



**S**ONS DO  
CLÁSSICO  
NO 100º ANIVERSÁRIO  
DE MARIA AUGUSTA  
BARBOSA

J. M. Pedrosa Cardoso  
Margarida Lopes de Miranda  
COORDENAÇÃO

IMPrensa DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
2012

José Maria Pedrosa Cardoso

Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos – Universidade de Coimbra

## **EM BUSCA DO PECULIAR NA MÚSICA SACRA PORTUGUESA DOS SÉCULOS XVI, XVII E XVIII**

«Não há dúvida de que a polifonia vocal e sacra portuguesa constitui um *corpus* peculiar, distinto dos seus congéneres espanhol e italiano, não obstante todos os três não poderem encobrir a sua vetusta ascendência neerlandesa» (Kastner 1982: XXV).

### **Introdução**

Desde o início do século XVI, e até finais do XVIII, Portugal passou sucessivamente por alguns dos momentos mais altos e mais baixos da sua história. A gesta dos Descobrimentos chegou ao seu apogeu em torno de 1500 e a grandeza do Império afirmou-se vistosamente no tempo de D. Manuel mas, já durante o reinado de D. João III, surgiram os primeiros sinais de uma decadência generalizada que afundaria o país económica e politicamente sob uma longa crise de identidade (Saraiva 1983: 475-490; Serrão 1985: 270-274; Mendes 1993: 413). A subida ao trono de D. João V, coincidente com o crescimento da economia devido às riquezas provenientes do Brasil, foi a conjuntura que tentou levantar de novo o nome de Portugal na Europa das Luzes.

Durante estes três séculos, as artes envolveram a vida dos Portugueses em proporção desigual. O início do século XVI ficou marcado com grandes obras, a representarem a grandeza de um Império, v. c. a renovação urbana de Lisboa, a construção do Terreiro do Paço e do Mosteiro dos Jerónimos bem como a reconstrução de Santa Cruz de Coimbra juntamente com os

túmulos reais. Do mesmo modo, no retomar do nó da onda, D. João V afirmou o seu poder no Convento de Mafra, no aqueduto das Águas Livres, na Igreja dos Clérigos do Porto e na Biblioteca Joanina de Coimbra, enquanto D. José I ficará na História não só na célebre estátua da Praça do Comércio mas também no apoio dado ao Marquês do Pombal, imortalizado na reconstrução da baixa de Lisboa.

Entre estes dois extremos, e para além de uma arte plástica condicionada pela religião, a música sacra impõe-se claramente sobre qualquer outra espécie musical: no tempo da crise nacional, em dependência do espírito da Contra-Reforma; na época das luzes, como representação de um poder entronizado pela Fé.

O peso da música sacra, aumentou efetivamente com o incremento das escolas junto das catedrais, de alguns mosteiros e mesmo da Capela Real e da Capela Ducal de Vila Viçosa. Coimbra (Pinho 1981), Évora (Alegria 1973, 1997 e 2004), Vila Viçosa (Alegria 1983), Braga (Lessa 1992 e Alvarenga 1988) e Lisboa (Borges 1986), os principais centros de estudo de música prática nos séculos XVI e XVII, acabaram por constituir as grandes escolas onde moços de coro, ou jovens sem mais, aprenderam a arte contrapontística que marcou a produção nacional, sempre no âmbito da Igreja. A Capela Real foi assinalável centro de produção, pelo menos desde o século XV, mas é no século XVIII que se assiste, em Portugal, ao aparecimento do Seminário da Patriarcal, a grande escola que formará simultaneamente os cantores da Igreja Patriarcal (a Capela Real) e os primeiros compositores de música dramática em Portugal (Fernandes 2009), um caso paradigmático da afirmação do poder da música sacra sobre a profana e, ao mesmo tempo, da influência da Capela Real sobre as restantes Igrejas diocesanas ou monacais.

## **1. A realidade da música sacra em Portugal**

Sabe-se que muita música sacra produzida na época em estudo ficou perdida nas brumas do tempo. Todavia, embora mal conservada, mal tratada, pouco conhecida e ainda menos estudada (lembremos apenas a falta de catálogos adequados), aquela que chegou ao nosso conhecimento é bastante para

impor a admiração e apreço de quantos se interessam pela cultura imaterial portuguesa. Será demasiada ousadia tentar vislumbrar na prática desta grande música alguns rasgos de originalidade que eventualmente a caracterizem?

### 1.1 O cantochão em Portugal

Os grandes livros de coro e de cantochão frequentemente (mal) expostos em arquivos e museus de Portugal são objecto de admiração pelo seu vulto e pela beleza da sua escrita, frequentemente decorada com preciosas iluminuras. Muitos outros, em estado mais deteriorado, ou sem grande apetência visual, aguardam a investigação dos peritos. Todos eles contêm informação valiosa sobre reportórios, rubricas, modelos musicais que muito podem ajudar a compreender o alcance da prática de tal música nas igrejas e mosteiros portugueses, como é o caso dos tão pesados como preciosos Livros de Coro de Santa Cruz de Coimbra, hoje depositados na Biblioteca Geral de Universidade de Coimbra (MM 118 a MM 144), todos eles executados em meados do séc. XVIII. Todavia, em paralelo com grandes ou pequenos livros manuscritos, existem também livros impressos de cantochão de grande ou de pequeno formato. Muitos importados, mas muitos outros impressos já em Portugal.

A aplicação dos caracteres móveis aos símbolos da escrita musical, iniciada em Itália e França nas primeiras décadas de Quinhentos, entrou rapidamente em Portugal. Foi D. João III quem incentivou as artes da impressão musical, pois em 1533 e 1535 saíram as primeiras obras de música impressa: os tratados de Cantochão e de Contraponto de Mateus de Aranda, um músico contratado para Évora pelo seu irmão o Cardeal D. Afonso, e que ele mesmo chamaria para a Universidade de Coimbra em 1544. Mas é o seu capelão cantor Diogo Fernandes Formoso quem publicará a que é provavelmente a primeira obra de música litúrgica em Portugal, o *Passionarium secundum ritum capelle regis Lusitanie* (Lisboa, 1543), um livro justificado certamente pela sua utilidade – à música das quatro Paixões junta não só o reportório litúrgico da Semana Santa, com as peças processionais do Domingo de Ramos, as Lições do Ofício das Trevas e o *Exultet*, mas também as primeiras estrofes dos hinos do ofício diurno e noturno de todo o ano

– e que simultaneamente documenta a relação desta música com a prática da Capela Real.

