



POLITÉCNICO DO PORTO

Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo

A Flauta na Prática Instrumental Ibérica do séc. XVI.

O caso português.

Monografia-projecto científico para a obtenção do grau de Mestre em
Música - Interpretação Artística

Especialidade: Música Antiga

Orientador: Prof. Doutor José Abreu

José Luis Carrapa Ribeiro de Carvalho

2010

FRAUTA. Instrumento Mufico com certo numero de agulheiros, que com o fopro, que fe lhe dá por alto, vareaõ o fom ao mudar dos dedos.

D. Raphael Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino, Coimbra, Real Collegio das Artes da Companhia de Jesu*, vol.4, 1713.

Índice

<i>Agradecimentos</i>	iv
<i>Índice de ilustrações</i>	viii
<i>Lista de abreviaturas</i>	ix
Introdução	1
1. A flauta renascentista. Testemunhos europeus.	5
1.1 Tratados	6
1.2 Instrumentos	11
1.3 Caixas	12
1.4 Iconografia	13
1.5 Documentos	16
1.6 Repertório	17
2. Flauta na Península Ibérica	23
2.1 Espanha	23
2.2 Portugal	28
2.2.1 Iconografia	28
2.2.2 Documentos	33
2.2.3 Instrumentistas	35
2.2.4 Fontes musicais conhecidas	36
Projecto artístico	39
Conclusões	41
Bibliografia	43

Anexos

- Anexo A Esquema de programa “*Domenica in ramis palmorum*”.
- Anexo B Instrumentistas ao serviço da corte portuguesa. Documentação de D. Manuel I (1495-1521) a D. Sebastião (1557-1578).
- Anexo C Digitalizações de manuscritos provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (hoje conservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).
- Anexo D Obras de D. Pedro de Cristo transcritas de manuscritos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

O magnum mysterium
Lumen ad revelationem
Dixit Dominus
In monte olivetti
Es nascido
Gloria Laus
Panis quem ego dabo
Virgam Virtutis [Dixit Dominus]
Donec ponam [Dixit Dominus]

- Apêndice Programa do Concerto de 13 de Julho de 2010 – Igreja de Santa Clara – Porto.

Agradecimentos

Gostaria de aqui exprimir a minha gratidão a todos os membros do Curso de Música Antiga da ESMAE que participaram neste projecto. Gostaria ainda de agradecer ao Prof. José Abreu, meu orientador, ao Prof. Paulo Estudante pelas inúmeras experiências partilhadas, e ao Prof. Pedro Sousa Silva, pelo seu entusiasmo na causa da Música Antiga, e pela cedência das flautas para a realização do concerto.

Aos membros do coro de cantochão, formado para este projecto, o meu mais sincero apreço pelas monásticas horas dispensadas.

À minha família, agradeço o apoio e incentivo em tantas situações ao longo destes dois anos.

Palavras-Chave:

Flauta renascentista, prática instrumental Ibérica, fontes, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Pedro de Cristo.

Resumo

O propósito deste projecto é o de construir uma imagem, tão nítida quanto possível, do uso em Portugal da(s) flauta(s) no séc. XVI e princípio do séc. XVII, do contexto de utilização e do repertório associado, reunindo a maior quantidade de testemunhos documentais ou outros. O projecto divide-se em duas vertentes: uma de investigação, outra de realização artística.

Partindo dos testemunhos europeus, a investigação centrou-se na Península Ibérica, tentando dar resposta às questões que se foram levantando ao longo do processo. Quem tocava flautas? Que grupos de instrumentistas as usavam? Quando começaram os instrumentos a fazer parte das capelas? As flautas faziam parte dos instrumentos utilizados? Que instrumentos tocavam? De onde provinham os instrumentos? Quantos instrumentistas? Que repertório? Em que ocasiões tocavam?

Subsequentemente, a segunda vertente passou pela proposta e execução de um programa onde as flautas, tendo em conta o contexto documentado e investigado, interviessem. Como ponto de partida para a escolha do repertório tocado esteve o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, um dos principais centros culturais da época, de onde foram transcritas várias obras de D. Pedro de Cristo. O concerto teve lugar a 13 de Julho de 2010, na Igreja de Santa Clara no Porto.

Keywords:

Renaissance recorders, Iberian instrumental practice, sources, Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Pedro de Cristo.

Abstract

The purpose of this project is to build an image as clear as possible of the use of renaissance recorders in Portugal, in the sixteenth and early seventeenth centuries, the context in which they were played and the associated repertoire, through bringing together the largest quantity of documents or other evidence. The project is divided in two parts: one of research and another of artistic achievement.

Based on different kinds of extant documentation, the investigation focused on the Iberian Peninsula, trying to answer the questions that were raised along the process. Who played the recorders? Which groups of musicians used them? When did the instruments begin to be part of the chapels? Were the recorders among the instruments used? What types of instruments were played? Where did the instruments come from? How many musicians were there? What was the repertoire? When was it played?

Subsequently, the second part proposes and leads to a concert program where the recorders, taking into account all the information compiled initially, took part. As a starting point in the process of choosing the repertoire is the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, one of the main cultural centers at the time, where several works of D. Pedro de Cristo were transcribed from. The concert took place on the 13th of July, 2010, in Santa Clara Church in Porto.

Índice de ilustrações

1.	Gravura de <i>Musica getutscht</i> , Sebastian Virdung, 1511.	6
2.	Folha de título do <i>Livre plaisant</i> , 1529.	7
3.	Folha de título do <i>Di tis een...</i> , 1568.	7
4.	Gravura de “ <i>Musica instrumentalis deudsch</i> ”, Martin Agricola, 1542.	8
5.	Gravura de “ <i>La Fontegara</i> ”, Silvestro Ganassi, 1535.	10
6.	Caixa de flautas, Kunsthistorisches Museum, Viena.	13
7.	Caixa de flautas, Historisches Museum, Frankfurt.	13
8.	Músicos descendo rio em barco, de um Livro de Horas flamengo, c.1500, Fitzwilliam Museum, University of Cambridge.	13
9.	Gravura de <i>S’ensuyvent plusieurs basses dances</i> , Jacques Moderne, Lyon, c. 1532, Paris Bibliothèque Nationale.	15
10.	Das Weisskunigs Erfahrung in Mummerei, Hans Burgkmair, (1473-1531), Washington, Library of Congress.	15
11.	Folha de rosto da parte do superius, Pierre Attaignant, Paris, 1533.	18
12.	Folha de rosto da parte do superius, Nicolas Gombert, <i>Musica quatuor vocum...</i> Veneza, 1539.	19
13.	Folha de rosto da parte do tenor, <i>Musicqve de Ioye</i> , Jacques Moderne, Lyon, c.1540.	20
14.	<i>Virgen con el Niño</i> (c.1385–90?), Pere Serra, Museu Nacional d’Art de Catalunya, Barcelona.	23
15.	Escultura decorativa do tecto, anjo a tocar flauta, Igreja de <i>Santa Magdalena</i> de Villafranca del Cid (1567-1572).	24
16.	Assunção da Virgem (Retábulo da Igreja da Madre de Deus), séc. XVI [1515], Mestre [Jorge Afonso ?], MNAA	28
17.	1.2.3. <i>A Justiça (Justitia) desarmada pela Clemência (Misericordia)</i> ou <i>A Música</i> , (3 pormenores), tapeçaria flamenga atribuída a Jean van Roome, séc. XVI (1519-1524), Museu de Lamego.	29
18.	Iluminuras com “cena de barco”. Breviário da Rainha D. Leonor; Livro de Horas “Da Costa”; Leitura Nova, Livro Beira 2.	30
19.	<i>Arca da Aliança</i> , Breviário de Santa Cruz de Coimbra, 1531.	31
20.	Custódia, prata dourada, ourivesaria portuguesa do século XVI (1534), Guimarães, Museu Alberto Sampaio.	31
21.	Custódia, prata dourada, ourivesaria portuguesa do século XVI (1534), Guimarães, Museu Alberto Sampaio. Pormenores dos Anjos Flautistas.	32

Abreviaturas:

ANTT	Arquivo Nacional da Torre do Tombo
C1	Clave de dó na 1ª linha
C2	Clave de dó na 2ª linha
C3	Clave de dó na 3ª linha
C4	Clave de dó na 4ª linha
F3	Clave de fá na 3ª linha
F4	Clave de fá na 3ª linha
F4	Clave de fá na 3ª linha
G2	Clave de sol na 2ª linha
MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga
P-Cug	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra
P-Evc	Arquivo da Sé de Évora
P-Evp	Biblioteca Pública de Évora

Correspondência entre letras e notas:



Introdução

O som dos instrumentos sempre fascinou o ouvido e âmagos humanos, tendo atraído a atenção de executantes e ouvintes ao longo dos tempos. Sendo prolongamento, complemento ou substituto da voz ocupa nas mais diversas actividades humanas um lugar mais ou menos interventivo. Esta realidade é já sobejamente documentada no séc. XV, e até antes, onde diversos músicos e, para o assunto que aqui abordaremos, instrumentistas, exercem a sua actividade de forma assalariada. Estamos numa Europa em que reis, imperadores, príncipes, nobres mais ou menos abastados, a igreja e as cidades esgrimem uma intensa luta política pela sua afirmação, procurando fortalecer o seu estatuto, sendo que a música é uma das marcas ligada a este desígnio, como o serão também a pintura, escultura, arquitectura, literatura e outras¹. De facto, e de uma forma consistente por toda a Europa, praticamente todas as casas nobres, cidades ou mesmo a Igreja (cardeais, bispos ou abades) empregam, de forma mais ou menos contínua, instrumentistas ao seu serviço. Assim foi formada uma florescente rede de trabalho² para quer instrumentistas profissionais “altos” ou “baixos”³, alicerçada na vontade de cada instituição (colectiva ou individual) em se afirmar através da ostentação das artes e no seu respectivo mecenato. Este mercado alimentou centenas de músicos que procuravam os melhores lugares quer em prestígio quer em termos económicos. As casas reais, e os nobres mais poderosos mantinham-se na linha da frente mantendo um maior número de músicos e instrumentistas, escolhendo os melhores, oferecendo regalias que iam desde altos salários, pensões aos próprios e descendentes, benefícios de transporte, alimentação ou habitação, até à concessão de títulos nobres⁴. Por outro lado a política de casamentos entre casas reais, assim como as frequentes viagens a que os nobres se viam obrigados, tiveram forte impacto na circulação dos artistas, permitindo uma grande divulgação das técnicas e repertórios. Os músicos (cantores e instrumentistas) faziam parte das, por vezes extensas, comitivas, e deles era esperada música para as diversas cerimónias e acontecimentos sociais, sejam apresentações, deslocações pelas cidades, avisos, banquetes, danças, procissões ou celebrações litúrgicas⁵. Não excluindo a execução individual, parece ser sobretudo privilegiada a execução em conjunto, por dois ensembles “alto” (com maior potencial sonoro)

¹ Veja-se [PERKINS, 1999], pp. 21-54.

² Veja-se [POLK, 1992], pp. 1-12; [POLK, 1994], p. 202.

³ Classificação de origem medieval segundo função e potencial sonoro dos instrumentos aceite e usada pela generalidade dos autores, para ambos, instrumentos ou músicos e agrupamentos durante a idade média e renascença. Veja-se por ex. [PERKINS, 1999], p. 106.

⁴ Veja-se [PERKINS, 1999], p. 124.

⁵ “*La nona regla es: que para la magestad del estado real deue el principe de tener todo género de cantores: los vnes para que officien el diuino officio com solemnidad: y los otros para q̄ algunos pedaços le tañan y canten por su recreacion: principalmente q̄ son neccessarios ynstrumentos musicos para regozijar las fiestas que en las cortes se hazen/ y para solênizar las mesas y casas reales: y quando la musica es suave y moderada/no ympide al príncipe de entender en los negocios de grãde importancia.*”, veja-se [MONZON, 1544], fol. cxxviii^r e cxxviii^v.

e “baixo” (com menor potencial sonoro), e em dois géneros: músico da câmara e músico da “cappella”⁶. Esta divisão não só distingue os instrumentos mas também as práticas a eles associadas. Os instrumentos altos – charamelas, trompetes, sacabuxas, gaita-de-foles ou atabales – são usualmente divididos em dois ensembles⁷. O das trompetes (com ou sem tambores associados), ligado sobretudo a funções cerimoniais, como os anúncios de chegada ou entrada da realeza, anúncios de nascimento, a actividades ao ar livre, manifestando desde cedo a sua associação à festa, são símbolo e muitas vezes privilégio da alta nobreza. Por outro lado o “ensemble de sopro”, cuja base são as charamelas, que evoluiu desde o duo de charamelas soprano e tenor, a que se lhes junta um terceiro instrumento, como contratenor, por volta de 1450, até ensembles que podem ir de quatro a seis instrumentistas nos finais do século XV, e entre quatro a dez no séc. XVI. O ensemble instrumental tornou-se universal, por quase todos patrocinado e do qual todo o género de música se esperava, desde simples danças a repertório polifónico erudito. Progressivamente foi integrando novas sonoridades – sacabuxas cromornes e cornettos – sendo apelidado de forma genérica como instrumentistas de sopro, *pfeifer* pelos germânicos; *pijp* nos Países Baixos; *ministrilles* (não exclusivamente para instrumentistas de sopro) pelos espanhóis; *waits*⁸ pelos ingleses, *pifferi*⁹ pelos italianos ou *charamelas*¹⁰ pelos portugueses. Polk¹¹ observa que, com a excepção dos charamelas (os que tocam charamela), os instrumentistas altos tendem a ser executantes de um só instrumento. Àqueles era expectável, e muitas vezes exigido, tocar outros instrumentos¹² de sopro e mesmo de corda. Dentro do grupo de instrumentos “baixos” – alaúdes, vihuelas, órgão portativo, harpa, flautas¹³, traversos, clavicórdio, virginal, cravo, instrumentos de corda friccionada: viola¹⁴, rabeca¹⁵ e, desde finais do séc. XV, as violas – a mistura de timbres em ensembles mistos é habitual (com ou sem voz), executada pelos, por vezes assim chamados, “músicos de câmara”. Parecem terem tido preferência os instrumentos de corda friccionada no

⁶ Esta, maioritariamente constituída por cantores, foi progressivamente integrando instrumentistas para além do organista, veja-se “Flauta na Península Ibérica”, p. 26.

⁷ Utilizarei o termo ensemble para designar um grupo de instrumentistas que tocam em conjunto, instrumentos diversos. O qual é chamado pelos ingleses - “broken consort”.

⁸ Charles Butler, *Principles of Musik*, London, John Haviland, 1636, Lib. II, Cap. I, fol. 94:

“The several kinds of instruments ar commonly used severally by them selves: as a Set of Viols, a Set of Waits...”

⁹ Veja-se [ACCONTE, 1997], p. 512.

¹⁰ Veja-se [ESTUDANTE, 2007], p. 10; [VITERBO, 1912].

¹¹ Veja-se [POLK, 1992], p. 45.

¹² Veja-se [MEYERS, 2007], p. 55; [ATLAS, 1998], p.225.

¹³ Como termo para designar flauta de bisel utilizo neste artigo o vocábulo flauta. Ficam aqui também a nomenclatura (plural) renascentista em diversas línguas: alemã – flöden, fläthen, fleutten, flöten, flotënpfeiffen, flotthen; catalã – flautes; castelhana – flautas, flutas, pifanos ?; flamenga – fleutes, fleuttes, fleuten, floyten, fluuten, handfleuten, handtfluiten, hantpypen; francesa – fleustes, flûtes, flûtes à neuf trous, à neuf trouz; italiana – zufoli ?, fiauti, flauti, flauti dritti; inglesa - recorders; portuguesa – frautas.

¹⁴ Terminologia: fiddle (ing.), vielle (fr.), fiedel (al.), viella (it.), vihuela de arco (esp.).

¹⁵ Terminologia: rebec (ing.), rebec (fr.), rebec (al.), rebecca (it.), rabé, rabel, rebequín (esp.).

início do séc. XV, tendo a mesma sido transferida até ao fim do séc., para o duo de alaúdes (tenor e *quintern*), com a sua capacidade de execução polifónica progressivamente ampliada. Na Península Ibérica a vihuela¹⁶ adquire especial relevo em detrimento do alaúde, talvez pela conotação islâmica que este carrega. As flautas, dentro deste grupo, são usadas como uma das cores dos ensembles mistos, ou em consort¹⁷ de flautas com dois tamanhos em g (*discantus*) e c (*tenor*) ao qual desde meados do séc. XV se adiciona um terceiro em F (*bassus*), tal como nos relata Virdung¹⁸ no seu tratado de 1511. A família das violas começa a impor-se desde finais do séc. XV sendo amplamente utilizada em consort durante todo o séc. XVI. Os consorts em família de instrumentos – traversos, cromornes, e sobretudo flautas e violas – são desde finais do séc. XV e princípio do séc. XVI amplamente utilizados. Um outro aspecto a ter em conta, sugerido por Polk¹⁹, é a influência duradoura que os instrumentistas germânicos tiveram, durante todo o séc. XV, espalhando a sua alta qualidade técnica e performativa (certamente aliada à qualidade dos construtores de instrumentos seus conterrâneos) pelas cortes Italianas, dos Países Baixos, do sul de França ou Espanha²⁰. Todos estes instrumentistas aprendiam e tocavam apoiados numa forte tradição oral e relação mestre/aluno, sem recurso à música escrita. O futuro músico profissional aprende, desde cedo e durante longos anos, com o seu parente ou amigo próximo (da família), o ofício que mais tarde poderá herdar, e com o qual assegurará o bem-estar familiar²¹. Os laços familiares são regra nesta altura, e génese de várias dinastias de instrumentistas²². Para além da execução com grande dose de improvisação e elaboração sobre motivos ou melodias, a composição polifónica mais erudita, cedo terá entrado no quotidiano de músicos de câmara e do ensemble de sopros²³. Assim, repertório vocal como *chanson* ou *motete* é relatado em execução instrumental, sendo o mesmo ponto de partida para a capacidade e “obrigação” da leitura por partes escritas²⁴. Apropriando-se de música originalmente concebida para vozes, executada

¹⁶ São disso exemplo, as obras publicadas por, Luys de Milan, *Libro de musica de vihuela de mano Intitulato El maestro*, 1535; Luys de Narbaez, *Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela.*, 1538; Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifras para vihuela*, Sevilha, 1546; Enriquez de Valderrábano, *Libro de musica de vihuela, Intitulado Silva de sirenas.*, Madrid, 1547; Diego Pisador, *Libro de musica de vihuela agora nuevamente compuesto*, Aranda, 1552; Miguel de Fuenllana, *Libro de musica para vihuela, intitulado Orphenica lyra*, Valladolid, 1553; Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*, Alcalá, 1557

¹⁷ Utilizarei o termo consort para designar um grupo de instrumentistas que tocam em conjunto instrumentos da mesma família. O que os ingleses chamam de “whole consort”.

¹⁸ Sebastian Virdung, *Musica getutscht*, Basel, [M. Furter], 1511.

¹⁹ Veja-se [POLK, 1994], pp. 202-214.

²⁰ Este território para além da actual Alemanha compreendia partes da Holanda, Áustria, França, Suíça e Norte da Itália. Veja-se [Polk, 1992], p. 3-4.

²¹ Veja-se [ACCONE, 1997], pp. 439-440.

²² Note-se por ex. os conhecidos Ganassi, Bassano ou Gabrielli.

²³ Veja-se [ACCONE, 1997], p. 543; [POLK, 1997], p. 11.

²⁴ Veja-se [POLK, 2005], p. 25. por ex. a entrada: 1468, Burgundian court: “a certains compaignons venetiens qui ont joué de la flute” and in the same year at the wedding of Charles the Bold and Margaret of York, a performance by “*quatre loups ayans flustes*” who began “à jouer une chanson”; Perkins a propósito da capacidade de leitura dos instrumentistas, observa que alguns eram simultaneamente organistas ou cantores na *capella*, onde a leitura mensural era ferramenta indispensável, [PERKINS, 1999], p. 761.

“nota a nota”, transposta ou de alguma maneira arranjada para os instrumentos disponíveis, o ensemble ou consort vão aumentando o seu repertório²⁵. O aparecimento da imprensa veio portanto incrementar drasticamente o repertório disponível e a sua circulação, ou visto por outro prisma, os editores cedo viram nos inúmeros ensembles existentes, potenciais clientes para as colecções “adequadas para vários instrumentos”²⁶, e não se fizeram rogados a publicá-las. Inúmeras composições de carácter vocal, como motete, chanson ou madrigal, ou música especulativa como ricercar, fantasia, tento ou danças formaram então um repertório quase inesgotável²⁷ tanto para ensembles como para instrumentistas a solo²⁸. Os novos ideais humanistas da renascença trouxeram grande impulso nas ciências, no ensino e na fruição das artes, e possibilitaram um grande florescimento de uma nova classe de músicos, o amador. Este, sobretudo das classes mais altas, utilizava ambas as famílias das flautas²⁹ e violas³⁰ para a música de consort (instrumentos de mais fácil trato), ou o clavicórdio, virginal, alaúde ou viuhela para a música a solo³¹. Durante o séc. XVI, e um pouco por toda a Europa³², grupos de instrumentistas são contratados de forma regular pelas principais catedrais, aumentando ainda mais as oportunidades de trabalho disponíveis, e acentuando o intercâmbio sacro/profano. Note-se que grande parte dos altos prelados é oriunda da alta nobreza, pelo que se torna óbvio a manutenção e o uso dos mesmos recursos. Também no decorrer do século a separação dos ensembles, entre músicos altos e baixos, vai-se esbatendo, ao que não será alheia a busca de mais contrastes tímbricos, do desenvolvimento dos próprios instrumentos e das técnicas da sua execução.

²⁵ Veja-se [ATLAS, 1998], p. 226-230.

²⁶ Veja-se [MAYER BROWN, 1965].

²⁷ Veja-se [HEYGHEN, 2005], pp. 227-8; [ACCONNE, 1997], p. 543.

