



Universidade de Aveiro
Ano 2015

Departamento de Comunicação e Arte

**Nuno António Carvalho
Vilão da Silva Campos**

**História da Cultura e das Artes – conteúdo musical
crúzio conimbricense.**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ensino da Música, realizada sob a orientação científica do Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. e co-orientação do Doutor José António Pereira Nunes Abreu, Professor Auxiliar da Universidade de Coimbra.

Nuno António Carvalho **História da Cultura e das Artes – conteúdo musical**
Vilão da Silva Campos **crúzio conimbricense.**

o júri

presidente

Professor Doutor Jorge Manuel de Mansinha Castro Ribeiro,
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

Professor Doutor Carlos Humberto Nobre dos Santos Luiz,
Professor Adjunto, Escola Superior de Educação de Coimbra

Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro

À Francisca

agradecimentos

Agradeço toda a amabilidade e disponibilidade do Professor Doutor Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de Negreiros, pela partilha, discussão e reflexão de conhecimentos e que me incentivou ao longo de todo o processo. E do Professor Doutor José António Pereira Nunes Abreu, que me envolveu num ambiente de partilha e saber. Sem a colaboração de ambos este projecto nunca teria sido possível.

Estou grato à minha família que sempre me motivou e apoiou, ao longo do desenvolvimento do meu trabalho de forma simpática e solícita.

palavras-chave Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, D. Pedro de Cristo, Vésperas, Património Musical Português.

resumo O presente trabalho pretende dar um contributo na divulgação do património musical português dos séculos XVI e XVII, partindo da confluência das várias perspectivas musicais que cruzaram o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra durante este período. Apresenta-se desta forma o potencial pedagógico da instituição, bem como os compositores a ela associados no âmbito da História da Música, no que diz respeito ao ensino vocacional. Contém a exploração de algumas obras do repertório cuja observação constituirá, desejavelmente, motivo de reflexão, contribuindo para a sua divulgação, como elemento distintivo e enriquecedor.

keywords Monastery of Santa Cruz de Coimbra, D. Pedro de Cristo, Vésperas , Portuguese musical heritage.

abstract The present work intends to provide a contribution in the dissemination of Portuguese musical heritage of the sixteenth and seventeenth centuries, starting from the confluence of several musical perspectives that crossed the monastery of Santa Cruz de Coimbra during this period. Presents itself in this way the pedagogical potential of the institution as well as the composers associated with it in the context of the History of Music, within the frame of the ‘vocational’ education (according to the Portuguese terminology), through the exploration of some works of the repertoire, whose observation will be, hopefully, cause for reflection, disclosure, and certainly distinctive and enriching.

Índice Geral

Índice de imagens	10
Índice de tabelas e quadros	10
Índice de exemplos musicais	10
Índice de Partituras	11
Anexos	11
Lista de abreviaturas	12
PREAMBULO	13
1. CAPÍTULOS INTRODUTÓRIOS	16
1.1 A EUROPA NOS SÉCULOS XVI E XVII	16
1.2 A PENÍNSULA IBÉRICA NOS SÉCULOS XVI E XVII	17
2. MOSTEIRO DE SANTA CRUZ	18
2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS	18
2.2 ALCANCE RELIGIOSO	31
2.3 ALCANCE CULTURAL	32
3. A PRÁTICA MUSICAL NO MOSTEIRO	35
3.1 ORGANIZAÇÃO DA VIDA MUSICAL	35
3.2 PRINCIPAIS PROTAGONISTAS NA PRODUÇÃO MUSICAL DO MOSTEIRO	39
3.3 FONTES MUSICAIS	41
4. CONTRIBUTO DO MOSTEIRO NO DESENVOLVIMENTO MUSICAL	42
4.1 LIVRARIA DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA	42
4.2 O CONTRIBUTO DO MOSTEIRO NO DESENVOLVIMENTO MUSICAL PORTUGUÊS	43
5. VINCULAÇÃO NA PRÁTICA PEDAGÓGICA ACTUAL	46
5.1 HISTÓRIA DA CULTURA DAS ARTES NOS PROGRAMAS ESCOLARES	47

5.2 ENQUADRAMENTO DAS INSTITUIÇÕES _____	49
5.2.1 CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS INTERVENÇIONADAS _____	50
5.2.1.1 ESCOLA DE MÚSICA DE PEROSINHO _____	50
5.2.1.2 ESCOLA DE MUSICA DE OLIVEIRA DE AZEMÉIS _____	51
5.2.2 PLANEAMENTO DAS ACTIVIDADES _____	51
5.3 DESCRIÇÃO DE CONTEÚDOS E COMPETÊNCIAS A DESENVOLVER _____	53
5.3.1 ENQUADRAMENTO LITÚRGICO NOS SÉCULOS XVI E XVII _____	54
5.3.2 GÉNEROS LITÚRGICOS POLIFÓNICOS _____	57
5.3.3 VÉSPERAS DE MONTEVERDI <i>VERSUS</i> COMPOSITORES IBÉRICOS _____	58
5.3.3.1 ESTRUTURA LITÚRGICA DAS VÉSPERAS _____	58
5.3.3.2 SALMOS _____	62
5.3.3.2.2 COMPOSITORES IBÉRICOS _____	68
5.3.3.3 HINO _____	94
5.3.3.3.1 MONTEVERDI _____	95
5.3.3.3.2 TOMÁS LUÍS DE VICTORIA – <i>VENI CREATOR SPIRITUS</i> _____	96
5.3.3.4 <i>MAGNIFICAT</i> _____	103
5.3.3.4.1 MONTEVERDI _____	105
5.3.3.4.2 TOMÁS LUÍS DE VICTORIA – <i>MAGNIFICAT</i> _____	106
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS _____	116
7. BIBLIOGRAFIA _____	119

Índice de imagens

Imagem 1	21
Imagem 2	22
Imagem 3	24
Imagem 4	25
Imagem 5	26
Imagem 6	27
Imagem 7	28
Imagem 8	29
Imagem 9	30
Imagem 10	31
Imagem 11	34

Índice de tabelas e quadros

Tabela 1	37
Tabela 2	49
Tabela 3	55
Tabela 4	59
Tabela 5	61
Tabela 6	72
Tabela 7	79
Tabela 8	87

Índice de exemplos musicais

Exemplo 1	64
Exemplo 2	64
Exemplo 3	67
Exemplo 4	96
Exemplo 5	106

Índice de Partituras

<i>Dixit Dominus</i> – Francisco Guerrero	73
<i>Beatus vir</i> – Francisco Guerrero	80
<i>Laudate pueri Dominum</i> – Pedro de Cristo	88
<i>Veni cretor Spiritus</i> – Tomás Luis de Victoria	100
<i>Magnificat</i> – Tomás Luis de Victoria	110

Anexos

Anexo 1 – Planificação Aula nº 1	122
Anexo 2 – Planificação Aula nº 2.....	123
Anexo 3 – Planificação Aula nº 3.....	124
Anexo 4 – Planificação Aula nº 4.....	125
Anexo 5 – <i>Laudate pueri Dominum</i> P-Cug MM 33 ff. 65v-66.....	1276
Anexo 5 – <i>Laudate pueri Dominum</i> P-Cug MM 33 ff. 66v-67.....	127
Anexo 6 – Arte de Canto Chão (1618) de Pedro Thalesio ff. 56-57	128
Anexo 6 – Arte de Canto Chão (1618) de Pedro Thalesio f. 58.....	129

Lista de abreviaturas

Baixo Continuo	B.C.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	B. G. U. C.
Biblioteca Pública Municipal do Porto	B.P.M.P
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical	C.E.S.E.M
Citando	Cit.
Compasso	c.
Confirmar	Cf.
Confrontar	Cfr.
Fólio (fólios – ff.)	f.
Fundação Calouste Gulbenkian	F.C.G
Manuscrito Musical	MM
Obra citada (do latim <i>opus cit</i>)	<i>op. c.</i>
Página (páginas pp.)	p.
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra	P-Cug
Reto – lado reto (frente) de um fólio	r
Santa Cruz de Coimbra	S. C. C.
Verso - lado verso (parte de trás) de um fólio	v

PREAMBULO

O estudo reunido nas páginas seguintes é fruto de pouco mais de um ano e meio de pesquisa e reflexão, iniciado aquando da recolha de documentação necessária para a realização do Projecto Educativo integrado no Mestrado em Ensino da Música. Aborda questões essencialmente ligadas à História da Música local a partir do caso do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Tenta fazer uma contextualização alargada, ora de fontes, ora dos seus reportórios. Pretendo que esta modesta contribuição, possa servir de material de apoio às aulas de História da Cultura e das Artes dos cursos dos Conservatórios, Escolas vocacionais e Escolas Profissionais de Música, já que esta matéria enquadra-se nos novos planos curriculares da disciplina¹. Contempla também um estudo de caso em duas turmas de escolas diferentes.

Procura chamar à atenção para a dimensão de um potencial musical que apesar do esforço que se tem vindo a fazer nas últimas décadas, ainda paira numa nuvem de desconhecimento. Certamente consiste como referência do reportório musical nacional, para além do seu notável valor específico, indicia o alto apreço que a música portuguesa granjeou nos séculos XVI e XVII.

A produção de conhecimento científico em Portugal tem recebido ultimamente um novo impulso. É devido a esta motivação que surge o presente trabalho. Todavia, as lacunas continuam a existir, nomeadamente na disponibilidade e acessibilidade aos materiais, como, por exemplo, partituras originais ou editadas, ou estudos musicológicos, frequentemente confinados a dissertações de mestrado e doutoramento de difícil acesso e partilha.

Atendendo a que esta proposta pedagógica e temática é dirigida sobretudo a estudantes da disciplina História da Cultura e das Artes/História da Música, é importante que se crie no aluno, desde o início, uma percepção alargada e exacta da História da Música como processo de descoberta permanente, iluminando os recessos mais longínquos mas também as linhas de evolução histórica que, sem que muitas vezes haja disso consciência, ainda se

¹ Cf. Projecto de Programa/História da Cultura e das Artes Módulo Inicial, Tronco Comum e Área Artística da Música – Ensino Artístico Especializado, ANQEP, IP, 28/agosto/2012.

projectam no presente. Movido por estas premissas, foram elaboradas quatro aulas, onde iremos explicar os conteúdos desenvolvidos ao longo do trabalho, para que as referidas aulas sejam incorporadas no Projecto Educativo. E com isso, demonstrar que o desenvolvimento musicológico que se tem feito nas últimas décadas tem um forte impacto na percepção do passado.

O ensino da disciplina de História da Cultura e das Artes/História da Música nos Conservatórios, Academias e Escolas Profissionais, continua hoje, na grande maioria dos casos a guiar-se por manuais desajustados. Esta minha percepção, resulta da experiência que vou acumulando ao leccionar as referidas disciplina nos Conservatórios, em que os avanços científicos no âmbito da musicologia não têm um reflexo directo no ensino vocacional.

Este trabalho procura realizar um esforço de assimilação dos progressos ocorridos nas últimas décadas levando em conta a bibliografia, a discografia e as partituras actualmente disponíveis dos séculos XVI e XVII². É em consequência do trabalho de musicólogos que se tem tentado fazer o “Renascimento” da música antiga, divulgando compositores em conferências, concertos, promovendo a edição de partituras e a publicação de suportes áudio.

A justificação do meu empenho pelo período em causa (séculos XVI e XVII) deve-se ao facto de ser um dos momentos da História da Música que desde sempre me foi caro. À medida que o trabalho foi evoluindo o meu interesse também cresceu em curva ascendente. Ao longo do meu trabalho, tanto quanto possível, tentei utilizar fontes originais, para assim, melhor compreender as várias dimensões do seu alcance.

Neste estudo faço um enquadramento da dimensão que o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra tinha no final do Renascimento e início do Barroco. Fiz uma pesquisa que envolveu, imagens, bibliografia e documentos de época, assim como a consulta às últimas investigações referentes ao Mosteiro. Tentarei perceber a diversidade cultural e artística

² Cf. A título de exemplo, refira-se Owen Rees, *Polyphony in Portugal c1530-c1620: sources from the Monastery of Santa Cruz*, publicada em 1995. Um outro trabalho que tem o seu foco nos séculos em questão é, o do musicólogo José Abreu, *Sacred Polychoral Repertory in Portugal ca. 1580-1660*, 2002.

que era vivida dentro dos claustros do Mosteiro, qual a importância do corpus musical, mas também tentar compreender qual a importância que tinham na produção dos seus próprios instrumentos e na formação dos seus músicos.

O estudo está dividido em dois grandes blocos, que serão repartidos em unidades temáticas que irão ser desenvolvidas ao longo das quatro aulas. Estas, por sua vez estão sub divididas por capítulos, o primeiro bloco (cap. 1 a 4), faz um pequeno enquadramento da Europa nos séculos XVI e XVII, assim como da Península Ibérica, por forma a ter uma visão tão alargada quanto possível, inserida num contexto europeu e ibérico. Aborda questões históricas e personagens mais marcantes. Referimos também qual seria o alcance religioso e cultural que o Mosteiro de Santa Cruz provavelmente assumiu ao longo dos tempos, assim como a sua inclusão dentro de um espírito Coimbrão.

Num outro momento, tentamos demonstrar como era organizada a vida musical desta comunidade, quais os instrumentos executados, quais os principais compositores e qual teria sido o seu contributo no desenvolvimento musical. O capítulo procura ainda mostrar como provavelmente seria organizada a vida musical, e assim, tentar perceber qual seria o elo de ligação com a Europa do seu tempo, ao mesmo tempo tentar comparar o grau de desenvolvimento musical e as diferentes formas de recepção da música e sua prática.

Referimo-nos ainda à livraria do Mosteiro, que hoje em dia certamente uma parcela do que lá existiu se encontra na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, que tem sido alvo de estudo.

Num segundo bloco do trabalho (cap. 5), contempla uma vertente pedagógica, tentamos enquadrar o Projecto Educativo nos programas actuais e fazer um emolduramento das instituições para o qual este projecto foi direccionado. Fazendo um planeamento das actividades propostas, bem como a disponibilização de materiais pedagógicos. Procedeu-se ainda ao estudo e análise crítica de vários exemplos musicais de vésperas, de vários compositores, a nível europeu na perspectiva de Claudio Monteverdi, a nível Ibérico, com Francisco Guerrero, Tomás Luís de Victoria, por último, num círculo mais restrito, D. Pedro de Cristo.

1. CAPÍTULOS INTRODUTÓRIOS

1.1 A EUROPA NOS SÉCULOS XVI E XVII

Com os capítulos introdutórios, pretendemos desde já envolver os alunos dentro do que seria a Europa nos séculos em questão, por esse motivo, iremos ao longo deste primeiro bloco abordar as temáticas trabalhadas na primeira aula, para que desde o início, os alunos possam estabelecer conexões com a história universal. Será feita uma primeira abordagem a nível europeu, promovendo desde o princípio a multidisciplinaridade.

A experiência e a redescoberta da antiguidade greco-latina avassalou a tal ponto a Europa dos séculos XV e XVI que não podia ter deixado de afectar o modo como as pessoas concebiam a música. É verdade que não é possível um contacto directo com a música da antiguidade, ao contrário do que sucedera com os monumentos arquitectónicos, com a escultura e a poesia. Mas um repensar do papel da música à luz daquilo que se podia ler nas obras dos antigos filósofos, poetas, ensaístas e teóricos musicais era não apenas possível, como até na opinião de muitos especialistas, urgente e necessário.

Tanto os críticos, como os defensores da música moderna, exprimiram as suas opiniões enquanto reflexo do movimento humanista. Este consistiu num reavivar da sabedoria da antiguidade em particular nos domínios da gramática, da retórica, da poesia, da história e da filosofia. O humanismo foi o movimento intelectual mais característico do período a que os historiadores chamam de Renascimento. Afectou a música relativamente mais tarde do que noutros domínios, como por exemplo a poesia e a crítica textual literária.

Enquanto decorre a guerra dos cem anos (1337-1453) entre a França e a Inglaterra, certos países não envolvidos com o conflito, como por exemplo, os Países Baixos e a Borgonha, conhecem a paz e a prosperidade económica, contribuindo para o desenvolvimento das Artes. Durante quase dois séculos, esses países foram, palco do principal centro cultural da Europa. Os compositores da Escola Franco-Flamenga não se contentaram em permanecer nos seus países de origem, passaram a trabalhar em numerosos países europeus. Viajaram para a Itália, Espanha, França e Alemanha, onde fizeram conhecer o seu estilo, que se

espalhou rapidamente, graças ao desenvolvimento da imprensa, tendo sido o seu principal responsável Ottaviano dei Petrucci (1466-1539).

“Em 1498 solicita y obtiene de la República Serenísima un privilegio de 20 años (prorrogado después 3 años más) para imprimir libros musicales con notación mensural. Después de laboriosos preparativos, el 15 de mayo de 1501 se publica la primera obra enteramente con música polifónica.” (Alonso, 2011, 136).

A Escola Franco-Flamenga foi um movimento de renovação musical da Renascença que se desenvolveu a partir das primeiras décadas do século XV, nos Países-Baixos borgonheses antes de se espalhar por toda a Europa. Caracterizou-se pelo grande desenvolvimento da polifonia e iniciou as bases da harmonia moderna.

Um dos mais importantes manuais do ensino do contraponto do século XV - *Liber de arte contrapuncti* – (1477), do compositor flamengo Johannes Tinctoris (1445-1511). Foram estabelecidas algumas regras para a utilização das dissonâncias. Estas regras vieram a ser mais apuradas em posteriores tratados de autores italianos, destacando-se *Le Istitutioni harmoniche* – 1558, de Gioseffo Zarlino (1517-1590). Estes tratados foram os que maior influência tiveram sobre a música de finais do séc. XV e no séc. XVI. Estes estimularam seguramente um novo florescer do pensamento musical sobre diversos temas quer de âmbito teórico quer de âmbito didático ou prático.

1.2 A PENÍNSULA IBÉRICA NOS SÉCULOS XVI E XVII

Quisemos aqui circunscrever o nosso estudo à Península Ibérica, para assim abordar as questões com maior detalhe, de modo a sensibilizar os alunos para a História da Música portuguesa e reconhecer a importância histórica da mesma. Esta temática à semelhança do capítulo anterior (cap. 1.1) será tratada na primeira aula.

Durante o século XVI assistimos ao alargamento progressivo da prática musical polifónica das capelas privadas dos reis e dos infantes às capelas das Sés, as quais parecem ter cultivado predominantemente até essa altura o cantochão. Esse processo é aliás semelhante ao que se dá em Espanha e um pouco por toda a Europa a partir das primeiras décadas do século XVI.

Segundo Manuel Pedro Ferreira “A dimensão da capela real de D. Manuel I parece ter sido comparável à generalidade das suas congéneres europeias.” (Ferreira, 2008, 63). Também contribuíram os dois filhos do rei D. Manuel I, D. Afonso e D. Henrique, ambos cardeais, que por terem estado à frente das dioceses de Lisboa, Évora e Braga, tiveram um papel relevante no processo de alargamento da prática musical polifónica das suas capelas privados, às capelas das diferentes Sés portuguesas onde exerciam funções.

No que se refere a capelas musicais pertencentes a membros da nobreza, refira-se, pela sua raridade e carácter excepcional, a dos duques de Bragança em Vila Viçosa, que tanta importância viria a adquirir no século XVII.

O facto de no conjunto das Sés portuguesas, Évora ter sido relevante na formação de uma capela e de uma escola de música, prende-se também com a circunstância de nessa cidade ter estado instalada a corte de D. João III. Como é sobejamente conhecido Mateus de Aranda assumiu o cargo de mestre da Capela da Sé de Évora de 1528 a 1544, e no último ano exerceu as funções de “lente” de música na Universidade de Coimbra. Durante a sua permanência em Évora publicou na oficina de German Galharde, em Lisboa, os dois primeiros livros de música que se imprimiram em Portugal, um *Tractado de cãtollano* (1533) e um *Tractado de canto mensurable* (1535). A par com a Sé de Évora, um outro centro musical importante, durante os séculos XVI e XVII é o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, casa-mãe em Portugal dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho.

2. MOSTEIRO DE SANTA CRUZ

2.1 ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Temos vindo a afunilar o nosso âmbito de estudo, centramo-nos agora no Mosteiro de Santa Cruz, e nos seus antecedentes históricos, para que partindo de uma caso concreto, os alunos possam contactar com uma realidade que lhes é próxima. Esta temática também será explanada ao longo da primeira aula.

Torna-se impossível em poucas páginas sintetizar todo o alcance histórico, religioso e cultural do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra que, apesar das muitas transformações,

conseguiu perdurar durante sete séculos. Uma análise mais minuciosa excederia largamente a dimensão deste Projecto Educativo, levando em linha de conta a muita informação dispersa, relacionada com o Mosteiro.

Os documentos mais recônditos a respeito da fundação do Mosteiro de Santa Cruz, baseados em Nascimento e Meirinhos, referem o seguinte:

“Segundo a fonte coeva mais antiga, a Vita Tellonis, biografia inserta no Livro Santo, elaborada por mestre Pedro Alfarde o projecto da fundação de um mosteiro de cónegos regrantes deve-se ao arcediago da Sé conimbricense, D. Telo, depois de uma viagem à Terra Santa, acompanhado de D. Maurício, bispo de Coimbra, e que terá ocorrido entre 1104 e 1108.” (Nascimento e Meirinhos, 1997, XXXV).

A viagem dos dois religiosos ter-se-á prolongado por três anos, e D. Telo teria ficado impressionado pelo teor das vidas destas comunidades religiosas que se tinham fixado nos lugares considerados santos. Segundo António Cruz, “[...] foi lançada a primeira pedra a 28 de junho véspera de S. Pedro e S. Paulo, do ano de 1131, iniciada a vida da comunidade a 24 de Fevereiro de 1132” (Cruz, 1964, 6)³ Acrescenta ainda o seguinte: “Por esse tempo, D. Telo, Arcediago da Sé de Coimbra, ajuntou doze homens principais, porque era tal o número dos Apóstolos, e com eles principiou o mosteiro de Santa Cruz” (Cruz, 1964, 8).

A reforma gregoriana vai contribuir para a definição de dois tipos de Cónegos, os Regulares, partilham os bens com a comunidade eclesiástica (Nascimento e Meirinhos, 1997, XLI), sob uma jurisdição episcopal e metropolitana ao passo que os Seculares estavam directamente dependentes da Santa Sé. Os interesses do Papa nesta época estavam voltados para o Ocidente Europeu, “[...] em 1131, teve a particularidade de estabelecer um vínculo directo entre Coimbra e Roma, pois o mosteiro ficou directamente subordinado à Cúria Romana” (Coutinho, 2003, 11).

Organizavam-se cruzadas com o objectivo de reconquistar os territórios da Península Ibérica que permaneciam ainda sob dominação muçulmana, e um novo Mosteiro no

³ Cfr. Aires Nascimento, remete-nos para a data de 25 de Fevereiro de 1132, como o início do officio monástico (Nascimento e Meirinhos, 1997, XXXVIII).

extremo ocidental da Europa era mais um baluarte para a Roma cristã. D. Afonso Henriques (ca. 1109-1185) tentava obter a suserania da Santa Sé, para conseguir apoio externo à autonomia do novo reino ibérico para que Portugal existisse de direito total. Conjugados, os interesses da autoridade eclesiástica e do poder político, a congregação crúzia não podia ter melhor terreno para crescer com êxito (Pinho, 1981, 27-28). D. Telo fez ainda uma jornada a Pisa onde estava fixado o Papa, pedindo-lhe protecção, que será conferida através da bula “*Desiderum quod*, de 26 de Maio de 1135” (Cruz, 1964, 18). De regresso a Coimbra decorridos cinco meses, “[...] *adoeceu de mortal infirmitade que era hũa postema*” (Cruz, 1964, 20). A hora derradeira chegara para D. Telo, proferiu as últimas palavras: “*In manus tuas Domine comendo spiritum meum.*[...] *o seu passamento ocorreu a 9 de Setembro de 1136*” (Cruz, 1964, 22).

Não pretendo de forma alguma traçar considerações precisas e objectivas do edifício em si, pois tais premissas não estão dentro do propósito deste trabalho, mas um enquadramento do edifício no Projecto Educativo, ajudar-nos-á a fazer uma leitura mais precisa do Mosteiro e das áreas envolventes.

Mostramos de seguida o pormenor de uma carta de 1846 que mostra as zonas envolventes do Mosteiro, evidenciando as variadíssimas aplicações que foram sendo dadas aos edifícios principais ao longo dos tempos.