104

Antes ainda de outros reportórios imprimiram-se mais dois Passionários: o de Manuel Cardoso, cantor da Capela Real e Tesoureiro da Diocese de Leiria (Leiria, 1575) e o de Fr. Estêvão, da Ordem de Cristo (Lisboa, 1595). Já no século seguinte, um novo espécime com a música litúrgica da Paixão, na linha dos anteriores e contendo igualmente um modelo monofónico de cunho tipicamente português (Cardoso 2004 e 2006): o *Liber Passionum* de Fr. Manuel Pousão (Lyon, 1675). A edição destes quatro passionários impressos, juntamente com os passionários manuscritos da mesma época, indiciam já por si o interesse dos portugueses pelo reportório da Semana Santa.

A prática do canto gregoriano, beneficiando também da invenção de Guttenberg, teve também em Duarte Lobo e Filipe de Magalhães dois músicos de prestígio: aquele publicou em Lisboa (1603) um *Ordo amplissimus precationum caeremoniarumque funebrium...*, um manual de música para a liturgia de defuntos, e também, pouco depois, um *Liber processionum et stationum ecclesiae Olysiptonensis* (Lisboa, 1607), com outra edição, pelo menos, em 1728; Filipe de Magalhães, igualmente colaborante do sodalício dos sacerdotes pobres publicou o seu *Cantum ecclesiasticum* (Lisboa, 1614), um manual igualmente fúnebre que teria edições sucessivas durante mais de cem anos.

São numerosas as Artes de Cantochão publicadas em Portugal, desde a traduzida de João Martins (Juan Martínez, de c. 1560) e a de Pedro Thalesio (Coimbra, 1618).

Além do *Enchiridium missarum solemnium et votivarum cum vesperis et completis totius anni, necnon officio defunctorum et aliis juxta morem S.R.E. et reformationem missalis ac Breviarii ex decreto Concilii Tridentini...* [pelo Pe. João Dias, chantre da Sé de Coimbra], Coimbra, 1580, uma obra eclética de utilidade reconhecida para a prática da música litúrgica e que viria a ser reeditada um século mais tarde, agora sob a orientação de Matias de Sousa Vilalobos, mestre de capela da Sé de Coimbra, nesta cidade em 1691, e passando por rituais e manuais configurados por objectivos geralmente monacais, é preciso referir um livro fundamental: o *Theatro Ecclesiastico* de Fr. Domingos do Rosário, que saiu em Lisboa em 1743 e que obteve

sucessivas edições paulatinamente modificadas até à sua nona impressão em 1817. A importância deste livro reside, antes de mais, no facto de ser um primeiro grande testemunho da mudança operada em Portugal, também neste capítulo da música sacra, durante o reinado do Rei Magnânimo, após a chegada dos mestres italianos, nomeadamente o compositor e cantochanista Giovanni Giorgi (?-1762).

## 1.2 A Polifonia

A produção de polifonia sacra em Portugal durante os séculos XVI e XVII atingiu um nível elevado e o legado dos nossos compositores constitui um verdadeiro tesouro vertido em obras impressas na época e em numerosos manuscritos felizmente resgatados das inclemências do passado.

A polifonia portuguesa impressa de autor declarado data do século XVII, na sua quase totalidade, como se pode ver no quadro seguinte:

Edição	Compositor	Título	Conteúdo
1602, Antuérpia	Duarte Lobo	<i>Opuscula natalitiae noctis</i>	8 resp. de Natal a 4 e os mesmos a 8 vv; missa de Natal a 8; as antífonas de N. Senhora a 8 e 11 vv.
1605, Antuérpia	Duarte Lobo	<i>Cantica Beatae Mariae Virginis, vulgo Magnificat</i>	Versos pares e ímpares, ambos nos 8 tons: 16 peças num total de 96 versículos
1621, Antuérpia	Duarte Lobo	<i>Liber Missarum IV, V, VI, VIII vv.</i>	Antífonas da aspersão; 8 missas; 2 motetos.
1639, Antuérpia	Duarte Lobo	<i>Liber II Missarum III, V et VI vv.</i>	Antífonas da aspersão; 7 missas; 1 responsório.
1609, Lisboa	Francisco Garro	<i>Missae quatuor, defunctorum lectiones...</i>	4 missas a 8 e 12 vv, bc; 3 aleluias de Missas a 8; 3 lições de defuntos a 8.
1609, Lisboa	Francisco Garro	<i>Opera aliquot</i>	Antífonas da aspersão a 5 e 6 vv; 4 missas a 4, 5 e 6 vv; 3 motetos a 5 e 6 vv.
1613, Lisboa	Fr. Manuel Cardoso	<i>Cantica Beatae Mariae Virginis</i>	16 peças (8 a 4vv, 8 a 5vv), com os versículos do <i>Magnificat</i> para se cantarem <i>alternatim</i> .

1625, Lisboa	Fr. Manuel Cardoso	<i>Liber primus missarum</i>	Antífonas da aspersão 4 vv; 7 missas a 4, 6 e 8 vv; 1 missa <i>pro defunctis</i> a 8 vv; 2 motetos a 5 e 6 vv.
1636, Lisboa	Fr. Manuel Cardoso	<i>Liber secundus missarum</i>	Antífonas de aspersão a 4 vv; 7 missas a 6, 5 e 4 vv.
1636, Lisboa	Fr. Manuel Cardoso	<i>Liber tertius missarum</i>	6 missas <i>Ab initio et ante saecula</i> a 4, 5 e 6vv; 2 missas a 4 vv (uma das quais, a «Filipina»).
1648, Lisboa	Fr. Manuel Cardoso	<i>Livro de vários motetes, Ofício de Semana Santa e outras coisas....</i>	<i>Asperges</i> a 4 vv; 2 missas: para Advento e Quaresma e <i>Pro defunctis</i> ; 22 motetos a 4, 5 e 6 vv; 3 hinos a 4 vv; 8 responsórios, 4 lamentações a 6 e 4 vv e 5 lições de trevas e defuntos a 4 vv; <i>Miserere</i> a 4vv.
1636, Lisboa	Filipe de Magalhães	<i>Missarum liber</i>	8 missas a 4, 5 e 6 vv; um moteto a 6 vv.
1636, Lisboa	Filipe de Magalhães	<i>Cantica Beatissimae Virginis</i>	16 peças com os versículos pares e ímpares do <i>Magnificat</i> .
1657, Roma	J. Lourenço Rebelo	<i>Psalmi tum vesperarum tum completorii...</i>	2 versões de 7 salmos de Vésperas, 4 <i>Magnificat</i> , todas as peças de Completas, 2 lamentações e o salmo <i>Miserere</i> , a 4, 6, 8, 12 e 16 vv, com instr. e b.c.
1792, Lisboa	José Joaquim dos Santos	<i>Stabat Mater</i>	Sequência a 3 vv, 2 sopranos e baixo, 2 violetas e vcl.