²⁸ Repare-se que a maior parte das edições instrumentais até metade do séc. XVI são intabulações para alaúde (alemã e francesa ou italiana), ou viuhela, não só pondo em evidência a grande popularidade destes instrumentos, mas também a orientação editorial para um público-alvo que tinha posses para comprar um objecto caro como era o livro.

²⁹ Veja-se [MEYERS, 2007], pp. 55-70.

³⁰ Veja-se [POLK, 1992], pp. 38-39.

³¹ “La quarta regla es, que aunq̃ sea licito al Principe tañer tecla y harpa, el instrum̃to que mas parecio en todos tiempos ser de hōbres generosos es vihuela, o laud...”

Francisco de Monçon, *Libro primero del espejo del Principe Christiano, compuesto, y nueuamente reuisto, y muy emendado, com nueua composicion, y mucha addicion: por el Doctor Frãcisco de Monçon, cuya leccion es muy provechosa a todo genero de personas discretas, aunque sean predicadores y cortesanos, por las muchas y sabias sentecias, y muy famosos y illustres exemplos que se ponen: adōde con varia leccion y erudicion se cōtiene una perfecta doctrina moral Christiana. Impresso en casa de Antōnio gonçalvez impressor del illustrissimo y reuerendissimo señor don Iorge Arcobispo de Lisboa. Aos. 30. de Junho. M. D. LXXI*, citado em [SAMPAYO RIBEIRO, 1965], p. xxxi. Teve uma primeira edição: *Libro primero d'l Espejo del pri[n]cipe christiano que trata como se ha d' criar vn principe o niño generoso desde su tierna niñez cō todos los exercicios & virtudes que le conuienen hasta ser varon perfecto... / por Frãcisco de Monçon*, Lisboa, 1544.

³² Tanto quanto se sabe neste momento, a Península Ibérica terá sido pioneira neste movimento. Para além do trabalho musicológico Espanhol das últimas cinco décadas, veja-se o trabalho de Paulo Estudante [ESTUDANTE, 2007], sobre algumas das principais instituições religiosas portuguesas dos sécs. XVI e XVII, que assim o parece confirmar.

No que diz respeito às flautas, e suportados numa já intensa pesquisa arquivística, vários autores criaram um consenso quanto ao seu papel durante a renascença. Polk³³ sintetiza o seu uso em contexto de ensemble misto ou em consort. Três grupos distintos atestam a sua universalidade: a dos músicos de câmara (músicos baixos), frequentemente a solo, dentro de um ensemble misto; por ambos, músicos baixos e altos (como um dos timbres alternativos às charamelas) em consort; e pelos amadores quer em ensemble ou consort. O seu contexto de utilização, pelas suas características acústicas, é a cerimónia interior, como entremezes de banquetes ou outros entretenimentos de corte, ou até cerimónias litúrgicas em igrejas. O repertório, se ainda que inicialmente, associado ao polifónico secular, estender-se-ia de forma generalizada a todo o polifónico vocal (aliás seu modelo), com um maior ou menor grau de adaptação ou “arranjo”, tendo em conta a tessitura dos instrumentos³⁴. O protagonismo destes instrumentos, ainda que secundário, é obscurecido pelos registos de arquivo, pelo simples facto de raramente serem nomeados³⁵, sendo utilizados os termos genéricos de “músico de câmara” ou “instrumentista de sopro” para se referir a alguém que os toca. Termos estes que, de forma ambígua, significam o instrumento em si, o instrumentista ou o grupo de instrumentistas. O trabalho de investigação arquivístico, sistemático, levado a cabo nos últimos anos, em conjunto com outros indícios, é peça fundamental para traçar um quadro acerca do uso das flautas como veremos adiante.

1. A flauta renascentista. Testemunhos europeus.

De todos os instrumentos de sopro antigos, as flautas são sem dúvida os mais populares e familiares para nós, tal como o foram durante a renascença e o barroco para muitos músicos amadores. Como hoje, o seu valor pedagógico era evidentemente reconhecido. Era também, mais um dos instrumentos que o músico profissional renascentista dominava, e com o qual era esperado um elevado nível de interpretação nomeadamente de diminuição. Tal chega até nós pelo testemunho de tratados, de instrumentos originais, suas caixas, pela sua representação em obras de arte ou por relatos e registos aonde são mencionados.

³³ Veja-se, [POLK, 2005], pp. 17-29.

³⁴ Acerca do desenvolvimento paralelo entre textura polifónica vocal e ensemble instrumental, veja-se [POLK, 2005], pp. 22-24; [HIJMANS, 2005], pp. 205-210; [HEYGHEN, 2005], p. 307.

³⁵ Polk afirma que por cada registo documental encontrado que especifica a flauta, encontra milhares de outros referenciando outros instrumentos de sopro, ou instrumentos de sopro em geral. Para registos específicos da flauta, veja-se tabela 1 e 2 em [POLK, 2005], pp. 21-26.

1.1 Tratados

Na sua maioria são textos generalistas vocacionados para a crescente classe de músicos amadores que o ideal humanista do fim do séc. XV e séc. XVI impulsionou. Temos de ter em conta que o futuro músico profissional aprende nesta altura directamente com o seu mestre, oralmente, quase não existindo material escrito.

Virdung, Sebastian. *Musica getutscht un auszgezogen durch Sebastianum Virdung, Priesters von Amberg, und alles Gesang ausz den Noten in die Tabulaturen diser benanten dryer Instrumenten der Orgeln, der Lauten und der Flöten tranferieren zu lernen Kurtzlich gemacht zu eren den hochwirdigen hochgebornen Fürsten unnd Herren: Her Wilhlamen, Bischove zü Straszburg, seynen gnedigen Herren* [Música, em língua alemã, extraída por Sebastian Virdung, padre em Amberg. Tudo o que precisa de saber para transcrever, de forma simples, canções notadas para tablatura destes três instrumentos: o órgão, o alaúde e a flauta...] Basel, [M. Furter], 1511.

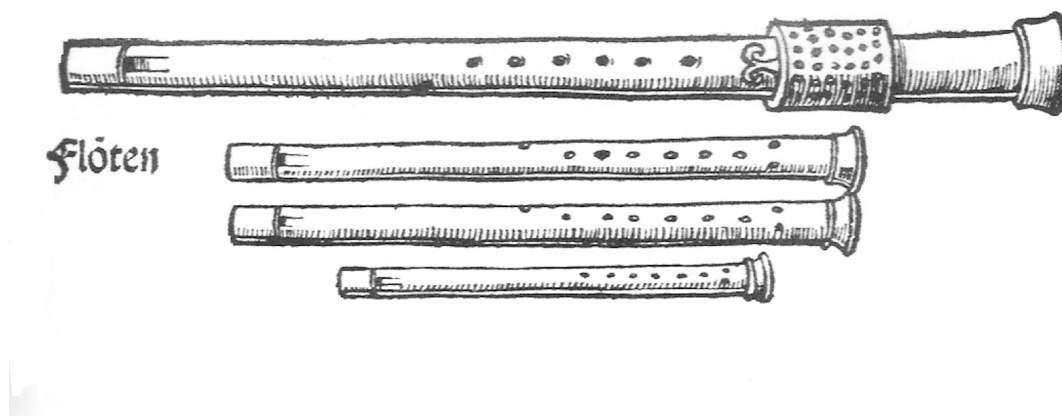


Ilustração 1. Gravura de *Musica getutscht*, Sebastian Virdung, 1511.

Virdung baseia o seu texto nos tratados em latim, que traduz para vernáculo, sistematiza e classifica os instrumentos. Ilustra três tamanhos de flautas, *Discant* (alto) em g, *Tenor* em c, *Bassus* em F, notados uma oitava abaixo do som real (g', c', f). Descreve um consort guardado numa caixa a que chama *coppel* de 4 a 6 flautas sendo a 4 partes constituído por 1 alto, 2 tenores e 1 baixo, e a 6 partes por duas flautas de cada tamanho. Anota ainda que uma parte de *contratenor altus* de registo especialmente agudo poderá requerer um segundo alto em vez de uma das flautas tenor. Apresenta ainda dedilhações para uma extensão de uma

oitava e uma sétima para cada um dos tamanhos. Este tratado teve uma segunda edição datada c.1521, e foi traduzido e copiado, em maior ou menor parte, para francês, holandês e latim³⁶.

Derivações de Virdung:

Livre plaisant et tres utile pour apprendre a faire & ordonner toutes tabulatures hors le discant, dont & par lesquelles lon peult facilement et legierement aprendre a jouer sur les Manicordion, Luc, et Flutes. Anvers [Antwerpen], Willem Vorsterman, 1529.

Musurgia seu praxis musicae. Illius primo quae Instrumentis agitur certa ratio, ab Ottomaro Luscinio Argentino duobus Libris absoluta. Argentorati [Strasbourg], Othmar Luscinus, 1536³⁷ e 1542.

Dit is een zeer schoon Boecxken, om te leeren maken alderhande tabulatuere wten Discante. Daer duer men lichtelijck mach leeren spelen opt Clavecordium luyte ende Fluyte. Thantwerpen [Antwerpen], Jan van Ghelen, 1554³⁸ e 1568.

Livre plaisant et tres-
utile pour apprendre a faire & ordonner toutes tabu-
latures hors le discant / dont & par lesquelles
lon peult facilement et legierement apren-
dre a jouer sur les Manicordion / Luc /
et flutes.



Ilust. 2. Folha de título do *Livre plaisant*, 1529.
(Biblioteca Colombina, Sevilla, 12-1-23(1))

Dit is een leer Schoon
Boecxken / om te leere make alderhande tabulature
wten Discante. Daer duer men lichtelijck mach
leere spelen opt Clavecordium luyte en fluyte.



Ilust. 3. Folha de título do *Di tis een...*, 1568.
(Koninklijke Bibliotheek, Nederland)

³⁶ Para as várias edições e adaptações *Musica getutscht* veja-se [BULLARD, 1993], pp. 47-88.

³⁷ *Ibid.* pp. 32-33, segundo Bullard a tradução estaria pronta c. 1517, mas apenas publicada em 1536.

³⁸ *Ibid.* pp. 56-57, segundo Bullard terá existido uma primeira edição datada o mais tardar de 1529.

Estas sucessivas edições atestam a popularidade do tratado, e realçam o papel didáctico que as flautas tinham para o músico dileitante.

Agricola, Martin. *Musica instrumentalis deudsch ynn welcher begriffen ist, wie man nach dem gesange auff mancherley Pfeiffen lernen sol, Auch wie auff die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen, und allerley Instrument und Seytenspiel, nach der rechtgegrüedten Tabelthur sey abzusetzen* [Música instrumental alemã, na qual está contido: como aprender a tocar diferentes tipos de instrumentos de sopro a partir da notação vocal, e também como fazer tablaturas correctamente para órgão, harpa, alaúde, viela, e todos os tipos de instrumentos de tecla e cordas.] Wittenberg, Georg Rhau, 1529.

Agricola descreve as flautas de modo idêntico a Virdung, baseando-se aliás no seu tratado, mas utiliza no entanto ambos os termos *tenor* e *altus* para o tamanho do meio. Diz que os mordentes (*Mordanten*), que embelezam a melodia, devem ser aprendidos com um profissional (*Pfeiffer*). Foi reeditado em 1530, 1532 e 1542.

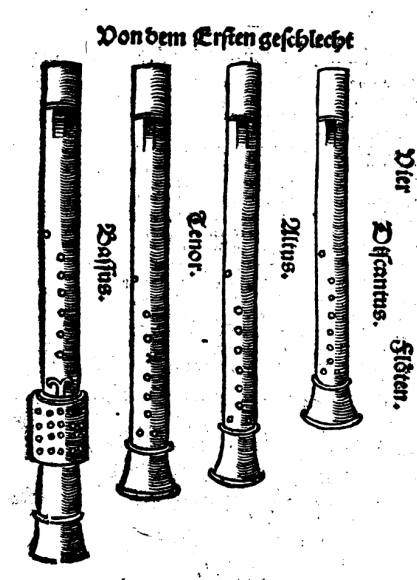


Ilustração 4. “*Musica instrumentalis deudsch*”, Martin Agricola, 1542, fol.xvii^v.

Agricola, Martin. *Musica instrumentalis deudsch, darin das Fundament und Application der Finger und Zungen, auff mancherley Pfeiffen als Flöten, Kromphörner, Zincken, Bomhard, Schalmeyen, Sackpfeiffen und Schweitzerpfeiffen etc. Darzu von dreierley Geigen, als welschen, polisschen und kleinen Handgeiglein und wie die Griffe drauff auch auff Lauten künstlich abgemessen werden, item vom Monochordo, auch von künstlicher Stimmung der Orgelpfeiffen und Zimbeln, etc. Kürztlich begriffen, und fü unsere Schulkinder und andere gemeine Senger aufs verstandlich und einfeltigst jtzund newlich zugericht.* [Música instrumental alemã, contendo as regras básicas para dedos e

língua em muitos tipos de instrumentos de sopro, tais como flautas, cromornes, cornetos, bombardas, charamelas, gaita-de-foles e flautas -suíças, etc. E ainda três tipos de vielas, a italiana, a polaca, e a pequena viela de mão, e como os bem dedilhar com destreza, assim como ao alaúde. Também no que diz respeito ao monocórdio e a habilidade de afinar tubos de órgão e pequenos sinos, etc. De novo para os nossos alunos e outros cantores principiantes, do modo mais compreensível e simples.] Wittenberg, Georg Rhau, 1545.

Esta é a segunda edição do seu tratado com substancial revisão do texto. A descrição das flautas é inalterada mas menciona, aprovando, o uso de vibrato para instrumentos de sopro. Também inclui, pela primeira vez, articulações, *de* para máxima, longa, breve, semibreve, mínima e semínima; *di ri* para fusas e semifusas. Nota ainda que alguns músicos usam, para as notas muito curtas de diminuição (*Colorim*), *tell ell ell ell ell el le* ao qual chama “*flutter zunge*”.

Ganassi, Sylvestro. *Opera intitulata Fontegara. La quale i[n]segna a sonare de flauto cho[n] tutta l'arte opportuna a esso i[n]strumento massime il diminuire il quale sarà utile ad ogni i[n]strumento di fiato et chorde: et a[n]chora a chi si diletta di canto*. [Obra de título “Fontegara”, a qual ensina a tocar flauta com toda a arte própria a esse instrumento, especialmente diminuições, úteis a todos os instrumentos de sopro ou corda, assim com para aqueles que cantam.] Venetiis: Sylvestro di Ganassi, 1535.

Trata-se do primeiro livro inteiramente dedicado à flauta, Ganassi indica o intervalo de décima terceira como âmbito regular de três tamanhos: *canto* em g, *tenore* em c e *basso* em F. Acrescenta, fruto da sua pesquisa e prática de muitos anos, a descoberta de sete notas mais, apresentando tabelas com posições alternativas para as obter, ampliando assim o âmbito para duas oitavas e uma sexta. Expõe também uma desenvolvida técnica de articulação, instruções para uma execução dinâmica, trilos, dedilhações alternativas. Mas grande parte do seu tratado, é dedicado à arte da diminuição, apresentando modelos pedagogicamente organizados do mais simples para o mais complexo de uma forma enciclopédica, tratando tanto, intervalos ascendentes e descendente como cadências. É especialmente importante o desígnio que Ganassi atribui ao flautista de ser capaz de imitar todas as capacidades da voz humana, mais, afirma que de facto o consegue, revelando assim um altíssimo nível artístico e técnico da execução musical. Este deve ser considerado o primeiro “método” para o flautista profissional.



Ilustração 5. Gravura de "La Fontegara", Silvestro Ganassi, 1535.

Cardano, Girolamo. *De Musica* [Sobre Música] escrito ca. 1546. Primeira edição em *Hieronymi Cardani Mediolensis opera omnia*. Lyons, Sponius, 1663.

Cardano indica para além dos três tamanhos (f, c' e g'), um quarto, mais agudo uma quinta, em d''. Fala do fecho parcial do buraco do pé para obter um som um tom ou meio-tom abaixo da nota natural mais grave, ou para controlar a afinação.

Jambe de Fer, Philibert. *Epitome musical des tons, sons et accordz, es voix humaines, fleustes d'Alleman, fleustes à neuf trous, violes, & violons*. Lyons, Michel du Bois, 1556.

Zacconi, Lodovico. *Prattica de musica utile et necessaria si al comositore per comporre i canti suoi regolatamente, si anco al cantore per assicurasi in tutte le cose cantabili*. Venetia, Bartolomeo Carampello, 1596. Venetia, Alessandro Vicenti, 1622.

Cerone, Domenico Pietro. *El Mellopeo y maestro : Tractado de musica theorica y practica; en que se pone per extenso, lo que uno para hazerse perfecto musico ha menester saber : y por mayor facilidad, comodidad y claridad del lector, esta repartido en 21 libros ...* Napoles, J. B. Gargano-L. Nucci, 1613.

Qualquer destes tratados continua a apresentar os três tamanhos base desta época f, c' e g'.

Praetorius, Michael. *Syntagma musicum ex veterum & recentiorum ecclesiasticorum authorum lectione, polyhistorum consignatione, variarum linguarum notatione, hodiernae seculi usurpatione, ipsius denique musicae artis observatione: in cantorum, organistarum, organæoporum, cæterorumque; musiciam scientiam amantium & tranctantium gratiam collectum; et secundum hunc generalem indicem toti operi præfixum, in quatuor tomos distributum, à Michaele Praetorio Creutzbergensi ... Tomus secundus: De Organographia.* [Tratado musical recolhido da leitura de autores eclesiásticos velhos e novos, dos ensinamentos de homens instruídos, de escritos em várias línguas, do uso moderno, e finalmente da observação da própria arte musical: para benefício de cantores, instrumentistas, construtores de instrumentos, e outros que amam e vivem com a ciência da música; em quatro volumes de acordo com o índice geral no prefácio por Michael Praetorius de Kreuzburg... volume dois: Instrumentos musicais]. Wolfenbüttel, Elias Holwein, 1619.

Praetorius lista oito tamanhos: *klein Flötlein* ou *exilent* em g'', *discant* em d'', *discant* em c'', *alt* em g', *tenor* em c', *basset* em f, *bass* em Bb; *grossbass* em F. Explica que as flautas soam uma oitava acima da sua notação mencionando que uma flauta tenor tanto pode ser usada como *discant* em som escrito como *tenor* soando uma oitava acima. Declara que desde tempos antigos, muitos instrumentos de sopro, entre eles, as flautas, se juntam em consort de tamanhos separados por quintas. Sugere dessa forma, três tipos de consort de registo diferentes: 8' (*tenor, basset, bass*); 4' (*alt, tenor, basset*); 2' (*discant, alt, tenor*). Afirma que o sistema de notação em claves naturais [chiavi naturali], com um âmbito nem muito alto nem muito baixo para as vozes humanas, é também muito apropriado para as flautas. Propõe ainda o corte da flauta em duas peças (o que mais tarde se verificará, pois até à data as flautas eram construídas numa só peça), com união, de modo a ser possível modificar o diapasão do instrumento.

1.2 Instrumentos

Brown³⁹ lista cerca de 190 flautas de bisel renascentistas que chegaram até hoje, apresentando medições, descrição, terminologia e classificação destes instrumentos. Classificou-as em três tipos básicos de fura (forma interior do tubo): fura cónica, fura com degrau e fura cilíndrica. Da medição do seu diapasão, verificou que existem flautas em cada meio-tom num âmbito de três oitavas e meia, detectando no entanto uma concentração sobre c#, f#, sol# e c#' (relativo a lá=440 Hz)⁴⁰. Do estudo dos tratados antigos desde Virdung a

³⁹ Veja-se *Renaissance Recorder Database*, <http://www.adrianbrown.org/database/>, (consultado em Setembro de 2010).

⁴⁰ Acerca dos diapasões durante o séc. XVI veja-se [HAYNES, 2002], pp. 55-114.

Mersenne, conclui que o consort de flautas era formado por flautas de três tamanhos, em quintas adjacentes, com o tamanho do meio usado para ambas as vozes alto e tenor (baixo em f, tenor/alto em c', *discant* (soprano) em g'). Não existindo um diapasão fixo e tendo em conta um maior número de tamanho de flautas sobreviventes do que as mencionadas nos tratados, conclui que as flautas eram vistas como hoje vemos os instrumentos transpositores. Independentemente do seu som real um consort formava-se com o sistema FCCG, sendo que o único critério era o da utilização de tamanhos adjacentes à distância de quinta. Se o âmbito fosse mais largo que o normal, um quarto tamanho uma quinta acima de g' (d'') poderia ser utilizado, passando o consort a F-C-G-D. Aponta ainda que se torna claro que os tamanhos eram baseados no sistema de hexacordes, os três imitando o hexacorde *molle* (em F), o hexacorde *naturale* (em C) e o hexacorde *durum* (em G), obtendo-se assim uma versão prática da teoria musical contemporânea. Mais tarde, por vezes o intervalo dos extremos é de quarta. Peter Van Heyghen⁴¹ afirma que os consorts FCCG têm como modelo as vozes masculinas da época: falsettist, tenor agudo e grave, e baixo. Assim como faz paralelo entre os âmbitos dos respectivos ensembles (F – f''). Nota ainda que as claves das partes vocais e o seu correspondente instrumental são idênticas, processo esse que se torna mais evidente no decurso da primeira metade do séc. XVI. O sistema de claves (*chiavi naturali*) consiste em C1 para o *cantus*, C3 para o *altus*, C4 para o *tenor* e F4 para o *bassus*, e permite sem linhas suplementares, notar as diferentes vozes do ensemble vocal comum, mas também as do seu correspondente instrumental. Flautas com marca !!, HIER S e HIE S, de Hans Rauch, Schnitzer, Rafi/Grece, HD obedecem em grande parte a este esquema⁴². Na sua maioria, pertencem a colecções de museus um pouco por toda a Europa, sendo que uma boa parte de tamanhos grandes (*basset* ou baixo), certamente pelo valor como objecto que sempre lhes foi atribuído. Um destes exemplares está no Museu da Música de Lisboa, inventário MI 203, e trata-se de um *basset*, cuja marca aparenta ser “A A”.⁴³

1.3 Caixas

Existem sete caixas originais de flautas renascentistas que se conheçam, quatro no Kunsthistorisches Museum, Wien; duas no Historisches Museum, Frankfurt am Main; uma no Schlossmuseum, Quedlinburg. No Maximilian Museum – Augsburg existe ainda uma caixa com vinte e oito compartimentos para instrumentos de sopro sendo que parte supostamente para flautas⁴⁴. A sua capacidade varia de quatro a onze flautas fornecendo também informação acerca do tamanho e da constituição dos consorts renascentistas. Nenhuma delas chegou completa (de instrumentos) até aos nossos dias, sendo de notar, pelos instrumentos

⁴¹ Veja-se [HEYGHEN, 1995], p. 19; [HEYGHEN, 2005], pp. 239-284.

