

O códice polifónico de Arouca

Ana Sá Carvalho

CESEM

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

University of Oxford

ana_sa_carvalho@hotmail.com

Resumo

O Mosteiro de Arouca tornou-se, especialmente após o primeiro quartel do século XIII, sob benefício de D. Mafalda, uma das mais importantes instituições cisterciãas femininas em Portugal. Destacando-se como uma instituição religiosa abastada e de prestígio, a música desempenhou um papel fundamental na liturgia do mosteiro. Os livros de música despertaram, desde há muito tempo, a atenção de vários musicólogos nacionais e internacionais, um interesse reafirmado e legitimizado após a descoberta de Manuel Pedro Ferreira, em 1992, da obra polifônica mais antiga conhecida até hoje em Portugal, um hino a São Bernardo.

O livro de coro descoberto por Dom Mauro Fábregas, em 1947, representa o único da coleção do convento que contém apenas repertório polifônico, de compositores ibéricos dos séculos XVI e XVII. Um dos *Magnificats* de Morales, vários Alleluias, compostos por Manuel Mendes, Francisco Velez, Simão dos Anjos e João Leite de Azevedo, e ainda a missa paródia sobre a canção «O gram senhora», composta pelo misterioso «Brasil» destacam-se entre as obras deste livro. O conjunto de marginália apresenta notas para a execução instrumental, enriquecendo este livro à luz das práticas instrumentais no contexto do convento de Arouca.

Embora já tenha sido parcialmente estudado, o códice polifônico de Arouca é agora pela primeira vez objecto de uma investigação de fundo e de transcrição na totalidade, uma contribuição relevante para o estudo da prática da polifonia sacra no século XVII em Portugal.

Palavras-chave

Polifonia Renascentista; Manuscritos; Arouca; Edição Musical.

Abstract

The Monastery of Arouca became, especially after the first quarter of the 13th century, through the benefaction of the Infanta 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 long been the object of interest of a number of musicologists, both from Portugal and abroad, an interest which would be entirely justified by the discovery, by Manuel Pedro Ferreira in 1992, of the most ancient polyphonic piece known so far in Portugal, a 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 by prominent Iberian composers of the sixteenth and seventeenth centuries. Amongst the gems included in it are one of Morales's *Magnificats*, several Alleluias, by such names as Manuel Mendes, Francisco Velez, Simão dos Anjos and João Leite de Azevedo, and a parody mass on the secular song «O gram senhora», by a mysterious «Brasil». A series

of marginal notes indicating instrumental execution enrich the book still further and shed some light on the musical performance practice 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 research and a full transcription, a significant contribution to the study of the practice of sacred polyphony in 17th century Portugal.

Keywords

Renaissance Polyphony; Manuscripts; Arouca; Musical Editing.

O Mosteiro de Arouca e o seu espólio musical

OMOSTEIRO DE AROUCA, ACTUALMENTE convertido em museu de arte sacra, foi uma das mais prestigiadas instituições religiosas em Portugal durante séculos. O seu impacto não se limitou ao de modelo religioso e espiritual na sua zona geográfica, mas alcançou, a nível nacional, diferentes áreas de influência: social, financeira e até política. Tendo começado como um pequeno cenóbio fundado no século X, passou, duzentos anos mais tarde e em circunstâncias desconhecidas, para a coroa. A sua doação a D. Mafalda, filha de D. Sancho I e, sobretudo, a presença desta em Arouca trazem, para além da adopção do rito cisterciense em 1225, um estatuto que marcará definitivamente o Mosteiro até ao seu encerramento. Mafalda, rainha e beata, permanecerá uma figura presente e indissociável desta instituição e um elemento fulcral de prestígio que se manteve ao longo do tempo.¹

No museu encontram-se conservados numerosos artefactos pertencentes a este mosteiro. Entre eles, conta-se uma notável colecção de livros com notação musical, datados do século XIII ao XIX, desde há muito elogiada por vários nomes da musicologia nacional e internacional.² Esta colecção é ilustrativa do investimento do Mosteiro de Arouca na parte musical da sua liturgia, bem como do seu estatuto enquanto instituição social e financeiramente poderosa. Além do aspecto puramente estético da riqueza decorativa de alguns dos livros desta colecção, ela é também relevante pelo repertório que inclui: é aqui que se encontra a mais antiga peça polifônica conhecida em fontes

¹ Manuel Joaquim Moreira da ROCHA, *A memória de um Mosteiro Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX): Das construções e das reconstruções* (Porto, Edições Afrontamento, 2011); Maria Helena da Cruz COELHO, *O Mosteiro de Arouca do século X ao século XIII* (Municipal de Arouca-Real Arouca, Câmara Irmandade de Santa Mafalda, 1988); Maria Helena da Cruz COELHO e Rui Cunha MARTINS, «O monaquismo feminino cisterciense e a nobreza medieval portuguesa: Séculos XII-XIV», *Theologica*, 28 (1993), pp. 481-506.

² Manuel Pedro FERREIRA e Mara FORTU, «A música antiga nos manuscritos de Arouca: Contribuição para um catálogo», in *O órgão do Mosteiro de Arouca: Conservação e restauro do património musical*, coordenado por Ângela Melo (Vila Real - Arouca, Direcção Geral de Cultura do Norte, 2009). O projecto «Acervo histórico do Mosteiro de Arouca – Recuperação e catalogação», recentemente aprovado para financiamento pela Fundação Calouste Gulbenkian e desenvolvido pelo CESEM e INET-md visa a conservação e valorização do espólio do Mosteiro. Tem início previsto para Setembro de 2015.

portuguesas e um dos mais antigos exemplos de polifonia cisterciense em toda a Europa. Esta obra, um hino a São Bernardo, adicionada ao manuscrito *P-AR 25*, foi descoberta por Manuel Pedro Ferreira em 1992.³ O estudo dos códices desta colecção é importante para ajudar a determinar o panorama musical do convento, nas suas vertentes de repertório e de práticas musicais.

Em 1947, a descoberta no mosteiro de um códice contendo exclusivamente repertório polifônico, foi motivo de publicação em periódico por Frederico de Freitas no ano seguinte, descrevendo a sua visita a Arouca com Manuel Joaquim.⁴ Em 1949-50 são editados sete dos seus Aleluias com transcrição de Dom Mauro Fábregas e prefácio de Mário de Sampayo Ribeiro.⁵ Além de uma descrição sumária da fonte e da contextualização litúrgica e musical de cada uma das obras editadas, este salienta a importância deste manuscrito destacando, sobretudo, os compositores nele identificados.