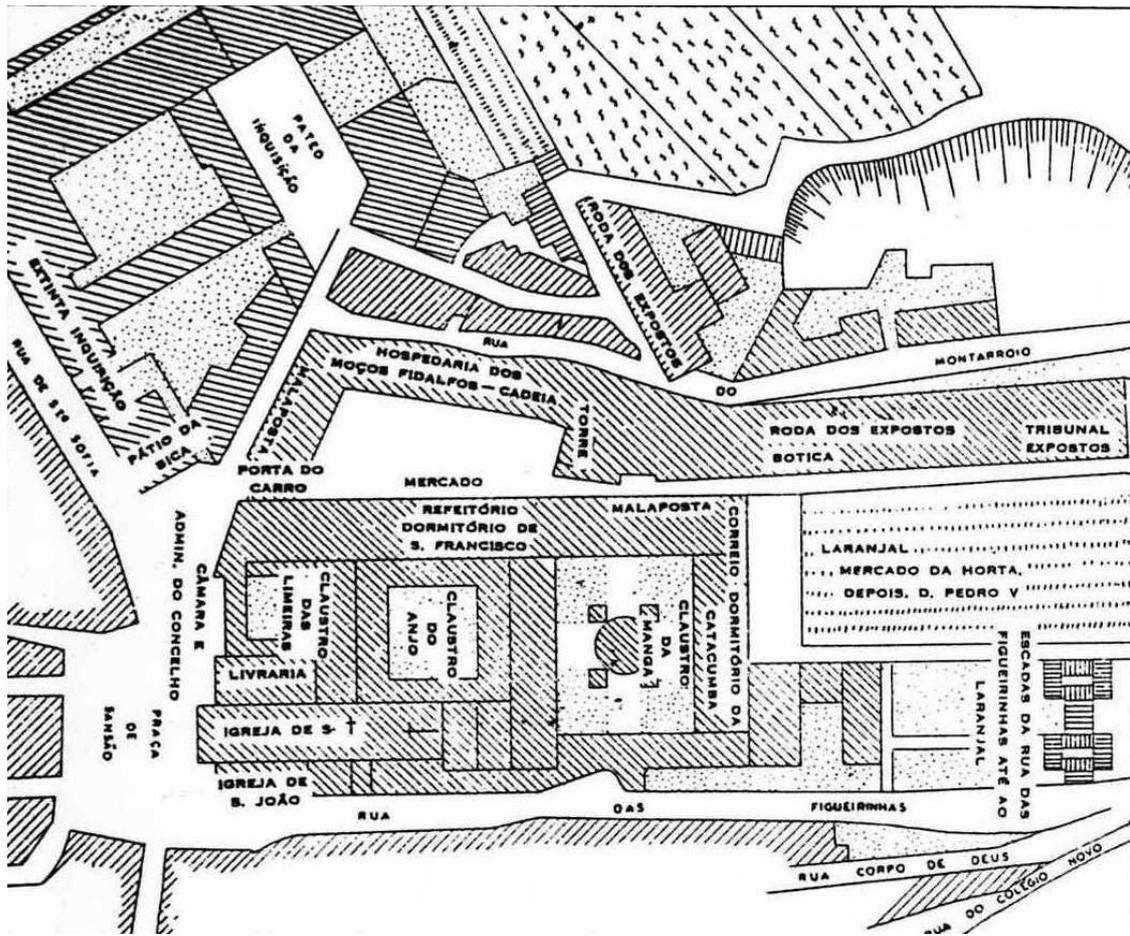


Imagem 1– Planta de localização do Mosteiro carta de 1846

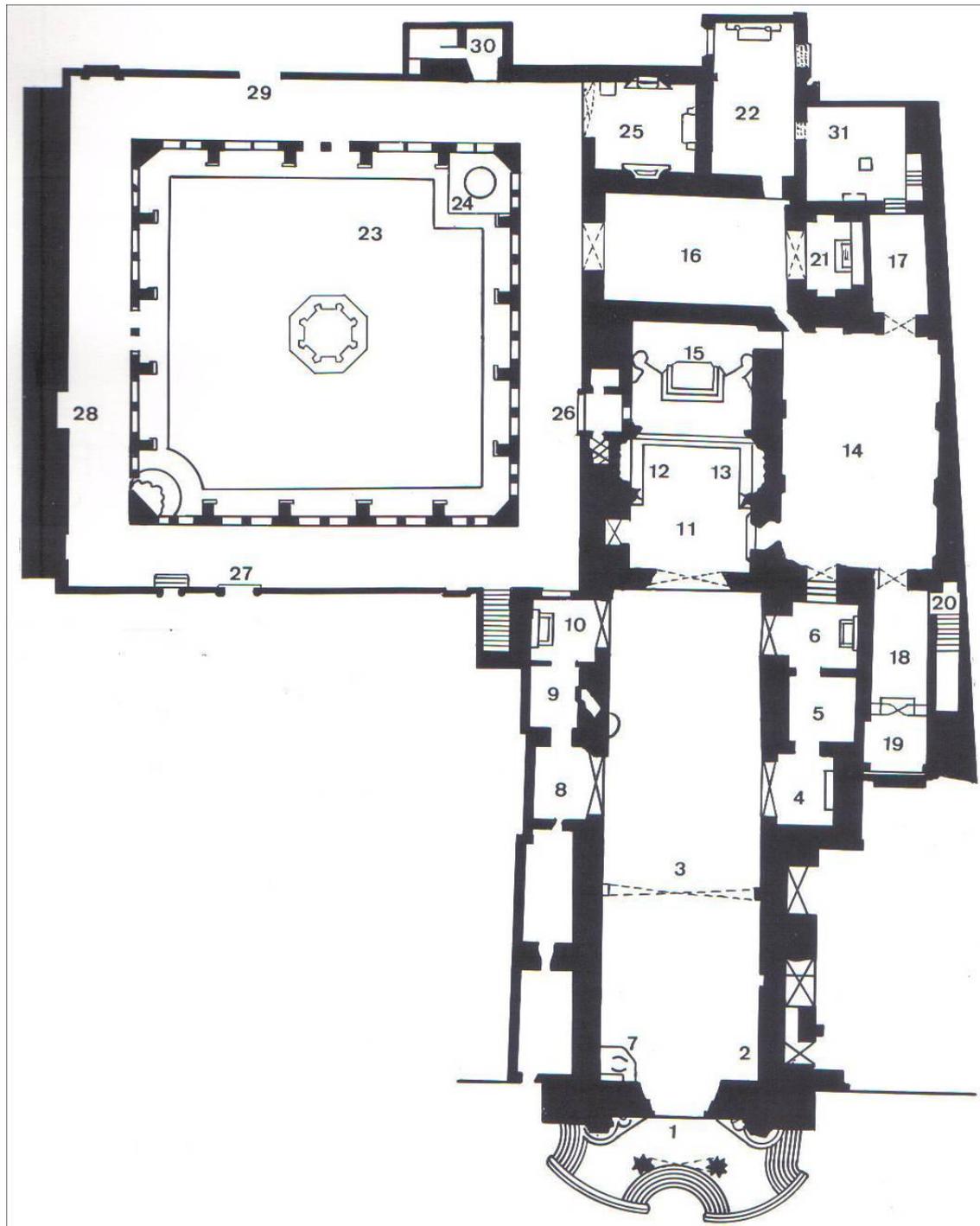


Imagem 2 – Planta do Mosteiro

Indicamos também uma lista com os locais mais significativos do Mosteiro, pontos que podem ser observados actualmente:

1. Frontaria – entrada
2. Túmulo dos Cogominhos
3. Nave da Igreja
4. Átrio da Capela (antiga capela do Santíssimo)
5. Antiga Capela dos Mártires de Marrocos hoje Capela das Confissões
6. Capela das Confissões
7. Pia baptismal
8. Capela de Santo António
9. Capela interior – onde esteve a «deposição» de João de Ruão
10. Capela do senhor dos Passos
11. Capela-mor
12. Túmulo de D. Afonso Henriques
13. Túmulo de D. Sancho I
14. Sacristia
15. Altar-mor
16. Capítulo
17. «Labado»
18. Átrio da Capela das Relíquias
19. Capela das relíquias (Tesouro)
20. Escada para o plano superior
21. Capela de S. Teotónio
22. Capela dos Arcanjos
23. Claustro do Silêncio
24. Fonte de Paio Guterres
25. Capela de Jesus
26. Capela de N.^a S.^a da Piedade
27. Capela do Claustro
28. Capela do Claustro
29. Capela do Claustro
30. Instalações Sanitárias
31. Pátio interior

Legenda da imagem anterior

A descrição seguinte revela-nos a solidez do edifício nos primeiros séculos da sua existência: “Era uma Igreja fortaleza, dado o perigo constante das incursões árabes, a uma das quais a do Almançor, em 1190 terá resistido com certa eficácia.” (Vieira, 1991, 10).

A primitiva igreja era de estilo românico, o seu arquitecto tanto quanto nos é dado a conhecer, de seu nome Roberto, teria uma larga experiência na construção de Igrejas, e terá chegado a Coimbra incorporando as comitivas da reconquista cristã.

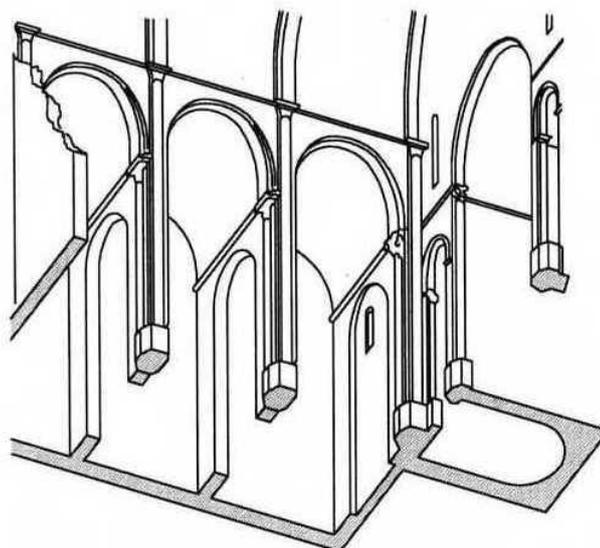


Imagem 3 – Reconstituição da Igreja românica do Mosteiro de Santa Cruz (Coutinho, 2003, 23).

O templo era de uma só nave, coincidente com a actual, de abóbada de berço, tendo em ambos os lados um conjunto de três capelas ligadas entre si por arcos. À entrada da Igreja ficava o nartex⁴ de que alguns arcos ainda afloram nas paredes laterais e que constituem hoje um dos poucos vestígios da construção românica.

⁴ Nartex ou narthex, era o espaço coberto de uma igreja ligado à porta principal em toda a sua largura, no exterior (exonartex) ou no interior (endonartex), precedendo a nave. Nas primitivas basílicas era o átrio reservado aos catecúmenos (crentes que se preparavam para receber o baptismo) e a certos penitentes. Abrigava ainda as mulheres no tempo em que não estavam autorizadas a entrar na Igreja (Pereira, 89).

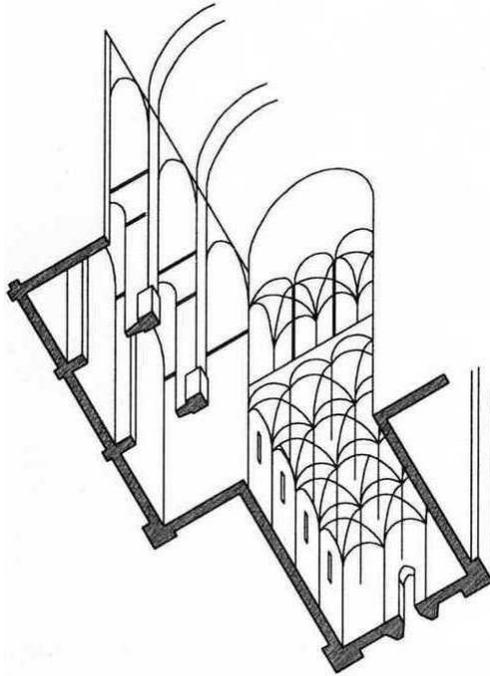


Imagem 4 – Reconstituição do nártex da Igreja românica do Mosteiro de Santa Cruz (Coutinho, 2003, 22).

No início do século XVI as paredes da Igreja a mercê de obras adjacentes que lhe tiraram os apoios, ameaçavam a ruína. Foi pelo menos esta a desculpa plausível que foi dada ao Papa Júlio II, para que se aplicassem os bens do Mosteiro nas obras de restauro e reconstrução. Terá sido também determinante a vontade do Rei D. Manuel I (1469-1521), de dar condigna sepultura aos dois primeiros Reis de Portugal. A estrutura da construção destes túmulos é a mesma que identifica a natureza gótica. São dignos de atenção o Púlpito, o Órgão, as Capelas laterais e a merecer honras de destaque a Capela-mor. O púlpito renascentista é uma das peças mais insígnies da Igreja, tem como autor Nicolau de Chantarene, concluído em 1521. O púlpito é poligonal com quatro faces, que ostentam, semiabrigados em nichos, os quatro doutores da Igreja: da esquerda para a direita, Santo Ambrósio, S. Jerónimo, S. Gregório e Santo Agostinho (Vieira, 1991, 16).

O órgão que se situa por cima da Capela de Santo António, vem da sequência de outros anteriores. A caixa de um deles terá sido executada pelo Francês Francisco Lorete, conforme contrato de 1532, algumas das pilastras do primitivo órgão foram incorporadas no actual, que teve início no ano de 1719 e foi concluído em 1724. Terá sido no seu tempo o mais famoso de Portugal e um dos melhores da Europa, fabricado pelo mestre espanhol

Manuel Benito Gomes Herrera. O conjunto, é composto por quatro órgãos distintos com um total de 3420 tubos (Vieira, 1991, 17).



Imagem 5 – Órgão Barroco da Igreja do Mosteiro de Santa Cruz (1719-1724). Construtor Manuel de São Bento Gomes⁵ (Coutinho, 2003, 36).

Das Capelas laterais, que perfaziam um total de seis, hoje ainda restam as três do lado esquerdo de quem entra (uma das quais dedicadas a Santo António, os azulejos do séc.

⁵ Cf. “[...] *organeiro português de grande estatura, sem duvida um dos príncipes da organística nortenha e cujo nome ficou ligado à construção de outros instrumentos*” Construiu e restaurou os órgãos dos seguintes edifícios: Órgão da Capela da Universidade de Coimbra (1732-1733); da Sé Catedral de Viseu (1721-1722); da Igreja cisterciense do Mosteiro de S. Pedro e S. Paulo, Arouca (1739-1743); da Igreja de S.^{ta} Clara-a-Nova, coro baixo, Coimbra (1746-1749). Cit (Canhão, 2005, 11). Extraído de In Jordan, D. W., Manoel de S. Bento Gomes de Herrera and the Portuguese Organ, *Organ Yearbook*, Vol. XXII, 1992, pp.5-67.

XVIII que revestem as paredes representam cenas referentes à vida do Santo). As do lado direito, hoje estão vazias e os altares foram removidos em obras recentes.

Os azulejos que revestem as paredes da Capela-mor datam do século XVIII e representam diversas cenas alusivas à vida de S. Teotónio (imagem 6), Primeiro Prior do Mosteiro. Tanto quanto nos é dado a conhecer, o Mosteiro de Santa Cruz ocupara uma grande área do que é hoje o centro da cidade de Coimbra, alguns dos edifícios pertencentes à congregação foram destruídos ou passaram a ter outra utilidade. O Rei Fundador dera aos crúzios todo o fértil vale que ia do Alboçar, hoje a zona da Rua Direita, até à Cumeada, a Avenida Dias da Silva onde, até ao início do século XIX, se fizeram inúmeras construções e benfeitorias.



Imagem 6 – Busto de São Teotónio, relicário em prata dourada e policromada do século XVI (Coutinho, 2003, 49).

No tempo da extinção das Ordens Religiosas em 1834, essa faixa de terra fertilíssima possuía fontes e caminhos, onde hoje se conserva o Jardim da Sereia, um palácio para os priores-mores onde se levantou a Associação Académica, uma enfermaria, transformada na actual Escola Jaime Cortesão.



Imagem 7 – Antigos celeiros (edifício da actual Polícia de Segurança Pública), Torre dos sinos (actual escada de Montarroio) e enfermaria (edifício da actual Escola Jaime Cortesão) do Mosteiro de Santa Cruz. Fotografia de ca. 1900 (Coutinho, 2003, 88).

Possuía ainda um celeiro, onde está instalada actualmente uma esquadra da Polícia de Segurança Pública.



Imagem 8 – Actual esquadra da Policia de Segurança Pública, que fora outrora antigo celeiro do Mosteiro de Santa Cruz que data dos séculos XVII e XVIII (Coutinho, 2003, 62).

Constava ainda do seu património uma Capela dos Ossos, totalmente destruída, claustros, como o do jardim da Manga, do qual se conserva o corpo central, a jóia da nossa primeira Renascença, e o da portaria, onde, no fim do século XIX, foi levantado o actual edifício da Câmara Municipal.



Imagem 9 – Claustro da Manga e torre dos Sinos do Mosteiro de Santa Cruz. Fotografia de cerca de 1900 (Coutinho, 2003, 85).



Imagem 10 – Corpo central do claustro actual do Jardim da Manga, obra de João Ruão, 1533-1535 (Coutinho, 2003, 60).

2.2 ALCANCE RELIGIOSO

Neste ponto quisemos focar não só os aspectos religiosos, como também o alcance religioso do mesmo, tentando sensibilizar os alunos para a importância das comunidades religiosas no desenvolvimento musical. O tema será também abordado na primeira aula.

Também aqui se estabeleceram ilustres signatários da nossa religiosidade, que marcaram não só o Portugal inicial, mas também deixaram um legado pelo mundo, “Em Santa Cruz, durante a Idade Média, estudou Santo António, e viveram durante algum tempo os Mártires de Marrocos” (Coutinho, 2003, 13), cujas relíquias dos últimos permanecem no Mosteiro. Segundo Coutinho, muitas das personalidades sonantes da cristandade nacional quiseram “[...] ficar sepultadas e guardadas para sempre, como tesouro que permanece bem confiado” (Coutinho, 2003, 53).

O Mosteiro também não foi indiferente à reforma, com o acento dramático que engrossou por toda a parte Não podiam os nossos dirigentes políticos ficar insensíveis ao seu eco.

“D. Manuel foi o primeiro dos nossos Reis a medir o alcance social e religioso do problema monástico.” (Dias, 1960, 98). No entanto “A hora de Santa Cruz chegou, finalmente, no tempo de D. João III. O Prior Crasteiro, D. Brás Lopes foi incumbido em 1526, ou até um pouco antes, de algumas tarefas concretas da reforma.” (Dias, 1960, 106). Com o decorrer dos séculos o Mosteiro assumiu gradualmente uma importância cultural e intelectual que contribuiu de forma significativa para o prestígio dos seus representantes, estendendo a sua influência a outras filiais que era:

“[...] constituída por este mosteiro e pelos de S. Vicente e Grijó. Os Priores de Coimbra seriam simultaneamente Gerais de toda a Congregação. [...] A união estendeu-se depois a outras comunidades, abrangendo sucessivamente os mosteiros da Serra do Pilar, Moreira, Nandim (Famalicão), S. Jorge e Refojos de Lima.” (Dias, 1960, 110).

Desta feita podemos imaginar, qual seria a dimensão que o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ocuparia no xadrez geográfico e religioso de Portugal na altura.

2.3 ALCANCE CULTURAL

Também do ponto de vista cultural quisemos sensibilizar os alunos para a importância das comunidades religiosas, de um modo geral, e numa esfera mais restrita o Mosteiro de Santa Cruz. Este aspecto será focado durante a primeira aula.

O alcance cultural do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, está fortemente enraizado desde o início da nacionalidade Portuguesa, marcado pelas transformações que foi sofrendo no moldar dos séculos. O edifício espelha as agruras por que passou nas várias renovações que lhe foram sucedendo. O Mosteiro de Santa Cruz marca uma posição central desde os primórdios da nossa nacionalidade. “A par da organização do clero secular sob a dependência das várias dioceses, existem em Portugal numerosos conventos e mosteiros de grande importância como centros de actividade cultural e litúrgica” (Nery e Castro, 1999, 14). Estes relatos, permitem-nos reconstruir a memória histórica e cultural que o Mosteiro ocuparia, bem como imaginar, que provavelmente também ele, rivalizava o seu grau de influência com os outros mosteiros da cidade.

O Mosteiro de Santa Cruz era “*Igreja mayor da dita çidade*) e em a segunda em o mosteiro de Santa Clara e em terceira em ho moesteyro de Sam Domyngos” (Dias, 1974, 12). Não só, dentro de portas, como também a sua importância para além fronteiras, esta interação cultural fortalecia e engrandecia a esfera de influência do mesmo:

“[...] estes mosteiros, a exemplo do que sucedia no resto de Europa, foram-se autonomizando da hierarquia eclesiástica secular e filiando-se entre si em redes de maior ou menor coesão que abrangiam instituições similares no estrangeiro.”(Nery e Castro, 1999, 14).

Também consta que os crúzios faziam deslocações a outros centros europeus de ensino de carácter acentuadamente escolástico, na esfera da “ filosofia e ciências naturais” (Dias, 1974, 3). A mesma internacionalização também se verifica no campo da música com “interesse pela polifonia internacional” (Ferreira, 2008, 70), levou a que:

“[...] nos princípios de Duzentos, alguns mestres afamados [...] fizeram surgir o pensamento de criar um Estudo Geral no reino, a fim de facilitar os graus universitários [...] as viagens às conceituadas escolas estrangeiras eram extraordinariamente dispendiosas” (Coutinho, 2003, 57-58).

Estes relatos obrigam-nos a pensar o Mosteiro num sentido mais lato, que funcionaria como centro de atracção religioso e cultural da Península Ibérica. Para isso terá contribuído a sua centralidade geográfica e o intercâmbio cultural entre países, Pinho acrescenta o seguinte:

“Nesse momento histórico, [XVI] o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra contava com cerca de quatro séculos de vida. Quase da mesma idade que a nação portuguesa, ele tornar-se-á ao longo dos tempos um dos mais importantes centros de Religião e de Cultura da Península Ibérica.” (Pinho, 1981, 27).

O Mosteiro foi certamente adquirindo um grau de aculturação ímpar no início da nacionalidade, que foi evoluindo numa curva ascendente de graduada importância, como evidencia a citação seguinte:

“Santa Cruz elevou-se a um altíssimo patamar no campo das Letras e das Artes Liberais, [...] o brilho da cultura crúzia não empalideceu, mantendo-se num nível excepcional, mesmo quando a Universidade conheceu momentos de grande depressão. O Latim, o Grego e o Hebraico eram aqui cultivados, como eram a Filosofia e a Sagrada Teologia” (Coutinho, 2003, 13).

Estes testemunhos permitem-nos reconstruir com algum grau de veracidade de como seriam transmitidos os conhecimentos ali praticados, e a sua constante valorização, testemunhada pela dimensão da biblioteca ali existente, que não sofreu alterações significativas “com a mudança e reforma da Universidade” (Dias, 1974, 3). O autor, reafirma ainda a importância do ensino superior no seio da família monástica:

“E contudo, tem de se reconhecer a importância do esforço feito entre os crúzios para se dar nível ao ensino universitário e incorporar no seu património os produtos literários, e até certo ponto culturais, do humanismo e da ciência positiva do Renascimento.” (Dias, 1974, 5).

Em Coimbra, o conjunto de Santa Cruz incluía ainda o Colégio de São Miguel e o Colégio de Todos-os-Santos.



Imagem 11 – Antigos colégios crúzios de S. Miguel e de Todos-os-Santos. Fotografia ca. 1930 (Coutinho, 2003, 83).

Parte deles, depois ocupados, sucessivamente, pelos Real Colégio das Artes e pela Inquisição. “*E queremos que os ditos colégios se lea a sacra theologia, e as artes liberaes, e as tres lynguas*” (Dias, 1974, 7). Segundo as “*constituições*”⁶ de 1537, acrescentam o seguinte:

“A ordem política e social possível, nos quartéis médios do século XVI, passava por entre nós pela modernização cultural das classes fundamentais dominantes e pela recuperação ideológica da juventude burguesa. E foi a essa necessidade de modernização cultural na linha de uma certa continuidade social, que se procurou fazer face com as iniciativas de Santa Cruz e do Colégio das Artes” (Dias, 1974, 4).

Os crúzios tinham uma formação com a “*duração de quatro anos*” (Dias, 1974, 3), que lhes permitia ter um conhecimento transversal em variadíssimas áreas, como “[...] programas de estudos preparatórios, médicos e teológicos, professados em Santa Cruz de Coimbra” (Dias, 1974, 3). Acrescenta-se ainda, que:

“Através do esquema pedagógico de Santa Cruz palpa-se a busca de uma cultura evoluída possível para Portugal dos anos trinta do século XVI, dentro do horizonte de uma política educativa de integração da juventude aristocrática e burguesa numa ordem política e social [...] aceites pelos crúzios e pela corte” (Dias, 1974, 5).

O largo alcance cultural que o Mosteiro teria, a comprovar pelos testemunhos anteriormente mencionados, foi, certamente, um dos motivos para os quais lhe foram confiados os mais altos designatórios da cultura aristocrata e a burguesa.

3. A PRÁTICA MUSICAL NO MOSTEIRO

3.1 ORGANIZAÇÃO DA VIDA MUSICAL

Quisemos aqui tentar mostrar como seria estruturada a actividade musical no Mosteiro, partindo de um acaso prático, para que os alunos pudessem imaginar de como estaria organizada. Este ponto, será exposto no início da segunda aula.

⁶ Cf. As constituições acusavam uma influência muito grande do modelo parisiense, expressamente invocadas nas const. nº XV, XVIII e XIX. Estas constituições foram o primeiro estatuto das faculdades de Artes, Teologia e Medicina depois da mudança da Universidade de Lisboa para Coimbra. (Dias, 1974, 4-6).