Uma leitura atenta deste quadro permite descobrir aspectos que vale a pena salientar.

Antes de mais, ficam aqui representados alguns dos principais compositores da chamada época de ouro da polifonia portuguesa: depois de Francisco Garro (c.1556-a.1623), um espanhol ao serviço dos Duques de Bragança e da Capela Real, aparecem os nomes de Duarte Lobo (c. 1565-1646), Fr. Manuel Cardoso (1566-1650), Filipe de Magalhães (c.1565-1652) e João Lourenço Rebelo (1610-1661), das escolas de Évora e Vila Viçosa.

Chama a atenção a grande distância no tempo entre a última obra impressa de autor conhecido, em 1657, e a primeira do século seguinte, em 1792. A que se deve isto, uma vez que havia tanta música e tanto dinheiro

no tempo de D. João V e seus sucessores? A dificuldade invocada para a crise pós-restauracionista pode explicar alguma recessão económica que terá eventualmente impedido a impressão de música, o que explica que o *Liber Passionum* de Fr. Manuel Pousão, um espécime muito próximo dos passionários quinhentistas já citados, fosse impresso em Lyon em 1675. A conjuntura sociopolítica não era favorável e a oficina craesbeckiana pode ter perdido a capacidade técnica de impressão musical.

De facto ainda nos últimos anos do século xvii e em todo o século xviii foram impressos em Portugal diversos livros de música sacra mas, à exceção de umas *Preces que se devem cantar nos dias da novena... S. Joseph* a 4 vv (Lisboa, 1724), de autor anónimo (Albuquerque 2006: 34), eram todos de cantochão prático ou teórico, salientando-se as obras de Nunes da Silva, João Vaz Barradas Muito Pão e Morato, Pe. Luís da Maia Croesser's, Fr. Domingos do Rosário, Fr. Manuel da Conceição e Fr. Veríssimo dos Mártires (Andrade 1992: 163-173). Em toda esta época imprimem-se libretos de vilancicos e até de ópera, mas música concertante sacra não consta ter aparecido até ao *Stabat Mater* de José Joaquim dos Santos (1747-1801), em 1792.

Esta omissão pode remeter para a austeridade aplicada aos recursos eclesiásticos na prática de uma música de aparato, ou então para a formação de um gosto social em favor dos vilancicos barrocos. Efetivamente sabe-se que estes se cantavam em grande abundância. Verifica-se aqui um fenómeno já conhecido: o vilancico como expressão musical efémera, que devia mudar de ano para ano. Se a música podia desaparecer – não fazia falta a sua impressão nem sequer a cópia, porque não seriam repetidos – o texto era sempre necessário para uma melhor compreensão dos mesmos, o que também supõe alguma complexidade na sua forma e expressão (Lopes 2007).

Vale também a pena salientar as obras preferidas para a impressão. Verifica-se o predomínio das Missas – sete livros específicos: dois de Duarte Lobo, três de Fr. Manuel Cardoso, um de Filipe de Magalhães e um Francisco Garro, além de missas dispersas por outros livros (57 missas no total) – mas chama a atenção a impressão de três livros de *Magnificat* (Duarte Lobo, Fr. Manuel Cardoso e Filipe de Magalhães). No seu todo, juntamente com os espécimes de João Lourenço Rebelo, um total de 52 versões do cântico de Nossa Senhora sai impresso em Portugal num espaço de 31 anos. Este dado, mesmo tendo em

conta a produção romana, sobretudo de P. E. Palestrina (1525-1594), evidencia a grande procura dessa composição litúrgica, numa época contrarreformista na qual em Portugal, ao tempo politicamente unificado com Espanha, tanto se promoveu o culto da Nossa Senhora da Conceição graças ao empenhamento das Ordens Religiosas, das Universidades e dos próprios monarcas (Marques 2000: 629).

Deve também salientar-se a abundância de motetos impressos (27) e ainda de responsórios de Natal e Semana Santa (17). Na sua totalidade, estes livros de música impressa em Portugal na primeira metade do século XVII salientam a importância do repertório da Missa (Ordinário), mas porventura ainda mais o interesse nas rubricas do Ofício Litúrgico: salmos, *Magnificat*, hinos e lições.

A título de curiosidade, considerando a dedicatória de todos estes livros, refira-se que, na realidade, o Duque de Bragança e futuro Rei D. João IV, teve que ser muito bom mecenas, pois foi dedicatário de 6 livros de polifonia entre os 8 publicados desde 1625 a 1657. José Augusto Alegria não divagou de todo ao descobrir nos títulos das missas de Duarte Lobo, Fr. Manuel Cardoso e Filipe de Magalhães alguma intenção panfletária a favor de uma restauração desejada (Alegria 1983: 48-49). Já no que respeita a música manuscrita não é possível obter dados objetivos sobre a quantidade e qualidade da música sacra arquivada ainda em Portugal. Efetivamente dos numerosos fundos musicais existentes, apenas têm catálogo os da Biblioteca da Ajuda, da Biblioteca Pública Municipal do Porto, da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, da Biblioteca Pública de Évora, da Sé de Évora, da Biblioteca do Palácio de Vila Viçosa. Catálogos feitos mas não publicados são os da Sé Patriarcal e do Seminário de São José de Faro. Nos restantes arquivos existem apenas simples inventários, por vezes parcelares, como é o caso da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), ou coisa nenhuma, o que dificulta obviamente ter ideias precisas sobre espécimes provenientes das instituições em referência. Alguns deles apresentam documentação musical muito diversificada no tempo, como é o caso do catálogo da Ajuda. Mesmo assim, do conhecimento precário dos arquivos de música histórica em Portugal, há uma conclusão evidente: o predomínio quase total de música sacra embora, em grande parte, em composições de autor anónimo.

