

**O Códice Polifónico de Arouca**

**Estudo e Transcrição**

**Tomo I**

**Ana Delfina Xavier de Paiva de Sá Carvalho**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais**

**Setembro 2012**

Tomo I

Estudo

Transcrição (até à obra nº 16)

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais/Variante de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica do(a) Professor Doutor Manuel Pedro, Professor Associado do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

## DECLARAÇÕES

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O candidato

Lisboa, 28 de Setembro de 2012

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,

Lisboa, 28 de Setembro de 2012

## RESUMO

### O Códice Polifónico de Arouca: Estudo e Transcrição

Ana Delfina Xavier de Paiva de Sá Carvalho

PALAVRAS-CHAVE: Polifonia; Manuscritos, Arouca; Edição Musical

O mosteiro de Arouca tornou-se, a partir do segundo quartel do século XIII, sob o patronato de Dona Mafalda, uma das mais importantes casas cistercienses femininas em Portugal. Enquanto instituição religiosa abastada e de renome, a música sempre desempenhou na liturgia deste mosteiro um papel fundamental. Os seus livros com notação musical têm desde há muito despertado o interesse de diversos musicólogos nacionais e internacionais, interesse este que se revelaria inteiramente fundamentado pela descoberta, feita por Manuel Pedro Ferreira em 1992, da mais antiga peça polifónica até ao momento conhecida em Portugal, um hino a São Bernardo de Claraval.

Em 1947 Dom Mauro Fábregas descobriu neste mosteiro um livro de coro, o único do espólio de Arouca que contém exclusivamente reportório polifónico de proeminentes compositores ibéricos dos séculos XVI e XVII. Um *Magnificat* de Morales, diversos Alleluias de compositores como Manuel Mendes, Francisco Velez, Simão dos Anjos ou João Leite de Azevedo, bem como uma missa paródia sobre a canção «O gram Senhora», de um misterioso Brasil, são algumas das obras de interesse neste códice. Uma série de notas, em *marginalia*, apontando para a execução instrumental de baixão e viola da gamba tornam o códice ainda mais rico e lançam alguma luz sobre as práticas interpretativas no contexto do convento de Arouca.

Embora já parcialmente estudado, o códice de Arouca é pela primeira vez objecto de investigação mais aprofundada, uma contribuição que se crê relevante para o estudo da prática de polifonia sacra no século XVII português.

## ABSTRACT

### The Arouca Codex: Study and Transcription

Ana Delfina Xavier de Paiva de Sá Carvalho

KEYWORDS: Polyphony; Manuscripts; Arouca; Musical Editing

The Arouca monastery became, especially after the first quarter of the 13<sup>th</sup> century, under the patronage of the Portuguese crown through the benefaction of D. Mafalda, one of the most important Cistercian feminine houses in Portugal. As a wealthy and renowned religious institution, music always played a fundamental role in this monastery's liturgy. Its music books have since long caught the attention of several national and international musicologists, an interest which would reveal itself entirely justified in the discovery, by Manuel Pedro Ferreira, in 1992, of the most ancient polyphonic piece known so far in Portugal, an hymn to St. Bernard.

In 1947 a choirbook was found, by Dom Mauro Fábregas, the only one in the convent's collection containing exclusively polyphonic repertory from prominent Iberian composers of the sixteenth and seventeenth centuries. One of Morales's *Magnificats*, several Alleluias, by such names as Manuel Mendes, Francisco Velez, Simão dos Anjos or João Leite de Azevedo or a parody mass over the vernacular song «O gram senhora», by a mysterious 'Brasil' are among its several gems. A series of marginalia notes indicating instrumental execution enrich the book still further and shed some light on the musical interpretation practices in the context of the Arouca convent. Although already partly studied, the Arouca polyphonic codex is now for the first time the object of deeper investigation and full transcription, a relevant contribution to the study of the practice of sacred polyphony in 17<sup>th</sup> century Portugal.

*À minha avó, que me pôs no caminho das  
Ciências Musicais*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo apoio, a todos os níveis, nos meus estudos.

Ao Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira, pelo interesse com que acolheu este tema e pelas oportunidades concedidas durante a elaboração desta Dissertação.

Aos Professores Doutores José Abreu e Paulo Estudante, pelo tão generoso acolhimento, pela disponibilização de fontes e pela partilha de informação.

Aos professores Doutores João Pedro d'Alvarenga e Bernadette Nelson, pelas muito úteis sugestões e artigos cedidos.

Ao Professor Doutor Pedro Sousa Silva pela perspectiva do músico prático.

Às funcionárias do departamento de Música da Biblioteca Nacional.

Ao Juiz da Irmandade da Rainha Santa Mafalda, Doutor Arnaldo Pinho, e funcionários do Museu de Arte Sacra de Arouca, pelo acesso ao seu espólio de manuscritos musicais.

.

ÍNDICE:

TOMO I

Introdução	1
PARTE I: ESTUDO	
1. O Códice de Arouca: Descobertas, Estudos e Publicações	3
2. Estudo Codicológico	5
2.1. Escrita e notação musical – Estudo comparativo com outros manuscritos	11
3. Conteúdos	
3.1. Organização	13
3.2. Tradição litúrgica	15
3.3. Origem	18
4. Notas e <i>Marginalia</i>	20
4.1. Indicações instrumentais	21
4.1.1. Uso de instrumentos e transposição	26
4.1.2. Utilização de instrumentos no Mosteiro	26
4.1.3. O uso instrumental em instituições cistercienses femininas ibéricas	28
4.1.4. Anotações e interpretação vocal	29
5. Relação com os manuscritos monásticos: <i>P-Pm</i> MM 40, <i>P-Pm</i> 76-79	30
6. Resumo	31
7. O Mosteiro – contexto histórico	32

## PARTE II: TRANSCRIÇÃO

Aparato Crítico	36
Transcrições:	
<i>Domine ad adjuvandum me festina</i>	40
<i>Dixit Dominus</i>	48
<i>Confitebor tibi Domine</i>	57
<i>Beatus vir</i>	80
<i>Laudate pueri</i>	89
Hino	104
Hino <i>Procul recedant</i>	111
Hino <i>Os lingua mens sensus</i> : Simão dos Anjos	115
<i>Magnificat</i> : Morales	119
<i>Magnificat</i>	141
Benedicamus Domino	159
Benedicamus Domino	163
Missa: Oliveira	166
Missa “Sobre <i>O gram Senhora</i> ”: Brasil	226
TOMO II	
Alleluia: Simão dos Anjos	270
<i>Populus qui ambulabat</i>	278
<i>Letare Hierusalem</i>	292
<i>Urbs fortitudinis nostre</i>	307
Alleluia	330
Alleluia	336
Alleluia: Frei João Leite	345
Guião de Alleluia	351

Guião de Missa	354
<i>Magnificat</i>	363
Guião de <i>Deus in adjutorium meum</i>	402
<i>Super flumina Babilonis</i>	405
Christus factus est (Versículo)	416
Kyrie eleison (Preces)	419
<i>Benedictus</i>	421
Benedicamus domino	438
Alleluia	441
<i>Beati immaculati</i>	448
<i>Vidi Aquam</i>	472
<i>Benedictus</i> : Francisco Martins	484
Ladaínha <i>Sancta Maria ora pro nobis</i>	492
Pranto processional <i>Heu heu Domine</i>	494
Conclusão	505
Epílogo	507
Documentação e bibliografia	508
ANEXOS:	
ANEXO I: Indexação do Códice	519
ANEXO II: Compositores presentes no Códice (Tabela)	534
ANEXO III: Organização dos Cadernos	536
ANEXO IV: Marcas de água	539

## INTRODUÇÃO:

A Dissertação que apresento tem como objecto de estudo a polifonia sacra em Portugal em inícios do século XVII, sob o ponto de vista particular do códice polifónico do mosteiro de Arouca, um dos livros de música incluídos no espólio e conservados no Museu de Arte Sacra. A abordagem ao códice será direccionada para o seu estudo detalhado, bem como para a transcrição de parte substancial das peças aí apresentadas.

A escolha deste tema prende-se com motivos de interesse científico e também pessoal.

O gosto e curiosidade pela polifonia renascentista remontam ao primeiro ano da faculdade. O caminho que se seguiu, em disciplinas opcionais como Paleografia Musical levou ao seguimento pela Música Antiga, que viria a tornar-se uma opção mais consciente e definitiva durante o percurso lectivo do Mestrado em Musicologia Histórica.

Na busca de um tema para a tese, procurando um manuscrito de interesse para estudo, foi-me sugerido, inicialmente pela Professora Bernadette Nelson, este códice. Os antecedentes familiares que me ligam a Arouca, e as férias aí passadas, desde sempre, todos os Verões, tornaram este tema ainda mais apetecível e de particular interesse.

A importância dos livros litúrgicos com notação musical do mosteiro de Arouca tem sido desde há muito sublinhada pelos diversos estudiosos que, mais ou menos aprofundadamente, têm tomado contacto com o seu espólio manuscrito. A descoberta por Manuel Pedro Ferreira da mais antiga peça polifónica até agora conhecida em território português num dos antifonários deste mosteiro – um hino a São Bernardo - viria a confirmar a relevância de uma abordagem continuada e mais aprofundada a este acervo. Reconhecido o valor destes livros de música por diversas personalidades da musicologia nacional e internacional, a sua investigação encontrava-se ainda, no entanto, pouco desenvolvida.

Proponho-me, com esta dissertação, aprofundar conhecimentos no tema de fontes manuscritas de polifonia e levar a efeito o cumprimento dos requisitos necessários à conclusão do curso de Mestrado.

A abordagem sobre o tema proposto irá passar por uma introdução ao códice, nomeadamente pela sua descoberta e pelos investigadores que o estudaram parcialmente.

Segue-se o estudo codicológico, descritivo de todos os aspectos respeitantes à parte física do livro.

Partindo dos seus conteúdos (inventariados em anexo) mostra-se a organização bipartida deste códice, procura comprovar-se a sua filiação litúrgica e, conseqüentemente, dar propostas para a sua origem.

Às anotações em *marginalia*, que têm despertado o interesse não só de musicólogos como de músicos práticos, é dedicado um capítulo, procurando integrá-las não apenas no seu local de uso – o mosteiro de Arouca – mas em outras instituições femininas cistercienses em Portugal. A utilização de instrumentos na polifonia e as problemáticas daí derivadas são igualmente abordadas nesta secção.

É ainda tratada a relação do códice de Arouca com outros manuscritos monásticos (*P-Pm* MM 40 e *P-Pm* MM 76-79), com os quais apresenta diversos pontos de proximidade.

Todas as ideias e propostas apresentadas são reunidas numa síntese final.

Integrando o manuscrito no seu contexto, é feita ainda uma breve apresentação do mosteiro de Arouca enquanto uma das mais importantes casas cistercienses do país, marcada pela presença de D. Mafalda e na qual se integra de forma perfeitamente coerente a ideia de um rico espólio manuscrito e de um panorama musical que integrasse, pelo menos nas maiores festas litúrgicas, a polifonia.

Depois de toda uma primeira parte dedicada ao estudo, segue-se a transcrição de quase todas as obras do códice, com respectivo aparato crítico.

Apesar da ajuda e apoio de diversos professores, musicólogos e colegas, surgiram durante o processo de investigação algumas dificuldades, decorrentes nomeadamente da impossibilidade de consulta de algumas fontes, pelo mau estado ou pela falta de resposta aos pedidos de autorização para a mesma.

Pretendo demonstrar, através do estudo deste códice, de que forma o mosteiro de Arouca, enquanto instituição de referência, reflecte o panorama musical deste período em Portugal e ainda como essa sua actividade musical se encontra em linha de continuidade com uma prática já cultivada no mosteiro desde a Idade Média. Não sendo, como Coimbra ou Évora, um pólo de criação de novo repertório ou de formação de músicos, o estudo do livro torna-se relevante sobretudo em termos de prática e vivência musical, tanto a nível das obras e compositores adoptados como do seu contexto interpretativo.

## 1. O CÓDICE DE AROUCA: DESCOBERTA, ESTUDOS E PUBLICAÇÕES

O códice polifónico actualmente conservado no Museu de Arte Sacra de Arouca foi descoberto em 1947 pelo monge beneditino Dom Mauro Fábregas, que transcreveu sete dos Alleluias aí contidos<sup>1</sup>. Numa altura em que despontavam, ainda que de forma incipiente, as primeiras atenções sobre os códices de Arouca e apenas dois anos após a visita de Solange Corbin, que destacava já o interesse do seu espólio<sup>2</sup>, a descoberta deste livro parece ter tido algum impacto entre músicos e investigadores. Em 1948, Frederico de Freitas salienta este livro como aquele que maior atenção lhe terá despertado numa visita ao mosteiro acompanhado de Manuel Joaquim<sup>3</sup>. No ano seguinte são publicadas as referidas transcrições de Dom Mauro Fábregas, com prefácio de Mário de Sampayo Ribeiro. Este é o primeiro a apresentar uma descrição sumária do códice, destacando a sua relevância e salientando o carácter (então) inédito dos Alleluias transcritos. A cada um, Sampayo Ribeiro dedica um pequeno parágrafo, procurando, sempre que possível, contextualizá-los do ponto de vista litúrgico e, através dos compositores identificados, do ponto de vista cronológico e geográfico.

Contrariamente, no entanto, ao que sucedeu com os livros de cantochão, objecto de atenção continuada por parte de investigadores nacionais e internacionais desde os anos trinta<sup>4</sup>, o entusiasmo por este códice parece ter-se dissipado, tendo este permanecido por largo tempo longe dos olhares da musicologia. Apenas vinte anos após o texto de Frederico de Freitas surge uma publicação que menciona o códice de Arouca. Trata-se de um artigo de Robert Stevenson<sup>5</sup> onde, a propósito dos estudos portugueses

---

<sup>1</sup> RIBEIRO, Mário de Sampayo *Sete «Alleluias», Inéditos (dum códice do Mosteiro de Arouca) apresentados por Mário de Sampayo Ribeiro, transcritos e interpretados por D. Mauro M. Fábregas, O.S.B.*, Porto, Ora & Labora, 1949-50. Um *Alleluia*, a 3 vozes (ff.98v-100r), bem como um “guião de *Alleluia* de oito vozes” (f. 77v) não foram transcritos ou referidos no prefácio, tendo possivelmente passado despercebidos, já que Mário de Sampayo Ribeiro se refere aos sete *Alleluias* como constituindo a sua totalidade no códice polifónico.

<sup>2</sup> CORBIN, Solange, *Essai sur la Musique Religieuse Portugaise au Moyen Age (1100-1385)*, Paris, Les Belles Lettres, 1952, pp. 164-65.

<sup>3</sup> FREITAS, Frederico de, “Os livros de Música do Museu de Arouca”, *Novidades*, 26 de Setembro, 1948 (suplemento *Letras e Artes*).

<sup>4</sup> FERREIRA, Manuel Pedro & Mara FORTU, “A música antiga nos manuscritos de Arouca: contribuição para um catálogo”, in MELO, Ângela (coord.), *O órgão do Mosteiro de Arouca: conservação e restauro do património musical*, Vila Real - Arouca, Direcção Geral de Cultura do Norte, 2009, p. 43.

<sup>5</sup> STEVENSON, Robert, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”, *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, IV, 1968, pp. 1-43.

sobre o panorama musical brasileiro até ao século XVIII, menciona a missa “Sobre O gram Senhora”, de um misterioso compositor Brasil. Stevenson transcreve parcialmente alguns andamentos desta obra, como meio de comprovar o seu género enquanto missa paródia e defende uma origem portuguesa para a peça que lhe serve de base. Em 1975, o mesmo Robert Stevenson transcreve esta missa<sup>6</sup>, mas englobando desta vez o *Kyrie*, *Sanctus* e *Agnus Dei* completos.

Os vinte anos de intervalo entre publicações que refiram o códice de Arouca passarão a mais de trinta, já que somente em 2008, com o projecto de investigação *Digitalização de Manuscritos Musicais 1100 – 1600* coordenado por Manuel Pedro Ferreira, este livro, esquecido, inclusivamente desaparecido, será redescoberto e digitalizado. Será igualmente Manuel Pedro Ferreira a atribuir novo destaque a este códice, através das duas fotografias incluídas na sua *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, e ainda num artigo<sup>7</sup> escrito em colaboração com Mara Fortu. Após um historial dos estudos de investigação feitos sobre o espólio musical de Arouca, é incluída uma descrição codicológica do livro polifónico, mencionando ainda algumas das suas obras e compositores de maior destaque e salientando o interesse das diversas anotações de carácter instrumental que aí se podem encontrar. No parágrafo final é sublinhada a importância da sua transcrição e estudo mais aprofundado.

Este códice polifónico foi também parcialmente estudado por Owen Rees, que transcreveu e dirigiu a missa do compositor Brasil<sup>8</sup>. Tem sido ainda referido em algumas publicações recentes, como concordância para certas obras polifónicas, nomeadamente nos códices do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, no códice polifónico *P-Evp* CLI 1-3 da Biblioteca Pública de Évora ou naqueles conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> STEVENSON, Robert (ed.), *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1975, pp. 72-75.

<sup>7</sup> Cf. FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento* (2 vols.) Lisboa, Arte das Musas, 2008, vol. 1, pp. 84 e 92 e “A música antiga nos manuscritos de Arouca...” *op. cit.*, p. 53.

<sup>8</sup> Informação gentilmente concedida por Owen Rees, via e-mail (16 de Abril de 2012) e ainda durante o colóquio *Musical Exchanges* (Lisbon, 21-23 June 2012).

<sup>9</sup> Estas concordâncias foram descobertas e encontram-se referidas por Owen Rees (*Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York, Garland Publishing, 1995) e João Pedro d’Alvarenga, (“Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3: its Origin and Contents, and the Stemmata of Late – Sixteenth and Early Seventeenth Century Portuguese Sources”,

## 2. ESTUDO CODICOLÓGICO

O códice em estudo nesta dissertação é o único do mosteiro de Arouca com reportório exclusivamente polifónico, de um período entre a primeira metade do século XVI e a segunda metade do século XVII.

Este livro sem cota<sup>10</sup> apresenta dimensões de 358 por 245 mm e 26 mm de espessura. Conserva a encadernação original, mole, de carneira castanha e sem qualquer tipo de almofada ou cartão protector. É constituído, além de uma folha de guarda inicial e de uma final, por 103 fólios, distribuídos por catorze cadernos em papel de linho, com a seguinte composição<sup>11</sup>:

a<sup>8</sup> (ff. 1r - 8v); b<sup>8</sup> (ff. 9r-16v); c<sup>8</sup> (ff. 17r-24v); d<sup>8</sup> (ff. 25r-32v); e<sup>8</sup> (ff. 33r-40v); f<sup>8</sup> (ff. 41r-48v); g<sup>6</sup> (ff. 49r-54v); h<sup>6</sup> (ff. 55r - 60v); i<sup>8</sup> (ff. 61r-68v); j<sup>8</sup> (ff. 69r-76v); k<sup>6</sup> (ff. 77r-82v); l<sup>8 (-1)</sup> (ff. 83r-89v); m<sup>8 (-1)</sup> (ff. 90r-96v); n<sup>8 (+1/-1)</sup> (ff. 97r- 103r).

Estes fólios encontram-se identificados em numeração árabe, no canto superior direito de cada *recto*, sem qualquer lacuna nesta numeração, ainda que três deles tenham sido arrancados: o último fólio do caderno 12 e o primeiro do caderno 13, entre os fólios 89v-90r, e o primeiro fólio do caderno 14, entre os fólios 96v-97r<sup>12</sup>. Nos primeiros sessenta fólios, a mão que copia a música e texto é a mesma que os numera, num processo gradual, que vai aparentemente colocando o número no fólio seguinte àquele que é preenchido. O número 61 colocado no primeiro fólio em branco do códice, após sessenta ocupados com música e texto, parece denunciar este método. A partir do número 62 evidenciam-se duas mãos na foliação: uma predominante, pela maior

---

*Anuário Musical*, 66, 2011, pp. 137-158, e “Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MM 40 and MM 76-79: their origin, date, repertories and context” in KNIGHTON, Tess & Bernadette NELSON, *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 27-58).

<sup>10</sup> A descrição codicológica do livro é apresentada em: FERREIRA, Manuel Pedro & Mara FORTU, *op. cit.*, p. 47 e RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias»*, *op. cit.*, pp. 6-7 (notas de rodapé). Estas informações foram confirmadas (e algumas corrigidas ou completadas) pela consulta presencial do códice. Nesta consulta, foi sublinhada a sua importância junto das entidades então presentes do Museu de Arte Sacra de Arouca, apelando à atribuição de uma cota, pedido, segundo os próprios, dificilmente concretizável a curto prazo. Foi ainda fornecida descrição sumária do livro, em cuja caixa se encontra actualmente anexada. Nisto resultou pelo menos a deslocação do livro polifónico para uma das gavetas onde se encontram guardados alguns dos antifonários.

<sup>11</sup> Nesta apresentação da estrutura do códice, cada letra representa um caderno e o algarismo em expoente representa o número original de fólios em cada caderno; um algarismo entre parêntesis seguido do sinal de subtração ou adição (+/-) refere-se a fólios que tenham sido arrancados ou adicionados. Este esquema, segue os critérios usados na *Portuguese Early Music Database*.

<sup>12</sup> Ver em anexo esquema gráfico de organização dos cadernos.

frequência com que surge, pela caligrafia de maior dimensão e pelo aspecto decorativo que parece tentar dar à maior parte dos algarismos que coloca e uma outra, que contrasta pela aparência mais discreta e tamanho menor. Este contraste é bastante notório, por exemplo, na passagem dos números 88 para 89. A mão que numera os fólhos nem sempre é coincidente, nesta segunda metade do códice, com a do copista musical.

Parece haver assim dois processos de foliação: um contemporâneo e outro posterior à cópia. Se na primeira secção do códice é notória a simultaneidade em todos os procedimentos que a envolvem, na segunda há uma mistura de elementos copiados contemporaneamente e outros de forma díspar em termos cronológicos. Nesta segunda secção é então possível encontrar fólhos onde parece haver coincidência de mão entre escrita musical, textual e numeração (os fólhos 62r a 79r, 88r 92r e no fólho 102r) e outros onde claramente divergem (como entre os fólhos 82r-88r e 93r-98r). Hipótese em definitivo excluída é a de uma foliação do códice ainda em branco, feita a par com a sua preparação. A interrupção, a meio do livro, da primeira mão, a diversidade e a incoerência cópia/foliação das restantes, bem como a continuidade numérica apesar dos fólhos em falta, são factores que eliminam essa possibilidade.

A mancha caligráfica é de tamanho semelhante ao longo do livro, com variantes nunca superiores a 3mm. A título de exemplo: no fólho 3r estas medidas são<sup>13</sup>: 27 <193> 26mm x 25 <303> 31mm; no fólho 70r: 27 <194> 25 x 25 <304> 30mm e no fólho 99r: 27 <195> 25 x 25 <306> 28mm. Cada fólho tem igual número de pautas, dez. Estas apresentam dimensões idênticas, quer em cada pauta individual (c.18x194 mm) quer no espaço entre si, relativamente regular (c.15mm). Este espaço pode no entanto exhibir variantes mais acentuadas em alguns casos, como por exemplo no fólho 3r, em que a distância entre a penúltima e última pautas é de 11mm. Todas apresentam invariavelmente a mesma indentação, deixada na primeira e sexta pautas, para o início de cada voz. Deduz-se assim que, à excepção do fólho final, de alinhamento bastante rude e pouco cuidado, o livro tenha sido traçado pelo mesmo *rastrum*, simples, e de uma única vez.

Tendo sido preparado como um todo, o mero manuseamento do códice permite no entanto perceber que este se encontra dividido em duas secções, correspondentes, *grosso modo*, às suas primeira e segunda metades. Estas secções têm de facto em

---

<sup>13</sup> As medidas são apresentadas da seguinte forma: margem esquerda <largura da coluna> margem direita x margem superior <altura da coluna> margem inferior.

comum apenas o traçado das pautas, contrastando em diversos aspectos que vão do papel utilizado, à escrita, da organização litúrgica à alteração física do próprio livro.

Numa primeira parte, até ao fólio 61r, o papel é de boa qualidade, apresentando poucos danos e nenhuma intervenção aos cadernos que a constituem além de um reforço em papel, aplicado ao longo da espinha entre os fólhos 34v-40r, com o claro propósito de conservar a sua estrutura. O papel utilizado para este reforço denuncia sinais de uso prévio, pelo desenho de um candelabro encimado por um escudo, em cujo centro está um coração atravessado por uma seta.

A segunda metade do livro, de papel mais fino (e por isso mais danificado) sofre diversos acrescentos. Estes passam não apenas pelo simples preenchimento do livro, por diversas mãos, mas também pela remoção e adição de fólhos e conseqüente alteração da estrutura original dos cadernos. Um bifólio manuscrito, com um Alleluia de Frei João Leite, recortado e colado<sup>14</sup> sobre os fólhos 75v-76r contrasta, pela decoração e caligrafia elaboradas, com o resto do códice, de aparência simples e sem qualquer motivo ornamental além das iniciais decoradas em cada uma das peças. Entre os fólhos 92v-93r há um outro bifólio adicionado, de dimensão inferior à do livro, contendo um *Benedictus* de Francisco Martins.

Foram encontradas no códice de Arouca quatro marcas de água<sup>15</sup>: a primeira encontra-se na folha de guarda inicial, duas estão no papel pautado, e a quarta no referido bifólio adicionado.

A marca da folha de guarda encontra-se na parte inferior da página. Nela se vê, dentro de uma elipse, o monograma AD. Esta elipse é encimada por um trifólio e tem por baixo um coração invertido. Encontra-se entre os pontusais, que estão, nesta folha, em posição horizontal.

As marcas de água mais semelhantes a esta foram encontradas em fontes textuais e musicais portuguesas do século XVII<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> No processo de colagem, estão trocadas as partes do primeiro e segundo superius.

<sup>15</sup> Ver no anexo IV os desenhos decalcados das marcas de água.

<sup>16</sup> MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e, *O papel como elemento de identificação*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926: nº 114 (*Colecção de Leis*, Lisboa, 1605) e nº 121 (*Defensam das Lágrimas dos justos Perseguidos*, Lisboa, Craesbeck, 1618); HEAWOOD, Edward, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hillversum, The Paper Publications Society, 1950: PL. 152, nºs 3839 e 3840, Lisboa, 1613, p. 149; Gravell SPH.007.1; Códice polifónico *P-Evp* CLI/1-3, Ms. A, c.1615 (Cf. d'ALVARENGA, "Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3: its Origin and Contents, and the Stemmata of Late-Sixteenth and Early Seventeenth Century Portuguese Sources", *Anuário Musical*, 66, 2011, pp. 137-158 e *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Colibri, 2002, p. 90).

No papel usado para a escrita musical, há duas marcas de água. Ambas se encontram a meio da folha, também entre os pontusais, que estão sempre na vertical. A sua colocação é por vezes a direito e outras voltadas para baixo, sem qualquer sequência destas posições.

Até ao fólio 57, a imagem é a de uma flor-de-lis dentro de um círculo sob uma coroa e, entre os fólhos 62 e 102, uma figura humana masculina, de perfil, com chapéu, segurando uma vara ao ombro, também encerrada dentro de um círculo.

A flor-de-lis é uma das marcas de água mais antigas de origem italiana e cujo uso se tornou mais disseminado e prolongado no tempo, apresentando grandes variantes no seu desenho<sup>17</sup>. As correspondências que mais se aproximam da flor-de-lis do códice de Arouca foram encontradas no livro de Edward Heawood<sup>18</sup>.

A figura humana traz a vara, um traço distintivo da marca do “peregrino”. Esta marca de água é igualmente de proveniência italiana e torna-se bastante vulgarizada a partir de inícios do século XVII<sup>19</sup>. Das publicações e bases de dados pesquisadas, Briquet é o único que inclui esta figura, mas a mais parecida que apresenta é atravessada a meio por um dos pontusais, o que não sucede em Arouca. As maiores semelhanças com esta marca foram encontradas em manuscritos musicais portugueses: *P-Cug* MM8, copiado entre 1610-20 e *P-Ln* LC 57, de finais do século XVI, inícios de XVII. O manuscrito de Coimbra *P-Cug* MM 26 apresenta também a figura do “peregrino”, mas, tal como no exemplo de Briquet, atravessada pelo pontusal<sup>20</sup>.

A marca de água do bifólio adicionado tem diversos pontos em comum com aquela da folha de guarda. Apresenta no entanto uma elipse vazia e, a par do trifólio e do coração invertido semelhantes à primeira marca de água, inclui o desenho decorado de um monograma, que parece indicar as letras V e J. Marcas relativamente semelhantes

---

<sup>17</sup> BRIQUET, Charles-Moise, *Les Filigranes: Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur Apparition vers 1282 jusqu'en 1600* (4 vols.), Leipzig, verlag von Karl W. Hiersemann, 1923, vol. 2, p. 379.

<sup>18</sup> HEAWOOD, Edward, *Watermarks mainly of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries*, Hillversum, The Paper Publications Society, 1950, PL. 221, n.ºs 1627 (s/d; s/l) e 1629 (Roma, 1602), p. 100.

<sup>19</sup> BRIQUET, Charles-Moise, *op. cit.*, vol. 2, p. 415.

<sup>20</sup> *P-Cug* MM8: Cf REES, Owen, *Polyphony in Portugal, op. cit.*, pp. 167 e 387; *P-Cug* MM 26, *idem* p. 396; *P-Ln* LC 57: *idem*, p. 437 e d'ALVARENGA, João Pedro, *Polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista, estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, Dissertação de Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora, 2005, pp. 124-135.

(embora com divergência nas letras) encontram-se referidas por Heawood e ainda por Ataíde e Melo. Ambos as incluem em fontes portuguesas da segunda década de 1600<sup>21</sup>.

Das marcas de água encontradas, embora sem parecências absolutas, as mais semelhantes apontam para um intervalo cronológico entre a primeira e segunda décadas do século XVII. A folha de guarda e o bifólio acrescentado parecem indicar papel português enquanto aquelas que constituem o corpo principal do códice apontam para uma origem italiana, denunciada desde logo pelo círculo em volta da própria marca<sup>22</sup>.

A escrita é um dos aspectos que evidencia de forma mais imediata a já mencionada divisão do códice em duas secções. A primeira delas é totalmente ocupada por uma única mão e a segunda inclui três<sup>23</sup>.

Até ao fólho 60r, há uma nítida preocupação de clareza, legibilidade, cuidado na apresentação e na correspondência texto/música que parece testemunhar o trabalho de copista habilitado. As iniciais em cada obra, embora de desenho simples que se limita à elaboração caligráfica de cada uma, testemunham também uma certa reflexão de um ponto de vista estético. A cópia apresenta-se quase sem erros e as obras incluem – embora não consistentemente, e raras vezes cumulativamente – indicação de título, compositor, vozes e/ou tom litúrgico<sup>24</sup>.

Estes dados limitam-se, na metade final do livro, a cinco das vinte e três<sup>25</sup> obras: o título “guião de Alleluia” (f.77v), o “tonus quartus” do salmo *Super Flumina* (f. 89v) e a identificação das vozes no versículo *Christus factus est* (f. 93r), no *Benedicamus Domino* (ff. 95v-96r) e no Alleluia final (ff. 98v-99r). Em nenhuma das obras é fornecido o nome do compositor<sup>26</sup>. Embora não se detectem, de forma generalizada, erros de cópia, as emendas aparecem em diversas ocasiões. Estas passam pela simples rasura (f. 62r) ou então pela colagem de papel sobre a passagem a corrigir (f. 90v). A colocação de texto em relação às notas denuncia um pensamento a curto prazo, limitado

---

<sup>21</sup> HEAWOOD, Edward, *op. cit.*, PL. 511, n° 3809 (Lisboa? 1613, Fernão Mendes Pinto) p. 148 e MELO, Ataíde, *O papel...*, *op. cit.*, n° 117 (*Thesouro de Prudentes*, Coimbra, Jorge Rodrigues, 1612).

<sup>22</sup> HEAWOOD, Edward, *op. cit.*, p. 28.

<sup>23</sup> Mário de Sampayo Ribeiro refere três mãos no total do livro. Cf. RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias»*, *op.cit.*, p. 6.

<sup>24</sup> Cf. Tabela de anotações, em anexo.

<sup>25</sup> Esta contabilidade da segunda parte do livro assume como peças individuais as secções do salmo *Beati Immaculati*. Ver aparato crítico das obras n°s 41-43.

<sup>26</sup> Excepto no Alleluia de Frei João Leite que não faz, como referido, parte dos fólhos originais.

aos executantes contemporâneos à cópia que interpretassem as obras. O texto do tenor no cântico *Urbs fortitudinis* (f. 69v) ou do soprano no salmo *Beati immaculati* (f. 102v) são um exemplo claro deste aspecto e constituem um contraste evidente com o rigor do primeiro copista.

As três mãos diferentes que se encontram na segunda metade do livro denunciam o processo descontínuo de cópia e, pelas características já descritas, a referida perspectiva essencialmente contemporânea. Estas organizam-se da seguinte forma: a primeira mão está presente dos fólhos 61v a 80r, 87v a 92r e 98v a 103r. Tem um *custus* bastante próprio, bem destacado, e um desenho característico das claves de sol e de fá, sendo esta última já traçada na sua forma moderna. Esta mão parece ser ainda a responsável pela adição de texto ao hino de Simão dos Anjos (ff. 16v-17r) e aquela que faz a foliação de quase toda esta segunda parte. Entre os fólhos 62r e 79r, 88r e 92r e ainda no fólho 102r, parece haver uma coerência sob certos aspectos, como um traço tendencialmente arredondado, um tamanho maior e um carácter mais ostensivo da escrita, que parecem englobar a notação, o texto e a numeração.

