Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Música de Lisboa

Aspectos de interpretação nas *Flores de musica* de Manuel Rodrigues Coelho: uma análise dos cinco versos sobre *Ave maris stella*.

André Fernandes Ferreira

Mestrado em Música

Agosto de 2016

Orientador: Professor Doutor João Vaz

In memoriam
Jacques van Oortmerssen

Agradecimentos

Ao Professor João Vaz, pela sugestão e orientação do tema do projecto, assim como pela disponibilidade demonstrada na inúmera troca de ideias ao longo do meu percurso pela Escola Superior de Música de Lisboa.

Ao Professor António Esteireiro, pelo encorajamento e estímulo ao longo deste trabalho e pelo apoio na revisão do relatório.

À Maria e Isaac, pela discussão do tópico e pela inestimável ajuda no recital de projecto.

À classe de Órgão da ESML, em especial à Beatriz e Carole, pelo envolvimento e dedicação no projecto Manuel Rodrigues Coelho.

À Jacinta, por todo o apoio e *feedback* durante a minha caminhada, e pela leitura e discussão deste trabalho.

Ao *Topo*, em especial ao Francisco e à Magui, por todo o apoio, desafiando-me a nunca ficar pelo médio.

À Rita, pela constante inspiração e ajuda.

À minha família, especialmente aos meus pais, que acompanham ininterruptamente o meu percurso e que foram o suporte indispensável na concretização deste projecto.

Resumo

Os “Cinco versos sobre os passos do cantochão de *Ave maris stella”* são um conjunto único de peças dentro de *Flores de Musica*. Na obra de Manuel Rodrigues Coelho, estes versos são os únicos compostos sobre fragmentos de um hino. Coloca-se a questão de conhecer a utilização desses fragmentos no desenvolvimento do discurso musical nestes versos. Este relatório de projecto artístico analisa, tematicamente, os cinco versos sobre o *Ave maris stella*. É igualmente feita uma comparação entre alguns elementos do prefácio de *Flores de musica* e capítulos do tratado espanhol *Arte de tañer fantasia*, de Frey Tomas de Santa Maria. O resultado do cruzamento entre os dois documentos é aplicado ao longo do concerto que integra este projecto.

Palavras-chave

Flores de musica, Manuel Rodrigues Coelho, *Ave maris stella,* versos, órgão, *Arte de tañer fantasia,* Tomas de Santa Maria, práticas historicamente informadas

Abstract

The “Cinco versos sobre os passos do cantochão de *Ave maris stella”* are a unique set of pieces within *Flores de musica*. In the work of Manuel Rodrigues Coelho, these are the only verses composed on fragments of a hymn. The subject is to acknowledge how these fragments are used in the development of the musical speech. A thematical analysis of the five verses of *Ave maris stella* is included in this report. In addition, elements of the *Flores de musica* preface are compared with selected chapters from the Spanish treatise *Arte de tañer fantasia,* by Frey Tomas de Santa Maria. The result of crossing these two documents is applied throughout this project’s concert.

Key-words

Flores de musica, Manuel Rodrigues Coelho, *Ave maris stella,* verses, organ, *Arte de tañer fantasia,* Tomas de Santa Maria, *performance practice*

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 9
CAPÍTULO I – CINCO VERSOS SOBRE OS PASSOS DO CANTOCHÃO DE *AVE MARIS STELLA* 13
1.1. Verso I 17
1.2. Verso II 21
1.3. Verso III 26
1.4. Verso IV 30
1.5. Verso V 36
CAPÍTULO II – QUESTÕES DE PERFORMANCE PRACTICE 43
2.1. Flores de musica e o tratado Arte de tañer fantasia 43
2.2. Ornamentação e Glosas 46
2.3. Dedilhação 52
2.4. Tempo 56
2.5. Instrumentação e Registação 57
CONCLUSÃO 59
BIBLOGRAFIA 61
ANEXOS 62

**Este trabalho não obedece às regras do novo acordo ortográfico.*

ÍNDICE DE EXEMPLOS

Ex. 1: Manuel Rodrigues Coelho, *Ave maris stella* sobre o cantochão no tenor, cc. 1-8. 14
Ex. 2: Rodrigues Coelho, *Ave maris stella* sobre o cantochão do tiple, cc. 19-27 15
Ex. 3: Rodrigues Coelho, *Ave maris stella* sobre o cantochão do baixo, cc. 35-46. 15
Ex. 4: Hino *Ave maris stella*, versão "autêntica" 16
Ex. 5: Hino *Ave maris stella*, versão "plagal". 16
Ex. 6: Excertos *Ave maris stella* e definição de a1 e a2. 17
Ex. 7: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 1-9. 17
Ex. 8: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 9-12. 18
Ex. 9: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 1-9 18
Ex. 10: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 11-19. 19
Ex. 11: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 20-29. 20
Ex. 12: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 29-33. 20
Ex. 13: Definição de a1 e a2 no Verso II. 21
Ex. 14: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 1-8. 21
Ex. 15: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 9-14. 22
Ex. 16: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 14-21. 22
Ex. 17: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 14-21. 23
Ex. 18: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 27-31. 23
Ex. 19: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 31-38. 24
Ex. 20: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 39-45. 24
Ex. 21: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 52-61. 25
Ex. 22: Definição de *a1* e *a2* no verso III. 26
Ex. 23: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 1-11. 26
Ex. 24: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 1-11. 27
Ex. 25: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 20-29. 28
Ex. 26: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 29-37. 28
Ex. 27: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 41-46. 29
Ex. 28: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 47-54. 29
Ex. 29: Definição de a1 e a2 no verso IV. 30
Ex. 30: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 1-9. 30
Ex. 31: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 9-18. 31
Ex. 32: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 19-26. 31
Ex. 33: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 31-43. 32
Ex. 34: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 48-56. 32
Ex. 35: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 55-64. 33
Ex. 36: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 70-77. 33
Ex. 37: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 77-83. 34
Ex. 38: Rodrigues Coelho, *Terceiro Ave maris stella sobre o cantochão do tenor*, cc. 3-5. 34
Ex. 39: Rodrigues Coelho, *Quarto Ave maris stella sobre o cantochão do baixo*, cc. 6-7. 34
Ex. 40: Definição de a1 e a2 no verso V. 36
Ex. 41: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 1-9. 36
Ex. 42: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 6-13. 37
Ex. 43: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 13-20 37
Ex. 44: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 18-25 38
Ex. 45: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 24-32 38
Ex. 46: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 32-40 39
Ex. 47: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 48-54 39
Ex. 48: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 56-60 40
Ex. 49: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 60-63 40
Ex. 50: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 71-73 40

Ex. 51: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 75-80 41
Ex. 52: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 81-83 42
Ex. 53: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 83-84 42
Ex. 54: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 94-96 42
Ex. 55: Duas formas possíveis, imagens de baixo, de glosar a figura melódica inicial, imagem de cima, como sugerido por Santa Maria. 48
Ex. 56: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 35 e 36. 50
Ex. 57: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 67-68. 51
Ex. 58: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 66-69. 51
Ex. 59: Rodrigues Coelho, *Terceiro tento do quarto tom*, cc. 37-43 51
Ex. 60: Lado esquerdo, excerto do motete *Domine Mihi lavas pedes*. Lado direito, o mesmo excerto, com glosa no baixo. 52

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1: Lista comparativa entre as advertências de Coelho e Santa Maria 45
Tabela 2: Relação entre as advertências de Coelho e Santa Maria 45
Tabela 3: Indicações de ornamentação em *Arte de tañer fantasia* 47
Tabela 4: Indicações de dedilhação da mão esquerda segundo *Arte de tañer fantasia* 54
Tabela 5: Indicações de dedilhação da mão direita segundo *Arte de tañer fantasia* 55
Tabela 6: Associação dos versos com os fragmentos do hino. 59

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Cinco versos sobre os passos do cantochão de Ave maris stella 453
Anexo 2: Kirios do sexto tom por b fa 83
Anexo 3: Versos do primeiro tom 91
Anexo 4: Segundo tento do mesmo tom 101
Anexo 5: *Domine tu mihi lavas pedes* 114
Anexo 6: *Domine tu mihi lavas pedes* – Intabulação glosada 116
Anexo 7: Critérios Editorais 119
Anexo 8: Programa de Recital 121

INTRODUÇÃO

A 11 de Março de 2014 recebi um contacto via e-mail de Pieter van Dijk, professor de Órgão do Conservatório de Amesterdão (CvA), a convidar-me para um concerto na St. Laurenskerk, em Alkmaar (Holanda), igreja onde aquele é organista titular. Este recital estava inserido no ciclo "*Cheesemarket Concerts*", destinado a turistas, e dava oportunidade a que alguns alunos da Classe de Órgão do CvA pudessem participar.

O recital consistia em 45 minutos de música, sendo sugerido ao intérprete que utilizasse os dois órgãos da igreja: o mais pequeno, construído por Jacob van Covelens em 1511, e o grande órgão, construído por Jacobus Caltus van Hagerbeer em 1645, e mais tarde remodelado interiormente por Frans Caspar Schnitger, em 1723.

O meu programa correspondente ao órgão Hagerbeer/Schnitger foi rapidamente escolhido, tendo sido preenchido por música de Dieterich Buxtehude e Johann Sebastian Bach. No entanto, várias dúvidas persistiram sobre o que tocar no órgão van Covelens.

Em conversa com Pieter van Dijk, professor de Metodologia de Ensino, e Jacques van Oortmerssen, professor de Órgão, ambos sugeriram que escolhesse uma peça de Manuel Rodrigues Coelho. Tendo já completado grande parte do programa com as peças de Buxtehude e Bach, resolvi escolher, para tocar no órgão Van Covelens, versos de Kyrie de *Flores de musica*[1], obra composta por Manuel Rodrigues Coelho (ca. 1555 – ca. 1647) e publicada em 1620.

Esta escolha foi influenciada por Antoine Sibertin-Blanc, por anteriormente já me ter deparado com diversos programas de concerto em que o antigo titular da Sé de Lisboa interpretou versos de Kyrie de Coelho[2]. Optei por tocar três versos de Kyrie do sexto tom,

[1] COELHO, Manuel Rodrigues. 1620. *Flores de musica, pera o instrumento de tecla & harpa.* Lisboa: Pedro Craesbeek.

[2] "Kyrios do 1ºtom, 5 versos" foram interpretados no Concerto de Órgão e Trompete, por Antoine Sibertin-Blanc e Pedro Monteiro respectivamente, inserido no VIII Festival Internacional de Órgão de Lisboa (2005), na Igreja de Santo António de Lisboa. "Kyrie, 5 versículos do 5º tom" e "Kyrie, 5 versículos do 1º tom", de Manuel Rodrigues Coelho, interpretados a 8 de Dezembro de 1991, na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda em Lisboa, por Antoine Sibertin-Blanc (Órgão), Diogo Freitas Branco Pais (Clarinete) e Liliane Bízineche (Contralto).

por B – fá – negro. Tinha poucas referências auditivas da música de Coelho e, apesar de ter consciência de que a ornamentação era uma das ferramentas a utilizar, desconhecia de que modo o fazer. Estava familiarizado com o conceito das práticas historicamente informadas e da leitura de tratados e fontes da época para completar uma linguagem musical não descrita pela partitura. No entanto, fiquei intrigado pelo meu pouco conhecimento sobre uma obra emblemática do património musical português.

Por essa altura tinha adquirido o livro "*Historical Performance Practice in Organ Playing*[3]", de Jan Laukvik. Este contém um excelente resumo das diversas práticas organísticas europeias, desde o início do barroco até ao período clássico. Na parte B do livro, "Stylist variations in interpretation", Laukvik divide o primeiro capítulo, "Music of the early and high baroque period", em sub-capítulos atribuídos a cada região. No sub-capítulo I.5, "Spain – Portugal", Manuel Rodrigues Coelho e *Flores de musica* são referidos apenas uma vez[4], sendo igualmente essa a única referência a qualquer obra portuguesa. Se, por um lado, isso revela algum reconhecimento da obra no panorama internacional, por outro justifica o aprofundamento do estudo que a obra merece. Laukvik refere o tratado espanhol *Arte de tañer fantasia*[5] (Valladolid, 1565), de Frei Tomás de Santa Maria, como uma das mais importantes fontes de informação sobre a música para tecla no barroco ibérico. Depois de ter discutido este tópico e a sua importância com Jacques van Oortmerssen, Pieter van Dijk e Isaac Alonso de Molina, professor de música renascentista no Conservatório de Haia, compreendi que ler este tratado seria um passo fundamental para tentar encontrar mais respostas relativamente à música ibérica da transição entre o século XVI e XVII. O *facsimile* do tratado encontrava-se facilmente na internet, e a sua leitura directa, ou seja, sem recorrer a qualquer transcrição moderna, revelou-se bastante acessível. A 20 de Março de 2015 realizei um recital de Órgão no Instituto Gregoriano de Lisboa (IGL), inserido na IV Semana Aberta, onde incluí a peça *Hexachord Fantasia*, de Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Previamente tinha

[3] Jon LAUKVIK. 1996. *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Vol. 1. Stuttgart: Carus Verlag.
[4] *Idem, ibidem*, p. 207
[5] SANTA MARIA, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer Fantasia.* Valadollid: Francisco Fernandez de Cordua, 1565.

tocado e discutido o meu programa com António Esteireiro, professor de Órgão do IGL e da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML), que referiu que *Flores de Musica* partilhava da mesma riqueza das obras do compositor holandês.

O início do estudo da música de Manuel Rodrigues Coelho surgiu com João Vaz, professor de Órgão da ESML. Tudo começou quando nos encontrámos em Junho de 2015, em Alkmaar, por ocasião do festival bienal de Órgão desta cidade holandesa. Mencionei-lhe que estava a ler o tratado de Santa Maria, tendo João Vaz referido que isso constituiria um auxiliar importante para a performance da música de Coelho e para o entendimento do seu prefácio. Indicou-me que estaria também disponível um *facsimile* de *Flores de Musica* na internet.

Chegado a casa, após o nosso encontro, rapidamente fui à procura da obra. Desconhecia o prefácio mas, quando o li, fiquei imediatamente com a sensação de que o texto introdutório de Coelho assemelhava-se a uma continuação ou resumo de diversas partes do tratado *Arte de tañer fantasia*, apesar da diferença temporal de aproximadamente 50 anos.

A 8 de Julho de 2015 iniciava-se, na Igreja de S. Vicente de Fora, uma *masterclass* de Órgão com José Luís González Uriol, dedicada ao repertório ibérico. No primeiro dia deste mini-curso, quando questionado sobre a música de Coelho, Uriol indicou, de imediato, a necessidade de se estudar o tratado de Santa Maria. Na verdade, pediu para que alguém levasse, para o dia seguinte, a versão facsimilada de *A Arte de tañer fantasia*. No dia 9 de Julho, lemos algumas passagens do tratado para depois tentarmos aplicar a informação adquirida nas peças que tocávamos. Era mais uma confirmação de que este era o caminho a percorrer.

A 12 de Setembro de 2015, pela ocasião dos 250 anos do Órgão de S. Vicente de Fora, participei na tarde de concertos *non-stop*. Interpretei obras de Manuel Rodrigues Coelho, mas somente depois me terem sido sugeridas por João Vaz, nomeadamente o primeiro e o segundo verso sobre os passos do cantochão do Ave Maris Stella, e o terceiro tento do primeiro tom.

Apesar do tento ser tecnicamente mais exigente, os dois versos (de cinco) sobre *Ave maris stella* despertaram-me maior curiosidade. Em toda a obra de *Flores de Musica*, estes eram os únicos versos sobre um hino, os quais colocavam algumas questões. De que forma

tinha Coelho estruturado estes cinco versos? Como é que tinha sido utilizado o cantochão de Ave Maris Stella na concepção das suas obras?

A estas duas perguntas juntavam-se outras, mais globais, sobre as peças: Quais os ornamentos a usar? Qual o tempo a seguir? Haveria dedilhações específicas? Quais as registações? Foram estas questões que estiveram na génese deste trabalho.

A busca de respostas para esta problemática, assim como a necessidade de projectar e divulgar a música antiga portuguesa, e em especial a música de Manuel Rodrigues Coelho, como justificadamente merece, constituiu deste modo a motivação fundamental quer para o meu recital de mestrado, quer para o relatório de projecto que seguidamente se apresenta.

CAPÍTULO I – CINCO VERSOS SOBRE OS PASSOS DO CANTOCHÃO DE *AVE MARIS STELLA*

> *"Para sacar provecho de las obras, quando se pusieren cinco cosas, se han de notar. La primera, es entender de rayz la invencion y artificio que llevaren los passos, y assi mesmo la respõsion de las bozes, (...), en lo qual todo consiste el arte de las cosas, solo el arte es el que haze maestro, y de aqui viene, que todos los que en sus officios ignoran el arte, son imperfectos.*
>
> Frei Tomás de Santa Maria, *Arte de tañer Fantasia*

Em 1959, a Fundação Galouste Gulbenkian lançava *Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho,* Volume I, da colecção *Portugaliae Musica*[6]. Tratava-se da primeira edição moderna portuguesa da obra do antigo tangedor da Capela Real. A edição tinha sido efectuada pelo musicólogo Macario Santiago Kastner, que dedicou grande parte da sua vida ao estudo da música antiga ibérica para tecla. Em 1961 era publicado, pelos mesmos intervenientes, *Flores de musica : pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho [Livro de composições sobre temas litúrgicos]*, Volume II[7]. É neste segundo volume que se encontra a transcrição moderna dos "cinco versos sobre os passos do cantochão de *Ave maris stella*". No prefácio do Volume II, Kastner refere por uma vez os versos sobre *Ave maris stella*.

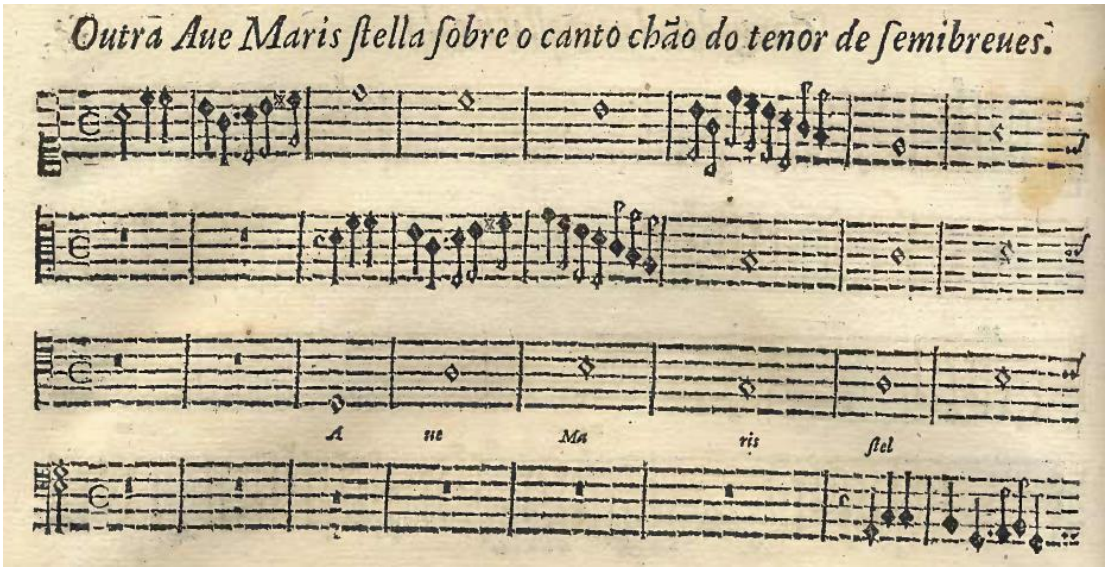
> Nos Cinco Versos sobre os passos do cantochão de *Ave Maris Stella*, o mestre de Elvas ainda teceu discursos musicais sobre fragmentos desta melodia gregoriana, circundando o seu material temático duma grande profusão de desenhos instrumentos em estilo imitativo e contraponteado.[8]

[6] Macario Santiago KASTNER, ed. 1959. *Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho.* Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
[7] *idem*, ed. 1961. *Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho.* Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
[8] *idem*, ed. 1998 *Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa : Manuel Rodrigues Coelho.* Vol. II. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. pp. VIII

Embora haja um reconhecimento da singularidade dos cincos versos apresentados por Coelho, nunca se encontra uma detalhada análise do processo criativo. Essa mesma análise permitiria a comparação com o tratamento dado por outros compositores, em obras contemporâneas de *Flores de musica*, ao hino *Ave maris stella* e entender possíveis diferenças e características do compositor português.

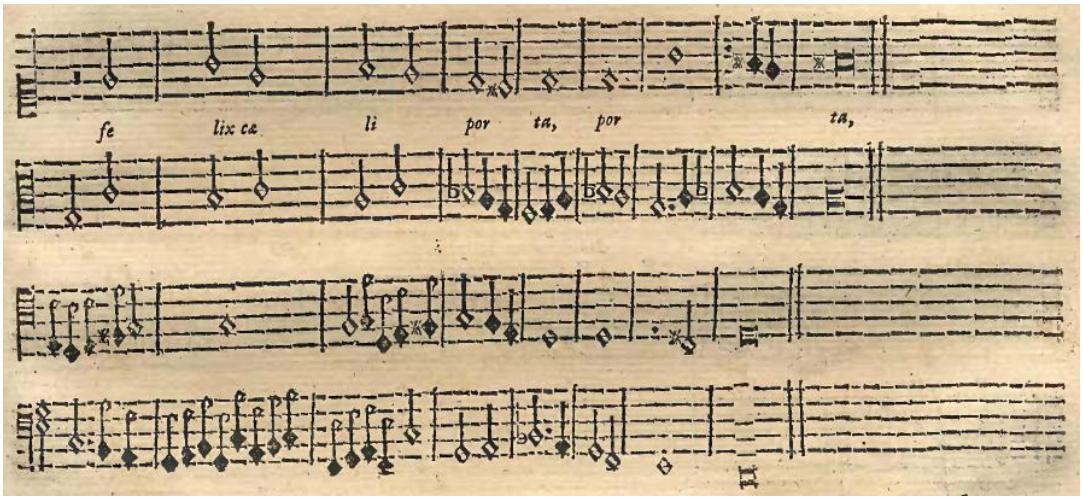
Para o começo do estudo dos versos, é necessário identificar o cantochão do hino que serviu de base para os versos. Nos "4 *Ave maris stella* sobre o cantochão de semibreves em cada voz", Coelho adiciona o texto do hino ao *cantus firmus.*

Ex. 1: Manuel Rodrigues Coelho, *Ave maris stella* sobre o cantochão no tenor, cc. 1-8.

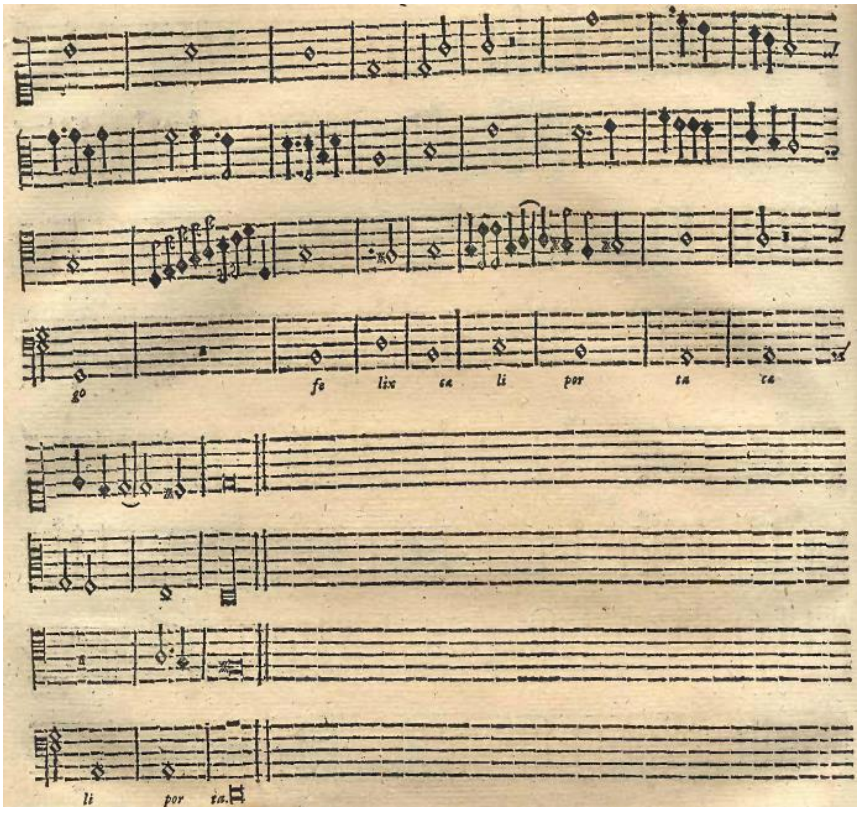


No hino sobre o cantochão do tiple e no hino sobre o cantochão do baixo, Coelho faz uma repetição das expressões *porta* e *caeli porta*, respectivamente.

Ex. 2: Rodrigues Coelho, *Ave maris stella* sobre o cantochão do tiple, cc. 19-27.



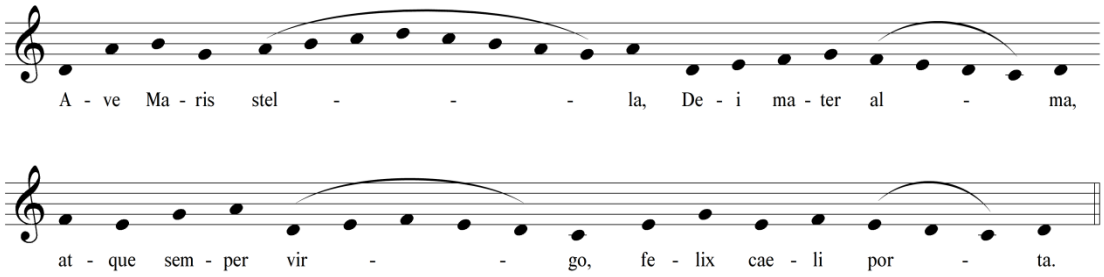
Ex. 3: Rodrigues Coelho, *Ave maris stella* sobre o cantochão do baixo, cc. 35-46.



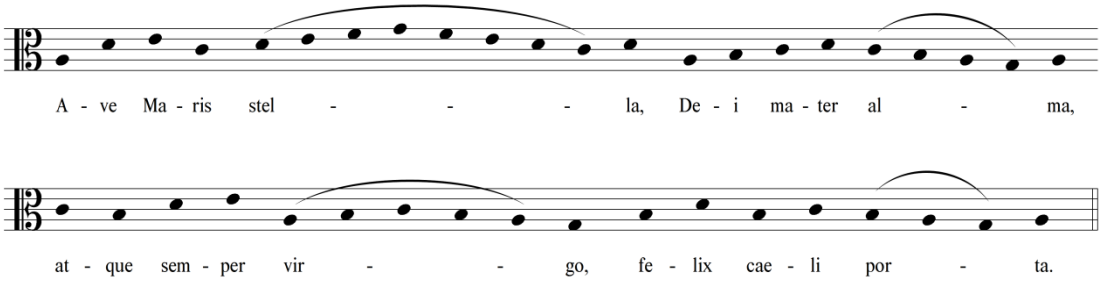
A repetição do texto, em vez de elaborar melodicamente sobre a sílaba final, indica que provavelmente estas linhas poderiam ser cantadas.

No hino sobre o cantochão do tiple e no hino sobre o cantochão do tenor, a melodia começa em ré e denominaremos "autêntica". Nas restantes duas obras, hino sobre o cantochão do baixo e no hino sobre o cantochão do alto, a melodia começa em lá e denominaremos "plagal", pois o intervalo entre as duas primeiras notas é uma quarta perfeita em vez de uma quinta perfeita. Os exemplos 4 e 5 demonstram as melodias do hino, de onde se retiraram as repetições das expressões atrás mencionadas.

Ex. 4: Hino *Ave maris stella*, versão "autêntica"



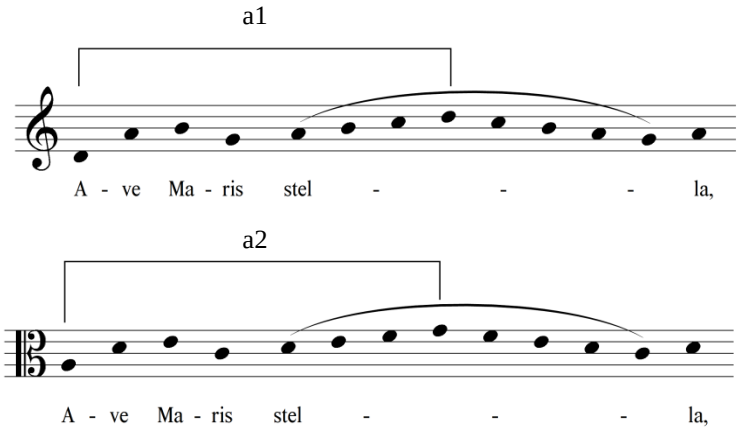
Ex. 5: Hino *Ave maris stella*, versão "plagal".



1.1. Verso I

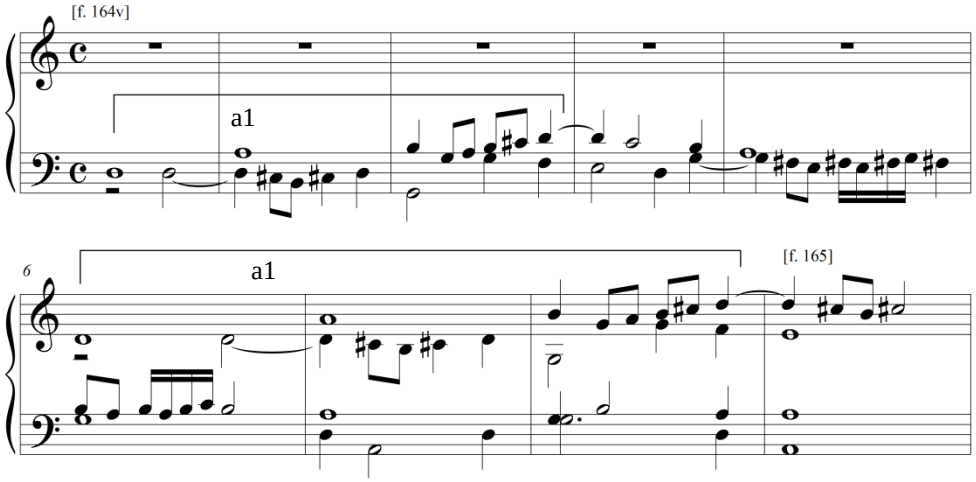
Defina-se a1 e a2 como sendo o excerto da melodia do hino que compreende as palavras *Ave maris* e metade de *stella*, nas versões "autêntica" e "plagal", respectivamente.

Ex. 6: Excertos *Ave maris stella* e definição de a1 e a2.



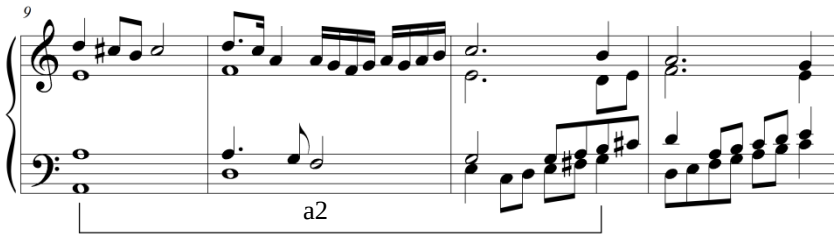
No primeiro verso, a melodia do tenor, entre os compassos 1 e 4, é a mesma linha melódica de a1, tendo apenas a alteração de dó sustenido. A entrada do tiple no compasso 6 volta a citar a1, com os mesmos valores ritmícos do tenor e com as mesmas alterações de solfa, como assinalado no exemplo 7.

Ex. 7: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 1-9.



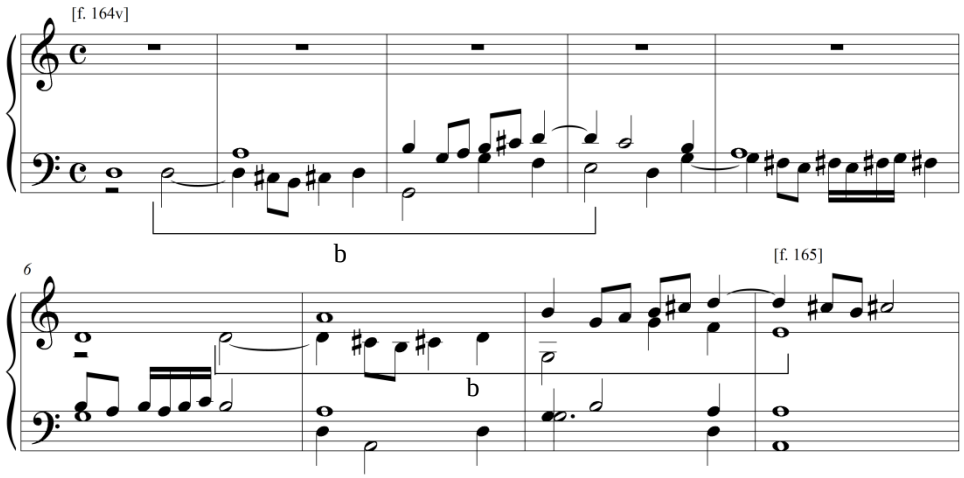
Poderia ser argumentado que as restantes notas do tenor, nos compassos 4 e 5, também pertencem ao excerto melodico *Ave maris stella* anteriormente apresentado, alargando o conjunto de notas que definem a1. No entanto, a entrada do motivo a2 no baixo, no compasso 9, seguindo a ritmização usada no tenor e no tiple, juntamente com a linha melódica no compasso 12, vem suportar a definição anterior.

Ex. 8: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 9-12.



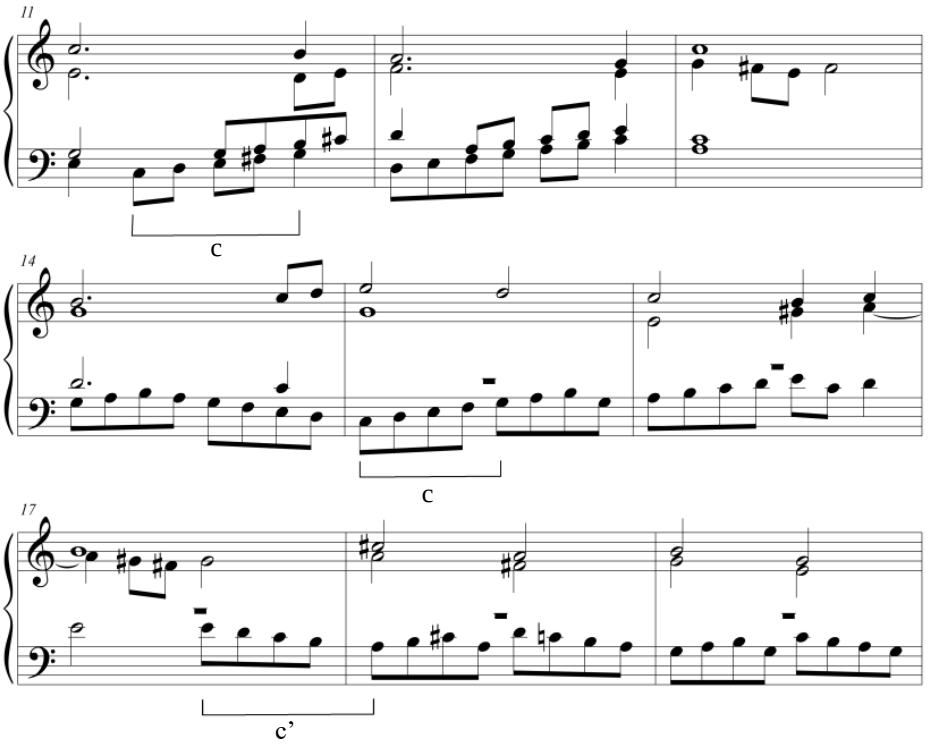
Nas duas entradas do motivo a1, previamente referidas, existe igualmente um motivo *b* numa outra voz. Este motivo surge no baixo, no compasso 1, e no alto, no compasso 8, com diferentes terminações. Embora não aparente ser inspirado em a1 ou noutra parte do hino, a utilização deste motivo b confere aos primeiros dez compassos uma maior coesão motívica.

Ex. 9: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 1-9



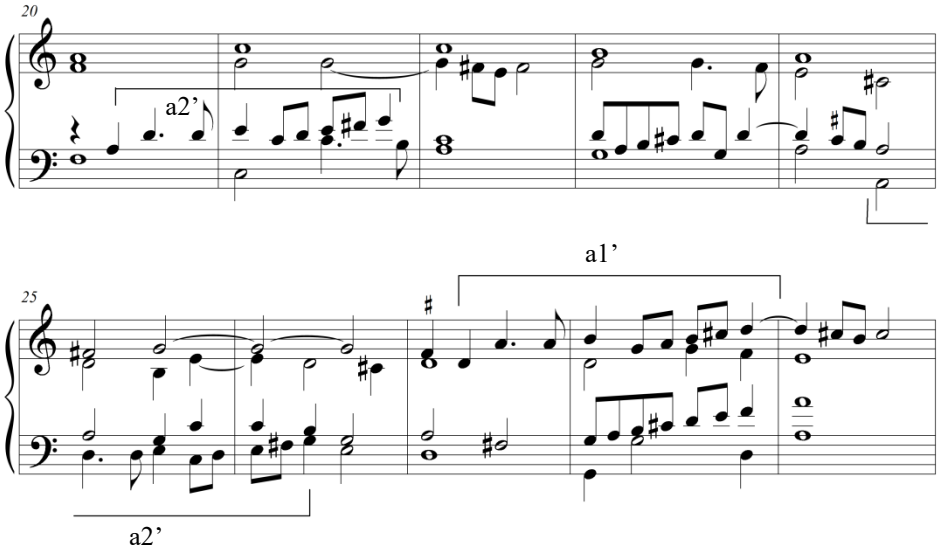
Nos compassos 11 e 12, Coelho parece usar as colcheias de *a* como um motivo mais pequeno, c, de desenvolvimento, com ênfase no baixo e tenor. Este motivo torna-se mais evidente nos compassos seguintes, nomeadamente nos compassos 15 e 16, onde o baixo apresenta c integrado numa sequência com outras figuras. Entre os compassos 17 e 19, o motivo c é invertido – c', numa mudança para um carácter descendente, por oposição aos compassos 14 a 17.

Ex. 10: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 11-19.



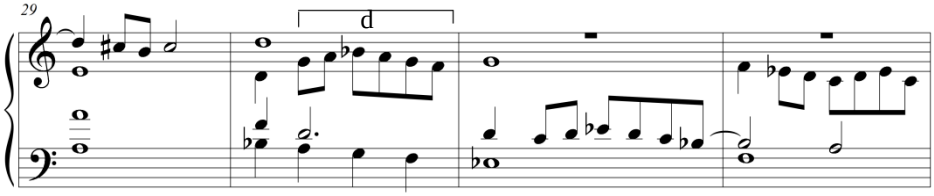
No compasso 20 o tenor introduz um novo motivo, a2'. Este motivo é idêntico melodicamente a a2, embora apresente uma nova disposição rítmica nas duas primeiras notas. A primeira semibreve de a2, lá, é substituída por uma semínima, e a segunda semibreve, ré, transforma-se num ritmo pontuado. O baixo apresenta o mesmo motivo no compasso 24, contudo a primeira nota é uma mínima ao invés da semínima apresentada pelo tenor. Este pormenor pode indicar que a intenção do compositor era realçar o ritmo pontuado. O tiple apresenta a1' no compasso 27, sendo a cadência igual à do compasso 9, na mesma voz.

Ex. 11: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 20-29.



No compasso 30, Coelho muda de hexacórdio ao introduzir si bemol. Apresenta igualmente o último motivo, d, que usará como material temático até ao final do verso. Os motivos melódicos a1 e a2 não voltam a ser citados.

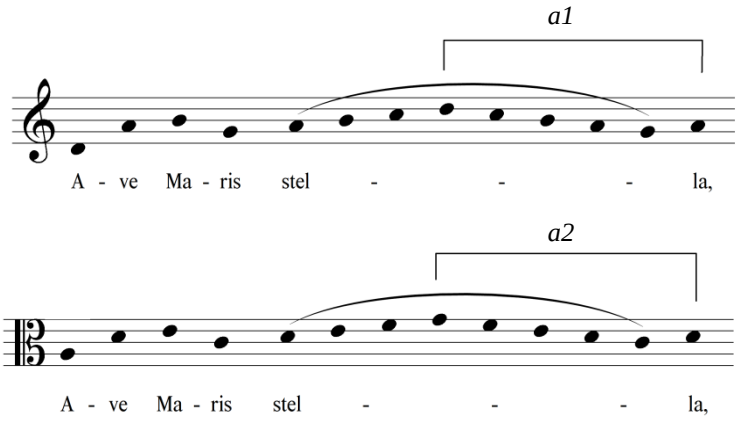
Ex. 12: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 29-33.



1.2. Verso II

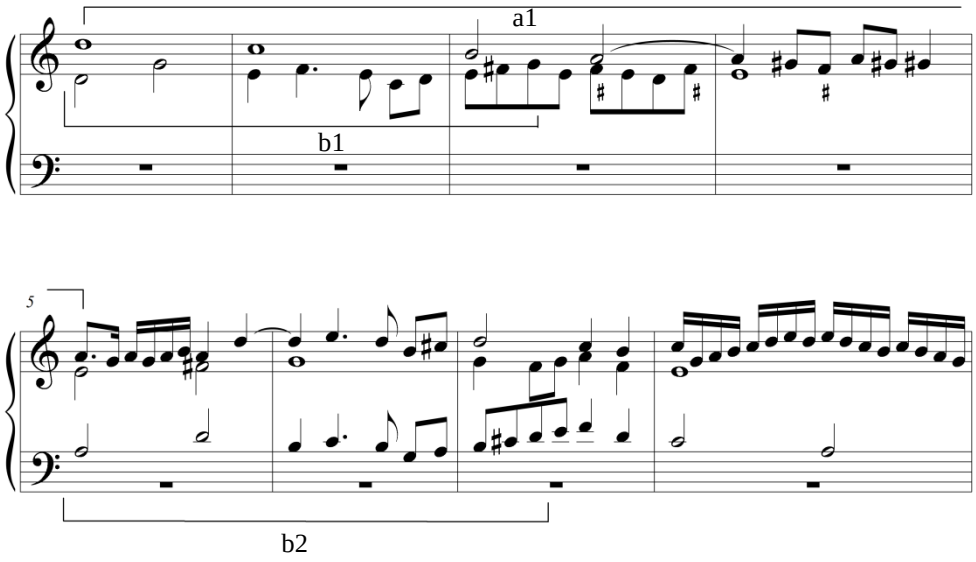
Defina-se a1 e a2 como sendo o excerto do hino da metade da palavra *stella*, nas versões autêntica e plagal, respectivamente.

Ex. 13: Definição de a1 e a2 no Verso II.



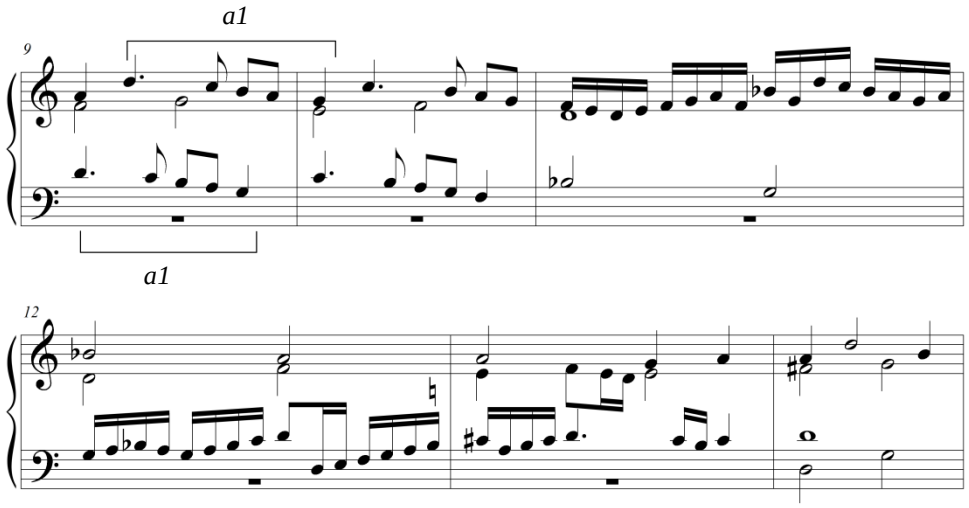
No verso II, a melodia do tiple, entre os compassos 1 e 5, é a mesma linha melódica de a1, tendo apenas a alteração de sol sustenido. O alto apresenta um motivo b1, cujo salto inicial parece ser inspirado na versão "plagal" de *Ave maris stella*. No entanto, e ao contrário do verso anterior, a entrada da terceira voz não cita a1 ou a2. No compasso 5, o tenor copia o motivo b1, embora transposto (b2). Nesse mesmo compasso, o tiple parece invocar o início de b2. Contudo, o desfasamento do salto de quarta perfeita e a alteração na melodia faz com que surjam terceiras paralelas entre o tenor e o tiple.

Ex. 14: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 1-8.



