



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de
Lisboa

**MANUEL REBELO E A ESCOLA DE MÚSICA
DA SÉ DE ÉVORA
- O CÓDICE 3 -**

Pedro Miguel Pereira Gomes Teixeira

Mestrado em Música – Direcção Coral

Setembro de 2012

Professor Orientador: Prof. Paulo Lourenço

Professor Co-orientador: Dr. Owen Rees

Agradecimentos

Ao Dr. Cónego Eduardo Pereira da Silva, por ter permitido despoletar toda esta investigação;

Ao Cónego Joaquim Chorão Lavajo, director do arquivo da Sé de Évora, que tão amavelmente acedeu ao meu pedido para consultar o Códice n.3;

À Dra. Fátima Farrica, pela sua permanente disponibilidade e valiosa ajuda nas minhas visitas ao arquivo da Sé de Évora;

Ao Prof. Owen Rees, pelo seu infindável saber no que toca à música renascentista e sua investigação e interpretação;

A Paulo Lourenço, colega, amigo e mestre com quem pude desenvolver surpreendentemente a minha forma de dirigir ao longo do mestrado;

Aos cantores do Officium que integram o elenco para este projecto, por acreditarem – como eu – que há sempre mais para descobrir na interpretação de tão fascinante repertório.

Resumo

Manuel Rebelo permanece na actualidade como um dos compositores da Escola de Música da Sé de Évora cuja obra é praticamente desconhecida. A ausência quase total de transcrições de composições suas para notação moderna faz questionar a razão para tal facto. Com efeito, é pela mão de José Augusto Alegria que nos surgem transcritas apenas duas composições alegadamente de Manuel Rebelo: um *Sanctus* de uma missa a cinco vozes e um *Regina Coeli Lætare* a quatro. A primeira acha-se como apêndice musical do volume «História da Escola de Música da Sé de Évora» e a segunda está patente no apêndice II do tomo «O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora», ambos da autoria do Cónego José Augusto Alegria. A existência de apenas duas obras em notação moderna, alegadamente de Rebelo, leva-nos a olhar, em primeira instância, para a própria fonte usada por Alegria: o códice n. 3, que se encontra no arquivo da Sé de Évora. A sua digitalização, análise e observação farão parte dos objectivos desta investigação, assim como a transcrição do material considerado relevante e de atribuição possível a Rebelo: um Magnificat a quatro vozes patente no início do manuscrito (e verdadeiramente a única obra do códice que contém referência explícita ao compositor), e a missa a cinco, de onde foi transcrito o Sanctus referido. O necessário enquadramento histórico permitir-nos-á compreender a importância da figura de Rebelo no contexto do colégio dos moços do coro, as funções que desempenhava e os seus antecedentes e consequentes a nível estético-musical. A apresentação pública do material transcrito – a par com outro já existente e de autores contemporâneos de Rebelo – constitui, em última análise, o derradeiro objectivo desta investigação, procurando dar a conhecer um dos grandes nomes da Sé de Évora, até hoje praticamente desconhecido.

Palavras-Chave

Sé de Évora, Manuel Rebelo, Magnificat, Missa a 5, Transcrição moderna

Abstract

Manuel Rebelo remains as one of the Évora Cathedral Music School composers whose work is fairly unknown. The lack of modern transcriptions helps to raise questions about the lack of information regarding the composer. Only two works allegedly by Manuel Rebelo exist in modern notation, by the hand of José Augusto Alegria: a *Sanctus* of a mass for five voices and one *Regina Caeli Lætare* for four voices. The former is found as a musical appendix in “História da Escola de Música da Sé de Évora”, and the latter appears in appendix II of “O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora”, both by Cónego José Augusto Alegria. The existence of two allegedly Rebelo works in modern notation makes us wonder about the source used by Alegria: the Codex n. 3, which can be found at the Évora Cathedral archives. Its digitalization and analysis are part of this research, along with the modern notation transcription of the material that could be attributed to Rebelo: a four voice *Magnificat* which appears in the beginning of the manuscript (and the only one which has a clear written reference to the composer), and the five voice mass, from which Alegria appears to have transcribed the referred *Sanctus*. A required historical context will help to understand the role of Rebelo in the context of the Colégio dos Moços de Coro, along with the functions he was committed to and the background and consequences of his musical aesthetics. The public performance of the transcribed material – alongside with other works by his contemporary composers – is the ultimate goal of this research, as it will unveil one of the great names of Évora Cathedral Music School, virtually unknown at the present time.

Keywords

Évora Cathedral, Manuel Rebelo, Magnifica, Missa a 5, Modern transcription

Índice

Agradecimentos	3
Resumo	4
<i>Palavras-Chave</i>	4
Abstract	5
<i>Keywords</i>	5
Índice	6
A Escola de Música da Sé de Évora e a figura de Manuel Rebelo	8
<i>O dealbar da Escola de Música da Sé de Évora</i>	8
<i>Manuel Rebelo – contexto histórico</i>	11
<i>A obra de Manuel Rebelo – problemática</i>	12
O Códice 3	15
Transcrição – metodologia	17
<i>Acidentes – música ficta</i>	17
<i>Texto</i>	18
Colocação do texto	18
Texto – opção pelo Latim Vaticano	19
<i>Transcrição – valores rítmicos</i>	20
<i>Barras de compasso</i>	20
<i>Ligaduras e coloração</i>	21
O Concerto	21
<i>A escolha do programa</i>	22
<i>Commissa mea e a Missa a 5</i>	22
<i>Modo de execução – a cappella?</i>	24
<i>Pronúncia do latim</i>	26
<i>Local e contexto do concerto</i>	27
Implementação do projecto	28
<i>Grupo vocal</i>	28
<i>Planificação de ensaios</i>	29
Direcção coral – opções	30
Conclusão	31
Bibliografia	32

Anexos	34
Anexo I	35
<i>Calendarização</i>	35
Anexo II	36
<i>Magnificat primi toni, a 4 (Manuel Rebelo) – transcrição (excerto)</i>	36
Anexo III	37
<i>Texto da missa, de acordo com o manuscrito</i>	37
Anexo IV	39
<i>Missa a 5 (Manuel Rebelo?) – transcrição (excerto)</i>	39

A Escola de Música da Sé de Évora e a figura de Manuel Rebelo

O dealbar da Escola de Música da Sé de Évora

Évora assiste, a partir do primeiro quartel de 1500, a um dos mais significativos períodos da história da música portuguesa. Nos inícios do séc. XVI, as rendas do bispado de Évora eram, com efeito, maiores que as de qualquer outro bispado ou arcebispado do reino. É o próprio rei D. Manuel I que escreve ao bispo de Évora evidenciando interesse em que na sé eborense houvesse músicos cantores que pudessem servir nos dias solenes e festas do ano litúrgico (Alegria, 1973b). Era bispo de Évora, à altura, D. Afonso de Portugal, filho do Marquês de Valença. Faleceu um ano após D. Manuel, em 1522. Sucede-lhe no cargo o Infante D. Afonso, filho de D. Manuel e nomeado cardeal em 1517, com apenas 8 anos de idade. Apesar de ter a sua própria capela de músicos, cujo mestre era Pero do Porto, não quis o cardeal por algum motivo trazê-lo para Évora para mestre de capela da sua Sé. É já no tempo de D. João III (irmão do cardeal D. Afonso) que surge a figura de Mateus de Aranda, vindo de Espanha em Março de 1528 para se tornar no primeiro mestre da capela da Sé de Évora, dando início ao que mais tarde se conheceu como a Escola de Música da Sé de Évora (Alegria, 1997).