Desde os anos 30 do século XX que começara a haver uma certa, ainda que incipiente, atenção sobre os livros de coro do Mosteiro de Arouca. A breve visita de Solange Corbin a esta instituição, e os comentários que inclui no livro resultante da sua tese doutoral, viria a confirmar o interesse deste espólio.⁶ A investigação estava, no entanto, centrada no que era até então conhecido: os códices de monodia sacra, que permaneceram, de forma continuada, como o principal objecto de estudo.⁷ Já o entusiasmo inicial pelo códice polifônico viria rapidamente a perecer, assim permanecendo por um longo período. Nos vinte anos seguintes à edição dos Aleluias, nada é publicado sobre o livro polifônico de Arouca, até a sua menção num artigo de Robert Stevenson,⁸ a propósito de estudos portugueses sobre o panorama musical brasileiro até ao século XVIII. O musicólogo refere a missa paródia «Sobre O Gram Senhora», da qual transcreve alguns excertos. Esta menção será desenvolvida por Stevenson anos mais tarde, incluindo desta vez a transcrição do *Kyrie, Sanctus e Agnus Dei* desta missa.⁹ Depois disto, o período de esquecimento em que cai o

³ Manuel Pedro FERREIRA, «Early Cistercian Polyphony: A Newly-Discovered Source», *Lusitania Sacra*, 2^a série, Tomo 13-4 (2001-2), pp. 267-313 e Manuel Pedro FERREIRA, *Antologia de música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*, 2 vols. (Lisboa, Arte das Musas - CESEM, 2008), vol. 1, pp. 20-1.

⁴ Frederico de FREITAS, «Os livros de música do Museu de Arouca», *Novidades* - suplemento *Letras e Artes* (26 de Setembro, 1948).

⁵ Mário de Sampayo RIBEIRO, *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).

⁶ Solange CORBIN, *Essai sur la Musique Réligieuse Portugaise au Moyen Age (1100-1385)* (Paris, Les Belles Lettres, 1952), pp. 164-5.

⁷ FERREIRA e FORTU, «A música antiga» (ver nota 2), p. 43.

⁸ Robert STEVENSON, «Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History», *Yearbook of the Inter-American Institute for Musical Research*, 4 (1968), pp. 1-43.

⁹ Robert STEVENSON, *Latin American Colonial Music Anthology* (Washington, General Secretariat - Organization of American States, 1975), pp. 72-5.

códice de Arouca duplica, passando de vinte para cerca de quarenta anos. A mudança decisiva dá-se a partir de 2008, após a digitalização desta fonte e o destaque que lhe é dado por Manuel Pedro Ferreira.¹⁰ A maior facilidade de acesso a este códice, a partir de então conservado em versão digital, torna evidentes as mudanças, reflectidas nas publicações de João Pedro d'Alvarenga ou de Bernadette Nelson.¹¹ Também Owen Rees transcreveu e dirigiu algumas passagens da já referida missa paródia.¹² O estudo mais aprofundado desta fonte, de um ponto de vista codicológico, histórico, e de conteúdo, bem como a transcrição quase integral das obras nele contidas, viria a ser realizado em 2012, como tema de dissertação de mestrado de Ana Sá Carvalho.¹³

Descrição codicológica

O estudo codicológico¹⁴ do códice polifônico permite perceber que este livro foi preparado de uma só vez, sofrendo, neste entanto, algumas intervenções físicas relativamente pouco profundas, que se limitam aos fólios finais. O códice de Arouca é de dimensão média (358 x 245mm), contendo um fólio de guarda inicial e um final, entre os quais há 103 com notação musical, identificados com numeração árabe. Estes fólios estão distribuídos por catorze cadernos, que permanecem com a encadernação original, de carneira castanha. Os dez pentagramas em cada fólio (com indentação a cada cinco) foram traçados pelo mesmo *rastrum*, simples, como se induz pelas medições, semelhantes, mas nem sempre exactamente iguais, nos espaços entre pautas.¹⁵ Três tipos de papel, correspondentes a três diferentes marcas de água, podem ser encontrados. Estas marcas

¹⁰ FERREIRA e FORTU, «A música antiga» (ver nota 2) e FERREIRA, *Antologia de música* (ver nota 3), p. 84, 92.

¹¹ Diversas publicações de João Pedro d'Alvarenga mencionam o códice de Arouca. Ver João Pedro d'ALVARENGA, *Polifonia portuguesa sacra tardo - quinhentista: Estudo de fontes e edição crítica do Livro de São Vicente, manuscrito P-Lf FSVL IP/H-6* (Dissertação de doutoramento, Universidade de Évora, 2005); João Pedro d'ALVARENGA, «Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MM 40 and MM 76-79: Their Origin, Date, Repertoires and Context», in *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World*, editado por Tess Knighton e Bernadette Nelson (Kassel, Reichenberger, 2011), pp. 27-58; João Pedro d'ALVARENGA, «On Performing Practices on Mid-to Late 16th-Century Portuguese Church Music: the *Cappella* of Évora Cathedral», *Early Music*, 43/1 (2015), pp. 3-21, ver p.7. As onze concordâncias indicadas por Alvarenga no livro *Pure Gold*, entre os manuscritos do Porto e de Arouca, relativamente às duas referidas na sua tese doutoral de 2005, indicam claramente um acesso à fonte previamente inexistente. Bernadette NELSON, «Morales's Magnificat settings in Portugal and anonymous setting in the 1st tone», *Cristóbal de Morales: Werk und Rezeption: Internationale Tagung in Bremen* (6-7 Dezembro 2010).

¹² Informação gentilmente cedida pelo próprio.

¹³ Ana SÁ CARVALHO, *O códice polifônico de Arouca: Estudo e transcrição* (Tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2012). Esta tese encontra-se disponível em <<http://hdl.handle.net/10362/9132>>.

¹⁴ O livro está acessível online em formato digital no site da *Portuguese Early Music Database* disponível em <pemedatabase.eu/sources/2221>. O acesso às imagens facilitará o seguimento da descrição codicológica.