O Mosteiro de Santa Cruz era a “[...] casa-mãe em Portugal dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, a quem pertencia igualmente o Mosteiro de São Vicente de Fora em Lisboa” (Brito e Cymbron, 1992, 43), à qual os monges juravam fidelidade. “Elaborada ou não por Santo Agostinho a Regra que tem o seu nome – a questão é controversa – o que importa verificar que o texto primitivo já tinha disposições referentes à música a usar no serviço litúrgico da Casa” (Pinho, 1981, 29). Acomodando dentro do espírito da arte musical, de acordo com Pinho:

“Assim podemos ver em Coimbra, como nas demais escolas e igrejas da Congregação crúzia em Portugal, a mesma música especulativa, teórica e prática, vocal ou instrumental que florescia nos melhores centros artísticos e culturais do resto da Europa” (Pinho, 1981, 30).

Não é meu objectivo fazer uma descrição pormenorizada e detalhada da vida monástica dos séculos em estudo (XVI-XVII), mas, apenas fiz copiosas anotações de como seria organizada a vida musical no Mosteiro. O canto era para os religiosos uma afirmação da sua identidade. Logo que entrava para o Convento, o devoto passava a frequentar a chamada Escola dos Noviços. Esta frequência tinha uma duração de cerca de cinco anos e também obrigatoriamente incluía a aprendizagem de tocar órgão (Pinho, 1981, 65-66). Segundo Pinho, esta especialização era feita com rigor e durante o tempo de aprendizagem, o aluno não podia ausentar-se do Mosteiro (Pinho, 1981, 77). O serviço musical na igreja do Mosteiro era assegurado por dois agrupamentos musicais distintos, o Coro e a Capela que podiam cantar com ou sem acompanhamento, a Capela para além do Órgão poderia ser acompanhada por qualquer dos instrumentos aceites na casa (Pinho, 1981, 37).

A maior parte da produção musical dos compositores gravitava em torno de festas solenes, como Epifania, Páscoa e Pentecostes, com a criação de novos originais (Pinho, 1981, 48). A polifonia era desenvolvida a partir de melodias pré-existentes, que em dias de festa via aumentada o seu esplendor.

De uma forma geral as obras polifónicas que integravam as cerimónias litúrgicas, obedeciam a uma escrita a quatro vozes, (*Superius, Altus, Tenor e Bassus*), mas, em festas importantes o número de vozes poderia chegar às dezasseis repartidas por dois, três e

quatro coros (Pinho, 1981, 50-51)⁷. Para além do canto e de alguns instrumentos referenciados “[...] adestravam-se igualmente num variado número de instrumentos musicais tais como os de tecla (o clavicórdio, o cravo e o órgão), as violas de arco ou violas da gamba, a harpa e os instrumentos de sopro.” (Brito e Cymbron, 1992, 43).

Como material de apoio ao ensino, os estudantes teriam à sua disposição um acervo bibliográfico de vários autores e teóricos. “Podemos afirmar, sem exagero, que a Livraria do Mosteiro tinha tudo o que de melhor na época havia sobre música” (Pinho, 1981, 86). Levado pela curiosidade de tentar perceber quais os instrumentos utilizados pelos crúzios fiz um levantamento dos mesmos, a partir da bibliografia que fui cruzando ao longo do trabalho que me permitiu realizar a tabela seguinte.

3.2 INSTRUMENTOS EXECUTADOS PELOS INSTRUMENTISTAS DE S. CRUZ

Quando se fala de instrumentos musicais, normalmente suscita interesse dos alunos. Na tabela seguinte sugerimos alguns dos instrumentos executados pelos crúzios, não só para alertar para questões de organologia, como também na própria construção e reparação. No decorrer da segunda aula sensibilizamos os alunos para estes factos.

Tabela 1

Família	Instrumentos	Local em que é feita referência ao instrumento
Aerofones	Charamelas	(Pinho, 1981, 53)
	Trombetas	(Pinho, 1981, 53)
	Órgão	(Pinho, 1981, 37)
	Flauta	(Pinho, 1981, 53)
	Baixão ⁸	(Pinho, 1981, 57)
	Fagote	(Pinho, 1981, 77)
	Fagotilhos	(Pinho, 1981, 136)
	Cornetas	(Pinho, 1981, 136)
	Gaitas	(Pinho, 1981, 136)
	Tenoretas	(Pinho, 1981, 136)
	Tubas	(Pinho, 1981, 137)

⁷ Cf. “Durante os séculos XVI e XVII os livros de polifonia eram impressos em diversos formatos” (Abreu e Estudante, 2011, 95).

⁸ O baixão (*curtal, dulcian*) era constituído por uma só peça, sendo o seu tubo duplo no interior. Conseguia-se desta forma que o tubo fosse longo mas ocupando pouco espaço. Este processo era muito usado na Renascença para obter sons graves (Henrique, 1999, 305).

	Tibias Corneto Realejo ⁹ Chirimias ¹⁰	(Pinho, 1981, 137) (Matta, 2008, VII) (Pinho, 1981, 53) (Brito, 1982, 8-9)
Cordofones	Harpa Cravo Viola (Craviórgão) Clavicórdio Violino ¹¹ Saltérios Cítaras Alaudes Violas de mão 5/6 e 7 cordas Bandurras Fistulas Liras Manicórdios	(Pinho, 1981, 50) (Pinho, 1981, 50) (Pinho, 1981, 53) (Pinho, 1981, 50) (Pinho, 1981, 72) (Pinho, 1981, 136) (Pinho, 1981, 137) (Pinho, 1981, 137) (Pinho, 1981, 126)
Idiofones	(Repiques de sinos)	(Pinho, 1981, 53)

A tabela anterior não nos permite tirar quaisquer conclusões, nem se trata essa a sua intenção, apenas pretende demonstrar a diversidade dos instrumentos que compunham o Mosteiro. Sabemos que alguns desses instrumentos eram comuns nos actos litúrgicos e profanos, certamente à semelhança do que se passava no resto da Europa, que eram agrupados em instrumentos de *música alta* e *música baixa*. Também sabemos da existência de uma oficina de instrumentos musicais dentro do Mosteiro, apesar da insuficiente informação, como já anteriormente tivemos a oportunidade de dizer. Chegaram até nós alguns relatos, que de certa forma comprovam não só o fabrico, mas também a reparação de instrumentos oriundos de outros locais (Pinho, 1981, 154).

A vida no Mosteiro estaria organizada de modo a que fosse auto-suficiente, quer do ponto de vista cultural, quer do ponto de vista material. No entanto, não são abundantes as notícias relativas a actividade da oficina de instrumentos, do mesmo modo que todas as

⁹ Cf. Existe uma referência a Realejos, Craviórgão, Cravos e Harpas em (Brito, 1989, 58).

¹⁰ Cf. Há indicações embora que débeis de que as Chirimias eram utilizadas no Mosteiro. Sabemos que no século XVIII estavam ao serviço da universidade dois tocadores de Chirimias (Brito, 1982, 9).

¹¹ Cf. Os violinos não seriam muito utilizados no Mosteiro (Brito, 1982, 5).

outras actividades, em que estariam envolvidos os Crúzios. Também não conseguimos descobrir em que parte do Mosteiro estava instalada a referida oficina¹².

3.2 PRINCIPAIS PROTAGONISTAS NA PRODUÇÃO MUSICAL DO MOSTEIRO

Quisemos aqui dar a conhecer aos alunos alguns dos principais protagonistas dos séculos em estudo, destacando primeiro os do século XVI e na segunda aula os do século XVII.

Dos muitos relatos que conhecemos de músicos que terão cruzado o Mosteiro no período em análise, destacamos, a título de exemplo, Dom Heliodoro de Paiva, “morreu em 21 de Dezembro de 1552” (Pinho, 1981, 166), a sua celebridade é comprovada nas notícias do assento de óbito ou nas rubricas que conhecemos. Nas crónicas a respeito deste compositor, Joaquim de Vasconcelos relata-nos o seguinte no seu Dicionário de 1870:

“Homem de talento, dotado de uma aptidão extraordinária para as Ciências e para as Artes. Além de Musico, foi um dos nossos bons pintores [...] Fallava o Grego, Latim, Hebraico, e tocava Orgão, Rabeca e Harpa, cantando igualmente bem [...] Morreu em Coimbra, a 20 de Dezembro de 1552” (Vasconcelos, 1870b, 14-15)¹³.

Apesar da discordância quanto à data do seu falecimento, ambos os autores parecem estar de acordo quanto ao seu talento.

Quanto a D. Francisco de Santa Maria (ca. 1532/8-1597)¹⁴, sabemos que era “[...] de ascendência mourisca e oriundo de Ciudad Rodrigo, mestre de capela do Mosteiro de Santa Cruz” (Ferreira, 2008, 89)¹⁵. Não havendo a certeza onde foi ordenado, mas especula-se que seria na sua cidade natal. A data de morte foi a 13 de Fevereiro de 1597¹⁶.

¹² Deixo o mote da importância da oficina dos crúzios. Certamente que no campo da organologia esta instituição poderá ter um contributo significativo, mas extravasa o âmbito deste Projecto Educativo.

¹³ Cf. Esta informação também pode ser confirmada em: (Nery, 1984, 184).

¹⁴ Cf. Joaquim de Vasconcelos não tem nenhuma entrada no seu Dicionário *Os Musicos Portuguezes*. José Mazza, também não faz referência a este compositor no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*.

¹⁵ Cf. Pedro Miranda, associa o nome de Francisco Mouro a D. Francisco de Santa Maria, apesar de esta questão não ter sido levantada nem por Owen Rees nem por Ernesto Pinho, relaciona este facto com o nome do seu pai “Pedro mouro” (Miranda, 2001, 26). Nery, também não faz nenhuma referência a Francisco Mouro na «Bibliotheca Lusitana»

¹⁶ Cf. P-Cug, MS 632, fls 147v/410v.

“Foi enterrado na Igreja de Santa Cruz de Coimbra, mas a sua tumba, tal como a do seu sucessor [D. Pedro de Cristo] ficou encerrada dentro de paredes, numa secção da Igreja que foi fechada por alterações feitas no edifício” (S., 2009, 34).

O “Dom Pedro de Cristo é hoje o compositor de Santa Cruz mais falado” (Pinho, 1981, 179), (Dom Pedro de Cristo ca. 1545-1618)¹⁷. Subsistem dúvidas quanto à nacionalidade dos seus pais, no *Livro do Recebimento dos Nouviços* e no *Rol dos Cónegos Regrantes* (que se encontram na Torre do Tombo), diz-nos que Dom Pedro de Cristo “[...] *nasceo nesta cidade [Coimbra] mas seu pay era estrangeiro*” (Pinho, 1981, 179). Informações precisas a seu respeito são deixadas por um escrivão: “[...] *deixou muitas saudades na religião e muitos amigos por que todos lhe queriaõ muito*” (Pinho, 1981, 163). Se levarmos em linha de conta a obra identificável como pertença a D. Pedro de Cristo e se a compararmos com a dos seus homólogos, não há dúvida de que Manuel Joaquim tinha razão em afirmar que D. Pedro de Cristo era o maior de todos, “[...] *ascendem a mais de duas centenas e meia as obras que podemos identificar da sua autoria.*” (Pinho, 1981, 176).

Segundo Rui de Vieira Nery:

“[...] apenas nos deixou seis vilancicos sacros. Todo o resto da sua obra se situa no âmbito da polifonia sacra de texto latino, na qual se revela um contrapontista notável, mantendo-se de um modo geral fiel à textura tradicional das 4 vozes mas utilizando uma larga paleta de efeitos e processos de escrita polifónica” (Nery e Castro, 1999, 59).

Acrescentamos à nossa lista, D. Pedro de Esperança († 1660)¹⁸, também ele um dos mais destacados compositores do período em foco, conhecemos deste compositor quatro responsórios de Natal e uma Missa para a Quaresma.

O nome de D. Pedro de Esperança¹⁹, veio a lume num *Obituario* de Santa Cruz, onde se regista a sua morte no dia 24 de Junho de 1660 (Pinho, 1981, 187). Teria sido um

¹⁷ D. Pedro de Cristo não tem entrada no Dicionário de Joaquim de Vasconcelos, nem no Dicionário de José Mazza. O que demonstra que à data de compilação dos referidos Dicionários este musico ainda não tinha sido descoberto.

¹⁸ Cf. Não existe entrada no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de José Mazza.

compositor de destaque no seu tempo pois algumas das suas obras são raros exemplos de peças vocais intercaladas com partes “obrigadas” com a descrição dos respectivos instrumentos. Disso são exemplo os quatro responsórios para as *Matinas* de Natal.

3.3 FONTES MUSICAIS

Neste ponto do trabalho queremos despertar os alunos para a importância das fontes musicais, preservadas na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

De uma forma geral os manuscritos provenientes de Santa Cruz de Coimbra encontram-se em razoáveis condições, no entanto alguns deles, uma percentagem mínima, estão em mau estado de conservação, alguns deles revelam um aspecto apressado da própria escrita que está de acordo com o carácter efémero e *ad hoc* a que se refere Brito. O autor defende que em certos casos o compositor não faria mais do que escrever uma versão diferente de uma peça que já fora usada em anos anteriores (Brito, 1983, VIII).

Pinho acrescenta ainda o seguinte, há códices que primam por uma escrita perfeita, esses são em menor número, na sua grande maioria apresentam uma grafia musical sem esmero e extremamente descuidada. Com o peso dos anos, muitos manuscritos contêm folhas restauradas, manchadas pela humidade e perfurações no espaço das figuras musicais, devido à tinta ferrogálica utilizada.

Apesar de os manuscritos que serviram de base ao nosso trabalho, e a sua existência na B. G. U. C. já terem centenas de anos, deles ainda não existe um inventário publicado, capaz de nos dar uma informação precisa e detalhada das largas centenas de composições ali existentes.

Sabemos que muitas das fontes manuscritas existentes na B. G. U. C., ao serem provenientes do Mosteiro de Santa Cruz, as obras nelas contidas não são todas de

¹⁹ Cf. Em relação a este compositor não existe entrada no dicionário *Os Musicos Portuguezes* (1870), de Joaquim Vasconcelos. O exemplar do dicionário que se encontra na B.G.U.C. contém um apontamento a lápis, sobre este compositor, com a assinatura de A. Cruz: “Cónego regente de Santa Cruz de Coimbra, Compositor do séc. XVI. Há várias obras suas nos ms. Musicais da Biblioteca da Universidade de Coimbra” (Vasconcelos, 1870a, 96). Também não existe nenhuma entrada no Dicionário de José Mazza, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 1944/1945.

compositores de Santa Cruz. Sabemos, também, que era frequente os clérigos se deslocarem entre as várias congregações religiosas do país, como é o caso de “D. Francisco, compositor espanhol “[...] sucessivamente, Mestre de Capela das Sés de Guarda e de Coimbra” (Nery e Castro, 1999, 39-40), desta forma alguma música poderia eventualmente circular pelos Mosteiros da congregação. Brito acrescenta, várias peças “[...] aparecem em vários manuscritos de Santa Cruz, como [...] M. M. 228 e o M. M. 52, que pertenceu originalmente ao Convento de São Vicente de Fora em Lisboa.” (Brito, 1989, 59).

4. CONTRIBUTO DO MOSTEIRO NO DESENVOLVIMENTO MUSICAL

4.1 LIVRARIA DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

Aqui quisemos fazer referência à existência de uma das livrarias musicais mais significativas, referindo o local em que ela se encontrava, e assim referir o carácter excepcional da mesma. Este tema será abordado na segunda aula.

Neste ponto do trabalho não temos quaisquer ânsias de simplificação, apenas fizemos copiosas anotações da bibliografia cruzada, em relação à livraria²⁰ do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Joaquim Manuel Teixeira de Carvalho mandou imprimir em 1921 um estudo sobre *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. A obra tem por base os catálogos manuscritos da livraria Crúzia por ele encontrados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Carvalho, dá-nos a relação de algumas obras de música existentes na célebre livraria, assim como, algumas das actividades musicais praticadas no referido espaço. Chega-nos ainda a notícia de que o Mosteiro possuía uma imprensa privada, como nos relata Carvalho: “*Já em 30 de junho de 1531, entregava Afonso Gonçalves a D. Dionizio, prior castreiro, livros no valor de 100 cruzados, recebendo em troca trezentos breviários dos que o mosteiro mandara imprimir*” (Carvalho, 1921, XI).

Mário de Sampaio Ribeiro (1898-1966) comenta em 1939 o seguinte:

“[...] à custa da livraria de Santa Cruz se terem enriquecido algumas bibliotecas particulares; *a-pesar do abandono* a que tudo esteve votado durante anos e anos; o

²⁰ Cfr. Na imagem nº 1 referência ao local onde se encontrava a livraria.

certo é que os restos que até nós chegaram – talvez parcela mínima do que por lá haveria – ainda são valiosíssimos e ainda bastam para se ajuizar por eles a grandeza da prática musical no mosteiro nos séculos XVI e XVII.” (Ribeiro, 1939, 12).

As salas da biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz já não existem, foram demolidas a quando da remodelação do edifício, actualmente ocupado pela Câmara Municipal e outras repartições públicas. “Dos manuscritos de música do mosteiro nunca encontrei catálogo” (Carvalho, 1921, 78), o facto por si só é condicionador. De facto a fragmentação a que foi levada os manuscritos musicais leva a que estes teriam encontrados vários destinos, para além das fatalidades já mencionados, Carvalho, alude para a existência de manuscritos no Museu Machado de Castro em Coimbra e na sua própria casa, durante a elaboração do seu trabalho na década de vinte (Carvalho, 1921, 134). Esta manta de retalhos em que se encontrava o espólio de Santa Cruz, em nada contribui para a sua valorização e respectiva divulgação.

José Abreu e Paulo Estudante acrescentam:

“Regularmente, vão surgindo notícias desses livros de outrora, nomeadamente provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em mãos privadas ao longo de todos estes anos e agora colocados à venda em leilões nacionais e internacionais.” (Abreu e Estudante, 2011, 89).

4.2 O CONTRIBUTO DO MOSTEIRO NO DESENVOLVIMENTO MUSICAL PORTUGUÊS

Também faremos durante a segunda aula, alusão ao Mosteiro no desenvolvimento musical português, expostos os pontos anteriores que emolduraram um enquadramento histórico-cultural. Focamos neste momento a nossa atenção para a mais-valia que o Mosteiro representa no espectro musical nacional, para que o aluno se possa sentir envolvido com uma realidade bem diferente da experienciada hoje em dia.

O contributo musical do Mosteiro tem vindo a ser comprovado à medida que a investigação musicológica avança. A dimensão dos compositores que edificaram as suas composições, entre paredes, tem vindo a ser comprovada pelas transcrições e gravações do

reportório. Quanto ao nascimento da polifonia nesta comunidade temos os seguintes relatos:

“[...] pode dizer-se que, paralelamente à Capela Real, Santa Cruz precedeu todas as catedrais portuguesas no uso da polifonia. A arte dos sons foi ali praticada desde muito cedo” (Alegria, 1985, 56).

Um pouco mais à frente acrescenta:

“O que não podemos assegurar com dados documentais é se o uso de polifonia nas solenidades da Igreja, em Coimbra, começou em Santa Cruz ou na Sé, visto que a vemos praticada em ambos os lugares na segunda metade do século XV.” (Alegria, 1985, 56).

No entanto, apesar das divergências a quando do início da polifonia em Santa Cruz o contributo do Mosteiro para o desenvolvimento musical português leva a querer que foi bastante significativo. Não só como Escola na verdadeira ascensão da palavra, mas também no exercício do ensino da música aos seus “noviços”, quer fosse de ordem prática ou teórica. Carlos de Brito acrescenta, “Já nos finais do século XV nos surge em Santa Cruz um compositor de música polifónica, o Prior D. João de Noronha (m. 1506), a quem se deve a admissão no Mosteiro de quatro cantores para a polifonia.” (Brito e Cymbron, 1992, 43)²¹.

Reforçando a ideia anterior, J. M. Carvalho, refere o seguinte:

“[...] o estudo da música, no mosteiro de santa cruz sempre cultivado com amor e que nos séculos XVI e XVII o elevará à altura de uma verdadeira escola d’arte musical, conhecida no país e no estrangeiro, chagando a haver nele uma oficina de instrumentos músicos” (Carvalho, 1921, 3-4).

Inevitavelmente, as práticas cultivadas anteriormente tiveram reflexo nos períodos seguintes. Carvalho relata ainda o seguinte: “Muitos dos cónegos regantes iam fazer os

²¹ A título de exemplo, refira-se o que se passava num outro local do país no início do século XVI “*Em 1505, quando D. Diogo de Sousa tomou posse do arcebispado primaz, já na Sé de Braga se praticava a polifonia vocal*” (Alvarenga, 2002, 37).

seus estudos às universidades estrangeiras e de lá traziam ideias e iniciativas que no mosteiro frutificavam” (Carvalho, 1921, 79). Segundo Pinho:

“Foi notória sobretudo a influência francesa e flamenga que se fez sentir mais a partir da Reforma (1527-1554). [...] De lá vinham as iniciativas, os mestres, os livros. Santa Cruz tornou-se nesta época a primeira, cronologicamente, das escolas portuguesas do renascimento” (Pinho, 1981, 63).

Ainda o mesmo autor, afirma que também é por esta altura que a cultura francesa e principalmente a revolução da reforma terá chegado até nós, “Uma grande parte dos compositores que ai figuravam pertencem à Escola Franco Flamenga, uma ligação que Santa Cruz sempre manteve e não apenas no aspecto musical.” (Pinho, 1981, 231).

O musicólogo Manuel Pedro Ferreira, no seu levantamento, enumera as muitas ligações entre o Mosteiro e o resto da Europa, refere que “[...] em Santa Cruz o interesse pela polifonia internacional levou, em meados do século [XVI], à cópia manuscrita de edições impressas em Antuérpia, Lovaina e Veneza.” (Ferreira, 2008, 70)²². As experiências além-fronteiras do qual o Mosteiro é vulnerável, “[...] testemunham por escrito que a prática musical em Santa Cruz tinha mais pontos de contacto com a Europa seiscentista do que por exemplo a sua contemporânea escola de Évora.”²³. Santa Cruz não foi só berço de vários compositores, mas também de reputados teóricos portugueses, que de algum modo estiveram ligados ao Mosteiro e a cidade, João de Freitas Branco revela-nos que neste

“[...] período em que nos temos demorado houve teóricos portugueses dignos de menção, [...] Fr. Agostinho de Cruz, nascido em fins do século XVI, cónego regular de St.^a Cruz, de Coimbra, [...] Pedro Thalésio, talvez espanhol, lente de Música na Universidade de Coimbra, onde, em 1618, deu à estampa uma Arte de canto chão” (Branco, 1995, 131).

²² Cf. Sobre livros de polifonia impressa, Abreu e Estudante, referem que estes foram “[...] impressos nas principais oficinas de edição musical deste período, sobretudo as localizadas em Veneza; Roma e Antuérpia, mas também, nas oficinas de ibéricas de Madrid, Sevilha e Lisboa. José Abreu e Paulo Estudante, *A Propósito dos Livros de Polifonia Impressa Existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Revista de História das Ideias, Vol. 32, 2011, pp. 94-95.

²³ Cf. Extraído das notas de programa elaboradas por Cristina Fernandes no concerto “Il Seicento em Santa Cruz” (D. Pedro de Cristo, D. Pedro da Esperança, Vilancicos sacros inéditos. Concerto realizado na Igreja de São Roque nos dias 8 e 9 de novembro de 2013, sob a direção do maestro Jorge Matta.

Até ao momento o único estudo de conjunto publicado sobre o acervo polifónico de Santa Cruz quinhentista, foi efectuado por Owen Rees, onde sugere que o repertório local anterior a 1560 foi influenciado por modelos estrangeiros do último quartel do século XV e das duas primeiras décadas do século XVI, uns oriundos do círculo de compositores ligados às cortes dos Reis católicos (a que pertenceu Pedro de Escobar) e outros de filiação Franco-Flamenga, provenientes directamente de Itália e do norte da Europa²⁴.

Tudo nos leva a crer, que o Mosteiro entre finais do século XV e o século XVII, passou por uma fase da aculturação internacional. Não cabe aqui, apresentar uma inventariação exhaustiva do repertório executado em Santa Cruz, mas sim tentar compreender quais os géneros mais executados e produzidos no Mosteiro. A produção musical dos compositores Franco Flamengos parece ter sido conhecida entre nós, designadamente as obras localizadas num manuscrito, copiado no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em meados do século XVI, hoje preservado na Biblioteca da Universidade de Coimbra sob a cota MM 48. (Nery e Castro, 1999, 30-31).

No âmbito da investigação realizada por Pinho, relativamente aos séculos XVI e XVII, o autor sugere, que o desenvolvimento musical processou-se sobretudo à volta das formas usuais da música sacra. Ainda de acordo com o autor, a partir do último quartel do século XVI, e intensificado no século seguinte, vamos encontrar uma vasta obra de índole espiritual, religiosa e até profana em concordância plena com a evolução musical verificada nos maiores centros europeus (Pinho, 1981, 221).

5. VINCULAÇÃO NA PRÁTICA PEDAGÓGICA ACTUAL

As mudanças e melhorias que na escola em Portugal se tem procurado introduzir são inúmeras e valiosas e representam um extraordinário investimento e esforço dos decisores e dos professores (Gomes, 2011, 12). O meu trabalho, como tem vindo a ser demonstrado, é centrado na actividade musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra nos séculos XVI e XVII. Proponho a organização de algum do material gerado pela investigação musicológica que tem vindo a ser divulgado nos últimos tempos, de maneira que possa ser

²⁴ Cf. Owen Rees, *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, part I: «The repertories in their context», e especialmente as pp. 39-40.

usado no âmbito do ensino vocacional da Música. Pretendo reunir conhecimento musical relacionado com o Mosteiro que seja apropriado para a sala de aula, no âmbito do ensino da História da Cultura e das Artes, criando actividades adequadas ao trabalho com as turmas em causa. Para tal, foi-me também necessário aprofundar o conhecimento sobre esta instituição e o seu funcionamento.