De Espanha veio o primeiro mestre de capela da Sé de Évora e primeiro lente de música da Universidade de Coimbra de que há referência, Mateo de Aranda. [...] Gabava-se de ter estudado em Itália, além de ter sido discípulo de Pedro Ciruelo em Alcalá de Henares (Brito, 1989, p. 46).

De acordo com Alegria (1997), Aranda encontra em Évora «14 capelães-cantores auxiliados por 4 moços do coro que obedeciam e eram ensinados pelo Mestre-Escola ou por pessoa designada para o efeito» (p. 37). Contudo, os 4 moços dispersavam o seu tempo e atenção por múltiplas tarefas que lhes impossibilitava a disponibilidade para escutarem as lições do mestre da capela recém-designado. Queixando-se ao cabido, o problema terá sido adiado *sine die*, por se ter considerado difícil alterar as tradicionais estruturas de funcionamento da

Sé. Aranda recorre, assim, a D. Afonso que por sua vez apela a D. João III que interceda perante o cabido no sentido de tentar alterar o panorama. É a 3 de Abril de 1528 – pouco tempo depois, portanto – que é emitido um alvará ao cabido da Sé:

Eu elRey faço saber a vos dayam chantre e dignidades do cabido da cidade de Evora que por quanto os quatro moços do coro que sam ordenados nessa see eram ocupados no ajudar das missas e outras cousas do serviço da igreja por onde nom podem aprender com o mestre da capella da dita see pera servirem na estante Ey por bem que o dito mestre da capella mateus daranda com vosso parecer escolha outros quatro moços que sejam de boas vozes e autos para isso para aprenderem a cantar e os ensinar o dito mestre da capella os quais serviram a estante e ficaram a ordenança e mando do dito mestre que os ensinará e constringerá a aprenderem. E a cada hum dos ditos quatro moços ey por bem e me praz que seja dado outro tanto cada anno a custa da renda da fabrica da dita see como se daa a cada hum dos moços do coro que pagua o mestre escola... (Alegria, 1997, p. 38).

Foram assim criadas as bases para a docência da arte da música na Sé de Évora, por vontade de Mateus de Aranda e apoio de D. João III, achando de novo quatro moços de coro que pudessem cantar à estante a parte do *Superius* ou *Cantus* da música polifónica, com a particularidade de serem «pagos pela mesma tabela dos moços sustentados pelo Mestre-Escola, duzentos réis por mês e respectivas opas de pano vermelho ou roxo com barretes em conformidade e mais ainda calças também vermelhas, gibão de fustão e duas sobrepelizes em cada ano» (Alegria, 1997, p. 39). Curioso será notar que logo após terem entrado ao serviço estes quatro moços, o Mestre-Escola disponibilizou os seus moços para aprenderem com o Mestre da Capela – que não se limitava a ensinar os oito moços do coro: Aranda comprometia-se a ensinar também todos os cónegos, bacharéis e cantores que desejassem aprender. Para além disso, deveria dirigir a capela à estante do coro «sempre que as festas obrigassem a presença dos cantores» (Aranda & Alegria, 1978, p. 10).

Mateus de Aranda não se destaca enquanto figura relevante na nossa História apenas neste contexto dos primórdios da Escola de Música mas também pela publicação do primeiro volume de didáctica musical em Portugal: o *Tractado de Canto Chão*, saído da oficina de German Galharde em Lisboa, em Setembro de 1533. Com sentido eminentemente prático, este manual procura alinhar de um modo pragmático o ensino do canto-chão, para uso directo na Sé eborense, tentando cimentar bases cada vez mais sólidas no ensino da música. Apenas dois anos mais tarde, é publicado na mesma oficina o *Tractado de Canto Mensurable*

de Mateus d'Aranda, que introduzia os seus aprendizes na verdadeira missão que o tinha trazido a Portugal: o canto d'órgão e o contraponto.

Estavam criadas as bases para a Escola de Música da Sé de Évora: oito moços de coro que tinham funções específicas e que iam desde o canto à estante até a dizerem os «versos no Coro e levarem as Tochas com a Cruz e Cabido» (Alegria, 1997, p. 47). O funcionamento do ensino foi, aliás, regulado em primeira instância após a *visitação* do Cardeal D. Afonso em 1537, no sentido de garantir a continuidade das práticas lectivas, através de um regulamento que definia vários itens que abrangiam não só o ensino da música e da gramática, como também as definições dos diversos cargos que existiam à altura (como por exemplo o de Mestre-Escola e Mestre da Capela). Criava-se, também, a nova categoria de porcionários, ou seja, os moços que, por via do avanço da idade (a partir dos 15 anos) e consequente mudança de voz, integrariam um grupo que aproveitaria os ensinamentos já recebidos e, não os desperdiçando fora da Sé, continuaria os seus estudos em várias áreas, como seja a gramática (Alegria, 1997). O próprio número de moços de coro foi crescendo, sendo mais tarde acrescentado pelo Cardeal Infante D. Henrique (que sucedeu a D. Afonso após a sua morte prematura em 1540, contando apenas 31 anos de idade) até um total de vinte (Alegria, 1973b).

É então a partir de 1537 que fica a Sé de Évora apetrechada de um sistema de ensino artístico e literário com condições ímpares e que, aperfeiçoado nas décadas subsequentes, cria o ambiente ideal para o advento de gerações várias de compositores portugueses de música sacra, todos eles antigos moços de coro na referida Sé e posteriormente mestres das gerações ulteriores. Nomes como Manuel Mendes, Duarte Lobo, Filipe de Magalhães e Frei Manuel Cardoso, quatro exemplos entre tantos outros, vieram catapultar a Escola de Música da Sé de Évora para uma outra dimensão.

Manuel Rebelo – contexto histórico

É a 13 de Dezembro de 1604 que se encontra a primeira notícia referente ao P. Manuel Rebelo, ao presidir a um casamento na Sé. José Augusto Alegria (Alegria, 1973b) sugere que teria entre vinte a trinta anos de idade e teria sido moço de coro da Sé, tendo aprendido com o P. Manuel Mendes. Encontramos em 7 de Janeiro de 1609 outra nota: «Que se faça merce ao p. M.el rebello m.tre da capella de quatro mil reis por fazer as chansonetas» (Alegria, 1973b, p. 64). Contudo, não é senão em 1633 que voltamos a ter notícia que possa ter a ver com Rebelo: em nota capitular, escolhe o Cabido para mestre da claustra o P. Rodrigues Villalva, por idade avançada do antigo mestre. Augusto Alegria (1997) avança porém com a teoria de que provavelmente não seria dirigida a Rebelo a referência, já que se manteve o compositor em funções de mestre da capela até à sua morte, em finais de 1647 ou princípios de 1648. Ou seja, se estava incapacitado para uma função (mestre da claustra), estaria à partida inabilitado para a outra (mestre da capela); no entanto, manteve-se como mestre da capela até morrer. A teoria é a de que Rebelo teria substituído entretanto Diogo Dias de Vilhena em virtude da sua idade avançada, e a referência patente na nota apontaria sim para este último. O mestre da capela Manuel Rebelo acumulara, a partir de determinado momento, as duas funções, o que terá despoletado a necessária decisão restabelecadora da ordem natural das coisas ao fim de algum tempo. Tal decisão não foi porém imediata nem unânime, a ponto de decidir o Cabido o seguinte, ao fim de duas reuniões capitulares sem decisão tomada: «Que o Cabido se compromete no s.or Dom Miguel de Portugal no qu'elle fiser no q'toca ao p.e m.el Rabello mestre da Crasta e Cappella cõ o Villalua» (Alegria, 1997, p. 71). Remetia-se assim para D. Miguel de Portugal (cónego da Sé, mais tarde Bispo de Lamego) a difícil decisão. Dias mais tarde, em nova reunião capitular, assenta-se que Manuel Rebelo ficaria ao serviço das duas funções até ao Natal, sendo a partir daí substituído por Rodrigues Villalva no ensino aos moços do coro no claustro da Sé.