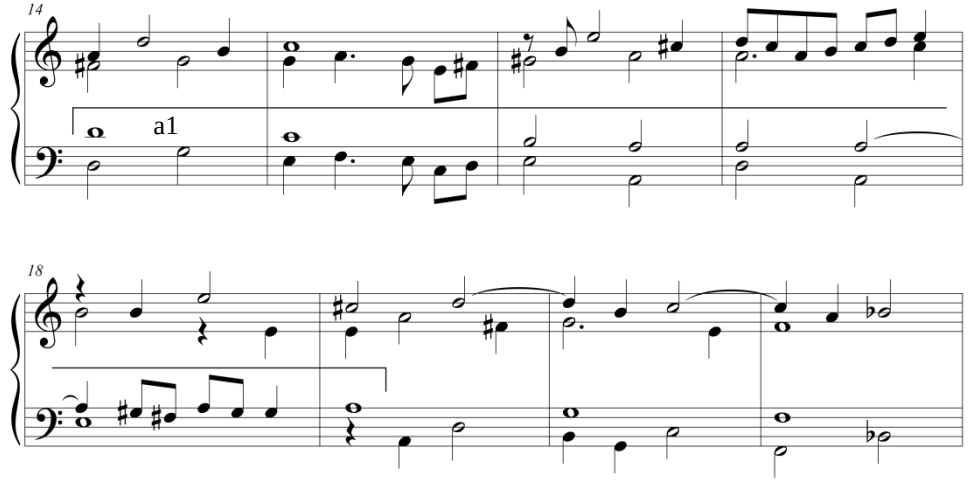
O motivo a1 aparece no compasso 9, no tenor e no tiple, com valores mais rápidos. A escolha do ritmo pontuado e das colcheias remete igualmente para o motivo b. Esta pequena imitação canónica, associado às glosas dos compassos 11 a 13, aparece como transição para a entrada do motivo a1, compasso 14, no tenor.

Ex. 15: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 9-14.



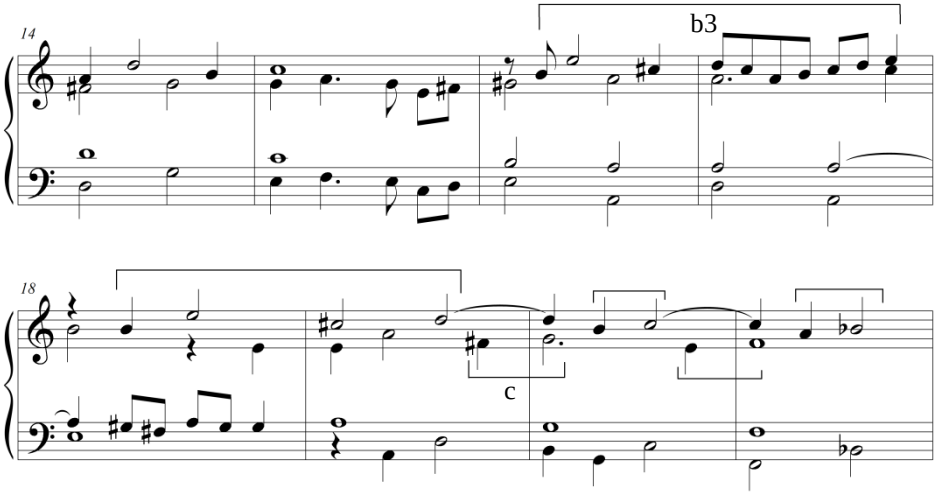
A forma rítmica de a1 no tenor, nos compassos 14 a 19, é parecida com a1 do tiple nos compassos 1 a 5. O baixo cita b1, à semelhança do alto no início do verso, embora com uma ligeira diferença na terminação. O alto tem o mesmo desenho rítmico que o baixo, desenhando assim terceiras paralelas no compasso 15 (ver exemplo 16), como ocorrera no compasso 6 entre o tiple e o tenor (ver exemplo 14). O tiple parece citar as quatro primeiras notas de b2, com diferentes valores rítmicos.

Ex. 16: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 14-21.



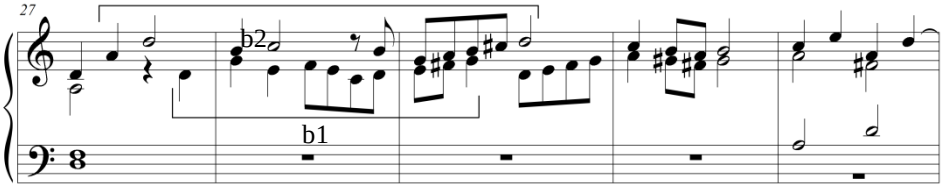
No compasso 16, o tiple cita um motivo transposto de b1, designado por b3. A alteração rítmica da primeira nota, colcheia antecedida de pausa de colcheia, gera uma nova disposição do motivo no compasso. O intervalo de quarta perfeita não encaixa com a segunda mínima do compasso, ficando o motivo deslocado ritmicamente. No compasso 18, num estilo semelhante ao compasso 14, o tiple parece citar as quatro primeiras notas de b3, com diferentes valores rítmicos. O intervalo de segunda menor, designado por c, existente entre a terceira e a quarta nota da família de motivos b é usado como material de desenvolvimento nos compassos 19 a 21. A técnica de usar material temático como elemento de transição já tinha sido empregue no primeiro verso (ver exemplo 10, motivo c e c' do 1º verso).

Ex. 17: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 14-21.



No compasso 27 inicia-se uma pequena secção a duas vozes. O alto e o tiple citam as melodias de b1 e b2, respectivamente.

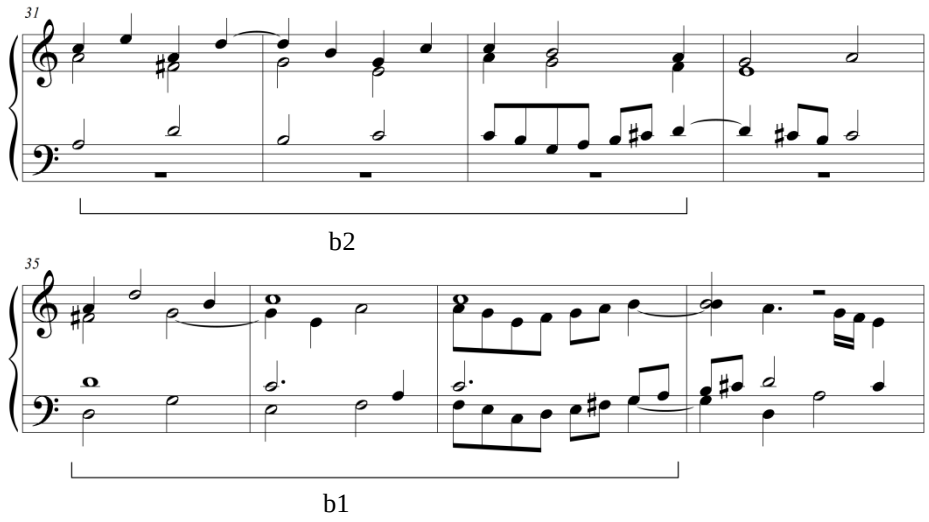
Ex. 18: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 27-31.



No compasso 31, o tenor usa o motivo b2, com diferentes alterações rítmicas. O baixo responde no compasso 35, com o motivo b1 e usando a mesma disposição ritmíca que o

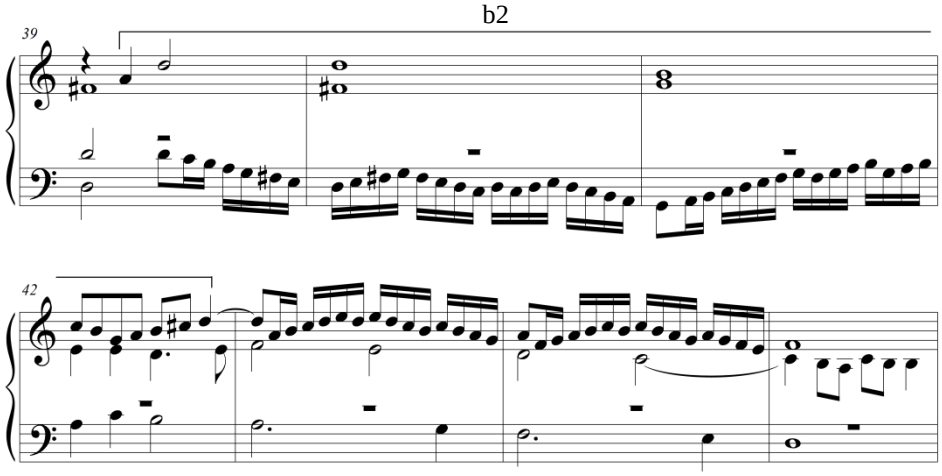
tenor. No compasso 37 o baixo e o alto desenham a mesma linha melódica em terceiras paralelas, como acontecera previamente.

Ex. 19: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 31-38.



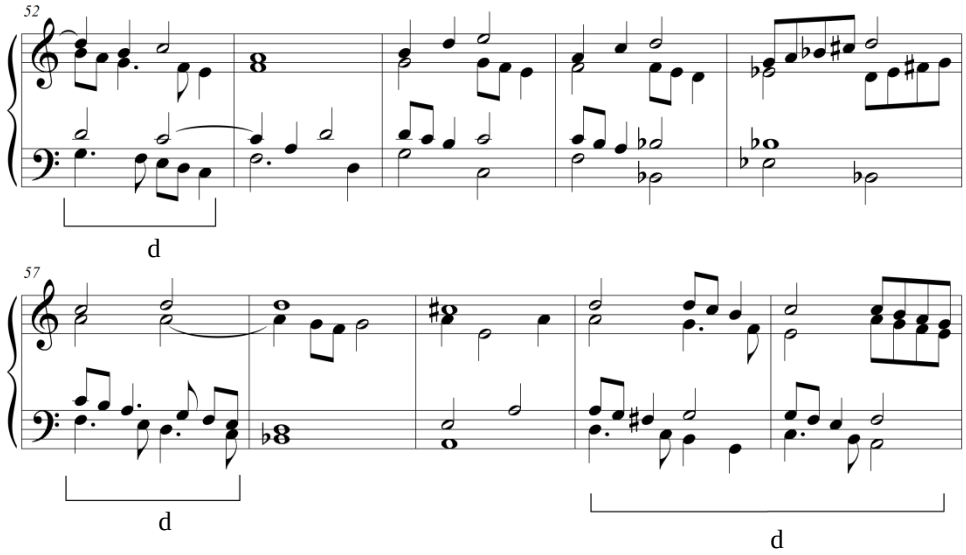
A reinvenção do material temático de b continua no compasso 39. O tiple, citando b2 em valores longos nas primeiras 3 notas, é acompanhado por uma glosa no baixo. É o próprio tiple que responde à glosa do baixo, com uma glosa nos compassos 43 a 45.

Ex. 20: Rodrigues Coelho, Cinco versos sobre Ave maris stella, Verso II, cc. 39-45.



À semelhança dos compassos 19-21 (ver Ex. 17), Coelho utiliza, nos compassos 54-56, o motivo c como material de desenvolvimento. Entre os compassos 52 e 61 são usadas mais frequentemente entradas em *stretto*, designados por d.

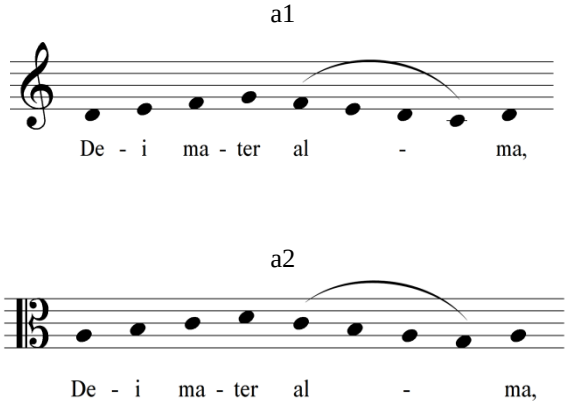
Ex. 21: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso II, cc. 52-61.



1.3. Verso III

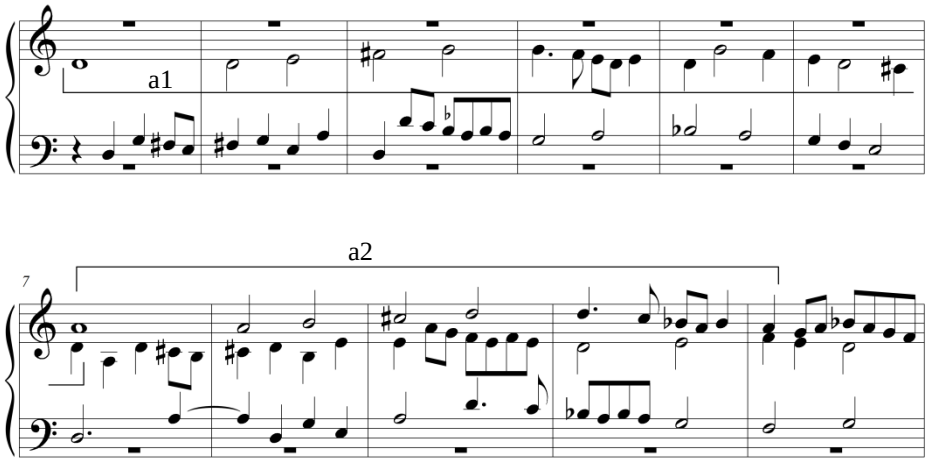
Defina-se a1 e a2 como sendo o excerto do hino das palavras *Dei mater alma* , nas versões "autêntica" e "plagal", respectivamente.

Ex. 22: Definição de *a1* e *a2* no verso III.



No ínicio do terceiro verso, o alto apresenta o motivo a1, embora com a alteração de fá sustenido e repetição da sequência descendente sol-ré. No compasso 7, o tiple surge com o motivo a2, seguindo a mesma configuração rítmica empregue pelo alto, contudo sem a repetição melódica.

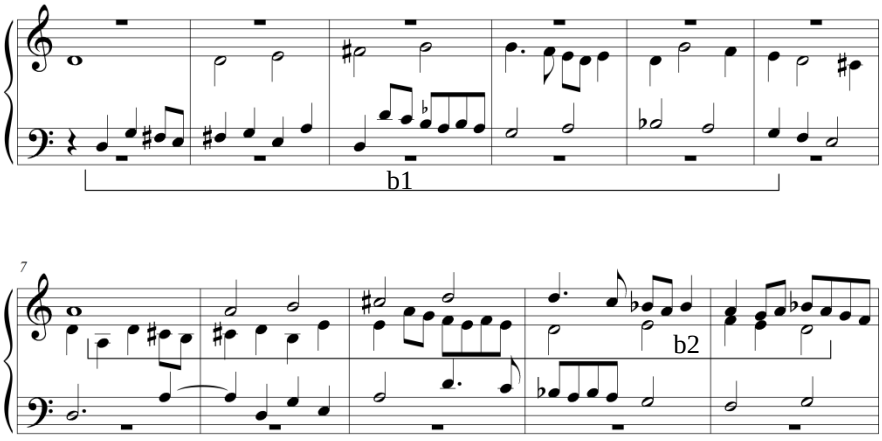
Ex. 23: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 1-11.



Nas duas entradas dos motivos da família a do exemplo 22, existe igualmente um motivo b. No compasso 1, o tenor apresenta b1. Nos compassos 7 e 12, no alto e o no baixo respectivamente, surge o motivo b2. O uso do intervalo de 4ª perfeita no início dos motivos b1 e b2 remete para o motivo homónimo do segundo verso (ver exemplo 14). A variação sobre fá sustenido e dó sustenido, em b1 e b2 respectivamente, remete também para o motivo b do primeiro verso (ver Ex. 8).

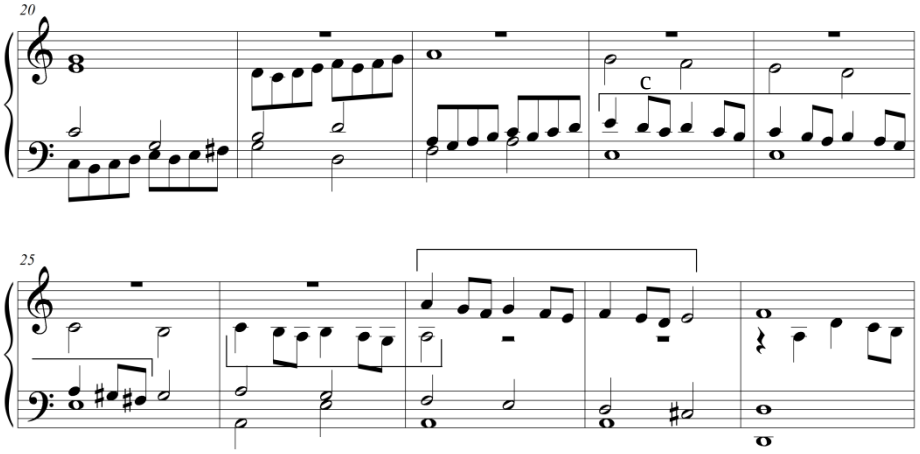
No compasso 11 reconhece-se, na glosa de colcheias do tiple, o motivo d do primeiro verso (ver Ex. 12).

Ex. 24: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 1-11.



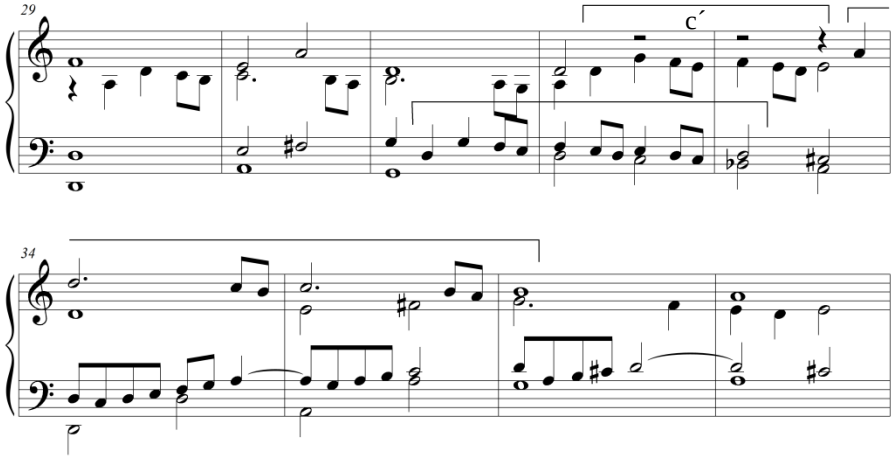
No compasso 20, Coelho cria uma sequência ascendente de colcheias que se divide entre a voz do baixo, alto e tenor, induzindo aumento de tensão. No compasso 22, o movimento passa a ser descendente, e Coelho recorre à repetição de um pequeno excerto rítmico dos motivos b, designado por c, como material de desenvolvimento. A tensão só é resolvida no compasso 29, com a entrada de uma variante de a1 na voz do tenor.

Ex. 25: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 20-29.



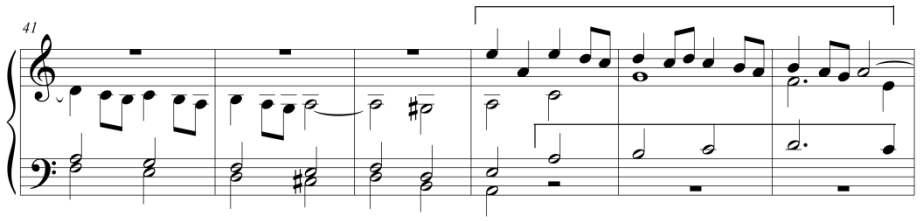
A combinação do salto de quarta perfeita dos motivos b com o motivo *c* gera um motivo c'. Na referida entrada da variação de a1, no compasso 29, a descida sol-ré é substituída por c'. Este motivo continua a ser usado no compasso 32, no alto, e numa variação rítmica ao longo do tiple, entre os compassos 33 e 36.

Ex. 26: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 29-37.



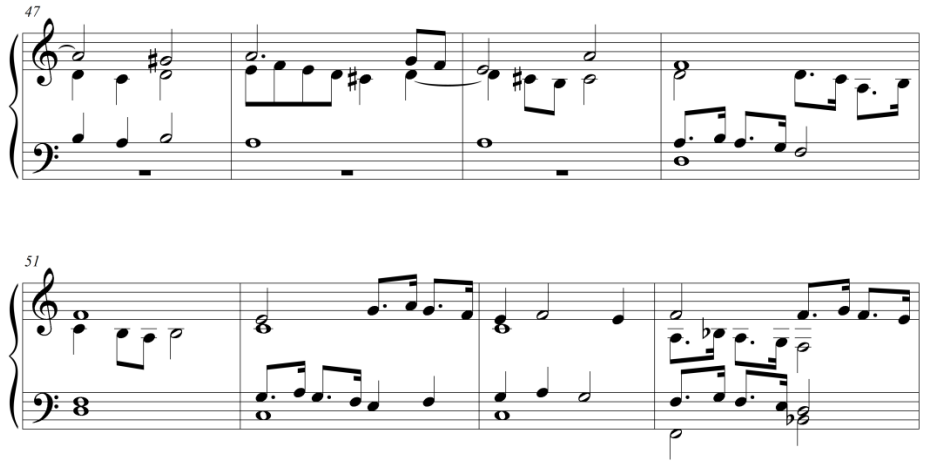
Este motivo adquire principal destaque nos compassos 44 a 46. O tiple surge, no compasso 44, com o motivo c', com uma nota a anteceder o salto de quarta perfeita. O facto de começar no mi, nota mais aguda do verso, surge como oposição ao carácter descendente que preencheu os compassos anteriores. O motivo a2 surge, pela última vez, no tenor ao compasso 44.

Ex. 27: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 41-46.



Ao compasso 50, o compositor introduz um novo motivo, com ritmo pontuado, que contrasta com os motivos atrás apresentados, mantendo-se até ao final do verso.

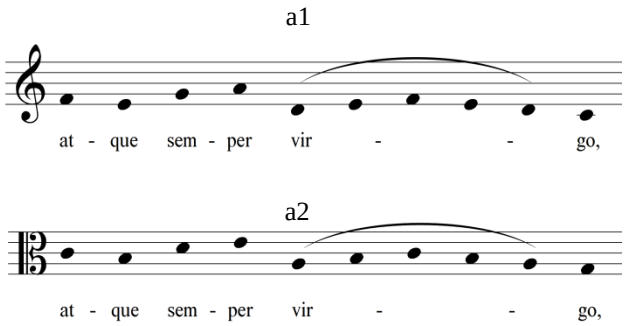
Ex. 28: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso III, cc. 47-54.



1.4. Verso IV

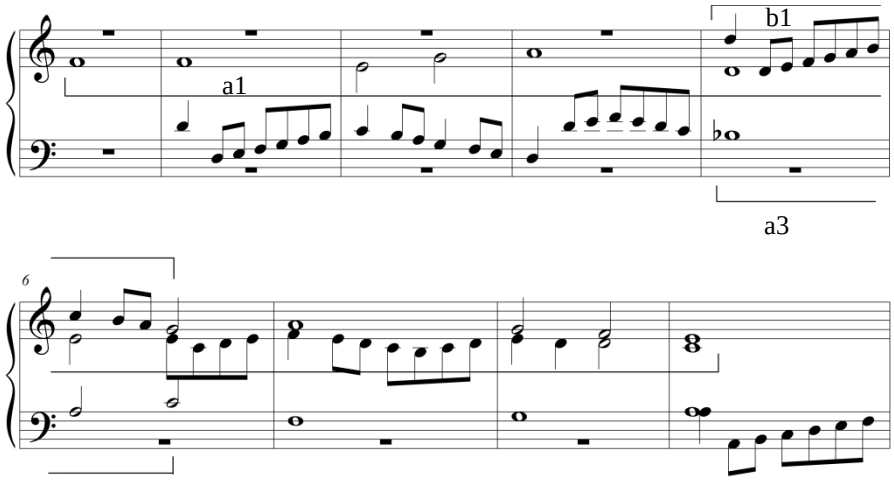
Defina-se a1 e a2 como sendo o excerto do hino das palavras *atque semper virgo* , nas versões "autêntica" e "plagal", respectivamente.

Ex. 29: Definição de a1 e a2 no verso IV.



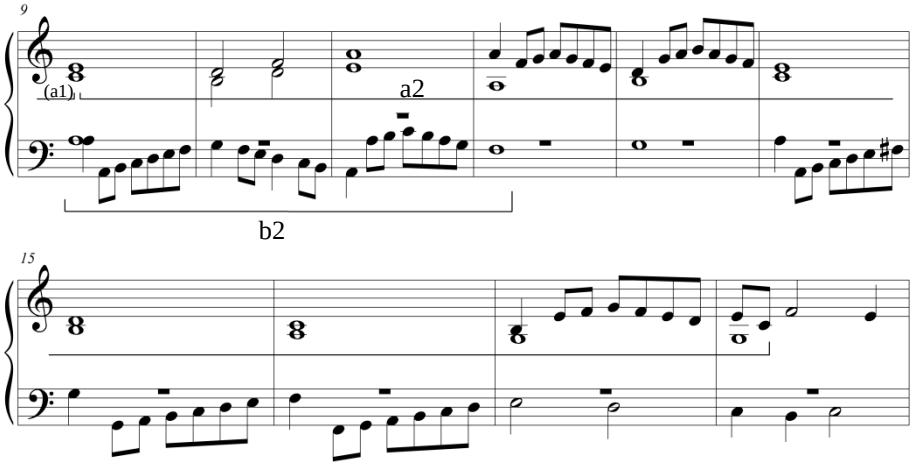
O alto apresenta o motivo a1, com uma versão ornamentada sobre mi e fá correspondentes em a1 à palavra *virgo*. Ao motivo a1, o tenor responde com um motivo b1, onde é reconhecível o motivo d do verso I. No compasso 5, enquanto o alto expõe a palavra *virgo*, o tiple surge com uma versão reduzida de b1, e o tenor parece citar parte de um motivo a que se designaria por a3. Este motivo seria a transposição para sol do início do motivo a1 e a2.

Ex. 30: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 1-9.



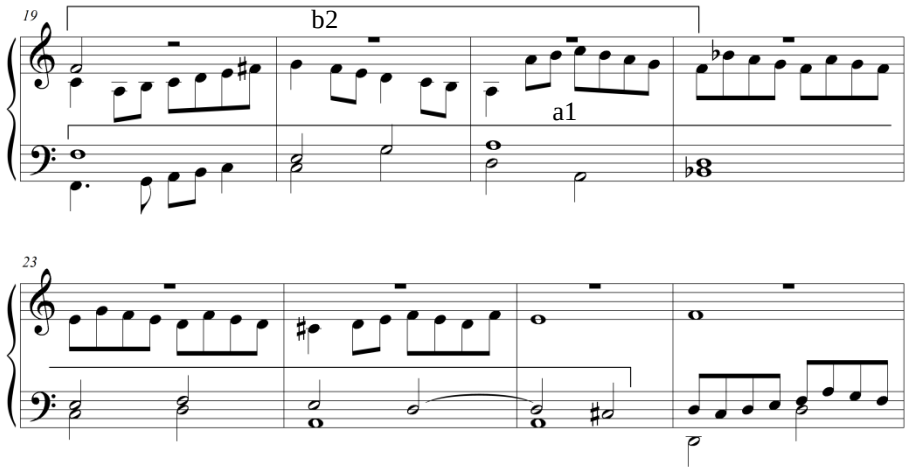
No compasso 9, Coelho sobrepõe o motivo a1 e a2 no alto, usando a última nota de a1 como a nota inicial de a2. O baixo surge com uma transposição do motivo b1, designado por b2. Durante os compassos 9 a 18, usa duas secções de b como material de desenvolvimento. Primeiro o motivo d do verso I, nos compassos 12 e 13, e depois a ornamentação da escala ascendente de b, nos compassos 14 a 16.

Ex. 31: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 9-18.



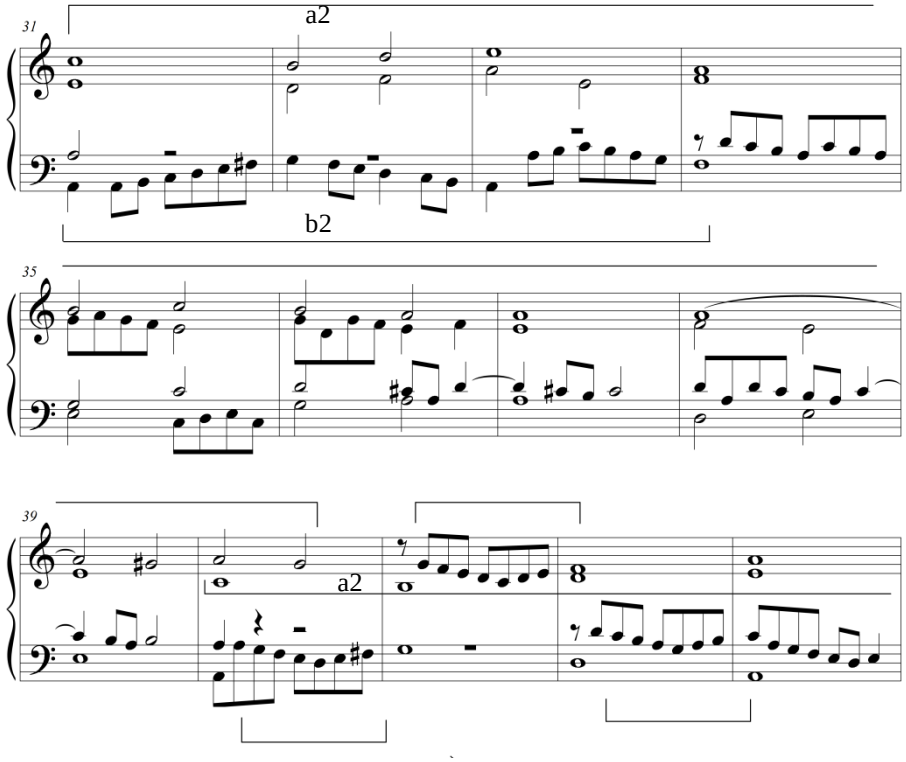
O motivo a1 volta a surgir no tenor, ao compasso 19. Neste compasso o alto surge com uma variação de b2, pois a nota inicial é dó, ao invés de lá como apresentado pelo baixo no compasso 9. Logo após o motivo b2, o alto desenvolve-se numa sequência de colcheias. O uso de conjuntos de quatro ou oito colcheias torna-se mais comum, embora a sua utilização se assemelhe a variação melódica do que a um novo uso motívico. É igualmente a primeira vez ao longo dos quatro versos analisados que, depois de definidos os motivos a e b, existe uma utilização simultânea de a1-b2.

Ex. 32: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 19-26.



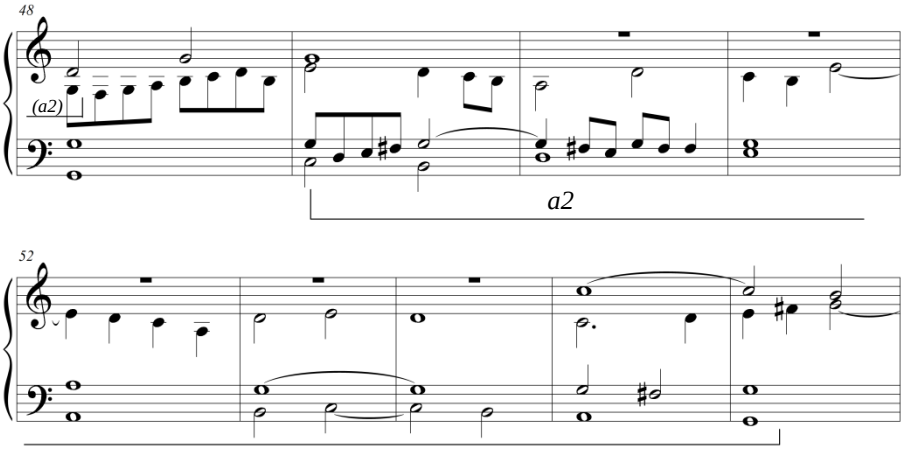
O motivo a2 surge no tiple, ao compasso 31. O baixo apresenta o motivo a2, embora as duas primeiras notas estejam na mesma oitava. Ainda antes de terminar a linha melódica a2 do tiple, o alto surge no compasso 40 com a2. Nesse compasso não existe nenhuma voz a citar algum motivo b1 ou b2, embora o conjunto de colcheias no baixo seja repetido pelas restantes duas vozes.

Ex. 33: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 31-43.



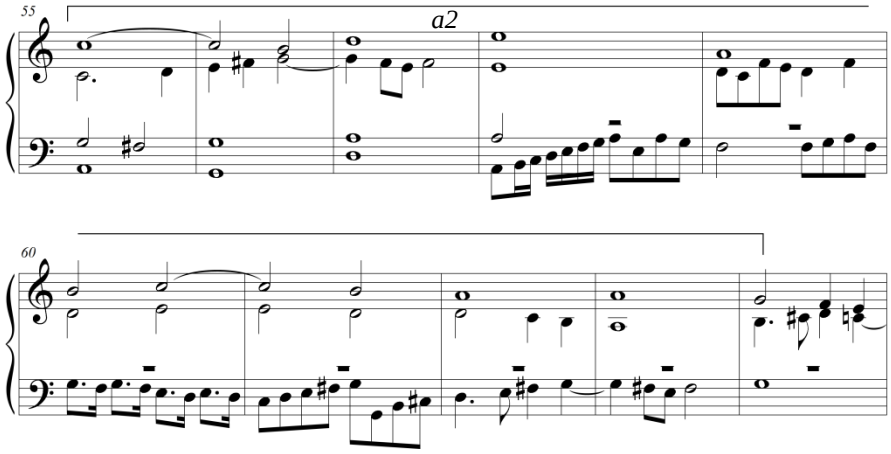
No compasso 49, e logo após a conclusão da linha melódica de a2 do alto, o motivo a2 surge no baixo, embora a nota inicial não esteja presente.

Ex. 34: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 48-56.



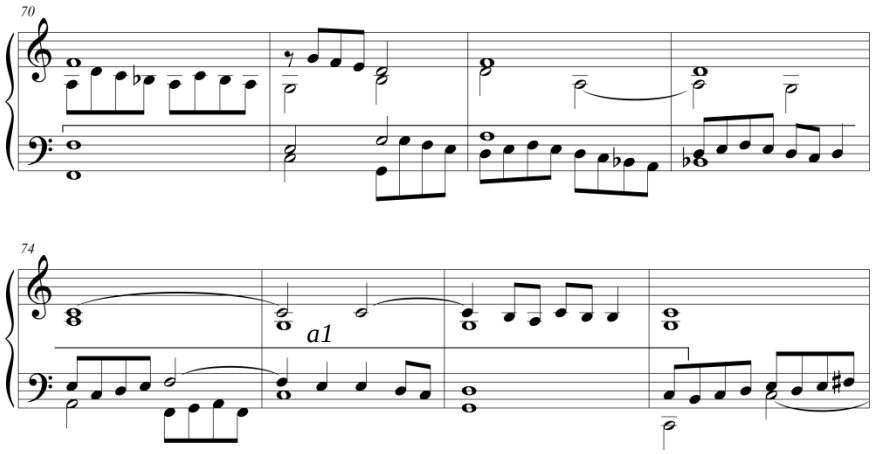
Ao compasso 55, o tiple reaparece, com motivo a2. Entre os compassos 58 e 63, o baixo apresenta glosas que contribuem para o embelezamento do discurso musical, sem recurso a nenhum material temático usado até então.

Ex. 35: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 55-64.



No compasso 70, o motivo a1 surge no tenor, com ornamentação sobre as notas de *virgo*. Esta ornamentação faz parte da sequência de colcheias iniciada no compasso 70 e que passa pelas quatro vozes. Não existe nenhuma referência aos motivos da família b.

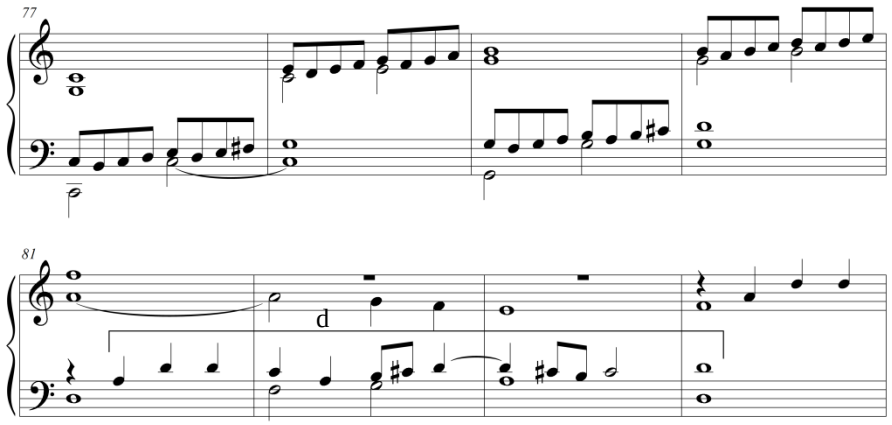
Ex. 36: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 70-77.



O aumento da tensão gerada no compasso 77 em diante, através da sequência ascendente de colcheias, culmina com o fá agudo no tiple, nota mais aguda até ao momento, no

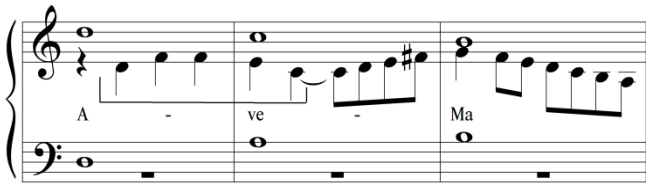
compasso 81. É igualmente nesse compasso que o tenor introduz um novo motivo, designado por d.

Ex. 37: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 77-83.

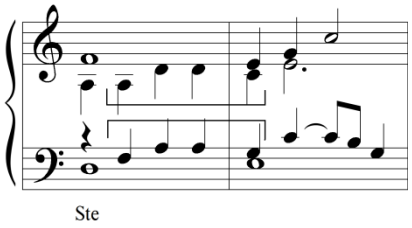


A parte inicial do motivo d é muito semelhante a motivos do *Terceiro Ave Maris Stella sobre o canto-chão do tenor* e do *Quarto Ave Maris stella sobre o cantochão do baixo*.

Ex. 38: Rodrigues Coelho, *Terceiro Ave maris stella sobre o cantochão do tenor*, cc. 3-5.



Ex. 39: Rodrigues Coelho, *Quarto Ave maris stella sobre o cantochão do baixo*, cc. 6-7.

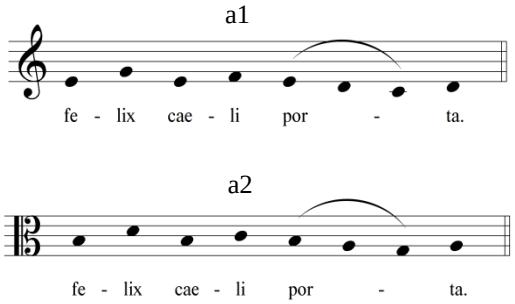


Ao contrário dos anteriores versos, onde a introdução de novo material temático ocorre relativamente cedo, no quarto verso Coelho continua a usar intensivamente a exposição temática das palavras associadas ao verso. Praticamente na mesma extensão que a totalidade do terceiro verso (oitenta e três compassos), onde o novo tema surgiu no compasso 39, Coelho desenvolve a sua composição continuamente sobre o *cantus firmus* de *atque semper virgo.* É com este novo material temático que a peça se desenrola até ao final.

1.5. Verso V

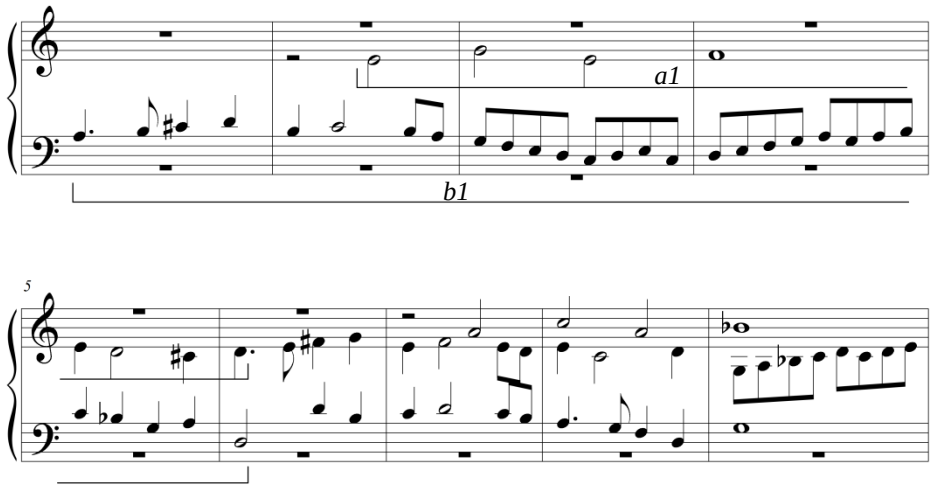
Defina-se a1 e a2 como sendo o excerto do hino das palavras *felix caeli porta* , nas versões "autêntica" e "plagal", respectivamente.

Ex. 40: Definição de a1 e a2 no verso V.



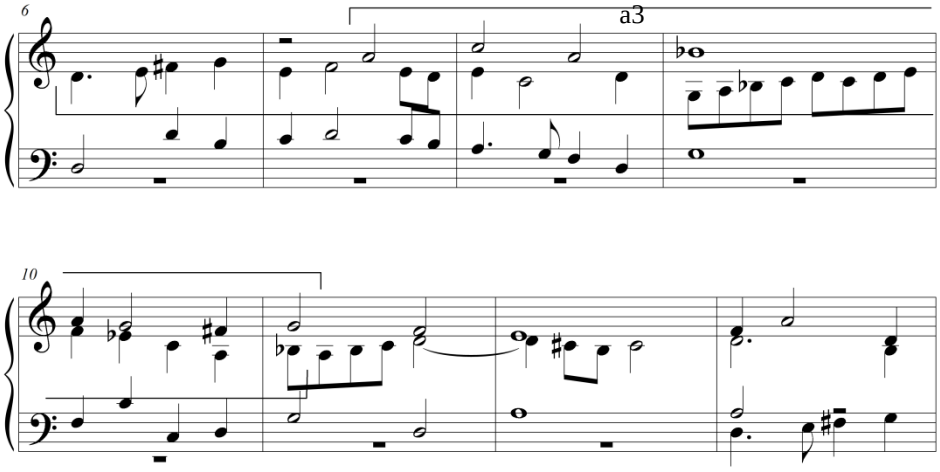
Ao contrário dos quatro inícios anteriores, a primeira nota do quinto verso não pertence a nenhum motivo a1 ou a2. O tenor apresenta, no primeiro compasso, o motivo b1, que engloba cinco compassos. Este motivo termina ao mesmo tempo que o motivo a1, apresentado pelo alto no segundo compasso.

Ex. 41: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 1-9.



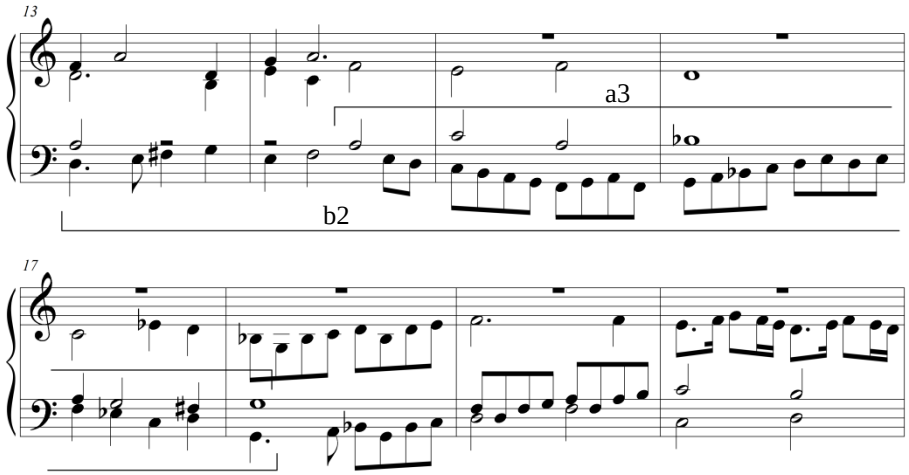
No compasso 7, o tiple apresenta a3, uma versão em sol dos motivos a previamente definidos. A sua entrada foi precedida pelo alto, no compasso 6, no que se poderia designar por b2. No entanto, o terceiro compasso deste motivo difere significativamente do desenho melódico de b1, pelo que apenas se considerará como uma variação.

Ex. 42: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 6-13.



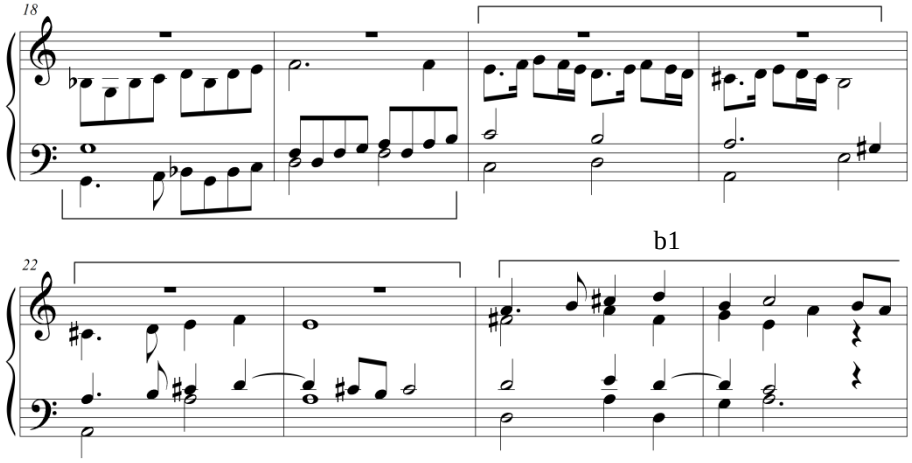
No compasso 13, o baixo apresenta b2. O desenho melódico é a transposição de b1, exceptuando uma ligeira variação nas últimas duas colcheias da sequência. No compasso seguinte o tenor ínicia o motivo a3.

