

Programa: Coimbra: “II Seicento em Santa Cruz”

(D.Pedro de Cristo, D.Pedro da Esperança, Vilancicos sacros inéditos

Data e local: 8-9 de Novembro 2013 – Igreja de São Roque (gravação de CD)

Maestro: Jorge Matta

Reyes Gallardo, violino barroco
Steffano Vezzani, fagote soprano
Elena Bianchi, fagote
Helder Rodrigues, sacabuxa
Miguel Jalôto, órgão

Sopranos	Contraltos	Tenores	Baixos
Ariana Russo Clara Coelho Lucilia de Jesus Maria José Conceição Marisa Figueira Patrycja Gabrel Rosa Caldeira Susana Duarte Teresa Duarte	Fátima Nunes Joana Nascimento Manon Marques Marta Queirós Michelle Rollin Rita Tavares	Aníbal Coutinho António Gonçalves Bruno Almeida João Branco Pedro Cachado Pedro Miguel	Fernando Gomes Filipe Leal Manuel Rebelo Pedro Casanova Pedro Morgado Ricardo Martins Rui Borrás

Coordenadora: Mariana Portas

Produtora: Fátima Pinho

Produtora: Safira Ramos

Coimbra: Il Seicento em Santa Cruz
Obras sacras de D. Pedro de Cristo e D. Pedro da Esperança
Vilancicos sacros inéditos
por Cristina Fernandes

Ao longo dos séculos XVI e XVII, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi um núcleo extremamente dinâmico no domínio da arte dos sons, distinguindo-se pela diversidade das suas práticas musicais. Habitado pelos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho (que possuíam também o opulento Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa), constituía uma comunidade autónoma em termos musicais, que contava entre os seus membros com notáveis compositores, cantores, instrumentistas, copistas e construtores de instrumentos. Os noviços recebiam aulas de música durante vários anos, mas ao contrário das restantes comunidades religiosas (que limitavam essa formação à prática do canto-chão, da polifonia e dos instrumentos de tecla), estes eram incentivados a exercitar-se em diversos instrumentos, incluindo a família das violas da gamba, a harpa e os sopros.

A preciosa livraria do mosteiro, actualmente depositada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC), guardava não só composições locais ou do espaço ibérico, mas também exemplos da polifonia franco-flamenga (incluindo versões instrumentais de obras de Arcadelt, Clemens non Papa, Créquillon, Richafort, Verdelot e Willaert, entre outros) e mais tarde viria a integrar peças do Barroco italiano. Outro aspecto crucial tem a ver com o facto de não se cultivarem exclusivamente géneros musicais em latim destinados à liturgia oficial, mas também *chansonetas* em língua vernácula e numerosos vilancicos. A maior colecção de vilancicos religiosos (ou espirituais) que hoje subsiste em Portugal, incluindo alguns dos mais famosos vilancicos “de negro”, provém precisamente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

Compositores como D. Francisco de Santa Maria foram ainda autores de coros para as tragédias neolatinas que se representavam no mosteiro. Paralelamente, a prática instrumental apoiada por construtores tão polivalentes como D. João – que fabricava “todos os instrumentos, cravos, manicórdios, violas de arco, e de mão, e também os consertava” – e diversos outros monges não podia deixar de ter repercussões no repertório. Assim, ao contrário de contextos como o da Sé de Évora, cuja produção era exclusivamente vocal, em Santa Cruz de Coimbra começam a surgir no século XVII algumas partes instrumentais no repertório coral (escritas ou implícitas no caso dos vilancicos) e peças para conjuntos de câmara como as séries de *Concertados* escritos nas décadas de 1630 e 1640 por D. Gabriel de São João, D. António da Madre de Deus, D. Teotónio da Cruz e D. João de Santa Maria. Trata-se de elaborações contrapontísticas imitativas em torno de um *cantus firmus* em valores rítmicos longos com texturas que oscilam entre as duas e as seis partes e que poderiam ser interpretadas durante a liturgia.