⁴² Veja-se [BROWN, 2005], pp. 89-92.

⁴³ Brown, afirma não ser semelhante a outras flautas com marca “AA”, mais se assemelhando a marca, a um “BB”, veja-se *Renaissance Recorder Database*, <http://www.adrianbrown.org/database/>, (consultado em Setembro de 2010).

⁴⁴ Veja-se [MEYERS, 2005], pp.513-521.

que contêm e pelas dimensões dos seus compartimentos, a disposição dos consorts em tamanhos separados por quintas, e os mais tardios em tamanhos separados por quintas e quartas alternadas, e a possibilidade de uso em diferentes registos⁴⁵. Pela grande quantidade de documentos, sobretudo inventários, que já se conhecem, estas caixas são apenas uma pequeníssima parte das que terão existido⁴⁶.



Ilustração 6. Caixa de flautas, Kunsthistorisches Museum, Viena, SAM 170



Ilustração 7. Caixa de flautas, Historisches Museum, Frankfurt, X4266

1.4 Iconografia



Ilustração 8. Músicos descendo rio em barco, de um Livro de Horas flamengo, c.1500 (Fitzwilliam Museum, University of Cambridge).

São muitas as obras de arte, de fins do séc. XV e do séc. XVI, com representações de instrumentos de sopro com aparência de flautas. Estas podem dividir-se em duas categorias: tubos, tipo flauta, onde bocal e janela característicos das flautas, não estão visíveis, podendo assim ser um de vários outros instrumentos; e flautas de canal onde não é possível fazer a distinção entre flauta (sete

⁴⁵ Veja-se [BROWN, 2005], p. 89; [HEYGHEN, 2005], pp. 271-273.

⁴⁶ Veja-se o extenso rol de referências em [LASOCKI, 2005], pp. 419-511.

buracos⁴⁷ e buraco para polegar) e flageolet (seis buracos) através do número de buracos ou posição dos dedos/mãos representados. Apesar da cautela com que as devemos olhar, quer pelas várias intenções ou programas do artista para as suas obras, quer pela semelhança entre instrumentos, ou pelo nível de pormenor com que são representadas (o que dificulta em muitos casos, a inequívoca identificação), dão-nos no entanto algumas informações que não devemos negligenciar. São muitos e frequentes os exemplos e de todos os cantos da Europa⁴⁸ – Alemanha, Áustria, Espanha, Flandres, França, Grécia, Países Nórdicos – em escultura, iluminura, pintura, tapeçaria, ourivesaria e outros. Rowland-Jones e Howard Mayer Brown⁴⁹ enumeram algumas das situações retratadas: flauta em “cena de barco” em ilustrações do calendário, mês de Maio – de Livros de Horas⁵⁰; acompanhando as delícias do banho; simbolizando os prazeres da vida; em banquetes; em bailes; como anjos músicos em adoração ou oração. Notam também, que aparece muitas vezes em conjunto com voz ou com voz e instrumentos de corda, e frequentemente em ambientes exteriores, tocada por distintos amadores em locais muito aprazíveis, formando assim um pequeno ensemble, onde à flauta, pela sua tessitura, estaria destinada a ou uma das vozes superiores. De facto em grande parte das imagens, a flauta pode ser vista num contexto musical por e para a classe social alta. Escassas são as representações de consorts de flautas (excluindo as de coros de anjos, ainda assim não muito frequentes) – fresco de Girolamo Romanino (1531) no Castello de Buonconsiglio em Trento, Itália; folha de rosto do tratado “*La Fontegara*”⁵¹ ou a gravura do livro com música de dança, “*S’ensuyvent plusieurs basses dances*”, presumivelmente publicado por Jacques Moderne, em Lyon c. 1532 – em aparente contradição com outros indícios coevos onde as flautas são muitas vezes referidas no plural. Devemos ainda ter em conta as gravuras, mais enciclopédicas ou reais, dos métodos de Virdung ou Praetorius. Ita Hijmans⁵² detectou, ainda num estudo introdutório, confinado para já à Alemanha, Flandres, França e Norte de Itália, uma associação entre o formato das flautas e região geográfica, espelhando naturalmente zonas de influência política e cultural da época. Assim, parece haver na esfera Germânica, preferência por flautas mais largas (tipo Rauch ou Schnitzers); na Flandres e parte da França flautas mais estreitas (tipo Rafi); e no Norte de Itália dos dois tipos de instrumentos, o que se pode atribuir à forte presença, nesta região e altura, de quer músicos alemães quer flamengos.

⁴⁷ Note-se que, as flautas renascentistas têm, normalmente, duplo buraco de forma oposta para o sétimo dedo, o que permite, tapando-se alternadamente um ou outro com cera, serem tocadas por dextros ou canhotos, ou dito doutra forma, com a mão direita ou esquerda na posição inferior.

⁴⁸ Veja-se por ex. Nicholas S. Lander, *Recorder Iconography*, em www.recorderhomepage.net, (consultado em Outubro de 2010).

⁴⁹ Veja-se por ex. [MAYER BROWN, 1995], pp. 1-25; [JONES, 1995], pp. 26-50.

⁵⁰ Ver ilustração 8.

⁵¹ Ver ilustração 5.

⁵² Veja-se [HIJMANS, 2005], pp. 204-205.

S *Ensuyvent*
plusieurs Basses dances
tant Lōmanes que Ins
communes: comme on
pourra veoyr cy
deuant.



Ilustração 9. Gravura de *S'ensuyvent plusieurs basses dances*, Jacques Moderne, Lyon, c. 1532 (Paris Bibliothèque Nationale).



Ilustração 10. *Das Weisskunigs Erfahrung in Mummerei* (A Iniciação do Rei Branco à Mascarada), Hans Burgkmair, (1473-1531), (Washington, Library of Congress). Cena de entretenimento, onde são visíveis os músicos com traversos, flautas, cromorne?, alaúde, tambor e uma caixa de flautas.

1.5 Documentos

Os últimos anos da investigação musicológica revelaram um crescente número de documentos com informação variada sobre as flautas, contexto de utilização, construtores, repertório, etc. Para além dos tratados, aparecem referências em cartas, em títulos de colectâneas de música, em crónicas, em ilustrações de manuais, em inventários, em contratos, em notas de encomenda, estatutos e documentos semelhantes. A título de exemplo refiro os estatutos datados de 1497, do *Collegium Sapientiae* de Freiburg im Breisgau, na Alemanha, onde se regula a actividade musical dos alunos ilustrada por dois estudantes que tocam flauta e alaúde⁵³. De um livro de contabilidade, um pagamento, em 1535, a Wolff Gann, ao serviço da rainha Maria da Hungria, por vários instrumentos musicais, entre eles, uma flauta “*para o contrabaixo*” com altura de um homem⁵⁴. Em 1539 o rei Henrique VII contrata cinco dos irmãos Bassano, de Veneza, para a sua corte, como membros de um consort de flautas activo entre 1540 e 1630⁵⁵. Jonhann Neudörffer de Nuremberga, em 1547, escreve que Sigmund Schnitzer é muito habilidoso, não só a fazer flautas mas também traversos e trombones de tal modo que por isso é conhecido em Roma, por toda a Itália, também em França e na sua cidade⁵⁶. Em Utrecht, 1561, estabelece-se um contrato entre Margaretha Henrikdochter, viúva de Gysbert Aertzoon, e mestre Nicasius para que este tomasse a seu cargo e ensinasse o seu filho Jan Ghysbertszoon, durante dez anos, a tocar violas, harpas, flautas, traversos, e demais instrumentos que o mestre soubesse⁵⁷. O Cabido da Sé de Sevilha em 1565 pede a um dos seus cónegos a compra de um novo *consort* de flautas a não ser que ache possível a reparação do antigo⁵⁸. Na crónica de Massimo Troiano dos festejos nupciais na corte Bávara de 1568, são relatadas numerosas execuções musicais entre o curso de pratos, incluindo a do consort de flautas incluído em música policoral⁵⁹. No seu tratado de dança, *Orchesographie*, 1589,

⁵³ Veja-se [MAYER BROWN, 1995], p. 10.

⁵⁴ “867 livres à Wolff Gans, jouer de hautbois, pour plusieurs instruments de musique faits à Augsbourg et fournis à la Reine, entre autres trois flûtes dont une pour le contrabas de longueur d’un homme, une pour la taille et une pour le dessus, une autre grande et une moyenne flûte...”. Jules Finot, *Chambre des comptes de Lille, VII*, 1892, p. 315, *apud* [LASOCKI, 2005].

⁵⁵ Lasocki, *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, Aldershot, Scolar Press, 1995, *apud* [HEYGHEN, 2005], p. 228.

⁵⁶ Johann Neudörffer, *Nachrichten von den vornehmsten Künstlern und Werkleuten so innerhalb hundert Jahren in Nürnberg gelebt haben*, 1547, f. 171, *apud* [LASOCKI, 2005], p. 374.

⁵⁷ *Ibid*, p. 370.

⁵⁸ Veja-se [STEVENSON, 1985], p. 52; Acta Capitular de 19 Janeiro 1565:

“En este dicho dia los dichos señores comentieron al señor canonigo luis carillo que compre si viere que es nescessario una caixa de flautas para los menestriales y vea primero la vieja que ay si esta para seruir y si podra adobarse y los señores contadores libren lo que para esto fuere menester.”

⁵⁹ Veja-se [HEYGHEN, 2005], p. 233.

Thoinot Arbeau afirma que a *pavana* ou a *basse-danse* podem ser tocadas por flautas⁶⁰. O testamento de Bartolomé de Selma († 1616), músico e construtor de instrumentos, indica que construía flautas, charamelas, baixões, ou *cornettos*.⁶¹

Um estudo atento destes documentos dá-nos um retrato cada vez mais preciso acerca dos diversos aspectos da vida musical renascentista ligada à flauta. Que instrumentos? Quem os construía? Em que tamanhos? Quem os tocava? Em que ocasiões e que repertório?

1.6 Repertório

Do séc. XVI, considerado como a época de ouro para as flautas, fruto do uso “por empréstimo” do imenso repertório vocal então disponível, chegam-nos ainda assim, alguns volumes de música impressa onde as flautas são indicadas como possível destinatário. Vejamos quais.

1519: Arnt von Aich⁶²:

In dissem Buechlyen fynt man LXXV. Hubscher Lieder myt Discant. Alt. Bas. Und Tenor. Lustick zu syngen. Auch etlich zu fleiten, schwegelen un anderen musicalisch Instrumenten artlichen zu gebrauchen... [Neste livro encontra setenta e cinco belas canções para soprano, alto, baixo e tenor, agradáveis para cantar; mas também para tocar em flautas, traversos e outros instrumentos musicais...]

⁶⁰ Veja-se [ARBEAU, 1589], fol. 33v. A propósito das pavares e basse-danses:

“Car on les peult iouer avec violons, efpinettes, flutes trauerfes & à neuf trouz, haulbois, & toutes fort d’infruments”

⁶¹ Veja-se [LASOCKI, 2005], p. 378.

⁶² Veja-se descrição completa com claves e âmbito de cada uma das vozes em [HEYGHEN, 2005], pp. 285-286.

1533: Attaignant⁶³:

Chansons musicales a quatre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dallemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. et a la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux fleustes sont signees par a b. [Canções musicais a quatro partes, sendo as mais indicadas para traverso assinaladas no quadro seguinte por a. e para flauta por b. e para ambos instrumentos por a b.]

1533: Attaignant⁶⁴:

Vingt sept chansons musicales a quatre parties desquelles les plus convenables a la fleuste dallemant sont signees en la table cy dessoubz escripte par a. et a la fleuste a neuf trous par b. et pour les deux par a b. [Vinte e sete canções musicais a quatro partes, sendo as mais indicadas para traverso assinaladas no quadro seguinte por a. e para flauta por b. e para ambas por a b.]

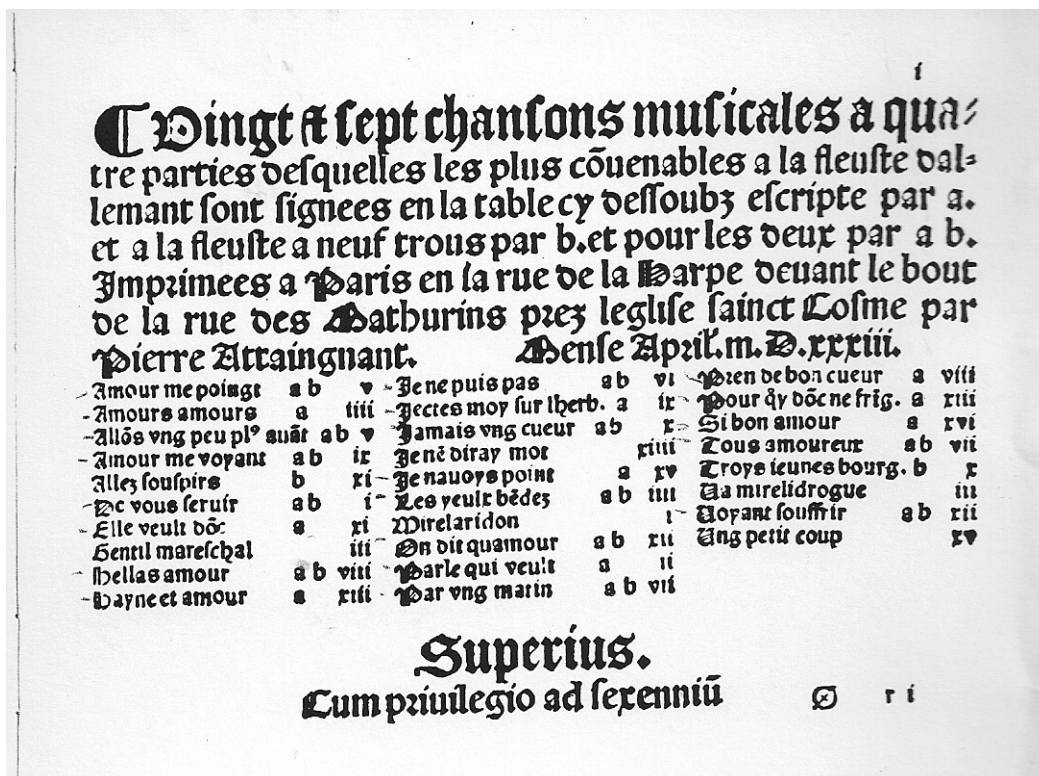


Ilustração 11. Folha de rosto da parte do *superius*, Pierre Attaignant, Paris, 1533.

⁶³ Apenas se conhece a parte do *superius*, as restantes estão perdidas. Veja-se [MAYER BROWN, 1965], p. 44.

⁶⁴ De facto esta colecção contém vinte e oito canções, vinte e uma assinaladas para traversos e catorze para flautas.

1539: Gombert⁶⁵

MVSICA QVATVOR VOCVM, (vulgo MOTECTA nuncupator,) Lyris maioribus, ac Tibijs imparibus accomodat. Nuper maximo authoris studio composita, nulli hactenus uifa, sed nouiter accuratissime in lucem edita. LIBER PRIMVS. Girolamo Scotto, [1539] [Musica a quatro vozes, a que chamamos motetes, apropriada para violas grandes e flautas (instrumentos de sopro) de vários tamanhos....]



Ilustração 12. Folha de rosto da parte do superius, Nicolas Gombert, *Musica quatuor vocum...* Veneza, 1539.

⁶⁵ Veja-se descrição completa com claves e âmbito de cada uma das vozes em [HEYGHEN, 2005], p. 290.

c.1540: Moderne⁶⁶

Musicque de Ioye. Appropriée tant a la voix humaine, que pour apprendre a sonner Espinetes, Violons, & fleustes... [Música de Júbilo. Tanto para cantar, como para aprender a tocar espinetas, violinos e flautas...]

TENOR.

MUSICQVE DE IOYE.

Appropriée tant a la uoix humaine, que pour apprendre a sonner Espinetes, Violons, & fleustes. Auec Basses Danses, éléués Paunes; Gail-lardes, & Branles, ou lon pourra apprendre, & scauoir les mesures, & cadences de la Musicque, & de toutes danses.

Composées par diuers auteurs Musiciens tresparfaitz. & excellents, en leur siecle.



On les uend à Lyon chez Iacques Moderne dict grand Iacques.

Ilustração 13. Folha de rosto da parte do tenor, *Musicqve de Ioye*, Jacques Moderne, Lyon, c.1540.

Dos impressos até cerca de 1600, Van Heyghen⁶⁷ contabilizou largas dezenas, de quer música instrumental, vocal ou ambos, que portam, no título, referência à execução por ensemble instrumental. Um deles, um livro de canções alemãs de Georg Forster⁶⁸, *apropriado para todo o tipo de instrumentos*, contém anotações datadas do séc. XVI referindo possíveis instrumentações, entre elas, oito para flautas.

⁶⁶ Colectânea de vinte e dois *ricercars* (*phantaisies instrumentales*) e vinte e nove danças.

⁶⁷ [HEYGHEN, 2005], pp. 236-237.

⁶⁸ *Ibid*, p. 231. Trata-se de Georg Forster, *Ein Außbund schöner teutscher Liedlein, zu singen und auff allerley Instrumenten zu gebrauchen sonderlich außerlesen*, Nürnberg, Berg & Newber, 1552-53 (volume incompleto que se encontra na Schermer-Bibliothek Ulm), quarta edição de Georg Forster, *Ein Auszug guter alter und newer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art*, Nürnberg, Johan Petreium, 1539.

De igual forma, importantes para a nossa percepção do repertório, são os manuscritos que se acredita terem sido utilizados pelos ensembles instrumentais e nomeadamente de ensembles de sopros. Entre esses o Casanatense Codex⁶⁹ – c. 1480; o Ms 975 da Biblioteca Manuel de Falla⁷⁰ – c. 1575; os Codex de Lerma: ms. 3L.16.⁷¹ – c. 1590-1600 e Ms. Mus. 1⁷² – c. 1590-1600; o Fitzwilliam Wind Manuscript⁷³ – finais de séc. XVI/ XVII; Segovia Ms.6⁷⁴ – c. 1610 ou Coimbra: MJ1⁷⁵ – primeira metade do séc. XVII. O repertório destes manuscritos é, quase exclusivamente, de origem vocal (sobretudo o anterior ao séc. XVII), secular ou sacro, notado sem texto ou apenas com *incipit*, algumas peças com atribuição de autoria, outras com concordâncias que permitem a sua identificação, e consiste em *chansons*, motetes, madrigais, fabordão, *fantasias instrumentais*, secções de missas, versos de salmos ou hinos. Para além destes, várias fontes documentais fazem referência a livros destinados ao ensemble de instrumentistas de diversas instituições, que entretanto se perderam⁷⁶. Outros documentos, como cartas ou crónicas, relatam o uso de flautas, tocando peças instrumentais indeterminadas, danças, ou música vocal (*chanson*⁷⁷, motete, madrigal) de alguma forma adaptada.⁷⁸ Todas estas fontes põem em evidência que é à música polifónica vocal que os consorts instrumentais vão buscar a maior parte do seu repertório. Van Heyghen afirma que pelo menos desde meados do séc. XVI, com a crescente normalização dos sistemas de claves⁷⁹, toda a música pode ser confortavelmente tocada pelo consort de flautas; no tom, no caso de notação em *chiavi naturali*, e uma quarta ou quinta abaixo se notada em *chiavette*.⁸⁰ Segundo Meyers⁸¹, a música apropriada para a flauta renascentista, engloba praticamente todos os géneros, vocais e instrumentais, desde fim do quatrocentos ao princípio do

⁶⁹ Roma, Biblioteca Casatenense, Ms. 2.856. Descrição e facsimile completos em *Canzoniere di Isabella d'Este*, Lewis Lockwood (ed.), Roma, LIM, 2002.

⁷⁰ Granada, Biblioteca Manuel de Falla, E-GRmf Ms. 975, Veja-se [ESTUDANTE, 2007], p. 279; Ver descrição sumária em [KREITNER, 2009], pp. 269; Descrição completa do manuscrito em Christoforidi, Michael, Jiménez, Juan Ruiz, *Manuscrito 975 de la Biblioteca de Manuel de Falla : una nueva fuente polifónica del siglo XVI*, Revista de Musicología, XVII/1-2, 1994, pp. 205-36.

⁷¹ Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, ms. 3.L.16. Veja-se descrição completa em [KIRK, 2004], pp. 127-133; e em [KREITNER, 2009], pp. 277-282.

⁷² Lerma, Archivo de San Pedro, Ms. Mus. 1. Veja-se descrição sumária em [KREITNER, 2009], pp. 269.

⁷³ Cambridge, Fitzwilliam Museum, 24.E.13-17, Veja-se [HEYGHEN, 2005], p. 236.

⁷⁴ Segovia, Archivo Capitular de la Catedral, Ms.6. Veja-se descrição sumária em [KREITNER, 2009], pp. 270.

⁷⁵ Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, MJ1 (ainda não inventariado, cota atribuída por Paulo Estudante), veja-se descrição detalhada em [ESTUDANTE, 2007], pp. 323-457.

⁷⁶ Estes livros são, em muitos casos, fruto do trabalho dos instrumentistas, que os vendem ou copiam para os seus patronos, usando as fontes vocais que as respectivas bibliotecas possuem, *ibid.*, pp. 276-279.

⁷⁷ Veja-se nota 24.

⁷⁸ Veja-se lista de documentos entre 1505 e 1586 em [HEYGHEN, 2005], pp. 229-234.