A estima que muito provavelmente existia perante a figura do P. Manuel Rebelo poderá trazer alguma justificação para a dificuldade de tal resolução, e se dúvidas houvesse perante tal possibilidade, dissipam-nas a deliberação do Cabido no dia 5 de Setembro de 1635 em aumentar o ordenado do mestre da capela em dez mil réis por ano, num total de oitenta e dois mil réis por ano, fora o moio de trigo e bens pessoais (entre os quais uma horta que lhe renderia anualmente cento e dezasseis mil réis). O total de rendimento do P. Manuel Rebelo

atingiria, segundo Alegria, a quantia de cento e vinte e três mil e seiscentos réis (Alegria, 1997), soma considerável para a época (um cantor recebia cerca de doze mil réis anuais).

José Augusto Alegria – praticamente o único investigador que se debruçou sobre a figura de Manuel Rebelo – aponta o seu falecimento para o ano de 1647, já que encontra nota capitular do dia 6 de Novembro desse ano decidindo que «por ora se não tome músico p^a a capella nem se lhe de ordenado» (Alegria, 1997, p. 73). Passados três meses, oferece o Cabido ao P. Rodrigues Vilalva a quantia de doze mil réis para se mudar de Lisboa para Évora e assumir o mestrado da capela (Vilalva tinha abandonado o cargo de mestre da claustra – cuja atribuição referimos acima – em 1642). É um mês depois que o P. Vilalva está de novo em Évora para desempenhar as funções de mestre da capela, sucedendo assim a Manuel Rebelo e auferindo a quantia estipulada pelo Cabido de oitenta mil réis por ano.

A obra de Manuel Rebelo – problemática

Com a excepção da investigação levada a cabo por José Augusto Alegria que até agora revelámos, pouca pesquisa foi feita até hoje sobre a figura e a obra de Manuel Rebelo. No que se refere às suas composições, apenas se encontrava disponível em notação moderna o *Sanctus* que Alegria transcreveu, precisamente a partir do Códice 3 (Alegria, 1973b). Contudo, não é apenas no que se refere à disponibilidade de obras em notação moderna que reside o problema. Na verdade, não terá sido abundante a obra de Rebelo que terá chegado até aos nossos dias no seu suporte original ou em cópias manuscritas. De acordo com Alegria (1973), várias obras suas estariam no catálogo da Livraria de D. João IV, entretanto perdidas. É Paulo Craesbeeck que nos indica o acervo considerável de composições de Rebelo de que dispunha D. João IV (Craesbeeck & de Vasconcellos, 1649):

- Quatro vilancicos: Porque ya la flota vino a 4; Grita, grita a 6; Elado viene el Sol a villa a 4 e 8, e No baxeis a la tierra niño a 3 e 6
- Quomodo sedet sola, motete a 6
- Parce mihi Domine, motete a 6
- Ave virgo graciosa, motete a 6
- Omnes gentes plaudite manibus, motete a 8
- Missa do primeiro tom, a 12

- Laudate Dominum quia benignus est, motete a 3 e 7
- *Miserere* do quarto tom, a 3 coros
- Ave Regina Cœlorum, motete a 4 e 8.

No Arquivo da Sé de Évora encontrar-se-ia entretanto um códice com composições suas. Alegria menciona em nota de rodapé que se trata do códice musical n.º 3, e que conteria obras de Manuel Rebelo, a saber (Alegria, 1997, p. 83):

- *Magnificat* do primeiro tom, a 4 vozes
- *Missa* a 5 vozes (SSATB)
- *Regina cœli*, a 4 vozes
- Pueri Hebræorum, a 4 vozes
- *In elevatione*, motete a 6 vozes
- Ladainha de Todos os Santos, incompleta

Alegria refere ainda que apenas as duas primeiras obras ostentam a rubrica de Manuel Rebelo e sugere que a análise paleográfica do códice favorece a atribuição total ao mesmo compositor. Veremos adiante, no decurso da nossa investigação, se se pode confirmar tal suspeita.

Outras obras do compositor são referidas por Ernesto Vieira (1900). O autor refere mais uma vez a existência de várias obras no catálogo da livraria de D. João IV (vilancicos, salmos, motetes e a missa a 12 vozes que já referimos atrás), mas também a existência no Arquivo da Sé de Évora de «dois livros de estante contendo grande número de obras de diferentes autores dos seculos XVI e XVII, encontrando entre elles sete psalmos, duas missas e outras composições de Manuel Rebello» (Vieira, 1900, p. 240). Menciona ainda que Manuel Faria e Sousa faz alusão ao compositor na sua colecção de rimas «Fuente de Aganipe», na segunda parte do poema X: «I Rebello, que puede, desde el Monte Pindo, baxar osado al Aqueronte», explicando o autor em notas de fim que se trata de «Manuel Rabelo, insigne Mestre de Musica em Évora» (Vieira, 1900, p. 240).

Por seu lado, na revista *Ocidente*, José Mazza (1944-1945) faz referência a outras obras alegadamente de Manuel Rebelo e supostamente existentes na cidade de Évora:

- Parce Mihi, a 6 vozes
- 4 *Misereres* a 3 coros
- *Missa* a 12 vozes

Faz igualmente alusão à referência feita por Faria e Sousa a Rebelo, no seu poema (Mazza, 1944-1945).

Aparentemente, várias obras existirão em Évora; contudo, José Augusto Alegria apenas aponta o Códice 3 como contendo obras de Rebelo – nenhuma das quais coincidente com a listagem de Vieira de finais do séx. XIX nem com as obras mencionadas por Mazza em meados do séc. XX. Aliás, a única referência feita à música de Manuel Rebelo por Alegria no seu Catálogo do Arquivo das Músicas da Sé de Évora (Alegria, 1973a) é precisamente a que respeita ao Códice musical n.º 3.

Sabendo que esta catalogação diligentemente promovida pelo Cónego não foi exaustiva, presume-se que, até prova em contrário, poderão existir outras obras de Manuel Rebelo por localizar e que poderão servir de propósito a uma investigação mais aprofundada sobre este compositor.

O Códice 3

O Códice 3, com a denominação Ms. 3 no Arquivo da Sé de Évora, é um livro com cerca de 45x30 cm, com 55 fólios em papel e encadernação em pele. Apresenta sinais de utilização intensa, nomeadamente deterioração da encadernação e das margens dos fólios. A capa está desprovida da sua encadernação, notando-se pele apenas na lombada e contracapa.

Inicia-se o Ms. 3 com um *Magnificat primi toni* a quatro vozes, e é a única obra do códice que ostenta o nome de um compositor: no topo do fol. 2r e 2v (face direita e esquerda, respectivamente) pode ler-se claramente “Manoel Rebello”, assim como a referência “1. modo. A 4”.

A missa a cinco vozes (SSATB) que se lhe segue e que se encontra entre o fol. 9 e o fol. 40 não revela nenhum nome, o mesmo sucedendo a todas as obras que preenchem o códice até ao seu último fólio.

