



FACULDADE DE LETRAS  
UNIVERSIDADE DE  
**COIMBRA**

José Miguel de Miranda Urbano

## **CANTOCHÃO NUM LIVRO DE BOLSO**

**SOBRE O IMPRESSO MUSICAL 254 DA BIBLIOTECA  
GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA E O SEU  
IMPACTO NA TRADÍSTICA MUSICAL PORTUGUESA**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Artísticos, orientada pelo Professor Doutor José António Pereira Nunes Abreu e coorientada pelo Professor Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira, apresentada ao Departamento de História, Estudos Europeus, Arqueologia e Artes da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra**

Junho de 2022

# FACULDADE DE LETRAS

## CANTOCHÃO NUM LIVRO DE BOLSO SOBRE O IMPRESSO MUSICAL 254 DA BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA E O SEU IMPACTO NA TRATADÍSTICA MUSICAL PORTUGUESA

<b>Tipo de trabalho</b>	Dissertação
<b>Título</b>	Cantochão num livro de bolso
<b>Subtítulo</b>	Sobre o impresso musical 254 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e o seu impacto na tratadística musical portuguesa
<b>Autor</b>	José Miguel de Miranda Urbano
<b>Orientador</b>	Doutor José António Pereira Nunes Abreu
<b>Coorientador</b>	Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira
<b>Júri</b>	Presidente: Doutor Sérgio Emanuel Dias Branco Vogais: 1. Doutor Hugo Soeiro Sanches 2. Doutor Paulo Eugénio Estudante Dias Moreira
<b>Identificação do Curso</b>	2º Ciclo em Estudos Artísticos
<b>Área científica</b>	Estudos Artísticos
<b>Data da defesa</b>	19 de Julho de 2022
<b>Classificação</b>	17 valores



## **Agradecimentos**

Ao concluir este trabalho é preciso começar por agradecer aos meus orientadores pela exigência a que me habituaram durante aquele primeiro ano de mestrado. Ganhei um escrutínio crítico que levarei para a vida.

É obrigatório um agradecimento muito especial à Doutora Ana Maria Bandeira e à Dra. Isabel Ramires. Sem a preciosa ajuda destas especialistas não teria conseguido orientar-me na procura por material de arquivo.

Sendo esta a conclusão do meu percurso académico musical, tenho que agradecer aos meus mestres de flauta (o tio Pedro e a professora Meglena) pelo acompanhamento individual inicial tão fundamental, e ao Jorge, na altura "Professor Jorge", sem o qual não teria a prática da flauta, fora das aulas, que tive.

Nesta ocasião também é preciso agradecer especialmente aos que partilharam comigo a vida que é fazer música: o Ançã-ble na música sacra, os Rob Angels no pop e o Gangue nas peripécias do conservatório. Também outros o ouvir música, tendo moldado muito o meu gosto, entre os quais os meus irmãos, os meus primos, o João Tiago, o Zé Maria, o Bruno e outros tantos que, não consigo nomear pelos limites impostos.

A minha mãe desde cedo me educou o ouvido e o meu pai o gosto, mas, mais do que isso, tenho de agradecer o facto de nunca me terem deixado de apoiar para que eu acabasse esta tese, mesmo com outro mestrado pelo meio.

Nunca será suficiente agradecer à minha querida noiva tanto apoio em todos os campos. Tenho que me resignar a aceitar tão grande dom tão imerecido.

Por fim, agradeço tantas graças que me foram dadas, e assim, quero dizer-Vos: “Vós o destes, a Vós o restituo”.

## RESUMO

Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra encontra-se uma tradução do famoso tratado de cantochão de Juan Martínez que terá servido de referência para um caso de sucesso dentro da imprensa musical portuguesa. Procurámos, com este trabalho, torná-lo acessível ao leitor moderno e compreender melhor o seu processo editorial.