⁷⁹ *chiavi naturali* – C1C3C4F4 e *chiavette* – G2C2C3C4/F3.

⁸⁰ *Ibid.* p. 284.

⁸¹ Veja-se [MEYERS, 2007], pp. 55-70.

seiscentos. Van Heyghen⁸² afirma que consiste, na sua maior parte, em música vocal, especialmente “chansons” e motetes; em menor extensão, madrigais, géneros locais como canções flamengas e alemãs, e, em pequena parte, música instrumental. Apesar de continuar a ser usada individualmente em pequeno ou grande grupo instrumental ou vocal-instrumental, é em consort e para o consort que a flauta é desenvolvida e expandida, para tocar o modelo vocal polifónico⁸³.

⁸² Veja-se [HEYGHEN, 2005], pp. 307-308.

⁸³ Veja-se [BROWN, 2005], pp. 77-98; [HEYGHEN, 2005], pp. 307-308; [MEYERS, 2007], pp. 55-70.

2. Flauta na Península Ibérica

2.1 Espanha

A presença de flautas em obras de arte espanholas, sobretudo na região de Aragão, remonta ao período medieval tardio, em obras para altares de igrejas⁸⁴. As obras do séc. XV e XVI, provenientes de artistas espanhóis, continuam associadas à temática sacra, aparecendo as flautas, na maior parte dos casos, nas mãos de anjos músicos ou pastores⁸⁵.



Ilustração 14. *Virgen con el Niño* (c.1385-90?), Pere Serra, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, Inv.3950. Pormenor do anjo com flauta (topo à esquerda).

⁸⁴ São contabilizadas cerca de três dezenas de representações de flautas em obras de arte da região de Aragão por Jordi Ballester. Veja-se [JONES, 2006] p. 17.

⁸⁵ Veja-se as entradas sobre iconografia da flauta em Espanha em Nicholas S. Lander, *Recorder Iconography*, www.recorderhomepage.net, (consultado em Outubro de 2010).



Ilustração 15. Escultura decorativa do tecto, anjo a tocar flauta, Igreja de *Santa Magdalena* de Villafranca del Cid (1567-1572).

Vários são os documentos que atestam a prática musical com flautas, sobretudo em consort por parte dos ministriles em Espanha. A posse destes instrumentos é atestada pelos já numerosos inventários⁸⁶ que os enumeram: 1410, Aragão; 1472, Zaragoza; 1475, Zaragoza; 1503, Segovia; 1559, Madrid; 1582, Valemoro; 1602, Madrid; 1614, Valemoro; 1614, Sevilha⁸⁷; Nestes inventários são vários os consorts descritos, três a quinze flautas de diferentes tamanhos, normalmente em caixas, com proveniência da Alemanha ou Bruxelas e onde abundam a referência a tamanhos grandes. Outros documentos⁸⁸ revelam encomendas de catedrais: 1567, Ciudad Rodrigo; 1567, Burgos; 1626, Huesca, e afirmam a compra dos consorts em Inglaterra. Em Sevilha temos notícia de encomendas desde 1565⁸⁹ e:

Sevilha, acta capitular, 9 de Janeiro de 1566⁹⁰:

“En este dicho dia los dichos señores cometieron al señor luis carrillo de castilla que compre la caja de flautas que es menester para los menestriles y que sea com breuedad y los qontadores libren lo que para ello sea menester.”

⁸⁶ Ver nota 46.

⁸⁷ Veja-se descrição em [RUIZ JIMÉNEZ, 2007], p. 360.

⁸⁸ Ver nota 46.

⁸⁹ Ver nota 58.

⁹⁰ Acta 419, *Libro 27. Libro de los Actos Capitulares del Cabildo de la Santa Iglesia de Sevilla 1564-1565-1566*, fol. 195v, Veja-se [STEVENSON, 1985], p. 55.

Sevilha, acta capitular, 20 de Julho de 1571⁹¹:

“En este dicho dia los dichos señores cometieron al señor canonigo Antonio del Corro que si le pareciere compre unas flautas com que an tañido los ministriles y las entregue a Baptista ministril haziendole cargo dellas.”

Livro de Resoluções, 6 Julho de 1626, Catedral de Huesca:

“Se encomendaron a mossén Agustín Sessé, racionero de la iglesia y superintendente de la copla de los ministriles, una caja de flautas que tiene la sacristia muy buenas, en la qual caja hay ocho flautas y fuera de la caja outra grande muy buena que sirve de baxón, que en todas son nueve que la iglesia las hizo proveer de Ingalaterra, las quales dicho dia se la encomendaron para que tañesen en la iglesia com obligación de dar cuenta siempre que la iglesia las pidiese...”⁹²

Esta carta para além de revelar a compra em Inglaterra (provavelmente aos Bassano) atesta a propriedade dos instrumentos à igreja, mas confiados (emprestados?) ao seu prebendado e responsável dos instrumentistas, com a obrigação de os disponibilizar para a igreja sempre que para isso fosse solicitado. A possibilidade de a flauta grande assumir o papel de baixão deixa algumas interrogações⁹³. A seguirmos esta indicação, deveria tratar-se de uma flauta *grossbass* em F (âmbito mais aproximado), ou até *grossbass* em F com chaves de extensão (com este mecanismo a nota mais grave poderia ser C), podendo servir como (ou substituir?) baixão⁹⁴ (nota mais grave C). Seria a flauta grande de facto un *bajón*?

Do encontro de D. Sebastião com Filipe II de Espanha no mosteiro de Guadalupe em 1576, chegou-nos um relato das intervenções musicais, onde as flautas surgem tanto na música de câmara (à mesa) como em celebração litúrgica (missa).

"Em 19 de Dezembro, á mesa houve dois musicos, com suas guitarras castelhanas, cantaram muito bem, os quaes hião em nossa companhia, avia frautas. S. A. não quiz que as tangessem á missa. S. A. esteve a ella, no principio

⁹¹ Acta 481, *Libro 29 b. 1571-1572-1573*, fol. 24, veja-se [STEVENSON, 1985], p. 61.

⁹² Catedral de Huesca, *Resol.*, IV, fol. 103, veja-se Antonio Durán Gudiol, *La Capilla de Música de la Catedral de Huesca, Anuario musical*, 19, 1964, p. 54, *apud* [LASOCKI, 2005], p. 508.

⁹³ A possibilidade da flauta contabaixo assumir a linha grave (eventualmente substituindo o baixão) quer em ensemble instrumental, quer como baixo de um ensemble vocal, será um assunto a pesquisar, exigindo a confrontação de várias fontes.

⁹⁴ Segundo Zaconi, (*Prattica di musica*, 1592), o âmbito do *fagotto chorista* é C-b, Praetorius no *Syntagma musicum* (2/1619) diz que o âmbito do *Choristfagott* é C-g'. Veja-se William Waterhouse, *Bassoon*, em [Grove, 1980], vol.2, p. 269.

tangeram charamellas e á offerta corneta, e ao levantar a Deos frautas e violas d'arco e tangeram bem, eram de Trugillo."⁹⁵

De forma repetida encontramos pois, referências documentais alusivas a flautas, associadas à igreja, naturalmente executadas por músicos por ela contratados. Como anteriormente já referido são estes os músicos, altos ou baixos, que usam as flautas como instrumento ou timbre alternativo. O ensemble instrumental, ao serviço das catedrais, é então uma das fontes de informação mais importantes acerca de instrumentistas e seu papel. A isto não será estranho o contexto cultural ibérico da época, mas também o quase sempre cuidadoso e metódico registo feito pelas instituições eclesiásticas. Em Espanha, o uso de instrumentos em catedrais e igrejas parece ter antecedido o mesmo na restante Europa⁹⁶ e está documentado desde o séc. XV, reservado para as festividades mais solenes, sobretudo para as que incluem procissões. Mas é a partir do segundo quarto do séc. XVI que grupos de instrumentistas de sopro começam a ter papel regular dentro da estrutura musical das catedrais e igrejas espanholas obtendo contratos a tempo inteiro para quatro e até oito *ministriles*. Assim, assistimos à constituição de vários grupos destes *ministriles*, a trabalhar de maneira mais ou menos regular, para diversas catedrais⁹⁷: Sevilha (1526), León (1544), Valência (1560), Palencia (1567), Huesca (1578), Zaragoza (1582), Oviedo (1595), sendo que o tamanho do grupo dependia da importância da cerimónia, da disponibilidade de instrumentistas e, não de somenos importância, da capacidade financeira de cada instituição. Os instrumentistas provenientes das casas senhoriais ou de municípios onde trabalhavam, trouxeram para estas formações, tudo o que aprenderam tocando danças e música de circunstância, assegurando a solenidade das celebrações⁹⁸. Charamelas e sacabuxas são a base destes ensembles, que se pretendem com capacidade polifónica (em 1526, o Capítulo da Catedral de Sevilha decide contratar⁹⁹ ... *çinco ministriles altos... tres chirmias... e dos sacabuches...*), mas no decorrer do século, e com a crescente busca de timbres alternativos¹⁰⁰, outros instrumentos se lhes juntam (ainda que tocados pelos mesmos músicos), entre eles as flautas. Elucidativas são as instruções de 1586, de Francisco Guerrero mestre capela da catedral de Sevilha, para os instrumentistas:

⁹⁵ Extracto do relato feito pelo rev. Rodrigo de Beça (capelão de D. Sebastião). Veja-se documento integral em [VIEIRA, 1900], vol.1 pp. 6-7.

⁹⁶ Veja-se [ESTUDANTE, 2007], p. 467.

⁹⁷ *Ibid*, p. 75.

⁹⁸ *Ibid*, pp. 464-5. [KREITNER, 2009], pp. 273.

⁹⁹ Sevilha, Acta 149 de 9 de Julho, 1526, *Libro 10, AUTOS CAPITULARES años de 1525-1526*, fol. 151v, veja-se [STEVENSON, 1985], p. 27.

“[...] *determinaron e mandaron que se resciban çinco menestriles altos en esta santa iglesia tres chirimias que sean tiple e tenor e contra e dos sacabuches personas habiles en su arte para que sirvan en esta santa iglesia [...]*”

¹⁰⁰ Veja-se [POLK, 1994], pp. 202-204.

“Que en las fiestas del choro aya siempre un berso de flautas que en las salves los tres versos que tañen el uno sea con chirimias y el otro con cornetas y el otro con flautas porque siempre un instrumento enfada y ansi lo proveyron.”¹⁰¹

No mesmo documento fica claro a atribuição de funções a cada um dos músicos e o uso frequente da diminuição:

“...: primeramente que Rojas y lopes tañam siempre los triples de las chirimias y que guarden con mucho cuydado horden en el glosar en sus lugares y tiempos de manera que cuando el uno glosare el otro vaya con llaneza aguardandose el uno al otro porque glosando juntos se haçen disparates para tapar los oydos.”

São vários os textos normativos que descrevem os deveres destes músicos. Participando em missas, vésperas ou procissões, teriam funções diversas: 1. tocar música, a que chamavam “motetes” (independentemente do género de peças executadas) em momentos de espera litúrgica ou de movimentação processional, como no princípio e fim de uma celebração ou Ofertório; 2. em alternância com o coro e órgão, verso a verso, durante os salmos; 3. interlúdios em hinos, Kyrie ou Magnificat; 4. na Elevação¹⁰². De notar que dos, já mencionados, sete livros de menestres até agora conhecidos até o primeiro quarto do séc. XVII, quatro são de origem espanhola, destinados à música nas igrejas, e certamente espelho da actividade e repertório instrumental destas instituições. Dão-nos pistas para o repertório usado – fabordão, versos de hinos, motetes, canções espanholas, francesas ou italianas, danças¹⁰³ – de autores como Rodrigo de Ceballos, Clemens non Papa, Thomas Crecquillon, Nicolas Gombert, Francisco Guerrero, Orlando di Lasso, Alonso Lobo, Cristobal de Morales, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Philippe Rogier, Alessandro Striggio ou Juan de Urrede, para além das ainda numerosas obras anónimas. Alguns deles terão sido extremamente populares e repetidamente executados como o *Pange Lingua* de Urrede, presente em três dos manuscritos. Verifica-se neste acervo uma grande quantidade de versos (de salmos ou hinos) certamente, ainda assim, proporcional aos deveres destes músicos no cumprimento do Ofício.

¹⁰¹ Sevilha, Acta 617 de 11 de Julho, 1586, *Libro 33 a*, fol. 47, na margem deste registo: “Horden que han de tener los Ministriles en el tañar. Hasta aqui el horden para los menestresiles.” Veja-se [STEVENSON, 1985], p. 72.

¹⁰² Veja-se [KREITNER, 2009], pp. 267-268.

¹⁰³ Porventura os livros, apesar de destinados ao serviço da igreja, também, uma vez confiados aos instrumentistas, pudessem servir para a música de outros locais.

2.2 Portugal

2.2.1 Iconografia

Não é abundante a iconografia musical de flautas do séc. XV ou XVI em Portugal, várias das representações são aliás de origem flamenga, uma das fontes que mais influenciaram os artistas plásticos lusitanos, fruto das intensas trocas culturais e comerciais que a nossa expansão permitiu. Na Pintura, as flautas aparecem nas mãos de Anjos Músicos, normalmente associados a temas Marianos (Aparições, Natividades, Coroações ou Assunções), como são o



caso dos quadros de escolas flamengas: *Nossa Senhora em Glória* (finais séc. XV)¹⁰⁴; *Santa Família e Anjos com Santa Bárbara e Santa Catarina* (início séc. XVI)¹⁰⁵; *Virgem com Menino e Anjos* (primeira metade do séc. XVI)¹⁰⁶; ou da *Assunção da Virgem*, atribuído à oficina de Lisboa liderada por Jorge Afonso (início séc. XVI)¹⁰⁷. Note-se a descrição, de 1541¹⁰⁸, da Assunção que ornamenta o túmulo de D. Afonso Henriques no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra:

Ilustração 16. *Assunção da Virgem* (Retábulo da Igreja da Madre de Deus), séc. XVI [1515], Mestre [Jorge Afonso ?], MNAA, inv. 1278.

“[...] imagens dos Anjos & cidadãos celestiaes, [...] cada hũ com seu instrumento musico, ca hũs mostram tanger Orgaõs, outros frautas, outros charamelas, violas darco, outros arpas, citharas, outros falteyros, em modo que da vista parece q̃ refulta ã o ouuido a simphonia melodia & musica que seria feyta aquelle dia”

¹⁰⁴ Quadro proveniente da Sé de Évora atribuído ao círculo de Gerard David, 1490-1500, ME, inv. 1501, veja-se [TRINDADE, 1999], pp. 46-47.

¹⁰⁵ *Ibid.* pp. 48-49. Quadro atribuído a Jan Gossaert, c. 1478-1532, MNAA, inv. 1479.

¹⁰⁶ *Ibid.* pp. 52-53. MNAA, inv. 29.

¹⁰⁷ *Ibid.* p. 20.

¹⁰⁸ Veja-se I. S. Révah, *La “Descriçam e debuxo do moesteyro de Santa Cruz de Coimbra”*, *Boletim da Universidade de Coimbra*, vol. XXIII, 1958, pp. 417-420, (segue-se ao artigo a edição facsimilada do original de 1541, sem paginação).

A tapeçaria flamenga, *A Música*, do Museu de Lamego (antigo Paço Episcopal), ilustrando os prazeres da música, é rica em ensembles musicais, entre eles, três flautistas (uma flauta pequena e duas grandes), de forma cilíndrica tipo “Rafi”. Na cena, retratando a Justiça, um homem defende-se empunhando uma flauta, junto de uma dama com um alaúde. Outra ainda representa um trio com flauta (de tamborileiro?, não tem buracos visíveis), cordofone e instrumento de tecla.



Ilustração 17.1 *A Justiça (Justitia) desarmada pela Clemência (Misericórdia) ou A Música*, pormenor do grupo de flautistas, à direita, tapeçaria flamenga atribuída a Jean van Roome, séc. XVI (1519-1524), Museu de Lamego, inv. 1.



Ilustração 17.2 Pormenor da cena central.

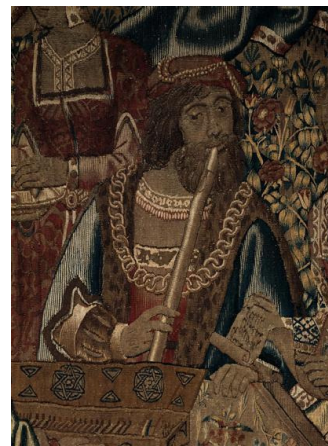


Ilustração 17.3 Pormenor da flauta de tamborileiro?.

Também, de origem flamenga, alguns livros com iluminuras contêm representações de flautas, sendo omnipresente a “cena de barco”¹⁰⁹. É o caso do Breviário (a) da Rainha D. Leonor (1458-1525), do Livro de Horas “*Da Costa*”(b) ou da “*Leitura Nova*”(c).



Ilustração 18. Iluminuras com “cena de barco”: a¹ – *Imperatriz Helena: levantar de homem morto*, Breviário da Rainha D. Leonor, Bruges, c. 1500, New York: Pierpont Morgan Library, MS M52, fol. 398v; a² – *Calendário, Mês de Maio*, Breviário da Rainha D. Leonor, Bruges, c. 1500, New York: Pierpont Morgan Library, MS M52, fol. 4r, pormenor; b¹ – *Calendário, mês de Maio*, Livro de Horas “*Da Costa*”, Bruges, c. 1515, New York: Pierpont Morgan Library, MS M399, fol. 6v; b² – *S. Marcos, evangelista*, Livro de Horas “*Da Costa*”, Bruges, c. 1515, New York: Pierpont Morgan Library, MS M399, fol. 119v; c – Quadro inferior do frontispício do Livro *Beira 2*, António Fernandes ?, em *Leitura Nova*, ANTT, LN 7 Beira 2, 1538.

¹⁰⁹ Atente-se à descrição contida na crónica escrita c. 1565 por André de Resende:

"POucos dias despois, huma tarde meteose o Cardeal com os Infantes em hum barco, a espaffo, e a tomar a frefcura do ar, e das aguas do Tejo, com musica de vozes, e instrumentos, indo sentado em huma cadeira jobre o leito da poppa."

Veja-se André de Rezende, *Vida do infante Dom Duarte*, Lisboa, Academia Real das Sciencias, 1789, fol. 13.

O breviário, impresso em Coimbra, em 1531, contem uma gravura da procissão da Arca da Aliança, encabeçada por três músicos: harpa (Rei David) e dois aerofones que poderão ser flautas¹¹⁰.



Ilustração 19. Arca da Aliança, Breviário de Santa Cruz de Coimbra, 1531, fol. 89.

Na sua maioria flamengas ou luso-flamengas, estas obras, são fruto de modelos pré-existentes, quer de cenas do quotidiano, quer de cenas bíblicas.

Existe no entanto uma obra, a todos os títulos notável, proveniente da exímia escola de ourivesaria portuguesa. Trata-se da custódia manuelina, que pertenceu à Igreja Colegiada de



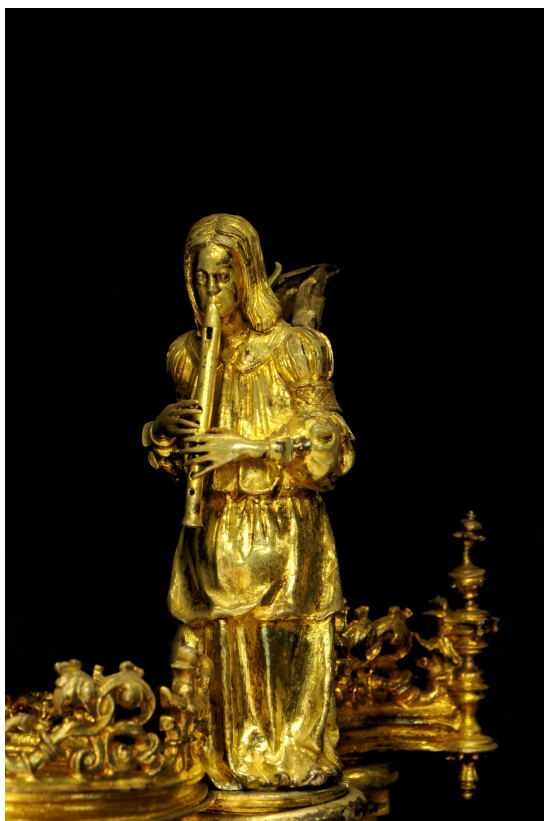
Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, hoje acervo do Museu Alberto Sampaio. Peça central da alfaia litúrgica, esta custódia exhibe quatro anjos músicos, formando um consort de quatro flautas de tamanhos diferentes, em volta do hostiário. Alguns dos elementos distintivos das flautas estão nitidamente presentes: a janela, os setes buracos (não existem buracos duplos), a expressão relaxada da face. Os tamanhos poderiam ser um basset (f), dois tenores (c') e um alto (g'), um consort FCCG conforme tratados coevos¹¹¹. As flautas são de forma cilíndrica com ligeira campânula no final do tubo denotando a influência franco-flamenga¹¹². O cuidado organológico do(s) ourives não é uniforme (porventura executados por artífices diferentes): o instrumento a) apenas exhibe seis buracos; o instrumento b), infelizmente incompleto, está partido no quarto buraco, sendo no entanto, em relação às outras flautas, assimétrica a distribuição dos buracos. A colocação das mãos, sobre os instrumentos, obedece a um plano estético, sendo simétrica na frente, com polegares em posição correcta.

Ilustração 20. Custódia, Prata dourada, alt. 790 mm, Ourivesaria portuguesa do século XVI (1534), Guimarães, Museu Alberto Sampaio, inv. MAS O 6.