Refiram-se, a título de exemplo, as informações possíveis sobre o fundo de Santa Cruz da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e sobre os 20 livros de Vila Viçosa.

Segundo um inventário provisório, dactilografado e incompleto, por abranger apenas 200 manuscritos musicais (Cortez 1992), entre os manuscritos daquela Biblioteca, e apenas no que se refere ao fundo de Santa Cruz, encontramos:

- 32 livros de cantochão, homogéneos e de grandes dimensões, porventura a maior e mais completa colecção de livros de coro existente em Portugal pertencente a uma única instituição;
- 25 livros de polifonia, entre os quais figura a grande música sacra dos compositores crúzios;
- e 11 volumes de música instrumental, quatro dos quais com música de Carlos Seixas.

Do conjunto de apenas estes livros – sabe-se por umas fichas existentes na área de reservados da BGUC que existem outros cartapácios com música polifónica de Santa Cruz, nomeadamente os MM 217, 230, 231 e 242 – e no respeitante à música polifónica produzida ou praticada em Santa Cruz, aparecem cerca de 35 compositores, dos quais 15 portugueses, entre os quais os Cónegos Regrantes D. Francisco de Santa Maria, D. Pedro de Cristo, D. Heliodoro de Paiva, D. Bento, D. Pedro da Esperança e D. Gaspar da Cruz, e ainda Vasco Pires, Fernão Gomes Correia, António Carreira, Pêro do Porto (Escobar), Aires Fernandes, etc. Entre os estrangeiros, registem-se os nomes de Mouton, Willaert, De la Rue, Baldwein, Morales, Guerrero, Richafort, Verdelot, Bruxell, Anchieta, Peñalosa, etc. Em contraste com os 35 nomes conhecidos, alguns dos quais representados em várias composições, existem 5 livros inteiramente preenchidos por peças de compositores anónimos, o que, em conjunto com muitas outras constantes de livros com autores atribuídos, faz um total de mais de 600 peças de compositor anónimo, elevando para muito acima do milhar as obras de polifonia existente na BGUC.

Interessa também verificar o conteúdo destes códices polifónicos de Santa Cruz de Coimbra: como em quase todos os livros deste tipo predominam as

missas, os salmos, os responsórios e os motetos. Chama também a atenção a abundância de versos polifónicos do *Magnificat*: há mais de 52 composições de *Magnificat* em 13 códices, recolhendo-se, por vezes verdadeiras séries tais como a série de 7 de Luis Morán (MM 32), a série de 8 de autor anónimo (MM 8 e MM 12), o que identifica o interesse em coleccionar composições da mesma rubrica para os vários tons, tal como acontecerá aos Impressos do séc. xvii. A abundância destas composições só pode identificar uma prática litúrgica muito dependente desta forma musical.

De uma análise um pouco mais atenta a estes manuscritos de Santa Cruz torna-se já evidente a abundância de música polifónica da Paixão (presente em várias formas e em diversos manuscritos: os MM 18, 26, 32, 47, 53 e, sobretudo, o MM 56) e também, de uma forma mais alargada, em música da Quaresma e Semana Santa: vários códices só com esse reportório (MM 25 e 26) outros com a maioria (MM 47) e outros ainda com peças misturadas.

Mas a nossa atenção pode também centrar-se nos 20 livros de Polifonia de Vila Viçosa, catalogados por Manuel Joaquim (Joaquim 1953).

Estes não são os livros do Paço Ducal de Vila Viçosa – catalogados por José Augusto Alegria (Alegria 1989) – e representam apenas uma amostra do fundo musical ainda existente naquele palácio. Uma boa parte, se não a totalidade, daqueles livros foram levados para Vila Viçosa depois de ter saído de lá a célebre Biblioteca Musical dos Duques de Bragança, levada para Lisboa para se tornar na Biblioteca Real de Música. Sabe-se que vários foram copiados na terceira década do século xviii, a mandato de D. João V, e para servirem naquela Capela Real.

## 2. Correntes estilísticas

Os primeiros compositores portugueses com obra conhecida – a saber: Pêro do Porto (c.1465-p.1635), Vasco Pires (fl. 1481/1509) e Fernão Gomes Correia (fl. 1505/1532) – foram ativos no tempo de maior prosperidade e de maior abertura de Portugal ao mundo e manifestam, naturalmente, uma relação natural com as correntes musicais provenientes da Itália e dos Países Baixos. Não seria possível, de acordo com os limites deste trabalho, valorar

todos os compositores que deixaram composições para a história. Optando por tratar aqui os mais significativos no âmbito da música vocal sacra, vejamos na medida do possível o percurso estilístico dos mesmos: que traços genéricos definem os compositores em causa, que influências acusam, como se distingue a sua música face à dos restantes compositores coevos?

Com óbvia flexibilidade, é possível distinguir três épocas correspondentes a outras tantas correntes de estilo nas quais se podem enquadrar os mais importantes criadores de música sacra em Portugal, segundo os seguintes critérios: domínio do *stile antico* com a vigência do *cantus firmus*, c. 1500 a c. 1600; introdução do *stile moderno*, c. 1600 a c. 1700; introdução do concertante, c. 1700:

Círculo	<i>Stile Antico</i>		<i>Stile Antico + Moderno</i>	<i>Stile concertato alla romana e concertante</i>	
	1500	1550	1600	1700	1750
Coimbra	Vasco Pires F. G. Correia Hel. de Paiva	Francisco de Sta Maria, Pedro Cristo	Pedro da Esperança Gabriel de S. João		
Évora	P. do Porto M. Aranda	M. Mendes	A. Pinheiro F. Martins D. D. Melgás Pedro Vaz Rego	Francisco José Perdigão	
Lisboa	P. do Porto D. de Góis	A. Carreira	F. Garro F. Magalhães D. Lobo M. Cardoso M. Lésbio	H. C. Correia D. Scarlatti C. Seixas J. R. Esteves F. A. Almeida A. Teixeira	David Perez J. S. Carvalho Brás de Lima Leal Moreira J. J. Santos M. Portugal J. J. Baldi
Vila Viçosa		A. Pinheiro	R. Tornar J. L. Rebelo D. João IV F. Almeida		
Braga	M. Fonseca	P. Gamboa L. Ribeiro	Pedro de Araújo	António Baião Magro	António Galasi
Viseu		E. L. Morago			

Na primeira época, os compositores sacros de Portugal, em fase de formação e organização a nível de escola, simultaneamente condicionados por ambientes pouco abertos, optam pelo *stile antico* com uma escrita *a capella* e com a adopção generalizada do *cantus firmus* (CF) como princípio gerador

de polifonia sacra. Este CF é formado de melodias gregorianas, regra geral, pela razão óbvia de uma dependência natural da técnica do *alternatim*, seja na salmodia do Ofício, seja na própria missa. A arte polifônica aplicada aos salmos e cânticos evangélicos dificilmente se libertou da fórmula salmódica do gregoriano própria de cada modo.