Pela análise da escrita ao longo do manuscrito, notam-se diferenças óbvias de caligrafia entre as várias obras, o que sugere a mão de diversos copistas na elaboração do códice, tal como era costumeiro na época. Procurava-se copiar e ter para uso na liturgia o maior número possível de obras musicais, principalmente se se revestiam de grande fama ou apreço. Com efeito, *Pueri Hebræorum* – a quarta obra no códice – é o mesmo motete de Tomás Luis de Victoria (1548-1611) que encontramos também em manuscritos de Vila Viçosa. Também *O Domine Jesu Christe* (fol. 46) é de Victoria, como se pode analisar pela comparação do manuscrito em estudo com uma transcrição moderna do motete do compositor espanhol:



Imagem 1 - Ms. 3, fol. 46

O Domine Jesu Christe a6

Tomás Luis de Victoria
(1548-1611)

Imagem 2 - *O Domine Jesu Christe*, Tomás Luis de Victoria

A presença de obras de vários compositores no mesmo códice faz-nos não poder garantir que a Missa a cinco vozes seja de Manuel Rebelo, ajudando a tal conclusão a ligeira diferença de caligrafia entre o *Magnificat* e a Missa (e que se acentua entre a missa e as restantes peças). O presente estudo pretende, contudo, revelar e trazer a público a obra que seguramente pode ser atribuída a Manuel Rebelo – o *Magnificat* que surge em primeiro lugar no Ms. 3 –, indagando sobre a autoria da Missa que se lhe segue e assim fundamentando um programa de concerto que incida sobre a geração de Manuel Rebelo e

que inclui compositores seus contemporâneos, tais como Filipe de Magalhães, Duarte Lobo, Estêvão Lopes-Morago e Frei Manuel Cardoso – a chamada geração de ouro da Escola de Música da Sé de Évora.

Transcrição – metodologia

O presente estudo inclui a transcrição inédita para notação moderna do *Magnificat* a 4 e da Missa a 5 que se encontram no Ms. 3. Tal processo obedeceu a regras editoriais claras, tomando opções que fossem no sentido de uma total clareza de leitura e também na disponibilização do máximo possível de informação ao intérprete. Aspectos como colocação de texto, uso de acidentes e alterações eventuais ao que se encontra no manuscrito são devidamente assinaladas em rodapé na partitura.

Acidentes – música ficta

O processo de transcrição pautou-se por um grande rigor em relação ao original, na perspectiva de fornecer ao intérprete o máximo de informação possível e que permita uma aproximação sem esforço ao que está presente no códice. Contudo, são inúmeros os casos em que dúvidas se erguem com respeito à existência de acidentes no manuscrito que causam algumas incompatibilidades. O facto de ser comum à época a aposição de acidentes no original por mão posterior, faz com que não seja prudente considerá-los válidos na sua totalidade, e fazer as devidas escolhas editoriais fundamentadas caso a caso.

Optou-se por colocar à esquerda de cada nota todos os acidentes existentes no manuscrito, com excepção dos que são redundantes pelas convenções modernas (como por exemplo a existência de mais de um suspenso para a mesma nota dentro do mesmo compasso).

Os acidentes editoriais foram colocados acima da nota respectiva, e afectam apenas a nota abaixo deles.

O manuscrito é profícuo no uso de acidentes que provocam falsas relações ou mesmo erros de harmonia à luz das convenções de escrita musical da época. Em tais casos, decidiu-se ainda assim seguir a regra agora enunciada quanto a esta matéria, e deixar à esquerda da

nota o acidente original, com a respectiva sugestão editorial acima. Na maioria destes casos, uma nota de rodapé é explícita a opção tomada, fundamentando-a devidamente.

Encontramos abaixo um exemplo muito claro da ocorrência de uma dessas escolhas editoriais, para salvaguardar o notório erro que sucede na fonte, em que um mi natural na linha de tenor choca com o mi bemol do contralto (pg. 4, comp. 48 – Kyrie):



The image shows a musical score for a Kyrie, page 4, starting at measure 44. It features five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Piano. The lyrics are: "Ky - ri - e e - - lei - son Ky - ri - e e - -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are several instances of editorial corrections, including a sharp sign above a note in the Alto part and a flat sign below a note in the Bass part, indicating where the original manuscript was corrected.

Imagem 3 - Missa a 5, Pg. 4

Texto

Colocação do texto

O manuscrito nem sempre é claro na colocação dos textos sob as linhas vocais. Surgem por inúmeras vezes deslocamentos de sílabas em relação a notas, desalinhamentos esses que tiveram de ser corrigidos na edição moderna, assinalando sempre que necessário tal opção, através de duas ferramentas:

1. Indicação das alterações ou correções de texto em notas de rodapé;
2. Utilização de texto em itálico na edição moderna, indicando assim a realização de sinais de repetição de texto ou texto em falta ou mal colocado no original.

Frequentemente, estas duas ferramentas combinam-se e complementam-se na partitura.

Abaixo, um exemplo de sinais de repetição de texto (uso comum na época, já que nem todo o texto se encontrava escrito sob as partes vocais, particularmente nos casos em que era óbvia a repetição de determinada frase ou palavra) e parte da respectiva transcrição:

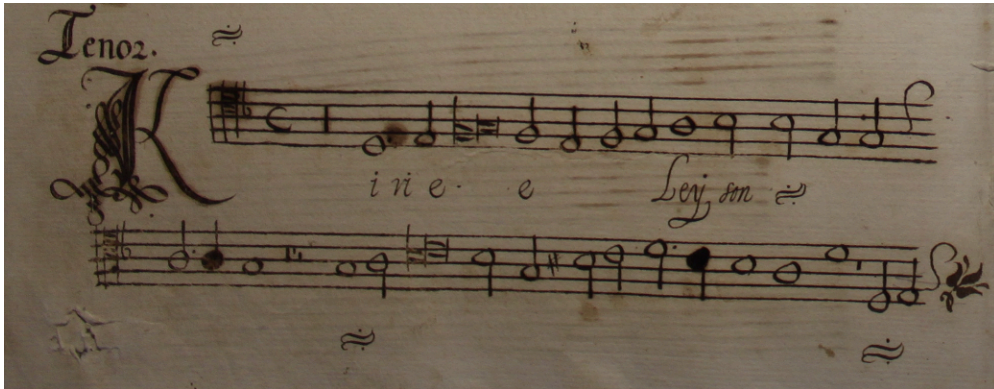


Imagem 4 - Ms. 3, fol. 9: pormenor da linha de tenor – sinal de repetição de texto



Imagem 5 - Missa a 5, pg. 2 - pormenor

Texto – opção pelo Latim Vaticano

Optou-se por utilizar o Latim Vaticano na edição moderna, numa perspectiva de interpretação contemporânea. Contudo, e uma vez que o manuscrito é abundante em indicações valiosas de caligrafia que indiciam uma pronúncia específica no contexto português, decidiu-se colocar todo o texto tal como aparece na fonte, nas notas iniciais da partitura. A título de exemplo, a escrita de palavras como *cælis* e que surge como *çelis* no códice, indica claramente que a pronúncia usada então não era a vaticana em toda a sua

extensão, mas sim outra quiçá mais assemelhada ao vernáculo. Veremos em maior pormenor esta questão a propósito das escolhas interpretativas.


Transcrição – valores rítmicos


Os valores rítmicos foram reduzidos a metade em toda a edição moderna (uma semibreve no original passou a ser uma mínima na transcrição). Consegue-se assim uma apresentação mais consentânea com os padrões musicais contemporâneos, e uma maior clareza de leitura. Tal informação surge nas notas editoriais, escusando-nos de o repetir no início da transcrição musical.