Como temos vindo a demonstrar, o Canto Gregoriano constituía-se numa prática importante para o Mosteiro e estava integrado nas actividades pedagógicas desta instituição. Embora saibamos que a construção e reparação de instrumentos era também uma das actividades importantes do referido espaço, essa informação não é alvo de actividades práticas por parte dos alunos, mas sim, é tão somente referida, sublinhando-se a importância do parque instrumental então presente em Santa Cruz. No presente trabalho a polifonia é tratada com interesse preferencial, seja pela importância que teve em Santa Cruz, seja pela relevância desta matéria para a formação dos alunos.

Esta transmissão de conhecimento realizada no âmbito do ensino secundário fica facilitada pelo facto de que o enquadramento da música antiga no cenário académico superior, cada vez mais se integra num redobrado interesse, tanto da Musicologia como no ramo da Performance.

No entanto, as características das turmas e, acima de tudo, o exíguo tempo disponível, não permitem que, neste caso, sejam integradas nesta unidade temática actividades de performance. Não obstante, aquando das audições – de exemplos cuidadosamente escolhidos, pela sua qualidade, - os alunos são convidados a uma audição atenta, também no que toca a questões interpretativas.

5.1 HISTÓRIA DA CULTURA DAS ARTES NOS PROGRAMAS ESCOLARES

Em 2012 foram elaborados novos programas curriculares, sob o título: Desenvolvimento do Programa de História da Cultura e das Artes (Disciplina da Componente de Formação

Científica dos Cursos do Ensino Artístico Especializado de Artes Visuais, Dança, Música e Teatro – 10º, 11º e 12º anos)²⁵.

Materializava-se assim a revisão da estrutura curricular dos cursos secundários do ensino artístico especializado da dança e da música, preconizada pelo Ministério da Educação e Ciência, que entrou em vigor a partir da publicação da Portaria nº 243-B/2012, de 13 de Agosto, introduzindo alterações nos planos de estudo dos cursos artísticos das referidas áreas.

Nos novos planos de estudo dos cursos de ensino artístico especializado da música, de nível secundário, foi introduzida a disciplina de História da Cultura e das Artes com um tempo lectivo de 135 minutos, a ser leccionada em consonância com a unidade lectiva adoptada pela escola, desde que respeitando a carga horária semanal, no âmbito do reforço da autonomia pedagógica e organizativa, veiculada nos princípios estabelecidos pela revisão da estrutura curricular.

O programa da disciplina de História e Cultura das Artes foi homologado em 14/09/2004, no que se refere às matérias transversais às diferentes áreas artísticas (tronco comum). Constituía-se na introdução e apresentação do programa, contemplando esta última a visão geral dos conteúdos das diferentes áreas artísticas e respectiva indicação quanto à gestão dos tempos. Contudo, como o programa foi concebido para duas unidades lectivas de 90 minutos (180 minutos semanais) e a reforma da estrutura curricular dos cursos do ensino especializado da música contempla 135 minutos semanais, foi necessário proceder, na área específica da música, às respectivas adaptações à nova carga horária.

²⁵ Cf. Projecto de Programa/História da Cultura e das Artes Módulo Inicial, Tronco Comum e Área Artística da Música – Ensino Artístico Especializado, ANQEP, IP, 28/agosto/2012.

Tabela 2

Componente de formação	Disciplinas	Carga Horária Semanal		
		(x 45 minutos)		
		10.º Ano	11.º Ano	12.º Ano
Científica	História da Cultura e das Artes	3	3	3
Carga Horária Semanal (em minutos)				
Científica	História da Cultura e das Artes	135	135	135

Tabela representativa de minutagem da disciplina de História da Cultura e das Artes

A disciplina em causa, no âmbito do Curso Secundário de Música representa uma percentagem de 39 % da formação complementar científica. Os planos de estudos, relativamente às componentes de formação científica, obedecem à tabela anterior.

Transcrevemos o trecho dos novos programas curriculares em que se contempla a música em Santa Cruz de Coimbra:

“Música vocal religiosa no século XVI – em Portugal: a expansão da atividade polifónica das capelas privadas às Capelas das Sés (como as de Évora, Lisboa e Braga) e ao Mosteiro de Sta. Cruz de Coimbra; conhecer os principais compositores e entender a influência do estilo franco-flamengo e os traços de maneirismo”²⁶.

Desta forma justificamos a pertinência do nosso Projecto Educativo, no que toca aos novos programas curriculares.

5.2 ENQUADRAMENTO DAS INSTITUIÇÕES

O Projecto Educativo pretende divulgar e envolver os alunos das várias Escolas de Música da cidade de Coimbra. Nesse âmbito destacamos: o Conservatório de Música de Coimbra, o Conservatório Regional do Centro, a Escola de Música do Colégio São Teotónio de

²⁶ Cf. Projeto de Programa/História da Cultura e das Artes Módulo Inicial, Tronco Comum e Área Artística da Música – Ensino Artístico Especializado, ANQEP, IP, 28/agosto/2012. p. 19.

Coimbra, bem como, num leque mais abrangente, o Conservatório de Música David de Sousa, na Figueira da Foz, o Orfeão de Leiria, o Conservatório de Música de Águeda. A escolha das instituições para as quais foi pensado este bloco temático sobre o Mosteiro de Santa Cruz, deve-se, em parte, à proximidade física entre estas e o local onde nasceu o material que anima a unidade temática, havendo inclusive a possibilidade de associar o seu ensino à visita ao Mosteiro. Dar-se-á assim corpo à ideia de motivação dos alunos para a aprendizagem da História da Música partindo da realidade que lhes é próxima.

Num segundo momento, o nosso Projecto Educativo deve ser aberto ao maior número de escolas possíveis, na certeza porém de que a proximidade geográfica seria o mais conveniente. Mais que não seja, por tudo o que até aqui tem vindo a ser exposto. Movidos pela premissa de que quanto mais envolvido o aluno estiver com o que o rodeia maior será o seu interesse pelo tema. Desta feita, o que sugerimos no primeiro parágrafo deste capítulo (cap. 5.2) seriam as condições ideais para a abordagem desta temática.

5.2.1 CARACTERIZAÇÃO DAS TURMAS INTERVENCIONADAS

O Projecto Educativo não pode ser posto à prova em nenhuma das Escolas próximas do Mosteiro, na medida em que o docente não lecciona em nenhuma delas. As Escolas onde o nosso Projecto foi testado não se encontram em tal proximidade. Os alunos não tiveram portanto contacto directo nem com o Mosteiro, nem com a Biblioteca da Universidade de Coimbra.

5.2.1.1 ESCOLA DE MÚSICA DE PEROSINHO

A turma do 1º Ano de História da Cultura e das Artes, da Escola de Musica de Perosinho - Vila Nova de Gaia, que foi objecto da presente intervenção é formada por doze alunos, dois do sexo masculino e dez do sexo feminino, com idades compreendidas entre os 15 e os 17 anos. Os alunos, na sua grande maioria, são provenientes de localidades próximas, com um tempo de deslocação para a escola de poucos minutos, o meio de locomoção é a pé, de carro particular ou de transportes públicos. Todos os alunos fazem parte do curso complementar, e não têm qualquer desvio comportamental assinalável.

Existe um bom ambiente entre os alunos e professor, revelando-se interessados e empenhados. Em relação ao contexto familiar, os alunos, são provenientes da classe média e vivem com os pais. A faixa etária dos pais está maioritariamente compreendida entre os 30 e os 40 anos, e as suas habilitações literárias são diversas, situando-se entre o 6º ano (segundo ciclo) e a licenciatura. Relativamente à ocupação dos tempos livres, os alunos fazem desporto e ouvem música. Salienta-se ainda que de um modo geral os alunos têm acesso facilitado, em casa, ao computador e à internet, sendo os lugares privilegiados para o estudo a escola oficial e o seu domicílio.

5.2.1.2 ESCOLA DE MUSICA DE OLIVEIRA DE AZEMÉIS

A turma do 2º Ano de História da Cultura e das Artes é formada por quatro alunos, dois do sexo feminino e dois do sexo masculino, com idades compreendidas entre os 16 e 18 anos. Os alunos são provenientes de localidades próximas. Têm um tempo médio de deslocação até à escola de cerca de 15 minutos, em que o meio de transporte é a pé ou de carro particular. Todos os alunos frequentam o curso complementar.

Existe muito bom ambiente entre alunos e professor; os alunos, são empenhados e interessados. O seu contexto familiar é de classe média, vivem com os pais. Relativamente à ocupação dos tempos livres, os alunos praticam desporto e gostam de ouvir música. Os mesmos têm acesso em casa a um computador e à internet. Sendo os lugares privilegiados de estudo, a escola oficial e o seu domicílio.

Em suma, nas suas características gerais, as duas turmas pouco diferem, a não ser no número de alunos.

5.2.2 PLANEAMENTO DAS ACTIVIDADES

Dentro do Projecto Educativo o planeamento de actividades é fundamental para a implementação dos conteúdos que irão ser abordados.

“Sempre que se inicia um empreendimento complexo, tendo em vista alcançar determinadas metas, torna-se importante fazer uma previsão básica da acção a ser

realizada, previsão essa que funcione como fio condutor susceptível de orientar a acção.²⁷

Assim sendo, as actividades foram distribuídas por blocos temáticos, divididos em quatro aulas e organizados em planos de aula genéricos com a descrição de conteúdos específicos para cada aula, tendo em conta os objectivos e as estratégias a explorar e os materiais de apoio.

1ª Aula – Compreender o movimento que levou à fundação do Mosteiro. Reconhecer os protagonistas que iniciaram a comunidade cristã. Reconhecer a área de implantação do Mosteiro. Compreender as principais características arquitectónicas pelas quais foi passando o Mosteiro ao longo dos séculos²⁸.

2ª Aula – Reconhecer as principais características da vida quotidiana da comunidade cristã nos séculos XVI e XVII. Conhecer os principais compositores dos séculos XVI e XVII que estiveram ligados ao Mosteiro. Compreender as origens de alguns dos principais compositores associados ao Mosteiro. Reconhecer a importância e variedade de instrumentos musicais executados pelos crúzios. Identificar o órgão barroco existente em Santa Cruz e os seus construtores²⁹.

3ª Aula – Enquadramento litúrgico dos séculos XVI e XVII. Géneros litúrgicos polifónicos. Vésperas de Monteverdi *versus* compositores Ibéricos. Reconhecimento e audição de antífonas e salmos. Identificação dos salmos *Dixit Dominus* e *Beatus vir* de Guerrero. Leitura do texto de um dos salmos.³⁰

4ª Aula – Reconhecer e identificar o tom salmódico no *Laudate pueri* de D. Pedro de Cristo, primeiro a partir da representação gráfica, logo, acrescentando-se a visualização do fac-símile e a sua audição. Enquadramento do hino nas Vésperas de Monteverdi. Reconhecer e identificar o hino *Veni Creator Spiritus* de Victoria. Enquadramento do

²⁷ Cf. Maria Candida Proença, *Didática da História*, Lisboa, VIII Vol., Universidade Aberta, p 403.

²⁸ Cf. Planificação da aula nº1 – Anexo 1.

²⁹ Cf. Planificação da aula nº2 – Anexo 2.

³⁰ Cf. Planificação da aula nº3 – Anexo 3.

magnificat em Monteverdi. Conhecer e identificar o uso do tom de recitação no *magnificat* de Victoria, disponibilizando a partitura aos alunos³¹.

5.3 DESCRIÇÃO DE CONTEÚDOS E COMPETÊNCIAS A DESENVOLVER

Para a realização deste Projecto Educativo, o professor necessita de desenvolver diversas competências que podemos distribuir em três áreas: competências científicas, competências pedagógicas e competências interpessoais (Proença, 1992, 57). As duas primeiras são vulgarmente referidas quando se problematiza a formação dos professores: o professor precisa «saber o que ensina» - competência científica e também precisa «saber ensinar» - competência pedagógica. A comunicação está na base do ensino, pois o carácter das relações humanas estabelecidas nas aulas é de extrema importância para o desenvolvimento pessoal e social dos educandos.

Dentro das competências científicas, o meu objectivo foi demonstrar conhecimento dos conteúdos leccionados e a sua relação com o plano curricular da instituição de acolhimento. Tentei fazer uma pesquisa fundamentada e actualizada e, desta forma, contribuir para a transmissão de um ensino baseado num suporte científico fidedigno.

Ao nível das competências pedagógicas, optei por uma mensagem que fosse ao encontro das expectativas dos alunos, por forma a assegurar um funcionamento eficaz da comunicação na sala de aula.

Tentei estabelecer a relação educativa de forma aberta e inovadora usando novas tecnologias, tais como o PowerPoint e as audições de CDs, propiciando momentos de livre fruição e, assim, estabelecendo um clima de relações humanas favorável ao desenvolvimento estético do aluno, o que já por si contribui para o seu desenvolvimento enquanto indivíduo. Pretendi, não apenas objectivos educacionais, mas também objectivos sociais.

³¹ Cf. Planificação da aula nº4 – Anexo 4.

“Uma forma aberta e inovadora de encarar o acto educativo levará o professor a adoptar uma atitude em que o fulcro principal não está nele como detentor do saber, mas, sim, na sua função no grupo turma ou grupo escola” (Proença, 1992, 48).

A autora da citação anterior aconselha que o professor não se esqueça da importância da comunicação não verbal, implícita nos gestos, no vestuário, na voz, na segurança, na simpatia, no olhar, pois estas e outras tantas são mensagens que o aluno capta e que determinam muitas das suas atitudes na aula (Proença, 1992, 287).

Quanto às capacidades interpessoais, uma delas é a propensão para a escuta, porque ser capaz de escutar os outros é um pressuposto indispensável ao desenvolvimento das capacidades interpessoais, praticado quando da audição de exemplos musicais. No caso concreto da minha intervenção, esta foi facilitada devido a que se tratavam de turmas com poucos alunos.

A título de resumo, tendo em vista a definição de estratégias conducentes ao sucesso educativo dos alunos, defini linhas orientadoras e metas a atingir, e desta forma contribuir para melhorar os resultados na disciplina de História da Cultura e das Artes. Tentei contribuir para o desenvolvimento de uma cultura de partilha de saberes e de experiências.

5.3.1 ENQUADRAMENTO LITÚRGICO NOS SÉCULOS XVI E XVII

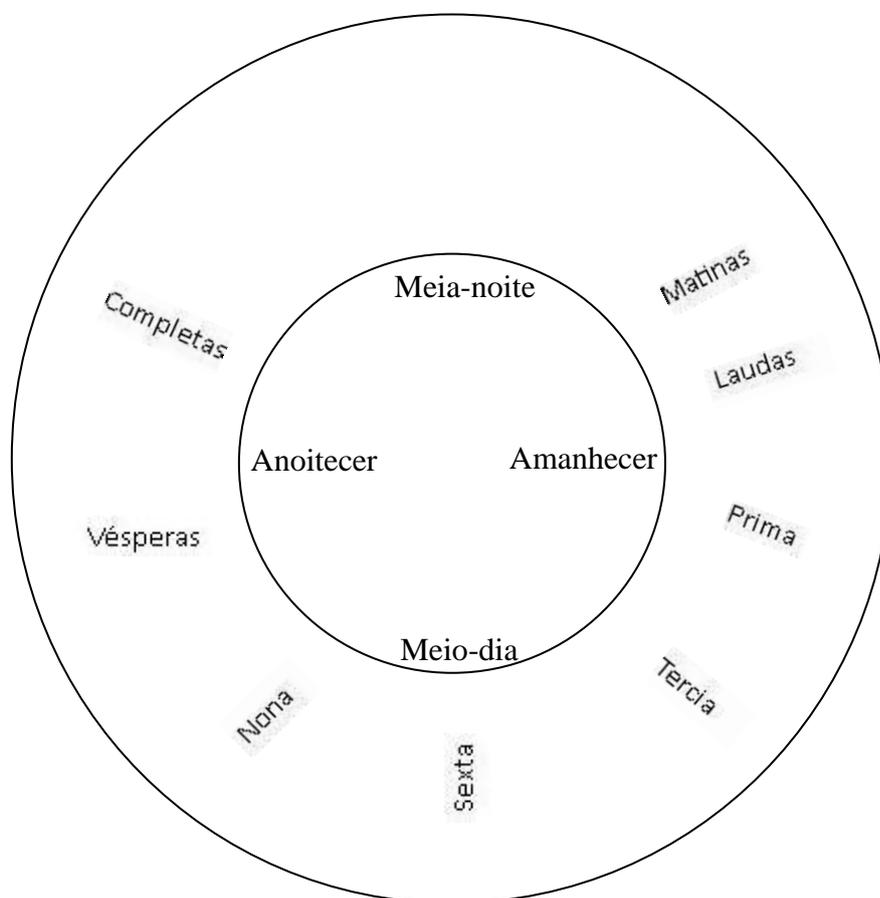
Um dos intuitos deste Projecto Educativo é tornar claro para os alunos, que a música litúrgica estava condicionada por estritos calendários. Nessa perspectiva, e na medida do possível, os alunos são confrontados com a forma de encarar a passagem do tempo, conforme era então vivida no seio da Igreja católica, compreendendo que a arte tinha por fim salientar e solenizar datas. Esta temática será exposta no início da terceira aula.

O ano litúrgico e a sua forma cíclica só podem ser entendidos depois de observarmos outras divisões mais pequenas, como a liturgia diária, com o ritual do Ofício Divino e o da Missa, até aos principais dias de festa celebrados no decorrer do ano. O calendário eclesiástico é o resultado de todas estas divisões. Sendo que:

“Misa y oficio son la «vida diária» de la Iglesia, que se va repitiendo a lo largo de una unidade más amplia y que se reitera, a su vez, ciclicamente cada siete días, comenzando a contar desde el Domingo, primer día de la semana, consagrado al descanso oficialmente desde el Concilio de Nicea (325).(Asensio, 2008a, 143).

As horas monásticas são divididas em sete horas diárias e uma nocturna e tiveram origem em dois versículos do salmo 118 (*septies in die laudavi et super indiciis institiae tuar* [sete vezes ao dia te dirijo louvores por teu justo juízo] e *medio noctes et confidendum dum tibi super inditia iustificationis tuae* [à meia-noite levantar-me-ei para te louvar por teus justos decretos]) (Negreiros, 2005, 17)³², originando a seguinte divisão:

Tabela 3



Ofício Divino e a sua divisão pelo correr do dia³³

³² Cf. O mesmo assunto pode ser confirmado em Juan Carlos Asensio, *El Canto gregoriano*, Salamanca, Alianza Editorial, 2008, p. 262 e seguintes.

³³ Cf. A tabela acima exposta foi retirada do livro de: John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, Clarendon Press, Oxford, 2001, p. 47.

Esta “[...] estructura prescrita por San Benedito [ca. 530-560] ha permanecido casi intocable a lo largo de los siglos.” (Asensio, 2008b, 264). Quando era incorporada a Missa no ciclo diário, coloca-se entre a hora Tercia e a Sexta. O repertório do Ofício Divino é extremamente diversificado por toda a Europa e sujeito às tradições locais. Começou a ser preservado em manuscritos com notação musical um pouco antes do ano 1000, embora as suas estruturas sejam mais arcaicas do que as da Missa. Nas igrejas e catedrais que não tinham ordens religiosas, as principais festas do calendário litúrgico estavam divididas por categorias:

“En principio cada semana empezaba por um día festivo, el domingo, y el resto de los días eran considerados como feriales, pero com la adaptación de un santoral cada vez mais rico y complejo, muitos de los días de feria pasaron a ser festivos, aunque com distintas categorias” (Asensio, 2008b, 166).

A divisão em categorias levou à implantação de diversas classes: “The Tridentine breviary of 1568 established five classes of feast, with a further class – ‘Greater Double’ - being added in 1602.” (Whenham, 1997, 10). Designadas por Asensio da seguinte forma:³⁴

- *festum principale duplex*
- *festum duplex*
- *festum semidúplex*
- *festum simplex, IX lectiones*
- *festum simplex, III lectiones*

Os dias, agrupados em semanas, formam uma estrutura anual designada por *temporal*, que representa as principais passagens da vida de Cristo, dividida da seguinte forma:³⁵

- | | | |
|------------|---|-------------------------------------|
| - Advento | → | Preparação para a chegada de Cristo |
| - Natal | → | Nascimento de Cristo |
| - Epifania | → | Revelação aos gentios |

³⁴ Cf. Também pode ser confirmada em Juan Carlos Asensio, *El Canto gregoriano*, Salamanca, Alianza Editorial, 2008, p. 167.

³⁵ Cf. Também pode ser confirmada em Juan Carlos Asensio, *El Canto gregoriano*, Salamanca, Alianza Editorial, 2008, p. 144 e seguintes.

- Quaresma	→	Quarenta dias no deserto
- Domingo de Ramos	→	Entrada em Jerusalém
- Quinta-feira Santa	→	Última Ceia
- Sexta-feira Santa	→	Crucificação
- Domingo de Páscoa	→	Ressureição
- Dia da Ascensão	→	Ascensão de Cristo
- Pentecostes	→	Chegada do Espírito Santo

No entanto, nem todos os dias festivos tinham o mesmo perfil e o mesmo grau de importância, sendo consideradas “A las fiestas mayores de Semana Santa, Pascua, Navidad, Epifanía o Pentecostes”.(Asensio, 2008b, 166). Dentro destas só duas tem uma data fixa: o Natal e da Epifania; o resto do *temporale* gira em torno da “Pascua que a su vez se fija de manera variable como el primer domingo que va a continuación de la primera luna llena que sigue al equinoccio de primavera,”. (Asensio, 2008b, 145).

O Santoral constitui-se na celebração, pelo correr do ano, dos Santos da Igreja católica. Desta forma, o ano litúrgico é marcado por dois “relógios” o *sanctorale* e o *temporale*, que todos os anos encontram coincidências distintas, uma vez que grande parte das datas do *temporale* são lunares, enquanto as do *sanctorale* são solares³⁶.

5.3.2 GÊNEROS LITÚRGICOS POLIFÓNICOS

Um dos objectivos do Projecto Educativo é demonstrar que a polifonia era elaborada a partir de melodias pré-existentes, por forma a sensibilizar os alunos, para a existência dos tons salmódicos, sabendo que era a partir destes que se construía a polifonia. Esta abordagem será feita no decorrer da terceira aula.

A polifonia era preferencialmente praticada aos domingos e nas festas mais importantes, quer fosse nos Mosteiros quer fosse nas Catedrais ou nas Igrejas, desde que possuíssem os recursos necessários. Na perspectiva musical, dentro do Ofício Divino destacam-se, para a prática de polifonia, as matinas e as vésperas. As matinas constituem a mais longa e mais

³⁶ Cf. Sobre este assunto consultar: John Harper, *The Forms and Orders of Western Liturgy*, Clarendon Press, Oxford, 2001, p. 48 e seguintes.

elaborada de todas as horas, quer no aspecto musical, quer nos textos elaborados que utiliza. Contem três grandes secções chamadas de nocturnos, articuladas em torno dos salmos, das leituras, e das suas correspondências, que variam em número, dependendo da categoria do dia e do tempo litúrgico (Asensio, 2008b, 264).

Quanto às vésperas, existem primeiras e segundas vésperas, sendo que as primeiras eram as mais importantes. O formulário utilizado é praticamente idêntico em ambas as ocasiões, embora nas segundas possa ser mais reduzido (Asensio, 2008b, 270). Também existem algumas diferenças dentro das vésperas, diferindo caso fossem celebradas nas catedrais, ou nos mosteiros. Nestes últimos, eram executados quatro salmos e suas antífonas e nas catedrais eram celebradas com cinco salmos e respectivas antífonas.

5.3.3 VÉSPERAS DE MONTEVERDI *VERSUS* COMPOSITORES IBÉRICOS

Quisemos aqui evidenciar aos alunos a importância que as vésperas de Monteverdi ganharam no início do barroco. Quer pelo alargamento do número de vozes, quer pela riqueza instrumental que emprega. Sensibilizamos para este facto, no decorrer da terceira aula. Referindo ainda, que os compositores compunham determinadas peças, por forma a poderem vir a ocupar lugares de destaque.

A exploração desta obra cingir-se-á à sua fruição auditiva, sem os procedimentos analíticos que caracterizarão a abordagem das peças ibéricas.

Na medida em que as vésperas de Monteverdi têm uma importância cabal na História da Música Ocidental, podem ser uma interessante referência comparativa para o entendimento dos seus pares, ao nível da Península Ibérica, contribuindo para que o alunado compreenda que os fenómenos da música portuguesa se inserem num cenário internacional.

5.3.3.1 ESTRUTURA LITÚRGICA DAS VÉSPERAS

Queremos agora fazer uma referência à forma como eram organizadas as vésperas, e sua divisão interna, clarificando aos alunos em que momentos das vésperas era utilizada a polifonia, de uma forma geral e, no caso particular das vésperas de Monteverdi.

Recorrendo à ajuda de uma tabela, referimos os vários momentos em que era preferencialmente ouvida.