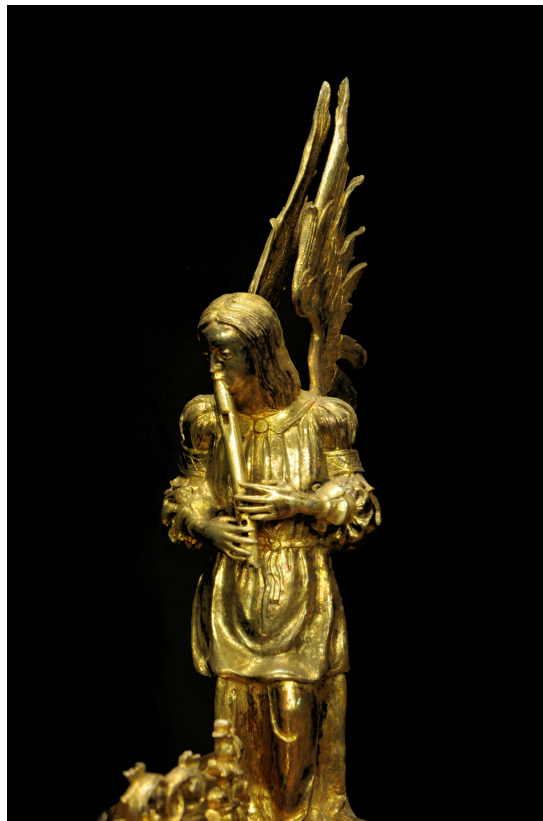
¹¹⁰ *Breuiariuz secūduz usuz insignis monasterii s[an]ctē crucis colibriēsis ordinis diui Augustini, 1531, sexto Ido. Aprilis*, fol. 89 e fol. 98. (a gravura é usada em ambos os fólhos).

¹¹¹ Ver capítulo 1.1, *Tratados*, p.6-11.

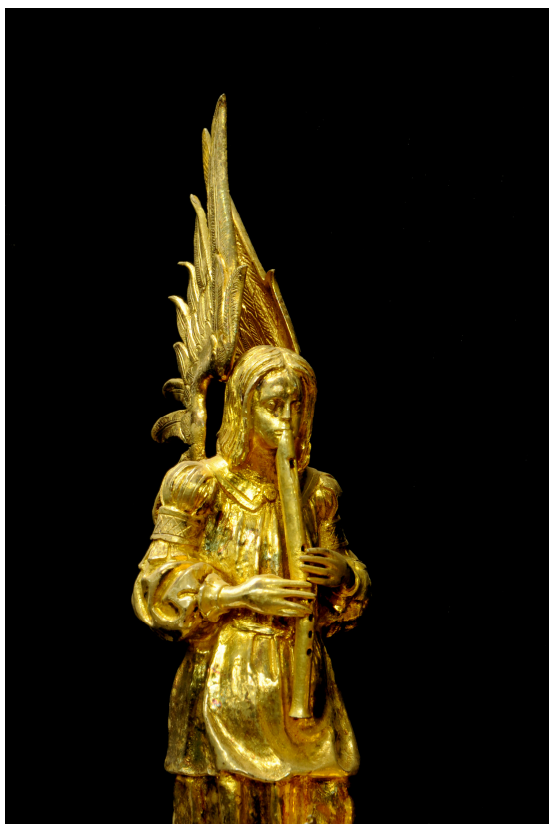
¹¹² Ver nota 52.



a) flauta alto / vox cantus



b) flauta tenor / vox altus



c) flauta tenor / vox tenor



d) flauta basset / vox bassus

Ilustração 21. Custódia, Prata dourada, Ourivesaria portuguesa do século XVI (1534), Guimarães, Museu Alberto Sampaio. Pormenores dos Anjos Flautistas.

2.2.2. Documentos

Alguns textos normativos referem especificamente o uso das flautas e de modo particular durante os períodos da quaresma¹¹³ e semana santa.

1565 – Évora, Regimento da Capela da Sé¹¹⁴:

“Se ho chantre ou presidente do coro mandarem algũ cantor ou moco do coro ou outra pessoa de fora ao orgam ou aas frautas quando se tangerem, sera obriguado a fazer o que lhe assi for mandado [...]”

1569 – Évora, Constituições da Igreja da Sé¹¹⁵:

f. 52v.

“Nota ã as cõpletas do p^rmeyro domyngo da quaresma, E assy detodollos outros domynguos atee dia de Ramos ynclusiue & as das festas de guarda que neste tempo vierẽ Atee quartafeyra da Semana Sancta Inclusiue se dirão cõ os Cantores & frautas de hũa parte & O choro da outra.”

f. 91v.

“[. . .] Este dia [Sabbado Sancto] aueraa completas [. . .] Aueraa dous coros ao psalmear .ss. o primeiro o coro & o segundo os cantores & frautas. [. . .]”

Séc. XVII – Regimento dos Cantores e Instrumentistas da Capela da Sé de Évora¹¹⁶:

Cap. 23:

“Todos os Domingos, e dias Sanctos, nas tardes da Quaresma avera completas de cantores no Coro de Cima, as quais se officiarão desta maneira: Comessa o Coro com cantochão hum verso, e respondera o Orgão a que cantara o Cantor, ou Cantores que o Mestre da Capella mandar: e depois lhe tornara a responder o Coro em cantochão: Logo se siguirão as Frautas, com os Cantores que o Mestre mandar; e assim se irão cantando todos os Psalmos, de maneira que sempre o Cantochão se meta entre o Orgão, e as frautas, ou otros instrumentos que ou verem: O Vedor da obra da Sê terá cuidado de dar ao mosso do Thezouro os

¹¹³ Existem mais alguns indícios a ligar as flautas às celebrações deste tempo litúrgico. O directório de León (1548) indica as flautas para as Completas de Sábado Santo. E um inventário, mais tardio (1676), da igreja de Fômeque (Colômbia), regista quatro flautas “para el tiempo de cuaresma”, veja-se [ESTUDANTE, 2007], 273-74.

¹¹⁴ P-EVc, *Regim^{to} p^{ra} a capella da see* (1565), EE 21f, f. 72.), *apud* [ESTUDANTE, 2007], p. 214.

¹¹⁵ P-EVc, *Constituições da Igreja da Sé de 1569*, CEC 4-VII, “Regimento da Sanchristia”, *apud* [ESTUDANTE, 2007], pp. 214-215.

¹¹⁶ P-EVp, *Regimento dos Cantores, e Instrumentistas da Capela da Sé de Evora.*, Fundo Manizola Cod. 37-4, *apud* [ESTUDANTE, 2007], p. 106, e pp. 629-640. Estudante data-o da primeira metade do século XVII.

bancos que forem necessarios para que se acentem os que tangerem as Frautas, e os Cantores que a ellas cantaõ, e taõbem as estantes que forem necessárias, não só para esta, mas taõbem para qualquer outra acção de Cantoria, e odito mosso do Thezouro Levera tudo ao Coro, ou aonde o Mestre”

Cap. 24:

“O Mestre da Capella antes que se comessem as Completas mandara ao Orgão e às Frautas, os milhores cantores:...”

Outros textos, de carácter mais descritivo, incluem igualmente referências a flautas. Veja-se, por exemplo, o seguinte relato de uma procissão com a intervenção de violas e flauta:

“Da solemne Procissam q̃ os Padres fizerã pelas Claustras do mosteyro no oytavo dia, & das estancias que por ellas estauão. [. . .] Em torno de hũa Fonte, que em o meyo da Claustra [. . .] estauão estas figuras, tão ricas nos vestidos, como na inuenção de seu vestir marauilhosas, Apollo, com as tres graças, descantando todos com Violas, ajudadas de hũa Frauta [. . .]”

(P-Cug, *Relacam do Solenne Recebimento das Santas Reliquias, que forão leuadas da See de Coimbra, ao Real Mosteyro de Santa Cruz. . . per Gaspar dos Reis de Leyria*, Coimbra, 1596, R-4-11, ff. 96v-98).

Norma de conduta constante no livro de Monzon:

“La iegunda regla es: que no es bien que el principe aprêda musica de flautas ni de otros ynstrumentos que se tañen con la boca: porque fueron tenidos siempre por hombres de baxa suerte los que los tañen/por los gestos y visages que hazen tañiendo.”¹¹⁷

Até ao momento, apenas se conhecem dois documentos que nomeiam alguém a quem possamos chamar, *tangedor* de flauta. De João Gonçalves, para além de charamela na Sé de Braga c. 1532, sabe-se que em 1538 recebe ordenado por construir flautas e charamelas, sendo, pelo facto, certo que também tocava flauta. Na notícia de óbito de D. Pedro de Cristo, declara-se que o Mestre Capela tocava, entre outros instrumentos, flauta. Ambos os documentos revelam, tal como seria de esperar, o papel secundário que a flauta assumia, quer por quem a tocava, quer por quem lhe fazia referência¹¹⁸.

“Joan gllz charamela tem de mãtin¹⁰ cadano seis mil r̃ .ss. quatro mil de ordenado e dous mil por fazer as frautas e charamelas.”¹¹⁹

¹¹⁷ Veja-se [MONZON, 1544], fol. cxxvii.

¹¹⁸ Veja-se nota 35.

¹¹⁹ Veja-se [ESTUDANTE, 2007], p. 80.

(P-Evp, *Liuro da fazemda do If.te don Amrrique ã comecou em jan.ro do ano de quinhentos e trimta e oito annos*, Cod. CVIII/1-29, fol. 25v)

“Dom Pedro de Christo mestre da capella deste mosteiro [...] quase sempre foi Mestre de Capella aqui e no mosteiro de S. Vicente, por ser grande compositor, tangedor de tecla e de baixaõ, arpa e frauta; deixou muita musica composta e particularmente tinha graça pêra chansonetas, e musica alegre e por tal era buscado de todos os mosteiros de freyras & de frades.”

(Rol dos Cónegos Regrantas de Santo Agostinho, por D. Gabriel de S. Maria, Óbito nº [240])¹²⁰

2.2.3. Instrumentistas

Como já anteriormente referido é no ensemble de instrumentos de sopro (charamelas) e no grupo de músicos de câmara que devemos encontrar aqueles que de forma profissional tocavam flauta. Com efeito, e tendo em conta, por exemplo, os sucessivos regimentos da Sé de Évora, as flautas são chamadas ao serviço e de modo particular no tempo da quaresma, no entanto, nenhum registo arquivístico relativo aos músicos da instituição refere flautistas¹²¹. Torna-se assim evidente, que as flautas eram tocadas, sobretudo, pelos instrumentistas de charamelas, mas também de sacabuxas e porventura de trombetas, todos eles apelidados pelo termo genérico de charamelas. A mesma situação, encontramos nas Sés de Braga e Coimbra¹²², e deveremos encontrar noutros locais ainda não devidamente estudados. De igual forma, também os instrumentistas ao serviço da casa real¹²³, nomeados por instrumento ou apenas pela designação geral, músico da câmara, nunca são designados como *tangedor* de flauta¹²⁴. A execução de composições polifónicas cedo lhes terá sido exigida, com a consequente capacidade de leitura de musical mensural. Atente-se ao pedido de D. Manuel ao seu feitor Silvestre Nunes, feito a 21 de Maio de 1515:

“Syluestre Nunez. Nos El Rey vos emuyamos muyto saudar / Nos temos necesydade dalguuas charamelas e saquabujas/. E por termos enformaçom que em alguuas partes dese senhorio há há boas vos encomendamos que faleés com Arasmo a quem Jaques nosso charamela sobre yso screpve e vejaaes se nos podees aver as que o djto Jaques apomta que segundo a enformaçõ que temos he hum tiplle que se chama guyte que esta em bergues e hu sacabuxa que esta em

¹²⁰ Veja-se [AZEVEDO, 1918].

¹²¹ Veja-se [ESTUDANTE, 2007], anexo C, pp.551-580.

¹²² *Ibid*, anexo A, pp.507-522, anexo B, pp. 523-550.

¹²³ No anexo B, apresento tabela reunindo informação, não exaustiva, dos instrumentistas ao serviço da corte portuguesa, entre os reinados de D. Manuel I e D. Sebastião.

¹²⁴ Da lista de músicos da Capela Real, entre 1575 e 1645, apresentada por Latino - salientando que se trata ainda de um primeiro estudo - constam 39 instrumentistas e ainda 17 músicos de câmara, nenhum como *tangedor* de flauta, veja-se em [Latino, 1993], pp. 19-41.

*brucelas e outros que vos o dito Jacques apontara até quatro per todos /. [...] e por que o dito Jaques tem falado cõ calisto mercador alemãao sobre estromentos de charamelas e sacabuxas que nom temos vos falay cõ elle e achando que as tem vos lhe paguay dous typlles e dous tenores e duas sacabujas e no las envjay e se lhe aynda nõ vjerõ lhe dizey que de a yso presa e como vierem lhas paguay e nolas envjay por que se hã ca mujto mester /. E tudo vos será leuado em conta /. E aguardeçeruoshemos nisso trabalhades por serem bõos e bem destros a tanjer pello livro os ditos charamelas e sacabujas [...]*¹²⁵

Para além do núcleo de seis instrumentistas (2 típles, 2 tenores, 2 sacabuxas) e da capacidade de ler por livro, também a aquisição, a um mercador alemão, de instrumentos é revelada nesta mensagem. Talvez a falta de instrumento aqui declarada, seja apenas o desejo do músico flamengo de dispor de instrumentos de uma manufactura reconhecidamente superior, como era a alemã.

2.2.4 Fontes musicais conhecidas

Quais as fontes teóricas ou práticas que seriam de conhecimento dos instrumentistas em Portugal? Algumas das bibliotecas coevas, ou o que resta delas, mantêm um impressionante acervo, no entanto, nenhum dos tratados, anteriormente referidos, consta nos inventários (actuais ou antigos) que até hoje se conhecem das mesmas. A Biblioteca do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi certamente uma das mais recheadas, quer em livros teóricos, quer em livros e manuscritos de polifonia, alguns dos quais ainda hoje se conservam na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, como disso são exemplo as obras de Palestrina¹²⁶. A influência e o conhecimento das obras de autores de “além Pirinéus” e espanhóis, fica bem patente nos manuscritos provenientes de Santa Cruz¹²⁷. O mesmo se deverá ter passado noutros centros e especialmente na corte, onde sobretudo com D. João IV, se atingiu uma dimensão colossal de obras acumuladas, infelizmente perdidas nos trágicos acontecimentos de 1755. Existiam no entanto na Livraria de Música de D. João IV, porventura iniciada pelo Duque D. Teodósio I (1510-1563)¹²⁸, vários livros para instrumentistas e alguns com a flauta como destinatário. Vejamos quais.

¹²⁵ Veja-se [VITERBO, 1912], p. 4.

¹²⁶ Veja-se [PINHO, 1981], pp. 87-94.

¹²⁷ Veja-se [REES, 1995], pp. 87-97.

¹²⁸ Veja-se testamento do Duque D. Teodósio I em [SOUSA, 1737], vol.4, pp. 243-244.

“Item : deixo a minha Livraria, e todos os livros, que tiver, ao Duque de Barcellos meu filho, para que ande em Morgado, e não darã elle, nem os fucceßores, da dita livraria nenhuns livros, fem comprarem outros como elles, que metaõ na dita Livraria.”

Obras para diminuição:

*PASSAGENS. GIOVANI BASSANO, voz. f^o*¹²⁹

*GROSAS. RICARDO ROGNIONO, voz. f^o*¹³⁰

*PASSAGENS & GROSAS. GIO. BAUTISTA BOVICELLI, voz. f^o*¹³¹

*PARA CANTAR GROSADO. Psalmos. Joao Luca Conforti di Mileto. Libro primeiro.*¹³²

Obras para instrumentistas (*ministriles*):

27. *Verfos, do primeiro, quarto, setimo, & oitavo, tō para Ministris, de Phelippe Rogier.*¹³³

[...] *OBRAS PARA MINISTRIS. Do mefmo [Gery de Ghersem]. Do oitavo tom, a 6. Do sexto tom, a 9. Seis verfos do sexto tom, a 5.*¹³⁴

[...] *PAVANAS, GALLIARDS, ALMAINS. Pavanas, Galhardas, Alemainas, & outros breves Ayres, affi graves como alegres em finco partes, para Violas, Violins, ou outros instrumētos de afopro. Feitas por ANTHONY HULBORNE [...].*¹³⁵

*LESSONS FOR CONSORT. Liçoes em conferto, compostas por diversos, & excelentes Autores. & apontadas para seis instrumentos diversos a saber, tiple de Laude, tiple de Viola, Viola baxa, Bandurria, Citara, ou Frauta. Agora novamente compostas por Philip Rosseter.*¹³⁶

THE FIRST BOOKE. O primeiro livro de liçoes em concerto, compostas por diversos, & esquisitos Autores, para tanger com seis instrumentos juntos, a saber, tiple de Laude,

Segundo projecto de investigação em curso (De todas as partes do mundo. O património do 5º Duque de Bragança, D. Teodósio I), a livraria teria cerca de 1650 livros. Veja-se em www.fcsh.unl.pt/investigacao/investigar-na-fcsh/projecto-o-patrimonio-do-5o-duque-de-braganca-d-teodosio-i, (consultado em Dezembro de 2010).

¹²⁹ Veja-se [VASCONCELOS, 1874], p. 474. Trata-se de *Ricercate passaggi et cadentie, per potersi essercitar nel diminuir terminatamente con ogni sorte d'istrumento: et anco diversi passaggi per la semplice voce / di Giovanni Bassano / Venetia : G. Vincenti et R. Amadino, 1585 ou Venetia : G. Vincenti, 1598.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 475. Trata-se de *Passaggi per potersi essercitare nel diminuir, Riccardo Rognoni, Venezia, 1592.*

¹³¹ *Ibid.*, p. 475. Trata-se de *Regole, passaggi di musica, madrigali, e motetti passeggiati ... / Giovanni Battista Bovicelli / Venetia : Heredi di Francesco e S. Tini, 1594, G. Vincenti.*

¹³² *Ibid.*, p. 475. Trata-se de *Salmi passaggiati sopra tutti i toni che ordinariamente canta Santa Chiesa ... : Libro 1. / Giovanni Luca Conforti, Roma : eredi di N. Mutij, 1601.*

¹³³ *Ibid.*, p. 376 e p.378. *apud* [ESTUDANTE, 2007], p. 279.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 424. *apud* [ESTUDANTE, 2007], p. 279.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 489. Trata-se de *Pavans, Galliards, Almains, and other short AEirs, both graue, and light, in five parts, for Viols, Violins, or other Musically Winde Instruments, London, William Barley, 1599.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 492. Trata-se de *Lessons for consort, made by sundry excellent authors, and set to sixe severall instruments, namely, the treble lute, treble violl, base violl, bandora, citterne, and the flute ; now newly set forth by Philip Rosseter, London, 1609.*

*Bandurria, Citara, Viola baxa, Frauta, & Viola de tiple. Colhidas por Thomas Morley Cavaleiro.*¹³⁷

[...] *THE FIRST BOOKE. O primeiro livro de cōsonantes liçoens compostas por diversos, & esquisiteiros Autores, para seis instrumentos tanjerem juntos: a faber, Laude de tiple, Banduria, Citara, Viola baxa, Flauta, & tiple de Viola. Colhidas por Thomas Morley Cavaleiro, & novamente corregidas, & acrescentadas.*¹³⁸

[...] *XVII. CANÇOENS MUSICAES. Impressas em Paris por Pierre Attaignant, a 4.*¹³⁹

*FLOR DE CANÇOENS. Que contem XXXI Cançoens novas, proprias pera todos os instrumentos musicaes, compostas as mays dellas, por Thomas Chriquillon, & outros bons Meftres, a 4. lib. 1.*¹⁴⁰

*FLOR DE CANÇOENS. Contem XXVIII Cançoens novas, proprias pera todos os instrumentos musicaes, de Nicolas Gombert, & outros, a 4. lib. 2.*¹⁴¹

*XXX. CANÇOENS NOVAS. Convenientes tanto ao instrumento, como à voz, compostas & impressas por Thielman Susato, a 2. ou 3. lib. 3.*¹⁴²

*FLOR DE CANÇOENS. Contem XXVI Cançoens novas, proprias á todo instrumento musical, compostas por Thomas Chriquillon, & outros bons Meftres, a 3. lib. 5.*¹⁴³

Obra para flauta que, apesar de mais tardia, aqui fica registada:

*DER FLUITEN LUSTHOP. Jardim de frautas plantado com Psalms, Pavanas, Alemanes, Courantes, Baletes, & Ayres, por Jacobo Van Eich. Mestre de musica das campanas de Vitrecht.*¹⁴⁴

¹³⁷ *Ibid.*, p. 492. Trata-se de *THE FIRST BOOKE OF CONSORT Lessons, made by diuers exquisite Authors, for six Instruments to play together, the Treble Lute, the Pandora, the Cittern, the Base-Violl, the Flute, & Treble-Violl*. [...], Thomas Morley, London, William Barley, 1599.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 507. Trata-se de *THE FIRST BOOKE OF CONSORT Lessons*. [...] by Thomas Morley, Gentleman, and now newly corrected and enlarged, London, John Browne, 1611.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 513. Ver capítulo 1.6, *Repertório*, ilustração 11, p.23.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 524. Trata-se de *La fleur de chansons: et premier lievre a quatre parties, contenant xxxi nouvelles chansons, propices a tous instrumentz musicaulx / composees (la plus part) par maistre Thomas Crecquillon & aultres bons maistres musiciens, Anvers : Tielman Susato, [1552]*.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 524. Trata-se de *La fleur de chansons: et second livre a quatre parties contenant xxviii nouvelles chansons propices a tous instrumentz musicaulx / composees par plusieurs bons maistres musiciens. Anvers : Tielman Susato, [1552]*.

¹⁴² *Ibid.*, pp. 524-525. Trata-se de *Tiers livre contenant xxx nouvelles chansons a deux ou a trois parties : convenables tant aux instrumentz comme a la voix / composees & imprimees par Tielman Susato. [Antwerp] : Tielman Susato, [15--]*.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 525. Trata-se de *La fleur de chansons: et cinquiesme livre a trois parties, contenant xxvi nouvelles chansons propices a tous instrumentz musicaulx / composees par plusieurs bons maistres musiciens. Anvers : Tielman Susato, 1552*.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 515. Seria um dos volumes ou até ambos, da importantíssima coleção de melodias variadas de Jacob Van Eyck, publicadas em Amesterdão, *Der Fluyten Lust-Hof, eerste deel, Amsterdam, Paulus Matthyfz, 1649, 2ª ed. [c.1655]*, ou *Der Fluiten Lusthof, II deel, Amsterdam, Paulus Matthyfz, 1646, 2ª ed. 1654*.

