

CAPELLA
TIAGO SIMAS FREIRE
SANCTÆ
CRUCIS

La zagala mas hermosa

MASS FOR THE MOST BEAUTIFUL SHEPHERDESS

Coimbra 1646, Nativity of the Virgin Mary



ifu

ARTWAY
RECORDS

*pour élise marie,
maria da minha vida,
la zagala más hermosa,
cujo olhar me constrói e eleva.*

Publisher | Edição | Édition | Edición

Imprensa da Universidade de Coimbra / Coimbra University Press
Artway Records

Producer | Produtor | Producteur | Productor

Capella Sanctae Crucis

Title | Título | Titre | Título

La Zagala Más Hermosa. Mass for the Most Beautiful Shepherdess. Coimbra 1646, Nativity of the Virgin Mary.

La Zagala Más Hermosa. Missa para a mais bela pastora. Coimbra 1646, Natividade de Nossa Senhora.

La Zagala Más Hermosa. Messe pour la plus belle des bergères. Coimbra 1646, Nativité de la Vierge Marie.

La Zagala Más Hermosa. Missa para la zagala más hermosa. Coimbra 1646, Natividad de la Virgen.

Author | Autor | Auteur | Autor

Paulo Estudante, Sónia Duarte, Tiago Simas Freire

Mundos e Fundos. Mundos Metodológico e Interpretativo dos Fundos Musicais. (LD.2)

General Editors | Coordenação Científica | Coordination Scientifique | Coordinación científica

José Abreu, Paulo Estudante

Review of translations | Revisão das traduções | Révision des traductions | Revisión de las traducciones

Margarida Miranda (latim para português), David Hackston (english), Soterraña Aguire Rincón (castellano)

Photographs | Fotografías | Photographies | Fotografías

Adriana Romero, Carlos Barrena

Images reproduced with the permission of General Library of Coimbra University,

do Museu Carlos Machado Museum, Parish of Mesão Frio, the Councils of Gondesende, Terena, and Lorvão.

Imagens reproduzidas com as autorizações da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra,

do Museu Carlos Machado, Paróquia de Mesão Frio, Juntas de Freguesia de Gondesende, de Terena e de Lorvão.

Images reproduites avec l'autorisation de la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra,

Musée Carlos Machado, Paroisse de Mesão Frio, les Mairies de Gondesende, de Terena et de Lorvão.

Imágenes reproducidas con la autorización de la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra,

Museo Carlos Machado, Parroquia de Mesão Frio, Ayuntamientos de Gondesende, Terena y Lorvão.

Design

Rui Veríssimo Design

Graphic production | Execução Gráfica | Exécution graphique | Ejecución gráfica

KDP

Publication date | Data da edição | Date de publication | Fecha de publicación

May 2025

ISBN: 978-989-26-2718-2

eISBN: 978-989-26-2719-9

DOI: <https://doi.org/10.14195/978-989-26-2719-9>

CAPELLA
TIAGO SIMAS FREIRE
SANCTÆ
CRUCIS

LA ZAGALA MÁS HERMOSA

Mass for the Most Beautiful Shepherdess. Coimbra 1646,
Nativity of the Virgin Mary.

LA ZAGALA MÁS HERMOSA

Missa para a mais bela pastora. Coimbra 1646,
Natividade de Nossa Senhora.

LA ZAGALA MÁS HERMOSA

Messe pour la plus belle des bergères. Coimbra 1646,
Nativité de la Vierge Marie.

LA ZAGALA MÁS HERMOSA

Missa para la zagala más hermosa. Coimbra 1646,
Natividad de la Virgen.

CAPELLA SANCTAE CRUCIS

Marie Remandet | *soprano*

Maria Bayley | *soprano*

Laura Lopes | *soprano*

Maria de Fátima Nunes | *alto*

Sylvain Manet | *alto*

Almeno Gonçalves | *tenor*

Martin Billé | *tenor, five course guitar*

Imanol Iraola | *bass, adufe, drum, tambourine, castanets*

Eric Chopin | *bass*

Tiago Simas Freire | *cornett, mute cornett, recorder, bagpipe, tabor pipe, cavaquinho*

Adrien Reboisson | *shawm, recorder*

Arthur Tinguely-Hézar | *sackbut*

José Rodrigues Gomes | *dulcian, recorder*

Filipa Meneses | *viol*

Sara Águeda | *cross-strung harp*

Arnaud De Pasquale | *organ, virginal*

Tiago Simas Freire

musical and scientific director



PRESENTATION	12
PROGRAMME	17
A MASS FOR THE MOST BEAUTIFUL SHEPHERDESS. SEPTEMBER 8 TH , 1646	20
MUSICAL SOURCES	32
PARODY MASSES IN COIMBRA'S <i>CARTAPÁCIOS</i>	45
MARIAN AND PASTORAL ICONOGRAPHY IN THE FEMININE: IMAGES OF MUSIC IN PAINTINGS FROM THE BAROQUE PERIOD IN PORTUGAL	62
CORONATION OF THE VIRGIN BY VASCO PEREIRA LUSITANO (1604): MUSICAL AMBIENCE AND INSTRUMENTAL RICHNESS.	74
CAPELLA SANCTAE CRUCIS	93
SUNG TEXTS	100

APRESENTAÇÃO	13
PROGRAMA	17
UMA MISSA PARA A MAIS BELA PASTORA. 8 SETEMBRO 1646.	22
FONTES MUSICAIS.	34
MISSAS PARÓDIA NOS <i>CARTAPÁCIOS</i> DE COIMBRA.	49
ICONOGRAFIA MARIANA E PASTORIL NO FEMININO: IMAGENS DE MÚSICA NA PINTURA DO LARGO TEMPO DO BARROCO EM PORTUGAL ...	64
COROAÇÃO DA <i>VIRGEM</i> DE VASCO PEREIRA LUSITANO (1604): AMBIENTE MUSICAL E RIQUEZA INSTRUMENTAL	78
CAPELLA SANCTAE CRUCIS	95
TEXTOS CANTADOS	100

PRÉSENTATION	14
PROGRAMME	17
UNE MESSE POUR LA PLUS BELLE DES BERGÈRES. 8 SEPTEMBRE 1646	26
SOURCES MUSICALES.....	38
MESSES PARODIE DANS LES <i>CARTAPÁCIOS</i> DE COIMBRA	53
ICONOGRAPHIE MARIALE ET PASTORALE AU FÉMININ :	
IMAGES DE MUSIQUE EN PEINTURE DE LA PÉRIODE BAROQUE AU PORTUGAL	68
COURONNEMENT DE LA VIERGE PAR VASCO PEREIRA LUSITANO (1604) :	
AMBIANCE MUSICALE ET RICHESSE INSTRUMENTALE	84
CAPELLA SANCTAE CRUCIS.....	97
TEXTES CHANTÉS.....	100
PRESENTACIÓN	15
PROGRAMA	17
UNA MISA PARA LA ZAGALA MÁS HERMOSA. 8 SEPTIEMBRE 1646	28
FUENTES MUSICALES.....	40
MISAS PARÓDIA EN LOS <i>CARAPÁCIOS</i> DE COIMBRA.....	57
ICONOGRAFIA MARIANA Y PASTORAL EN FEMENINO:	
IMAGENES DE LA MUSICA EN LA PINTURA DEL TIEMPO DEL BARROCO EN PORTUGAL ..	70
CORONACIÓN DE LA VIRGEN POR VASCO PEREIRA LUSITANO (1604):	
AMBIENTE MUSICAL Y RIQUEZA INSTRUMENTAL	88
CAPELLA SANCTAE CRUCIS.....	99
TEXTOS CANTADOS.....	100

PRESENTATION

It is with great enthusiasm that the *Mundos e Fundos* research project at the University of Coimbra (Centre for Classical and Humanistic Studies) launches yet another CD-Book, a format that allows written narrative, iconographic illustration and recorded music to go hand in hand, the result of philological and artistic research into music manuscripts and prints. This is the practice of Open Science at its full, where the various stages of the construction of scientific and artistic knowledge converge in a single product shared with the whole of society, from the academic community to the different audiences.

The *La Zagala más hermosa* CD-Book is one of the many results of the platform *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), an initiative funded by the Creative Europe programme and run by the *Mundos e Fundos* team. One of the main objectives of this platform is to make Portuguese musical heritage internationally known, in particular that produced in the Monastery of Santa Cruz at Coimbra during the 16th and 17th centuries. The starting point is precisely the monastery manuscripts, which are now kept at the General Library of the University of Coimbra. Tiago Simas Freire, centred on the Mass for three choirs *La zagala más hermosa* (by an anonymous author and intended for the Feast of the Nativity of the Virgin Mary on 8th September 1646), devises a musical programme of Marian praise which, from the outset, takes a first step in sharing across borders by being performed by the *Capella Sanctae Crucis*, an ensemble which comprises musicians from different countries. It is precisely the voices, hands and talent of these musicians that keep widening the circulation of this music, offering it in multiple concerts to French and Spanish audiences.

This CD-book, with the valuable partnership of *Artway*, a major player in cultural and artistic management, corresponds to a fundamental stage in this journey of appreciation of the national musical heritage, bequeathing us not only an object of material and aesthetic enjoyment, but also a unique dissemination tool, of international dimension.

José Abreu, Paulo Estudante

Mundos e Fundos | CECH | UC

APRESENTAÇÃO

É com grande entusiasmo que o projecto de investigação *Mundos e Fundos* da Universidade de Coimbra (Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos) lança mais um Livro-disco, um formato que oferece, lado a lado, a narrativa escrita, a ilustração iconográfica e a concretização sonora, frutos da investigação filológica e artística em torno de impressos e manuscritos musicais. O Livro-disco ilustra, na perfeição, o nosso desígnio de uma Ciência Aberta onde os vários estádios de construção de conhecimento, científico e artístico, são agregados num objecto único, partilhado com toda a sociedade, desde a comunidade académica até aos diferentes públicos.

Desta feita, o Livro-disco *La Zagala más hermosa* é um dos vários resultados da plataforma *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), uma iniciativa financiada pelo programa Europa Criativa e dirigida pela equipa *Mundos e Fundos*. Um dos principais objectivos desta plataforma é o de dar a conhecer internacionalmente o património musical português, em particular aquele produzido no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra durante os séculos XVI e XVII. O ponto de partida são precisamente os manuscritos provenientes dessa instituição, hoje conservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Tiago Simas Freire, ancorado na Missa a três coros *La zagala más hermosa* (de autor anónimo e destinada à Festa da Natividade da Virgem a 8 de Setembro de 1646), constrói um programa musical de louvor mariano que conhece, desde logo, um primeiro passo nessa partilha além-fronteiras ao ser interpretado pela *Capella Sanctae Crucis*, uma formação plena de músicos provenientes de diferentes geografias. E são exactamente as vozes, mãos e talento desses músicos que têm contribuído para o constante alargamento do espaço de encontro com essa música oferecendo-a, em múltiplos concertos, aos públicos francês e espanhol.

O presente Livro-disco, sempre com a preciosa parceria da *Artway*, actor maior na gestão cultural e artística, corresponde a uma etapa fundamental desse caminho de valorização do património musical nacional, legando-nos não só um objecto de fruição material e estética, mas também uma ferramenta de divulgação absolutamente singular, de dimensão internacional.

José Abreu, Paulo Estudante
Mundos e Fundos | CECH | UC

PRÉSENTATION

C'est avec beaucoup d'enthousiasme que le projet de recherche *Mundos e Fundos* de l'Université de Coimbra (Centre d'études classiques et humanistes) lance un nouveau livre-disque, un format qui offre, côte à côte, récit écrit, illustration iconographique et matérialisation sonore, fruit de la recherche philologique et artistique sur les imprimés et les manuscrits musicaux. Il correspond pleinement à la pratique d'une Science Ouverte où les différentes étapes de construction de la connaissance, scientifique et artistique, sont agrégées en un seul objet, partagé avec l'ensemble de la société, de la communauté académique aux différents publics.

Cette fois-ci, le livre-disque *La Zagala más hermosa* est l'un des nombreux résultats de la plateforme *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), une initiative financée par le programme Europe Créative et gérée par l'équipe *Mundos e Fundos*. L'un des principaux objectifs de cette plateforme est de faire connaître le patrimoine musical portugais à l'échelle internationale, en particulier celui produit au Monastère de Santa Cruz de Coimbra au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Le point de départ est précisément les manuscrits du monastère, qui sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra. À partir de la Messe pour trois chœurs *La zagala más hermosa* (écrite par un auteur anonyme pour la fête de la Nativité de la Vierge Marie, le 8 septembre 1646), Tiago Simas Freire a préparé un programme musical de louange mariale qui connaît, d'emblée, un premier cercle de partage, entre musiciens de multiples géographies, lors de l'interprétation par la *Capella Sanctae Crucis*. Et puis, ce sont justement les voix, les mains et le talent de ces musiciens qui élargissent davantage l'espace de rencontre avec cette musique, en proposant de nombreux concerts aux publics français et espagnols.

Ce livre-disque, toujours avec le partenariat précieux d'*Artway*, acteur majeur de la gestion culturelle et artistique, est une étape fondamentale dans ce parcours de mise en valeur du patrimoine musical national, nous léguant non seulement un objet de jouissance matérielle et esthétique, mais aussi un outil de diffusion absolument unique, à dimension internationale.

José Abreu, Paulo Estudante
Mundos e Fundos | CECH | UC

PRESENTACIÓN

Con gran ilusión, el proyecto de investigación *Mundos e Fundos* de la Universidad de Coimbra (Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos) lanza un libro-disco más, un formato que ofrece, lado a lado, narración escrita, ilustración iconográfica e interpretación musical, los frutos de la investigación filológica y artística sobre impresos y manuscritos musicales. El libro-disco ilustra a la perfección nuestro objetivo de Ciencia Abierta, en el que las distintas etapas de la construcción del conocimiento científico y artístico se reúnen en un único objeto, compartido con toda la sociedad, desde la comunidad académica hasta los distintos públicos.

El libro-disco *La Zagala más hermosa* es uno de los muchos resultados del proyecto *Bridging Musical Heritage. Shaping creativity today by reconnecting cultures from the past* (BMH), una iniciativa financiada por el programa Europa Creativa y dirigida por el equipo *Mundos e Fundos*. Uno de los principales objetivos de esta plataforma es dar a conocer internacionalmente el patrimonio musical portugués, en particular el producido en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra durante los siglos XVI y XVII. El punto de partida son precisamente los manuscritos del monasterio, hoy conservados en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra. Tiago Simas Freire, anclado en la Misa a tres coros *La zagala más hermosa* (de autor anónimo y destinada a la fiesta de la Natividad de la Virgen María, el 8 de septiembre de 1646), construye un programa musical de alabanza mariana que da su primer paso en el intercambio transfronterizo al ser interpretado por la *Capella Sanctae Crucis*, una formación que se nutre de músicos de diferentes geografías. Son precisamente las voces, las manos y el talento de estos músicos los que ya han sido capaces de ampliar el espacio de encuentro con toda esta música ofreciéndola, en múltiples conciertos, al público francés y español.

Este libro-disco, siempre con la preciosa colaboración de *Artway*, actor principal de la gestión cultural y artística, constituye una etapa fundamental en este camino de valoración del patrimonio musical nacional, legándonos no sólo un objeto de disfrute material y estético, sino también una herramienta de difusión absolutamente única, de dimensión internacional.

José Abreu, Paulo Estudante

Mundos e Fundos | CECH | UC

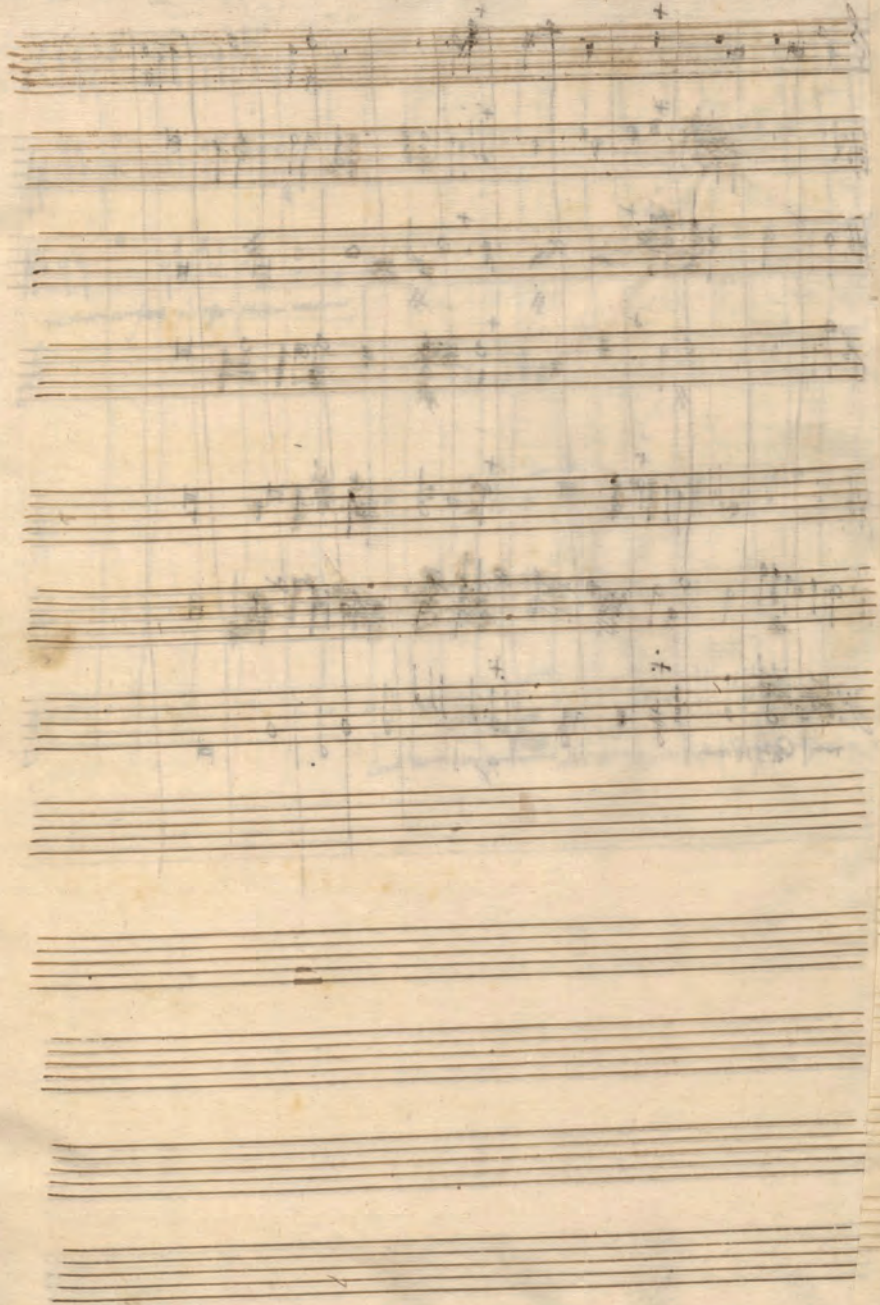


PROGRAMME | PROGRAMA | PROGRAMME | PROGRAMA

01	Invocation of the Virgin	<i>Surge, propera amica mea *</i> (motet, <i>prima pars</i>)	A5	Anonymous, 1546	P-Cug MM 48, ff. 10v-11
02	Nativity of Mary	<i>Hodie nata est virgo Maria *</i> (motet, <i>seconda pars</i>)	A5	Anonymous, 1546	P-Cug MM 48, ff. 11v-12
03	Childhood of Mary	<i>La zagala más hermosa *</i> (<i>tono humano</i>)	A4	Anonymous, 1646	P-Cug MM 234, ff. 6v-7
04	KYRIE	Missa <i>La zagala más hermosa *</i>	A9	Anonymous, 1646	P-Cug MM 234, ff. 36-38v
05	Annunciation to Mary	<i>Tento de 2º tom</i>	virginal	Anonymous, 2 nd half 17 th century	P-BRad Ms 964, f. 239
06	Visitation of Mary to Elizabeth	<i>Ave Maria gratia plena</i> (motet)	A8	Pedro de Cristo, c.1550-1618	P-Cug MM 18, ff. 95v-97
07	GLORIA	Missa <i>La zagala más hermosa *</i>	A9	Anonymous	P-Cug MM 234, ff. 39-41v
08	Nativity of Jesus	<i>Ola toro zente pleta</i> (<i>vilancico</i>)	A7	Anonymous, c.1651	P-Cug MM 232, ff. 37v-39
09	ALLELUYA	Missa <i>La zagala más hermosa *</i>	A9	Anonymous	P-Cug MM 234, ff. 41v-42, 48-48v
10	Flight into Egypt	<i>Ai dina dina dana</i> (<i>vilancico</i>)	A7	Anonymous, 1646	P-Cug MM 239, ff. 21v, 48v
11	CREDO	Missa <i>La zagala más hermosa *</i>	A9	Anonymous	P-Cug MM 234, ff. 42v-48v
12	Death of Jesus	<i>Stabat mater dolorosa</i> (motet)	A4	Pedro de Cristo	P-Cug MM 33, ff. 6v-7; P-Cug MM 53, ff. 10v-11
13	SANCTUS	Missa <i>La zagala más hermosa *</i>	A9	Anonymous	P-Cug MM 234, ff. 49-50
14	Resurrection of Jesus	<i>Regina caeli *</i> (Marian antiphon)	A8	Anonymous, 1650	P-Cug MM 51, ff. 33v-34v
15	Pentecost	<i>Outro tento de 2º tom *</i>	harp	Anonymous, 2 nd half 16 th century	P-Cug MM 242, ff. 12v-13
16	AGNUS DEI	Missa <i>La zagala más hermosa *</i>	A9	Anonymous	P-Cug MM 234, ff. 50v-51v
17		<i>Ite missa est</i>		Anonymous (Pedro Talésio, 1618)	P-Cug MI 111, p. 104
18	Coronation of Mary	<i>Las zagalas del valle *</i> (<i>tono [ao divino]</i>)	A8	Anonymous, c.1646	P-Cug MM 229, ff. 20-22

* world premiere recording

42



1646

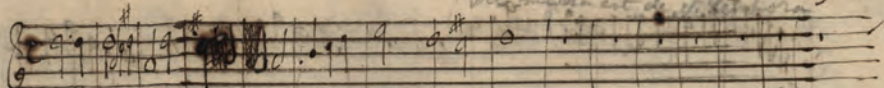
Missa de Nossa Senhora da Natividade;

La zagala mas hermosa. Op. 3. fms.

U. B. W.

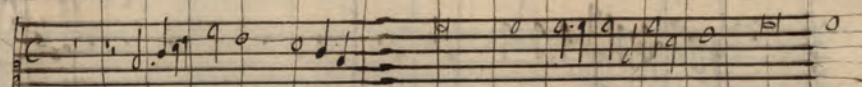
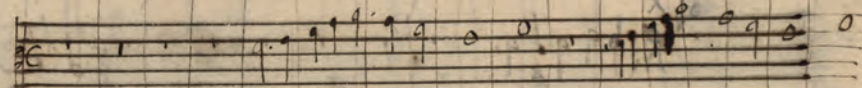
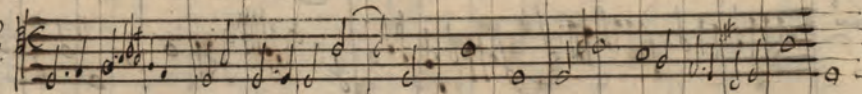
36

2.
Coro

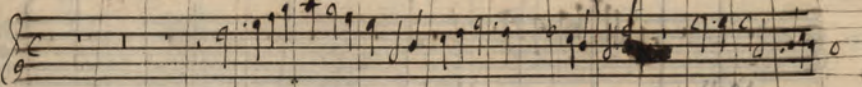


Kirie eleison

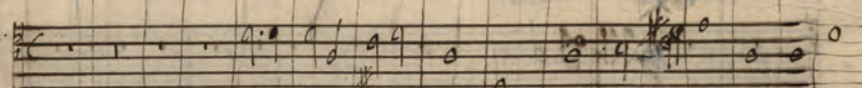
Quinta
voz



Kirie eleison

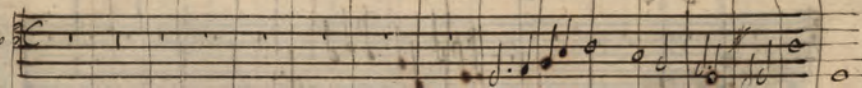


2.
Coro

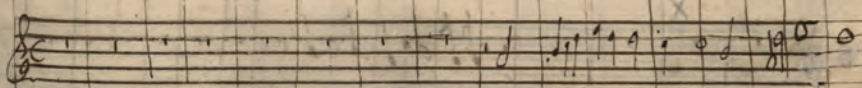
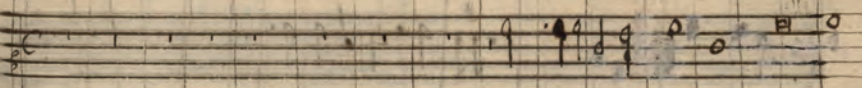
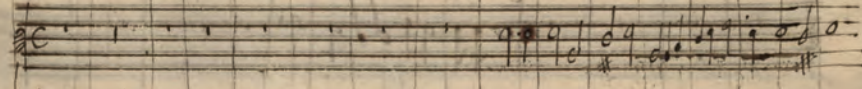


Kirie eleison

3.
Coro



Kirie eleison



A MASS FOR THE MOST BEAUTIFUL SHEPHERDESS. SEPTEMBER 8TH, 1646

In 17th century Iberian musical practices, the boundary between the sacred and secular spheres is often elusive. Despite the instructions of the Counter-Reformation, which advised against references to secular melodies in liturgical music, an extraordinary example of this permeability between liturgical and secular repertoires is an unpublished Parody Mass preserved solely in a *cartapácio* from Coimbra (P-Cug MM 234) and based upon the music of the *tono humano* “*La zagala más hermosa*” for the day of the Nativity of the Virgin. The title in the source reads *8 setembro 1646 - Missa de Nossa Senhora da Natividade - La zagala mas hermosa - A9. 3 coros* (see p. 19). The most beautiful shepherdess described in the secular vernacular work (found in the same source) thus becomes the image of the Virgin Mary in the liturgical Latin work. The sacred and the secular join hands here in a broad understanding. Indeed, the association of the figure of the Virgin with a shepherdess – a parallelism with her son, “Christ, the good shepherd” – is an Iberian cultural trait that is particularly strengthened when the Friar Isidoro of Seville designates Mary as the Divine Shepherdess, after a vision in which the Blessed Mother appeared to him as a shepherdess in 1703.

The four-voice music of the *tono humano* is transformed into a nine-voice mass distributed into three choirs (1+4+4) with a thoroughbass, which we have imagined as follows: the first choir with a single voice embodies Mary’s voice; the second choir with four singers illustrates heaven; and the third choir with four singers and instruments (known as the *chusma* – the sonorous choir) represents earth.

With this fascinating intersection of repertoires and natures as its starting point, the programme is built according to the great diversity of genres and styles that would very likely constitute the music of the religious ceremonies of the Monastery of Santa Cruz de Coimbra in the mid-17th century, particularly on the occasion of the major feasts whose liturgy seems to be the stage of some truly spectacular performances, attracting and enchanting large assemblies. This diversity also reflects the variety of repertoires often found within a single manuscript, as in the case of *cartapácios* (see text: “The Parody Masses in Coimbra’s *Cartapácios*”, p. 45).

Alternating with the *ordinarium* of the Mass (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* and a part of the *proprium* – the *Alleluia* – which is also set to music in the source), we present *vilancicos, tonos* and *motets* that trace the life of the Virgin Mary, evoking her joys and her sorrows – a shepherdess to become Queen of Heaven and Earth.

We begin with a motet in two parts, the first of which is a praise of the beloved (*Surge, propera amica mea*) from the Song of Songs, and the second which specifically celebrates the birth of the Virgin Mary (*Hodie nata est virgo Maria*). This motet by an anonymous author (*incertus autor*) was printed by Tielman Susato in Antwerp in 1546 and is copied in open score in a manuscript from the Monastery of Santa Cruz in Coimbra (see pp. 42–43). This is followed by an evocation of Mary's childhood in the *tono humano* “*La zagala mas hermosa*” (see pp. 24–25), the origin of the parody Mass. In this *tono*, the beauty of the most beautiful shepherdess is described as very dangerous, as all those who behold her risk death. The annunciation to the Virgin Mary by the angel Gabriel is illustrated with an instrumental piece in the second tone, the lunar tone, humble, dignified, serious and reconciling, which can be both mournful and cheerful, according to 16th and 17th century sources. We celebrate the Visitation of the Blessed Virgin Mary with the prayer “*Ave Maria gratia plena*”, proclaimed by his cousin Saint Elizabeth, by Pedro de Cristo, the emblematic chapel master of the monastery of Santa Cruz. The joy of the Nativity of Jesus is commemorated with the *vilancico de negro* “*Ola toro zente pleta*”, in which we find probably one of the oldest uses of the word “samba” evoking the celebration held before the baby Jesus. We reflect over the pain of the flight into Egypt, imagining Mary carrying her fragile newborn in her arms, with the *vilancico* “*Ai dina dina dana*”, which serves as a gentle lullaby describing the simultaneously divine and human natures of the infant Jesus. The suffering and death of Jesus, observed by his helpless mother, are illustrated by an expressive “*Stabat mater dolorosa*” by Pedro de Cristo. And the joy of Jesus's resurrection is praised with the “*Regina caeli*” (see pp. 36–37), the Marian antiphon sung on 8 September. The Pentecost, when the Holy Spirit descends upon the Virgin and the apostles, is symbolised by another instrumental piece in the second tone. And finally, the Coronation of Mary is set to music with the *tono humano* “*Las zagalas del valle*” (see p. 31), converted into *tono ao divino*. We use this secular work – originally celebrating the city of Braga – to transform it into a devotional work, following one of the most frequent historical procedures for adapting texts to the divine: the text “*Viva Braga!*” becomes “*Viva Maria!*”. And so, *Capella Sanctae Crucis* proposes an illustration of the crowning of the Virgin, a major religious event, celebrated not by angels in heaven but by shepherdesses and nymphs on earth, blending the sacred, the secular and the mythological, perfectly in harmony with 17th century humanism.