Antes de abordar os conteúdos musicais, propriamente ditos, cabe-nos explicar a sua localização na celebração desta hora monástica. A palavra tem origem no latim, *vespere* ou *vesperae*, que significa “a tarde”. As vésperas eram celebradas ao fim do dia aproximadamente pelas dezoito horas.

“Los oficios comienzan normalmente com varias oraciones privadas, después de las cuales se canta el versículo y la respuesta *Deus in adiutorium*. Este texto es el primer verso del salmo 69 (70): «Oh Dios, vem a librarne; Señor, correen mi ayuda». La respuesta, la segunda mitad del verso, continúa [...] com la frase *Laus tibi Domine Rex aeternae gloriae* (Gloria a ti, Señor, rey de la gloria celestial)” (Hoppin, 2.^a ed. 2000, 109).

Depois dos versículos iniciais, que eram comuns em todos os ofícios, seguem-se cinco salmos, cada um dos quais com a sua própria antífona.

De seguida farei uma representação de como eram realizadas as vésperas:

Tabela 4

Invocação inicial:³⁷

Versículo [V]: *Deus in adiutorium meum intende*

Responsório [R]: *Domine ad adiuvandum me festina.*

Doxologia: *Gloria Patri, et Filio, et spiritui sancto.
Sicut erat in principio et nunc et sempre,
et in secula seculorum. Amen.
Alleluia.*

Salmodia: 5 salmos e 5 antifonas

Ant. 1 + salmo + Ant. 1

³⁷ Cfr. Harper, John. 1994. *The Forms and Orders of Western Liturgy*. University Oxford: Oxford. p. 101. e Asensio, Juan Carlos. 2008. *El Canto gregoriano*. Salamanca: Alianza Editorial. p. 271. A bibliografia anterior vem sumariada neste ponto.

Ant. 2 + salmo + Ant. 2

Ant. 3 + salmo + Ant. 3

Ant. 4 + salmo + Ant. 4

Ant. 5 + salmo + Ant. 5

Capitulum

Responsório e resposta: *Deo gratias...*

Hino

Versículo e resposta

Ant. + cântico: *Magnificat* + Ant.

Kyrie eleison

Pater noster

Preces

Oração final

Formas de despedida:

V: *Dominus vobiscum.*

R: *Et cum spiritu.*

V: *Benedicamus Domino.*

R: *Deo gratias.*

Na medida em que há, para o Ofício Divino uma grande quantidade de obras compostas, tomo como exemplo as vésperas para ilustrar a utilização da polifonia dentro das práticas litúrgicas. A polifonia surge nos salmos, hinos e *magnificat* das vésperas, os textos dos salmos variam, consoante fossem festas de Santos ou Santas. A tabela 5 representa os salmos mais ouvidos nos domingos e nas festas mais importantes do calendário litúrgico, nomeadamente a sua respectiva posição ordinal³⁸.

³⁸ A tabela foi gentilmente cedida pelo musicólogo José Abreu.

Tabela 5

		Nº ps.	Domingos	Comum dos Santos	BVM e Santas	Natal	Corpus Christi	2ª Vésperas apóstolos e evangelistas
1	<i>Dixit Dominus</i>	109	1	1	1	1	1	1
2	<i>Confitebor tibi</i>	110	2	2		2	2	
3	<i>Beatus vir</i>	111	3	3		3		
4	<i>Laudate pueri</i>	112	4	4	2			2
5	<i>In exitu Israel</i>	113	5					
6	<i>Credidi</i>	115					3	3
7	<i>Laudate Dominum</i>	116	(5)	5				
8	<i>Laetatus sum</i>	121			3			
9	<i>In convertendo</i>	125						4
10	<i>Nisi Dominus</i>	126			4			
11	<i>Beati omens</i> (4ºtom)	127					4	
12	<i>De profundis</i>	129				4		
13	<i>Memento Domine David</i>	131				5		
14	<i>Domine probasti</i>	138						5
15	<i>Lauda Jerusalem</i>	147			5		5	

Como já referimos anteriormente, a polifonia era executada preferencialmente no âmbito das vésperas nos salmos, hino e *magnificat*. Por esse motivo a nossa primeira abordagem incidirá nos salmos. Os salmos são antecidos e sucedidos por uma antífona, “La palabra «antífona» designa muchas realidades diferentes,” (Asencio, 273) no entanto, dentro do ofício adquire um significado próprio. As antífonas constituem o género mais abundante no Ofício Divino e os seus textos são retirados da Bíblia. Alonso refere-se aos primórdios das antífonas da seguinte forma:

“Los primeros recogen antífonas de la misa y del oficio, como sucede en todas las liturgias gregorianas (Antifonario de leon, p.e.) pero los antifonarios del reportório gregoriano recogen todos os cantos necesarios para los ofícios de todo el año, responsorios incluídos, ordenados según el próprio del tiempo: comienzan com el Domingo I de Adviento. Al final aparecen sempre los cantos de los ofícios del

Común de los santos. Al final de muchos de estos libros hay un “tonale”, es decir, el orden de las antífonas según su cadencia salmódica (‘differentia’). (Alonso, 2011, 19).

As antífonas têm como principal função introduzir o tom salmódico para o salmo que é executado a seguir, ouvindo-se a sua repetição no final do mesmo. A cadência final da antífona é de especial importância, devido ao facto de determinar o tom em que o salmo será cantado.

Neste ponto do trabalho coloca-se a questão de saber quais as leituras para um determinado dia, seja ele festivo ou não, quais as antífonas, os salmos, os hinos e os *magnificat*. Podemos encontrar todas essas respostas no *Liber Usualis*³⁹. O *Liber Usualis* contém as intervenções para domingos e dias de festa, assim como para a Missa, o Natal, a Páscoa, a Epifania, Pentecostes e Corpo de Cristo, entre outras. Como tem vindo a ser referido, as festas são divididas por classes, o *Liber Usualis* faz também essa distinção. É composto por canto gregoriano e contém orações, lições e cânticos para as festividades mais importantes da Igreja Cristã compilados entre o Concílio de Trento (1545-1563) e o Concílio Vaticano II (1962-1965). A única reserva que lhe deve ser feita é o facto de não contemplar particularidades de determinadas regiões, ordens ou épocas, o que, no âmbito do ensino secundário, não chega a constituir um problema grave.

5.3.3.2 SALMOS

Os salmos constituem uma das formas significativas da utilização da polifonia, partindo de uma melodia pré-existente, e ocupam um lugar de destaque no nosso Projecto Educativo, pretendendo sensibilizar os alunos para esta realidade, procurando que eles encontrem o tom salmódico e o identifiquem nas partituras. Referimo-nos a este aspecto no decurso da terceira aula.

Os salmos são atribuídos ao rei David⁴⁰, celebrados por levitas no Templo de Jerusalém, formando na Bíblia um livro próprio. Os 150 salmos provêm do Antigo Testamento e foram traduzidos do Grego nos primeiros séculos da nossa era. Actualmente a Vulgata

³⁹ Cf. O *liber Usualis* foi imitado pela primeira vez no ano de 1896, pelos monges de Solesmes.

⁴⁰ Cf. Os “salmos ou saltério, foi-se formando aos poucos, desde os tempos de Davi (cerca de 1000 a. C.) até depois de Neemias (cerca de 400 a. C.)” Bíblia Sagrada, Edições Paulinas, São Paulo, 1988, p. 610.

contempla tanto a tradução a partir do Grego, como a *juxta hebraeorum*, que traduz directamente das versões judaicas, de que não dispunham os compositores do passado. A leitura [ou o canto] dos salmos constitui desde cedo, na Igreja Cristã um método de calendarização do tempo: Os “[...] salmos siguen una secuencia correlativa desde el domingo al sábado, desde el [salmo] 109 al 147 com algunas pequeñas diferencias entre el uso romano y el monástico.” (Asensio, 2008b, 271)⁴¹.

5.3.3.2.1 MONTEVERDI

Com o intuito de reunir material para as aulas, damos de seguida alguns exemplos e a transcrição moderna das mesmas, recorrendo à audição da obra de Monteverdi para que possam ser reconhecidas, com acesso à representação gráfica destas obras, procurando que os alunos possam estabelecer um grau da comparação com os procedimentos de compositores ibéricos, e dessa forma ter maior proximidade com o material temático. Esta abordagem será explorada no decorrer da terceira aula.

Fomos revisitar as vésperas de Monteverdi, tendo como referência o livro editado por John Whenham em 1997, que intitula, *Monteverdi: Vesperas (1610)*. O Livro em causa surge como ponto de partida para a nossa exposição, por forma a poder estabelecer uma comparação com a prática composicional de Santa Cruz de Coimbra. Whenham conduz-nos pelo interior das vésperas de Monteverdi, e pela forma de como seriam executadas em Itália nos finais do século XVI e início do século XVII, enquadrando-se esta prática dentro das determinações do Concílio de Trento, ou seja, “(the ‘Tridentine’ form) that Monteverdi would have know.” (Whenham, 1997, 6).

Antes de iniciarmos a abordagem específica das antífonas e salmos das Vésperas de Monteverdi, cabe comentar alguns aspectos terminológicos. Iniciaremos pelos salmos, tratando-se de um momento litúrgico em que a polifonia mais frequentemente está presente. Para tal, com o intuito de reunir material para as aulas, transcrevemos a fórmula

⁴¹ Cf. Consultar a Talela 5, p. 66.

de recitação do salmo *Laudate pueri*, retirada do livro de Whenham, e a antífona que a antecede e sucede⁴².

Exemplo 1

Ma - ri - a vir - go as - sump - ta - est* ad ae - the - re - um - tha - la - mum, in quo Rex -
 - re - gum - stel - la - to se - de so - li - o. [E u o u a e]

Exemplo 2

Lau - da - te pueri Do - mi - num:* laudate no men Do - mi - ni.
 Sit nomen Domini bene - dic - tum: ex hoc nunc, et us - que in se - cu - lum.
 A solis ortu ad oc - ca - sum: laudabile no - men Do - mi - ni.
 Sicut erat in principio et nunc et sem - per: et in secula sEcU - IO - rUm. A - mEn.

Os versos do salmo no exemplo anterior são variáveis quanto ao número de sílabas. Divididas em dois hemistíquios, as frases são encadeadas umas nas outras. A terminologia *E u o u a e*, usada no final da antífona, é uma abreviatura de *et in secula sEcUlorUm AmEn*, sendo que, neste caso, a última nota da antífona corresponde à primeira nota do tom salmódico. O salmo inicia com uma entoação até atingir a corda de recitação e termina o primeiro hemistíquio com uma mediante, o fim do segundo hemistíquio, concluindo com uma cláusula de finalização, neste caso, no 8º tom. Os tons salmódicos são a base da composição.

De seguida falaremos do tratado de música de Pedro Thalésio. A pertinência desta escolha, deve-se ao facto de Pedro Thalésio, talvez espanhol, ter sido lente de Música na Universidade de Coimbra, onde em 1618 deu à estampa uma *Arte de canto Chão* (Branco,

⁴² Cf. Existem também quatro antífonas marianas cantadas nas completas que não tem relação com as antífonas salmódicas, são elas: *Alma redemptoris mater*; *Ave regina coelorum*; *Regina coeli laetare* e *Salve Regina*.

1995, 131)⁴³. Thalesio, mostra as principais fórmulas de recitação, usadas na altura e como as mesmas incorporavam a polifonia no século XVI e início do século XVII.

Outros tratados também devem ser levados em conta para o período em estudo, como é o caso da *Arte de Musica de Canto Dorgam* de António Fernandez datado de 1626 “[...] o primeiro tratado de música escrito em língua portuguesa, [...] sem que faça qualquer referência a notas de recitação” (Negreiros, 2005, 84). Um outro tratado, pertinente, *Arte Minima* do Pe. Manuel Nunes da Silva, foi publicado no ano de 1685. Os tons salmódicos conhecem muitas variantes e eram aproveitados de formas bastante distintas. Tanto quanto sabemos, na Península Ibérica alguns tons tinham finalizações diferentes das praticadas, por exemplo, em algumas partes de Itália.

Quanto ao uso das palavras ‘modo’ ou ‘tom’, nem sempre a diferenciação é evidente, “Há no entanto também autores que diferenciam claramente modos e tons: os primeiros para as antífonas, motetes e madrigais; os segundos para salmos e *magnificat*.” (Negreiros, 2005, 76). Zarlino um dos mais importantes teóricos do século XVI deixou-nos a esse respeito o seguinte comentário:

*“Questi otto Tuoni Ecclesiastici vengano trasportati dal Fermo al canto Figurato, i quali riescono Coristi alle você, in alternativa di detto Canto Fermo, & Organo, sopra tali otto Tuoni si possono compuanere Messe, Salmi, Hinni, Contici, & altri Concerti da usarsi nelle Chiesa & alter devote occasioni.”*⁴⁴

No ano de 1533 assistiu-se à publicação do primeiro tratado de música impresso em Portugal: O *Tractado de Canto Llano*, do castelhano Mateus de Aranda - compositor e professor sucessivamente das Universidades de Évora e de Coimbra – seguido, em 1535, do *Tractado de Canto Mensurable* do mesmo autor. Neste último não há referência

⁴³ Cf. Tratado *Arte de canto chão* de Pedro Thalésio entre as páginas 56 a 58 (Anexos 7 e 8).

⁴⁴ Cf. “Estes oito tons eclesiásticos vêm trasladados do canto-chão ao mensural, os quais reconhecem os coristas nas suas vozes. Em alternativa ao dito canto-chão, ou dispostos em organum, pode-se compor sobre tais oito tons missas, salmos, hinos, cânticos e outras obras para uso na igreja ou em outras ocasiões de devoção.” (tradução de Vasco Negreiros em: O filho da velhice – Questões de interpretação. Aveiro. 2005. p. 82).

específica à organização modal, no entanto, quando Aranda apresenta o *cantus-firmus* sobre os quais exemplifica os seus procedimentos, fá-los aparecer na ordem dos *oktoekos*⁴⁵.

A questão da oposição modalismo *versus* tonalismo relaciona-se com o nosso tema de estudo, em diferentes nuances. Vários autores discutem a complexidade do tema apontando para a necessidade de considerar diversos factores na discussão. João Pedro d'Alvarenga, no seu livro, *Estudos de musicologia*, faz referência ao binómio modalidade/tonalidade no que toca a quando dos motetes de Frei Manuel Cardoso da seguinte forma:

“[...] a questão da modalidade e tonalidade (matéria entre nós suficientemente castigada nas discussões da polifonia maneirista, mas nem sempre com propriedade) que, de qualquer forma, não concebo como sistemas concorrentes e mutuamente exclusivos, mas antes coexistências em planos epistemológicos separados” (d'Alvarenga, 2002, 119).

Vasco Negreiros, por seu turno, refere-se à tentativa de diferenciar cabalmente modo e tonalidade nos seguintes modos: “[...] a questão modal é de tal forma complexa que não é adequada a tais ânsias de simplificação” (Negreiros, 2005, 86). O aprofundamento desta oposição, ou antes ‘complementaridade de conceitos’, faria correr muita tinta e dessa forma não cabe no âmbito deste Projecto Educativo.

De seguida (Exemplo 3) apresento os tons salmódicos para uma melhor visualização e, assim, confrontá-los com os exemplos que vão sendo dados a conhecer ao longo do trabalho, transcrevendo-os para uma nomenclatura actual e fácil de ser reconhecida pelos menos familiarizados com a notação quadrada. O ponto de partida para a transcrição que se segue é a sua aparição no tratado de Pedro Thalésio de 1618 (Anexos 7 e 8).

⁴⁵ Conjunto de oito modos usados pela instituição eclesiástica cristã católica, numerados de I a VIII.

Exemplo 3

The image displays a musical score for Gregorian chant, labeled 'Exemplo 3'. It consists of eight staves of music, numbered 1 through 8. The notation is in a single system, with each staff containing a sequence of notes and rests. Above the first staff, there are several labels and brackets indicating the structure of the chant. 'Tom solene' is indicated by a long bracket spanning the entire length of the first staff. 'Tom simples' is indicated by a shorter bracket spanning from the beginning of the first staff to the end of the second staff. Below these, 'Início' (beginning) is marked above the first staff, 'Meio' (middle) is marked above the second staff, and 'Fim' (end) is marked above the third staff. Two 'Nota de Recitação' (recitation notes) are marked with vertical lines and horizontal bars above the staff, one at the start of the second staff and another at the start of the third staff. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The staves are numbered 1 through 8 on the left side.

Transcrição dos tons salmódicos do tratado *Arte de Cantochão* de Pedro Thalésio⁴⁶.

Os tons salmódicos são iniciados por um levantamento (início), seguidos por uma nota de recitação, referenciada nos exemplos anteriores (Exemplo 3) pela semibreve, ao centro uma meia cadência (marcada na partitura por um quarto de barra), seguida novamente pela nota de recitação, concluindo com uma finalização. Os tons salmódicos podem ser simples

⁴⁶ Cf. A partitura que ilustra os tons salmódicos, foi graças à generosa cedência de apontamentos disponibilizados pelo musicólogo José Abreu.

(*Intonationes Psalmorum Simplicium*) ou solenes (*Intonationes Psalmorum Solemniium*)⁴⁷. Os cânticos simples eram utilizados nos salmos e nos hinos, os solenes, nos *magnificat*.

5.3.3.2.2 COMPOSITORES IBÉRICOS

Antes de abordarmos os compositores de Santa Cruz, farei uma alusão a alguns compositores Ibéricos. Quisemos chamar a atenção dos alunos para as estreitas ligações musicais entre ambos os países. Referimos alguns desses compositores como um dos últimos tópicos da terceira aula.

Tudo nos leva a crer, que nos séculos em questão as fronteiras culturais entre os dois países seriam muito ténues. No rol dos compositores que passaremos a referir, destaquemos que “A protecção da corte portuguesa aos músicos espanhóis é especialmente digna de nota no reinado de D. João III. Tanto Luís Milán como Francisco Guerrero [1528-1599] terão estado em Lisboa, [...] o segundo para lhe oferecer o seu primeiro livro de missas.” (Brito, 1989, 46). No sentido oposto, a título de exemplo, referimos dois compositores portugueses que também gozaram da protecção da corte espanhola, um desses casos é o de Pedro Escobar (1465-1535) que terá estado ligado a cidade de Sevilha, levando-nos a acreditar, que teria influenciado alguns compositores espanhóis, como nos demonstra a citação seguinte:

“Oddly enough, it is the figure of the Portuguese Pedro Escobar that stands behind generic traditions originating in Andalusia. He is one of the most prominent influences on later generations, if we judge from the number of times younger composers used his works as a model. Morales and Guerrero, and many other peninsular composers as well, looked to Escobar for models, not only for their *Clamabat autem* motets, but also for their Requiem masses.”⁴⁸

Um outro caso é o de Frei Manuel Cardoso, que também desfrutou da protecção da corte espanhola.

⁴⁷ Cf. Tratado de Pedro Thalésio *Arte de Cantochão* de 1618, paginas 56 a 58 (Anexos 7 e 8).

⁴⁸ Cf. Revista Portuguesa de Musicologia Nº 11. Lisboa. 2001. p. 10.

“Assim, não espanta saber que, quando Manuel Cardoso foi a Madrid, em 1631 [...] ia se apresentar a Filipe IV para que o monarca espanhol patrocinasse a edição do *Liber tertius missarum*, [...] resultando daí uma verdadeira corrida de patrocínio musical da qual a polifonia portuguesa desfrutou com uma fertilidade editorial nunca antes vista” (Negreiros, 2005, 52-53).

Ambos os compositores tiveram ligações de proximidade com a corte espanhola.

5.3.3.2.2.1 FRANCISCO GUERRERO – *DIXIT DOMINUS*

Ainda no decurso da terceira aula, começamos por analisar um salmo do compositor Francisco Guerrero. Esta obra é, na perspectiva deste Projecto Educativo particularmente grata, na medida em que apresenta a íntegra da fórmula de recitação distribuída pelos versos do salmo. Achamos portanto que será um bom exemplo pedagógico de como eram utilizados os tons salmódicos na polifonia. O salmo é ilustrado com a partitura.

Tradução

Dixit Dominus

1. *Dixit Dominus Domino meo: *Sede a dextris meis.*

2. *Donec ponam inimicos tuos, *scabellum pedum tuorum.*

3. *Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion: *domináre in médio inimicorum tuorum.*

4. *Tecum principium in die virtutis tuae, in splendoribus sanctorum: *ex utero ante luciferum genui te.*

5. *Jurabit Dominus, et non paenitebit eum: *Tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.*

6. *Dominus a dextris tuis, *confregit in die*

Disse o Senhor.

1. Disse o Senhor ao meu Senhor: *senta-te à minha direita,

2. Até que ponha os teus inimigos por escabelo de teus pés.

3. O Senhor fará sair o Sião o cetro do teu poder; *domina tu no meio dos teus inimigos.

4. Contigo está o principio no dia da tua força, *entre os resplendores dos santos; / das minhas entranhas te gerei antes da aurora.

5. Jurou o Senhor, e não se arrependerá: *Tu és sacerdote eternamente, / segundo a ordem de Melquisedec.

6. O senhor está à tua direita; *ele

<i>irae suae reges.</i>	despedaçou os reis no dia da sua ira.
7. <i>Judicabit in nationibus, implebit ruinas: *conquassabit capita in terra multorum.</i>	7. Exercerá o seu juízo no meio das nações; *encherá tudo de ruínas; / esmagará as cabeças de muitos à terra.
8. <i>De torrente in via bibet: *propterea exaltabit caput.</i>	8. Beberá da torrente no caminho, *por isso levantará a sua cabeça ⁵⁰ .
9. <i>Gloria Patri, et Filio, *et Spiritui Sancto.</i>	9. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.
10. <i>Sicut erat in principio, et nunc, et sempre, *et in saecula saeculorum. Amen</i> ⁴⁹ .	10. Como era no princípio, agora e sempre, pelos séculos dos séculos. Amém.

Análise

O salmo *Dixit Dominus* de Guerrero, é um dos exemplos de obra polifónica que provavelmente seria cantada aos domingos e nos dias de festa. Neste caso o compositor apenas usa os versos pares em polifonia (excepto a doxologia), ou seja, alterna entre cantochão e polifonia. É igualmente frequente usar a prática inversa, ou seja, pôr os versos ímpares em polifonia.

O salmo encontra-se no 1º tom salmódico. Este surge de forma inequívoca nos primeiros compassos do *Cantus*, evidenciando a corda de recitação no primeiro hemistíquio, com a finalização clara do tom a acompanhar a segunda parte do hemistíquio, terminando com uma cláusula sobre Ré, no c. 7. As restantes vozes são ornadas em contraponto.

Aquando da entrada do 4º verso, no c. 8, o tom continua na voz mais aguda, enquanto nas restantes vozes surge um desfasamento, concluindo o primeiro hemistíquio do verso com uma cláusula sobre Lá, no c. 16. O final do 4º verso dá-se com uma cláusula sobre Ré, no c. 21.

No 6º verso, c. 22, o compositor recorre à voz do *Tenor* para demonstrar a recitação salmódica, os hemistíquios são divididos por uma cláusula sobre Lá, no c.24, terminando o verso com uma cláusula sobre Ré, no c.29.

⁴⁹ Cf. *Liber Usualis* p. 129.

⁵⁰ Cf. Bíblia Sagrada, Edições Paulinas, São Paulo, 1988, p. 665.

No 8º verso, c. 30, Guerreiro troca a voz do *Tenor* pela do *Bassus* para demonstrar o tom salmódico, como o compositor tem vindo a praticar; divide o verso com uma pausa geral e com uma cláusula sobre Lá, no c. 33. Termina o verso, no c. 38, com uma cláusula sobre Ré.

A doxologia (c. 39) surge de forma imitativa no *Bassus* e no *Altus*, com uma 5ª perfeita acima, nas restantes vozes, progredindo todas em contraponto livre, até surgir a cláusula sobre Ré, no c. 52. No último verso, o coro é reforçado por mais duas vozes (*Cantus II* e *Altus II*), o tom salmódico emerge no *Cantus I*, c. 53-54, assim como no *Altus II*, entre os c. 55 a 57. A peça termina com uma cláusula sobre Ré, na palavra “*Amen*”.

O recurso a cláusulas é significativo ao longo da peça, pois estas pontuam a divisão dos versos e o fim dos mesmos, assim como recorre ao uso de pausas para separar os hemistíquios. As cláusulas a Ré são as mais abundantes, existindo 6 cláusulas sobre Ré nos finais dos versos (c. 7, 22, 29, 38, 52 e 69), seguidas de 5 cláusulas sobre Lá, com a divisão dos hemistíquios (c. 3, 16, 24, 33 e 45). O Recurso a imitação também é evidente em algumas situações, alternando entre o uso do tom salmódico e a imitação livre, ou ainda, a imitação usando material da recitação. Em alguns trechos o compositor recorre também a homorritmia.

Comentário final: podemos referir que a primeira parte da peça, do início até a doxologia (c. 38) é marcada por uma voz dominante, que contem o tom salmódico, sendo as restantes vozes a ela subordinadas, evoluindo num contraponto que se move maioritariamente por graus conjuntos. Formam-se cláusulas pontuais que dividem a peça em momentos significativos. A segunda metade da peça, c. 39, até ao fim é marcada pelo aumento do número de vozes e por um contraponto livre e pontualmente imitativo.

Tabela 6

Tabela explicativa dos tons salmódicos e das vozes utilizadas em cada um dos versos.