Projecto Artístico

No século XVI, na Península Ibérica, assistimos à progressiva incorporação de instrumentistas ao serviço, mais ou menos regular, de diversas catedrais: Évora (entre 1522 e 1537), Sevilha (1526), Braga (1538), León (1544), Valência (1560), Palencia (1567), Coimbra (1578), Huesca (1578), Oviedo (1579), Zaragoza (1582), sendo que o tamanho do grupo (*ministriles* ou *charamelas*) dependia da importância da cerimónia, da disponibilidade de instrumentistas e não de somenos importância da capacidade financeira de cada instituição¹⁴⁵. Desta maneira, e sobretudo em famílias, charamelas, sacabuxas, flautas, cromornes, violas de arco, baixão, harpa e órgão, acompanhavam as cerimónias litúrgicas, quer em execução puramente instrumental, em *alternatim*, quer dobrando ou substituindo as vozes na interpretação da polifonia. Deviam também estar preparados para responder ao coro, i.e. fazer intonações, tocar em *alternatim* (versos de salmos, hinos e outros cânticos) implicando diferentes transposições para que o coro cantasse em “voz cómoda”. Chegaram até hoje, vindos destas instituições, alguns livros de *ministriles* exemplificativos do repertório executado: motete, verso, canção, madrigal, vilancico, tento, *ricercare*, tornando-se claro o intercâmbio de repertórios entre regiões e entre os campos sacro e profano¹⁴⁶. Com efeito, e mesmo depois do Concílio de Trento, qualquer obra profana, sendo-lhe retirado o texto e em execução instrumental, poderia ser utilizada em contexto litúrgico em vários momentos: procissões, entrada e saída do coro, início e fim de celebrações, ofertório ou elevação¹⁴⁷. Tal como vários directórios espanhóis do séc. XVI, o *Regimento da Sanchristia* da Sé de Évora “prescreve” as flautas para acompanhar as cerimónias durante a quaresma¹⁴⁸. As flautas aparecem assim na Península Ibérica nesta altura, e a par das violas de arco, como instrumento “baixo”, de sonoridade doce e suave, muito apropriadas para a reflexão e a abstinência quaresmais.

Não pretendendo ser uma recriação de partes de alguns dos momentos (vésperas, procissão e missa) de um Domingo de Ramos por volta de 1600, o projecto¹⁴⁹ é, no entanto, uma mostra das práticas da época, usando um dispositivo referido em directórios, os recursos disponíveis e os instrumentos respondendo ao coro. Foi escolhido com o rigor litúrgico de uma qualquer catedral para o Domingo de Ramos, porta de entrada para a semana maior do calendário cristão, incorporando, também de maneira instrumental, obras profanas ou obras sacras fora do seu contexto litúrgico original.

Foram transcritas obras de manuscritos provenientes da Ordem dos Cónegos Regrantes de S. Agostinho, do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, agora na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, a maior parte transcrita dos MM18 e MM36, da autoria de D.

¹⁴⁵ Ver capítulo 2.1, p. 26.

¹⁴⁶ Ver capítulo 1.6, p. 21.

¹⁴⁷ Ver capítulo 2.1, p. 27.

¹⁴⁸ Ver capítulo 2.2.2, p. 33.

¹⁴⁹ Veja-se esquema do projecto no anexo A.

Pedro de Cristo que segundo o obituário do dito mosteiro: “...foy mestre da capella aqui e no mosteiro de S. Vicente, por ser grande compositor, tangedor de tecla e de baixaõ, arpa e frauta.”¹⁵⁰. Este reportório, sobretudo os motetes, responsórios, salmos (versos) e hinos, revela-se perfeitamente adequado à execução através do consort de flautas, quer pela sua estrutura melódica, quer pelo seu âmbito ou claves. Completam o projecto duas obras, um madrigal diminuído de Palestrina e um motete de Lasso, representantes do reportório “internacional” da época atestado pelas espécies copiadas e editadas, sobreviventes ainda agora, destes e outros autores nas bibliotecas lusitanas.

Foram feitos livros de partes, para cada um dos instrumentistas, respeitando as claves originais sem qualquer transposição. Os instrumentistas, seguindo a indicação do *charamela-mor* e as convenções, executaram, à vista, as transposições necessárias. O diapasão utilizado foi A=465 Hz.

¹⁵⁰ Ver capítulo 2.2.2, p. 35.

Conclusões

A primeira parte deste trabalho mostra-nos a intensa actividade de ensembles instrumentais, amadores ou profissionais, que de forma generalizada proliferaram por toda a Europa. Dentro do seio destes ensembles, as flautas serão os instrumentos de sopro preferidos pelos amadores, mas também, apesar de secundários, vastamente utilizados pelos profissionais. Quer tratados, quer livros impressos, quer manuscritos de ensembles ou outros registos arquivísticos, deixam claro que o repertório privilegiado destes ensembles, é o repertório vocal polifónico. Desta forma, ainda que atendidas as limitações de registo e âmbito de cada instrumento ou família de instrumentos, a quantidade de obras disponíveis para execução é surpreendentemente gigantesca. Isto mesmo leva vários autores a considerarem o séc. XVI como “*Golden Age*” para as flautas.

Por seu lado, o intenso trabalho musicológico Espanhol revela uma fortíssima presença das flautas na Península Ibérica. Como já notado por vários autores, o desenvolvimento das instituições musicais espanholas e portuguesas parece, nesta altura, andar a par. Repare-se por exemplo na quantidade de instrumentistas com apelido castelhano ao serviço da nossa corte¹⁵¹ e vice-versa, ou na quantidade de repertório proveniente de Espanha guardado nos nossos manuscritos. No entanto esta convicção esbarra, numa grande diferença de tratamento dos registos arquivísticos dos dois lados da fronteira. Em Portugal, até à data, apenas uma pequena quantidade da documentação dos arquivos está tratada. Será de estranhar, por exemplo, que nenhum inventário inclua referência a flautas, ou a nota de encomenda ou reparação de instrumentos, em contraste, quase absoluto, com o trabalho desenvolvido pela musicologia Espanhola. Este trabalho, recentemente reiniciado, leva décadas de atraso, mas será fundamental para consolidar conclusões. É o caso da mais recente contribuição do musicólogo Paulo Estudante, fonte preciosa para este trabalho, que nos dá a conhecer informação muito relevante, musical e arquivística, das práticas instrumentais na música sacra portuguesa do séc. XVI e XVII.

Se, à primeira vista, falar de flautas em Portugal no séc. XVI parecia assunto obscuro, o conjunto de provas reunidas, neste trabalho, lançam-lhe alguma claridade. A sua presença deverá ter sido regular, pelo menos desde finais do séc. XV, integradas no instrumentário dos ensembles de sopro ou câmara, mantidos pelos mais abastados, tal como verificado por toda a Europa. A expansão da prática polifónica em Portugal teve como veículos as capelas privadas dos reis, e dos infantes e seu progressivo alargamento às instituições eclesiásticas. Aliada a ela, estará certamente ligada, a progressiva entrada de músicos instrumentistas com o intuito de solenizar qualquer uma das diferentes cerimónias, públicas ou privadas, que a requeriam. A influência franco-flamenga e espanhola (indirectamente franco-flamenga) neste processo,

¹⁵¹ Ver Anexo B.

quer em músicos teóricos, quer em instrumentistas ou em repertório, é notória. Sabe-se que D. Manuel I mandou contratar instrumentistas de sopro (tendo em conta a sua qualidade prática e teórica) e comprar instrumentos, na Flandres, certamente para assegurar o mais prestigiado da época. Assim, e tendo em conta a génese homogénea, do ponto de vista instrumental, destes grupos, pelo menos no início do séc. XVI, a execução de polifonia por consort de flautas parece ser óbvia. Igualmente o aponta, a Custódia da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, com o seu quarteto de flautas (raro nas artes visuais da época) tipo “Rafi”. Esta peça, e tal como os inventários espanhóis da primeira metade do séc. XVI atestam, faz supor a proveniência de flautas da região franco-flamenga.

Os documentos normativos da Sé de Évora requerem especificamente flautas (plural) para as cerimónias da quaresma. No entanto nada impedirá o seu uso em várias outras ocasiões litúrgicas. O que fica claro é a perfeita consciência tímbrica aí patenteada, adequando-se a “instrumentação” ao tempo litúrgico. No mesmo sentido, aparece a representação do quarteto de flautistas, na Custódia da Igreja Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira, Guimarães, reservada para um momento de especial interioridade e delicadeza. Este princípio de utilização tímbrica, seria certamente utilizado nos ensembles seculares de onde eram oriundos os instrumentistas inicialmente contratados pelas Catedrais. Em ambas as esferas, a presença arquivística dos flautistas é obscurecida pelo termo geral *charamelas*, com que habitualmente são referidos todos os instrumentistas de sopro.

O repertório, disponível desde cedo em importantes bibliotecas nacionais, terá sido certamente fonte não só de inúmeras execuções, mas também de cópias por parte dos ensembles e respectivos instrumentistas. Os livros de ministriles trazem-nos a percepção do repertório usado e levam-nos a olhar de outra forma para o bom número de códices nacionais, que recolhem obras de autores coevos. Este repertório, na sua grande maioria de génese puramente vocal, é de facto, também, o repertório instrumental, e por consequência o das flautas.

Posto no papel de *Charamela-Mor* ao serviço da *capella*, responsável pela organização dos *charamelas* e do serviço instrumental de Domingo de Ramos, o meu trabalho tornou-se evidente: consulta dos directórios para assegurar o rigor litúrgico; procurar na biblioteca, perante as obras disponíveis, quer em manuscritos, quer em impressos, as obras que assegurassem o mesmo rigor; para as obras executadas sem texto (por isso mesmo sem necessidade de rigor litúrgico) atribuir título genérico de *motete* ou *verso*; acomodar repertório escolhido às vozes; designar a “instrumentação” (atribuir a cada linha ou parte, uma voz ou instrumento correspondente); fazer partes para cada um dos músicos e indicar aos instrumentistas qual a transposição necessária (os cantores seguem, simplesmente, o diapasão dos instrumentos). O *alternatim* entre coro e consort de flautas revelou-se extremamente eficaz, assim como a execução de obras em ensemble com voz solo utilizando os tamanhos grandes de flautas. A grande preocupação seria, sem dúvida, assegurar a boa ligação entre instrumentos e coro, revelando-se perfeitamente adequada, a música transcrita, quer pelo seu âmbito, quer pela sua escrita.

Bibliografia

- [ACCONNE, 1997] Frank A. D'Accone, *The Civic Muse. Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago University Press, 1997.
- [ARBEAU, 1589] Thoinot Arbeau, *Orchesographie*, Lengres, Jehan des Preyz, 1589.
- [ATLAS, 1998] Allan W. Atlas, *Renaissance Music. Music in Western Europe, 1400-1600*, W. W. Norton, 1998.
- [AZEVEDO, 1918] Pedro de Azevedo, *Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por D. Gabriel de S. Maria, Boletim de segunda classe da Academia de Ciências de Lisboa vol. XI*, Coimbra, 1918, pp. 104-77.
- [BROWN, 2005] Adrian Brown, *An Overview of the Surviving Renaissance Recorders*, David Lasoki (ed.), *Musicque de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht, STIMU Edition, 2005, pp. 77-98.
- [BULLARD, 1993] Beth Bullard, *Musica getutscht. A Treatise on Musical Instruments by Sebastian Virdung*, Cambridge University Press, 1993.
- [DESWARTE, 1977] Sylvie Deswarte, *Les Illuminures de la Leitura Nova 1504-1552. Etude sur la Culture Artistique au Portugal au Temps de l'Humanisme*, Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, 1977.
- [ESTUDANTE, 2007] Paulo Estudante Moreira, *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms.1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)*, Thèse pour obtenir le grade de Docteur en Histoire de la Musique et Musicologie, sous la direction des Professeur Louis Jambou et Professeur Rui Vieira Nery, 2007.

- [GRISCOM, 1994] Richard Griscom, David Lasocki, *The Recorder. A Guide to Writings about the Instrument for Players and Researchers*, New York, Garland Publishing, 1994.
- [Grove, 1980] The New Grove Dictionary of Music and Musicians, London, Macmillian, 1980, 20 vols.
- [HAYNES, 2002] Bruce Haynes, *A History of Performing Pitch. The Story of "A"*, Lanham, Scarecrow Press, 2002.
- [HEYGHEN, 1995] Peter Van Heyghen, *The Recorder in Italian Music, 1600-1670*, David Lasocki, *The Recorder in the 17th century, Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht, 1993*, Utrecht: STIMU Edition, 1995.
- [HEYGHEN, 2005] Peter Van Heyghen, *The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches*, David Lasoki (ed.), *Musicque de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht, STIMU Edition, 2005, pp. 227-321.
- [HIJMANS, 2005] Ita Hijmans, *The Recorder Consort ca. 1500: Pictures, Extant Instruments, and Repertoire*, David Lasoki (ed.), *Musicque de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht, STIMU Edition, 2005, pp. 203-225.
- [JONES, 1995] Anthony Rowland Jones, *The recorder's medieval and renaissance repertoire*, John Mansfield Thomson (ed.), *The Cambridge Companion the the Recorder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp.26-50.
- [JONES, 2006] Anthony Rowland Jones, *Iconography in the history of the recorder up to 1430 - Part 2*, *Early Music*, XXXIV/1, 2006, pp. 3-27.
- [KREITNER, 1992] Kenneth Kreitner, *Minstrels in Spanish churches, 1400-1600*, *Early Music*, XX/4, 1992, pp. 533-546.
- [KREITNER, 2009] Kenneth Kreitner, *The repertory of the Spanisch cathedral bands*, *Early Music*, XXXVII/2, 2009, pp. 267-286.

- [LATINO, 1993] Adriana Latino, *Os Músicos da Capela Real de Lisboa c.1600*, Revista Portuguesa de Musicologia, vol.3, 1993, pp.5-41.
- [LASOKI, 2005] David Lasoki, *A Listing of Inventories and Purchases of Flutes, Recorders, Flageolets, and Tabor Pipes, 1388-1630*, David Lasoki (ed.), *Musicque de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht, STIMU Edition, 2005, pp. 419-511.
- [MAYER BROWN, 1965] Howard Mayer Brown, *Instrumental Music Printed Before 1600. A Bibliography*, Cambridge-Massachusetts, Harvard University Press, 1965, reprint iUniverse, 2000.
- [MAYER BROWN, 1995] Howard Mayer Brown, *The recorder in the Middle Ages and the Renaissance*, em John Mansfield Thomson (ed.), *The Cambridge Companion to the Recorder*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 1-25.
- [MEYERS, 2005] Herbert W. Meyers, *An Important Case Study: The Augsburg Futteral*, David Lasoki (ed.), *Musicque de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht, STIMU Edition, 2005, pp. 513-521.
- [MEYERS, 2007] Herbert W. Meyers, *Recorder*, in Jeffrey Kite-Powell, *A Performer's Guide to Renaissance Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2007.
- [MONZON, 1544] Francisco Monzon, *Libro primero d'l Espejo del pri[n]cipe christiano que trata como se ha d` criar vn principe o niño generoso desde su tierna niñez cõ todos los exercicios & virtudes que le conuienen hasta ser varon perfecto...*, Lisboa, Luis Rodriguez, 28 Julio 1544.
- [NERY, 1991] Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música, Sínteses da Cultura Portuguesa*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.
- [PERKINS, 1999] Leeman L. Perkins, *Music in the Age of the Renaissance*, New York, W. W. Norton, 1999.

- [PINHO, 1981] Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra : Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- [POLK, 1992] Keith Polk, *German Instrumental Music of the Late Middle Ages*, Cambridge University Press, 1992.
- [POLK, 1994] Keith Polk, *Innovation in instrumental music 1450-1510: the role of German performers within European culture*, John Kmetz (ed.), *Music in the German Renaissance, Sources Styles and Contexts*, Cambridge University Press, 1994, pp. 202-214.
- [POLK, 1997] Keith Polk, *Point Counter Point: Musical Interactions within Renaissance Professional Ensembles*, David Lasoki (ed.), *A Time of Questioning, Proceedings of the International Early Double-Reed Symposium Utrecht 1994*, Utrecht, STIMU Edition, 1997, pp. 11-24.
- [POLK, 2005] Keith Polk, *The recorder and Recorder Consorts in the Fifteenth Century*, David Lasoki (ed.), *Musicque de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht, STIMU Edition, 2005, pp. 17-29.
- [REES, 1995] Owen Rees, *Polyphony in Portugal c.1530-c.1620: sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra, Outstanding Dissertations in Music from the British Universities*, London & New York, Garland Publishing, 1995.
- [RUIZ JIMÉNEZ, 2007] Juan Ruiz Jiménez, *La Librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertório del Renacimiento en la actividad musical de la catedral de Sevilla*, Junta de Andalucía, 2007.
- [SAMPAYO RIBEIRO, 1965] Mário de Sampayo Ribeiro, *El-Rei D. João IV. Defesa de la mvsica moderna contra la errada opinion del obispo Cyrilo Franco. Com prefácio, introdução e notas de Mário de Sampayo Ribeiro*, Universidade de Coimbra, 1965.
- [SOUSA, 1737] D. António Caetano de Sousa, *Provas da História Geneologica da Casa Real Portuguesa. Tiradas dos Instrumentos dos Archivos da Torre do Tombo, da*

Serenissima Casa de Bragança, de diversas Cathedraes, Mosteiros, e outros particulares deste Reyno, Lisboa, na Regia Officina Sylviana, 6 vols., 1739-1748.

[STEVENSON, 1985]

Robert Stevenson, *La Música en la Catedral de Sevilla. 1478-1606 : Documentos para su estudio*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1985.

[TRINDADE, 1999]

Maria Helena Trindade (ed.), *Arte e Música: iconografia musical na pintura dos séculos XV a XX*, Lisboa, Instituto Português de Museus, 1999.

[VASCONCELOS, 1874]

Joaquim de Vasconcelos, *Primeira parte do Index da Livraria de Musica do Mvito Alto, e Poderoso Rey Dom João o IV. Nosso Senhor*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1874. (Reprodução diplomática da edição de Paulo Craesbeck, Lisboa, 1649).

[VIEIRA, 1900]

Ernesto Vieira, *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira e Pinheiro, 1900.

[VITERBO, 1912]

Francisco Marques de Sousa Viterbo, *O Rei das charamelas e os charamelas-mores*, Sep. de *A Arte Musical*, 14, 1912.

Anexo A: Programa “*Domenica in ramis palmorum*”**DOMENICA IN RAMIS PALMORUM**

Diapasão a = 465 Hz

AD VESPERAS I

<i>Praeludium</i>	F	4ª bassa	Motete, [O magnum mysterium], D. Pedro de Cristo, P-Cug MM36, 24v-5, (flautas)
Invitatorium	F	4ª bassa	Deus in adjutorium me intende, (canto chão)
<i>Intonatio</i> (flautas)	G	4ª bassa	[Lumen ad revelationem], D. Pedro de Cristo, P-Cug MM36, 68v-9,
Antiphona I	G	4ª bassa	Dixit Dominus Domino meo: Sede a dextris meis, (canto chão)
Psalm CIX	G	4ª bassa	Dixit Dominus, D. Pedro de Cristo, P-Cug MM36, 1v-3, (canto chão em <i>alternatim</i> com instrumentos)

AD PROCESSIO

Responsorium	F (b)	4ª bassa	In monte olivetti, D. Pedro de Cristo, P-Cug MM18, 20v-22, (voz, flauta, viola da gamba, órgão) cantus: flauta altus: viola da gamba tenor: voz bassus: órgão
<i>Interludium</i>	F (b)	in tuono	[Es nascido], D. Pedro de Cristo, P-Cug MM36, 65v-67, (flautas)
Hymnus	D	in tuono	Gloria Laus, D. Pedro de Cristo, P-Cug MM18, 16v-19, (canto chão <i>alternatim</i> com instrumentos)

AD MISSAM

Offertorium	A(b)	in tuono	Motete, <i>Improperium expectavit cor meum</i> , O. Lasso, (canto e flauta, viola da gamba, órgão) cantus: voz altus: flauta tenor: viola da gamba bassus: órgão
Sanctus	F	3ª bassa	Sanctus, 5º tom, (canto chão)
Elevatio	G	5ª bassa	Motete, [Panis quem ego dabo], D. Pedro de Cristo, P-Cug MM36, 33v-34, (flautas)

AD VESPERAS II

<i>Praeludium</i>	A	5ª bassa	Motete (madrigal), [Ave Verum], Bovicelli, contrafacta de “Io son ferito ahi lasso” de Palestrina, (flauta, órgão)
<i>Intonatio</i>	G (b)	4º bassa	verso de [Virgam virtutis, Dixit Dominus], Pedro de Cristo, P-Cug MM18, 7v-8, (flautas)
Hymnus	D	in tuono	Vexilla Regis (canto chão em <i>alternatim</i> com Instrumentos), (versos de Donec ponam [Dixit Dominus], Pedro de Cristo, P-Cug MM36, 56v-7)
<i>Intonatio</i>	D	in tuono	[Tento “Com qué la lavaré...”], António Carreira, P-Cug MM242, 11v-12v, (flauta, órgão)
Antiphona	G	4ª bassa	Scriptum est enim: (canto chão)
Magnificat	G	4ª bassa	D. Pedro de Cristo 8 v., P-Cug MM18, 52v-58, (canto e instrumentos) Coro I: G2 S1 g-gg soprano C2 A1 c-cc alto C3 T1 f-aa tenor C4 B1 c-ff viola gamba Coro II: G2 S2 f-gg flauta C2 A2 c-cc flauta C3 T2 g-aa flauta C4 B2 c-ff flauta
<i>Postludium</i>	A	in tuono	Motete, [Lachrimans sitivit anima mea], P-Cug MM33, 34v-36; P-Cug MM53, 7v-9, D. Pedro de Cristo (flautas)

Anexo B: Instrumentistas ao serviço da corte portuguesa.