A sua utilização manifestou-se, para além da antifonia, em que a capela alternava versículos em contraponto com versículos entoados sob a fórmula gregoriana pelo coro dos clérigos ou dos monges, na utilização do CF sob a técnica do fabordão, segundo a tradição italiana ou simplesmente hispânica, e na adoção da fórmula salmódica: como linha permanente em uma das vozes, como linha repartida por várias vozes ou simplesmente como motivo gerador de contraponto entre as diversas vozes. Está neste caso o admirável *Magnificat* de Pêro do Porto.

No caso da Missa, o CF pode estar presente ainda com as técnicas *alternatim* supondo, no caso do Ordinário, a alternância das invocações no *Kyrie* e *Agnus Dei*, ou dos versos, no Glória ou Credo. Outra maneira, ainda na Missa, é a possibilidade da utilização de um CF total em valores regulares, sobre o qual o compositor executa o seu contraponto ornamentado. Naquele caso está a Missa *Orbis factor* de Fernão Gomes Correia; neste, a coleção ainda pouco estudada do *Liber introitus*, do bracarense Miguel da Fonseca, dentro de uma prática bastante rara no contexto europeu (Alvarenga 2002: 35ss).

Para além desta dependência sistemática do CF, geralmente gregoriano, existe já a escrita polifônica sem qualquer motivo pré-existente, muitas vezes segundo processos compositivos muito cerebrais, em estreita proximidade da técnica canónica normal, ou estrita, dos compositores flamengos, como é o caso dos motetos de Damião de Góis.

Não se nega que esta dependência do CF não se prolongue pelo tempo, segundo a visão mais ou menos conservadora do compositor, o que acontecerá, aliás, ao longo dos tempos e com todos os estilos.

O *Stile moderno* terá entrado em Portugal de forma cautelosa através da adopção do baixo contínuo (BC) e da monodia acompanhada. Aquele apareceu em Portugal, em forma impressa pela primeira vez, e em proporção reduzida (apenas 3 missas apresentam um «guiam»), nas obras de Francisco Garro (1609). Paralelamente, os compositores de Santa Cruz de Coimbra,

familiarizados com uma prática instrumental aplicada por sistema nos seus vilancicos, ou cançonetas, adotaram naturalmente formas convencionais de acompanhamento instrumental. São significativos os 4 Responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança (? – 1660) nos quais a parte solística do *versus* é acompanhada por um violino, um fagotilho, um baixão e o chamado guião. Ao mesmo tempo a corrente de um estilo renovado entrava em Portugal, mercê da biblioteca de música dos Duques de Bragança, que muito terá servido ao jovem João Lourenço Rebelo: de facto a sua obra polifónica impressa em Roma em 1657, demonstra já claramente a introdução da linha barroca, que terá chegado mesmo ao «colossal style» na missa a 39 vv que, segundo a Primeira Parte do Catálogo da Biblioteca de Música, se encontrava na Biblioteca Real. A alternância sistemática de solistas e de instrumentos, alguns pré-definidos, nas obras policorais de Rebelo são, deste modo, a confirmação da introdução em Portugal do *stile moderno*, já na primeira metade do século XVII. Pelo contrário, com a afirmação plena das escolas de Évora, sucessivamente dirigida, depois de Mendes, por Magalhães, António Pinheiro, etc, e de Lisboa, fundada e dirigida, por Duarte Lobo, ficará na história quase só a policoralidade, com as missas e motetes a 8 e mais vozes de Lobo, de Manuel Cardoso e, menos, de Magalhães.

A opinião, segundo a qual Duarte Lobo depende mais que nenhum outro do estilo palestriniano, faz sentido mas não se pode dizer que os restantes compositores da escola de Évora na sua preferência pelo *stile antico*, fossem muito diferentes (Alvarenga 2004: 30-31). Sabe-se que todos estes compositores cultivaram insistentemente a técnica da missa paródia, utilizando, para o efeito, motetos de Palestrina, Guerrero ou Victoria (Rees 1997-98). O CF foi ainda utilizado, sobretudo por Fr. Manuel Cardoso, muito mais com o intuito de demonstração intencional de domínio técnico, como é o caso das 6 missas *Ab initio et ante saecula*; o mesmo se diga da utilização de processos mais arcaicos como a utilização em missas de temas musicais e bi-textuais ininterruptamente repetidos ao longo de todas as partes das Missas, como é o caso da Missa *Miserere mihi Domine* e da Missa Filipina (Cardoso 1991). Apesar de tudo, discípulos importantes da escola de Duarte Lobo, como João Álvares Frouvo, Gonçalo Mendes Saldanha, Manuel Machado e outros, afirmarão com autoridade a adoção da policoralidade que, sobretudo na produção

variamente acompanhada de João Lourenço Rebelo, se credenciam como expoentes de barroco inicial na música sacra portuguesa de seiscentos.