Ex. 43: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 13-20.



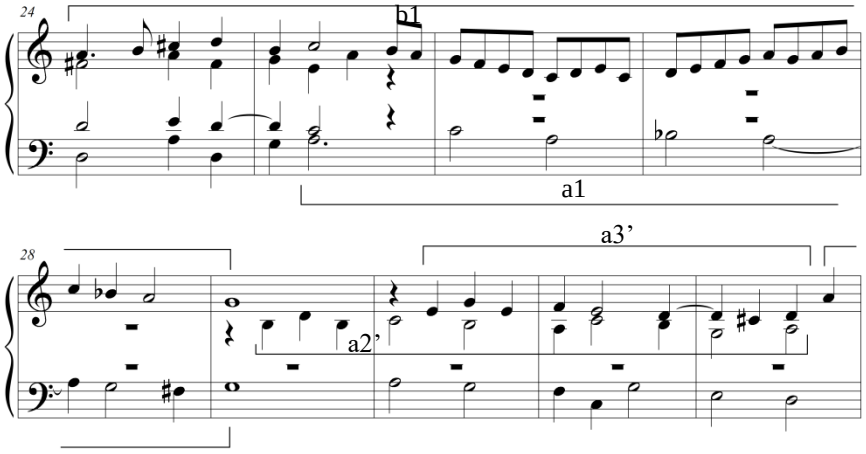
A transição entre o fim do motivo a3, no compasso 18, e a entrada do motivo b1 no tiple, é feita através do recurso de glosas. O primeiro conjunto, em colcheias, ocorre nos compasso 18 e 19. O segundo conjunto, com maior variedade rítmica que o anterior, preenche o alto nos compassos 20 e 21. Os compassos 22 e 23 fazem a cadência, citando as primeiras quatro notas de b1 no tenor, com o alto a fazer terceiras paralelas.

Ex. 44: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 18-25.



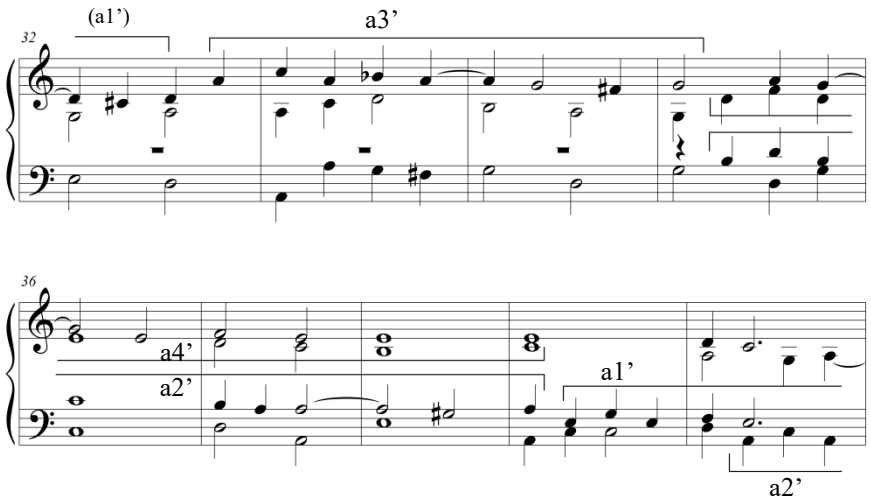
A entrada de b1 no tiple, no compasso 24, "anuncia" a entrada de um motivo a. Assim sucede, no compasso 25, com o baixo a ter o motivo a3. Após a cadência no compasso 29, o alto surge com um novo motivo rítmico, com uso das linhas melódicas dos motivos a. Esta nova família de motivos designar-se-á por a'. Uma das características do motivo é as três ou quatro primeiras notas da linha melódica de *a* serem semínimas. O alto aparenta citar a2', sendo a primeira vez que a linha melódica a2 surge neste verso (exemplo 39). No entanto, a linha melódica de a2 só é citada, *ipsis verbis*, pelo motivo a2' do tenor, no compasso 35.

Ex. 45: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 24-32.



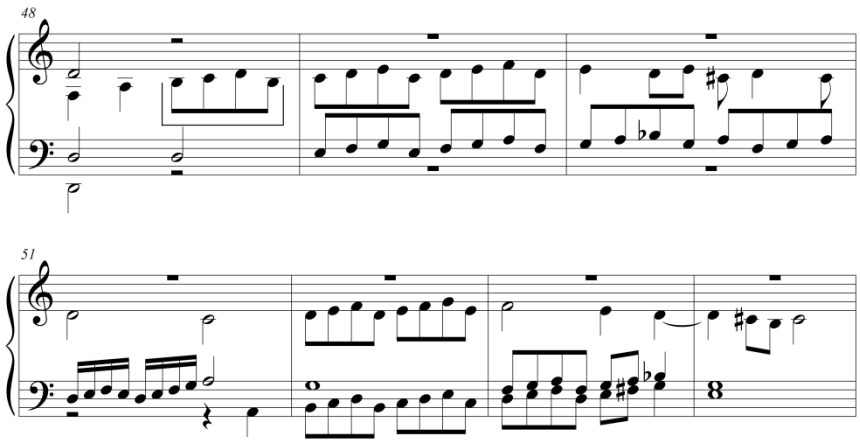
A secção iniciada pelos motivos a’ estende-se até ao compasso 48. A sequência do uso de a’ é contínuo, inclusivamente em paralelismos de terceira. Pode-se denominar a linha do alto paralela a a2’, iniciada no compasso 35, como a4’, transposição em dó de a’.

Ex. 46: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 32-40.



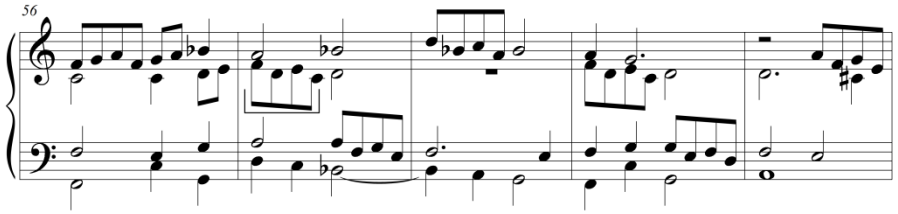
No compasso 48 inicia-se uma nova secção com base em três motivos de colcheias. O primeiro é usado como ornamentação das linhas melódicas lá-mi, no alto, e ré-lá, no tenor.

Ex. 47: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 48-54.



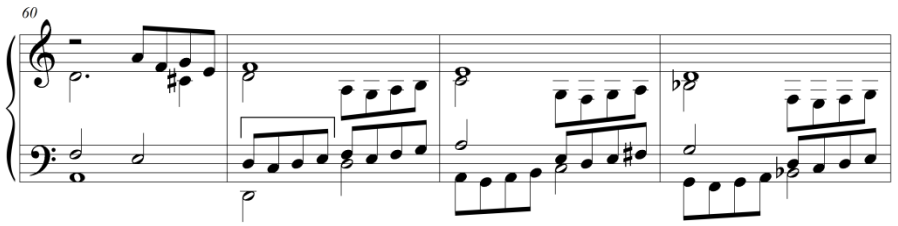
No compasso 57, no alto, encontra-se o segundo motivo de colcheias, figura motívica ornamentação descendente, sendo recíproco do carácter da ideia anterior.

Ex. 48: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 56-60.



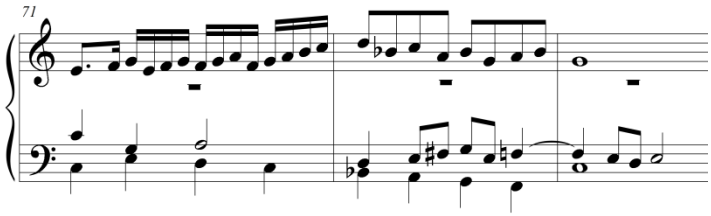
O último motivo encontra-se na transição entre os compassos 61 e 63.

Ex. 49: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 60-63.



Até ao início da secção ternária, no compasso 76, Coelho desenvolve o dialogo entre motivos ascendentes e descendentes. São exemplo disso os compassos 71 e 72, no alto, com a glosa ascendente e o motivo descendente atrás referido.

Ex. 50: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 71-73.

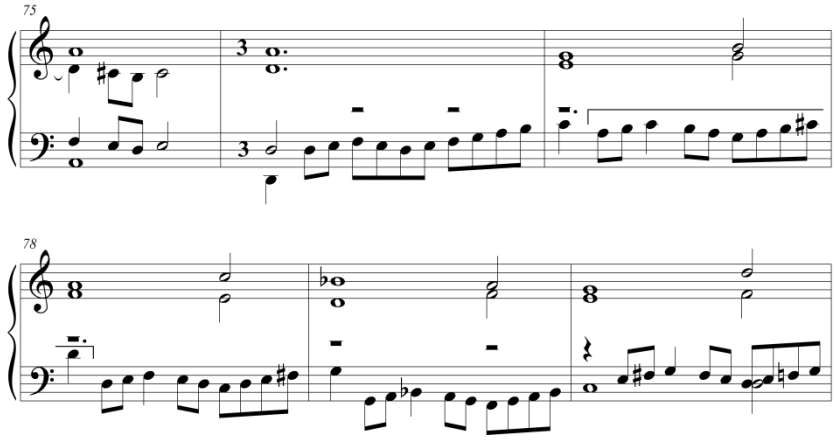


No compasso 76 inicia-se a secção ternária. Na obra *Flores de musica*, as secções ternárias são específicas dos tentos: dos vinte e quatro tentos compostos por Coelho, quinze possuem secções de proporção tripla. O quinto verso sobre os passos do canto-chão de Ave Maris Stella é a única obra que, não sendo um tento, incluiu uma secção ternária. Edite Rocha, na sua tese de doutoramento *"Manuel Rodrigues Coelho: Problemas de Interpretação"*[9] refere:

> O quinto verso sobre os passos do canto-chão da Ave Maris Stella (31e) é uma peça bastante particular das *Flores de Musica* onde, à semelhança do tento 16, se encontram motivos rítmicos pontuados contrastando com os rítmicos de hemíola[10].

Existem dois motivos nesta secção. O primeiro surge no início do compasso 76.

Ex. 51: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 75-80.

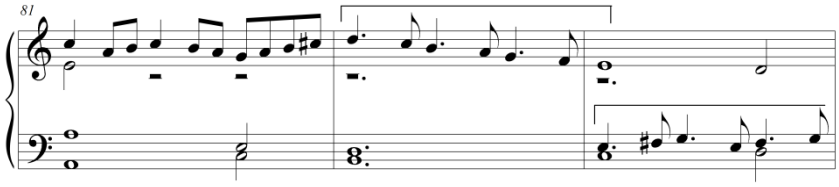


[9] ROCHA, Edite Maria Oliveira da. *Manuel Rodrigues Coelho "Flores de música." Problemas de Interpretação*, Ph.D., Aveiro, Universidade de Aveiro, 2010.

[10] *Idem, ibidem*, p. 279

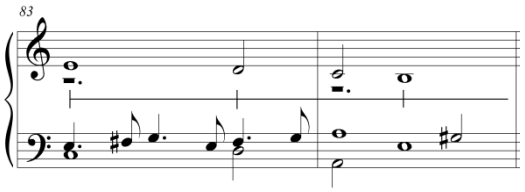
O segundo motivo é de carácter rítmico, pontuado, melodicamente variável. Surge pela primeira vez no tiple, compasso 82.

Ex. 52: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 81-83.

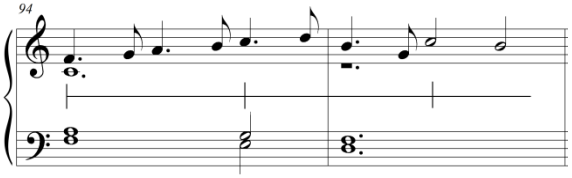


Existem duas hemíolas ao longo de toda a secção ternária.

Ex. 53: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 83-84.



Ex. 54: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso V, cc. 94-96.



CAPÍTULO II – QUESTÕES DE PERFORMANCE PRACTICE

2.1. *Flores de musica* e o tratado *Arte de tañer fantasia*

Escreve Manuel Rodrigues Coelho, no "Prólogo da obra aos tangedores" de *Flores de musica:*

> ADVERTENCIAS PARTICULARES
> para se tangerem estas obras com perfeição.
>
> NAM he minha intenção querer neste capitulo (em que faço algumas advertencias) dar rezões, & documentos para principiantes, ensinandolhe como se deve tanger, com que dedos, & com que ar. A causa he, porque quem procurar aver este livro pelo menos deve ser não principiante, mas arrezoado tangedor, que aos principiantes logo se lhe pratica o ar, & graça no tanger com o modo que devem ter no por dos dedos. Servirão pois estas advertencias seguintes somente para os que tem já algum uso desta Arte de tanger, & quiserem continuar, & aproveitarse desta Musica.

Ainda antes de listar as suas advertências, Manuel Rodrigues Coelho refere que *Flores de Musica* é uma obra para "arrezoado tangedor", necessitando o músico de ter "uso desta Arte de tanger". Não sendo a intenção do compositor em fornecer "documentos para principiantes, ensinando-lhe como se deve tanger, como que dedos & com que ar", Coelho parece remeter, entre outros, para o tratado *Arte de tañer fantasia*, de Frei Tomás de Santa Maria, impresso em Valladolid no ano de 1565. No "Prologo Al pio Lector", refere Santa Maria:

> En esta primeira parte procederemos por las cosas mas faciles, y mas claras começando delos signos, pues nuestro principal intento, solamente es enseñar a los nueuos professores deste arte, a los quales es necessario yr disponiendo, poco a poco con las cosas mas claras, y mas ligeras, para las cosas mayores, y no cõ las cosas arduas (…). [11]

A leitura deste tratado espanhol pode ser um elemento preponderante no estudo de

[11] SANTA MARIA, *Arte de tañer…,* Prologo Al pio Lector

questões de *performance practice* na música de Coelho. Algumas das ligações entre *A Arte de tañer fantasia* e *Flores de musica* são abordadas na tese de doutoramento de Edite Rocha.

No entanto, pela quantidade de informação que fornece ao leitor e pela a facilidade de leitura do *facsimile*, o estudo do tratado de Frey Tomás de Santa Maria deve ser um caminho a percorrer para quem quiser aprofundar o entendimento não só da música de Coelho, mas de aspectos mais amplos da música para tecla ibérica entre meados do século XVI e XVII. Foi esta ideia que esteve na génese da apresentação "*Tañer com fantasia e primor* - A ornamentação no tratado *Arte de tañer fantasia* (1565), de Frei Tomás de Santa Maria", efectuada no âmbito do projecto "Manuel Rodrigues Coelho" da classe de Órgão da ESML no 2º semestre do ano lectivo 2015/2016, sob a orientação do professor João Vaz.[12] A apresentação começou pela descrição das *"Ocho condiciones, que se requieren para tañer las obras com perfection, y primor*[13]", do tratado espanhol[14]. Refere Santa Maria:

> Las condiciones que assi adornan la musica, se reduzen a ocho. La primera esta tañer a Compas. La segunda, poner bien las manos. La tercera herir bien las teclas, La quarta tañer com limpieça y distinction. La quinta correr bien las manos a una parte y a outra, esto es, subiendo hazia parte superior, y baxando hazia la parte inferior. La sesta herir com dedos cõunientes. La septima, tañer com buen ayre. La octava, hazer buenos redobles y quiebros.[15]

Rocha faz a comparação entre as advertências de Coelho e as condições de Santa Maria (ver tabela 1), fazendo uma análise detalhada de cada "item" do prefácio de *Flores de*

[12] O projecto teve a sua conclusão com um concerto pela classe de Órgão da ESML na Igreja de S. Vicente de Fora, dia 14 de Maio de 2016, inserido no VI Ciclo de concertos de Órgão. O programa de concerto foi dedicado somente a peças de *Flores de Musica.*

[13] SANTA MARIA, *Arte de Tañer…,* "Tabla dela primera parte".

[14] A restante apresentação consistiu em ler directamente passagens do *facsimile* onde Santa Maria descreve as diferentes ornamentações possíveis.

[15] SANTA MARIA, *Arte de Tañer…,* cap. 13, f. 36v

Música. Neste trabalho serão abordadas questões de Ornamentação, Glosa e Andamento, em junção com o tratado espanhol.

Tabela 1: Lista comparativa entre as advertências de Coelho e Santa Maria[16]

Flores de Música (Lisboa, 1620)	*Arte de Tañer Fantasia* (Valladolid, 1565)
1. Postura das mãos 2. Ornamentação 3. Glosa 4. Andamento "a compasso" 5. "Ar" das peças e 6. Aspectos práticos da escrita	1. "tañer a Compas. 2. poner bien las manos 3. herir bien las teclas. 4. tañer com limpieça y distinction. 5. correr bien las manos a una parte y a outra, esto es, subiendo hazia la parte superior, y baxando hazia la parte inferior 6. herir com dedos convenientes. 7. tañer com buen ayre 8. hazer buenos redobles y quiebros

Algumas recomendações são coincidentes entre as duas obras, como se pode observar na tabela 2. O tratado de Santa Maria contém igualmente as indicações que Coelho indica serem *para principiantes*, e, portanto, exclui do seu prefácio.

Tabela 2: Relação entre as advertências de Coelho e Santa Maria

Flores de musica (Lisboa, 1620)	*Arte de tañer fantasia* (Valladolid, 1565)
1. Postura das mãos	2. poner bien las manos
2. Ornamentação	8. hazer buenos redobles y quiebros
3. Glosa	
4. Andamento "a compasso"	1. tañer a Compas
5. "Ar" das peças	7. tañer com buen ayre
6. Aspectos práticos da escrita	
"que aos principiantes logo se lhe pratica o ar, & graça no tanger com o modo que devem ter no por dos dedos"	3. herir bien las teclas. 4. tañer com limpieça y distinction. 5. correr bien las manos a una parte y a outra, esto es, subiendo hazia la parte superior, y baxando hazia la parte inferior 6. herir com dedos convenientes.

[16] ROCHA, *Manuel Rodrigues Coelho…*, p. 100

2.2. Ornamentação e Glosas

Na segunda advertência, Coelho escreve:

> O segundo que aduirto seja, que se há de quebrar com a mão esquerda, & direita, todas as vezes q for possivel.

Rocha[17] estabelece a ligação entre o verbo "quebrar" referido por Coelho e as práticas da época na Península Ibérica. É provável que o compositor português se refira a um conceito mais amplo de ornamentação ao invés de se restringir apenas ao elemento ornamental homónimo designado por Santa Maria. Em *Arte de tañer fantasia,* pode-se observar como o ornamento "quiebro", designação espanhola de "quebrar", tem diversas formas (ver Tabela 3). O tratadista espanhol descreve uma lista de ornamentos possíveis de serem usados pelos tangedores, e respectivos detalhes. A regularidade de utilização dos ornamentos é igualmente abordada no tratado (Tabela 3 – "Observações").

A sua utilização torna-se uma componente fundamental na performance da música de Coelho. Refere Santa Maria, no capítulo 19, "Modo de hazer los redobles y quiebros":

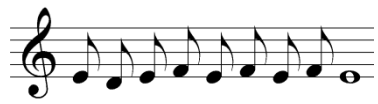
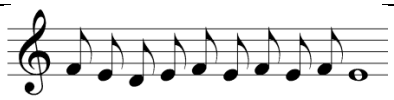
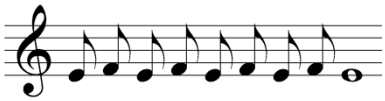
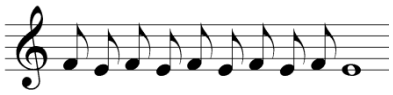
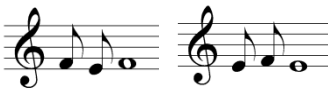
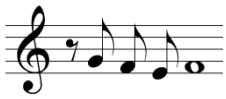
> Estas maneras de Redobles y Quiebros, y la otra manera de Quiebro de Minimas, que se hazen juntamente com Tono y Semitono, son muy nueuos y muy galanos, los quales causan tanta gracia y melodia en la musica, que la leuantan en tantos grados, y a tanto contentamento para los oydos, que paresce otra cosa distincta de lo que se tañe sin ellos, y por tanta, com mucha razon se deue usar siempre dellos, y no delos otros, por quanto son antiguos e y no graciosos.

A observação de Santa Maria permite compreender a mudança de estilo que ocorria na ornamentação, com a distinção entre elementos *nueuos* e *galanos*, em contraste com *antiguos* e *no graciosos*. É também importante observar, neste parágrafo, que se Santa Maria reconhece a distinção entre o uso de determinada ornamentação em detrimento de

[17] ROCHA, *Manuel Rodrigues Coelho…*, p. 163

outra, "paresce otra cosa distincta de lo que se tañe sin ellos", o mesmo se pode deduzir acerca da não-utilização de ornamentação ou a sua incorrecta utilização. A segunda advertência de Coelho adquire assim uma especial importância, pois se a ornamentação for aplicada de maneira exaustiva ao longo de *Flores de musica*, haverá consequentemente uma alteração de estética e será *cosa distincta*.

Tabela 3: Indicações de ornamentação em *Arte de tañer fantasia* [18]

Ornamento	**Exemplo**	**Valores ritmicos em que se aplicam**	**Intervalos das notas do ornamento**	**Observações**
Redoble		Semibreves	Tom e meio-tom	Não fazer muito longo[19]
Redoble (Variante)		Semibreves	Tom e meio-tom	Não fazer muito longo
Quiebro Reyterado		Mínimas		Aplicar sempre que possível[20]
Quiebro Reyterado *(Variante)*		Mínimas		Aplicar sempre que possível
Quiebro Senzillo (ou de Semínimas)		Semínimas	Tom ou meio-tom	Aplicar alternadamente[21]
Quiebro de Minimas		Mínimas	Tom superior e meio-tom inferior	Aplicar sempre que possível

[18] SANTA MARIA, *Arte de tañer…,* cap. 19, f.46v – f.48

[19] *"*Y tengase auiso, que los Redobles en ninguna manera se han de hazer muy largos, por quanto causan fealdad en la musica*", idem, ibidem,* cap. 19, f. 47

[20] *"*Los Quiebros reyterados se hazen en todas las Minimas, que se hieren con dedos que se pueden hazer (…)*", idem, ibidem*, cap. 19, f. 47

[21] "(…) mas los Senzillos no se hazen en todas las Seminimas, pero en la una si, y en la otra no, y desta manera todas.", *idem, ibidem, cap. 19, f.47*

Na terceira advertência, Coelho refere:

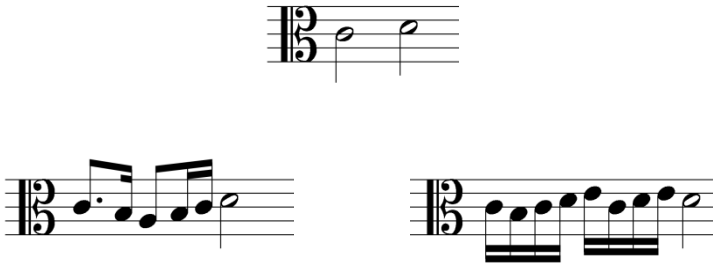
> O terceiro aviso, que a grosa da mão esquerda & direita toda há de ser igual, de modo, que não soe uma tecla mais do que a outra, & darse ha igualdade as minimas, corcheas, & semicorchea.

Sobre o conceito de glosar, Rocha indica:

> A arte de Glosar (denominação ibérica para diminuir, variar melodicamente, fazer *passagi* ou *fioriturae*, como transição de uma nota à seguinte e característica técnica de "quebrar" notas de valores mais longos em pequenas *fioriturae* (…), foi uma prática amplamente difundida em especial na primeira metade do século XVI, como requisito essencial para a interpretação de obras *intavoladas* e, consequentemente, das obras de cáracter polifónico.[22]

Arte de tañer fantasia apresenta três páginas com inúmeras possibilidades de glosas que, segundo o seu autor, são "las mejores maneras de glosas que ouiere, assi para unisonar, como para subir y baxar segunda, tercera, quarta, quinta, sexta, septima, octava". O Ex. 55 é a demonstração elementar do que é a aplicação de uma glosa.

Ex. 55: Duas formas possíveis, imagens de baixo, de glosar a figura melódica inicial, imagem de cima, como sugerido por Santa Maria.



[22] ROCHA, *Manuel Rodrigues Coelho…,* p. 127

Prática comum entre os tangedores da época de Coelho, a arte de glosar esteve na origem da minha intabulação do motete *Domine mihi lavas pedes*, de Frei Manuel Cardoso (1566 – 1650), para o recital de Mestrado. A escolha desta peça teve dois motivos: um relativo ao compositor, e outro relativo ao número de vozes na obra. No conjunto de licenças que constituem o início da *Flores de Música,* Frei Manuel Cardoso escreve:

> Vi a Musica deste livro por mo pedir o Autor delle. Achey nelle muita variedade de passos, grosa excellente, & airosa, as falsas em seu lugar, muy bem acompanhadas: & e em tudo me parece digno, assi de seu Auctor, como de ser impresso, pera proueito dos que delle tiuerem noticia. Dada no Carmo de Lisboa oje 21 de Julho de 1617.[23]

Manuel Rodrigues Coelho refere o organista e compositor carmelita no final de *Prologo aos tangedores*:

> E aduirto que algumas destas cousas andarão por fora, que não faltaria quem mas levasse, ou em lições apprendesse, as quais eu não conheço por minhas, pois não são revistas por mim, nem reconhecidas & examinadas pello Reuerendo padre frey Manoel Cardoso, religioso de Nossa Senhora do monte do Carmo, cujo parecer nesta materia deue sô bastar por muitos por sua singular erudição[24].

A ligação entre Frei Manuel Cardoso e Manuel Rodrigues Coelho é evidente, havendo uma admiração do tangedor da Capela Real pelo organista e compositor do Carmo[25]. É possível especular que Coelho tivesse conhecimento da obra de Cardoso, e esse foi o primeiro motivo para integrar uma composição polifónica de Frei Manuel Cardoso no recital deste projecto.

[23] COELHO, *Flores de Musica…*, Licenças
[24] COELHO, *Flores de Música…* "Prólogo"
[25] José Augusto ALEGRIA, Frei Manuel Cardoso compositor português – 1566-1650. Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.

O segundo motivo foi a referência de Manuel Rodrigues Coelho, no seu prefácio, ao número de vozes em *Flores de Música:*

> (…) porque tudo o que passa no instrumento de quatro não serue, por quãto o instrumento não declara mais, & passando daqui tudo fica parecendo o mesmo, o que não he nas vozes humanas.[26]

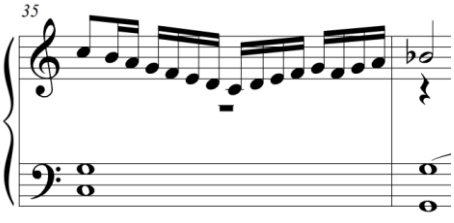
Ou seja, dado o extenso repertório de Cardoso, teria que seleccionar uma peça para quatro vozes, pois assim cumpriria o requisito acima exposto por Coelho.

A terceira advertência de Coelho, referente a glosas, encontra paralelo no tratado espanhol, capítulo 24 "Del glosar las obras", onde Santa Maria indica:

> Para glosas las obras, se ha de aduertir, que solamente se hazen glosas en tres figuras, que son Semibreues, Minimas, y Seminimas, aunque las menos vezes en las Seminimas. Para bien glosar una obra, dos cosas se han de notar. La una es que si ser pudiere todas las bozes ygualmente lleven glosas, esto es, que tanta glosa lleve una boz como outra.

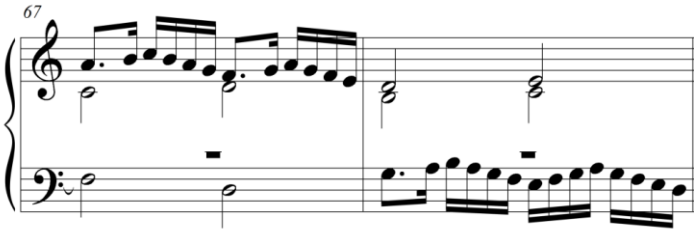
As glosas aplicadas por Coelho têm, na sua maioria, um preenchimento de semibreve ou mínima.

Ex. 56: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso I, cc. 35 e 36.



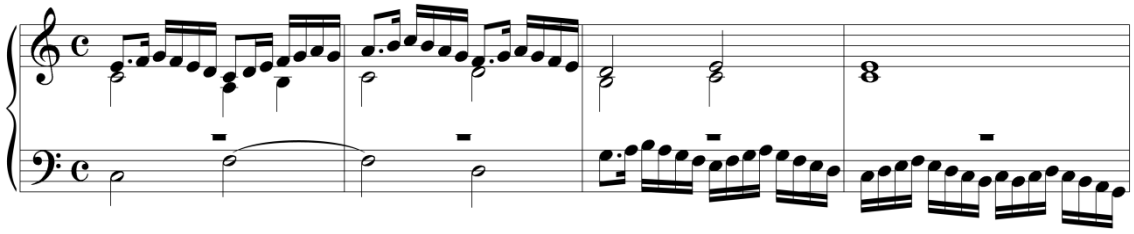
[26] *Idem, ibidem.*

Ex. 57: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 67-68.

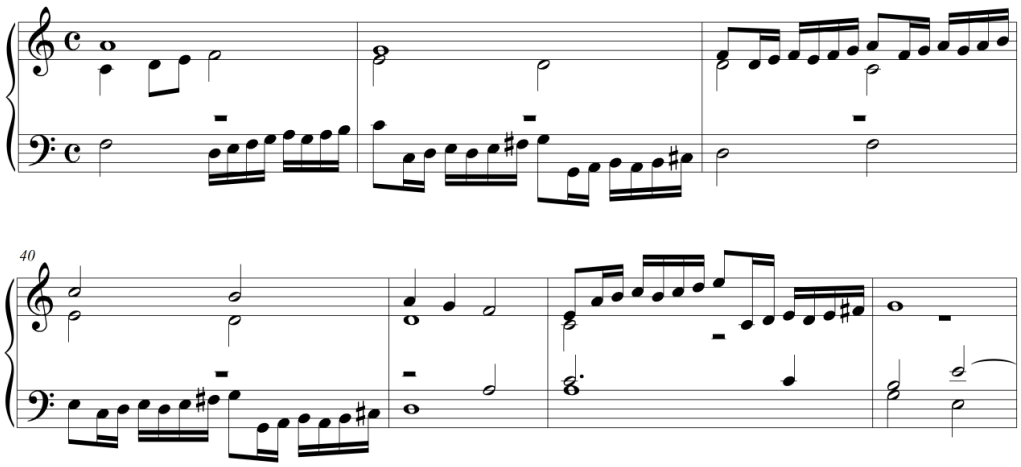


É notória, na música de Coelho, a preocupação em não concentrar a glosa apenas numa voz, embora seja mais concreta a distinção apenas entre mão esquerda e mão direita (ver exemplos 59 e 60). Esta característica da alternância da glosa na mão esquerda e direita é bastante visível no *Segundo tento do oitavo tom*. Dos compassos 152 a 176 a mão direita tem uma enorme linha melódica baseada em semicolcheias, à qual a mão esquerda, pela voz do baixo, responde entre os compassos 177 e 186. Encontram-se igualmente glosas de tercinas nas composições de Coelho, como demonstram os compassos 139 a 149 do Segundo tento do quarto tom.

Ex. 58: Rodrigues Coelho, *Cinco versos sobre Ave maris stella*, Verso IV, cc. 66-69.

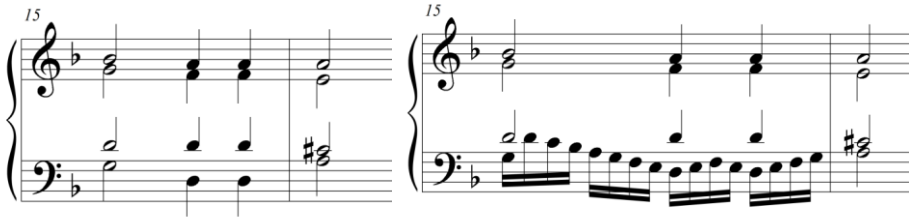


Ex. 59: Rodrigues Coelho, *Terceiro tento do quarto tom*, cc. 37-43



Em *Domine mihi lavas pedes*, depois de transcrita a polifonia para órgão, procedeu-se à aplicação de glosas. Houve uma preferência para glosar uma voz em ocasiões em que as vozes complementares tivessem valores longos (semínimas, mínimas ou semibreves), como é igualmente característico de *Flores de musica*.

Ex. 60: Lado esquerdo, excerto do motete *Domine Mihi lavas pedes*. Lado direito, o mesmo excerto, com glosa no baixo.



2.3. Dedilhação

Apesar de Coelho referir que não pretende dar indicações de como se deve tanger e com que dedos, a primeira advertência refere-se à postura das mãos:

> E assi o primeiro que aqui aduirto he que se hão de trazer as mãos bem sobre as teclas, por ser assi mais fermoso o tanger: & de maneira se hão de trazer sobre ellas, que quasi se não vejam debaixo das mãos.

O facto de Coelho não fornecer indicações para principiantes e no entanto a sua primeira advertência ser relativamente à postura das mãos, indica o quão preponderante o autor de *Flores de musica* considera ser este detalhe para o resultado final da sua música. Naturalmente que a observação de Coelho está correlacionada aos instrumentos e mecânica com que o tangedor da Capela Real lidava diariamente, sendo questionável se influenciará hoje em dia a execução da sua música, devido à enorme variedade de instrumentos que dispomos. É também importante notar que a primeira advertência incide sobre um aspecto técnico. No tratado *Arte de tañer fantasia, a* importância deste factor é demonstrado através de quatro capítulos:

Capítulo 14 – "*Modo de poner bien las manos en las teclas*", capítulo 15 – "*Modo de herir las teclas*", capítulo 16 – "*Modo de tañer con limpieza y distinction de bozes*", capítulo 17 – "*Modo de correr las manos ala parte superior, y ala parte inferior*". Todos estes capítulos encontram-se, como atrás referido, dentro das "*ocho condiciones que se requieren para tañer com toda perfection y primor"*. Dentro de oito condições necessárias para tocar com perfeição, cinco são de teor técnico.

Na quinta condição, capítulo 18 - "*Herir com dedos conuenientes"*[27], Santa Maria explica ao detalhe as inúmeras dedilhações aplicáveis. Dos cinco capítulos referidos, a dedilhação é o factor que poderá influenciar a estética da música de Coelho na actualidade, pois a sistematização de um conjunto de normas e padrões de dedilhação conferem à música

[27] SANTA MARIA, *A Arte de Tañer…,* f. 39-45

uma uniformização de articulação. Uma compilação destas indicações encontra-se nas tabelas 4 e 5. Das primeiras indicações de Santa Maria referentes a dedilhação, destacam-se:

- Evitar tocar Semínimas ou Colcheias consecutivas com o mesmo dedo, excepto quando não houver outra opção.
- As Semibreves devem ser tocadas, tanto quanto possível, com o dedo 3, no caso da mão direita, e com 2 e 3 na mão esquerda.
- As Mínimas devem ser tocadas, tanto quanto possível, com os dedos 2 e 3, em ambas as mãos.

Tabela 4: Indicações de dedilhação da mão esquerda segundo *Arte de tañer fantasia*

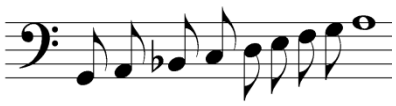
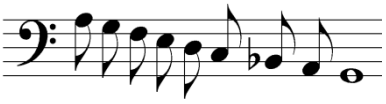
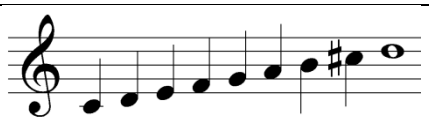
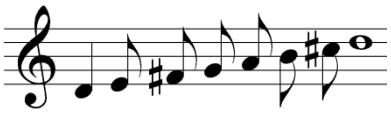
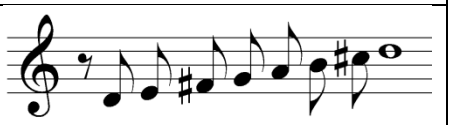
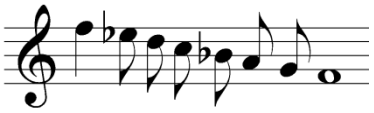
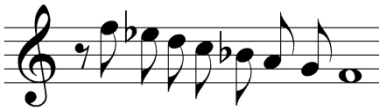
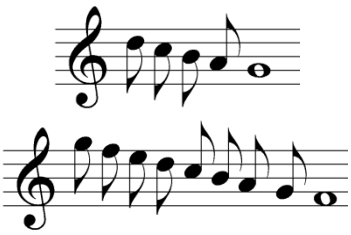
Semínimas	Ascendente: 3 e 2, começando com o 3	
	Descendente: 3 e 4, começando com o 3	
Colcheias ou semicolcheias	Ascendente: 4, 3, 2 e 1	
	Descendente: 1, 2, 3, e 4	

Tabela 5: Indicações de dedilhação da mão direita segundo *Arte de tañer fantasia*

Semínimas e Colcheias	Ascendente	3 e 4	
		3 e 4, mas começar com o 2	
		3 e 4, mas as duas primeiras notas são tocadas com 1 e 2.	
	Descendente	3 e 2 (preferencialmente com semínimas)	
		3, 2 e 1 (preferencialmente com colcheias)	
		4, 3, 2 e 1 (repete-se esta sequência, embora por vezes depois do 1 possa vir o 2 ou 3)	

No entanto, e apesar de ser bastante detalhado nas inúmeras possibilidades de dedilhação existentes, Santa Maria faz uma importante observação:

> Muchas vezes los dedos se mezclan de otras muchas maneras, de las quales no se pueden poner reglas, por ser tantas, lo qual queda al arbitrio de cada uno, segun la necessidad se ofresciere, y meor se amañare.[28]

[28] SANTA MARIA, *A Arte de tañer…,* f. 41

2.4. Tempo

O tempo é um dos principais factores que diferenciam a performance da música de Coelho. Um tempo lento pode desvirtuar o conceito de glosa, por exemplo, ou um tempo demasiado rápido pode não permitir o uso ornamentos. Santa Maria introduz, em "Avisos para llevar bien el compas que esta sin capitulo" o conceito de *compasso* e *medio compasso* (metade do compasso). Refere o frade espanhol:

> Quanto al compas, que es como fundamento del canto de Organo, por quãto siempre estriva en el, sea mucho de notar que la llave y govierno de toda la musica, assi del cãtar como del tañer, es el compas y medio compas (…)[29]

Ao compasso e medio compasso associa-se um "golpe" abaixo e acima, respectivamente. Santa Maria refere-se a um movimento de braço ou mão vertical, que marca o tempo. Um último conselho encerra o capítulo:

> Damos or consejo a los nuevos tañedores, que la principal cuenta tegan com el medio compas (el qual como dicho es) siempre hiere en alto, y desta manera no podran dexar de tañer a compas co todo el rigor que se requiere, porque por experiencia vemos que todos los que no tañen a compas, peccan en el medio compas.[30]

Na lista de advertências de *Flores de musica,* Coelho refere:

> O quarto aviso que o que se ouver de tanger, se tanja algum tãto de vagar, & e não com pressa, mas muito a compasso, asi de grosa, como de outra solfa, porque desta maneira o que se tirar parecerà melhor.

[29] SANTA MARIA, *Arte de tañer...*, f. 7v
[30] *Idem, ibidem*, f. 8v

Não é possível obter, tanto do prefácio do compositor português como do tratado *Arte de tañer fantasia,* qualquer indicação que permita traduzir em tempo metronómico. No entanto, é evidente que a música é para ser contada preferencialmente ao compasso, designação imutável desde o tempo de Santa Maria até à modernidade, ou à metade do compasso. Outro pequeno detalhe relativamente ao tempo encontra-se no capítulo de ornamentação de *Arte de Tañer Fantasia, "Redobles y Quiebros"*:

> La causa por los quiebros que se hazen en Seminimas son Senzillos y no reyterados, es por el poco detenimiento de tiempo que ay en las Seminimas, y por esta mesma razon, no se hazen Quiebros en las Corcheas, ni en las Semicorcheas.[31]

A questão de compasso está igualmente interligada com o conceito de proporção e transição entre um tempo binário e um tempo ternário. A complexidade deste tópico e o espaço disponível não permitem uma abordagem mais profunda neste trabalho. Este assunto é desenvolvido na tese de doutoramento já referida de Edite Rocha, nomeadamente no Capítulo IV - "Buen-Ayre e questões rítmicas", pp. 231-239.

2.5. Instrumentação e Registação

Uma das questões abordadas nas práticas historicamente informadas é a instrumentação e registação usada em obras deste período. Manuel Rodrigues Coelho declara a sua obra "para instrumento de Tecla & Harpa" e, no entanto, o seu prólogo é dedicado aos "tangedores & professores do instrumento de Tecla"[32]. No que se refere aos instrumentos de tecla, a textura e escrita musical de Coelho não evidenciam nenhuma peça que fosse para órgão com registos partidos. Tratavam-se, portanto, de órgãos com teclado inteiro[33].

[31] *Idem, ibidem*, f. 47
[32] ROCHA, *Manuel Rodrigues Coelho…,* p. 293
[33] *Idem, ibidem*, p. 296

A dificuldade em conhecer os instrumentos que Coelho teria ao seu dispor, nomeadamente no caso do órgão, torna-se maior devido ao facto de não ter sobrevivido, em Portugal, nenhum instrumento original desse mesmo período.[34] O órgão do coro alto da Sé de Évora é apontado como exemplo de um instrumento renascentista[35], mas a sua constituição original (1562) foi alterada posteriormente. O teclado e o someiro, por exemplo, são de 1760, ano em que o organeiro italiano Pascoal Oldovini fez uma considerável intervenção no órgão[36]. Relativamente ao teclado, era provável que a nota mais grave do teclado original fosse Fá[37]. Oldovini alterou igualmente o someiro do órgão, impossibilitando saber qual a registação original do século XVI. Resta tentar estabelecer uma ligação, tal como efectuada entre o tratado de Santa Maria e o prefácio de Coelho, entre a organaria espanhola e a a organaria portuguesa durante esse período, a fim de encontrar semelhanças em uso e registação. Neste aspecto, a utilização de diferentes *consorts* de instrumentos em práticas *alternatim*[38] suporta a possibilidade de diferentes registações de órgão, nomeadamente quando usado igualmente em *alternatim*.

[34] Um estudo mais profundo nos órgãos do século XVI e XVII de Lisboa poderá fornecer novas indicações sobre os intrumentos com que possivelmente Manuel Rodrigues Coelho teria contactado. Por exemplo, em informação retirada do sítio:
http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=2616 (consultada a 20 de Julho de 2015), sabe-se que no ano de 1639, no Convento de Nossa Senhora da Luz (Carnide, Lisboa), houve um "conserto do órgão (1$200)".
[35] ROCHA, *Manuel Rodrigues Coelho…,*p. 298
[36] VENTE, M. A. e FLENTROP, D. A, *The Renaissance organ of Évora Cathedral, Portugal*, Evora Organ Yearbook.
[37] *idem, ibidem*
[38] João Pedro d'ALVARENGA, 'On Performing Practices in Mid- to Late-Sixteenth-Century Portuguese Church Music: The *Cappella* of Évora Cathedral', *Early Music*, 43/1 (2015), pp. 3-21

CONCLUSÃO

A análise dos cinco versos sobre *Ave maris stella* revelou ser um elemento fundamental para o estudo e *performance* deste conjunto de peças. Em diversas passagens e recorrendo somente a uma abordagem auditiva, a compreensão das figuras motívicas *a* tornava-se muito difícil. Em secções cujo contraponto se movia homorritmicamente, era praticamente impossível detectar a figura motívica do verso, a1 ou a2 geralmente, caso estivesse numa voz interior. A análise permitiu identificar os motivos nas suas diversas formas rítmicas. Permitiu igualmente entender a riqueza das variações temáticas sobre este hino, feitas por Coelho. A fragmentação estruturada do hino, ao longo dos cinco versos, possibilita atribuir uma simples designação a estas composições, tal como indicado na tabela seguinte:

Tabela 6: Associação dos versos com os fragmentos do hino.

Verso I	*Ave Maris*
Verso II	*Stella*
Verso III	*Dei mater alma*
Verso IV	*atque semper virgo*
Verso V	*felix caeli porta*

A leitura do tratado de Santa Maria e a ligação ao prefácio de Coelho forneceram também mais ferramentas para a *performance* de obras de *Flores de musica*. A diversa ornamentação referida em *Arte de tañer fantasia* obrigou a repensar passagens, reflectir sobre qual o ornamento a usar. Por outro lado, a sugestão de dedilhações *standard*, para determinadas passagens, facilitou o estudo das peças e ajudou a uniformizar articulações.

Em particular nos cinco versos, o entendimento dos motivos e o estudo da ornamentação passaram a estar interligados. Procura-se usar a ornamentação não só como embelezamento, mas igualmente como elemento de ajuda no destaque aos motivos referidos. Passou a haver uma maior preponderância em associar a ornamentação às linhas melódicas do hino. Por outro lado, tornou-se mais natural glosar vozes que não possuíam nenhum elemento melódico em particular.

A aplicação de diversos elementos estilísticos à obra de Coelho permite não só enriquecer a música, como entender a pouca informação que a partitura somente transmite. A investigação das práticas historicamente informadas é uma necessidade em absoluto para tentar revelar e aproximar a escrita musical à estética musical vigente na época de Manuel Rodrigues Coelho.