¹⁵ Excepto o fólio final 103, claramente um aproveitamento de espaço, com um traçado bastante rude.

correspondem a papel de origem portuguesa e italiana da segunda década do século XVII.¹⁶ As alterações físicas mais evidentes que sofreu foram a adição ou remoção de fólios. Assim, há um bifólio manuscrito com um *Aleluia* de Frei João Leite, recortado e colado sobre os fólios 75v-76r e que contrasta, pela decoração e caligrafia elaboradas, com o resto do códice, de aparência simples e sem qualquer motivo ornamental além das iniciais decoradas. Entre os fólios 92v-93r foi cosido um outro, de dimensão inferior à do livro, contendo um *Benedictus* de Francisco Martins.¹⁷ Aos dois últimos cadernos, aqueles mais evidentemente alterados, foram arrancados fólios, dos quais são testemunhas os restos de papel que ainda permanecem junto à espinha do livro.¹⁸ Este foi claramente objecto de bastante uso, como denunciam as manchas escurecidas no canto inferior dos fólios ou os resquícios de cera sobre alguns deles. Encontra-se em relativamente bom estado de conservação, permitindo ainda uma leitura bastante clara, pesem embora as manchas de humidade em quase metade do livro e, sobretudo, o efeito corrosivo da tinta ferrogálica, particularmente notório nos fólios finais.

Este códice encontra-se dividido em duas partes correspondentes, *grosso modo*, à sua primeira e segunda metades. Esta divisão inclui o tipo de papel, a caligrafia, a forma como é realizada a cópia, o repertório e a sua organização. O único elemento comum às duas partes limita-se, de facto, ao traçado das pautas.

A primeira metade do livro, até ao fólio 60, apresenta uma única mão, perfeitamente legível, em escrita cursiva apresentando, inclusivamente, alguma preocupação estética no desenho caligráfico das iniciais, bem como na colocação do texto relativamente à música. A indicação de autoria, identificação das vozes, nome da obra e/ou tom litúrgico são regularmente fornecidos: cada obra desta primeira metade tem pelo menos um destes dados indicados em epígrafe. Este copista numera previamente cada fólio à medida que vai escrevendo música e texto. A consistência de uma mesma mão para escrita musical, textual e numeração, até ao fólio 61 (o primeiro deixado em

¹⁶ Todas as marcas de água foram decaladas do códice e estão incluídas na tese de SÁ CARVALHO, *O códice polifónico* (ver nota 12), p. 539. As marcas de água são, na folha de guarda: bifólio/elipse (com monograma AD) /trifólio; ver Arnaldo Faria de Ataíde e MELO, *O papel como elemento de identificação* (Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926): n.º 114 *Coleção de Leis* (Lisboa, 1605) e n.º 121: *Defensam das Lágrimas dos justos Perseguidos* (Lisboa, Craesbeck, 1618); ff. 1-60: «Flor-de-lis encimada por uma coroa», ver Edward HEWOOD, *Watermarks Mainly of the 17th and 18th Centuries* (Hillversum, The Paper Publications Society, 1950), PL. 221, p. 100, n.º 1627 (s/d; s/l) e 1629 (Roma, 1602); ff. 61-103: «Peregrino», marca encontrada nos códices P-Cug MM 8: ver Owen REES, *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, Outstanding Dissertations in Music from British Universities (New York - London, Garland, 1995), p. 167, 387; e P-Ln LC 57: *idem*, p. 437 e D'ALVARENGA, *Polifonia portuguesa* (ver nota 10), p. 125.

¹⁷ Aqui a marca de água é bifólio-elipse-trifólio, com iniciais decoradas (V J). Ver HEWOOD, *Watermarks* (ver nota 15), PL. 511, p. 148, n.º 3809: (Lisboa?, Fernão Mendes Pinto, 1613) e MELO, *O papel como elemento* (ver nota 15), n.º 117: *Thesouro de Prudentes* (Coimbra, Jorge Rodrigues, 1612).

¹⁸ Entre os fólios 89v-90 e 96v-97.

branco e o que estabelece a fronteira entre as duas metades do códice) é indicadora deste sistema. A partir daqui, a multiplicação do número de mãos – três – reflecte-se não só na cópia de música e texto, mas também na foliação. A mão que copia a música não é sempre aquela que numera os fólios, nem necessariamente a mesma que escreve o texto. Estes processos deixam portanto de ser simultâneos ou realizados pelo mesmo copista. Este facto é confirmado não só pela diversidade de mãos num mesmo fólio, mas também pela numeração contínua, apesar daqueles arrancados, o que implica que esta terá sido uma intervenção posterior.

Conteúdos

Relativamente aos conteúdos do códice, a mesma divisão em duas partes é evidente. Numa primeira, o repertório, previamente planeado, segue uma lógica muito clara: polifonia para Vésperas de Domingo; polifonia para a missa. As Vésperas apresentam-se com todos os seus elementos, desde o versículo inicial, *Deus in adjutorium meum*, até aos dois *Benedicamus Domino* de Aires Fernandes, passando pelos salmos 109 a 112, três hinos – um de Simão dos Anjos – e dois *Magnificats*. Destes, o primeiro, no sexto tom e versos ímpares, é de Morales. Sendo os quatro salmos específicos de Domingo,¹⁹ os três hinos, os dois *Magnificats* e os dois *Benedicamus* possibilitam, no entanto, para estes mesmos salmos, diversas combinações. Daí, possivelmente, a inclusão de mais do que um para esta Hora. Para a missa, o copista começa com as duas antífonas para a Aspersão, *Extra* e *In Tempore Paschale*, seguidas de dois ciclos do ordinário e de quatro Aleluias. Esta secção é a mais esclarecedora de todo o códice no que respeita à identificação dos compositores: as duas missas são atribuídas, respectivamente, a António de Oliveira e ao misterioso Brasil e três dos quatro Aleluias estão nomeados: «Velles», «Simão dos Anjos» e «Manoel Mendez» [sic]. A busca de concordâncias permitiu ainda a identificação do autor do quarto *Aleluia*, António de Oliveira, e do *Asperges Me*, Manuel Mendes, autor do terceiro *Aleluia*.²⁰ Embora a larga maioria das obras permaneça anónima, os compositores identificados neste códice são todos autores ibéricos dos séculos XVI e XVII, ligados aos principais centros de produção e prática polifónica renascentista em Portugal e em Espanha. A preferência por compositores locais em detrimento, por

¹⁹ Esta combinação de salmos (109: *Dixit Dominus*; 110: *Confitebor tibi*; 111: *Beatus vir* e 112: *Laudate pueri*) não encaixaria em nenhuma celebração do Santoral e é específica das Vésperas de Domingo. A única possibilidade de alterar esta estrutura seria interpretar alguns dos salmos em cantochão, prática comum na época. Ver John HARPER, *The Forms and Orders of Western Liturgy from the Tenth to the Eighteenth Century* (Oxford, Clarendon Press, 1991), pp. 160-1, 258.

