

L

LUSITANA ORGANA

ÓRGÃOS DE TUBOS EM PORTUGAL

I

MOSTEIRO DE SEMIDE • MIRANDA DO CORVO



(Página deixada propositadamente em branco)

(Página deixada propositadamente em branco)

O

LUSITANA
ORGANA

ÓRGÃOS DE TUBOS EM PORTUGAL

I

MOSTEIRO DE SEMIDE • MIRANDA DO CORVO

Edição | Edition :

Imprensa da Universidade de Coimbra

http://www.uc.pt/imprensa_uc

Associação Musical Pro-Organo (AMPO)

<http://www.amporgano.com> | geral@amporgano.com (+351) 938596728

Coordenação | Coordination: Edite Rocha

Direcção artística | Artistic direction: Edite Rocha & Paulo Bernardino

Produção Multimédia | Multimedia production: Numérica Produções Multimédia, Lda.

E. numerica.lda@netvisao.pt

Local e data da gravação | Location and recording date: Semide (Igreja do Mosteiro de Santa Maria de Semide), 25-26/IX/2011

Direcção de gravação | Recording editor: Mário Marques Trilha

Gravação e masterização | Recording and mastering: Fernando Rocha (Numérica recording Studios)

Manutenção e afinação do órgão | Organ maintenance and tuning: Dinarte Machado

Fotografias | Photography Pedro Medeiros

Textos | Texts: Edite Rocha, Maria do Amparo Carvas Monteiro, Dinarte Machado.

Tradução | Translation: Fredrick Gifford

Concepção gráfica | Conception graphic design: António Barros

Infografia | Infographics: Carlos Costa

Execução Gráfica: Norprint

Depósito Legal: 338386/12

ISBN: 978-989-26-0135-9

ISBN Digital: 978-989-26-0435-0

DOI: <http://dx.doi.org/10.14195/978-989-26-0435-0>

Obra publicada com o apoio de:



Obra publicada com a colaboração de:

Paróquia de Santa Maria de Semide



© Dezembro 2011. Imprensa da Universidade de Coimbra e Associação Musical Pro-Organo.

Sumário
Summary

9

Apresentação
Introduction

19

Do Mosteiro de Santa Maria de Semide
From the Monastery of Santa Maria de Semide

55

Restauro do Órgão Histórico da Igreja
do Convento de Santa Maria de Semide
The Restoration of the Historic Organ at the Church
of the Monastery of Santa Maria de Semide

73

Currículos
Resumés

89

Obras e Registações
Works and Registrations

111

CD Lusitana organa

AGRADECIMENTOS
ACKNOWLEDGEMENTS

PROF. DOUTOR ANTÓNIO PEDRO PITA

(Universidade Coimbra, enquanto Director Regional de Cultura do Centro)

PROF. DOUTOR JOÃO GOUVEIA MONTEIRO

(Universidade de Coimbra, enquanto Director da Imprensa
da Universidade de Coimbra)

PROF. DOUTOR DELFIM FERREIRA LEÃO

(Director da Imprensa da Universidade de Coimbra)

PROF.^a DOUTORA SALWA CASTELO BRANCO

(INET-md, FCSH, Universidade Nova de Lisboa)

PROF.^a DOUTORA SUSANA SARDO

(INET-md, Universidade de Aveiro)

PROF. DOUTOR DAVID JOHN CRANMER

(FCSH, Universidade Nova de Lisboa)

DR.^a ANA BOTELHO

(Direcção Regional de Cultura do Centro)

DR. ALBERTO MEDINA DE SEIÇA

(FCSH, Universidade Nova de Lisboa)

DR. DELFIM SOUSA

(Director da Casa-Museu Teixeira Lopes)

DR.^a JOANA ABREU

(Assessora Jurídica da AMPO)

DR.^a MARIA JOÃO PADEZ DE CASTRO

(Directora-Adjunta da Imprensa da Universidade de Coimbra)

PADRE JOÃO PAULO FERNANDES E PADRE PEDRO PEDRO

(Paróquia de Santa Maria de Semide)

APRESENTAÇÃO
INTRODUCTION

O projecto *Lusitana Organa* nasceu com o propósito de fazer uma colecção, ou biblioteca, que registe áudio e descritivamente os Órgãos de Portugal. Entre os seus primaciais objectivos contam-se: a promoção do imenso património material constituído pelos instrumentos cada vez em maior número restaurados ou construídos; a incorporação da música nos espaços em que os órgãos se inserem; a documentação, no contexto histórico, dos aspectos técnicos que assegurem o conhecimento da informação narrativa do instrumento; a divulgação da vastíssima literatura musical existente, sobretudo inédita, contida nas múltiplas fontes portuguesas, tanto manuscritas como impressas, e que carecem ainda de dedicada transcrição, interpretação e divulgação. Constitui, assim, um desafio construir um projecto que pretenda abarcar várias vertentes complementares destinado a um público que o acolha, um leque de especialistas que reconheça o seu singular valor, um conjunto de mecenas que o apoiem e um contínuo de admiradores que o enalteçam.

A Biblioteca *Lusitana Organa* visa incluir distintos aspectos sob um mesmo tecto: a componente científica, a componente técnica, a componente patrimonial do repertório musical existente adequado ao órgão em causa e, por fim, a componente áudio.

The project *Lusitana Organa* began with the intention of creating a collection, or a library, that would record audio from as well as describe the organs of Portugal. Among its primary objectives are: the promotion of the immense material heritage that is constituted by an ever-increasing number of restored or newly constructed instruments; the incorporation of music from the spaces where the organs are located; the documentation, in an historical context; the technical aspects that ensure knowledge of the narrative information about each instrument; the dissemination of the rather extensive existing musical literature, especially unpublished items, contained in the many Portuguese sources (manuscript as well as printed), and those that still require careful transcription, performance and divulgation. Thus, the challenge was to create a project that seeks to approach various, complementary aspects directed towards a public who will welcome it, an array of specialists that will recognize its unique value, a group of patrons who will support it and a collection of admirers who will applaud it.

The *Lusitana Organa* library seeks to bring together distinct aspects under one roof: a scientific component, a technical component, a component concerning musical heritage in the form of the existing musical repertory appropriate for the organ in question, and finally, an audio component.



A secção de foro científico incide prioritariamente na abordagem histórica, social, iconográfica, artística e musicológica do património em que cada instrumento (ou instrumentos) se insere ou representa. Nesta componente, procura-se valorizar tanto a harmonia no espaço que o envolve, como a integração na prática musical historiográfica existente. Neste contexto, o estudo (ou estudos, quando a pertinência e a oportunidade o permitam) é da responsabilidade de um ou vários investigadores abalizados na temática convocada pelas obras interpretadas e pelo instrumento seleccionado.

A parte técnica, preferencialmente da autoria do organeiro responsável pela construção ou reconstrução do órgão, pretende assegurar uma descrição do instrumento ou instrumentos abrangidos em cada publicação desta biblioteca, inclusive a sua constituição e características específicas, bem como aspectos atinentes à filosofia do restauro.



The section of scientific concern prioritizes historical, sociological, iconographic, artistic, and musicological approaches to the heritage of each instrument (or instruments) included or represented in the library. This component seeks to value the harmony of the space in which the instrument finds itself as well as its integration in existent musical and historiographic practice. In this context, the study (or studies, when relevance and opportunity permit) of themes suggested by the performed works and by the chosen instrument is entrusted to one or several authoritative investigators.

The technical component, preferably written by the organ builder responsible for the construction or restoration of the organ, seeks to ensure a description of the instrument or instruments addressed in each publication of the library, including its constitution and specific characteristics, as well as aspects regarding the philosophy of the restoration.

Numa outra perspectiva, a componente do património da literatura musical existente para tecla, e adequado ao instrumento em causa, determina a secção dedicada ao repertório seleccionado e interpretado na gravação áudio. Neste âmbito, pretende-se dar prioridade nos *Lusitana Organa* à música ibérica para tecla coetânea do período de construção do instrumento, particularmente a obras inéditas conservadas em fontes portuguesas, manuscritas ou impressas, salvo quando as características do instrumento induzam a outra opção. Por outro lado, visa-se igualmente abarcar diversificados modelos compositivos que possam mostrar a variedade de cores sonoras e características que identifiquem e se adequem ao instrumento, a saber: a batalha, o tento (inteiro, de meio-registo de tiple ou de baixo e tento de falsas), canções ou intabulaturas várias, jogos de versos ou obras de carácter litúrgico, sonatas, sem excluir a realização de obras contemporâneas.

①
14

Deste modo, a secção da componente patrimonial tem um duplo propósito: 1) promover a interpretação de repertório inédito e existente em fontes musicais portuguesas que valorizem o património imaterial nacional e 2) o incentivo à divulgação de obras de compositores portugueses do nosso tempo, bem como à criação de novas obras de compositores contemporâneos, através da inserção, sempre que possível, de uma obra do séc. XX/XXI, desde que compatível com o instrumento, de forma a dar corpo a novas linguagens na literatura musical para órgão.

Uma particularidade do espólio musical existente em Portugal caracteriza-se pela variedade e extensão do repertório litúrgico-musical nas fontes portuguesas. Neste contexto, a interpretação deste programa prevê igualmente a colaboração de grupos vocais para a prática do *alternatim* com a monodia litúrgica. Noutros casos, a colectânea *Lusitana Organa* abre-se à participação de grupos ou intervenções instrumentais, mediante a adequação do repertório ao espaço e promoção de repertório inédito.

Para a gravação, os intérpretes deste projecto são normalmente seleccionados através da apresentação de propostas e accitação das condições

From a different perspective, the musical heritage of the existing literature for keyboard (appropriate to the instrument in question) determines the portion dedicated to the selected repertory and performed on the audio recording. In this regard, *Lusitana Organa* seeks to prioritize Iberian keyboard music coeval with the construction of the instrument, particularly the unpublished works preserved in Portuguese sources, in manuscript or print, except when the characteristics of the instruments lead to a different option. Conversely, the library seeks equally to approach diversified compositional models that can demonstrate the variety of sonorous colors and characteristics that identify with and are appropriate for the instrument, namely: the *batalha*, the *tento* (*inteiro* (full register), *meio-registo de tiple* or *meio-registo de baixo* (half-register, treble or bass) and *tento de falsas*), *canções* or various intabulations, verses or liturgical works, sonatas - without excluding the realization of contemporary works.

In this manner, the musical heritage component has a double purpose: 1) to promote the performance of unpublished repertoire contained in Portuguese musical sources in order to enrich the immaterial national heritage; and 2) as an incentive for the dissemination of Portuguese composers of our time and the creation of new works by contemporary composers, through the inclusion, whenever possible, of a work from the 20th or 21st century, so long as it is compatible with the instrument, thereby giving voice to new languages in the musical literature for organ.

One particularity of the extant musical patrimony in Portugal is the variety and extent of the liturgical musical repertory in Portuguese sources. In this context, the performance of such a program also implies the collaboration of vocal groups for the practice of *alternatim* with the liturgical monody. In cases where the repertory is appropriate to the space and to the promotion of unpublished works, the *Lusitana Organa* collection includes the participation or intervention of instrumental groups.

For the recordings in this project, performers are usually selected through the presentation of proposals and the acceptance of the conditions possible for



possíveis à realização de cada volume desta colecção, e cujos critérios determinam a escolha — entre outros aspectos, a interpretação historicamente informada do repertório proposto, aliado à ênfase na promoção de organistas em início de carreira, salvo quando ocorram projectos individuais ou temáticos devidamente fundamentados.

A Associação Musical Pro-Organo regozija-se de ter dado vida a esta iniciativa, fruto de um longo percurso de esforços individuais que culminaram nesta edição, nomeadamente do organista Paulo Bernardino que lançou o desafio para seu florescimento. Confiamos que esta colecção virá a expandir-se numa obra de referência em prol da documentação e do registo áudio na valorização do património dos Órgãos de Portugal. Agradecemos calorosamente a colaboração das várias entidades que acreditaram e apoiaram cada volume, além dos diversos colaboradores que, tantas vezes voluntária, anónima e enfaticamente apoiaram este projecto de tão diversas formas que nos permitiram trazer hoje à luz esta colecção: *Lusitana Organa*.

Julho de 2011
Edite Rocha



the realization of each volume of this collection. In this way, each volume's criteria determine the choices regarding, among other aspects, historically informed performance of the proposed repertory. This is allied with an emphasis on the promotion of organists in the beginning of their careers, except when well-founded individual or thematic projects emerge.

The *Associação Musical Pro-Organo* is pleased to have given life to this initiative, fruit of a long path of individual efforts culminating in this edition, namely, the organist Paulo Bernardino, who raised the challenge so crucial for the project to flourish. We trust that this collection will expand into a work of reference that will enrich the heritage of the Organs of Portugal through the usefulness of its documentation and audio recordings. We wish to kindly acknowledge the collaboration of the various entities who believed and supported each volume, in addition to the many collaborators, who, so often, voluntarily, anonymously and emphatically supported this project in the innumerable ways that today allow us to bring to light the collection: *Lusitana Organa*.

July 2011
Edite Rocha

DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE SEMIDE

Maria do Amparo Carvas Monteiro¹

20

Na sociedade eminentemente rural e guerreira dos séculos XII e XIII, os grandes modelos culturais são os monges e os nobres, também orientadores da sociedade, à qual procuravam impor regras de procedimento e valores hierarquizados.

Antes do séc. XII já existiam diversos mosteiros com coutos, bem como organizações episcopais e algumas colegiadas que, igualmente, dispunham de domínios próprios e ainda pequenas áreas que, em regra, pertenciam a cada igreja paroquial. Mosteiros como os do Lorvão, Arouca, Guimarães, Vacariça, Pedroso e outros, já eram antigos quando foi erigido o Mosteiro de Alcobaça, entre 1148 e 1153, com base na doação de D. Afonso Henriques. No contexto destas organizações do clero regular, vivendo segundo a regra da respectiva ordem, destaca-se o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (1131).

¹ Doutorada em Ciências Musicais, especialidade Ciências Musicais Históricas (2003), Mestre em Ciências Musicais (1992) e Licenciada em História (1984), pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Membro e investigadora do *Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos* (CIEC), *Universidade de Coimbra*, e da *Akademie Brasil-Europa für Kultur-und Wissenschaftswissenschaft*, vinculada ao *Institut für Studien der Musikkultur Portugiesischen Sprachraums*, Alemanha. Professora Adjunta da *Escola Superior de Educação de Coimbra*.

FROM THE MONASTERY OF SANTA MARIA DE SEMIDE

Maria do Amparo Carvas Monteiro¹

In the predominantly rural and warring society of the twelfth and thirteenth centuries, the great cultural models were the monks and nobles. As leaders of the society, they sought to impose procedural rules and a hierarchy of values upon it.

Many enclosed monasteries already existed prior to the twelfth century, as well as some episcopal and collegiate organizations that controlled their own lands, and even small areas that, in general, belonged to each parish church. Monasteries like those of Lorvão, Arouca, Guimarães, Vacariça, Pedroso and others were already ancient when the Monastery of Alcobaça was erected, between 1148 and 1153, with the help of a donation by Dom Afonso Henriques. In the context of such organizations of the regular clergy, living according to the rules of their respective orders, the Monastery of Santa Cruz de Coimbra (1131) deserves special note.