A pouca música que se conhece em Portugal nas primeiras décadas do século XVIII não deixa de acusar a técnica do *stile moderno*, no que se refere à policoralidade e à adoção do BC. É o caso de Henrique Carlos Correia, um compositor ativo em Coimbra antes de professar no Convento de Palmela. D. João V é justamente considerado o grande mecenas e promotor das artes e da Música. Como naquelas, o seu gosto musical moldou-se segundo o estilo italiano. O envio de músicos estagiários para Itália, e o convite endereçado a Domenico Scarlatti (1685-1757) que em 1719 chegou a Lisboa, onde permaneceu com interrupções até 1729, constituiu o princípio de nova era na prática musical portuguesa: a adoção do italianismo musical que se prolongaria por mais de um século. Ao monarca interessava o nivelamento de Lisboa com Roma, como forma de restaurar a imagem de Portugal na Europa. Mais que um estilo de Música propriamente dito, o que o interessava era o diferente do tradicional, fosse ele o cantochão – pelo qual pretendeu introduzir em Portugal o gregoriano à maneira de Roma, através de cantores e mestres como Giovanni Giorgi (?-1762) – ou a mais teatral das músicas de igreja. O facto é que os estagiários João Rodrigues Esteves (c. 1700-c. 1750), Francisco António de Almeida (1702-1755) e António Teixeira (1707-1759), tendo regressado a Portugal, ensaiaram a música que ouviram e compuseram na Itália: o *concertato alla romana*, com grandes coros homófonos ou em *fugato* e alternância de solos, ou com o concertante propriamente dito em que, à alternativa de coro, solistas, se juntava também o acompanhamento cada vez mais sofisticado de uma ou mais orquestras. Se não se conhece ainda documentalmente muita música em Portugal – há certamente mais do que se pensa – existem também notícias de grandes realizações como são os grandes *Te Deum* de fim de ano, no dia de S. Silvestre.

O certo é que a grande música sacra setecentista viveu em Portugal uma época de ouro na dependência do gosto italiano, produzindo-se obras concertantes de grande vulto, de que são expoente máximo a Missa a 8 de João Rodrigues Esteves, o *Te Deum a 8 voci concertato com Trombe, Obuè, Flauti, Violini, Corni da caccia, Tímpano e Salterio* de Francisco António de Almeida e ainda o *Te Deum* de fim de ano (1734), para 8 solistas, 20 vozes e grande orquestra de António Teixeira.

### 3. Singularidades

Santiago Kastner, um musicólogo insuspeito na matéria, afirmava em 1982 um «corpus peculiar» na polifonia vocal e sacra portuguesa (vd epígrafe deste trabalho). Será que hoje, estabelecidas as raízes de uma verdadeira Musicologia portuguesa, o distinto professor repetiria o mesmo? Será que o *corpus* da música sacra portuguesa, na época da polifonia e não só, tem algumas singularidades que a diferenciem, ligeiramente embora, da música congénere praticada em Espanha e na Itália? Não é fácil a resposta mas nem por isso se justifica que a dificuldade obstrua a razão, pelo que sempre vale a pena apontar algumas pistas que possam facilitar um diagnóstico.

No capítulo do cantochão existe uma tradição genuinamente portuguesa. Ela é muito clara no modelo do canto litúrgico da Paixão (Cardoso 2002 e 2004) dado à imprensa por Diogo Fernandes Formoso, em 1543, declaradamente segundo o costume da Capela Real portuguesa e a mando do Rei D. João III. Sabe-se que esse mesmo modelo melódico, de resto detetado pela primeira vez num manuscrito alcobacense do século xv (P-Ln Alc. 167), foi seguido por mais três passionários impressos (vd. supra), por outros impressos genéricos (v.c. *Arte Mínima*, 1685, de Manuel Nunes da Silva) e por vários manuscritos existentes por todo o país e que só foi substituído pelo primeiro passionário *more romano* impresso em Lisboa, 1732, em plena conversão portuguesa ao italianismo musical (Cardoso 2006). Além disso, sabe-se pelo menos de uma prática cantochanesca reivindicada como própria pelos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Efetivamente, no Capítulo Geral celebrado em Coimbra em 1575, ficou exarado o seguinte, com sublinhados nossos:

«Primeiramente prouendo em o officio diuino açoitamos o breuiario romano [...] [75v] e pello mesmo modo açoitamos o missal nouo que o sancto padre promulgou, **exceito os cantos que serão conforme ao uso de nossa congregação** [...] E o preçessionario, toairo e cantos que tem feitos o padre dom vicente outro si açoitamos. E o todo sobre dito queremos que se guarde inteiramente em toda nossa congregação. E mandamos ao padre geral que castigue grauemente todo aquelle que achar que muda algum ponto

ou do toairo ou do processionario, ou de qualquer outros cantos que por nos forão azeitados. Porem usaremos daqui por diante dos prefacios antigos e doutros alguns não. E mandamos ao padre geral que o mais sedo que poder **mande dar copia aos mosteiros de todos estes cantos**, e faça imprimir logo as constituições todas que andam espalhadas per todas as partes. E o mesmo farão ao ordinario conforme ao que elle com os padres que escolher pera o conformar com o missal e breuiario, ordenar.» (p. 75v) «*Definições e apontamentos do capitulo geral que se celebrou em o nosso mosteiro de Santa cruz de coimbra em o anno do Senhor de 1575*» (Torre do Tombo, Santa cruz de Coimbra, maço 2, nº 1).

De facto o *Ordinário dos Canónicos Regulares...* publicado em 1579 é explícito: «E todos os cantos, assim do breviário como do missal que se cantarem em nossos coros, e toairo que se guardar, sejam os que ora usamos, que o capítulo geral aceitou, e não outros.» (Ordinário 1579: p. 10).

A este documento podemos juntar a música de manuscritos de Santa Cruz com diferenças evidentes no *accentus* monológico, sobretudo na sua dimensão mensural (Cf MM 56, 69, 200). Deste modo aquilo que por musicólogos portugueses era tido como abuso e desvio de «vocalizos próximos de árias», pode e deve ser revisto como tradição genuína, neste caso de Santa Cruz: já no caso do MM 37, pode verificar-se uma «exact manner of performance for each of the categories of chant it contains... and there are numerous examples of the use of void mensural notation providing exact indications of rhythm» (Rees 1995, 257).

Mas não são apenas os manuscritos deste Mosteiro crúzio que acusam inovações na prática do canto gregoriano: na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e provenientes da Sé local, existem também manuscritos de cantochão com as mesmas características (cf MM1 e MM 223), o mesmo se podendo afirmar acerca de manuscritos existentes em outras localidades. Parece, pois, poder aceitar-se que a Igreja em Portugal praticou um canto gregoriano com alguma singularidade, o que corresponde, como é sabido, à postura respeitadora dos Padres do Concílio de Trento, quando remeteram para os Sínodos Provinciais a determinação exata das melodias (...*deque in bis canendi seu modulandi ratione...*), que deveriam ser executadas nos

ofícios divinos (*Sessio XXIV, Decretum de Reformatione, Caput XII*, apud Weber 1996, 155).