²⁰ P-EVp CLI 1-3: *Aleluia* «De Antº d' Oliveira», ff. 33v-34r; *Asperges Me* «De Manoel mendes. lusitano», ff. 1v-4r.

exemplo, dos franco-flamengos, é condizente com o que sucede em Santa Cruz de Coimbra para as fontes polifónicas datadas do período 1580-1620. Segundo Owen Rees, o domínio espanhol, bem como uma certa desconfiança, por parte de um Portugal arreigadamente católico, relativamente a países onde a Reforma Protestante foi adoptada, são factores que explicam a mudança de repertório a partir da segunda metade de quinhentos.²¹ A eleição preferencial de compositores locais constitui, assim, além da cronologia daqueles identificados e das marcas de água, mais um elemento indicativo para a datação do livro.

A quase totalidade de concordâncias encontradas (quinze num total de dezasseis) concentram-se nesta primeira parte. Destas, onze são-no com duas fontes conservadas na Biblioteca Pública Municipal do Porto: o códice *P-Pm MM 40* e os livros de partes *P-Pm MM 76-79*. Entre as obras concordantes, se algumas apontam para um relativo número de variantes,²² outras há em que a compatibilidade é quase ou mesmo total.²³ É dentro desta compatibilidade que João Pedro d'Alvarenga, na análise do *Aleluia* de Manuel Mendes, integra este códice num «grupo monástico», que abrange precisamente os três manuscritos.²⁴ Algumas destas obras têm, aliás, como fontes comuns, até ao momento, apenas o códice 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 *Aleluia* de Francisco Velez (ambos com *P-Pm MM 40*). Outro ponto de convergência entre estes manuscritos é em termos de datação, sobretudo com os livros de partes *MM 76-79*, copiados por volta de 1610-5.²⁵

A segunda metade do códice de Arouca é contrastante com a primeira, sendo esse contraste desde logo notório de uma mera perspectiva visual: o efeito corrosivo da tinta, as diferentes mãos, a menor preocupação de legibilidade e de correspondência texto/música, as rasuras, a adição e remoção de fólios, todos se concentram na metade final do livro. A análise do conteúdo copiado vem confirmar este aspecto: não se perdendo uma certa lógica de organização, esta não se apresenta (ao contrário do que sucede nos primeiros sessenta fólios) como um longo fio condutor, mas antes como pequenas células justapostas, adicionadas à medida das necessidades. Esta justaposição é pensada a curto prazo e vai acontecendo em diferentes momentos ao longo do tempo, de modo a fornecer música para uma determinada ocasião.

²¹ REES, *Polyphony in Portugal* (ver nota 15), pp. 39-40.

²² É o caso dos salmos iniciais (obras n.^{os} 2 a 5), do *Magnificat* de Morales (n.^º 9) ou o *Vidi Aquam* (n.^º 14). O aparato crítico destas obras encontra-se na tese de mestrado de Ana SÁ CARVALHO, *O códice polifónico* (ver nota 12), obras n.^{os} 2-5, 9, 14.

²³ O hino [*Procul Recedant*] (n.^º 7), os *Benedicamus* de Aires Fernandes (n.^{os} 11 e 12) ou o *Aleluia* de Manuel Mendes. Ver aparato crítico das obras n.^{os} 7, 11 e 12 na tese de mestrado: SÁ CARVALHO, *O códice polifónico* (ver nota 12).

²⁴ D'ALVARENGA, *Polifonia portuguesa* (ver nota 10), p. 82.

²⁵ D'ALVARENGA, «Manuscripts Oporto» (ver nota 10), p. 39.

Assim, na segunda metade do códice encontram-se: três cânticos para as Matinas de Natal, três Aleluias, um *Benedicamus Domino*, um grupo de três *guiões*²⁶ interrompido por um *Magnificat* (que inclui uma versão alternativa do verso «*et misericordia*», adicionado após a doxologia) e o salmo 136, *Super Flumina Babilonis*. Os conteúdos dos fólios 92v–98r estão 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 ladainha para «Sábado Mayor de Pásqua», um segundo *Benedictus* e o pranto processional *Heu heu Domine*, para a cerimónia do Enterro do Senhor, realizada na Sexta-Feira Santa. O códice termina com um *Aleluia* a três vozes e o salmo 118, *Beati Immaculati*, com os versículos para a hora Terça de Domingo.

Aqui, a indicação de autoria desaparece por completo. Das vinte e três obras copiadas, três têm informação em epígrafe: a indicação de título e tom litúrgico («*tonus quartus*») para o salmo *Super Flumina*; a ocasião litúrgica para a já referida ladainha e o título «*Benedictus das Trevas*» para o cântico da autoria de Francisco Martins, mestre de capela em Elvas entre 1640-80, identificado através de concordância.²⁷ O único compositor cujo nome aparece mencionado nesta segunda parte é Frei João Leite, conhecido como Dom João dos Mártires, compositor quinhentista ligado a Santa Cruz de Coimbra.²⁸ Este último aparece, no entanto, não por mão de nenhum dos copistas, mas como adição posterior, no acima referido bifólio recortado e colado no códice.²⁹ O seu *Aleluia* é, aliás, enquanto obra de um compositor de quinhentos, contrastante com aquelas que imediatamente antecedem ou se seguem à sua nesta segunda parte do códice.

A transcrição e análise das obras do códice polifônico permite corroborar a ideia, desde logo anunciada pela autoria do *Benedictus*, de um período mais tardio – e progressivamente mais tardio à medida que o livro avança – para esta segunda parte. Começando com uma harmonização dos salmos iniciais de Vésperas em estilo de fabordão, nos primeiros fólios, termina com acordes de sétima dominante e cadências de tipo tonal na última peça do códice, o salmo 118, *Beati Immaculati*.

²⁶ O termo *guião* refere-se à síntese da parte mais grave numa obra polifônica. Pode abranger uma ou mais vozes (no caso, por exemplo, de entradas desfasadas), mas é sempre apresentada como uma única linha melódica. É sempre executada por um instrumento grave: baixão, fagote, ou viola da gamba baixo. Os três guiões do códice polifônico são copiados para um *Aleluia*, para uma Missa completa e para o versículo *Deus in adjutorium meum*.

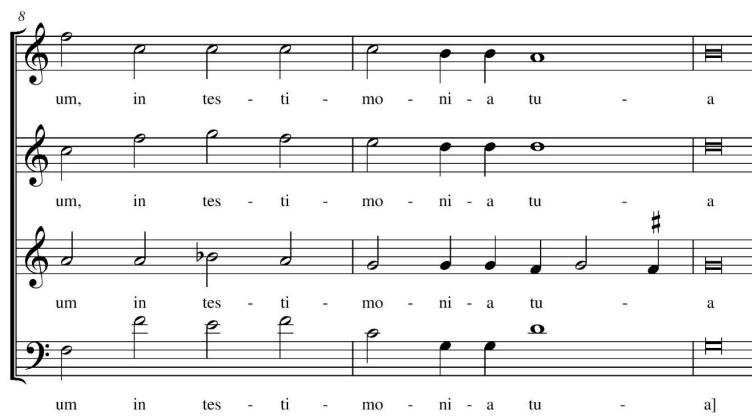
²⁷ *P-Em* 1096, f. 41.