¹ Maria do Amparo Carvas Monteiro holds the Doctor of Musical Sciences degree, specializing in Historical Musical Sciences (2003), Master in Musical Sciences (1992) and her *Licenciatura* in History (1984) from the Humanities Department at the University of Coimbra. She is a member and investigator at the *Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos* (CIEC), *Universidade de Coimbra*, and of the *Akademie Brasil-Europa für Kultur- und Wissenschaftswissenschaft*, affiliated with the *Institut für Studien der Musikkultur des Portugiesischen Sprachraums*, Alemanha; and is Professor Adjunta at the *Escola Superior de Educação de Coimbra*.

Após a concessão do Condado Portucalense a D. Henrique e a D. Teresa são fundados novos mosteiros, enquanto outros são reformados ou se extinguem. Podendo ser do tipo familiar e frutuosiário distinguiam-se social e culturalmente: os segundos mais obedientes aos cânones da vida monástica, enquanto os primeiros assentavam nas fortunas das famílias dos fundadores ou protectores pertencentes à nobreza condal ou à nobreza rural da época, que neles mantinham a sua influência, como foi o caso do Mosteiro de Santa Maria de Semide, ligado à família Anaia.

A fundação do mosteiro de Semide está intrinsecamente ligada à reconquista cristã e ao progressivo alargamento do reino português no século XII, para sul, bem como à sua organização e povoamento. Situada a cerca de duas léguas a sudeste de Coimbra e a um pouco menos de Miranda (do Corvo), numa área de grande potencial agrícola e na proximidade de um conjunto de locais fortificados da linha fronteiriça então estabelecida, Semide possuía condições favoráveis à fixação demográfica indispensável à prossecução da reconquista levada a cabo por D. Afonso Henriques.

O quadro cronológico da fundação e primeiros tempos do Mosteiro de Semide, elaborado a partir de informações sincrónicas recolhidas em fontes narrativas e diplomáticas dignas de crédito, insere estas datas: 1154, com a primeira comunidade monástica, masculina, a viver em Semide; e 1183, com a instalação das primeiras monjas beneditinas.

Com efeito, a carta de couto mandada passar por D. Afonso Henriques no dia 30 de Abril de 1154 demonstra a existência, na-



New monasteries were founded after the concession of the *Condado Portucalense* to Dom Henrique and Dona Teresa, as others were reformed or dissolved. These new institutions could be of a familial and profitable type and were distinguished socially and culturally: while the older monasteries were more faithful to the canons of monastic life, the newer ones were more centered around the fortunes of the families of the founders or protectors who belonged to the county or rural nobility of the time - and this nobility maintained its influence in them, as was the case of the Monastery of Santa Maria de Semide, associated with the Anaia family.

The founding of the Monastery of Semide is intrinsically linked to the Christian re-conquest and to the progressive southerly expansion of the Portuguese kingdom, as well as its organization and population, in the twelfth century. Located about six miles southwest of Coimbra and slightly less from Miranda (do Corvo), in an area of great agricultural potential and close by a group of fortified sites located near what was at that time the frontier, Semide was a demographic settlement which possessed the favorable conditions indispensable for the continuation of the re-conquest carried out under Dom Afonso Henriques.

The chronology of the founding and early days of the Monastery of Semide, elaborated from the synchronic information gathered from credible narrative and diplomatic sources, introduces the dates: 1154, the first monastic community, male, living in Semide; and 1183, the installation of the first Benedictine monks.

In effect, the letter of enclosure sent by Dom Afonso Henriques on April 30, 1154 shows the existence, in that year, of a



quele ano, de uma comunidade monástica beneditina masculina em Semide, admitindo-se que essa comunidade já pudesse estar instalada em data anterior. Este documento confere a qualidade de protectores do mosteiro a D. João Anaia, bispo de Coimbra (1147-1155) e a seu irmão D. Martim Anaia (e sua mulher Elvira Afonso), cavaleiro de Coimbra das hostes de D. Afonso Henriques, filhos de Anaia Vestrariz, asturiano e acompanhante do conde D. Henrique, a quem D. Teresa havia concedido a tenência dos castelos de Góis e Bordeiro.

A proximidade fronteiriça e a lógica militar levavam a que o monarca fizesse concessões, procurando compensar os homens que o apoiavam na guerra. A referida carta de couto de 1154 representa recompensa à família Anaia:

[...] Ego Alfonsus ex divina providentia Portugalensium rex [...] cum regina Mahalda uxore mea vobis domno Iohanni abbati Sancte Marie de Semedi vestroque conventui et vestris successoribus in perpetuum facio cautum ad illam villam in qua monasterium edificatis, que est in territorio castri de Arouz et dicitur Semedi, de qua dominus Iohannes Colimbriensis episcopus et eius frater Martinus Annaye cum uxore sua Elvira Alfonsi et omnibus suis heredibus, me concedente [...]. (*P-Lan, Chancelaria de D. Afonso III. Lº I de Doações de Afonso III, fl. 21r*).

Por documento subscrito no ano de 1183, os filhos de Martim Anaia (com outros familiares) oferecem os direitos que têm sobre a Igreja de S. Pedro *cum omnibus suis pertinentijs Deo et sancto Benedicto*, para que sua irmã Sancha Martins e outras mulheres da mesma família pudessem estabelecer uma comunidade beneditina feminina em Semide. Com este documento possibilitam a formação desta nova comunidade com descendentes de Anaia Vestrariz, sendo a primeira Abadessa (1183), sua neta Sancha Martins, filha de Martim Anaia e de Elvira Afonso.

monastic, Benedictine community in Semide, which, it should be noted, may have been created at some earlier date. This document confers the role of protector of the monastery to João Anaia, Bishop of Coimbra (1147-1155), and to his brother, Martim Anaia (and his wife Elvira Afonso), Knight of Coimbra from the army of Dom Afonso Henriques, sons of Anaia Vestrariz of Asturias, the companion of the Count Dom Henrique, to whom Dona Teresa had yielded inhabitancy of the castles at Góis and Bordeiro.

Proximity with the frontier and military logic led the monarch to make concessions, seeking to compensate the men who had supported him during the war. The above-mentioned letter of 1154 speaks of recompense for the Anaia family:

[...] Ego Alfonsus ex divina providentia Portugalensium rex [...] cum regina Mahalda uxore mea vobis domno Iohanni abbati Sancte Marie de Semedi vestroque conventui et vestris successoribus in perpetuum facio cautum ad illam villam in qua monasterium edificatis, que est in territorio castri de Arouz et dicitur Semedi, de qua domnus Iohannes Colimbriensis episcopus et eius frater Martinus Annaye cum uxore sua Elvira Alfonsi et omnibus suis heredibus, me concedente [...]. (*P-Lan, Chancelaria de D. Afonso III. Lº I de Doações de Afonso III, fl. 21r*).

In a document signed in the year 1183, the sons of Martim Anaia (with other relatives) offered the rights they held for the Church of Saint Peter *cum omnibus suis pertinentijs Deo et sancto Benedicto*, so that their sister, Sancha Martins, and other ladies of the same family could establish a Benedictine community for women in Semide. This document enabled the formation of this new community by the descendants of Anaia Vestrariz; the first Abbess (1183) was his granddaughter, Sancha Martins, the daughter of Martim Anaia and Elvira Afonso.

A saída dos monges e a instalação do mosteiro feminino permitiu continuar a receber, noviciar e professar outras familiares dos instituidores, mormente as descendentes das irmãs de D. Sancha que não viessem a casar. É de admitir que, para além das descendentes dos Anaiá, mulheres de outras famílias da nobreza regional oriunda de outros cavaleiros de Coimbra tenham, então, ingressado no Mosteiro de Semide.

A partir da segunda metade do séc. XII, o desenvolvimento do monaquismo feminino traduz-se no aparecimento de novos mosteiros a par da transformação de cenóbios masculinos em residências de monjas. A nobreza medieval tinha um interesse particular no controlo das instituições monásticas, sendo prática generalizada colocar nos mosteiros mulheres da nobreza de segundo grau, sobretudo em famílias com elevado número de filhas afastadas do casamento por razões de natureza sucessória e de linhagem.

A eleição para o cargo de Abadessa resultava, por regra, da estreita ligação desta à família instituidora do mosteiro, como é evidente no caso de Semide.

Os mosteiros foram centros difusores de religiosidade e de cultura e, simultaneamente, de grande relevância no plano material, no desenvolvimento, consolidação e defesa do património, o que contribuiu para o aumento gradual da sua importância e dos seus abades e abadessas.

Entre as monjas de Semide, existem referências a diversos cargos, entre os quais os de abadessa, priorosa, subpriorosa, cantora-mor, segunda cantora, supridoras, mestra das noviças, sacristã, celeireira, escutas das grades, boticária e escritã. A abadessa era eleita pelas monjas, sendo a representante máxima da instituição, dentro e fora desta. Por exemplo, quando no séc. XIV a capacidade de desfrute sobre a área coutada foi ameaçada pelos poderes vizinhos, a abadessa de Semide invocou a carta de couto de 1154, considerando que as monjas eram as naturais continuadoras da comunidade a quem a carta fora dirigida, justificando, assim, as prerrogativas e direitos possuídos. Por ocasião de uma demanda em que foram postas em

The withdrawal of monks and the installation of female clergy allowed the monastery to continue to receive, initiate and profess other family member of the original protectors, namely the unmarried descendants of the sisters of Sancha Martins. It should be noted that, in addition to the descendants of the Anaia family, women from other families of the regional nobility of the knights of Coimbra had entered the Monastery of Semide.

From the second half of the twelfth century, the development of feminine monasticism was expressed in the appearance of new monasteries as well as in the transformation of masculine monasteries into residences for female monks. The nobility had a particular interest in controlling the monastic institutions: it was common practice to install noble ladies of lower rank in monasteries, especially in families possessing a large number of daughters unable to marry for reasons of succession and lineage.

The appointment of an Abbess normally resulted from a close connection between the monastery's founding family and the elect, as is evident in the case of Semide.

The monasteries were disseminating centers of religion and culture and, simultaneously, were highly relevant in the material domain and the development, consolidation and defense of patrimony. This contributed to the gradual increase in their importance and that of their abbots and abbesses.

Among the nuns of Semide, reference is made to various posts, including abbess, prioress, sub-prioress, cantor (*cantora-mor*), second cantor, supplier, mistress of the novices, sacristan, cellarer, scout, apothecary and scribe. The abbess was elected by the nuns, and was the highest representative both within and outside of the institution. For example, in the fourteenth century, when the monastery's capacity to benefit from the enclosed areas was threatened by powerful neighbors, the Abbess of Semide invoked the letter of enclosure of 1154, asserting that the nuns were the natural continuers of the community to which the letter was directed, so justifying the prerogatives and rights they possessed. In response to a demand that





causa as delimitações das propriedades monásticas, a abadessa sustentou que ao «*dicto mosteiro de Semide foram dadas e outorgadas huuas grandes somas de terras e herdades as quaes deziam que lhis foram dadas e outorgadas per el rei Dom Afonso Anriquez [...] per divissooes e confrontações certas*», vindo a ganhar a contenda (*P-Cua, Pergaminhos avulsos*, não numerados, de 20 de Agosto de 1363).

A prioressa era a segunda figura da instituição, cabendo-lhe algumas funções atribuídas pela abadessa. O carácter hierárquico da comunidade originava disputas pelos principais cargos, por serem aqueles cujo controle pela família patronal poderia garantir maior poder, influência e património.

Em 13 de Fevereiro de 1610, D. Afonso de Castelo Branco, bispo de Coimbra e conde de Arganil, fez deslocar as monjas beneditinas de Semide para o convento de Santa Ana que havia mandado construir na parte alta da cidade, para as religiosas de Santo Agostinho que já o habitavam. Esta mudança ocorreu em cumprimento de um *breve* emitido a seu pedido pelo Papa Paulo V que mandava extinguir o mosteiro de Semide, unindo-o ao de Santa Ana e passando para este todas as rendas, dízimos, direitos e propriedades daquele, devendo as monjas beneditinas semidenses conformar-se «*no habito, e reza e divino officio, e outros ritos e costumes regulares com a ordem de Santo Agostinho*» (*Benedictina Lusitana*, cit. Assunção, 1900: 34; P-Lan, *Semide. Santa Maria*, livro 1, maço 7.)

Foi, porém, de curta duração esta medida, pois as recém-chegadas logo contestaram a mudança de hábito e de regra que lhes era imposta e manifestaram ao bispo-conde a sua vontade de voltar para Semide, isto é, para o seu *Paraíso*, como elas o denominavam.

A notícia do protesto, que não foi inteiramente pacífico, alastrou pela cidade de Coimbra, tendo D. Afonso Castelo Branco, por provisão que mandou passar no dia 14 de Abril de 1610, permitido que regressassem a Semide as religiosas que assim pretendessem e permanecessem no convento de Santa Ana as que nele quisessem passar a viver, com nova regra e hábito.

questioned the extent of the monastic properties, the abbess asserted that “gifts and grants were offered to this monastery of Semide as large sums of lands and properties which were said to be given and granted by the king, Dom Afonso Anriquez [...] by proper divisions and boundaries.” (*P-Cua, Pergaminhos avulsos*, unnumbered, August 20, 1363). On this occasion, the Abbess’s contentions were vindicated.

The prioress was the second most important figure of the institution, charged with some of the functions attributed to the abbess. The hierarchical character of the community gave origin to disputes for these principle roles, since they were the ones whose control could guarantee greater power, influence and patrimony for the patron family.

On February 13, 1610, D. Afonso de Castelo Branco, Bishop of Coimbra and Count of Arganil, ordered the Benedictine nuns of Semide to move to the convent of Santa Ana, which he had had built in the high part of the city, for the religious community of Saint Augustine, who already inhabited it. This change occurred as a result of a *breve* emitted by Pope Paul V, at the bishop’s request. The edict called for the dissolution of the monastery of Semide, joining it to Santa Ana and passing to the latter all the income, tithes, rights and properties of the former, obliging the Benedictine nuns of Semide to conform “to the habit, praying the divine office and other rites and regular practices, with the order of Saint Augustine.” (*Benedictina Lusitana*, cit. Assunção, 1900: 34; P-Lan, *Semide. Santa Maria*, book 1, bundle 7.)

This measure was, however, of a short duration, as the newly arrived nuns immediately contested the change of habit and order imposed on them and expressed to the Bishop-Count their will to return to Semide, their “*paradise*” (as they called it).

The news of the protest - which was not entirely pacific - spread throughout the city of Coimbra. In a proviso of April 14, 1610, D. Afonso Castelo Branco permitted the nuns who wished to return to Semide to do so, and those who wished to live under the new rule and habit, to remain at the convent of Santa Ana.

Como fundamento do protesto, as monjas invocaram desconhecer o teor do documento pontifício, por o mesmo não lhes ter sido previamente lido, nem dado a ler, para dele tratarem em capítulo. Após ter-lhes sido dado conhecimento do teor do documento, a maioria respondeu não consentir na mudança do hábito de S. Bento em que professaram, nem nas restantes imposições contidas no *breve*, regressando a Semide mais de dois terços das monjas que dele tinham vindo para Santa Ana.