Barras de compasso

A escolha por barras de compasso pontilhadas, ao invés das comuns barras em linha cheia, tem a mera intenção de realçar as características melódicas da escrita musical, como é aliás uso comum na transcrição de música desta época. A intenção foi também a de proporcionar clareza, algo que por vezes a opção por barras entre as pautas (*Mensurstrich*) não fornece, já que se torna frequente um cantor perder-se na contagem das notas mais longas quando não existem barras de compasso na sua linha (Caldwell, 1985). Caldwell defende o uso de barras de compasso totais, atravessando todo o sistema, para permitir uma maior coordenação entre as várias vozes; contudo, pareceu-nos que tal torna a partitura demasiado carregada em termos gráficos, o que acabaria por dificultar a leitura. Tomámos assim a opção mitigada, através do uso de barras de compasso pontilhadas e que torna muito mais clara a percepção gráfica de cada página e linha vocal.

Ligaduras e coloração

As ligaduras¹ presentes no original são devidamente indicadas na partitura através do sinal  acima das notas relevantes. A sua inserção na transcrição previne uma incorrecta distribuição das sílabas pelo intérprete, já que dentro de um grupo de notas sob uma ligadura não é permitido mudar de sílaba (Caldwell, 1985).

A coloração (notas negras por entre notação branca) é indicada pelo sinal  acima da(s) nota(s). A decisão de assinalar a coloração serve o propósito de indicar relações de tempo e acentuação ao longo da escrita musical, já que era um dos trunfos do compositor medieval e renascentista contra uma perspectiva puramente aritmética do tempo em música:

Coloration ought certainly to be indicated; it can serve to indicate probable tempo relationships and accentuation to the knowledgeable, and may in any case be important evidence of a composer's musical thought. Coloration was the medieval composer's main weapon against a purely arithmetical view of time relationships. (Caldwell, 1985), pg. 39

Mais uma vez, a opção editorial de assinalar a coloração e as ligaduras justifica-se pelo objectivo de fornecer o máximo de informação histórica e tecnicamente correcta ao intérprete.

O Concerto

Para consubstanciar todo o estudo em volta do Códice 3 e das obras atribuídas a Manuel Rebelo, foi organizado um recital em que se agrupam estas obras com outras de autores contemporâneos de Manuel Rebelo, interpretadas pelo Grupo Vocal Officium, grupo de música renascentista que tem como director artístico o investigador do presente estudo.

¹ Não confundir com a noção comum e contemporânea de ligadura: as ligaduras renascentistas referem-se ao agrupamento de notas que estão ligadas graficamente no original, havendo regras específicas para a sua correcta descodificação (Apel, 2010).

A escolha do programa

Manuel Rebelo foi, como vimos, aluno de Manuel Mendes na Sé de Évora. Por seu turno, Manuel Mendes foi também mestre da chamada geração de ouro da Escola de Música da Sé daquela cidade: Duarte Lobo, Estêvão Lopes-Morago, Filipe de Magalhães e Frei Manuel Cardoso.

Embora não se consiga dissipar a dúvida quanto ao ano de nascimento de Manuel Rebelo – e que Alegria aponta para cerca de 1575 (Alegria, 1973b) – poderemos afirmar com algum grau de certeza que Rebelo terá convivido de perto com aqueles compositores e que, seguramente, teve como mestre o Pe. Manuel Mendes – tal como sucedeu com os nomes referidos. Afigura-se assim possível e desejável a construção de um programa de concerto que, à semelhança do que já é hábito na escolha artística do Grupo Vocal Officium, ponha em evidência esse tipo de ligação e que serve como base a uma interpretação historicamente informada.

***Commissa mea* e a Missa a 5**

Não sendo possível atribuir com segurança a Missa a 5 à pena de Manuel Rebelo, é contudo curioso que em alguns momentos da obra haja semelhanças com o motete *Commissa mea* de Filipe de Magalhães. Estando aqui no plano da mera conjectura (já que não são raras as ocasiões em que uma obra se assemelha a outra sem ser possível provar que tenha existido uma fonte de inspiração), poderíamos pensar por momentos que Rebelo se teria inspirado no motete do seu colega e contemporâneo Magalhães. Com efeito, comparando os compassos 28 a 24 da página 7 da missa com a parte final do motete, as semelhanças melódicas (e até harmónicas) são surpreendentes. Se olharmos para o motivo que se inicia no Altus no c. 28 e que se replica no Superius II (c.30-31), Tenor (c.31-32), Superius I (c.33-34) e novamente Superius II (c.34-35), veremos claramente um paralelo com toda a parte final do motete de Magalhães (c.39 até ao final):

folio 14

gi-mus ti - bi prop - ter ma - gnam glo-ri - am tu - am. Do - mi-ne De - us Rex cae - le -
 ti - bi prop - ter ma - gnam glo-ri - am tu - am. Do - mi-ne
 - bi prop - ter ma - gnam glo - ri - am - tu - am. Do - mi-ne De - us
 ma - gna glo - ri - a tu - am. Do - mi-ne De - us Rex cae - le -
 gnam, glo - ri - am tu - am.

Imagem 6 - Missa a 5, pormenor temático - pg. 7

O mesmo volta a suceder na página 23 (*Credo*), com o mesmo tema melódico ocorrendo do c.205 ao c.213:

205 23

cam et A - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u -
 et A - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te - or u - num bap -
 tism Ca - tho - li - cam et A - po - sto - li - cam Ec - cle - si - am.
 - li - cam et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am.
 cam et A - pos - to - li - cam Ec - cle - si - am. Con - fi - te -

Imagem 7 - Missa a 5, pormenor temático - pg. 23

45 50 55 60

me con - dem - na - re, con - dem - na - re, con - dem - na - re,
 dem - na - re
 re, no - li me
 no - li me con - dem - na - re no - li me con - dem - na -
 na - re, no - li me con - dem - na -
 no - li me con - dem - na - re, con - dem - na - re,
 no - li me con - dem - na - re, con - dem - na - re,
 con - dem - na - re
 re, no - li me con - dem - na - re,
 re no - li me con - dem - na - re, no - li me con - dem - na -
 no - li me con - dem - na - re, con - dem - na - re,
 li me con - dem - na - re con - dem - na - re,
 me con - dem - na - re
 no - li me con - dem - na - re,
 dem - na - re con - dem - na - re,
 re no - li me con - dem - na - re, con - dem - na - re.

Imagem 8 - Comissa mea, Filipe de Magalhães, pg. 4

A inserção do motete de Magalhães no programa de concerto afigurou-se como óbvia e a sua colocação em primeiro lugar no programa, antes da Missa, pretende realçar a ponte temática que acabámos de explicitar. Investigações posteriores poderão revelar outra autoria para esta missa e, quiçá, sugerir que terá sido o próprio Magalhães a tê-la tido como inspiração temática para o seu motete, invertendo assim o nexos de causalidade. Tudo está em aberto, e não deixa de ser interessante a matéria.

Modo de execução – *a cappella*?

A musicologia tem-se debatido, ao longo da sua própria existência, com correntes diversas e muitas vezes oponentes quanto à questão de utilização de instrumentos ou apenas vozes na interpretação de música sacra do período que nos ocupa neste relatório.