Today, as we witness the secularisation of religious art, it is extremely enriching to discover and relive the divinisation of the profane experienced in 17th century Iberia. These phenomena of intellectual, cultural, aesthetic and artistic (re)appropriation are fascinating insights into the chameleonic complexity of human nature.

Tiago Simas Freire

(Lyon, 2017–2024)

UMA MISSA PARA A MAIS BELA PASTORA. 8 SETEMBRO 1646

A divisão entre o sagrado e o profano na prática musical ibérica seiscentista é frequentemente difícil de estabelecer. Apesar da proscrição decretada pela Contra-Reforma de referências a melodias de origem mundana na música litúrgica, um exemplo extraordinário da permeabilidade entre os repertórios secular e litúrgico é uma Missa Paródia inédita conservada unicamente num *cartapácio* de Coimbra (P-Cug MM 234), composta para a festa da Natividade de Nossa Senhora a partir da música do tono humano “*La zagala más hermosa*”. Na fonte podemos ler no título *8 setembro 1646 - Missa de Nossa Senhora da Natividade - La zagala mas hermosa - A9. 3 coros* (ver p. 19). Podemos considerar que a pastora mais bonita descrita na obra vernácula secular (presente na mesma fonte) se converte na imagem da Virgem Maria na obra litúrgica latina. O sagrado e o profano dão aqui as mãos, num amplo entendimento. De facto, a associação da figura da Virgem à de uma pastora – em paralelismo ao seu filho, “Cristo, o bom pastor” – é um traço cultural ibérico que nomeadamente se fortalece quando o capuchinho Frei Isidoro de Sevilha designa Maria como a Divina Pastora, na sequência de uma aparição da Virgem Maria na figura de uma pastora em 1703.

A música a quatro vozes do tono humano é transformada numa missa a nove vozes organizada em três coros (1+4+4) com um guião: o primeiro coro com uma voz, que imaginamos encarnar a voz de Maria; o segundo coro com quatro cantores que imaginamos ilustrar o céu; e o terceiro coro com quatro cantores e instrumentos (dito de chusma – o coro mais sonoro) que imaginamos representar a terra.

A partir deste fascinante cruzamento de repertórios e naturezas, o presente programa é construído contemplando a grande diversidade de géneros e estilos que muito provavelmente constituíam a música dos ofícios religiosos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em meados do século XVII, particularmente por ocasião das grandes festas cuja liturgia parece ser palco de verdadeiros espectáculos, atraindo e seduzindo numerosas assembleias. Esta diversidade reflecte também a variedade de repertórios que muitas vezes se encontram num mesmo manuscrito, como é o caso dos *cartapácios* (ver texto “Missas paródia nos *Cartapácios* de Coimbra”, p. 49).

Alternando com o *ordinarium* da Missa – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* (e parte do *proprium* – o *Aleluia* – que também se encontra tratado polifonicamente na fonte) – apresentamos vilancicos, tonos e motetes que retratam a vida da Virgem, evocando as alegrias e dores de Maria – uma pastora comum chamada a se tornar Rainha do céu e da terra.

Abrimos o programa com um motete constituído de duas partes, a primeira das quais é um louvor à amada (*Surge, propera amica mea*), proveniente do Cântico dos Cânticos, enquanto a segunda parte celebra o nascimento da Virgem Maria (*Hodie nata est virgo Maria*). É um motete de autor anónimo (*incertus author*) impresso por Tielman Susato em Antuérpia em 1546 e copiado em formato de partitura num manuscrito do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (ver pp. 42-43). De seguida, a infância de Maria é evocada com o tono humano “*La zagala más hermosa*” (ver pp. 24-25) – modelo da missa paródica. Neste Tono, a formosura da mais bela pastora é descrita como muito perigosa, pelo que se deve evitar olhar para ela, pois todos os que a contemplam correm o risco de morrer. A anunciação à Virgem Maria pelo anjo Gabriel é ilustrada com uma obra instrumental no segundo tom, o tom lunar, humilde, digno, sério, indulgente e reconciliador, que tanto pode ser lúgubre como alegre, segundo fontes dos séculos XVI e XVII. Evocamos a visitação da Virgem Maria com a oração “*Ave Maria gratia plena*”, proclamada pela sua prima Santa Isabel, tratada polifonicamente por Pedro de Cristo, o emblemático mestre capela do mosteiro de Santa Cruz. A alegria da Natividade de Jesus é comemorada no vilancico de negro “*Ola toro zente pleta*”, que apresenta um dos primeiros registos da palavra “samba” evocando uma festa diante do Menino Jesus. Recordamos a dor da fuga para o Egipto, imaginando Maria com o frágil recém-nascido nos braços, através do vilancico “*Ai dina dina dana*”, como uma suave canção de embalar que descreve as naturezas simultaneamente divina e humana do Menino Jesus. O sofrimento e a morte de Jesus, observados pela sua mãe impotente, são ilustrados por um expressivo “*Stabat mater dolorosa*” de Pedro de Cristo. E a alegria da ressurreição de Jesus é exaltada com a “*Regina caeli*” (ver pp. 36-37), antífona mariana cantada a 8 de setembro. O dia de Pentecostes, quando o Espírito Santo desce sobre a Virgem e os apóstolos, é simbolizado por outra obra instrumental no segundo tom. Por fim, a coroação da Virgem Maria é celebrada com o tono humano “*Las zagalas del valle*” (ver p. 31), que se torna tono ao divino. Com efeito, partimos desta obra secular (originalmente comemorativa da cidade de Braga) para a converter numa obra devocional, obedecendo a um dos procedimentos históricos mais frequentes de adaptação de textos ao divino – o texto “Viva Braga!” converte-se em “Viva Maria!”. Desta forma, a *Capella Sanctae Crucis* propõe-se ilustrar a Coroação da Virgem, acontecimento religioso maior, celebrado não por anjos no céu, mas por pastoras e ninfas na terra, associando o sagrado, o profano e o mitológico, bem ao gosto do humanismo do século XVII.

Hoje, que assistimos a uma secularização da arte religiosa, é extremamente enriquecedor descobrir e reviver a divinização do profano vivida na Península Ibérica do século XVII. Estes fenómenos de (re)apropriação intelectual, cultural, estética e artística são reveladores fascinantes da complexidade camaleónica da natureza humana.

Tiago Simas Freire
(Lyon, 2017-2024)

La galanahermona guataxi de las penas admiracion a los oios y en bñtiala deloca.

La galanahermona

gagales figureis bidans lamireis con fusgo morireis en beran delahomies en beran delahomies =

con fusgo morireis en beran delahomies en beran delahomies en beran delahomies =

gagales gagales figureis bidans lamireis con fusgo morireis mo vi reis en beran delahomies

la con fusgo morireis mori reis

gagales gagales figureis bidans lamireis con fusgo morireis en beran delahomies con fusgo morireis

Handwritten musical notation on three staves. The lyrics are written below the first staff:

ci da en lontanella nido lontanella nido miei da poggiamoci vireis en lontanella nido =

Below the third staff, the word "vireis" is written.

Handwritten musical notation on three staves. The lyrics are written below the first staff:

lontanella nido ci da

Four empty musical staves.

UNE MESSE POUR LA PLUS BELLE DES BERGÈRES. 8 SEPTEMBRE 1646

La limite entre le sacré et le profane dans la pratique musicale ibérique du XVII^e siècle est souvent difficile à saisir. Malgré les consignes de la Contre-Réforme qui interdisent notamment, dans la musique liturgique, des références à des mélodies profanes, un exemple extraordinaire de la perméabilité entre les répertoires liturgiques et profanes est une Messe Parodie inédite dont l'unique copie est conservée dans un *cartapácio* de Coimbra (P-Cug MM 234), construite sur la musique du *Tono humano* « *La zagala más hermosa* » pour le jour de la Nativité de la Vierge. Sur la source, elle porte le titre *8 setembro 1646 - Missa de Nossa Senhora da Natividade - La zagala mas hermosa - A9. 3 coros* (voir p. 19). Nous pouvons considérer que la plus jolie des bergères décrite dans l'œuvre vernaculaire profane (présente dans la même source) devient ainsi l'image de la Vierge Marie dans l'œuvre latine liturgique. Le sacré et le profane convergent ici dans une entente profonde. En effet, le rapprochement de la figure de la Vierge à celle d'une bergère – un parallélisme avec son fils, « Christ, le bon pasteur » –, est un trait culturel ibérique qui s'est renforcé lorsque le frère capucin Isidore de Séville a appelé Marie la Divine Bergère, suite à l'apparition de la Vierge Marie dans la figure d'une bergère en 1703.

La musique à quatre voix du *tono humano* est transformée en une messe à neuf voix organisées en trois chœurs (1+4+4) avec une basse générale : le premier chœur avec une voix seule, que l'on imagine incarner la voix de Marie ; le deuxième chœur avec quatre chanteurs, que l'on imagine illustrer le ciel ; et le troisième chœur avec quatre chanteurs et instruments (dit de *chusma* – le chœur le plus sonore), que l'on imagine représenter la terre.

Partant de ce croisement fascinant de répertoires et de natures, le présent programme est construit en observant la grande diversité de genres et de styles qui devait très vraisemblablement constituer la musique des offices religieux du Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra au milieu du XVII^e siècle, en particulier à l'occasion des fêtes majeures dont la liturgie semble être la scène de véritables spectacles, attirant et séduisant de nombreuses assemblées. Cette diversité est aussi à l'image de la variété de répertoires trouvés souvent au sein d'un seul manuscrit, comme c'est le cas des *cartapácios* (« Les Messes Parodie dans les *Cartapácios* de Coimbra », p.53).

En alternance avec l'*ordinarium* de la messe – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* (et encore une partie du *proprium* – le *Alleluia* – qui se trouve également mise en musique polyphonique dans la source) –, nous présentons des *vilancicos*, des *tonos* et des motets qui tracent la vie de la Vierge, évoquant les joies et les douleurs de Marie – une bergère appelée à devenir Reine du ciel et de la terre.

Nous ouvrons le programme avec un motet en deux parties dont la première est une louange à la bien aimée (*Surge, propera amica mea*) issue des Cantiques des cantiques et la deuxième partie célèbre justement la naissance de la Vierge Marie (*Hodie nata est virgo Maria*). Un motet d'un auteur anonyme (*incertus author*) imprimé par Tielman Susato à Anvers en 1546 et qui se trouve copié en partition dans un manuscrit issu du Monastère de Santa Cruz de Coimbra (voir pp. 42-43). Ensuite, l'enfance de Marie est évoquée avec le *tono humano* « *La zagala más hermosa* » (voir pp. 24-25) qui est à l'origine de cette messe parodie. Dans ce *tono* la beauté de la plus jolie bergère est décrite comme très dangereuse et il faut donc éviter de la regarder car tous ceux qui la contemplent risquent de mourir. L'annonciation à la Vierge Marie par l'ange Gabriel est illustrée par une pièce instrumentale dans le deuxième ton, le ton lunaire, humble, digne, sérieux, prévenant et réconfortant, qui peut être à la fois endeuillé et joyeux, selon les sources des XVI^e et XVII^e siècles. Nous évoquons la visitation de la Vierge Marie avec la prière « *Ave Maria gratia plena* », proclamée par sa cousine Sainte Isabelle, mise en musique par Pedro de Cristo, l'incontournable maître de chapelle au monastère de Santa Cruz. La joie de la Nativité de Jésus est commémorée avec le vilancico de noir « *Ola toro zente pleta* », où nous remarquons notamment un des plus anciens emplois du mot *samba* évoquant la fête devant l'enfant Jésus. Nous remémorons la douleur de la fuite en Egypte, imaginant Marie portant son nouveau-né fragile dans les bras, avec le vilancico « *Ai dina dina dana* », comme une berceuse douce qui décrit les natures simultanément divine et humaine de l'enfant Jésus. La souffrance et la mort de Jésus, observées par sa mère impuissante, sont illustrées par un expressif « *Stabat mater dolorosa* » de Pedro de Cristo. Et la joie de la résurrection de Jésus est exaltée avec « *Regina caeli* » (voir pp. 36-37), l'antienne mariale chantée le 8 septembre. La Pentecôte, lorsque le Saint-Esprit descend sur la Vierge et les apôtres, est symbolisée par une autre œuvre instrumentale dans le deuxième ton. Enfin, le couronnement de la Vierge Marie est mis en musique avec le *tono humano* « *Las zagalas del valle* » (voir p. 31, devenu *tono ao divino*). En effet, nous employons cette œuvre profane (célébrant à l'origine la ville de Braga) pour la transformer en une œuvre dévotionnelle, selon l'un des procédés historiques les plus fréquents d'adaptation des textes au divin – le texte « *Viva Braga !* » devient « *Viva Maria !* » et ainsi la *Capella Sanctae Crucis* propose d'illustrer le couronnement de la Vierge, événement religieux majeur, célébré non pas par les anges dans le ciel mais par les bergères et les nymphes sur la terre, mêlant le sacré, le profane et le mythologique – bien au goût de l'humanisme du XVII^e siècle.

Aujourd'hui, où nous observons une sécularisation de l'art religieux, il est extrêmement enrichissant de découvrir et de revivre la divinisation du profane vécue dans le XVII^e siècle ibérique. Ces phénomènes de (ré)appropriation intellectuelle, culturelle, esthétique et artistique sont des révélateurs fascinants de la complexité caméléonesque de la nature humaine.

Tiago Simas Freire

(Lyon, 2017-2024)

UNA MISA PARA LA ZAGALA MÁS HERMOSA. 8 SEPTIEMBRE 1646

La frontera entre lo sagrado y lo profano en la práctica musical ibérica del siglo XVII es, a menudo, difícil de establecer. A pesar de las prescripciones decretadas durante la Contra-Reforma, que desaconsejaban las referencias a melodías seculares en la música litúrgica, un ejemplo paradigmático de la permeabilidad que existió entre ambos repertorios lo ofrece la Misa Parodia inédita conservada exclusivamente en un *cartapácio* de Coimbra (P-Cug MM 234). Fue compuesta para la Natividad de Nuestra Señora a partir de la música del tono humano *La zagala más hermosa*: la fuente indica “8 setembro 1646 - Missa de Nossa Senhora da Natividade - *La zagala más hermosa* - A9. 3 coros” (ver p. 19). Podemos considerar que la zagala más hermosa descrita en la obra secular en vernáculo (presente en la misma fuente) se encarna en la figura de la Virgen María en la obra litúrgica latina. Lo sagrado y lo profano se dan aquí la mano, en un amplio entendimiento.

De hecho, la representación de la Virgen como una pastora – en correspondencia con la de su hijo, “Cristo, el buen pastor” – es una convención cultural ibérica que se afianzó cuando el fray Isidoro de Sevilla designó a María como la Divina Pastora, tras aparecérsela la Virgen con apariencia de pastora en 1703.

La música a cuatro voces del tono humano se recicla y se transforma en una misa a nueve voces organizadas en tres coros (1+4+4) con un guion general: el primer coro con una sola voz, que imaginamos encarna la voz de María; el segundo coro cuenta con cuatro cantores, que imaginamos ilustrar el cielo; y el tercer coro está constituido por cuatro cantores e instrumentos (llamado de chusma – el coro más sonoro), que imaginamos representar la tierra.

A partir de esta fascinante confluencia de repertorios y naturalezas, el presente programa se ha construido contemplando la gran diversidad de géneros y estilos que muy probablemente constituían la música de los oficios religiosos del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra a mediados del siglo XVII, particularmente con ocasión de las grandes festividades, cuya liturgia parece ser el escenario de verdaderos espectáculos que atraían y seducían a un gran número de fieles. La diversidad sonora seleccionada refleja también la variedad de repertorios que a menudo se encuentran dentro de un mismo manuscrito en el Archivo de Coimbra, como es el caso de los *cartapácios* (ver texto “Misas Paródia en los *Cartapácios* de Coimbra”, p. 57).

Alternando con el *ordinarium* de la Misa – *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei* – y parte del *proprium* – el *Aleluya*, también musicalizado en la fuente –, ofrecemos villancicos, tonos y motetes que trazan la vida de la Virgen, evocando las alegrías y los dolores de María, la pastora llamada a convertirse en Reina del cielo y de la tierra.

Abrimos con un motete en dos partes: la primera loa a la amada con un texto procedente del Cantar de los Cantares (*Surge propera amica mea*), mientras que la segunda celebra el nacimiento de la Virgen (*Hodie nata est virgo Maria*). Este motete de autor anónimo (*incertus autor*) fue impreso por Tielman Susato en Amberes en 1546 y está copiado en formato partitura en un manuscrito del monasterio de Santa Cruz de Coimbra (ver pp. 42-43). En seguida evocamos la infancia de María con el tono humano “*La zagala más hermosa*” (ver pp. 24-25), modelo para la Misa Parodia. En él se narra cómo la belleza de la zagala más hermosa es tal que se corre el riesgo de que todos los que la contemplen mueran. La anunciación a la Virgen María por el ángel Gabriel se ilustra con una pieza instrumental en el segundo tono, el tono lunar, humilde, digno, serio, indulgente y reconciliador, que puede ser a la vez luctuoso y alegre, según fuentes de los siglos XVI y XVII. Rememoramos la Visitación de la Virgen María con la oración “*Ave María gratia plena*”, proclamada por su prima Santa Isabel y musicada por Pedro de Cristo, el emblemático maestro de capilla del Monasterio de Santa Cruz. La alegría de la Natividad de Jesús se conmemora con el villancico de negro “*Ola toro zente pleta*”, que recoge uno de los primeros registros de la palabra “samba” evocando una fiesta ante el Niño Jesús. Recordamos el dolor de la huida a Egipto, imaginando a María llevando en brazos a su frágil recién nacido con el villancico “*Ai dina dina dana*”, una dulce canción de cuna que describe la naturaleza simultánea, divina y humana, del niño Jesús. El sufrimiento y la muerte de Cristo, observados por su desvalida madre, se ilustran con un expresivo “*Stabat mater dolorosa*” de Pedro de Cristo. Y la alegría de la resurrección de Jesús es exaltada con “*Regina caeli*” (ver pp. 36-37), antífona mariana cantada el 8 de septiembre. El día de Pentecostés, cuando el Espíritu Santo desciende sobre la Virgen y los apóstoles, está simbolizado por otra obra instrumental en el segundo tono. Por último, la coronación de la Virgen María se musicaliza con el tono humano “*Las zagalas del valle*” (ver p. 31), convertido en *tono a lo divino*. Utilizamos esta obra profana (originalmente conmemorativa de la ciudad de Braga) y la transformamos en una pieza devocional, siguiendo uno de los procedimientos históricos más comunes de adaptación de textos a lo divino: el texto “¡Viva Braga!” se convierte en “¡Viva María!”. De esta manera, la *Capella Sanctae Crucis* se propone ilustrar la coronación de la Virgen, gran acontecimiento religioso, celebrado aquí no por ángeles en el cielo sino por pastoras y ninfas en la tierra; mezclando lo sagrado, lo profano y lo mitológico, muy al gusto del humanismo del siglo XVII.

Hoy, en plena secularización del arte religioso, resulta sumamente enriquecedor descubrir y revivir la divinización de lo profano vivida en la Iberia del siglo XVII. Estos fenómenos de (re)apropiación intelectual, cultural, estética y artística son reveladores fascinantes de la complejidad camaleónica de la naturaleza humana.

Tiago Simas Freire
(Lyon, 2017-2024)

mayor Cabores del va le formidamos. guardos guardos de los formidamos, formidamos mayor.

Cabores guardos, de los de. formidamos mayor.

se mayor: Cabores del va le formidamos guardos guardos de los de los, formidamos mayor

Cabores del va le formidamos guardos, guardos guardos de los de los, formidamos mayor.

dichos de guardarle, gente en un momento, dicha será la muerte en error la vida, dicha será error la vida. la=

20

Quinto
Organo

Las Zagalas del Valle
La Borda del Monte
La Borda de la fuente
de la fuente

Las zagalas del valle de la Borda del Monte
La Borda de la fuente de la fuente

21

muerte error Lucida. Harmatoaunlos, unano, de su de mides amado. En un vellosa en la vida de la cel dia. Rayor

MUSICAL SOURCES

The polyphonic vocal music featured here is taken from sources held exclusively at the General Library of the University of Coimbra in Portugal (P-Cug), and come from the Monastery of Santa Cruz de Coimbra, which is responsible for one of the most important musical collections in Europe and, indeed, forms the core corpus of *Capella Sanctae Crucis*' activity. Santa Cruz, the mother house of the Order of Canons Regular of Saint Augustine and an important centre of political and cultural influence since the founding of the Kingdom of Portugal in the 12th century, developed an intense musical activity, particularly in the 16th and 17th centuries. This impressive collection, comprising dozens of manuscripts and printed works, paves the way for the rediscovery of this flourishing monastic institution and, to a certain extent, of the Portuguese musical panorama. These sources include 16 manuscripts, known as *cartapácios*, which provide extraordinary evidence of musical activity in the 17th century. These manuscripts are very uniform codicologically and offer us a wide variety of genres of Latin polyphony, vernacular pieces (both liturgical and secular), instrumental music, and music theory. The music of the *cartapácios* shows great formal flexibility, with a wide range of vocal textures, from accompanied monody to polychoral works for 2, 3 and 4 choirs. Thus it perfectly fits the Iberian musical tastes of the 17th century.

The first folio of each *cartapácio* generally lists the main works in its contents. In *cartapácio* MM234 only the Mass “*La zagala mas hermosa*” is identified, which reflects the importance originally attributed to the work (*Missa. A9. tres Coros. [...] / de N. Snr^a da Natividade. / Cartapácio .11. / La zagala mas hermosa*). This parody mass occupies approximately a quarter of the 67 folios that make up this manuscript (ff. 36–51v) (see p. 19). The *tono* from which the mass originates is found at the beginning of the same *cartapácio* MM 234 (ff. 6v–7) (see pp. 24–25). The rest of the manuscript is filled with numerous *vilancicos*, *tonos* and *folias* for 2, 3, 4 and 8 voices, with psalms for 8 and 9 voices (*Ecce nunc, Credidi, Lauda Jerusalem, Confitebor tibi, Laudate pueri, Qui habitat, Cum invocarem*) and a lesson for the dead for 7 voices (*Parce mihi Domine*). The entire manuscript is written in the same calligraphy, the most widespread in the collection of *cartapácios*, except for the lesson for the dead (ff. 31–34), which is notated with less careful calligraphic gestures, making it more difficult to read, although it cannot necessarily be attributed to a second calligrapher.

The Marian antiphon “*Regina caeli*” is in *cartapácio* MM51 (see pp. 36–37) and presents a texture similar to that of the mass ‘*La zagala más hermosa*’ in *stile concertato*, with a voice that stands out as soloist assuming a textual descriptive function, while the other seven voices respond with the *Alleluia*. The other three vernacular pieces are in *cartapácios* MM 229 (“*Las zagalas del valle*”, see p. 31), MM 232 (“*Ola toro zente pleta*”) and MM 239 (“*Ai dina dina dana*”).

These mid-17th-century *cartapácios* also contain copies of musical works dating back to the previous century, which may testify to an interest (study and possibly performance) in earlier music, particularly by former choirmasters. For this reason, we have included two works by Pedro de Cristo, one of the most emblematic musicians of the Santa Cruz congregation.

The two instrumental pieces we have selected, both composed in the second tone, come from the vast collections preserved in Coimbra (MM 242) and in Braga District Archive (P-BRad Ms 964) – a city and a source with links to the monastery of Santa Cruz.

Finally, all the plainchant selected is specific to Marian feasts (*In festis beatæ Mariæ Virginis*), the “*Ite missa est*” being the one presented by Pedro Talésio in his *Arte de cantochão*, printed in Coimbra in 1618.

Tiago Simas Freire
(Lyon, May 2024)

FONTES MUSICAIS

A música vocal polifónica aqui apresentada foi exclusivamente extraída de fontes da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug) provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, responsável por uma das mais importantes colecções musicais da Europa (corpus central na actividade da *Capella Sanctae Crucis*). Esta instituição, casa-mãe da Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho e importante centro de influência política e cultural desde a fundação do Reino de Portugal, no século XII, desenvolveu uma intensa atividade musical, sobretudo nos séculos XVI e XVII. Esta impressionante coleção, composta por dezenas de manuscritos e impressos, abre caminho à redescoberta dessa próspera instituição monástica e, em certa medida, do panorama musical português. Estas fontes incluem 16 livros manuscritos, conhecidos como *cartapácios*, que testemunham de forma extraordinária a atividade musical no século XVII. Trata-se de manuscritos codicologicamente uniformes que nos oferecem uma grande variedade de géneros de polifonia latina, obras vernáculas (litúrgicas e seculares), música instrumental e teoria musical. A música dos *cartapácios* de Coimbra apresenta uma forte liberdade formal, com uma grande variedade de texturas vocais, desde a monodia acompanhada até à polico-ralidade (para 2, 3 e 4 coros). Encontra-se perfeitamente alinhada com o gosto musical ibérico do século XVII.

O primeiro fólio de cada *cartapácio* lista geralmente as principais obras do seu conteúdo. No *cartapácio* MM234 apenas a Missa “*La zagala más hermosa*” é identificada, o que atesta a importância atribuída à obra na sua origem (*Missa. A9. tres Coros. [...] / de N. Snr^a da Natividade. / Cartapácio .11. / La zagala mas hermosa*). Dos 67 fólhos que constituem o manuscrito, cerca de um quarto é preenchido por esta Missa Paródia (ff. 36–51v) (ver p. 19). O tono de onde provém a missa encontra-se no início do mesmo *cartapácio* MM 234 (ff. 6v–7) (ver pp. 24–25). O resto do manuscrito está preenchido com numerosos vilancicos, tonos e folias a 2, 3, 4 e 8 vozes, com salmos a 8 e 9 vozes (*Ecce nunc, Credidi, Lauda Jerusalem, Confitebor tibi, Laudate pueri, Qui habitat, Cum invocarem*) e uma lição de defuntos a 7 vozes (*Parce mihi Domine*). Todo o *cartapácio* apresenta a mesma caligrafia, que é a maioritária na colecção, com excepção da lição de defuntos (ff. 31–34), escrita com gestos caligráficos mais rápidos e menos cuidados e de leitura mais difícil, embora não possamos necessariamente atribuí-la a uma segunda mão.

A antífona mariana “*Regina caeli*” encontra-se no *cartapácio* MM 51 (ver pp. 36-37) e apresenta uma textura semelhante à da missa “*La zagala más hermosa*” em *stile concertato*, com uma voz que se destaca como solista tomando uma função descritiva à qual respondem as outras sete vozes com o *Alleluya*. As outras três obras vernáculas são oriundas dos *cartapácios* MM 229 (“*Las zagalas del valle*”, ver p. 31), MM 232 (“*Ola toro zente pleta*”) e MM 239 (“*Ai dina dina dana*”).

Nestes *cartapácios* de meados do século XVII encontramos também cópias de obras musicais datadas do século anterior, o que pode testemunhar o interesse (estudo e, eventualmente, execução) por música mais antiga, nomeadamente de mestres de capela anteriores. Por esta razão, incluímos duas obras de Dom Pedro de Cristo, um dos músicos mais emblemáticos da congregação crúzia.

As duas obras instrumentais seleccionadas, ambas no segundo tom, provêm de volumosas colecções conservadas, uma em Coimbra (P-Cug MM 242) e outra no Arquivo Distrital de Braga (P-BRad Ms 964) – uma cidade e uma fonte com ligações ao mosteiro de Santa Cruz.

Refira-se, por fim, que todo o cantochão seleccionado é o específico das festas marianas (*In festis beatæ Mariæ Virginis*), sendo o “*Ite missa est*” o apresentado por Pedro Talésio na sua *Arte de cantochão*, impressa em Coimbra em 1618.

Tiago Simas Freire
(Lyon, Maio 2024)

Handwritten musical score on four staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The lyrics 'Do mi nus in ex cel sis' are written below the first staff. The notation includes various note values and rests.