Diversos e importantes foram os privilégios concedidos ao Mosteiro de Semide. No que respeita à protecção real, pode referir-se um alvará de D. Pedro II que transcreve uma carta de D. Afonso V, colocando a abadessa, o convento e todos os seus bens sob protecção régia, a qual foi confirmada por D. João V. O mosteiro estava também isento de prestação de serviços nas obras na cidade de Coimbra, estando dispensado de nelas mandar comparecer os moradores do seu couto, privilégio que lhe foi concedido e confirmado por diversos monarcas.² Estava ainda isento de prestação de aposentadoria e possuía jurisdição própria, com juiz eleito entre os moradores do couto (cuja eleição era ratificada pela abadessa), que julgava os litígios, podendo as partes em caso de discordância recorrer para a abadessa e desta para o rei.

As grandes mudanças políticas, os conflitos militares e epidemias tiveram consequências nefastas para o monaquismo. Por exemplo, a guerra da restauração, as invasões francesas, as lutas liberais, o corte das relações com a Santa Sé e sobretudo a extinção das ordens religiosas (1834), trouxeram às monjas de Semide «[...] *duras privações [...] no aperto de uma clausura onde abundam mais as lagrimas de angustia do que o pão de cada*

² Cf. De entre outros, *P-Lan, Chanc. de D. João III*, L^o 14, fl. 23, carta (27 de Novembro de 1527); *P-Lan, Confirmações Gerais*, livro 14, fol. 319; *P-Lan, Semide*, M. 132, n. 30; *P-Lan, Semide*, M. 132, n. 33; *Chancelaria de D. Pedro I (1357-1367)*, p. 154-155 (n. 394); *P-Lan, Doaç., L^o 62 da Chanc. de D. Pedro II*, fol. 262; *P-Lan, Chancelaria de D. João V*, livro II, Pradr. e Doações, fol. 76; *P-Lan, Chanc. de D. João V*, livro II, *Pradr. E Doaç.* fol. 72.

As the basis of their grievance, the nuns claimed to be ignorant of the contents of the Papal document, as it had not been previously read to them, nor given to them to read in their own chapter. After they were made aware of the document's contents, the majority responded that they were unwilling to consent to change from the habit of Saint Benedict, in which they had professed, or to the remainder of the conditions contained in the *breve* - more than two-thirds of the nuns who had come to Santa Ana returned to Semide.

The privileges granted to the monastery of Semide were diverse and important. A charter by Dom Pedro II, itself a transcription of a letter by Dom Afonso V, refers to the matter of royal protection, placing the abbess, the convent and all its goods under royal aegis; this was confirmed by Dom João V. The monastery was also exempt from providing services for public works in the city of Coimbra, as well as from being forced to cede residents from inside the cloister for such works. This privilege was given to them and confirmed by several monarchs.² The monastery was also exempt from offering lodging and possessed its own jurisdiction, with a judge (whose election was ratified by the abbess) elected from among the cloistered residents. This judge oversaw litigation, but the disputing parties could appeal to the abbess, and she, to the king.

The great political changes, military conflicts and epidemics had harmful consequences on monasticism. For example, the war of restoration, the French invasions, the Portuguese civil war, the ceasing of relations with the Holy See and especially the extinction of religious orders (1834), brought the nuns of Semide “[...] harsh deprivation [...] in the confinement of a cloister where tears of anguish were more bountiful than daily bread

² Cf. among others, *P-Lan, Chanc. de D. João III*, l.º 14, fol. 23, carta (27 de Novembro de 1527); *P-Lan, Confirmações Gerais*, l.º 14, fol. 319; *P-Lan, Semide*, M. 182, n. 30; *P-Lan, Semide*, M. 182, n. 33; *Chancelaria de D. Pedro I (1357-1367)*, p. 154-155 (n. 394); *P-Lan, Doaç.*, l.º 62 da *Chanc. de D. Pedro II*, fol. 262; *P-Lan, Chancelaria de D. João V*, livro II, Pradr. e Doações, fol. 76; *P-Lan, Chanc. de D. João V*, livro II, *Pradr. E Doaç.* fol. 72.

dia» (Assunção, 1900: 112). São provações desta natureza as que referem em carta de 31 de Março de 1843, dirigida à Câmara de Deputados do Reino, na tentativa de defesa dos seus direitos de propriedade sobre um conjunto de terrenos que possuíam nos campos de Coimbra, em ambas as margens do rio Mondego.

Entre 1843 e 1845, as monjas tiveram de vender diversos objectos de prata para poderem comprar milho e outros mantimentos e estabelecer acordos com os credores para mitigar a penúria em que viviam.

Por sua vez, Semide cuja existência remonta a tempos muito anteriores à fundação da nacionalidade portuguesa e que havia recebido foral de D. Manuel no dia 13 de Janeiro de 1514, viu extinguir em 31 de Dezembro de 1853, o concelho de que foi sede até essa data.

Apesar das dificuldades, era forte a vontade das monjas de persistir no hábito, na regra e na casa em que haviam professado, pois em 5 de Janeiro de 1870, o governador do bispado de Coimbra consultou as religiosas que ainda se encontravam em Semide, sobre a sua vontade de se transferirem para outro mosteiro, ao que estas responderam negativamente.





[...]” (Assunção, 1900: 112). A letter from March 31, 1843, directed to the Chamber of the King’s Deputies, refers to hardships of this nature, as the nuns attempted to defend their proprietary rights over a group of lands they owned in the fields of Coimbra, on both margins of the Mondego river.

Between 1843 and 1845, the nuns were forced to sell various objects made of silver in order to be able to buy corn and other staples, as well as to establish accords with creditors to mitigate the penury in which they lived.

Semide, which dates from times well before the founding of a Portuguese nation and which received its charter from D. Manuel on January 13, 1514, saw its own existence, as well as that of the county for which it served as the seat, extinguished on December 31, 1853.

Despite the difficulties, the nuns’ will to maintain their habit, their rules, and the house in which they professed remained strong. On January 5, 1870, the governor of the diocese of Coimbra consulted the nuns who were still to be found at Semide about their willingness to be transferred to another monastery, to which they responded negatively.

Em Maio de 1882, ainda permaneciam no mosteiro três monjas (para além de mulheres residentes que continuaram ao seu serviço). A última monja do mosteiro beneditino de Santa Maria de Semide faleceu nele, no dia 21 de Agosto de 1896.

Da igreja do mosteiro e do seu órgão

Da edificação medieval do cenóbio nada existe, presentemente. Devido a um incêndio que ocorreu em 1664, foi destruída a maior parte do mosteiro, sendo o actual o resultado de construções posteriores, sobretudo, dos séculos XVII e XVIII.

A igreja é de uma só nave, tendo num dos topos a capela-mor e no outro o coro monástico. Da decoração sobressai a da capela-mor com diversas cenas da vida de S. Bento, sendo o retábulo em talha dourada, com duas esculturas, uma do patrono e outra de Santa Escolástica, atribuídas ao monge escultor beneditino Fr. Cipriano da Cruz. As paredes da igreja e do coro são revestidos a azulejos com motivos hagiográficos, de meados de Setecentos, de fabrico coimbrão. O templo está dividido em duas partes, ficando o coro separado por um arco com grades de ferro. No coro, na parede do fundo, está localizado o órgão histórico assente numa tribuna de madeira. A caixa do órgão em talha dourada é encimada pela figura do Rei David. Segundo o organeiro António Simões, que procedeu ao restauro do instrumento na década de 80 do séc. XX, a autoria do órgão tem vindo a ser atribuída ao beneditino António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828), provavelmente em 1788. Porém, esta autoria e respectiva data não são conclusivas, tendo em conta, entre outros documentos, a existência de róis de despesas despendidas com alimentação do organeiro beneditino Fr. Manuel de S. Bento (autor do órgão setecentista da Real Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra), que refere várias deslocações deste a Semide e a Sandelgas. Com efeito, por motivo da construção do órgão

In May 1882, three nuns (in addition to the female residents who continued in their service) still remained. The last nun of the Benedictine Monastery of Santa Maria de Semide died there on August 21, 1896.

The monastery church and its organ

Nothing currently exists of the mediaeval edifice of the monastery - the major part was destroyed due to a fire in 1664. The current building is the result of later construction, mainly during the seventeenth and eighteenth centuries.

The church is only a single nave, with the presbytery (*capela-mor*) at one extreme and the monastic choir at the other. Notable among the decoration are: various scenes from the life of Saint Benedict in the presbytery; the carved altarpiece in gold leaf; and two sculptures, one of the patron saint and the other of Saint Scholastica, attributed to the Benedictine monk sculptor, *Frei* Cipriano da Cruz. The walls of the church and choir are covered with *azulejos* (tile designs painted in blue and white) produced at Coimbra, bearing hagiographic motives and dating from the middle of the eighteenth century. The temple is divided in two parts, with the choir separated by iron grating. The historic organ is housed on the back wall of the choir, in a wooden loft. The organ casing, in carved gold leaf, is crowned with the figure of King David. According to the organ builder, António Simões, who undertook the restoration of the instrument in the 1980's, the organ has typically been attributed to the Benedictine António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828), probably in 1788. However, this attribution and respective dating is not conclusive, if one takes into account, among other documents, the existence of expenditure listings that include the payment of the Benedictine organ builder *Frei* Manuel de São Bento (maker of the eighteenth century organ of the *Real Capela de São Miguel* at the University of Coimbra). These records refer to

da Capela da Universidade, frei Manuel de S. Bento esteve em Coimbra entre 1732 e 1734 e, posteriormente, em 1738 e 1745. Um daqueles manuscritos, datado de 11 de Novembro de 1734, está assinado pelo procurador do Colégio de S. Bento de Coimbra, Fr. António de São Gregório e por este entregue ao bacharel Mateus Monteiro, Agente da Universidade de Coimbra (*P-Cua, Universidade de Coimbra. Contas. 1728-1737* (caixa de inumerados); *Universidade de Coimbra. Contas. 1745* (caixa de inumerados); Carvas Monteiro, 2002: 272-273; Carvas Monteiro, 2004: 9-11). Não se pretende, contudo, atribuir-lhe a autoria do órgão do Mosteiro de Semide — aspecto digno de aprofundada investigação —, mas é de admitir a sua intervenção no mesmo.

O instrumento é de tracção mecânica, com um teclado e é constituído por 28 registos. Recentemente, este instrumento sofreu nova intervenção levada a cabo pelo Mestre organeiro Dinarte Machado.

①
38

O mosteiro possuía também um clavicórdio (ou manicórdio como também é denominado em algumas fontes) construído em meados do século XVIII, referenciado no *Catálogo da Exposição da Fábrica de Sons, Instrumentos de Música Europeus dos Séculos XVI a XX*, editado em 1994, e por autores como Gerhard Doderer (1996) e Elisa Lessa (1998). Era um instrumento especialmente adequado às funções exigidas e ao estudo individual, sendo a arte da sua construção uma tradição em Portugal.

Do quotidiano das monjas e da sua prática musical

A entrada nos conventos beneditinos estava regulada e exigia um conjunto de requisitos. Por exemplo, o ingresso era acompanhado de um dote, embora estivesse previsto que a candidata pudesse entrar sem aquele, desde que possuísse conhecimentos musicais (ingresso pela *prenda de solfa e organistas*), como se infere do relatório de Visita efectuada ao Mosteiro de S. Bento de Bragança, pelo Visitador Fr. Pedro de Melo, em 1698. As nor-

various dislocations of Manuel de São Bento to Semide and Sandelgas. This shows that Manuel de São Bento was in Coimbra between 1732 and 1734 and later, in 1738 and 1745. One of the manuscripts, dated November 11, 1734, is signed by the attorney of the College of St. Benedict of Coimbra, *Frei António de São Gregório* and delivered by him to *Bacharel Mateus Monteiro*, Agent of the University of Coimbra (*P-Cua, Universidade de Coimbra. Contas. 1728-1737* (container of unnumbered items); *Universidade de Coimbra. Contas. 1745* (container of unnumbered items); Carvas Monteiro, 2002: 272-273; Carvas Monteiro, 2004: 9-11). This does not prove, however, authorship of the organ of the Monastery of Semide, - a topic worthy of deeper investigation - but certainly acknowledges Manuel de São Bento's intervention in the process.

The instrument has mechanical traction, one keyboard, and consists of 28 stops. Recently, this instrument underwent new works carried out by master organ builder Dinarte Machado.

The monastery also possessed a clavichord (or *manicórdio* as some sources call it) built in the middle of the eighteenth century, referred to in the *Catálogo da Exposição da Fábrica de Sons, Instrumentos de Música Europeus dos Séculos XVI a XX*, published in 1994, and by authors such as Gerhard Doderer (1996) and Elisa Lessa (1998). It was an instrument particularly appropriate to the functions demanded and for private study, since the art of its construction was a tradition in Portugal.

The daily life of the nuns and their musical practice

Entry into Benedictine convents was controlled and demanded meeting a set of requirements. For example, admission was accompanied with a dowry, although it was possible for the candidate to enter without one if she possessed musical knowledge (entry was a “gift for singers and organists”), as is inferred in the report of a visitor to the Monastery of São Bento undertaken by the visitor *Frei Pedro de Melo* in 1698.

mas eram válidas e extensivas a todos os conventos femininos beneditinos. Disponha o relatório:

[...] ordeno que as muzicas examinem as freiras que tiverem melhores vozes e as ensinem, e que lhe dem lição todos os dias, a qual basta, que seja de duas horas; e que as freiras com mais temor e cuidado aprendao, e se exercitem em a solfa, mando se lhe dê de propina, mais que as outras um tostão, para que não percao o tempo em que podiao granjar pello seu trabalho alguma cousa para sua passagem [...].

[...] Também me parece conveniente que as muzicas que na religião estaõ, e entram sem dote e as tomou o convento para o ministério de ensinar e cantar, as Preladas, as não ocupem em nenhum officio da religião, excepto aquelles que pertencem ao choro, cujo exercicio he necessario para com mais decencia se celebrar o culto divino [...].
(*P-Lan*, Bragança, S. Bento, cx. 1, cit. Lessa 1998: 98).

A admissão da noviça era precedida de uma habilitação *de genere*. De entre os requisitos, a postulante deveria ter pelo menos 15 anos. Contudo, diversa documentação revela ter sido lançado o hábito a meninas com menos idade.

O cerimonial para a entrada no noviciado descrito por Tomás Lino d'Assunção (1900) e Elisa Lessa (1998), evidencia a preparação, com a indispensável componente musical. A solenidade ocorria, após proposta de admissão pela abadessa do mosteiro e votação e aceitação pelas monjas em capítulo, depois do ofício de Vésperas. A entrada era precedida de um diálogo entre a noviça e a abadessa que lhe lia a regra e seguidamente lhe lançava o hábito, entoando as monjas cantoras o hino *Veni Creator Spiritus*.

Ao longo de um ano de noviciado, seria submetida a três provas públicas e, vencidas estas, estaria apta para professar.

The norms were valid for and extended to all the female Benedictine convents. The report states:

[...] it is instructed that the musicians test the nuns who possess the best voices and teach them, and that they receive lessons every day, it is sufficient that these last for two hours; and that the most zealous and careful nuns will learn, and that they will serve as singers [*solfa*], they are to be given tuition, more than the others, so that they might not waste time in which they could be cultivating [their musical skills,] by working to pay their entry [...].