BIBLIOGRAFIA

ALEGRIA, José Augusto. *Frei Manuel Cardoso compositor português – 1566-1650.* Lisboa, Biblioteca Breve, 1983.

ALVARENGA, João Pedro de. 'On Performing Practices in Mid- to Late-Sixteenth-Century Portuguese Church Music: The *Cappella* of Évora Cathedral', *Early Music*, 43/1 (2015), pp. 3-21

COELHO, Manuel Rodrigues. *Flores de Musica, pera o instrumento de tecla & harpa.* Lisboa: Pedro Craesbeek, 1620.

KASTNER, Macario Santiago. *Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa: Manuel Rodrigues Coelho.* Vol. I, *Portugaliae Musica,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1959.

_____ . *Três compositores lusitanos para Tecla: Séculos XVI e XVII. António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Pedro de Araújo,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

LAUKVIK, Jon. *Historical Performance Practice in Organ Playing*. Vol. 1. Stuttgart: Carus Verlag 1996.

ROCHA, Edite Maria Oliveira da. *Manuel Rodrigues Coelho "Flores de Musica." Problemas de Interpretação,* Ph.D., Aveiro, Universidade de Aveiro, 2010.

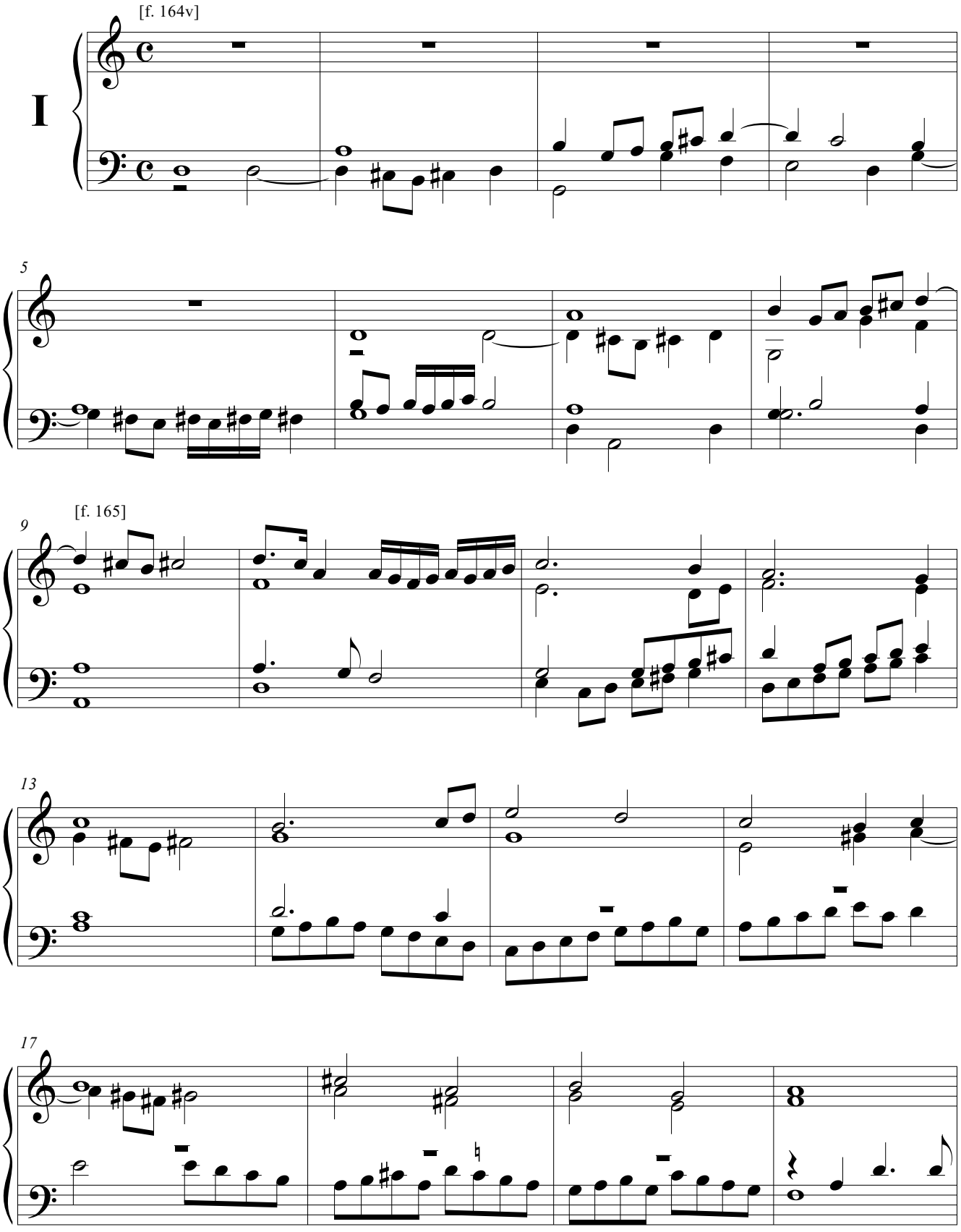
SANTA MARIA, Tomás de. *Libro llamado Arte de tañer fantasia.* Valadollid: Francisco Fernandez de Cordua, 1565.

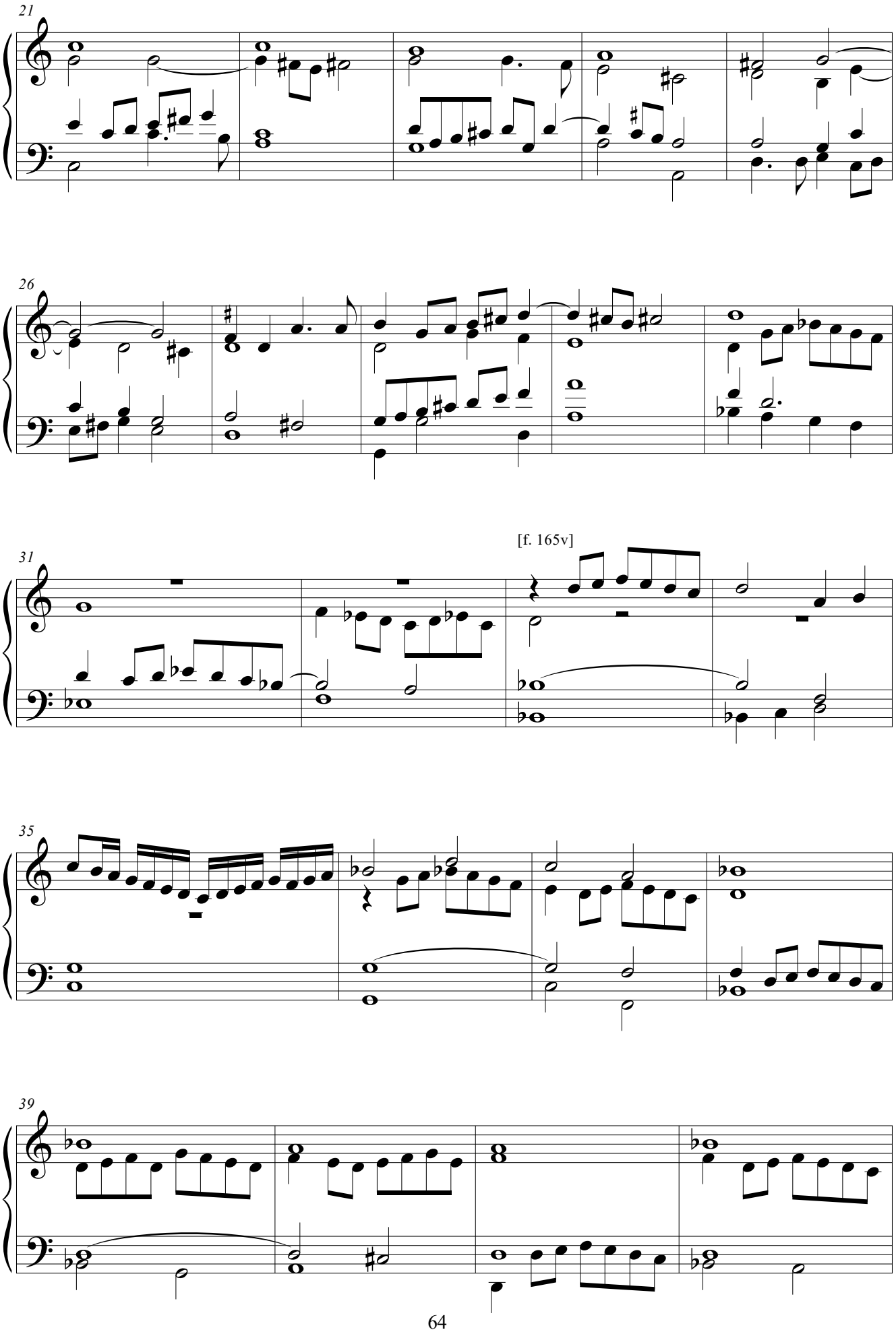
VENTE, Marteen Albert e FLENTROP, Dirk Andreas. 'The Renaissance organ of Évora Cathedral' *The Organ Yearbook,* Vol. I, 1970.

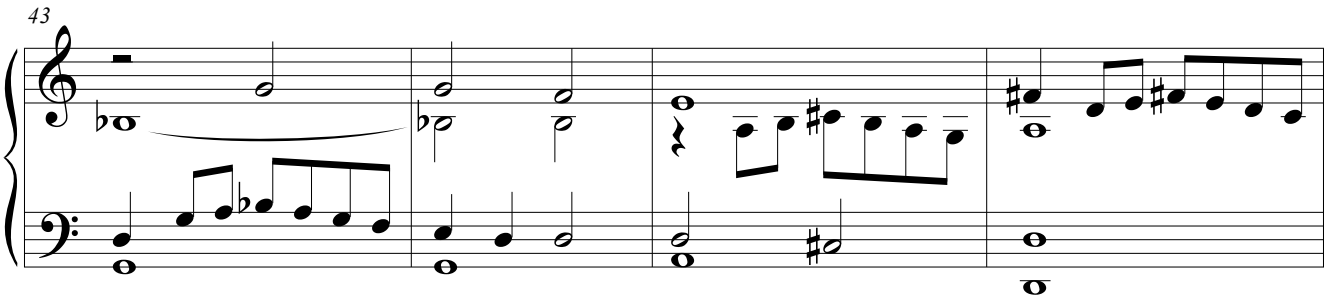
ANEXOS

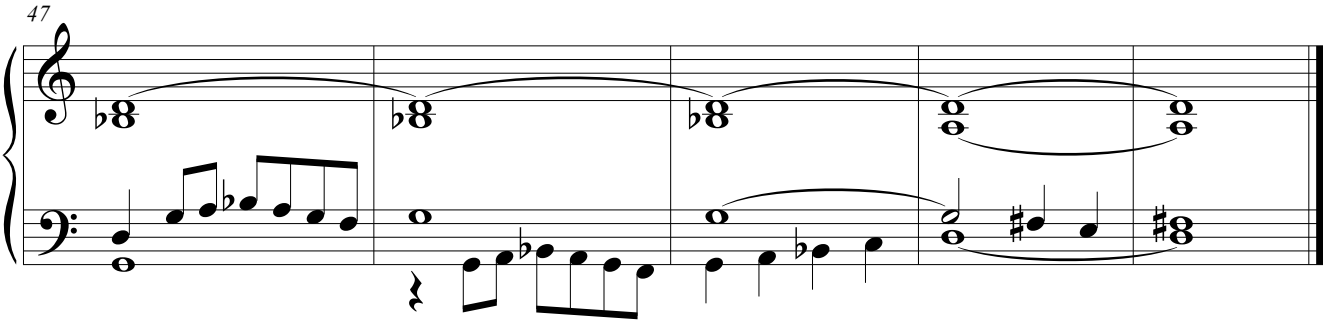
Cinco versos sobre os passos do cantochão de Ave maris stella

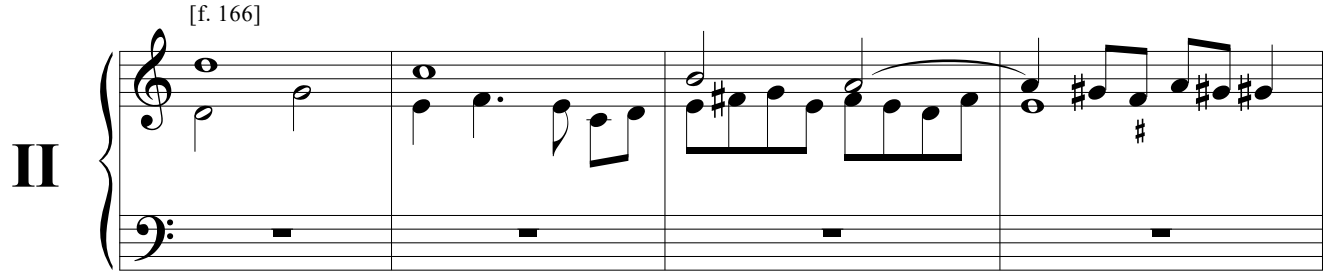
Manuel Rodrigues Coelho

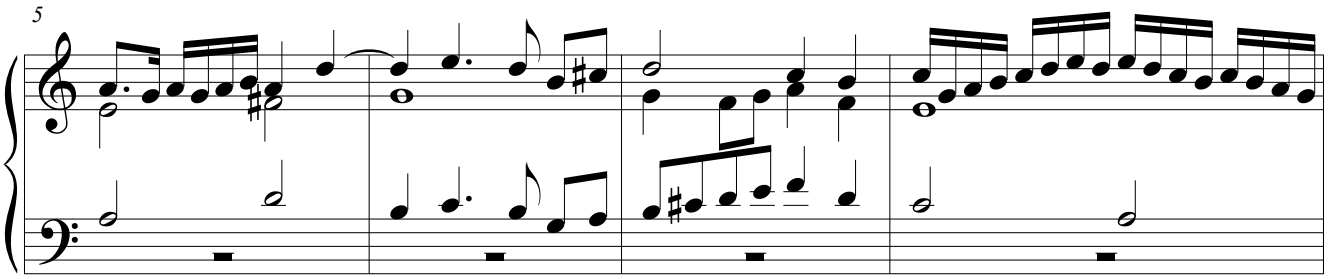


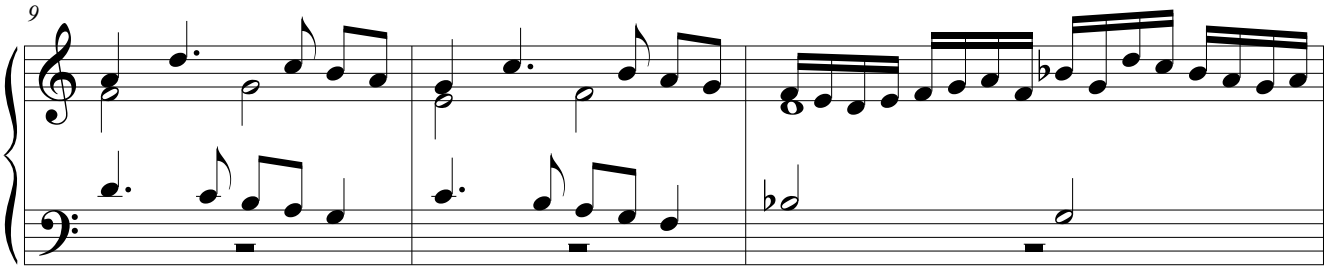

21
26
31
[f. 165v]
35
39

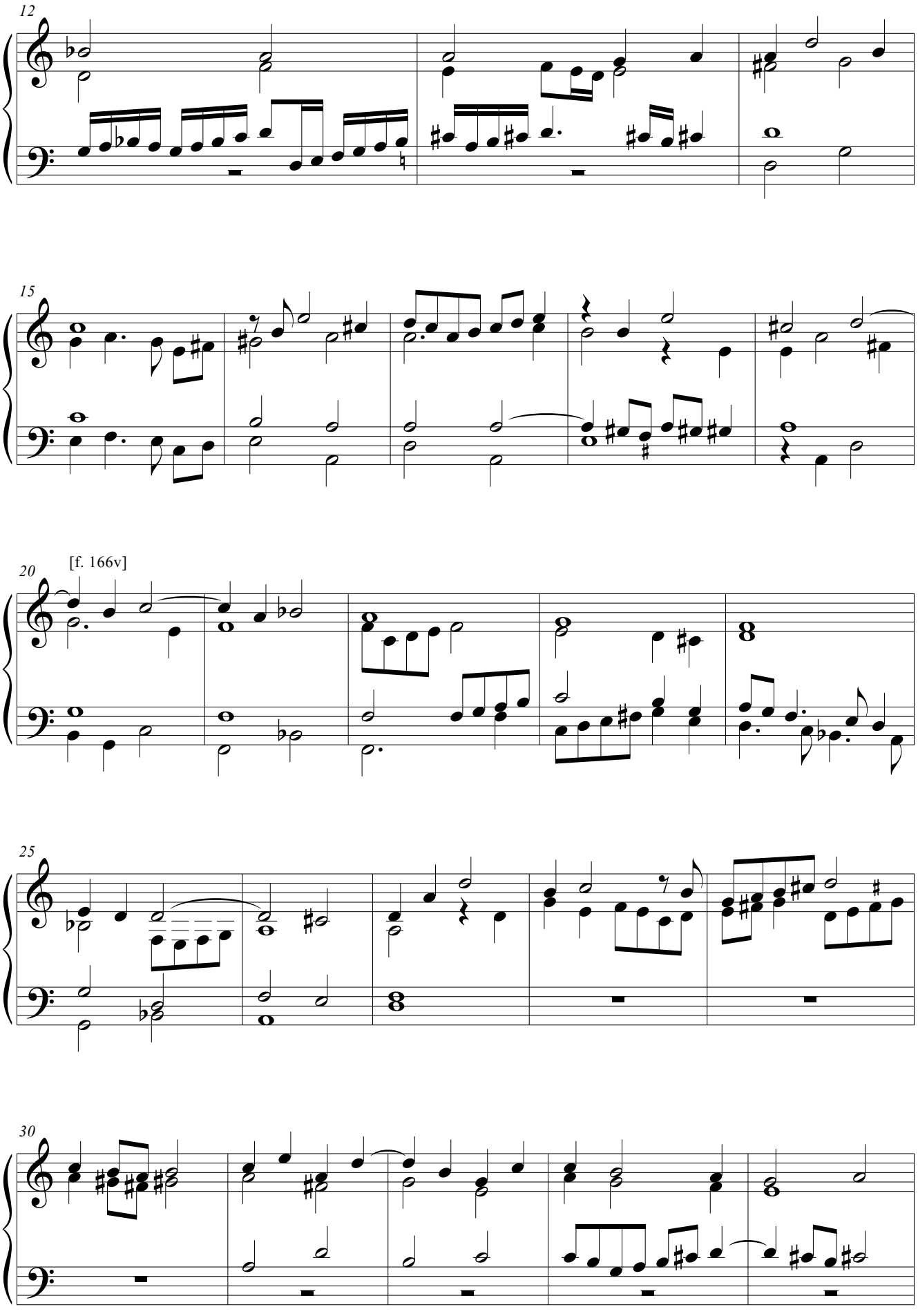

43


47

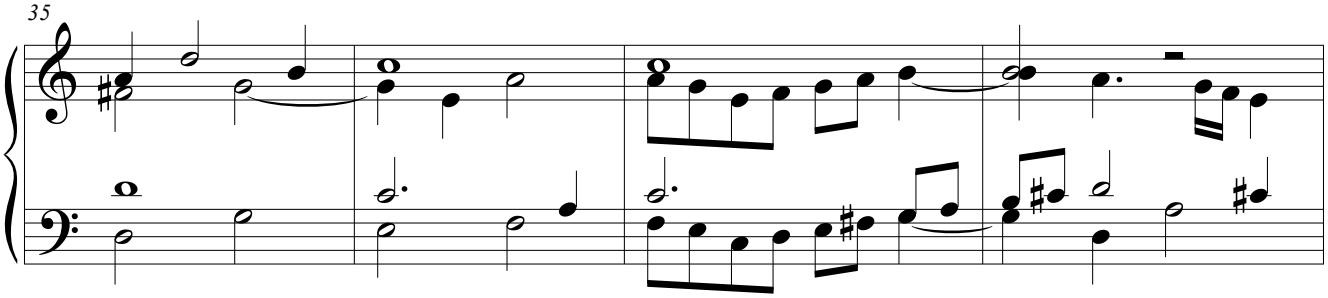

[f. 166]
II


5

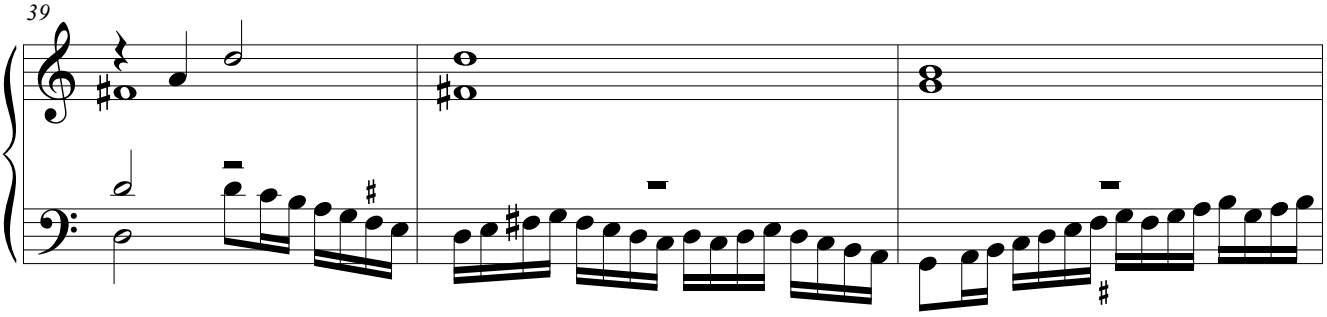

9


12
15
20
[f. 166v]
25
30

35

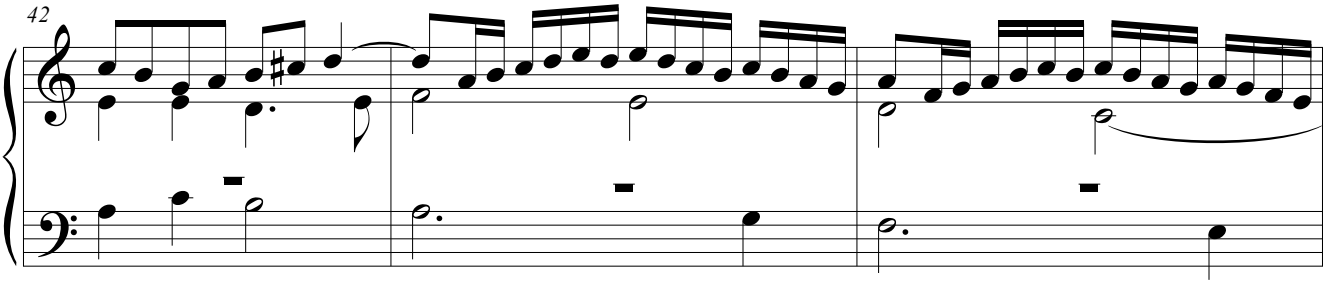


39

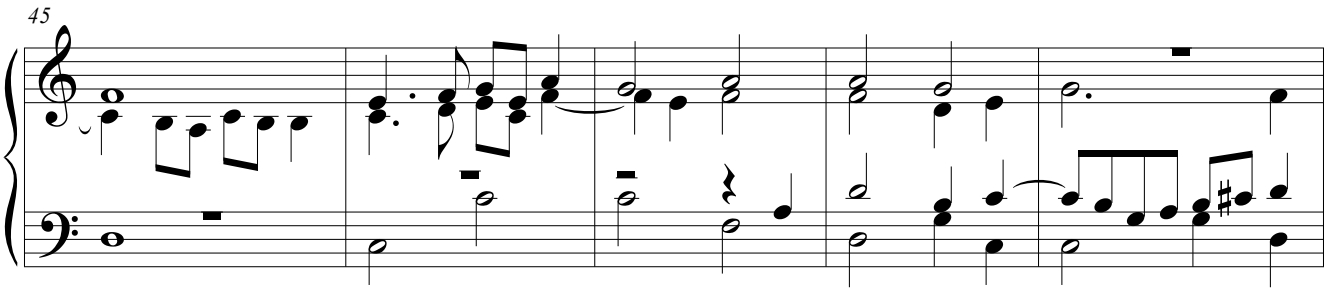


[f. 167]

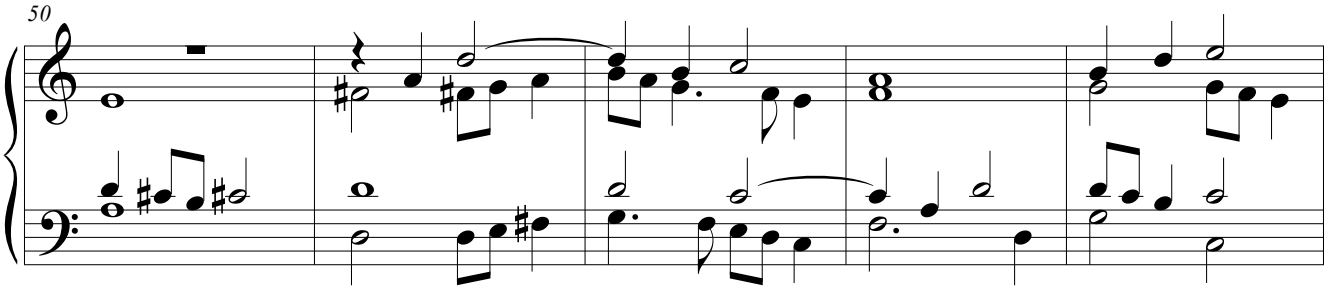
42

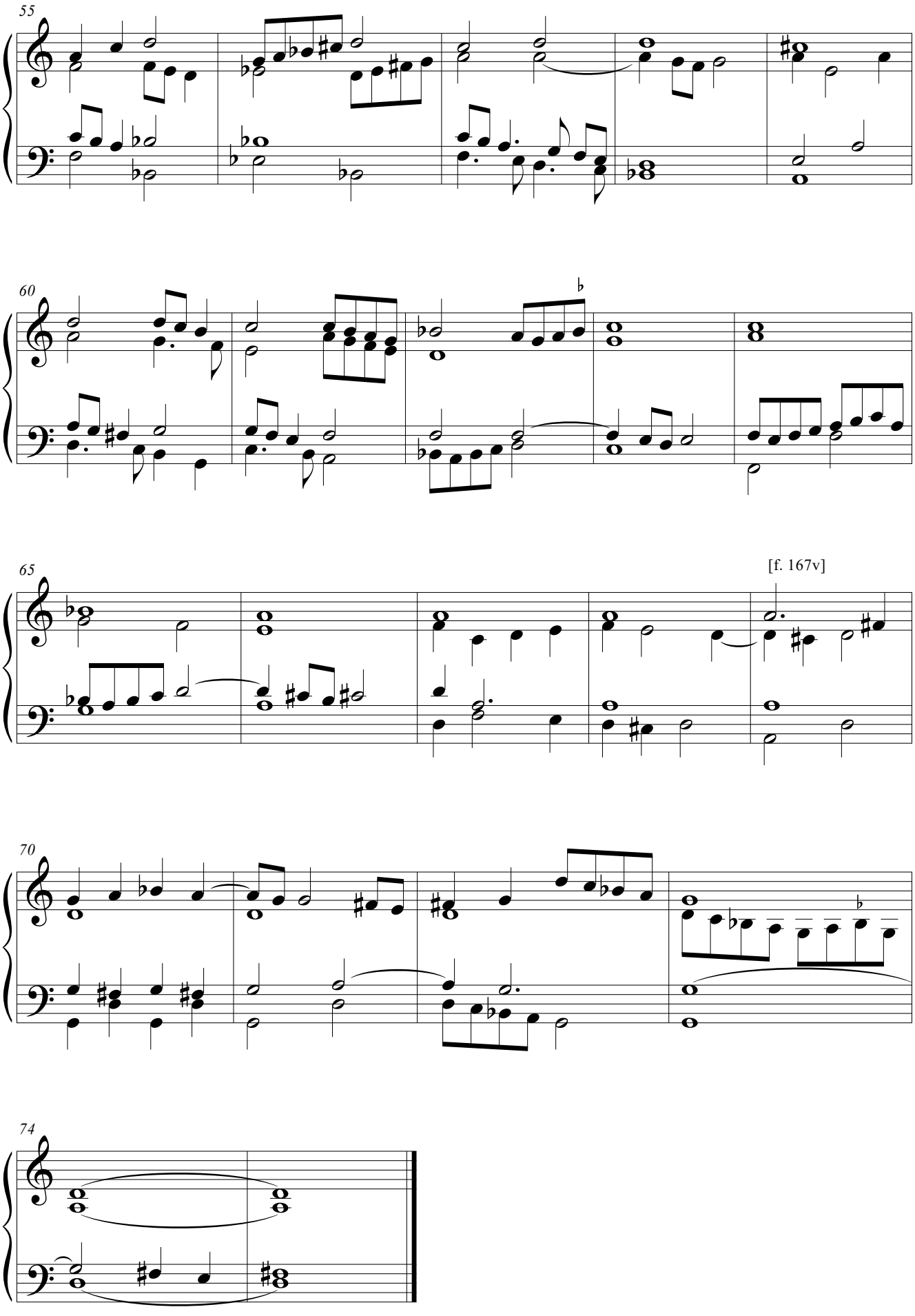


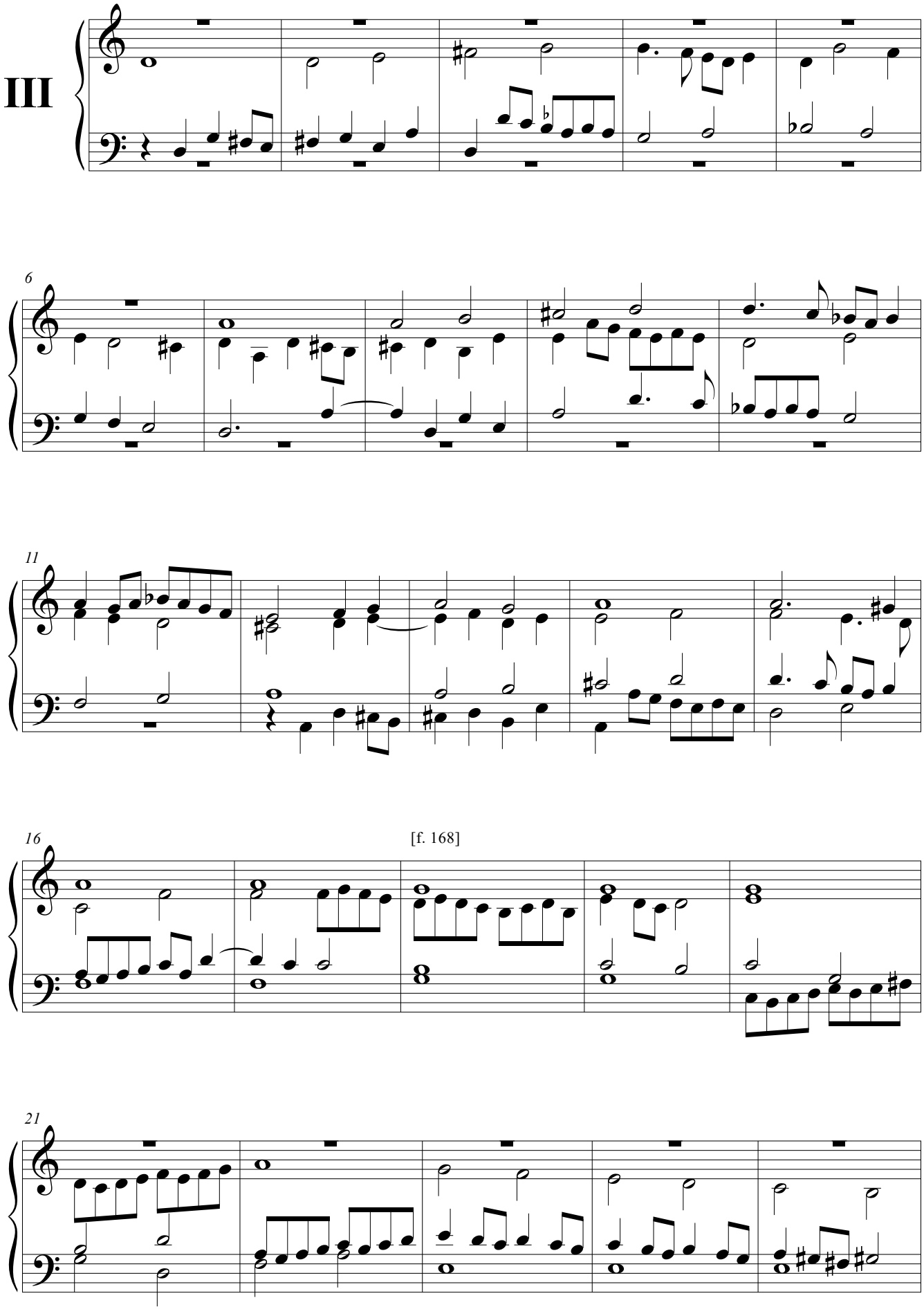
45



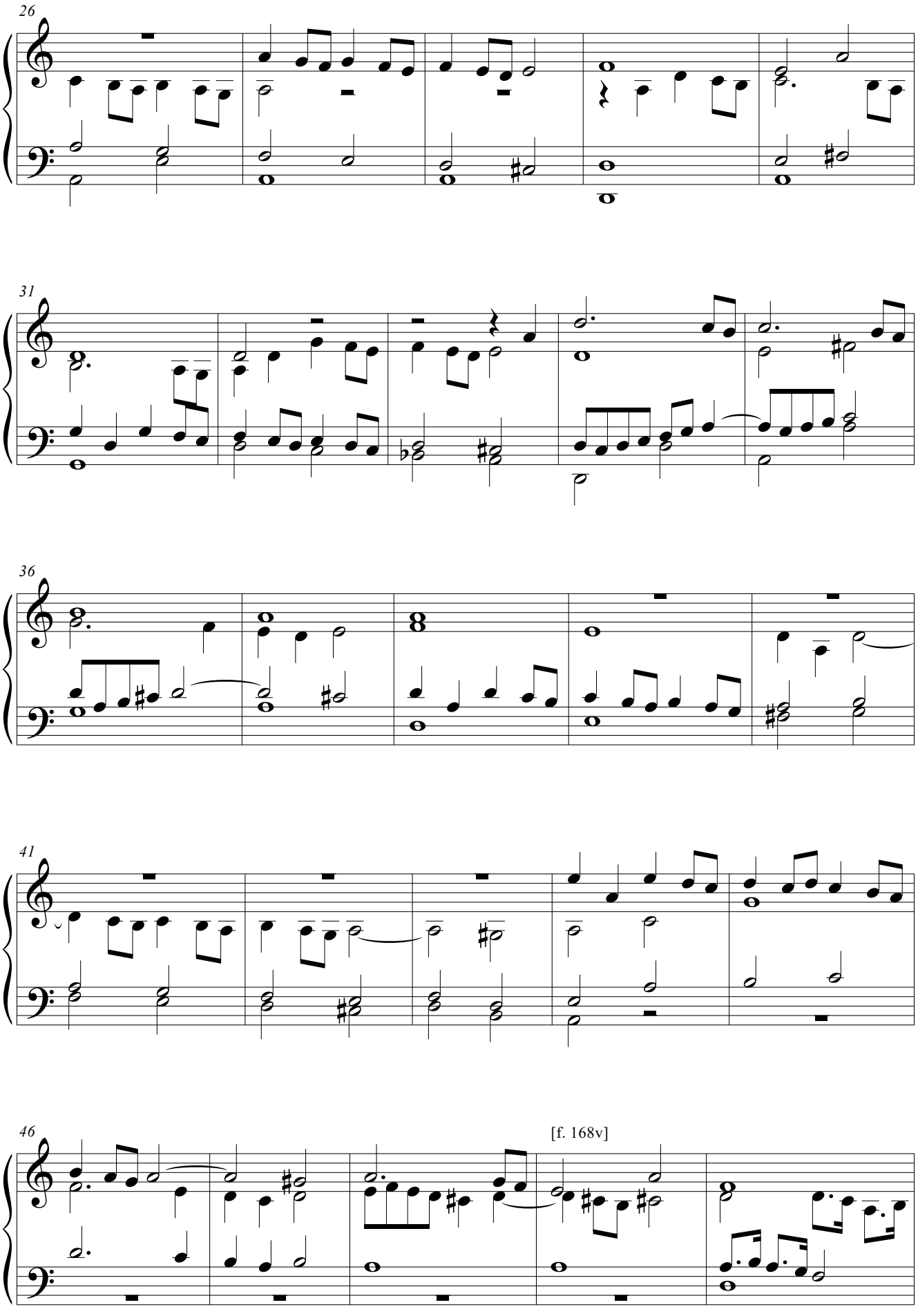
50

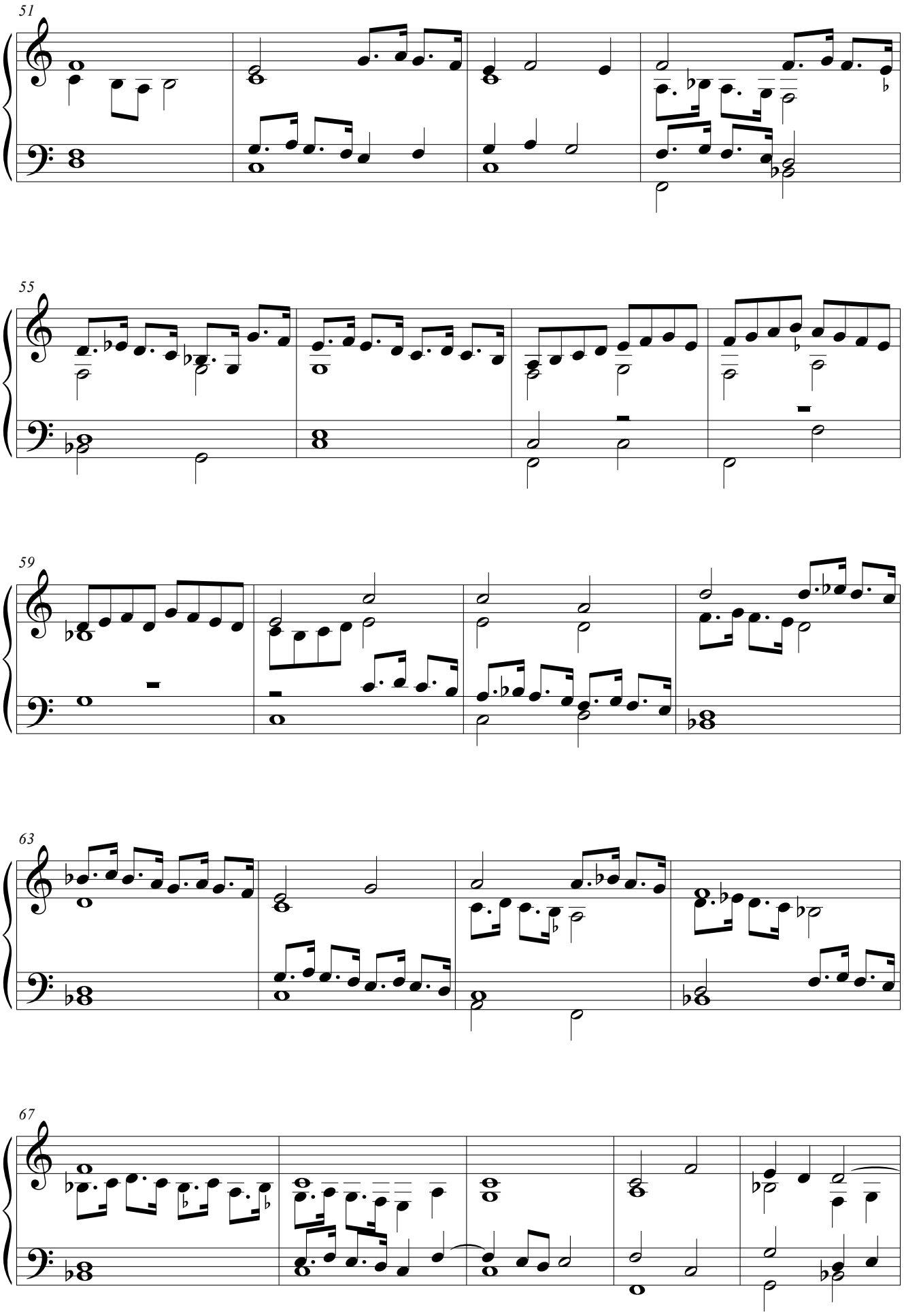



55
60
65
[f. 167v]
70
74

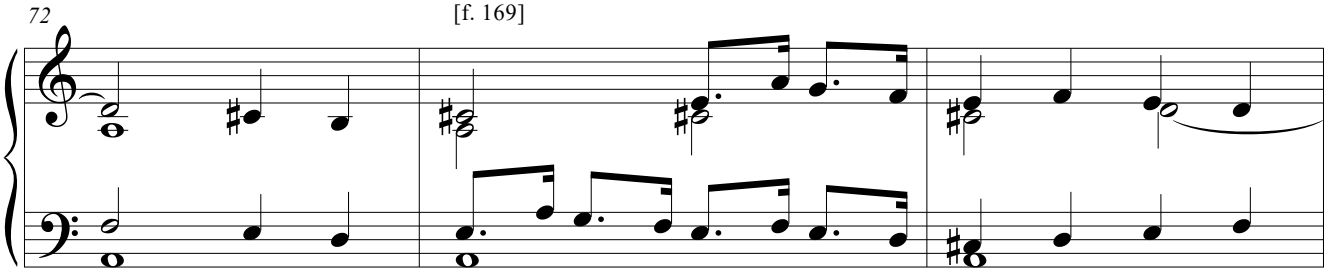


[f. 168]

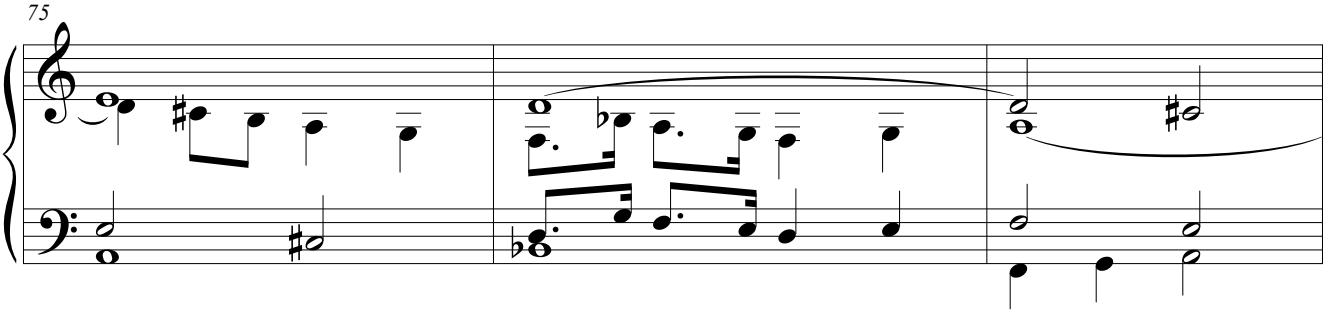

26
31
36
41
46
[f. 168v]


51
55
59
63
67

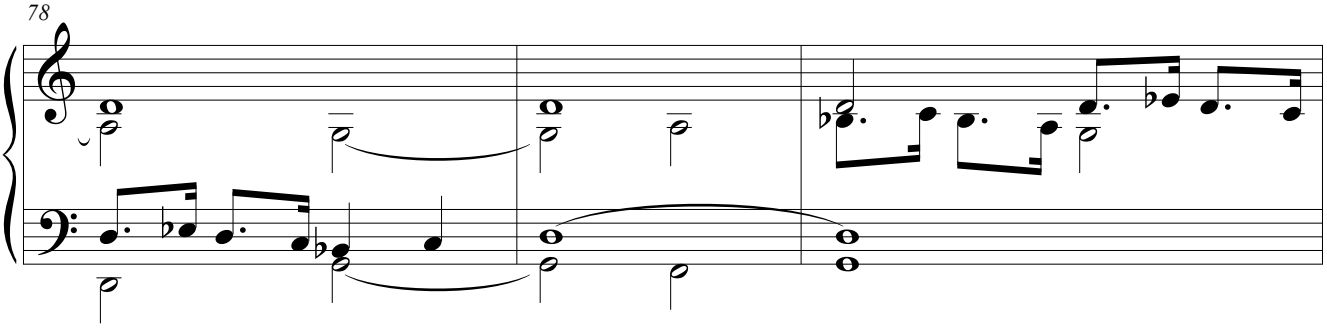
72 [f. 169]