Entre os cónegos regrantes de Santo Agostinho que se distinguiram como compositores avultam as figuras de D. Heliodoro de Paiva (fl. 1552), humanista versado nas línguas clássicas, cantor e intérprete de instrumentos de tecla, harpa e viola; D. Francisco de Santa Maria (fl. 1587), compositor espanhol nascido em Ciudad Rodrigo que foi mestre de capela das Sés da Guarda e Coimbra para além de Cantor Mor e Mestre de Capela de Santa Cruz ao longo de 30 anos; D. Pedro de Cristo e D. Pedro da Esperança – os dois últimos representados no programa de hoje através de algumas das suas criações mais notáveis.

D. Pedro de Cristo (Coimbra, c. 1550 - Coimbra, 16 de Dezembro de 1618) tomou o hábito dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho em 1571. Baptizado como Domingos, adoptou o nome de Pedro na vida religiosa. É provável que tenha estudado com Francisco de Santa Maria, manifestando algumas influências do estilo do músico espanhol nas suas primeiras composições, conforme demonstrou Owen Rees no seu livro *Polyphony in Portugal, c.1530–c.1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra* (1995). Na maturidade, D. Pedro de Cristo foi mestre de capela nos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de São Vicente de Fora, em Lisboa, mas os períodos de actividade em cada uma destas casas religiosas não estão completamente esclarecidos. O escritor responsável pelo seu assento de óbito caracteriza-o como “grande compositor, tangedor de tecla e de baixão, harpa e frauta” e diz-nos tinha um dom especial para a composição de “chansonetas e música

alegre". Morreu em consequência de uma queda, "que deu na claustra do silêncio de frente da portaria".

A produção de D. Pedro de Cristo, registada em pelo menos seis dos códices da BGUC, atinge mais de duas centenas e meia de obras, compreendendo polifonia sacra em latim (missas, motetes, hinos, responsórios, salmos, antífonas, lamentações), vilancicos e chansonetas. Quatro livros de coro manuscritos foram copiados (no todo ou em parte) pelo próprio compositor e mostram diferentes fases da sua carreira: desde o uso convencional do *stile antico* até à afirmação de traços de estilo mais individualizados, principalmente no plano rítmico e no uso de passagens de carácter declamatório. As suas obras manifestam um domínio sólido do contraponto imitativo, mantendo-se geralmente fiéis à textura a quatro vozes, mas utilizando ao mesmo tempo uma extensa gama de processos de escrita: homorritmia em estilo declamatório, gosto por sequências melódicas e harmónicas, encadeamento de dissonâncias, elaboração contrapontística em torno de um "cantus firmus" no tenor e imitação entre pares de vozes.

Entre as suas composições mais expressivas encontram-se as Lamentações para a Semana Santa, das quais poderemos ouvir um refinado exemplo no concerto de hoje, pertencente ao MM 53 da BGUC. Destinadas às Matinas das Trevas na Semana Santa (neste caso a Quinta-feira Santa), as Lamentações de Jeremias constituem comoventes elegias sobre a destruição do Templo de Jerusalém, tendo dado origem a um riquíssimo *corpus* de obras musicais que tira partido da estrutura do poema e do seu conteúdo fonético e semântico. Uma vez que cada versículo começa por uma letra do alfabeto hebraico (que serve simultaneamente de numeração e de processo mnemónico), a tradição gregoriana destinava um longo melisma a cada uma delas, um processo frequentemente retomado pelos compositores que trataram o texto musicalmente. Cada estrofe começa portanto pelos caracteres alfa, beta, gama, delta, etc., aos quais se segue o texto em latim. D. Pedro de Cristo respeita este esquema, fazendo contrastar o carácter solene e declamatório da entoação das letras hebraicas (mesmo quando estas incluem elaborações contrapontísticas como no caso da letra Aleph) com episódios que recorrem frequentemente a uma teia de imitações cerradas entre as vozes.