[...] It also seems appropriate to me that musicians are in the religious life, and enter without dowry and occupy the convent for the ministry of teaching and singing, the Prelates, occupy no religious office, except for those who belong to the choir, whose participation is necessary so that the Divine liturgy may be celebrated more decently [...] (*P-Lan*, Bragança, S. Bento, cx. 1, cit. Lessa 1998: 98).

The admission of a novice was preceded by *de genere* training. It was among the requirements that the candidate should be at least 15 years old. However, various documentation reveals that the habit was worn by girls younger than this.

The ceremony for entry as a novice, as described by Tomás Lino d'Assunção (1900) and Elisa Lessa (1998), clearly shows the preparation required, with its indispensable musical component. The solemn act would occur following the office of Vespers, after the abbess had made the proposal for the candidate's admission to the monastery and voting and acceptance by the chapter's nuns was completed. Admission was preceded by a dialogue between the novice and the abbess, who would read the rule of the order and dress the habit on the novice. During this time, the cantors sang the hymn *Veni Creator Spiritus*.

During a one-year novitiate, the candidate would be subjected to three public tests and, having passed these, would be able to profess.

Com o início do noviciado, começava também a sua vida de provações, ao longo de um ano, sob a responsabilidade da Mestra de Noviças. Esta, segundo a Regra, tinha a seu cargo a instrução, devendo «*exercitar estas [as noviças] muito na oração, meditação, lição de livros espirituais, frequência de sacramentos, em jejuns, vigílias, cilícios e disciplinas [...] e cuidar que não falem com seculares, ainda que sejam parentes*», não podendo «*estar à conta ou em companhia de suas tias, ou parentas [mesmo as que estivessem no mosteiro]*» (Assunção, 1900: 67) e, apenas com a sua Mestra a quem competia a instrução — no Latim (por vezes no Português) e na Música, para entoar e acompanhar os cantos litúrgicos —, no primeiro ano do coristado.

①
42

Findo o ano do noviciado e tendo ultrapassado as provas impostas, a noviça seria admitida à profissão de fé, com parecer favorável da mestra e voto favorável das monjas. Nesta nova cerimónia, depois de proferir o texto da profissão, a noviça entoava com a Cantora e a Mestra das Noviças a antífona *Suscipe Domine*, com acompanhamento de órgão. Seguidamente, dirigia-se ao altar onde depositava a sua carta de profissão. Prosseguia a cerimónia estando a noviça estendida no chão no meio do coro. O hábito era benzido e entoado o versículo que diz «*Levanta-te tu que dormes. Ressurge da morte e que Cristo*



With the beginning of the novitiate, the life of trials would also begin, and last for one year, under the care of the Mistress of the Novices. According to the Rule, the mistress was charged with instruction, and obliged to “practice [the novices] well in prayer, meditation, lessons from spiritual books, receiving the sacraments, fasting, vigils, voluntary sacrifices, and discipline [...] and to be careful not to speak to lay persons, even if they are relatives.” The novices

were not able “to speak to or to be in the company of their aunts or relatives [even if these were in the monastery]” (Assunção, 1900: 67) and could only speak to the mistress charged with their instruction in Latin (and sometimes Portuguese) and in music, in order to sing and accompany the liturgical hymns during their first year as a chorister.

After completing the year-long novitiate and passing its trials, the novice would be admitted to the profession of faith, receiving a favorable recommendation from her mistress and a vote of approval from the nuns. In this new ceremony, after reciting the text of the profession of faith, the novice sang the antiphon *Suscipe Domine*, with the cantor, the Mistress of the novices and organ accompaniment. Then, she directed herself to the altar and deposited her letter of profession. The ceremony continued with the novice lying on the floor in the center of the choir. The habit was blessed and the verse, “Get up, you who sleep. Emerge



te ilumine». Após ser cantada novamente a primeira estrofe do hino *Veni Creator Spiritus*, a professa recebia de joelhos a cogula negra, terminando a cerimónia com o celebrante a entoar o *Te Deum*, enquanto na torre repicavam os sinos, anunciando o fim da cerimónia.

Após o noviciado, a formação dos monges e monjas beneditinas prosseguia durante anos, como indicam as *Constituições da Ordem de S. Bento* (Lisboa 1590), capítulo XXXIII. Os responsáveis da Ordem tinham a preocupação que nos mosteiros houvesse ensino e prática musical de qualidade. As observações sobre os seus benefícios e a relevância do papel da música no quotidiano das monjas estão patentes em actas de visitasões e outras fontes. A existência de horas diárias de canto e de prática instrumental estavam previstas e reguladas.

O *Regulamento da Comunidade do Mosteiro de Santa Maria de Semide* disciplinou a vida diária no convento nos seus diversos aspectos, tais como as regras sobre silêncio e recolhimento, as horas do Ofício e da Missa e a actividade musical vocal e instrumental. Refere, por exemplo, a existência de quatro cantoras, devendo a cantora-mor «governar e reger o coro, levantando salmos e hinos, levantar ou baixar o tom quando se cante mais de presa, ou mais devagar mas não deixar de cantar, o que for por Lei ou costume [...]» (*P-Lan, Semide, Santa Maria*, livro 2). No âmbito das suas funções era responsável pela direcção musical do canto litúrgico, não lhe competindo porém, decidir sobre a intervenção do órgão, aspecto que competia a quem presidia à cerimónia (*Cerimonial da Congregação de S. Bento*. Coimbra, 1647, livro I, título 2, cap. II). Havia diariamente, de manhã, dois períodos destinados ao estudo do canto-chão (podendo um deles ser reservado à aprendizagem de um instrumento de tecla) e outro com igual finalidade durante a tarde. Para se exercitarem na prática do órgão, deveriam tocar por turno cada uma em seu dia, e as mais adiantadas ensinar as outras monjas (*P-Lan, Semide, Santa Maria*, maço 8).

from death, that Christ may illumine you,” sung. After again singing the first verse of the hymn *Veni Creator Spiritus*, the kneeling candidate received the black cowl. The ceremony concluded with the celebrant singing the *Te Deum*, while the bells pealed in the tower, announcing the completion of the rite.

The *Constituições da Ordem de S. Bento* (Lisboa 1590), chapter XXXIII indicates that the training of Benedictine monks and nuns continued in the years following the novitiate. Those responsible for the Order were concerned that there should be quality instruction and music making in the monasteries. Observations about the benefits and the relevance of the role of music in the daily life of the nuns are clear from the acts written during visitations and other sources. The existence of hours of daily singing and instrumental practice were prescribed and regulated.

The *Regulamento da Comunidade do Mosteiro de Santa Maria de Semide* controlled the many aspects of daily life in the convent, such as the rules regarding silence and privacy, the hours of the Offices and the Mass, as well as vocal and instrumental musical activity. The regulations refer, for example, to the existence of four cantors, the first of which (*cantora-mor*) was charged with “governing and leading the choir, leading psalms and hymns, speeding up or slowing down the chant [*tom*] when it is sung too quickly or too slowly, but never ceasing to sing that which Law or habit requires [...] (*P-Lan, Semide, Santa Maria*, book 2). The extent of her functions included the direction of liturgical chant. It was not, however, left to her to decide on the intervention of the organ, a decision given to the one who presided over the ceremony (*Cerimonial da Congregação de S. Bento*. Coimbra, 1647, book I, part 2, chap. II). Every morning there were two periods destined for the study of plainchant (one of which could be reserved for apprenticeship on keyboard instruments) and another with the same goal during the afternoon. In order to practice the organ, the nuns would play by turns, each on her day, and the more advanced were to teach the others (*P-Lan, Semide, Santa Maria*, bundle 8).

Também *As Constituições Municipaes do Real Mosteiro de Santa Maria de Semide, aprovadas e confirmadas pelo Excelentíssimo Senhor Bispo Conde Francisco de Lemos Faria Pereira Coutinho*, datadas do séc. XVIII, dispunham sobre a prática musical litúrgica. Por exemplo, o cap. IX destas *Constituições* contém as normas para a realização do ofício divino:

[...] As Preladas porem mandamos, e sobre isto lhe encarregamos gravemente as suas consciências, porque vigiem muito a perfeição da celebração do officio Divino que frequentem o Coro, cuidem, que nada com velecidade, de corrida, com pressa, ou confusamente se recite, mas de espaço e com as costumadas pausas e [...] a respeito do canto determinão também ao Convento varias, e muitas coisas, de como, e quando devem ser cantadas, entoadas ou rezadas as suas horas canônicas, consta igualmente o ceremonial [...]. As Vésperas, Terça e Missa maior sempre devem ser cantadas, segundo a mesma constituição e acabadas se cantara quando a Prima for cantada, e ainda então sem maior solenidade, mas com outra qualquer lição sem órgão, nem mais luzes acesas [...]. Façam as Religiosas e assim se lhes mande por uzar antes do officio Divino do cantochão simples e uniforme, quanto ao do canto d'orgam ou contraponto, e mesmo que talvez se procura mais agradecer aos homens, que a Deus. Por isso só com Licença do Prelado paracendo justo se poderá usar do canto d'orgam, e nunca instrumental. Do mesmo orgao se não deve uzar em Officios de Deffuntos, nem nos de Semana Sancta, nem em outras funções que a Igreja o não admite, de que as Religiosas, e principalmente organista devem ser instruídas [...] (*P-Lan, Semide, Santa Maria*, Livro 1).

Nem sempre a disciplina do convento esteve de acordo com os cânones da moral laica e menos ainda com os da moral religiosa. Houve, por vezes, situações de ruptura que motivaram a intervenção da hierarquia da Igreja

The *Constituições Municipaes do Real Mosteiro de Santa Maria de Semide*, aprovadas e confirmadas pelo Excelentíssimo Senhor Bispo Conde Francisco de Lemos Faria Pereira Coutinho, dating from the eighteenth century, address musical liturgical practice. For example, chapter IX of these *Constituições* contains the norms for realizing the Divine Office:

[...] However, the Prelates instruct, and they wish to impress this seriously upon your consciences, in order to be vigilante for the perfection of the celebration of the Divine Office, which is attended by the Choir, that care is taken, so that nothing is recited speedily, in a rushed manner, quickly or confusedly, but rather with space and the habitual pauses and [...] with respect to plainchant, they also determine many, diverse things for the Convent, like how, and when the canonic hours should be sung, chanted or prayed, also regarding the ceremonial [...]. Vespers, Terce and the high mass are always to be sung, according to the same constitution and finished when Prime is sung, and even then without great solemnity, but with another lesson without organ or candles lit. [...]. The Religious ones [nuns] do so and thus are required to employ simple and uniform plainchant before the Divine Office; as for plainchant or counterpoint on the organ, perhaps here one seeks more to please men than God. For this reason, it is only with Permission from the Prelate that plainchant on the organ [*canto d'organ*] may be used, and never instrumental accompaniment. One should not use the organ in the Offices for the Dead, nor during those of Holy Week, nor for other functions where it is not allowed by the Church; of this the nuns, and especially the organist, should be instructed. [...] (*P-Lan, Semide, Santa Maria*, Book 1).

The regulation of the convent was not always in agreement with laic moral canons and even less so with those of the religious. There were, at times, ruptures that required the intervention of the Church hierarchy and

e até dos monarcas, com sucessivas proibições dos Prelados Visitadores. É bem clara a proibição contida nas *Constituições Municipaes* do mosteiro: «[...] *se prohibe, e manda tambem as Religiosas, que nem ainda por breves horas se vistaõ de vestidos seculares, mui menos de homens para representações, nem comedias, nem Actos Sacramentaes, nem de vidas de santos ou santas [...]*» (*P-Lan*, Semide, Santa Maria, Livro 1).

Porém, apesar das proibições, a vida das monjas tinha momentos de fuga à rotina diária, tendo o teatro um papel importante. Em Semide, à semelhança dos restantes mosteiros da ordem, eram representados autos (também denominados vilancicos ou chançonetas) religiosos e profanos com o pretexto de dar maior brilho a algumas cerimónias, como a celebração do Natal, de S. João Baptista, de S. João Evangelista, ou mesmo um novo abadessado. A representação antecedia a cerimónia litúrgica e terminava com o *Te Deum* ou *Magnificat*. Por vezes, após a representação, seguia-se a Missa, participando nela todas as intervenientes no auto que, para o efeito, tinham usado indumentárias adequadas às respectivas personagens. Estas representações começaram por ter lugar na Capela-Mor, depois no Coro e, mais tarde, nos claustros e até nas celas das abadessas, com convidados externos para assistirem.

Tomás Assunção (1900: 187ss.) refere a representação de vários autos no Mosteiro de Semide como, por exemplo, o *Auto Plausível*, o *Auto dos Três Pastores*, o *Auto do Espírito Santo* e o intitulado *Brinquedo jocoso* representado em noite de Natal, relativamente ao qual transcreve a seguinte *rubrica*:

[...] acabando de recitar-se a última quadra do motteto cantado, entra pela porta do aposento uma velha que representa uma moça (criada) da pomareira com um traço proprio, e fica á porta vendo se, mas não entrando. Uma *senhora* em trage de pastor com chapéu desabado, cajado, sapatos tacheados e traz um cordeirinho debaixo do braço, encoberto com o lenço; e a *velha* vem esbaforida e cançada [...].

even the kings, with successive prohibitions from the Visiting Prelates. The prohibition contained in the *Constituições Municipaes* of the monastery is quite clear: “it is prohibited, and this includes the nuns, to wear secular garments, even for a few hours, and even more so to use men for plays, or comedies, or Sacramental Acts, or in portrayals of the lives of the [masculine or feminine] saints [...]” (*P-Lan*, Semide, Santa Maria, Livro 1).

Despite these prohibitions, however, the life of the nuns did have moments of escape from the daily routine, and theater played an important role. In Semide, as in the rest of the monasteries of the order, sacred and profane *autos* (morality plays, also termed *vilancicos* or *chançonetas*) were performed under the pretext of adding greater luster to some ceremonies, like the celebrations for Christmas, St. John the Baptist, St. John the Evangelist, or even the installation of a new abbess. The play preceded the liturgical ceremony and ended with the *Te Deum* or *Magnificat*. Sometimes, after the play, the mass would follow, with all the participants of the play taking part, still in their respective characters’ costumes. These performances first took place in the Presbytery, then in the Choir and, later, in the cloister and even in the abbess’ chambers, with guests from outside the Monastery invited to attend.

Tomás Assunção (1900: 187ss.) refers to the performance of various *autos* at the monastery of Semide such as, for example: *Auto Plausível*, *Auto dos Três Pastores*, *Auto do Espírito Santo* and the so-called *Brinquedo jocoso*, performed on Christmas night. It is described in the following caption:

[...] after reciting the last quatrain of the sung motet, an old woman, who plays a young (servant) girl, dressed as an orchard worker, enters through the door of the room. She remains at the door - visible - but does not enter. A *lady* enters in shepherd’s costume, with a crumpled hat, staff and tacked shoes. She carries a lamb under her arm, covered by a cloth; the *old woman* enters tired and out of breath [...].