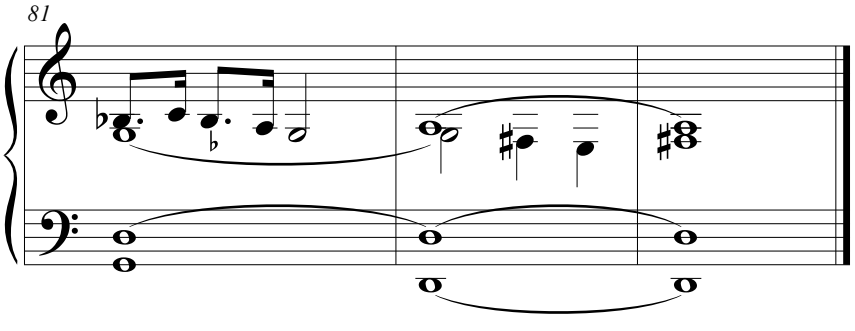
75



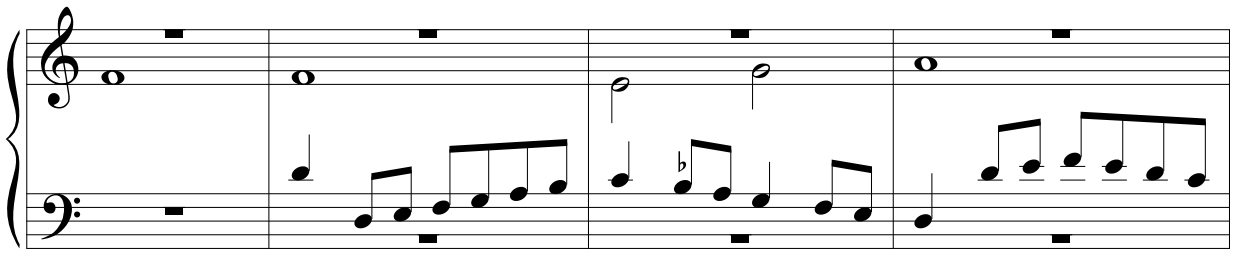
78

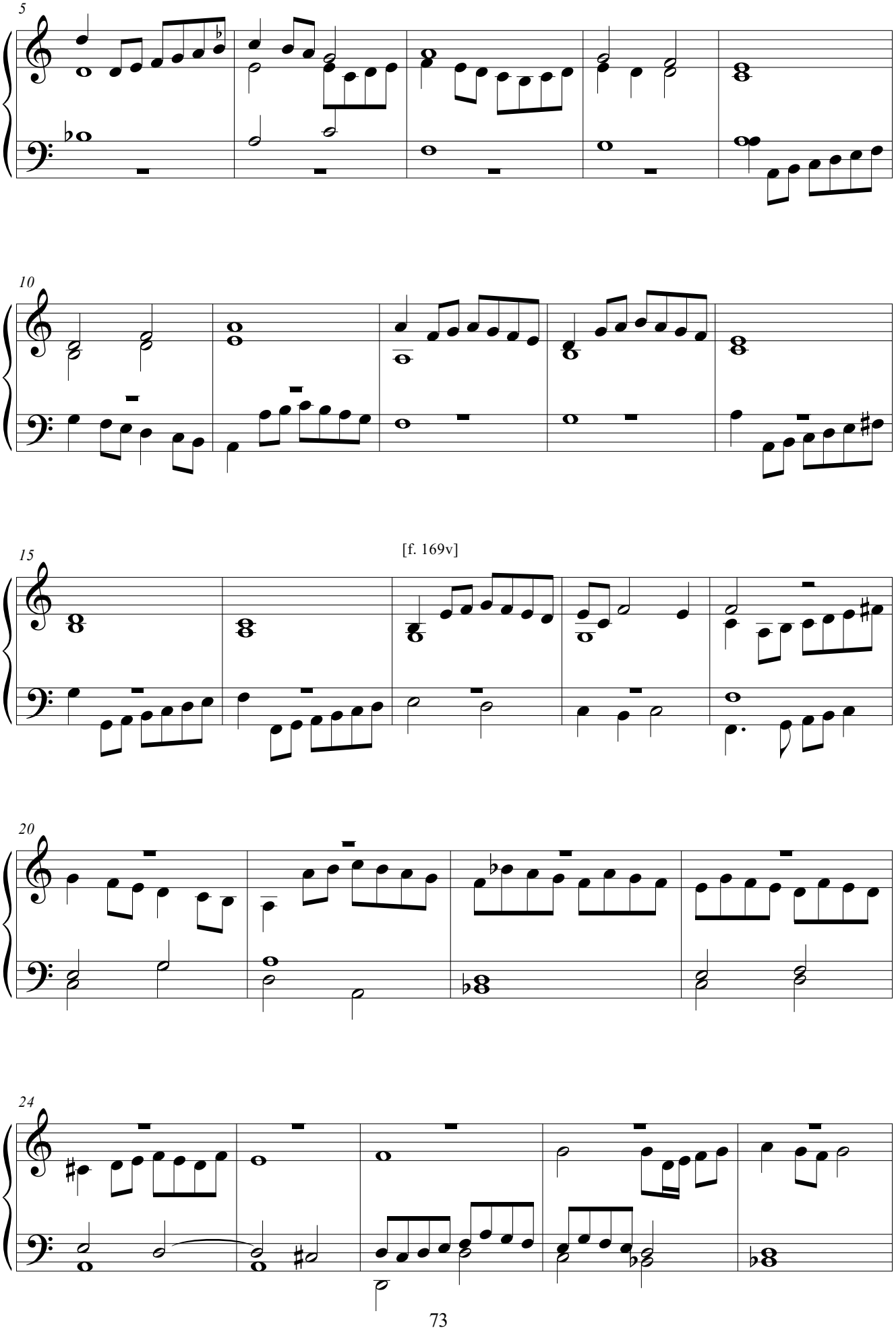


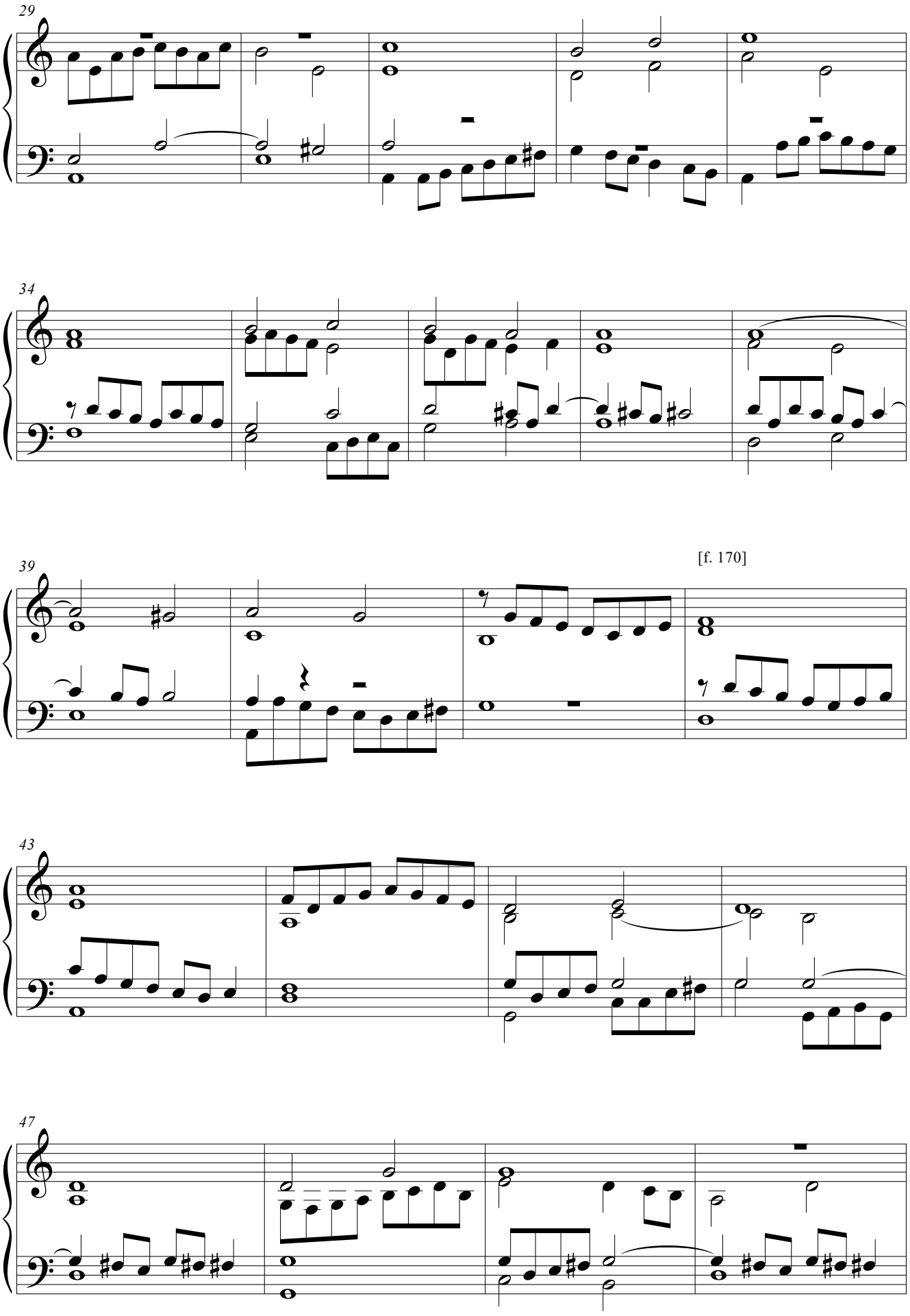
81

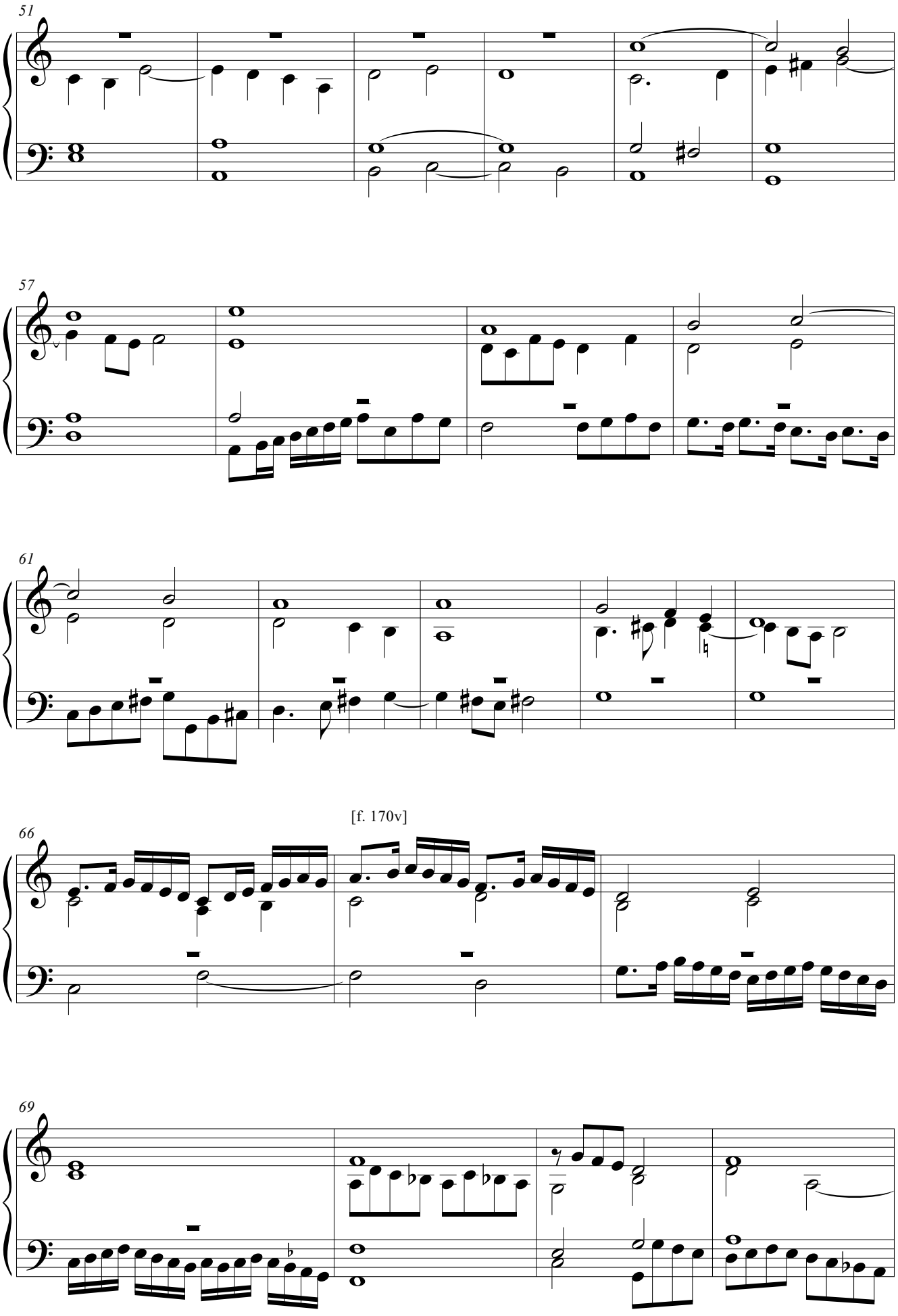


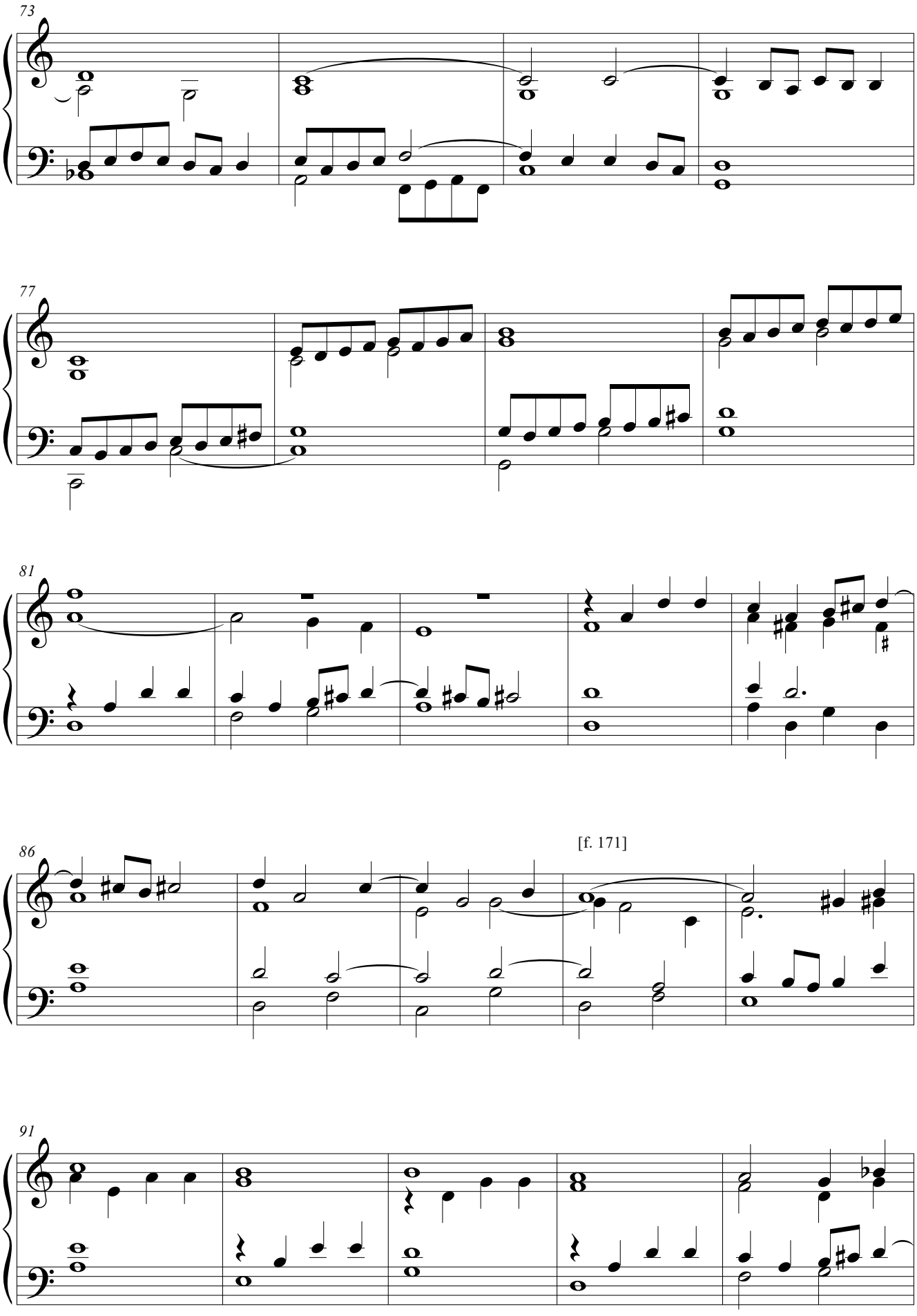
IV

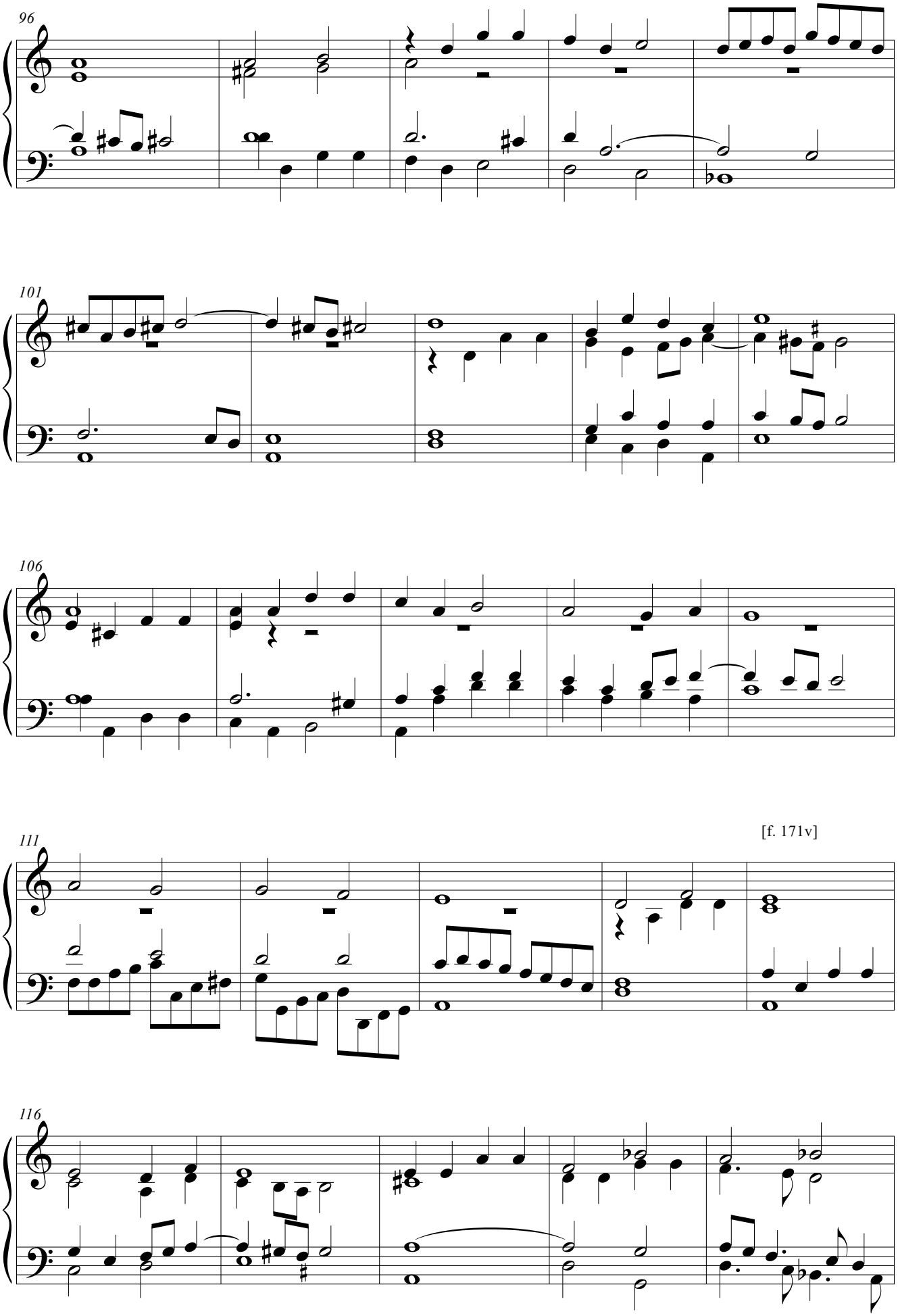


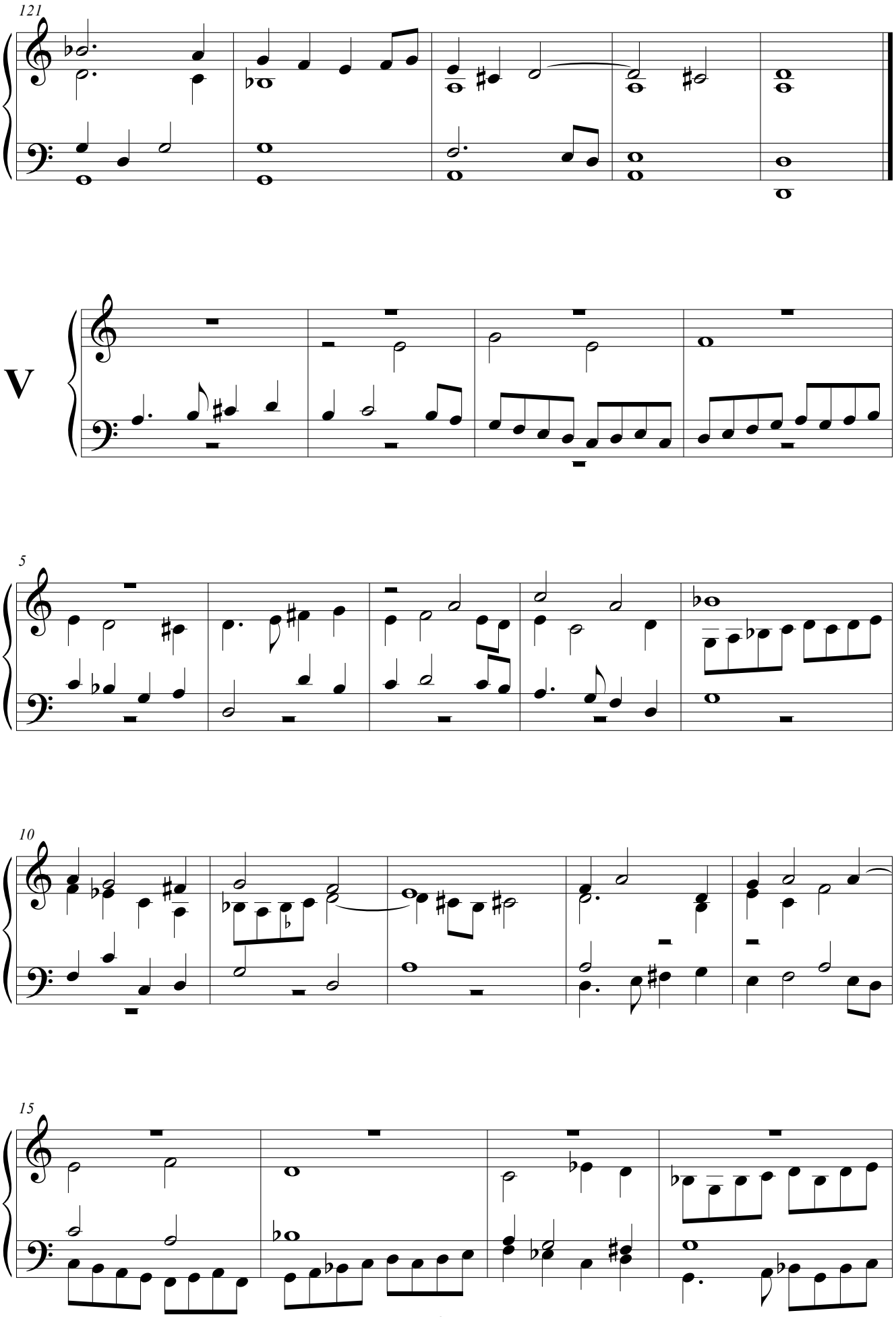

5
10
[f. 169v]
15
20
24

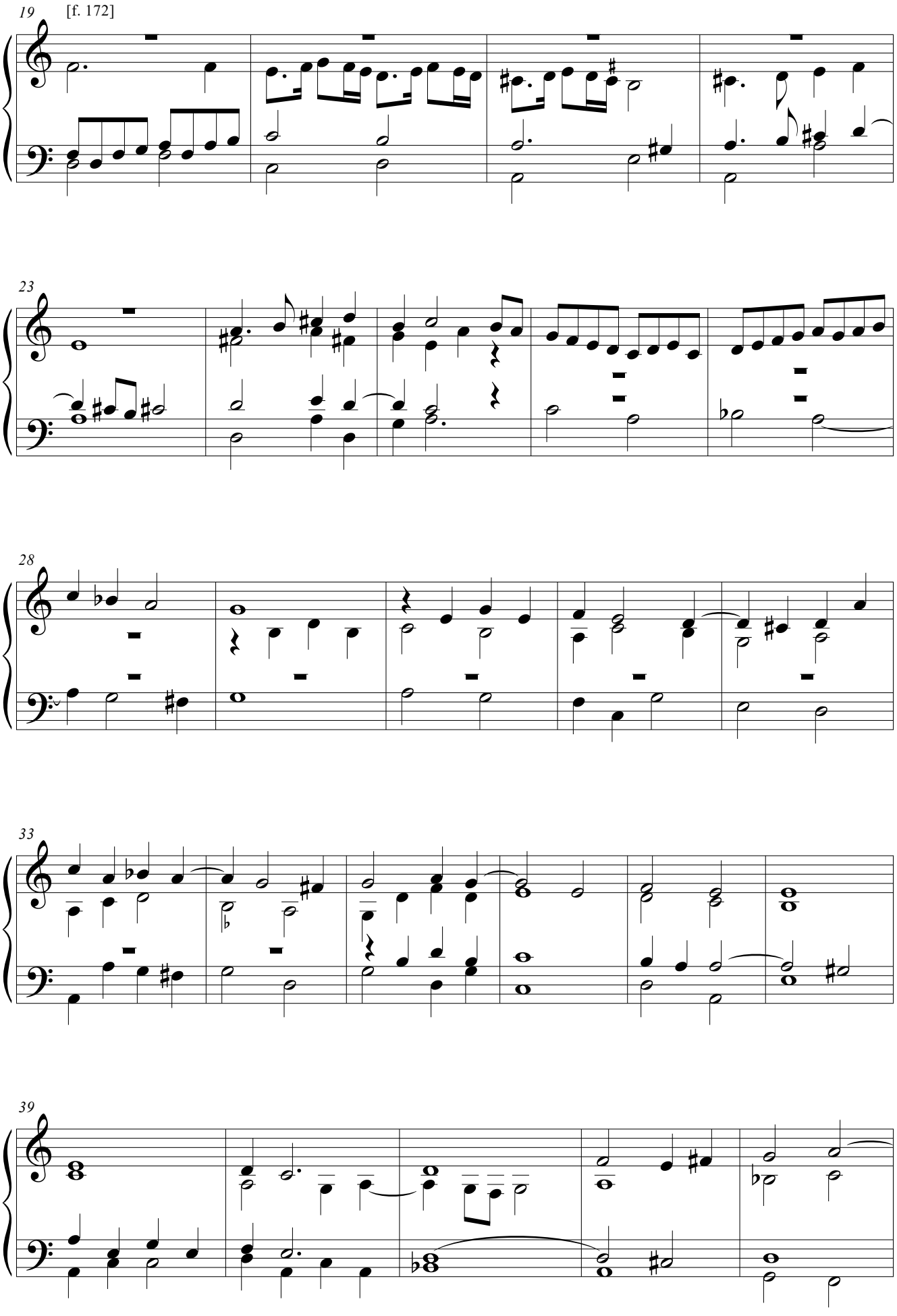

29
34
39
[f. 170]
43
47


51
57
61
[f. 170v]
66
69

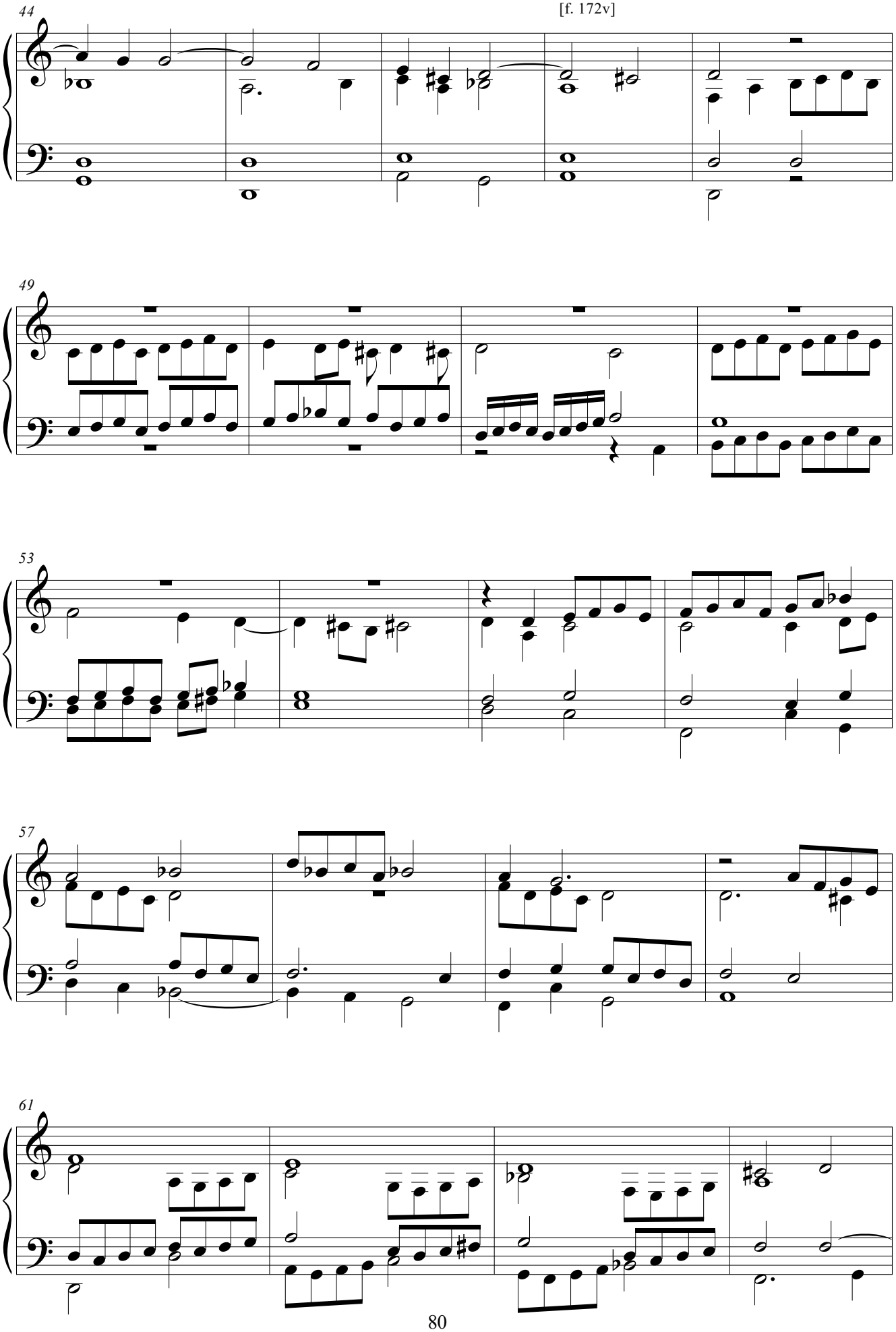

73
77
81
86
[f. 171]
91

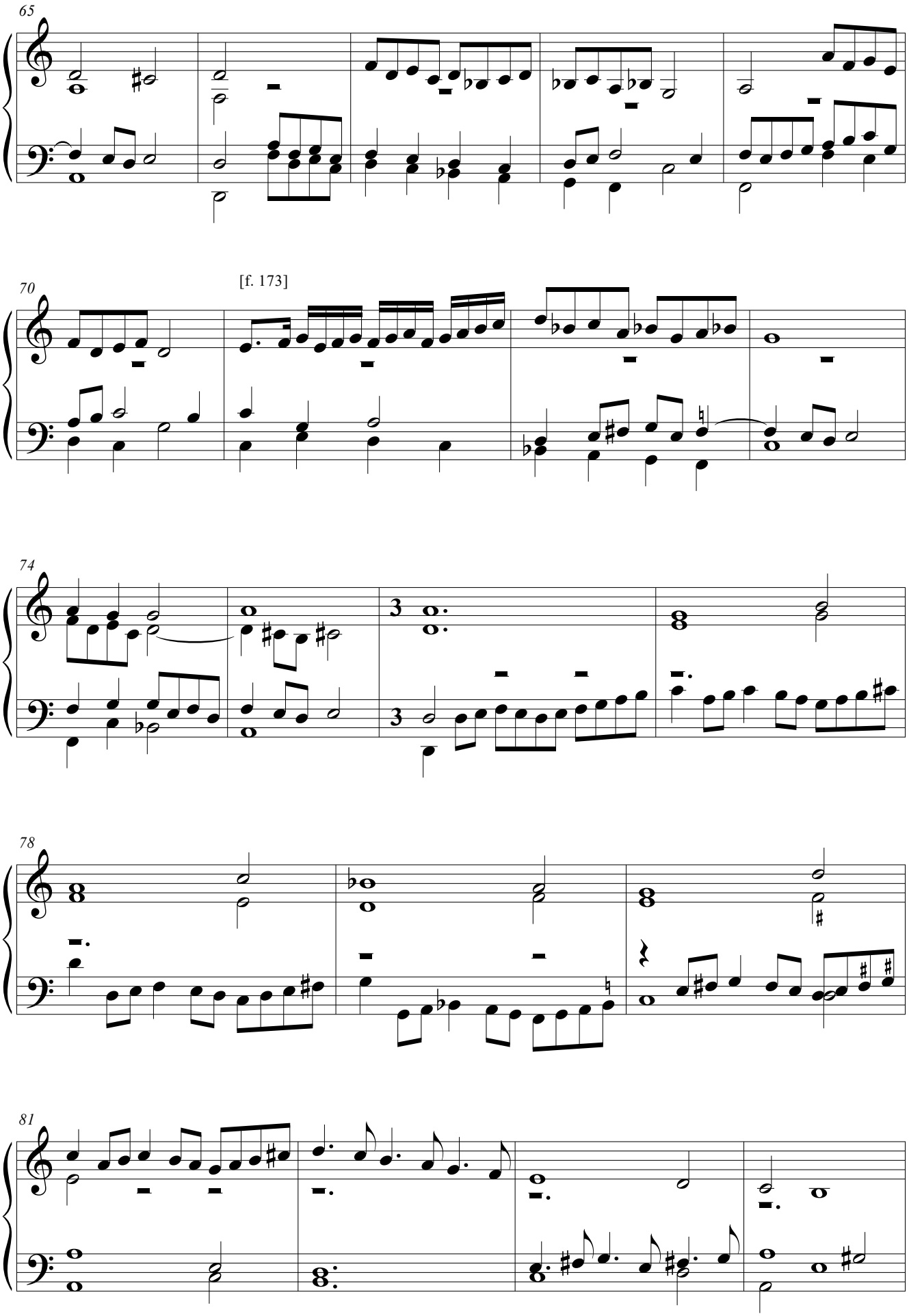

96
101
106
[f. 171v]
111
116

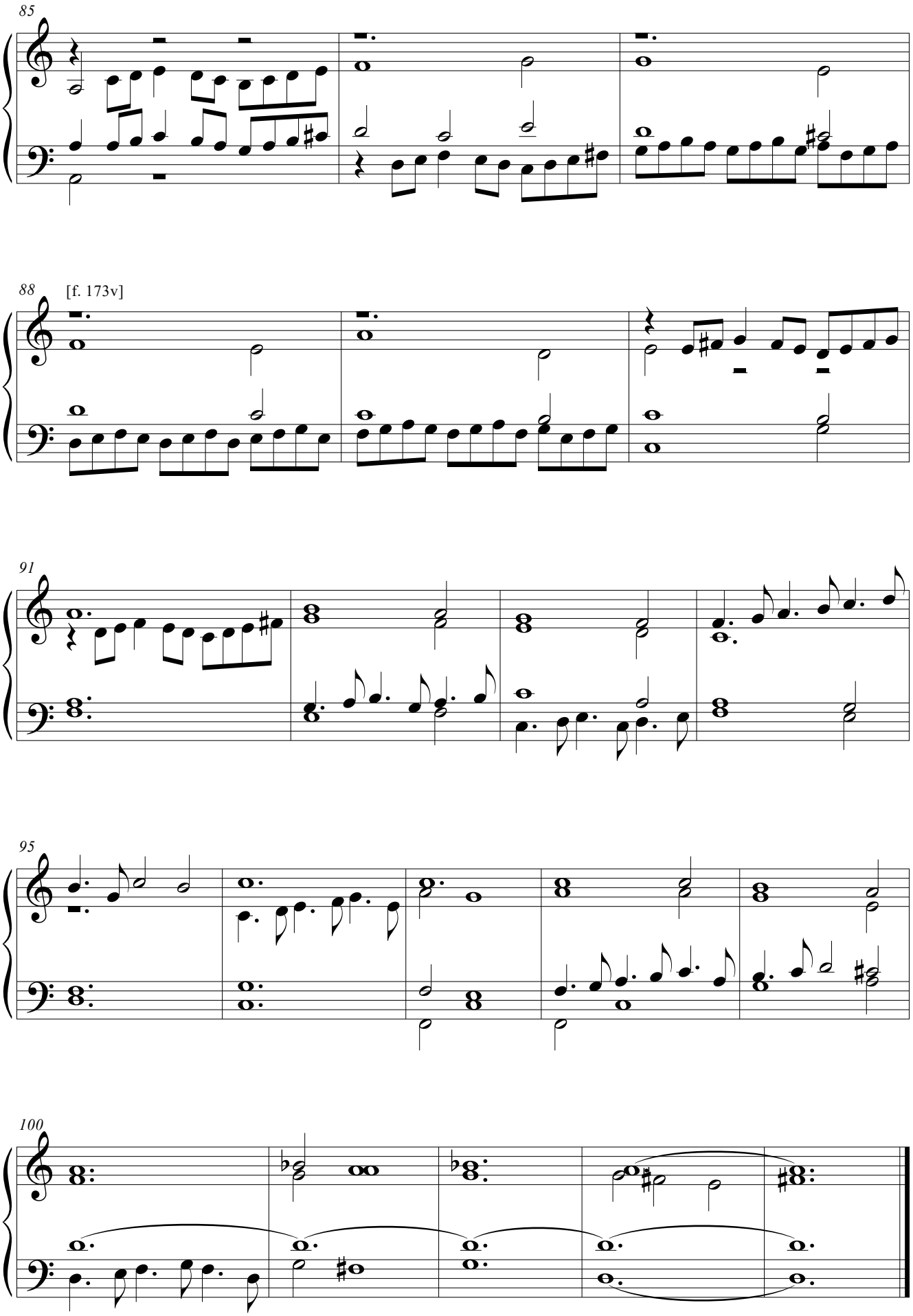

121
V
5
10
15


19
[f. 172]
23
28
33
39

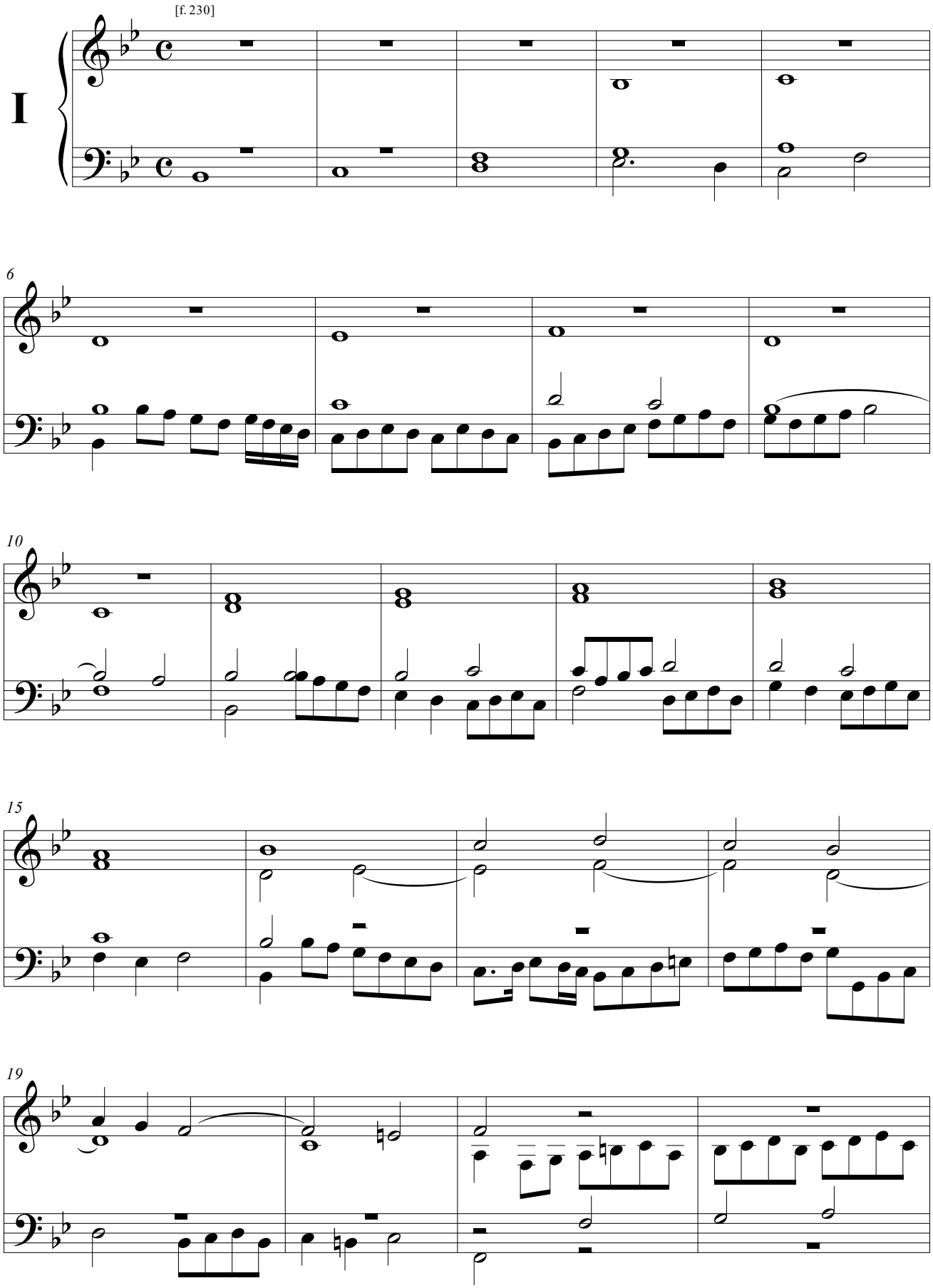
[f. 172v]