Handwritten musical score on eight staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The lyrics 'Re gi na (A) li ba ta, re Qui a quon non' are written below the first staff. The notation includes various note values and rests. The second staff has the lyrics 'Al le lu ya.' below it. The third staff has the lyrics 'Al le lu ya.' below it. The fourth staff has the lyrics 'Al le lu ya.' below it. The fifth staff has the lyrics 'Al le lu ya.' below it. The sixth staff has the lyrics 'Al le lu ya.' below it. The seventh staff has the lyrics 'Al le lu ya.' below it. The eighth staff has the lyrics 'Al le lu ya.' below it.

SOURCES MUSICALES

La musique vocale polyphonique ici présentée est issue de sources exclusivement conservées à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra au Portugal (P-Cug) et proviennent du Monastère de *Santa Cruz* de Coimbra à qui l'on doit un des fonds musicaux les plus importants d'Europe (corpus central dans le travail de la *Capella Sanctae Crucis*). Cette institution, maison-mère de l'Ordre des Chanoines Réguliers de Saint Augustin et important centre d'influence politique et culturelle depuis la fondation du royaume du Portugal au XII^e siècle, a en effet développé une activité musicale intense, notamment aux XVI^e et XVII^e siècles. La collection impressionnante, composée de dizaines de manuscrits et d'imprimés, ouvre la voie de la redécouverte de cette florissante institution monastique et, dans une certaine mesure, du panorama musical portugais. Parmi ces sources se trouvent 16 manuscrits musicaux, nommés *cartapácios*, témoignages extraordinaires de l'activité musicale au XVII^e siècle. Ces manuscrits sont codicologiquement uniformes et nous offrent une grande variété de genres de polyphonie latine, de pièces vernaculaires (liturgiques et profanes), de la musique instrumentale et de la théorie musicale. La musique des *cartapácios de Coimbra* présente une grande liberté formelle avec une large palette de textures vocales, de la monodie accompagnée jusqu'à la polychoralité (pour 2, 3 et 4 chœurs). Elle s'inscrit parfaitement dans le goût musical ibérique du XVII^e siècle.

Le premier folio de chaque *cartapácio* liste généralement les œuvres principales de son contenu. Dans le *cartapácio* MM 234 seule la Messe « *La zagala más hermosa* » est identifiée, ce qui témoigne de l'importance attribuée à l'œuvre dès son origine (*Missa. A9. tres Coros. [...] / de N. Snr^a da Natividade. / Cartapácio .11. / La zagala mas hermosa*). Dans les 67 folios qui composent le manuscrit, près d'un quart est occupé avec cette Messe Parodie (ff. 36-51v) (voir p. 19). Le *tono* qui est à l'origine de la messe se trouve au début de ce même *cartapácio* MM 234 (ff. 6v-7) (voir pp. 24-25). Le reste du manuscrit est rempli avec de nombreux *vilancicos*, *tonos* et *folias* à 2, 3, 4 et 8 voix, avec des psaumes à 8 et à 9 voix (*Ecce nunc, Credidi, Lauda Jerusalem, Confitebor tibi, Laudate pueri, Qui habitat, Cum invocarem*) et une leçon de défunts à 7 voix (*Parce mihi Domine*). Tout le cahier est écrit avec la même calligraphie, majoritaire au sein de la collection des *cartapácios*, sauf cette leçon de défunts (ff. 31-34) qui est notée avec des gestes calligraphiques plus rapides et moins soignés, de lecture plus difficile, sans que l'on puisse néanmoins l'attribuer forcément à une deuxième main.

L'antienne mariale « *Regina caeli* » est dans le *cartapácio* MM 51 (voir pp. 36-37) et présente une texture similaire à celle de la messe « *La zagala más hermosa* » en stile concertato, avec une voix qui se détache en tant que soliste et qui joue un rôle descriptif tandis à laquelle que les sept autres voix répondent avec l'*Alleluia*. Les trois autres pièces en langues vernaculaires se trouvent dans les *cartapácios* MM 229 (*Las zagalas del valle*, voir p. 31), MM 232 (*Ola toro zente pleta*) et MM 239 (*Ai dina dina dana*).

Dans ces *cartapácios* du milieu du XVII^e siècle nous rencontrons également la copie d'œuvres musicales datant du siècle précédent ce qui peut témoigner l'intérêt (l'étude et éventuellement l'exécution) pour de la musique plus ancienne, notamment de maitres-chapelle antérieurs. Pour cette raison, nous incluons deux œuvres de Pedro de Cristo, l'un des plus emblématiques musiciens de la congrégation de Santa Cruz.

Les deux pièces instrumentales sélectionnées, toutes deux dans le deuxième ton, sont issues de volumineux recueils conservés l'un à Coimbra (MM 242) et l'autre aux Archives départementales de Braga (P-BRad Ms 964) – une ville et une source avec des liens avec le monastère de Santa Cruz.

Enfin, tout le plain-chant sélectionné est celui dédié aux fêtes mariales (*In festis beatæ Mariæ Virginis*), le « *Ite missa est* » étant celui présenté par Pedro Talésio dans son *Arte de cantochão*, imprimé à Coimbra en 1618.

Tiago Simas Freire
(Lyon, mai 2024)

FUENTES MUSICALES

La música vocal polifónica que aquí se presenta ha sido extraída exclusivamente de fuentes conservadas en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra en Portugal (P-Cug), procedentes del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, institución responsable de una de las colecciones musicales más importantes de Europa (corpus central de la actividad de la *Capella Sanctae Crucis*). Este Monasterio, casa matriz de la Orden de Canónigos Regulares de San Agustín e importante centro de influencia política y cultural desde la fundación del Reino de Portugal en el siglo XII, desarrolló una intensa actividad musical, sobre todo en los siglos XVI y XVII. La impresionante colección conservada, compuesta por decenas de manuscritos y obras impresas, permite redescubrir a esta floreciente institución monástica y, en cierta medida, el panorama musical portugués del momento. Entre estas fuentes se encuentran dieciséis manuscritos, conocidos como *cartapácios*, que proporcionan una extraordinaria evidencia de la actividad musical durante el siglo XVII. Se trata de manuscritos codicológicamente uniformes que contienen una gran variedad de géneros de polifonía latina, piezas en vernácula (religiosas y profanas), música instrumental y teoría musical. La música de los *cartapácios* de Coimbra muestra una gran libertad formal, con una amplia gama de texturas vocales, desde la monodia acompañada hasta la policoralidad (para 2, 3 y 4 coros). Concuerdan perfectamente con el gusto musical ibérico del siglo XVII.

El primer folio de cada *cartapácio* suele funcionar como índice señalando las obras fundamentales de su contenido. En el *cartapácio* MM234 solo se identifica la misa “*La zagala más hermosa*”, lo que atestigua la relevancia atribuida a la composición desde su origen (“*Missa. A9. tres Coros. [...] / de N. Snrª da Natividade. / Cartapácio .11. / La zagala más hermosa*”). De los 67 folios que componen el manuscrito, casi una cuarta parte está ocupada por esta Misa Parodia (ff. 36-51v) (ver p. 19). El tono humano en el que se basa se encuentra al principio del mismo *cartapácio* MM 234 (ff. 6v-7) (ver pp. 24-25). El resto del manuscrito se complementa con numerosos villancicos, tonos y folias a 2, 3, 4 y 8 voces; con salmos a 8 y 9 voces (*Ecce nunc; Credidi; Lauda Jerusalem; Confitebor tibi; Laudate pueri; Qui habitat y Cum invocarem*) y con una lectura de difuntos a 7 voces (*Parce mihi Domine*). Todo el libro está escrito con la misma caligrafía, la más común en la colección de los *cartapácios*, excepto la lectura de difuntos (ff. 31-34), que está anotada con gestos caligráficos más rápidos y menos cuidados que resultan más difíciles de leer, aunque no puede atribuirse con seguridad a una segunda mano.

La antífona mariana “*Regina caeli*” de este registro está en el *cartapácio* MM 51 (ver pp. 36–37) y tiene una textura similar a la de la misa «La zagala más hermosa» en *stile concertato*, con una voz que destaca como solista asumiendo un papel descriptivo textual, mientras que las otras siete voces responden con el *Aleluya*. Las otras tres piezas en lenguas vernáculas se encuentran en los *cartapácios* MM 229 (“*Las zagalas del valle*”, ver p. 31), MM 232 (“*Ola toro zente pleta*”) y MM 239 (“*Ai dina dina dana*”).

En estos *cartapácios* de mediados del siglo XVII encontramos también copias de obras del siglo anterior, lo que puede atestiguar el interés (estudio y posiblemente ejecución) por la música más antigua, en particular por la de los maestros de capilla anteriores. Es por ello que hemos incluido en el proyecto dos obras de Pedro de Cristo, uno de los músicos más emblemáticos de la congregación de Santa Cruz.

Las dos piezas instrumentales seleccionadas, ambas en el segundo tono, proceden de voluminosas colecciones conservadas, una en Coimbra (MM 242) y la otra en el Archivo del Distrito de Braga (P-BRad Ms 964), ciudad y fuente vinculadas al Monasterio de Santa Cruz.

Para terminar, todo el canto llano seleccionado es el específico de las fiestas marianas (*In festis beatæ Mariæ Virginis*), siendo el “*Ite missa est*” el presentado por Pedro Talésio en su *Arte de cantochão*, impreso en Coimbra en 1618.

Tiago Simas Freire
(Lyon, Mayo 2024)

Incertus autor

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The key signature is one flat (B-flat). The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The lyrics 'Surge propere amica mea' are written below the staves.

Handwritten musical score on five staves, continuing the piece. The notation includes various note values and rests. The key signature remains one flat. The lyrics 'Surge' and 'ami for' are written below the staves.

Handwritten musical score on five staves, continuing the piece. The notation includes various note values and rests. The key signature remains one flat. The lyrics 'et veni forma et no' are written below the staves.

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of various rhythmic symbols, including vertical strokes, flags, and beams, arranged in a sequence that suggests a specific melody or rhythm. The symbols are written in a cursive, handwritten style.

Sanctus agnus et refectus flores =

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of various rhythmic symbols, including vertical strokes, flags, and beams, arranged in a sequence that suggests a specific melody or rhythm. The symbols are written in a cursive, handwritten style.

apna *intra*

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation consists of various rhythmic symbols, including vertical strokes, flags, and beams, arranged in a sequence that suggests a specific melody or rhythm. The symbols are written in a cursive, handwritten style.

tempus pationis advenit



THE PARODY MASSES IN COIMBRA'S *CARTAPÁCIOS*

The collection of 16 manuscripts identified as *cartapácios*, now preserved at the University of Coimbra, is surely one of the most striking testimonies of musical practice in Portugal during the 17th century.

With more than 2,500 pages of music, the *cartapácios* show an impressive variety of content, from music theory, instrumental music, different pieces in Romance languages (*vilancicos*, *tonos*, *romances*, etc.), to psalms, hymns, canticles, responsories, etc. intended for the main feasts of the liturgical calendar. A collection of musical manuscripts which, as we get to know them in greater detail, reveals itself to be a truly fascinating window onto musical activities at the Monastery of Santa Cruz in Coimbra.

The *cartapácios* display what will surely be the most characteristic musical element of the Iberian and European 17th century: the occurrence of an huge stylistic variety where pieces in the style of the previous century (polyphony with 4 or 5 voices with a dense and homogeneous texture) coexist, sometimes under the same composer, with polychorality (2 to 4 choirs), the explicit and growing presence of an independent instrumental accompaniment (*guião*), multiple solo passages or with a reduced number of voices over a *guião* (*stile concertato*), explicit instrumental parts, and many other different solutions of setting the text to music (more or less close to the original literary structure), etc. Often associated with the musical Baroque, this stylistic variety cuts across all repertoires, both secular and sacred, vernacular and in Latin, vocal and instrumental. Its main thrust is, through effect and contrast, a deliberate search for impact and giving the listener the unexpected.

In the repertoire preserved in the *cartapácios*, the writing for several choirs (polychorality), common in Iberia from the end of the 16th century, is suggestive of a practice at its peak, both in the sheer number of polychoral pieces, and the evident quality of many of these works. The majority, mainly in Latin, are for 2 choirs (8 voices), often accompanied by the afore-mentioned bass instrumental line (*guião*). Within this wealth of music, we find 5 polychoral masses:

<i>Missa a .10. 8. voci é due violini. Æ. H.</i>	4vv + 4vv + 2vls + [<i>guião</i> 1 st choir] + <i>Basso continuo</i>	MM 228, ff. 47-68v
<i>Missa La zagala más hermosa</i>	1v + 4vv + 4vv + <i>guião</i>	MM 234, ff. 36-52
<i>Missa cum octo vocibus</i>	4vv + 4vv	MM 236, ff. 93v-111
<i>Missa Que sonoramente canta a 8</i>	4vv + 4vv	MM 237, ff. 1-15
<i>Missa Al rigor [vigor?] a 7. Dom Gabriel.</i>	3vv + inst + 4vv + <i>guião</i>	MM 243, ff. 41-56

Only two of these masses seem to indicate authorship. "Æ. H." for the first one, though we cannot tell much more at present, noting only that it is probably a copy from an

Italian source. In the last Mass on the list above, we find the inscription "*Dom Gabriel*", which, without further information, could perhaps be a reference to Dom Gabriel de S. João (we do find this full name in the same MM 243, f. 36v), an Augustinian musician who died in 1651 and was recognised by his peers as "*omnis Musicae Artis Magister Peritissimus*" (P-Cug Ms.1741, f. 90). We know little else about him, apart from the fact that he served the monasteries of Santa Cruz de Coimbra and São Vicente de Fora in Lisbon. This small sample of five masses offers us an excellent illustration of the afore-mentioned demand for variety that characterises the Iberian 17th century. The masses *cum octo vocibus* and *Que sonoramente canta* are for two choirs of four voices each (with the first choir, as was common in the Iberian Peninsula, consisting of two sopranos, alto and tenor, instead of the perhaps more expected soprano, alto, tenor and bass). To this basic configuration, the *Missa Al rigor* adds a first variant in which, in addition to an instrumental bass that accompanies the entire piece (*guião*), the first choir has only three voices with a high instrumental line. The *Missa La zagala mas hermosa* offers a new combination using three choirs with the first choir consisting only of a soprano voice, an option most probably of a rhetorical nature as Tiago Simas Freire alludes to in the text above, "A mass for the most beautiful shepherdess". Finally, the *Missa a .10.* adds a section of two violins to the two four-voice choirs, an instrumental bass to accompany the first choir and an instrumental bass to accompany the whole piece (*Basso continuo*).

In addition to these multiple vocal and instrumental combinations, at least three of these *cartapácio* masses use one of the most fashionable compositional techniques of the time, the parody mass. Building music on pre-existing material is a practice that cuts across all time periods. Having found various forms of expression over time, from the mid-15th century onwards it became common for the Ordinary of the Mass (the permanent texts of the Mass, prayed almost every day, regardless of the liturgical feast celebrated) to be put into polyphony using a pre-existing melody as a starting point (either sacred or secular, in long notes in one of the voices or called up in the different voices). Alongside the use of a melody as pre-existing material, it is equally common for the model to be a polyphonic piece, again either sacred or secular. This technique, often identified as a *parody mass*, draws on a polyphonic work by the composer of the Mass himself or it might provide an opportunity for the musicians to pay homage to some of the main references of their time. Take, for example, the case of the Portuguese Duarte Lobo (†1646) with four masses on motets by Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594) and another four on motets by Francisco Guerrero (†1599); or Manuel Cardoso (†1650) whose five masses from his first book (1625) are all built on motets by Palestrina. That said, for many of the 16th and 17th century masses that have come down to us, despite their evocative titles, we still haven't managed to identify which pre-existing material was used, monodic or polyphonic.

This is the case of the *Missa al rigor* de D. Gabriel [de S. João?], preserved in the *cartapácio* MM 243, for which it has not yet been possible to locate the pre-existing material used, most probably a vernacular piece whose first words of the title are "*al rigor*" (or "*al vigor*"). For the two other parody masses found in the *cartapácios* of the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, the Augustinian manuscripts themselves supply us with the polyphonic models used. The *Missa Que sonoramente canta* takes as its starting point the Romance of the same name, for 4 voices, found in the *cartapácio* MM 229 (ff. 34–5; this vernacular piece is also copied in another musical manuscript preserved in the General Library of the University of Coimbra, MM 54 ff. 46–47). As for the Mass *La zagala mas hermosa*, the cornerstone of this Book-CD, the polyphonic model used was the *tono humano*, which is preserved in the very same manuscript, a few folios before the Mass (MM 234, ff. 6v–7) (see pp. 24–25).

The first verse of this *tono*, "*La zagala mas hermosa*", seems to be a literary device in 16th and 17th century Iberian poetry. There are countless literary testimonies in which we can find this first verse followed by so many other variants, which can serve both as a *tono humano* or as a *tono al divino*, thanks to a virtuoso wordplay between the figures of the young girl (*zagala*) and the Virgin. That said, we cannot help but wonder to what extent these poems (and music) were popular in circles beyond the most erudite. In any case, at the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, the *tono La zagala más hermosa* was deemed suitable for the composition of a Mass dedicated to the Nativity of the Virgin. The various sections of the Ordinary of the Mass (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) are pervaded by the main melodies of the *Tono*, uniting them in a single cycle. An attentive ear will have no trouble identifying the affiliation between the *Tono* and the different parts of the Mass. As was common at the time, the opening section, the *Kyrie*, will certainly be the most exuberant in its proximity to the vernacular model piece, but a careful listening to, for instance, the *Gloria* or the *Agnus Dei* will quickly allow you to spot, among the many other details, the melody of "*Zagales, si quereis vida no la miréis*" over the text "*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*".

The composer reworks the vernacular material to create a new piece of music for the liturgy where, along with the technique of parody, he resorted to polychorality, the addition of an instrumental *guião* (*basso continuo*), or the *concertato* technique (with various solo, duo or trio moments between the different parts). This extraordinary illustration of the porosity between the secular and religious realms, which was prevalent throughout the 17th century (and increasingly criticised from the last decades of the 18th century onwards) is also a prime example of the impressive 17th-century musical practice of the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, a reminder of a Portuguese Baroque music that is still very little known.

Paulo Estudante
(Coimbra, July 2024)



MISSAS PARÓDIA NOS CARTAPÁCIOS DE COIMBRA

A coleção de 16 manuscritos identificados como *cartapácios*, hoje conservada na Universidade de Coimbra, é seguramente um dos testemunhos mais impactantes da prática musical em Portugal durante o século XVII.

Com mais de 2 500 páginas de música, os *cartapácios* mostram uma impressionante variedade de conteúdos, desde teoria musical, música instrumental, diferentes peças em língua romance (vilancicos, tonos, romances, etc.), até aos salmos, hinos, cânticos, responsórios, etc. destinados às principais festas do calendário litúrgico. Um conjunto de manuscritos musicais que, à medida que os vamos conhecendo mais detalhadamente, se tem confirmado como uma janela absolutamente fascinante sobre a produção musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Os *cartapácios* exibem aquele que será seguramente o elemento musical mais característico do século XVII ibérico e europeu: a ocorrência de uma enorme variedade estilística onde coexistem, por vezes sob um mesmo compositor, peças à maneira do século anterior (polifonia a 4 ou 5 vozes com uma textura densa e homogênea), policoralidade (2 a 4 coros) com diferentes soluções na sua construção, presença explícita e crescente de um acompanhamento instrumental (*guião*) tendencialmente independente, múltiplas passagens solistas ou com um número reduzidos de vozes sobre um *guião* (*stile concertato*), partes instrumentais explícitas, diferentes formas de tratamento musical do texto (mais e menos próxima da estrutura literária original), etc. Frequentemente associada ao Barroco musical, esta variedade estilística é transversal a todo o repertório, secular ou sacro, vernacular ou em latim, vocal ou instrumental. O seu principal eixo é, através do efeito e do contraste, uma busca deliberada do impacto e do inesperado junto do ouvinte.

A escrita a vários coros (policoralidade), presente na Península Ibérica pelo menos desde as duas últimas décadas do século XVI, tem no repertório conservado nos *cartapácios* a expressão de uma prática no seu auge, seja pela quantidade de peças policorais, predominantes no conjunto dos manuscritos, seja pela qualidade evidente de muitas dessas obras. A maioria, sobretudo em latim, destina-se a 2 coros (8 vozes), frequentemente acompanhados pela já referida linha instrumental grave (*guião*). É no seio deste precioso manancial que encontramos 5 missas policorais, a saber:

<i>Missa a .10. 8. voci é due violini. Æ. H.</i>	4vv + 4vv + 2vls + [guião 1ºcoro] + Basso continuo	MM 228, ff. 47–68v
<i>Missa La zagala más hermosa</i>	1v + 4vv + 4vv + guião	MM 234, ff. 36–52
<i>Missa cum octo vocibus</i>	4vv + 4vv	MM 236, ff. 93v–111
<i>Missa Que sonoramente canta a 8</i>	4vv + 4vv	MM 237, ff. 1–15
<i>Missa Al rigor [vigor?] a 7. Dom Gabriel.</i>	3vv + inst + 4vv + guião	MM 243, ff. 41–56

Apenas duas destas missas parecem apontar autorias. “Æ. H.” para a primeira, sem que consigamos, para já, avançar muito mais, notando apenas que se deverá tratar, muito

provavelmente, de uma cópia a partir de uma fonte italiana. Na derradeira missa da lista acima, encontramos a inscrição “*Dom Gabriel*”, o que, sem mais informação, talvez possa ser uma referência a D. Gabriel de S. João (encontramos este nome completo no mesmo MM 243, f. 36v), um músico agostinho falecido em 1651 e reconhecido pelos seus pares como “*omnis Musicae Artis Magister Peritissimus*” (P-Cug Ms.1741, f. 90). Pouco mais sabemos sobre este personagem, para além de ter estado ao serviço dos Mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de São Vicente de Fora, em Lisboa.

Esta pequena amostra de cinco missas oferece-nos uma excelente ilustração da já referida demanda de variedade que caracteriza o século XVII ibérico. As missas *cum octo vocibus* e *Que sonoramente canta* são assentes numa distribuição em dois coros de quatro vozes cada (com o primeiro coro, como é frequente na Península Ibérica, a ser constituído por dois sopranos, alto e tenor em vez de do porventura mais expectável soprano, alto, tenor e baixo). A esta configuração base, a *Missa Al rigor* acrescenta uma primeira variante onde, para além de um baixo instrumental que acompanha toda a peça (*guião*), o primeiro coro apresenta apenas três vozes às quais se associa uma linha instrumental aguda. A *Missa La zagala más hermosa* oferece uma nova combinação recorrendo a três coros com o primeiro deles constituído apenas por uma voz de soprano, uma opção muito provavelmente de índole retórica como Tiago Simas Freire alude no texto acima, “Uma missa para a mais bela pastora”. Por fim, a *Missa a .10.* acrescenta aos dois coros de quatro vozes, um bloco de dois violinos, um baixo instrumental a acompanhar o 1º coro e um baixo instrumental a acompanhar a integralidade da peça (*Basso continuo*).

Para além destes múltiplos jogos com os efectivos vocal e instrumental, pelo menos três destas missas dos *cartapácios* recorrem a uma das técnicas composicionais mais em voga na época, a da *missa paródia*. A construção musical sobre material pré-existente é uma prática absolutamente transversal a todas as épocas. Tendo conhecido várias formas de expressão ao longo dos tempos, desde meados do século XV passa a ser comum que o Ordinário da Missa (os textos fixos da Missa, rezados praticamente todos os dias, independentemente da festa litúrgica celebrada) seja posto em polifonia tendo como ponto de partida uma melodia pré-existente (sacra ou secular, em notas longas numa das vozes ou evocada nas diferentes vozes). A par do uso de uma melodia como material pré-existente, é igualmente frequente que o modelo seja uma peça polifónica, sacra ou secular. Esta técnica, amiúde identificada como *missa paródia*, tanto recorre a uma obra polifónica da autoria do próprio compositor da Missa como também constitui uma oportunidade para os músicos homenagearem algumas das principais referências da sua época. Veja-se, por exemplo, o caso dos portugueses Duarte Lobo (†1646) com quatro missas sobre motetes de Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594) e outras quatro sobre motetes de Francisco Guerrero (†1599); ou de Manuel Cardoso (†1650) cujas cinco missas do seu primeiro livro (1625) são todas construídas sobre motetes de Palestrina. No entanto, para muitas das missas dos séculos XVI e XVII que nos chegaram, apesar dos títulos evocativos que exibem, ainda não conseguimos identificar qual o material pré-existente utilizado, monódico ou polifónico.

É o caso da *Missa al rigor* de D. Gabriel [de S. João?], conservada no *cartapácio* MM 243, para a qual ainda não foi possível localizar o material pré-existente utilizado, muito provavelmente uma peça vernacular cujas primeiras palavras do título serão “*al rigor*” (ou “*al vigor*”). Para as duas outras missas paródia presentes nos *cartapácios* do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, são os próprios manuscritos crúzios que nos oferecem os modelos polifónicos utilizados. A *Missa Que sonoramente canta* toma como ponto de partida o romance homónimo, a 4 vozes, que se encontra no *cartapácio* MM 229 (ff. 34-5; esta peça vernacular está igualmente copiada num outro manuscrito musical conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, o MM 54 ff. 46-47). Quanto à *Missa La zagala más hermosa*, pedra angular do presente Livro-disco, o modelo polifónico utilizado foi o tono humano que se conserva precisamente no mesmo manuscrito, uns fólios antes da Missa (MM 234, ff. 6v-7) (ver pp. 24-25).

O primeiro verso deste tono, “*La zagala mas hermosa*”, parece ser um lugar comum da poesia ibérica dos séculos XVI e XVII. São inúmeros os testemunhos literários em que podemos encontrar este primeiro verso seguido de tantas outras variantes, podendo tanto servir tanto um *tono humano* como um *tono al divino*, graças a um jogo virtuoso entre as figuras da jovem rapariga (*zagala*) e da Virgem. Dito isto, não nos é fácil aferir até que ponto uma poesia (e música) como esta era realmente popular na época, reconhecida por um público fora dos circuitos mais eruditos. Seja como for, no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, o tono *La zagala mas hermosa* foi entendido como inspiração suficiente para a composição de uma Missa dedicada à Natividade da Virgem. As várias secções do Ordinário da Missa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) são permeadas pelas principais melodias do tono, unindo-as num ciclo único. Um ouvido atento não terá dificuldades em identificar a filiação entre o tono e as diferentes partes da Missa. Como era prática na época, a secção inicial, o *Kyrie*, será seguramente a mais exuberante na proximidade à peça vernacular modelo mas uma audição cuidada, por exemplo, do *Gloria* ou do *Agnus Dei* irá rapidamente permitir localizar, entre outros detalhes, a melodia de “*Zagales, si quereis vida no la miréis*” sobre o texto “*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*”.

O compositor retrabalha o material vernacular construindo uma nova obra musical destinada à liturgia onde, a par da técnica da paródia, recorre à policoralidade, à adição de um guião instrumental (baixo contínuo), ou ao *concertato* (com vários momentos de solo, duo ou trio entre as diferentes partes). Esta extraordinária ilustração da porosidade entre as esferas secular e religiosa, preponderante ao longo do século XVII (e crescente objecto de crítica a partir das últimas décadas do século XVIII) é também um exemplo acabado da impressionante prática musical seiscentista do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, evocadora de um Barroco musical português ainda muito pouco conhecido.

Paulo Estudante
(Coimbra, Julho 2024)



LES MESSES PARODIE DANS LES *CARTAPÁCIOS* DE COIMBRA

La collection de 16 manuscrits identifiés comme *cartapácios*, aujourd’hui conservée à l’Université de Coimbra, est certainement l’un des témoignages les plus frappants de la pratique musicale au Portugal au cours du XVII^e siècle.

Avec plus de 2 500 pages de musique, les *cartapácios* présentent une variété impressionnante de contenus, allant de la théorie musicale, de la musique instrumentale, de différentes pièces en langue vernaculaire (*vilancicos*, *tonos*, *romances*, etc.), aux psaumes, hymnes, cantiques, répons, etc. destinés aux principales fêtes du calendrier liturgique. Un ensemble de manuscrits musicaux qui, au fur et à mesure que nous les connaissons plus en détail, se révèle être une fenêtre absolument fascinante sur la production musicale du Monastère de Santa Cruz de Coimbra.

Les *cartapácios* présentent une particularité musicale qui sera certainement la plus emblématique du XVII^e siècle ibérique et européen, à savoir la manifestation d’une énorme variété stylistique, parfois sous la plume du même compositeur, où coexistent des pièces dans le style du siècle précédent (polyphonie à 4 ou 5 voix avec une texture dense et homogène), de la polychoralité (2 à 4 chœurs), la présence explicite et croissante d’un accompagnement instrumental (*guião*) qui tend à être indépendant, des passages solistes ou avec un nombre réduit de voix sur un *guião* (*stile concertato*), des parties instrumentales explicites, ou encore différentes manières de traiter musicalement le texte (plus ou moins proches de la structure littéraire originale), etc. Souvent associée au Baroque musical, cette variété stylistique traverse tous les répertoires, profanes ou sacrés, vernaculaires ou latins, vocaux ou instrumentaux. Son enjeu principal est, par l’effet et le contraste, la recherche délibérée de l’impact et de l’inattendu auprès de l’auditeur.