Três fases podem ser desenhadas:

- o estabelecimento de uma doutrina *a cappella* durante o séc. XIX
- uma reacção a esta doutrina durante a primeira metade do séc. XX
- um regresso à prática *a cappella* a partir de cerca de 1960, suportada por pesquisas iconográficas e dos arquivos (Estudante, 2007).

Curioso será notar aqui que os mais recentes estudos revelam de novo uma inversão de sentido, que vai na senda da utilização de instrumentos de forma bastante notória nas séculos renascentistas. A existência de notas de pagamentos a instrumentistas é algo largamente documentado no arquivo da Sé de Évora, pelo que é de supor que as cerimónias mais solenes em que os moços de coro da Sé estariam envolvidos, seriam acompanhadas por instrumentos (baixões, charamelas e, claro está, órgão).

Não é de menosprezar o relato de Damião de Góis acerca da vida musical da corte de D. Manuel:

[D. Manuel] tinha para a sua capela estremados cantores e tangedores que lhe vinham de todas as partes da Europa, a que fazia grandes partidos, e dava ordenados com que se mantinham honradamente, e além d'isto lhes fazia outras mercês, pelo que tinha uma das melhores capelas de quantos reis e príncipes então viviam. (de Góis & Bocache, 1749)

Estudante revela na sua tese de doutoramento uma lista impressionante de instrumentistas nas várias sés de Portugal, incluindo a de Évora. É através do quadro que Estudante elabora sobre esta cidade que nos podemos aperceber da presença de vários músicos de instrumento admitidos ao serviço da sé, com carácter de grande regularidade (Estudante, 2007):

Instrumentistas (organistes y compris) à Évora (XVIe et XVIIe siècles)

Nom	Instrument (et lieu de travail)	Années d'activité	Salaire	Sources primaires (et secondaires)
Afonso, Martim	<i>Trombeta</i>	2 Février 1561 ¹	?	Sé Bap 5, f. 100; ([ESPANCA, 1948], p. 148)
Afonso, Rodrigo	<i>Trombeta</i>	Juin 1577 ² , Juin 1581, Juin 1582, Avril 1601, Août 1611	?	S. Mamede Bap 2, f. 61v; S. Mamede Cas 15, f. 24v; Sé Bap 8, f. 104; Sé Bap 12, f. 173; Misericórdia Defuntos 1605-16, f. 99; ([ESPANCA, 1948], p. 148)
Álvares, Luís	Orgue	8 Juin 1653 ³	?	P-EVp Autos de Fé, f. 116; (P-Cug, Fond Manuel Joaquim, travaux inédits)
Álvares, Manuel	<i>Corneta</i>	(vers 1620-30, le musicien est à la cathédrale de Coimbra, où il est présenté comme provenant d'Évora)	?	[Voir le tableau relatif aux instrumentistes à Coimbra]
Álvares Mousinho, António, "o Ferradura" (voir Mousinho, António Álvares)				
Alvelos (ou Arvelos), Francisco de ⁴	Chalemie (à la cathédrale)	Avril 1543-1553, 1564, 1590, 1593, † Décembre 1596	10000 réis (1543-5), 15000 rs (Fev 1546-48), 18000 rs (Avril 1549), 20000 rs (Fev 1550), 23000 rs (1593)	P-EVp Livro da Fazemda, ff. 138v, 141, 201v, 203v, 207v, 208v; P-EVp Músicos 1590, f. 2v; Misericórdia Defuntos 1596-1605, f. 40; P-EVp Músicos 1593, f. 6; ([ESPANCA, 1948], p. 148)

¹Martim Afonso, joueur de *trombeta*, est témoin d'un baptême le 2 Février 1561.

²Rodrigo Afonso, joueur de *trombeta*, baptise son fils le 22 Juin 1577. Un certain Martim Afonso en est le témoin. Il s'agit probablement de l'instrumentiste ci-dessus.

³Le musicien connaît un châtime public par l'Inquisition (*Auto de Fé*) le 8 Juin 1653. Il y est identifié comme organiste.

⁴Il y a un musicien homonyme, organiste à l'église de S. Antão à Évora et décédé en Septembre 1621 (voir ci-dessous). C'est peut-être le fils du joueur de chalemie Francisco de Alvelos. Il y a également un João de Alvelos, organiste à la cathédrale de Badajoz entre Mai 1634 et Juin 1635 ([KASTNER, 1960], p. 72 ou [RODRIGUEZ, 1991]). Le 4 Avril 1635, ce João de Alvelos signe un contrat de neuf ans pour servir la chapelle du Duc de

Imagem 9 - (Estudante, 2007) – excerto de tabela

A função dos instrumentistas seria muito frequentemente a dobragem das vozes, no sentido de suportar e amplificar todas as linhas melódicas do coro. Se historicamente era assim, o gosto contemporâneo pode ditar outra opção.

Officium – grupo vocal – trabalha desde a sua fundação (em programas desta natureza) numa formação estritamente *a cappella*. A escolha por tal desempenho prende-se tão somente com a capacidade expressiva infinitamente alargada que o uso exclusivo da voz pode emprestar à música que executa. A utilização de instrumentos pode comprometer tal ensejo, ao ser significativamente mais complexa a fusão e afinação entre os vários naipes do

grupo e os instrumentos, assim como a expressividade individual de cada parte, que se torna bastante mais limitada.

Em nome de uma maior clareza e de uma sonoridade que o grupo tem vindo a criar ao longo da sua existência, a escolha pela não utilização de instrumentos tem sido sistemática e conscientemente tomada, tendo contudo em conta que os registos históricos indicam claramente uma prática diferente mas que, em nossa opinião, pode comprometer o resultado musical final. Trata-se, neste caso, de prosseguir objectivos artísticos já definidos, e da criação e manutenção de um som característico do *ensemble*.

Pronúncia do latim

Referimos atrás a importância do manuscrito neste contexto. O modo como surgem escritas algumas palavras indicam uma prática de pronúncia na verdade longe da vaticana e muito mais próxima do vernáculo. Como mencionámos, *cælis* surge invariavelmente como *çelis* (ou mesmo *selis*):



Imagem 10 - Ms. 3, fol. 25 - pormenor
Superius I, 4ª pauta

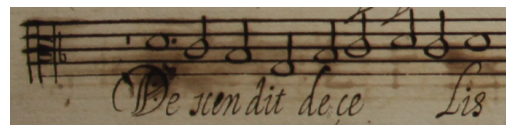


Imagem 11 - Ms. 3, fol. 25 - pormenor Altus,
3ª pauta

Copeman, no seu extenso estudo sobre a pronúncia do latim cantado na Europa, indicia uma forte influência da linguagem vernácula neste processo. Na verdade, na secção dedicada a Portugal, Copeman elabora claramente uma tabela onde explicita e propõe a pronúncia mais consentânea com o que sucederia à época no nosso país (Copeman, 1990).

Tal como na nossa opção *a cappella*, também aqui a nossa escolha é mitigada. Seguindo muito embora a maioria das propostas de Copeman, e em nome de uma execução o mais possível fiel historicamente mas também concordante com o gosto contemporâneo, permitimo-nos abrir algumas excepções a esta matéria. Palavras com terminação em M ou N

terão sempre essas consoantes pronunciadas, e não anasalando a vogal precedente, como sugere Copeman (*Amen* deveria soar como *Amẽ*, de acordo com esta regra).