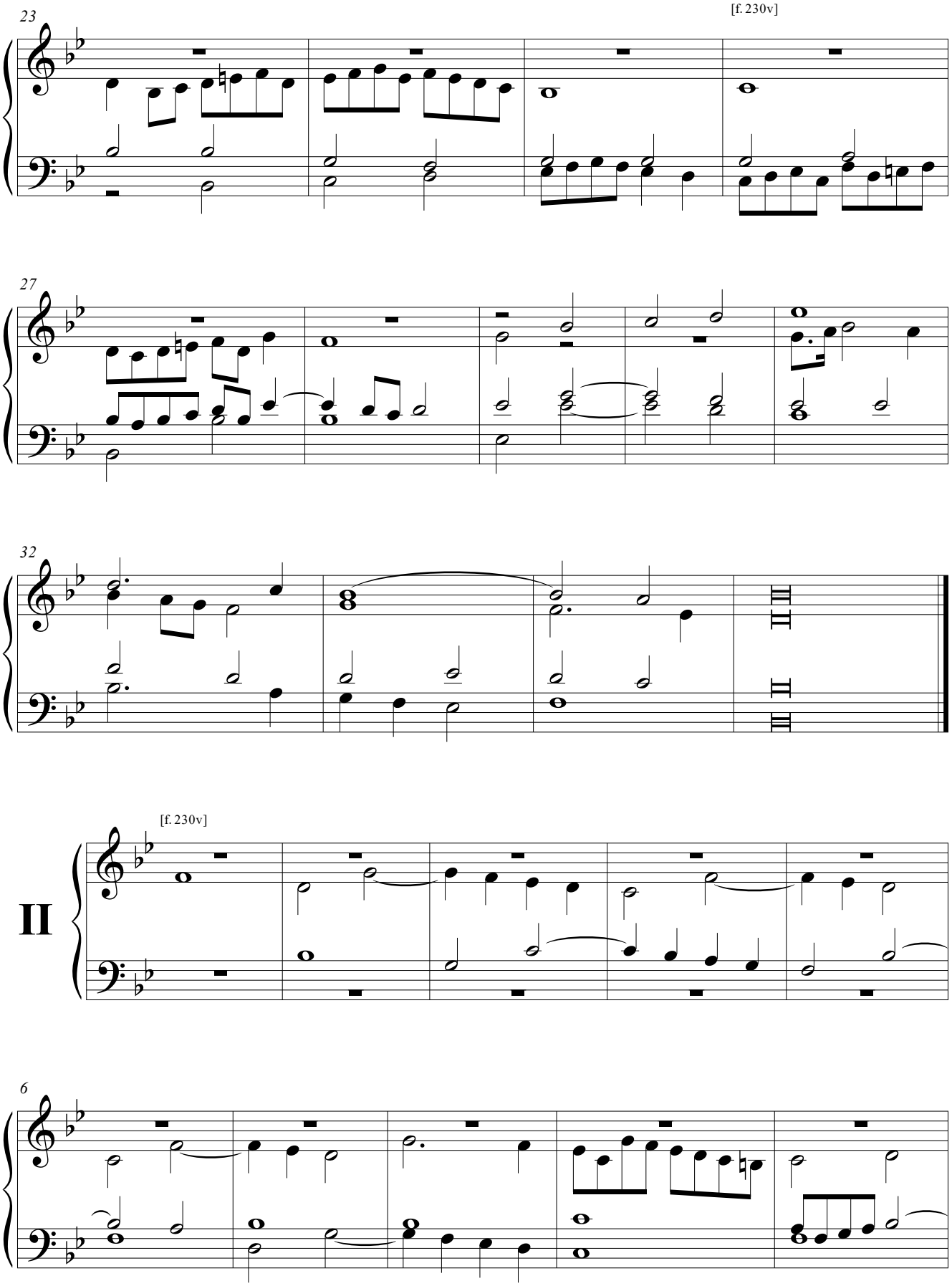


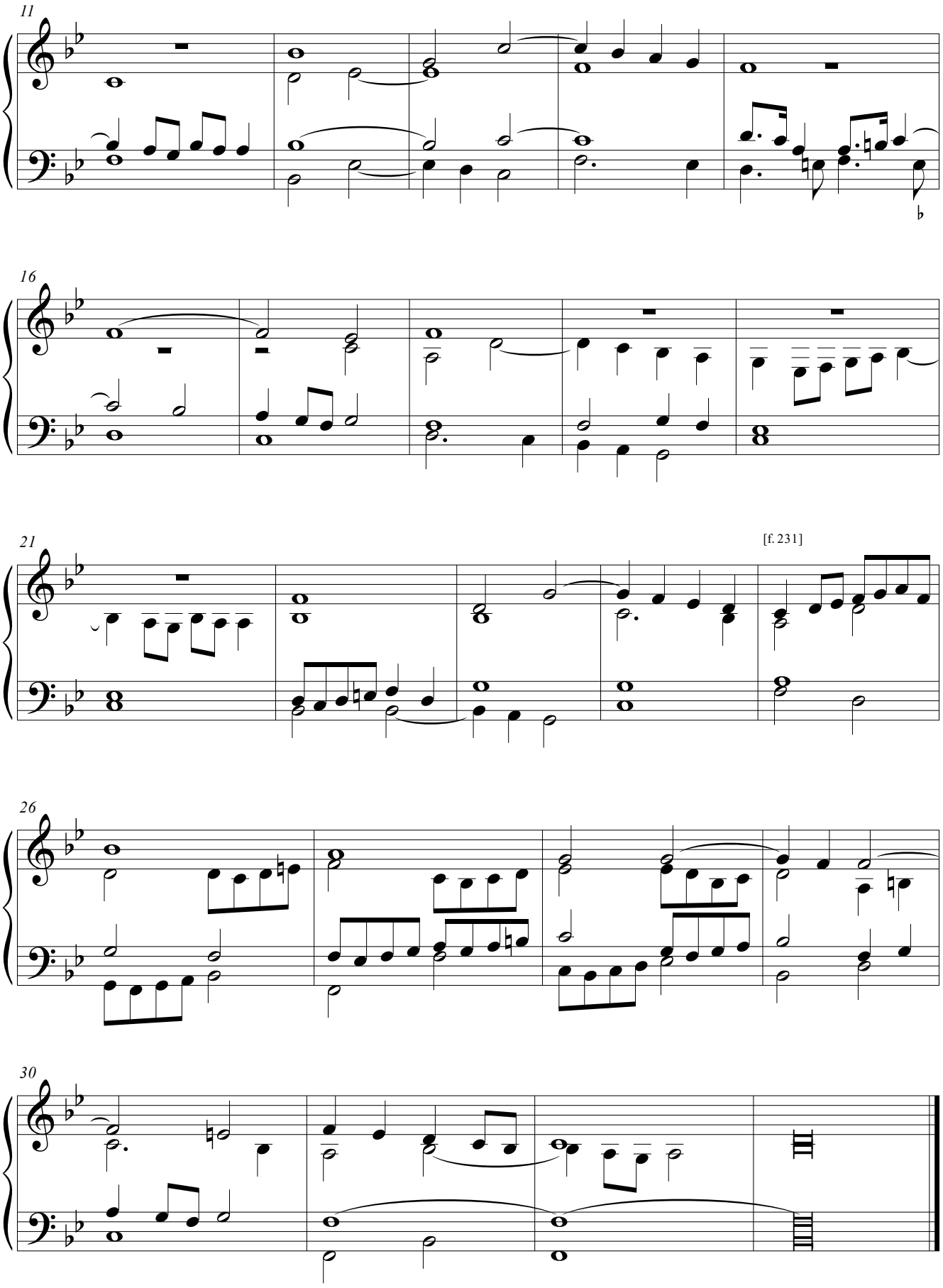

65
70
[f. 173]
74
3
3
78
81

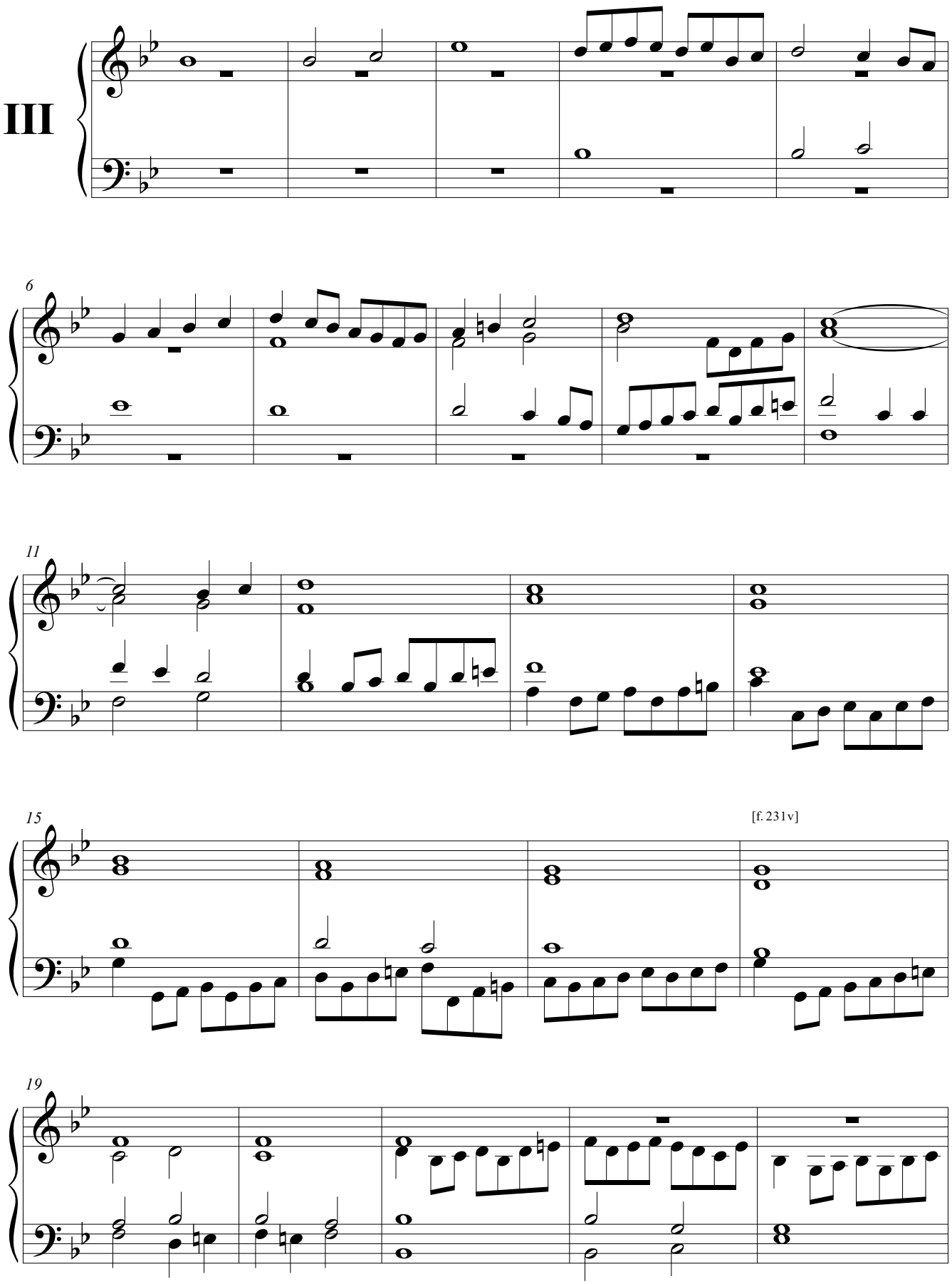

85
88
[f. 173v]
91
95
100

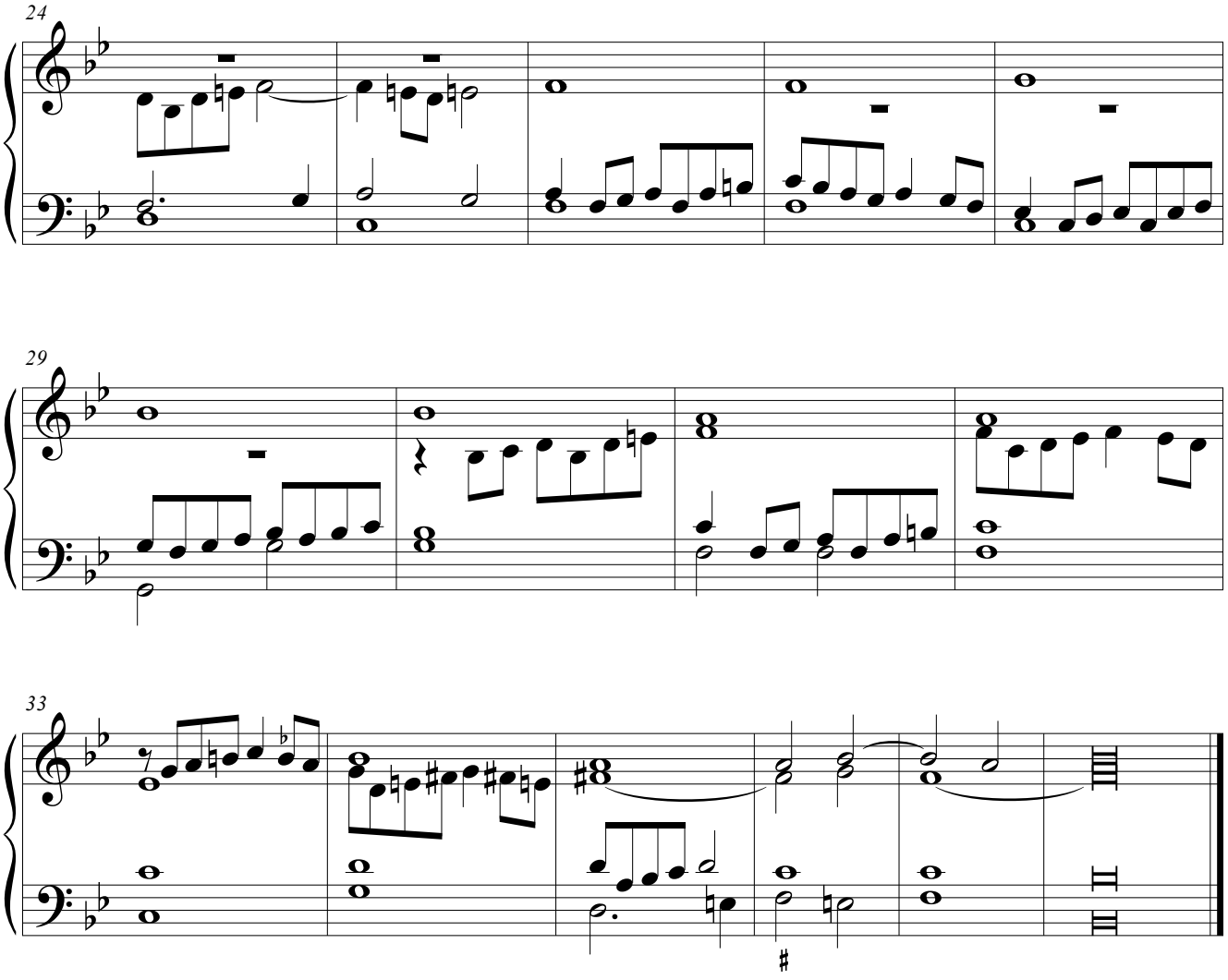
Kirios do sexto tom por b fa



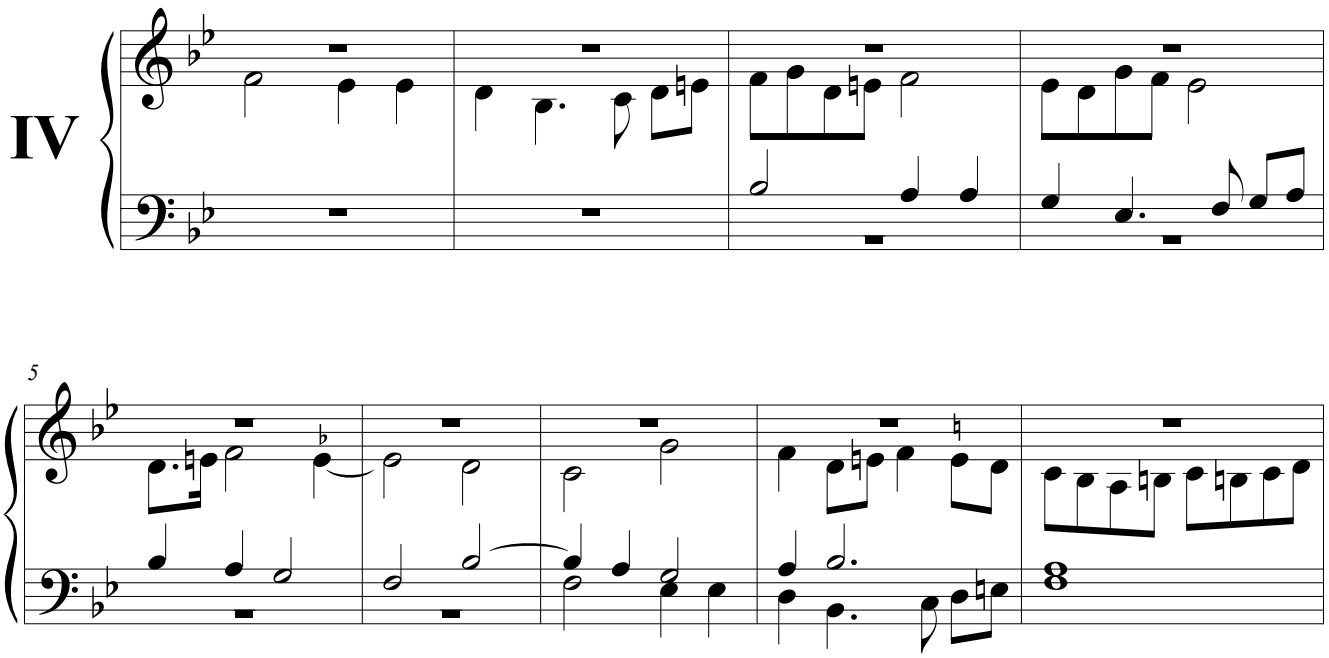

23
[f. 230v]
27
32
II
[f. 230v]
6

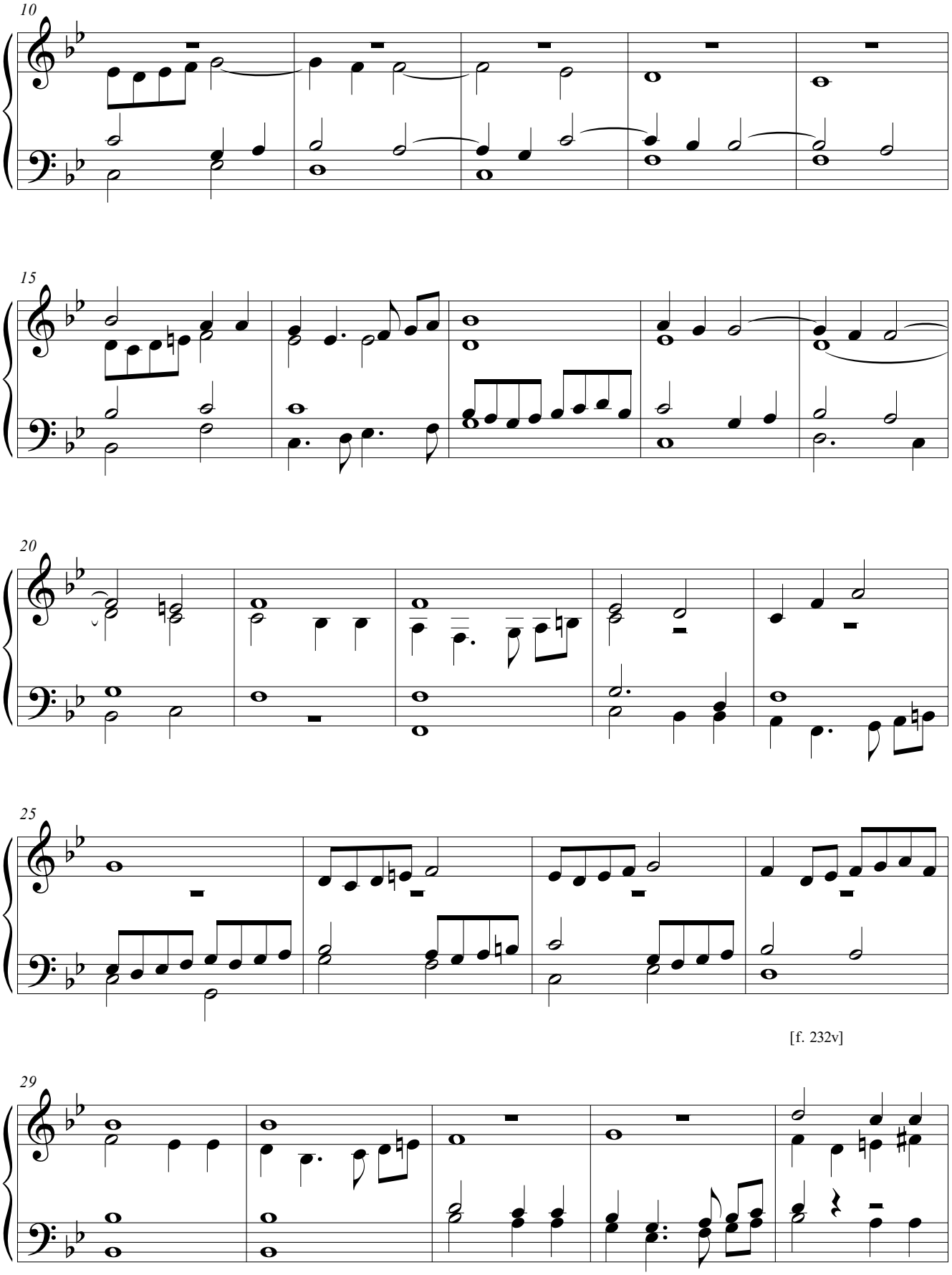

11
16
21
[f. 231]
26
30

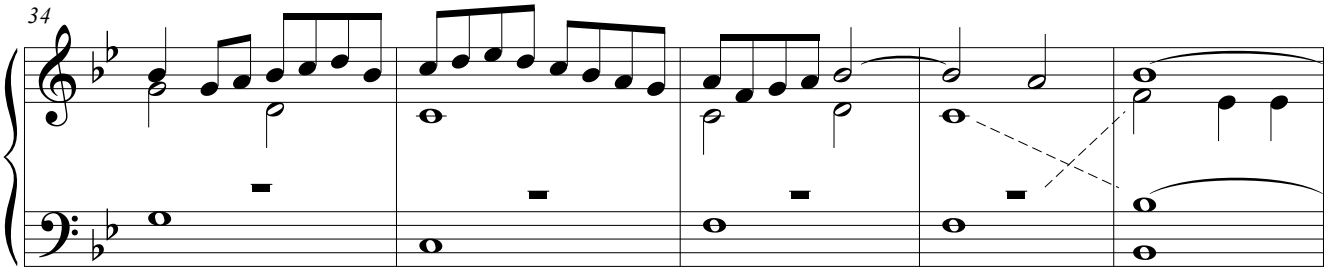

III
6
11
15
[f. 231v]
19

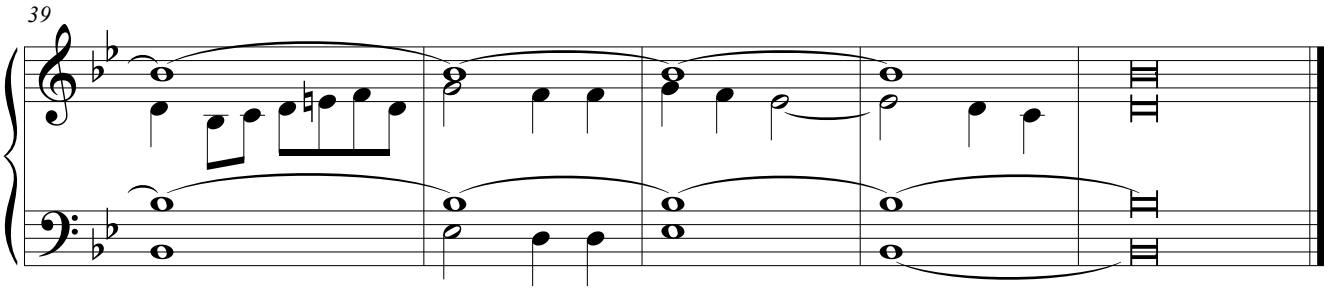


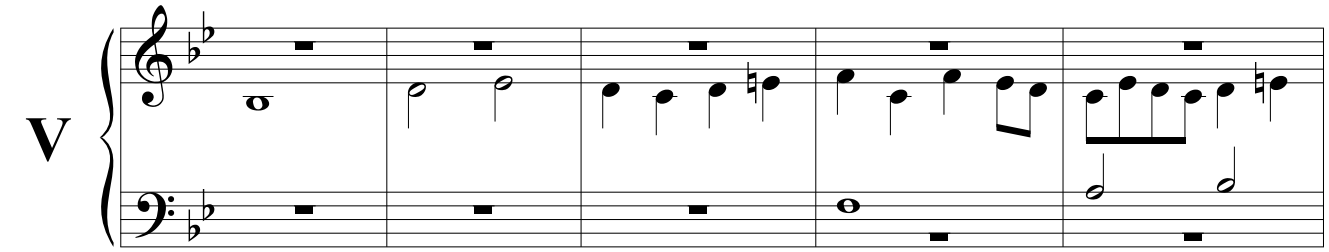
[f. 232]

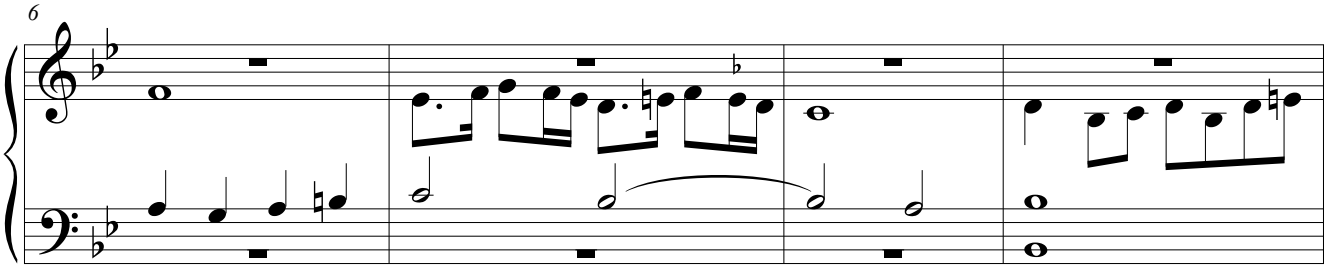


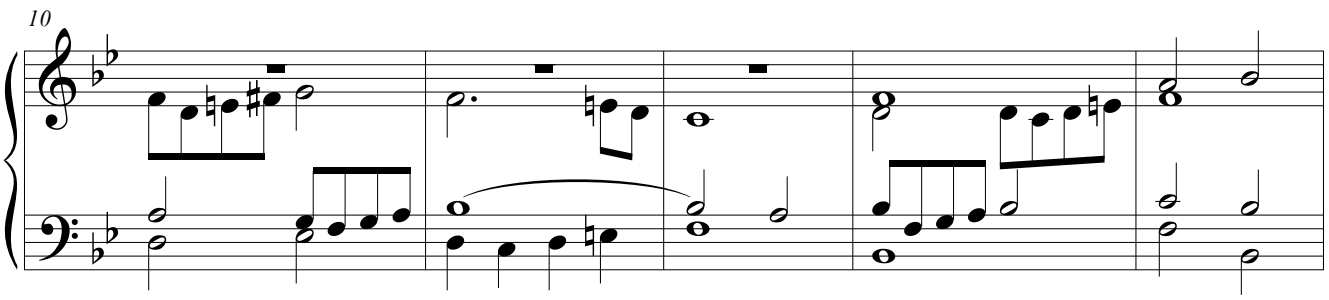

10
15
20
25
[f. 232v]
29

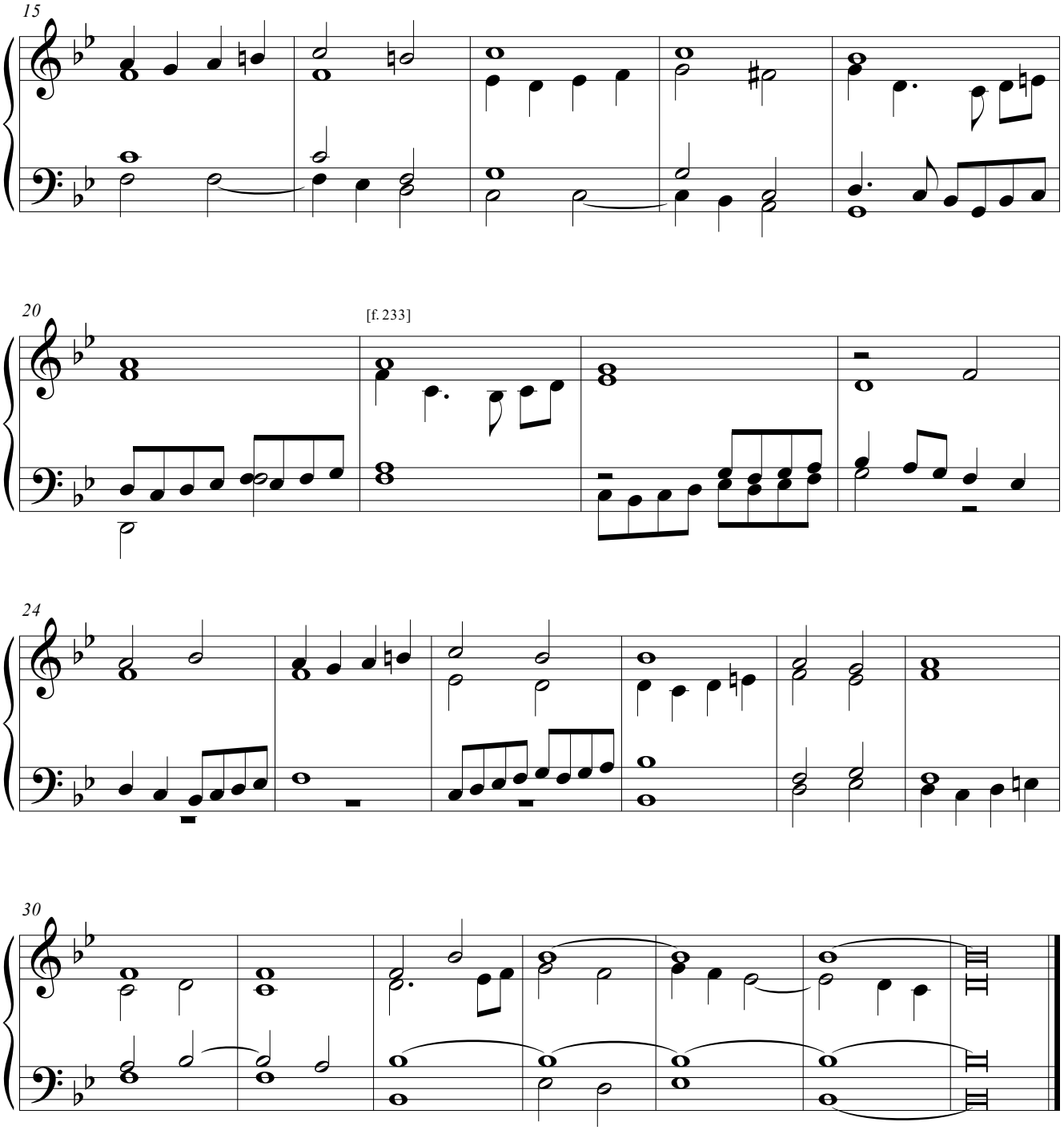

34


39


V

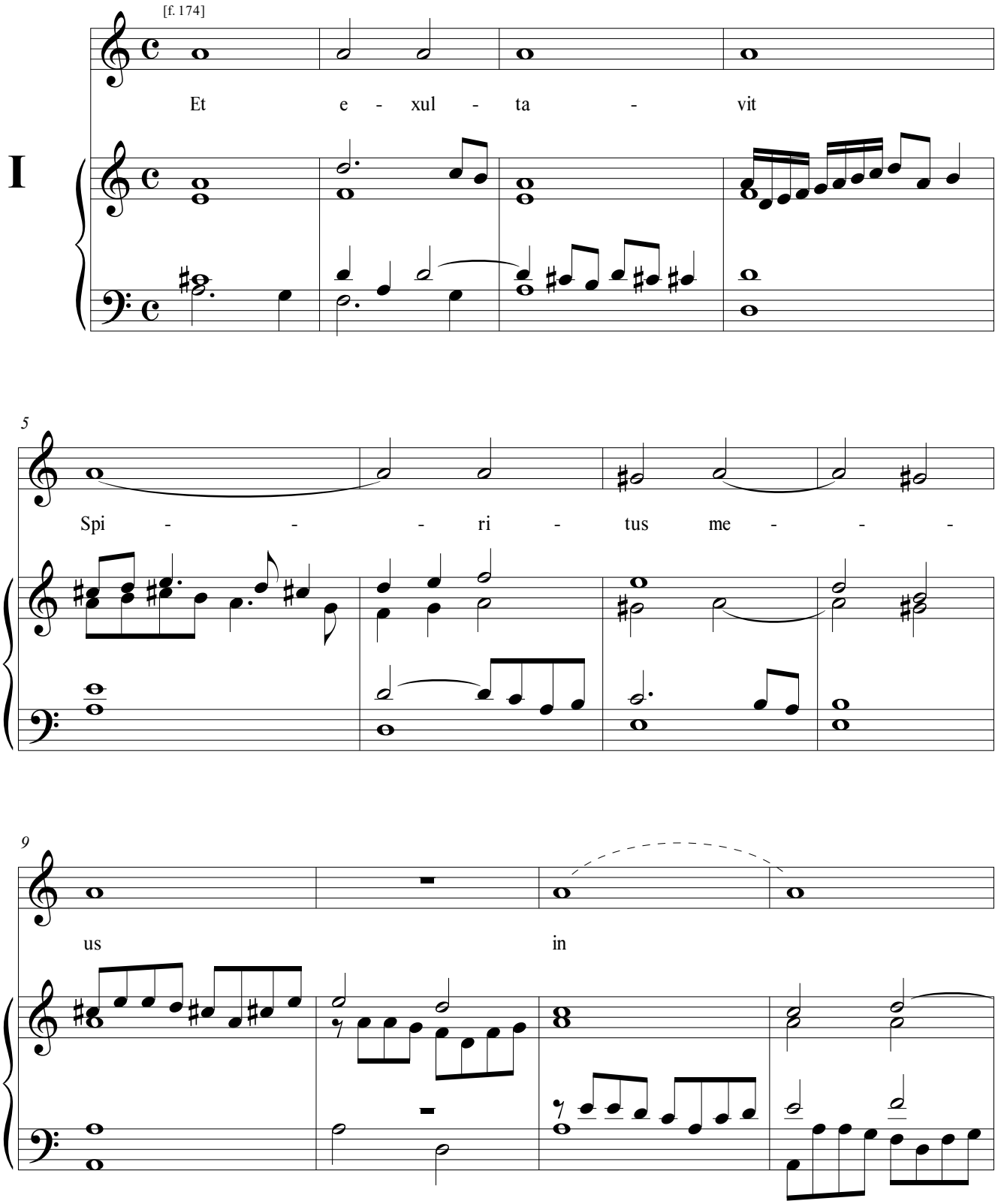

6

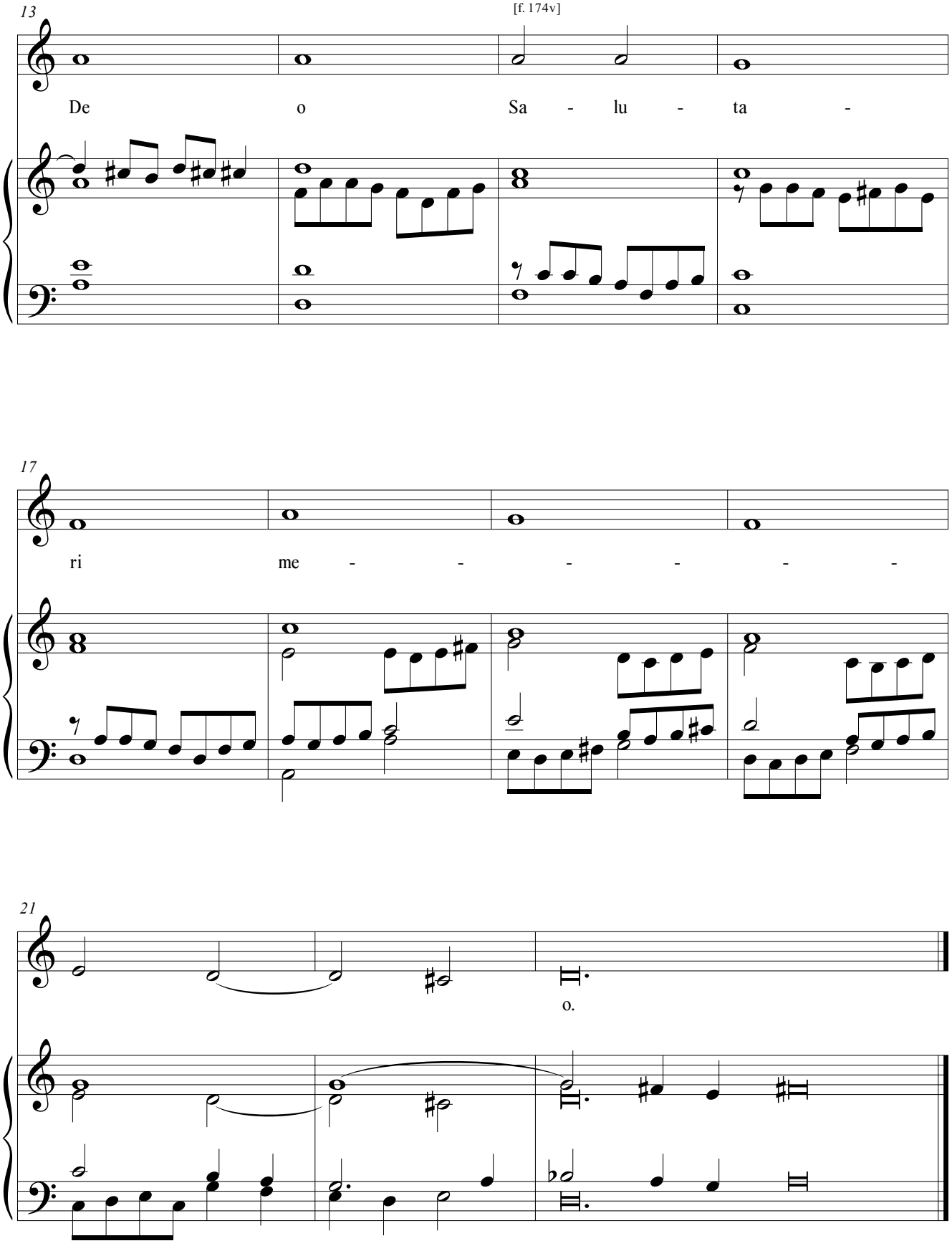

10

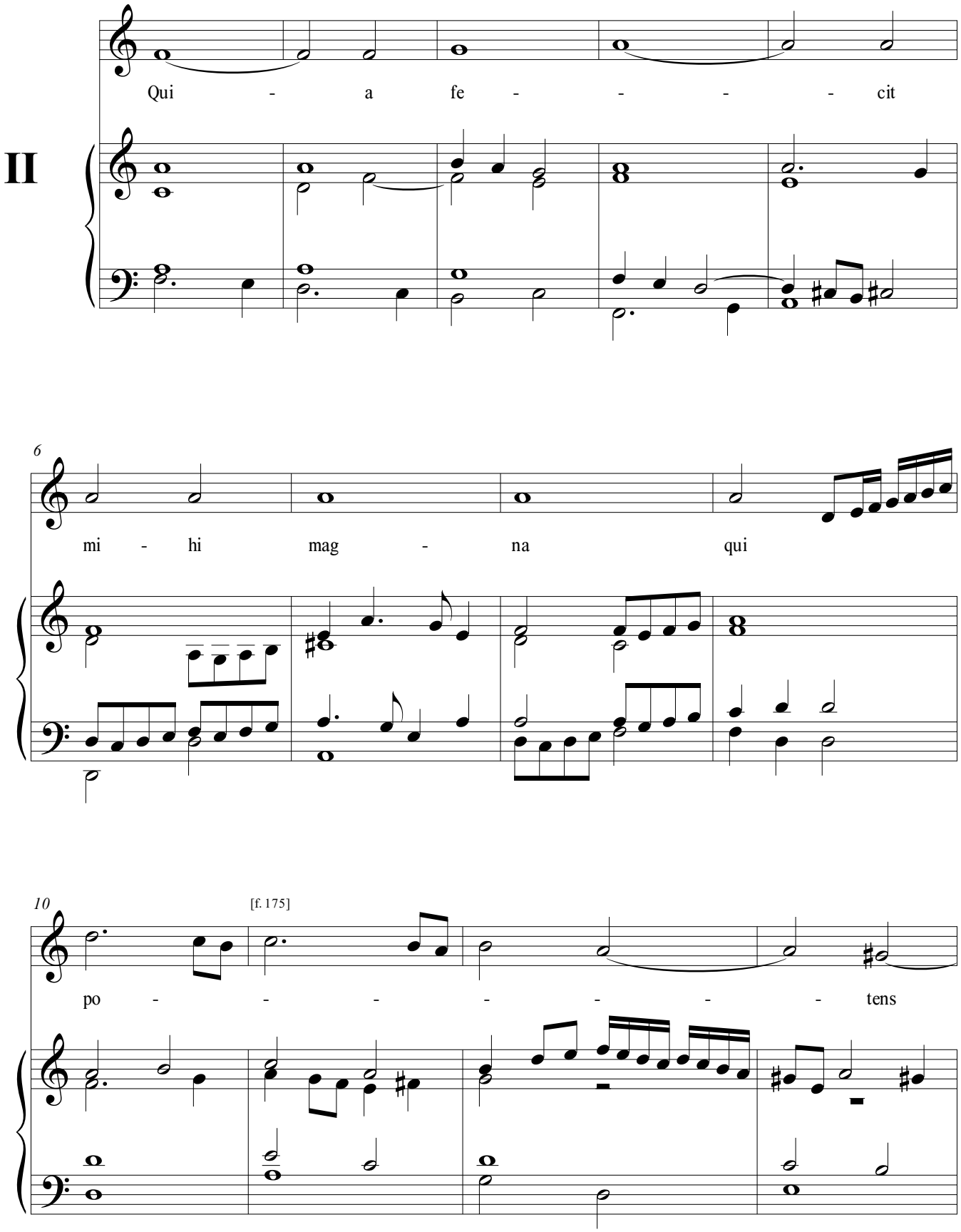

15
20
[f. 233]
24
30

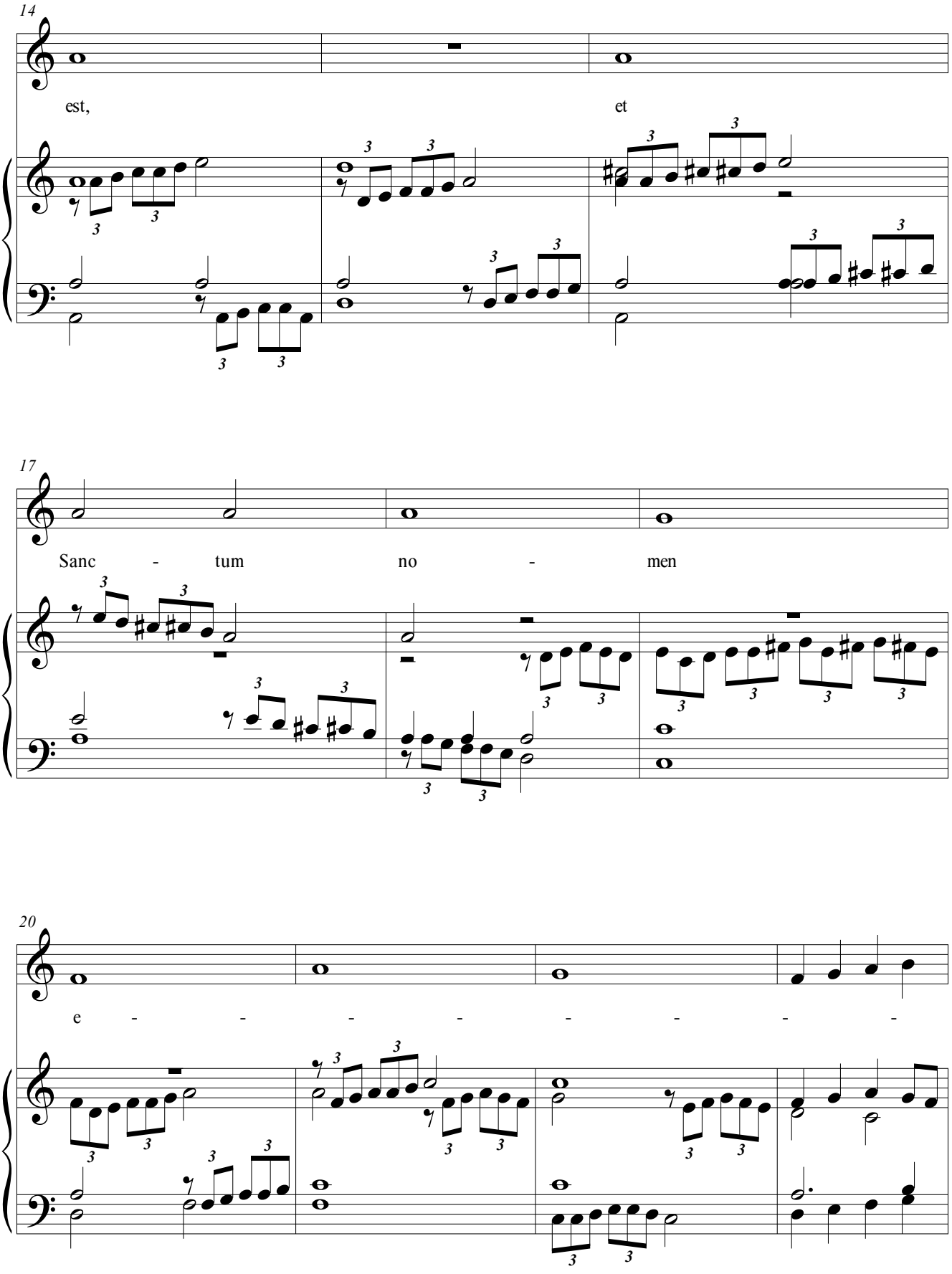
Versos do primeiro tom

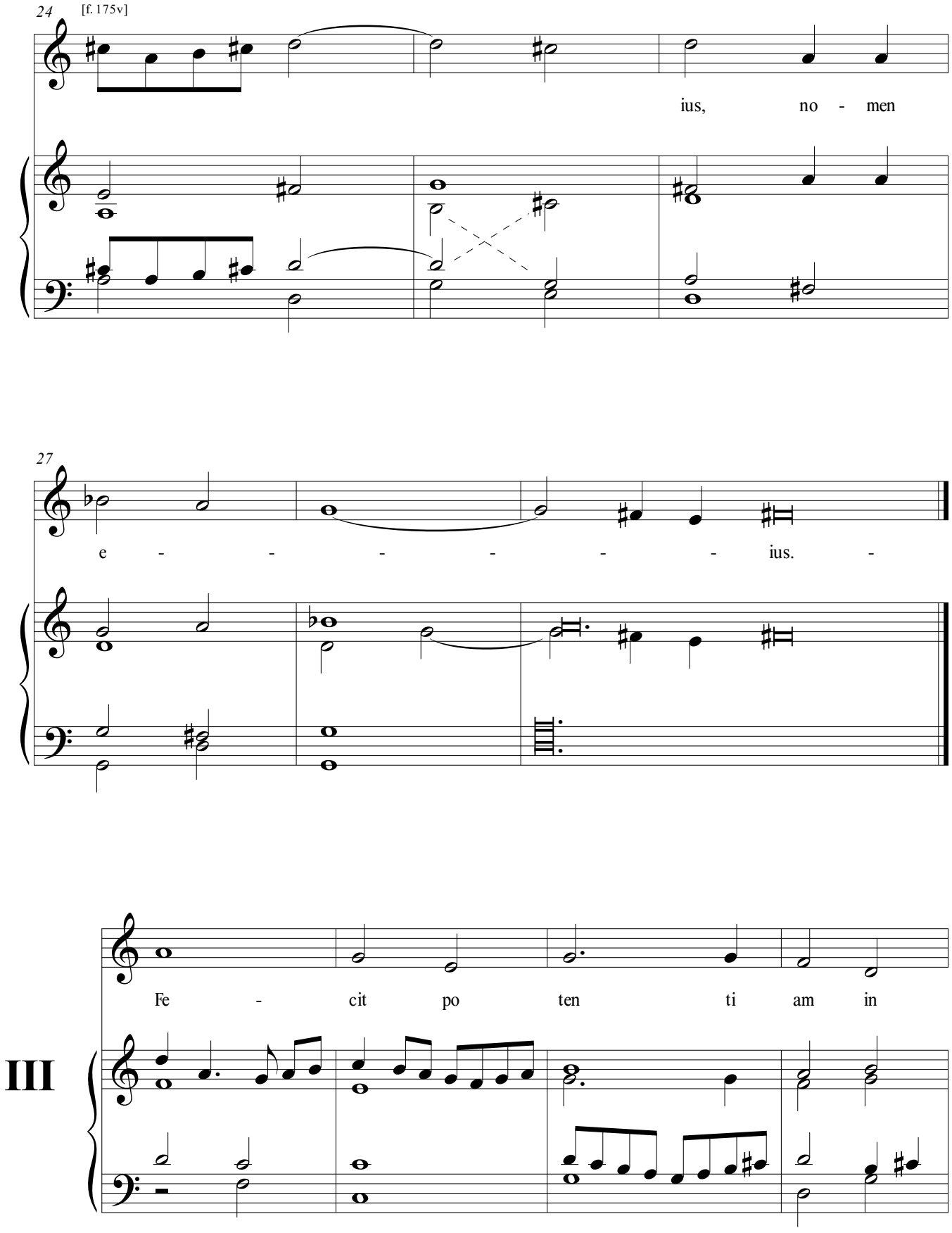
pera se cantarem ao órgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem.