A influência e a prática da música profana na vida do mosteiro foi realidade. Por exemplo, em *Vilancicos do Século XVIII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (1983), Manuel Carlos de Brito, referindo-se a um conjunto de manuscritos musicais constituídos por Vilancicos e Romances na sua maioria anónimos, sublinha a influência do Mosteiro de Santa Cruz e a produção de algumas obras destinadas ao Porto, Braga, Guimarães, Viseu e Semide: *Tonos e Chançonetas de Natal* (P-Cug Ms. 227) que possui vários Romances, Loas e Comédias; e *Chançonetas de Natal e Hynno de nosso Padre Dom Gabriel de S. João* (P-Cug Ms. 240).

É-nos, pois, permitido concluir ter havido no mosteiro um tempo de organização e implementação litúrgica e musical, regulada e controlada, de estabelecimento de bases conducentes a uma efectiva realização musical, visível no cumprimento do cerimonial litúrgico beneditino, na participação obrigatória em todas as cerimónias litúrgicas, em especial das monjas “músicas” e cantoras, no ensino diário do canto a todas as religiosas e advertências sobre a representação de vilancicos, género musical que nos mosteiros beneditinos surge tanto associado a cerimónias festivas integradas na liturgia como em momentos informais, particularmente apreciados em Semide.

A documentação estudada permite traçar um quadro da actividade musical que existiu na comunidade semidense no triplo papel (litúrgico, educativo e lúdico), que a música assumiu na vida comunitária. É, igualmente, evidente o contributo significativo desta comunidade e da sua intensa actividade musical quotidiana continuada de forma profícua, no desenvolvimento da arte organística e na arte de construção deste instrumento.

O Convento de Semide, em Miranda do Corvo, tem sido palco da ‘recuperação’ da música de órgão e da *performance* ao vivo através de concertos de órgão e de órgão e canto lírico, realizados no âmbito do programa “Ecos de Órgão”, cujo objectivo é a fruição e divulgação de um património integrado de valor cultural e religioso.

The influence and practice of secular music was a reality of life in the monastery. For example, in *Vilancicos do Século XVIII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (1983), Manuel Carlos de Brito, referencing a collection of mostly anonymous musical manuscripts consisting of *Vilancicos* and *Romances*, underscores the influence of the Monastery of Santa Cruz and the production of some works destined for Porto, Braga, Guimarães, Viseu and Semide: *Tonos e Chançonetas de Natal* (P-Cug Ms. 227) which possesses numerous *Romances*, *Loas* and *Comédias*; and *Chançonetas de Natal e Hynno de nosso Padre Dom Gabriel de S. João* (P-Cug Ms. 240).

It may be concluded, then, that there was a time of musical and liturgical organization and implementation in the monastery, regulated and controlled from the establishment of leading premises for an effective musical realization, visible in the observance of the Benedictine liturgy, in the obligatory participation in all liturgical ceremonies, especially by the “musician” nuns and cantors, in the daily teaching of chant to all the nuns, and in warnings about the performance of *vilancicos* - a musical genre (and one particularly appreciated in Semide) which emerged as closely linked to festival ceremonies integrated within the liturgy as to in informal moments.

The documentation consulted permits us to form an idea of the triple role (liturgical, educational and recreational) that musical activity assumed in the community life of Semide. Equally evident is the significant and fruitful contribution of this community and of its continued intense daily musical activity for the development of the art of organ performance and construction.

The Convent of Semide, in Miranda do Corvo, has been a stage for the “recuperation” of organ music and for its live performance through both solo organ concerts and concerts with organ and voice. These concerts have occurred as part of the program, “Echoes of the Organ,” whose goal is the realization and dissemination of this combined cultural and religious heritage.

Referências Bibliográficas | Bibliographic References

P-Cua, Coleção Coronel Belisário Pimenta. Miranda do Corvo. Semide. Foral Manuelino do Couto de Semide (1514).

— *Semide. Rolos de pergaminho*: M. 55 (n. 118), M. 47 (n. 10 e 110); M. 118 (n. 55);

— *Semide. Pergaminhos avulsos*, não numerados.

— *Semide. Pergaminhos avulsos*, não numerados, de 20 de Agosto de 1363.

— *Semide, A 2, G. 1, n. 5*, de 8 de Agosto de 1367.

— *Semide. Pergaminhos avulsos*: cx de pergaminhos não numerados.

— *Relatórios das escrituras em pergaminho*.

— *Sé de Coimbra. Pergaminhos*, M. 47 (n. 10, de Abril de 1404); M. 118 (n. 55); M. 183.

— *Coleção Coronel Belisário Pimenta. Documentos diversos (1695-1856)*.

— *Inventário do Arquivo Próprios Nacionais do Distrito de Coimbra*.

— *Inventário de Semide* (n. 130-138).

— *Universidade de Coimbra. Contas (documentos diversos provenientes de várias repartições da Universidade). 1728-1737*. (caixa de inumerados).

— *Universidade de Coimbra. Contas. 1745* (caixa de inumerados).

P-Cug, MM. 238, MM 227, MM 240, MM 535, MM 704.

— *Semide*, Ms. 3030, Ms. 3031.

P-Lan, Leitura Nova, livro 11 Estrem., fl. 12.

— *Depósito, Cartório de Semide*, n. 180.

— *Bragança, S. Bento*, caixa 1.

— *Semide*, caixa 113, Maço 1 (n. 1 e 7); Maço 2 (n. 17); Maço 3 (n. 26); Maço 4 (n. 5)

— *Sé de Coimbra, 2ª incorp.*, M. 2 (n. 53, de 18 de Julho de 1322).

— *Sé de Coimbra, 2ª incorp.*, M. 32 (n. 1315, de 29 de Junho de 1280); M. 38 (n. 1615, de 16 de Março de 1290); M. 2 (n. 53, de 18 de Julho de 1322); M. 93 (n. 1464, de 1324); M. 30 (n. 1240, de 20 de Fevereiro de 1332).

— *Semide*. M. 182 (n. 3-10, 13, 16, 18-19, 23-26, 29, 31 e 40); M. 183 (n. 3, 5 e 23); M. 184 (n. 5-6); M. 185 (n. 16).

— *Semide*. R. 1307 (*Responsórios de Natal*); R. 1308 (*Missa a Solo em Ré m*, para baixo e coro em uníssono, com o Gloria e o Credo levantados em cantochão); R. 1304 (*Missa a Duo de Santa Catarina Martyr*, em Fá M, escrita para duas vozes (tenor e baixo), missa a duo com coro em uníssono).

— *Chanc. de D. João III, Lº 14*, fl. 23.

— *Chanc. de D. Afonso III. Lº I de Doações de Afonso III*.

— *Doaç.*, Lº 62 da Chanc. de D. Pedro II, fl. 259, fl. 262 e fl. 262 v.

— *Chanc. de D. João V*, livro 1, 2, 8, 10, 11, 12 e 31.

- *Chanc. de D. João V*, livro 2, Padrões e Doações, fl. 72, fl. 75, fl. 76, fl. 77.
- *Chanc. de D. João V*, livro 3, Padrões e Doações, fl. 303 (em treslado de 27 de Novembro de 1634 e confirmação de 1 de Agosto de 1718).
- *Chanc. de D. João V*, livro II, Padrões e Doações, fl. 72.
- *Semide. Santa Maria*, livro nº 1.
- *Semide. Santa Maria*, livro nº 2.
- *Semide. Santa Maria*, maço 8. *Livro dos Costumes*.
- *Semide. Santa Maria*, maço 10, *Diário de 1825-1850*.
- *Semide. Santa Maria*, *Lembranças/Diário de 1846-1850*.
- *Semide. Santa Maria. Livro de Sacristia*, nº 19, nº 20, nº 21, nº 22.
- ms. 1304, ms. 1306, ms. 1307, ms. 1308 e ms. 1309.

P-Ln, manuscritos: códice n. 1255, n. 1310, n. 8454, n. 8472, n. 8473 e n. 8474.

ASSUNÇÃO, Tomás Lino d', *Frades e Freiras. Chroniquetas monásticas*. Coimbra: França Amado Editor, 1893.

— *As Freiras de Lorvão*. Ensaio de monografia monástica. Coimbra: França Amado Editor, 1899.

— *As Monjas de Semide*. Coimbra: França Amado Editor, 1900.

— “O Convento da Ave Maria do Porto e sua fundação”, *O Tripeiro*, nº 79 (1 de Set. 1910) 99-100.

Cerimonial da Congregação dos Monges Negros Da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal. Coimbra: Oficinas de Diogo Gomez de Loureiro e de Lourenço Craesbeek, 1647.

CONDE, António Linage, *Los orígenes del monacato beneditino en la Península Iberica*. 3 vols. Leão: Centro de Estudios e Investigación ‘San Isidro’, 1973.

Constituições da Ordem de S. Bento. Lisboa: António Alvarez, impressor, 1590.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho, “Os Beneditinos e a Missão”. *Bracara Augusta*, vol. XXXVIII, fasc. 85-86 (98-99). Separata.

— “O Mosteiro de Tibães e a Reforma dos Beneditinos Portugueses no Século XVI”, *Revista História*, vol. XII, Porto: Centro de História Faculdade de Letras, 1993, p. 95-133.

— “O Mosteiro das Beneditinas de Bragança e as Visitações do Bispo Diocesano”. *Actas do Congresso Histórico Páginas da História da Diocese de Bragança-Miranda*. Bragança: Comissão de Arte Sacra de Bragança-Miranda, 1999, p. 445-468.

DODERER, Gerhard, “A arte Organística em Portugal no Passado e no Presente”. *Revista da APEM* 80 (Lisboa, 1996) 3-7.

— “Instrumentos de tela e corda portugueses dos séculos XVI, XVII e XVIII: clavicórdios, cravos e pianos-fortes”. *Catálogo da Exposição Fábricas de Sons, Instrumentos de Música Europeus dos Séculos XVI a XX*. Lisboa: Electra, 1994, p. 21-28.

GOMES, Saúl António, “Documentos medievais de Santa Cruz de Coimbra-I. Arquivo Nacional Torre do Tombo”. *Estudos Medievais*, nº 9, 1988.

- INSTITUTO de Paleografia (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra): *Censual do Bispado de Coimbra* (microfilmes).
- LESSA, Elisa Maia da Silva, *Os Beneditinos Portugueses (Séculos XVII a XIX). Centros de Ensino e Prática Musical*. 2 vols. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998. Tese doutoral.
- LIMA, António Augusto Pires de, “Subsídios para a História de Santo Tirso”. *O Concelho de Santo Tirso*, vol. 1, n.º 2 (Santo Tirso, Câmara Municipal, 1952) 283.
- MELO, Maria Teresa Osório de, *O Mosteiro Beneditino de Santa Maria de Semide*. 2 vols. Coimbra: Minerva, 1992.
- MACHADO, Diogo Barbosa, *Bibliotheca Lusitana*. Tomos I-IV. Lisboa: Oficina Francisco Luiz Ameno, 1759.
- MATTOSO, José, “A Introdução da Regra de S. Bento na Península Ibérica”. *Bracara Augusta*, vol. XXX (69), 1976, P. 97-111.
- MONTEIRO, Maria do Amparo Carvas, *Da Música na Universidade de Coimbra (1537-2002)*. Coimbra: FLUC, 2002. Tese de doutoramento.
- “O órgão da Capela de S. Miguel da Universidade de Coimbra. Identificação do organeiro e de outros artífices e datação do instrumento”. *Munda*, 47 (Coimbra, Maio, 2004) 3-14.
- PIMENTA, Belisário, “As cartas do Infante D. Pedro à Câmara de Coimbra (1429-1448)”. *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, n.º XXIII (1958) 453-532 (doc. XXI).
- PINHO, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra. Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: FCG, 1981.
- RIBEIRO, João Pedro, *Memórias para a história das Inquirições dos primeiros reinados de Portugal coligidas pelos discípulos da aula de Diplomatica no anno de 1814 para 1815*. Lisboa, 1815.
- SARAIVA, Francisco de São Luiz (Bispo Conde), *Lista de Alguns Artistas Portuguezes*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1839.
- SIMÕES, Manuel Lopes, *A Capela da Sé de Braga no Arcebispado de D. Gaspar de Bragança (1758-1789)*. Coimbra: FLUC, 1992. Dissertação de Mestrado.
- SMITH, Robert C., *Frei Cipriano da Cruz. Escultor de Tibães*. Porto: Livraria Civilização, 1968.
- TOMÁS, Fr. Leão de S. *Benedictina Lusitana*, tomos I-II. Notas críticas de José Mattoso. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1974.
- Tratado 2.º de Geometria prática. Manuscrito n.º 194 da Biblioteca da Universidade de Coimbra*. Estudo e notas de Luís Artur Esteves Pereira. Lisboa: FCG, 1984.
- VALENÇA, Manuel, *A Arte Organística em Portugal (c.1326-1750)*. Braga: Editorial Franciscana, 1990.
- VALENÇA, Manuel, *A Arte Organística em Portugal—Depois de 1750*. Braga: Editorial Franciscana, 1995.
- VAZ, João, “Apontamentos sobre a organaria em Portugal”. *Catálogo da Exposição do Museu da Música. Fábrica dos Sons. Instrumentos de Música Europeus dos Séculos XVI a XVIII*. Lisboa: Electa, 1994.
- WEBER, Édith, *Le Concile de Trente et la musique*. Paris: Honoré Champion, 1982.
- ZARAGOZA Pascoal, Ernesto, “Reforma de los beneditinos portugueses (1564-1565)”. *Bracara Augusta*, vol. XXXV, n.º 79-80 [92-93]. Braga: Câmara Municipal, 1981, p. 275-290.

RESTAURO DO ÓRGÃO HISTÓRICO
DA IGREJA DO CONVENTO
DE SANTA MARIA DE SEMIDE

THE RESTORATION OF THE HISTORIC
ORGAN AT THE CHURCH OF THE
MONASTERY OF SANTA MARIA DE SEMIDE

RESTAURO DO ÓRGÃO HISTÓRICO DA IGREJA DO CONVENTO DE SANTA MARIA DE SEMIDE

Dinarte Machado³

Resenha Histórica

56

O órgão histórico do Convento de Santa Maria de Semide é um instrumento do último quartel do Século XVIII, cuja construção original se atribui a António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828), em que o modelo de construção demonstra, nos seus mais diversos aspectos, que se poderá tratar de mais um instrumento construído por este organeiro português, embora não se tenham encontrado registos que o confirmem.

Considerando as três distintivas fases características da arte de construção de António Xavier Machado e Cerveira, numa primeira abordagem, a fase de conclusão do restauro deste instrumento aferia que a feitura deste órgão se enquadrava claramente no período tardio da sua obra. Contudo, depois de

3 Mestre Organeiro Dinarte Machado distingue-se pelo seu trabalho na contribuição para a recuperação do património instrumental e na promoção de actividades didácticas e investigação sobre o órgão em Portugal no seu contexto histórico, muito particularmente sobre os órgãos de Machado Cerveira. Restaurou os seis órgãos históricos da Basílica de Mafra, construídos no reinado de D. João VI, conjunto único no mundo e que representa o expoente da escola de organaria portuguesa, cujo trabalho foi inaugurado em 15 de Maio de 2010. Em Julho 2010 foi agraciado com a Comenda da Ordem de Mérito atribuída pelo Presidente da República.