A segunda mão desta metade final compreende essencialmente a cópia de um *Magnificat*, entre os fólhos 81v e 87r, com um desenho bastante particular de todas as claves, que não se encontra no resto do livro. Parece ser ainda a mão que escreve o *incipit* textual dos Alleluias nos fólhos 72v-73r, 74v-75r, 98v-99r e do guião da missa, entre os fólhos 78v e 80r. O uso repetido de termos como Alelluia [sic] ou Kirie [sic] preceem denotar um estranho desconhecimento da correcta ortografia destes termos.

A última mão, entre os fólhos 92v e 98r exhibe um desenho mais tradicional da clave de fá quando comparado com o da segunda mão, como é possível verificar nos fólhos 97r e 98r. O seu *custus*, quase em linha recta, nem sempre é assinalado, falha possivelmente detectada pela mão predominante que, procurando colmatá-la, o insere em diversas pautas, nos fólhos 94r e 95r. A presença destas duas mãos no mesmo fólho torna bastante evidente o contraste entre ambas.

A caligrafia mais aperfeiçoada da primeira das mãos corresponde assim, com toda a probabilidade, à cópia original do livro, completada até meio do total de fólhos. Os restantes, deixados em branco, foram sendo posteriormente preenchidos, de forma gradual e bastante menos cuidada, por outras mãos, à medida das necessidades ou do surgimento de novo reportório.

Embora não se encontre completamente degradado, o códice denuncia sinais de bastante uso, nomeadamente pelas manchas no canto inferior dos fólhos e ainda pelos

restos de cera que podem ser encontrados em alguns deles. É este o caso dos fólhos 16v, 30r e 72v-73r. A exposição à humidade causou também danos, visíveis nas folhas de guarda e primeiro fólho, rasgados, e dos quais se conserva apenas uma parte, e ainda na larga mancha na metade inferior do livro, que se alastra à sua quase totalidade. No entanto, a parte que se encontra em pior estado, pelo efeito corrosivo da tinta ferrogálica aí utilizada, está entre os fólhos 62r e 87v. Isto torna especialmente difícil o manuseamento e leitura do códice e, por outro lado, particularmente importante a sua digitalização, que permitiu o seu estudo sem uma consulta directa exaustiva do mesmo<sup>27</sup>.

## 2.1. ESCRITA E NOTAÇÃO MUSICAL – ESTUDO COMPARATIVO COM OUTROS MANUSCRITOS

A secção correspondente à cópia original do livro de Arouca apresenta um traçado de formato intermédio entre o perfeito losango e uma forma totalmente circular. Nas mínimas e semínimas, a haste é consistentemente desenhada a partir do centro da figura.

A consulta de manuscritos musicais portugueses que tenham já recebido propostas de datação<sup>28</sup>, permitiu estabelecer, em termos do desenho da notação musical, alguns princípios gerais. Em manuscritos copiados até ao último quartel do século XVI observa-se uma escrita em que predomina a figura do losango rigoroso. A partir dos anos setenta do século XVI e até às primeiras décadas do século XVII, a tendência é

---

<sup>27</sup> Apesar disto, há que notar que se tornou extremamente relevante a consulta directa do códice polifónico, que permitiu a clarificação de algumas informações e a recolha de novos dados (como por exemplo, recolha de marcas de água até agora não referidas). Esta consulta permitiu ainda clarificar algumas dúvidas de transcrição, tornando visíveis algumas secções de pauta que, pelo efeito corrosivo da tinta estavam em falta, mas cuja falha não se torna perceptível na versão digital.

<sup>28</sup> As datações propostas foram consultadas nas seguintes monografias e artigos: para os códices *P-Ln L.C. 57* e *P-Ln CIC 60*: REES, Owen, *Polyphony in Portugal*, *op. cit.*, pp. 437- 443; para os códices de Santa Cruz de Coimbra: *Ibidem* pp. 133-364 e NELSON, Bernadette, “A polyphonic Hymn Cycle in Coimbra” in KNIGHTON, Tess & Bernadette NELSON, *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, Kassel, Reichenberger, 2011, pp. 167-205. Para o códice de Évora *P-Evp CLI 1-3*: d’ALVARENGA, *Estudos de Musicologia*, *op. cit.*, p. 90, *Polifonia portuguesa... op. cit.*, p. 70 e “Manuscript Évora, Biblioteca Pública...” *op. cit.*, p. 138; para os códices da Biblioteca Pública Municipal do Porto, d’ALVARENGA, João Pedro, *Polifonia portuguesa... op. cit.*, pp. 136-161 e “Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal” *op. cit.*, pp. 35 e 39.

para um arredondamento da notação, que pode mesmo tornar-se completamente circular<sup>29</sup>.

As exceções são no entanto várias, e deixam perceber que a análise da notação musical é bastante mais complexa do que poderia aparentar numa primeira abordagem. Manuscritos como o *P-Cug* MM 44, datado dos anos oitenta do século XVI mas com uma notação que se assemelha à de códices datados até aos anos 30 desse século, ou do *P-Cug* MM 48, com as notas em perfeito formato circular mas copiado antes de 1560, deixam perceber a insuficiência e a fragilidade deste critério para o estabelecimento de uma datação. Além disso, a par de tendências colectivas, há-que ter em conta o carácter individual da forma de escrita de cada copista.

De entre todos os códices consultados, aqueles que apresentam uma maior semelhança, em termos da configuração da notação, com o primeiro copista do exemplar de Arouca são os manuscritos *P-Pm* MM 40 e, sobretudo, a mão do copista principal dos livros de partes *P-Pm* 76-79, com a qual apresenta mesmo uma similitude notável, diferenciando-se deste essencialmente pelo desenho da suspensão e sobretudo pela escrita do texto.

Relativamente a códices como *P-Evp* CLI/ 1-3 ou *P-Ln* L.C. 57, a figura do losango (ainda que não absolutamente rigoroso) do códice de Arouca parece assim uma característica um pouco arcaica para um livro que, a ter em conta os compositores que refere nos fólios iniciais (como Simão dos Anjos ou António de Oliveira), não poderá ter sido copiado antes da segunda década do século XVII. No entanto, a sua grande semelhança com os livros de partes da Biblioteca do Porto, datados de c. 1610-15, torna plausível a hipótese de uma notação musical de desenho mais conservador que se prolongue no tempo e coexista com uma mais moderna. Este fenómeno pode aliás constatar-se de forma ainda mais acentuada no códice *P-Cug* MM 26, onde Rees refere uma “colaboração próxima”<sup>30</sup> entre dois copistas de inícios do século XVII, com escritas musicais absolutamente contrastantes.

Na segunda parte do códice, a escrita musical é moderna, muito mais próxima daquela encontrada nos referidos códices de finais do século XVI e inícios de XVII;

---

<sup>29</sup> Cf. para manuscritos datados entre os anos 30 a 70 do século XVI: *P-Cug* MM 2; MM 3; MM 6; MM 7; MM 9; MM 12; MM 25; MM 31; MM 32 (a mão original); MM 221 ou *P-Ln* CIC 60. Para manuscritos a partir do último quartel do século XVI e primeiras décadas do século XVII: *P-Cug* MM 8; MM 18; MM 33; MM 34; MM 36; MM 53; MM 70; MM230/231/161; MM 217 ou MM 242 e ainda do *P-Evp* CLI/ 1-3 ou *P-Ln* L.C. 57.

<sup>30</sup> REES, *Polyphony in Portugal, op. cit.*, p. 208.

mantém uma forma circular das figuras e uma posição lateral da haste em todas as três mãos que a preenchem. A segunda mão apresenta mesmo, como já mencionado, o desenho actual da clave de fá.

Quanto à escrita textual, esta é cursiva em todo o livro, não se enquadrando já sequer no estilo humanista. Na primeira parte é claramente formal, bem desenhada, com iniciais caligráficas, sem erros e testemunha um trabalho cuidadoso em termos de perceptibilidade e de colocação do texto em relação à música. O desenho de certas letras, como o “a”, o “e” ou o “s” remetem para um formato já moderno.

O contraste entre um desenho mais antigo e mais moderno da escrita torna-se bem perceptível em manuscritos como *P-Brd 965* (de inícios do século XVII)<sup>31</sup> em que os *incipits* em cantochão ainda remetem para o tipo de letra gótica enquanto as secções polifónicas se apresentam com uma escrita de tipo cursivo, que apresenta semelhanças com a primeira mão de Arouca, precisamente no desenho das letras mencionadas.

Nos últimos quarenta e dois fólios, pode falar-se de uma escrita moderna, que revela um claro carácter de adição e uma lógica essencialmente utilitária e de pensamento a curto prazo. Há uma nítida secundarização de critérios estéticos relativamente à ideia pragmática da necessária colocação de texto nas obras.

### 3. CONTEÚDOS

#### 3.1. ORGANIZAÇÃO

A organização litúrgica é, além do tipo de papel, da notação, da escrita e da manipulação dos cadernos, outro dos aspectos que marca a divisão clara do código polifónico objecto da presente dissertação.

Pode considerar-se que há um aspecto organizativo ao longo de todo o livro. Mas se este se apresenta como um extenso fio condutor ao longo de toda a primeira parte, torna-se muito mais fragmentário na segunda, sendo estruturado em várias pequenas secções, não relacionadas entre si. Esta organização é mesmo por vezes interrompida, como torna claro o caso de um *Magnificat* copiado num grupo de fólios aparentemente dedicado a guiões para diversas obras.

---

<sup>31</sup> Cf. d'ALVARENGA, *Polifonia portuguesa... op. cit.*, p. 61.

O livro inicia<sup>32</sup> com as obras ligadas à celebração do Ofício Divino, mais especificamente das Vésperas de Domingo. Do versículo inicial, *Deus in adiutorium meum*, ao segundo *Benedicamus Domino* de Aires Fernandes, é possível encontrar todos os elementos necessários à celebração deste ofício: os salmos 109 a 112, três hinos, incluindo um de Simão dos Anjos, e dois *Magnificat*, o primeiro dos quais de Cristóbal de Morales. A inclusão de três hinos – todos, aliás, originalmente sem texto<sup>33</sup> – e de dois *Magnificat* poderão ser explicados como forma intencional de possibilitar a celebração de mais do que uma única festa do calendário litúrgico.

Após o ofício de Vésperas, o códice de Arouca segue com a polifonia para a missa: as duas antífonas para a aspersão (*Asperges Me* e *Vidi Aquam*, prevendo os dois ciclos litúrgicos, fora e dentro do tempo pascal); dois ciclos completos de missas e quatro Alleluias. As obras ligadas à missa correspondem, em todo o livro, àquelas onde mais informação é providenciada em termos de autoria. As duas missas são atribuídas, respectivamente a “Oliveira” e a “Brasil” e três dos quatro Alleluias indicam o compositor: “Velles”, “Simão dos Anjos” e “Manoel mendez”. Por busca de concordâncias, foi ainda possível identificar, para o quarto Alleluia, o compositor António de Oliveira, autor da primeira das missas e, para o *Asperges Me*, o mesmo Manuel Mendes autor do terceiro Alleluia<sup>34</sup>.

Todos estes nomes correspondem a compositores do século XVI e primeira metade do século XVII, ligados aos principais centros de actividade musical da Península Ibérica: Espanha, representada por Morales e, em Portugal, Coimbra (através de Aires Fernandes) e Évora, com Francisco Velez, Manuel Mendes, Simão dos Anjos e António de Oliveira<sup>35</sup>.

A partir do fólio 61v, os critérios de cópia são claramente diferentes daqueles usados na primeira parte do códice. A apresentação de versões completas de todas as obras (por oposição a secções isoladas) e a presença de núcleos, embora pequenos, de

---

<sup>32</sup> Em anexo encontra-se a indexação completa do códice.

<sup>33</sup> Relativamente aos hinos, único texto que é possível encontrar, claramente adicionado em época posterior, é no de Simão dos Anjos, que corresponde à hora Terça. Também no manuscrito *P-Pm* MM 40, o hino de Terça *Nunc Sancte* se encontra integrado no meio do ofício de Vésperas. Esta obra não é no entanto concordante com o hino do mesmo texto - *Nunc Sancte Nobis Spiritus* – copiada no manuscrito. Cf. d' ALVARENGA, “Manuscripts Oporto...”, *op. cit.*, pp. 27 e [49].

<sup>34</sup> Identificação para ambas as obras no manuscrito *P-EVp* CLI 1-3: Alleluia “De Antº d’ Oliveira” (ff. 33v34r); *Asperges Me* “De Manoel mendes. lusitano” (ff. 1v-4r).

<sup>35</sup> No anexo II é fornecida uma tabela com os compositores mencionados no códice.

organização, deixa antever uma cópia não completamente casual, mas que denuncia uma perspectiva alheia a planificação em larga escala, justapondo obras que permitam suprir as celebrações e os dias do calendário litúrgico não abordados na primeira parte, e que vão englobando reportório mais recente entretanto divulgado.

Assim, na segunda metade do códice encontram-se: 3 cânticos para as Matinas de Natal; 3 Alleluias; 1 *Benedicamus Domino*; 1 *guião* para um Alleluia; o ciclo completo de uma Missa com uma única voz notada (possivelmente outro *guião*); um *Magnificat* com uma versão diferente do verso “et misericórdia” adicionada após a doxologia; um outro provável *guião* para o versículo *Deus in adjtorium* e o salmo *Super Flumina Babilonis*. Os conteúdos dos fólhos 92v - 98 parecem estar relacionados com o Tríduo Pascal: um *Benedictus* “das trevas” (no pequeno bifólio adicionado), o versículo *Christus factus est pro nobis obediens*, o versículo de preces *Kyrie-Christe-Kyrie*, uma ladaíinha para “Sábado Mayor de Páscoa”, um segundo *Benedictus* e o pranto processional *Heu heu Domine*, para a cerimónia do Enterro do Senhor, que se realiza na Sexta-Feira Santa. O códice termina com um Alleluia a 3 vozes e o salmo 118, *Beati Immaculati*, com os versículos para a hora Terça de Domingo.

Não estando mencionados quaisquer compositores nos fólhos originalmente pertencentes ao livro, há no entanto a atribuição a “Frei João Leite” no Alleluia colado sobre os fólhos 75v-76r. Através da consulta de fontes, foi possível identificar o primeiro dos dois *Benedictus* como da autoria de Francisco Martins, mestre de capela na catedral de Elvas entre 1650 e 1680<sup>36</sup>. Esta indicação permite perceber que a introdução de novos conteúdos no códice de Arouca se prolongou pelo menos até à segunda metade de seiscentos.

### 3.2. TRADIÇÃO LITÚRGICA

Embora sem tradição litúrgica ou origem identificadas até ao momento por qualquer das publicações referentes a este códice polifónico, torna-se possível, através do estudo mais aprofundado dos seus conteúdos, perceber a família litúrgica a que de facto pertence.

---

<sup>36</sup> STEVENSON, Robert, “Martis, Francisco”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (29 vols.), London, Macmillan, <sup>2</sup>2001, vol. 15, p. 938 e VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, (2 vols.), Lisboa, Typographia Matos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, p. 167.

O ofício de Vésperas inicial inclui os salmos 109 a 112. Estes apontam para o dia de Domingo<sup>37</sup> e o seu número – quatro – para o ofício monástico, por oposição ao secular, que prevê cinco salmos para esta hora.

Os exemplos que permitem no entanto identificar de forma mais específica a tradição litúrgica deste livro encontram-se na metade final do livro.

No ofício monástico, a secção inicial do terceiro nocturno de Matinas distingue-se, em Domingos e dias festivos, da dos dois primeiros, pela substituição dos seis salmos (com respectiva antífona) por três cânticos baseados em textos do Antigo Testamento, também eles enquadrados por uma antífona<sup>38</sup>.

No códice de Arouca encontram-se, a iniciar a segunda metade do livro, três obras, sem qualquer nota identificativa, cujo texto se baseia no livro de Isaías, o profeta messiânico geralmente associado com o Natal. A sua sequência aparece no códice não pela ordem numérica da Vulgata, mas antes pela seguinte: Isaías: 9; 66 e 26.

A leitura comparativa dos textos da Vulgata Latina e do códice apresentam, além disso, algumas discrepâncias. Estas limitam-se à adição de uma palavra<sup>39</sup> na terceira obra, mas são mais evidentes na segunda. Aqui, onde a Vulgata apresenta “*Lætamini cum Jerusalem et exultate in ea omnes qui diligitis*” (Isaías 66: 10) o livro de Arouca contrapõe: “*Letare Hierusalem et diem festum agite omnes qui diligitis*”; No mesmo capítulo, “*Videbitis et gaudebit cor vestrum*” (Isaías 66: 14) da Vulgata torna-se “*Et videbitis et gaudebitis et laetabitur cor vestrum*” no códice polifónico<sup>40</sup>.

As únicas fontes que incluem estes textos, por esta ordem e com as mesmas variantes relativamente à Vulgata são livros litúrgicos cistercienses para a celebração do Ofício, que os indicam como os três cânticos a serem entoados no terceiro Nocturno das Matinas de Natal. Esta ordem e variantes são consistentes em todos os breviários

---

<sup>37</sup> *Breviarium cisterciense*, Paris, 1515 - digitalizado pelo sítio «googlebooks» em <http://books.google.pt/books?id=ZAU8AAAacAAJ&printsec=frontcover#onepage&q&f=false>.

<sup>38</sup> COLLAMORE, Lila, “Charting the Divine Office”, *The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 5.

<sup>39</sup> No terceiro cântico, “*Conculcabit eam pes pedes pauperis*” (pisá-la-á o pé, os pés do pobre”) da Vulgata Latina passa a “*conclucabit eam pes pauperis*” (pisá-la-á o pé pobre”) em Arouca.

<sup>40</sup> Estas são apenas duas diversas diferenças neste segundo cântico. Por este motivo, no aparato deste cântico foram incluídas ambas as versões do texto (Vulgata e de Arouca) com respectiva tradução.

consultados entre 1510 e 1677<sup>41</sup>, impressos em locais tão diversos como Paris, Veneza ou Antuérpia. O antifonário cisterciense do século XII<sup>42</sup> indica já aliás, em *incipit*, a entoação do primeiro destes cânticos.

Em nenhum breviário secular (mesmo de tradições locais como a bracarense ou a eborense) estes cânticos estão presentes e os breviários beneditinos<sup>43</sup> consultados, embora incluindo estes mesmos cânticos sobre textos do profeta Isaías no terceiro nocturno das Matinas de Natal, colocam-nos por uma ordem e versão de texto bastante mais fiéis ao Antigo Testamento, algo que, nos breviários cistercienses examinados, só virá a suceder a partir de 1744<sup>44</sup>. No século XVI, diversas reformas trazidas por uma crescente influência do rito romano secular pós-tridentino marcam a liturgia cisterciense em diversos países europeus, de forma desigual<sup>45</sup>. Os monges cistercienses em Portugal no entanto, não parecem ter sido afectados por estas alterações à liturgia, pelo menos no que respeita às principais celebrações do calendário (Domingos e festas de Natal e Páscoa), visto que o breviário de 1677, com o subtítulo *Per usum bernardi Portugallia*, preserva para estas ocasiões os mesmos textos que os breviários do século XVI e primeira metade de XVII.

Admitindo, com base nas evidências apresentadas, uma filiação cisterciense para o códice polifónico de Arouca, o pranto processional *Heu heu Domine* poderia tornar-se eventualmente difícil de explicar, conhecido o rigor de Cister relativamente a cerimónias para-litúrgicas, especialmente durante o período penitencial por excelência, o Tríduo Pascal. Este facto é aliás sublinhado por Solange Corbin que, no seu estudo

---

<sup>41</sup> Cf. *Breviarium cisterciense*, Paris, 1515 - digitalizado pelo sítio «googlebooks» em <http://books.google.pt/books?id=ZAU8AAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false> “Cantica natalia”; *Breviarium Sacri Ordinis Cisterciensis*, Venetia, Apud. Juntas, 1640 “Cantica natalia”; *Breviarium Cisterciense ad usum congregationis Bernardi Portugallia*, Antuerpia, Sumpt. Jhoannis à Costa y Didaci Suarez, 1677, “cantica natalia”.

<sup>42</sup> Cf. *Un antiphonaire cistercien pour le temporal: XIIe siècle: Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1412*, (Introduction, table, index: Claire Maître), Paris, CTHS, 1999, fol. [21].

<sup>43</sup> Cf. *Breviarium bracara[n]se, Bracharae*, Ioannes Aluarus, et Ioannes Barrerius, 1549 - digitalizado pela Biblioteca Nacional em <http://purl.pt/14279/1/>; *Breviarium eborense*, Olisipone, apud Ludouicum Rotorigium, 1548 e *Breviarium Monasticum Pauli Vac Urbani VIII*, Venetiis, Imp. Nicolau Pezzana, 1693.

<sup>44</sup> *Breviarium Sacri Ordinis Cisterciensis*, Ulyssipone, Typ. Francisci A' Sylva, 1744.

<sup>45</sup> KING, Archdale Arthur, *Liturgies of the Religious Orders*, London, Longmans Green & Co., 1955. Reimpressão: Bonn, verlag nova & vetera, 2005, pp. 78-88.

desta cerimónia, preparando o leitor para a possível estranheza que possa causar, refere nada menos do que três fontes de Alcobaça que incluem a procissão da cerimónia de Enterro do Senhor, uma das quais, “para cúmulo”<sup>46</sup>, em polifonia. Essa fonte é um processional cisterciense do século XVIII, conservado e disponibilizado *on-line*<sup>47</sup> pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. A análise da procissão referida por Corbin permitiu perceber que se trata claramente da mesma obra, cujas variantes mínimas na melodia de cada voz e diferenças de texto em alguns dos versículos se podem justificar de forma plausível pela anterioridade de cerca de cem anos da versão de Arouca.

A severidade da liturgia cisterciense parece assim ter-se rendido, em Portugal, a esta tradição, que se encontrava nesta altura disseminada por todo o país e que sobrevive ainda hoje em Braga.

A conhecida tradição cisterciense do mosteiro de Arouca desde o segundo quartel do século XIII poderia provocar a tentação de uma associação (ainda que pouco fundamentada) deste códice com a família litúrgica do local onde foi descoberto. No entanto, os elementos referidos, bem como a sua consistência, parecem deixar pouca margem para dúvidas de que este códice tenha sido de facto criado para um mosteiro desta ordem, muito possivelmente para aquele mesmo onde ainda hoje se conserva.

### 3.3.ORIGEM

Se os conteúdos do códice polifónico permitiram identificar a sua filiação cisterciense, nada neste manuscrito parece providenciar qualquer pista para o local onde possa ter sido copiado. Não existe, entre as diversas anotações que surgem ao longo do livro, qualquer uma que dê referência a copista ou instituição de origem.

Afastada em definitivo está a possibilidade levantada por Mário de Sampayo Ribeiro acerca da origem crúzia deste códice polifónico<sup>48</sup>, suposição sobre a qual o

---

<sup>46</sup> CORBIN, Solange, *La déposition liturgique du Christ au vendredi saint: sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux*, Paris, Les Belles-Lettres, 1960, p. 150.

<sup>47</sup> *Processionale Cisterciense, reverendissimi DD. Abbatis generalis reformatoris congregationis lusitanae S. Bernardi, fidelissimi regis consilarii, eleemosinariique Maximi Nati, &c. jussu editum*, Lisbonae, apud Josephum da Costa Coimbra, 1757 – digitalizado pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra em: <https://bdigital.sib.uc.pt/bg6/UCBG-MI-216/globalItems.html>.

<sup>48</sup> Cf. RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias»*, *op. cit.*, p. 7.

próprio apresenta bastantes reservas e que é definitivamente suprimida pela tradição cisterciense deste livro polifónico e pelo motivo que o próprio apresenta, a omissão de qualquer compositor ligado a este mosteiro<sup>49</sup>.

Descoberta a filiação litúrgica do códice, o raciocínio imediato remeteria para a possibilidade de cópia numa instituição cisterciense portuguesa. No entanto, é sabido que diversos dos livros litúrgicos para Arouca, datados do século XVII, foram encomendados a clérigos de outras tradições religiosas, nomeadamente seculares, como é o caso da congregação de São João Evangelista<sup>50</sup>.

Dentro das possibilidades das casas cistercienses portuguesas, exclui-se, à partida o mosteiro de Alcobaça. A sua prática de cópia terminou com a generalização do uso do papel corrente, sem necessidade de cópias de alta qualidade. Uma possibilidade que se apresenta como relativamente verosímil, nomeadamente pela proximidade geográfica com Arouca, é o mosteiro de São João de Tarouca, que tinha *scriptorium*. Uma outra hipótese, embora menos provável, é a do mosteiro de Lorvão. O seu famoso *scriptorium* durou até ao século XII, terminando com a reforma para mosteiro de monjas cistercienses. A partir do século XVII destaca-se antes pelo seu cartório, remodelado nessa altura, mas sem qualquer referência à produção de manuscritos além dos documentos relacionados com aspectos financeiros e burocráticos da instituição<sup>51</sup>.

Como hipótese, dentro ainda de instituições cistercienses, e pese embora a inexistência da tradição de *scriptoria* no mosteiro de Arouca, é que este livro possa ter sido escrito no próprio local onde foi encontrado, nomeadamente por capelães ou clérigos que, mesmo após a reforma para o regime de monacato feminino, comprovadamente habitavam em convivência próxima com o convento<sup>52</sup>, participando em diversas actividades, nomeadamente as litúrgicas, restritas ao sexo masculino (como a celebração da missa, confissão ou administração de sacramentos) ou mesmo tarefas quotidianas, limitadas pela clausura, pelo estatuto social e pelo género. De algumas

---

<sup>49</sup> *Idem*, p. 7.

<sup>50</sup> É o caso de um antifonário de 1667 (*P-Ar Ms. 16*) e de dois missais (1664 e 1666), todos mandados fazer à congregação de S. João Evangelista, muito possivelmente pelo mesmo clérigo. Cf. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, *A Memória de um Mosteiro Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX): Das Construções e das Reconstruções*, Porto, Edições Afrontamento, 2011, pp. 197.

<sup>51</sup> BORGES, Nelson Correia, *Arte monástica em Lorvão: das origens a 1737* (2 vols.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, p. 192.

<sup>52</sup> Cf. ROCHA, Manuel Joaquim Moreira, *op. cit.*, pp. 158-161.

destas actividades é possível encontrar registos em fontes documentais de Arouca, nomeadamente nos livros de pagamentos consultados, que mencionam, de forma regular, despesas com capelães, ou clérigos padres<sup>53</sup>. Nenhuma delas menciona, no entanto, pagamento a trabalhos de copista ou, para a época em estudo, relacionados com qualquer actividade musical.

Para a segunda metade do códice, a cópia em Arouca parece uma possibilidade crível, se não por capelães, até mesmo pelas próprias monjas.

#### 4. NOTAS E *MARGINALIA*

Um dos aspectos do códice de Arouca que maior interesse tem despertado junto de musicólogos e músicos práticos que com ele tenham já tido algum contacto, é um conjunto de anotações<sup>54</sup> que, ao longo do livro, englobam diversas vertentes ligadas à execução musical.

Se algumas delas estão claramente ligadas à cópia, na altura em que é realizada, outras constituem adições posteriores. Ambas podem encontrar-se igualmente nas primeira e segunda secções do livro.

Na primeira secção, esta distinção torna-se clara: as indicações de título, tom litúrgico e número de vozes são cuidadosamente fornecidas no cabeçalho ou ao lado de cada voz, pela mão do copista. As restantes, sempre numa na mesma mão, nitidamente diferente da original, apontam para acréscimos feitos posteriormente. À excepção do fólio de guarda, todos estes acrescentos, registados sempre após a última pauta da voz do baixo, remetem para a execução do mesmo instrumento: baixo<sup>55</sup>. Poderá

---

<sup>53</sup> IANTT - Livro 143 – (1633-1636) Agosto 633 [n/fl]: “sermões: dei quatro mil reis aos p<sup>es</sup> Pregadores...”; “no mesmo dia dei três mil reis aos padres que andarão na procissão de n[osso] P[adre São Bernardo]”; f. 98v: Julho 635: confessor: Dei ao p<sup>e</sup> Confessor doze mil e setecentos e sessenta reis com que lhe acabei de pagar o seu ordenado de vinho e vestedoria do seg<sup>do</sup> anno”; Capellão: Dei ao p<sup>e</sup> Capellão onze mil setecentos reis com que lhe acabei de pagar o seu ordenado de vinho e vestedoria do segundo anno”; f. 102: Setembro de 635: “: a trinta e quatro clérigos que forão na prossição três mil e setecentos reis”; “sermão: ao pregador que fes o sermão do nosso *padre* São Bernardo dous mil reis”; f. 121v: Abril de 636: “Padres: aos padres confessor, capellão e feitor dei trinta mil reis que se lhe costumão dar de vestedoria do 3<sup>o</sup> anno. Mais lhe dei vinte e quatro mil reis que se lhe costumão dar p<sup>a</sup> vinho a oito a cada hum”.

<sup>54</sup> Todas estas indicações se encontram na tabela 1. Foram organizadas por categoria, seguindo, dentro de cada uma, a sequência de fólhos.

<sup>55</sup> Ainda que este não apareça sempre especificado, a menção de um número de dedos, sem qualquer indicação adicional (como as cordas e trastos associados aos dois *Benedictus* da segunda parte) permite admitir que se trate sempre do mesmo instrumento.

possivelmente tratar-se da escrita do/a intérprete instrumental, anotando as indicações que considera necessárias, de modo a possibilitar uma rápida e fácil compreensão para si próprio/a aquando da actuação.

O carácter de adição posterior que marca toda a segunda parte do códice não torna, numa primeira abordagem, tão claro o contraste entre notas intrínsecas à obra (título, tom litúrgico), *marginalia* e texto da melodia propriamente dito. Há, no entanto, ocasiões de aparente coincidência entre a mão do copista e a das referidas notas e outras onde nitidamente divergem<sup>56</sup>. A sua colocação segue aqui critérios muito mais flexíveis, adaptados essencialmente ao espaço sobranete. A diversidade é também maior, abrangendo a referência a um instrumento de cordas e trastos até aí não mencionado<sup>57</sup> e dando indicações para o coro ligadas a aspectos de entoação ou de adaptação da melodia ao texto, que não surgem na primeira parte.

A maior percentagem destas anotações remete para a execução instrumental no contexto da polifonia, através de instruções de dedilhação e também de afinação. As indicações para o coro relacionam-se com o número de vozes, com indicações de interpretação ou de execução. São ainda especificados, para algumas das obras, título, tom litúrgico ou festividade do calendário. Finalmente, há anotações, ligadas ao verso extra de um *Magnificat*, adicionado já depois da doxologia e que, por uma questão de clarificação, remetem para determinado fólio. Uma delas, a lápis<sup>58</sup>, é claramente recente.

No aparato crítico das obras transcritas, estas anotações recebem individualmente uma proposta de explicação, dentro do contexto de cada uma.

#### 4.1. INDICAÇÕES INSTRUMENTAIS

As indicações de carácter instrumental, expressas sobretudo através de instruções de dedilhação, constituem a maior percentagem das anotações do livro de Arouca.

---

<sup>56</sup> Nos ff. 62r, 93r, 93r (adicionado) e 94r, a mão das anotações parece ser a mesma que copia música e texto. Já nos fólhos 92v (adicionado) 97r e 101r aparenta o trabalho de outrem, realizado provavelmente depois da cópia.

<sup>57</sup> Cf. f. 93r e 97r, e Tabela. A ausência de referência não exclui a sua utilização em obras da primeira parte do códice.

<sup>58</sup> Cf. f. 84r.

O único aspecto comum a todas elas é o facto de se referirem à voz do baixo, embora nenhuma se encontre associada a uma nota específica. Se na primeira parte estão sempre colocadas depois da última pauta do baixo, na segunda aparecem, de forma indiscriminada, logo acima ou abaixo das pautas correspondentes a esta voz. O instrumento a utilizar não é, como já referido, sempre especificado e, mesmo quando o é, pode aparecer associado a expressões totalmente enigmáticas para o leitor actual, como “mea mão no baixão”<sup>59</sup>. Há ainda notas que referem, em vez do instrumento em causa, apenas as partes que implicam a sua execução, como as acima mencionadas cordas e trastos.

Todos estes factores deixam pouco espaço para certezas, e a única afirmação que parece poder-se fazer com relativo grau de segurança é que estas notas de *marginalia* atestam o uso de instrumentos durante a prática musical litúrgica em Arouca e que estes instrumentos eram o baixão e um outro, grave, com cordas e trastos, possivelmente uma viola da gamba.

#### 4.1.1. USO DE INSTRUMENTOS E TRANSPOSIÇÃO

As indicações de dedilhação mencionadas remetem, além do uso instrumental, para uma possível transposição das obras em que são incluídas. A questão é, evidentemente, procurar saber quais seriam a afinação fixa dos instrumentos de sopro e do órgão, contrastante com a flexibilidade do corpo vocal no que respeita à transposição, implica que esta fosse comandada pelo efectivo instrumental. Admitindo este princípio, torna-se possível supôr que as dedilhações indicadas constituíssem uma nota de referência, fornecida pelo/a instrumentista, a partir da qual o coro interpretaria a obra.

---

<sup>59</sup> A indicação “mea mão no baixão” (f. 60r) não é englobada em aparato crítico, por se encontrar numa das obras que não foi transcrita. É, de todas as indicações para o baixão, a mais enigmática. Se a referência for à mão direita, implica necessariamente a presença da esquerda. Supondo que se refere à metade dos quatro dedos desta mão, a soma de ambas resultaria num lá (A). Visto remeter para a ideia de “metade”, talvez se refira a apenas uma das mãos. Neste caso teria necessariamente de ser a esquerda. Excluindo-se desde logo a dedilhação de um dedo e meio, coloca-se então a hipótese de que se refira a dois dedos, o que corresponderia a Ré (d). O que não tem explicação aparente é a não indicação pura e simples de “cinco dedos” ou “três dedos”, como em exemplos anteriores, sobretudo tratando-se sempre de anotações da mesma mão, o que faria pensar num raciocínio coerente. O meu agradecimento ao José Gomes, executante de baixão, por me esclarecer nas questões de dedilhação.