²⁸ Ernesto Gonçalves de PINHO, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981), pp. 199-201.

²⁹ No processo de colagem foram trocadas as partes do primeiro e segundo *superius*.



Exemplo 1. Salmo *Confitabor tibi*, ff. 5v-6r



Exemplo 2. Salmo *Beati Immaculati*, ff. 100v-101r

Origem e local de uso

À falta de anotações na própria fonte que possam responder à questão da origem e local de uso, há que recorrer a outras ferramentas de investigação, nomeadamente, a análise dos seus conteúdos. Uma primeira conclusão a que se chega é o uso monástico deste manuscrito, dada desde logo pelos quatro salmos de Vésperas, em vez dos cinco do uso secular. Mas os indícios mais contundentes para a identificação de um possível local de uso e de um rito monástico específico associados a este códice, começam precisamente onde o repertório se torna menos organizado.

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 respectivas antífonas) por três cânticos, baseados em textos do Antigo Testamento, enquadrados por uma única

antífona.³⁰ 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. 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*» (ff. 64v-65r); 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 polifônico (ff. 65v-66r). Estes são apenas os dois exemplos mais evidentes de diversos outros, quer neste segundo, quer no primeiro cântico. 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 consultados, datados de 1510 a 1677, e impressos em locais tão diversos como Paris, Veneza ou Antuérpia.³¹ Um antifonário cisterciense francês do século XII inclui, aliás, o *incipit*, do primeiro destes cânticos.³² Em nenhum breviário secular (mesmo de tradições locais como a bracarense ou a eborense) estes cânticos estão presentes e os breviários beneditinos consultados,³³ 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 da Vulgata, algo que, nos breviários cistercienses examinados, só virá a suceder a partir de 1744.³⁴ 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.³⁵ Os monges cistercienses em Portugal não parecem, no entanto, ter sido afectados por estas alterações à liturgia, pelo menos no que respeita às principais celebrações do calendário

³⁰ Lila COLLAMORE, «Charting the Divine Office», in *The Divine Office in the Latin Middle Ages: Methodology and Source Studies, Regional Developments, Hagiography* (New York, Oxford University Press, 2000), p. 5.

³¹ Ver «Cantica natalia», *Breviarium cisterciense* (Paris, s.l., 1515) - digitalização disponível 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).

³² Ver Claire MAÎTRE (ed.), *Un antiphonaire cistercien pour le temporal: XIIe siècle: Paris, Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions latines 1412* (Paris, CTHS, 1999) f. [21].

³³ Ver *Breviarium bracarense* (Bracharae, Ioannes Aluarus, et Ioannes Barrerius, 1549) - digitalizado pela Biblioteca Nacional e disponível em <<http://purl.pt/14279>>; *Breviarium eborense* (Olisipone, apud Ludouicum Rotorigium, 1548) e *Breviarium Monasticum Pauli Vac Urbani VIII* (Venetiis, Imp. Nicolau Pezzana, 1693).

³⁴ *Breviarium Sacri Ordinis Cisterciensis* (Ulyssipone, Typ. Francisci A' Sylva, 1744).

³⁵ Archdale Arthur KING, *Liturgies of the Religious Orders* (Bonn, Verlag Nova & Vetera, 2005), pp. 78-88.

(Domingos e festas de Natal e Páscoa), visto que o breviário de 1677, com o subtítulo *Ad usum [...] Bernardi Portugallia*, preserva para estas ocasiões os mesmos textos que os breviários do século XVI e primeira metade do XVII.

Admitindo, com base nos elementos expostos, uma filiação cisterciense para o códice polifônico de Arouca, a série de versículos do pranto processional *Heu heu Domine* poderia, no entanto, 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. Por outro lado, a entoação do *planctus* em Portugal tornou-se uma prática transversalmente adoptada desde o século XVI, tendo sido descobertas, até ao momento, em território nacional, nada menos do que quarenta e três fontes musicais com este cântico, que se prolongam até ao século XX. É, aliás, uma prática que se mantém, ainda nos dias de hoje, em celebrações de Sexta-Feira Santa em locais como Braga, S. Miguel nos Açores e S. João de Rei no Brasil.³⁶ No seu estudo desta cerimónia, Solange Corbin menciona as nove fontes portuguesas que encontrou com este repertório. De entre elas – e preparando o leitor para a possível estranheza que possa causar – refere três fontes de Alcobaça (casa mãe dos cistercienses em Portugal) que incluem a procissão da cerimónia de Enterro do Senhor, sendo uma destas, «para címulo», em polifonia.³⁷ Essa fonte é um processional cisterciense do século XVIII, conservado e disponibilizado online pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.³⁸ 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, à popularidade do *planctus*. Esta influência parte, no caso dos mosteiros cistercienses nacionais, de Alcobaça, cuja adopção deste cântico terá certamente sido facilitada pela sua independência relativamente a Claraval – e por consequência a Cister – a partir de 1597.³⁹

³⁶ Manuel Pedro FERREIRA, «Venetian Influence in 15th-Century Portugal», comunicação apresentada no colóquio *Cantus Planus: 17th Meeting of the IMS Study Group*, Venice - Italy, 28 July - 1 August 2014 (no prelo).

³⁷ Solange CORBIN, *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.

³⁸ *Processionale Cisterciense, reverendissimi DD. Abbatis generalis reformatoris congregationis lusitanæ S. Bernardi, fidelissimi regis consiliarii, eleemosinariique Maximi Nati, &c. jussu editum* (Lisbonae, apud Josephum da Costa Coimbra, 1757) – digitalizado pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e disponível em <<http://webopac.sib.uc.pt/search~S17>>.

³⁹ Dom Maur COCHERIL, *Alcobaça: Abadia Cisterciense de Portugal* (Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1989), p. 31. A comparação no Capítulo Geral anual em Cister e a obediência às suas determinações deixam, portanto, de ser aplicadas em Alcobaça e, por consequência, nos mosteiros portugueses que tutela, sendo precisamente Arouca um deles.