THE RESTORATION OF THE HISTORIC ORGAN AT THE CHURCH OF THE MONASTERY OF SANTA MARIA DE SEMIDE

Dinarte Machado³

Historical Overview

The historic organ of the Monastery of Santa Maria de Semide is an instrument from the last quarter of the eighteenth century, whose original construction is attributed to António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828). This model demonstrates, in its most varied aspects, that it could well be an instrument built by this Portuguese organ maker, although no records confirming this have been found.

Considering the three distinct phases characteristic of António Xavier Machado e Cerveira's art, an initial appraisal during the concluding phase of the instrument's restoration seemed to place it clearly in the last period of the builder's output. However, after gaining a deeper understanding

3 Master organ builder Dinarte Machado is known for his work and assistance in the restoration of Portugal's instrumental patrimony, as well as for his pedagogical activity and research on the organ and its historical context in Portugal, especially the organs of de Machado Cerveira. He has restored the six organs of the Basilica of Mafra, built during the reign of D. João VI; it is the only such set of organs in the world and is representative of the Portuguese school of organ making. This work was inaugurated May 15, 2010. In July 2010, Dinarte Machado was honored with the *Comenda da Ordem de Mérito*, attributed by the President of the Republic.

conhecer mais em profundidade aspectos deste Mestre Organeiro português, particularmente dos instrumentos mais do início da sua carreira de ofício, verifica-se que, ao contrário do que se poderia prever, este possa ser um dos instrumentos da sua primeira fase, situando-o, portanto, à volta dos anos de 1793.



of aspects of this Portuguese master organ maker's work, particularly of instruments from the beginning of his career, it appears that, contrary to what was previously anticipated, this may be one of the instruments from his first phase - therefore it may be dated from the years around 1793.



Em termos de constituição e particularidades deste instrumento, o órgão do Convento de Santa Maria de Semide é muito rico na composição de registos, quer nos cheios, quer na base de sustentação dos mesmos. Nesta riqueza e diversidade verifica-se que o instrumento foi primordialmente projectado para soar usando uma grande variedade de cheios, das mais diversas “cores” ou timbres, até à construção de uma excelente pirâmide harmónica, reforçado em seguida com os jogos de palhetas que se fundem sonoramente de forma impressionante, pois as bases, ou fundos, constroem um alicerce variado, tal como são variados os timbres e volume dos registos de mutação.

O Flautado de 12 aberto, assim como o Flautado de 24 aberto – embora existente só no lado direito - permite ser tocado como um meio registo à maneira do século XVIII em Portugal. Como referi anteriormente, nota-se uma evidente preocupação dos fundos poderem sustentar o grande cheio bem doseado. Todavia, ao anular-se os cheios (através do pisante), as bases ou fundos bem registados acompanham e sustentam com clareza e mestria qualquer grupo vocal, sejam estas vozes mistas ou individuais. São, de facto, vários os elementos que permitem afirmar tratar-se de um singular instrumento dentro do conjunto dos belos órgãos históricos portugueses.

Em termos acústicos, o local onde se encontra este órgão, enquadrado no seu espaço (Coro Conventual), favorece a ampliação dos harmónicos, perdendo um pouco a sua projecção no corpo principal da igreja mas não afectando, contudo, a sua sonoridade, difundida nessa ala de forma diferente devido à particular posição física do edifício.

Não obstante os vários elementos apresentados e a tese que sustentei desde o início do restauro (a partir do momento em que iniciei o estudo deste instrumento antes da respectiva desmontagem), alguns factos não se revelaram propriamente muito claros sobre a lavra deste instrumento à fábrica de António Xavier Machado e Cerveira na sua totalidade. Um destes aspectos que levanta algumas dúvidas é o facto de o instrumento ter sido composto, desde a sua origem, com três tipos de tubos de fábricas diferentes. Sabe-se que Machado e Cerveira praticamente só na fase final da sua vida enco-

In terms of the constitution and details of this instrument, the organ of the Monastery of Santa Maria de Semide is quite rich in its composition of stops, in the mixtures themselves as well as their sustains. This richness and diversity demonstrate that the instrument was primarily designed to sound using a great variety of mixtures of the most diverse “colors” or timbres, which form an excellent harmonic pyramid. These are reinforced by double reed stops that blend impressively with the fundamental, since the basses create a varied foundation, as do the many timbres of the mutation stops.

The open *flautado de 12* stop, as well as the open *flautado de 24* stop - although existing only on the right side - may be played half-register, in the Portuguese manner common during the eighteenth century. As previously mentioned, one notes an evident preoccupation that the fundamentals will be able to sustain generous mixtures. However, by attenuating the mixtures (by means of the *pisante* [swell pedal]), adequately registered basses or fundamentals can accompany and sustain any vocal group (mixed or solo voices) with clarity and mastery. In fact, these many elements affirm that this is a unique instrument within the group of beautiful, historic Portuguese organs.

In acoustical terms, the place where the organ is to be found, framed within its space (the Monastery’s choir), favors the amplification of harmonics. It loses its projection somewhat in the principal body of the church, without, however, affecting its sonority, which is diffused throughout the hall in a different manner due to the exact physical position of the building.

Notwithstanding the various elements presented and the thesis I held at the beginning of the restoration (from the moment in which I began to study this instrument, before its dismantling), some facts regarding whether the entire instrument had been made in the workshop of António Xavier Machado e Cerveira were not entirely clear. One of the aspects that raised some doubts, was the fact that the instrument had consisted, since its origin, of three types of pipes made at different factories. It is known that Machado e Cerveira ordered pipes from makers outside his own workshop nearly

mendava tubos a diferentes tubeiros fora da sua oficina. Porém, poder-se-á inferir naturalmente a hipótese de remeter a uma altura imediatamente posterior à morte de seu Pai, Manuel Machado Teixeira [de Miranda], com quem trabalhava, e que num momento de organização possa ter recorrido à construção de tubos de outros tubeiros e, eventualmente, até ter seguido experientes orientações de um dos seus oficiais de uma Escola mais galega.

Outra particularidade deste instrumento, que não se enquadra nas características gerais identificadas no próprio Machado e Cerveira, é notar-se tendencialmente uma preocupação em criar timbres (cores), ditos mais solísticos, tanto do lado direito, o que seria normal, mas também do lado esquerdo, como se encontra representado por exemplo através da corneta. Contudo, a presença de registos típicos, como o de Nazardo, verifica-se algo raro para esta época específica, particularmente nos órgãos de Machado e Cerveira.

① Duração dos Trabalhos

62

Os trabalhos tiveram início nos primeiros meses de 2002, prolongando-se até ao primeiro semestre de 2007.

Todo o instrumento foi devidamente documentado com fotografias, durante a desmontagem, os trabalhos de restauro no *atelier*, a montagem e depois da conclusão.

Características do Instrumento

3.1. Teclado

Um só manual, cuja extensão é:

LADO ESQUERDO

C1 (dó1) | c 25 (dó 25)

LADO DIREITO

c#26 (dó# 26) | f 54 (fá 54)

exclusively in the final phase of his life. However, one may naturally infer the possibility that, during the time immediately following the death of his father, Manuel Machado Teixeira [de Miranda], with whom he worked, and during a moment of reorganization, he may have resorted to using pipes made by others. He may even have followed the experienced guidance of one of his journeymen from a more Galician school.

Another particularity of this instrument, which seems out of line with the general characteristics associated with Machado e Cerveira, is the tendency to be preoccupied not only with solo timbres (colors) on the right side, which would be normal, but equally so on the left side, as is represented for example by the *corneta* stop. However, the presence of treble stops like the *nazardo* is somewhat rare for this particular period, especially in the organs of Machado e Cerveira.

Duration of the works

Work began in the first months of 2002, and continued until the first semester of 2007.

The entire instrument was duly documented with photographs during its dismantling, the restoration work in the *atelier*, its reassembly, and after all works were complete.

Characteristics of the Instrument

3.1. Keyboard

Only one manual, with the extension:

LEFT SIDE

C1 (dó1) | c 25 (dó 25)

RIGHT SIDE

c#26 (dó# 26) | f 54 (fá 54)



Dois pedais nos extremos que fazem soar os Tambores acústicos, cada um deles com batimentos ligeiramente inferiores a um intervalo de meio tom temperado: Tambor de Dó e Tambor de Fá

Outros dois pares de pedais (anuladores) fazem mover as corrediças gerais anulando os cheios (registos marcados com o sinal +) e o outro para anular os registos de palheta em chamada (registos marcados com *).

Tem ainda à direita, no extremo inferior, um puxador da campainha para dar sinal ao folcero.



Two pedals on the extremes that allow the *Tambores* (drum pedals) to sound, each with beats slightly less than those of an equally tempered semitone: *Tambor de Dó* (C) and *Tambor de Fá* (F).

There are two additional pairs of pedals (cancel pedals) that move the general slides to cancel the mixtures (stops marked with +) and another pair to cancel the reed stops (stops marked with *).

On the right side, low down, is a bell handle used to signal to the bellows pumper.

3.2. Registação

LADO ESQUERDO

Trompa de Batalha*
Trompa Real
Sobresímbala +
Corneta +
Símbala +
Clarão +
Vintedozena +
Dezanovena +
Quinzena +
Dozena +
Flautado de 6 tapado
Flautado de 6 aberto
Flautado Violão
Flautado de 12 aberto

LADO DIREITO

Clarim*
Oboé*
Trompa Real
Corneta Real
Símbala +
Nazardo +
Vintedozena +
Dozena e 15^a +
Oitava Real +
Voz Humana
Flauta Romana
Flauta Travessa
Flautado de 12 aberto
Flautado de 24 aberto

O “Órgão português”: sua concepção⁴

O “órgão português”, criado por António Xavier Machado e Cerveira e que inspirou o seu contemporâneo Joaquim António Peres Fontanes, embora num formato bem diferente, tem como base de partida a utilização do órgão na liturgia.

Em Portugal, em termos do acompanhamento litúrgico, ao contrário de outros países incluindo Espanha nessa mesma época setecentista, o órgão era utilizado para preludiar o cântico quer utilizando registos de timbre mais solístico, quer utilizando os cheios doseados em vários planos sonoros, para depois rapidamente sair desse registo e assumir um plano de fundos, de impacto dinâmico bastante reduzido. Em muitos casos, era utilizado

⁴ A concepção do “Órgão Português” é aqui apresentada muito sumariamente com algumas das directrizes que explicam a criação de um instrumento muito próprio, e que será explicado em maior detalhe na publicação actualmente em preparação para um dos volumes do *Tratado Prático de Organaria Portuguesa*.

3.2. Registration

LEFT SIDE

Trompa de Batalha*
Trompa Real
Sobresímbala +
Corneta +
Símbala +
Clarão +
Vintedozena +
Dezanovena +
Quinzena +
Dozena +
Flautado de 6 tapado
Flautado de 6 aberto
Flautado Violão
Flautado de 12 aberto

RIGHT SIDE

Clarim*
Oboé*
Trompa Real
Corneta Real
Símbala +
Nazardo +
Vintedozena +
Dozena e 15^a +
Oitava Real +
Voz Humana
Flauta Romana
Flauta Travessa
Flautado de 12 aberto
Flautado de 24 aberto

The “Portuguese Organ”: its conception⁴

The “Portuguese organ”, created by António Xavier Machado e Cerveira and which inspired his contemporary Joaquim António Peres Fontanes, although in a rather different format, begins from the idea of an organ used within the liturgy.

In Portugal, contrary to other countries (including Spain), during the eighteenth century, the organ’s role, in terms of liturgical accompaniment, was to play preludes before the hymns. It would first employ the timbre of either solo stops or mixtures on several sonorous planes, so that it could then rapidly leave these to assume a background role, at a rather reduced dynamic. In many cases, it used only the closed

⁴ The conception of the “Portuguese Organ” is presented here with some of the guidelines that explain the creation of a very singular instrument. It will be explained in greater detail in the upcoming publication being prepared for one of the volumes of the *Tratado Prático de Organaria Portuguesa*.

apenas o Flautado de 12 tapado à esquerda e o Flautado de 12 aberto à direita preenchendo, assim, com essa registação o seu papel de acompanhamento. Esta prática, difundida pela Escola do Seminário da Patriarcal de Lisboa, perdurou até quase ao final do século XIX.

A alternância rápida entre os registos para efeitos dinâmicos fez com que os instrumentos em Portugal, mesmo antes da aplicação dos pedais para anular os cheios e as palhetas, fossem providos de registos compostos, como por exemplo a composta de Dozena e 19^a de três e quatro vozes, compostas de Vintedozena com o mesmo número de vozes ou mesmo compostas de Oitava Real e 15^a de quatro e cinco vozes. Estes registos ao serem accionados faziam-se notar como um cheio, embora disso não se tratasse, dado que a “cor” era determinada pelo harmónico que lhe dava o nome. Em Espanha, ao contrário, os órgãos assumiam um papel mais contrapontístico na arte do acompanhamento litúrgico, requerendo do órgão registos de ataque mais directo, como uma maior diversidade de palhetas que deveriam corresponder à multiplicidade improvisatória e interpretativa representada igualmente no respectivo repertório. Estes elementos permitem estabelecer critérios de comparação em termos de construção de órgãos distintos, atribuindo em Portugal uma primazia na variedade dos registos de mutações e cheios e no país vizinho na multiplicidade dos registos de palhetas. Nos outros países o órgão assumia um papel mais de apoio às vozes, cantando desde o início o tema em conjunto com as diversas vozes em harmonia.

①
68

Este é um dos aspectos que justifica claramente a existência em Portugal de um instrumento distinto, com uma harmonização própria e que, muitas vezes, não coincide com as vertentes mais clássicas das escolas de organaria do resto da Europa.

O órgão do Convento de Santa Maria de Semide é um exemplo ímpar nesse aspecto. Para além das características que o definem como um instrumento português na sua concepção, juntam-se-lhe outros aspectos que pretendem de certa forma singularizar este instrumento, como a provável influência de outras escolas através de um outro organeiro construtor, como

Flautado de 12 on the left and the open *Flautado de 12* on the right to perform its role of accompaniment. This practice, propagated by the *Escola Seminário da Patriarcal de Lisboa*, lasted until near the end of the nineteenth century.

Due to the need for the rapid alternation between stops for dynamic effects, instruments in Portugal were given compound stops even prior to the application of pedals to attenuate the mixtures and reeds: for example, the compound “twelfth and 19th” (*Dozena e 19^a*) of three or four voices; the compound “twelfth and twentieth” (*Vintedozena*) with the same number of voices; or even the compound “real octave and 15th” of five voices. In this way, when these stops were activated they were made to seem like mixtures, although they were not, given that the “color” was determined by the harmonics which gave the stop its name. Conversely, in Spain, organs assumed a more contrapuntal role in the art of liturgical accompaniment. This required organ stops with a more direct attack and with a greater diversity of reeds, corresponding to the improvisational and interpretive multiplicity represented in the respective repertory. These elements allow criteria of comparison to be established in terms of the construction of specific organs, assigning primacy, in Portugal, to a variety of mutation stops and mixtures and in Spain, to a diversity of reed stops. In other countries the organ assumed more of a role in supporting the voices, playing the melody from the start in harmony with the various voices.