## ***Tabela 1. Notas e Marginalia***

<b><i>Anotações de tipo instrumental</i></b>	
<b><i>Incipit</i></b>	<b><i>Dedilhações</i></b>
Domine ad adjuvandum me [Deus in adiutorium]	f. 2r: “seis dedos no baixão”
Dixit Dominus	f. 3r: “seis dedos”
Confitebor tibi Domine	f. 5r: “hum dedo”
Benedicamus Domino	f. 30r: “seis dedos no baixão”
Alleluia	f. 60r: “mea mão no baixão”
Multiplicasti gentem (Populus qui ambulabat)	f. 62r “dous dedos”
mortem autem crucis (Christus factus est...)	f. 93r: “na primeira contra baxa quinto trasto”
Et erexit (Benedictus)	f. 94r: sinquo dedos no baixão”
Pupili facti sumus [Heu heu domine]	f.97r: “primeira corda segundo trasto”
<b><i>Transposição</i></b>	
Inclina cor meum [Beati immaculati/ Legem pone]	f.101r: “têpera por alamire; tâge por ffau[t]”
<b><i>Execução Instrumental</i></b>	
Alleluia	f. 77v: "Guião da Alla de oito + vozes"

### *Anotações para partes vocais*

#### *Execução /interpretação*

Folha de guarda: "O primeiro salmo chegado e simpres/ O segundo salmo ??/ O terceiro como o primeiro/ [O qu]arto como o segundo"

Dixit Dominus	ff. 2v-3r: "este mesmo verso se segue singello"
Et misericórdia aprogenie	f. 20r: "Altus tacet"
Et misericórdia aprogenie	f. 25v: "Tenor tacet"
Super flumina Babilonis	f. 90r: "quomodo cantabimus tacet"
Sicut locutus est	f. 92v (ad.) "o co...? terceira donde acaba o verso"; f. 93r: "por este ultimo verso se dizem todos os mais do Bns acrescentando ou diminuindo mais ou menos pontos conforme o pedir a letra".
Et erexit (Benedictus)+A12	f. 94r: "Começar a cantar os beneditos no tom da contralta e no mesmo tom começa o coniuuto o sigundo verso"

#### *Número de vozes/Tipo vocal*

Confitebor tibi Domine	f. 7r: "seguesse outro a 5"
Laudate pueri	f. 12 r: "Seguesse outro a cinco"; f. 13r: "Outro a cinco"
Kyrie eleison	f. 35r: "a 4"
Gloria patri	ff. 70v e 71 r: "a seis"

Aleluia [sic]	ff. 72v e 73r: “a 4”; f. 73r: “primeiro falsete”
Inclina cor meum [Beati immaculati/ Legem pone]	f.100v: “sup. ig. :A 4”
<b><i>Ocasão litúrgica</i></b>	
Benedictus dominus	f. 92v (ad.) “Bns das trevas”
Sancta Maria ora pro nobis	f. 92v-93r (ad.): “Ledainha p <sup>a</sup> sabbado mayor de Pascua”
<b><i>Tom litúrgico</i></b>	
Anima mea Dominum * (Magnificat)	f. 17v: “Tonus sextus”
Anima mea Dominum (Magnificat)	f. 24r: “primus tonus”
Super Flumina	f. 89v. “tonus quartus”
<b><i>Título</i></b>	
Anima mea Dominum * (Magnificat)	Magnificat
[Missa]	f. 45v: "Sobre O gram Senhora"
<b><i>Outros</i></b>	
Et misericórdia (Magnificat)	f. 84r: "Vid fol. 88"
Et misericórdia (Magnificat)	f. 87v: "Este verso he deste Magnificat atras"

Podendo pressupor-se a utilização dos instrumentos acima referidos, e inclusivamente particularizar, dentro de cada família, de qual se trataria<sup>60</sup>, surgem no entanto outras questões, complexas, relacionadas com factores como o diapasão e o temperamento, sujeitos a um largo leque de variantes nesta época, que divergem não apenas cronológica como geograficamente. Torna-se deste modo extremamente difícil tentar responder à questão de quais que seriam exactamente as alturas de som produzidas nas obras cantadas e tocadas no mosteiro de Arouca.

#### 4.1.2. UTILIZAÇÃO DE INSTRUMENTOS NO MOSTEIRO

As fontes documentais consultadas na Torre do Tombo atestam, ainda que de forma vaga, o uso de instrumentos no convento de Arouca para a época correspondente ao códice.

Nos “Livros da Feitoria” do século XVII foram encontradas três referências a instrumentos que se podem supor utilizados em contexto litúrgico: duas a um baixão e uma a um dos órgãos (“o órgão pequeno”)<sup>61</sup>.

Os pagamentos são feitos, regularmente, pela época da Páscoa, a “cantoras”<sup>62</sup>, sem que haja qualquer referência a instrumentistas. Estas irão aparecer apenas a partir dos primeiros anos do século XVIII, passando então a surgir a distinção entre “madres cantoras” e “madres tangedoras”<sup>63</sup>. O termo “muzicas” parece estar indiferentemente associado, nesta altura, a umas e a outras, sendo justaposto a ambas as categorias.

---

<sup>60</sup> Dada a associação consistente à voz do baixo, aponta-se – como mera proposta – o uso de um baixão baixo (em fá) e de uma viola da gamba baixo ou um *violone*. O meu agradecimento a José Gomes e a Manuela Morilleau pela sua ajuda.

<sup>61</sup> IANTT - Livro 143 – (1633-1636), f. 84v: Março de 635: “dei mil reis para se consertar o baixão em braga”; f. 94v: Junho 634 [5]: “Dei p<sup>a</sup> conserto do baixão quatrocentos reis”; Livro 144 (1648-1651) f. 67r: Abril de 650: “Folles do órgão – dei a hum homem que consertou os folles do órgão pequeno quatrocentos e oitenta reis”.

<sup>62</sup> IANTT - Livro 144 (1648-1651) f. 32r: Março de 649: “Cantoras: dei as cantoras que levam vinte e seis oito mil e sem reis da[s] propinas da Pascoa”; f. 67r: Abril de 650: “Cantoras: dei as cantoras das propinas que se lhe dão da semana santa sete mil e seiscentos reis”.

<sup>63</sup> IANTT - Livro 145 (n/fl) (1702-1705) - Abril 1703: “Propina – Paguei as Madres Cantoras e Muzicas Tangedoras as suas pitanças e doze mil reis que se lhe dão pellas Andoenças para todo o trienio com vinte mil e outocentos reis”; Março 1704 “Prepinas – Paguei as prepinas das Madres Muzicas e Tangedoras com outo mil e quinhentos reis”; IANTT – Livro 146 (n/fl) (1705-1708) - Abril 1706: “Muzicas: Paguei as madres muzicas a sua propina a trezentos reis a cada hua com nove mil reis” [30 madres músicas]; “Tangedoras: Paguei as madres tangedoras doze mil reis para as cordas as quais se lhe costumão dar para todo o triênio”.

Além dos registos de pagamento, uma outra fonte, possivelmente contemporânea da utilização do livro polifónico, faz uma descrição do panorama musical vivido dentro das paredes do mosteiro. Apesar de muito pouco específica quanto ao número, ocasiões de utilização ou referência a instrumentistas em particular, enumera diversos instrumentos musicais, comuns, aliás, àqueles mencionados no livro polifónico e nas fontes documentais: “baixõens” e “orgãos”, a que acrescenta “violas de arco”<sup>64</sup>.

O maior aparato instrumental parece estar relacionado não com a música praticada em contexto estritamente litúrgico, mas com as celebrações da festa de São Bernardo, a 20 de Agosto. Todos os anos, são invariavelmente registadas neste mês despesas relacionadas com a remuneração de padres que vêm fazer o sermão, mas sobretudo com a procissão “do nosso p<sup>e</sup> São Bernardo”<sup>65</sup>.

Os registos dão a conhecer, além dos pregadores convidados para os sermões e para a procissão, a presença de “charamellas”/ “chameleiros”<sup>66</sup>, “gaiteiros”, “tambor”, “pella” [dança], “chacota”/ “comedia”/ “folia” e até, em 1648, um “fogo”<sup>67</sup>. A aparência é assim a de um panorama de grande opulência, que inclui a presença de instrumentos de música alta e de uma marcada componente teatral e de dança.

---

<sup>64</sup> Trata-se de um manuscrito, de 364 fólhos não numerados, elaborado por uma monja que se apresenta apenas pelas iniciais D.M.D.J, e de título *A.P. Benaventurada Vida e Gloriosa Morte da Sancta Rainha Domna Maphalda Reedificadora, Reformadora e Dotadora do seu Real Convento de Arouca*. Está datado de 1676. Este manuscrito faz parte do arquivo particular do Professor Doutor Gonçalo de Vasconcelos e Sousa, do qual não se obteve resposta aos pedidos de autorização para a consulta deste manuscrito. Alguns excertos encontram-se citados em: ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, *A Memória de um Mosteiro Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX): Das Construções e das Reconstruções*, Porto, Edições Afrontamento, 2011. Aquelas referentes ao panorama musical encontram-se nas pp. 188-189, para as quais se remete, dada a impossibilidade de consulta pessoal e o desejo de evitar incluir na dissertação a citação de uma citação.

<sup>65</sup> IANTT Livro 143 – (1633-1636); Agosto 1634, f. 102r: “ao pregador que fes o sermão do nosso p<sup>e</sup> São Bernardo”.

<sup>66</sup> Em Setembro de 1635 são utilizados os termos “churromelas” e “charomileiros”. Cf. IANTT - *Livro 143* – (1633-1636), f. 102r.

<sup>67</sup> Todos estes efectivos são anualmente referidos nos livros: IANTT, Livro 143 – (1633-1636); f. [rasgado] Agosto 1633; f. 63: Agosto 1634; f. 102: Setembro de 635; f.9: Agosto de 648; Livro 144 (1648-1651) f.9: Agosto de 648; f. 45v: Agosto de 649; f. 197r: Agosto 650.

#### 4.1.3. O USO INSTRUMENTAL EM INSTITUIÇÕES CISTERCIENSES FEMININAS IBÉRICAS

Dentro do contexto das casas religiosas cistercienses femininas em Portugal, existem alguns testemunhos que permitem pressupor um lugar de destaque da música na liturgia, nos conventos da ordem de Cister, nomeadamente com presença de instrumentos, tocados por um efectivo feminino.

As fontes documentais relativas ao mosteiro de Lorvão, distinguem, mais cedo e de forma mais detalhada do que em Arouca, não apenas entre cantoras e tangedoras, mas, registam, nos livros de óbitos, o nome das monjas que em vida se tivessem salientado enquanto músicas. A pesquisa de Nélson Correia Borges<sup>68</sup> nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo e exposta no seu livro é esclarecedora, não apenas quanto aos cargos ocupados (que vão da mestra de música que ensina “a ler e a cantar canto chão” à cantora-mor)<sup>69</sup> mas também quanto aos instrumentos tocados por cada monja, referindo-os junto do seu nome no obituário. Algumas mesmo são destacadas quando consideradas como possuidoras de particular talento. É o caso da “singular harpista” D. Lourença Mariana de Vasconcelos falecida em 1742<sup>70</sup>.

Os pagamentos permitem perceber, ainda para o século XVII, quais os instrumentos utilizados: baixão, fagote, tenor, e harpa. A manutenção destes instrumentos é financiada pelo mosteiro, cujos pagamentos às monjas tangedoras são teoricamente destinados às palhetas e às cordas<sup>71</sup>.

O livro *Do Sítio de Lisboa*, de Luís Mendes de Vasconcelos, descreve, de forma não muito diferente da monja arouquense atrás referida, a música praticada no convento de Odivelas, também pertencente à ordem cisterciense. A imagem transmitida é a de um número considerável de mulheres, entre cantoras e instrumentistas, e a enumeração de alguns instrumentos.

---

<sup>68</sup> BORGES, Nelson Correia, *Arte monástica em Lorvão: das origens a 1737* (2 vols.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, vol. 1, pp. 386-387.

<sup>69</sup> IANTT Lorvão n° 310, doc. 17, referido em BORGES, Nelson Correia, *Arte monástica... op. cit.*, p. 386.

<sup>70</sup> IANTT Lorvão n° 319, fol. 15v. doc. 69, referido em BORGES, Nelson Correia, *Arte monástica... op. cit.*, p. 386.

<sup>71</sup> IANTT Lorvão n° 524, referido em BORGES, Nelson Correia, *Arte monástica... op. cit.*, p. 387.

“... mas a excelência da sua música não pode deixar de se celebrar [...] porque em bondade de vozes e multidão de músicas, em destreza da arte e suavidade de instrumentos, não creio que se iguale nenhuma Capela de nenhum grande Príncipe; porque tem setenta mulheres, que todas cantam mui destramente e as mais têm belíssimas vozes, tangem na estante três baixões, tocam muitas delas tecla, harpa, violas de arco e a violinha particularmente”<sup>72</sup>.

No estudo de caso de trinta e seis freiras músicas da zona de Castela, Colleen Baade menciona dois exemplos referentes a mosteiros cistercienses. Aqui é possível perceber não apenas a existência de tangedoras, mas algumas das condições ligadas à sua função. O seu abandono poderia mesmo corresponder a uma pena financeira: Ana Padrelines, em Las Huelgas, apenas teve permissão de dispensa de cantora e organista após o pagamento de duzentos ducados. Além disso, a participação musical das monjas não está necessariamente limitada ao contexto puramente litúrgico, mas estende-se a eventuais momentos lúdicos, devendo emanar-se assim disponível e seguir as determinações da abadessa. Esta obrigação é aliás especificada documentalmente, como demonstra o caso de Andrea María Theresa Soriano, organista e mestra de cantochão e polifonia no mosteiro de São Clemente, em Toledo<sup>73</sup>.

#### 4.1.4. ANOTAÇÕES E INTERPRETAÇÃO VOCAL

Se na cópia original do códice, todas as vozes recebem texto, na sua segunda parte isto torna-se, para a voz do baixo, a exceção e não a norma, que sucede indiferenciadamente da indicação ou não de instrumentos.

Sendo insuficiente a mera presença ou ausência de texto em dada obra polifónica como factor de substituição da parte vocal por instrumentos, é também inegável que diversos aspectos apontam para que o livro polifónico em estudo fosse de facto utilizado no mosteiro de Arouca, de tradição monástica feminina.

No panorama global do códice, o âmbito de vozes femininas, mesmo admitindo casos tessituras graves, só poderia abranger a voz do baixo com transposições. Se em alguns casos parece possível abarcar, para a voz do soprano, transposições aceitáveis até

---

<sup>72</sup> VASCONCELOS, Luís Mendes de, *Do Sítio de Lisboa: sua Grandeza, Povoação e Commercio, &c: Diálogos*, Lisboa, Livros Horizonte, cop. 1990, p. 143.

<sup>73</sup> BAADE, Colleen in LAMAY, Thomasin (ed.), *Musical Voices of Early Modern Women: Many headed Melodies*, Aldershot, Ashgate, 2005, p. 298.

à quarta ou quinta superior (o caso, por exemplo, dos primeiros quatro salmos) outros há, como o salmo final, *Beati Immaculati* em que, para notas como dó (C) no baixo se contrapõe um sol (g') no soprano. Qualquer transposição, para cima ou para baixo, partindo de um efectivo exclusivamente vocal e feminino, tornaria extremamente difícil, para uma das vozes, a execução da obra. É aliás nesta obra que surge a enigmática indicação para o baixo “*tempera por alamire tange por ffau[t]*” que, se não decifrada em mais nada, permite pelo menos prever a presença de um instrumento.

É assim de admitir, a substituição da voz mais grave por um instrumento, e possivelmente até em obras que não recebem anotações instrumentais.

Embora prevendo a necessária presença masculina para algumas funções, não foi encontrada, para o período estudado, em Arouca ou nos mosteiros cistercienses mencionados, a intervenção masculina na prática musical, mas antes a presença de monjas instrumentistas, o que parece corroborar a ideia de um conjunto exclusivamente feminino. Este englobaria cantoras e tangedoras, cuja participação, mais do que o mero suprimento de uma voz em falta, como obrigação ou necessidade, permitiria o enriquecimento da música nas celebrações litúrgicas, em mais até do que uma das vozes.

##### 5. RELAÇÃO COM OS MANUSCRITOS MONÁSTICOS: *P-Pm* MM 40, *P-Pm* 76-79

No estudo do presente códice e necessária busca de concordâncias, estas foram encontradas em manuscritos de Braga, Porto, Coimbra, Lisboa, Évora e Elvas.

Foram encontradas concordâncias para um total e dezasseis obras, havendo, em diversos casos, várias concordâncias para a mesma obra.

Destas dezasseis obras, onze (todas na parte correspondente à cópia original de Arouca) têm concordância com os manuscritos *P-Pm* MM 40 e/ou *P-Pm* MM 76-79, conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto.. Entre as obras concordantes, se algumas apontam para um relativo número de variantes<sup>74</sup>, outras há em que a compatibilidade é quase ou mesmo total<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> É o caso dos salmos iniciais (obras nºs 2 a 5), do *Magnificat* de Morales (nº 9) ou o *Vidi Aquam* (nº 14). Ver aparato crítico destas obras.

<sup>75</sup> O hino [*Procul Recedant*] (nº 7), os *Benedicamus* de Aires Fernandes (nºs 11 e 12) ou o *Alleluia* de Manuel Mendes. Ver aparato crítico de nºs 7, 11 e 12.

Algumas destas obras têm aliás como fontes comuns, tanto quanto se sabe até ao momento, apenas o manuscrito de Arouca e um dos do Porto. É o caso dos quatro salmos iniciais (com *P-Pm* MM 76-79), do *Vidi Aquam* e do Alleluia de Francisco Velez (com *P-Pm* MM 40).

De entre todos os manuscritos que foram consultados, os do Porto são também aqueles que apresentam maior semelhança, no que respeita ao desenho da notação, com o livro polifónico de Arouca.

Outro ponto de convergência é em termos de datação, sobretudo com os livros de partes MM 76-79, copiados c. 1610-15<sup>76</sup>.

Parece assim ganhar pleno sentido a expressão de João Pedro d'Alvarenga que, na análise da relação de fontes do Alleluia de Manuel Mendes, se refere a um “grupo monástico”<sup>77</sup>, com elevados índices de concordância, no qual engloba precisamente os dois manuscritos beneditinos e o códice de Arouca.

## 6. RESUMO

O livro polifónico de Arouca foi copiado originalmente entre a primeira e segunda décadas do século XVII, como atestam as marcas de água e os compositores incluídos desde o primeiro fólio. De tradição litúrgica cisterciense, foi muito possivelmente concebido para o mosteiro de Arouca, numa instituição cisterciense ou numa, que mesmo de tradição litúrgica diversa, a que Arouca estivesse de alguma forma ligada.

Foi preparado de uma única vez e cuidadosamente planeado, providenciando polifonia para as Vésperas de Domingo e para a missa ocupando, na época, com esta cópia, pouco mais de metade do livro. Ao longo do século, os fólhos em branco iriam gradualmente receber, no próprio mosteiro, novo reportório, copiado ou fisicamente adicionado, à medida de novas necessidades, com o propósito de providenciar música para um leque mais alargado de festas litúrgicas. Preocupações de aparência, legibilidade ou informação acerca da própria obra eram simplesmente desnecessárias, já que o códice era preenchido com propósitos muito pragmáticos e de curto prazo.

---

<sup>76</sup> Cf. d'ALVARENGA, João Pedro, *Polifonia portuguesa... op. cit.*, pp. 136-161 e “Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal” *op. cit.*, pp. 35 e 39.

<sup>77</sup> Cf. d'ALVARENGA, João Pedro, *Polifonia portuguesa... op. cit.*, p. 84 e “Manuscript Evora”, *op. cit.*, p. 146.

As suas anotações reflectem práticas interpretativas do século XVII no contexto da música sacra. Os instrumentos, substituindo ou dobrando uma ou diversas das vozes, ecoam o contexto histórico de uso instrumental na liturgia, uma prática que não se limitava ao mero preenchimento de vozes inexistentes, mas que necessariamente enriquecia a obras que eram executadas.

## 7. O MOSTEIRO – CONTEXTO HISTÓRICO

As fontes que relatam as circunstâncias da fundação do mosteiro de Arouca são bastante diversificadas, variando sob o ponto de vista cronológico, geográfico e de conteúdo. Os estudos documentais mais recentes relacionados com os primeiros séculos desta instituição são da autoria de Maria Helena da Cruz Coelho e de Nogueira Gonçalves<sup>78</sup>.

Apesar da diversidade cronológica e de origem das muitas fontes existentes, parece existir contudo um consenso relativamente generalizado quanto à época da fundação do mosteiro: a grande maioria dos autores aponta para o século X<sup>79</sup>, mais especificamente o primeiro quartel.

As circunstâncias do surgimento de uma instituição religiosa na zona de Arouca parecem igualmente ser corroboradas pela maioria das fontes: numa época em que o clero das zonas de Lamego e Tui luta para recuperar os territórios que lhes houvessem sido usurpados, o bispo de Lamego entra em disputa com os irmãos Loderigo e Vandilo, senhores do Vale de Moldes, pela posse de algumas das suas propriedades, que reclama da sua pertença. Provada a legítima posse dos irmãos, estes cedem as referidas terras à Igreja, sob condição de que aí fosse edificado um cenóbio.

Este passaria, em pouco tempo, para os nobres D. Ansur e D. Eileuva, que terão ampliado ou, mais provavelmente, reconstruído o mosteiro em novo local, dedicando-o, além dos primordiais oragos São Pedro e São Paulo, a São Cosme e São Damião<sup>80</sup>.

---

<sup>78</sup> COELHO, Maria Helena da Cruz, *O mosteiro de Arouca do século X ao século XIII*, Arouca, Câmara Municipal de Arouca e Real Irmandade de Santa Mafalda, 201988 e GONÇALVES, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal. Zona de Nordeste do Distrito de Aveiro*, vol. XI, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1991

<sup>79</sup> A excepção é Dom Maur Cocheril, que aponta a data de fundação para o século VIII. Cf. COCHERIL, Maur, *Routier des Abbayes Cisterciennes du Portugal: nouvelle édition, revue, corrigée et annotée par Gerard Leroux*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 201986, p. 160.

<sup>80</sup> COELHO, Maria Helena da Cruz *O mosteiro de Arouca*, *op. cit.*, pp. 22-25.

A partir daqui as opiniões divergem, nomeadamente no que diz respeito ao seu estatuto inicial enquanto instituição dúplice ou masculina. Se Maria Helena da Cruz Coelho defende a duplicidade, Nogueira Gonçalves contesta-a, afirmando que Arouca começou como mosteiro beneditino masculino, ao qual um grupo de senhoras recorreria para orientação espiritual, grupo esse oficializado com Dona Toda Viegas em 1154<sup>81</sup>.

É certo que a partir de 1154, com o abadessado de D. Elvira Anes (transmitido por D. Toda Viegas, uma das mais influentes e pródigas patronas do mosteiro de todo o século XII), este passou a constituir-se enquanto comunidade feminina, estatuto que manteria de forma permanente até à sua extinção.

A passagem do mosteiro para a coroa parece dar-se em circunstâncias desconhecidas, mas em 1210 D. Sancho I doa a sua filha D. Mafalda os mosteiros de Bouças e de Arouca, que o ocupa continuamente a partir de 1217.

Os aparentes problemas financeiros que surgem entre o fim do padroado de Toda Viegas e a chegada de D. Mafalda terão sido um dos principais motivos para a alteração da tradição beneditina para a cisterciense, a que não terá sido também alheio o mesmo pedido feito, poucos anos antes, pela sua irmã, D. Teresa, para o mosteiro de Lorvão. Concedida a requisição por Bula Papal, Arouca passa a pertencer à ordem de Cister a partir de 1226<sup>82</sup>.

A presença de uma rainha (por casamento com Henrique I de Castela em 1215, anulado no ano seguinte) em Arouca, ainda que nunca como abadessa, é um factor que gera prestígio e atrai população e bens, não apenas para a casa monástica mas para toda a região. Mesmo após a sua morte, a figura de D. Mafalda marca em definitivo o mosteiro para a posteridade. A sua figura continuou marcante, e de forma particular no século XVII, com o início do processo da sua beatificação. Isto conferia necessariamente ao mosteiro, e a quem o dirigia, um estatuto financeiro e social que se manteve pelo menos até finais do século XVIII. Às posses económicas e de terrenos, junta-se uma forte influência social, bem aparente no estatuto social das suas monjas e nas relações junto do poder real, de que colhe contínuos privilégios<sup>83</sup>. A festa de cinco

---

<sup>81</sup> *Idem*, p. 50 e GONÇALVES, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal*, *op. cit.*, pp. 36-37, nota 5.

<sup>82</sup> COELHO, Maria Helena da Cruz *O mosteiro de Arouca*, *op. cit.*, pp. 57-59.

<sup>83</sup> ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, *A Memória de um Mosteiro Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX): Das Construções e das Reconstruções*, Porto, Edições Afrontamento, 2011, pp. 97-107.

dias organizada em 1793 por ocasião da beatificação da rainha santa só poderia tomar semelhantes dimensões numa instituição florescente a todos os níveis<sup>84</sup>.

Neste panorama torna-se perfeitamente coerente o rico espólio de manuscritos litúrgicos e musicais que actualmente alberga o Museu de Arouca, sendo plausível a ideia de uma prática musical rica, onde tem lugar regular a polifonia com participação instrumental, sobretudo nas principais festas litúrgicas.

---

<sup>84</sup> *Idem*, pp. 124-138. Manuel Moreira da Rocha descreve em pormenor todos os preparativos e despesas ocorridas com esta celebração.

PARTE II  
TRANSCRIÇÕES

~

## APARATO CRÍTICO

### *Seleção das obras*

Tendo como projecto inicial a transcrição da totalidade do códice, foi posteriormente decidido, pelo elevado número de obras e todo o trabalho de edição implicado na transcrição de cada uma, que esta ficaria limitada às *unica*. Este conceito adquire, na presente dissertação, um carácter limitado, visto que abrange apenas as fontes que foram consultadas, o leque mais abrangente possível, dentro das faculdades e oportunidades da mestranda.

Dada a transcrição de algumas obras, já com concordâncias, prévia a esta selecção, estas são incluídas, a modo de exemplo e como proposta para continuação deste trabalho em ocasião posterior à entrega da presente dissertação. A apresentação das obras dividir-se-á então em dois grupos: com concordâncias e sem concordâncias. A este critério é feita excepção para os primeiros trinta fólios do códice, correspondentes ao ofício de Vésperas. As concordâncias encontradas para três quartos das peças que integram esta obra implicariam o seu desmembramento e incoerência sob um ponto de vista litúrgico.

A ordem de apresentação das obras editadas será então: o ofício de Vésperas (incluindo obras com e sem concordâncias); as obras sem concordâncias e as obras com concordâncias.

### *Apresentação*

Cada obra é apresentada com o número que lhe corresponde na tabela de indexação em anexo. O aparato crítico inclui, para cada uma, a indicação de compositor, onde identificado, bem como de concordâncias e edições, onde encontradas. É ainda fornecido o texto em latim, com respectiva tradução<sup>85</sup>. Inclui-se também uma nota de texto, inserindo a obra no seu contexto litúrgico e mencionando as especificidades relacionadas com a sua transcrição, bem como as notas críticas, com errata e variantes.

---

<sup>85</sup> Traduções para português retiradas de *A Sancta Bíblia contendo o Velho e o Novo Testamento: traduzidos em portuguez pelo padre António Pereira de Figueiredo*, Londres, Off. De B. Bensley, 1821

### **Fontes**

Fonte principal: Códice polifónico de Arouca (P-Ar s/c)

Fontes secundárias: para cada obra são indicadas as fontes secundárias, correspondentes às concordâncias referidas no aparato crítico. Estas serão identificadas segundo as respectivas siglas RISM.

### **Texto**

A colocação do texto nas peças segue, sempre que possível e identificável, o modelo do manuscrito, exceptuando os raros casos onde isto não se torna possível, como seja a discrepância entre o número de sílabas e de notas. As adições de texto, nas secções em que este não é especificado ou abreviado, são apresentadas entre parêntesis rectos. A colocação do texto tal como é apresentada, é uma proposta de entre diversas possíveis, sujeita a alterações que pareçam mais adequadas a eventuais intérpretes.

No aparato crítico de cada obra transcrita é apresentada a versão integral do texto, ainda que este não apareça musicalmente tratado (em peças onde é utilizada a técnica de *alternatim*).

### **Metro**

Na transcrição, o valor rítmico das figuras foi mantido como no original manuscrito. Quando há alterações de metro (divisão binária para ternária e vice-versa) em secções intermédias de uma dada obra, estas são assinaladas no compasso mas também acima deste, com os símbolos de mensuração indicados na fonte principal.

Nos finais de secção ou da obra, as figuras serão prolongadas para além do valor indicado no manuscrito quando, em situação cadencial, seja necessária a sua suspensão durante o movimento de outras vozes. Quando todas as vozes terminam em simultâneo, com a mesma figura final, é mantida a duração original desta, ainda que este valor exceda a duração do compasso, de modo a completá-lo sem necessidade de alterar as figuras indicadas no manuscrito.

### **Adições editoriais**

Nos fólios que se apresentam em mau estado (rasgados ou danificados pela tinta), e que por isso tornam ilegíveis secções da peça, as notas musicais acrescentadas editorialmente na transcrição encontram-se colocadas entre parêntesis rectos.

## ***Transposição***

Existem no códice de Arouca diversas obras que, pela combinação de claves ou pelas anotações de dedilhação que lhe estão associadas, remetem para questões de transposição.

A complexidade que envolve a problemática das “claves altas” tem sido abordada e discutida, sendo apresentadas as mais diversas propostas quanto à necessidade ou não de transposição e a que intervalo, sem que se chegue a um consenso aparente, quer nos tratados teóricos do Renascimento e Barroco, quer nas recentes publicações musicológicas<sup>86</sup>.

O musicólogo Denis Stevens, constatando este facto, aborda a questão de forma bastante pragmática: as claves altas não têm necessariamente como propósito a transposição mas a simples tentativa de evitar o uso de linhas suplementares. Quanto à transposição, esta é antes determinada pelo factor “conteúdo humano”<sup>87</sup> e instrumental. A altura dos sons é assim determinada não por regras de teóricos, mas pelo âmbito vocal dos elementos que constituem o coro. Se existe presença instrumental como, tudo indica, sucedesse em Arouca, a transposição é comandada pelos instrumentos, sobretudo se estes forem de afinação fixa ou dificilmente alterável, como o órgão ou sopros. Estes forneciam o tom inicial, ao qual os cantores facilmente se adaptavam.

No códice de Arouca é possível encontrar, para diferentes combinações de claves, a mesma indicação de dedilhação<sup>88</sup>. Além disto, pressupondo o uso de um baixão em fá<sup>89</sup>, o som inicial produzido pelas dedilhações indicadas, não corresponde (pelo menos de forma coerente) às transposições teoricamente previstas.

Seguindo o conselho de “cautela”<sup>90</sup> de Kenneth Kreitner, são assim apresentadas, nesta dissertação, duas versões para as peças em claves altas: uma com as alturas

---

<sup>86</sup> Um dos compositores que aparenta ser alvo de maior controvérsia nesta questão é Claudio Monteverdi. Se Andrew Parrot, em 1984, defende a necessidade de transposição de secções das *Véspers* de 1610, Denis Stevens, em 2001, defende o exacto oposto. Cf. PARROT, Andrew, “Transposition in Monteverdi’s Vespers of 1610: An Aberration Defended”, *Early Music*, 12, 1984, pp. 490-516 e STEVENS, Denis, *Monteverdi in Venice*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2001, p. 88.

<sup>87</sup> STEVENS, Denis, *Monteverdi in Venice*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>88</sup> Veja-se, por exemplo, a primeira e segunda obras do códice, respectivamente em claves altas e em claves naturais, ambas com a indicação de “seis dedos” para o baixão.

<sup>89</sup> Este pressuposto parte do facto de todas as indicações estarem anotadas e aparentemente previstas para a voz do baixo.

<sup>90</sup> KREITNER, Kenneth in KNIGHTON, Tess & David FALLOWS, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley and Los Angeles, California Press, 1992, p. 283.

correspondentes às da fonte, deixando a opção de transposição à escolha de eventuais intérpretes e uma outra, que obedece às transposições teóricas da tratadística de quinhentos e seiscentos (transposição à quarta ou quinta inferior segundo a ausência ou presença do si bemol na armação de clave)<sup>91</sup>.

As indicações de dedilhação que aparecem ao longo do códice são outro dos aspectos que remete para a questão da transposição. No entanto, apesar de ser possível lançar algumas hipóteses, o que se pode afirmar em concreto é pouco mais do que o facto de se referirem todas à voz do baixo e de testemunharem o uso, na prática polifónica de Arouca, de instrumentos como o baixão e, muito possivelmente, viola da gamba.

A todas estas questões, há ainda que acrescentar os factores temperamento e diapasão, e suas consequências na afinação dos instrumentos.

Assim, para cada obra onde sejam dadas instruções de dedilhação instrumental, estas serão mencionadas, e será sugerida, tomando como referência os instrumentos em causa e respectiva dedilhação, qual a nota que indicaria o tom de referência dado para a obra. No entanto, pela já referida impossibilidade de certezas, as notas são transcritas tal como se encontram no manuscrito<sup>92</sup>.

### ***Orientações de leitura***

As notas críticas serão indicadas pela seguinte ordem: nome da voz; número do compasso; número da nota em cada compasso (em expoente); indicação da figura ou nota na fonte manuscrita. (ex: B23<sup>2</sup> Br: a referência é à voz do baixo, segunda figura do compasso 23).

Quanto à altura dos sons, o sistema para a classificação das oitavas adoptado nestas transcrições é o de Helmholtz, que se refere ao dó central como *c*'.

### ***Abreviaturas***

S= Superius; A= Altus, T= Tenor; B= Bassus

Br = Breve; Sb = Semibreve; M = Mínima; Sm = Semínima; Cl = Colcheia

---

<sup>91</sup> BARBIERI, Patrizio, “Chiavette” in *Grove online* ([www. Oxfordmusiconline.com](http://www.Oxfordmusiconline.com)).