Tudo parece, assim, evidenciar que o manuscrito encontrado no Mosteiro de Arouca é de facto cisterciense, que terá sido copiado para esta instituição e utilizado pelas suas monjas para as celebrações litúrgicas em que fosse requerida polifonia.

Se, pelos processos indicados, foi possível atribuir uma tradição litúrgica e local de uso para este códice, a questão da sua origem torna-se mais complexa. O Mosteiro de Arouca nunca teve um *scriptorium*, o que implica que, cada vez que era necessário um novo livro, este tinha de ser propositadamente encomendado.⁴⁰ Os códices do Mosteiro têm diferentes origens: os seus copistas, quando identificados, pertencem a diversas instituições religiosas. De Lamego, uma diocese geograficamente próxima, vieram dois livros do século XV, indicando o seu copista e iluminador: Afonso Martins. São eles o Gradual *P-AR* 16, de 1485, e o suplemento do Santoral, *P-AR* 27, datado de 1488. Este suplemento foi encomendado pelo mesmo monge que, em 1451, havia copiado para o Mosteiro um livro com o mesmo conteúdo do ms. 27: Frei António, do Mosteiro cisterciense de São Pedro de Espina, em Castela. Já o manuscrito *P-AR* 11, um Antifonário de 1511, foi copiado por um monge da congregação de São João Evangelista.⁴¹ O Mosteiro de São João de Tarouca é uma casa cisterciense relativamente próxima, com *scriptorium*, onde foi copiado um Antifonário do século XVIII, *P-AR* 4.⁴²

A origem dos códices de Arouca permite perceber que a escolha para a encomenda de livros litúrgicos com notação musical recaiu não sobre Alcobaça – mosteiro do qual não há, aliás, qualquer evidência de prática polifônica – mas antes em instituições com quem Arouca mantinha algum tipo de ligação, seja de proximidade geográfica ou por algum tipo de relação institucional. Qualquer uma destas constitui, portanto, uma possibilidade plausível para a origem do códice polifônico.

Marginália e suas implicações na interpretação da polifonia sacra

Um dos aspectos interessantes e que mais tem despertado a curiosidade de investigadores e de músicos práticos relativamente a esta fonte é uma série de notas, em marginália, que aparecem em ambas as secções do livro e abrangem indicações de diferentes tipos. Estas podem ir do número de

⁴⁰ O local de uso e a origem são, portanto, aspectos sempre diferenciados quando se trata de fontes musicais do Mosteiro de Arouca.

⁴¹ Sobre esta ordem, ver: Isabel Castro PINA, *Os Lóios em Portugal: Origens e primórdios da Congregação dos Cónegos Seculares de São João Evangelista* (Dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2011).

⁴² Horácio Augusto PEIXEIRO, «Livros litúrgicos cistercienses de Arouca», *Revista da Biblioteca Nacional*, 2^a série, 9 (1994), pp. 61-73, ver p. 70, 72; e FERREIRA e FORTU, «A música antiga» (ver nota 2), p. 48.

vozes a instruções de interpretação para as partes vocais, do tom litúrgico a indicações que remetem para a execução instrumental. Na primeira parte do livro, há dois tipos de notas. O primeiro, pela mesma mão que escreve música e texto, tem anotações perfeitamente legíveis e integradas na cópia original; o segundo, sempre na parte inferior do fólio (por baixo da última pauta), e realizado por uma segunda mão, fornece indicações de dedilhação para baixão. A partir do fólio 61, estas notas aparecem registadas por diferentes mãos e em qualquer parte do fólio onde o espaço sobrante possa ser aproveitado. São muito mais variadas do que as da primeira parte: instruções de interpretação para secções não escritas de determinada obra, número de vozes, remissão para um fólio posterior e (também aqui) instruções de dedilhação, incluindo, desta vez, além do baixão, um instrumento de cordas e trastos, possivelmente viola da gamba. As indicações de tipo instrumental, sempre anotadas junto à voz do baixo, são de longe, as mais numerosas.

Anotações de tipo instrumental	
Peça	Dedilhações
<i>Domine ad adjuvandum me (Deus in adjutorium)</i>	f. 2r: «seis dedos no baixão»
<i>Dixit Dominus</i>	f. 3r: «seis dedos»
<i>Confitebor tibi Domine</i>	f. 5r: «hum dedo»
<i>Benedicamus Domino</i>	f. 30r: «seis dedos no baixão»
<i>Alleluia</i>	f. 60r: «mea mão no baixão»
<i>Multiplicasti gentem [Populus qui ambulabat]</i>	f. 62r «dous dedos»
<i>mortem autem crucis [Christus factus est]</i>	f. 93r: «na primeira contra baixa quinto trasto»
<i>Et erexit (Benedictus)</i>	f. 94r: «sinquo dedos no baixão»
<i>Heu heu domine</i>	f. 97r: «primeira corda segundo trasto»
Transposição	
<i>Inclina cor meum [Beati immaculati]</i>	f. 101r: «tēpera por alamire; tāge por ffau[t] »
Execução Instrumental [epígrafe]	
<i>Aleluia [sic]</i>	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»
<i>Dixit Dominus</i>	ff. 2v-3r: «este mesmo verso se segue singello»
<i>Et misericordia apropoenie</i>	f. 20r: «Altus tacet»
<i>Et misericordia apropoenie</i>	f. 25v: «Tenor tacet»
<i>Super flumina Babilonis</i>	f. 90r: «quomodo cantabimus tacet»
<i>Sicut locutus est</i>	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».
<i>Et erexit (Benedictus)</i>	f. 94r: «Começar a cantar os beneditos no tom da contralta e no mesmo tom começa o coniunto o segundo verso»
Número de vozes / Tipo vocal	
<i>Confitebor tibi Domine</i>	f. 7r: «seguesse outro a 5»
<i>Laudate pueri</i>	f. 12 r: «Seguesse outro a cinquo»; f. 13r: «Outro a cinquo»
<i>Kyrie eleison</i>	f. 35r: «a 4»
<i>Gloria patri</i>	ff. 70v e 71 r: «a seis»
<i>Aleluia [sic]</i>	ff. 72v e 73r: «a 4»; f. 73r: «primeiro falsete»
<i>Inclina cor meum [Beati immaculati]</i>	f.100v: «sup. ig. :A 4»
Ocasião litúrgica	
<i>Benedictus dominus</i>	f. 92v (ad.) «Bns das trevas»
<i>Sancta Maria ora pro nobis</i>	f. 92v-93r (ad.): «Ledainha p ^a sabbado mayor de Pascua»
Tom litúrgico	
<i>Super Flumina</i>	f. 89v. «tonus quartus»

Outros	
<i>Et misericordia [Magnificat]</i>	f. 84r: «Vid fol. 88»
<i>Et misericordia [Magnificat]</i>	f. 87v: «Este verso he deste Magnificat atras»

Tabela 1. Notas e marginália.