É contudo curioso notar – mesmo que tal possa aparentemente abalar a nossa escolha artística – que o manuscrito sugere muitas vezes este caminho. Vejamos: no fol. 31 o manuscrito ostenta visivelmente a palavra *unum* como *unũ*:

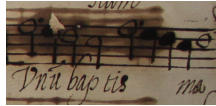


Imagem 12 - Ms. 3, fol. 31 - pormenor Superius II, 3ª pauta

Contudo, para outras palavras semelhantes, a ortografia é a usada para o latim vaticano, como por exemplo sobre a palavra *cum*:



Imagem 13 - Ms. 3, fol. 30 - pormenor Superius I, 2ª pauta

A ortografia não é, portanto, coerente e apresenta inúmeras alterações para o mesmo tipo de circunstância, o que nos leva também a não seguir cegamente o que está no manuscrito. A escolha pela pronúncia do latim de acordo com a doutrina de Copeman – na perspectiva mitigada que justificámos – assume-se assim legitimada à luz de outros conceitos e argumentos artísticos.

Local e contexto do concerto

Desde o início desta pesquisa que se pensou realizar o concerto integrado nas Jornadas Internacional Escola de Música da Sé de Évora, evento que terá em 2012 a sua 15ª edição. Ao longo dos quatro dias do curso (em que participantes que constituem um coro trabalham com vários maestros obras de polifonia de compositores da Sé de Évora – este ano a Missa *Cantate Domino* a dois coros, de Duarte Lobo) ocorrem na sé vários concertos, onde

Officium já actuou por algumas ocasiões. Achou-se que seria o contexto ideal para realizar o recital, já que o códice em estudo proveio dos arquivos daquela sé, e todos os compositores do programa advieram da chamada Escola de Música da Sé de Évora.

O concerto terá lugar no dia 6 de Outubro de 2012, pelas 18h00.

Implementação do projecto

Para a realização do concerto, procedeu-se a uma planificação que envolveu vários factores, como sejam o número de cantores, sua distribuição pelos naipes, número de ensaios, planificação e estudo das partituras, entre outros.

Grupo vocal

A escolha dos cantores foi sujeita à análise da música a ser interpretada. Havendo sempre duas partes de soprano em quase todas as peças, a escolha de quatro sopranos foi óbvia (dois por parte), tanto mais que essa é a formação habitual do grupo vocal Officium. Habitual é também usar dois tenores, três altos e três baixos, e foi essa a formação escolhida para o concerto. Contudo, não terá simplesmente sido por uma questão de hábito, mas sim por uma intenção de sonoridade. A presença de três cantores nas vozes graves (femininas e masculinas) pretende trazer maior sustentação ao som do grupo, através de uma mais confortável base sonora que permita fusão e afinação mais imediatas. A própria percepção pelo ouvinte do som produzido pelo *ensemble* é mais sólida quanto se acrescenta mais um cantor à linha de baixo, o que ajuda todos os cantores do grupo na produção do seu próprio som.

Assim, no concerto serão utilizados doze cantores, distribuídos numa única linha desta forma: SS|SS|TT|AAA|BBB, ou seja, intercalando frequências agudas e graves, mas com uma progressão da esquerda para a direita correspondente a uma trajectória do agudo para o grave. Crê-se que se atingem assim melhores resultados do que com a disposição SATB.

A disposição em meia-lua será observada, sendo também assim que os ensaios decorrerão.

Para este concerto, o grupo vocal conta com a presença de cantores que, embora profissionais, não são habituais no elenco, nomeadamente no naipe de tenores – são ambos estreantes nesta formação base do grupo vocal (um dos cantores integrou já o grupo, mas numa formação alargada e não *a cappella*). Também no naipe de baixos haverá dois cantores que não fazem usualmente parte do grupo, por falta de disponibilidade dos regulares membros do *ensemble*. Contudo, na escolha dos cantores deste naipe, procuraram-se vozes com maior conforto na zona grave, visto que parte do repertório a apresentar assim o pedia – e indo também ao encontro do que referimos acima e que se prende com a produção sólida de som no grupo, tentando compensar simultaneamente alguma falta de brilho no naipe de tenores.

Planificação de ensaios

Para o programa proposto, previram-se cinco ensaios conforme a calendarização seguinte:

Setembro

2012

Dia		Horário	Actividade	Local	Notas
20	5ª f	21h30-23h00	Ensaio	Convento Alto dos Moinhos	Leitura Missa: <i>Kyrie a Sanctus</i>
24	2ª f	21h30-23h00	Ensaio	Convento Alto dos Moinhos	Leitura <i>Agnus Dei+Audivi vocem + interpretação Credo, Gloria e Sanctus</i>
27	5ª f	21h30-23h00	Ensaio	Convento Alto dos Moinhos	Leitura <i>Non mortui+Commissa mea F. Magalhães+Magnificat + respectivo trabalho de interpretação</i>
29	Sáb	21h00-23h00	Ensaio	Convento Alto dos Moinhos	Leitura <i>Versa est+Commissa mea Lopes-Morago + trabalho de interpretação</i>

Outubro

2012

Dia		Horário	Actividade	Local	Notas
1	2ª f	18h00-19h45	Ensaio	Fundação Calouste Gulbenkian	Aprofundamento de interpretação
6	Sáb	15h30 18h00	Ensaio colocação CONCERTO	Sé de Évora	

Tabela 1 - calendarização dos ensaios e concerto

Tendo em conta que o grupo integra cantores profissionais, opta-se por avançar o mais possível na leitura do repertório, procurando logo a partir do segundo ensaio trabalhar questões expressivas e de interpretação. Cimenta-se desta forma um determinado caminho

interpretativo que será assim mais facilmente seguido por cada cantor, já que fez parte do seu processo de aprendizagem da obra.

Direcção coral – opções

A associação da géstica de direcção à produção de um som mais rico e sólido é algo cada vez mais discutido. O gesto do maestro é uma ferramenta poderosa que, se esquecido enquanto tal, pode esvaziar a função de um director coral. Vários estudos apontam para a possibilidade de mudar e transformar o som de um grupo vocal sem o uso de palavras – apenas com o recurso ao gesto. Na realidade, se o gesto de direcção não for visto como um factor importante no processo de ensaio, o maestro perde uma das suas mais eficazes ferramentas para influenciar o som coral (Jordan, 2007).

Desta forma, uma postura e géstica de direcção que favoreça o fluxo respiratório iniciado por uma correcta inspiração larga e inferior será bem-vinda. Um gesto de direcção demasiado elevado provoca inexoravelmente um som tenso; ao invés, uma géstica mais inferior facilita uma resposta sonora mais descontraída, uma vez que é apoiada numa inspiração correcta e em relaxe.

O momento inicial de inspiração para o arranque de uma obra é de fulcral importância para o maestro que a dirige: a sua respiração correcta não afectará apenas a manutenção da afinação do grupo, mas também a qualidade do som que é produzido (Jordan, 2007).

Procurar-se-á, na preparação dos ensaios e concerto, o recurso a este tipo de relação, algo que já provou ser eficaz na moldagem do som de um grupo coral. A utilização de géstica inferior de direcção será tida em conta, na perspectiva de auxiliar a produção de um som descontraído e rico.

Conclusão

Este projecto artístico pretende trazer a lume um dos nomes da história da Escola de Música da Sé de Évora que tem permanecido até aos dias de hoje pouco conhecido, ao contrário do que o seu renome na época teria feito suspeitar. Manuel Rebelo foi, como vimos, figura ilustre e respeitada enquanto mestre da capela e da claustra da Sé em meados do séc. XVII, auferindo um salário notável e tendo deixado, ao que parece, uma obra escrita considerável mas curiosamente ainda não descoberta.