<sup>92</sup> O meu agradecimento aos professores José Abreu, Paulo Estudante e Pedro Sousa Silva por me chamarem a atenção para estas questões.

1. DOMINE AD ADIUVANDUM (DEUS IN ADJUTORIUM) - ff. 1v-2r

TEXTO:

Deus in adiutorium meum intende; Domine ad adiuvandam me festina.

Gloria patri et filio et spiritui sancto: Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen.

Alleluia et laus tibi rex aeternae gloriae.

TRADUÇÃO:

Ó Deus, atende ao meu socorro; Senhor, vinde logo para ajudar-me.

Glória ao Pai e ao Filho e ao Espírito Santo:

Como era no princípio, agora e sempre, Ámen.

Aleluia e louvor a Ti rei da eterna glória.

NOTAS:

*Deus in adiutorium meum* é o versículo que inicia as horas do Ofício Divino, na liturgia secular e monástica. Apresenta diversas variantes, segundo rito e tradição litúrgica, quer no que respeita ao calendário quer nas horas em que é incluído<sup>93</sup>.

Na transcrição desta obra, pelo mau estado do fólio inicial, que se encontra parcialmente rasgado, foi necessária a reconstrução de secções da voz do soprano, que se encontram assinaladas entre parêntesis rectos.

No final do fólio 2r é possível encontrar a primeira de diversas anotações com indicações de dedilhação que aparecem ao longo deste códice polifónico. Como todas as outras, parece referir-se à voz do baixo, embora nunca remetendo para uma nota específica. Coloca-se assim como possibilidade a indicação de uma dedilhação que introduza uma nota de referência, a partir da qual a peça seria interpretada.

Dado o apontamento constante das anotações instrumentais para a voz do baixo, assume-se aqui a utilização de um baixão baixo (em fá). Neste caso, a dedilhação “seis dedos no baixão” corresponderia a sol (G) o que<sup>94</sup>, tomando como referência a nota inicial, dó (c’), implicaria uma transposição à quarta perfeita inferior. O âmbito de um

---

<sup>93</sup> HUGHES, Andrew, *Medieval Manuscripts for Mass and Office: a Guide to their Organization and Terminology*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, p. 53.

<sup>94</sup> Informações sobre dedilhação e âmbito do baixão fornecidas por José Gomes, executante deste instrumento, a quem agradeço.

baixão em fá estende-se de dó (C) a mi (e'), o que se coaduna com a tessitura da transposição sugerida.

A combinação de claves remete para as chamadas claves altas, ou *chiavette*, sendo neste caso apresentada a uma versão com a transposição teoricamente implicada, a uma quinta inferior. Não é, no entanto, alheia a noção de que também este tema não é de todo linear<sup>95</sup>.

NOTAS CRÍTICAS:

A,T, B 5 Sb

---

<sup>9595</sup> Ver aparato crítico: Transposição (p. 37).

CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* 76-79 pp. 17-18.

TEXTO:

Salmo 109

- 1 Dixit Dominus Domino meo sede a dextris meis donec ponam inimicos tuos scabellum pedum tuorum.
- 2 Virgam virtutis tuae emittet Dominus ex Sion dominare in medio inimicorum tuorum.
- 3 Tecum principium in die virtutis tuae in splendoribus sanctorum ex utero ante luciferum genui te.
- 4 Iuravit Dominus et non paenitebit eum tu es sacerdos in aeternum secundum ordinem Melchisedech.
- 5 Dominus a dextris tuis confregit in die irae suae reges.
- 6 Iudicabit in nationibus implebit cadavera conquassabit capita in terra multorum.
- 7 De torrente in via bibet propterea exaltabit caput.

TRADUÇÃO:

- 1 O Senhor disse ao meu Senhor: senta-te à minha direita,  
Até que eu reduza os teus inimigos a servirem d'escabelo de teus pés.
- 2 O Senhor enviará de Sião o ceptro do seu reinado: tu reina no meio dos teus inimigos.
- 3 O principado está contigo no meio da tua fortaleza e no meio dos resplendores dos santos: eu te gerei do meu seio antes da estrela-d'alva.
- 4 O Senhor jurou, e o seu juramento será imutável:  
tu és o sacerdote eterno segundo a ordem de Melquisedech.
- 5 O Senhor está à tua mão direita: ele no dia da sua ira destruiu os Reis.
- 6 Ele julgará as nações; encherá tudo de ruína; baterá com as cabeças de muitos na terra.
- 7 Ele beberá da torrente no caminho, e por isso levantará a sua cabeça.

NOTAS:

O salmo 109, *Dixit Dominus*, é o primeiro dos salmos de Vésperas de Domingo, seguindo-se a este outros três ou quatro, consoante este ofício se integre no rito monástico ou no rito secular.

Os quatro salmos de Vésperas que iniciam o códice de Arouca são claramente concebidos como um conjunto. A possibilidade de interpretação alternativa de um dos versículos (com indicação de “singello” e a tessitura para vozes agudas) no primeiro e no terceiro salmos e a inclusão de uma segunda doxologia, a cinco vozes, para o segundo e quarto, remetem para a ideia de um ciclo, que poderá eventualmente abranger um maior número do que aquele copiado no livro polifónico.

No caso particular deste salmo, em primeiro modo, o texto do versículo 5 encontra-se repetido – como indicado, aliás, no próprio códice, com a anotação “este mesmo verso se segue singello” – mas tratado musicalmente de forma diferente, não apenas na tessitura, mais aguda na segunda versão (quer pela designação das vozes quer pelas claves utilizadas), como também na textura, já que o termo “singello” designa o canto a solo<sup>96</sup>. Assim, a habitual estrutura “Superius” na clave de dó primeira linha passa a “Tiple 1º; o “Altus” com clave de dó na 3ª linha torna-se “Tiple 2º” com clave de dó primeira linha, o “Tenor” em clave de dó na quarta linha passa a ser “Altus” com clave de dó terceira linha e o “Bassus” com clave de fá na quarta linha passa a ser “Tenor”, em clave de dó na quarta linha. No versículo 8, as vozes retomam a designação e claves iniciais.

Os livros de partes conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto (*P-Pm* MM 76-79) incluem este versículo alternativo, apresentando no entanto, a partir de “confregit in die” (c. 39) a voz do primeiro e segundo tipples estão trocadas em relação à versão do códice de Arouca.

Este salmo é outra das obras com que inclui uma indicação de dedilhação. Não especifica qualquer instrumento, mas tudo parece indicar tratar-se do mesmo baixão a que se refere a peça anterior. Assume-se assim que o tom inicialmente dado correspondesse à nota sol (*G*) e, dada a nota lá que inicia o baixo, conseqüente transposição, na interpretação, a uma segunda maior inferior.

---

<sup>96</sup> JOAQUIM, Manuel, *Vinte livros de música polifónica do paço ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Casa de Ramos Afonso & Moita, 1953, p. 124.

NOTAS CRÍTICAS:

***P-Ar s/c***

S 52<sup>3</sup> Br

A, B 53<sup>2</sup> Br

***P-Pm MM 76***

S 27<sup>3</sup>- 33 (2ª versão de “Dominus a dextris tuis”) a melodia que no manuscrito de Arouca está na voz “Tiple 2º”.

S 41 L

***P-Pm MM 77***

A 27<sup>3</sup>- 33 (2ª versão de “Dominus a dextris tuis”) a melodia que no manuscrito de Arouca está na voz “Tiple 1º”.

***P-Pm MM 78***

Cantochão: barra de compasso simples depois de “Domino meo”, sendo a barra dupla apenas no final do versículo.

T 15<sup>1</sup> pausa M

T 15<sup>3</sup> Sb sem ponto

T 31<sup>3</sup>-32<sup>2</sup> (2ª versão de “Dominus a dextris tuis”) *Minor color*

***P-Pm MM 79***

B 13<sup>3-4</sup> *Minor color*

B 14 – barra dupla

B 41 L

### 3. CONFITEBOR TIBI DOMINI - ff. 4v-7r

#### CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* 76-79 pp. 19-21

#### TEXTO:

Salmo 110

- 1 Confitebor tibi Domine in toto corde meo in consilio iustorum et congregatione.
- 2 Magna opera Domini exquisita in omnes voluntates eius
- 3 Confessio et magnificentia opus eius et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
- 4 Memoriam fecit mirabilium suorum misericors et miserator Dominus:
- 5 Escam dedit timentibus se memor erit in saeculum testamenti sui:
- 6 Virtutem operum suorum adnuntiabit populo suo.
- 7 Ut det illis hereditatem gentium opera manuum eius veritas et iudicium.
- 8 Fidelia omnia mandata eius confirmata in saeculum saeculi facta in veritate et aequitate.
- 9 Redemptionem misit populo suo mandavit in aeternum testamentum suum sanctum et terribile nomen eius:
- 10 Initium sapientiae timor Domini intellectus bonus omnibus facientibus eum laudatio eius manet in saeculum saeculi.

#### TRADUÇÃO:

- 1 Louvar-te-ei Senhor, de todo o meu coração no congresso particular, e na Assembleia pública dos justos.
- 2 As obras do Senhor são grandes: elas são proporcionadas a todas as suas vontades.
- 3 Tudo o que Ele faz está publicando os seus louvores, e a sua grandeza: a sua justiça permanece por todos os séculos.
- 4 O Senhor, que é misericordioso, e cheio de clemência, renovou a memória das suas maravilhas:
- 5 Ele deu o sustento aos que o temem. Ele conservará eternamente a memória do seu pacto:
- 6 Ele fará conhecer ao seu povo o poder das suas obras
- 7 Dando-lhe a herança das nações.

As obras das suas mãos não são outra coisa mais do que verdade, e justiça.

8 Todos os seus mandamentos são fiéis por todos os séculos,

como feitos que são conforme as regras da verdade

9 Ele enviou um Redentor ao seu povo: ele fez com ele um pacto por toda a eternidade.

O seu nome é santo, e terrível.

10 O temor do Senhor é o princípio da sabedoria.

Todos os que obram conforme este temor são cheios de uma inteligência saudável:

o seu louvor subsiste por toda a eternidade.

NOTAS:

O salmo 110, *Confitebor tibi Domine*, é o segundo dos salmos do ofício dominical de Vésperas, no rito monástico e também no secular. Este salmo encontra-se no terceiro modo e a combinação de claves corresponde às já referidas claves altas ou *chiavette*. Os critérios de transposição para a transcrição são os mesmos utilizados para o versículo inicial, *Deus in adiutorium meum intende* (nº1), ou seja, a uma quinta perfeita inferior, sendo explicitados no aparato crítico dessa obra. Neste caso há ainda a anotação “hum dedo” no fôlio 5r, por baixo da pauta final. Dada a anterior indicação para baixão e a falta de referência a trastos, presume-se que se trate do mesmo instrumento mencionado no versículo inicial, ou seja, um baixão em fá. Esta dedilhação remeteria para a nota mi (*e*), o que, aplicado à nota inicial do baixo, indicaria uma transposição à quarta perfeita inferior.

Este salmo apresenta, a par com o quarto, uma segunda versão, a cinco vozes, para a doxologia, apontando, como referido nas notas do salmo anterior, para a ideia da composição destes salmos como um conjunto. Estas doxologias a cinco vozes, não são no entanto abrangidas nos livros de partes conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto.

NOTAS CRÍTICAS:

***Códice de Arouca (P-Ar s/c)***

A, T, B 10 L

A 48<sup>2</sup> Br

S, A, T, B 21<sup>1</sup> Sb

T 49<sup>4</sup> Br

B 25 L

A 55 Sb

S, A, T, B 36<sup>3</sup> Br

S, A, T, B 62<sup>3</sup> Br

S 48<sup>1</sup> Br

T 64<sup>1-4</sup>: notas e ritmos interpretados segundo errata no manuscrito: M-Sb-M- Sb

B 78 L

S 78<sup>4</sup> L

***P-Pm MM76***

S 33<sup>2</sup> c''

***P-Pm MM 77***

A 60<sup>3-4</sup> d'-e'

***P-Pm MM78***

Cantochão: barras de compasso depois de “domine”, “corde”, “meo”.

T15<sup>2</sup> Br

T 64<sup>1-4</sup> – Sb-M-Sb-M

***P-Pm MM79***

B 10 L

#### 4. BEATUS VIR - ff. 8v-11r

CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* 76-79 pp. 21-22.

TEXTO:

Salmo 111

- 1 Beatus vir qui timet Dominum in mandatis eius volet nimis
- 2 Potens in terra erit semen eius generatio rectorum benedicetur
- 3 Gloria et divitiae in domo eius et iustitia eius manet in saeculum saeculi.
- 4 Exortum est in tenebris lumen rectis misericors et miserator et iustus
- 5 Iucundus homo qui miseretur et commodat disponet sermones suos in iudicio
- 6 Quia in aeternum non commovebitur.
- 7 In memoria aeterna erit iustus ab auditione mala non timebit paratum cor eius sperare in Domino.
- 8 Confirmatum est cor eius non commovebitur donec dispiciat inimicos suos].
- 9 Dispensit dedit pauperibus iustitia eius manet in saeculum saeculi cornu eius exaltabitur in gloria.
- 10 Peccator videbit et irascetur dentibus suis fremet et tabescet desiderium peccatorum peribit.

TRADUÇÃO:

- 1 Bem-aventurado o homem que teme o Senhor,  
e que tem uma vontade ardente de cumprir os seus mandamentos.
- 2 A sua descendência será poderosa sobre a terra:  
a posteridade dos justos será abençoada.
- 3 Na sua casa há glória e riquezas: a sua justiça subsiste por todos os séculos.
- 4 O Senhor, que é misericordioso, clemente, e justo,  
nasceu como luz no meio das trevas, para alumiar aos que são de coração recto.
- 5 Ditoso o homem que se compadece, e que empresta aos que necessitam:  
ele disporá os seus discursos com juízo,
- 6 Porque nunca jamais será abalado.

7 A memória do justo será eterna: ele não temerá ouvir a palavra má.  
O seu coração estará sempre pronto a esperar no Senhor:  
8 O seu coração está poderosamente fortalecido:  
ele não será abalado até se pôr em estado de desprezar a seus inimigos.  
9 Ele espalhou com liberalidade os seus bens sobre os pobres:  
a sua justiça permanece por todos os séculos:  
o seu poder será exaltado e cumulado de glória  
10 O pecador vê-lo-á e irritar-se-á por isso:  
rangerá com os dentes, e mirrar-se-á; mas o desejo dos pecadores perecerá.

#### NOTAS:

O terceiro salmo de Vésperas de Domingo, no quarto tom, apresenta, tal como o primeiro, uma versão alternativa para um dos versículos, em “singello” e numa tessitura para vozes agudas.

Na doxologia (folio 11r) encontram-se, na voz do alto, duas pequenas anotações indicando sílabas de solmização: “La” e “fa”, no início de cada uma das frases. Estas sílabas foram interpretadas na transcrição como fornecendo indicação para a colocação de acidentes. Na segunda frase, para *Cfaut*, a sílaba “fa” parece de facto a mais adequada, dado o movimento descendente da parte final. O “La” inicial, no entanto, parece não fazer sentido excepto como indicação de que o dó que termina a primeira frase deva ser lido como “mi”, indicando assim a necessidade de um sustenido. Sendo uma nota de passagem, num acorde cadencial, não parece uma possibilidade totalmente despropositada. A fonte concordante (*P-Pm MM 77*) apresenta notas e ritmo semelhantes às da fonte principal, sem no entanto incluir qualquer acidente ou anotação nesta passagem.

A adição de acidentes é a interpretação proposta nesta transcrição, não excluindo outras eventuais hipóteses que venham futuramente a surgir.

NOTAS CRÍTICAS:

***Códice Polifónico de Arouca (P-Ar s/c)***

B 11<sup>2</sup> Br

S 34<sup>2</sup> Br

S 11<sup>3</sup> Br

B 35<sup>2</sup> Br

T 23 Br

S 42<sup>4</sup> Br

A 23<sup>2</sup> Br

B 38<sup>2</sup> Br

S, B 29<sup>2</sup> Sb

A 38<sup>3</sup> Br

T 30 Sb

B 57<sup>6</sup> L

***P-Pm MM 76***

S 32<sup>4</sup> a'

S 57<sup>5</sup> L

***P-Pm MM 78***

Cantochão: barras de compasso depois de “vir” e de “dominum”.

***P-Pm MM 79***

B23<sup>2</sup> L

B35<sup>2</sup> Br

B57<sup>6</sup> Br

## 5. LAUDATE PUERI - ff. 11v-14r

CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* 76-79 pp. 23-24

TEXTO:

Salmo 112

- 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 occasum laudabile nomen Domini
- 4 Excelsus super omnes gentes Dominus super caelos gloria eius
- 5 Quis sicut Dominus Deus noster qui in altis habitat
- 6 Et humilia respicit in caelo et in terra.
- 7 Suscitans a terra inopem et de stercore erigens pauperem
- 8 Ut conlocet eum cum principibus cum principibus populi sui.
- 9 Qui habitare facit sterilem in domo matrem filiorum laetantem.

TRADUÇÃO:

- 1 Louvai, meninos, ao Senhor: louvai o nome do Senhor.
- 2 O nome do Senhor seja bendito desde agora para sempre.
- 3 O nome do Senhor é digno de ser louvado desde o Nascente até ao Poente.
- 4 O Senhor é elevado acima de todas as nações; e a sua glória é acima dos Céus.
- 5 Quem há que seja como o Senhor nosso Deus, que habita nos lugares mais sublimes,
- 6 e que olha para o que há de mais baixo, no Céu e na Terra?
- 7 Que tira do pó o que está na indigência, e que tira do esterco ao pobre?
- 8 Para o colocar com os Príncipes, com os Príncipes do seu povo.
- 9 Que dá, enfim, à que era estéril a alegria, de ser ver na sua casa mãe de muitos filhos?

NOTAS:

Quarto e último salmo do ofício de Vésperas de Domingo, neste caso, no oitavo modo. O facto de serem apresentados unicamente quatro salmos para este ofício remete

para a liturgia monástica, que usa apenas quatro em vez dos cinco salmos seculares para Vésperas.

Neste salmo final, tal como no segundo, é apresentada uma alternativa para a doxologia, a cinco vozes, que está ausente na concordância encontrada nos manuscritos da Biblioteca Municipal do Porto. (*P-Pm*- MM 76-79).

NOTAS CRÍTICAS:

***Códice de Arouca (P-Ar s/c)***

S 9 Br	B 49 (1ª versão doxologia) L
A 9 <sup>2</sup> Sb	S, T1, B 46 Sb
B 9 <sup>5</sup> L	T1 52 <sup>2</sup> Br
B 28 <sup>2</sup> Br	A 52 <sup>3</sup> L
S, A, T 28 <sup>3</sup> Br	T2 53 <sup>2</sup> L
A 37 <sup>4</sup> Br	B 53 <sup>2</sup> Br
A 48 <sup>2</sup> (1ª versão doxologia) Br	

***P-Pm* MM 77**

A 8<sup>1-2</sup> e 'f'

***P-Pm* MM 79**

B 9<sup>5</sup> Br

B 20 L

B 27<sup>2</sup> – 28<sup>2</sup> Sb pontuada c- M d- Sb

B

## 6. HYMNUS - ff. 14v-15r

### NOTAS:

Este é o primeiro dos três hinos que são copiados no livro após o versículo *Deus in adiutorium meum* e dos quatro salmos de Vésperas. A presença de mais do que um hino e, de mais do que um *Magnificat* para este ofício pode ser plausivelmente explicável pela necessidade de uso de diferentes peças em dias festivos próprios, ideia aliás reforçada pela ausência de texto nos dois primeiros hinos e do texto claramente adicionado em época posterior ao hino de Simão dos Anjos.

Não tendo sido encontrada para este hino a melodia de cantochão correspondente, apresenta-se a transcrição sem adição de texto.

### NOTAS CRÍTICAS:

A 31<sup>3</sup> Br

T, B 31<sup>2</sup> Br

7. HYMNUS - ff. 15v-16r

CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* MM40 ff. 298v-299r

*P-Pm* MM 76-79 p. 31

*P-Lma* s/c [XX] ff.14v-15r

TEXTO:

Te lucis ante terminum,  
rerum creator, poscimus,  
ut solita clementia,  
sis praesul ad custodiam.

Procul recedant somnia,  
et noctium phantasmata:  
hostemque nostrum comprime,  
ne polluantur corpora.

Praesta, Pater piissime,  
per Iesum Christum Dominum,  
qui tecum in perpetuum  
regnat cum Sancto Spiritu. Amen.

TRADUÇÃO<sup>97</sup>:

A Ti, Criador,  
antes do termo do dia pedimos,  
pela Tua clemência,  
Que sejas nosso guardião e protector.

Que se apartem de nós todos os sonhos maus  
E os fantasmas das noites  
Refreia o nosso inimigo,  
Para que não se poluam os nossos corpos.

Isto nos concede, oh, Pai piedosíssimo  
Por Jesus Cristo, senhor  
Que contigo para sempre reina,  
Com o Espírito Santo. Amen.

---

<sup>97</sup> Tradução de Dr. José Nuno Pereira Pinto.

#### NOTAS:

Este hino é o único dos três incluídos no códice de Arouca para o qual foram encontradas concordâncias. Estas encontram-se nos livros conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto (*P-Pm* MM40 e os livros de partes *P-Pm* MM76-79) e ainda no códice *P-Lma* s/c [XX], da Biblioteca do Museu de Arqueologia em Lisboa, da qual não foi já possível a consulta.

Relativamente aos manuscritos do Porto, este hino apresenta uma grande proximidade, com uma compatibilidade quase total, ou mesmo total, no caso dos livros de partes.

No manuscrito *P-Pm* MM 40 esta obra encontra-se copiada com o texto “Procul recedant”, do hino *Te lucis ante terminum*, o que remete não para a hora de Vésperas mas antes para a de Completas.

Isto significa que, entre o texto de um hino de Completas na concordância deste hino e o texto acrescentado ao hino de Simão dos Anjos, nenhum parece integrar-se no ofício de Vésperas, embora se encontrem enquadrados entre as peças litúrgicas especificamente concebidas para essa hora, como os salmos 109 a 112 e os *Magnificat*.

Dada a grande compatibilidade entre a versão de Arouca e a única concordância com texto, optou-se por adoptar, para a edição deste hino, esse mesmo texto, embora com a consciência de que, em termos litúrgicos, corresponderia possivelmente a outro.

#### NOTAS CRÍTICAS:

##### ***P-Pm* MM 40**

B 19 L

##### ***P-Pm* MM 76-79**

Sem quaisquer variantes em relação à fonte principal.

8. HYMNUS – ff. 16v-17r

COMPOSITOR:

Simão dos Anjos (fl. c. 1611)

TEXTO:

Nunc, Sancte, nobis, Spiritus,  
Unum Patri cum Filio,  
Dignare promptus ingeri  
Nostro refusus pectori.

Os, lingua, mens, sensus, vigor  
Confessionem personent.  
Flammescat igne caritas,  
Accendat ardor proximos.

Præsta, Pater piissime,  
Patrique compar Unice,  
Cum Spiritu Paraclito  
Regnans per omne sæculum. Amen.

TRADUÇÃO<sup>98</sup>:

Agora, oh Santo Espírito,  
Uno com o Pai e com o Filho  
Digna-te, solícito, derramar  
o que de ti transborda, sobre o nosso espírito.

A boca, a língua, a mente, o sentido, o vigor  
façam ressoar o nosso testemunho.  
A caridade abra-se, como fogo  
E o ardor ilumine os que estão junto de nós.

Protege-nos, oh Pai piedosíssimo,  
inteiramente igual ao Pai,  
com o Espírito Paráclito  
Reinando, por todo o sempre. Amen.

---

<sup>98</sup> Tradução de Dr. José Nuno Pereira Pinto.

#### NOTAS:

Este hino, escrito originalmente sem texto, encontra-se entre uma série de peças que denunciam a estrutura do ofício monástico de Vésperas de domingo.

O texto claramente adicionado em época posterior a este hino de Simão dos Anjos - “Os lingua mens sensus”, pertencente ao hino *Nunc Sancte* - corresponde à hora Terça e não de Vésperas.

No manuscrito *P-Pm* MM 40, o mesmo fenómeno sucede: a inclusão de um hino, da hora Terça no meio de um Ofício de Vésperas. No entanto, não são coincidentes nem enquanto peça polifónica nem na melodia de cantochão (nos hinos, colocada por norma na voz mais aguda).

Isto parece reflectir o fenómeno, frequentemente observado, de encontrar, para uma mesma melodia, diversos textos e que poderá explicar a ausência de texto em todos os três hinos do códice de Arouca, permitindo desta forma adaptá-los a diversas festividades.

#### NOTAS CRÍTICAS:

A 27<sup>3</sup> Br

T, B 27<sup>2</sup> Br

9. MAGNIFICAT “TONUS SEXTUS” – ff. 17v-23r

COMPOSITOR:

Cristóbal de Morales (c. 1500-1553)

CONCORDÂNCIAS:

Impressos<sup>99</sup>:

M 3594 – 1545 p. 24

1545 Scotto p. 24

M3596 – 1559 p. 23

1562<sup>1</sup> - ff. 16v-20

Manuscritos:

A - Wn 15500 ff. 83v-90

E – AL 3 ff. 97v-103, 139v-145

E – Bbc 681 – ff. 46v-50

E – PAbm 6829 ff. 45v-49

E – PAbm 6832 pp. 114-119

E – PAS s.s. ff. 34v-40

E – SE 2 ff. 150v-156

E – Tc 34 ff. 39v-45 (2)

GCA – Gc 2 ff. 113v-119

I – Bsp 49 ff. 136v-142

I – C MacG ff. 87v – 90

I – Rvat CG VIII. 39 ff. 129-135

I – Rvat SM 36 ff. 54v-58

P- Cug MM6 ff. 46v-49

P – Pm MM40 ff. 274v-278

US – NY hsa 869 ff. 32v-38

US – NY hsa 870 ff. 32v-38

;

EDIÇÕES:

ANGLÉS, Higinio (ed.), *Cristóbal de Morales, Opera Omnia IV. XVI Magnificat*, (Venecia, 1545), Roma, CSIC (MME 17), 1956, pp. 84-90

---

<sup>99</sup> Tal como em HAM, Martin, “Worklist” in REES, Owen & Bernadette NELSON (eds.), *Cristóbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, The Boydell Press, 2007, obra 180a, os impressos M 3598 – 1563; M 3599 – 1568; M3603 – 1614; M 3600 – 1575; M 3601 – 1583; M 3602 – 1597 não são incluídos nesta listagem por serem essencialmente iguais aos já referidos.

TEXTO:

Lucas 1

46 Magnificat anima mea Dominum

47 Et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo.

48 Quia respexit humilitatem ancillæ suæ: ecce enim ex hoc  
beatam me dicent omnes generationes.

49 Quia fecit mihi magna qui potens est, et sanctum nomen eius

50 Et misericordia eius a progenie in progenies timentibus eum.

51 Fecit potentiam in brachio suo, dispersit superbos mente cordis sui.

52 Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.

53 Esurientes implevit bonis et divites dimisit inanes,

54 Suscepit Israel puerum suum recordatus misericordiæ suæ,

55 Sicut locutus est ad patres nostros, Abraham et semini eius in sæcula.

TRADUÇÃO:

46 A minha alma engrandece ao Senhor,

47 E o meu espírito se alegrou por extremo em Deus meu Salvador.

48 Por ele ter posto os olhos na baixeza de sua escrava:  
porque heis aí de hoje em diante me chamarão bem-aventurada todas as gerações.

49 Porque me fez grandes coisas o que é Poderoso: e santo o seu nome.

50 E a sua misericórdia se estende de geração a geração sobre os que o temem.

51 Ele manifestou o poder do seu braço:  
dissipou os que no fundo do seu coração formavam altivos pensamentos.

52 Depôs do trono os poderosos e elevou os humildes.

53 Encheu de bens os que tinham fome: e despediu vazios os que eram ricos.

54 Tomou debaixo da sua protecção a Israel seu servo, lembrado da sua misericórdia.

55 Assim como tinha prometido a nossos pais, a Abraão e à sua posteridade para  
sempre.

NOTAS:

*Magnificat* é o cântico executado na hora de Vésperas. Uma das peças litúrgicas mais abordadas pelos compositores durante o Renascimento, quando tratado polifonicamente, é frequentemente composto usando a técnica de *alternatim*, em que

apenas os versículos pares ou os ímpares são compostos para várias vozes, enquanto os restantes versículos são cantados com a melodia de cantochão.

Os *Magnificat* de Morales estiveram entre as suas obras mais conhecidas e divulgadas a nível europeu, com publicações impressas e numerosas cópias que se prolongaram muito para além da sua morte<sup>100</sup>. Quando em Roma, Cristóbal de Morales escreveu oito Magnificats (correspondentes a cada um dos modos) seguindo o costume da capela papal, em que todos os versículos eram tratados polifonicamente. Pouco antes de regressar a Espanha, fê-los publicar, em 1545, divididos em dois grupos de oito: um com apenas os versos pares outro apenas com os versos ímpares em polifonia.

Dada a quantidade significativa de concordâncias, a maior parte das quais seria - por questões de tempo e de geografia - muito dificilmente consultável, escolheu-se abordar apenas as concordâncias encontradas em fontes portuguesas. Nenhuma destas aparenta no entanto uma proximidade particular com a fonte principal, a começar desde logo pela ausência do *incipit* entoado em todas elas. A proximidade com os manuscritos do Porto, com algumas das obras concordantes com Arouca de forma quase total ou mesmo total<sup>101</sup>, não se verifica neste caso.

Os manuscritos de Arouca e Coimbra partilham o mesmo erro, um ré (*e*) na voz do baixo no início do verso “Deposuit potentes”, o que não sucede no impresso de Coimbra e no P-Pm MM 40. Ponto comum a todas as concordâncias é o sol (*g*) no contralto da doxologia, em vez do lá (*a*) de Arouca (c. 15). Isto parece indicar um erro deste copista, já que esta nota implicaria um acorde de lá com duplicação da terceira. Além disso, em termos de colocação de texto, a não repetição da nota permite a colocação da sílaba final de “sancto” no tempo forte e não no tempo fraco, no fim deste compasso. Assim, foi adoptada a versão das concordâncias.

---

<sup>100</sup> NELSON, Bernadette, “Morales's Magnificats in Portugal and Some Anonymous Settings in Oporto MM 40 and the Arouca Codex” in ZYWIETZ Michael & Christiane WIESENFELDT (eds.), *Cristóbal de Morales: Werk und Rezeption*, Genf, Adeva-Verlages (no prelo).

<sup>101</sup> É o caso do Alleluia de Manuel Mendes, ou do hino *Procul Recedant* (nº 7). Deste último, ver aparato crítico.

NOTAS CRÍTICAS:

*P-Ar s/c*

*Magnificat*

A 12<sup>2</sup> Br

*Quia respexit*

A 24<sup>4</sup> Br

*Deposuit potentes*

B 3<sup>2</sup> d

S 14 Br

*Suscepit Israel*

A 24<sup>3</sup> Br

*Gloria Patri*

A 15<sup>2</sup> a

T 22 Br

B 22-23 Br-Br

*P-Pm MM 40*

*Magnificat*

B cantochão sem entoação

A 12<sup>2</sup>-13 Sb-Br

*Quia respexit*

A 24<sup>4</sup> Br

B 24<sup>1-2</sup> Ligadura

*Et misericordia*

T 23<sup>6</sup> M-M

T 322 Sb pontuada-M; c'-b

B 17<sup>1</sup> M-M

*Deposuit potentes*

S 7 L

S 14 Br

*Suscepit Israel*

A 13<sup>1-2</sup> Ligadura

A 24<sup>3</sup> Br

B 24<sup>1-2</sup> Ligadura

*Gloria Patri*

A 14 1-2 Sb pontuada-M: c'-b

A 22<sup>2</sup>-23<sup>2</sup> Br pontuada

T 22 Br

***P - Cug MM6***

***Magnificat***

B Cantochão sem entoação

A 12<sup>2</sup> L

S, T, B 13 L

***Quia respexit***

A 24<sup>4</sup> L

S 25<sup>1</sup> L

***Et misericordia***

T 32<sup>2</sup> M pontuada-Sm: *c' - b*

S 33 L

***Deposuit potentes***

B 3<sup>2</sup> *d*

S 7-8 L

A, T, B 15 L

***Suscepit Israel***

A 24<sup>3</sup> L

S, T, B 25 L

***P-Cug MI 22***

***Magnificat***

B Cantochão sem entoação

S, T, B 13 L

A 12<sup>2</sup>-13 Sb-L

***Quia respexit***

B 24<sup>1-2</sup> Ligadura

A 24<sup>4</sup> L

S, T 25 L

***Et misericordia***

T 15<sup>1-2</sup> Ligadura

B 17<sup>1</sup> M-M

T 23<sup>6</sup> M-M

T 32<sup>2</sup> M pontuada *c' - Sm b*

S, T, B 33 L

***Deposuit potentes***

S 7-8 L

A, T, B 15 L

***Suscepit Israel***

A13<sup>1-2</sup> Ligadura

A 24<sup>3</sup> L

B 24<sup>1-2</sup> Ligadura

S, T, B 25 L

TEXTO E TRADUÇÃO: ver notas do *Magnificat* de Morales (nº 9)

NOTAS:

O códice de Arouca apresenta um segundo *Magnificat* após o de Morales. A estrutura de Vésperas dos primeiros trinta fólios parece possibilitar, neste livro, por diversas ocasiões, a hipótese de escolha: se nos salmos essa se aplica a determinado versículo ou à doxologia, no caso dos hinos e do *Magnificat*, a inclusão de mais do que um item (o estritamente necessário á celebração deste ofício), parece seguir este mesmo critério. Isto possibilitaria provavelmente a entoação destas Vésperas em mais do que uma festa litúrgica. A ausência de texto, na cópia original, em todos os hinos, parece corroborar esta hipótese.