Documentação, de D. Manuel I, D. João III e D. Sebastião, 1495-1578.

Abreviaturas

AP	António de Portalegre, <i>Meditação da inocetissima morte e payxã de nosso senhor em estylo metreficado</i> , Coimbra, 1547.
Cc	Corpo Chronologico
Dç	Doações
doc.	Documento
EV	Ernesto Vieira, <i>Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes</i> , 2 vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira e Pinheiro, 1900.
f.	folha
FI	Chancellaria de D. Filipe I
JIII	Chancellaria de D. João III
liv.	livro
M	Chancellaria de D. Manuel
P	Privilégios
PL	Perdões e Legitimações
Pg	Provas genealogicas
rs	reis
S/H	Chancellaria de D. Sebastião e D. Henrique
SVs	Sousa Viterbo, <i>Subsídios para a História da Música em Portugal</i>

NOTA: O levantamento da informação destes quadros não é ainda exaustivo.

Quadro I - D. Manuel I (1495-1521)

	Nome	Função	Condições e outros	Fontes	Obs.
1496	Fernandes, Gonçalo	trombeta		M, liv. 33, f. 66, 10.04.1496	
1505	<i>Favella , Pero</i>	<i>atabaleiro mor</i>		M, liv. 20, f. 17 v., 14.07.1505	Carta de privilégio onde lhe é concedida a exclusividade de fabrico e venda de alfeloas.
1506	Fernandes, Alvaro	trombeta		M, liv. 44, f. 16 v., 21.08.1506	Nomeado tabelião das notas da cidade de Lisboa.
1506 – 07	<i>Jaques</i>	<i>charamela</i>		M, liv. 38?, f. 74, 08.01.1507	Refere-o como testemunha em 02.11.1506.
				M, liv. 38, f. 75, 08.01.1507	
1513-21? ¹	<i>Fernandez, Jorge</i>	<i>trombeta</i>		Cc, Parte 2ª, maço 48, doc. 111, 09.10.1514	" <i>vistiaria ordenada</i> " em 27.06.1513, avaliada em 09.10.1514 em 5.708 rs.
1516	Gilles	charamella		SVs, f. 250/51	Contratado em 1516 na Flandres pelo feitor Silvestre Nunes a mando de D. Manuel.
1516-21 ²	<i>Anes, Jorge</i>	<i>trombeta</i>		JIII, liv. 18, Dç, f. 8, 23.01.1532	Documento que confirma carta de D. Manuel de 03.09.1516 isentando-o do pagamento da jugada de uma terra e vinhas a partir de Janeiro de 1517.
1517	<i>Fernandes, Diego</i>	<i>trombeta</i>		M, liv. 10, f. 48 v., 09.05.1517	" <i>...e o damos daqui em diante por escripvan dante o alcaide da moeda...</i> "
1517	Gerarte	charamela		SVs, f. 245	Contratado em 1517 na Flandres, pelo feitor Silvestre Nunes a mando de D. Manuel.
1520-21 ³	<i>Fansyt, Jaques</i>	<i>charamela</i>		M, liv. 35, f. 129 v., 23.10.1520	
1521 ⁴	<i>d'Evora, Diogo</i>	<i>trombeta</i>		M, Dç, liv. 18, f. 104, 26.05.1521	" <i>...e o damos ora daqui em diante por esprivam dos feitos das nosas sysas da vila de Monte Mor o novo...</i> "

¹ Poderemos supor a permanência ao serviço por informação de 1538. Ver quadro II, *Fernandez, Jorge*.

² Nesta data, 1532, apenas se diz que Jorge Anes, trombeta, é morador na vila de Santarém.

³ Ver quadro II, *Fansyt, Jaques*.

⁴ Ver quadro II, *d'Evora, Diogo*.

Quadro II - D. João III (1521-1557)

Datas	Nome	Função	Condições e outros	Fontes	Obs.
1521-24	<i>Fansyt, Jaques</i>	<i>charamela</i>		JIII, liv. 4, f. 60, 02.09.1524	
1521-34	<i>d'Evora, Diogo</i>	<i>trombeta</i>		JIII, Dç, liv. 20, f. 70 v., 17.04.1534	Confirmação da mercê de 1521. Acumularia as duas funções.
1523-51	<i>d'Olamda, Copy dolamda, Copym d'Olamda, Copim</i>	<i>mestre de fazer os nosos cravos</i>	<i>"... sera obrigado de temperar e ẽcordoar e fazer alguũns outros coregimemtos nos nosos estromẽtos sem por isso aver outro mais premio fazendo ele porem alguua cousa de novo lhe será paguo por elo aquilo que bem parecer."</i>	JIII, liv. 3, fol. 74 v., 12.03.1523	Desde 12.03 - 6.000 rs de ordenado.
				JIII, liv. 14, fol. 3, 05.12.1527	Desde Abril de 1527 - mais 6.000 rs (12.000 rs no total).
				JIII, liv. 16, fol. 53 v., 23.11.1551	Desde 01.01 - mais 3.000 rs (15.000 no total).
1532	<i>Framca, Antonio de</i>	<i>sacabuxa</i>		JIII, liv. 47, f. 51, 02.01.1532	Desde 01.01.1528 - 15.480 rs. A esta data já não estaria em funções por se encontrar muito doente.
1533	<i>Giralldim</i>	<i>charamella</i>		JIII, LP, liv. 9, f. 421, 06.11.1533	
c. 1500-1536	<i>Baena, Gonçalo de Vaena, Gonçalo de</i>	<i>musyco de camara</i>		JIII, P, liv.22, f.53, 19.06.1536	Carta de privilégio por dez anos para imprimir livro. "...ey por bem que Gonçalo de Baena, meu musyco de camara, possa imprimir hua obra e arte para tanger,[...]"

			<i>"Auiendo feruido cafi quarenta a vuestra real alteza de mufico de camara."</i>	Gonzalo de Vaena, <i>Arte nouamente inuentada pera aprender a tãger</i> , Lisboa, German Galharde, 1540	Declaração do prólogo.
				Pg, liv. 6, f. 622	Está na lista dos músicos da câmara de D. João III como <i>"Gonçalo de Baena"</i> .
1536-38 ?	<i>Fernandez, Gaspar</i>	<i>trombeta</i>		JIII, liv. 21, f. 125, 23.02.1536	<i>"... ey por bem que elle syrva na corte de coretor de cauallos e escauos..."</i>
				JIII, Dç, liv. 44, f. 145 v., 29.01.1538	A esta data era já falecido.
1521?-38	<i>Fernandez, Jorge</i>	<i>trombeta</i>		JIII, liv. 49, f. 259, 24.07.1538	<i>"... e o dou ora por coretor dos escravos e asy de caualos na corte..."</i>
1539	<i>Ferreira, Manoel</i>	<i>charamela</i>		JIII, liv. 26, f. 127, 17.02.1539	Desde 01.01 - 2 moios de trigo de tença.
1540	<i>Johann (mestre)</i>	<i>organista ?</i>	<i>"... mestre Joham seer obrigado a ter sempre afinados os orguãos..., e se acomtecer que ele faça algũ corregimento em cada huũ dos orguãos das sobreditas casas em que aja de fazer mais despeza que de sua p^o per esta me praz lha mãdar pagar."</i>	JIII, liv. 40, f. 28, 03.01.1540	15.000 rs de ordenado (<i>mantimento</i>). Existiu um mestre João, afinador de órgãos entre os músicos da casa de Santo António de Lisboa, entre 1562-63. SVs fol. 292
1541	<i>Bartolomeu Xara</i>	<i>charamella</i>		Cc, Parte I, mç. 70, n.º 88, 17.09.1541	Mercê de 3.000 rs
1543	<i>Anes, P.^o (Pero)</i>	<i>trombeta</i>		JIII, PL, liv. 13, f. 117, 22.02.1543	
1543	<i>Brumãõ, Joanes Burgumãõ, Johanes Brumãõ, Johanes</i>	<i>tamgedor</i>		JIII, liv. 6, f. 122, 26.06.1543	Desde 01.01.1544 – tença de 3 moios de trigo anuais.
				JIII, liv. 15, f. 14, 19.01.1547	Desde 01.01.1547 – 8.000 rs anuais.
				JIII, liv. 15, f. 14, 14.01.1561	Desde 01.01.1561 - Cancela o pagamento dos 8.000 rs por os receber pela ordem de Santiago.
		<i>tangedor dos orguãos</i>	<i>"tanja nella os ditos orguãos os dias abaixo declarados somente – s – a cercunsição de nosso Senhor e o dia dos Reys e a purificação de Nosa Senhora, a pascoa, acensão, o</i>	JIII, P, liv. 3, f. 319, 09.07.1555	Isenta-o de tanger noutros dias, atribuindo esse trabalho a Diogo Luis e António do Vale outros tangedores dos órgãos da capella.

			<i>espirito sancto, sancta Cruz, a trindade, o corpo de D^s, saõ Johã, a visitaçã de Nosa Senhora, asunçã de Nossa Senhora, a natiuidade de nosa Senhora, dia de todollos sanctos, dia de Santiago e dia de saõ Bento, e a conceiçã de nosa Senhora, e asy todas as mais festas em que ouuer pontifical, e o dia do meu nascimento, e o dia do nascimento da Rainha minha sobre todos muita amada e prezada molher, e o dia do nascimento do príncipe meu sobre todos muito amado e prezado neto.”</i>		
				S/H, Dç, liv. 27, f. 365, 20.11.1571	É dada notícia de falecimento a 03.11.1571. Desde 01-01.1572 – tenha de 3 moios de trigo anuais para Marta de Faria, sua mulher.
1543-57 ¹	<i>Luis, Dioguo</i>	<i>tangedor dos orguãos</i>		JIII, P, liv. 3, f. 319, 09.07.1555	
1543	<i>Vale, Antonyo do</i>	<i>tangedor dos orguãos</i>		JIII, P, liv. 3, f. 319, 09.07.1555	
?-1547	<i>Badajoz</i>	<i>musico da camera</i>		AP, f. ?	
				Pg, liv. 6, f. 622	Está na lista dos músicos da câmara de D. João III como “ <i>João de Badajós</i> ”.
1547	<i>Madrill, Diogo de</i>	<i>Tangedor dallaude</i>		JIII, P, liv. 2, f. 173, 21.12.1547	Não se diz que era músico do rei.
1551	<i>Diaz, Diogo</i>	<i>violeiro (construtor)</i>		JIII, Dç e mercês, liv. 66, f. 171, 24.03.1551	“... de o tomar por meu violeiro, o qual não avera mantimento nen ordenado algum com o dito officio, e gozara de todolos priuilegios e liberdades de que gozaõ e diretamente deuem gozar os meus officiaes mecanicos...”
1552-57 ²	<i>Domenyco, Martim</i>	<i>charamela</i>		JIII, liv. 56, f. 188 v., 29.10.1552	
1552-57 ³	<i>Domenyquo, Joam</i>	<i>charamela</i>		JIII, liv. 56, f. 188 v., 29.10.1552	Filho de Martim Domenyco. Desde 01.01 - “...que ele tenha e aja, ... outro tall vestido como them e ha o dito seu pay...”.

1556	<i>Framça, Geronimo</i>	<i>charamela</i>	<i>"... que he outro tamto como tem cada hum dos outros meus charamelas:..."</i>	JIII, liv. 65, f. 250, 23.12.1556	Desde 1 de Janeiro de 1557: 8.000 rs para "vestido".
------	-------------------------	------------------	--	-----------------------------------	--

¹ Ver quadro III, *Luis, Dioguo*.

² Ver quadro III, *Domenico, Martim*.

³ Ver quadro III, *Domenico, Im.^o* (João).

Quadro III - D. Sebastião (1557-1578)

Data	Nome	Função	Condições e outros	Fontes	Obs.
1557-70	<i>Barbosa, Gonçallo</i>	<i>musiquo de camara</i>	<i>"avendo respeito aos serviços que..., fez a el Rey meu senhor e avô,..."</i>	S/H, Dç, liv. 26, f. 137, 12.09.1570	Desde 01.01.1571 – 33.000 rs de tença.
				S/H, Dç, liv. 19, f. 131 v., 25.02.1583	A esta data era já falecido.
1557-76?	<i>Domenico, Martim</i>	<i>charamela</i>		S/H, Dç, liv. 40, f. 66 v., 10.07.1576	Mercê de ofício de corretor a Domingos Figueira por ter sido de Martym Domenico e ter vagado. Não é referido ser charamella mas poderá ser o mesmo.
				FI, Dç, liv. 11, f. 189 v., 05.03.1585	Afirma-se o serviço ao Rei D. Sebastião.
1557-78	<i>Domenico, Im.^o</i> (João)	<i>charamella</i>		S/H, Dç, liv. 46, f. 50, 28.01.1580	Filho de Martim Domenico, é nesta data referida a sua morte na batalha d'Alcacerquibir (1578).
1557-	<i>Luis, Dioguo</i>				
1565-68	<i>Lympo, Gaspar</i>	<i>musico de camara</i>		S/H, Dç, liv. 14, f. 570 v., 10.08.1565	Desde 01.06 - 20.000 rs de ordenado.
				S/H, Dç, liv. 14, f. 570 v., 08.04.1568	Desde 01.01 - 8.000 rs ("vestiaria")
1562	<i>Baena, Antonio</i>	<i>musico de camara</i>		S/H, P, liv. 3, f. 293, 18.09.1562	Filho de Gonçalo Baena.
1566	<i>d'Escouar, Nicollao</i>	<i>tangedor darpa</i>		S/H, Dç, liv. 20, f. 396, 15.11.1567	Falecido já à data de 12.07.1566
1569	<i>dAguilar, Domyngos</i>	<i>Atabaleiro mór</i>		S/H, Dç, liv. 21, f. 184 v., 13.01.1569	A esta data nomeado escrivão do alcaide Miguel Carneiro.
1571 - †1579?	<i>Gomez, Paullo</i> <i>Gomez, Paullos</i>	<i>musico da camera</i>		S/H, Dç, liv. 28, f. 240 SVs, f. 259/60	Desde 1 de Janeiro de 1571, 5.300 rs para sua "vestiarya gramde".
				FI, Dç, liv. 28, f. 236	À data de 28 de Julho de 1579 era já falecido.
1574 - 78	<i>Folhana, Miguel de</i>	<i>musico da camera</i>	<i>"... de sua sufficiencia na arte da musica e de tanger..."</i>	S/H, Dç, liv. 36, f. 12 v., 23.05.1574	Desde 15.05 - 20.000 rs "por tempo de tres annos" para além dos 60.000 rs de

	<i>Folhana, Migel de</i>				ordenado.
			<i>"... de sua suficiencia na arte da musica e de tamger..."</i>	S/H, Dç, liv. 40, f. 158, 17.06.1574; aditamento em 17.05.1576	Confirma o ordenado de 60.000 rs e passa a vitalicia (<i>"os aja em sua vyda"</i>) a tença de 20.000 rs.
				S/H, Dç, liv. 44, f. 115, 14.05.1578	Desde 01.01 acrescenta ao seu ordenado mais 20.000 rs, e autoriza o pagamento de 32.500 rs a haver do período de 14.05.1576 a 30.12.1577. Chegou portanto a auferir a assinalável quantia de 100.00 rs por ano. Julgo ser Miguel de Fuellana, grande vihuelista espanhol.
1576-78	<i>Cespedes, Pero de Sespedes, Pero de</i>	<i>charamela</i>		S/H, Dç, liv. 40, f. 66 v., 10.07.1576 S/H, Dç, liv. 46, f. 158., 28.01.1580	É dada notícia da sua morte na batalha d'Alcacerquibir (1578).
1576-78	<i>dAguiar, Alexandre</i>	viola (viuhela?), contrabaxo ?, cantor <i>musico da camara</i>	<i>"caualleiro fidalgo de minha casa"</i>	EV, vol.1, p.6 S/H, Dç, liv. 44, f. 247, 20.06.1579 S/H, Dç, liv. 44, f. 247, aditamento de 21.05.1600	Desde 01.01.1580 – 10.000 rs de tença além dos 20.000 rs que já recebia. Mercê de 10.08.1578 A esta data já falecido, atribui tença de 55.000 rs ao filho.
1578	<i>Domenico, Dioguo</i>	<i>Charamella¹</i>	<i>"...tanto como tem cada hum dos outros meus charamellas,..."; "...e despachar cadanno no thesoureiro onde se despachão as vestiarias dos outros charamellas,..."</i>	S/H, Dç, liv. 42, f. 203 v., 18.12.1578	Desde 15.12 - 8.000 rs (<i>"vestiaria"</i>)

¹ Em FI, Dç, liv. 27, f. 62, é referido *"Diogo Domenico, charamella e musico de viola darco"*.

Anexo C: Digitalizações de manuscritos provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (hoje conservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).



P-Cug, MM 36, 1v – Versos de *Dixit Dominus*, D. Pedro de Cristo.

2

Et de a dextris meis

Irga virtutis tue E Mitter dominus ex sion. Domina

re in medio. inimicoru tuo rum

vrauit dñs & non penite bit eū Tu es sacerdos in e

ternū secūdu ordinem Mechisedech.

Vdicabit in natio nibus Implebit ruinas.

Et de a dextris meis.

Irga uirtutis tue. E mittet dñs ex sion. dominare

in medio inimicorū tuo rum.

vrauit dominus & nō penite bit eum Tu es sacerdos in

eternum Secūdu ordinem Melchisedech.

Vdi cabit in natio nibus implebit rui nas.

P-Cug, MM 36, 2 – Versos de *Dixit Dominus*, D. Pedro de Cristo.



P-Cug, MM 18, 20v-22 – In monte oliueti, D. Pedro de Cristo.

Anexo D: Obras de D. Pedro de Cristo transcritas de manuscritos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

P-*Cug*, MM36 e MM18:

O magnum mysterium, MM36, 24v-5

Lumen ad revelationem, MM36, 68v-9

Dixit Dominus, MM36, 1v-3

In monte olivetti, MM18, 20v-22

Es nascido, MM36, 65v-67

Gloria Laus, MM18, 16v-19

Panis quem ego dabo, MM36, 33v-34

Virgam Virtutis, de [Dixit Dominus], MM18, 7v-8

Donec ponam [Dixit Dominus], MM36, 56v-7

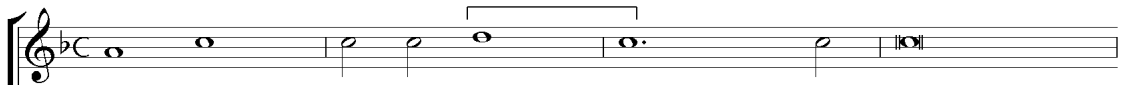
Crítérios de edição


1. Mantiveram-se os valores rítmicos, as claves, tons e sinais de mensuração, tal como nos originais. Os valores rítmicos das notas finais foram uniformizados.
2. As barras de compasso (reduzidas), inexistentes nos originais, são editoriais.
3. Acidentes colocados antes das notas, ainda que segundo convenção moderna, estão no original; Acidentes colocados por cima das notas são sugestões editoriais, segundo convenção moderna, e aplicam-se apenas às notas abaixo dos quais estão colocadas.
4. Ligaduras nas fontes estão indicadas por parêntesis rectos horizontais e colocados sobre as notas ligadas. A coloração está indicada por parêntesis rectos horizontais interrompidos.
5. Texto entre parêntesis rectos, é da responsabilidade do editor. Texto em itálico é representado pela marca *ditto* nos originais. A colocação do texto é, tendo em conta o pouco cuidado posto no alinhamento entre sílabas e notas por parte de Pedro de Cristo, editorial.
6. A ortografia e pontuação foram uniformizadas entre as vozes.


O magnum mysterium

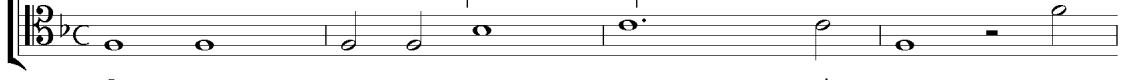
MM36, 24v-5

D. Pedro de Cristo

[Cantus] 
O ma - gnum mys - te - - - ri - um,

[Altus] 
O ma - gnum mys - te - - - ri - um, et

[Tenor] 
O ma - gnum - mys - te - - - ri - um,

[Bassus] 
O ma - gnum mys - te - - - ri - um, et


5 
et ad - mi - ra - - bi - le Sa - cra - men -


ad - mi - ra - - - bi - le Sa - cra - men -


et ad - mi - ra - bi - le Sa - cra - men -


ad - mi - ra - - - bi - le Sa - cra - men -

10 
- tum, ut a - ni - ma - li - a ut a - ni - ma - li -


tum, ut a - ni - ma - li - a ut a - ni - ma - li - a ut a - ni - ma - li -


- tum, ut a - ni - ma - li - a ut a - ni - ma - - - li -


- tum, ut a - ni - ma - li - a ut a - ni - ma - - - li -

14

a vi - de - rent vi - de - rent Do - mi-num na - tum, ja - cen -
 a vi - de - rent vi - de - rent Do - mi-num na - tum, ja - cen -
 a vi - de - rent vi - de - rent Do - mi-num na - tum, ja - cen -
 a vi - de - rent vi - de - rent Do - mi-num na - tum, ja - cen -

18

tem in prae - se - pi - o! Be - a - ta Vir - go
 tem in prae - se - pi - o! Be - a - ta Vir - go, Be - a - ta
 tem in prae - se - pi - o! Be - a - ta Vir - go, Be - a - ta
 tem in prae - se - pi - o! Be - a - ta Vir - go,

22

Be - a - ta Vir - go cu - jus vis - ce - ra me - ru - e - runt
 Vir - go Be - a - ta Vir - go, cu - jus vis - ce - ra me - ru - e - runt
 Vir - go Be - a - ta Vir - go, cu - jus vis - ce - ra me - ru - e - runt por - ta - re
 Be - a - ta Vir - go, cu - jus vis - ce - ra me - ru - e - runt por - ta - re

27

por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

por - ta - re Do - mi - num Chris - tum.

Do - mi - num Chris - tum.

Do - mi - num Chris - tum.

31

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, A - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

36

a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

a, gra - ti - a ple - na, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum, Do - mi - nus te - cum.