Présente dans la péninsule ibérique au moins dès les deux dernières décennies du XVI^e siècle, l’écriture à plusieurs chœurs (la polychoralité), trouve dans le répertoire conservé dans les *cartapácios* l’expression d’une pratique à son apogée, tant par la quantité de pièces polychorales, qui prédominent dans tous les manuscrits, que par la qualité évidente de nombre de ces œuvres. La plupart, principalement en latin, sont pour 2 chœurs (8 voix), souvent accompagnées de la ligne instrumentale basse mentionnée plus avant (*guião*). Parmi cette profusion de musique, on trouve cinq messes polychorales, à savoir :

<i>Missa a .10. 8. voci é due violini. Æ. H.</i>	4vv + 4vv + 2vls + [<i>guião</i> 1 ^o chœur] + <i>Basso continuo</i>	MM 228, ff. 47-68v
<i>Missa La zagala más hermosa</i>	1v + 4vv + 4vv + <i>guião</i>	MM 234, ff. 36-52
<i>Missa cum octo vocibus</i>	4vv + 4vv	MM 236, ff. 93v-111
<i>Missa Que sonoramente canta a 8</i>	4vv + 4vv	MM 237, ff. 1-15
<i>Missa Al rigor [vigor?] a 7. Dom Gabriel.</i>	3vv + inst + 4vv + <i>guião</i>	MM 243, ff. 41-56

Seules deux de ces messes semblent indiquer leur auteur. « *Æ. H.* » pour la première, sans que l'on puisse en dire plus pour le moment, en relevant seulement qu'il s'agit probablement d'une copie d'une source italienne. Dans la dernière messe de la liste ci-dessus, nous trouvons l'inscription « *Dom Gabriel* », qui, sans autre information, pourrait être une référence à Dom Gabriel de S. João (nous trouvons ce nom complet dans le même MM 243, f. 36v), un musicien augustinien mort en 1651 et reconnu par ses pairs comme « *omnis Musicae Artis Magister Peritissimus* » (P-Cug Ms.1741, f. 90). Nous savons peu de choses sur lui, si ce n'est qu'il a servi les monastères de Santa Cruz de Coimbra et de São Vicente de Fora, à Lisbonne.

Cet échantillon de cinq messes nous offre une excellente illustration de la quête de variété qui caractérise le XVII^e siècle ibérique. Les messes *cum octo vocibus* et *Que sonoramente canta* sont à deux chœurs, de quatre voix chacun (le premier chœur, selon ce qui est courant dans la péninsule ibérique, étant composé de deux sopranos, d'un alto et d'un ténor). À cette configuration de base, la *Missa Al rigor* ajoute une première variante dans laquelle, en plus d'une basse instrumentale qui accompagne toute la pièce (*guião*), le premier chœur ne comporte que trois voix avec une ligne instrumentale aiguë. La *Missa La zagala más hermosa* propose une nouvelle combinaison à trois chœurs avec un premier chœur composé uniquement d'une voix de soprano, vraisemblablement dans une démarche rhétorique comme l'évoque Tiago Simas Freire dans le texte ci-dessus, « Une messe pour la plus belle des bergères ». Enfin, la *Missa a .10.* adosse une paire de violons aux deux chœurs à quatre voix, une basse instrumentale pour accompagner le premier chœur et une basse instrumentale pour accompagner l'ensemble de la pièce (*Basso continuo*).

Outre ces multiples jeux avec les effectifs vocaux et instrumentaux, au moins trois de ces messes des *cartapácios* utilisent l'une des techniques de composition les plus en vogue à l'époque, la messe parodie. Composer de la musique à partir d'éléments préexistants est une pratique qui traverse toutes les époques. Ainsi, à partir du milieu du XV^e siècle, il est devenu courant de mettre en polyphonie l'Ordinaire de la messe (les textes fixes de la messe, priés pratiquement tous les jours, quelle que soit la fête liturgique célébrée) à partir d'une mélodie préexistante (sacrée ou profane, en notes longues dans l'une des voix ou évoquée dans les différentes voix). La matière préexistante peut également être une pièce polyphonique, sacrée ou profane. Cette technique, souvent identifiée comme une *messe parodie*, permet, d'une part, de prendre en tant que modèle une œuvre polyphonique du compositeur de la messe lui-même, mais aussi de donner l'occasion aux musiciens de rendre hommage aux principales références de leur époque. Prenons par exemple le cas du portugais Duarte Lobo (†1646) avec quatre messes sur des motets de Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594) et quatre autres sur des motets de Francisco Guerrero (†1599) ; ou encore Manuel Cardoso (†1650) dont les cinq messes de son premier livre (1625) sont toutes construites sur des motets de Palestrina. Cela dit, pour de nombreuses messes des XVI^e et XVII^e siècles qui nous sont parvenues, malgré leurs titres évocateurs, nous n'avons toujours pas réussi à identifier quelle matière préexistante a été utilisée, monodique ou polyphonique.

C'est bien le cas de la *Missa al rigor* de D. Gabriel [de S. João ?], conservée dans le *cartapácio* MM 243, pour laquelle il n'a pas encore été possible de localiser l'œuvre préexistante utilisée, très certainement une pièce vernaculaire dont les premiers mots du titre seraient « *al rigor* » (ou « *al vigor* »). Pour les deux autres messes parodies retrouvées dans les *cartapácios* du Monastère de Santa Cruz de Coimbra, ce sont les manuscrits augustiniens eux-mêmes qui nous fournissent les modèles polyphoniques retenus. La *Missa Que sonoramente canta* prend comme point de départ la *romance* du même nom, à 4 voix, qui se trouve dans le *cartapácio* MM 229 (ff. 34-5 ; cette pièce vernaculaire est également copiée dans un autre manuscrit musical conservé à la Bibliothèque Générale de l'Université de Coimbra, MM 54, ff. 46-47). Quant à la *Messe La zagala más hermosa*, pierre angulaire de ce Livre-disque, le modèle polyphonique utilisé est le *tono* portant le même titre, conservé dans le même manuscrit, quelques folios avant la Messe (MM 234, ff. 6v-7) (voir pp. 24-25).

Le premier vers de ce *tono*, « *La zagala más hermosa* », semble être un lieu commun de la poésie ibérique des XVI^e et XVII^e siècles. Il existe d'innombrables témoignages littéraires où l'on retrouve ce premier vers suivi de tant d'autres variantes, qui peuvent servir à la fois un *tono humano* et un *tono al divino*, errant dans l'ambiguïté entre les figures de la jeune fille (*zagala*) et de la Vierge. Cela dit, il ne nous est pas aisé de mesurer la popularité de ces poèmes (et de la musique) en dehors des circuits les plus érudits. Quoi qu'il en soit, au Monastère de Santa Cruz de Coimbra, le *Tono La zagala mas hermosa* a été jugé adéquat pour la composition d'une messe dédiée à la Nativité de la Vierge. Les différentes sections de l'Ordinaire de la messe (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*) sont habitées par les principales mélodies du *Tono*, ce qui leur confère une belle unité. Une oreille attentive n'aura aucun mal à identifier la filiation entre le *Tono* et les différentes parties de la messe. Comme il était d'usage à l'époque, la première section, le *Kyrie*, était sûrement la plus exubérante dans sa proximité avec la pièce modèle vernaculaire, mais une écoute attentive, par exemple, du *Gloria* ou de l'*Agnus Dei*, permettra rapidement de repérer, entre autres détails, la mélodie de « *Zagales, si quereis vida no la miréis* » sur le texte « *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis* ».

Le compositeur retravaille le matériel vernaculaire pour créer une nouvelle pièce de musique liturgique où, au-delà de la technique de la parodie, il recourt à la polychoralité, à l'ajout d'une basse instrumentale (*guião*), ou au *concertato* (avec divers moments de solo, duo ou trio entre les différentes voix). Cette extraordinaire illustration de la porosité entre les sphères profane et religieuse, qui a prévalu tout au long du XVII^e siècle (et qui a été de plus en plus critiquée à partir des dernières décennies du XVIII^e siècle), est également un excellent exemple de l'impressionnante pratique musicale du Monastère de Santa Cruz de Coimbra au XVII^e siècle, évocatrice d'une musique baroque portugaise encore largement méconnue.

Paulo Estudante
(Coimbra, juillet 2024)



MISAS PARODIA EN LOS CARTAPÁCIOS DE COIMBRA

La colección de 16 manuscritos identificados como *cartapácios*, conservada actualmente en la Universidad de Coimbra, es seguramente uno de los testimonios más llamativos de la práctica musical en Portugal durante el siglo XVII.

Con más de 2.500 páginas de música, los *cartapácios* muestran una impresionante variedad de contenidos, desde teoría musical, música instrumental, diferentes piezas en lengua romance (villancicos, tonos, romances, etc.), hasta salmos, himnos, cánticos, responso-rios, etc. para las principales fiestas del calendario litúrgico. Un conjunto de manuscritos musicales que, a medida que los vamos conociendo con más detalle, se ha revelado como una ventana absolutamente fascinante a la producción musical del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra.

Los *cartapácios* muestran lo que seguramente será el elemento musical más característico del siglo XVII ibérico y europeo, la ocurrencia de una enorme variedad estilística donde conviven piezas al estilo del siglo anterior (polifonía a 4 o 5 voces con una textura densa y homogénea), policoralidad (de 2 a 4 coros) con diferentes soluciones en su construc-ción, la presencia explícita y creciente de un acompañamiento instrumental (*guião*) que tiende a ser independiente, pasajes solistas o con un número reducido de voces sobre un *guião* (*stile concertato*), partes instrumentales explícitas, diferentes maneras de tratar musi-calmente el texto (más o menos cercanas a la estructura literaria original), etc. A menudo asociada al Barroco musical, esta variedad estilística atraviesa todo el repertorio, profano o sacro, vernáculo o en latín, vocal o instrumental. Su eje principal es, a través del efecto y el contraste, una búsqueda deliberada del impacto y de lo inesperado ante el oyente.

La escritura para varios coros (policoralidad), presente en la Península Ibérica desde al menos las dos últimas décadas del siglo XVI, tiene en el repertorio conservado en los *cartapácios* la expresión de una práctica en su auge, tanto por la cantidad de piezas, como por la evidente calidad de muchas de estas obras. La mayoría, principalmente en latín, son para 2 coros (8 voces), a menudo acompañados por la ya mencionada línea instrumental grave (*guião*). Entre esta profusión musical se encuentran cinco misas policales:

<i>Missa a .10. 8. voci é due violini. Æ. H.</i>	4vv + 4vv + 2vls + [<i>guião</i> 1º coro] + <i>Basso continuo</i>	MM 228, ff. 47-68v
<i>Missa La zagala más hermosa</i>	1v + 4vv + 4vv + <i>guião</i>	MM 234, ff. 36-52
<i>Missa cum octo vocibus</i>	4vv + 4vv	MM 236, ff. 93v-111
<i>Missa Que sonoramente canta a 8</i>	4vv + 4vv	MM 237, ff. 1-15
<i>Missa Al rigor [vigor?] a 7. Dom Gabriel.</i>	3vv + inst + 4vv + <i>guião</i>	MM 243, ff. 41-56

Sólo dos de estas misas parecen indicar la autoría. "Æ. H." para la primera, pero no pode-mos decir mucho más por el momento, señalando únicamente que se trata probablemente

de una copia de una fuente italiana. En la última misa de la lista anterior, encontramos la inscripción "*Dom Gabriel*", que, sin más información, podría ser una referencia a Dom Gabriel de S. João (encontramos este nombre completo en lo mismo MM 243, f. 36v), músico agustino fallecido en 1651 y reconocido por sus pares como "*omnis Musicae Artis Magister Peritissimus*" (P-Cug Ms.1741, f. 90). Poco más sabemos de él, aparte de que sirvió a los Monasterios de Santa Cruz de Coimbra y São Vicente de Fora, en Lisboa.

Esta pequeña muestra de cinco misas nos ofrece una excelente ilustración de la mencionada demanda de variedad que caracteriza al siglo XVII ibérico. Las misas *cum octo vocibus* y *Que sonoramente canta* se basan en dos coros de cuatro voces cada uno (con el primer coro, como era habitual en la Península Ibérica, formado por dos sopranos, contralto y tenor, en lugar del quizá más esperado soprano, contralto, tenor y bajo). A esta configuración básica, la *Missa Al rigor* añade una primera variante en la que, además de un bajo instrumental que acompaña toda la pieza (*guião*), el primer coro tiene sólo tres voces con una línea instrumental aguda. La *Missa La zagala más hermosa* ofrece una nueva combinación utilizando tres coros con el primer coro formado sólo por una voz de soprano, opción muy probablemente de carácter retórico como alude Tiago Simas Freire en el texto anterior, "Una misa para la pastora más hermosa". Por último, la *Missa a .10.* añade un bloque de dos violines a los dos coros a cuatro voces, un bajo instrumental para acompañar al primer coro y un bajo instrumental para acompañar toda la obra (*Basso continuo*).

Además de estos múltiples juegos con el material vocal e instrumental, al menos tres de estas misas de los *cartapácios* recurren a una de las técnicas compositivas más en boga en la época, la misa parodia. Construir música sobre material preexistente es una práctica que atraviesa todas las épocas. Habiendo encontrado diversas formas de expresión a lo largo del tiempo, a partir de mediados del siglo XV se hizo común que el Ordinario de la Misa (los textos fijos de la Misa, rezados prácticamente todos los días, independientemente de la fiesta litúrgica celebrada) se pusiera en polifonía utilizando como punto de partida una melodía preexistente (sacra o profana, en notas largas en una de las voces o evocada en las distintas voces). Es igualmente frecuente que el material preexistente sea una pieza polifónica, sacra o profana. Esta técnica, a menudo identificada como *misa parodia*, puede utilizar una obra polifónica del propio compositor de la misa o, al mismo tiempo, ser una oportunidad para que los músicos rindan homenaje a algunas de las principales referencias de su época. Tomemos, por ejemplo, el caso del portugués Duarte Lobo (†1646) con cuatro misas sobre motetes de Giovanni Pierluigi da Palestrina (†1594) y otras cuatro sobre motetes de Francisco Guerrero (†1599); o Manuel Cardoso (†1650) cuyas cinco misas de su primer libro (1625) están todas construidas sobre motetes de Palestrina. Sin embargo, para muchas de las misas de los siglos XVI y XVII que han llegado hasta nosotros, a pesar de los evocadores títulos que exhiben, aún no hemos conseguido identificar qué material preexistente se utilizó, monódico o polifónico.

Es el caso de la *Missa al rigor* de D. Gabriel [¿de S. João?], conservada en el *cartapácio* MM 243, para la que aún no ha sido posible localizar el material preexistente utilizado, muy probablemente una pieza vernácula cuyas primeras palabras del título son "*al rigor*" (o "*al vigor*"). Para las otras dos misas parodia encontradas en los *cartapácios* del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, son los propios manuscritos agustinianos los que nos proporcionan los modelos polifónicos utilizados. La *Missa Que sonoramente canta* toma como punto de partida el romance del mismo nombre, a 4 voces, que se encuentra en el *cartapácio* MM 229 (ff. 34-5; esta pieza vernácula también está copiada en otro manuscrito musical conservado en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, MM 54 ff. 46-47). En cuanto a la *Missa La zagala más hermosa*, piedra angular de este Libro-disco, el modelo polifónico utilizado fue el tono homónimo que se conserva en el mismo manuscrito, unos folios antes de la Misa (MM 234, ff. 6v-7) (ver pp. 24-25).

El primer verso de este tono, "*La zagala más hermosa*", es un lugar común en la poesía ibérica de los siglos XVI y XVII. Son innumerables los testimonios literarios en los que podemos encontrar este primer verso seguido de otras tantas variantes, que pueden servir tanto a un tono humano como al divino, gracias a un virtuoso juego entre las figuras de la joven (*zagala*) y la Virgen. Dicho esto, no nos resulta fácil calibrar hasta qué punto una poesía (y una música) como ésta era realmente popular en la época, reconocida por un público ajeno a los circuitos más eruditos.

En cualquier caso, en el Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, el Tono *La zagala más hermosa* se consideró inspiración suficiente para la composición de una Misa dedicada a la Natividad de la Virgen. Las diversas secciones del Ordinario de la Misa (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) están permeadas por las principales melodías del tono, dándoles unidad. Un oído atento no tendrá problemas para identificar la relación entre el tono y las diferentes partes de la misa. Como era habitual en la época, la sección inicial, el *Kyrie*, será sin duda la más exuberante en su proximidad a la pieza modelo vernácula, pero una escucha atenta de, por ejemplo, el *Gloria* o el *Agnus Dei* permitirá detectar rápidamente, entre otros detalles, la melodía de "*Zagales, si quereis vida no la miréis*" sobre el texto "*Qui tollis peccata mundi, miserere nobis*".

El compositor reelaboró el material vernáculo para crear una nueva pieza musical para la liturgia en la que, junto a la técnica de la parodia, recurrió a la policoralidad, a la adición de un bajo instrumental (*guião*) o el *concertato* (con varios momentos a solo, dúo o trío entre las distintas voces). Esta extraordinaria ilustración de la porosidad entre los ámbitos profano y religioso, imperante a lo largo de todo el siglo XVII (y cada vez más criticada a partir de las últimas décadas del siglo XVIII), es también un excelente ejemplo de la impresionante práctica musical del siglo XVII del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, evocadora de una música barroca portuguesa aún muy poco conocida.

Paulo Estudante
(Coimbra, Julio 2024)



Coronation of the Virgin,
1604, Vasco Pereira Lusitano; oil without oak
wood [MCM5720]; Carlos Machado Museum
(photo by Carlos Machado Museum, 2020).



Assumption of the Virgin,
ca. 1623, Miguel de Paiva (act. 1612–45);
Lervão Monastery, Penacova.
(photo by Sónia Duarte, 2019)

MARIAN AND PASTORAL ICONOGRAPHY IN THE FEMININE: IMAGES OF MUSIC IN PAINTINGS FROM THE BAROQUE PERIOD IN PORTUGAL

Among the Marian, Christological, Hagiographic and Eschatological iconographies, therefore sacred, that make up the pictorial corpus collected in Portugal, the first in this order are those where there is a greater profusion of musical images. The theme of the birth of the Virgin – *Nativitas Gloriosae Virginis Mariae* – is rarely represented in Portuguese art. Because of that, focus on, therefore, to the very rare oil painting on wood displayed in the main chapel of the Church of Santa Maria da Oliveira, in Mesão Frio (currently in the process of being classified), next to the Epistle, cited from a source engraved from an original by Hieronymus Wierix (1533–1619) (see pp. (ver pp. 66–67). This is what Portuguese paintings was like during this Baroque era: almost always copied by secondary sources, especially engravings that circulated between workshops (sometimes, more than one source was cited or copied in the same work). The Virgin lying in the wooden cradle is, in the engraving by Wierix in question, comforted by two chordophones (a lute and a cittern) which, in the Portuguese painting, appear even more stylized (given the provincial hand of the unknown painter). On the right, the woman in labour warms the white cloth and, in the background, there is an addition: a semi-open canopy, which shelters Saint Anne's rest.

In the Marian iconography alluding to the Virgin and Child, the mature painting by Vasco Pereira Lusitano (ca. 1536–1609), signed and dated from 1604 (kept in the Azorean collection of Museu Carlos Machado, but from Seville) stands out, although here, appears crowned by God the Father. Flanking the crowned Virgin and the Child sitting on her lap, there are nineteen figures performing music (see p. 60). All this paraphernalia of musical elements fits into a moment of joy and jubilation, set by the heavenly court, and which is repeated in other contemporary paintings from the hands of Miguel de Paiva (act. 1612–45), from Lisbon in the service of D. João IV or by Bento Coelho da Silveira (ca. 1620–1708), a prolific painter of musical iconography *in presto*. By Miguel de Paiva, author of the one of the six paintings in Lorvão Monastery, in Penacova, which had the Abbess D. Margarida da Silveira as its principal (and which features a fiddle, singers, illegible notation and a lute) (see p. 61). And from Bento Coelho, the dozens of musical motifs that figures in the pictorial *corpus* (Lisboa, Salzedas, Alhandra, etc.) especially the harps whose models he recurrently copies. These are joined by other artists – identified and unknown – who draw Marian iconography for oil scenes on wooden, canvas, twill, copper or wall supports, almost always copying sources and models. There sources and models are varied, with engravings by Cornelis Cort, Jan Muller, Pieter de Jode I, Marten de Vos, the Sadeliers, among others.

In other iconographic themes, such as the Adoration of the Shepherds – Christological iconography that integrates the Nativity – the shepherds and shepherdesses come together in the retinues of those who bring offerings such as partridges, chickens or honey, accentuating the earthy and bucolic character of the composition. In a smaller number of pictorial cases listed, we were able to see that they bring with them bagpipes and square drums, inflating them, in the first case, and striking them, in the case of the drum. This is what happens in one of the documentary oil paintings on wood, in the Bragança Church of *Nossa Senhora da Assunção*, in Gondesende, where, in the theme of the Nativity, you can see an adult shepherd blowing a bagpipe, with drone decorated by red fringe and bag of the same color; and a shepherdess that strikes a square frame drum – *adufe* in Portuguese – with her left hand and holding it with the opposite hand (see p. 72). Peripheral art – or, to usurp the term coined by Carlo Ginzburgo, of the micro-artistic level – this painting, still by an unknown author, presents a musical motif widely repeated in Portuguese literature and archival sources but unique in Portuguese painting from that Period of Art History: an *adufe*, associated with a young rural woman. Could this motif have been taken from view and witness a local practice, which seems to be possible in other places of worship, such as the unprecedented anachronistic Marian scene of a possible dancer snapping his fingers that was painted in the Sanctuary of Boa Nova de Terena, by Francisco de Campos (see p. 73)?

Sónia Duarte
(Porto, April 2024)

ICONOGRAFIA MARIANA E PASTORIL NO FEMININO: IMAGENS DE MÚSICA NA PINTURA DO LARGO TEMPO DO BARROCO EM PORTUGAL

Entre as iconografias marianas, cristológicas, hagiográficas e escatológicas, portanto sacras, que integram o *corpus* pictórico levantado em Portugal, são as primeiras nesta ordem aquelas onde se verifica uma maior profusão de imagens de música. O tema do nascimento da Virgem – *Nativitas Gloriosae Virginis Mariae* – é representado com parcimónia na arte portuguesa. Atente-se, por isso, à raríssima pintura a óleo sobre madeira exposta na capela-mor da Igreja de Santa Maria da Oliveira, em Mesão Frio (actualmente em vias de classificação), lado da Epístola, citada de uma fonte gravada a partir de um original de Hieronymus Wierix (1533-1619) (ver pp. 66-67). É assim a pintura portuguesa neste largo tempo do Barroco: quase sempre copiada por fontes secundárias, mormente por gravuras que circulavam entre as oficinas (por vezes, citam-se ou copiam-se mais do que uma fonte numa mesma obra). A Virgem deitada no berço de madeira é, na gravura de Wierix em apreço, confortada por dois cordofones (um alaúde e um cistre) que, na pintura portuguesa, se apresentam, ainda mais, estilizados (dada a mão provinciana do ignoto pintor). À direita, a parturiente aquece o pano alvo e, ao fundo, há um acrescento: um dossel semiaberto, que acolhe o descanso de Santa Ana.

No tema mariano alusivo à Virgem com o Menino, destaque-se a pintura madura de Vasco Pereira Lusitano (ca. 1536-1609), assinada e datada de 1604 (conservada na colecção açoriana do Museu Carlos Machado, mas proveniente de Sevilha), ainda que, aqui, apareça coroada por Deus Pai. Flanqueando a Virgem coroada e o Menino sentado no seu colo, contam-se dezanove figuras em acção musical (ver p. 60). Toda esta parafernália de elementos musicais ajusta-se a um momento de alegria e júbilo, sendo ambientado pela corte celestial, e que se repete noutras pinturas coetâneas saídas das mãos de Miguel de Paiva (act. 1612-45), olisiponense ao serviço de D. João IV ou de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620-1708), profícuo pintor de iconografia musical *fa presto*. De Miguel de Paiva, saliente-se uma das seis pinturas do cenóbio sito em Lervão, Penacova, que tivera como comitente a Abadessa D. Margarida da Silveira (e onde figura uma rabeça, cantores, notação ilegível e um alaúde) (ver p. 61). De Bento Coelho, as dezenas de motivos musicais que povoam as suas obras (Lisboa, Salzedas, Alhandra, etc.) mormente as harpas cujos modelos copia recorrentemente. A estes juntam-se outros artistas – identificados e ignotos – que debuxam iconografias marianas para cenóbios a óleo sobre suportes de madeira, tela, sarja, cobre ou parede, copiando, quase sempre fontes e modelos. As fontes e modelos são variegadas, encontrando-se identificadas gravuras de Cornelis Cort, Jan Muller, Pieter de Jode I, Marten de Vos, os Sadeler, entre outros.

Noutros temas iconográficos, como o da Adoração dos Pastores – iconografia cristológica que integra a Natividade – os zagais e zagalas juntam-se nos séquitos daqueles que trazem oferendas como perdizes, galinhas ou mel, acentuando o carácter terreno e bucólico da composição. Num menor número de casos pictóricos elencados, pudemos ver que trazem consigo gaitas e pandeiros quadrados, insuflando-os, no primeiro caso, e percutindo-os, no caso dos adufes. É o que acontece numa das pinturas documentais a óleo sobre madeira colocada no lado do Evangelho, na bragançana Igreja de Nossa Senhora da Assunção, em Gondesende, onde, no tema da Natividade, se pode ver um zagal adulto que insufla uma gaita de foles, com ronco decorado por franja encarnada e fole da mesma cor; e uma zagala que percute um pandeiro quadrado com a mão esquerda, segurando-o com a mão oposta (ver p. 72). Arte periférica – ou, usurpando o termo cunhado por Carlo Ginzburgo, do plano micro-artístico – esta pintura, ainda de ignoto autor, apresenta um motivo musical largamente repetido na literatura portuguesa e nas fontes de arquivo mas único na pintura portuguesa deste largo tempo do Barroco: o adufe, associado a uma jovem mulher do campo. Terá este motivo sido tirado *de visu* e documente uma prática local, o que parece poder acontecer noutros espaços de culto, como a inédita cena mariana anacrónica de um possível dançador com estalidos que se pintou no Santuário de Boa Nova de Terena, da autoria de Francisco de Campos (ver p. 73)?

Sónia Duarte
(Porto, Abril 2024)



The Birth of the Glorious Virgin Mary,
ca. 1694, unknown author;
Church of Santa Maria de Oliveira, Mesão Frio.
(photo by Sónia Duarte, 2020)



*Dormi dulcis, dormi bella
Caeli gaudium puella,
Dormi, dormi blandula.*

*Dormit genis, dormit ore,
Sed est vigil in amore
Plena Deo pupula.*

Hieronimus Wierix fecit et excudit. Cum Gratia et Privilegio. Piermans.

The Birth of the Glorious Virgin Mary,
ca. 1619, Hieronimus Wierix; engraving;
The British Museum (1858,0417.1362)

ICONOGRAPHIE MARIALE ET PASTORALE AU FÉMININ : IMAGES DE MUSIQUE EN PEINTURE DE LA PÉRIODE BAROQUE AU PORTUGAL

Parmi les iconographies mariales, christologiques, hagiographiques et eschatologiques, donc sacrées, qui composent le *corpus* pictural recensé au Portugal, ce sont les premières qui recèlent une plus grande profusion d'images musicales. Le thème de la naissance de la Vierge – *Nativitas Gloriosae Virginis Mariae* – est représenté avec parcimonie dans l'art portugais. D'où l'attention méritée à la très rare peinture à l'huile sur bois exposée dans la chapelle principale de l'église de Santa Maria da Oliveira, à Mesão Frio (en cours de classement), à côté de l'Épître, citation d'une source gravée d'après un original de Hieronymus Wierix (1533-1619) (voir pp. 66-67). La peinture portugaise durant cette longue période Baroque est ainsi : presque toujours copiée d'après des sources secondaires, notamment des gravures qui circulent entre ateliers (parfois, plus d'une source était citée ou copiée dans la même œuvre). La Vierge allongée dans le berceau en bois est, dans la gravure de Wierix en question, réconfortée par deux cordophones (un luth et un cistre) qui, dans la peinture portugaise, apparaissent encore plus stylisés (compte tenu de la main provinciale du peintre inconnu). À droite, la sage-femme réchauffe le drap blanc et, au fond, un dais semi-ouvert, qui abrite le repos de sainte Anne, a été ajouté.