Apesar de não identificado, este *Magnificat* em primeiro modo apresenta diversos traços, sob o ponto de vista estrutural e contrapontístico, que levam Bernadette Nelson a sugerir uma relação próxima com o de Morales. É inclusivamente colocada a possibilidade de que este possa ser, senão da mesma autoria do anterior, pelo menos de alguém conhecedor do estilo de Morales que procurasse simulá-lo<sup>102</sup>.

Na secção final, a doxologia, a adição de uma nota voz do tenor relaciona-se não com o estado degradado do papel, mas com dos raros erros por parte do copista da primeira parte do códice. A adição assinalada no compasso 6 proporciona os dois tempos necessários à integração correcta desta voz no contexto da peça.

---

<sup>102</sup> NELSON, Bernadette, “Morales’s Magnificats in Portugal and Some Anonymous Settings in Oporto MM 40 and the Arouca Codex” in ZYWIETZ Michael & Christiane WIESENFELDT (eds.), *Cristóbal de Morales: Werk und Rezeption*, Genf, Adeva-Verlages (no prelo)

NOTAS CRÍTICAS:

*Magnificat*

A 10<sup>2</sup> Br

*Quia respexit*

A 32 Br

*Deposuit potentes*

A, T, B 15<sup>2</sup> Br

*Suscepit Israel*

A 24 Br

*Gloria Patri*

S 18 Br

B 18<sup>3</sup> Br

## 11. BENEDICAMUS DOMINO “primeiro” - ff. 29v-30r

### COMPOSITOR:

Aires Fernandes (fl. c. 1550) /Juan Navarro? (1530-1580)

### CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* MM 40 ff. 296v-297r

*P- Cug* MM 44, ff. 123v-124r

*P- Cug* MI 19, ff. 108v-109r

*P-Cs* LC s/c<sup>103</sup>, ff. 128v-129r (“2º”)

### TEXTO:

Benedicamus Domino.

### TRADUÇÃO:

Bendizei ao Senhor.

### NOTAS:

Este é o versículo que termina todas as horas do Ofício à exceção das Matinas, e que finaliza a missa em épocas penitenciais.

No códice de Arouca, são incluídos no mesmo bifólio dois Benedicamus Domino, indicando a autoria de Aires Fernandes. Em ambos, a melodia de cantochão corresponde à versão utilizada no mosteiro de Santa Cruz (*P-Cug* MM 37). Há, nos manuscritos deste mosteiro, um total de três elaborações polifónicas sobre este versículo, atribuídas a Aires Fernandes<sup>104</sup>.

Desta obra, com a anotação “Primeiro”, foram encontradas as quatro concordâncias referidas. Uma delas apresenta-se como uma adição manuscrita a um códice polifónico impresso com obras de Juan Navarro (*P- Cug* MI 19), de título *Psalmi, hymni ac magnicat totius annis*.

---

<sup>103</sup> Sigla atribuída pelos Professores Doutores José Abreu e Paulo Estudante.

<sup>104</sup> Além da concordância referida, mais dois exemplos, no MM 44: ff. 122v-123 (concordante com MM 33 ff. 123v-124r) e ff. 124v-125r.

No códice polifónico de Arouca e em três das concordâncias, a identificação do compositor desta obra é consistentemente “Aires frz”. A melodia de cantochão ligada a um códice do mosteiro de Santa Cruz e ausente dos livros litúrgicos romanos parece também estabelecer de forma plausível uma atribuição a este compositor, que se crê aliás ligado a Coimbra, não propriamente ao mosteiro, mas à catedral.

Sendo este o único caso, em todo o códice de Arouca, da inclusão de duas obras no mesmo bifólio, não há certezas relativamente à qual se refere a anotação “seis dedos no baixão”, que se encontra no fim do fólho 30r. Se pressuposta para esta peça, implicaria a nota sol (G) e uma transposição de sexta maior inferior (ou de terceira menor superior), pressupondo sempre a indicação de uma nota de referência para entoação dada às cantoras.

NOTAS CRÍTICAS:

***P-Ar s/c***

A 15<sup>3</sup> L

***P-Pm MM 40***

S, A 15<sup>3</sup> L

***P-Cug MM 44***

A 4<sup>3</sup>-5<sup>1</sup> M-M pontuada-Sm: *c-d-e*

T 4<sup>1-2</sup> Br

B 9<sup>2</sup> pausa M

***P-Cs LC s/c***

A 4<sup>3</sup>-5<sup>1</sup> M-M pontuada-Sm: *c-d-e*

T 4<sup>1-2</sup> Br

B 9<sup>2</sup> pausa M

***P-Cug MI 19***

4<sup>3</sup> -5<sup>1</sup> M-M pontuada-Sm: *c-d-e*

S, A, T, B 15<sup>3</sup> L

T 4 L

## 12. BENEDICAMUS DOMINO “Segundo” - ff. 29v-30r

COMPOSITOR: Aires Fernandes (fl.c. 1550)

CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* MM 40 ff. 294v-295r

TEXTO e TRADUÇÃO: ver aparato crítico de *Benedicamus “Primeiro”* (nº 11)

NOTAS:

Este é o segundo *Benedicamus Domino* de Aires Fernandes, também baseado na entoação de cantochão do códice *P-Cug* MM 37, que termina a secção que abrange o ofício de Vésperas na primeira parte do códice. Apesar disto, se na obra anterior foram encontradas diversas concordâncias em Coimbra, o mesmo não se passa com a presente, que não se inclui, tanto quanto se conhece, em qualquer códice ligado às instituições desta cidade.

Se referida a este segundo *Benedicamus*, a nota de dedilhação “seis dedos no baixão” corresponderia, eventualmente a sol (*G*), ou seja, a uma transposição à segunda maior inferior, tomando como referência o lá inicial do baixo.

NOTAS CRÍTICAS:

*P-Ar* s/c

S 9 Br

B 9<sup>3</sup> Br

A 17 Br

*P-Pm* MM 40

B 9<sup>3</sup> Br

A 17 Br

T 17<sup>3</sup>-18<sup>2</sup>: bemol assinalado em *b*

15. MISSA "A 4" - ff. 34v-45r

COMPOSITOR: António de Oliveira (fl. inícios do século XVII)

TEXTO:

***Kyrie***

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

***Gloria***

Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonae voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,  
gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,

Domine Deus, Rex caelestis, Deus Pater omnipotens.

Domine fili unigeniti Jesu Christe, Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, qui tollis  
peccata mundi, miserere nobis; qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem  
nostram; qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.

Quoniam tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum  
Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

***Credo***

Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem factorem caeli et terrae,  
visibilium omnium et invisibilium

Et in unum Dominum, Jesum Christum,

Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, Lumen de Lumine, Deum verum de Deo vero  
genitum non factum, consubstantialem Patri, per quem omnia facta sunt.

Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis

Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, passus et sepultus est,

et resurrexit tertia die, secundum Scripturas

et ascendit in caelum, sedet ad dexteram Patris

Et iterum venturus est cum gloria, iudicare vivos et mortuos cuius regni non erit finis;

Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem qui ex Patre Filio que procedit.  
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas.  
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam  
Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.  
Et expecto resurrectionem mortuorum, et vitam venturi saeculi. Amen.

### ***Sanctus***

Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth; pleni sunt coeli et terra gloria tua.  
Hosanna in excelsis.

### ***Benedictus***

Benedictus qui venit in nomine Domini.

### ***Agnus Dei***

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis,  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis,  
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.

TRADUÇÃO:

### ***Kyrie***

Senhor, tende piedade de nós  
Cristo, tende piedade de nós  
Senhor, tende piedade de nós

### ***Gloria***

Gloria a Deus nas alturas, e paz na terra aos homens por Ele amados.  
Nós Vos louvamos, nós Vos bendizemos, nós Vos adoramos,  
nós Vos glorificamos, nós Vos damos graças pela Vossa imensa glória.  
Senhor Deus, rei dos céus, Deus Pai todo-poderoso.  
Senhor Jesus Cristo, filho unigénito, Senhor Deus, cordeiro de Deus, filho de Deus Pai;  
Vós que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós;  
Vós que tirais o pecado do mundo, atendei a nossa súplica,  
Vós que vos sentais à direita do Pai, tende piedade de nós.  
Só Vós sois o Santo, só Vós sois o Senhor,  
Só Vós sois o altíssimo Jesus Cristo; com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai. Amen

### ***Credo***

Creio em um só Deus, Pai todo-poderoso,  
Criador do céu e da Terra, de todas as coisas visíveis e invisíveis.  
E em um só Senhor, Jesus Cristo, filho unigénito de Deus,  
Nascido do Pai antes de todos os séculos.  
Deus de Deus, Luz da Luz, Deus verdadeiro de Deus verdadeiro.  
Gerado e não criado, consubstancial ao Pai, por quem todas as coisas foram feitas.  
Por nós homens, e para nossa salvação, desceu dos Céus,  
E encarnou pelo Espírito Santo no seio da Virgem Maria e se fez homem.  
Por nós foi crucificado, sob Pôncio Pilatos, padeceu e foi sepultado.  
Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as escrituras, e subiu aos Céus,  
Onde está sentado à direita do Pai.  
De novo há-de vir, com glória, para julgar os vivos e os mortos,  
E o Seu reino não terá fim.  
Creio no Espírito Santo  
E [creio] no Espírito Santo, Senhor que dá a vida, procede do Pai e do Filho,  
Que com o Pai e o Filho é adorado e glorificado.  
Creio na Igreja una, santa, católica e apostólica.  
Professo um só baptismo para a remissão dos pecados.  
Espero a ressurreição dos mortos e a vida dos séculos futuros. *Ámen.*

### ***Sanctus***

Santo, Santo, Santo, Senhor Deus dos Exércitos,  
Cheios estão o Céu e a Terra da tua glória  
Hossana nas alturas.

### ***Benedictus***

Bendito o que vem em nome do Senhor.

### ***Agnus Dei***

Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós,  
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós,  
Cordeiro de Deus, que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.

#### NOTAS:

Esta é a primeira das duas missas do códice de Arouca, da autoria de António de Oliveira. O seu carácter é quase absolutamente homofónico e silábico, não apenas nos andamentos mais longos (Gloria e Credo) mas ao longo de toda a obra. Este aspecto não escapa ao comentário de Mário de Sampayo Ribeiro, que sobre esta composição, afirma ter sido “escrita (evidentemente) com preocupação de facilitar a tarefa dos cantores, quiçá para servir em «festas de aldeia»” e cuja autoria, de Oliveira, “não lhe acarreta maior celebridade”<sup>105</sup>. Ironicamente, classifica o Alleluia do mesmo compositor (na altura não identificado) de “primoroso e [que] atesta bem a destreza do autor”<sup>106</sup>.

Escrito em *chiavette* é, tal como as restantes peças do códice com a mesma combinação de claves, apresentado em duas versões: a correspondente às notas tal como aparecem no manuscrito e a transposta. Nesta última, a transposição é à quarta perfeita inferior, dada a presença do si bemol na armação de clave<sup>107</sup>.

#### NOTAS CRÍTICAS:

##### ***Kyrie***

T 25<sup>2</sup> Br

S 26 Sb-Br

##### ***Gloria***

A 34 Br

S, B 34<sup>2</sup> Br

S 82 Br S

##### ***Credo***

S 39<sup>2</sup> Br

A 39<sup>2</sup> Sb pontuada

T 39<sup>3</sup> Br

S 53 L

T 134 Br

135<sup>3</sup> Br

---

<sup>105</sup> RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias»*, *op. cit.*, pp. 7-8.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>107</sup> Cf. BARBIERI, Patrizio, “Chiavette” in *Grove online* ([www. Oxfordmusiconline.com](http://www.Oxfordmusiconline.com)), a referência aos teóricos da primeira metade do século XVII, Banchieri e Picerli.

16. MISSA SOBRE “O GRAM SENHORA” – ff. 45v-56r

COMPOSITOR: Brasil

EDIÇÕES:

STEVENSON, Robert (ed.), *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1975, pp. 72-75.

\_\_\_\_\_, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”, *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, IV, 1968, pp. 1-43.

TEXTO E TRADUÇÃO: ver aparato crítico da Missa de António de Oliveira (nº 15)

NOTAS:

Esta missa é, além dos Alleluias de Dom Mauro Fábregas, a única obra transcrita e editada até ao momento a partir do códice de Arouca. A primeira abordagem foi de Robert Stevenson<sup>108</sup> e, mais recentemente, de Owen Rees<sup>109</sup> que, além do trabalho de transcrição, dirigiu também uma interpretação da obra deste compositor, Brasil. Apesar disto, nenhuma destas publicações parecem conseguir desvendar a identidade do seu autor ou descobrir qual a obra que lhe serve de base.

Com a mesma falta de resultados se deparou a pesquisa para a presente dissertação, tendo sido, entre os diversos aspectos investigados, um dos que menos frutos produziu. Nenhuma das fontes consultadas refere um compositor Brasil ou apresenta qualquer cópia desta missa. Por outro lado, pesquisados os quatro cancioneiros renascentistas portugueses e o catálogo cancioneril de Brian Dutton<sup>110</sup>, nenhuma peça de título *O gram senhora* foi encontrada.

---

<sup>108</sup> Cf. edições referidas.

<sup>109</sup> Como já mencionado, esta informação foi gentilmente fornecida via e-mail e ainda directamente durante o colóquio Musical Exchanges (Lisboa, 21-23 de Junho de 2012).

<sup>110</sup> DUTTON, Brian & Stephen FLEMING, *Catalogo indice de la poesia cancioneril del siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982.

Pela transcrição, torna-se possível confirmar a afirmação de Stevenson<sup>111</sup>, de que se trata de uma missa paródia, visto que todos os andamentos iniciam, em todas as vozes, com a mesma melodia, apresentando apenas pequenas variantes. O musicólogo defende ainda que a peça polifónica de base é de origem portuguesa, embora não especificando em que se baseia para essa afirmação. A única coisa que se parece possível propor com relativa razoabilidade é que se trate de um tema de devoção mariana.

Na transcrição aqui apresentada, as secções “Et crucifixus”, e “Et in spiritum”, pertencentes ao Credo, são tratadas como andamentos separados, visto aparentarem ser tratadas como tal, com a apresentação clara do tema em todas as vozes, como sucede no início de cada nova rubrica.

Esta missa é marcada por uma ou mais alterações de mensuração na secção final de todos os andamentos, à excepção do Agnus Dei. Nos andamentos do Kyrie, Gloria, na secção “Et in spiritum” do Credo e no Sanctus, o metro binário passa a ternário, regressando posteriormente à divisão binária original. No Credo, a frase “Et homo factus est” apresenta também alteração na mensuração, passando a um tactus *alla breve*.

Estas alterações colocaram alguns problemas na transcrição – e necessária integração em compassos - dos andamentos do Kyrie e do Gloria, na medida em que, antes da referida mudança de mensuração, as secções terminariam com apenas metade do compasso preenchido. O simples prolongamento do valor das notas resultaria numa duração incorrecta e excessivamente longa das cadências, sendo por isso eleita como solução a alteração dos compassos onde este problema surge.

Assim, o compasso 25 do Kyrie é alterado de modo a integrar o correspondente a três semibreves em vez de duas. O mesmo processo foi adoptado no Gloria, nos compassos 79 e 85.

---

<sup>111</sup> STEVENSON, Robert, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”, *Anuario*, vol. 4, 1968, pp. 27-29.

NOTAS CRÍTICAS:

***Kyrie***

S, A, B 16 Br

A 30<sup>3</sup> Br

B 30<sup>2</sup> Br

***Gloria***

B 85: A breve aparece pontuada no manuscrito, contrariamente ao que sucede na mesma figura com a voz do Tenor.

***Credo***

S, A, T, B 60<sup>1</sup> Br

***Et in spiritum***

S 48 Br

***Agnus Dei***

S 35<sup>3</sup> Br

Tomo II

Estudo

Transcrição (obras nº 18 a 43)

## 18. ALLELUIA

COMPOSITOR: Simão dos Anjos (fl. c. 1611)

EDIÇÃO: Ribeiro, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias», Inéditos (dum códice do Mosteiro de Arouca) apresentados por Mário de Sampayo Ribeiro, transcritos e interpretados por D. Mauro M. Fábregas, O.S.B., Porto, Ora & Labora, 1949-50, pp. 16-19.*

TEXTO:

Alleluia

V/ [João 10:14] Ego sum pastor bonus et cognosco oves meas, et cognoscunt me meae.

TRADUÇÃO:

Eu sou o bom pastor: e eu conheço as minhas ovelhas, e as que são minhas me conhecem a mim.

NOTAS:

Este Alleluia é a segunda obra do compositor Simão dos Anjos que se encontra no códice polifónico de Arouca, sendo a primeira o hino final copiado para o ofício de Vésperas.

Como todos os Alleluias do livro, o seu verso é apresentado sem texto. O motivo será muito possivelmente semelhante ao que explica a falta de texto dos hinos: a possibilidade de adaptação a diversas festividades litúrgicas.

Apesar de não ter sido encontrada a melodia de cantochão ligada a esta obra, e da afirmação de Mário de Sampayo Ribeiro, de que se baseia num “tema livre”<sup>112</sup>, não se exclui a hipótese de que este corresponda a uma tradição que não a romana – sobretudo dada a tradição cisterciense a que está ligado este livro - embora a melodia de cantochão não tenha sido encontrada em qualquer das fontes litúrgicas consultadas. Por este motivo, foi utilizado o verso que Dom Mauro Fábregas adaptou na sua transcrição, *Ego sum pastor bonus*.

NOTAS CRÍTICAS:

T, B 14 Br                      B 80 Br

T 59 L

S 79 Br

A 81 L

---

<sup>112</sup> Ribeiro, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias», op. cit.*, p. 9.

21. MULTIPLICASTI GENTEM (POPULUS QUI AMBULABAT) - ff. 61v-63r

TEXTO<sup>113</sup>:

Isaías 9

2 Populus qui ambulabat in tenebris vidit lucem magnam

Habitantibus in regione umbre mortis lux orta est eis.

3 Multiplicasti gentem: non magnificasti letitiam

laetabuntur coram te sicut qui letantur in messe: sicut exultant victores

capta preda quando dividunt spolia

4 Jugum enim oneris ejus et virgam humeri eius:

Et sceptrum exatoris eius superasti sicut in die madian.

5 Quia omnis violenta predatio cum tumultum et vestimentum mixtum

sanguine erit in combustionem et cibus ignis.

6 Parvulus enim natus est nobis: filius datus est nobis.

Et factus est principatus super humerum eius:

Et vocabitur nomen eius admirabilis consiliarius

Deus fortis pater futuri seculi, princeps pacis.

7 Multiplicabitur eius imperium: et pacis non erit finis.

Super solium David *et* super regnum eius sedebit:

ut confirmet illud et corroboret in iudicio et justitia.

Amodo et usque in sempiternum : zelus domini exercituum faciet hoc.

TRADUÇÃO:

2 E este povo, que andava em trevas, viu uma grande luz:

aos que habitavam na região da sombra da morte, lhes nasceu o dia

3 Multiplicaste a gente, não aumentaste a alegria. Eles se alegrarão quando

tu lhes apareceres, bem como os que se alegram no tempo da messe, bem,

como exultam os vencedores com a presa que tomaram, quando repartem os despojos.

4 Porque tu quebraste o jugo do peso que o oprimia, e a vara que lhes rasgava as espáduas, e o ceptro do seu exactor, como o fizeste na jornada de Madian.

5 Porque todo o violento saque feito com tumulto, e a vestidura manchada de sangue,

---

<sup>113</sup> Texto retirado de *Breviarium Cisterciense ad usum congregationis Bernardi Portugallia*, Antuerpia, Sumpt. Jhoannis à Costa y Didaci Suarez, 1677, p. 206-207.

será entregue à queima e ficará sendo pasto do fogo.

6 Porquanto já um pequenino se acha nascido para nós, e um filho nos foi dado a nós, e foi posto o principado sobre o seu ombro: e o nome com que se apelide será Admirável, Conselheiro, Deus, Forte, Pai do futuro século, Príncipe da paz.

7 O seu império se estenderá cada vez mais, e a paz não terá fim: sentar-se-á sobre o trono de David e sobre o seu Reino: para o firmar e fortalecer em juízo e justiça desde então e para sempre: fará isto o zelo do Senhor dos exércitos.

#### NOTAS:

Este é o primeiro de três cânticos presentes no códice polifónico de Arouca que denunciam a filiação cisterciense deste livro.

Um dos aspectos que distingue o ofício de Matinas monástico do secular é a substituição, no terceiro nocturno, dos salmos e respectivas antífonas por três cânticos, baseados em textos do Antigo Testamento. No caso do códice polifónico de Arouca, estes cânticos tomam como base Isaías, o profeta messiânico associado com o Natal. As peças baseiam-se respectivamente em: Isaías:9; 66 e 26. A leitura comparativa dos textos da Vulgata Latina e do códice polifónico revela no entanto diversas diferenças. Estas vão da omissão, adição ou substituição de uma única palavra até à alteração de várias, dentro da mesma frase.

Os breviários seculares, ainda que de tradições locais como a bracarense ou a eborense não incluem, como esperado, estes cânticos para a hora de Matinas. Os breviários beneditinos incluem-nos, mas seguindo a ordem numérica dos capítulos (9; 26; 56) e com uma versão de texto mais fiel à da Vulgata. Os únicos breviários que apresentam os três cânticos sobre textos de Isaías, seguindo a mesma ordem e com as mesmas variantes textuais que o códice de Arouca são cistercienses. Pese embora a tentação da conhecida tradição cisterciense de Arouca, é também inegável que estas variantes, embora subtis, são consistentes em todos os livros cistercienses consultados, desde 1510 a 1677, e impressos em locais tão diversos como Paris, Veneza ou Antuérpia.

Este cântico é uma das obras do códice polifónico com anotação que fornece, para a voz mais grave, instruções de dedilhação. É uma das anotações, em que é não é especificado um instrumento (como o baixão) ou pelo menos uma descrição dos elementos que o constituem (cordas e trastos), limitando-se a indicar “dous dedos”. A

ausência de alusão a cordas ou trastos, e as anteriores indicações para baixão fazem pressupor este instrumento, tal como nos salmos *Dixit Dominus* ou *Confitebor tibi*. Seguindo a ideia de uma nota de referência, produzida pelo instrumento e a partir da qual as vozes entoam, a dedilhação indicada corresponderia, para um baixão em fá, à nota ré. Isto implicaria uma transposição à quinta inferior. Neste caso, seria coincidente com a transposição teoricamente prevista para as claves altas, se bem que isto não é a regra no que respeita às obras em claves altas com anotações de tipo instrumental que aparecem no códice. Tal como acima mencionado, as transposições serviam, muito possivelmente, em contexto prático, princípios bastante pragmáticos de adaptação à realidade e aos meios em que se integravam<sup>114</sup>.

NOTAS CRÍTICAS:

B 25<sup>2</sup> L

S 25<sup>3</sup> L

S, A, T, B 33 Sb

A, T 45 Sb

S 51<sup>2</sup> Br

---

<sup>114</sup> Ver Transposição, no aparato crítico, p. 37.

22. LETARE HIERUSALEM - ff. 64v-67r

TEXTO<sup>115</sup> (Breviário cisterciense)

Isaías 66:10-14

10 Letare Hierusalem et diem festum agite omnes qui diligitis eam.

Gaudete gaudio omnes qui lugebatis super eam:

11 Ut potemini a lacte et fatiemini ab uberibus consolationis eius.

Et cum avulsi fueritis a lacte: epulemini ab introito glorie eius.

12 Quia hec dicit dominus, Ecce ego declino in eos ut flumen pacis:  
et ut torrens inundans glorie gentium.

Pueri eorum in humeris portabuntur: et super genoa consolabuntur.

13 Quemadmodum mater consolatur filios suos,

ita et ego consolabor vos: et in Hierusalem consolabimini.

14 Et videbitis et gaudebitis et letabitur cor vestrum;

Et ossa vestra ut herba germinabunt; et comminabitur contumacibus.

TRADUÇÃO<sup>116</sup>:

10 Alegria-te, oh Jerusalém; o dia festivo celebrai todos vós que a amais.

Exultai de gáudio todos os que choraram sobre ela,

11 Para que bebais do leite e vos sacieis dos úberes da sua consolação.

E quando fordes arrancados do leite, banquetear-vos desde o pórtico da sua glória.

12 Porque estas coisas disse o Senhor: Eis que eu repouso em vós, com um rio de paz:  
e como uma torrente inundando a glória dos povos.

Os vossos meninos serão levados aos ombros e sobre os joelhos serão consolados.

13 Do mesmo modo que a mãe consola os seus filhos,

assim eu vos consolarei a vós, e em Jerusalém nos consolaremos.

14 E vós vereis e regozijar-vos-eis e alegar-se-á o vosso coração;

e os vossos ossos germinarão como erva; e esta será ameaçada pelos orgulhosos.

---

<sup>115</sup> Este é, dos três cânticos, o que apresenta diferenças mais substanciais entre a versão da Vulgata e a cisterciense, sendo por isso apresentados ambos os textos, de modo estabelecer comparação. O cisterciense é retirado de *Breviarium Cisterciense ad usum congregationis Bernardi Portugallia*, Antuerpia, Sumpt. Jhoannis à Costa y Didaci Suarez, 1677, p. 207. O texto da Vulgata é retirado do sítio Latin Vulgate. Com ([www.latinvulgate.com](http://www.latinvulgate.com)) em: Isaiah 66: 10-14.

<sup>116</sup> Tradução de Dr. José Nuno Pereira Pinto.

TEXTO (Vulgata Latina)

10 Laetamini cum Hierusalem et exultate in ea omnes qui diligitis eam  
gaudete cum ea gaudio universi qui lugetis super eam.

11 Ut sugatis et repleamini ab ubere consolationis eius  
ut mulgeatis et deliciis affluatis ab omnimoda gloria eius.

12 Quia haec dicit Dominus ecce ego declinabo super eam quasi fluvium pacis  
et quasi torrentem inundantem gloriam gentium  
quam sugetis ad ubera portabimini et super genua blandientur vobis.

13 Quomodo si cui mater blandiatur ita ego consolabor vos  
et in Hierusalem consolabimini.

14 Videbitis et gaudebit cor vestrum et ossa vestra quasi herba  
germinabunt et cognoscetur manus Domini servis eius et indignabitur inimicis suis.

TRADUÇÃO:

10 Alegrai-vos, Jerusalém, e exultai nela todos vós os que a amais:  
regozijai-vos com ela todos de prazer todos universalmente os que chorais sobre ela,  
11 para que mameis e vos vejais fartos ao peito da sua consolação: para que chupeis e  
nadeis nas delícias de toda a sua multiplicada glória.

12 Porque o Senhor diz isto: eis aqui estou eu que derivarei sobre ela como um rio de  
paz e como uma torrente que me inunda a glória das gentes, a qual vós chupareis, aos  
peitos sereis levados, e sobre os joelhos vos acariciarão.

13 Do modo que uma mãe acaricia o seu filhinho, assim vos consolarei eu, e em  
Jerusalém sereis consolados

14 Vós o vereis e folgará o vosso coração, e os vossos ossos como erva brotarão e  
conhecer-se-á a mão do Senhor a favor de seus servos e ele se indignará contra seus  
inimigos.

NOTAS:

Este é, dos três cânticos interpretados nas Matinas de Natal cistercienses, aquele onde se tornam mais evidentes as diferenças entre o texto dos breviários desta liturgia e os da Vulgata Latina. São assim apresentadas ambas as versões, com respectiva

tradução, para que seja possível estabelecer, de forma mais imediata, as variantes referidas.

O metro ternário que inicia esta peça é identificado pelo símbolo  $\Phi$  seguido de  $^3_2$ . É interessante verificar que as formas de indicação desta mensuração variam ao longo do códice, e se tornam mais um elemento ilustrativo da diversidade de mãos e das diferentes formas de representar a mensuração. Se na missa do compositor Brasil, no salmo *Super Flumina* e no último Alleluia o metro ternário é assinalado com um 3, aqui encontra-se o símbolo mencionado e, no salmo final, um C3.

Duas pequenas anotações, apenas perceptíveis no processo de transcrição, aparecem nesta peça: um “nada”, na voz do soprano (c. 8), e um “la” na voz do Bassus, seguindo a breve que termina a primeira frase (c. 4).

São diversas as ocasiões ao longo da segunda parte do códice em que, por uma questão de clarificação, é escrita por extenso a sílaba por cima da nota correspondente. Situações semelhantes podem ser encontradas, por exemplo, na primeira pauta do fólio 69v (no cântico *Urbs Fortitudinis*), ou na antepenúltima pauta do fólio 79r, no guião do Gloria.

Se o “nada” poderá referir-se ao ponto que segue a semibreve, e que não se aplica de facto, o “lá” não parece fazer qualquer sentido num contexto de indicação da nota correcta já que, do ponto de vista da cadência, as notas finais sol e dó são as mais apropriadas. Sugere-se assim que esta anotação se refira talvez a uma possível transposição, neste caso de terceira menor inferior. A hipótese não parece totalmente descabida, atendendo ao facto de que se assumem por diversas ocasiões de transposição ao longo do livro, embora relacionadas com anotações de dedilhação e não de indicação de notas.

#### NOTAS CRÍTICAS:

B 28 L

S, A 52 L

S, B 37 L

B 52<sup>2</sup> L

23. URBS FORTITUDINIS NOSTRE – ff. 67v-71r

TEXTO<sup>117</sup>:

Isaiás 26

1 Urbs fortitudinis nostre Sion: Salvator ponetur in ea murus et antemurale.

2 Aperite portas: et ingrediatur gens iusta custodiens veritatem.

3 Vetus error abiit: servabis pacem; pacem quia in te speravimus.

4 Sperastis in domino in seculis eternis; in domino deo forti in perpetuum.

5 Quia incurvabit habitantes in excelso: civitatem sublimem humiliabit.

Humiliabit eam usque ad terram: detrahet eam usque ad pulverem.

6 Conculcabit eam pes pauperis: gressus egenorum.

[6 Conculcabit eam pes pedes pauperis: gressus egenorum]

7 Semira iusti recta facta est: rectus callis iusti ad ambulandum.

8 Et in semita iudiciorum tuorum domine sustinuimus te:

nomen tuum et memoriale tuum in desiderio anime.

9 Anima mea desiderabit te in nocte, sed et spiritu meo in precordiis meis:

de mane vigilabo ad te.

Cum feceris iudicia tua in terra: iusticiam discente habitatores orbis.

10 Misereamur impio et non discet facere iusticiam:

in terra sanctorum iniqua gessit, et non vibedit gloria domini.

11 Domine exaltetur manus tua ut non videant, videant et confundantur

zelantes populi: et ignis hostes tuos devoret.

12 Domine dabis pacem nobis: omnia enim opera nostra operatus es nobis.

TRADUÇÃO:

1 Sião cidade da nossa fortaleza é o Salvador, ele será posto nela por mural e antemural.

2 Abri as portas e entre uma gente justa que observa a verdade.

3 Foi-se o antigo erro: tu conservarás a paz: a paz por que em ti havemos esperado.

4 Vós esperastes no Senhor por séculos eternos, no Senhor Deus forte para sempre.

5 Porque encurvará aos que habitam no alto, humilhará a Cidade altiva.

Humilhá-la-á até à terra, fá-la-á descer até se tornar em pó.

---

<sup>117</sup> Texto retirado de *Breviarium Cisterciense... op.cit.*, pp. 207-208. Dada a diferença de uma única palavra entre a versão cisterciense e a da Vulgata, no verso 6, esta última é incluída, entre parêntesis rectos, em latim e em português.

6 Pisá-la-á o pé do pobre, os passos dos necessitados.

[6 Pisá-la-á o pé, os pés do pobre, os passos dos necessitados]

7 A vereda do justo é direita, direito é o atalho justo, para por ele se andar.

8 E nós te esperámos, Senhor, na vereda dos teus juízos: o teu Nome,  
e a tua memória são a saudade da nossa alma.

9 A minha alma te desejou de noite: e até com o meu espírito nas minhas entranhas  
despertarei desde o ponto do dia para te buscar. Quando exercitares na Terra os teus  
juízos, aprenderão a justiça os habitantes do Orbe.

10 Compadeçamo-nos do ímpio, e ele não aprenderá a justiça:  
na terra dos santos, obrou iniquidades, e não verá a glória do Senhor.

11 Senhor, exalte-se a tua mão e eles não vejam; vejam, e sejam confundidos,  
os que têm inveja do teu povo: e devore o fogo a teus inimigos.

12 Senhor, tu nos hás-de dar a paz:  
porque tu és o que fizeste em nós todas as nossas obras.

#### NOTAS:

Este é o último dos três cânticos de Matinas cistercienses de Natal, correspondente ao capítulo 26 de Isaías. Ao contrário da tradição beneditina, que segue a ordem dos capítulos da Vulgata, esta é precisamente uma das características que marca a especificidade cisterciense, que é consistente em todos os breviários consultados de 1515 a 1677.

Apesar de bastante silábico, e por isso relativamente simples o processo de colocação de texto na transcrição, é notória, no manuscrito, uma perspectiva que não passa por grande preocupação de legibilidade *a posteriori*. Este aspecto é particularmente evidente no texto do tenor do fólio 69v, que inclui, na última pauta, as palavras “zelantes populi” já depois da barra dupla, sem qualquer nota a que associá-las, dado o *terminus* dessa secção. Isto implica a óbvia colocação errónea do texto antecedente, algo provavelmente impensável para o copista da primeira parte do códice.

Esta é, de todo o livro, a obra que envolve maior número de vozes, com uma doxologia “A6”<sup>118</sup> que dobra o soprano e o contralto, passando a ideia de um crescendo que culmina em apoteose na parte final do último cântico.

---

<sup>118</sup> P-Ar s/c ff. 70v-71r.