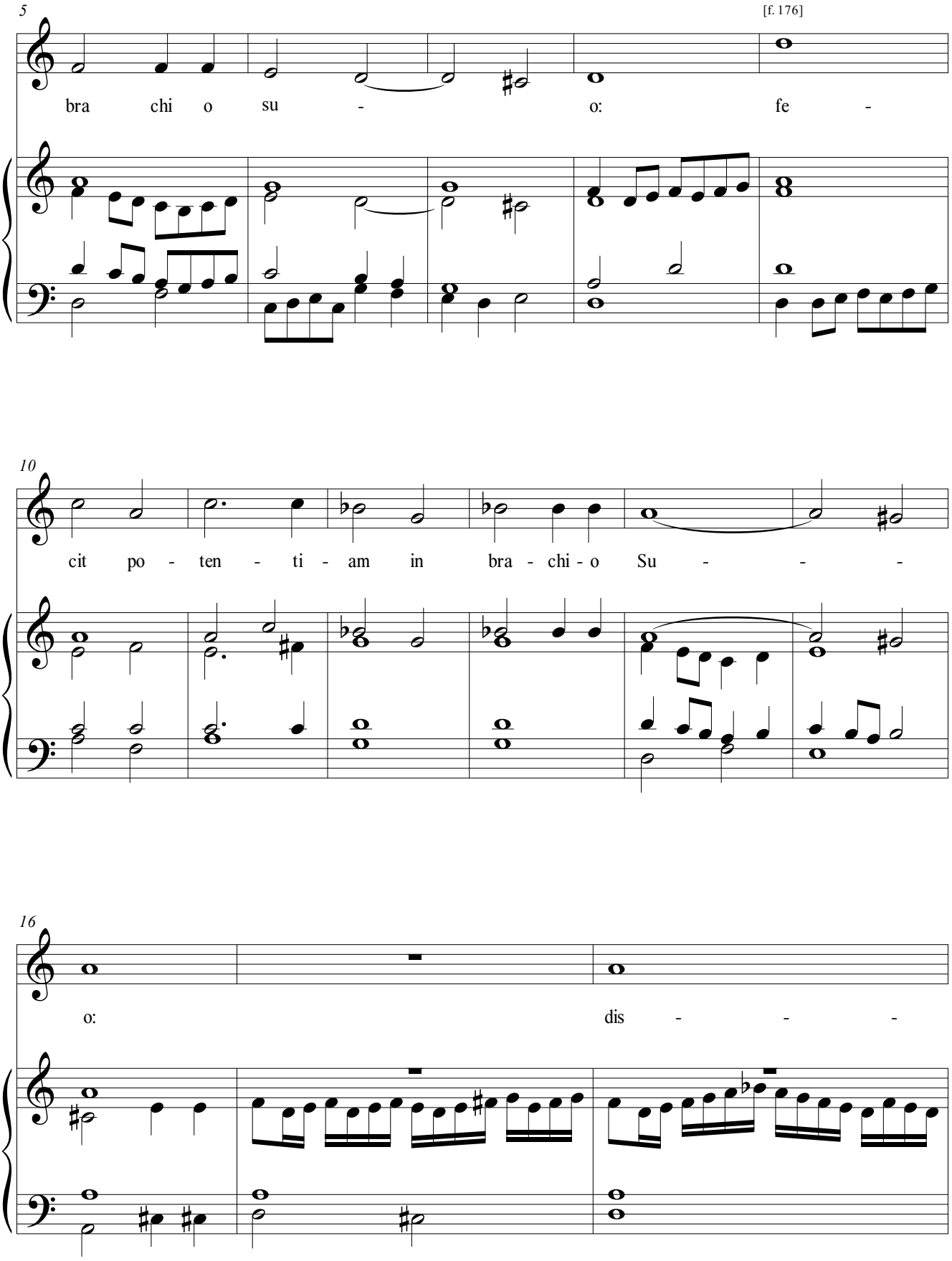


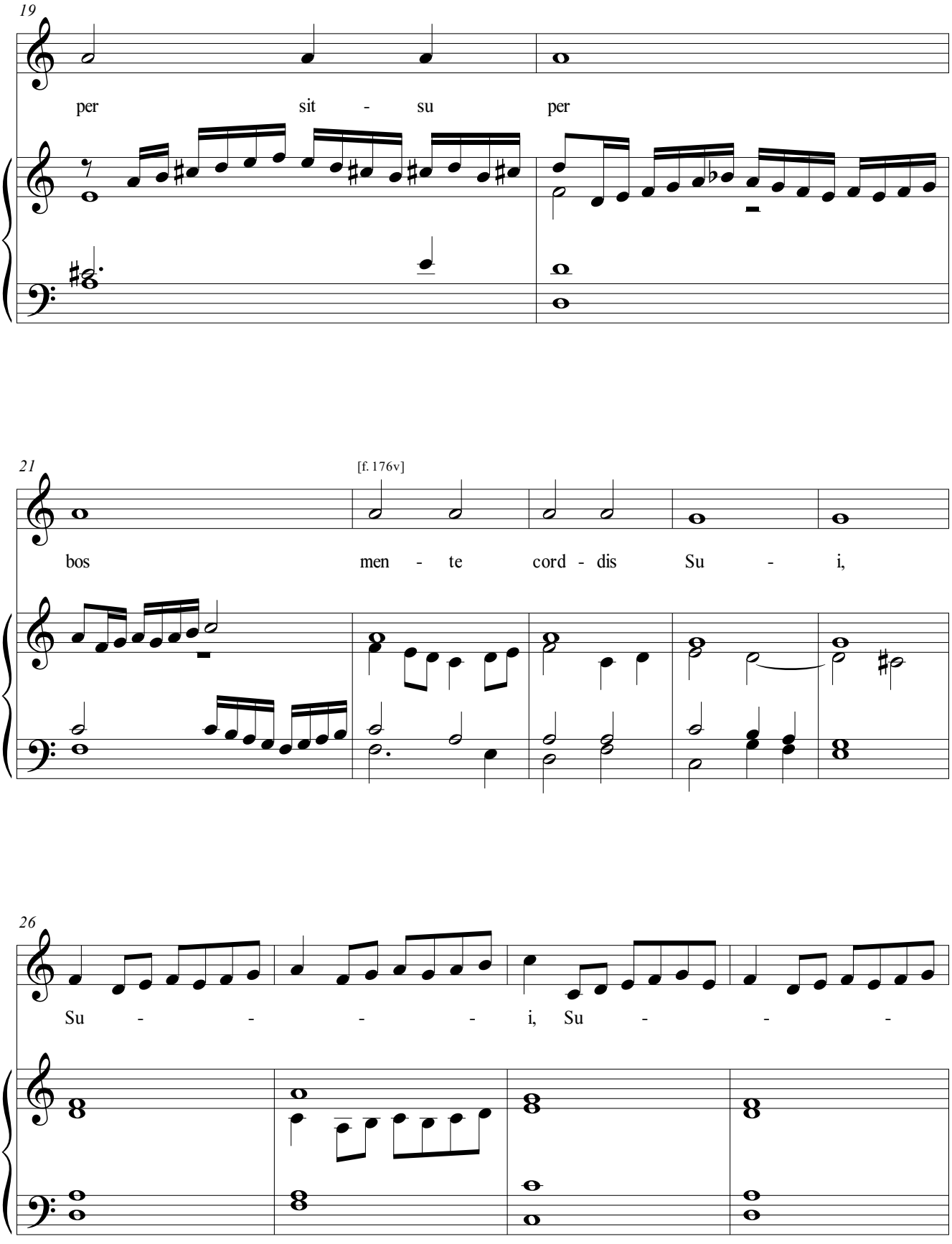

13
[f. 174v]
De o Sa - lu - ta -
17
ri me - - - - -
21
o.

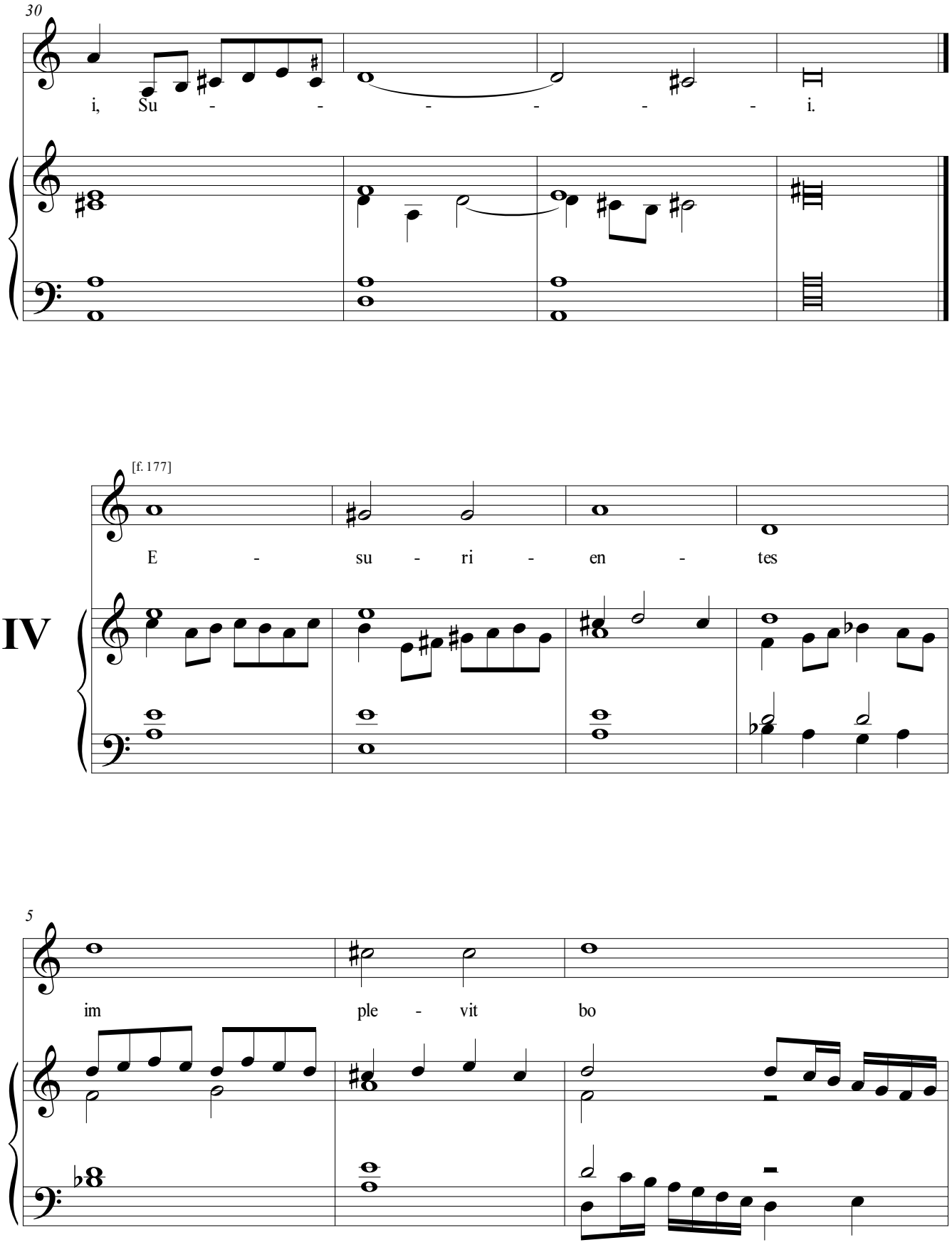

II
Qui - a fe - - - - cit
6
mi - hi mag - na qui
10
[f. 175]
po - - - - - - tens

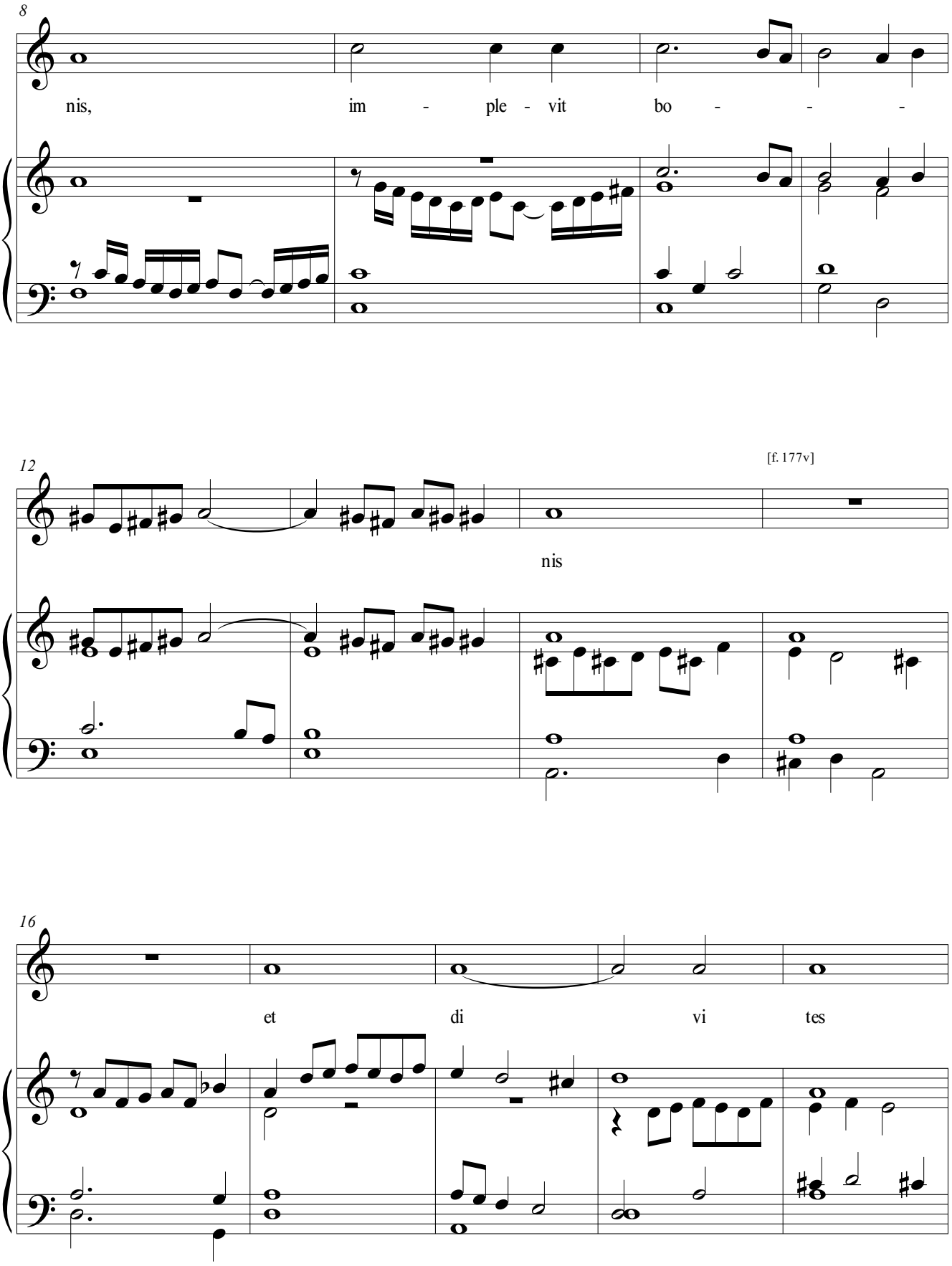

14
est,
et
17
Sanc - tum no - men
20
e - - - - - - -

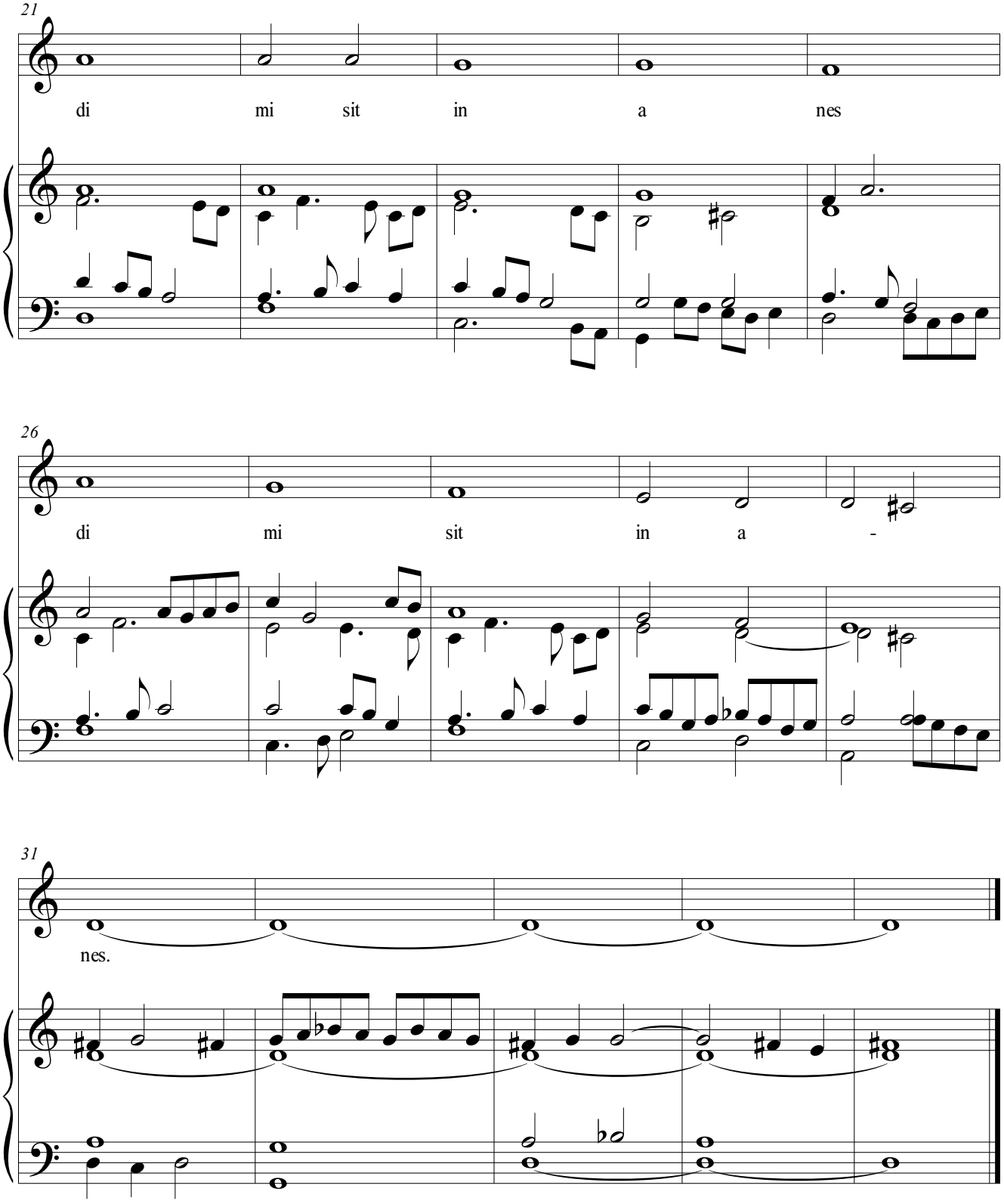

24
[f. 175v]
ius, no - men
27
e - - - - - - ius. -
III
Fe - cit po ten ti am in


5
[f. 176]
bra chi o su - o: fe -
10
cit po - ten - ti - am in bra - chi - o Su - - -
16
o: dis - - -


19
per sit - su per
21
[f. 176v]
bos men - te cord - dis Su - i,
26
Su - - - - i, Su - - -

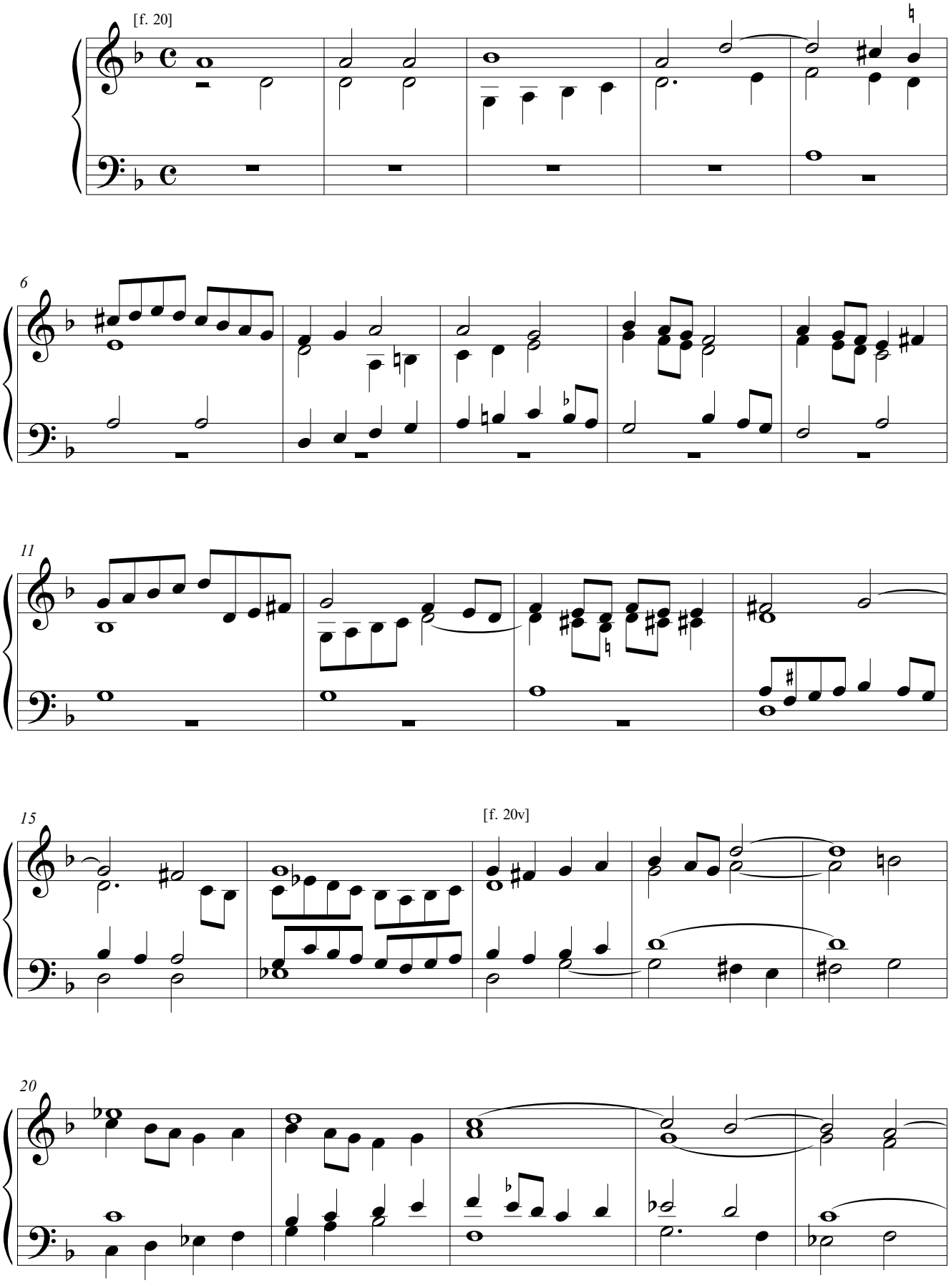

30
i, Su - - - - - - i.
[f. 177]
E - su - ri - en - tes
IV
5
im ple - vit bo

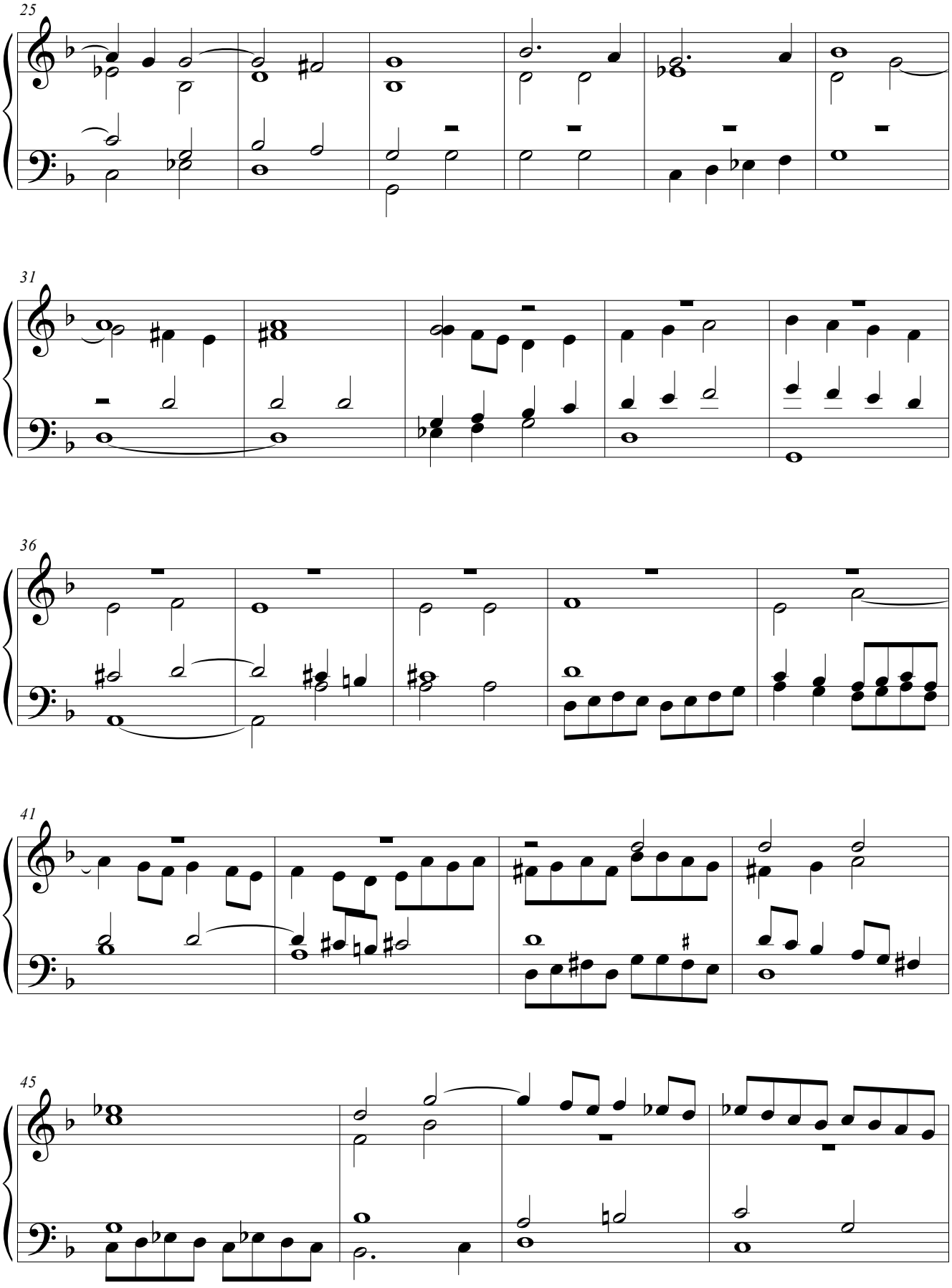

8
nis, im - ple - vit bo - - -
12
[f. 177v]
nis
16
et di vi tes

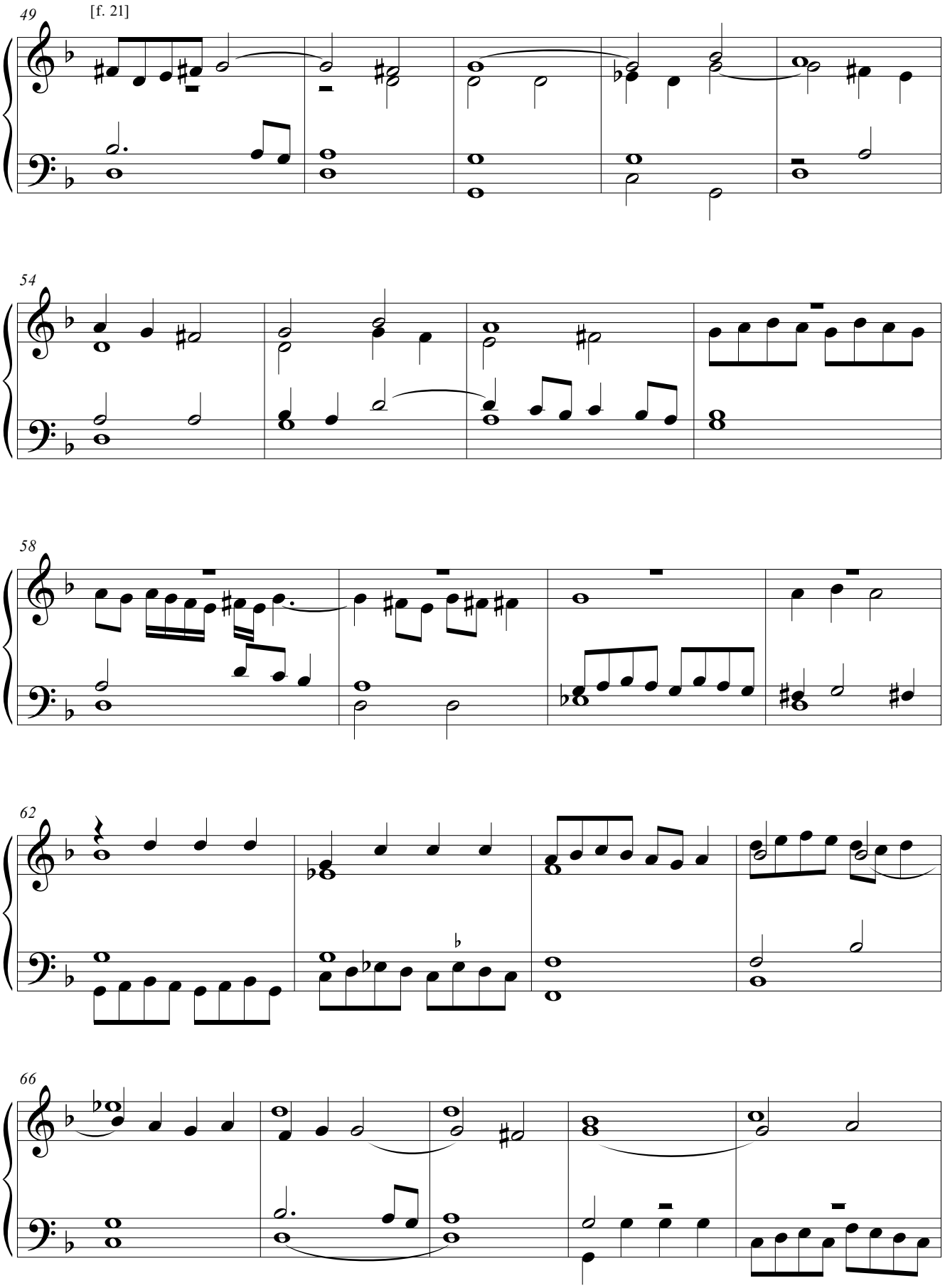

21
di mi sit in a nes
26
di mi sit in a -
31
nes.

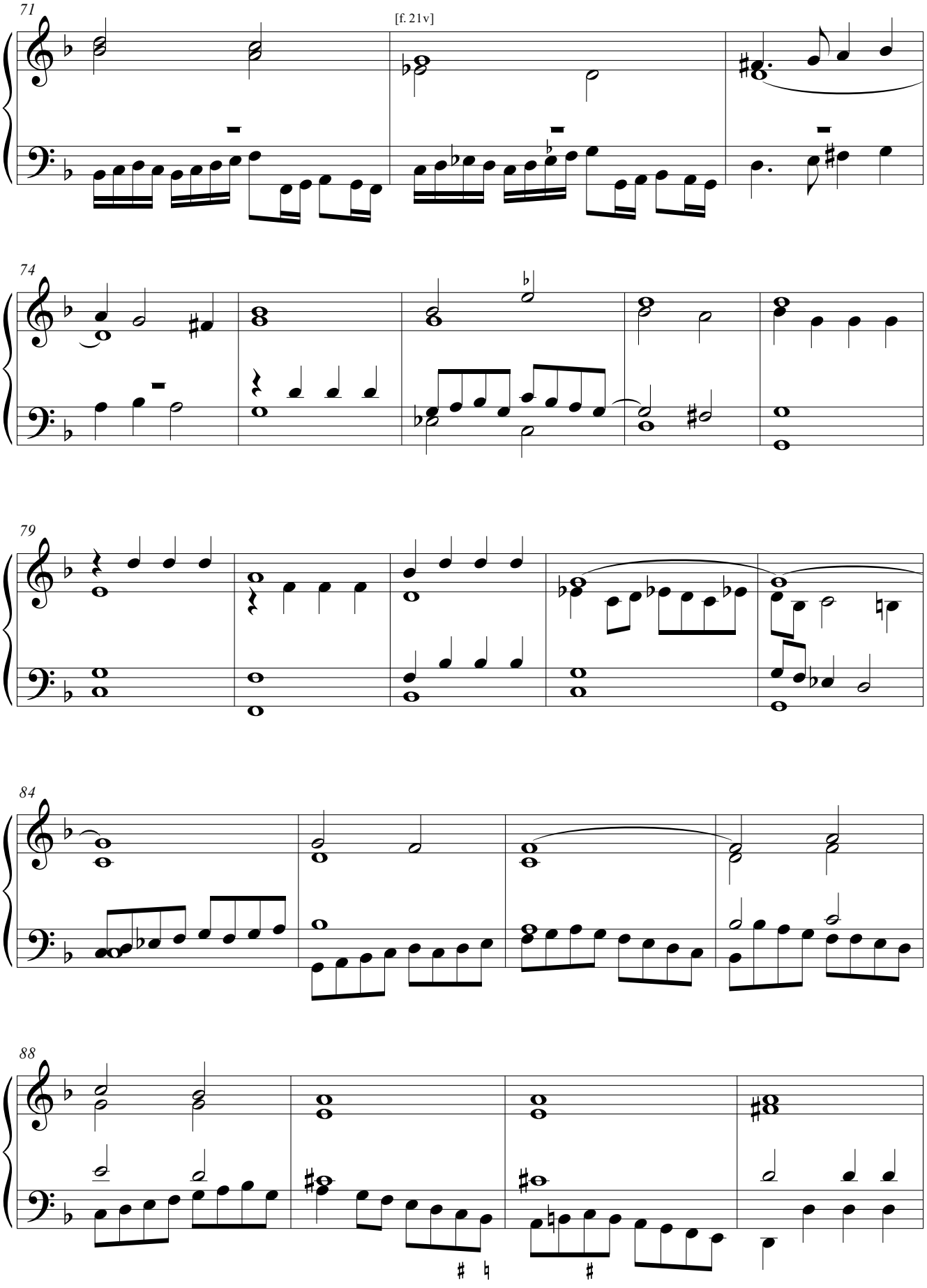
Segundo tento do mesmo tom

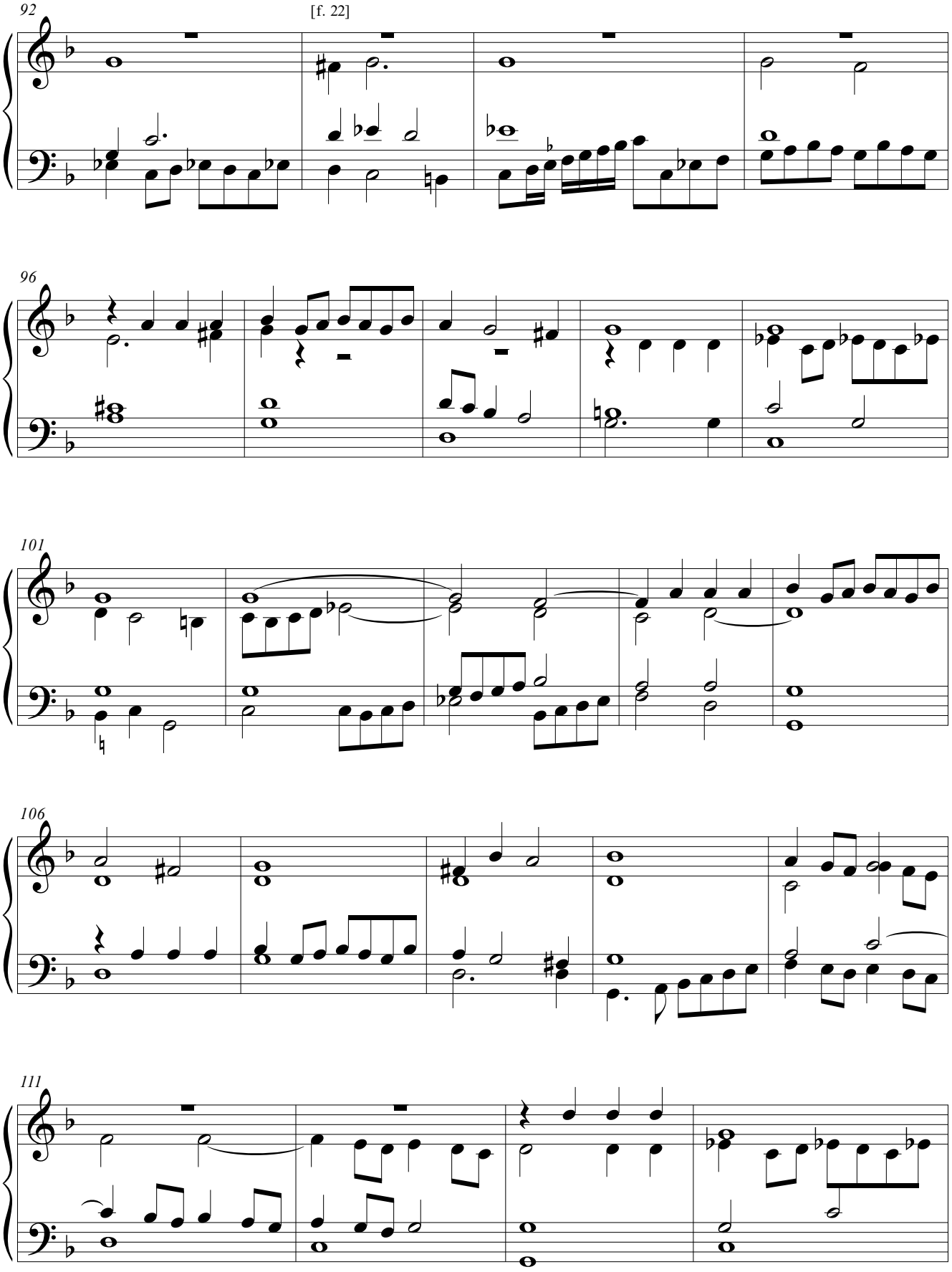
[por b mol]