A investigação recaiu sobre as primeiras duas obras do códice 3, as únicas que poderão ser atribuídas ao compositor – sendo que, destas duas, apenas a primeira poderá ser com alguma certeza de Rebelo, pois é a única que ostenta o seu nome. Uma análise musical mais profunda de ambas as obras e a comparação com outras obras de estética e época semelhantes poderão determinar uma outra resolução nesta matéria, sendo em si mesmo um objectivo de futuras pesquisas – aferir, se possível, a autoria da segunda obra (a Missa a cinco vozes).

Cumprindo regras editoriais claras, este projecto consubstanciou-se em duas vertentes: a transcrição para notação moderna e respectiva edição das duas primeiras obras do Códice n.3 (Ms. 3) do arquivo da Sé de Évora e a interpretação, em concerto, das obras transcritas a par com outras de autores da mesma geração de Manuel Rebelo, seguramente o autor do Magnificat que encontramos em primeiro lugar no manuscrito estudado.

Desta forma, acredita-se que este projecto acrescentou conhecimento ao que se sabia de Manuel Rebelo e sua obra e admite-se que possa ter aberto portas a futuras investigações que pretendam apurar a verdadeira autoria da Missa a 5 ou, quiçá até mais estimulante, descobrir a restante música de Manuel Rebelo no próprio arquivo da Sé de Évora (não totalmente catalogado ainda) ou em outros locais, consagrando o que se pensa ter sido um dos mais importantes músicos da chamada Escola de Música da Sé de Évora.

Bibliografia

Alegria, C. J. A. (1973a). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora - Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Alegria, C. J. A. (1973b). *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Alegria, C. J. A. (1997). *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Apel, W. (2010). *The Notation of Polyphonic Music 900-1600 (Paperback)*. Oxford: Oxford City Press.

Aranda, M. d., & Alegria, C. J. A. (1978). *Tractado de Canto Mensurable*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Brito, M. C. d. (1989). *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, Lda.

Caldwell, J. (1985). *Editing Early Music (2 ed.)*. Oxford: Oxford University Press.

Copeman, H. (1990). *Singing in Latin, or, Pronunciation explor'd*. Oxford: H. Copeman.

Craesbeeck, P., & de Vasconcellos, J. (1649). *Primeira parte do index da livraria de musica do mvyto alto: e poderoso rey Dom João o iv. nosso senhor: Comecou-se a imprimir a presente edição (2.a) do Catalogo da livraria da musica de elrey D. Jãoo o IV no Porto, na Imprensa portugueza, aos x dias do mez de novembro do mesmo anno*.

de Góis, D., & Bocache, R. (1749). *Chronica do Serenissimo Senhor Rei D. Manoel*. Lisboa: Na officina de M. Manescal da Costa.

Estudante, P. (2007). *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles*. Université de Paris IV - Sorbonne / Universidade de Évora, Paris, Évora.

Jordan, J. (2007). *Evoking Sound: The Choral Rehearsal*. (Vol. 1 - Techniques and Procedures). Chicago: GIA Publications, Inc.

Mazza, J. (1944-1945). Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses. *Revista Ocidente*.

Vieira, E. (1900). Dicionário Biográfico de músicos portugueses; história e bibliographia da música em Portugal. Lisboa: Typ. M. Moreira & Pinheiro.

Anexos

Anexo I – Calendarização

Anexo II – Magnificat primi toni, a 4 (Manuel Rebelo) – transcrição

Anexo III – Texto da missa, de acordo com o manuscrito

Anexo IV – Missa a 5 (Manuel Rebelo?) – transcrição

Anexo I

Calendarização

Data/Período	Objectivo	Notas
18/11/2011	Visita ao Arquivo da Sé de Évora	Digitalização do códice 3
Dezembro 2011 a Maio 2012	Processo de transcrição	
Junho/Julho 2012	Análise musical; revisão da transcrição	
Agosto/Setembro 2012	Finalização da edição musical; elaboração aprofundada da investigação	
Setembro de 2012	Ensaios (5)	Grupo Vocal Officium
6 Outubro 2012	Concerto – Sé de Évora; integrado nas XV Jornadas Internacionais Escola de Música da Sé de Évora	Grupo Vocal Officium; direcção de Pedro Teixeira

Anexo II

Magnificat primi toni, a 4 (Manuel Rebelo) – transcrição (excerto)

Manuel Rebelo

(c. 1575 - c. 1647)

Magnificat

primi toni

Source: Ms.3, Évora Cathedral

Transcribed & edited by Pedro Teixeira

SOPRANO

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us spi - ri - tus

ALTO

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us spi - ri - tus me -

TENOR

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us spi - ri - tus me -

BASS

Et e - xul - ta - vit spi - ri - tus me - us spi - ri - tus me -

7

me - us: in De - o sa - lu - ta -

- us: in De - o, in De - o sa - lu - ta - ri me -

- us: In De - o in de - o sa - lu - ta - ri me -

- us: In De - o sa - lu - ta - ri me -

14

-ri me -

-o sa - lu - ta - ri me -

-o, sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri

-o, sa - lu - ta - ri me - o, sa - lu - ta - ri me -

Anexo III

Texto da missa, de acordo com o manuscrito

Kirie eleyson.
Christe eleyson.
Kirie eleyson.

Et in terra pax hominibus
Bone Voluntatis
Laudamus te
Benedicimus te
Adoramus te
Gratias agimos tibi
Propter magnã gloriam tuam
Domine Deus rex çelestis
Deus pater omnipotens
Domine fili Unigenite Jesu christe.
Domine deus Agnus Dey, Filius patris.
Qui tollis peccata mundi,
Miserere nobis.
Qui tollis peccata mundi,
Suscipe Deprecationem nostram,
Qui sedes / sedex ad dexteram patris,
Miserere nobis
Quoniam tusolus Dominus,
tu solus Altissimus Jesu Christe
Cum sancto spiritu yn gloria dei Patris,
Amen.

Credo in unum deum
Patrem omnipotentem
Factorem celi et terre
Visibilium omnium & invisibilium
et in Unum dominum Jesum / Yesum christum
Filius dei Unigenitum & ex patre natum
Ante omnia secula
Deum de deo Lumen de Lumine
Deum verum de deo vero
Consubstantialem patri,
Perquem omnia facta sunt
Qui propter nos homines et propter nostram salutem
Descendit de çelis/selis,
& incarnatus est
De Spiritu Sancto
Ex Maria Virgine & homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis
Sub pontio pilato
Passus & sepultus est,
Et resurrexit tertia die
Secundum Scripturas
Et ascendit in caelum
Sedet ad dexteram patris.
Et iterum Venturus est cū / cum gloria iudicare
Vivos et mortuos,
Cuius Regni non erit finis
& in spiritu Sanctū dominum, & vivificantem
qui ex patre filio que procedit
qui cum patre & filio Simul adoratur,
et conglorificatur qui locutus est per p. Phetas
Et unā sanctā catholicam
Et apostolicam ecclesiam
Confiteor unū Baptisma
Yn remisionē peccatorum
Et expecto resurrectionē mortuorū
Et Vitam Venturi seculi,
Amen.

Sanctus
Sanctus, Sanctus, Sanctus
Dominus deus sabaot
Pleni sunt celi & terra
Gloria tua.
Osanna in excelsis.
Benedictus qui uenit yn nomine / yn nomine domini / dominy.

Agnus Dei
Agnus dey,
Qui tollis Peccata mundi,
Miserere nobis.
Agnus dey
Qui tollis Peccata mundi / mundy
Dona nobis paçem / pacem.