NOTAS CRÍTICAS:

A 6<sup>2</sup> L

S, T 6<sup>3</sup> L

B 6<sup>3</sup> Br

B 13 Sb

T 13<sup>4</sup> L

A 20 Sb

A 30<sup>3</sup> L

A 33<sup>3</sup> Br

B 34<sup>2</sup> L

S, B 58<sup>2</sup> Br

A, T 58<sup>3</sup> Br

T 74<sup>2</sup> Br

S 74<sup>3</sup> L

S<sup>1</sup> 79<sup>1</sup> Sb

A2 89 L

T 87 Br

## 24. ALLELUIA “a 4”

TEXTO e TRADUÇÃO: ver aparato crítico de Alleluia de Simão dos Anjos (nº 18)

NOTAS:

Este é mais um dos Alleluias de compositor não identificado no manuscrito de Arouca, e para o qual não foram encontradas concordâncias.

Não tendo sido identificada a melodia de cantochão correspondente entre as fontes consultadas, foi adoptado para o verso o texto utilizado por Dom Mauro Fabregas na sua transcrição desta obra, *Ego sum pastor bonus*, o mesmo que usa para o Alleluia de Simão dos Anjos.

A indicação “primeiro falsete” na voz mais grave parece estranhamente colocada. A associação deste termo, associado essencialmente a vozes masculinas, é outro factor peculiar, num livro utilizado num mosteiro feminino como era o caso do de Arouca. Mais peculiar ainda é o termo “primeiro”, que aponta para a ideia de mais do que um.

A única indicação encontrada, entre as folhas de pagamento, de um elemento masculino participante na parte musical das celebrações litúrgicas é muito mais tardia do que a época de que data o manuscrito polifónico e parece remeter para um cantor solista, numa situação particular, de celebração de Semana Santa<sup>119</sup>. Os únicos pagamentos regulares referem, para o século XVII, “madres cantoras” sendo mencionadas a partir do século XVIII, “madres tangedoras”<sup>120</sup>.

Assim, a indicação parece desapropriada não apenas pela voz junto de que é colocada como para o seu destinatário.

Por outro lado, o âmbito deste Alleluia remete para vozes agudas. Mesmo a linha correspondente à parte mais grave não parece adequada à voz de um baixo ou sequer de

---

<sup>119</sup> I.A.N./TT Liv. 158, f. 2r, Abril 1762: “Apaixonados – despendi com os gastos de hum religiozo que veio cantar as paixões na Semana Santa sete mil setecentos e sessenta reis”.

<sup>120</sup> I.A.N./TT Liv. 144, f. 67r, Abril 1650: “Dei as madres cantoras das propinas que se lhe dão na semana santa sete mil e seiscentos reis”; Abril 1703 “Propina – Paguei as Madres Cantoras e Muzicas Tangedoras as suas pitanças e doze mil reis que se lhe dão pellas Andoenças para todo o trienio com vinte mil e outocentos reis”; Março 1704 “Prepinas – Paguei as prepinas das Madres Muzicas e Tangedoras com outo mil e quinhentos reis”.

barítono, que executassem o falsete indicado. No entanto, se pensado eventualmente para vozes femininas de âmbito mais grave, a técnica de falsete seria, mais do que desnecessária, desadequada.

Qualquer das explicações parece assim remeter para um panorama improvável, ou sob o ponto de vista musical ou do contexto do manuscrito.

Não existe apontamento de notas críticas por não terem sido necessárias na transcrição alterações à versão do manuscrito.

25. ALLELUIA – ff. 74v-75r

TEXTO:

Alleluia

V/Loquebantur, variis linguis, apostoli magnalia Dei.

TRADUÇÃO:

Alleluia.

V/ Falaram em diversas línguas, os apóstolos, das maravilhas de Deus<sup>121</sup>.

NOTAS:

Este Alleluia é um dos diversos de compositor anónimo que aparecem no códice de Arouca. O texto é aquele escolhido por Dom Mauro Fábregas na sua transcrição, visto não ter sido encontrada a melodia de cantochão correspondente a esta obra.

No inventário de Alleluiae feito por Diogo Alte da Veiga, o *Loquebantur variis linguis* consta num dos Graduais de Arouca (*P-Ar* ms. 16, f. 101), embora a melodia não corresponda à do verso adoptado na transcrição.

A mão responsável pelo texto escreve um “Alelluia” [sic] claramente errado na voz do baixo. Este poderia revelar apenas uma distração momentânea não fora o facto de aparecer consistentemente nesta forma, pela mesma mão, no Alleluia a três vozes, deste códice, nos fólhos 98v-99r. O texto é uma adição posterior à notação, embora possivelmente adicionado por um elemento do mosteiro, Parece assim um erro um pouco estranho, presumindo que, quem quer que adicionasse o texto estaria dentro da terminologia litúrgica na sua forma correcta.

NOTAS CRÍTICAS:

A 15<sup>2</sup> Br

---

<sup>121</sup> Tradução de Dr. José Nuno Pereira Pinto.

## 26. ALLELUIA - ff. 75v-76r

COMPOSITOR: Frei João Leite de Azevedo (João dos Mártires) fl. inícios séc. XVII

TEXTO:

Alleluia

V/ Spiritus sanctus docebit vos quaecumque dixerit vobis.

TRADUÇÃO:

O Espírito Santo vos ensinará tudo o que vos tenho dito.

NOTAS:

Este Alleluia encontra-se colado entre os fólhos 75v-76r do códice de Arouca. Apesar do que possa aparentar a versão digitalizada, a consulta presencial do livro permitiu perceber que não existe qualquer peça encoberta por estes recortes.

Da autoria de João Leite de Azevedo, famoso sobretudo como executante de tecla<sup>122</sup>, este Alleluia parece concebido, pelas claves utilizadas, para vozes agudas. Isto leva Mário de Sampayo Ribeiro a supôr que poderá ter sido uma oferta às monjas de Arouca<sup>123</sup>. Dada a origem cisterciense do livro e a sua utilização bastante provável no mosteiro de Arouca, parece uma hipótese plausível. Este fólho adicionado contrasta - sobretudo pela secção do livro em que se encontra – pela caligrafia cuidada e pelo seu aspecto decorativo, onde se salientam diversos motivos fitomórficos a cor vermelha, como flores, um pássaro e um rosto, para além das iniciais caligráficas.

No processo de colagem, foram trocadas as vozes do primeiro e segundo sopranos, segundo a disposição comum para um livro de coro, devendo por isso as vozes agudas ser lidas de forma inversa à habitual. No códice de Arouca, o nome do compositor é sempre indicado no rosto de dado fólho e não no verso do anterior, o que poderá ter motivado este erro.

---

<sup>122</sup> PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, FCG, 1981, p. pp. 199-201.

<sup>123</sup> RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias»*, *op. cit.*, p. 10.

Do pouco que se sabe do compositor João Leite, ter-se-á dedicado sobretudo à música para tecla<sup>124</sup>, o que não obsta a que o seu Alleluia seja considerado por Sampayo Ribeiro como “bem escrito e com real interesse”<sup>125</sup>.

Não tendo sido encontrada, entre as fontes consultadas, uma melodia correspondente para este Alleluia, foi, tal como nos anteriores, adoptado o mesmo verso usado por Dom Mauro Fábregas na sua edição.

NOTAS CRÍTICAS:

S 42 Br.

A, B 44 Br.

---

<sup>124</sup> PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, FCG, 1981, p. 200.

<sup>125</sup> RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias»*, *op. cit.*, p. 10.

## NOTAS:

Como indicado, deste Alleluia de oito vozes, encontra-se copiado o guião. A sua análise deixa perceber que não se relaciona com nenhum dos outros Alleluias presentes no códice, nem tão pouco com os das fontes consultadas para concordâncias.

O termo guião designa a síntese das notas mais graves de uma dada obra polifónica, podendo assim implicar a conjugação de diversas vozes<sup>126</sup>. O guião é normalmente executado por um instrumento grave, como baixão ou viola da gamba, e acompanha a interpretação vocal da obra. A anotação “Guião de Alleluia de oito + vozes” parece ilustrar esta definição, remetendo para a ideia de uma linha que acompanha uma obra de oito vozes. Outra possibilidade é que a indicação seja simplesmente “Guião de Alleluia de oito vozes”, tendo ficado, no meio da anotação, um sinal anteriormente marcado naquele fólio.

A indicação “Alleluia segunda”, após o verso, parece indicar a repetição do mesmo, embora com uma versão diferente desta linha instrumental. Não se trata de um outro Alleluia, já que este e o primeiro estão obviamente relacionados, como se verifica pelo motivo de mínima pontuada e semínimas descendentes, presentes em ambos:



A ausência de texto nesta transcrição é propositada e prende-se precisamente com o significado do termo e com a interpretação instrumental para que remete. Desta forma, são apenas indicados os *incipits* com o objectivo (possivelmente semelhante ao do manuscrito) de fornecer pontos de orientação.

Não foram necessárias, na transcrição, alterações relativas à fonte, motivo pelo qual não se encontram assinaladas quaisquer notas críticas.

<sup>126</sup> No seu *Diccionario Musical*, Ernesto Vieira remete a entrada “guião” para “baixo-contínuo” no qual é referido. Não se trata no entanto, precisamente da mesma coisa, já que o guião não constitui uma linha independente, sendo antes a síntese das partes mais graves da polifonia.

## 29. GUIÃO DE MISSA – ff. 78v-80r

### NOTAS:

Entre os fólhos 78v e 80r encontra-se o ciclo de uma missa breve, em que apenas é notada uma voz, grave, como indicado pela clave. Apesar de não apresentar qualquer indicação, tudo aponta para que se trate (tal como o Alleluia que precede imediatamente esta obra) de um guião. Também como o guião do Alleluia, este não pertence às missas copiadas no códice.

Tal como na obra anterior, a opção por limitar o texto desta missa aos *incipits* tal como estes aparecem no manuscrito, prende-se precisamente com o conceito de guião, e a execução instrumental para que remete, tendo em vista o seguimento da parte mais grave do tecido polifónico. As indicações de texto são assim raras, quase inexistentes, tornam-se relevantes essencialmente como pontos de orientação.

### *Agnus Dei*

6<sup>5</sup>M

16<sup>3</sup>M

21<sup>2</sup> Sb

TEXTO E TRADUÇÃO: ver *Magnificat* de Morales (nº 9).

NOTAS:

Este *Magnificat*, no oitavo tom, encontra-se numa das secções mais danificadas de todo o códice, pelo efeito corrosivo da tinta ferrogálica. São vários os versos com secções de pauta que se deterioraram, devendo por isso ser reconstruídas. Em alguns casos, a digitalizaçãp pode tornar-se enganadora, na medida em que não permite notar claramente certas falhas. Neste sentido, foi importante a consulta directa do livro.

Uma das particularidades desta obra é uma versão opcional do verso “Et misericordia”, adicionado após a doxologia final. A aparente textura a quatro vozes da primeira versão é no entanto enganadora, já que a voz identificada como “*Altus secundus*” no fólíio 83v corresponde na realidade à melodia do soprano da segunda versão (fólíio 87v). Esta melodia não é compatível, quer sob o ponto de vista da duração quer do contraponto, com as outras três vozes. O motivo pelo qual terá sido aí notada, para além do facto de se tratar do verso com o mesmo texto e de um possível aproveitamento do espaço deixado livre, não parece propriamente ter uma explicação plausível. Assim, ambos os versos do meio obedecem à textura comum de três vozes.

Na edição, estes versos são justapostos em vez de separados, de modo a facilitar a comparação entre ambos e a colocar no local correcto o verso deslocado. O fólíio real onde se encontram é no entanto assinalado.

NOTAS CRÍTICAS:

S 3<sup>2</sup> c''

T 5<sup>5</sup>-6<sup>1</sup> M- Sb

31. DOMINE AD ADIUVANDUM ME FESTINA (DEUS IN ADJUTORIUM) – f. 88v

TEXTO E TRADUÇÃO: ver *Domine ad adjuvandum me festina* (nº 1)

NOTAS:

Esta é a terceira e última obra deste códice com uma única linha melódica, de registo grave. Tal como a missa copiada entre os fólhos 78v-80r, não apresenta qualquer indicação, apesar de em tudo apontar para que se trate de um guião e não se relaciona com a obra que inicia o códice. Seguindo o mesmo critério dos outros guiões transcritos<sup>127</sup>, o texto apenas será colocado onde se encontra indicado no manuscrito.

NOTAS CRÍTICAS:

27 Br pontuada

---

<sup>127</sup> Ver aparato crítico do guião de Alleluia (nº 28) e de Missa (nº 29).

32. SUPER FLUMINA BABILONIS - ff. 89v-92r

TEXTO:

Salmo 136

- 1 Super flumina Babilonis illic sedimus et flevimus cum recordaremur Sion
- 2 In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra.
- 3 Quia illic interrogaverunt nos qui captivos duxerunt nos verba cantionum et qui abduxerunt nos hymnum cantate nobis de canticis Sion.
- 4 Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena.
- 5 Si oblitus fuero tui Hierusalem oblivioni detur dextera mea.
- 6 Adhereat lingua mea faucibus meis si non meminero tui si non praeposuero Hierusalem in principio laetitiae meae.
- 7 Memor esto Domine filiorum Edom diem Hierusalem qui dicunt exinanite exinanite usque ad fundamentum in ea.
- 8 Filia Babilonis misera beatus qui retribuet tibi retributionem tuam quam retribuisti nobis;
- 9 Beatus qui tenebit et adlidet parvulos tuos ad petram.

TRADUÇÃO:

- 1 Nós nos assentámos à borda dos rios da Babilónia, e ali chorámos lembrando-nos de Sião.
- 2 Nós pendurámos os nossos Instrumentos músicos nos salgueiros, que há pelo meio deste contorno.
- 3 Porque os que nos tinham levado cativos nos pediam que cantássemos alguns cânticos. Os que nos tinham tirado da nossa pátria nos diziam: Cantai-nos desses cânticos de Sião.
- 4 Como cantaremos nós algum cântico do Senhor numa terra estrangeira?
- 5 Se eu me esquecer de ti Sião, a minha mão direita seja posta em esquecimento.
- 6 A minha língua fique pegada às minhas faces, se eu não me lembrar de ti. Se eu não me propuser Jerusalém como o principal objecto da minha alegria.
- 7 Lembra-te, Senhor, dos filhos de Edom, no dia de Jerusalém, quando eles diziam: aniquilai-a, aniquilai-a, até lhe arrancardes os alicerces.
- 8 Desgraçada de ti, filha de Babilónia! Bem-aventurado aquele que te der a paga

de todos os males, que tu nos fizeste padecer.

9 Bem-aventurado o que há-de pegar nos teus tenros filhos,  
e os há de machucar a uma pedra.

#### NOTAS:

O salmo *Super Flumina* é cantado no ofício de Vésperas de quarta-feira. É um dos mais famosos dos 150 salmos, objecto não apenas de tratamento musical por alguns proeminentes compositores do Renascimento, mas como fonte de inspiração para diversos autores literários, nomeadamente Camões, com o poema *Sôbolos rios*.

O quarto modo que se encontra indicado no fôlio 89v é desde logo dado na entoação inicial do soprano e aludido pelas outras vozes ao longo da peça.

O enriquecimento do simples tom salmódico é aqui dado pela exploração de diferentes texturas (que passam pela diferença no número de vozes (como o “tacet” do baixo no versículo 4, ou pela alternância da homofonia com um estilo de tipo imitativo) e alternância entre o metro binário e ternário.

A emenda em papel e a pauta extra desenhada na voz do tenor, no fôlio 90v são, além daqueles já mencionados, exemplos demonstrativos do carácter de adição que marca a segunda metade do códice.

#### NOTAS CRÍTICAS:

S 14<sup>4</sup> L

B 21<sup>2</sup> Sb

A 47 Br

T, B 48<sup>2</sup> Br

A, B 77<sup>2</sup> Br

T 77<sup>3</sup> Br

A, T, B 91 Br

34. MORTEM AUTEM CRUCIS (CHRISTUS FACTUS EST PRO NOBIS OBEDIENS) f. 93r

TEXTO:

Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem,  
mortem autem crucis.

Propter quod et Deus exaltavit illum et dedit illi nomen,  
quod est super omne nomen.

TRADUÇÃO:

Cristo tornou-se por nós obediente até à morte,  
morte de cruz.

Por isso Deus o exaltou e lhe deu um nome que está acima de todos os nomes.

NOTAS:

Versículos cantados durante o Tríduo Pascal após a repetição final da antífona do *Benedictus*. Ao longo dos três dias, vai sendo acrescentado um novo versículo. Assim, na quinta-feira santa apenas é entoado o primeiro (“Christus factus est”), sendo adicionado a este o versículo seguinte (“mortem autem crucis”) e finalmente, no Sábado Santo, o versículo final (“propter quod Deus exaltavit illum”).

Estas indicações são fornecidas, para este período, igualmente em breviários da liturgia secular e da liturgia monástica, embora apenas nos beneditinos e não nos cistercienses. Parece no entanto plausível admitir que estes fossem entoados em Arouca durante o Tríduo.

Após diversas anotações de tipo instrumental que se referem explicitamente (ou parecem referir-se, pela indicação do número de dedos) ao baixão, o apontamento “na primeira contra baxa quinto trasto” é primeiro a remeter para um instrumento diferente, possivelmente de cordas.

O primeiro dos problemas que surge é precisamente a que peça esta anotação se refere, dado que os versículos *Christus factus est* e *Kyrie eleison* se encontram justapostos na mesma pauta.

Além disto, a expressão “contra baxa” não é esclarecedora, podendo aludir à primeira corda e quinto trasto ou, assumindo a presença de mais do que um instrumento,

referir-se ao primeiro deles. Assim, a proposta apresentada é, de forma particular neste caso, dada como mera possibilidade.

Dada a associação à voz do baixo, a menção de trastos e a alusão, em documentos de pagamento relativos a Arouca (ainda que só a partir do século XVIII) que referem o “rabeção”, e “viola de arco” assume-se que o instrumento em questão seja de corda friccionada, mais especificamente uma viola da gamba ou um violone. Partindo deste pressuposto, a nota inicial seria, no quinto trasto da primeira corda, um sol (g), com uma transposição a uma segunda maior inferior.

NOTAS CRÍTICAS:

A, B 12 Br

S 13 L

### 35. KYRIE ELEISON - f. 93r

#### TEXTO:

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

#### TRADUÇÃO:

Senhor, tende piedade de nós

Cristo, tende piedade de nós

Senhor, tende piedade de nós.

#### NOTAS:

O versículo sobre o texto *Kyrie eleison* é entoado nas horas de Laudes e de Vésperas em épocas festivas e ainda todas as quartas e sextas-feiras durante as épocas penitenciais do Advento e Quaresma. No ofício de Laudes, este versículo, conhecido como *preces*, segue-se normalmente ao cântico de *Benedictus* e o códice de Arouca segue esta sequência. Tratando-se, no entanto, de um *Benedictus* “das trevas”, entre este cântico e as *preces* encontra-se o versículo *Christus factus est pro nobis obediens*, associado ao Tríduo Pascal.

O versículo *Kyrie eleison* é normalmente usado como refrão, alternando com outros. Estes variam, em texto e número, segundo rito ou costume litúrgico<sup>128</sup>.

O termo “Kirie” [sic], usado para todas as vozes, não foi encontrado em qualquer outra das fontes musicais ou litúrgicas consultadas, pelo que parece claramente constituir um erro.

A anotação instrumental que se encontra sobre a última pauta não dá qualquer indicação a qual dos dois versículos se refere. É assim igualmente dada, para ambos, uma proposta de transposição tomando como base a dedilhação indicada. Assumindo uma viola da gamba baixo<sup>129</sup>, o quinto trasto sobre a primeira corda corresponde à nota sol (g), o que implicaria a transposição de terceira menor superior.

Não tendo sido necessária, na transcrição, qualquer alteração à versão copiada no manuscrito, não foram, por este motivo, incluídas notas críticas.

---

<sup>128</sup> Cf. ROCHA, Pedro Romano, *L'office divin au Moyen Age dans l'Église de Braga: originalité et dependances d'une liturgie particulière au Moyen Âge*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 152-53 e pp. 422-23.

<sup>129</sup> Ver aparato crítico da obra n° 34 (Kyrie eleison).

37. BENEDICTUS – ff. 93v-96r

TEXTO:

Lucas 1

68 Benedictus Dominus Deus Israel; quia visitavit et fecit redemptionem plebi suae:  
69 et erexit cornu salutis nobis, in domo David pueri sui.  
70 sicut locutus est per os sanctorum, quia saeculo sunt, prophetarum eius,  
71 salutem ex inimicis nostris, et de manu omnium, qui oderunt nos,  
72 ad faciendam misericordiam cum patribus nostris, et memorari testamenti sui sancti,  
73 iusiurandum, quod iuravit ad Abraham patrem nostrum, daturum se nobis,  
74 ut sine timore, de manu inimicorum liberati, serviamus illi  
75 in sanctitate et iustitia coram ipso omnibus diebus nostris.  
76 Et tu, puer, propheta Altissimi vocaberis:  
praeibis enim ante faciem Domini parare vias eius,  
77 ad dandam scientiam salutis plebi eius in remissionem peccatorum eorum,  
78 per viscera misericordiae Dei nostri, in quibus visitabit nos oriens ex alto:  
79 illuminare his, qui in tenebris et in umbra mortis sedent, ad dirigendos pedes nostros  
in viam pacis.

TRADUÇÃO:

68 Bendito seja o Senhor Deus de Israel, porque visitou e fez a redenção do seu povo:  
69 e porque nos suscitou um Salvador poderoso na casa de seu servo David.  
70 Segundo o que ele tinha prometido por boca dos seus santos profetas,  
que viveram nos séculos passados:  
71 que nos havia livrar de nossos inimigos,  
e das mãos de todos os que nos tivessem ódio:  
72 para exercitar a sua misericórdia a favor de nossos pais:  
e lembrar-se da seu santo pacto.  
73 Segundo o juramento que ele fez a nosso pai Abraão,  
de que ele nos faria esta graça :  
74 para que livres das mãos dos nossos inimigos, o sirvamos sem temor,  
75 em santidade, e justiça, diante dele , por todos os dias da nossa vida.  
76 E tu, ó menino, tu serás chamado o profeta do Altíssimo;

porque irás ante a face do Senhor a preparar os seus caminhos.

77 Para se dar ao povo o conhecimento da salvação:

a fim de que ele receba o perdão de seus pecados:

78 pelas entranhas de misericórdia do nosso Deus:

com que lá do alto nos visitou este sol no Oriente:

79 para alumiar os que vivem de assento nas trevas, e na sombra da morte:

Para dirigir os nossos pés no caminho da paz.

#### NOTAS:

Este *Benedictus*, tem, ao contrário do anterior, os versos pares polifonicamente tratados. Apresenta-se mais completo do que o de Francisco Martins, englobando a totalidade dos versículos.

É possível encontrar nesta obra duas anotações. Uma delas está relacionada com indicações de interpretação e outra constitui uma das diversas instruções de dedilhação referidas ao longo do livro.

Aquela que se encontra no final do fólho 94r<sup>130</sup> parece indicar simplesmente que o tom de referência para este *Benedictus* (o 6º tom, segundo as notas no manuscrito) se encontra na voz do contralto, devendo ser esta a entoação dada ao cantochão do primeiro verso (*Benedictus Dominus Deus Israel*). A mesma nota que inicia o tom de entoação será a referência para o início do segundo verso, já em textura polifónica.

Quanto aos “sinco dedos no baixão” indicados, como sempre sucede, para a voz do baixo, remeteriam para uma nota lá (*a*) inicial no baixo, com uma transposição à quarta perfeita inferior.

Isto implicaria, evidentemente, uma alteração no “tom da contralta”. Esta iniciaria a sua entoação num sib, solmizado como “fa”, o que poderá explicar a referência a essa sílaba na anotação referida. Todas estas são, no entanto, meras possibilidades, dados todos os factores referidos no aparato crítico e que tornam esta questão bastante complexa.

---

<sup>130</sup> “Começar a cantar os beneditos no tom da contralta e no mesmo fa começa o coniueto o sigundo verso”.

NOTAS CRÍTICAS:

*Salutem ex*

B 9 L

A, T 19 Br

S, 20 L

*Ad dandam*

A 10<sup>2</sup> L

T 11 L

*Illuminare*

A, B 25 L

38. BENEDICAMUS DOMINO - ff. 95v-96r

TEXTO E TRADUÇÃO: ver aparato crítico do *Benedicamus Domino* de Aires Fernandes (nº 11).

NOTAS:

Este *Benedicamus Domino* apresenta a melodia de cantochão ornamentada, mas desta vez no tiple em vez de no tenor. É, tal como nas obras de Aires Fernandes, a melodia usada no manuscrito *P-Cug* MM 37, o que remete possivelmente para um compositor ligado a Coimbra. Não foi no entanto encontrada, em nenhum dos códices polifónicos consultados conservados na Biblioteca Geral da Universidade, nem no manuscrito de Santa Cruz (*P-Cs* LC s/c), qualquer concordância com esta obra.

NOTAS CRÍTICAS:

A 5<sup>4</sup>-6<sup>2</sup> M pontuada – Sm

S 11<sup>3</sup> L

S 12<sup>3</sup> L

B 12<sup>5</sup> L

40. ALLELUIA – ff. 98v-100r

TEXTO:

Alleluia

V/ Benedictus es domine deus patrum nostrorum, et laudabilis in saecula.

TRADUÇÃO:

Bendito sejas, senhor Deus de nossos pais, e louvado para sempre.

NOTAS:

Este Alleluia dos fólhos finais do códice de Arouca parece ter passado despercebido a Dom Mauro Fábregas e Mário de Sampayo Ribeiro aquando da sua descoberta. Na edição que daí resultou, Sampayo Ribeiro passa claramente a ideia, no seu prefácio à transcrição, de que sete seria o total de Alleluias incluídos neste livro<sup>131</sup>.

Os Alleluias a três vozes aparecem em diversas fontes portuguesas de polifonia, nomeadamente em Coimbra, onde é possível encontrar vários exemplos nos manuscritos de Santa Cruz<sup>132</sup>. Entre estes não foi no entanto descoberta nenhuma concordância com aquele aqui apresentado.

Na mensuração que se segue à entoação inicial, não é coerente a presença ou ausência do ponto junto da semibreve isolada, bem como a coloração desta e da mínima, indicando a duração total da figura ou a distribuição do tempo pela figura anterior ou seguinte.

Na impossibilidade de encontrar uma melodia de correspondência exacta, propõe-se a do Alleluia *Benedictus es Domine* (Shlager, ThK 302a, transposto a dó), por apresentar algumas semelhanças<sup>133</sup>.

NOTAS CRÍTICAS:

S, B 21<sup>2</sup> L

T 21<sup>3</sup> L



<sup>131</sup> RIBEIRO, Mário de Sampayo, *Sete «Alleluias»*, *op. cit.* pp. 5-11.

<sup>132</sup> REES, Owen, *Polyphony in Portugal*, *op.cit.*, cf. a indexação de MM 9 (p. 175); MM 12 (p. 186), MM 44 (p. 264) e MM 53 (pp. 285-286).

<sup>133</sup> Obrigada ao professor Manuel Pedro Ferreira, pelas possibilidades apontadas.

TEXTO:

*He*

- 33 Legem pone mihi Domine viam iustificationum tuarum et exquiram eam sempre  
34 Da mihi intellectum et scrutabor legem tuam et custodiam illam in toto corde meo  
35 Deduc me in semita mandatorum tuorum quia ipsam volui  
36 Inclina cor meum in testimonia tua et non in avaritiam  
37 Averte oculos meos ne videant vanitatem in via tua vivifica me  
38 Statue servo tuo eloquium tuum in timore tuo  
39 Amputa obprobrium meum quod suspicatus sum quia iudicia tua iucunda  
40 Ecce concupivi mandata tua in aequitate tua vivifica me.

*Vau*

- 41 Et veniat super me misericordia tua Domine salutare tuum secundum eloquium tuum  
42 Et respondebo exprobrantibus mihi verbum quia speravi in sermonibus tuis.  
43 Et ne auferas de ore meo verbum veritatis usquequaque quia in iudiciis tuis  
supersperavi  
44 Et custodiam legem tuam semper in saeculum et in saeculum saeculi  
45 Et ambulabam in latitudine quia mandata tua exquisivi  
46 Et loquebar de testimoniis tuis in conspectu regum et non confundebar  
47 Et meditabar in mandatis tuis quae dilexi  
48 Et levavi manus meas ad mandata quae dilexi et exercebar in iustificationibus tuis

*Zain*

- 49 Memor esto verbi tui servo tuo in quo mihi spem dedisti  
50 Haec me consolata est in humilitate mea quia eloquium tuum vivificavit me  
51 Superbi inique agebant usquequaque a lege autem tua non declinavi  
52 Memor fui iudiciorum tuorum a saeculo Domine et consolatus sum.  
53 Defectio tenuit me pro/prae peccatoribus derelinquentibus legem tuam  
54 Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrinationis meae  
55 Memor fui in nocte nominis tui Domine et custodivi legem tuam  
56 Haec facta est mihi quia iustificationes tuas exquisivi.

TRADUÇÃO:

*He*

33 Senhor, impõe-me por lei o caminho das tuas justificações:

e eu o buscarei incessantemente.

34 Dá-me inteligência, e eu me aplicarei a conhecer a tua Lei,

e a guardarei de todo o meu coração

35 Conduz-me pela vereda dos teus mandamentos: porque isto é o que eu desejo.

36 Faz propender o meu coração para os teus testemunhos, e não para a avareza.

37 Desvia os meus olhos, que não vejam eles a vaidade: faz-me viver no teu caminho.

38 Firma no teu servo a tua palavra por meio do teu temor.

39 Alonga de mim o opróbrio, que eu temi, porque os teus juízos são deleitáveis.

40 Tu vês que eu desejei muito os teus mandamentos; faz-me viver na tua equidade.

*Vau*

41 Desça sobre mim, Senhor, a tua misericórdia,

que consiste em enviares o teu Salvador, segundo a tua palavra.

42 E eu terei que responder aos que me insultam,

que é, que eu tenho posto a minha esperança nas tuas promessas.

43 E não tires jamais da minha boca a palavra de verdade,

porque eu esperei muito nos teus juízos.

44 E eu guardarei sempre a tua Lei; eu a guardarei por séculos, e por séculos de séculos.

45 Eu andava ao largo, porque busquei com cuidado os teus mandamentos.

46 E falava dos teus testemunhos, na presença dos Reis, e não me envergonhava disso.

47 Eu meditava nos teus mandamentos, que eu amo muito.

48 Eu levantava as minhas mãos para observar os teus mandamentos, que tanto amo;

e eu me exercitava nas tuas justificações.

*Zain*

49 Lembra-te da palavra, que disseste ao teu servo,

que é o fundamento da esperança, que me deste.

50 Esta palavra foi a que me consolou na minha humilhação:

porque a tua palavra me deu vida.

51 Os soberbos obravam com muita injustiça; mas eu não me arredei da tua Lei

52 Eu me lembrei, Senhor, dos juízos que tu exerceste em todos os séculos,

e fiquei consolado.

53 Eu desfaleci, vendo aos pecadores, que deixavam a tua Lei.

54 As tuas justificações eram o assunto dos meus cânticos no lugar do meu desterro.

55 Eu de noite me lembrei do teu nome, Senhor; e eu guardei a tua Lei.

56 Isto me aconteceu porque busquei com cuidado as tuas justificações.

#### NOTAS:

O salmo 118, *Beati immaculati*, é constituído por 176 versículos. Sendo extremamente longo, é dividido no Ofício Divino em 22 secções de 8 versículos, que são distribuídas pelas Horas Menores da semana e tratadas como salmos individuais dentro de cada uma destas<sup>134</sup>. Na hora Terça de Domingo, segundo o breviário cisterciense, os versículos abrangidos no salmo 118 vão do 33 ao 40, do 41 ao 48 e do 49 ao 56. Esta estrutura é coincidente com a obra copiada no livro de Arouca: é notório o contraste entre as três secções, mas, simultaneamente, o carácter quase tonal - denunciado pelo movimento cadencial do baixo e pelos diversos acordes de sétima dominante – bem como a alternância entre o metro binário e ternário que marcam todas as três secções, e funcionam como um fio condutor que remete precisamente para a ideia de uma única obra dividida em partes.

Esta foi a perspectiva adoptada nesta transcrição. Assim, apesar de englobadas num mesmo aparato crítico, as três secções do salmo foram transcritas como obras individuais, já que era esta a forma como eram tratadas e interpretadas no Ofício Divino.

Associado ao primeiro (ou primeira secção) dos três salmos é dada uma indicação que parece remeter para uma questão de transposição: “*tempera por alamire tange por ffau[t]*”. Assumindo que o “temperar” se refere à afinação, esta pode ser uma indicação de que a nota pela qual se inicia a tocar não é a mesma pela qual se afina. Assim, a nota inicial do baixo seria, por esta lógica, Ffaut (*f*), o que, relativamente ao do (*c'*) inicial, corresponderia à transposição de uma quinta inferior. Neste caso, seria

---

<sup>134</sup> COLLAMORE, Lila, “Charting the Divine Office” in FASSLER, Margot E. & Rebecca A. BALTZER (ed.), *The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 8.

coincidente com uma das transposições teoricamente previstas para claves altas, aquela que, seguindo o critério exposto no aparato crítico, é aqui apresentada.

Uma outra possibilidade é a da indicação de que o Ffaut esteja em Alamire, o que implica uma transposição à 3<sup>a</sup> maior superior. A nota mais aguda daqui resultante seria no entanto um si bequadro para ambas as linhas dos sopranos o que, mesmo para o âmbito desta voz, parece demasiadamente forçado<sup>135</sup>.

NOTAS CRÍTICAS:

*Inclina cor meum*

S1,S2, A, B 10 Sb

S1 26<sup>4</sup> Sb

*Et ne auferas*

B 8<sup>2</sup> L

A 22<sup>4</sup> Br

S1 23 L

S2 23<sup>4</sup> Br

*Haec me consolata est*

S2 14<sup>4</sup> Sb

S1 22 Br

S1 35<sup>4</sup> L

S2 35<sup>3</sup> L

B 35<sup>2</sup> L

---

<sup>135</sup> O meu agradecimento aos professores Pedro Sousa Silva e Xurxo Varela pela disponibilidade para a discussão destas questões.