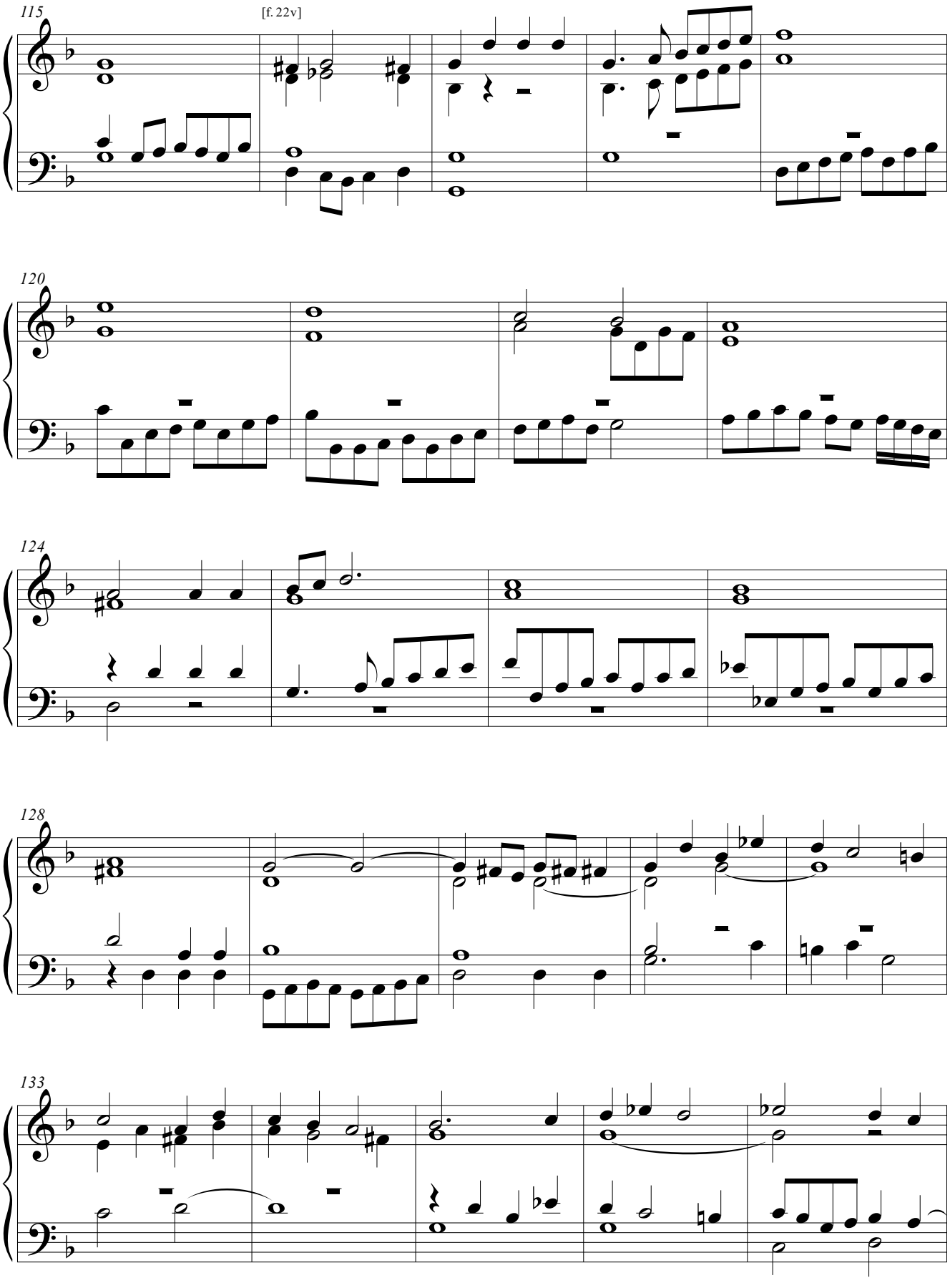


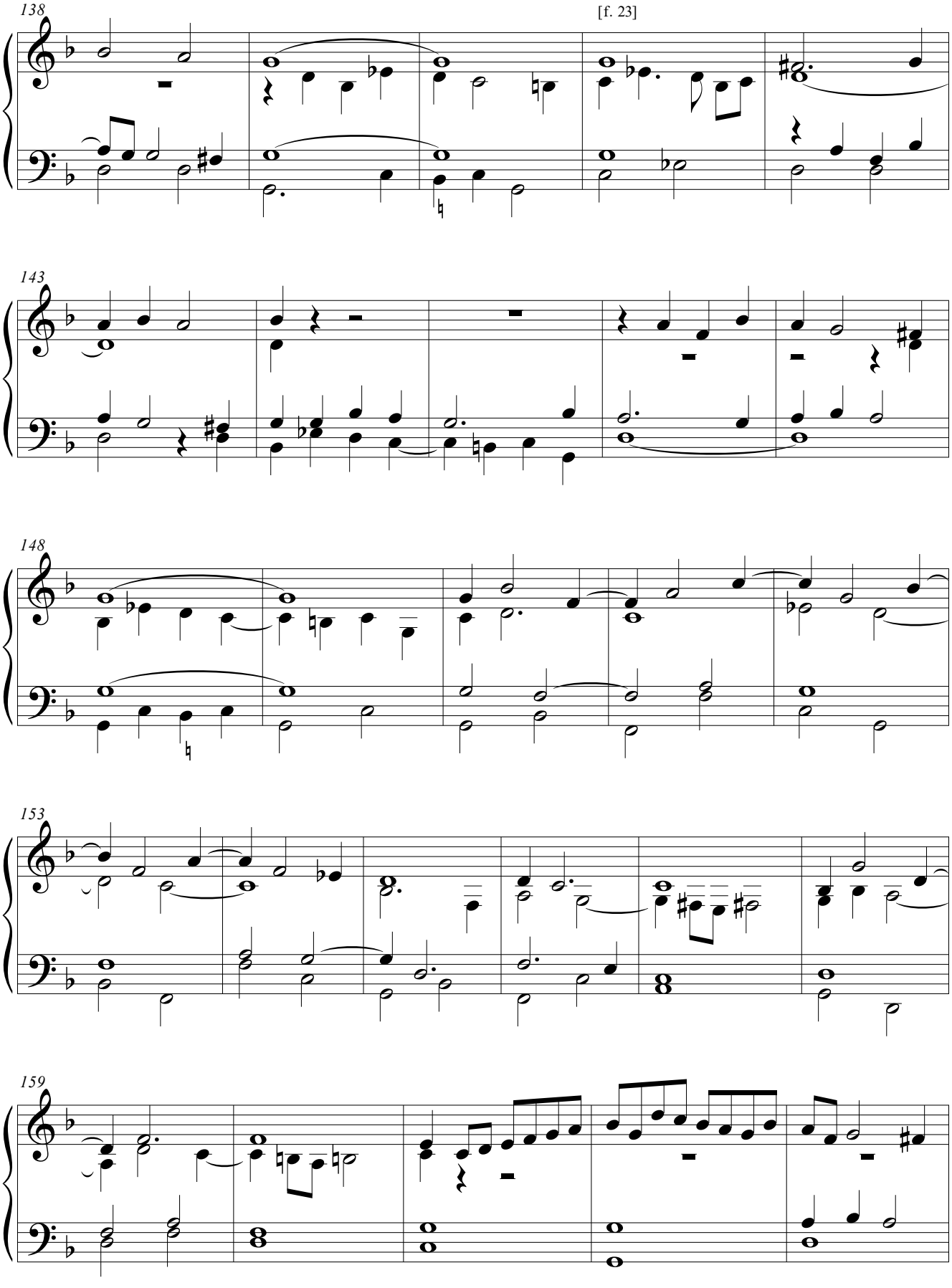

25
31
36
41
45

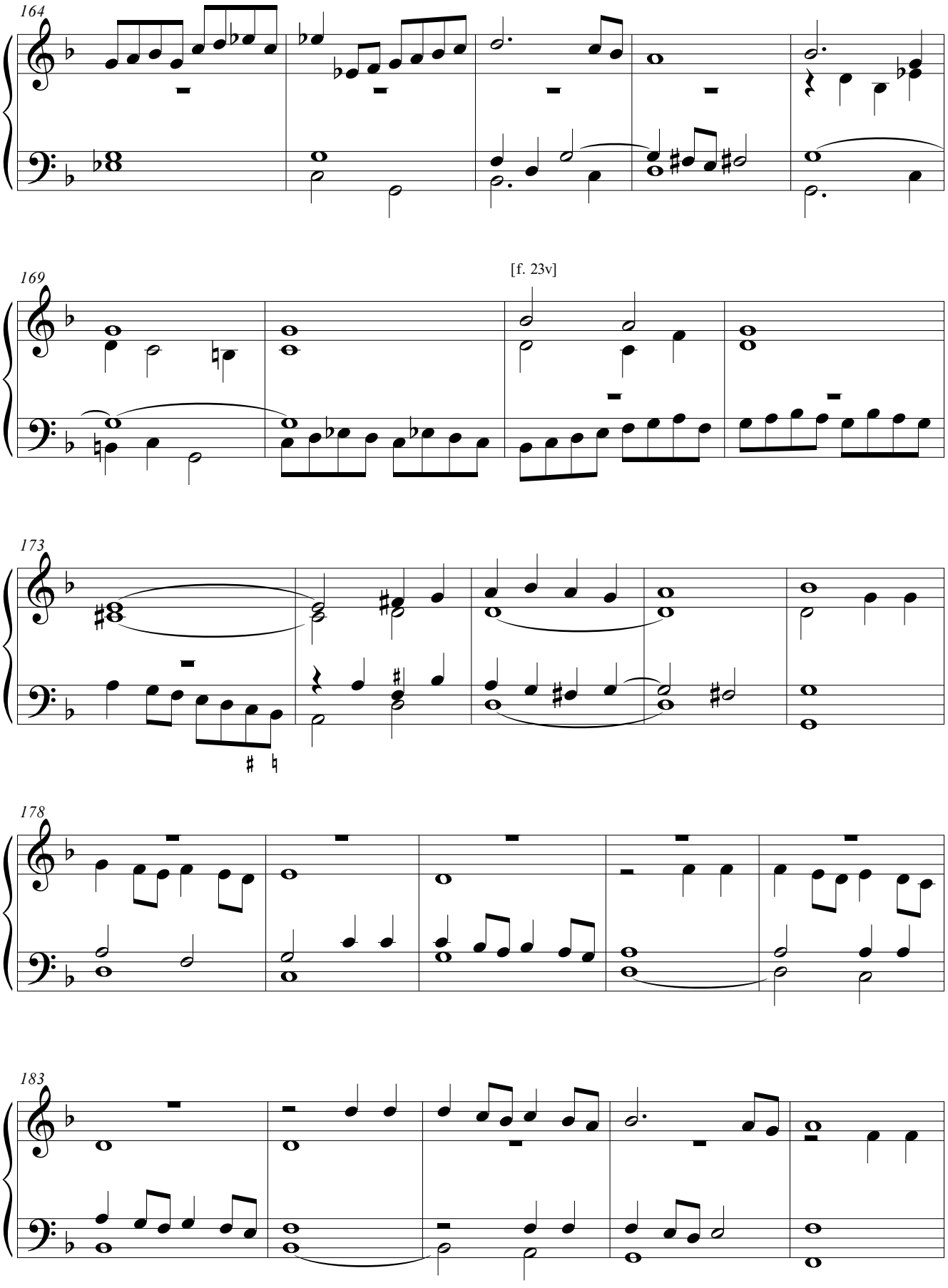

49
[f. 21]
54
58
62
66

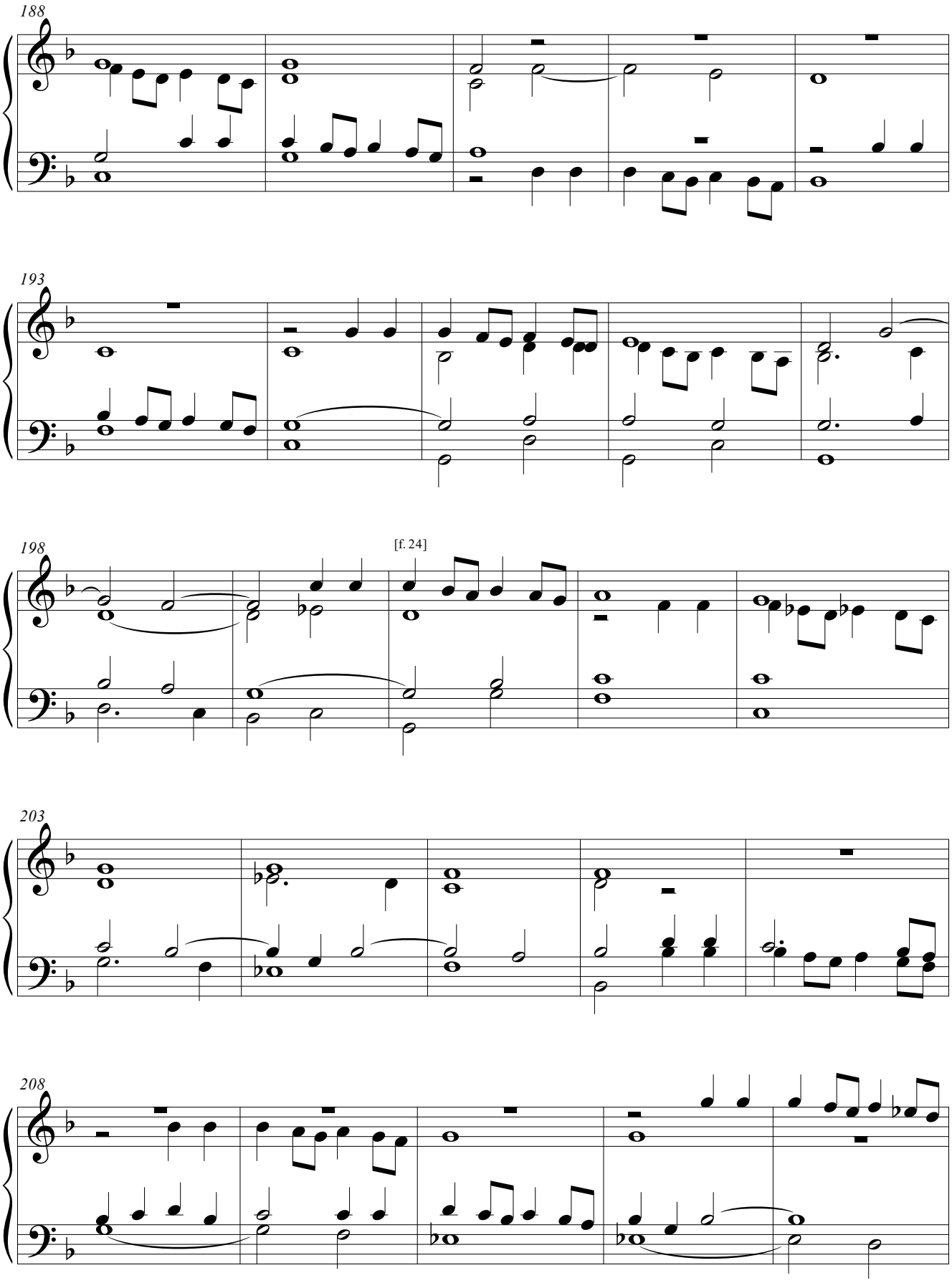

71
[f. 21v]
74
79
84
88

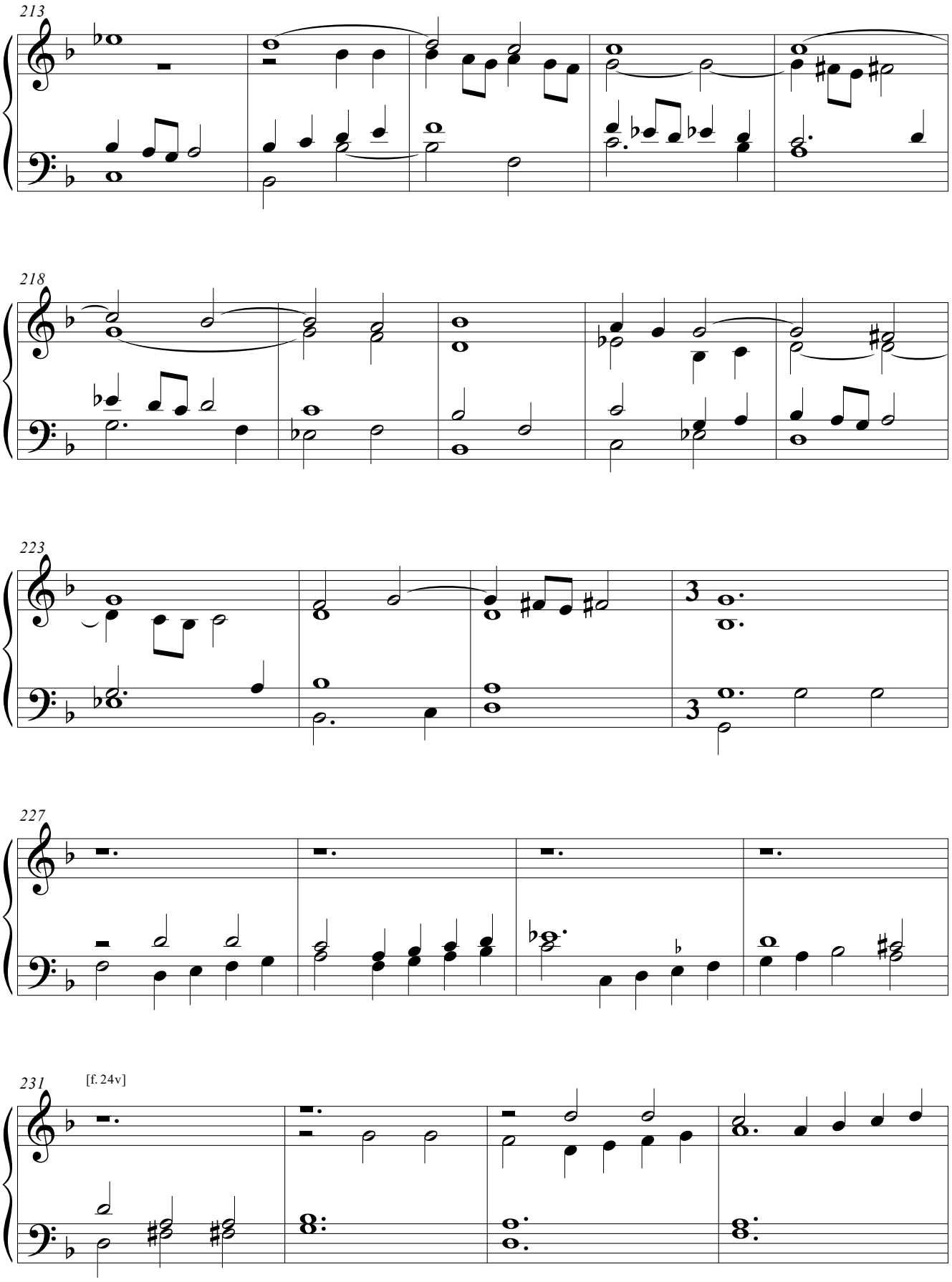

92
[f. 22]
96
101
106
111

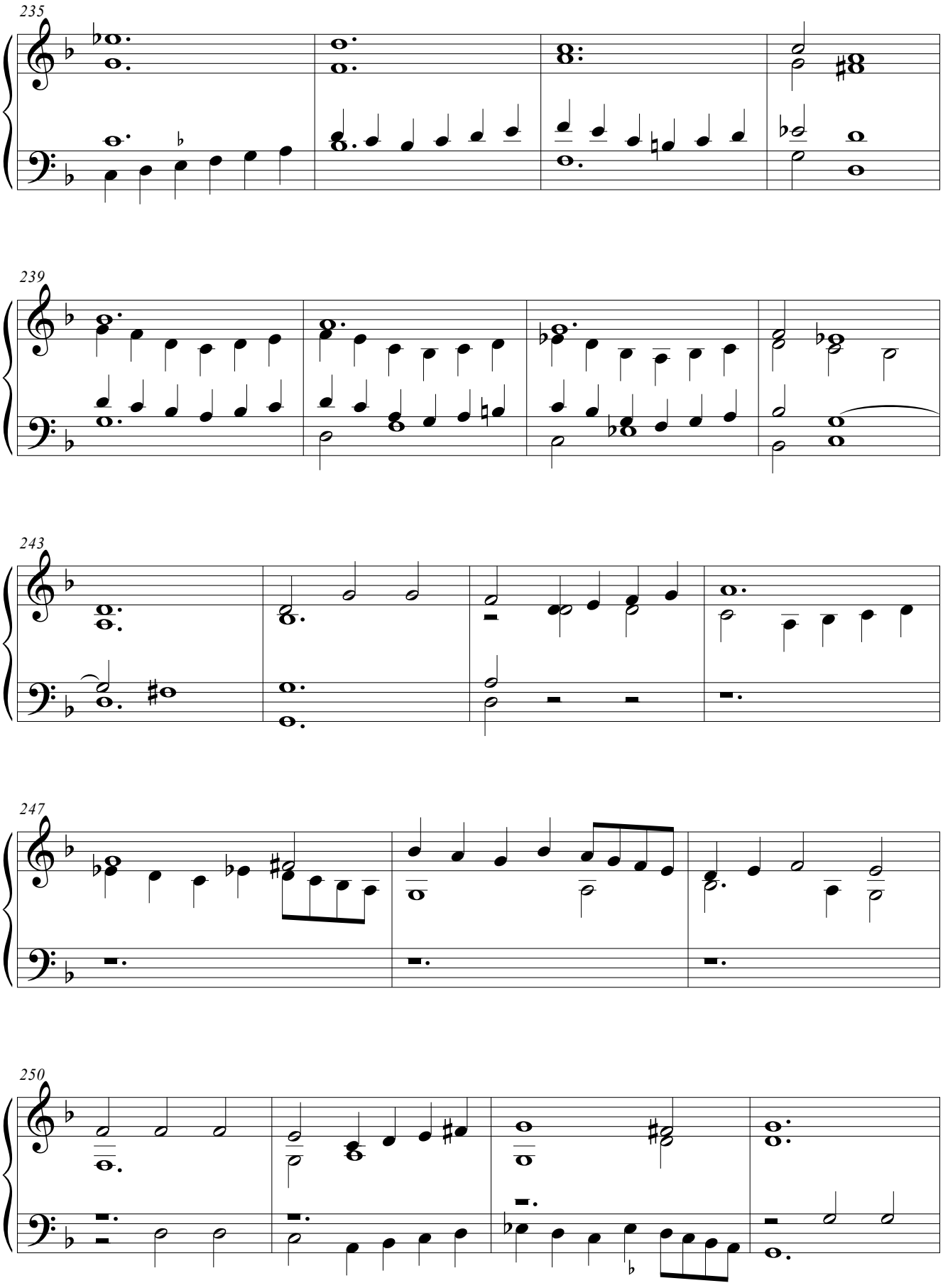

115
[f. 22v]
120
124
128
133

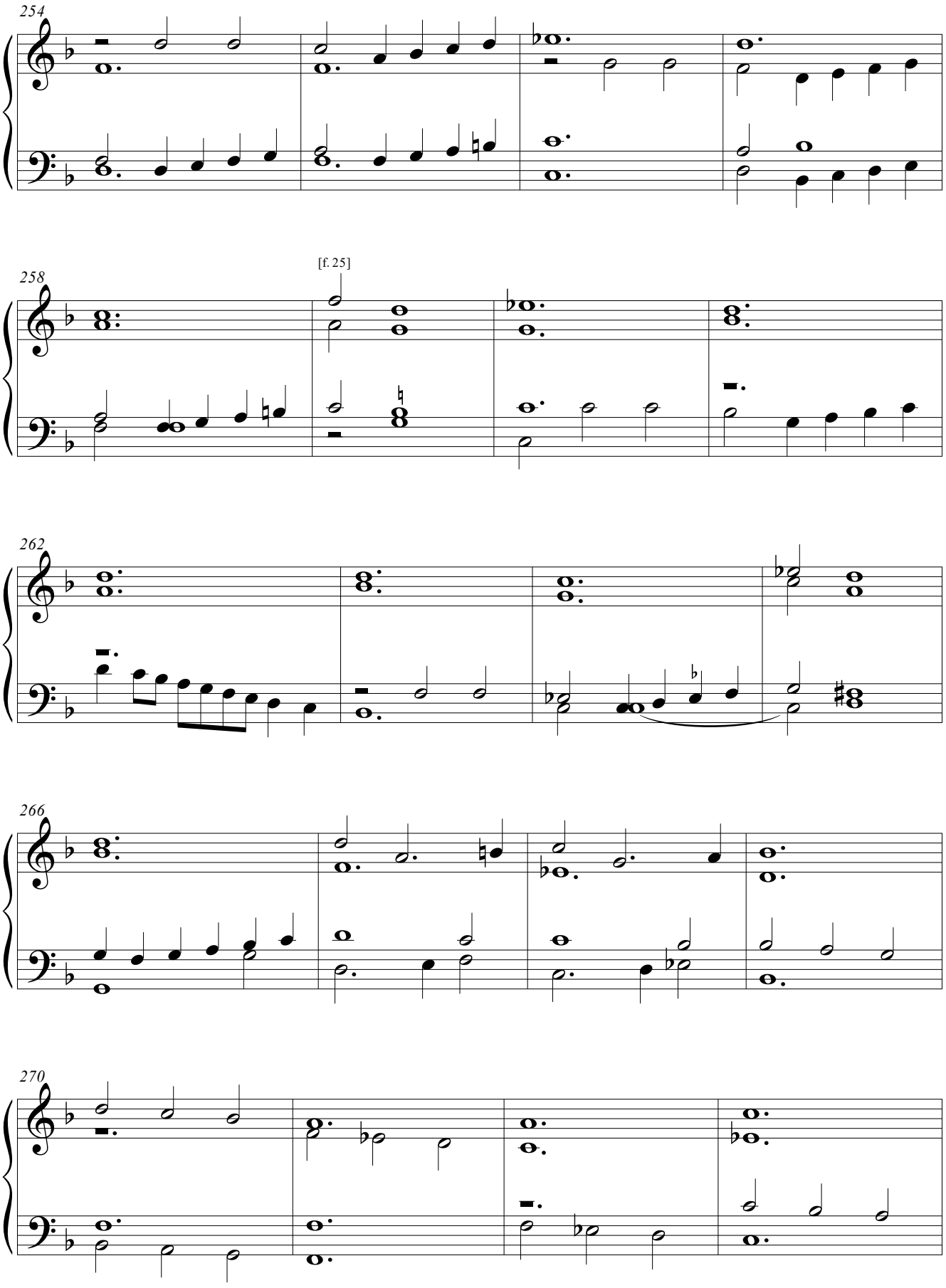

138
[f. 23]
143
148
153
159

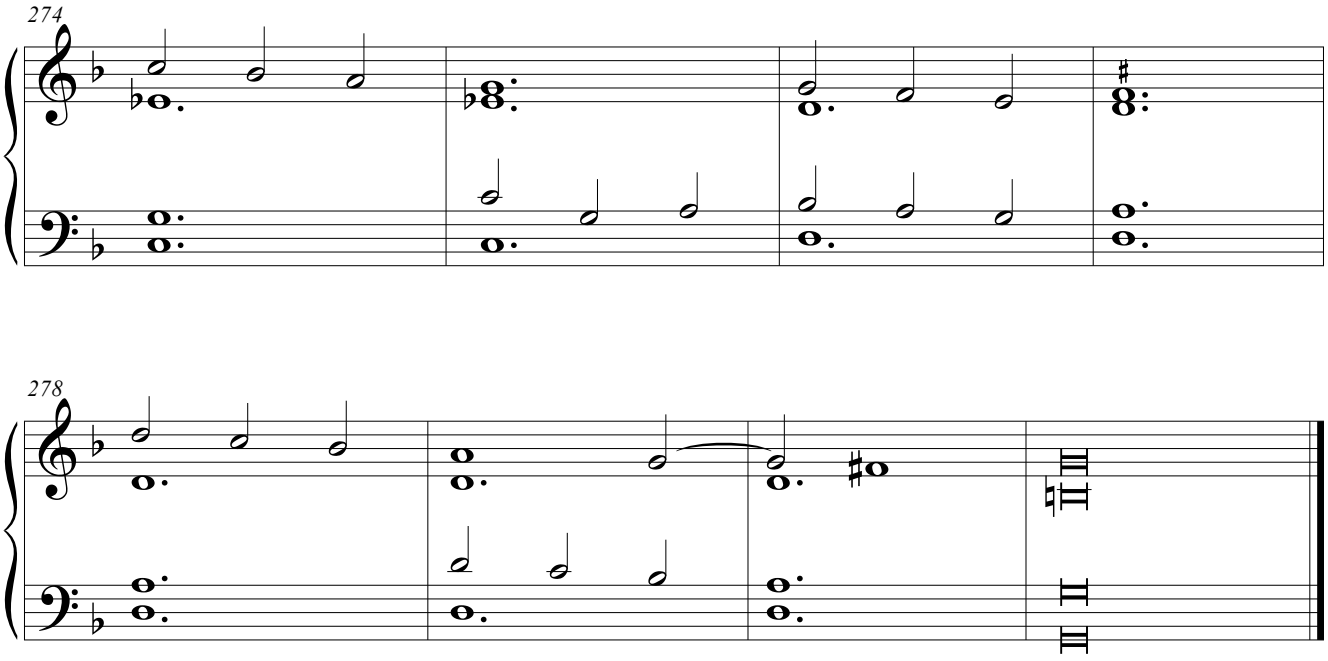

164
169
[f. 23v]
173
178
183


188
193
198
[f. 24]
203
208


213
218
223
227
231
[f. 24v]


235
239
243
247
250

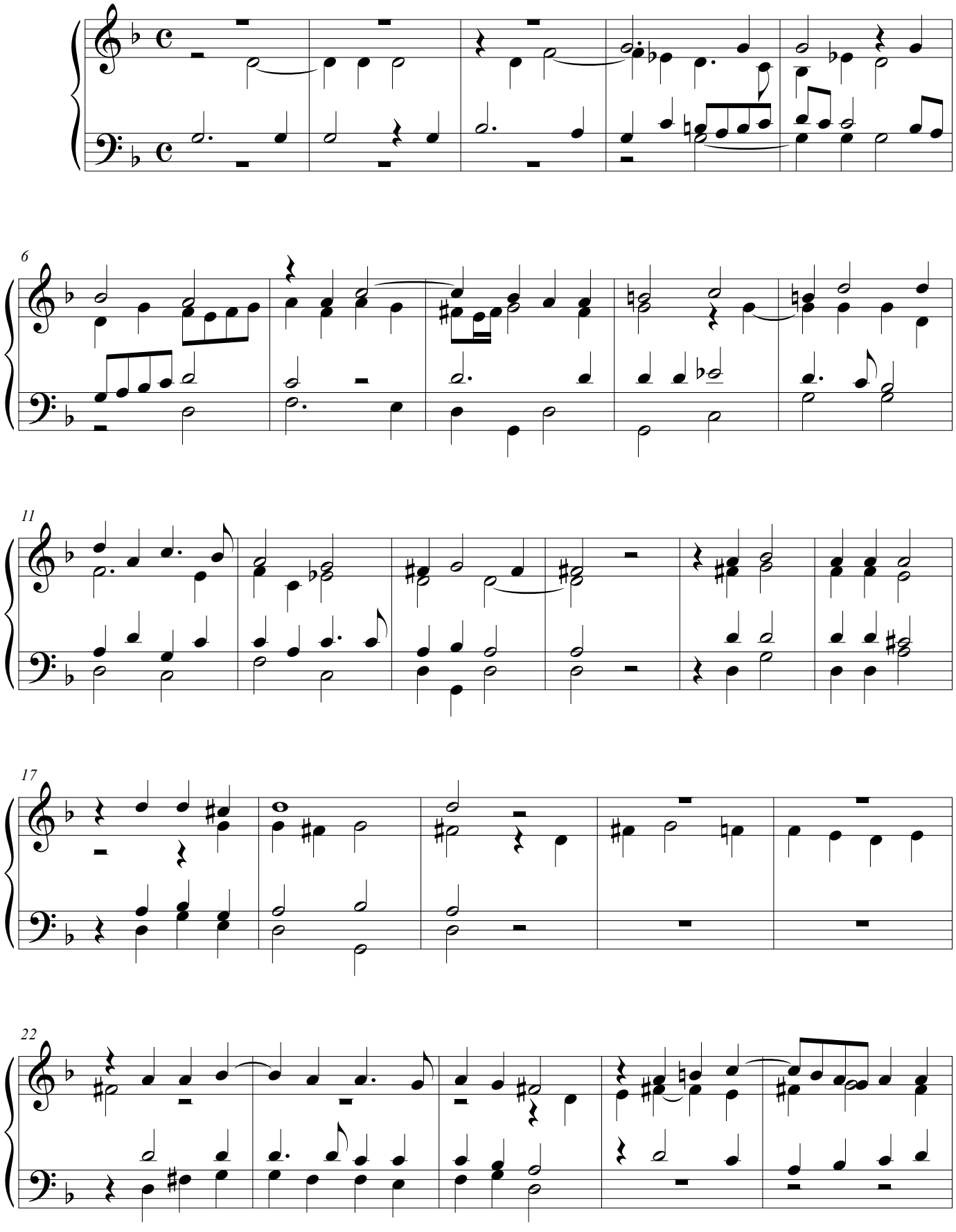

254
258
[f. 25]
262
266
270

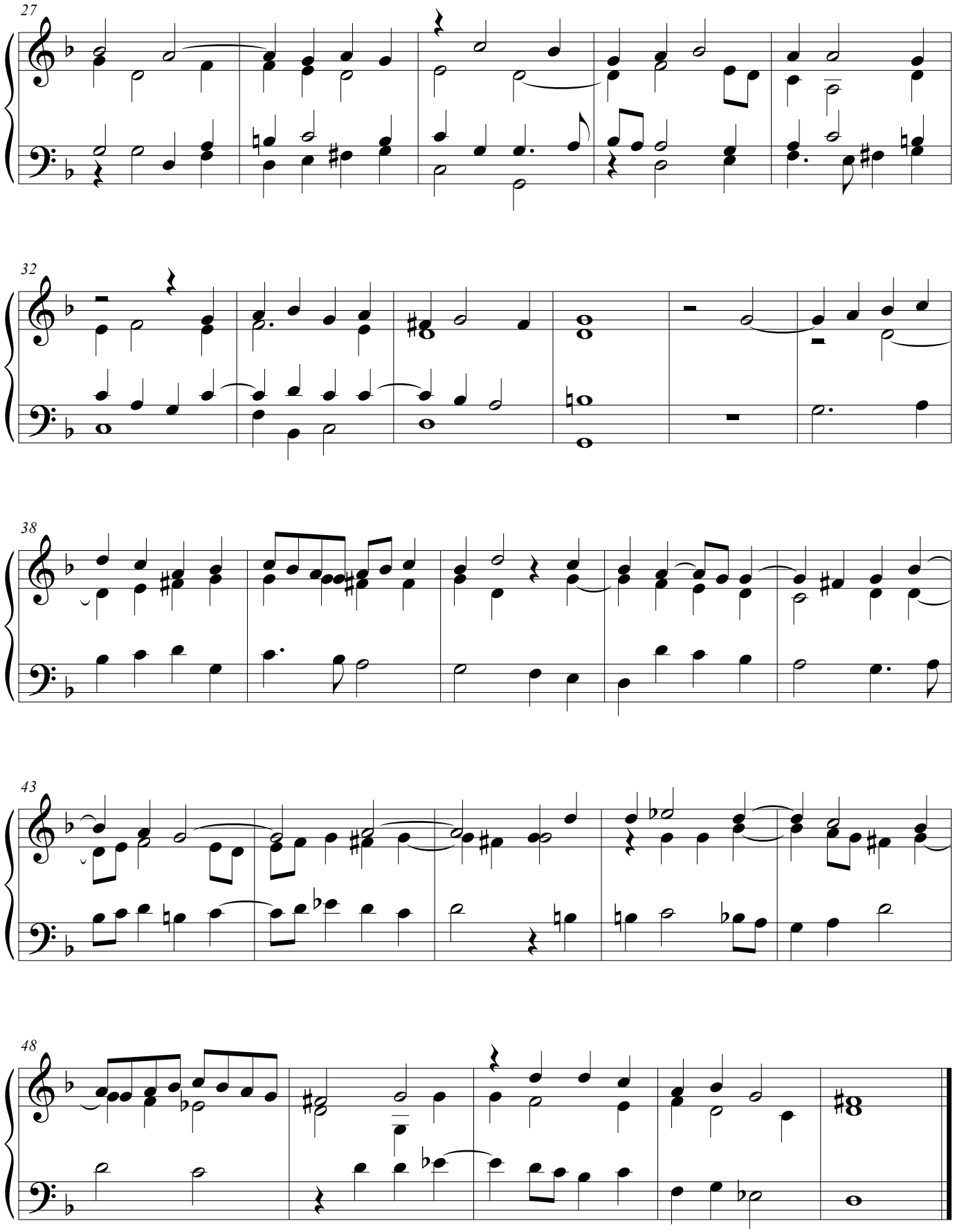

274
278

Domine tu mihi lavas pedes

Intabulação

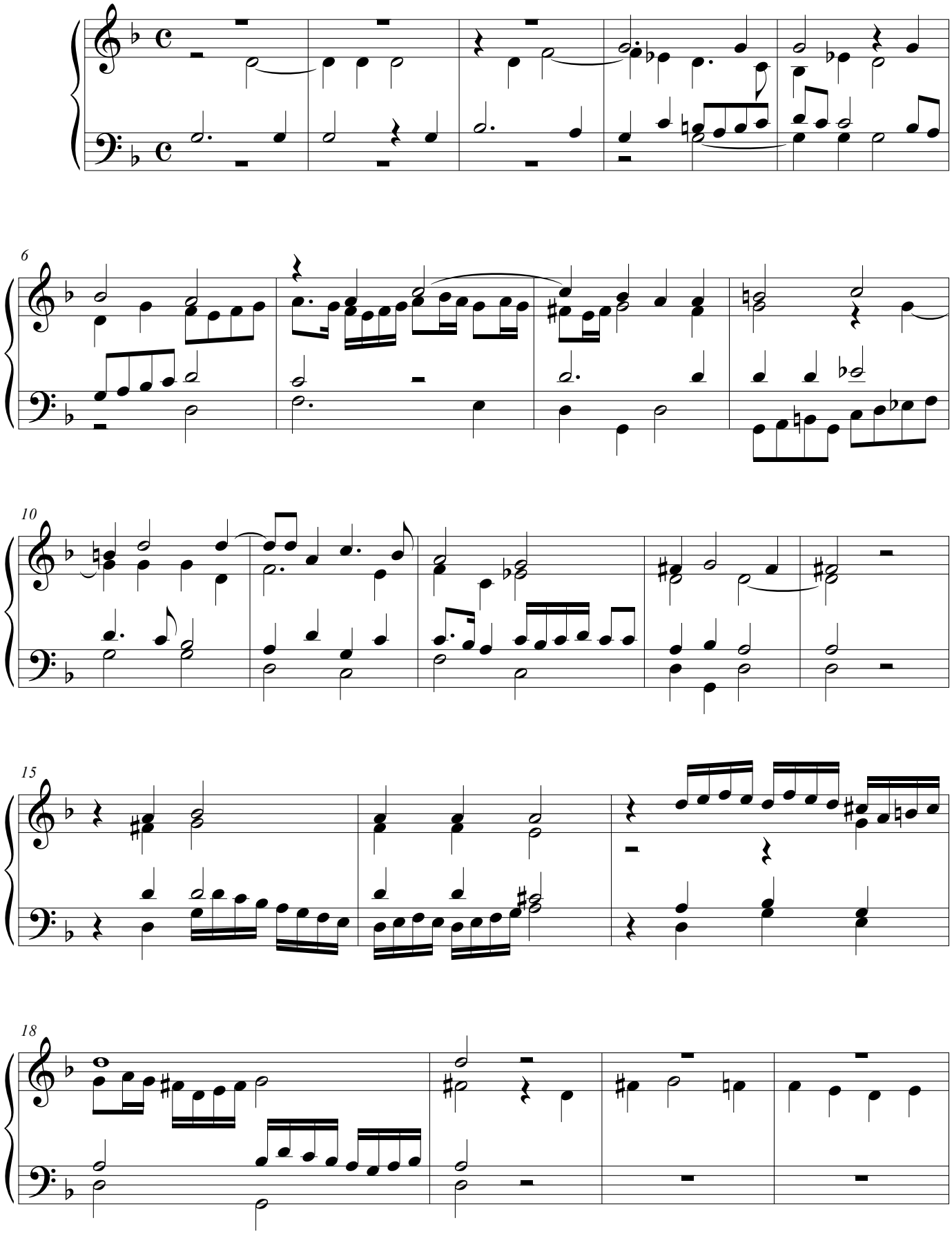
Frei Manuel Cardoso
Intabulação de André Ferreira

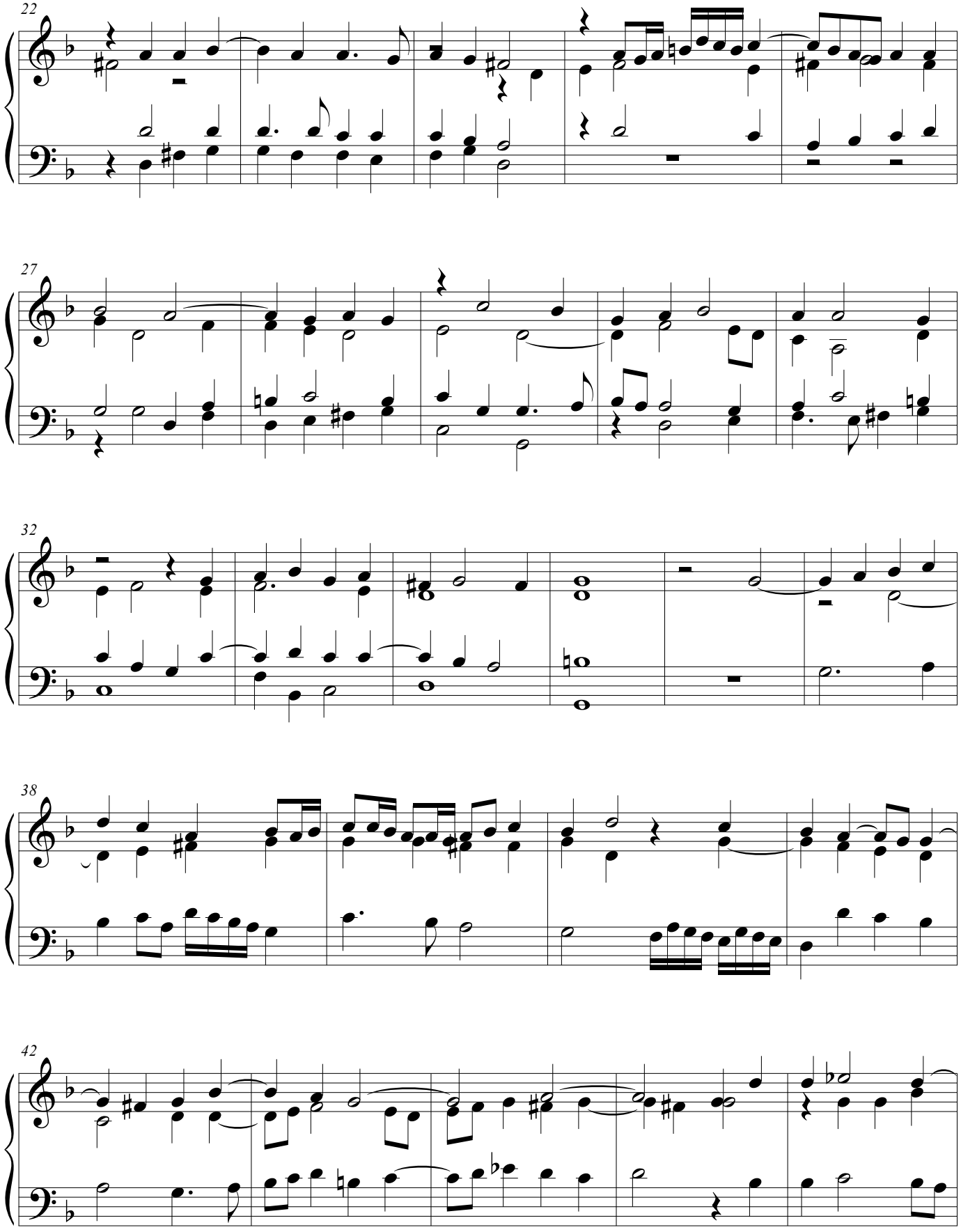


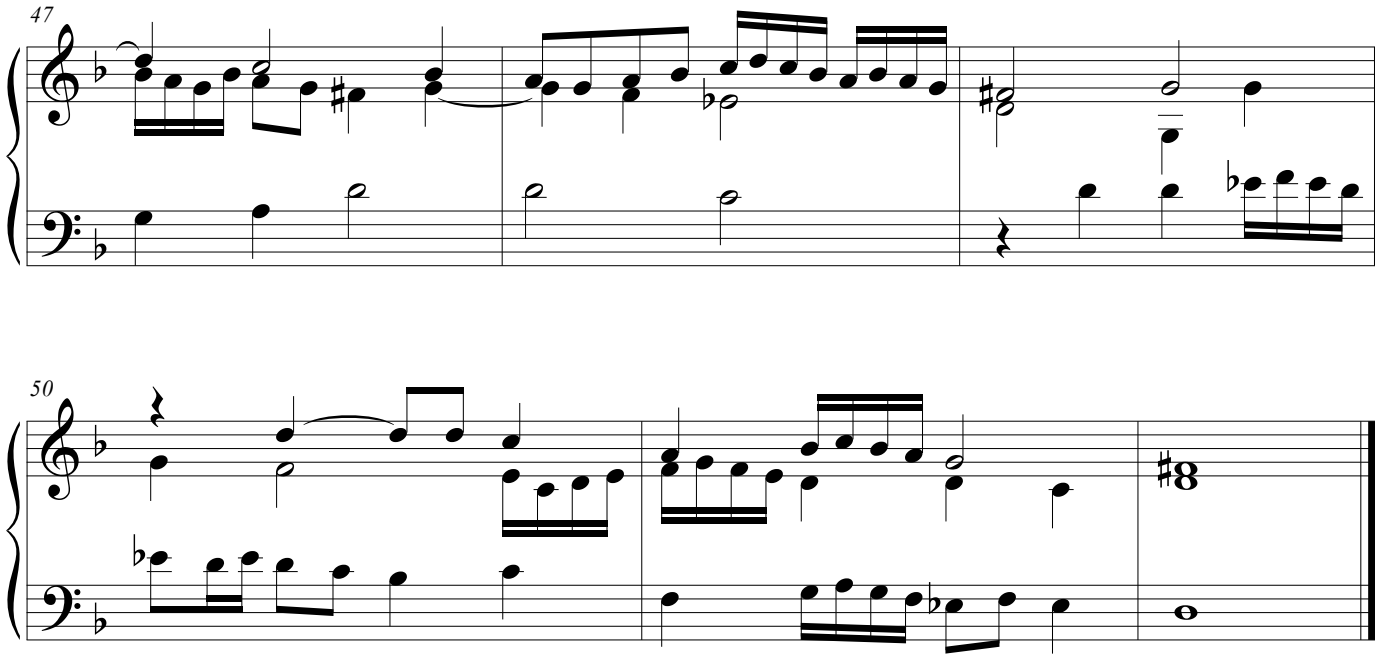

27
32
38
43
48

Domine tu mihi lavas pedes

Intabulação glosada




22
27
32
38
42


47
50

Critérios Editoriais

As durações das figuras, as barras de compassos e as ligaduras foram mantidas como no original. Os acidentes editorais são colocados em formato mais pequeno, sobre a nota. As colcheias são agrupadas segundo a convenção. Nas cadências, a duração das notas finais segue a duração da voz com a nota mais longa. A numeração dos versos de Magnificat é feita sequencialmente, apesar de apenas representarem os versos pares do hino.

1º Verso sobre os passos do cantochão de Ave maris stella.

Início no fólio 164, com a inscrição "Sinco versos sobre os passos do cantochão de Ave Maris stella"

c. 23 No original, o tenor tem ré sustenido, ao invés de dó sustenido. As últimas duas notas desta voz são duas semínimas.

Verso II

Início no fólio 166, com a inscrição "Segundo verso."

c. 56 O tiple tem si bemol e dó sustenido seguidos, no original.

Verso III

Início no fólio 167v, com a inscrição "Terceiro verso."

c. 7 No alto, a última nota é si sustenido.

Verso IV

Início no fólio 169, com a inscrição "Quarto verso."

c. 9 A primeira nota do baixo é uma colcheia, no original.
c. 17 No *facsmile*, o tiple tem clave de dó na segunda linha, embora o contraponto corresponda a clave de dó na primeira.
c. 108 O tiple apresenta clave de dó na segunda linha, embora o contraponto corresponda a clave de dó na primeira.

Kirios do Sexto tom por b fa

IV – Início no fólio 232, com a inscrição "Quarto Kyrio do mesmo tom."

c. 21 Segunda nota do baixo é ilegível

Versos do primeiro tom pera se cantarem ao orgão, esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem.

2 verso, "*Quia fecit mihi magna"* – Início no fólio 174v, sem inscrição.

c. 20 A última nota do alto é uma miníma, no original.
c. 21 A quarta nota do alto é uma colcheia, no original.

Segundo tento do mesmo tom [por b mol]

Início no fólio 20, com a inscrição "*Segundo tento do mesmo tom"*.

c. 19 O tiple tem mínima com ponto no original, não completando o compasso.
c. 58 O ponto da última nota do alto é impercetivel.
c. 84 O tiple possui ponto de aumentação para a nota do compasso anterior.
c. 105 O alto é uma mínima com ponto no original, não completanto o compasso.
c. 130 A primeira nota do alto é um ponto no original, não completando o compasso.
c. 131 A nota do alto é uma mínima com ponto, não completando o compasso.
c. 134 A nota do baixo é uma mínima com ponto, não completando o compasso.
c. 155 A nota do alto é uma mínima com ponto, não completando o compasso.

Programa de Recital

Igreja de S. Vicente de Fora, Lisboa

Manuel Rodrigues Coelho (ca. 1555 – ca. 1647)

Cinco versos sobre os passos do cantochão de *Ave Maris stella* *

Kirios do sexto tom por b fa*

Frei Manuel Cardoso (1560 – 1650)

Domine tu Mihi lavas pedes

André Ferreira (1989) / Frei Manuel Cardoso

Domine tu Mihi lavas pedes - Intabulação

Manuel Rodrigues Coelho

Magnificat do primeiro tom*

Segundo tento do mesmo tom *[por b mol]*

*em *alternatim*

Ensemble Ars Lusitana

Isaac Alonso de Molina, Direcção

André Ferreira, Órgão