O motete *Lacrimans sitivit anima mea* é uma composição singular e enigmática que escapa a um contexto litúrgico ou cerimonial preciso e que, na opinião do musicólogo João Pedro d'Alvarenga, poderá esconder uma intenção política. Percorrido por uma intensa expressividade e tensão constante, recorre a uma retórica sofisticada em termos da relação texto-música. O primeiro, o segundo e o quarto períodos da composição ("Lacrimans...", "heu me..." e "convertere...") são adaptados respectivamente do *Livro dos Salmos* e do *Cântico dos Cânticos*. Segundo Alvarenga, "com a adição, a substituição e a omissão de certas palavras, a interpolação do terceiro período ('Audivit...') e a alteração do sujeito e do complemento na última proposição adverbial, o texto assume um pendor inegavelmente messianista, que intensamente manifesta o desejo de ver regressar 'o exilado'." Sucede que na década de 1580, este "exilado" era o próprio País, "acéfalo e órfão sob a coroa de Espanha."

Apesar do reduzido número de composições da sua autoria que chegaram até ao nosso tempo, **D. Pedro da Esperança** (? , c. 1598 - Coimbra, 24 de Junho de 1660) distingue-se no panorama musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e no contexto da música portuguesa do seu tempo pelo facto de as suas obras se encontrarem entre os raros exemplos de peças vocais com partes instrumentais "obrigadas" com a discriminação dos respectivos instrumentos.

No plano biográfico, as fontes históricas revelam uma personalidade pouco submissa à restrições da vida religiosa. Em 1617, D. Pedro da Esperança tentou fugir do Mosteiro de São Vicente de Fora, em Lisboa, razão pela qual sofreu um castigo de cinco anos. No seu livro *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII* (1981), Ernesto Pinho menciona ainda outras tentativas de fuga, mas o compositor e organista acabaria por ser absolvido em 1630. Três anos antes, em 1627, tinha sido transferido para Santa Cruz de Coimbra. Um documento de 11 de Novembro do mesmo ano refere o seu talento como "muito necessário nesta casa", enquanto o texto do obituário o caracteriza como "insigne organista".

As suas composições conhecidas, registadas no MM 18 da BGUC, incluem quatro Responsórios para as Matinas de Natal e uma Missa para a Quaresma. São exemplares valiosos uma vez que

testemunham por escrito que a prática musical em Santa Cruz tinha mais pontos de contacto com a Europa seiscentista do que por exemplo a sua contemporânea escola de Évora. Os quatro Responsórios de Natal (n.ºs II, IV, V e VII, da habitual série de oito ou nove) apresentam um discurso musical e uma estrutura formal semelhantes. As duas primeiras frases são objecto de uma escrita a quatro partes bastante homofónica (destinada a um quarteto vocal de solistas ou ao coro), contrastando entre si apenas pelo ritmo binário e ternário. O Versículo (ou Verso) é sempre destinado a uma voz de soprano solista, três instrumentos – violino, fagotilha e baixo – e baixo contínuo. A parte vocal, em valores mais longos, funciona como "cantus firmus", enquanto as partes instrumentais adoptam um estilo imitativo livre muito ornamentado. A comparação da parte do baixo com a linha do baixo contínuo (guião) esclarece-nos acerca do modo como o baixo poderia improvisar uma versão ornamentada do baixo, mesmo quando ela não aparecia escrita.

Como foi referido atrás, a mais extensa colecção de fontes musicais ligadas ao vilancico religioso subsistente em Portugal provém do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, incluindo vários géneros afins como chasonetas, *tonos al divino* e vilancicos de negro. Ao contrário da polifonia em latim, estas peças não ostentam o nome dos autores pelo que é difícil saber até que ponto incluem exemplos dos compositores da comunidade e criações externas.