Dans le thème marial faisant allusion à la Vierge et à l'Enfant, une œuvre majeure de Vasco Pereira Lusitano (ca. 1536-1609), signée et datée de 1604 (conservée dans la collection du Musée Carlos Machado aux Açores, mais provenant de Séville), est emblématique, bien qu'ici, elle apparaît couronnée par Dieu le Père. La Vierge couronnée et l'Enfant assis sur ses genoux sont encadrés par dix-neuf personnages en train d'exécuter de la musique (voir p. 60). Tout cet attirail musical s'inscrit dans un moment de joie et de jubilation, animé par la cour céleste des anges réunis, et qui se répète dans d'autres peintures contemporaines des mains de Miguel de Paiva (actif 1612-45), lisboète au service de D. João IV (voir p. 61) ou par Bento Coelho da Silveira (ca. 1620-1708), peintre prolifique d'iconographie musicale. De Miguel de Paiva, retenons l'un des six tableaux du couvent de Lorvão, Penacova, qui avait pour principale l'abbesse D. Margarida da Silveira (et qui présente un violon, des chanteurs, une notation illisible et un luth) (voir p. 61). Et de Bento Coelho, aux dizaines de motifs musicaux qui peuplent ses œuvres (Lisboa, Salzedas, Alhandra, etc.) notamment les harpes dont il copie de manière récurrente les modèles. A ceux-ci se joignent d'autres artistes – identifiés et inconnus – qui déclinent, pour des monastères, l'iconographie mariale à l'huile sur des supports en bois, toile, sergé, cuivre ou muraux, copiant presque toujours des sources et des modèles. Les sources et les modèles sont variés, avec des gravures de Cornelis Cort, Jan Muller, Pieter de Jode I, Marten de Vos, les Sadeler, entre autres.

Dans d'autres thèmes iconographiques, comme *l'Adoration des Bergers* – iconographie christologique qui intègre la *Nativité* – les bergers et bergères se présentent à la suite de ceux qui apportent des offrandes comme des perdrix, des poules ou du miel, accentuant le caractère terrestre et bucolique de l'ensemble. Dans un plus petit nombre de cas picturaux recensés, nous avons pu constater qu'ils amènent avec eux des cornemuses et des tambours sur cadre carré (appelé *adufe* en portugais), les gonflant, dans le premier cas, et les frappant, dans le cas des tambours. C'est ce qui se passe dans l'une des peintures documentaires à l'huile sur bois placées du côté de l'Évangile, dans l'église de Bragança de *Nossa Senhora da Assunção*, à Gondesende, où, sur le thème de la Nativité, on peut voir un berger adulte soufflant dans une cornemuse, avec un bourdon décoré de franges rouges et la poche de la même couleur ; et une jeune bergère qui frappe un *adufe* avec la main gauche, en le tenant avec la main opposée (voir p. 72). Art périphérique – ou, pour usurper le terme inventé par Carlo Ginzburgo, de niveau micro-artistique – cette peinture, d'un auteur encore inconnu, présente un motif musical largement répété dans la littérature portugaise et dans les sources d'archives mais unique dans la peinture portugaise de cette longue période baroque : l'*adufe*, associé à une jeune femme rurale. Ce motif aurait-il pu être saisi *de visu* et documenter une pratique locale, ce qui semble vraisemblable dans d'autres lieux de culte, comme la scène mariale anachronique inédite d'un possible danseur claquant les doigts qui a été peint dans le sanctuaire de Boa Nova de Terena, par Francisco de Campos (voir p. 73) ?

Sónia Duarte
(Porto, Avril 2024)

ICONOGRAFIA MARIANA Y PASTORAL EN FEMENINO: IMAGENES DE LA MUSICA EN LA PINTURA DEL TIEMPO DEL BARROCO EN PORTUGAL

Entre las iconografías marianas, cristológicas, hagiográficas y escatológicas, por tanto sagradas, que componen el *corpus* pictórico recogido en Portugal, las primeras por este orden son aquellas en las que existe una mayor profusión de imágenes musicales. El tema del nacimiento de la Virgen – *Nativitas Gloriosae Virginis Mariae* – está escasamente representado en el arte portugués. Prestemos atención, por tanto, al rarísimo óleo sobre madera expuesto en la capilla mayor de la Iglesia de Santa Maria da Oliveira, en Mesão Frio (norte de Portugal), junto a la Epístola, citado de una fuente grabada de un original de Hieronymus Wierix (1533–1619) (ver pp. 66–67). Así era la pintura portuguesa durante este largo período del Barroco: casi siempre copiada por fuentes secundarias, especialmente de grabados que circulaban entre talleres (a veces, se citaba o copiaba más de una fuente en una misma obra). La Virgen acostada en la cuna de madera es, en el grabado de Wierix en cuestión, consolada por dos cordófonos (un laúd y un cistre de cuerda pulsada) que, en la pintura portuguesa, parecen aún más estilizados (dada la mano provinciana del pintor desconocido). A la derecha, la parturienta calienta el paño blanco y, al fondo, hay un añadido: un palio semiabierto, que cobija el descanso de Santa Ana.

En el tema mariano alusivo a la Virgen y el Niño destaca el cuadro de madurez de Vasco Pereira Lusitano (ca. 1536–1609), firmado y fechado de 1604 (conservado en la colección del Museo Carlos Machado en las Azores, pero de Sevilla), aunque aquí aparece coronada por Dios Padre Flanqueando a la Virgen coronada y al Niño sentado en su regazo, se encuentran diecinueve figuras en acción musical (ver p. 60). Toda esta parafernalia de elementos musicales encaja en un momento de alegría y júbilo, ambientado por la corte celestial, y que se repite en otras pinturas contemporáneas de las manos de Miguel de Paiva (fl. 1612–45), de Lisboa al servicio de D. João IV o por Bento Coelho da Silveira (ca. 1620–1708), prolífico pintor de iconografía musical *in presto*. De Miguel de Paiva, se destaca una de las seis pinturas de la escena ubicada en Lorrão, Penacova, que tuvo como protagonista a la abadesa D. Margarida da Silveira (y que presenta un violín, cantantes, notación ilegible y un laúd) (ver p. 61). Y de Bento Coelho, las decenas de motivos musicales que pueblan sus obras (Lisboa, Salzedas, Alhandra, etc.) especialmente las arpas cuyos modelos copia recurrentemente. A ellos se suman otros artistas – identificados y desconocidos – que dibujan iconografía mariana para escenas al óleo sobre soportes de madera, lienzo, sarga, cobre o pared, casi siempre copiando fuentes y modelos. Las fuentes y modelos son variados, con grabados de Cornelis Cort, Jan Muller, Pieter de Jode I, Marten de Vos, los Sadeler, entre otros.

En otros temas iconográficos, como la Adoración de los Pastores – iconografía cristológica que integra la Natividad –, los zagales y zagalas confluyen en las comitivas de quienes traen ofrendas como perdices, gallinas o miel, acentuando el carácter terroso y bucólico de la composición. En un menor número de casos pictóricos enumerados pudimos ver que traen consigo gaitas y panderos cuadrados, inflándolos, en el primer caso, y golpeándolos, en el caso de los panderos. Esto es lo que sucede en uno de los óleos sobre madera documental colocados en el lado del Evangelio, en la Iglesia de *Nossa Senhora da Assunção*, en Bragança, en Gondesende, donde, en el tema de la Natividad, se puede ver a un zagal adulto tocando una gaita, con roncón decorado por fleco rojo y fol del mismo color; y una zagala que golpea con la mano izquierda un pandero cuadrado, sujetándolo con la mano opuesta (ver p. 72). Arte periférico – o, para usurpar el término acuñado por Carlo Ginzburgo, nivel microartístico –, esta pintura, aún de autor desconocido, presenta un motivo musical ampliamente repetido en la literatura y los archivos portugueses, pero único en la pintura portuguesa de este largo período barroco: el pandero, asociado a una joven rural. ¿Podría este motivo haber sido tomado visualmente y documentar una práctica local, que parece ser el caso de otros lugares de culto, como la anacrónica escena mariana sin precedentes de un posible bailarín con chasquidos que fue pintada en el Santuario de Boa Nova de Terena por Francisco de Campos (ver p. 73)?

Sónia Duarte
(Porto, Abril 2024)



Adoration of the Shepherds,
ca. 1738, author unknown;
Church of Our Lady of the Assumption, Gondesende.
(photo by Sónia Duarte, 2020)



Assumption of the Virgin,
ca. 1565, Francisco de Campos;
Sanctuary of Our Lady of Boa Nova de Terena.
(photo by Sónia Duarte, 2014)

CORONATION OF THE VIRGIN BY VASCO PEREIRA LUSITANO (1604): MUSICAL ENVIRONMENT AND INSTRUMENTAL RICHNESS

It was during the initial discussions concerning Marian iconography in 17th-century Portugal, a venture undertaken in parallel with this project dedicated to the mass “*La zagala más hermosa*”, that the work of Vasco Pereira Lusitano inevitably came to light, illustrating the Coronation of the Virgin in a profoundly rich musical setting (see p. 60). Dating from the artist’s mature phase (Lusitano was already 68 at the time of its creation; he was a scholarly man with his own library), the work was painted in Seville under the influence of Luis de Vargas and Juan de Roelas – as the inscription on the obverse itself reveals: *[V]asco pereira lusitano pin/tava em sevilla. año 1604, en/ el mes de febrero* (*Vasco Pereira Lusitano painted in Seville. year 1604, in the month of February*) – and was dispatched to the now defunct Church of All Saints of the Jesuit College in Ponta Delgada (Azores), where the Sacred Art Centre of the Carlos Machado Museum is currently located. The painting was rediscovered, by chance, in 1973, in a state of utter ruin, when the College was handed over to the Municipality of Ponta Delgada for the establishment of the Carlos Machado Museum. It was hidden by a canvas with identical iconography, but of mediocre brushwork and unknown authorship, dating from around 1730. The reasons for its concealment are unknown, but it has been speculated that it was due to the loss of its chromatic layer, which had removed Vasco Pereira’s panel from the former golden aura and the counter-Reformation decorum that had distanced it from its expected didactic function. Or perhaps, it was an attempt to preserve it from the eyes of thieving hands during the expulsion of the Jesuits.

Observing the multitude of musical elements accompanying this visual masterpiece, the analytical gaze swiftly fixes upon the music book with epigraphic notation, opened and held by one angel for another angel, wielding a sackbut, to read (see p. 82). (Another open book, surely containing another vocal part, is partially visible at the bottom of the painting behind an angel playing the recorder; other notational supports for the remaining polyphonic parts are hidden.) Vasco Pereira Lusitano’s meticulousness is such that it is possible to decipher both the text and the music, on a portion of the open folios (see p. 83). Regarding the text, notably on the left page one can identify the words “*S/urg[e] prope[ra] [amica] mea*” (Song of Songs, 2:10), and on the right page, “*Tota pulchra es amica mea*” (Song of Songs, 4:7). With these text fragments, the painter undoubtedly seeks to reference the lover evoked in the Song of Songs (or Song of Solomon) from the Old Testament, a figure so often idealised and associated with the Virgin Mary.

As for the music, we observe three staves on each folio, arranged horizontally (as is often employed in music editions), where each staff features a C clef on the third line (typical for a tenor voice) and where only the first one displays the sign of rhythmic mensuration at the beginning. Thus, it is assuredly a book of separate parts (common polyphonic music reading method around 1600) with a tenor part, and for this reason performed on the sackbut – an instrument corresponding to this vocal range. The music is written without a flat in the key, with rhythmic mensuration in *tempus imperfectum diminutum* (C), and this voice begins in the lefthand folio with a breve rest followed by a semibreve E and three minims D-E-F. We cannot ascertain the number of parts in the musical work being performed, but we can conclude that the work would be polyphonic. At the top of each folio, there seems to be an indication of a hypothetical author, but unfortunately, it is difficult to decipher. Based on the identified notation, we tried to locate a work with a similar musical incipit, but so far without success. Nevertheless, several 16th-century composers wrote motets using other musical solutions illustrating this same text from the Song of Songs. And we managed to identify a motet whose beginning is “*Surge propera amica mea*” copied precisely in a 16th-century source from the Monastery of Santa Cruz de Coimbra (P-Cug MM48, ff. 10v-12), but here in open-score format (see pp. 42-43). To our great surprise, the second part of this motet celebrates none other than the birth of the Virgin: “*Hodie nata est Virgo Maria*”! Naturally, it became imperative, both conceptually and artistically, to include this motet in our programme, despite being dated precisely a century before the Marian Parody Mass presented here. Thus, we open the festivities with this motet, which simultaneously illustrates the evocation of the Virgin lover (as in Pereira Lusitano’s painting) in its first part (track 1) and the celebration of the Virgin’s birth (like the mass “*La zagala más hermosa*”) in its second part (track 2).

This motet has a concordance in the *Sacrarum cantionum*, a collection printed by Tielman Susato in 1546 in Antwerp, which comprises 84 five-voice motets by various authors distributed across four volumes printed in five separate parts. The “*Surge propera amica mea*” can be found in the second volume (*liber secundus*) on folio 4 of each part, where one can read the attribution “*Incertus author*” (as in the case of other works printed by Susato), indicating that its author was already unknown at the time. This designation is also found at the top of the folio of the Crucian manuscript (spelled “*Incertus autor*”). Copies in open score format in Crucian manuscripts of works found in other sources in choir book or in separate parts are frequent. This process of entabulation, overlaying the different voices on the same medium, is often associated with the study of the copied compositions.

In Pereira Lusitano's *Coronation of the Virgin*, the central characters (the Virgin accompanied by the Child and the Eternal Father accompanied by the Holy Spirit represented by a white dove) are surrounded by a small crowd of winged angels, some depicted in full body, while others are only represented by their heads. Most of those depicted in full body are engaged in musical performance with various instruments. In the upper part, on the left of the Virgin, there is a shawm, a sackbut, and two viols (treble and bass); on the right of the Virgin, there are two recorders (small instruments in four-foot), an organ (with metal pipes on the façade, with a player and a blower), a sackbut (accompanied by the angel holding the book), and a guitar (with five double courses). In the lower part, at the Virgin's feet, one can see a cornett, two recorders (again, instruments in four-foot), two dulcians (tenor and bass), a harp (with its tuning key), and a drum with a timbre, its drummer holding a wooden drumstick with a spherical tip in his right hand.

We know that the combination of shawms and sackbuts, clearly visible in the upper part, constitutes the first ensemble of professional instrumentalists to be hired permanently by Iberian cathedrals from the 15th century onwards, with their number slightly increasing throughout the 16th century, as confirmed by the surveyed iconography. By the 17th century (or even from the late 1500s), a “modern” pair of instruments – dulcian and cornett – had expanded the “old” Iberian instrumental ensemble. Given that Pereira Lusitano places the shawms and sackbuts (the “older pair”) at the top – at the level of the crowning Father – and the cornett and dulcians (the “modern pair”) at the bottom – at the feet of the Son and his crowned Mother – we might even hypothesise a generational organisation of the wind instruments in the pictorial composition.

The wind instruments accompanying the Marian parody mass “*La zagala más hermosa*” of 1646, throughout the rest of our programme, are those typical of the 17th century – the cornett and the dulcian. However, for the motet “*Surge prope amica mea*” (track 1), from the mid-16th century, we decided to expand the instrumental panel with shawm and sackbut in order, above all, to illustrate the richness of sound evoked in Pereira Lusitano's *Coronation of the Virgin*. Thus, just as in the pictorial work that inspires us, one can hear the cornett, shawm, sackbut, dulcian, viol, guitar, harp, and organ, accompanying the voices of the singers. And in the second part of the motet, with the text “*Hodie nata es virgo Maria*” (track 2), the reeds (shawm and dulcian) and the cornett give way to recorders (in four-foot) evoking the sweetness of the Virgin's birth, and the organ yields to the virginal, evoking the purity of Mary's virginity. Curiously, amidst such instrumental richness, none of Pereira Lusitano's angels seem to be singing, with all the characters having either closed or semi-closed lips. In our sound representation of the painting, however, we naturally wanted to give voice to the text, with all five parts sung, as well as played.

As we have mentioned, Pereira Lusitano's work features a drum in the lower right corner. Although we have not included percussion in the performance of this motet, we do use a variety of percussion instruments in the vernacular works on this programme that specifically cast our minds to more pastoral realms: a drum (accompanying a bagpipe and a shawm) in "*La zagala más hermosa*"; castanets (an instrument described in a vernacular work from MM 234, accompanying the guitar – "*tocando las castañuelas, apuntaron las biguelas*"), the adufe (depicted in Portuguese iconography in the hands of a young shepherdess around 1738 – see p. 72), and the tambourine in the *vilancico* "*Ola toro zente pleta*" (a literary and musical genre where percussion instruments are often mentioned); the tabor pipe and castanets once again in "*Las zagalas del valle*" (celebrating the coronation of Mary).

With this suggested soundscape, we consider the prevailing Sevillian naturalism, which we combine with the veristic details that bring us closer to the travels, erudition, and musical instruments observed firsthand by Vasco Pereira Lusitano (such as the zoomorphic embellishments on the stringed instruments, the tuning key, or the epigraphic and thus legible music books). However, we did not exclude the overall symbolic nature, which may simply be intended to commemorate the ethereal character of the Marian composition being celebrated, which Pereira Lusitano most probably sought to immortalise in the memory of worshippers.

Sónia Duarte and Tiago Simas Freire
(Porto – Lyon, April 2024)

COROAÇÃO DA VIRGEM DE VASCO PEREIRA LUSITANO (1604): AMBIENTE MUSICAL E RIQUEZA INSTRUMENTAL

Foi por ocasião das primeiras reflexões sobre iconografia mariana no Portugal seiscentista, trabalho desenvolvido em paralelo a este projecto dedicado à Missa “*La zagala más hermosa*”, que surgiu inevitavelmente a obra de Vasco Pereira Lusitano ilustrando a *Coroação da Virgem* num ambiente musical riquíssimo (ver p. 60). A pintura de fase madura do seu autor (contando já com 68 anos de idade), homem erudito e com biblioteca própria, fora executada em Sevilha na esfera de Luis de Vargas e Juan de Roelas – como a própria inscrição no anverso nos revela: *[V]asco pereira lusitano pin/tava em sevilla. año 1604, en/el mes de febrero* –, e enviada para a hoje extinta Igreja de Todos-os-Santos do Colégio dos Jesuítas de Ponta Delgada, onde actualmente se encontra o Núcleo de Arte Sacra do Museu Carlos Machado. A pintura fora redescoberta, casualmente, em 1973, em completo estado de ruína aquando da entrega do Colégio à Câmara Municipal de Ponta Delgada para aí ser instalado o dito Museu. Estava escondida por uma tela de iconografia idêntica, mas de medíocre pincel e autoria desconhecida, sendo datável de *circa* 1730. Desconhecem-se os motivos da ocultação mas, aventa-se, a perda de camada cromática que colocara a tábuia de Vasco Pereira longe da esfera áurea de outrora e do decorum contra-reformista que a coloca longe da sua função didáctica expectável. Ou, a tentativa de a conservar longe dos olhares de mãos usurpadoras aquando da expulsão dos jesuítas.

Observando os múltiplos elementos musicais que acompanham esta obra visual, rapidamente o olhar analítico se fixa no livro de música com notação epigráfica aberto e apoiado nas mãos de um anjo e a partir do qual lê outro anjo de sacabuxa em riste (ver p. 82). (Outro livro aberto, seguramente com outra parte vocal, é parcialmente visível na base da pintura atrás de um anjo flautista (ver p. 83); estando ocultos outros suportes notacionais das restantes partes polifónicas.) O esmero de Vasco Pereira Lusitano é tal que é possível ler excertos tanto do texto como da música, numa parte dos fólios abertos (ver p. 83).

No que ao texto diz respeito, identifica-se nomeadamente na página da esquerda “*S/urg[e] prope[ra] [amica] mea*” (Cântico dos Cânticos, 2:10) e, na página da direita, “*Tota pulchra es amica mea*” (Cântico dos Cânticos, 4:7). Com estes fragmentos de texto, o pintor quer sem dúvida fazer referência à amante evocada no Cântico dos Cânticos (ou Livro de Salomão) do Antigo Testamento, figura tão frequentemente idealizada e associada à Virgem Maria.

Quanto à música, observamos três pentagramas em cada fólho, em formato oblongo (como frequentemente se emprega na edição musical), em que cada pentagrama apresenta uma clave de Dó na terceira linha (clave típica de uma voz de tenor) e onde apenas o primeiro expõe no início a mensuração rítmica. Trata-se assim, seguramente de um livro de partes separadas (o método de leitura musical polifónica corrente em torno de 1600) com uma parte de tenor, e por isso executada à sacabuxa – instrumento que corresponde a esta tessitura. A música encontra-se escrita sem bemol na clave, com mensuração rítmica em *tempus imperfectum diminutum* (C) e pode ler-se que esta voz se inicia no fólho da esquerda com uma pausa de breve seguida de uma semibreve Mi e três mínimas Ré–Mi–Fá. Não poderemos saber para quantas partes seria a obra musical em execução, mas podemos afirmar que seria polifónica. No topo de cada fólho parece haver a indicação de um hipotético autor, mas infelizmente de difícil compreensão. Procurámos, a partir da notação identificada, localizar uma obra com um *incipit* musical idêntico, porém sem sucesso, até à data. Todavia, vários são os autores do século XVI que escrevem motetes com outras soluções musicais ilustrando sonoramente este mesmo texto oriundo do Cântico dos Cânticos. E conseguimos identificar um motete cujo início é “*Surge prospera amica mea*” copiado precisamente numa fonte quinhentista oriunda do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (P-Cug MM48, ff. 10v-12), no entanto aqui em formato de partitura (ver pp. 42-43). E para feliz surpresa nossa, a segunda parte deste motete copiado em fontes crúzias celebra justamente o nascimento da Virgem: “*Hodie nata est Virgo Maria*”! Tornou-se obviamente imperativo, conceptual e artisticamente, integrar este motete no nosso programa, apesar de datado precisamente de um século antes da Missa Paródia mariana aqui apresentada. Abrimos assim as festividades com este motete que ilustra simultaneamente a evocação da Virgem amante (como na obra de Pereira Lusitano) na sua primeira parte (faixa 1) e a celebração do nascimento da Virgem (como a missa “*La zagala más hermosa*”) na sua segunda parte (faixa 2).

Este motete tem uma concordância na colecção *Sacrarum cantionum* impressa por Tielman Susato em 1546 em Antuérpia, que conta com 84 motetes a cinco vozes de diversos autores distribuídos em quatro volumes impressos em cinco partes separadas. O “*Surge prospera amica mea*” encontra-se no segundo volume (*liber secundus*) nos fólhos 4 de cada parte e onde se pode ler a atribuição “*Incertus author*” (como aliás para outras obras impressas por Susato), o que significa que já na época o seu autor é desconhecido. Esta indicação encontra-se também no topo do fólho do manuscrito crúzio (com a ortografia “*Incertus autor*”). Nos manuscritos crúzios, são frequentes as cópias em formato de partitura de obras que se encontram noutras fontes em livro de coro ou em partes separadas. Este processo de intabulação, sobrepondo as várias vozes num mesmo suporte, é frequentemente associado ao estudo didáctico das obras copiadas.

Na *Coroação da Virgem* de Pereira Lusitano, os personagens centrais (a Virgem acompanhada do Menino e o Padre Eterno acompanhado pelo Espírito Santo representado por uma pomba branca) são inteiramente enquadrados por uma pequena multidão de anjos alados, ora de corpo inteiro, ora apenas por cabeças representados. Os de corpo inteiro apresentam-se maioritariamente em plena prática musical com vários instrumentos musicais. Na parte superior identifica-se à esquerda da Virgem uma charamela, uma sacabuxa e duas violas de arco (soprano e baixo); à direita da Virgem duas flautas doces (instrumentos pequenos, de 4 pés), um órgão (de tubos metálicos em fachada, com seu tangedor e seu foleiro), uma sacabuxa (acompanhada pelo anjo que segura o livro) e uma guitarra (de cinco ordens duplas). Na parte inferior, aos pés da Virgem, vislumbra-se uma corneta, duas flautas (de novo instrumentos de 4 pés), dois baixões (tenor e baixo), uma harpa (com respectiva chave de afinação), e um tambor com timbre erguendo o seu tamborileiro com a mão direita uma baqueta de madeira de ponta esférica.

Sabemos que a combinação de charamelas e sacabuxas, bem visível na secção superior, foi o grupo de instrumentistas mais profissional a partir do século XV e o primeiro a ser contratado de forma permanente pelas catedrais com o seu número a aumentar ligeiramente ao longo do século XVI, tal como a iconografia recenseada no-lo tem vindo a confirmar. A partir de finais de quinhentos, uma dupla “moderna” de instrumentos – baixões e cornetas – amplia o “antigo” efectivo instrumental ibérico. Visto que Pereira Lusitano coloca charamela e sacabuxas (a “dupla antiga”) no topo – ao nível do Pai coroador – e corneta e baixões (a “dupla moderna”) na base – aos pés do Filho e de sua Mãe coroada –, podemos mesmo talvez conjecturar uma organização geracional dos sopros na composição pictórica.

Os sopros que acompanham a missa paródia mariana “*La zagala más hermosa*” de 1646, em todo o resto do nosso programa, são os típicos do século XVII – a corneta e o baixão. Mas para o motete “*Surge propera amica mea*” (faixa 1), de meados do século XVI, decidimos alargar o painel instrumental com charamela e sacabuxa para decididamente, e sobretudo, podermos ilustrar a riqueza sonora evocada na *Coroação da Virgem* de Pereira Lusitano. Assim, tal como na obra pictórica que nos inspira, são audíveis a corneta, a charamela, a sacabuxa, o baixão, a viola de arco, a guitarra, a harpa e órgão, acompanhando as vozes dos cantores. E na segunda parte do motete, sobre o texto “*Hodie nata es virgo Maria*” (faixa 2), as palhetas (charamela e baixão) e a corneta passam a palavra às flautas (de 4 pés) evocando a doçura do nascimento da Virgem, e o órgão passa a mão ao virginal evocando a pureza da virgindade de Maria. No seio de tamanha riqueza instrumental, curiosamente, nenhum anjo de Pereira Lusitano aparenta cantar, estando todos os personagens de lábios cerrados ou semicerrados. Na nossa representação sonora do quadro quisemos, no entanto, naturalmente dar voz ao texto sendo todas as cinco partes cantadas, para além de tangidas.

Como já mencionámos, a obra de Pereira Lusitano apresenta um tambor no canto inferior direito. Embora não tenhamos incluído a percussão na execução deste motete, utilizamos diversos instrumentos de percussão em obras vernaculares do programa, remetendo o nosso imaginário nomeadamente para o universo pastoril: o tamboril (acompanhando a gaita-de-fole e a charamela) em “*La zagala más hermosa*”; as castanholas (instrumento que se encontra descrito numa obra vernacular do MM 234, acompanhando a viola/guitarra – “*tocando las castañuelas, apuntaron las biguelas*”), o adufe (apresentado na iconografia portuguesa nas mãos de uma jovem pastora por volta de 1738 – ver p. 72) e a pandeireta no vilancico “*Ola toro zente pleta*” (género literário e musical onde as percussões são frequentemente mencionadas); a flauta de tamborileiro e de novo as castanholas em “*Las zagalas del valle*” (celebrando a coroação de Maria).

Com esta proposta de sonorização, tivemos em consideração o naturalismo sevilhano vigente, que conjugámos com os detalhes veristas que nos aproximam das viagens, da erudição e dos instrumentos músicos tirados *de visu* por Vasco Pereira Lusitano (como os remates zoomórficos dos cordofones, a chave de afinação ou os livros de música epigráficos e, portanto, legíveis). Porém, não excluimos o carácter geral simbólico que pode simplesmente pretender memoriar o cariz etéreo da composição mariana que se celebra e que Pereira Lusitano quis muito provavelmente perpetuar na memória dos crentes.

Sónia Duarte e Tiago Simas Freire

(Porto – Lyon, Abril 2024)



Detail from *Coronation of the Virgin*,
1604, Vasco Pereira Lusitano;
oil without oak wood [MCM5720];
Carlos Machado Museum
(photo by Carlos Machado Museum, 2020).



Detail from *Coronation of the Virgin*,
1604, Vasco Pereira Lusitano;
oil without oak wood [MCM5720];
Carlos Machado Museum
(photo by Carlos Machado Museum, 2020).

COURONNEMENT DE LA VIERGE PAR VASCO PEREIRA LUSITANO (1604) : ENVIRONNEMENT MUSICAL ET RICHESSE INSTRUMENTALE

C'est lors des premières discussions sur l'iconographie mariale du XVII^e siècle portugais, mission parallèle à ce projet mené autour de la Messe « *La zagala más hermosa* », que l'œuvre de Vasco Pereira Lusitano, illustrant le Couronnement de la Vierge dans un cadre musical des plus riches, est inévitablement apparue (voir p. 60). La peinture, témoin de la phase mûre de son auteur (déjà âgé de 68 ans), homme érudit et possédant sa propre bibliothèque, fut exécutée à Séville dans l'entourage de Luis de Vargas et Juan de Roelas – comme l'indique l'inscription sur l'avvers : [*V*]asco pereira lusitano pin/tava em sevilla. año 1604, en/el mes de febrero (Vasco Pereira Lusitano peignait à Séville. Année 1604, en février) – et envoyée à l'ancienne Église de Tous-les-Saints du Collège des Jésuites de Ponta Delgada (Açores), accueillant désormais le Centre d'art sacré du Musée Carlos Machado. La peinture fut redécouverte par hasard en 1973, dans un état de ruine complet, lors de la remise du Collège à la Municipalité de Ponta Delgada pour y installer le Musée Carlos Machado. Elle était cachée derrière une toile d'iconographie identique, mais de pinceau médiocre et d'auteur inconnu, datée aux alentours de 1730. Les raisons de cette dissimulation restent inconnues, mais l'on suppose que la perte de la couche chromatique avait éloigné le tableau de Vasco Pereira de sa splendeur d'antan et du décor contre-réformiste, le privant de sa fonction didactique attendue. Il pourrait s'agir encore d'une tentative de le préserver des regards et des mains usurpatrices lors de l'expulsion des jésuites.