41

cum. Be - a - ta vir - go, cu - jus vis - ce - ra me - ru -

- cum. Be - a - ta vir - go, cu - jus vis - ce - ra me - ru -

Be - a - ta vir - go, cu - jus vis - ce - ra me - ru -

cum. Be - a - ta vir - go, cu - jus vis - ce - ra me - ru -

45

e - - runt por - ta - re

e - - runt por - ta - re

e - - runt por - ta - re Do - mi - num

e - - runt por - ta - re Do - mi - num

48

Do - mi - - - num Chris - - - - tum.

Do - mi - - - num Chris - - - - tum.

Chris - - - - - tum.

Chris - - - - - tum.

Lumen ad revelationem

MM36, 68v-9

D. Pedro de Cristo

[Cantus] Lu - men ad re - ve - la - ti - o - nem_ gen - ti -

[Altus] Lu - men ad re - ve - la - ti - o - nem gen - - - ti -

[Tenor] Lu - - men ad re -

[Bassus] Lu - men ad re - ve - la - ti - o - nem gen - ti - um, gen - -

6
um, ad re - ve - la - ti - o - nem gen - -

- um, ad re - ve - la - ti - o - nem gen - - - ti -

ve - la - ti - o - nem gen - ti - um, et glo -

- ti - um, ad re - ve - la - ti - o - nem gen - - - -

11
- ti - um, et glo - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra - el.

- um, et glo - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra - el.

ri - am ple - bis tu - ae Is - ra - el.

- ti - um, et glo - ri - am ple - bis tu - ae Is - ra - el.


Dixit Dominus

MM36, 1v-3

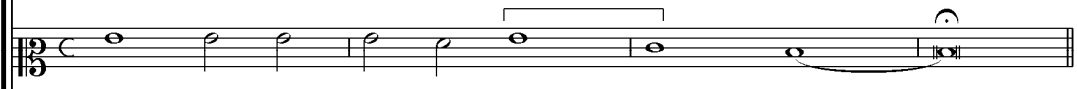
[Cantor] 

1. Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - us

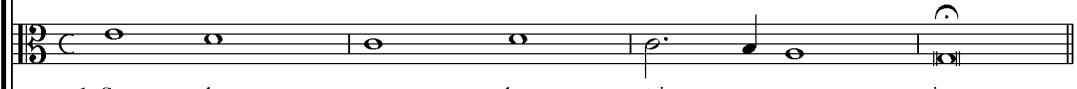
D. Pedro de Cristo

[Superius I] 

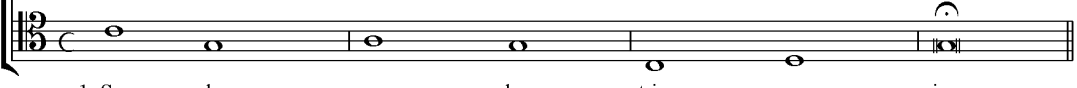
1. Se - de a dex - tris me - - is.

[Altus] 


1. Se - de a dex - tris me - - is.

[Tenor] 


1. Se - de a dex - tris me - is.

[Bassus] 


1. Se - de a dex - tris me - is.




3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - - mi -



3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus



3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus



3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus

2

nus ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o
 ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o i -
 — ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi -
 — ex Si - on: do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi -

i - ni - mi - co - rum tu - o - - rum.
 ni - mi - co - - rum tu - o - - rum.
 co - rum tu - o - - - - rum.
 co - rum tu - o - - - - rum.

5. Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae - ni - te - bit e - um: Tu
 5. Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae - ni - te - bit e - um:
 5. Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae - ni - te - bit e - um: Tu
 5. Ju - ra - vit Do - mi - nus, et non pae - ni - te - bit e - um:

es sa - cer - dos in ae - ter - num se -
 Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se -
 es sa - cer - dos in ae - ter - num se -
 Tu es sa - cer - dos in ae - ter - num se -

cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.
 cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.
 cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.
 cun - dum or - di - nem Mel - chi - se - dech.

7. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru - i -
 7. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple -
 7. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple - bit ru -
 7. Ju - di - ca - bit in na - ti - o - ni - bus, im - ple -

nas: con - quas - sa - bit ca - pi -
- bit ru - i - nas: con - quas - sa - bit ca - pi -
i - - - nas: con - quas - sa - bit ca - pi -
-bit ru - i - - - nas: con - quas - sa - bit ca - pi -

ta in ter - ra mul - to - rum.
ta in ter - ra mul - to - rum.
ta in ter - ra mul - to - - - rum.
ta in ter - ra mul - to - - - rum.

9. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li -
9. Glo - ri - a Pa - - tri, et Fi - - - li - o,
9. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o,
9. Glo - ri - a Pa - tri, et Fi - - - li - o,
Gloria Patri tacet

The image shows a musical score for four voices, arranged in four staves. The lyrics are in Latin and are distributed across the staves as follows:

- Staff 1: - o, et Spi - ri - tu - i San - cto. _____
- Staff 2: et Spi - ri - tu - i San - cto. _____
- Staff 3: et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.
- Staff 4: et Spi - ri - tu - i San - cto, et Spi - ri - tu - i San - cto.

The music is written in a common time signature (C) and features various note values including minims, crotchets, and quavers, with some notes beamed together. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

In monte oliveti

MM18, 20v-22

D. Pedro de Cristo

In mon - te o - li - ve - ti
In mon - te o - li - ve -
In mon - te o - li - ve - ti in mon - te o - li -
In mon - te o - li - ve - ti in

6
o - ra - vit ad pa - - trem o - ra - vit ad pa -
ti, o - li - ve - ti o - ra - vit ad pa -
ve - - - - ti o - ra - vit ad pa -
mon - te o - li - ve - ti o - ra - vit ad pa - -

11
- trem: pa - ter pa - ter si fi - e - ri po - -
trem: pa - ter, pa - - ter si fi - e - ri po -
trem: pa - - ter, pa - ter
trem: pa - ter si fi - e - ri po - - test

2

16

- test si fi - e - ri po -

- test si fi - e - ri po - - - test, [si

si fi - e - ri po - - - test, si

si fi - e - ri po - - - test

21

- - - test, si fi - e - ri si fi - e - ri

fi - e - ri po - test, si fi - e - ri po -

fi - e - ri po - test, si fi - e - ri po - - -

[si fi - e - ri po test] si fi - e - ri

26

po - test, tran - se - at a me tran - se - at

- test, tran - se - at a me ca -

- test, tran - se - at a me tran - se at a me ca -

po - test, tran - se - at a me tran - se - at a

32

a me ca - lix is - te. Spi - ri - tus qui - -

- lix is - - - te. Spi - ri - tus qui - dem

- lix is - te. Spi - ri - tus qui - dem

me ca - lix is - te. Spi - ri - tus qui - dem

37

dem prom - - ptus est, ca - ro au - tem, ca - ro

prom - ptus est ca - ro au - tem in - fir - ma in -

prom - - - ptus est, ca - -

prom - ptus est, ca - ro au - tem in - fir - ma

42

au - tem in - fir - ma, fi - at vo - lun - tas tu - - a.

fir - - - ma fi - at vo - lun - tas tu - a.

- ro au - tem in - fir - ma fi - at vo - lun - tas tu - a.

fi - - at vo - lun - tas tu - - a.

61 *p*

Spi - ri - tus qui - - - dem prom - - - ptus
 Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est,
 Spi - ri - tus qui - dem prom - - - ptus
 Spi - ri - tus qui - dem prom - ptus est, ca -

65

est, ca - ro au - tem, ca - ro au - - - tem
 ca - ro au - tem in - fir - - ma in - fir - - -
 est, ca - - - ro au - tem
 - ro au - tem in - fir - ma

69

in - fir - ma, fi - at vo - lun - tas tu - - - a.
 - ma fi - at vo - lun - tas tu - a.
 in - fir - ma fi - at vo - lun - tas tu - a.
 fi - - - at vo - lun - tas tu - - - a.

Es nascido

MM36, 65v-67

D. Pedro de Cristo

Es nas - ç i - do, es nas - ç i - do, di - nos quien ? el que Za - cha - ri - as vi -
di - nos quien ?
di - nos quien ?
di - nos quien ?

do, el que Za - cha - ri - as vi -
el que Za - cha - ri - as vi - do, el que Za - cha - ri - as vi -
el que Za - cha - ri - as vi - do, el que Za - cha - ri - as
el que Za - cha - ri - as vi - do el que Za - cha - ri - as

do, el que Za - cha - ri - as vi - do, el que
- do, el que Za - cha - ri - as vi - do,
vi - do, el que Za - cha - ri - as vi -
vi - do, el que Za - cha - ri - as vi - do, el que Za - cha - ri - as

2

16

Za - cha - ri - as vi - do nas - çe - ri - a em Be - lem,
 el que Za - cha - ri - as vi - do nas - çe - ri - a
 do, el que Za - cha - ri - as vi - do nas - çe - ri - a em Be - lem,
 vi - do, el que Za - cha - ri - as vi - do nas - çe - ri - a em Be - lem,

21

nas - çe - ri - a em Be - lem, nas - çe -
 em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be -
 nas - çe - ri - a em Be - lem, em Be - lem, nas - çe - ri - a
 nas - çe - ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem,

26

ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem.
 lem, nas - çe - ri - a em Be - lem, em Be - lem.
 em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem, em Be - lem.
 nas - çe - ri - a em Be - lem.

30

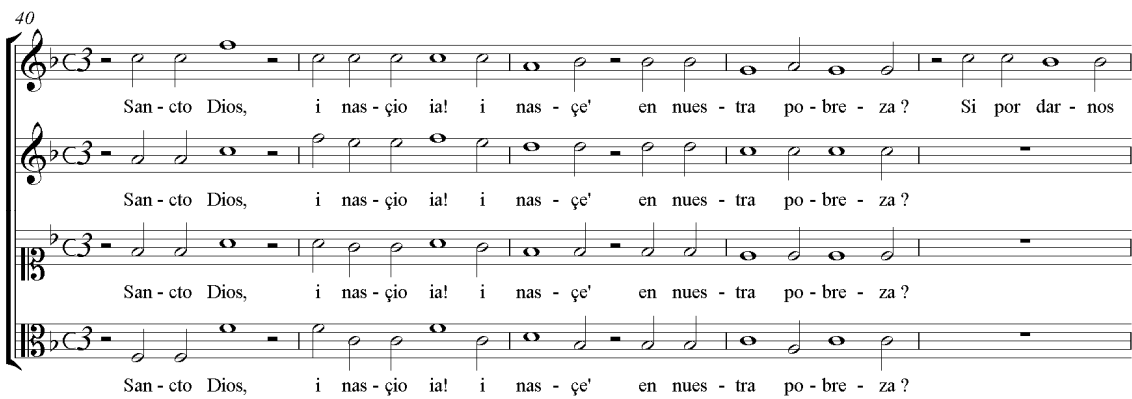
Las se - nhas del ni - nho Dios son pre - se - pe' y sta - blo por en - ga - nhar
 Las se - nhas del ni - nho Dios son pre - se - pe' i sta - blo por
 Las se - nhas del ni - nho Dios son pre - se - pe' i sta - blo por en - ga - nhar al di - a - blo,
 Las se - nhas del ni - nho Dios son pre - se - [pe'] y sta - blo por en - ga - nhar al di - a -

35




al di - a - blo, por en - ga - nhar al dia - blo, di - a - blo i re - de - mi - ros a vos.
 en - ga - nhar al di - a - blo, por en - ga - nhar al di - a - blo i re - de - mi - ros a vos.
 por en - ga - nhar al di - a - blo, por en - ga - nhar al di - a - blo y re - de - mi - ros a vos.
 blo, por en - ga - nhar al di - a - blo, al di - a - blo i re - de - mi - ros a vos.

40



San - cto Dios, i nas - çio ia! i nas - çe' en nues - tra po - bre - za? Si por dar - nos
 San - cto Dios, i nas - çio ia! i nas - çe' en nues - tra po - bre - za?
 San - cto Dios, i nas - çio ia! i nas - çe' en nues - tra po - bre - za?
 San - cto Dios, i nas - çio ia! i nas - çe' en nues - tra po - bre - za?

45



su ri - que - za, si por dar - nos su ri -
 Si por dar - nos su ri - que - za, si por dar - nos
 Si por dar - nos su ri - que - - za, si por
 Si por dar - nos su ri - que - za, si por

50



que - - za, si por dar - nos su ri - que - za,
 su ri - que - za, si por dar - nos su ri - que - za,
 dar - nos su ri - que - za, si por dar - nos su ri -
 dar - nos su ri - que - za si por dar - nos su ri - que - za, si por

4

55

si por dar - nos su ri - que - za i quan - to

si por - dar - nos su ri - que - za

que - za, *si por dar - nos su ri - que - za* i quan - to nel çie - lo

dar - mos su ri - que - za, *si por dar - nos su ri - que - za* i quan - to nel çie - lo

60

nel çie - lo a, i quan - to nel çie - lo a,

i quan - to nel çie - lo a, i quan - to nel çie - lo a, i quan -

a, i quan - to nel çie - lo a, nel çie - lo a,

a, i quan - to nel çie - lo a, y quan - to

65

i quan - to nel çie - lo a, i quan - to nel çie - lo a.

to nel çie - lo a, *i quan - to nel çie - lo a,* i quan - to nel çie - lo a.

i quan - to nel çie - lo a, *i quan - to nel çie - lo a,* nel çie - lo a.

nel çie - lo a, [nel çie - lo a,] *i quan - to nel çie - lo a.*

70

Es nas - çí - do, es nas - çí - do, es nas - çí - do, es nas - çí - do,

Es nas - çí - do es nas - çí - do,

Es nas - çí - do es nas - çí - do,

Es nas - çí - do, es nas - çí - do, es nas - çí - do, es nas - çí - do,

75

di - nos quien [?] el que Za - cha - ri - as

di - nos quien [?] el que Za - cha - ri - as vi - do

di - nos quien el que Za - cha - ri - as vi - do, el que Za - cha -

di - nos quien [?] el que Za - cha - ri - as vi - do, [vi - do,]

80

vi - do, el que Za - cha - ri - as vi - do

el que Za - cha - ri - as vi - do. nas - çe -

ri - as vi - do, el que Za - cha - ri - as vi - do nas - çe - ri - a

el que Za - cha - ri - as vi - do, el que Za - cha - ri - as vi - do nas - çe - ri - a

85

nas - çe - ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be -

ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem

em Be - lem. nas - çe - ri - a em Be - lem em Be -

em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem, nas - çe -

90

lem, nas - çe - ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem em Be - lem.

nas - çe - ri - a em Be - lem nas - çe - ri - a em Be - lem.

lem, nas - çe - ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem.

ri - a em Be - lem, nas - çe - ri - a em Be - lem.

16

cus prom - psit, prom - psit Ho - san - na pi - - um, o -
psit, prom - - - - - psit Ho - san - na pi - - -
prom - - - psit Ho - san - na pi - - - -
prom - psit, prom - - - psit Ho - san - na pi - - - um, Ho - san - na

21

san - na pi - - - - - um. 1. Is - ra - el, Is -
um, pi - - - - - um. 1. Is - ra - el, Is -
um. 1. Is - ra - el, Is -
pi - - - - - um. *Bassus tacet*

26

- ra - el es tu Rex Da - vi - dis et in - cli - ta
- ra - el es tu Rex Da - vi - dis et
- ra - el es tu Rex Da - vi -

31

pro - les no - mi - ne qui in Do - - mi -
in - cli - ta pro - - les, no - mi - ne qui in Do - mi -
dis et in - cli - ta pro - les, no - mi - ne qui in Do - mi -

36

ni. Rex be - ne - di - cte ve - - - nis.
ni. Rex be - ne - di - cte ve - - - nis.
ni. Rex be - ne - di - cte, Rex be - ne - di - te ve - nis.

42

3. Plebs He - brae - - - a ti - - - bi
3. Plebs He - brae - - - a ti - - - bi, ti -
Canon in diapente
3. Plebs He - brae - - - a ti - - - bi cum
3. Plebs He - brae - - - a ti - - - bi cum pal -
3. Plebs He - brae - - - a ti - - - bi cum

47

cum pal - - mis ob - vi - am ve - nit, ve - nit

- bi cum pal - mis ob - vi - am ve -

pal - - - - - mis ob - - - - -

- - - - - mis ob - - - - - vi -

pal - - - - - mis, cum pal - - - - - mis ob - vi - am ve -

52

cum pre - ce vo - - - - - to hym

nit, ve - - - - - nit cum pre - ce vo - - - - - to, vo -

- vi - am ve - nit cum pre - ce vo - to

am ve - nit cum pre - ce vo - to hym -

- - - - - nit cum pre - ce vo - - - - - to

57

- - - - nis ad su - mus es - se ti -
- - - to hym - nis ad su -
hym - nis ad su -
- nis ad su - mus
hym - nis ad su - mus es - se, es -

62

- - - bi, ad su-mus es - se ti - - - - bi.
mus es - - se ti - bi, es - se ti - - bi.
mus es - - - - se ti - - - bi.
es - - - - se ti - - - bi.
- se ti - - - - bi.

Panis quem ego dabo

MM36, 33v-34

D. Pedro de Cristo

5

Pa - nis quem e - go da -

Pa - nis quem e - go da - bo, pa - nis quem e - go

Pa - nis quem e - go da - - - - - bo, pa - nis quem e - go da -

Pa - nis quem e - go da - - - - - bo,

10

- - - bo, pa - nis quem e - go da - -

da - - - bo, pa - nis quem e - go da - - bo ca -

- bo pa - nis quem e - go da - - - - -

pa - nis quem e - go da - - - - - bo, [da - - - -

15

- - - bo ca - ro me - a est, _____

- ro me - a est _____ ca - ro me - a est _____

bo ca - ro me - a est, _____ ca - ro

bo, da - - - bo] ca - ro me - a est, _____

20

ca - ro me - a est, ca - ro me - a est, me - a est, ca - ro me - a est, [me - a est,] ca - ro me - a est

25

pro mun - di vi - - - - - ro me - a est, pro mun - di vi - ta [pro mun - di vi - - - - - est, pro mun - di vi - - - - -] ca - - - ro me - a est] pro mun - di vi - - - - -

30

ta qui man - du - cat, qui man - du - cat me - am - ta] qui man - du - cat, qui man - du - cat me - - - ta qui man - du - cat, qui man - du - cat me - am car - - - ta qui man - du - cat, qui man - du - cat me - am

35

car - nem, me - am car - nem et bi - bit me - um san -
 am car - nem et bi - bit me - um san - gui - nem, et
 - nem et bi - bit me - um san - gui - nem, san -
 car - nem et bi - bit me - um san - gui nem,

40

gui - nem, et bi - bit me - um san - gui -
 bi - bit me - um san - gui - nem, san - gui - nem
 - - - - - gui - nem san - gui - nem in
 et bi - bit me - um san - gui - nem, et bi - bit me - um san - gui -

45 50

nem in me ma - net et e - go in e -
 in me ma - net et e - go in e - o, et e -
 me ma - net
 nem in me ma - net et e - go in

55

- o, et e - go in e - - - -
go in e - - o, et e - go in e - - -
et e - go in e - - - - o et
e - - - o, et e - go in

60

- o. Al - le - lu -
- - - o. Al - le - lu - - -
e - - go in e - o. Al - le - lu - - -
e - - - o. Al - le - lu - - -

65

- ia, al - le - lu - - - - ia.
- a, al - le - lu - - - - ia.
ia, al - le - - - lu - ia al - le - lu - ia.
- - ia, al - le - lu - - - - ia.

Dixit Dominus

MM18, 7v-8 (verso)

D. Pedro de Cristo

3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:
3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:
3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si - on:
3. Vir - gam vir - tu - tis tu - ae e - mit - tet Do - mi - nus ex Si on:

6
do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi - co - rum
do - mi - na - re in me - di - o i - ni - mi - co -
do - mi - na - re in - me - di - o i - ni - mi - co -
do - mi - na - re in me - di - o i -

10
tu - o - rum.
rum tu - o - rum.
rum tu - o - rum.
ni - mi - co - rum tu - o - rum.

Dixit Dominus

MM36, 56v-7

D. Pedro de Cristo

2. Do - nec po - nam i - ni - mi - cos tu - os, sca - bel - lum pe - dum tu -

o - - - - - rum. 4. Te - cum prin - ci -

o - - - - - rum. 4. Te - cum prin - ci - pi - um

- o - - - - - rum. 4. Te -

o - - - - - rum. 4. Te - cum prin - ci - pi -

pi - um in di - e vir - tu - tis tu - -

in di - e vir - tu - tis tu - -

cum prin - ci - pi - um in di - e vir - tu - tis tu -

um in di - e vir - tu - tis tu - -

2

14

ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te -

-ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te -

ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te -

-ae in splen - do - ri - bus san - cto - rum: ex u - te -

18

ro an - te lu - ci fe - rum ge - - nu - i te.

ro an - te lu - ci - fe - rum ge - - - nu - i te.

ro an - te lu - ci - fe - rum ge - - - nu - i te.

ro an - te lu - ci - fe - rum ge - - - nu - i te.

22

6. Do - mi - nus a dex - tris tu - is, con - fre - git in di - e

6. Do - mi - nus a dex - tris tu - is, con - fre - git in di - e

6. Do - mi - nus a dex - tris tu - is, con - fre - git in di - e

6. Do - mi - nus a dex - tris tu - is, con - fre - git in di - e

27

i - rae su - ae re - - ges. 8. De tor - ren -

i - rae su - ae re - - ges. 8. De tor - ren -

i - rae su - - - ae re - ges. 8. De tor - ren -

i - rae su - - - ae re - ges. 8. De tor - ren -

31

te in vi - a bi bit: pro - pte - re - a

te in vi - a bi - - - bit: pro - pte - re - a

te in vi - a - - - bi - - - bit: pro - pte - re - a

te in vi - a bi - bit: pro - pte - re - a

35

e - xal - ta - vit ca - put, ca - put.

e - xal - ta - vit ca - - - - - put.

e - xal - ta - - - vit ca - - - - - put.

e - xal - ta - - - vit ca - - - - - put.