This is one of the aspects that clearly accounts for the existence of a distinct instrument in Portugal, one with a unique harmonization, one that seldom coincides with the more classical aspects of organ schools in the rest of Europe.

The organ of the Monastery de Santa Maria de Semide is an unparalleled example in this regard. In addition to those characteristics that define it as a Portuguese instrument in conception, may be added aspects that succeed in making this instrument unique, with the probable influence of other schools, via a different organ maker, as

se pode verificar em registos específicos como a Voz Humana, o nazarado da mão direita, a corneta de mão esquerda. Neste caso específico, estes registos não se enquadram nos elementos característicos da construção de Machado e Cerveira, muito embora alguns destes os podemos encontrar em órgãos de maiores dimensões, como o do Mosteiro de Lorvão.

Gostaria de não terminar sem antes acentuar nesta resenha histórica o empenho do saudoso pároco desta igreja de Semide, o Ex.mo Sr. Rev. Padre António Pedro dos Santos (1925-2008), que bastante se empenhou, entre outras coisas, na área social como na vertente cultural, tornando o seu apoio ao restauro deste órgão uma Causa que hoje floresce. Especialmente pela confiança que em mim depositaram, para ele e para o povo de Semide, o meu mais sincero Obrigado!

Por todo o sempre, Bem Hajam todos!



may be seen in stops like the *voz humana*, the right-hand *nazardo* and the left-hand *corneta*. In this case, these stops do not fit within the characteristics of Machado e Cerveira's construction, although some of these may be found in organs of greater dimensions, like those at the Monastery of Lorvão.

I cannot conclude this historical overview without first emphasizing the efforts of the vicar of the Church of Semide, the Rev. Father António Pedro dos Santos (1925-2008), who toiled tirelessly in the social and cultural realms (as well as in so many others), making support of the restoration of this organ a cause which today flourishes.



CURRÍCULOS
RESUMÉS

ANDRÉ BANDEIRA

Licenciado em Ensino de Música (Órgão) pela Universidade de Aveiro (2008), sob orientação de Domingos Peixoto e Edite Rocha, estudou órgão no Curso de Música Sacra da Diocese do Porto com a Rosa Amorim, posteriormente com Paulo Alvim no Conservatório de Música do Porto, e ainda com prestigiados organistas internacionais em *masterclasses*. Tem realizado diversos concertos em todo o país, solo e com *ensembles*, integrado em conceituados festivais. Actualmente é professor de Órgão no Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian e no Conservatório de Música do Porto, e organista na Igreja de Cedofeita (Porto).

André Bandeira received his *Licenciatura* in Music Education (Organ) from the University of Aveiro (2008) under the orientation of Edite Rocha and Domingos Peixoto. He studied organ in the Sacred Music Course of the Diocese of Porto with Rosa Amorim, and later with Paulo Alvim at the Conservatory of Music of Porto, and with prestigious international organists during several masterclasses. He has performed in many solo and ensemble concerts as part of important festivals throughout Portugal. He currently teaches Organ at the Conservatory of Music Calouste Gulbenkian in Aveiro and the Porto Conservatory of Music, and is organist at the Church of Cedofeita (Porto).



EDITE ROCHA

Licenciada em Ensino de Música pela Universidade de Aveiro (1999), realizou estudos de Órgão no C.N.R. de Musica de Perpignan (França), na *Schola Cantorum Basiliensis* (Basileia, Suíça) com o apoio do Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura e o doutoramento em Música (2010) pela Universidade de Aveiro com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, cujo trabalho foi galardoado com o Prémio de Investigação Histórica de Elvas “D. Manuel I” (2011). Actualmente é investigadora no Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md), realiza investigação de pós-doutoramento (FCT); é presidente da direcção da Associação Musical Pro-Organo (AMPO); colaboradora do Centro Ward de Lisboa Júlia d’Almendra e lecciona na Universidade de Aveiro.

①
76

After receiving her *Licenciatura* in Music Education (Organ) from University of Aveiro (1999), Edite Rocha studied organ at the CNR of Music of Perpignan (France), *Schola Cantorum Basiliensis* (Basel, Switzerland) with the support of the Office of International Relations of the Ministry of Culture of Portugal and received her Ph.D. in Music (2010) from the University of Aveiro with the support of the Foundation for Science and Technology (FCT), whose work was awarded the Prize for Historical Research of Elvas, “D. Manuel I “ (2011). She is currently a researcher at the Institute of Ethnomusicology - Center for Music and Dance (INET-MD) under the support of FCT; is chairman of the board of the Musical Association ProOrgano (AMPO), collaborates with the Ward Center of Lisbon, Júlia d’Almendra, and teaches organ at the University of Aveiro.



NUNO ALEXANDRINO

Licenciado em Órgão na Escola Superior de Música de Lisboa (2002), sob orientação de Antoine Sibertin-Blanc, estudou no Conservatório de Música de Aveiro com Domingos Peixoto e António Mário e, no âmbito do programa Erasmus, frequentou a Escola das Artes de Utrecht (Holanda), tendo estudado órgão com Willem Tanke. Como concertista, tem tocado quer a solo, quer com coros e orquestras e músicos solistas, por todo o país e estrangeiro. Frequentou diversas *masterclasses* de Órgão, com organistas como Franz Stoiber, Graham Barber, Willem Tanke, Fermmann Stinder, José Luís Uriol, Xavier Artigas, entre outros. Como concertista, tem tocado quer a solo, quer com coros e actualmente realiza o Mestrado em Performance em órgão na Universidade de Aveiro sob orientação de Edite Rocha.

①
78

Nuno Alexandrino obtained his *Licenciatura* in Organ from the Superior School of Music of Lisbon (2002) under the orientation of Antoine Sibertin-Blanc; he then studied at the Conservatory of Music of Aveiro with Domingos Peixoto and António Mário and, in the Erasmus program, at the Utrecht School of the Arts (HKU), with Willem Tanke. As a performer, he has given concerts for organ - solo, with choir, with orchestra and with various musicians - throughout Portugal and abroad. He has participated in a number of organ masterclasses and is currently finishing a Master's degree in Organ at the University of Aveiro under the supervision of Edite Rocha.



PAULO BERNARDINO

Licenciado em Engenharia Electro-técnica (1998) na Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade

de Coimbra e em Música Sacra na Universidade Católica Portuguesa (2003), estudou na Escola de Música “Jeroen Bosch” na cidade de s’-Hertogenbosch, na *Schola Cantorum* da Catedral “Sint Jan” da mesma cidade, tendo completado a sua formação no Conservatório de Música de Coimbra (1995). É director artístico do ciclo “Órgão +” promovido pela Reitoria da Universidade de Coimbra e tem participado com regularidade em concertos, ciclos e festivais. Actualmente realiza o doutoramento em Música na Universidade de Aveiro, dirige o *Coro dos Pequenos Cantores de Coimbra* (desde 2006), lecciona no Instituto Piaget (ESE – Gaia) e na Escola Diocesana de Música Sacra de Coimbra, e é organista titular da Sé Catedral de Coimbra e da Capela da Universidade de Coimbra.

①
80

Paulo Benardino holds degrees in Electrical Engineering (1998) from the Department of Science and Technology at the University of Coimbra, and Music from Catholic University of Portugal (2003). He studied at the School of Music “Jeroen Bosch” in the city of s’-Hertogenbosch, *Schola Cantorum* of Cathedral “Sint Jan” in the same city, having completed his music studies at the Conservatory of Music of Coimbra (1995). Currently, he is artistic director of the cycle “Orgão+,” supported by the Dean’s Office of the University of Coimbra, and has participated regularly in concerts, festivals and organ cycles. He is currently a doctoral candidate in music at the University of Aveiro; conductor of the choir *Pequenos Cantores* of Coimbra (since 2006); lecturer at the Piaget Institute (ESE - Gaia) and at the Diocesan School of Sacred Music of Coimbra, and is the principal organist of the Cathedral Chapel of Coimbra and the University of Coimbra.



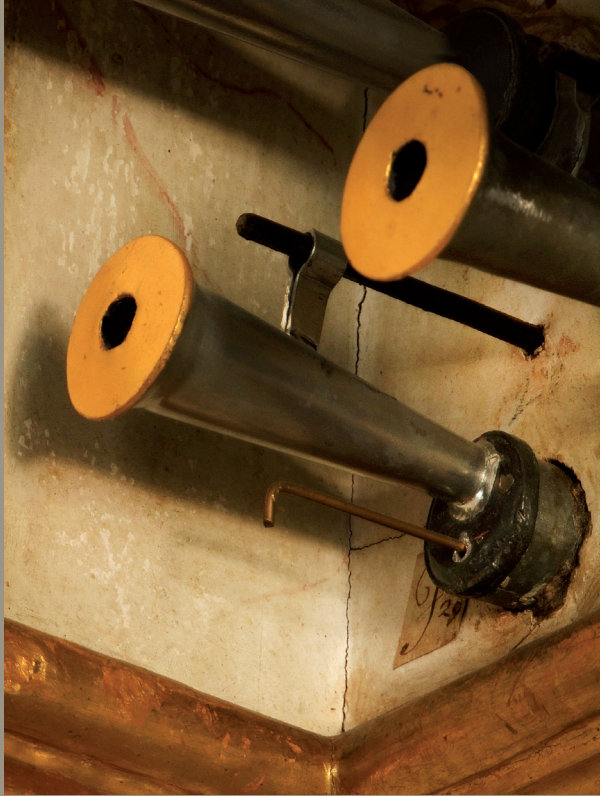
TADEU FILIPE

Licenciado em Ensino de Música, órgão (2007) pela Universidade de Aveiro sob a orientação de Domingos

Peixoto, iniciou os seus estudos musicais em órgão na Escola Diocesana de Ministérios Litúrgicos do Porto na classe de Rosa Amorim e conclui actualmente o mestrado *performance* em órgão na Universidade de Aveiro com Edite Rocha. Desde 2010 é organista da Igreja da Santíssima Trindade do Porto, além de colaborar com outras paróquias da Diocese de Vila Real e Bragança (desde 2003) e, actualmente, lecciona órgão no Conservatório Regional de Música de Vila Real, no Seminário do Bom Pastor (Porto) e colabora com o Seminário de Vila Real.

①
82


A graduate in Music Education, organ (2007), from the University of Aveiro under the supervision of Domingos Peixoto, Tadeu Filipe began his musical studies in organ at the Diocesan School of Liturgical Ministries in Porto, in the class of Rosa Amorim. He is currently completing a master's degree in organ performance at the University of Aveiro with Edite Rocha. Organist of Holy Trinity Church in Porto since 2010, Tadeu Filipe also collaborates with other parishes in the dioceses of Vila Real and Bragança (since 2003). He currently teaches organ at the Regional Conservatory of Music in Vila Real, in the Seminary of the Good Shepherd (Porto) and collaborates with the Seminary of Vila Real.



VASCO SOEIRO

Licenciado em Ensino de Música (Órgão), na Universidade de Aveiro (2010) sob orientação de Domingos

Peixoto e Edite Rocha, iniciou os seus estudos musicais em Música Litúrgica na Escola Diocesana de Ministérios Laicais do Porto com Filipe Veríssimo, António Esteireiro e António Mário Costa. Paralelamente participou em várias *masterclasses* com os organistas Louis Robilliard, Daniel Roth, Lionel Rogg, Luca Antoniotti, Montserrat Torrent, Jon Laukvik, Andreas Arand e Bernard Winsemius entre outros. Actualmente frequenta o Mestrado em Música (Performance) na Universidade de Aveiro, é organista na Igreja da Lapa no Porto (desde 2005), e lecciona a disciplina de Órgão na Academia de Paços de Brandão e Escola de Música de Perosinho.

84  Vasco Soeiro obtained his *Licenciatura* in Music Education (Organ) from the University of Aveiro (2010) under supervision of Edite Rocha and Domingos Peixoto. He began his musical studies at the Diocesan School of Liturgical Ministries of Porto with Filipe Veríssimo, Antonio Esteireiro and Antonio Mário Costa. In parallel, he participated in several masterclasses with organists such as Louis Robilliard, Daniel Roth, Lionel Rogg, Luca Antoniotti, Montserrat Torrent, Jon Laukvik, Andreas Arand and Bernard Winsemius. He is currently concluding a Master of Music (performance) degree at the University of Aveiro, is organist at the Lapa Church in Porto (since 2005), and is organ teacher at the Academy of Paços de Brandão and at the School of Music of Perosinho.



VOX ÆTHEREA

Constituído exclusivamente por vozes femininas, o Coro *Vox Ætherea* formou-se em 1999 com o intuito de promover a execução de repertório coral para vozes iguais femininas, um

sector da actividade musical menos desenvolvido na região de Coimbra. Dentro deste quadro, dedica-se, prioritariamente, à música sacra coral, desde o canto gregoriano até à música contemporânea, tanto *a capella* como com acompanhamento instrumental. *Vox Ætherea* tem participado em diversos projectos e festivais, nomeadamente na região de Coimbra, bem como em diversos concertos em todo o país.

Actualmente o coro é constituído por Ana Teresa Leitão, Beatriz Seça, Helena Gonçalves, Joana Abreu, Lígia Carvalho, Manuela Gerardo, Maria de Fátima Carvalho, Maria Manuel Carvalho, Paulina Santos, Rita Crista, Rita Simões e Susana Aires, e é dirigido desde a sua fundação por Alberto Medina de Seça.

Composed exclusively of female voices, the Choir *Vox Ætherea* was founded in 1999 with the aim of promoting the implementation of choral repertoire for women's equal voices, an under-explored musical domain in the region of Coimbra. Within this framework, this group is devoted primarily to sacred choral music, from Gregorian chant to contemporary works, both *a cappella* and with instrumental accompaniment. *Vox Ætherea* has participated in a number of projects and festivals throughout Portugal, focusing mainly in the region of Coimbra.

The choir is currently constituted by the members Ana Teresa Leitão, Beatriz Seça, Helena Gonçalves, Joana Abreu, Lígia Carvalho, Manuela Gerardo, Maria de Fátima Carvalho, Maria Manuel Carvalho, Paulina Santos, Rita Crista, Rita Simões and Susana Aires; it has been conducted since its founding by Alberto Medina de Seça.



(Página deixada propositadamente em branco)

Lado Esquerdo Left Side		Lado Direito Right Side	
14	Trompa de Batalha	14	Clarim
13	Trompa Real	13	Oboé (24´)
12	Sobre címbala	12	Trompa Real
11	Corneta	11	Corneta real
10	Símbala	10	Símbala
9	Clarão	9	Nazardo
8	Vinte Dozena	8	Vinte Dozena
7	Dezanovena	7	Dozena e 15 ^a
6	Quinzena	6	Oitava Real
5	Dozena	5	Voz Humana
4	Flautado 6 tapado	4	Flauta Romana
3	Flautado 6 aberto	3	Flauta Travessa
2	Flautado Violão	2	Flautado 12 Aberto
1	Flautado 12 Aberto	1	Flautado 24 Aberto
15	Accionador de Palhetas	16	Accionador de Cheios
		17	Anulador de cheios
		18	Anulados de Palhetas

Abreviaturas | Abbreviations:

c./cc. - compasso ou compassos | bares;

LE - lado esquerdo | left side;

LD - lado direito | right side;

P - Pisantes para cheios e palhetas | Pedals for reeds and mixtures.