En observant les multiples éléments musicaux qui accompagnent cette œuvre visuelle, le regard analytique se fixe assez rapidement sur le livre de musique avec notation épigraphique, ouvert et tenu dans les mains d'un ange, à partir duquel un autre ange, sacqueboute en main, lit (voir p. 82). (Un autre livre ouvert, sûrement avec une autre partie vocale, est partiellement visible à la base de la peinture, derrière un ange flûtiste (voir p. 83) ; les supports notationnels d'éventuelles autres parties polyphoniques sont absents.) Le soin apporté par Vasco Pereira Lusitano est tel qu'il est possible de lire des passages à la fois du texte et de la musique, sur une partie des folios ouverts (voir p. 83).

En ce qui concerne le texte, nous identifions notamment sur la page de gauche « *S/urg[e] prope[ra] [amica] mea* » (Cantique des Cantiques, 2 :10) et, sur la page de droite, « *Tota pulchra es amica mea* » (Cantique des Cantiques, 4 :7). Avec ces fragments de texte, le peintre veut sans aucun doute faire référence à l'amante évoquée dans le Cantique des Cantiques de l'Ancien Testament, figure si souvent idéalisée et associée à la Vierge Marie.

En ce qui concerne la musique, nous observons trois portées sur chaque folio, en format horizontal (comme cela est souvent usité dans l'édition musicale), où chaque portée présente une clef d'Ut sur la troisième ligne (clef typique d'une voix de ténor) et où seule la première présente la mensuration rythmique au début. Il s'agit donc sûrement d'un recueil en parties séparées (méthode de lecture musicale polyphonique courante vers 1600) avec la partie de ténor, et donc exécutée à la sacqueboute – instrument correspondant à cette tessiture. La musique est écrite par nature (sans bémol à la clef), avec une mensuration rythmique en *tempus imperfectum diminutum* (C) et l'on peut lire que cette voix commence dans le folio de gauche par une pause de brève suivie d'une semi-brève Mi et de trois minimas Ré-Mi-Fa. Nous ne pourrions savoir pour combien de parties était la pièce musicale en exécution, mais nous pouvons affirmer qu'elle était polyphonique. En haut de chaque folio semble figurer l'indication d'un hypothétique auteur, malheureusement difficilement compréhensible. Nous avons cherché, à partir de la notation identifiée, à localiser une œuvre avec un incipit musical identique, sans succès jusqu'à présent. Cependant, plusieurs auteurs du XVI^e siècle écrivent des motets avec d'autres mises en musique qui illustrent ce même texte issu du Cantique des Cantiques. Ainsi, nous avons réussi à localiser un motet dont le début est « *Surge propera amica mea* », copié précisément dans une source provenant du Monastère de Santa Cruz de Coimbra du XVI^e siècle (P-Cug MM48, ff. 10v-12), ici toutefois en format de partition (voir pp. 42-43). Et, à notre grande surprise, la seconde partie de ce motet copié dans des sources de Santa Cruz célèbre justement la naissance de la Vierge : « *Hodie nata est Virgo Maria* » ! Il est devenu évidemment impératif, conceptuellement et artistiquement, d'intégrer ce motet dans notre programme, bien qu'il soit daté d'un siècle avant la Messe Parodie mariale ici présentée. Nous ouvrons ainsi les festivités avec ce motet qui illustre simultanément l'évocation de la Vierge amante (comme dans l'œuvre de Pereira Lusitano) dans sa première partie (piste 1) et la célébration de la naissance de la Vierge (comme la messe « *La zagala más hermosa* ») dans sa seconde partie (piste 2).

Ce motet a une correspondance dans la collection *Sacrarum cantionum* imprimée par Tielman Susato en 1546 à Anvers, qui comprend 84 motets à cinq voix de divers auteurs répartis en quatre volumes imprimés en cinq parties séparées. Le « *Surge propera amica mea* » se trouve dans le deuxième volume (*liber secundus*) aux folios 4 de chaque partie, où l'on peut lire l'attribution « *Incertus author* » (comme pour d'autres œuvres imprimées par Susato), ce qui signifie que son auteur était déjà inconnu à l'époque. Cette indication se retrouve également en haut du folio du manuscrit crúzien (avec l'orthographe « *Incertus autor* »). Dans les manuscrits de ce Monastère, les copies en format de partition d'œuvres présentes dans d'autres sources en livre de chœur ou en parties séparées sont fréquentes. Ce processus de mis en tablature, de superposition des différentes voix sur un même support, est souvent associé à l'étude didactique des compositions copiées.

Dans le *Couronnement de la Vierge* de Pereira Lusitano, les personnages centraux (la Vierge accompagnée de l'Enfant et le Père Éternel accompagné par le Saint-Esprit, représenté par une colombe blanche) sont cernés par une petite multitude d'anges ailés, tantôt représentés en entier, tantôt seulement par des têtes. Ceux représentés en entier se montrent principalement en pleine pratique musicale avec divers instruments de musique. Dans la partie supérieure, à gauche de la Vierge, on identifie un hautbois (bombarde), une sacqueboute et deux violes (soprano et basse) ; à droite de la Vierge, deux flûtes à bec (petits instruments, en 4 pieds), un orgue (avec des tuyaux métalliques en façade, son organiste et son souffleur), une sacqueboute (accompagnée par l'ange tenant le livre) et une guitare (à cinq chœurs doubles). Dans la partie inférieure, aux pieds de la Vierge, on aperçoit un cornet à bouquin, deux flûtes à bec (de nouveau des instruments en 4 pieds), deux doulcians (ténor et basse), une harpe (avec sa clé d'accord), et un tambour avec timbre, le tambourinaire levant de la main droite une baguette en bois à pointe sphérique.

Nous savons que la combinaison de hautbois et de sacqueboutes, bien visibles dans la partie supérieure, constitue dès le XV^e siècle le groupe d'instrumentistes le plus professionnel, et le premier à être engagé de façon permanente par les cathédrales, leur nombre augmentant légèrement au cours du XVI^e siècle, comme l'iconographie recensée nous l'a confirmé. Avant la fin du XVI^e siècle, une paire « moderne » d'instruments – doulcians et cornets à bouquin – vient s'adjoindre à ancien effectif ibérique. Étant donné que Pereira Lusitano place les hautbois et les sacqueboutes (la « paire ancienne ») au sommet – au niveau du Père couronnant – et les cornets et les doulcians (la « paire moderne ») à la base – aux pieds du Fils et de sa Mère couronnée –, nous pouvons même peut-être supposer une organisation générationnelle des instruments à vent dans la composition picturale.

Les instruments à vent qui accompagnent la messe parodie mariale *La zagala más hermosa* de 1646, dans tout le reste de notre programme, sont ceux typiques du XVII^e siècle – le cornet à bouquin et la doulciane. Mais pour le motet « *Surge propera amica mea* » (piste 1), du milieu du XVI^e siècle, nous avons décidé d'élargir l'instrumentarium avec le hautbois et la sacqueboute pour pouvoir, précisément, illustrer la richesse sonore imagée dans le *Couronnement de la Vierge* de Pereira Lusitano. Ainsi, comme dans l'œuvre picturale qui nous inspire, on peut entendre le cornet à bouquin, le hautbois, la sacqueboute, la doulciane, la viole, la guitare, la harpe et l'orgue, accompagnant les voix des chanteurs. Et dans la deuxième partie du motet, sur le texte *Hodie nata est Virgo Maria* (piste 2), les anches (hautbois et doulciane) et le cornet à bouquin donnent la place aux flûtes (en 4 pieds) évoquant la douceur de la naissance de la Vierge, et l'orgue se retire au profit du virginal qui évoque la pureté de la virginité de Marie. Au sein de cette richesse instrumentale, curieusement, aucun ange de Pereira Lusitano ne semble chanter, tous les

personnages ayant les lèvres closes ou à demi-closes. Dans notre représentation sonore du tableau, nous avons toutefois voulu, naturellement, donner voix au texte, toutes les cinq parties étant chantées, en plus d'être jouées.

Comme nous l'avons déjà mentionné, l'œuvre de Pereira Lusitano présente un tambour dans le coin inférieur droit. Si nous n'avons pas intégré de percussions dans l'exécution de ce motet, nous utilisons divers instruments de percussion dans les œuvres vernaculaires du programme, ce qui renvoie l'imaginaire notamment vers l'univers pastoral : le tambour (accompagnant la cornemuse et le hautbois) dans « *La zagala más hermosa* » ; les castagnettes (instrument décrit dans une œuvre vernaculaire du MM 234, accompagnant la guitare – *tocando las castañuelas, apuntaron las biguelas*), l'adufe (présenté dans l'iconographie portugaise dans les mains d'une jeune bergère vers 1738 – voir p. 72) et le tambourin dans le *vilancico* « *Ola toro zente pleta* » (genre littéraire et musical où les percussions sont souvent mentionnées) ; la flûte tambourine et de nouveau les castagnettes dans « *Las zagalas del valle* » (célébrant le couronnement de Marie).

Avec cette proposition de sonorisation, nous avons pris en considération le naturalisme sévillan en vigueur, combiné avec les détails réalistes qui nous rapprochent des voyages, de l'érudition et des instruments de musique observés de visu par Vasco Pereira Lusitano (comme les ornements zoomorphes des cordophones, la clé d'accordage ou les livres de musique épigraphiques et donc lisibles). Nous n'écartons pas non plus la nature symbolique général qui vise peut-être simplement à mémoriser le caractère éthéré de la composition mariale célébrée et que Pereira Lusitano a très probablement voulu perpétuer dans la mémoire des fidèles.

Sónia Duarte et Tiago Simas Freire
(Porto – Lyon, avril 2024)

CORONACIÓN DE LA VIRGEN POR VASCO PEREIRA LUSITANO (1604): AMBIENTE MUSICAL Y RIQUEZA INSTRUMENTAL

Fue con ocasión de los primeros debates sobre iconografía mariana portuguesa del siglo XVII, misión desarrollada en paralelo a este proyecto basado en la Misa “*La zagala más hermosa*”, cuando casi inevitablemente se trajo a colación la obra de Vasco Pereira Lusitano que representa la Coronación de la Virgen en un rico marco musical (ver p. 60). El cuadro es testigo de la fase madura de su creador (ya con 68 años), hombre erudito con biblioteca propia. La tabla fue ejecutada en Sevilla, en el círculo de Luis de Vargas y Juan de Roelas, como revela la inscripción de su anverso: “[V]asco pereira lusitano pintava en sevilla. año 1604, en/el mes de febrero”. Fue después enviado a la antigua Iglesia de Todos los Santos del Colegio de jesuitas de Ponta Delgada (Azores), que hoy alberga el Centro de Arte Sacra del Museo Carlos Machado. La pintura fue redescubierta casualmente en 1973, en un estado ruinoso, cuando el Colegio fue cedido al Ayuntamiento de Ponta Delgada para albergar el citado Museo. Se encontraba oculta tras un lienzo de idéntica iconografía, pero de pincelada mediocre y autor desconocido, fechado hacia 1730. Las razones de este encubrimiento siguen siendo desconocidas, pero se aventura que la pérdida de la capa cromática habría despojado al cuadro de Vasco Pereira de su antiguo esplendor y del decoro Contra-Reformista, privándolo de su esperada función didáctica. O, quizás, fuera un intento de mantenerla a salvo de miradas indiscretas y manos usurpadoras durante la expulsión de los jesuitas.

Observando los múltiples elementos musicales que acompañan a esta obra visual, la mirada analítica se fija rápidamente en el libro de música con notación epigráfica, abierto y sostenido en las manos de un ángel, del que otro ángel, sacabuche en mano, lee (ver p. 82). (Otro libro abierto, seguramente con otra parte vocal, es parcialmente visible en la base de la pintura, detrás de un ángel flautista (ver p. 83); los eventuales soportes notacionales para cualquier otra parte polifónica están ocultos.) El esmero puesto por Vasco Pereira Lusitano es tal que es posible leer pasajes tanto del texto como de la música, en algunos de los folios abiertos (p. 83).

En cuanto al texto, en la página de la izquierda se identifica “*S/urg[e] prope[ra] [amica] mea*” (Cantar de los Cantares, 2:10) y, en la página de la derecha, “*Tota pulchra es amica mea*” (Cantar de los Cantares, 4:7). Con estos fragmentos de texto, el pintor se refiere sin duda a la amante evocada en el *Cantar de los Cantares* del Antiguo Testamento, figura tan frecuentemente idealizada y asociada a la Virgen María.

En cuanto a la música, observamos tres pentagramas en cada folio en formato apaisado (como solía emplearse en la edición musical), y cada pentagrama contiene una clave de Do en la tercera línea (clave típica para la voz de tenor) pero sólo el primero expone la mensuración rítmica al inicio. Por lo tanto, debe tratarse del cuadernillo del tenor de una colección de libros de partes (sistema de lectura de música polifonía común hacia 1600) ejecutada, en este caso, por un sacabuche, instrumento que posee esta tesitura. La música está escrita sin bemol en la clave, con mensuración rítmica en *tempus imperfectum diminutum* (C) y, se puede leer que esta voz comienza en el folio izquierdo con una pausa de breve seguida de un Mi semibreve y de Re-Mi-Fa mínimas. No podemos saber cuántas partes constituían la obra musical, pero sí afirmar que era una composición polifónica. En la parte superior de cada folio parece indicarse la identidad de un hipotético autor, desgraciadamente difícil de entender. A partir de la notación identificada, hemos intentado localizar una obra con un incipit musical idéntico, pero sin éxito hasta la fecha. No obstante, varios autores del siglo XVI musicaron este mismo texto del Cantar de los Cantares. Hemos conseguido identificar un motete con el verso inicial “*Surge prospera amica mea*”, copiado precisamente en una fuente del siglo XVI del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra (P-Cug MM48, ff. 10v-12), aunque en esta copia en formato partitura (ver pp. 42-43). Y, para gran sorpresa, la segunda parte de este motete, que como se ha dicho procede de Santa Cruz, celebra el nacimiento de la Virgen: “*Hodie nata est Virgo Maria*”. Evidentemente, se tornó necesario, tanto conceptual como artísticamente, incluir esta obra en nuestro programa, a pesar de estar creada un siglo antes que la Misa Parodia mariana que presentamos aquí. Abrimos así las festividades con este motete que simultáneamente evoca a la Virgen Amante (como en la obra de Pereira Lusitano) en su primera parte (pista 1) y celebra el nacimiento de la Virgen (como en la misa “*La zagala más hermosa*”) en su segunda parte (pista 2).

Este motete se encuentra también en la colección *Sacrarium cantionum* impresa por Tielman Susato en Amberes en 1546, que comprende 84 motetes a cinco voces de diversos autores impresos en cuatro volúmenes en cinco cuadernillos de partes. El “*Surge prospera amica mea*” se encuentra en el segundo volumen (*liber secundus*), en el folio 4 de cada parte, donde se indicó “*Incertus author*” (como en otras obras impresas por Susato), lo que significa que su autor ya era desconocido entonces. La misma anotación se halla en la parte superior del folio del manuscrito de Santa Cruz (con la ortografía “*Incertus autor*”). En los manuscritos de este Monasterio son frecuentes las obras copiadas en formato de partitura que se encuentran en otras fuentes en formatos de libro de coro o de libros de partes. Se considera que este proceso de entabular, de colocar las partes una debajo de las otras, está a menudo asociado al estudio didáctico de las composiciones escritas.

En la *Coronación de la Virgen* de Pereira Lusitano, las figuras centrales (la Virgen acompañada del Niño y el Padre Eterno acompañado por el Espíritu Santo representado por una paloma blanca) están rodeadas por una pequeña multitud de ángeles alados, a veces representados en su totalidad y otras sólo por sus cabezas. Los representados totalmente suelen aparecer inmersos en la práctica musical con diversos instrumentos. En la parte superior, a la izquierda de la Virgen, se identifican una chirimía, un sacabuche y dos violas de arco (soprano y bajo); a la derecha de la Virgen, dos flautas dulces (instrumentos pequeños, de 4 pies), un órgano (con tubos metálicos en la fachada, su tañedor y su alzapuelles), un sacabuche (acompañado por el ángel que sostiene el libro) y una guitarra (de cinco órdenes dobles). En la parte inferior, a los pies de la Virgen, se aprecian una corneta, dos flautas dulces (de nuevo instrumentos de 4 pies), dos bajones (tenor y bajo), un arpa (con su respectiva llave de afinación) y un tambor con timbre, cuyo tamborilero sostiene en su mano derecha una baqueta de madera con punta esférica.

Sabemos que la combinación de chirimías y sacabuches, visibles en la parte superior, constituye el conjunto de instrumentistas más profesionalizado a partir del siglo XV y el primero contratado de forma estable por las catedrales ibéricas, cuyo número aumentó ligeramente a lo largo del siglo XVI, como confirma la iconografía. Antes de finalizar el siglo XVI, un par de instrumentos “modernos” – bajones y cornetas – se añadieron al “antiguo” conjunto ibérico. Dado que Pereira Lusitano coloca chirimía y sacabuche (la “pareja antigua”) en la parte superior – al nivel del Padre coronador –, y corneta y bajones (la “pareja moderna”) en la base – a los pies del Hijo y de su Madre coronada –, tal vez podamos conjeturar una organización generacional de los instrumentos de viento en la composición pictórica.

Los instrumentos de viento que acompañan la Misa Parodia mariana “*La zagala más hermosa*” de 1646 a lo largo de nuestro programa son los típicos del siglo XVII: la corneta y el bajón. Pero para el motete “*Surge prospera amica mea*” (pista 1), de mediados del siglo XVI, decidimos ampliar el conjunto instrumental con chirimía y sacabuche, precisamente para poder ilustrar la riqueza sonora evocada en la *Coronación de la Virgen* de Pereira Lusitano. De esta manera, tal y como en la obra pictórica que nos inspira, pueden escucharse la corneta, la chirimía, el sacabuche, el bajón, la viola de arco, la guitarra, el arpa y el órgano, acompañando las voces de los cantores. En la segunda parte del motete, sobre el texto “*Hodie nata es Virgo Maria*” (pista 2), las cañas (chirimía y bajón) y la corneta dejan paso a las flautas (de 4 pies), evocando la dulzura del nacimiento de la Virgen; y el órgano cede el protagonismo al virginal, sugiriendo la pureza de la virginidad de María. Sorprendentemente, ninguno de los ángeles de Pereira Lusitano aparenta cantar en medio de esta riqueza instrumental, pues todas las figuras tienen los labios cerrados o semicerrados. Sin embargo, en nuestra interpretación del cuadro, quisimos naturalmente dar voz al texto, con las cinco partes cantadas además de tañidas.

Como ya se ha mencionado, la obra de Pereira Lusitano presenta un tambor en el ángulo inferior derecho. Aunque no hemos incluido la percusión en la ejecución de este motete, utilizamos diversos instrumentos de percusión en las obras en romance del programa, remitiendo nuestro imaginario especialmente al universo pastoril: el tamboril (acompañando a la gaita y a la chirimía) en “*La zagala más hermosa*”; las castañuelas (instrumento que se describe en una obra vernácula del MM 234, acompañando a la viola/guitarra – “tocando las castañuelas, apuntaron las biguelas”), el adufe (representado en la iconografía portuguesa en manos de una zagala hacia 1738 – ver p. 72) y la pandereta en el villancico “*Ola toro zente pleta*” (género literario y musical en el que se menciona a menudo la percusión); el tambor con la flauta de tres agujeros y, de nuevo, las castañuelas en “*Las zagalas del valle*” (celebrando la coronación de María). En esta propuesta sonora que ofrecemos, hemos tenido en consideración el vigente naturalismo sevillano, combinado con los detalles realistas que nos acercan a los viajes, la erudición y los instrumentos musicales observados de primera mano por Vasco Pereira Lusitano (como los adornos zoomórficos de los cordófonos, la llave de afinación o los libros de música epigráficos y, por lo tanto, legibles). Sin embargo, no excluimos el carácter simbólico que se pudiera pretender del conjunto: sencillamente rememorar el cariz etéreo de la composición mariana celebrada, que Pereira Lusitano buscó muy probablemente perpetuar en la memoria de los fieles.

Sónia Duarte y Tiago Simas Freire

(Porto – Lyon, avril 2024)



CAPELLA SANCTAE CRUCIS is a laboratory of study and performance focused on the Portuguese polyphony of the 16th and 17th centuries, founded by Tiago Simas Freire in 2012. Part of the vast multidisciplinary project *Mundos e Fundos* of the Centre for Classical and Humanistic Studies of the University of Coimbra (CECH-UC), it builds bridges connecting research and musical practice, seeking a sounding result that revives the value of the Portuguese musical heritage, which remains barely known to this day.

It owes its name to the musical chapel of the Monastery of Santa Cruz in Coimbra, a centre of extraordinary artistic activity, particularly during the 16th and 17th centuries, from which the musical sources that constitute the main objects of our study originate.

The passions that drive the team are evident: the emotion of maximum proximity to the sources; the constant questioning and experimentation; the admiration of the harmony of the spheres represented by Renaissance music; the enthusiasm for the emotional metamorphoses of early Baroque music; and the ambition to discover Portuguese repertoires that are little known to musicians and the general public.

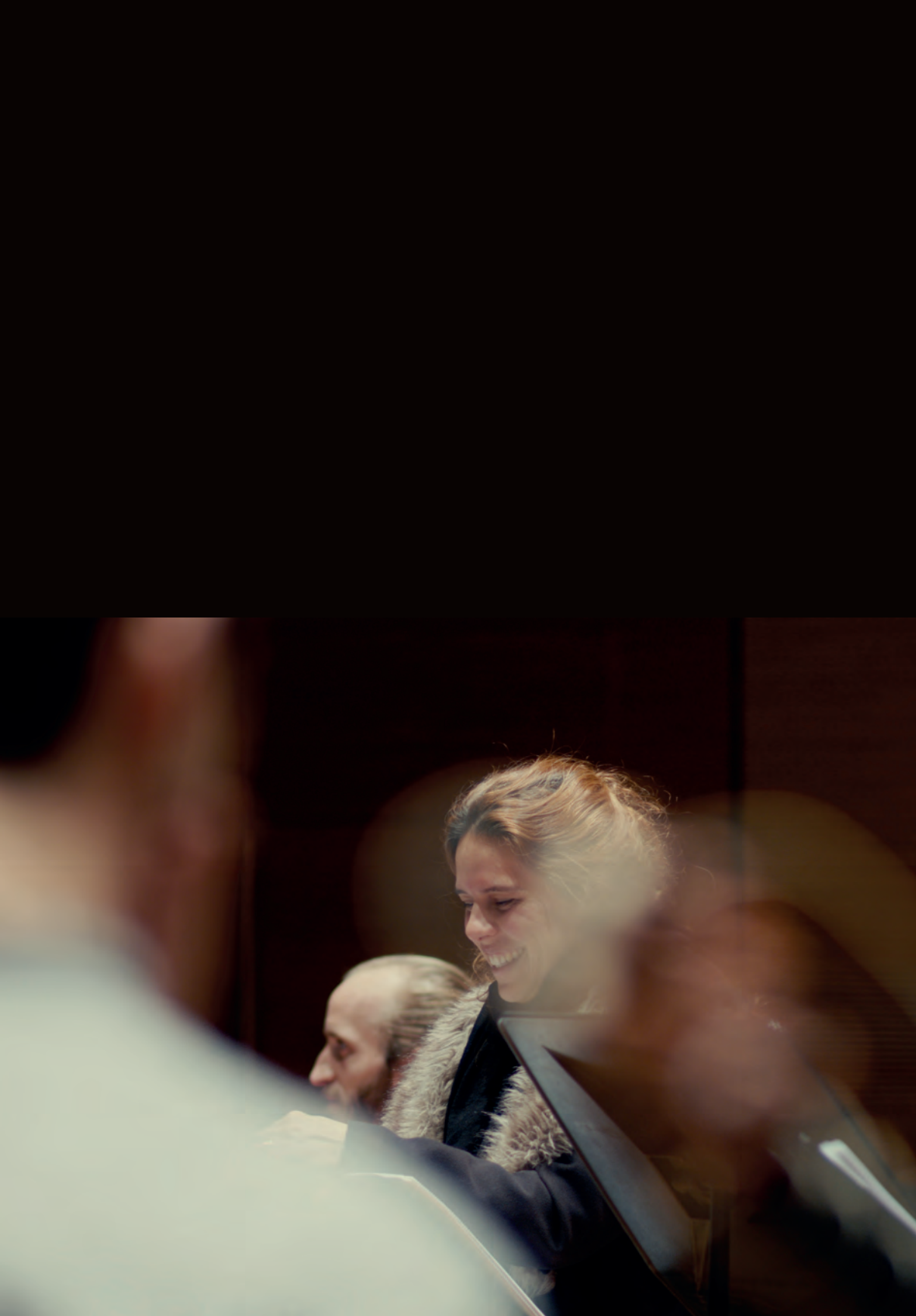
Working mostly on unpublished manuscripts preserved in the General Library of University of Coimbra, the programmes are conceived to recreate the richness of each work's original context. Faithful to a philological approach, historically and culturally formed beyond what is expressed in the sources, the interpretation challenges and explores sound texture and balance, discourse and phrasing, instrumentation, and ornamentation. The present-day Man is thus transported, through this aesthetic experience, to a widening of his imaginary, past, present, and future.

The ensemble regularly performs at several international festivals and its projects are hosted by artistic residencies at CCR de Ambronay (EEEmerging), Riga's Mazā Ģilde, Pavia Barrocca Festival, Cité de la Voix de Vézelay, Royaumont Foundation, CNCM Voce de Pigna and the University of Coimbra. Has received sponsorships from Creative Europe, DRAC Rhône-Alpes, Centre National de la Musique, Adami, Caixa Cultura Programme, Direção Geral das Artes, Cité de la Voix, Coimbra University, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Bullukian Foundation, Renaud Foundation, BCP bank.

Its project "Bridging Musical Heritage", a partnership between the University of Coimbra, the University of Valladolid, Artway, *O Bando de Surunyo* and *Capella Sanctae Crucis*, was the winner awarded the REMA Award for the best European cooperation project in 2024.

After the release of our first album "Zuguambé" on Harmonia Mundi, *Capella Sanctae Crucis* has dedicated itself to the creation of a series of CD-books entitled "Mundos e Fundos" as part of a collaboration between the University of Coimbra and Artway Records, devoted to the rediscovery of the Portuguese musical heritage.

More than an ensemble, it is a project aiming to rescue a very rich and little-known musical heritage. Each concert is a new discovery of sound cathedrals lying dormant in Portuguese archives. Each programme is a new page in the history of Portuguese music.



A CAPELLA SANCTAE CRUCIS é um laboratório de estudo e prática musical centrado na polifonia portuguesa quinhentista e seiscentista, criado por Tiago Simas Freire em 2012. Inserido no vasto projecto multidisciplinar *Mundos e Fundos* do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra (CECH-UC), estabelece pontes entre a investigação e a prática musical, na busca de um resultado sonoro que reanima o valor do património musical português que permanece pouco conhecido.

Deve o seu nome à capela musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, centro de uma extraordinária actividade artística nomeadamente nos séculos XVI e XVII, de onde provêm as fontes musicais que constituem os principais objectos de estudo.

As paixões que mobilizam a sua equipa são evidentes: a emoção da máxima proximidade com as fontes; o questionamento e o experimentalismo constantes; a admiração pela harmonia das esferas representada pela música renascentista; o entusiasmo pelas metamorfoses emocionais da música barroca; e a ambição de descobrir repertórios portugueses pouco conhecidos dos músicos e do público em geral.

Trabalhando maioritariamente a partir de manuscritos inéditos conservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, são concebidos programas que se aproximam da riqueza do contexto original das obras. Fiel a uma abordagem filológica, formada histórica e culturalmente para lá do exposto nas fontes, a interpretação questiona e explora a textura e o equilíbrio sonoros, o discurso e o fraseado, a instrumentação e a ornamentação. O Homem actual é assim transportado, pela experiência estética, para a abertura do imaginário, passado, presente e futuro.

Apresenta-se em concerto em diversos festivais internacionais e os seus projectos são acolhidos em residências artísticas no CCR de Ambronay, no Mazã Gilde de Riga, no Festival Pavia Barrocca, na Cité de la Voix de Vézelay, na Fundação Royaumont, no CNCM Voce de Pigna e na Universidade de Coimbra. Recebeu apoios de Europa Criativa, DRAC Rhône-Alpes, Centre National de la Musique, Adami, Cité de la Voix, Direcção Geral das Artes, Programa Caixa Cultura, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Fundação Bullukian, Fundação Renaud, banco BCP.

O seu projecto “*Bridging Musical Heritage*”, de parceria entre a Universidade de Coimbra, a Universidade de Valladolid, Artway, *O Bando de Surunyo* e a *Capella Sanctae Crucis*, é galardoado com o Prémio REMA para melhor projecto de cooperação europeia em 2024.

Após o lançamento do seu primeiro álbum “*Zugumbê*” pela editora Harmonia Mundi, a *Capella Sanctae Crucis* está na origem da criação de uma série de discos-livros “*Mundos e Fundos*” numa parceria entre a Universidade de Coimbra e a Artway Records, dedicada à redescoberta do património musical português.