#### 14. VIDI AQUAM ff. 32v-34r

##### CONCORDÂNCIAS:

*P-Pm* MM 40, ff. 4v-6r

##### TEXTO:

Vidi aquam egredientem de templo, alatere dextro alleluia:

et omnes, ad quos pervenit aqua ista, salvi facti sunt, et dicent alleluia.

*Ps*: Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in seculum misericordia eius.

##### TRADUÇÃO:

Vi água jorrando do templo pelo lado direito, alleluia;

todos aqueles que a água tocava obtinham a salvação e diziam: alleluia.

*Ps*. Louvai ao Senhor porque ele é bom,

porque a sua misericórdia se estende a todos os séculos.

##### NOTAS:

Esta é a antífona da Aspersão, cantada durante o tempo pascal. Nesta obra, são incluídos, além dos versos em polifonia, aqueles entoados em cantochão (tal como se encontram no *Graduale Romanum*), não apenas enquanto *incipit* mas englobando a totalidade do versículo. Isto sucede não apenas no início, como se pode constatar nos salmos, também os versículos intermédios e inclusivamente toda a primeira parte da doxologia. Esta antífona de aspersão e a outra que a antecede imediatamente, *Asperges Me*, são as únicas obras do códice a assinalar estes versículos na sua forma completa.

Se em termos de transcrição, se não há divergências a assinalar com o manuscrito de Arouca, na única concordância, o códice *P-Pm* MM 40, é substancial o número de diferenças entre as duas fontes. Se esta se limita, em alguns casos à substituição de figuras que totalizam o mesmo valor (uma semibreve por duas mínimas e vice-versa, relacionados, possivelmente, com a colocação do texto) há também diferenças nas notas o que leva a crer que a cópia desta obra parta de outra fonte, que

não é sequer é a mesma que serviu de modelo ao manuscrito da Biblioteca Pública do Porto.

NOTAS CRÍTICAS:

***P-Pm MM 40***

A5<sup>2-3</sup> Sm- Sm – Sb

S 6<sup>1</sup> Sb

S 9<sup>1</sup> Br

A 9<sup>2-5</sup> *c'-d'-e'-f'*

A 10<sup>-2</sup> Sb-Sb: *g'-c'*

T 11 M-M *b'-M-M a'*

B 11<sup>1-3</sup> M-M-Sb

A12<sup>2</sup>-13<sup>1</sup> M-M *f'*- MM *d'*

B 13<sup>1-2</sup> Pausa M- M-M-M

B 16<sup>2</sup> *b* natural

A17<sup>3</sup>-18<sup>1</sup> M-M-Sb

A 20<sup>3</sup>-22<sup>1</sup> Sb- M

T 23<sup>1-2</sup> M pontuada- Sm

T 26<sup>3</sup> M-M

S 35<sup>4</sup>-36<sup>1</sup> M pontuada -Sm

A, T, B 36<sup>2</sup> Br

S 36<sup>3</sup> Br.

A 37<sup>3</sup> Sm-Sm

A 39<sup>2-3</sup> M-Sb

A 39<sup>2-3</sup> M-Sb

Cantochão:

*Confitemini Domino* – apenas um sol no início do versículo.

Doxologia – apenas em *incipit* (“Gloria patri et filio”).

### 33. BENEDICTUS - ff. 92v – 93 (adicionado)

COMPOSITOR: Francisco Martins (1620/25-1680)

CONCORDÂNCIAS: *P-Em* 1096, ff. 41v-42r

EDIÇÕES: ALEGRIA, José Augusto, *Francisco Martins, Obra Litúrgica*, (2 vols.) Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 50), 1991, 2º vol., pp. 84-85

TEXTO e Tradução: Ver aparato crítico do Benedictus (nº 37)

NOTAS:

Este *Benedictus* está indicado especificamente para o Ofício do Tríduo Pascal, (“Bns das Trevas”) sendo por isso coerente com a indicação da concordância em Elvas<sup>136</sup>.

Francisco Martins foi um músico activo na segunda metade do século XVII, tendo sido mestre de capela na catedral de Elvas entre 1650 e 1680, ano da sua morte. É daqui original a concordância manuscrita, copiada em 1655. O seu *Benedictus* encontra-se no livro de Arouca como adição, num bifólio claramente estranho à concepção original do códice. Isto parece indicar uma utilização deste livro que se prolongou pelo menos até à segunda metade do século XVII. O bifólio de menores dimensões que foi acrescentado contém apenas os versos com as secções de polifonia, neste caso os versos ímpares. A estes foram no entanto acrescentados dois dos versos, a uma única voz, no fólio 92v. Uma terceira e última linha musical notada neste fólio, sem qualquer texto, relaciona-se com o primeiro dos versos de cantochão, como é possível verificar pela perfeita adaptação rítmica com o referido verso, bem como pela armação de clave e pela dimensão das duas frases. Além da ausência de texto, está escrita em clave de dó na quarta linha e a sua relação com a linha superior, no sexto modo, é sempre a de completa homofonia a intervalos de uníssono, quinta e oitava e terceira e sexta. É possível que se trate de um acompanhamento instrumental, semi-improvisatório,

---

<sup>136</sup> Cf. *P-Ar* s/c f. 93r (adicionado) e *P-Em* 1096 /Livro da quaresma escreveo Rvi Dias Soares Baixão desta Santa See, anno 1655.

funcionando como uma espécie de falsobordão e como uma forma mais enriquecida de interpretação do *alternatim* para as secções em monodia.

Dada a especificação da duração das notas nestas secções, optou-se por incluir números de compasso, contrariamente ao que sucede no *incipit* inicial e em outras obras, onde a monodia é apresentada simplesmente em notação quadrada.

No manuscrito apenas estão notados os primeiros versos do cântico de *Benedictus*, o que motiva possivelmente a indicação que se lê na voz do baixo do fólio adicionado: “Por este ultimo verso se digam todos os mais do Bns acrescentando ou diminuindo mais pontos conforme o pedir a letra”.

Na concordância apenas são apresentados os dois primeiros versos, ambos tratados polifonicamente. Assim, enquanto em Arouca o verso “Et erexit” aparece com uma única voz e um aparente acompanhamento (cuja linha melódica nunca aparece na concordância) tem em Elvas a textura a quatro vozes. Esta tem um contraponto semelhante ao do verso 3 (“Quia seculo”) de Arouca, mas adaptado ao texto.

#### NOTAS CRÍTICAS:

***P-Ar s/c***

S 32<sup>2</sup> Br

S 43 Br-Br

A, B 53 Br

***P-Em 1096***

S 11<sup>2</sup>-12<sup>2</sup> Br

A 11<sup>2</sup>-12<sup>4</sup> Br-Sb: *f-d*

T 11<sup>2</sup>-12<sup>3</sup> Br-Sb: *c'-b*

T 14 *b*

B 14 *G*

S 15-15 Br-Br-Br *f'-g'-a'*

S 20-23 Br pontuada-Sb-Br-Br-L

S 24-25 6 Sbs

S 26-32 Br-Br-Sb-BrBr-Br-Sb-Br

B Melodia em tudo idêntica à do verso quia seculo, com ritmo perfeitamente idêntico ao do soprano

36. LADAÍNHA - ff. 92v-93r (adicionado)

CONCORDÂNCIAS:

*P- Evc Ms. 1*, ff. 140v-146r

*P- Evc Ms. 3*, ff. [51r-56r]

TEXTO:

Sancta Maria ora pro nobis.

TRADUÇÃO:

Santa Maria, orai por nós.

NOTAS:

Como indicado pela anotação do manuscrito, esta Ladaínha destina-se a ser cantada no “sábado mayor”, fazendo parte de um grupo de obras (entre os fólhos 92v e 98r) dedicadas à celebração do Tríduo Pascal.

Nas concordâncias de Évora, encontra-se completa a lista de santos, o que não exclui necessariamente a sua evocação em Arouca, já que a textura polifónica é sempre repetida. A primazia dada a Santa Maria poderá explicar-se pela obrigatoriedade da sua invocação na fundação de cada mosteiro cisterciense, desde a *Carta de Caridade* do século XII.

Nas notas críticas apenas são incluídas as variantes com as fontes de Évora, dada a ausência de discrepâncias entre a transcrição e a fonte principal.

NOTAS CRÍTICAS:

***P- Evc Ms. 1 e P- Evc Ms. 3***

S 2<sup>1</sup> M pontuada-Sm: *d''- c''*

B 2<sup>1</sup> M pontuada-Sm: *b - a*

39. PUPILI FACTI SUMUS (HEU HEU DOMINE) - ff. 96v-98r

CONCORDÂNCIAS: *P-Cug* MI 216, pp. 58-73

TEXTO:

*Heu heu Domine, heu, heu salvator noster.*

Pupili facti sumus absque patre mater nostra vidua est.

*Heu heu Domine, heu, heu salvator noster.*

Cecidit corona capitis nostri vae nobis, quia peccavimus.

*Heu heu Domine, heu, heu salvator noster.*

Spiritus oris nostri Christus dominus morte turpissima condenatus est.

*Heu heu Domine, heu, heu salvator noster.*

Defecit gaudium cordis versa est in luctum cithara nostra.

*Heu heu Domine, heu, heu salvator noster.*

Et ploremus per diem et nocte mortem domini dei nostri,

Quis dabit capiti nostro aquam et oculis nostris fonte lacrimarum.

*Heu heu Domine, heu, heu salvator noster.*

O vos omnes, qui transitis per viam, attendite et videte dolorem meum.

*Heu heu Domine, heu, heu salvator noster.*

Ecce videntes clamabunt foris angeli pacis amarem flebunt.

TRADUÇÃO:

Ai, ai, Senhor! Ai, ai, ó nosso Salvador!

Estamos feitos órfãos sem pai, as nossas mães se acham como viúvas.

Ai, ai...

Caiu a coroa da nossa cabeça; ai de nós porque pecámos.

Ai, ai...

O espírito da nossa boca, o Cristo Senhor, foi condenado a uma morte vergonhosa

Ai, ai...

A alegria deserta-nos o peito, revolve-se na dor o nosso cantar:

Ai, ai...

E choremos dia e noite a morte do Senhor nosso Deus

Quem dará água à minha cabeça e uma fonte de lágrimas a meus olhos?

Ai, ai...

Ó vós todos que passais pelo caminho, atendei, e vede se há dor semelhante à minha dor.

Ai, ai...

Eis aí, os que estiverem vendo, clamarão amargamente.

#### NOTAS:

O pranto processional *Heu heu domine*, usado na cerimónia de enterro do Senhor durante a Sexta-Feira Santa, não é exclusivo do rito secular catedralício em Portugal, mas encontra-se também em manuscritos monásticos cistercienses<sup>137</sup>. Solange Corbin, sublinhando o rigor de Cister contra qualquer cerimónia para-litúrgica, constata apesar disso, a presença de três fontes tardias (todas do século XVIII) em Alcobaça que incluem este pranto processional. Uma delas, um impresso de 1757, apresenta inclusivamente os versículos que intercalam o refrão em textura polifónica. Esta mesma fonte é concordante com a versão do códice de Arouca, o que vem confirmar a sua filiação cisterciense e mostrar uma versão mais antiga desta obra.

Existem variantes mínimas na melodia de cada voz e diferenças em alguns dos versículos que são tratados em textura polifónica. A obra é no entanto, claramente a mesma.

Comparando os textos dos versos incluídos no livro de Arouca e os de Alcobaça, parece haver uma coerência apenas parcial, entre o processional e o códice de Arouca. Quanto ao manuscrito da Biblioteca Nacional, em cantochão, não tem nenhum verso com texto em comum a estas duas fontes. Nenhuma das três fontes corresponde, na ordem dos versos, às apresentadas por Corbin para as cerimónias de Pádua, Braga ou Lisboa.

Ainda que admitindo uma interpretação em *alternatim*, as fontes existentes não fornecem dados que permitam conhecer a totalidade dos versículos cantados no mosteiro de Arouca. Nesta medida, foram incluídos no texto e tradução apenas os versículos que estão indicados no manuscrito. Para as variantes com o processional de Alcobaça, foram tidas em conta apenas as do primeiro verso, já que as restantes se

---

<sup>137</sup> CORBIN, Solange, *La deposition liturgique du Christ au vendredi saint: sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux*, Paris, Les Belles-Lettres, 1960, pp. 150-151.

prendem não com diferenças melódicas mas de figuras rítmicas, necessariamente diferentes pela adaptação a um outro texto.

A última das anotações de tipo instrumental encontra-se nesta peça, remetendo para um instrumento de cordas e trastos, que se assume ser uma viola da gamba<sup>138</sup>. Neste caso, a dedilhação sobre o segundo trasto da primeira corda corresponderia à nota mi (*e*) e conseqüente transposição à quarta perfeita inferior, tomando como referência o lá (*A*) inicial da voz do baixo.

NOTAS CRÍTICAS:

***P-Ar s/c***

A 40 L

B 83 Br não pontuada

***P-Cug MI 216***

A 2 *e'*

T 2 *c'*

S 7<sup>2</sup>-9<sup>2</sup> Br-Sb pontuada-M

A 8 Sb-Sb

T 9-10: Sb-Sb-Sb (ligadas): *b-c'-d'*; *c'*

S 13<sup>1-2</sup> Sb: *f'*

---

<sup>138</sup> Ver aparato crítico da peça nº 34 (*Christus factus est*).

## CONCLUSÃO:

O estudo e transcrição do códice de Arouca abordados como tema da presente Dissertação permitiram a abordagem a um manuscrito de valor e de real interesse no contexto da música sacra polifónica em Portugal, pelo que se crê pertinente enquanto tema de estudo em Musicologia Histórica.

Não se tendo constituído como centro de produção composicional, o mosteiro de Arouca viveu, no entanto, desde a Idade Média, um panorama musical rico<sup>139</sup>, de que é reflexo o seu conjunto de manuscritos musicais.

Este, especificamente, tem sido referido em publicações de alguns dos mais eminentes musicólogos especialistas em música antiga desde os anos sessenta até à actualidade<sup>140</sup>. Paradoxalmente, havia sido apenas parcialmente estudado.

Sessenta e cinco anos após a sua descoberta, foi realizado, nesta tese, o primeiro estudo codicológico aprofundado deste livro, o que contribuiu para a sua datação mais precisa, nomeadamente através da identificação das marcas de água.

A par do estudo físico, foram ainda analisados os seus conteúdos, o que permitiu estabelecer, pelo estudo comparativo com fontes litúrgicas, a ligação à tradição cisterciense e a provável utilização no próprio mosteiro.

A identificação dos compositores (por menção no próprio manuscrito ou por busca de concordâncias), bem como a análise do estilo musical das obras permitiu deduzir a cópia e utilização alargada deste códice, ao longo do século XVII: os repetidos acordes de sétima dominante do salmo final constituem o contraste absoluto com as obras iniciais para o Ofício e para a Missa.

A consulta de diversas fontes polifónicas portuguesas ao longo desta investigação levou também à descoberta de concordâncias ainda desconhecidas e veio confirmar diversos pontos de aproximação entre o códice de Arouca e os manuscritos beneditinos conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto, nomeadamente a similitude notável entre algumas das concordâncias, o desenho da notação musical e a datação.

---

<sup>139</sup> Que incluía a prática polifónica, como descoberto por Manuel Pedro Ferreira em 1991. Cf. FERREIRA, Manuel Pedro, “Early Cistercian Polyphony: a Newly Discovered Source”, *Lusitania Sacra*, 13-14, 2001-2002, pp. 267-313; *Idem* & Mara FORTU, “A música antiga nos manuscritos de Arouca”, op. cit., p. 46; *Antologia de Música*, op. cit., p. 20; *Idem*, *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular*: vol. II, *Música Eclesiástica*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda/ Calouste Gulbenkian, 2010, pp. 212-254.

<sup>140</sup> Cf. capítulo 1 p. 3 da presente Dissertação.

A propósito das anotações de tipo instrumental registadas em diversas obras, foram consultadas fontes documentais que apontam para a presença de monjas tangedoras, um quadro aliás bastante coerente com aquele encontrado em outros mosteiros femininos desta ordem na Península Ibérica, cujo panorama musical vem sendo divulgado através de estudos e monografias recentes. Este facto não exclui no entanto a participação de outros elementos (nomeadamente músicos masculinos) em cerimónias para-litúrgicas. Em Arouca, isto aplicava-se à procissão no dia de S. Bernardo, que ganhava dimensões consideráveis, incluindo elementos musicais, teatrais e de dança, como demonstram os documentos examinados na Torre do Tombo.

Correspondendo uma dimensão substancial da presente tese à transcrição quase total do códice polifónico de Arouca, esta não se limitou no entanto à mera conversão para notação mais moderna do repertório do livro mas, a par com esse trabalho, ao estudo de um leque alargado de aspectos com ele relacionados.

Não se podendo talvez considerar o factor mais essencial para o conhecimento deste manuscrito, a transcrição permitiu, apesar de tudo, um confronto com questões relacionadas com a prática musical renascentista, nomeadamente num contexto feminino (como por exemplo as implicações que teria, para dada obra, a participação instrumental num coro, sobretudo de um instrumento de afinação fixa). O trabalho de transcrição possibilita ainda a divulgação de obras pouco conhecidas, a maior parte das quais inéditas.

A transcrição do códice de Arouca, ainda que de dimensão considerável, foi um de diversos elementos tidos como relevantes para o melhor conhecimento deste livro e do contexto em que se insere, o objectivo primordial desta Dissertação.

## EPÍLOGO

Ao longo da investigação necessária a este trabalho, posso afirmar que ganhei um conhecimento muito mais aprofundado sob diversos aspectos.

Sobre fontes (musicais e teóricas, impressas e manuscritas, de diferentes épocas) aprendi sobre a sua identificação, localização, datação, conteúdos, concordâncias e instituições de proveniência.

De codicologia ganhei conhecimento sobre fabrico e tipos de papel, marcas de água, estrutura de um códice, sua preparação e traçado, elementos importantes na sua datação e identificação

Sobre compositores, conheci novos nomes e a disseminação da sua obra. Relativamente à liturgia, as leituras teóricas e a consulta de fontes deram-me maior conhecimento da especificidade das cerimónias monásticas, sobretudo as cistercienses.

Do uso de instrumentos na liturgia, ganhei uma nova perspectiva, menos purista e muito mais enriquecida.

Do mosteiro de Arouca, cujo conhecimento histórico era apenas superficial, conheci o impacto e a riqueza, nomeadamente a nível da sua influência histórica e do seu espólio de manuscritos musicais.

Das Ciências Musicais, aprendi que um musicólogo deve, acima de tudo, com honestidade científica, apresentar propostas bem fundamentadas, tentando aproximar-se o mais possível da verdade histórica, ainda que com a consciência da impossibilidade de uma verdade indiscutível.

Aprendi sobretudo que ainda muito me resta saber, sobre filiação de fontes polifónicas, relação entre cantochão e polifonia, tratados teóricos, fontes tardias com reportório polifónico e toda a música que preciso ainda de ouvir.

Espero sempre conseguir colocar em prática o enriquecimento que me trouxe este trabalho de investigação e continuar a aprender.

## DOCUMENTAÇÃO E BIBLIOGRAFIA

### DOCUMENTOS

#### **Instituto dos Arquivos Nacionais/ Torre do Tombo**

I.A.N/T.T. – Mosteiro de Santa Maria de Arouca, Liv. 143 (1633-1636) *Livro da Feitoria*

I.A.N/T.T. – Mosteiro de Santa Maria de Arouca, Liv. 144 (1648-1651) *Livro da Feitoria*

I.A.N/T.T. – Mosteiro de Santa Maria de Arouca, Liv. 145 (1702-1705) *Livro da Feitoria*

I.A.N/T.T. – Mosteiro de Santa Maria de Arouca, Liv. 146 (1705-1708) *Livro da Feitoria*

### BIBLIOGRAFIA

#### **Fontes musicais manuscritas**

Códices de polifonia digitalizados no âmbito do projecto *Levantamento Digital de Património Musical manuscrito (antes de 1600)*, coordenado pelo Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira:

Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade

<i>P-Cug</i> MM 2	<i>P-Cug</i> MM 9	<i>P-Cug</i> MM 31	<i>P-Cug</i> MM 37
<i>P-Cug</i> MM 3	<i>P-Cug</i> MM12	<i>P-Cug</i> MM 32	<i>P-Cug</i> MM 44
<i>P-Cug</i> MM 6	<i>P-Cug</i> MM 18	<i>P-Cug</i> MM 33	<i>P-Cug</i> MM 47
<i>P-Cug</i> MM 7	<i>P-Cug</i> MM 25	<i>P-Cug</i> MM 34	<i>P-Cug</i> MM 48
<i>P-Cug</i> MM 8	<i>P-Cug</i> MM 26	<i>P-Cug</i> MM 36	<i>P-Cug</i> MM 53
<i>P-Cug</i> MM 242			

Lamego, Arquivo da Sé

*P-LAp* Lv. 143

Códices de polifonia digitalizados no âmbito do projecto *Intercâmbios Musicais 1100 – 1650: A circulação de música antiga na Europa e além-mar em fontes ibéricas ou conexas*, coordenado pelo Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira:

Évora, Sé Catedral

*P – Evc* Ms. 5

*P – Evc* Ms. 6

*P – Evc* Ms. I 3

*P – Evc* Ms. 7

*P – Evc Ms. I 7*

*P – Evc Ms. 9*

*P – Evc Ms. 1*

*P – Evc Ms. 10*

*P – Evc Ms. 2*

*P – Evc Ms. 12*

*P – Evc Ms. 4*

Évora, Biblioteca Pública

*P – EVp – Cod. CLI/1-3*

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal

*P – Ln L.C. 57*

Códices digitalizados pelos Professores Doutores José Abreu e Paulo Estudante:

Elvas, Biblioteca Municipal

*P-Em Ms.1096 Livro da Quaresma e da Semana Santa*

*P-Em Ms. 388 [Vesperal]*

Arquivo da Igreja de Nossa Senhora da Assunção (antiga Sé de Elvas):

*P-Ec Ms s/c*

Códices consultados em Bibliotecas e Arquivos:

Códices polifónicos conservados na Biblioteca Pública Municipal do Porto:

*P – Pm MM 40; P – Pm MM 76-79*

Códices polifónicos conservados no Arquivo Distrital de Braga:

*P –Brd Ms. 965; P - Brd Ms. 967*

### **Edições Musicais:**

ALEGRIA, José Augusto (ed.), *Fr. Manuel Cardoso, 12 trechos selectos*, Lisboa, Sassetti, (Cadernos de Polyphonia, Série Azul, 2), 1955

\_\_\_\_\_, *Fr. Manuel Cardoso, Liber Primus Missarum*, (2 vols.), Lisboa, Fundação Gulbenkian, (PM 5 e 6) 1962

\_\_\_\_\_, *Fr. Manuel Cardoso, Liber Secundus Missarum*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, (PM 20), 1970

\_\_\_\_\_, *Fr. Manuel Cardoso, Liber Tertius Missarum*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 22), 1973

\_\_\_\_\_, *Francisco Martins, Obra Litúrgica*, (2 vols.) Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 50), 1991

\_\_\_\_\_, *Frei Manuel Cardoso, Cantica Beatae Mariae Virginis, Magnificat*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, (PM 26), 1974

\_\_\_\_\_, *Frei Manuel Cardoso, Livro de Vários Motetes*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 13), 1968

\_\_\_\_\_, *Frei Manuel Cardoso, Obras Várias* (2 vols.) Lisboa, Fundação Gulbenkian, (Separatas PM 5, 6, 13, 22), 1976

\_\_\_\_\_, *Frei Manuel Cardoso, Obras Várias* (2 vols.) Lisboa, Fundação Gulbenkian, (Separatas PM 20, 26), 1976

ANGLÈS, Higinio (ed.), *Cristóbal de Morales: Opera Omnia* (8 vols.), Roma, Instituto Español de Musicología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1952-71

JOAQUIM, Manuel (ed.), *A “Missa de Féria” do Padre Manuel Mendes*, Porto, Tipografia Gonçalves e Nogueira, 1942

\_\_\_\_\_, *Composições polifónicas de Duarte Lobo*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1945

\_\_\_\_\_, *Estevão Lopes Morago, Várias Obras de Música religiosa “A Capella”*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 4), 1961

LATINO, Adriana (ed.), *Francisco Garro: Livro de Antifonas, Missas e Motetes*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 51), 1999

LEAL, Luís Pereira (ed.), *Filipe de Magalhães, Liber Missarum*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 27), 1975

\_\_\_\_\_, *Filipe de Magalhães, Missa de Beata Virgine Maria*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, (PM 27), 1976

MOODY, Ivan (ed.), *Frei Manuel Cardoso, Missa Pró Defunctis*, s.l., Vanderbeek & Imrie (Mapa Mundi), 1991

NEGREIROS, Vasco (ed.), *Frei Manuel Cardoso, Livro de vários Motetes. Officio da Semana Santa. E outras cousas*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2008

QUEROL GAVALDÀ, Miguel (ed.), *Estêvão de Brito vol. 1, Motectorum Liber Primus Officium Defunctorum Psalmi Hymnique Per Annum*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 21), 1972

\_\_\_\_\_, *Estêvão de Brito, Obras Diversas*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 30), 1976

RIBEIRO, Mário de Sampayo (ed.), *Chefs-d'Oeuvre de la musique portugaise – Francisco Martins, D. Pedro de Cristo*, Lisboa, Polyphonia, s.d.

\_\_\_\_\_, *Filipe de Magalhães, 10 Trechos Selectos*, Lisboa, Sassetti (Cadernos Polyphonia, Série Azul, 6), 1961

\_\_\_\_\_, *Pedro de Cristo, D., 6 Trechos Selectos*, Lisboa Sassetti, (Cadernos Polyphonia, Série Azul, 3), 1956

\_\_\_\_\_, *Sete «Alleluias», Inéditos (dum códice do Mosteiro de Arouca) apresentados por Mário de Sampayo Ribeiro, transcritos e interpretados por D. Mauro M. Fábregas, O.S.B.*, Porto, Ora & Labora, 1949-50

SNOW, Robert J. (ed.), *Gaspar Fernandes, Obras Sacras*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 49), 1990

STEVENSON, Robert (ed.), *Antologia de Polifonia Portuguesa 1490-1680*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 37), 1982

\_\_\_\_\_, *Latin American Colonial Music Anthology*, Washington, General Secretariat, Organization of American States, 1975

### **Livros Litúrgicos**

*A Sancta Biblia contendo o Velho e o Novo Testamento: traduzidos em portuguez pelo padre António Pereira de Figueiredo*, Londres, Off. De B. Bensley, 1821

*Breuiarium bracarense, Bracharae*, Ioannes Aluarus, et Ioannes Barrerius, 1549 - digitalizado pela Biblioteca Nacional de Portugal em <http://purl.pt/14279>

*Breviarium cisterciense*, Paris, 1515 - digitalizado pelo sítio “googlebooks” em <http://books.google.pt/books?id=ZAU8AAAACAAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

*Breviarium Cisterciense ad usum congregationis Bernardi Portugallia*, Antuerpia, Sumpt. Jhoannis à Costa y Didaci Suarez, 1677 (consultado na Biblioteca Nacional de Portugal)

*Breviarium eborensis*, Olisipone, apud Ludouicum Rotorigium, 1548 (consultado na Biblioteca Nacional de Portugal)

*Breviarium ex decreto Sacrosancti concili Tridentini restitutum romanum*, Parisiis, apud Iacobam Kerver, 1574 (consultado na Biblioteca Nacional de Portugal)

*Breviarium Monasticum Pauli Vac Urbani VIII*, Venetiis, Imp. Nicolau Pezzana, 1693 (consultado na Biblioteca Nacional de Portugal)

*Breviarium Sacri Ordinis Cisterciensis*, Venetia, Apud. Juntas, 1640 (consultado na Biblioteca Nacional de Portugal)

*Breviarium Sacri Ordinis Cisterciensis*, Ulyssipone, Typ. Francisci A’ Sylva, 1744 (consultado na Biblioteca Nacional de Portugal)

FERNANDUS, Jacobus Formosus, *Passionarium secundum Ritum Cappelle Regis Lusitaniae*, Olissipone, apud Luduicos Roderigos, 1543 digitalizado pela Biblioteca Nacional de Portugal em: [purl.pt/14770/1/](http://purl.pt/14770/1/)

*Graduale Cisterciense (Avant 1174)* digitalizado pelo sítio *Gallica* em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426270t/f7.image.langPT>

*Liber Usualis, Missæ et Officii pro dominicis et festis cum cantu gregoriano ex editione vaticana adamussim excerpto*, Parisiis, Tornaci, Romæ, Desclée & socii, 1939

*Liuro ordinario do officio diuino segundo a Ordem de Cister, nouamente correcto & emendado*, Coimbra, Ioam Aluares et Ioam de Barreira, 1550 – digitalizado pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra em: [https://bdigital.sib.uc.pt/bg6/UCBG-R-3-18a/UCBG-R-3-18a\\_item2/index.html](https://bdigital.sib.uc.pt/bg6/UCBG-R-3-18a/UCBG-R-3-18a_item2/index.html)

*Processionale Cisterciense, reverendissimi DD. Abbatis generalis reformatoris congregationis lusitanae S. Bernardi, fidelissimi regis consilarii, eleemosinariique Maximi Nati, &c. jussu editum*, Lisbonae, apud Josephum da Costa Coimbra, 1757 – digitalizado pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra em: <https://bdigital.sib.uc.pt/bg6/UCBG-MI-216/globalItems.html>

*Un antiphonaire cistercien pour le temporal: XIIe siècle: Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1412*, (Introduction, table, index: Claire Maître), Paris, CTHS, 1999

## **Monografias e publicações periódicas**

### Contextualização

“Arouca”, *Grande Enciclopédia Portuguesa-Brasileira* (40 vols.), Lisboa, Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia, 1936-60, vol. 1, pp. 279-283

BATAILLON, Marcel, “Un itinéraire cistercien à travers L’Espagne et le Portugal du XVI<sup>e</sup> siècle (1531-1533)”, *Mélanges d’études portugaises offerts à Monsieur Georges le Gentil*, Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, 1949, pp. 33-60

BORGES, Nelson Correia, *Arte monástica em Lorvão: das origens a 1737* (2 vols.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002

BRIQUET, *Les filigranes: Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur apparition vers 1282 jusq’en 1600* (4 vols.), Leipzig, verlag von Karl W. Hiersemann, 1923

CAEIRO, Francisco da Gama, “São Bernardo e os primórdios de Santa Cruz de Coimbra”, *Dispersos*, 3, 1999, pp. 67-80

COCHERIL, Dom Maur, *Alcobaça: Abadia Cisterciense de Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989

\_\_\_\_\_, “Les monastères cisterciens du Nord du Portugal”, *Collectanea Ordinis Cisterciensium Reformatorum*, 19, pp. 66-76, 163-182, 355-370

\_\_\_\_\_, *Routier des abbayes cisterciennes du Portugal: nouvelle édition, revue, corrigée et annotée par Gerard Leroux*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, <sup>2</sup>1986

COELHO, Maria Helena da Cruz, *O mosteiro de Arouca do século X ao século XIII*, Arouca, Câmara Municipal de Arouca e Real Irmandade de Santa Mafalda, <sup>2</sup>1988

\_\_\_\_\_ & Rui Cunha MARTINS, “O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa: séculos XII-XIV”, *Theologica* 28, 1993, pp. 481-506

DIAS, Pedro, *Mosteiro de Arouca*, Coimbra, Epartur, 1980

DUTTON, Brian & Stephen FLEMING, *Catalogo indice de la poesia cancioneril del siglo XV*, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982

FASSLER, Margot E. & Rebecca A. BALTZER (ed.), *The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography*, New York, Oxford University Press, 2000

GONÇALVES, A. Nogueira, *Inventário Artístico de Portugal. Zona de Nordeste do Distrito de Aveiro*, vol. XI, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1991

GOMES, Saul António (ed.), *Visitações a mosteiros cistercienses em Portugal: séculos XV e XVI*, Lisboa, IPPAR, 1998

HEAWOOD, Edward, *Watermarks mainly of the 17th and 18th centuries*, Hillversum, The Paper Publications Society, 1950

KING, Archdale Arthur, *Liturgies of the Religious Orders*, London, Longmans Green & Co., 1955. Reimpressão: Bonn, verlag nova & vetera, 2005

MARQUES, José, “Desconhecidas instituições culturais portuguesas: alguns *scriptoria* cistercienses”, *Bracara Augusta*, 39, 1985, pp. 343-362

MEARNS, James, *The Canticles of the Christian Church, Eastern and Western in Early and Medieval Times*, Cambridge, Cambridge University Press, 1914

MELO, Arnaldo Faria de Ataíde e, *O papel como elemento de identificação*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926, digitalizado pela Biblioteca Nacional de Portugal em: <http://purl.pt/182>

PEIXEIRO, Horácio Augusto, “Livros litúrgicos cistercienses de Arouca”, *Revista da Biblioteca Nacional*, 9, 2ª série, 1994, pp. 61-73

ROCHA, Manuel Joaquim Moreira da, *A Memória de um Mosteiro Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX): Das Construções e das Reconstruções*, Porto, Edições Afrontamento, 2011

SOUSA, Bernardo de Vasconcelos e (dir.), *Ordens religiosas em Portugal: das origens a Trento: guia histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005

VASCONCELOS, Luís Mendes de, *Do Sítio de Lisboa: sua Grandeza, Povoação e Commercio, &c: Diálogos*, Lisboa, Livros Horizonte, cop. 1990

Publicações musicológicas:

D'ALVARENGA, João Pedro, *Estudos de Musicologia*, Lisboa, Colibri, 2002

\_\_\_\_\_, “Manuscript Évora, Biblioteca Pública, Cód. CLI/1-3: its Origin and Contents, and the Stemmata of Late –Sixteenth and Early Seventeenth Century Portuguese Sources”, *Anuário Musical*, 66, 2011, pp. 137-158

\_\_\_\_\_, *Polifonia portuguesa sacra tardo - quinhentista: estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL 1P/H-6*, Dissertação de Doutoramento em Música e Musicologia, Universidade de Évora, 2005