Poder-se-á dizer o mesmo da polifonia sacra? Os Crúzios não podiam ter argumentado da mesma maneira ao decreto papal: a polifonia não existia certamente no mosteiro há mais de duzentos anos. O que significa que a dependência exterior foi muito mais forte no campo da prática contrapontística, como *res scripta*: «deve-se cantar apenas o que está escrito que se deve cantar...». Não parece ter havido inovações de tomo na técnica polifónica. Mesmo assim, e continuando em Santa Cruz, vale a pena recordar o depoimento do Doutor Martin Azpilcueta Navarro, consignado na Crónica de D. Nicolau de Santa Maria:

«... estando muitos anos depois em Roma, no tempo do Papa Pio V, foi consultado pelos Eminentíssimos Cardeais da Sagrada Congregação dos Ritos, se era bem que houvesse música de canto de órgão na Igreja de Deus. Respondeu: Que era de parecer que houvesse música de canto de órgão na Igreja, com condição que cantasse com a perfeição com que se cantava no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em Portugal, aonde os Cónegos daquele mosteiro cantavam com tal pureza, clareza e distinção, que de todos era entendida a letra das Missas e do mais Ofício divino.» (Apud Pinho 1981: 34-35).

Esta propriedade da polifonia crúzia é notória para quem presta alguma atenção ao seu canto. Tinham, pois, razão os Piores de Santa Cruz quando exigiam que a letra dos motetos fosse aprovada antes de ser posta em música: «E queremos que a letra dos motetos novos, primeiro que se cante, seja vista e aprovada pelo Prior...» (Ordinário, o.c.: p. 10v). O respeito pelo texto sagrado, ou se quisermos a relação texto-música na polifonia de Santa Cruz é verdadeiramente uma nota característica da mesma, podendo ser considerada singular na prática universal, em que a música impôs a sua estética ao interesse litúrgico do texto.

Ainda no século XVI, é bem possível aceitar a técnica da composição do Próprio da Missa, tal como aparece no *Liber Introitus* 1615 (ms 967 do Arquivo Distrital de Braga) quase todo da autoria de Miguel da Fonseca, isto é, um contraponto quase visual baseado num CF inteiramente constituído, em valores

iguais, pela melodia gregoriana correspondente à rubrica em causa, como uma verdadeira singularidade da igreja de Braga: afinal, havendo mais exemplos semelhantes deste tipo de polifonia em outros arquivos portugueses, são raros os exemplos desta polifonia no resto da Europa. «O *Liber introitus* constitui uma das raras fontes quinhentistas de polifonia sacra que conferem um tratamento polifónico sistemático aos textos do *proprium Missae* fundado no respetivo cantochão» (Alvarenga o.c.: 50).

São inovadoras ainda algumas formas de polifonia. Não falando na liberdade de aplicação do instrumental na música dos responsórios de Natal, como fez D. Pedro da Esperança, a aplicação da polifonia a certos versos da Paixão, aparece como grande inovação na Península, na originalidade e, sobretudo, na qualidade e insistência no seu uso, bem documentado na música de Santa Cruz de Coimbra. Trata-se da composição a três vozes de alguns ditos da Paixão, não apenas frases de Cristo, que deveriam ser cantadas pelos três diáconos cantores da Paixão. Alguns versos da Paixão eram, assim, enfatizados através da polifonia, em correspondência a uma intenção espiritualista própria de quem via na Cruz o emblema da Ordem de Santo Agostinho (Cardoso 2006 e 2010).

Passando ao lado dos vilancicos barrocos, essa forma de polifonia paralitúrgica que tanto motivou a devoção dos portugueses pelo menos até 1723, recorde-se a ênfase dada aos célebres *Te Deum* de fim de ano, com a presença da corte e de toda a sociedade civil nos quais a música, em verdadeira macro-forma de Sinfonia (Abertura), *O Salutaris hostia*, *Te Deum* e *Tantum Ergo*, por vezes a dois coros e duas orquestras, desempenhava, no seu aparato e teatralidade, um papel notável de representação do poder. A comprovar a unidade destes grandes *Te Deum*, para além do frontispício das próprias partituras, sirva o exemplar de Sousa Carvalho de 1792, o qual, na sua Abertura sinfónica em forma-sonata, apresenta os temas tratados na peça *O Salutaris*, que servia de introdução litúrgica ao *Te Deum* propriamente dito. Não se conhecendo outra obra unitária de tal alcance no resto do mundo (Cardoso 2009), e conhecendo-se em Portugal pelo menos nove partituras diferentes com aquela grande forma, que fez tradição em setecentos, desde o *Te Deum* de A. Teixeira (1734) ao último de João de Sousa Carvalho (1792), temos aí certamente uma singularidade da música sacra portuguesa.

E a música de Mafra? É singular não apenas o cantochão simplesmente acompanhado ao órgão, nota a nota (Santo António 1761). Verdadeiramente notável em Mafra foi a execução do grande reportório litúrgico com um estilo concertante de vários coros e com acompanhamento de até seis órgãos, durante o primeiro quartel do século XIX. A existência de seis instrumentos homogêneos numa mesma igreja é um facto singular, porventura único no mundo católico (Vaz 2012: 25), mas o notável é que existem ainda as partituras para efetivos corais masculinos e com acompanhamento de dois, quatro ou seis órgãos, que serviram historicamente na Liturgia de Mafra. João Azevedo (1985), depois de catalogar segundo as normas do RISME grandes composições ainda bem conservadas na Biblioteca de Mafra, de João José Baldi (1770-1816) e Marcos Portugal (1762-1830), refere o grande efeito que devem ter produzido, citando Eusébio Gomes: «Cantou-se hoje a Missa de Baldi couza estrondoza» (Azevedo 1985: 187). Embora já numa época posterior ao barroco, mas ainda antes da afirmação romântica, o sentido do colossal na música poucas vezes terá sido tão pleno como naquela celebração litúrgica. Felizmente é possível hoje, restaurados que estão todos os órgãos da basílica da Mafra, sentir a experiência única de uma tal música.