Mais do que um agrupamento, é um projecto de resgate de um património musical riquíssimo e pouco conhecido. Cada concerto é uma nova descoberta de verdadeiras catedrais sonoras adormentadas nos arquivos portugueses. Cada programa é uma nova página na sua História da Música.



La CAPELLA SANCTAE CRUCIS est un laboratoire d'étude et de pratique musicale centré sur la polyphonie portugaise des XVI^e et XVII^e siècles, créé par Tiago Simas Freire en 2012. Faisant partie du vaste projet multidisciplinaire *Mundos e Fundos* du Centre d'études classiques et humanistes de l'Université de Coimbra (CECH-UC), il construit des ponts entre la recherche et la pratique musicale, dans la poursuite d'un résultat sonore qui ravive la valeur du patrimoine musical portugais méconnu.

Il doit son nom à la chapelle musicale du Monastère de Santa Cruz de Coimbra, centre d'une activité artistique extraordinaire, notamment aux XVI^e et XVII^e siècles, d'où proviennent les sources musicales qui constituent les principaux objets d'étude.

Les passions qui rassemblent son équipe sont évidentes : l'émotion d'une proximité maximale des sources ; le questionnement et l'expérimentalisme permanents ; l'admiration de l'harmonie des sphères figurée par la musique Renaissance ; l'enthousiasme des métamorphoses émotives de la musique du premier Baroque ; et l'ambition de la découverte des répertoires portugais méconnus des musiciens et du public en général.

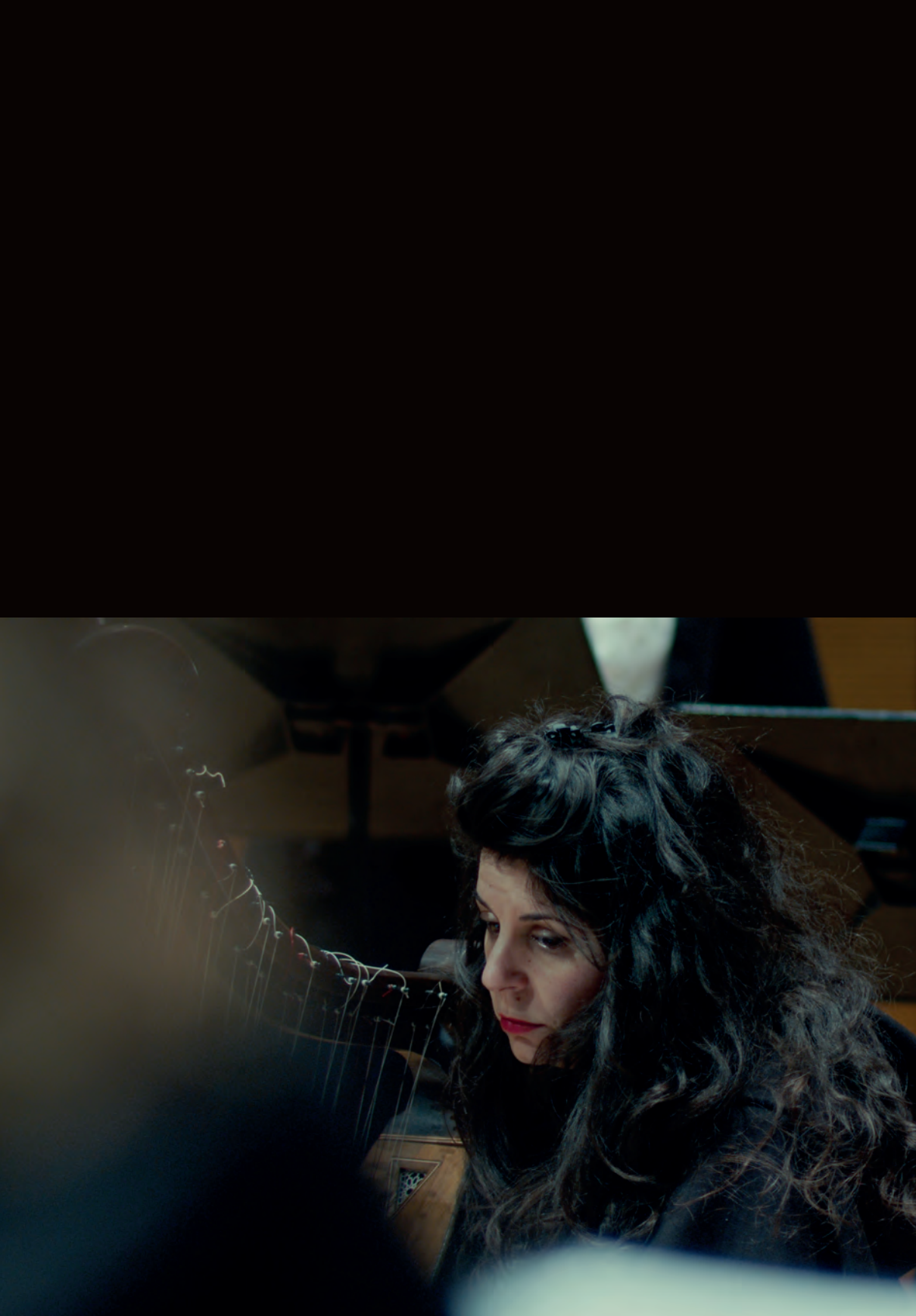
Travaillant principalement à partir de manuscrits inédits conservés à la Bibliothèque générale de l'Université de Coimbra, les programmes conçus recréent la richesse du contexte original des œuvres. Fidèle à une approche philologique, historiquement et culturellement formée au-delà de ce qu'expriment les sources, l'interprétation interroge et explore la texture et l'équilibre sonores, le discours et le phrasé, l'instrumentation et l'ornementation. L'Homme d'aujourd'hui est ainsi transporté, par l'expérience esthétique, vers l'ouverture de l'imaginaire, passé, présent et futur.

L'ensemble se produit en concert dans plusieurs festivals internationaux et ses projets sont accueillis en résidences artistiques au CCR d'Ambronay (EEEmerging), au Mazā Ģilde à Riga, au Festival Pavia Barrocca, à la Cité de la Voix de Vézelay, à la Fondation Royaumont, au CNCM Voce de Pigna et à l'Université de Coimbra, et a reçu des soutiens d'Europe Créative, Direction Regional des Affaires Culturelles (DRAC Rhône-Alpes), Centre National de la Musique, Adami, Cité de la Voix, Direcção Geral das Artes, Programme Caixa Cultura, Université de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Fondation Bullukian, Fondation Renaud, banque BCP.

Son projet « *Bridging Musical Heritage* », un partenariat entre l'Université de Coimbra, l'Université de Valladolid, Artway, *O Bando de Surunyo* et *Capella Sanctae Crucis*, a reçu le Prix REMA du meilleur projet de coopération européenne en 2024.

Après la sortie de son premier album « *Zuguambé* » chez Harmonia Mundi, *Capella Sanctae Crucis* est à l'origine de la création d'une série de livres-CD « *Mundos e Fundos* » dans le cadre d'un partenariat entre l'Université de Coimbra et Artway Records, dédié à la redécouverte du patrimoine musical portugais.

Plus qu'un ensemble, c'est un projet de sauvetage d'un riche patrimoine musical méconnu. Chaque concert est une nouvelle découverte de véritables cathédrales sonores endormies dans les archives portugaises. Chaque programme est une nouvelle page de son Histoire de la Musique.



CAPELLA SANCTAE CRUCIS, fundada por Tiago Simas Freire en 2012, es un laboratorio de estudio y práctica musical centrado en la polifonía portuguesa de los siglos XVI y XVII. Procede del vasto proyecto multidisciplinar *Mundos e Fundos* del Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos de la Universidad de Coimbra (CECH-UC) y crea puentes entre la investigación y la práctica musical, en busca de un resultado sonoro que revalorice el poco conocido patrimonio musical portugués.

Debe su nombre a la capilla musical del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra, centro de extraordinaria actividad artística, particularmente durante los siglos XVI y XVII, y lugar de donde proceden las fuentes musicales que constituyen su principal objeto de estudio.

Las pasiones que movilizan a su equipo son evidentes: la emoción que genera la máxima proximidad a las fuentes; el cuestionamiento y la experimentación constantes; la admiración por la armonía de las esferas representada por la música del Renacimiento; el entusiasmo por las metamorfosis emocionales de la música del primer Barroco; y la ambición de descubrir repertorios portugueses poco conocidos por los músicos y el gran público.

Se trabaja principalmente a partir de manuscritos inéditos conservados en la Biblioteca General de la Universidad de Coimbra, y sus programas buscan recrear la riqueza del contexto original de las obras. Fiel a un enfoque filológico, formado histórica y culturalmente más allá de lo que expresan las fuentes, la interpretación cuestiona y explora la textura y el equilibrio del sonido, el discurso y el fraseo, la instrumentación y la ornamentación. De este modo, la experiencia estética del hombre de hoy se transporta a la apertura del imaginario pasado, presente y futuro.

El conjunto ha realizado conciertos en diversos festivales internacionales, y sus proyectos han sido objeto de residencias artísticas en el CCR d'Ambronay (EEEmerging); el Mazā Ģilde de Riga; el Festival Pavia Barroca; la Cité de la Voix de Vézelay; la Fondation Royaumont; el CNCM Voce de Pigna y en la Universidade de Coimbra. Ha recibido el apoyo de Europa Creativa, DRAC Rhône-Alpes, Centre National de la Musique, Adami, Cité de la Voix, Direção Geral das Artes, Programa Caixa Cultura, Universidad de Coimbra, Centro de Estudios Clásicos y Humanísticos, Fundación Bullukian, Fundación Renaud, banco BCP.

Su proyecto "Bridging Musical Heritage", una cooperación entre la Universidad de Coimbra, la Universidad de Valladolid, Artway, O Bando de Surunyo y Capella Sanctae Crucis, fue galardonado con el Premio REMA al mejor proyecto de cooperación europea en 2024.

Tras el lanzamiento de su álbum prínceps "*Zuguambê*" en Harmonia Mundi, *Capella Sanctae Crucis* conforma la producción de una serie de libros-CDs "Mundos e Fundos" generada por la asociación entre la Universidad de Coimbra y Artway Records, y dedicada al redescubrimiento del patrimonio musical de Portugal.

Más que una agrupación, conforman un proyecto de rescate de un rico patrimonio musical poco conocido. Cada concierto es un nuevo descubrimiento de verdaderas catedrales sonoras que yacen dormidas en los archivos portugueses. Cada programa es una nueva página de su Historia musical.

SUNG TEXTS | TEXTOS CANTADOS | TEXTES CHANTÉS | TEXTOS CANTADOS

- | | | |
|---|---|--|
| <p>01 <i>Surge propera, amica mea,
formosa mea, et veni.
Iam enim hyems transiit,
imber ambiit et recessit.
Flores apparuerunt in terra nostra.
Tempus putationis advenit.</i></p> | <p>Arise, my love,
my fair one, and come.
Lo, now the winter is past,
the rains are over and gone.
Flowers have sprung up in our land,
the time of pruning is come.</p> | <p>Levanta-te depressa, minha amada,
minha bela, e vem.
O inverno passou,
as chuvas cessaram e já se foram.
Aparecem as flores no campo,
chegou o tempo da poda.</p> |
| <p>02 <i>Hodie nata est virgo Maria
ex progenie David,
per quam salus mundi
credentibus apparuit.</i></p> | <p>On this day the Virgin Mary was born
of the house of David,
through whom the saviour of the world
appeared to believers.</p> | <p>Hoje nasceu a Virgem Maria
da casa de David,
através da qual foi revelada aos fiéis
a salvação do mundo.</p> |
| <p>03 [Romance]
<i>La zagala más hermosa
que truxo desde sus penas
admiración a los ojos
y envidia a belleza.</i></p> <p>[Estribillo]
<i>Zagales,
si queréis vida no la miréis,
porque luego moriréis,
en ver tan bella homicida</i></p> | <p>[Romance]
The most beautiful shepherdess
who brought from her sorrows
admiration to the eyes
and envy to beauty.</p> <p>[Estribillo]
Shepherds,
if you want life don't look at her
for then you will die,
in seeing such a beautiful murderer.</p> | <p>[Romance]
A mais bela pastora
que trouxe de suas mágoas
a admiração aos olhos
e inveja à beleza.</p> <p>[Estribillo]
Pastores,
se quereis vida, não olheis para ela,
porque então morreréis,
ao ver tão bela homicida.</p> |
| <p>04 <i>Kyrie eleison.
Christe eleison.
Kyrie eleison.</i></p> | <p>Lord, have mercy.
Christ, have mercy.
Lord, have mercy</p> | <p>Senhor, tende piedade de nós.
Cristo, tende piedade de nós.
Senhor, tende piedade de nós.</p> |
| <p>06 <i>Ave Maria, gratia plena,
Dominus tecum,
benedicta tu in mulieribus,
et benedictus fructus
ventris tui, Jesus.</i></p> <p><i>Sancta Maria, Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc et in hora mortis nostrae.</i></p> <p><i>Amen.</i></p> | <p>Hail Mary, full of grace,
the Lord is with thee;
blessed art thou among women,
and blessed is the fruit
of thy womb, Jesus.</p> <p>Holy Mary, Mother of God,
pray for us sinners,
now and at the hour of our death.</p> <p>Amen.</p> | <p>Avé Maria, cheia de graça,
o Senhor é convosco,
bendita sois vós entre as mulheres
e bendito é o fruto
do vosso ventre, Jesus.</p> <p>Santa Maria, Mãe de Deus,
rogai por nós pecadores,
agora e na hora da nossa morte.</p> <p>Amén.</p> |

- | | | |
|----|--|---|
| 01 | <p>Lève-toi, mon amie,
 ma toute belle, et viens.
 Vois, l'hiver s'en est allé,
 les pluies ont cessé, elles se sont enfuies.
 Sur la terre apparaissent les fleurs,
 le temps des chansons est venu.</p> | <p>Levántate, amada mía,
 hermosa mía, y ven conmigo.
 Pues mira, ha pasado el invierno,
 ha cesado la lluvia y se ha ido.
 Han aparecido las flores en la tierra;
 ha llegado el tiempo de la poda.</p> |
| 02 | <p>Aujourd'hui, la Vierge Marie est née
 de la maison de David,
 par laquelle le Sauveur du monde
 a été révélé aux fidèles.</p> | <p>Hoy ha nacido la Virgen María
 del linaje de David,
 por ella llegó la salvación del mundo
 a los creyentes.</p> |
| 03 | <p>[<i>Romance</i>]
 La plus belle des jeunes bergères
 qui, de ses chagrins, a fait jaillir
 l'admiration aux yeux
 et la jalousie à la beauté.</p> <p>[<i>Estribillo</i>]
 Bergers,
 si vous voulez la vie, ne la regardez pas
 car alors vous mourrez,
 en contemplant une si belle meurtrière.</p> | <p>[original en castellano]</p> |
| 04 | <p>Seigneur, prends pitié.
 Christ, prends pitié.
 Seigneur, prends pitié.</p> | <p>Señor, ten piedad.
 Cristo, ten piedad.
 Señor, ten piedad.</p> |
| 06 | <p>Je vous salue, Marie pleine de grâces
 le Seigneur est avec vous.
 Vous êtes bénie entre toutes les femmes
 et Jésus, le fruit de vos entrailles,
 est béni.</p> <p>Sainte Marie, Mère de Dieu,
 priez pour nous pauvres pécheurs,
 maintenant et à l'heure de notre mort.</p> <p>Amen.</p> | <p>Dios te salve María, llena eres de gracia,
 el Señor está contigo,
 bendita tú eres entre todas las mujeres
 y bendito es el fruto
 de tu vientre Jesús.</p> <p>Santa María, Madre de Dios,
 ruega por nosotros pecadores,
 ahora y en la hora de nuestra muerte.</p> <p>Amén.</p> |

07 *Gloria in excelsis Deo
et in terra pax
hominibus bonæ voluntatis.
Laudamus te,
Benedicimus te,
Adoramus te,
Glorificamus te,
Gratias agimus tibi
propter magnam gloriam tuam.
Domine Deus, Rex cælestis,
Deus Pater omnipotens.
Domine fili unigenite,
Jesu Christe.
Domine Deus, Agnus Dei,
Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi,
miserere nobis;
Qui tollis peccata mundi,
suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris,
miserere nobis.
Quoniam Tu solus sanctus,
Tu solus Dominus,
Tu solus Altissimus, Jesu Christe,
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei
Patris.
Amen.*

Glory be to God on high,
and on earth peace,
good will towards men.
We praise thee,
we bless thee,
we worship thee,
we glorify thee,
we give thanks to thee
for thy great glory.
O Lord God, heavenly King,
God the Father Almighty.
O Lord, the only-begotten Son,
Jesus Christ.
O Lord God, Lamb of God,
Son of the Father,
that takest away the sins of the world,
have mercy upon us.
Thou that takest away the sins of the
world,
receive our prayer.
Thou that sittest at the right hand of God
the Father,
have mercy upon us.
For thou only art holy,
thou only art the Lord,
thou only, O Christ, with the Holy Ghost,
art most high in the glory of God the Father.

Amen.

Glória a Deus nas alturas
E paz na terra
aos homens de boa vontade.
Nós vos louvamos.
Nós vos bendizemos.
Nós vos adoramos.
Nós vos glorificamos.
Nós vos damos graças
por vossa imensa glória.
Senhor Deus, Rei dos Céus,
Deus Pai todo poderoso.
Senhor Jesus Cristo,
filho unigénito,
Senhor Deus, Cordeiro de Deus,
Filho de Deus Pai,
Vós que tirais o pecado do mundo,
tende piedade de nós.
Vós que tirais o pecado do mundo,
acolhei a nossa súplica.
Vós que estais à direita do Pai,
tende piedade de nós.
Só vós sois o Santo,
só vós sois o Senhor,
só vós o Altíssimo, Jesus Cristo.
Com o Espírito Santo,
na glória de Deus Pai.
Amén.

08 *Ola toro zente pleta,
que naqueze terra sá,
junta vamos cós foria
faze uns fessa aos portá.
Quem manda azuntar os Pleto,
desse terra, quem mandá?
que cos foria de Angola
a Berem bamo cantar,
que un zente blanco do Alto
dizer que naciro sá.
[Resposta]
Y lé lé lé lé, y samba!
Que naciro he!
Y lo lo la! Y lé! Ha ha ha!
Que naciro sá!
Y ha ha ha! Cos frio tremé.
Samba, samba! Cos frio tremé.
Y samba! Y amor abrasá.
Y lé lé lé! Que naciro he!*

Greetings to all black people
who are in this land,
Let us go with revelry
make a feast at the Crib.
Who demands the gathering
of the black people from this land,
who demands it?
With revelry of Angola
we go to Bethlehem to sing,
Because a white person on high
sais he was born.

[Resposta]
And lé lé lé lé! And samba!
For he is born!
And lo lo la! And lé! Ha ha ha!
For he is born!
And ha ha ha! He shivers with cold.
Samba, samba! He shivers with cold.
And samba! And ablazes with love.
Y lé lé lé! For he is born!

Olá toda a gente preta
que nesta terra está,
Juntos vamos com folia
Fazer uma festa ao Portal.
Quem manda juntar os negros
dessa terra, quem manda?
Que com a folia de Angola
a Belém vamos cantar,
Que uma pessoa branca do alto
diz que nascido está.
[Resposta]
E lé lé lé lé, e samba!
Que nascido é!
E lo lo la, e lé! Ha ha ha!
Que nascido está!
E ha ha ha! Com o frio treme.
Samba, samba! Com o frio treme.
E samba! E o amor abraça.
E lé lé lé! Que nascido é!

07 Gloire à Dieu au plus haut des cieux
 Et paix sur la Terre
 aux hommes de bonne volonté
 Nous te louons.
 Nous te bénissons
 Nous t'adorons.
 Nous te glorifions
 Nous te rendons grâce
 pour ton immense gloire.
 Seigneur Dieu, roi du ciel,
 Dieu le Père tout puissant.
 Seigneur, fils unique,
 Jésus-Christ
 Seigneur Dieu, Agneau de Dieu,
 le fils du Père.
 Toi qui enlèves le péché du monde,
 prend pitié de nous.
 Toi qui enlèves le péché du monde,
 reçois notre prière.
 Toi qui es assis à la droite du Père,
 prend pitié de nous.
 Car toi seul es saint,
 toi seul es seigneur,
 toi seul es le très-haut, Jésus-Christ,
 Avec le Saint-Esprit,
 dans la gloire de Dieu le Père,

Amen.

08 Salut tous les Noirs
 qui se trouvent dans ce pays,
 allons faire la fête ensemble,
 faisons la fête devant le portail.
 Qui a demandé de rassembler les Noirs
 de cette terre, qui l'a demandé ?
 Qu'avec les réjouissances de l'Angola
 nous allons chanter à Belém,
 car une personne blanche venue d'en haut
 dit qu'il est né.

[Réponse]

Et le le le ! Et samba !
 Car il est né !
 Et lo lo la ! Et lé ! Ha ha ha ha !
 Car il est né !
 Et ha ha ha ! Avec le froid il tremble.
 Samba, samba ! Avec le froid il tremble.
 Et samba ! Et d'amour il brûle.
 Et le le le le ! Car il est né !

Gloria a Dios en el cielo
 y en la tierra paz
 a los hombres de buena voluntad.
 Te alabamos,
 te bendecimos,
 te adoramos,
 te glorificamos,
 te damos gracias, Señor,
 por tu inmensa gloria.
 Señor Dios, Rey celestial,
 Dios Padre todopoderoso.
 Señor Hijo único,
 Jesucristo.
 Señor Dios, Cordero de Dios, Hijo del Padre.
 Tú que quitas el pecado del mundo,
 ten piedad de nosotros;
 Tú que quitas el pecado del mundo,
 atiende nuestra súplica;
 Tú que estás sentado a la derecha del Padre,
 ten piedad de nosotros.
 Porque sólo Tú eres Santo,
 sólo Tú Señor,
 sólo Tú Altísimo, Jesucristo,
 con el Espíritu Santo,
 en la gloria de Dios Padre.

Amén.

Hola toda la gente negra
 que hay en esta tierra,
 juntos hagamos una folia,
 hagamos una fiesta en el portal.
 ¿Quién manda reunir a los negros
 de esa tierra?, ¿quién lo manda?
 Que con la folia de Angola
 a Belém vamos a cantar,
 que una persona blanca del Cielo
 dice que nació ya.

[Respuesta]

¡Y le le le le! ¡Y samba!
 ¡Que es nacido!
 ¡Y lo lo la! Y le! ¡Ha ha ha!
 ¡Que ha nacido!
 ¡Y ja ja ja! Con frío tiembla.
 ¡Samba, samba! Con frío tiembla.
 ¡Y samba! Y con amor abraza.
 ¡Y le le le le! ¡Que es nacido!

[*Volta*]

Menina bonita
deitada nos paya,
nos oyo parece
que sá namorada.
Minha pequenina
cos fltio tremé.
Vosso coração
oy por dentro arder.
Ola não choreis
minha pequenina.
Vira vosso rosto,
vereis os pletios.
Oya y esses fessa,
neglo não espantay,
que se cor sá pleta,
mi arma sá blanca.
Calá mya vida,
ola não chola,
senão coco chamo
para vos papá.

[*Volta*]

Beautiful boy
laid on the straw,
he looks at us
as if he is in love.
My little one,
shivers with cold.
Your heart today
is burning from inside.
Look, don't cry
my little one.
Turn your face
and you will see the little black people.
And look at that feast,
don't distrust the black people,
because if the color is black,
my soul is white.
Be quiet my life,
look, don't cry,
otherwise I will call the bogeyman
to eat you.

[*Volta*]

Menino bonito
deitado nas palhas,
nos olhos parece
que está enamorado.
Meu pequenino,
com o frio treme.
Vosso coração
hoje por dentro arde.
Olhai, não choreis
meu pequenino.
Virai o vosso rosto,
vereis os pretinhos.
Olha aí essa festa,
negros não temais,
pois se a cor é preta,
a minha alma é branca.
Calai, minha vida,
olhai, não choreis,
senão eu chamo o papão
para vos papar.

09

Alleluya.
Hodie nata est
Maria regina caelorum
quae regem Christum
de se genuit incarnatum.
Alleluya.

Hallelujah.

On this day was born Mary,
Queen of heaven,
she who gave birth to the Christ,
incarnate from her substance.
Hallelujah.

Aleluia.

Hoje nasceu Maria
Rainha do Céu,
que deu à luz Cristo,
de si mesma incarnado.
Aleluia.

10

Ai dina dina dana,
Alegram-se os céus
e a terra baila.
Ai dina dina dana,
para bem, Senhora
este Infante cria.
Ai dina dina dana,
já tem todo o mundo
certas esperanças.
Ai dina dina dana,
nosso Adão velho
hoje ressuscita.
Ai dina dina dana,
para bem, o Sol
dormir quer nas palhas.
Ai dina dina dana,
mamada é a culpa
que o rapaz não brinca.

Oh dina dina dana,
The heavens rejoice
and the earth dances.
Oh dina dina dana,
for good, the Lady
raises this Prince.
Oh dina dina dana,
The whole world
is already hopeful.
Oh dina dina dana,
our old Adam
is resurrected today.
Oh dina dina dana,
For good, the sun
wants to sleep in the straw.
Oh dina dina dana,
I'm to blame
for the boy not playing.

(original em português)

[*Volta*]

Beau garçon
couché sur la paille,
il nous regarde
comme s'il était amoureux.
Mon petit,
tremble de froid.
Ton cœur
aujourd'hui brûle de l'intérieur.
Regarde, ne pleure pas
mon petit.
Tourne ton visage
et tu verras les petits noirs.
Et regarde cette fête,
ne te méfie pas des noirs,
car si la couleur est noire,
mon âme est blanche.
Sois tranquille, ma vie,
regarde, ne pleure pas,
sinon j'appellerai le croque-mitaine
pour te manger.

09

Alléluia.
En ce jour est née Marie,
Reine du ciel,
qui a donné naissance au Christ,
incarné de sa substance.
Alléluia.

10

Oh dina dina dana,
Les cieux se réjouissent
et la terre danse.
Oh dina dina dana,
pour le bien, la Dame
élève ce Prince.
Oh dina dina dana,
Le monde entier
a déjà certains espoirs.
Oh dina dina dana,
notre vieil Adam
est ressuscité aujourd'hui.
Oh dina dina dana,
Pour le bien, le soleil
veut dormir dans la paille.
Oh dina dina dana,
La culpabilité est vaincue
car l'enfant ne joue pas.

[*Vuelta*]

Hermoso niño
acostado en la paja
nos mira
como si estuviera enamorado.
Mi pequeñito,
tiembla de frío.
Vuestro corazón
hoy por dentro arde.
Mira, no llores
mi pequeñito.
Volved la carita
y veréis a los negritos.
Oye y esa fiesta,
no te espantes de los negros,
aunque su color será negro,
mi alma será blanca.
Tranquilo mi vida,
mira, no llores,
o llamaré al hombre del saco
para que os coma.

Aleluya.

Hoy nació María,
Reina del cielo,
que dio a luz a Cristo,
encarnado de su sustancia.
Aleluya.

Ay dina dina dana,
se alegran los cielos
y la tierra baila.
Ay dina dina dana,
parabienes, la Señora
a este infante creó.
Ay dina dina dana,
ya tiene todo el mundo
algunas esperanzas.
Ay dina dina dana,
nuestro viejo Adán
hoy resucita.
Ay dina dina dana,
parabienes, el Sol
quiere dormir en la paja.
Ay dina dina dana,
la culpa es vencida
pues el niño no juega.

Ora valha-me Deus!
Se a noite é dia,
Ai dobrem-se as chacotas
e o menino viva!

So help me God!
If night is day,
Oh, let the bells ring
and the boy will live.

(original em português)

11 *Credo in unum Deum.
Patrem omnipotentem,
factorem caeli et terrae,
visibilem omnium et invisibilem.*

*Et in unum Dominum
Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum,
Et ex Patre natum ante omnia
saecula.
Deum de Deo, lumen de lumine,
Deum verum de Deo vero.
Genitum, non factum,
consubstantialem Patri:
per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines
et propter nostram salutem
descendit de caelis.
Et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine:
Et homo factus est.
Crucifixus etiam pro nobis sub
Pontio Pilato:
passus, et sepultus est.
Et resurrexit tertia die,
secundum scripturas.
Et ascendit in caelum:
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est
cum gloria judicare vivos et
mortuos:
Cujus regni non erit finis.*

*Et in Spiritum sanctum
Dominum,
et vivificantem:
Qui ex Patre, Filioque procedit.
Qui cum Patre, et Filio simul
adoratur,
et conglorificatur:
Qui locutus est per Prophetas.*

*Et unam, sanctam, catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem
mortuorum
Et vitam venturi saeculi.*

Amen.