Tendo, toda a certeza, um objectivo originalmente muito pragmático aquando da sua anotação, estas indicações não são, no entanto, a olhos contemporâneos, necessariamente fáceis de interpretar. Uma primeira questão relaciona-se com o significado daquilo que está escrito. Se «seis dedos no baixão» parece, à partida, uma instrução clara, já «mea mão no baixão» permanece, até ao momento, por decifrar. Partindo do princípio que estas anotações, escritas junto à voz do baixo, indicam uma nota de referência inicial diferente daquela escrita na pauta, deduz-se, então, não só a execução instrumental da voz mais grave como a transposição. Tomando como referência o modelo mais grave de baixão (em fá), é possível deduzir um intervalo de transposição. A título de exemplo: o folio 2r indica «seis dedos no baixão». Correspondendo esta dedilhação a um sol (*G*) e sendo a nota inicial da linha do baixo um dó (*C*), infere-se uma transposição à quarta perfeita inferior. Afirmações concretas são, contudo, demasiado arriscadas neste cenário, ao qual se tem de juntar questões como as «claves altas» e sua implicação na transposição,⁴³ os sistemas de afinação, ou o âmbito vocal num coro feminino para cada uma das obras. No panorama global do códice, o âmbito de vozes femininas, mesmo admitindo casos de 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 à quarta ou quinta superior (o que, teoricamente, permitiria a execução exclusivamente vocal de todas as partes, por um coro feminino) outros há, como o salmo *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 a execução da obra para uma das partes. É aqui, aliás, que surge a indicação para o baixo «tempera por alamire tange por ffau[t]» que, se não decifrada em mais nada, permite pelo menos prever presença instrumental, dada a instrução para «tanger».

⁴³ A questão da transposição, sobretudo quando relacionada com combinações de claves, é um tema não consensual, nomeadamente para o repertório do século XVII. Embora um caso muito específico, veja-se a argumentação em torno de *Vespro della Beata Virgine* de Monteverdi: Andrew PARROT, «Transposition in Monteverdi's Vespers of 1610: An Aberration Defended», *Early Music*, 12 (1984), pp. 490-516 e Denis STEVENS, *Monteverdi in Venice* (Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2001), p. 88.

A presença de efectivos instrumentais na liturgia encontra-se documentada em diversas fontes relacionadas com instituições eclesiásticas da Península Ibérica, nomeadamente em mosteiros femininos da ordem cisterciense. Em Portugal, livros de pagamentos do Mosteiro de Lorvão datados do século XVII incluem despesas com monjas que tocam instrumentos como baixão, fagote ou harpa.⁴⁴ Para o século XVIII, a informação, em registos de óbito, já inclui não só um leque mais alargado de instrumentos (como órgão ou viola da gamba) como o nome das monjas e até, por vezes, anotações salientando os dotes de execução de determinada religiosa.⁴⁵ Além das fontes de arquivo, o mesmo tipo de cenário é descrito por Luís Mendes de Vasconcelos na sua obra literária *Do sítio de Lisboa*: no convento cisterciense de Odivelas, em 1608, as monjas «tangem [...] três baixões, tocam muitas delas tecla, harpa, violas de arco, e a violinha particularmente».⁴⁶ Para o território de Castela, Coleen Baade faz um estudo de caso: trinta e seis monjas músicas, activas entre os séculos XVI-XVIII em mosteiros castelhanos, pertencendo duas delas a conventos Cistercienses. No Mosteiro de Las Huelgas, a condição imposta à monja Ana Padrelines para o abandono das suas funções de cantora e organista foi o pagamento de 200 ducados, inicialmente deduzidos do seu dote precisamente pela sua contribuição na parte musical das celebrações litúrgicas. A monja Andrea María Theresa Soriano do Mosteiro de San Clemente, em Toledo, era cantora, organista, mestre de cantoção e de polifonia. As suas funções não se limitavam, contudo, à liturgia, mas incluíam também o tempo de lazer, devendo por isso manter-se disponível também para estas ocasiões, determinadas pela abadessa.⁴⁷ Estas mesmas regras vigoravam no mosteiro cisterciense de Santa Ana d'Ávila: segundo María Gembero Ustarróz, era esperado das monjas músicas que dessem uso aos seus dotes desde o momento da sua entrada no convento, quer como cantoras, instrumentistas e, muitas vezes, ambas. As suas actividades musicais não estavam restritas

⁴⁴ TT Lorvão n.º 524: «Janeiro 1669: paguamos a cinco tangedoras de baixão e fagote, trezentos rs a cada/ hum p^a palhetas, mil e quinhentos; Dezembro 1674: derão a me dona m^a soares trezentos rs p^a as cordas p^a a arpa; Abril 1675: derão a hua tangedora de arpa mil reis p^a cordas; Paguamos a seis tangedoras de baixão e fagote trezentos rs a cada hua p^a palhetas somão mil e oito sentos reis; Julho 1675: paguarão de comserto de hum tenor sete sentos e sincoenta rs; Janeiro 1677 paguamos a cinco tangedoras de faguote e tenor a cada hua trezentos rs p^a as palhetas somão mil e quinhentos rs» citado em Nelson Correia BORGES, *Arte monástica em Lorvão: Das origens a 1737*, 2 vols. (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2002), vol. 1, p. 387.

⁴⁵ D. Maria Pimentel da Costa «tocadora de baixão, fagote e tenor» (faleceu em 1718: IANTT Lorvão n.º 310, f. 11); D. Maria de Albuquerque Cabral «tocadora de baixão» (faleceu em 1718: IANTT Lorvão n.º 310, f. 11); D. Leonor Antónia de Vasconcelos, «tocadora de harpa» (faleceu em 1733: IANTT Lorvão n.º 310); D. Lourença Mariana de Vasconcelos «singular harpista» (faleceu em 1742: IANTT Lorvão n.º 319, f. 15v, doc. 68); D. Luísa de Aragão e Sousa, «tocadora de órgão, baixão, tenor e fagote» (faleceu em 1752: TT Lorvão n.º 319, f. 30); D. Leonor Rosália de Brito, «tocadora de harpa» (faleceu em 1755: TT Lorvão n.º 319, f. 34); D. Joana Luísa da Costa, «tocadora de viola» (faleceu em 1756: IANTT Lorvão n.º 319, f. 36); D. Isabel Clara das Póvoas, «cantora e tocadora de viola» (faleceu em 1763: IANTT Lorvão n.º 319, f. 57, doc. 74) citado em BORGES, *Arte monástica* (ver nota 43), vol. 1, p. 3.