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959

BRITO, Manuel Carlos de & Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992

CORBIN, Solange, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (110-1385)*, Paris, Les Belles-Lettres, 1952

\_\_\_\_\_, *La deposition liturgique du Christ au vendredi saint: sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux*, Paris, Les Belles-Lettres, 1960

CRAWFORD, David & Grayson WAGSTAFF (eds.) *Encomium Musicae: Essays in Honor of Robert J. Snow*, Stuyvesant, Pendragon Press, 1997

FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, (2 vols.) Lisboa, Arte das Musas, 2008

\_\_\_\_\_, *Aspectos da Música Medieval no Ocidente Peninsular: vol. II, Música Eclesiástica*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda/ Calouste Gulbenkian, 2010

\_\_\_\_\_, “Early Cistercian Polyphony: a Newly Discovered Source”, *Lusitania Sacra*, 13-14, 2001-2002, pp. 267-313

\_\_\_\_\_, “La réforme cistercienne du chant liturgique revisitée: Guy D’Eu et les premiers livres de chant cisterciens”, *Revue de Musicologie*, 89, 2003, pp. 47-56

\_\_\_\_\_ & Mara FORTU, “A música antiga nos manuscritos de Arouca: contribuição para um catálogo”, in MELO, Ângela (coord.), *O órgão do Mosteiro de Arouca: conservação e restauro do património musical*, Vila Real - Arouca, Direcção Geral de Cultura do Norte, 2009, pp. 42-53

FREITAS, Frederico de, “Os livros de Música do Museu de Arouca”, *Novidades*, 26 de Setembro, 1948 (suplemento *Letras e Artes*)

JOAQUIM, Manuel, *O colectário de Arouca e os seus textos musicais*, Porto, [Imprensa Portuguesa], 1957

\_\_\_\_\_, *Vinte livros de música polifónica do paço ducal de Vila Viçosa*, Lisboa, Casa de Ramos Afonso & Moita, 1953

KNIGHTON, Tess & David FALLOWS, *Companion to Medieval and Renaissance Music*, Berkeley and Los Angeles, California Press, 1992

LAMAY, Thomasin (ed.), *Musical Voices of Early Modern Women: Many Headed Melodies*, Aldershot, Ashgate, 2005

LATINO, Adriana, *Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001

LESSA, Elisa Maria, *Os mosteiros beneditinos portugueses: séculos XVII a XIX: Centros de ensino e prática musical*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1998

MOREIRA, Paulo Estudante, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVI-XVIIe siècles: Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Histoire de la Musique et Musicologie*, Université de Paris IV - Sorbonne École Doctorale V - Concepts et Langages - Universidade de Évora Departamento de Música, 2007

NELSON, Bernadette, “Morales's Magnificats in Portugal and Some Anonymous Settings in Oporto MM 40 and the Arouca Codex” in ZYWIETZ Michael & Christiane WIESENFELDT (eds.), *Cristóbal de Morales: Werk und Rezeption*, Genf, Adeva-Verlages (no prelo)

NERY, Rui Vieira & Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991

PARROT, Andrew, “Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An Aberration Defended”, *Early Music*, 12, 1984, pp. 490-516

PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, FCG, 1981

REES, Owen, “Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: the repertoires and their context”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994-95, pp. 53-93

\_\_\_\_\_, “Newly identified holograph manuscripts from late-Renaissance Portugal”, *Early Music*, XXII, 1994, pp. 261-78

\_\_\_\_\_, *Polyphony in Portugal c. 1530-c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York, Garland Publishing, 1995

\_\_\_\_\_ & Bernadette NELSON (eds.), *Cristòbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, Boydell Press, 2007

STEVENS, Denis, *Monteverdi in Venice*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2001

STEVENSON, Robert, “Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History”, *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, IV, 1968, pp. 1-43

VEIGA, Diogo Pupo Alte da, *O Alleluia na monodia litúrgica em Portugal até 1600: Comparações Melódicas*, Dissertação de Mestrado em Musicologia Histórica, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001

VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, (2 vols.), Lisboa, Typographia Matos Moreira & Pinheiro, 1900

\_\_\_\_\_, *Diccionario musical contendo todos os termos technicos ornado com gravuras e exemplos de música*, Lisboa, Lambertini, 1899

#### **Sítios na Internet:**

*Cantus database*: [www.cantusdatabase.org](http://www.cantusdatabase.org)

*Latin Vulgate. Com*: [www.latinvulgate.com](http://www.latinvulgate.com)

*Portuguese Early Music Database*: [www.pemdatabase.eu](http://www.pemdatabase.eu)

*The C.M.M.E Project*: [www.cmme.org](http://www.cmme.org)

*The Gravell Watermark Archive*: [www.gravell.org](http://www.gravell.org)

# ANEXOS

ANEXO I – INDEXAÇÃO DO CÓDICE

<i>Nº</i>	<i>Fólios</i>	<i>Incipit</i>	<i>Vozes</i>	<i>Peça /Contexto litúrgico</i>	<i>Bíblia</i>	<i>Compositor/ Atribuições</i>	<i>Concordâncias/Edições</i> <small>141</small>	<i>Notas</i>
1	1v-2r	Domine ad aiuvandum me festina (Deus in adjutorium meum)	4	Versículo inicial +responsório; Ofício	Salmo 69:2			
2	2v-4r	Dixit Dominus	4	Salmo Vésperas, Domingo	Salmo 109: 1, 2, 4, 5 + Sicut erat		<i>P-Pm</i> 76-79 pp. 17-18	1º tom
3	4v-7r	Confitebor tibi Domine	4	Salmo Vésperas, Domingo	Salmo 110: 1, 3, 5 (inc.), 7, 9 (inc.), 10 (inc.) + Sicut erat		<i>P-Pm</i> 76-79 pp. 19-21	3º tom
	7v-8r	Sicut erat	5	Doxologia				Segunda versão da doxologia

<sup>141</sup> As concordâncias são indicadas segundo a respectiva sigla RISM. As fontes *Lf* IPSP0 I/H-2 (“Livro de Óbidos”); *P-Lf* FICV 1/J-3 e *P-Lma* s/c [XX] aqui referidas são mencionadas com base nos inventários feitos por João Pedro d’Alvarenga dos códices *Lf* IPSP0 I/H-2 na sua dissertação de doutoramento *A polifonia portuguesa sacra tardo-quincentista*, pp. 164-191 e dos códices *P-Pm* MM 40 e *P-Pm* MM 76-79 na mesma tese e no capítulo *Oporto Manuscripts op.cit*, pp. 43-58. A inclusão de concordâncias que incluíam o código de Arouca permitiu a dedução destas fontes como concordantes. Esta opção deveu-se à impossibilidade de consulta pessoal dos manuscritos do Arquivo da Fábrica da Sé e da Biblioteca e do Museu Nacional de Arqueologia.

4	8v-11r	Beatus vir	4	Salmo Vésperas, Domingo	Salmo 111: 1,2,4, 7 (inc.), 9 + Gloria patri	<i>P-Pm</i> 76-79 pp. 21-22	4° tom
5	11v-14r	Laudate pueri	4	Salmo Vésperas domingo	Salmo 112: 1,2,4,7,9 + Sicut erat	<i>P-Pm</i> 76-79 pp. 23-24	8° tom Escrito em claves altas
	13v-14r	Sicut erat	5	Doxologia			Segunda versão de doxologia
6	14v-15r	[Sem texto]	4	Hino			
7	15v-16r	[Procul recedant (Te lucis ante terminum)]	4	Hino		<i>P-Pm</i> MM40 ff. 298v-299r; <i>P-Pm</i> MM 76-79 p. 31 <i>P-</i> <i>Lma</i> s/c [XX] ff.14v-15r	Texto em <i>P-Pm</i> MM 40 ff. 298v-299r. Hino de Completas
8	16v-17r	Os lingua mens sensus (Nunc sancte nobis)]	4 (2 altos)	Hino	Simão dos Anjos		Texto acrescentado posteriormente pertence a hino de Terça

9	17v-18r	Anima mea Dominum*(Magnificat) [Verso 1]	4	Cântico Vésperas	Lucas 1: 46	Morales	<sup>142</sup> <i>P-Cug</i> MM6 ff.46v-49r; <i>P-Pm</i> MM40 ff. 274v-278r; 1562 <sup>1</sup> ff. 16v-20
	18v-19r	Quia respexit [Verso 3]	4	“	Lucas 1:48	“	“
	19v-20r	Et misericordia aprogenie [Verso 5]	3	“	Lucas 1:50	“	“
	20v-21r	Deposuit potentes [Verso 7]	4	“	Lucas 1:52	“	“
	21v-22r	Suscepit Israel [Verso 9]	4		Lucas 1:54	“	“
	22v-23r	Gloria patri	4			“	“
10	23v-24r	Anima mea Dominum (Magnificat) [Verso 1]	4	Cântico Vésperas	Lucas 1: 46		

<sup>142</sup> Dado o elevado número de concordâncias, foram aqui apenas indicadas as fontes portuguesas. As restantes concordâncias estão discriminadas no aparato crítico da obra.

	24v-25r	Quia respexit [Verso 3]	4	“	Lucas 1:48	
	25v-26r	Et misericordia [Verso 5]	3	“	Lucas 1:50	
	26v-27r	Deposuit potentes [Verso 7]	4	“	Lucas 1:52	
	27v-28r	Suscepit Israel [Verso 9]	4	“	Lucas 1:54	
	28v-29r	Gloria patri	4	“		
11	29v-30r	Benedicamus Domino	4 + 4	Versículo final; Ofício Missa em épocas penitenciais	Aires Frz	<i>P-Pm</i> MM40 ff. 294v-295r (Segundo); 296v-297r (Primeiro); <i>P-Cug</i> MM 44, ff. 123v-124r (Primeiro); <i>P-Cug</i> MI 19 ff. 107v-108r (Primeiro) [Navarro, 1590]
12						Dois Benedicamus, identificados como “Primeiro” e “Segundo”. <i>P-Cug</i> MI 19 com obras de Navarro

13	30v-32r	Asperges me	4	Antífona Aspersão (fora do tempo pascal); Missa	Salmo 50:3	[Manuel Mendes]	<i>P-Cug</i> MM 47 ff. 51v-52r; <i>P EVp</i> Cód. CLI/I-3 ff.1v-4r; <i>P-Lf</i> IPSP0 I/H-2, pp. 9-10; <i>P-Lf</i> FICV 1/J-3, ff. 1v-2r; <i>P-Pm</i> 76-79, pp. 1-2 <i>P-TNp</i> , ff. 1v-3r
Antífona							
14	32v-34r	Vidi aquam	4	Aspersão (tempo pascal); Missa	Salmo 117: 1		<i>P-Pm</i> MM40 ff. 4v-6r
15	34v-35r	Kyrie eleison	4	Missa: ordinário		Oliveira	
	35v-38r	Et in terra pax (Gloria)	4	“		“	
	38v-43r	Patrem omnipotentem (Credo)	4	“		“	
	43v-44r	Sanctus	4	“		“	
	44v-45r	Agnus Dei	4	“		“	
16	45v-46r	Kyrie eleison	4	Missa: ordinário		Brasil	

	46v-49r	Et in terra pax (Gloria)	4	“	“	
	49v-51r	Patrem omnipotentem (Credo)	4	“	“	
	51v-52r	Cruxificus etiam	4	“	“	
	52v-54r	Et in spiritu sanctum	4	“	“	
	54v-55r	Sanctus	4	“	“	
	55v-56r	Agnus Dei	4	“	“	
17	56v-57r	Alleluia e verso (sem texto)	4	Cântico Missa: próprio	Velles	<i>P-Pm</i> MM40 ff. 144v-145r
18	57v-58r	Alleluia e verso (sem texto)	4	Cântico Missa: próprio	Simão dos Anjos	

19	58v-59r	Alleluia e verso (sem texto)	4	Cântico Missa: próprio	Manoel mendez	<i>MEX-Pc</i> LC XIII, ff. 122v-123r; <i>P-Pm</i> 76-79, p. 15; <i>P-Pm</i> MM 40, ff. 189v-190r; <i>P-BRd</i> 967, fol. ad. 66v-67r; <i>P-EVp</i> Cód.CLI/I-3, ff. 7v-8r; <i>P-Ln</i> LC 57, ff 25v.26r <i>P-Cug</i> MM 36, ff. 70v-71r
20	59v-60r	Alleluia e verso (sem texto) [V/ Ostende nobis Domine]	4	Cântico Missa: próprio	[António de Oliveira]	<i>P EVp</i> Cód. CLI/I-3 ff.37v-38r; <i>P-Lf</i> IPSP01/H-2, pp. 235-236; <i>P-Ln</i> adição ms. in Duarte Lobo, <i>Liber missarum...</i> 1621, CN 1 R ff. LXIXv-LXIXr
	60v-61r	[Em branco]				
21	61v-62r	Multiplicasti gentem (Populus qui ambulabat)	4	Cântico; 3º Nocturno Matinas de Natal	Isaías 9:3	Breviários cistercienses de 1510 a 1677. Ausentes de breviários seculares, mesmo de usos locais (bracarense e eborense).
	61v-63r	Quia omnis violenta	4		Isaías 9:5	

	62v-63r	(...) erit in combustionem  Deus fortis pater	4		Isaías 9:5 Isaías 9:6 (inc.)	Continuação do versículo anterior no novo fólio.
	63v-64r	[Em branco]				
	64v-65r	A modo et usque	4		Isaías 9:7 (inc.)	
22	64v-65r	Letare Hierusalem	4	Cântico; 3º Nocturno Matinas de Natal	Isaías 66:10	
	65v-66r	Quia hec dicit Dominus	4		Isaías 66:12	
	65v-66r	Et videbitis			Isaías 66:14	
	66v-67r	Et ossa vestra ut herba			Isaías 66:14	
	66v-67r	Gloria patri	4			

23	67v-68r	Urbs fortitudinis nostre	4	Cântico; 3º Nocturno Matinas de Natal	Isaías 26:1
	67v-68r	Sperastis in Domino	4		Isaías 26:4
	68v-69r	Conculcabit eam pes pauperis	4		Isaías 26:6
	68v-69r	Anima mea desideravit	4		Isaías 26:9
	69v-70r	Sede et spiritus meus	4		Isaías 26:9
	69v-71r	Domine exaltetur manus tuas	4		Isaías 26:11
	70v-71r	Gloria patri	6	Doxologia	
	71v-72r	[Em branco]			
24	72v-74r	Aleluia [sic] e verso (sem texto)	4	Cântico Missa: próprio	

25	74v-75r	Aleluia [sic] e verso (sem texto)	4	Cântico Missas: próprio		
26	75v-76r	Aleluia [sic] e verso (sem texto)	4	Cântico Missas: próprio	Frei João Leite	Recortes manuscritos colados sobre o papel.
27	76v-77r	Benedicamus Domino	4	Versículo final; Ofício Missas em épocas penitenciais		<i>P-Cug</i> MM9 ff.127v-128r; <i>P-Cug</i> MM 12, ff. 100-101, ff. 208v-209r
28	77v	<i>Alleluia</i> e verso (sem texto)	1	Cântico Missas: próprio		Guião
	78r	[Em branco]				
29	78v	Kyrie eleison	1	Missas: ordinário		Provável guião
	79r-79v	Et in terra (Gloria)	1			
	79v	Sanctus	1			

	80r	Agnus Dei	1			
	80v-81r	[Em branco]				
30	81v-82r	Anima mea Dominum (Magnificat)	4	Cântico Vésperas	Lucas 1: 46	
	82v-83r	Quia respexit humilitatem	4		Lucas 1: 48	
	83v-84r	et misericordia aprogenie	4		Lucas 1: 50	
	84v-85r	Deposuit potentes	4		Lucas 1: 52	
	86v-87r	Gloria patri [apenas 1 <sup>a</sup> parte da doxologia]	4	Doxologia		
	87v-88r	et misericordia aprogenie	3		Lucas 1: 50	Difere em número de vozes, claves e melodia do verso dos ff. 83v-84r
31	88v	Domine ad aiuvandum [sic] me festina (Deus in adiutorium meum)	1	Versículo e responsório iniciais; Ofício	Ps. 69:2	Provável guião

	89r	[Em branco]					
32	89v-92r	Super flumina Babilonis	4	Salmo Vésperas, quarta-feira	Ps. 136:1; 3 (inc.); 4,6,7,8 + Gloria patri		
33	92v-93r (fólio adiciona do)	Quia visitavit* (Benedictus) [Verso 1]	4	Cântico Laudes	Lucas 1: 68	[Francisco Martins]	<i>P-Em</i> 1096, f. 41
	92v	Et erexit cornus salutis [Verso 2]	1+1		1: 69		Acompanhamento instrumental do cantochoão
	92v-93r (f.adicio -nado)	Sicut locutus est [Verso 3]	4		1:70		
	92v	Salutem ex inimicis nostris [Verso 4]	1		1:71		
34	93r	Mortem autem crucis (Christus factus est)	4	Versículo; Laudes, após antífona de <i>Benedictus</i> , sexta-feira e Sábado santos			

35	93r	Kyrie eleison	4	<i>Preces</i>		
36	92v-93r (fólio adiciona do)	Sancta Maria ora pro nobis	4	Ladaínha Ofício; Sábado santo?; Laudes?	<i>P- Evc</i> Ms. 1, ff. 140v-146r <i>P- Evc</i> Ms. 3, ff. [51r-56r]	Nas concordâncias a obra encontra-se completa.
37	93v-94r	Et erexit (Benedictus) [Verso 2]	4	Cântico Laudes	Lucas 1: 69	
	93v-94r	Salutem ex inimicis nostri [Verso 4]	4		1:71	
	93v-94r	Jusjurandum quod iuravit [Verso 6]	4		1:73	
	94v-95r	In sanctitate et iustitia [Verso 8]	4		1:75	

	94v-95r	Ad dandam scientiam salutis [Verso 10]	4		1:77		
	94v-95r	Illumare his qui in tenebris [Verso 12]	4		1:79		
	95v-96r	Sicut erat	4	Doxologia			Apenas a segunda parte da doxologia
38	95v-96r	Benedicamus domino	4	Versículo final horas (excepto Matinas); Ofício			
39	96v-97r	Pupili facti sumus (Heu heu Domine)	4	Pranto processional Sexta-feira santa; Enterro do Senhor	Lamentações Jeremias 5:3	<i>P-Cug</i> MI 216, pp. 58-73	Cf. Corbin, S., <i>La déposition liturgique du Christe</i> , p. 143.
	96v-97r	Spiritus oris nostri	4		Lamentações 4:20; Sabedoria 2:20		
	96v-97r	Et ploremus per diem et noctem	4		Verso eclesiástico <sup>143</sup>		

<sup>143</sup> Cf. CORBIN, Solange, *La deposition, op.cit.*, p.143.

	96v-97r	Quis dabit capiti nostro	4		Jeremias 9:1	
	97v-98r	O vos omnes	4		Lamentações 1:12	
	97v-98r	Ecce videntes clamabunt foris	4		Isaías 33:7	Versículo não incluído em Corbin.
40	98v-100r	Aleluia [sic] e verso (sem texto)	3	Cântico Missas: próprio		
41	100v- 101r	Inclina cor meum (Beati immaculati)	4	Salmo Ofício de domingo; Terça	118:36; 39	O mesmo salmo, cujas secções são tratadas como obras individuais.
42	100v- 101r	Et ne auferas (Beati immaculati)	4		118: 43; 46 + Gloria patri	
43	102v- 103r	Hec me consolata (Beati immaculati)	4		118: 50; 53; 56+ Gloria Patri	

## ANEXO II – TABELA DE COMPOSITORES

### ANEXO II: TABELA DE COMPOSITORES

Esta tabela foi elaborada com base nas seguintes fontes:

ALEGRIA, José Augusto (ed.), *Francisco Martins, Obra Litúrgica*, (2 vols.) Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 50), 1991 (Introdução)

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959

FERREIRA, Manuel Pedro, *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, (2 vols.) Lisboa, Arte das Musas, 2008

LATINO, Adriana, *Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII*, Dissertação de Doutoramento em Ciências Musicais, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2001

NERY, Rui Vieira & Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991

PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra, centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, FCG, 1981

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

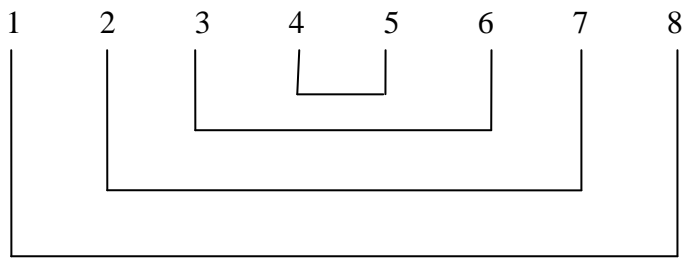
\_\_\_\_\_, & Bernadette NELSON (eds.), *Cristòbal de Morales: Sources, Influences, Reception*, Woodbridge, Boydell Press, 2007

STEVENSON, Robert (ed.), *Antologia de Polifonia Portuguesa 1490-1680*, Lisboa, Fundação Gulbenkian (PM 37), 1982 (Introdução)

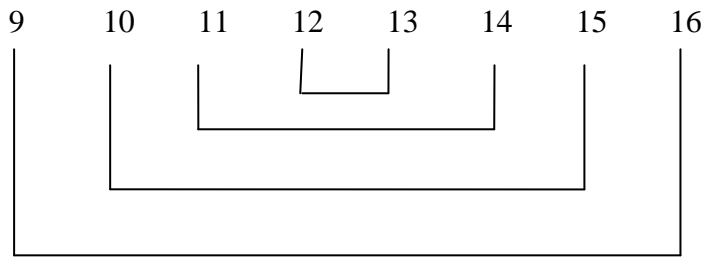
VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, (2 vols.), Lisboa, Typographia Matos Moreira & Pinheiro, 1900

<i>Fólio</i>	<i>Obra</i>	<i>Compositor</i>	<i>Datas</i>	<i>Local</i>
17r e 58 r	Hino  Alleluia	Simão dos Anjos de Gouveia	fl. c. 1611	<b>Évora</b> : menino de coro com Manuel Mendes; <b>Lisboa</b> , Hospital de Todos os Santos, c. 1600: mestre de capela; <b>Coimbra</b> , 1610: Requer cadeira de Música em sem sucesso; <b>Tomar</b> , Hospital S. João Baptista: maestro de capela até 1622
18r	Magnificat <i>Tomus sextus</i>	Cristóbal de Morales	c. 1500-1553	<b>Sevilha</b> ; <b>Ávila</b> , 1526: maestro de capela; <b>Placência</b> , 1529: mestre de capela; <b>Roma</b> , 1535: cantor na capela papal; <b>Toledo</b> , 1545: maestro de capela; <b>Marchena</b> , 1548: mestre de capela do duque de Arcos; <b>Málaga</b> , 1551: mestre de capela
30r	Benedicamus Domino	Aires Fernandes	fl. 1550	<b>Coimbra (Sé)</b>
35r	Missas	Oliveira [P <sup>e</sup> . António de Oliveira]	fl. c. 1600	<b>Évora</b> (menino de coro com Manuel Mendes); <b>Lisboa</b> (S. Julião); <b>Roma</b> (onde faleceu)
46r	Missa sobre O gram Senhora	Brasil		
57r	Alleluia	Francisco Velez	-1587	<b>Évora</b> 1537 cantor; 1547-1584: mestre da claustra; 1563: privilégio real para publicação de “tratado de canto chão de cinco cordas e de hua de canto dorguão e contraponto”, nunca concretizado.
59r	Alleluia	Manuel Mendes	1547-1605	<b>Portalegre</b> mestre de capela; <b>Évora</b> , 1575: mestre da capela privada de Cardeal D. Henrique; 1578-1589: mestre da claustra; 1585: “Bacharel da Sé”
76r	Alleluia	Frei João Leite (Dom João dos Mártires)	fl. c. 1600	<b>Coimbra - Santa Cruz</b> 1591: toma ordens como monge agostinho; abandona mais tarde a ordem. Destaca-se sobretudo como executante de tecla.
92v-93r (adicionado)	Benedictus	Francisco Martins	c.1620/25-1680	<b>Évora</b> 1629/1634: menino de coro. <b>Elvas</b> , c. 1650-1680: mestre de capela

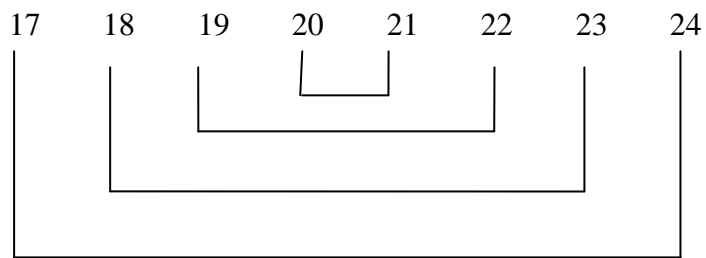
ANEXO III – ORGANIZAÇÃO DOS CADERNOS



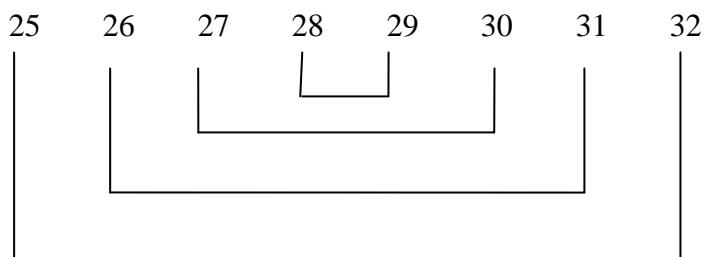
Caderno 1



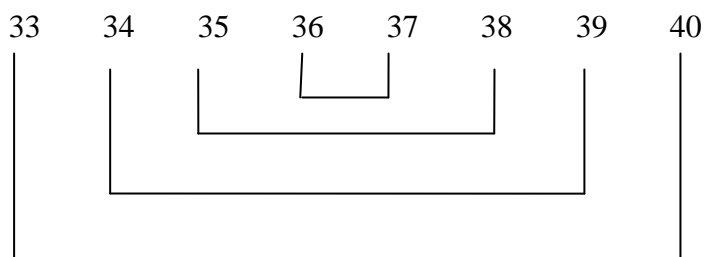
Caderno 2



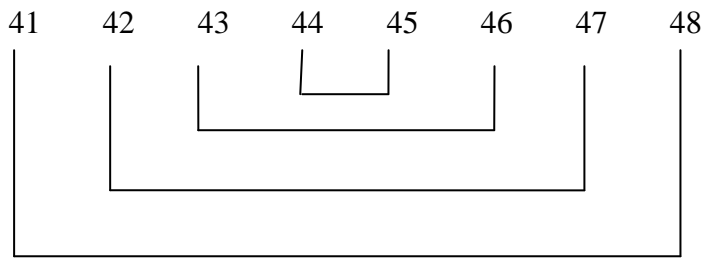
Caderno 3



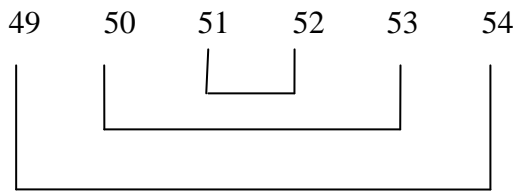
Caderno 4



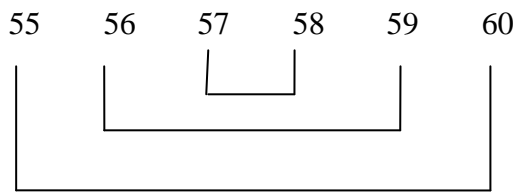
Caderno 5



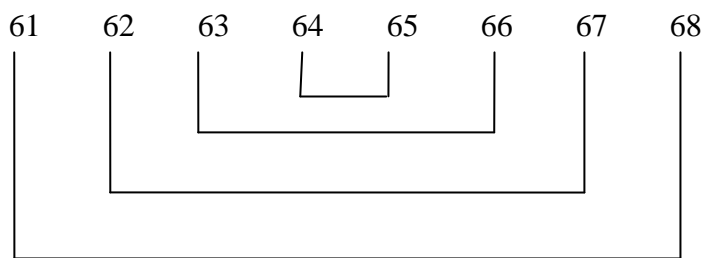
Caderno 6



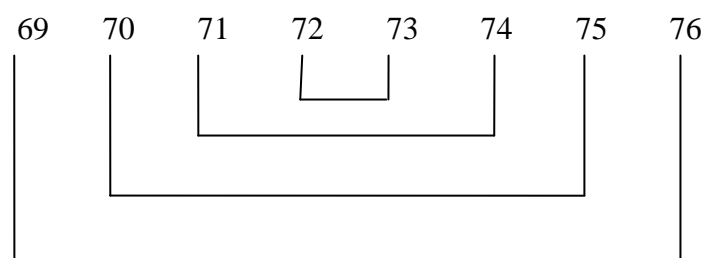
Caderno 7



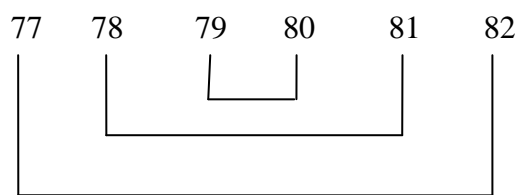
Caderno 8



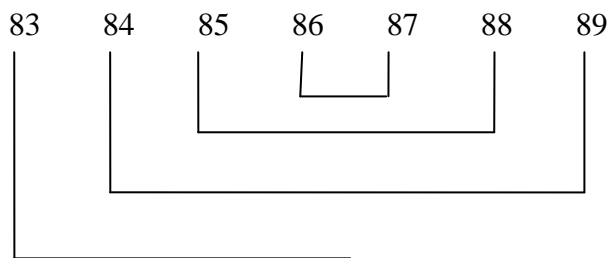
Caderno 9



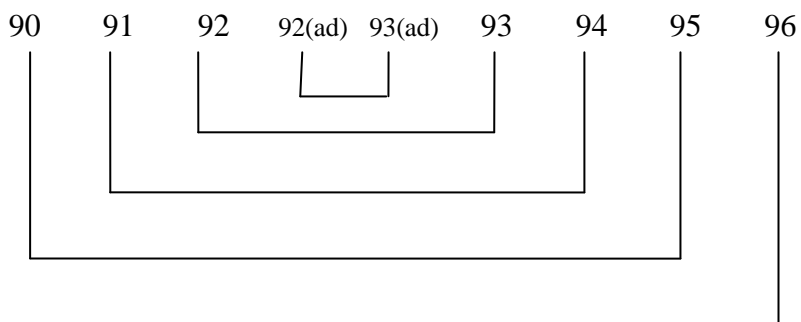
Caderno 10



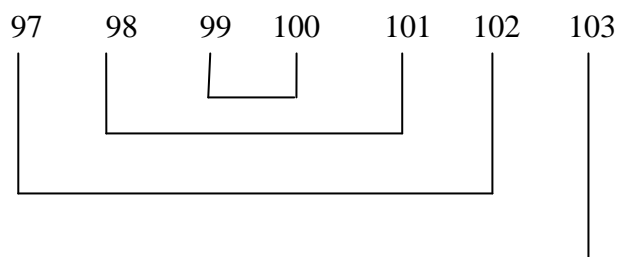
Caderno 11



Caderno 12

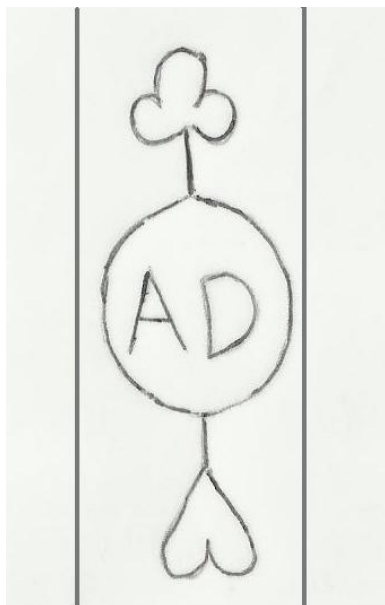


Caderno 13

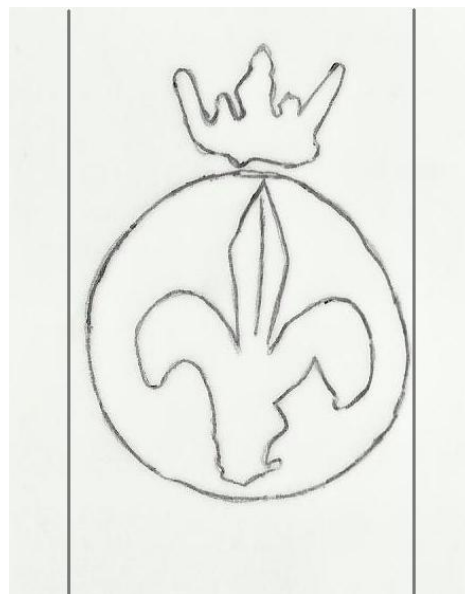


Caderno 14

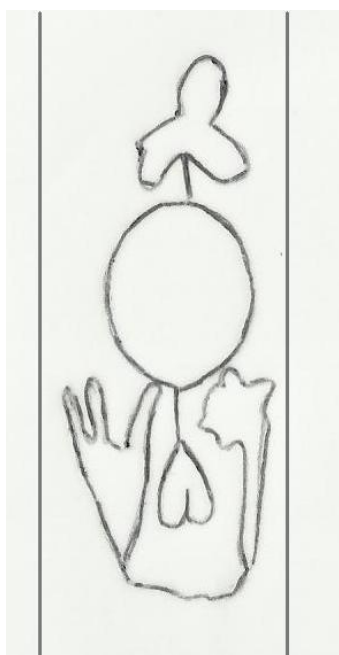
ELIPSE/TRIFÓLIO/CORAÇÃO  
(FOLHA DE GUARDA)



FLOR-DE-LIS (FF. 3-57)



ELIPSE/TRIFÓLIO/CORAÇÃO/LETRAS  
(BIFÓLIO ADICIONADO)



“PEREGRINO” (FF. 62-102)