Versos	Incipit	Voz em que surge o tom salmodico	Tom salmódico
1	<i>Dixit Dominus...</i>		
2	<i>Donec ponam...</i>	<i>Cantus</i>	1° Tom
3	<i>Virgam virtutis tuae...</i>		
4	<i>Tecum principium...</i>	<i>Cantus</i>	1° Tom
5	<i>Iurabit Dominus...</i>		
6	<i>Dominus a dextris...</i>	<i>Tenor</i>	1° Tom
7	<i>Dominus a dextris...</i>		
8	<i>De torrente in via...</i>	<i>Bassus</i>	1° Tom
9	<i>Gloria Patri...</i>		
10	<i>Sicut erat in principio...</i>	<i>Cantus I/AltusII</i>	1° Tom

15

de - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - re an - te lu - ci - fi - erum ge - nu - i te.

de - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - re an - te lu - ci - fi - erum ge - nu - i te.

de - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - re an - te lu - ci - fi - erum ge - nu - i te.

de - ri - bus san - cto - rum: ex u - te - re an - te lu - ci - fi - erum ge - nu - i te.

22

a Do - mi - nus a dex - tris tu - is con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - gen

a Do - mi - nus a dex - tris tu - is con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - gen

a Do - mi - nus a dex - tris tu - is con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - gen

a Do - mi - nus a dex - tris tu - is con - fre - git in di - e i - rae su - ae re - gen

29

a De torren - te in vi - a bi - bet pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca - put.

a De torren - te in vi - a bi - bet pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca - put.

a De torren - te in vi - a bi - bet pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca - put.

a De torren - te in vi - a bi - bet pro - pte - re - a ex - al - ta - bit ca - put.

39

S. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

a. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi -

S. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o, et Spi - ri -

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

46

et Spi - ri - tu - i San - cto.

- ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

et Spi - ri - tu - i San - cto et Spi - ri - tu - i San - cto.

53

Cantus I
10. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et

Cantus II
10. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o et

Altus I
10. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o, in prin - ci - pi - o

Altus II
10. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o

Tenor
10. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o

Bassus
10. Sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o

58

nunc et sem - per et in sae -
 nunc et sem - per. et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et
 et nunc et sem - per sic - ut e - rat in prin - ci - pi - o,
 et nunc et sem - per, et in sae - cu - la
 et nunc et sem - per et

63

- cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 sae - cu - lo - rum. A - men.
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.
 in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men, a - men.

5.3.3.2.2 FRANCISCO GUERRERO – *BEATUS VIR*

De modo a solidificar os conhecimentos adquiridos, tomamos como segunda proposta de análise o salmo *Beatus vir* de Guerrero, que poderá reforçar os saberes da terceira aula ou pontuar o início da quarta aula. Também o enquadrámos dentro do Projecto Educativo, de maneira que possa servir de segundo exemplo pedagógico, proporcionando diferentes oportunidades de aplicar os conhecimentos partilhados.

Tradução

Beatus vir

1. *Beatus vir qui timet Dominum:
in mandatis ejus volet nimis.

2. *Potens in terra erit semen ejus:
generatio rectorum benedicetur.

3. *Gloria et divitiae in domo ejus: *et
justitia ejus manet in saeculum saeculi.*

4. *Exortum est in tenebris lumen rectis:
misericors, et miserator, et justus.

5. *Jucundus homo qui miseretur et
commodat,
† disponet sermones suos in judicio: * quia
in aeternum non commovebitur.*

6. *In memoria aeterna erit justus: * ad
auditione mala non timebit.*

7. *Paratum cor ejus sperare in Domino, †
confirmatum est cor ejus: * non
commovebitur, donec despiciat inimicos
suos.*

8. *Dispersit, dedit pauperibus: † justitia
ejus manet in saeculum saeculi: * cornu
ejus exaltabitur in gloria.*

9. *Peccator videbet, et irascetur, † dentibus
suis fremet et tabescet: * desiderium*

Bem-aventurado o Homem

1. Feliz o homem que teme o Senhor, *e que põe suas delícias em cumprir os seus mandamentos.

2. Poderosa será a sua prosperidade sobre a terra; *bendita será a geração dos justos.

3. Há glória e riqueza na sua casa, *e a sua justiça permanece por todos os séculos.

4. Nas trevas surgiu uma luz para os retos; *ele é misericordioso, compassivo e justo.

5. Ditoso o homem que se compadecesse e empresta; *ele disporá os seus discursos com juízo, porque nunca será abalado.

6. A memória do justo será eterna; *não temerá ouvir notícias funestas.

7. O seu coração está sempre disposto a esperar no Senhor.

8. Fortalecido está o seu coração, *não será abalado, até que contemple com desprezo os seus inimigos.

9. Distribuiu, deu aos pobres; *a sua justiça permanece por todos os séculos; / o seu poder será exaltado na glória.

peccatorum peribit.

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

11. *Sicut erat in principio,et nunc, et semper,
*et in saecula saeculorum. Amen*⁵¹.

10. Vê-lo-á o pecador, e se indignará,
*rangerá os dentes e se consumirá; / mas o desejo dos pecadores perecerá⁵².

10ª. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.

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

Análise

Da mesma forma que no salmo anterior, Guerrero usa a polifonia nos versos pares, agora sobre o 3º tom salmódico transposto uma segunda inferior em relação à tabela dos tons salmódicos exposta (cap. 5.3.3.2.1 Ex: 3). O salmo inicia de forma homoritmica, com o tom salmódico no *Cantus*, terminando o primeiro hemistíquio com uma cláusula sobre Si, no c. 4, o segundo hemistíquio termina com uma cláusula sobre Sol, no c. 9.

O 4º verso, no c.10, é lançado também em homoritmia por todas as vozes, o tom salmódico surge agora no *Tenor*, dividindo a primeira parte do verso, com uma cláusula sobre Si, no c. 14, e o mesmo termina com uma cláusula sobre Sol, no c. 18. Os primeiros momentos de imitação surgem com a entrada do 6º verso na voz do *Altus*, no c. 19, repetida pelas restantes vozes, uma quinta perfeita acima. Continua a ser da responsabilidade do *Tenor* assegurar o tom salmódico até ao fim do verso, concluindo com uma cláusula sobre Sol, no c. 29.

Com a entrada do 8º verso, no c. 30, o tom salmódico surge no *Cantus*, o levantamento inicial tem a mesma relação intervalar que o tom salmódico original, os hemistíquios são separados por uma cláusula sobre Sol, no c. 34. O segundo hemistíquio começa de forma homoritmica mas evolui para um contraponto livre, o verso termina com uma cláusula sobre Sol, no c. 45.

Com o início da doxologia, no c. 46, o tom salmódico surge no *Cantus II*. O último verso, com o aumento do número de vozes, favorece um contraponto bastante elaborado. Os

⁵¹ Cf. Liber Usualis p. 253.

⁵² Cf. Bíblia Sagrada, Edições Paulinas, São Paulo, 1988, p. 666.

hemistíquios são separados por uma cláusula sobre Si, no c. 51, terminado o salmo com uma cláusula sobre Sol, no c. 55.

Podemos concluir, à semelhança do salmo anterior (*Dixit Dominus*), que o compositor usa cláusulas para pontuar momentos importantes do ponto de vista textual. O autor usa 6 cláusulas sobre Sol, a delimitar os finais dos versos (c. 9, 18, 29, 45 e 55). Quanto às cláusulas sobre Si, são 4 e surgem a separar os dois hemistíquios dos versos (c. 4, 14, 24 e 51). A única exceção é o 8º verso, em que os dois hemistíquios são separados por uma cláusula sobre Sol, no c. 34.

Tabela 7

Tabela explicativa dos tons salmódicos e das vozes utilizadas em cada um dos versos.

Versos	Incipit	Voz em que surge o tom salmodico	Tom salmódico
1	<i>Beatus vir...</i>		
2	<i>Potens in terra...</i>	<i>Cantus</i>	3º Tom
3	<i>Gloria et divitiae...</i>		
4	<i>Exortum est in...</i>	<i>Tenor</i>	3º Tom
5	<i>Iucundus homo...</i>		
6	<i>In memoria aeterna...</i>	<i>Tenor</i>	3º Tom
7	<i>Paratum cor eius...</i>		
8	<i>Dispercit dedit...</i>	<i>Cantus</i>	3º Tom
9	<i>Peccator videbit...</i>		
10	<i>Gloria Patri...</i>	<i>Cantus II</i>	3º Tom
11	<i>Sicut erat...</i>		

Beatus vir

Salmo 111

Tonus tertius

Roma 1584

Francisco Guerrero (1528-1599)



1. Be-a - tus vir qui ti-met Do-mi-num: in man-da-tis e - ius_ vo-lat_ ni - mis_

3. Gloria et divitas in domo eius: et iustitia eius manet in saeculum saeculi.

5. Iucundus homo qui miseretur et commodat, disponet sermones suos in iudicio: quia in aeternum non commovebitur.

7. Percutit cor eius sperare in Domino, confirmatum est cor eius: non commovebitur donec despiciat inimicos suos.

9. Peccator videbit et irascetur, dentibus suis fremet et tabesceat: desiderium peccatorum peribit.

11. Sicut erat in principio et nunc et semper: et in saecula saeculorum. Amen

Cantus
2 Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - ius: ge -

Altus
2 Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - ius: ge -

Tenor
2 Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - ius: ge -

Bassus
2 Po - tens in ter - ra e - rit se - men e - ius: ge -

5
- ne - ra - ti - o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

- ne - ra - ti - o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

- ne - ra - ti - o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

- ne - ra - ti - o re - cto - rum be - ne - di - ce - tur.

10

4. Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis

4. Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis

4. Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis

4. Ex - or - tum est in te - ne - bris lu - men re - ctis

15

mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - stus

mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - stus

mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - stus

mi - se - ri - cors et mi - se - ra - tor et iu - stus

18

6. In me - mo - ri - a se - ter - - na e - rit

6. In me - mo - ri - a se - ter - - na e - rit iu -

6. In me - mo - ri - a se - ter - - na e - rit

6. In me - mo - ri - a se - ter - - na e - rit iu -

24

iu - stus: ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit.

- stus: ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit.

iu - stus: ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit.

- stus: ab au - di - ti - o - ne ma - la non ti - me - bit.

30

8. Dis - per - sit de - dit pau - pe - ri - bus: iu - sti - ti - a

8. Dis - per - sit de - dit pau - pe - ri - bus: iu - sti - ti - a

8. Dis - per - sit de - dit pau - pe - ri - bus: iu - sti - ti - a

8. Dis - per - sit de - dit pau - pe - ri - bus: iu - sti - ti - a

36

e - ius ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

e - ius ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

e - ius ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

e - ius ma - net in sae - cu - lum sae - cu - li cor - nu

41

e - ius ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

e - ius ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

nu e - ius ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

e - ius ex - al - ta - bi - tur in glo - ri - a.

46

10. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o.

10. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o.

10. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o.

10. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o.

10. Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o.

51

o: et Spi - ri - tu - i San - cto.

et Spi - ri - tu - i San - cto.

et Spi - ri - tu - i San - cto, San - cto.

et Spi - ri - tu - i San - cto, San - cto.

o: et Spi - ri - tu - i San - cto.

5.3.3.2.2.3 D. PEDRO DE CRISTO – *LAUDATE PUERI*

No início da quarta aula quisemos focar um compositor que trabalhou em Santa Cruz de Coimbra e, assim, envolver os alunos com um compositor que terá tido implicações musicais relevantes no Mosteiro de Santa Cruz. Quisemos chamar para o nosso Projecto Educativo um compositor que nos é próximo.

Desta feita, pegamos em dois salmos, por forma a estabelecer pontos de contacto com os compositores trabalhados anteriormente, pois só dentro de um grau comparativo podemos estabelecer uma relação mais estreita com as práticas composicionais de outros lugares. Não temos pretensões de fazer uma avaliação exaustiva, mas apenas poder estabelecer laços comparativos e que daí advenham formas de perceber até que ponto os crúzios tinham uma escrita musical diferenciada, ou não tanto.

De seguida iremos analisar um salmo de D. Pedro de Cristo, que se encontra no manuscrito P-Cug MM 33 ff. 65v-67⁵³ e com uma concordância com o P-Cug MM 53 ff. 53v-55. Tivemos em conta alguns factores que foram determinantes na escolha da peça: ter acesso às fontes originais e respectiva transcrição, assim como, a existência de uma gravação que poderá ser facilmente adquirida no mercado, para que possa servir para futuras demonstrações.

Tradução:

Laudate pueri Dominum

1. *Laudate pueri Dominum: *laudate nomen Domini.*

2. *Sit nomen Domini benedictum, *ex hoc nunc, et usque in saeculum.*

3. *A solis ortu usque ad occesum, *laudabile nomen Domini.*

4. *Excelsus super omnes gentes Dominus,*

Louvai o senhor, vós, seus servos

1. Louvai o senhor, vós, seus servos; *louvai o nome do senhor.

2. Seja bendito o nome do Senhor, *desde agora e para sempre.

3. Desde o nascer do sol até seu ocaso, *é digno de louvor o nome do Senhor.

4. Excelso é o Senhor sobre todas as

⁵³ A partitura que serve de base ao salmo *Laudate Pueri Dominum* de D. Pedro de Cristo, foi gentilmente cedida pelo Musicólogo José Abreu, assim como a cópia do fac-simile MM. 33 ff. 65v-67.

<p><i>*et super caelos gloria ejus.</i></p> <p>5. <i>Quis sicut Dominus Deus noster, qui in habitat, *et humilia respicit in caelo et in terra.</i></p> <p>6. <i>Suscitans a terra inopem, *et de stercore erigens pauperem.</i></p> <p>7. <i>Ut collecet eum cum principibus, *cum principibus populi sui.</i></p> <p>8. <i>Qui habitare facit sterilem in domo, *matrem filiorum laetantem.</i></p> <p>9. <i>Gloria Patri, et Spiritui Sancto.</i></p> <p>10. <i>Sicut erat in principio, et nune, et sempre, *et in saecula saeculorum. Amen⁵⁴.</i></p>	<p>nações, *e a sua glória está acima dos céus.</p> <p>5. Quem há como o Senhor nosso Deus, *que habita nas alturas, e tende às criaturas humildes / no céu e na terra.</p> <p>6. Levanta (<i>do pó</i>) da terra o desvalido, *e tira da imundície o pobre,</p> <p>7. Para o colocar com os príncipes, / com os príncipes do seu povo.</p> <p>8. E a mulher estéril, fá-la viver em sua casa * alegre (<i>ao ver-se</i>) rodeada de filhos⁵⁵.</p> <p>10^a. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo.</p> <p>11. Como era no princípio, agora e sempre, pelos séculos dos séculos. Amém.</p>
---	---

Análise

A numeração que se encontra na partitura não conduz com a numeração da peça, por forma a facilitar a análise, optou-se, pela numeração expressa na partitura.

O salmo *Laudate pueri* foi escrito para quatro vozes, sendo que o compositor apenas utiliza os versos ímpares em polifonia; o 4º tom serve de base à sua construção polifónica. D. Pedro de Cristo inicia o primeiro hemistíquio em cantochão, o segundo hemistíquio é lançado por todas as vozes em homofonia, agora com o 4º tom confiado ao *Altus*, com alteração do Sol, no c. 3 (alterações em polifonia eram uma prática recorrente), num tecido polifónico simples, terminando com uma cláusula sobre Mi, no c. 10.

No c. 14 da partitura, o primeiro hemistíquio do 3º verso inicia-se com entradas desfasadas, em que o *Tenor* encarrega-se do tom salmódico, terminando o hemistíquio com uma cláusula sobre Lá, no c. 23. O c. 24 retoma a segunda metade do verso em cânone

⁵⁴ Cf. *Liber Usualis* p. 148.

⁵⁵ Cf. Bíblia Sagrada, Edições Paulinas, São Paulo, 1988, p. 666.

imitativo, exceptuando o *Tenor*, que continua a ter a responsabilidade do tom salmódico. O contraponto é agora mais elaborado, concluindo com uma cláusula sobre Mi, no c. 34.

O primeiro hemistíquio do 5º verso, com início no c. 35, é homoritmico, com duas exceções (c. 43 e 44), com um tratamento silábico muito bem definido em todas as vozes, concluindo o mesmo com uma cláusula sobre Lá, no c. 45. O tom salmódico surge pontualmente nos c. 43 e 44. O segundo hemistíquio, no c. 46, inicia-se de forma homoritmica, evoluindo para um contraponto mais livre, terminando com uma cláusula sobre Mi, no c. 61, sendo o tom agora agregado ao *Altus*.

No 7º verso, no c. 62, depois dos primeiros compassos homoritmicos, o *Bassus* toma agora pela primeira vez a responsabilidade do tom salmódico, a polifonia evolui num contraponto simples, que se move maioritariamente por graus conjuntos, terminando o primeiro hemistíquio com uma cláusula sobre Lá, no c. 72. Retoma-se a homoritmia no segundo hemistíquio a partir do c. 73, com um contraponto que evolui por graus conjuntos e conclui com uma cláusula sobre Mi no c. 83.

Na doxologia, o editor optou por uma marcação metronómica diferente. O “*Gloria Patri*” é tratado homoritmicamente nos dois primeiros compassos, mas o contraponto torna-se gradualmente mais elaborado, terminando o hemistíquio, com uma cláusula sobre Lá, no c. 89, é agora confirmado o tom salmódico na voz mais aguda. Por fim, o último hemistíquio é tratado polifonicamente, como que num retomar do início do salmo, na medida em que o tom regressa ao *Altus*, com a derradeira cláusula sobre Mi.

Considerações finais: as práticas composicionais do salmo, são idênticas às analisadas anteriormente em Guerrero (cap. 5.3.3.2.2.1 e 5.3.3.2.2.2), o tratamento que o compositor deu ao texto, também é idêntico aos exemplos trabalhados anteriormente, pois utiliza os versos pares/ímpares de forma polifónica em *alternatim* com o cantochão. As cláusulas pontuam momentos marcantes do ponto de vista do texto (do mesmo modo que Guerrero). D. Pedro de Cristo usa 5 cláusulas sobre Mi (c. 10, 34, 61, 83 e 89) para marcar os finais dos versos 4 cláusulas sobre Lá (c. 23, 45, 72 e 99), sendo que estas, pontuam a separação dos hemistíquios, com exceção da última cláusula. O eco dos compositores espanhóis,

nas práticas composicionais dos compositores Portugueses, parece evidente. Dito de forma mais abrangente, havia práticas composicionais que atravessavam fronteiras, contribuindo para uma relativa unidade da música do culto católico.

Tabela 8

Tabela explicativa dos tons salmódicos e das vozes utilizadas em cada um dos versos.

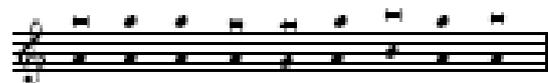
Versos	Incipit	Voz em que surge o tom salmodico	Tom salmódico
1	<i>Laudate pueri...</i>	<i>Altus</i>	4º Tom
2	<i>Sit nomen Domini...</i>		
3	<i>A solis ortu...</i>	<i>Tenor</i>	4º Tom
4	<i>Excelsus super...</i>		
5	<i>Quis sicut Dominus...</i>	<i>Altus</i>	4º Tom
6	<i>Suscitans a terra...</i>		
7	<i>Ut collocet eum...</i>	<i>Bassus</i>	4º Tom
8	<i>Qui habitare facit...</i>		
9	<i>Gloria Patri...</i>	<i>Superius/Altus</i>	4º Tom
10	<i>Sicut erat...</i>		

LAUDATE PUERI DOMINUM

Quarti toni

P-Cug MM 33 ff. 65v-67
(concordância P-Cug MM 33 ff. 67v-68)

(Pedro de Cristo) c. 1560-1618



Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - nam:

*Lau - da - te no - men Do -
*Lau - da - te no - men
*Lau - da - te no - men Do -
*Lau - da - te no - men Do - mi -

- mi - ri, no - men Do - mi - ri
Do - mi - ri
- mi - ri
ri, Do - mi - ri

[1] Silvanum Dominum.

14

[3] A so - lis or - to na -
[3] A so - lis or - to
[3] A so - lis or -
[3] A so - lis or - to

- que ad oc - ca - sun,
na - que ad oc - ca - sun,
- to na - que ad oc - ca - sun,
na - que ad oc - ca - sun,

24

*lau - da - bi - le no - me Do - mi -
*lau - da - bi - le no - men
*lau - da - bi - le no -
*lau - da - bi - le no - men Do - mi -

28

ni, lau - da - bi - le no - men Do - mi - ni.
Do - mi - ni, lau - da - bi - le no - men Do - mi - ni.
men Do - mi - ni.
ni, no - men Do - mi - ni.

[4] *Esceitua super omnes.*

35

[S] Quia si - cut Do - mi - nus De - us rex - ter,
[S] Quia si - cut Do - mi - nus De - us rex - ter,
[S] Quia si - cut Do - mi - nus De - us rex - ter,
[S] Quia si - cut Do - mi - nus De - us rex - ter,

42

qui in al - tis ha - bi - tat, *et hu - mi -
qui in al - tis ha - bi - tat, *et hu - mi -
qui in al - tis ha - bi - tat, *et hu - mi -
qui in al - tis ha - bi - tat, *et hu - mi -

49

li - a ses - pi - cit in cae - lo
li - a ses - pi - cit in cae - lo
li - a ses - pi - cit in cae - lo, in
li - a ses - pi - cit in cae - lo

53

et in ter - ra
et in ter - ra
cae - lo et in ter - ra
et in ter - ra

[B] Suscitans e firmo...

[7] Ut col - lo - cet e - tum cum prin -
[7] Ut col - lo - cet e - tum cum
[7] Ut col - lo - cet e - tum cum prin -
[7] Ut col - lo - cet e - tum cum

© ed. Mark-Ribera | Música e Fúndio, 2019

LAUDATE PUERI | QUARTITONI

68

ci - - - - - pi - - - - - bua.
- - - - - prin - - - - - pi - - - - - bua.
ci - - - - - pi - - - - - bua.
prin - - - - - pi - - - - - bua,

73

*cum prin - ci - pi - bus po - pu - li
*cum prin - ci - pi - bus po - pu - i au -
*cum prin - ci - pi - bus po - pu - li
*cum prin - ci - pi - bus po - pu -

78

li
- - - - -
- - - - -
- - - - -
li

[II] Gal'Pohitum..

Glo - ri - a Pa - tri, et Fi -

- li - o, et Spi - ri - tu -

i San - cto. [ao] Silu erant...

© ed. José Maria | Música Funde, 2019

LAUDATE PUER | QUARTITONI

5.3.3.3 HINO

Quisemos aqui, demonstrar no nosso Projecto Educativo também a utilização da polifonia associada ao hino, para que possamos demonstrar diferentes práticas da composição polifónica usadas nas Vésperas. No decorrer da quarta aula será feita menção ao hino.

Os primeiros hinos, remetem-nos para a antiguidade, “Na Grécia clássica esta era uma categoria de grande importância, dedicado ao louvor de divindades e heróis.” (Negreiros, 2005, 312). Hoppin refere que “en la Edad Media se produjeron miles de poemas sagrados en latin que podemos classificar de manera algo imprecisa como himnos.” (Hoppin, 2.^a ed. 2000, 125). No entanto, na cultura cristã ouve uma interrupção, pois “En el momento en que Ambrosio estaba introduciendo los himnos latinos, el Concilio de Laodicea (360-381) prohibió su uso” (Hoppin, 2.^a ed. 2000, 125) e tiveram o seu fim praticamente assinalado com o Concílio de Trento (1545-1563).

Asensio esclarece: “Los himnos latinos son composiciones estróficas cantadas principalmente durante el oficio divino” (Asensio, 2008b, 288), divididos em dois grupos, hinos em prosa e em verso. Os hinos em verso são muito mais numerosos e de tipologia mais variada, em estilo silábico, distinguindo-se do resto das peças do ofício pelo seu carácter e pela estrutura poética. Os hinos em prosa são de proveniência diversa, tendo chegado até nós alguns hinos da época carolíngia e pós carolíngia, dentro dos mais célebres encontramos: *Veni creator Spiritus* e *Ut queant laxis*⁵⁶.

“Na Península ibérica, todos os compositores compuseram certamente hinos, destacando-se o sevilhano Navarro (1530-1580), que os organizou como *Hymni per totum a annum* na sua publicação romana de 1590.” (Negreiros, 2005, 312). Referimos, a título de exemplo, em Portugal, os três hinos de Manuel Cardoso: *Gloria Laus*, *Tantum ergo* e *Panis angélicos*, constantes do seu *Livro de varios motetes*, de 1648.

”La liturgia actual conserva solamente três: *Gloria in excelsis*, el himno angélico cuyo texto parafrasea y amplía el relato bíblico del anuncio a los pastores la noche de Navidad [...], *Te Deum*, himno de acción de gracias [...] al final de los maitines; el

⁵⁶ Cf. Ao hino *Ut queant laxis* é atribuída o nome das notas musicais: Ut, Ré, Mi, Fá, Sol e Lá.

Te decet laus, el más breve de los tres, destinado como canto en las postbención del Santísimo Sacramento.” (Asensio, 2008b, 288).

Do ponto de vista musical, podemos facilmente comprovar a relevância dos hinos, tanto a nível Europeu, como especificamente no que toca à sua difusão pela Península Ibérica.