1. Anónimo Batalha Famosa

Edição | Edition:

Doderer, Gerhard, ed. 1973. *Sechs spanische Batallas des 17. Jahrhunderts*. Vol. I, *Organa Hispanica*. Heidelberg; New York: W. Müller, 11-18.

Fonte | Source:

Fray Antonio Martín y Coll, *Flores de Música, obras y versos de varios organistas*, 1706. E-Mn M.1357

Organista | organist:

Edite Rocha

Registração | Registration:

(LE) 1, 3, 6, 8, 10, 12, 14 (LD) 1, 2, 6, 10, 14 (P) 16, 18 | c. 20: (LE) -8, 10, -12 (LD) -10 | c. 25: (LE) +10, +12 (LD) +10 (P) 15 | c. 31: (LE) -10, -12 (LD) -10 (P) 18 | c. 33: (LE) +10, +12 (LD) +10 (P) 15 | c. 36: (LE) -10, -12 (LD) -1, -10 (P) 18 | c. 49: (LE) +10, +12 (LD) +1, +10 | c. 51: (LE) -3 (LD) -1 (P) 17 | c. 54: (LE) +3 (LD) +1 (P) 16 | c. 64: (LD) -1 (P) 15, 17 | c. 69: (LD) +12, +13 | c. 73: (LD) -12, -13 | c. 77: (LD) +12, +13 | c. 80: (LD) -12 | c. 84: (LD) +12 | c. 85: (LE) -13 (LD) -12 (P) 16, 18 | c. 92: (LD) +12, +13 (P) 15, 17 | c. 95: (LD) -12, -13 (P) 16, 18 | c. 119: (LE) +13, -14 (LD) +12, -13, -14 (P) 15, 17 | c. 127: (LE) +14 (LD) -12, +13, +14 | c. 135: (LD) -13 (P) 16, 18 | c. 142: (LD) +13 (P) 15, 17 | c. 150: (LD) -13 (P) 16, 18 | c. 159: (LE) +13 (LD) +12 (P) 15, 17 | c. 172: (LE) -13 (LD) -12 (P) 15, 17 | c. 183: (LE) +13 (LD) +12, +13.



2. Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-c.1535)

Tento do segundo tom por bemol (IV)

Edição | Edition:

Bares, Alessandro, ed. 1620. *Manuel Rodrigues Coelho: Flores de Música*. 2002 ed. Vol. I, *L'organo suonarino*. Albese con Cassano: Musedita edizioni musicali, 23-29.

Fonte | Source:

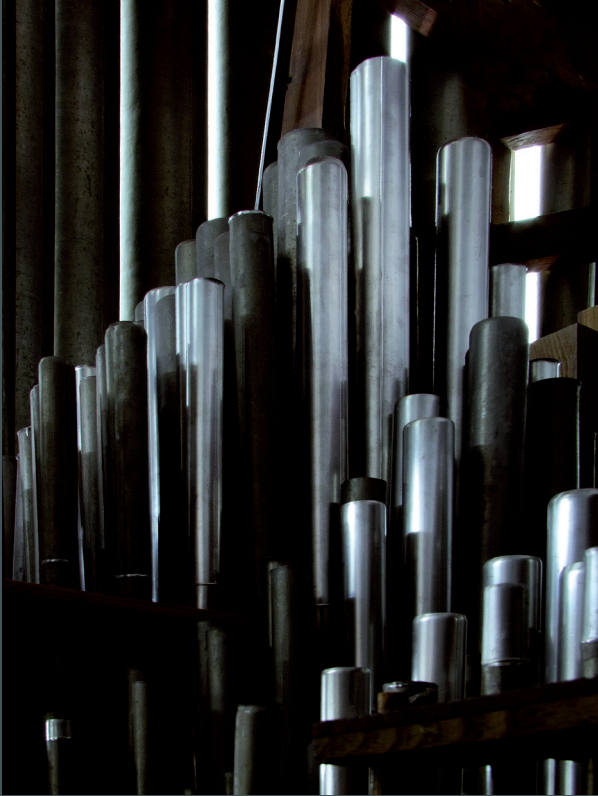
Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de Música pera o instrumento de Tecla & Harpa*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1620, 15-20. (<http://purl.pt/68>)

Organista | organist:

Vasco Soeiro

Registação | Registration:

(LE) 2, 3 (LD) 4, 6 | c. 36: (LE) +8 (LD) +8 | c. 59: (LE) -8, +6 (LD) -8 | c. 134: (LE) +5 (LD) +7



3. Gaspar dos Reis (?) Primeiro Concertado sobre o Canto Chão de Ave Maris Stella [*sic*]

Edição | Edition:

Fernandes, Cremilde Rosado, ed. 1977. *João da Costa de Lisboa: Tenção*. Vol. 7, *Portugalíae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 11: 9.

Fonte | Source:

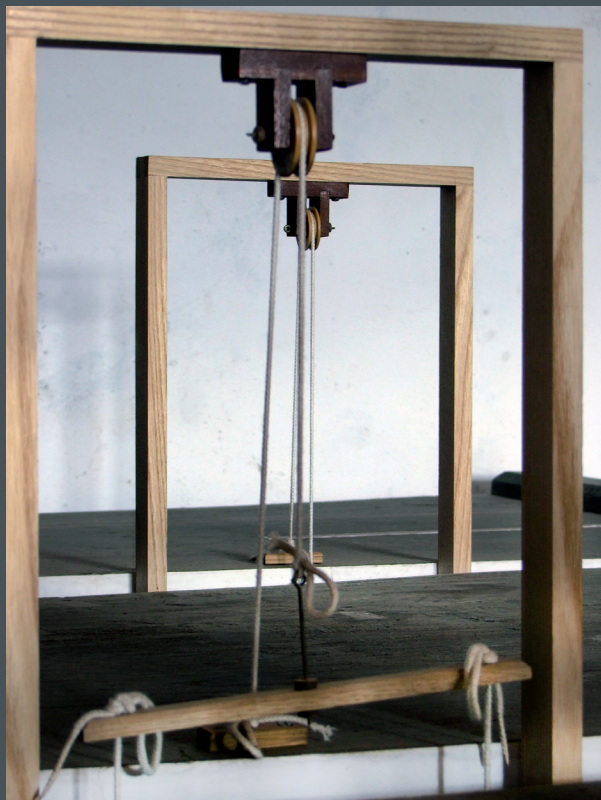
P-Pm MM 41, 32-32v.

Organista | organist:

Edite Rocha

Registação | Registration:

(LE) 2 (LD) 5



4. Francisco Correa de Arauxo (1584-1654)

Discurso de med. Reg. De dos tipos de segu[n]. por des.
De diez y seis.

Edição | Edition:

Bernal Ripoll, Miguel, ed. 2005. *Francisco Correa de Arauxo: Libro de Tientos y Discursos de música practica, y theorica de organo intitulado Facultad organica (1626)*. Vol. III, Sección E: Cuadernos de Música Antigua. Madrid: Sociedad Española de Musicología (SEdeM), 23-28.

Fonte | Source:

Francisco Correa de Arauxo, *Libro de Tientos y Discursos de música practica, y theorica de organo intitulado Facultad organica*, Alcalá: Antonio Arnao, 1626, 136v-139.

Organista | organist:

Edite Rocha

Registação | Registration:

(LE) 2, 4 (LD) 1, 2, 3, 4, 9.



5. Pedro de Araújo (fl. 1662-1705) Phantasia de 8º Tom

Edição | Edition:

Speer, Klaus, ed. 1998. *Fr. Roque da Conceição Livro de Obras de Órgão*. Vol. 11, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 64-69 | Doderer, Gerhard, ed. 1974. *Obras Selectas para Órgão: Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*. Vol. 25, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 227-234.

Fonte | Source:

P-Pm MM 43 olim n° 1607, Loc. G, 7: *Livro de Obras juntas pella curiosidade de P. P. Fr. Roque da Cõeição. Anno de 1695*, 39-42 | *P-BrP* Ms 964 (Biblioteca Pública de Braga), 24v-27.

Organista | organist:

André Bandeira

①
100

Registação | Registration:

(LE) 1, 3, 6, 8 (LD) 2, 6, 8 | c. 26: (LE) -8 (LD) -8 | c. 57/58: (LE) +11 (LD) +11 | c. 105: (LE) -1, -11 (LD) -2, -11 | c. 129: (LE) +1, +2 | c. 130: (LD) +2, +4 | c. 161: (LE) +10 (LD) +10 | c. 185: (LE) +11 (LD) +11



6. Anónimo - Obra de 8º Tono. medio registro mano izquierda

Edição | Edition:

Dalton, James, ed. 1987. *Spain & Portugal c. 1650-c. 1710*. Vol. 6, *Faber Early Organ Series*. Londres: Faber Music Limited, 11-15.

Fonte | Source:

Fray Antonio Martín y Coll, *Flores de Música, obras y versos de varios organistas*, 1706. *E-Mn* M.1357.

Organista | organist:

André Bandeira

Registação | Registration:

(LE) 2, 4, 9 (LD) 2, 4 | c. 43: (LE) -9, +13 | c. 44: (LD) +1, +12 | c. 51:
(LD) -1, +6 | c. 76: (LE) 2, 4, 9, -13 (LD) 2, 4 | c. 109: (LE) -9, +13 (LD)
+6



7. Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-c.1535)

Cinco Versos sobre os passos do canto chão de Ave Maris Stella

Edição | Edition:

Kastner, Macário Santiago, ed. 1998. *Flores de musica : pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho*. Vol. II, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 36-55.

Fonte | Source:

Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de Música pera o instrumento de Tecla & Harpa*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1620, 164v-173v.

Organista | organist:

Paulo Bernardino

Registação | Registration:

1º Verso: (LE) 1, 3, 6 (LD) 12, 6 | 2º Verso: (LE) +10, +12 (LD) +10 | 3º Verso: (LE) 1, 2 (LD) 2, 4 | cc. 49/50: (LE) -2, +3, +6 (LD) -4, +6 | 4º Verso: (LE) 3, 6 (LD) 6 | 5º Verso: (LE) 1, 3, 5, 6, 8 (LD) 2, 6, 7, 8 | c. 76: (LE) +11 | c. 81: (LD) + 11.



8. Francisco Xavier Baptista (-1797) Sonata I (c. 1770)

Edição | Edition:

Doderer, Gerhard, ed. 1981. *Francisco Xavier Baptista (...1797) 12 Sonatas para Cravo (Lisboa, ca. 1770)*. Vol. 36, *Portugaliae Musica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1-7.

Fonte | Source:

Francisco Xavier Baptista, *Dodeci Sonate Variazioni, Minuetti per Cembalo*, Lisboa, ca. 1770, 1-4.

Organista | organist:

Nuno Alexandrino

Registação | Registration:

Allegro (LE) 2, 3, 8 (LD) 4, 6, 8 | *Allegro cómodo com variazioni*: (LE) 2 (LD) 3, 4 | c. 33: (LE) 3 (LD) 4, 7 | c. 49 (LE) 2 (LD) 4 | c. 65 (LE) +4 (LD) +6 | c. 81 (LE) -4 (LD) 3 | c. 97 (LE) 2 (LD) 3, 7 | c. 113 (LE) 2 (LD) 3, 4.



9. Joaquim dos Santos (1936-2008)

Prelúdio, Ricercare e Corale (para Órgão Ibérico) (2004)

Fonte | Source:

Manuscrita | manuscript Espólio da Casa da Casinha, Moimente (Cabeceiras de Basto).

Organista | organist:

Tadeu Filipe

Registação | Registration:

Prelúdio (*Andante Comodo*): (LE) 5, 6 (LD) 7 | c. 9: (LE) +1, +2 (LD) +1, +2 | c. 15: (LE) -1, -2 (LD) -1, -2 | c. 16: (LE) +1, +2 (LD) +1, +2 | c. 22: (LE) -1, -2 (LD) -1, -2 | c. 25: (LE) +1, +2 (LD) +1, +2 | c. 28: (LE) -1, -2 (LD) -1, -2 | c. 33: (LE) +1, +2 (LD) +1, +2 | c. 36: (LE) +3 (LD) +6 | c. 39: (LE) +8 (LD) +8 | c. 40: (LE) +10 (LD) +10 | **Ricercare** (*Allegretto Giusto*): (LE) 3, 6, 7 (LD) 6, 7 | **Corale** (*Adagio Solemne*): (LE) 1, 10 (LD) 2, 10 | c. 13 (*Piú mosso*): (LE) 3 (LD) 6 | c. 15/16 (*mf*): (LE) +1 (LD) +2 | c. 17/18: (LE) +5, +6 (LD) +7 | c. 19/20: (LE) +8 (LD) +8 | c. 21 (*f*): (LE) +20 (LD)+20 | c.27 (Movendo - con semplicitá): (LE) 1, 2 (LD) 2, 3, 4 | c. 29 (Risoluto): (LE) +13 (LD) +12 | c. 30: (LE) -13, +3, +10 (LD) -12, +6, +10 | c. 32 (*f*): (LE) -10 (LD) -10 | *Da capo: ut supra* | c. 24 (*A tempo*): (LE) +7, +9 (LD) +11





Manuel Rodrigues Coelho (c.1555-c.1535)

Cinco Versos sobre os passos do cantochão
de Ave Maris Stella

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| 7. | <i>Primeiro Verso</i> | 2:25 |
| 8. | <i>Segundo Verso</i> | 3:04 |
| 9. | <i>Terceiro Verso</i> | 3:47 |
| 10. | <i>Quarto Verso</i> | 4:46 |
| 11. | <i>Quinto Verso</i> | 4:19 |

Vox Aetherea & Paulo Bernardino

Francisco Xavier Baptista (-1797)

Sonata I (c. 1770)

- | | | |
|-----|-----------------------|------|
| 12. | <i>Allegro</i> | 2:40 |
| 13. | <i>Andante comodo</i> | 3:55 |

Nuno Alexandrino

Joaquim dos Santos (1936-2008)

Prelúdio, Ricercare e Corale
(para Órgão Ibérico) (2004)

- | | | |
|-----|------------------|------|
| 14. | <i>Prelúdio</i> | 2:12 |
| 15. | <i>Ricercare</i> | 1:05 |
| 16. | <i>Coral</i> | 4:45 |

Tadeu Filipe



(Página deixada propositadamente em branco)



Lusitana Organa é uma coleção que pretende registar áudio e descritivamente os Órgãos de Portugal através da promoção do imenso património material constituído pelos instrumentos existentes em todo o país; da incorporação da música nos espaços em que os órgãos se inserem; da documentação, no contexto histórico, dos aspectos técnicos da informação narrativa de cada instrumento; da divulgação da vastíssima literatura musical existente, sobretudo inédita contida nas múltiplas fontes portuguesas e que carecem ainda de dedicada transcrição, interpretação e divulgação.

The aim of the collection *Lusitana Organa* is to record and describe the organs of Portugal through: promotion of the immense material heritage constituted by an ever-increasing number of Portuguese organs; incorporation of music from the organs' sites; documentation, in an historical context; technical information ensuring knowledge of narrative information about each instrument; dissemination of the vast existing musical literature, especially unpublished items contained in the many sources still requiring careful transcription, performance and dissemination.