## Conclusão

No universo da música sacra dos séculos XVI ao XVIII, é grande o património português nas suas dimensões de cantochão, polifonia e música concertante. Se na espécie de canto gregoriano é possível detetar características próprias, não apenas no que respeita a reportório, mas também na própria forma de o executar, é na música polifónica e sobretudo na grande música concertante setecentista que brilha intensamente o tesouro da música sacra portuguesa. Singular, a música sacra portuguesa dos séculos XVI a XVIII? Foi-o, certamente, em algumas espécies inusitadas no resto do mundo: na monodia do canto litúrgico da Paixão, em alguns dos versos polifónicos da Paixão, no grande *Te Deum* de fim do ano setecentista e ainda na música de Mafra.

Considerando embora que, no mundo da técnica musical do Ocidente, Portugal não criou nada de essencialmente novo – o canto gregoriano foi

imposto na Península, as polifonias devem a sua técnica às correntes neerlandesa e italiana e o estilo concertante é radicalmente italiano –, é certo que aqui se afirmaram estilos e formas que peculiarizam alguma da sua grande música sacra. Pode assim dizer-se que Portugal não é simplesmente um reduto cultural em que a música sacra se cristalizou no seguimento frio dos grandes modelos e dos grandes centros de produção musical europeia: aqui se afirmou decididamente o gosto por uma música sacra renovada dentro de uma fidelização básica à música saída de Roma, ou no mínimo permitida pelo centro da Cristandade. As singularidades pequenas ou grandes da música histórica em Portugal são matéria bastante para dignificar o país e fazê-lo respeitar no concerto das nações de tradição cristã.

## Bibliografia

- Alegria, José Augusto (1973), *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, José Augusto (1983a), *Frei Manuel Cardoso compositor português, 1566-1650*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- Alegria, José Augusto (1983b), *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, José Augusto (1989), *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, José Augusto (2004), «Da Fundação aos Mestres Polifonistas e Legado» in *Escola de Música da Sé de Évora*. Évora: Casa do Sul, pp. 11-25.
- Alvarenga, João Pedro d' (1988), «A Música Litúrgica na Sé de Braga no Século XVI: Observações sobre o Conhecimento Actual» in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, n.º 58, pp. 38-47.
- Alvarenga, João Pedro d' (2002), *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Edições Colibri – Centro de História da Arte da Universidade de Évora.
- Andrade, Isabel Freire de (1992), «Impressos musicais em Portugal do séc. XVI aos fins do séc. XVIII» in *V Centenário do livro impresso em Portugal 1487-1987: Colóquio sobre o livro antigo*. Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 163-173.
- Azevedo, João. M. B. de (1985), *Biblioteca do Palácio de Maфра: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Borges, Armindo (1986), *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag

- Cardoso, José Maria Pedrosa (1991), «A Missa Filipina de Fr. Manuel Cardoso (1566-1650)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 1, pp. 193-203.
- Cardoso, José Maria Pedrosa (2002), «A singularidade dos Passionários impressos em Portugal no séc. XVI», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12, pp. 35-66.
- Cardoso, José Maria Pedrosa (2004), «Die Frage der liturgischen Passionsmusik in Portugal vom 16. bis 18. Jahrhundert» in *Cantus Planus*, pp. 871-882.
- Cardoso, José Maria Pedrosa (2006), *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Cardoso, José Maria Pedrosa (2009), «O grande *Te Deum* barroco na Igreja de São Roque» in *Cidade Solidária: Revista da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, nº 22, Ano XII, pp. 142-151.
- Cardoso, José Maria Pedrosa (2010), «Música da Paixão: a tipologia portuguesa» in *Revista Brasileira de Música*, v. 23/2, pp. 19-44.
- Cortez, José Carlos Travassos (1992), *Inventário dos Manuscritos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Dactilografado.
- Fernandes, Cristina (2009), *O sistema produtivo da música sacra em Portugal nos finais do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Évora.
- Joaquim, Manuel (1953), *Vinte livros de música polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.
- K[astner], M[acário] S[antiago] (1982) «Nota» in *Antologia de Polifonia Portuguesa 1490-1680*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian (Portugaliae Musica, XXXVII), p. XXV.
- Lessa, Elisa Maria Maia da Silva (1992), *A actividade da Sé de Braga no tempo do Arcebispo D. Frei Agostinho de Jesus*. Coimbra (dissertação de mestrado)
- Lopes, Rui Cabral (2007), «Religiosity, power and aspects of social representation in the vilancicos of the Portuguese Royal Chapel» in Tess Knighton, Alvaro Torrente, *Devotional Music in the Iberian World: The Villancico and related Genres*, pp. 199ss.).
- Marques, João Francisco (2000), «Orações e devoções» in Carlos Moreira Azevedo (dir.) *História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 2, pp. 603-670
- Mendes, António Rosa (1993), «A vida cultural» in José Mattoso, *História de Portugal: Terceiro Volume No Alvorecer da Modernidade (1480-1620)*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 375-421.
- Ordinario dos Canonicos Regulares...* (1579). Lisboa: S. Vicente de Fora, cap. 3.
- Pinho, Ernesto Gonçalves de (1981), *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rees, Owen (1995), *Polyphony in Portugal c. 1530 – c. 1620: Sources from The Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York & London: Garland Publishing.

- Rees, Owen (1997/98), «Some observations on parody Masses by Magalhães, Cardoso and Garro», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7-8, pp. 7-30.
- Saraiva, José Hermano (1983), «Anos sombrios» in José Hermano Saraiva (dir) *História de Portugal*, Vol. 2. Lisboa: Publicações Alfa, pp. 475-490.
- Santo António, Fr. José de (1761), *Acompanhamento de missas, sequencias...* Lisboa: no Mosteiro de S. Vicente de Fora.
- Serrão, Joel (1985), «Decadência» in Joel Serrão (dir) *Dicionário De História de Portugal*, II vol., Porto: Figuerinhas, pp. 270-274.
- Vaz, João (2012), «Os seis órgãos da Real Basílica de Mafra», in *Os Seis Órgãos da Basílica da Mafra*. Lisboa: RTP Edições.
- Weber, Edith (1996), *Histoire de la Musique Française de 1500 a 1650*. Paris: Sedes.