⁴⁶ Luís Mendes de VASCONCELOS, *Do sítio de Lisboa: Sua grandeza, povoação, e commercio, &c: Diálogos* (Lisboa, Livros Horizonte, cop. 1990), p. 143.

⁴⁷ Colleen BAADE, «‘Hired’ Nun Musicians in Early Modern Castile», in *Musical Voices of Early Modern Women: Many Headed Melodies*, editado por Thomasin Lamay (Aldershot, Ashgate, 2005), p. 298.

à celebração da missa ou ofício e poderiam ser requisitadas noutras ocasiões, segundo o desejo da abadessa.⁴⁸ A dispensa de pagamento de dote de entrada, oferecida como prémio às noviças que revelassem qualidades musicais era prática comum a várias instituições religiosas da Península Ibérica e América Latina no século XVI. Contribuindo para uma componente crucial das celebrações litúrgicas – a música – gozavam de um estatuto especial. Para muitas, a entrada no convento garantia a possibilidade de desenvolvimento das suas potencialidades enquanto músicas, não apenas no canto ou na execução de instrumentos, mas também através do ensino e até da composição.⁴⁹ Em Arouca, referências específicas a «madres tangedoras» aparecem apenas a partir do século XVIII.⁵⁰ No entanto, a utilização de instrumentos nas celebrações litúrgicas, ainda que não referida taxativamente durante o século XVII, pode ser deduzida por certas indicações: por duas vezes, em 1635, são registadas despesas com a reparação de um baixão.⁵¹

As anotações em marginália, de carácter instrumental ou outro, têm, obviamente, implicações na transcrição e edição do códice polifônico de Arouca, tornando a tarefa mais complexa, mas também mais rica e desafiante. Reflectem práticas interpretativas da música sacra ibérica seiscentista no contexto de uma instituição religiosa feminina: em conventos, a música para a liturgia era assegurada por grupos constituídos exclusivamente por mulheres, sendo, no momento da execução, adaptada às suas capacidades e recursos (vocais e instrumentais). O efectivo instrumental, substituindo ou duplicando uma ou mais vozes, é coerente com a sua utilização na liturgia nesta altura, e representa uma prática que não tem como propósito o mero preenchimento da polifonia na falta de vozes para dada parte, mas também o enriquecimento do repertório a ser interpretado.⁵²

⁴⁸ María Gembero USTARRÓZ, «De Rosas Cercada: Music by Francisco de la Huerta for the Nuns of Santa Ana de Ávila (1767-78)» in *Devotional Music in the Iberian World 1450-1800: The Villancico and Related Genres*, editado por Tess Knighton e Álvaro Torrente (Aldershot, Ashgate, 2007), pp. 322-5.

⁴⁹ Robert KENDRICK, *Celestial Sirens: Nuns and Their Music in Early Modern Milan* (Oxford, Clarendon Press, 2000), pp. 7, 125, 183-4, 511-29.

⁵⁰ 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 oito 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»; «Tangedoras: Paguei as madres tangedoras doze mil reis para as cordas as quais se lhe costumão dar para todo o triénio».

⁵¹ IANTT – Livro 143 – [1633-1636], f. 84v - Março 1635: «dei mil reis para se consertar o baixão em braga»; f. 94v – Junho 1635: «Dei p^a conserto do baixão quatrocentos reis».

⁵² Embora não se referindo a instituições religiosas femininas, Paulo Estudante faz uma abordagem detalhada e aprofundada ao tema da utilização de instrumentos na interpretação de música sacra em contexto ibérico nos séculos XVI e XVII na sua tese doutoral. Paulo Estudante MOREIRA, *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).

Conclusão

O códice polifônico encontrado em Arouca foi preparado e cuidadosamente copiado por volta de 1615, como comprovam a análise das marcas de água e os compositores referidos. Ligado à tradição cisterciense foi, com toda a probabilidade, encomendado e usado pelas monjas do Mosteiro. Ao repertório inicialmente registado, para Vésperas de Domingo e para a missa, e que ocupa pouco mais de metade do livro, foram sendo adicionadas novas obras ao longo do século XVII, providenciando polifonia, sobretudo, para as duas festas mais importantes do Temporal: Natal e Páscoa. Esta adição foi feita quer através da simples cópia, quer por adição de fólios (colados ou cosidos). A identificação de Francisco Martins como autor do *Benedictus* e, por outro lado, a análise dos conteúdos permitem concluir que houve um uso prolongado deste códice até, pelo menos, finais de seiscentos, possivelmente como a única fonte de polifonia desta instituição.

As questões levantadas pela prática musical em mosteiros femininos, nomeadamente no período renascentista, ainda estão longe de terem sido respondidas, em particular no contexto português.⁵³ O estudo do códice polifônico de Arouca permitiu um maior conhecimento de um manuscrito utilizado neste contexto. A filologia musical e o estudo de fontes permanecem meios fundamentais para um maior conhecimento do panorama musical em Portugal na época do códice de Arouca.⁵⁴

Apesar das vicissitudes da sua conservação e pesquisa, esta fonte é, sem dúvida, um objecto de estudo relevante, com um repertório rico e variado que abrange um período cronológico considerável. Os compositores nela identificados, a sua ligação a uma instituição exclusivamente feminina, bem como as suas notas de marginália – com todas as suas implicações numa transcrição e eventual interpretação – tornam-na uma fonte de indiscutível valor e interesse.

Ana Sá Carvalho é mestre em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, tendo sido orientada por Manuel Pedro Ferreira. Participou, como bolsa de investigação, no projecto *Intercâmbios Musicais 1100-1650*. Encontra-se neste momento a fazer o seu doutoramento na Universidade de Oxford, sob orientação de Owen Rees, tendo obtido bolsa de doutoramento da FCT.

Recebido em | Received 05/06/2015
Aceite em | Accepted 13/07/2015

⁵³ As investigações de Adriana Latino e de Elissa Lessa constituíram, neste contexto, contribuições importantes. Adriana LATINO, *Instituições, eventos e músicos: Uma abordagem à música em Portugal no século XVII* (Dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2001); Elisa Maria LESSA, *Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de ensino e prática musical* (Dissertação de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1998); Elisa Maria LESSA, «A música no quotidiano das monjas dos séculos XVII e XVIII - Mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7/8 (1998), pp. 47-58.

⁵⁴ D'ALVARENGA, *Polifonia portuguesa* (ver nota 10), pp. xi-xiii.