I believe in one God,
the Father almighty,
Maker of heaven and earth,
and of all things visible and invisible.
And in one Lord,

Jesus Christ,
Only begotten Son of God,
Begotten of his Father before all worlds.
God of God, light of light,
Very God of very God.
Begotten, not made,
being of one substance with the Father:
by whom all things were made.
Who for us men
and for our salvation
came down from heaven.
And was incarnate by the Holy Ghost
of the Virgin Mary:
And was made man.
And was crucified also for us
under Pontius Pilate:
suffered, and was buried.
And the third day He rose again
according to the scriptures.
And ascended into heaven,
and sitteth at the right hand of the Father
And He shall come again
with glory to judge the living and the
dead:
His kingdom shall have no end.

And [I believe in] the Holy Ghost,
Lord and giver of life:
Who proceedeth from the Father and Son.
Who with the Father and Son
together is worshipped and glorified:
Who spake by the Prophets.

And in one holy catholic
and apostolic church.
I acknowledge one baptism
for the remission of sins.
And I look for the resurrection of the dead
And the life of the world to come

Amen.

Creio em um só Deus
Pai todo poderoso
Criador do céu e da terra
De todas as coisas visíveis e invisíveis.

Creio em um só Senhor,
Jesus Cristo
Filho unigénito de Deus,
nascido do Pai antes de todos os séculos.
Deus de Deus, Luz da Luz
Deus verdadeiro de Deus verdadeiro
Gerado, não criado,
consubstancial ao Pai
Por ele todas as coisas foram feitas
E por nós homens,
e para nossa salvação
desceu dos céus
E encarnou pelo Espírito Santo,
N seio da Virgem Maria
e se fez homem.
Também por nós foi crucificado
sob Pôncio Pilatos,
Padeceu e foi sepultado.
Ressuscitou ao terceiro dia
conforme as Escrituras
E subiu aos céus,
onde está sentado à direita do Pai.
De novo há-de vir em sua glória
Para julgar os vivos e os mortos,
E o seu reino não terá fim.

Creio no Espírito Santo,
Senhor que dá a vida,
E procede do Pai e do Filho,
E com o Pai e o Filho
é adorado e glorificado.
Ele que falou pelos profetas.

Creio na Igreja una, santa,
católica e apostólica,
Professo um só baptismo
para a remissão dos pecados
E espero a ressurreição dos mortos
e vida do mundo que há-de vir.

Amén.

Bonté divine.
Si la nuit est jour,
Oh, que les cloches sonnent
et que le garçon vive !

¡Santo cielo!
Si la noche es día,
¡Ay, que se doblen las campanas
y que el niño viva !

11 Je crois en un seul Dieu,
le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de l'univers visible et invisible.

Creo en un solo Dios,
Padre todo poderoso,
creador del cielo y de la tierra,
de todo lo visible y lo invisible.

Je crois en un seul Seigneur,
Jésus Christ,
le Fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles:
il est Dieu, né de Dieu,
lumière, née de la lumière,
vrai Dieu, né du vrai Dieu,
engendré, non pas créé,
de même nature que le Père;
et par lui tout a été fait.
Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel;
par l'Esprit Saint,
il a pris chair de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.
Crucifié pour nous
sous Ponce Pilate,
il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.
Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures,
et il monta au ciel;
il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire,
pour juger les vivants et les morts;
et son règne n'aura pas de fin.

Creo en un solo Señor,
Jesucristo,
Hijo único de Dios,
nacido del Padre antes de todos los siglos.
Dios de Dios,
Luz de Luz,
Dios verdadero de Dios verdadero.
Engendrado, no creado,
de la misma naturaleza que el Padre;
por quien todo fue hecho.
Que por nosotros los hombres
y por nuestra salvación
bajó del cielo.
Y por obra del Espíritu Santo
se encarnó en María Virgen;
y se hizo hombre.
Por nuestra causa fue crucificado
en tiempos de Ponce Pilato:
padeció y fue sepultado.
Y resucitó al tercer día,
según las Escrituras.
Y subió al cielo:
donde está sentado a la derecha del Padre.
Y de nuevo vendrá con gloria
para juzgar a vivos y muertos:
y su reino no tendrá fin.

Je crois en l'Esprit Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie;
il procède du Père et du Fils;
avec le Père et le Fils,
il reçoit même adoration et même gloire;
il a parlé par les prophètes.

Creo en el Espíritu Santo,
Señor y dador de vida;
que procede del Padre y del Hijo.
Que con el Padre y el Hijo
recibe una misma adoración y gloria.
Que habló por los profetas.

Je crois en l'Église, une, sainte,
catholique et apostolique.
Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends la résurrection des morts,
et la vie du monde à venir.

Creo en una santa, católica
y apostólica Iglesia.
Confieso que hay un solo Bautismo
para el perdón de los pecados.
Espero la resurrección de los muertos
y la vida del mundo futuro.

Amen.

Amén.

12	<i>Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat filius. Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransiuit gladius.</i>	The grieving Mother stood weeping beside the cross where her Son was hanging. Through her weeping soul, compassionate and grieving, a sword passed.	Em pé, a Mãe dolorosa, lacrimosa, junto à cruz da qual pendia seu Filho. A sua alma gemente, entristecida e dolorida, uma espada a atravessou.
13	<i>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus, Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Hosanna in excelsis.</i> <i>Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.</i>	Holy, holy, holy Lord God of Hosts. Heaven and earth are full of thy glory. Hosanna in the highest. Blessed is he that cometh in the name of the Lord. Hosanna in the highest.	Santo, Santo, Santo é o Senhor Deus do Universo Os céus e a terra proclamam a vossa Glória. Hossana nas alturas. Bendito o que vem Em nome do Senhor Hossana nas alturas.
14	<i>Regina Caeli lætare, Alleluia. Quia quem meruisti portare, Alleluia. Resurrexit sicut dixit, Alleluia. Ora pro nobis Deum, Alleluia.</i>	Queen of Heaven, rejoice, Hallelujah. For He whom you were worthy to bear, Hallelujah. Has risen, as He said, Hallelujah. Pray for us to God, Hallelujah.	Rainha do Céu, alegrai-Vos, Aleluia. Porque quem merecestes trazer em vosso seio, Aleluia. Ressuscitou como disse, Aleluia. Rogai a Deus por nós, Aleluia.
16	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.</i>	Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy on us. Lamb of God, who takes away the sins of the world, have mercy on us. Lamb of God, who takes away the sins of the world, grant us peace.	Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, tende piedade de nós. Cordeiro de Deus que tirais o pecado do mundo, dai-nos a paz.
17	<i>Ite Missa est. Deo gracias.</i>	Go, it is the dismissal. Thanks be to God.	Ide, é a despedida. Graças a Deus.
18	<i>[Romance] Las zagalas del valle los pastores del monte de los bosques las ninfas las diosas de las fuentes. [Estribillo] Saltan dançan y tañen repican cantan alegres. Serranas, pastores, diosas de las fuentes, con ricas grinaldas y de varias flores de mil invenciones ornando sus frentes, repiten a bozes: Viva Maria!</i>	<i>[Romance] The shepherdesses of the valley, the shepherds of the mountains, the nymphs of the forests, the goddesses of the fountains, [Estribillo] Jump, dance and play, jingle and sing joyfully. Mountain women, shepherds, goddesses of the fountains, with beautiful crowns and various flowers of a thousand inventions adorning their foreheads, repeat loudly: Long live Mary!</i>	<i>[Romance] As pastoras do vale, os pastores das montanhas, as ninfas das florestas, as deusas das fontes, [Estribillo] Saltam, dançam e tocam, badalam e cantam alegres. Serranas, pastores, deusas das fontes, com ricas grinaldas e de várias flores de mil invenções adornando suas frentes, repetem bem alto: Viva Maria!</i>

- | | | |
|----|--|---|
| 12 | <p>Debout, la mère des douleurs se tenait
En pleurs auprès de la croix
À laquelle son Fils était suspendu.</p> <p>Son âme gémissante,
Contristée et douloureuse,
Fut transpercée d'un glaive.</p> | <p>De pie la Madre dolorosa
junto a la Cruz, llorosa,
mientras su Hijo pendía.
Cuya alma gimiente,
contrista y doliente
atravesó la espada.</p> |
| 13 | <p>Saint, saint, saint
le Seigneur Dieu de l'Univers !
Le ciel et la terre
sont remplis de ta Gloire
Hosanna au plus haut des cieux !</p> <p>Béni soit celui qui vient
au nom du Seigneur
Hosanna au plus haut des cieux!</p> | <p>Santo, Santo, Santo,
Señor Nuestro, Dios del Universo.
Llenos están el cielo y la tierra
de tu gloria.
Hosanna en el cielo.</p> <p>Bendito el que viene
en nombre del Señor.
Hosanna en el cielo.</p> |
| 14 | <p>Reine du ciel, réjouis-toi,
Alléluia !
car le Seigneur que tu as porté,
Alléluia !
est ressuscité comme il l'avait dit,
Alléluia !
Reine du ciel, prie Dieu pour nous,
Alléluia !</p> | <p>Reina del cielo alégrate;
¡Aleluya!
Porque el Señor a quien has merecido llevar;
¡Aleluya!
Ha resucitado según su palabra;
¡Aleluya!
Ruega al Señor por nosotros;
¡Aleluya!</p> |
| 16 | <p>Agneau de Dieu,
qui enlève les péchés du monde,
prends pitié de nous.
Agneau de Dieu,
qui enlève les péchés du monde,
prends pitié de nous.
Agneau de Dieu,
qui enlève les péchés du monde,
donne-nous la paix.</p> | <p>Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
ten piedad de nosotros.
Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo,
danos la Paz.</p> |
| 17 | <p>Allez, on vous renvoie.
Nous rendons grâce à Dieu.</p> | <p>Idos, es la despedida.
Demos gracias a Dios.</p> |
| 18 | <p>[Romance]
Les bergères de la vallée,
les bergers de la montagne,
les nymphes des forêts,
les déesses des sources,
[Estrillo]
Sautent, dansent et jouent,
jonglent et chantent joyeusement.
Femmes des montagnes, bergers,
déesses des fontaines,
avec de riches guirlandes
et de fleurs variées
de mille inventions
ornant leurs fronts,
répètent à haute voix :
Vive Marie !</p> | <p>[original en castellano]</p> |

BIBLIOGRAFIA | BIBLIOGRAPHY | BIBLIOGRAPHIE | BIBLIOGRAFÍA

Paulo Estudante. *Les Pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVI^e -XVII^e siècles*. Thèse de doctorat, Université de Paris Sorbonne, Universidade de Évora, 2007.

Sónia Duarte. *Imagens de música na pintura do tempo do Barroco em Portugal (1600-1750)*. Tese de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa/FCT, 2023.

Tess Knighton & Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Ashgate, 2007.

Ernesto Gonçalves de Pinho. *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

Tiago Simas Freire. *Musique et liturgie au monastère de Santa Cruz de Coimbra (c.1650) : les sons d'un cartapácio à travers l'édition critique du manuscrit musical 51 de l'Université de Coimbra*. Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, Université de Lyon, 2017.

Hugo Soeiro Sanches. “Que Sonoramente Canta” – a música em línguas romance em Portugal no século XVII: estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra, Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra, 2019.

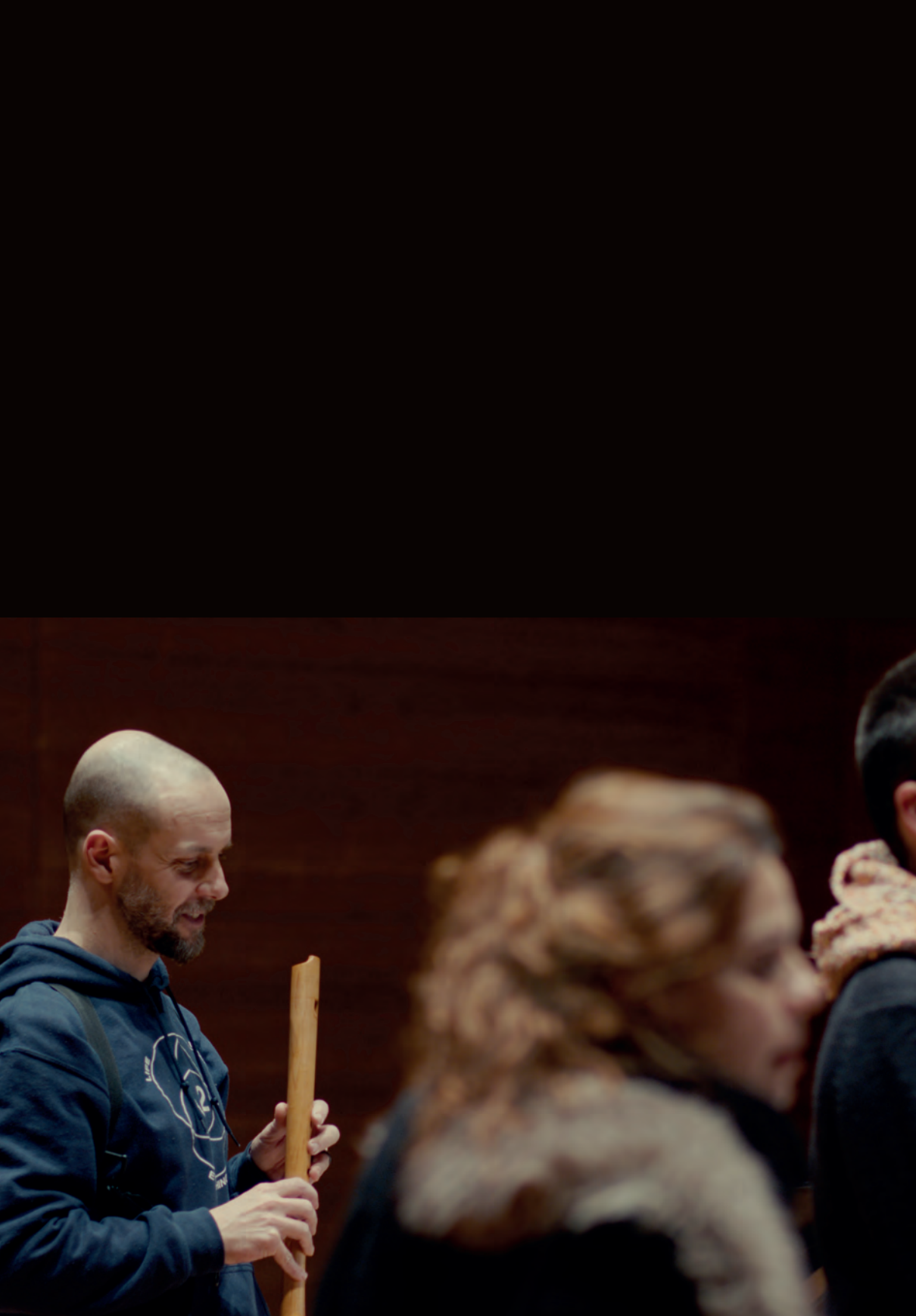
Álvaro Torrente (ed). *Historia de la música en España e Hispanoamérica, vol. 3, La música en el siglo XVII*. Fondo de Cultura Económica, 2016.



INSTRUMENTS | INSTRUMENTOS | INSTRUMENTS | INSTRUMENTOS

Pitch a=440 Hz	Diapásão a=440 Hz	Diapason a=440 Hz	Diapasón a=440 Hz	
Curved cornett in “g”, after Italian models (16 th century), by Damien Bardonnnet (2013)	Corneta curva em “g”, segundo modelos italianos (séc. XVI), por Damien Bardonnnet (2013)	Cornet à bouquin courbe en “g”, d’après des modèles italiens (XVI ^e siècle), par Damien Bardonnnet (2013)	Corneta curva en “g”, según modelos italianos (siglo XVI), por Damien Bardonnnet (2013)	[1, 4, 6–9, 11, 13, 14, 16]
Mute cornett in “g”, after Italian models (16 th century), by Damien Bardonnnet (2016)	Corneta muda em “g”, segundo modelos italianos (séc. XVI), por Damien Bardonnnet (2016)	Cornet muet en “g”, d’après des modèles italiens (XVI ^e siècle), par Damien Bardonnnet (2016)	Corneta muda en “g”, según modelos italianos (siglo XVI), por Damien Bardonnnet (2016)	[10]
<i>Dolcimelo</i> recorders in “c” and “g”, after an anonymous model (17 th century), by Adrian Brown (2023, 2007)	Flautas doces <i>Dolcimelo</i> em “c” e em “g”, segundo um modelo anónimo (séc. XVII), por Adrian Brown (2023, 2007)	Flûtes douces <i>Dolcimelo</i> en “c” et en “g”, d’après un modèle anonyme (XVII ^e siècle), par Adrian Brown (2023, 2007)	Flautas dulces <i>Dolcimelo</i> en “c” y “g”, según un modelo anónimo (siglo XVII), por Adrian Brown (2023, 2007)	[2, 8, 10]
Recorder in “c”, after Schnitzer (16 th century), by Monika Musch (2008)	Flauta doce em “c”, segundo Schnitzer (séc. XVI), por Monika Musch (2008)	Flûte douce en “c”, d’après Schnitzer (XVI ^e siècle), par Monika Musch (2008)	Flauta dulce en “c” según Schnitzer (siglo XVI), por Monika Musch (2008)	[2, 8, 10]
<i>Ganassi</i> recorder in “g” by Monika Musch (2009)	Flauta doce <i>Ganassi</i> em “g” por Monika Musch (2009)	Flûte douce <i>Ganassi</i> en “g” par Monika Musch (2009)	Flauta dulce <i>Ganassi</i> en “g” de Monika Musch (2009)	[18]
Tabor pipe in “dd” by Jeff Barbe (2016)	Flauta de tamborileiro em “dd” por Jeff Barbe (2016)	Flûte tambourine en “dd” par Jeff Barbe (2016)	Flauta de tres agujeros en “dd” de Jeff Barbe (2016)	[18]
Bagpipe in “g”, inspired by Portuguese sources (16 th and 17 th centuries), by Jorge Lira (2017)	Gaita de fole em “g”, inspirada em fontes portuguesas (sécs. XVI e XVII), por Jorge Lira (2017)	Cornemuse en “g”, inspirée par des sources portugaises (XVI ^e et XVII ^e siècles), par Jorge Lira (2017)	Gaita en “g”, inspirada en fuentes portuguesas (siglos XVI y XVII), por Jorge Lira (2017)	[3]
Soprano shawm in “cc”, inspired by George Delatour’s “The Musicians’ Brawl” (1620–1630), by Thierry Bertrand (2010)	Charamela soprano em “cc”, inspirada na “Rixe de musiciens” de George De La Tour (1620–1630), por Thierry Bertrand (2010)	Dessus de hautbois en “cc”, inspirée par la “Rixe des musiciens” de George Delatour (1620–1630), par Thierry Bertrand (2010)	Chirimía soprano en “cc”, inspirada en la “Riña de músicos” de George Delatour (1620–1630), por Thierry Bertrand (2010)	[3]
Alto shawm in “f”, by Fritz Heller (2019)	Charamela alto em “f”, por Fritz Heller (2019)	Taille de hautbois en “f”, par Fritz Heller (2019)	Chirimía alto en “f”, por Fritz Heller (2019)	[1]
Tenor sackbut, after Sebastian Hainlein (1632), by R. Egger (2012)	Sacabuxa tenor, segundo Sebastian Hainlein (1632), por R. Egger (2012)	Saqueboute ténor, d’après Sebastian Hainlein (1632), par R. Egger (2012)	Sacabuche tenor, según Sebastian Hainlein (1632), por R. Egger (2012)	[1, 2]

Bass dulcian in “F”, after an anonymous model (16 th century), by Guntram Wolf (2008)	Baixaõ em “F”, segundo um modelo anónimo (séc. XVI), por Guntram Wolf (2008)	Basse de doulciane en “F”, d’après un modèle anonyme (XVI ^e siècle), par Guntram Wolf (2008)	Bajón bajo en “F”, según un modelo anónimo (siglo XVI), por Guntram Wolf (2008)	[1, 3, 6, 8]
Tenor dulcian in “c”, after Melchor Rodríguez (1550), by Laurent Verjat (2010)	Baixaõ tenor em “c”, segundo Melchor Rodríguez (1550), por Laurent Verjat (2010)	Tenor de doulciane en “c”, d’après Melchor Rodríguez (1550), par Laurent Verjat (2010)	Bajón tenor en “c”, según Melchor Rodríguez (1550), por Laurent Verjat (2019)	[4, 7, 9, 11, 13, 14, 16]
Double bass viol, after Giovanni Paolo Maggini (c.1600), by François Danger (2014)	Viola de arco contrabaixo, segundo Giovanni Paolo Maggini (c.1600), por François Danger (2014)	Contrebasse de viole de gambe, d’après Giovanni Paolo Maggini (c.1600), par François Danger (2014)	Vihuela de arco contrabajo, según Giovanni Paolo Maggini (c.1600), por François Danger (2014)	[4, 7-11, 13, 14, 16, 18]
Tenor viol, after an anonymous Italian model (c.1600), by Sergio Gistri (2011)	Viola de arco tenor, segundo um modelo italiano anónimo (c.1600), por Sergio Gistri (2011)	Ténor de viole de gambe, d’après un modèle italien anonyme (c.1600), par Sergio Gistri (2011)	Vihuela de arco tenor, según un modelo italiano anónimo (c.1600), por Sergio Gistri (2011)	[1-3, 6]
Cross-strung harp, after an anonymous Spanish model (17 th century), by Javier Reyes de Leon (2015)	Harpa de duas ordens, segundo um modelo espanhol anónimo (séc. XVII), por Javier Reyes de Leon (2015)	Harpe ibérique, d’après un modèle espagnol anonyme (XVII ^e siècle), par Javier Reyes de Leon (2015)	Arpa de dos órdenes, según un modelo español anónimo (siglo XVII), por Javier Reyes de Leon (2015)	[1-4, 6-11, 13-16, 18]
Five courses guitar in “E”, after the <i>Sabionari</i> model by Antonio Stradivari (1679), by Ekkehard Sachs (2022)	Guitarra de cinco ordens em “E”, segundo o modelo <i>Sabionari</i> de Antonio Stradivari (1679), por Ekkehard Sachs (2022)	Guitare à 5 ordres en “E”, d’après le modèle <i>Sabionari</i> d’Antonio Stradivari (1679), par Ekkehard Sachs (2022)	Guitarra de cinco órdenes en “E”, según el modelo <i>Sabionari</i> de Antonio Stradivari (1679), por Ekkehard Sachs (2022)	[1-3, 6, 8-10, 14, 18]
Six strings cavaquinho from Braga by António Pinto Carvalho (2023)	Cavaquinho bracarense de seis cordas por António Pinto Carvalho (2023)	Cavaquinho à six cordes de Braga par António Pinto Carvalho (2023)	Cavaquinho de seis cuerdas de Braga por António Pinto Carvalho (2023)	[8]
Virginal, after an anonymous Italian model (late 16 th century), by Philippe Humeau (2009)	Virginal, segundo um modelo italiano anónimo (final do séc. XVI), por Philippe Humeau (2009)	Virginal, d’après un modèle italien anonyme (fin du XVI ^e siècle), par Philippe Humeau (2009)	Virginal, según un modelo italiano anónimo (finales del siglo XVI), por Philippe Humeau (2009)	[2, 4-6, 8, 11, 18]
Positive organ by Nicolas Martel (2010)	Órgão positivo por Nicolas Martel (2010)	Orgue positif par Nicolas Martel (2010)	Órgano positivo por Nicolas Martel (2010)	[1, 3, 4, 6, 7, 9-11, 13, 14, 16]
Drum from Miranda do Douro by Paulo Preto (2011)	Tamboril mirandês por Paulo Preto (2011)	Tambour de Miranda do Douro par Paulo Preto (2011)	Tamboril mirandés por Paulo Preto (2011)	[3, 18]
Adufe <i>Miriam</i> by Rui Silva and Tiago Simas Freire (2022)	Adufe <i>Miriam</i> por Rui Silva e Tiago Simas Freire (2022)	Adufe <i>Miriam</i> par Rui Silva et Tiago Simas Freire (2022)	Adufe <i>Miriam</i> por Rui Silva y Tiago Simas Freire (2022)	[8]
Castanets by Jale (2020)	Castanholas por Jale (2020)	Castagnettes par Jale (2020)	Castañuelas por Jale (2020)	[8, 18]
Tambourine by Honsuy (2017)	Pandeireta por Honsuy (2017)	Tambourin par Honsuy (2017)	Pandereta por Honsuy (2017)	[8]



musical editions | edições musicais | éditions musicales | ediciones musicales

Manuela Lopes, Hugo Sanches, Tiago Simas Freire, Luís Toscano

scientific board | conselho científico | conseil scientifique | comité científico

José Abreu, Paulo Estudante, Tiago Simas Freire

recording engineer | captação, gravação, produção artística | prise de son, enregistrement, direction
artistique | captación, grabación, producción artística

Camille Frachet

digital editing | montagem, mixagem | montage, mixage | montaje, mezcla de sonido

Camille Frachet, Tiago Simas Freire

executive production and logistics | produção executiva e logística | production exécutive et logistique |
producción ejecutiva y logística

Juliette Mabilais, Vanessa Pires, José Rodrigues Gomes

administrative production | produção administrativa | production administrative | producción administrativa

Juliette Mabilais

partners | parceiros | partenaires | asociados

Universidade de Coimbra, Artway, La Cité de la Voix

recorded at | gravação na | enregistré à | grabación en

La Cité de la Voix (Vézelay, France), 27–30/11/2023

sponsors | apoios | soutiens | apoyos

Creative Europe, Cité de la Voix, Centre National de la Musique, Adami, DGArtes, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Antena 2

A special thank you to all those who have supported us financially in this wonderful adventure: Creative Europe, Centre National de la Musique, Adami, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, as well as all the crowdfunders who have made this project possible, particularly Pierre Remandet, Sofia Magalhães, François and Marie-Hélène Sidoroff, Isabel Freire, João Sodrê, Maria Isabel Bernardes!

Um grande bem hajam a todos os que nos apoiaram financeiramente esta maravilhosa aventura: Europa Criativa, Centre National de la Musique, Adami, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, bem como a todos os contribuintes no financiamento participativo que tornaram este projeto possível, em particular Pierre Remandet, Sofia Magalhães, François e Marie-Hélène Sidoroff, Isabel Freire, João Sodrê, Maria Isabel Bernardes!

Un grand merci à celles et ceux qui nous ont soutenus financièrement dans cette belle aventure : Europe Creative, Centre National de la Musique, Adami, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, ainsi que tous les contributeurs au financement participatif qui ont rendu possible ce projet, notamment Pierre Remandet, Sofia Magalhães, François et Marie-Hélène Sidoroff, Isabel Freire, João Sodrê, Maria Isabel Bernardes !

Muchas gracias a todos los que nos han apoyado económicamente en esta maravillosa aventura: Europa Creativa, Centre National de la Musique, Adami, Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, ¡así como a todos los colaboradores de la financiación participativa que han hecho posible este proyecto, en particular Pierre Remandet, Sofia Magalhães, François e Marie-Hélène Sidoroff, Isabel Freire, João Sodrê, Maria Isabel Bernardes!

*“Earth shivers with love,
with the pain of giving birth.”*

Fadwa Tuqan

01	Invocation of the Virgin	<i>Surge, propera amica mea</i>	Anonymous, 1546	4:05
02	Nativity of Mary	<i>Hodie nata est virgo Maria</i>	Anonymous, 1546	3:42
03	Childhood of Mary	<i>La zagala más hermosa</i>	Anonymous, 1646	3:03
04	KYRIE	Missa La zagala más hermosa	Anonymous, 1646	2:46
05	Annunciation to the Virgin Mary	<i>Tento de 2º tom</i>	Anonymous, 2 nd half 17 th century	2:50
06	Visitation of Mary to Elizabeth	<i>Ave Maria gratia plena</i>	Pedro de Cristo, c.1550-1618	2:55
07	GLORIA	Missa La zagala más hermosa	Anonymous, 1646	3:04
08	Nativity of Jesus	<i>Ola toro zente pleta</i>	Anonymous, c.1651	5:32
09	ALLELUYA	Missa La zagala más hermosa	Anonymous, 1646	2:32
10	Flight into Egypt	<i>Ai dina dina dana</i>	Anonymous, 1646	4:04
11	CREDO	Missa La zagala más hermosa	Anonymous, 1646	6:02
12	Death of Jesus	<i>Stabat mater dolorosa</i>	Pedro de Cristo	4:00
13	SANCTUS	Missa La zagala más hermosa	Anonymous, 1646	2:06
14	Resurrection of Jesus	<i>Regina caeli</i>	Anonymous, 1650	2:02
15	Pentecost	<i>Outro tento de 2º tom</i>	Anonymous, 2 nd half 16 th century	4:23
16	AGNUS DEI	Missa La zagala más hermosa	Anonymous, 1646	2:24
17		<i>Ite missa est</i>	Anonymous	0:50
18	Coronation of Mary	<i>Las zagalas del valle</i>	Anonymous, c.1646	2:03



Bridging
Musical
Heritage

1 2 9 0
UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

Universitat de Valladolid

Classe de
Fundo

CAPELLA
SANCTÆ
CRUCIS

ARTWAY

Co-funded by
the European Union

Cité
de
la Voix

eM

Centre
d'Études
Musicales

Adami

REPÚBLICA
PORTUGUESA

de artes

CEH

CENTRO DE ESTUDOS
MUSICAIS E INTERPRETATIVOS
ANTENA 2