Durante o Renascimento o Vilancico era um dos principais géneros profanos do cancioneiros ibéricos, correspondendo à versão musical da forma poética do vilancete. Assim, era constituído por um mote (refrão ou estribilho) de dois ou três versos seguido por uma série de coplas (ou glosas). Ainda que existam diversas variantes, a forma musical mais comum correspondia à sequência ABBA. Ao longo do século XVII, o Vilancico transformou-se num género de temática religiosa (mas de forte influência popular e acentuado pendor teatral) e assumiu formas mais longas e elaboradas. O seu êxito foi tal que chegou a ser incluído na Missa e no Ofício Divino (nomeadamente nas Matinas), sendo esta prática tolerada e até fomentada pelas autoridades religiosas como um eficaz meio de captar fiéis segundo a ideologia da Contra Reforma, que apostava numa dimensão espectacular da liturgia.

Normalmente associado à quadra natalícia, o canto de Vilancicos estendeu-se a outras ocasiões do calendário litúrgico, com destaque para a Imaculada Conceição, os Reis, o Corpo de Deus e a comemoração de vários Santos, e passou a ser praticado em quase todas as catedrais e conventos importantes da Península Ibérica e da América Latina, bem como nas Capelas Reais. Os textos incluem quase sempre personagens populares na acção (com destaque para os pastores) e são recorrentes as alegorias e metáforas próprias da poesia Barroca peninsular. Às mais variadas temáticas profanas eram adicionados pretextos de ordem espiritual que remetiam geralmente para a dualidade entre o amor divino e o amor profano ou para a luta entre o bem e o mal.

O Vilancico foi também um domínio privilegiado no que diz respeito à inovação e à incorporação de elementos barrocos como diálogos, contrastes concertantes entre solo e *tutti*, a alternância de coplas solísticas com um estribilho coral fixo, a policoralidade e texturas comparáveis à sonata em trio. Alguns dos textos denotam uma estrutura dramática pelo que é possível que fossem objecto de algum tipo de encenação ou representação. Por vezes citam instrumentos musicais e convidam frequentemente à dança ("bailemos e danzemos"), apresentando por vezes padrões métricos típicos das danças ibéricas.

Um subgénero do Vilancico é o chamado "Negro" ("Negrilla" ou "Guineo"), no qual se traçava um quadro exótico e intercultural e se retratavam as particularidades das línguas espanhola e portuguesa faladas pelas comunidades africanas, bem como um variado número de personagens, correspondentes aos tipos populares dos dois países ibéricos e dos seus respectivos impérios ultramarinos. *Casú casué*, que encerra o programa de hoje, remete para esse universo, constituindo porém uma versão relativamente simples (um dueto vocal apoiado pelo baixo instrumental), em comparação com outras composições do género mais elaboradas na sucessão de um mosaico de efectivos vocais.

As restantes peças (todas oriundas do MM 50 da BGUC e publicadas em edição moderna pelo maestro Jorge Matta) são vilancicos, chasonetas e romances espirituais em castelhano na sua maioria com temáticas alusivas ao Natal. Em *Que clarines son Pascoal* (cujo texto joga com a dupla conotação do clarim como instrumento de corte representativo do poder real e como anúncio do Rei

dos Céus) e em *A dar beleza a las flores*, dedicado a Santa Clara, encontramos a estrutura típica formada por uma introdução para um pequeno conjunto vocal (dois sopranos ou soprano solo) seguido por um estribilho (ou resposta) policoral a oito vozes, que seguidamente alterna com as coplas solísticas. O mesmo sucede *Quien es aquel sol hermoso?*, dedicado a Santo Agostinho, que se inicia com um eloquente e extenso dueto em diálogo. Por seu turno, *Bida de mi vida* é uma expressiva canção ou *tono* para voz solista e baixo na linha da monodia acompanhada, enquanto peças como *Quando a la corriente* e *El pó con lazos de plata* exploram texturas a seis partes: em bloco no primeiro caso, fazendo uso da escrita imitativa, e no segundo caso através de um diálogo entre dois grupos vocais a três partes. Alusões à dança são evidentes no texto e na música de “A dar beleza a las flores” e “Marabillas publique los cielos”, composição que convoca mais uma vez os clarins e as suas fanfarras, portadoras das boas novas natalícias e de louvores a Jesus recém-nascido.