5.3.3.3.1 MONTEVERDI

Como já o fizemos anteriormente em relação aos salmos, queremos demonstrar aos alunos que também a polifonia que existe nos hinos parte de uma melodia pré existente, e dessa maneira, enquadra-lo no Projecto Educativo. Mais uma vez, o uso da obra de Monteverdi dá preferência à fruição estética musical, em lugar da análise do seu registo gráfico, ou seja, fundamentalmente, o que se cobrará dos alunos será o reconhecimento auditivo de motivos oriundos das fórmulas de recitação.

Iremos recorrer ao exemplo do hino *Ave maris stella* das vésperas de Monteverdi, como mote da nossa explanação. O hino é composto por várias estrofes em que a mesma melodia serve as várias estrofes, alternadas com ritornelos.

A questão modal põe-se um pouco mais difícil no caso dos hinos, em comparação com a sua apreciação nos salmos, uma vez que não aplicam fórmulas de recitação:

“Pero la mayoría de ellos [los himnos] se someten muy bien al *octoechos*. La organización melódica interna de las estrofas de cuatro versos revela una gran variedad, aunque lo más común es que la melodía de cada verso no se repita formando un esquema ABCD. [...] El desarrollo melódico de los himnos compuestos en estilo neumático suele cumplir las reglas establecidas por los *octoechos*.” (Asensio, 2008b, 293).

Transcrevemos de seguida o hino *Ave maris stella* das vésperas de Monteverdi:

Exemplo 4

The image shows two staves of musical notation in treble clef. The first staff contains two phrases: 'A - ve - ma - ris stel - la, De - i Ma - ter - al - ma,' and 'At - que sem - per vir - - - go, Foe - lix coe - li por - ta.' The second staff contains two phrases: 'A - ve - ma - ris stel - la, De - i Ma - ter - al - ma,' and 'At - que sem - per vir - - - go, Foe - lix coe - li por - ta.' The letters A, B, C, and D are placed above the staves to indicate specific fragments of the music.

Monteverdi utiliza fragmentos do hino como suporte da sua composição, que aqui ilustramos com as letras (ABCD), para poder ter uma visão mais detalhada, da utilização desses fragmentos, iremos optar no sob capítulo seguinte por semelhante grau de detalhe na exposição do hino de Victoria.

5.3.3.3.2 TOMÁS LUÍS DE VICTORIA – *VENI CREATOR SPIRITUS*

Aqui pretendemos demonstrar um exemplo de um hino na última aula, para que os alunos se possam cada vez mais envolver com às práticas composicionais polifónicas.

O hino que servirá de mote para o nosso exemplo é de Tomás Luís de Victoria (ca. 1548-1611). Um dos maiores compositores do final do século XVI, “Nos *Ditos portugueses dignos de memória*, este [...] é referido como «excelente tangedor de viola,” (Branco, 1995, 116-117). Aparece frequentemente italianizado como “*Vittoria*”. Nascido em Ávila, foi activo em Roma, com intensa proficuidade editorial, antes de voltar para Espanha.

Veni Creator Spiritus

Tradução

Veni Creator Spiritus (latim)

1. *Veni Creator Spiritus,
Mentes tuorum visita,
Imple superna gratia,
Quae tu creasti, pectora.*

2. *Qui diceris Paraclitus,
Altissimi donum Dei,*

Vinde Espírito Criador

1. Vinde Espírito Criador,
Visitai as almas vossas,
Enchei da graça do alto,
Os corações que criastes.

2. Sois chamado Consolador,
O dom de Deus Altíssimo,

*Fons vivus, ignis, caritas,
Et spiritualis unctio.*

*3. Tu septiformis munere,
Digitus Paternae dexteræ,
Tu rite promissum Patris,
Sermone ditans guttura.*

*4. Accende lumen sensibus,
Infunde amorem cordibus,
Infirma nostri corporis,
Virtute firmans perpeti.*

*5. Hostem repellas longius,
Pacemque dones protinus,
Ductore sic te praevio,
Vitemus omne noxium.*

*6. Per te sciamus da Patrem,
Noscamus atque Filium,
Teque utriusque Spiritum
Credamus omni tempore.*

*7. Deo Patri sit gloria,
Et Filio, qui a mortuis
Surrexit, ac Paraclito,
In saeculorum saecula.
Amen⁵⁷.*

Fonte viva, fogo, caridade,
E unção espiritual.

3. Sois formado de sete dons,
O dedo da direita de Deus,
Solene promessa do Pai,
Que inspira as palavras

4. Iluminai os sentidos,
Infundi o amor nos corações,
Fortalecei nossos corpos,
Virtude firmai para sempre.

5. Afastai o inimigo,
Dai-nos a paz sem demora;
E assim guiados por Vós,
Evitaremos todo o mal.

6. Fazei-nos conhecer o Pai,
E revelai-nos o Filho;
Para acreditar sempre em Vós, Espírito
Que de ambos procedeis.

7. Glória seja dada ao Pai,
E ao Filho que da morte
Ressuscitou, ao Espírito Paráclito
Pelos séculos dos séculos.
Amém⁵⁸.

Análise

O hino *Veni creator Spiritus* é constituído por 7 estrofes, com 4 versos cada. Victória utiliza os versos ímpares em cantochão e os pares em polifonia. Por forma a ilustrar a nossa análise, utilizamos cores na partitura em anexo, para assim referenciar as várias partes (ABCD) analisadas no decorrer da peça.

A peça toma a 1ª estrofe do hino em cantochão, sendo esta subdividida em quatro partes. O 2º verso, agora tratado polifonicamente, começa em cânone duplo no *Altus* e *Bassus*, ambas com a mesma melodia, seguidas pelas restantes vozes, com uma melodia diferente.

⁵⁷ Cf. *Liber Usualis*, pp. 885-886.

⁵⁸ O texto litúrgico oficial em português não é uma tradução literal do original latino, nem poderia ser; trata-se de um poema, sendo assim necessário fazer algumas alterações de tal maneira que em português haja rimas e a métrica seja regular.

A primeira cláusula sobre Dó, no c. 7, coincide com o fim do 1º verso do hino, que indicaremos como sendo a parte A da melodia (mantendo como referência a divisão de Monteverdi), no compasso seguinte (c. 8) o *Tenor* retoma a segunda melodia do hino, exposta inicialmente, que denominamos como parte B, terminando no c. 13.

No 3º verso da primeira estrofe, no c. 14, o *Tenor* inicia com o que designamos como sendo a parte C. Para concluir o último verso da estrofe o *Tenor* toma a parte D a partir do c. 22, terminando com uma cláusula sobre Sol. Exposto fica o *cantus firmus* que serve de base à composição polifônica.

Depois de cantada a terceira estrofe em cantochão, a partir do c. 31, Victoria não utiliza as quatro vozes na 4º estrofe, nem toda a melodia (parte A) do 1º verso, recorre antes fragmentos, respeitando a mesma ordem utilizada na segunda estrofe; a responsabilidade sobre esses fragmentos recai sobre o *Altus*, que inicia com as três primeiras notas da melodia. As vozes progridem num contraponto elaborado, com saltos rebuscados e passagens rápidas, terminando a parte A no c. 40. O tema B surge na totalidade entre os c. 40 e 46, enquanto as restantes vozes prosseguem num contraponto elaborado. A partir do c. 48 o *Altus* surge com o início da parte C, que termina no c. 53. A parte D tem início no c. 54, também apresentada de forma fragmentada, várias vezes, até terminar o verso no c. 69, sobre uma cláusula a Sol. A obra contempla também elementos imitativos entre os c. 31 e 36, no *Bassus* e no *Tenor*; c. 47 a 50, entre o *Tenor* e o *Altus*, e ainda, no *Bassus* e no *Tenor*, entre os c. 59 e 61.

A 6ª estrofe tem início no c. 70, retomando as quatro vozes, assim como a utilização de fragmentos do *cantus firmus*. O verso começa em cânone imitativo duplo, o *Cantus* expõem a parte A, com uma pequena alteração em que o Sol é substituído pelo Si no c. 74, terminando no c. 77; enquanto isso, as restantes vozes desenvolvem um contraponto elaborado. No 2º verso a parte B continua confiada ao *Cantus*, que não o apresenta na sua totalidade, terminando o mesmo no c. 85. A partir do c. 87 a parte C toma lugar, uma vez mais só com o início, terminando no c. 93. Por último, inicia-se a parte D, no c. 94, concluindo no c. 103, com uma cláusula sobre Sol. Recorre uma vez mais ao uso da imitação entre o *Tenor* e o *Altus*, nos c. 77 e 78, e c. 99 e 100.

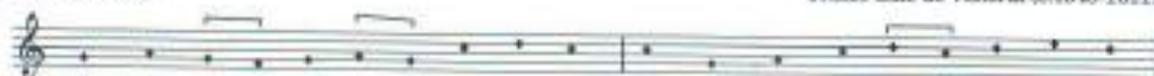
Podemos resumir que todo o hino tem por base um *cantus firmus*, exposto inicialmente em cantochão, aproveitando os motivos (ABCD) na sua totalidade, ou em fragmentos. Há que reconhecer alguma complexidade e dificuldades técnicas, conferidas pela movimentação em intervalos arrojados. A imitação é nesta obra recorrente, favorecendo o fluir do discurso musical.

Veni creator Spiritus

In Pentecoste

1581a, 1600a, 1600b

José Luis de Victoria (c.1548-1611)



1. Ve - ni Cre - a - tor Spi - ri - tus Men - tes tu - o - rum vi - si - ta:
 2. Tu sep - ti - fer - mis ma - ne - re Dex - tram Do - i tu - di - gi - tus:
 3. Ho - stem re - pel - las len - gi - us Pa - cem - que do - nes pro - ti - nus:
 4. Gło - ri - a - Pa - tri Do - mi - no Na - to - que qui a - mor - tu - is:



Im - ple su - per - na gra - ti - a Quam tu ero - a - sti pe - cto - ra,
 Tu ri - te pro - mis - sum Pa - tris Ser - mo - ne di - tars gut - tu - ra,
 Du - cto - re sic - te pre - vi - o Vi - te - mus om - ne no - xi - um,
 Sur - re - xit ac - Pa - ra - cli - to In - sa - cu - lo - rum se - cu - la.

Cantus

2. Qui Pa - ra - cli - tus di -

Altus

2. Qui Pa - ra - cli - tus di - ce - ris, di -

Tenor

2. Qui Pa - ra - cli - tus di -

Bassus

2. Qui Pa - ra - cli - tus di -

ce - ris Do - num De - i al - tis -

ce - ris Do - num De - i al - tis - si - mi, do - num De - i

ce - ris Do - num De - i al - tis -

12

si - mi, Fons vi - vus i - gnis
 al - tis - si - mi
 Fons vi - vus i - gnis cha - ri - tas, fons vi - vus
 si - mi

15

vus i - gnis cha - ri - tas
 i - gnis cha - ri - tas, cha - ri - tas
 Et spi - ri -
 tus

18

ta - lis un - cti - o et spi - ri - ta - lis un - cti - o.
 spi - ri - ta - lis un - cti - o et spi - ri - ta - lis un - cti - o.
 si - ta - lis un - cti - o.
 cti - o et spi - ri - ta - lis un - cti - o.

21

Altus

4. Ac - cen - do lu - - men sen -

Tenor

4. Ac - cen - do lu - - men ac - cen - de lu - men

Bassus

4. Ac - cen - do lu - - men sen - - si - bus, ac - cen - de lu - men

26

si - - bus In - - fun - de a - mo - rum

sen - si - bus In - fun - de a - mo - rem cor - di - bus, in -

sen - si - bus In - fun - de a - mo - - - rem cor - di - bus, in -

44

cor - di - bus lu - fir - ma

fun - de a - mo - rem cor - di - bus In - fir - ma no - stri cor -

fun - de a - mo - rem cor - di - bus, In - fir - ma no - stri cor - po - ris in -

51

no - stri cor - po - ris Vir - tu - te fir -

- po - ris, in fir - ma no - stri cor - po - ris Vir - tu - te fir - mans per

fir - ma no - stri cor - po - ris Vir - tu - te fir - mans cor

4 Veni creator Spiritus Victoria

53 - mans per - pe - ti vir - tu - te fir - mans per - pe - ti

54 - pe - ti vir - tu - te fir - mans per - pe - ti

59 - mans per - pe - ti. per - pe - ti. per - pe - ti.

60 - pe - ti, per - pe - ti.

61 - pe - ti, per - pe - ti.

6. Per te sci - a - mus da Pa - trem, da Pa -

65 6. Per te sci - a - mus da Pa -

66 6. Per te sci - a - mus da Pa -

67 6. Per te sci - a - mus da Pa -

trem No - sca - mus at - que Fi - li - um, no - sca - mus at - que

71 trem No - sca - mus at - que Fi - li - um, no - sca - mus at - que

72 trem No - sca - mus at - que Fi - li - um, no - sca - mus at - que

73 trem No - sca - mus at - que Fi - li - um, no - sca - mus at - que

54

- li - um, te u - tri - us - que

Fi - li - um, Te u - tri - us - que Spi - ri - tum, te u - tri -

Fi - li - um, Te u - tri - us - que Spi - ri - tum, te u - tri - us - que Spi -

- li - um, Te u - tri - us - que Spi - ri - tum, te u - tri - us - que

61

Spi - ri - tum, Cre - da - mus om -

us - que Spi - ri - tum, Cre - da - mus om - ni - tem - po - re, cre - da -

- ri - tum, Cre - da - mus om - ni - tem - po - re, cre - da - mus

Spi - ri - tum, Cre - da - mus om - ni

68

ni - tem - po - re.

- mus om - ni - tem - po - re, cre - da - mus om - ni - tem - po - re.

om - ni - tem - po - re, cre - da - mus om - ni - tem - po - re, om - ni - tem - po - re.

tem - po - re, cre - da - mus om - ni - tem - po - re.

5.3.3.4 MAGNIFICAT

A inclusão do *magnificat* no Projecto Educativo pretende ser mais uma oferta no sentido de promover a diversidade na apreciação de materiais desta época. Prende-se também com o facto de este ser um dos momentos mais elaborados das práticas polifónicas, usadas pelos compositores dos séculos em questão.

O *magnificat* que iremos comentar vai ao encontro dos nossos anseios de explanação deste momento polifónico.

“Um versículo separa el himno del *Magnificat*, que es ahora el momento musical más importante de las Vísperas. [...] el próprio *Magnificat* se canta con tonos muy relacionados com los de los salmos. Sin embargo, la antífona del *Magnificat* suele ser algo más larga y más elaborada que las otras antífonas.” (Hoppin, 2.^a ed. 2000, 110).

Os *magnificat* são antecidos pelas antífonas⁵⁹, estas não tem uma correlação directa com as antífonas dos salmos, que, ao contrário do que se passa com o *magnificat*, usam tons simples. Os *magnificat* geralmente usam tons mais elaborados, designados por tons solenes, ou, como refere Pedro Thalésio, no seu tratado *Arte de Cantochão* de 1618 – *Intonationes Psalmorum Soleminum*, para os *magnificat* e – *Intonationes Psalmorum Simplicium*⁶⁰, para tons simples. Os tons solenes usados nas principais festas são mais elaborados nas cláusulas e nas notas de recitação⁶¹.

5.3.3.4.1 MONTEVERDI

Para concluir a exposição do material referencial, iremos uma vez mais debruçarmo-nos sobre uma obra de Monteverdi, utilizando um dos dois *magnificat* das suas vésperas de 1610. À semelhança dos exemplos polifónicos anteriores, transcrevemos inicialmente o tom de recitação do *magnificat*, tal como se encontra reproduzido no livro de Whenham.

⁵⁹ Cf. *Liber Usualis*, p. 262 e seguintes.

⁶⁰ Cf. Tratado de Pedro Thalésio *Arte de Cantochão* de 1618, paginas 56-58 (Anexos 7 e 8).

⁶¹ Cf. *Liber Usualis*, pp. 207-218.

Exemplo 5

Ma - gni - ficat anima me - a do - mi - num.
Et ex - sultavit spi - ri - tus me - us: in/Deo/salu-ta - ri me - o.

O *magnificat* encontra-se no 1º tom. Os tons de recitação do *magnificat* são matrizes para o cantochão, assim como material para obras polifónicas. Em conformidade com os tons anteriormente abordados, estes privilegiam os graus conjuntos.

5.3.3.4.2 TOMÁS LUÍS DE VICTORIA – *MAGNIFICAT*

Não há provavelmente compositor significativo Ibérico que não tenha escrito *magnificat*, destacando-se Cristóbal de Morales (ca. 1500-1553)⁶², Francisco Guerrero (1528-1599), e Tomás Luis de Victoria (1548-1611). No caso português, destacamos o já citado, Frei Manuel Cardoso (1566-1650), Vasco Pirez⁶³ e Duarte Lobo (ca. 1565-1646). Sugerimos como exemplo um *magnificat* de Victoria.

Magnificat

Tradução

Magnificat (latim)

1. *Magnificat *anima mea Dominum.*
2. *Et exultavit spiritus meus *in Deo salutari meo.*
3. *Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: *ecce enim ex hoc beatam me dicent*

Magnificat

1. Minha alma glorifica o Senhor;
2. E o meu espírito exulta em Deus meu Salvador.
3. Porque lançou os olhos para humilhação da sua serva”; portanto, eis que, de hoje em

⁶² Cf. *Magnificat*, num livro de música polifónica que se encontra no Museu de Arte Sacra de Arouca, fols. 17v-18. Editado por Manuel Pedro Ferreira, *Antologia de Música em Portugal*, CESEM, Lisboa, 2008. 1º Vol. edição em fac-símile p.92.

⁶³ Cf. “Vasco Pires aparece identificado como cantor em 1481, 1509 e 1531; aparece noutros dois documentos, o mais antigo dos quais com data de 27 de Fevereiro de 1515, e o restante póstumo, de 20 de Dezembro de 1547, mencionado como «mestre de capela do bispo de Coimbra» tendo pois sucedido a Frei Pedro nessa função.” Manuel Pedro Ferreira, *Antologia de Música em Portugal na Idade média e no Renascimento*, Vol. 1. 2008, p. 67. Cit. por R. Stevenson, «Prefácio»; Arquivo da Universidade de Coimbra, *Acordos do Cabido*, Vol. 1 (1451-1498), III/D,1,1,1,1, ff. 4v-5.

omnes generationes.

4. *Quia fecit mihi magna qui potens est:
et sanctum nomen eius.

5. *Et misericordia eius a progenie in
progenies *timentibus eum.*

6. *Fecit potentiam in brachio suo:
dispersit superbos mente cordis sui.

7. *Deposuit potentes de sede, *et exaltavit
humiles.*

8. *Esurientes implevit bonis: *et divites
dimisit inanes.*

9. *Suscepit Israel puerum suum,
recordatus misericordiae suae.

10. *Sicut locutus est ad patres nostros,
Abraham et semini eius in saecula.

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

12. *Sicut erat in principio, et nunc, et
semper, *et in saecula saeculorum.
Amen⁶⁴.*

diante, todas as gerações me chamarão
bem-aventurada.

4. Porque o Todo-poderoso fez de mim
grandes coisas, o seu nome é santo.

5. E a sua misericórdia (*se estende*) de
geração em geração sobre aqueles que o
temem.

6. Manifestou o poder do seu braço;
dissipou aqueles que se orgulhavam os
pensamentos do seu coração.

7. Depôs do trono os poderosos, e elevou os
humildes.

8. Encheu de bens os famintos, despediu
vazios os ricos.

9. Tomou cuidado de Israel, seu servo,
lembrando da sua misericórdia; conforme
prometera a nossos pais, Abraão e à sua
posteridade para sempre.

10. Maria ficou com Isabel cerca de três
meses; e (*depois*) voltou para casa⁶⁵.

11. Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito
Santo.

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

Análise

O *magnificat* está no 3º tom, Victoria utiliza apenas os versos ímpares em polifonia, o 1º verso é lançado em cânone imitativo, iniciado pelo *Tenor*, depois assumido pelas restantes vozes. O tom é confiado ao *Tenor* desde os primeiros compassos, mantendo esta função até ao fim do verso, concluindo com uma cláusula sobre Lá, no c. 12, enquanto as restantes vozes evoluem num contraponto fluido.

⁶⁴ Cf. *Liber Usualis*, p. 207.

⁶⁵ Cf. Bíblia Sagrada, Edições Paulinas, São Paulo, 1988, p. 1121.

O 3º verso, com princípio no c. 15, há semelhança do primeiro, inicia em estilo imitativo, mas agora em cânone duplo. O tom continua a ser da responsabilidade do *Tenor*, mudando momentaneamente para o *Cantus*, entre os c. 26 e 28, e retomando ao *Tenor* no c. 30, que o manterá até ao fim do verso. As restantes vozes evoluem em contraponto elaborado, com momentos imitativos em todas as vozes, entre os c. 35 e 39, terminando o verso com uma cláusula sobre Lá, no c.41.

Quando inicia o 5º verso (c. 42) com “*Et misericordia*”, o compositor opta por três vozes. À semelhança dos versos anteriores, começa também com imitação, no entanto o tom só surge no c. 59, enquanto as restantes vozes se imitam entre si, nos c. 59 a 65. As vozes vão progredindo em contraponto livre, elaborado e veloz, terminando o verso com uma cláusula sobre Dó, no c. 74.

O 7º verso é lançado no c. 75, nas vozes mais graves. O compositor volta às quatro vozes, ficando agora o *Cantus* com a responsabilidade do tom. A imitação é uma constante, associada às palavras “*et exaltavit*”, nos c. 83 e 84, e, mais à frente, nos c. 90 e 94 com “*et exaltavit*. O verso termina com uma cláusula sobre Lá, no c. 97.

O penúltimo verso (c. 98) é lançado também em imitação, combinadas as vozes duas a duas, em que o *Tenor* assegura o tom. O estilo imitativo, que é uma prática recorrente, surge agora nos c. 113 e 114, com a palavra “*misericaordiae*”, terminando o verso com uma cláusula, sobre Lá, com que o compositor já nos acostumou. O contraponto vem-se processando da mesma forma, livre e fluido.

Na doxologia, c. 120, Victoria passa a usar dois *Tenores* e alterna, nos primeiros compassos, a posse dos elementos da recitação entre o *Cantus* e o *Tenor II*, sendo que a imitação está associada às palavras “*et spiritu*”, a partir do c. 129, produzindo um efeito de eco. Termina o *magnificat* com o reforço do tom no *Cantus* e no *Tenor II* e uma cláusula sobre Lá.

Considerações finais: o compositor utiliza o tom em todas as frases. Do ponto de vista formal, caracteriza-se esta obra pela utilização constante da imitação, com um contraponto bastante livre e elaborado, com saltos rebuscados, em que todas as vozes são enérgicas e

fluidas, o que confirma a utilização dos tons de recitação do *magnificat* a que Pedro Thalésio chama *Intonationes Psalmorum Solemnum*⁶⁶, considerando que o tratamento dos *magnificat* é em tudo bastante semelhante ao dos salmos.

⁶⁶ Cf. Tratado de Pedro Thalésio *Arte de Cantochão* de 1618, paginas 56 a 58.

MAGNIFICAT TERTII TONI

versos impares

Transcripción: Felipe Pedrell

TOMÁS LUIS DE VICTORIA



Cantus
 A - ni - ma me - a Do - mi -
Alto
 A - ni - ma me - a Do - mi -
Tenor
 A - ni - ma me - a Do - mi - num,
Bassus
 A - ni - ma me - a Do - mi - num, a - ni - ma me - a,

Cantus
 - num, a - ni - ma me - a Do - mi - num, Do - mi - num.
Alto
 - num, a - ni - ma me - a Do - mi - num, Do - mi - num.
Tenor
 a - ni - ma me - a Do - mi - num.
Bassus
 a - ni - ma me - a Do - mi - num.

13

C Qui — a re-spo — xit, qui — a re-spo — xit hu —
 A Qui — a re — spo — xit, qui — a re-spo — xit hu — mi — li —
 T Qui — a re-spo — xit hu — mi — li — ta —
 B Qui — a re-spo — xit, qui — a re-spo — xit hu —

20

C mi — li — ta — tem an-cil-lae su — ae, su — ae: ec —
 A — ti — tem an-cil-lae su — ae, an — cil-lae su — ae: ec — ce e —
 T tem an-cil — lae su — ae: ec — ce e — nim ex hoc
 B mi — li — ta — tem an-cil-lae su — ae, an — cil-lae su — ae ec — ce

27

C ec — e — nim ex hoc be — a — tam me di — cent o — mnes ge-ne-ra — ti — o —
 A nim ex hoc be — a — tam me di — cent
 T be — a — tam me di — cent o — mnes ge-ne-ra — ti —
 B e — nim ex hoc be — a — tam me di — cent o — mnes

Editado con LilyPond

38

C nos, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes.

A o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes.

T o-nos, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes.

B ge-ne-ra-ti-o-nes, o-mnes ge-ne-ra-ti-o-nes.

42

C Et mi-se-ri-cor-di-a-e.

A Et mi-se-ri-cor-di-a-e jus, e-

T Et mi-se-ri-cor-di-a-e jus, e-

46

C jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-

A jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-

T jus a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es a pro-ge-ni-e in pro-ge-ni-es

50

C ti-men-ti-bus e-

A ti-men-ti-bus e-um, ti-men-ti-bus e-um, ti-men-ti-bus e-um

T ti-men-ti-bus e-um, ti-men-ti-bus e-

87

C um, ti-men-ti-bus e - um, ti-men-ti-bus e - um.

A ti-men - ti-bus e - um, ti-men - ti - bus e - um, e - um.

T um, ti-men-ti-bus e - um, ti-men-ti-bus e - um.

88

C De - po - su - it po - ten - tes de se -

A De - po - su - it po - ten - tes de se -

T De - po - su - it po - ten - tes de se - de, de se -

B De - po - su - it po - ten - tes de se -

89

C de et ex-al - ta - vit hu - mi -

A de et ex-al - ta - vit hu - mi - les, et ex-al - ta - vit hu - mi -

T de et ex-al - ta - vit hu - mi - les, et ex - al - ta - vit hu - mi -

B de et ex-al - ta - vit hu - mi - les,

90

C Jes, et ex-al - ta - vit hu - mi - les, et ex-al - ta - vit hu - mi - les.

A Jes, et ex-al - ta - vit hu - mi - les, et ex-al - ta - vit hu - mi - les.

T Jes, et ex-al - ta - vit hu - mi - les, et ex-al - ta - vit hu - mi - les.

B et ex-al - ta - vit hu - mi - les, et ex-al - ta - vit hu - mi - les.

Editado con LilyPond

95

C Sus-co-pit I-sra-el, sus-co-pit I-sra-el pu-e-rum su-

A Sus-co-pit I-sra-el, sus-co-pit I-sra-el pu-e-rum

T Sus-co-pit I-sra-el, sus-co-pit I-sra-el

B Sus-co-pit I-sra-el

100

C um, pu-e-rum su-um re-cor-

A um, pu-e-rum su-um re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-di-ae

T -di-ae pu-e-rum su-um re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-

B pu-e-rum su-um re-cor-da-tus mi-se-ri-cor-

103

C da-tus mi-se-ri-cor-di-ae su-ae, mi-se-ri-cor-di-ae su-ae,

A su-ae mi-se-ri-cor-di-ae su-ae, mi-se-ri-cor-di-ae su-ae,

T -di-ae su-ae, mi-se-ri-cor-di-ae su-ae, mi-se-ri-cor-di-ae su-ae

B -di-ae su-ae, mi-se-ri-cor-di-ae su-ae,

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como último balanço, neste ponto do trabalho, compete-me reflectir, se os objectivos propostos na introdução foram alcançados. Certamente que muito mais haveria para dizer em relação aos vários aspectos discutidos ao longo do processo de escrita deste Projecto Educativo, mas, como afirmei no seu início, cingi-me apenas a algumas anotações ao longo da bibliografia cruzada.

Num segundo momento procurei descobrir qual o alcance do Mosteiro, não só no âmbito local, como além-fronteiras, e apercebi-me que apenas levantei a ponta do véu, e não me foi possível em tão poucas páginas compreender na totalidade o seu real valor, ficando com a certeza porém de que muito mais existe por descobrir em relação a este Mosteiro e aos seus compositores, depois de ter mergulhado em alguns manuscritos e ter percorrido dezenas de fólios pautados.

Num outro momento, procurei saber, a importância do reportório depositado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e verificar que o mesmo pode vir a servir de suporte pedagógico para as aulas de História da Cultura e das Artes/História da Música. Na minha modesta opinião, depois de ter dedicado algumas horas nos reservados da Biblioteca Geral, a percorrer alguns dos manuscritos, só me é possível imaginar o enorme potencial pedagógico que está contido nos preciosos documentos. Muitos deles só agora começam a ver a luz do dia, mas, muitos mais, estão numa profunda escuridão, aguardando por melhores dias.

Procurei ainda saber qual seria a dimensão da livraria do Mosteiro, quais os documentos que chegaram até nós, ultrapassando as agruras dos séculos, deixando-nos uma imagem do que por lá se passou. Constatamos que os documentos provenientes da livraria do Mosteiro tiveram caminhos diversificados, muitos deles sendo irremediavelmente perdidos, mas alguns, sobreviveram, deixando-nos imaginar a riqueza do que por lá existiu. Como não é possível demonstrar por escrito, a textura o cheiro característico e o peso dos séculos que cada um deles carrega, exponho apenas algumas imagens em fac-símile (Anexos 7 e 8).

Procurei também tentar perceber até que ponto o Mosteiro de Santa Cruz foi um centro importante para o desenvolvimento musical português e como o conhecimento musical dos crúzios influenciou as práticas composicionais e a construção de instrumentos musicais no país.

Constatamos que o mérito dos compositores que por lá passaram, atesta o desenvolvimento musical ali existente e que estariam munidos das mais importantes partituras e tratados que deambulavam pela Europa.

Num último momento, fizemos a vinculação ao Projecto Educativo, trabalhamos algumas peças provenientes do Mosteiro, optando pela confrontação com Monteverdi, para assim, comparativamente, perceber os princípios de composição e os recursos expressivos utilizados pelos crúzios. Fizemos uma análise de algumas partituras provenientes do Mosteiro, para desse modo, poder usá-las em âmbito pedagógico. Os materiais pedagógicos produzidos foram testados em duas escolas diferentes, para poder tirar ilações sobre os conteúdos abordados, e fazer uma reflexão pedagógica sobre o projecto.

Podemos assim comprovar de forma empírica, que o maior problema foi o factor tempo. Tivemos um tempo muito limitado para por em prática todos os conteúdos que seriam desejados abordar. Verificando-se assim que seria necessário mais um bloco de aulas para que os alunos pudessem assimilar melhor a matéria. Também da parte dos alunos verificamos que nem todos se sentiam com muito à-vontade com estas matérias, pois estas estão muito longe dos conteúdos experienciados actualmente.

Deixo para as últimas linhas, as palavras do compositor e musicólogo Sérgio Azevedo, no prefácio do livro *A Invenção dos Sons*, que certamente nos ajudará a reflectir o encontro com a música antiga.

“A mediatização da cultura e a globalização, se, por um lado, tendem a homogeneizar e massificar atitudes, motivações, modelos e estilos de vida, promovem, por outro lado, o encontro mais ou menos conflitual entre as mais diversas práticas ou tradições.” (Azevedo, 1998, 17).

A música é cada vez mais uma pluralidade de experiências, que se revela tanto nas composições actuais, como nas mais antigas que ainda se projectam no presente, trazendo-nos muito do fascínio do passado, com recurso a uma pluralidade de recursos expressivos, que gravitam no património histórico musical português.

“Não há, pois, verdadeiramente um campo musical, mas sim vários, que [...] preservam a sua relativa autonomia, cultivam a sua própria auto-referencialidade e gerem mecanismos específicos de acumulação de «capital simbólico»,” (Azevedo, 1998, 17).

Por derradeiro, faço minhas as palavras do reputado musicólogo Mário Sampayo Ribeiro, apesar da ressalva para o ano em que foi publicada a citação seguinte (1939), ainda se projecta na actualidade:

“O meu trabalho não tem pretensões. Apenas ambiciona contribuir para que se incremente o conhecimento e o estudo dos documentos por cuja via se haja de escrever, em um dia não distante, a verdadeira história da Música em Coimbra” (Ribeiro, 1939, 7).

7. BIBLIOGRAFIA

Referências Bibliográficas

- Abreu, José, e Paulo Estudante. 2011. A proposito dos livros de polifonia impressa existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. *Revista de História das Ideias*.
- Alegria, José Augusto. 1985. *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do século XVI)*. Amadora Oficinas Gráficas da Minerva do Comercio.
- Alonso, Roberto L. Pagares. 2011. *Difusión y Notación*. Madrid: Vision Libros.
- Asensio, Juan Carlos. 2008a. *El Canto Gregoriano* Alianza Editorial
- . 2008b. *El Canto gregoriano*. Salamanca: Alianza Editorial.
- Azevedo, Sérgio. 1998. *A Invenção dos Sons*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Branco, João de Freitas. 1995. *História da Música Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Brito, Manuel Carlos de. 1982. *Partes Instrumentales Obligadas en la Polifonia Vocal de Santa Cruz de Coimbra*. Madrid.
- . 1983. *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 1989. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Brito, Manuel Carlos de, e Luísa Cymbron. 1992. *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Canhão, Joel. 2005. *O Órgão Barroco da Capela da Universidade de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Carvalho, J. M. Teixeira de. 1921. *A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Coutinho, José Eduardo Reis. 2003. *Memórias de Santa Cruz*. Coimbra: Gráfica de Coimbra, Lda.
- Cruz, António. 1964. *Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média*. Volume I vols. Porto: Marânus.
- d'Alvarenga, João Pedro. 2002. *Estudos de Musicologia*. Lisboa Edições Colibri.

- Dias, J. S. da Silva. 1974. *Regimento Escolar de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Imprensa de Coimbra, Limitada.
- Dias, José Sabastião da Silva. 1960. *Correntes de Sentimento Religioso em Portugal*. Coimbra: Imprensa de Coimbra.
- Ferreira, Manuel Pedro. 2008. *Antologia da Música em Portugal*. Vol. 1. Lisboa: Arte das Musas.
- Gomes, Mário Henrique. 2011. *A Pedagogia Diferenciada na Construção da Escola Para Todos* Porto: Edições Ecopy.
- Henrique, Luís. 1999. *Instrumentos Musicais* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Hoppin, Richard H. 2.^a ed. 2000. *La Música Medieval* Madrid: Ediciones Akal.
- Matta, Jorge. 2008. *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Vol. I. Lisboa: Edições Colibri.
- Miranda, Pedro Carlos Lopes de. 2001. *D. Francisco de Santa Maria Cantor Mor de Santa Cruz de Coimbra* Coimbra.
- Nascimento, Aires Augusto, e José Francisco Meirinhos. 1997. *Catálogo dos Códices da Livraria de Mão do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- Negreiros, Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de. 2005. *O Filho da velhice - Questões de Interpretação*, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Aveiro
- Nery, Rui Vieira. 1984. *A Música no Ciclo da «Biblioteca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nery, Rui Vieira, e Paulo Ferreira de Castro. 1999. *História da Música*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Pereira, Nuno Moniz. *Símbolos da Igreja Cristã*: Presselivre.
- Pinho, Ernesto Gonçalves de. 1981. *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Proença, Maria Candida. 1992. *Didática da História*. Vol. 1. Lisboa: Universidade Aberta.
- Ribeiro, Mário Sampayo. 1939. *A Música em Coimbra*. Coimbra: Coimbra Editora.
- S., D. M. C. 2009. *Transcrição e Estudo do Manuscrito Musical N.º 25*, Aveiro & Salamanca, Aveiro & Salamanca, Aveiro & Salamanca.

Vasconcelos, Joaquim de. 1870a. *Os Musicos Portuguezes*. Vol. 1. Porto: Imprensa Portugueza.

———. 1870b. *Os Musicos Portuguezes*. Vol. 2. Porto: Imprensa Portugueza.

Vieira, Padre Dr. José Bento. 1991. *Santa Cruz de Coimbra Arte e História*.

Whenham, John. 1997. *Monteverdi Vespers (1610)*. Cambridge: Cambridge University Press.

DESTINATÁRIOS: 1º Ano - História da Cultura e das Artes

TEMA: Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra – Património Musical Português

Conteúdos	Competências	Objetivos específicos	Metodologia		Recursos
			Actividades/Estratégias	Avaliação	
Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	<p>Compreensão: A importância do Mosteiro</p> <p>Teórico-estilísticas: Compreensão dos aspectos arquitectónicos do Romântico, Gótico e Barroco</p> <p>Atitudes e Valores: Espírito de entrega Valorização do trabalho que cada um faz individualmente e em grupo</p>	<p>Compreender o movimento que levou à fundação do Mosteiro</p> <p>Reconhecer os principais protagonistas que iniciaram a comunidade cristã</p> <p>Reconhecer a área de implantação do Mosteiro</p> <p>Compreender as principais características arquitectónicas pelas quais foi passando o Mosteiro ao longo dos séculos</p> <p>Reconhecer os principais antecedentes históricos culturais e religiosos</p> <p>Identificar as personalidades mais marcantes da fundação do Mosteiro</p>	<p>Europa (15 min)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Os principais traços característicos da Europa nos séculos XVI e XVII (cap. 1.1) - A importância histórica da Península Ibérica nos séculos XVI e XVII (cap. 1.2) <p>Mosteiro de Santa Cruz (28 min)</p> <ul style="list-style-type: none"> - O alcance religioso e cultural do Mosteiro (cap. 2.2 e cap. 2.3) - Localizar geograficamente o Mosteiro e zonas limítrofes - Visualização da planta de localização e leitura das legendas - PowerPoint com imagens do Mosteiro <p>Esclarecimento de dúvidas/síntese: (2 min)</p>	<p>Avaliação através de questionário oral</p> <p>Diálogo com os alunos (qualidade da participação)</p>	<p>Sala de Aula</p> <p>Quadro</p> <p>Vídeo projector</p> <p>Tela Computador</p>

Anexo 1– Planificação Aula nº 1

DESTINATÁRIOS: 1º Ano - História da Cultura e das Artes

TEMA: Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra – Património Musical Português

Conteúdos	Competências	Objectivos específicos	Metodologia		Recursos
			Actividades/Estratégias	Avaliação	
Património Musical Português Instrumentos musicais do séc. XVI e XVII Órgão Ibérico	<p>Compreensão: Relevância histórico-musical de Santa Cruz de Coimbra</p> <p>Teórico-estilísticas: Compreensão dos traços arquitectónicos dos séculos XVI e XVII</p> <p>Atitudes e Valores: Espírito de entajuda Valorização do trabalho que cada um faz individualmente e em grupo</p>	Reconhecer as principais características da vida quotidiana da comunidade cristã nos séculos XVI e XVII Reconhecer os principais compositores dos séculos XVI e XVII que estiveram ligados ao Mosteiro Compreender as origens dos principais compositores associados ao Mosteiro Identificar as personalidades marcantes da reforma do Mosteiro Reconhecer a importância e variedade dos instrumentos musicais executados pelos crúzios Identificar o órgão Barroco	<p>A prática musical no Mosteiro (30 min)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Quais os instrumentos executados pelos crúzios, e a importância das oficinas na construção e reparação dos instrumentos (cap. 3.2) - Quais os principais protagonistas na produção musical (cap. 3.2) - D. Heliodoro de Paiva; D. Francisco de Santa Maria; D. Pedro de Cristo; D. Pedro de Esperança - Fontes musicais - fac-simile do anexo 6 (cap. 3.3) <p>Contributo do Mosteiro no desenvolvimento musical português (13 min)</p> <ul style="list-style-type: none"> - A importância da biblioteca do Mosteiro e localização geográfica da mesma (cap. 4.1) - O contributo do Mosteiro no desenvolvimento musical português (cap. 4.2) - Visualização do Órgão Barroco, identificando características organológicas (cap. 2.1, imagem 5) <p>Esclarecimento de dúvidas/síntese: (2 min)</p>	Avaliação através de questionário oral Diálogo com os alunos (qualidade da participação)	Sala de Aula Quadro Vídeo projector

Anexo 2 – Planificação Aula nº 2

Conteúdos	Competências	Objectivos específicos	Metodologia		Recursos
			Actividades/Estratégias	Avaliação	
Património Musical Português	<p>Compreensão: Identificação e compreensão das Vésperas</p> <p>Teórico-estilísticas: Identificação dos tons salmódicos</p> <p>Atitudes e Valores: Espírito de entreatajuda Valorização do trabalho que cada um faz individualmente</p>	<p>Compreender a organização das Vésperas e a sua divisão interna</p> <p>Compreender as antífonas e a sua importância</p> <p>Identificar onde e como era usada a polifonia nos Salmos, Hinos e <i>Magnificat</i></p> <p>Identificar os tons salmódicos (Ex: 1º Tom)</p> <p>Identificar alguns compositores que escreveram Vésperas</p> <p>Reconhecer outros géneros compositivos praticados no Mosteiro</p>	<p>Enquadramento litúrgico nos séculos XVI e XVII (43 min)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Exposição sobre a litúrgia dos séculos XVI e XVII (cap. 5.3.1) - Géneros litúrgicos polifónicos (cap. 5.3.2) - As vésperas de Monteverdi <i>versus</i> compositores Ibéricos (cap. 5.3.3) - Análise das vésperas e antífonas e dos salmos (cap. 5.3.3.2) - Audição de salmos em Monteverdi (cap. 5.3.3.2.1) - Análise do Salmo <i>Dixit Dominus/Beatus vir</i> de Guerrero (cap. 5.3.3.2.2.1) - Leitura e tradução dos textos dos salmos <p>Exercícios complementares (para fazer em casa):</p> <ul style="list-style-type: none"> - O professor pede aos alunos que cada um utilize o seu nome completo e o distribua por num tom salmódico à sua escolha, repartindo as sílabas pelo salmo. - Cada um dos alunos canta a melodia utilizando o seu nome, de forma a ficar interiorizada. <p>Esclarecimento de dúvidas/síntese: (2 min)</p> <p>Bibliografia: <i>Liber Usualis</i>. WHENMHAM, John, 2005, <i>Monteverdi: Vesperas (1610)</i>, Cambridg, Cambridg University Press.</p> <p>ASENCIO, Juan Carlos, 2008, <i>El canto gregoriano</i>, Madrid, Alianza Editorial.</p> <p>Discografia: Claudio Monteverdi – <i>Vespro della Beata Vergine 1610</i> – Coro del Centro Musica Antiga de Padova – Jordi Savall.</p>	<p>Avaliação através de questionário oral</p> <p>Diálogo com os alunos (qualidade da participação)</p>	<p>Sala de Aula</p> <p>Quadro</p> <p>Fotocópias de partituras</p> <p>Leitor de CD</p> <p>Bibliografia</p>

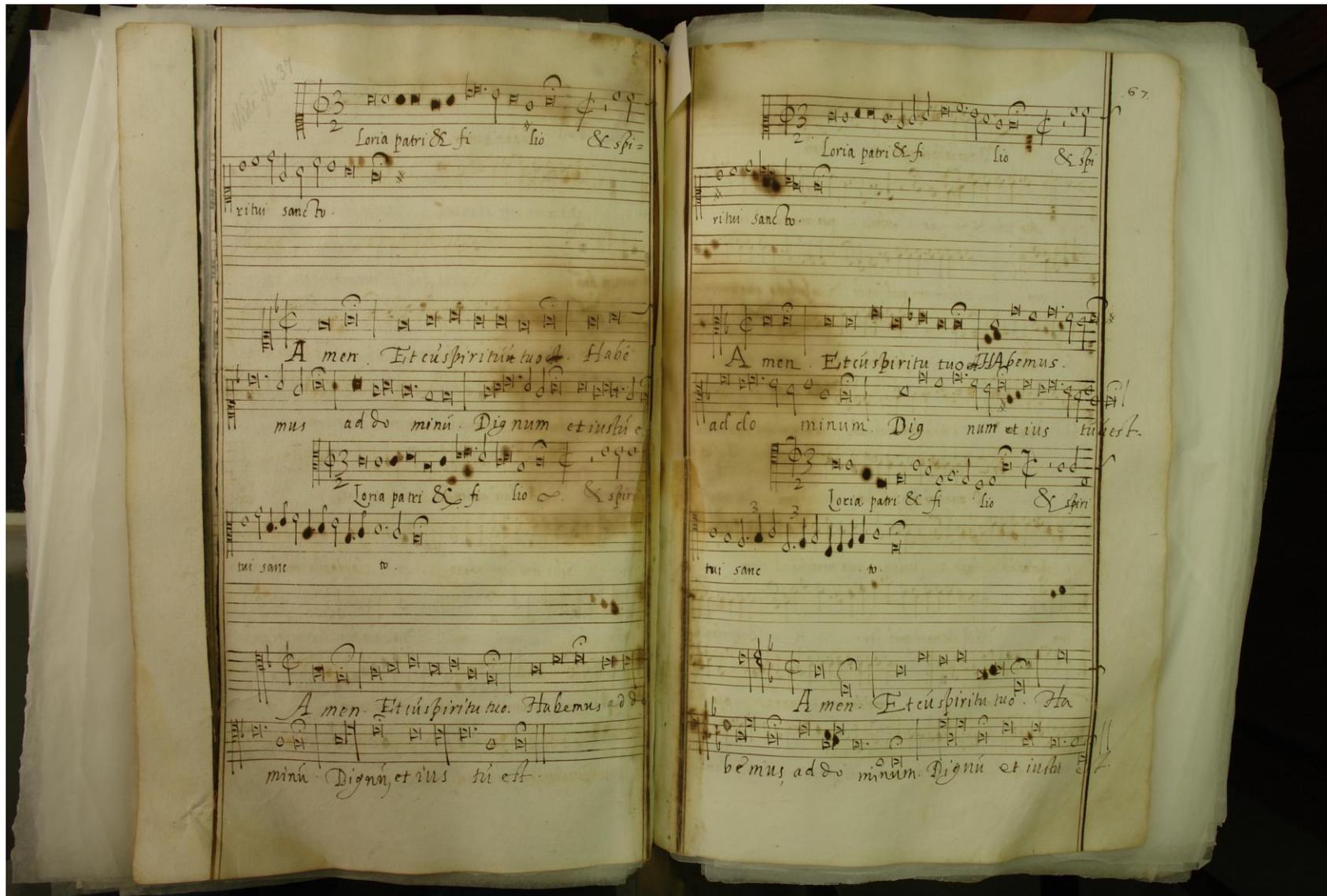
Anexo 3 – Planificação Aula nº 3

Conteúdos	Competências	Objectivos específicos	Metodologia		Recursos
			Actividades/Estratégias	Avaliação	
Património Musical Português	<p>Compreensão: Identificar um salmo das Vésperas de Monteverdi</p> <p>Teórico-estilísticas: Compreensão das técnicas estilísticas e composicionais dos salmos</p> <p>Atitudes e Valores: Espírito de entreajuda Valorização do trabalho que cada um faz individualmente e em grupo</p>	<p>Reconhecer/identificar a existência de vários manuscritos nos reservados da B. G. U. C. pertencentes a Santa Cruz</p> <p>Reconhecer a importância do património musical Português</p> <p>Reconhecer e localizar algumas das transcrições modernas provenientes de Santa Cruz</p> <p>Reconhecer alguma da discografia disponível, relacionada com o tema.</p>	<p>Exercício (43 min)</p> <ul style="list-style-type: none"> - Reconhecer e identificar o tom salmódico no <i>Laudate pueri</i> de D. Pedro de Cristo, disponibilizando a partitura aos alunos (cap. 5.3.3.2.2.3) - Projecção e análise do fac-símile M.M. 33 ff. 65v-67 (Anexo 5 e 6) - Audição do salmo <i>Laudate pueri</i> – D. Pedro de Cristo - Enquadramento do hino nas vésperas (cap. 5.3.3.3) - Análise do hino <i>Veni Creator Spiritus</i> nas vésperas de Victória (cap. 5.3.3.3.2) - Enquadramento do <i>magnificat</i> nas vésperas (cap. 5.3.3.4) - Reconhecer e identificar o <i>magnificat</i> nas vésperas de Monteverdi (cap. 5.3.3.4.1) - Reconhecer e identificar o <i>magnificat</i> de Victoria disponibilizando a partitura aos alunos (cap. 5.3.3.4.2) <p>Esclarecimento de dúvidas/síntese: (2 min)</p> <p>Discografia: Vespro della Beata Vergine 1610 – Coro del Centro Musica Antiga de Padova – Jordi Savall. Caele Porta - The Choir of the Queen’s College Oxford – Owen Rees.</p>	<p>Avaliação através de questionário oral</p>	<p>Sala de Aula</p> <p>Quadro</p> <p>Vídeo projector</p> <p>Leitor de CD</p> <p>Partituras</p> <p>Fotocopias</p>

Anexo 4 – Planificação Aula nº 4



Anexo 5 - Laudate pueri Dominum P-Cug MM 33 ff. 65v-66



Anexo 5 - Laudate pueri Dominum P-Cug MM 33 ff. 66v-67

56 *Arte de Canto chão.*

Cap. XXIX. *Dos alleuantamentos dos Psalms Simplez dos oito modos.*

*Intonationes Psalorum Simpli-
cium.*

Primeiro.
Dixit Dñs Domino meo. Sede à dextris meis.

Segunde.
Dixit Domin⁹ Domino meo. Sede à dextris meis.

Tercero.
Dixit Dominus Dño meo. Sede à dextris meis.

Quarto.
Dixit Dominus Domino meo. Sede à dextris meis.

Quinto.
Dixit Dominus Domino meo. Sede à dextris meis.
Dixit

Arte de Canto chão. 57

Sexto.
Dixit Dominus Domino meo. Sede à dextris meis.

Settimo.
Dixit Dominus Dño meo, Sede à dextris meis.

Oitavo.
Dixit Dominus Dño meo. Sede à dextris meis.

Cap. XXX. *Das intoações Solemnes.*

Intonationes Psalorum Solemnum.

Primeiro.
Magnificat anima mea Dominum.

Segundo.
Magnificat anima mea Dominum.

Terceiro.
Magnificat anima mea Dominum.
Magni-

Anexo 6- Arte de Canto Chão (1618) de Pedro Thalesio ff. 56-57

58 *Arte de Canto chão*

Quarto
Magnificat anima mea Dominum.

Quinto
Magnificat anima mea Dominum.

Sexto.
Magnificat anima mea Dominum.

Setimo.
Benedictus Dominus Deus Israel.
Quia visitavit, & fecit redemptionem plebis suae

Oitavo.
Nunc dimitte seruum tuum Domine,
secundum verbum tuum in pace.

Cap.

Anexo 6 - Arte de Canto Chão (1618) de Pedro Thalesio f. 58