Para tal, começámos por fazer uma análise sistemática dos principais estudos que nos podiam ajudar para o processo de investigação. Depois, apresentámos o contexto que precedeu este impresso e dedicámo-nos à análise detalhada do mesmo. De seguida, debruçámo-nos sobre o fenómeno editorial que se seguiu, protagonizado pela Universidade de Coimbra.

Ao longo da dissertação procurámos cruzar a bibliografia sobre o enquadramento da impressão e comercialização do tratado com os exemplares que nos chegaram. Inserimos a obra num grupo de obras pioneiras do mesmo género e comparámos todas as edições conhecidas desta versão portuguesa entre si.

Perante este exercício ficou evidente, não só o destaque da tradução da obra de Martínez dentro do espectro português como também um rico percurso editorial onde vemos uma procura pela melhoria desta obra, com acrescentos e alterações, ao longo do tempo.

No final deste trabalho, verificámos que a versão portuguesa de Martínez se tornaria numa obra acessível a um grande público, mas os acrescentos de Bernal dotaram-na de algumas preocupações mais características do ofício sacerdotal. Esta combinação aparenta um especial sucesso dadas as sucessivas reimpressões que verificou no primeiro quartel do séc. XVII.

Futuras investigações poderão encontrar no repertório de Martínez e nos acrescentos de Bernal um pertinente objeto de estudo.

### **Palavras-chave:**

cantochão; teoria musical; Juan Martínez; Afonso Bernal; ensino; tratado

## **ABSTRACT**

In the Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra there is a translation of the famous plainchant treaty by Juan Martínez that may have served as a reference for a success story within the Portuguese musical press. With this work, we sought to make it accessible to the modern reader and better understand its editorial process.

To do so, we started by making a systematic analysis of the main studies that could help us in the investigation process. Then, we presented the context that preceded this book and dedicated ourselves to a detailed analysis of it. Next, we focused on the publishing phenomenon that followed, led by the Universidade de Coimbra.

Throughout the thesis we tried to cross the bibliography on the framework of printing and commercialization of the treaty with the copies that reached us. We placed the work in a group of pioneering works of the same genre and compared all known editions of this Portuguese version with each other.

Towards this exercise, it was evident not only the prominence of the translation of Martínez's work within the portuguese spectrum, but also a rich editorial path where we see a search for improvement of this work, with additions and changes, over time.

Finally, it would seem that Martínez Portuguese version has reached a wide audience, enriched with Bernal's additions concerning the priestly office. A successful combination which has given place to several reprints during the 17<sup>th</sup> century.

Future investigations may find in Martínez's repertoire and Bernal's additions a relevant object of study.

### **Keywords:**

plainchant; music theory; Juan Martínez; Afonso Bernal; education; treaty

# ÍNDICE

Parte I - Estudo.....	1
Introdução.....	2
Capítulo 1. Estado da Arte. Revisão Bibliográfica.....	4
1.1. Principais estudos da historiografia musical portuguesa.....	4
O Tratado de cãto llano (1533) – Notas de leitura – Manuel Pedro Ferreira .....	6
A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a “Arte” de Juan Martinez – Mário Sampayo Ribeiro.....	10
Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa – Primeiros tratados de Música – Coordenação de Rui Vieira Nery .....	14
Conclusões .....	17
1.2. Sobre as Artes de Música na Ibéria da Renascença.....	19
Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century – Tess Knighton.....	19
Music treatises and ‘Artes para tanger’ in Portugal before the 18 <sup>th</sup> century: An Overview – Bernardette Nelson.....	21
Artes de Canto (1492-1626) y Mujeres en la Cultura Musical de Mundo Ibérico Renascentista – Ascensión Mazuela-Anguita .....	24
Conclusões .....	41
Capítulo 2. O impresso musical 254 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.....	42
2.1. As Artes de Música. Uma breve introdução.....	42
2.2. Importância das Artes de Cantochão no contexto do renascimento.....	43
2.3. A novidade do M.I.254 para a tratadística portuguesa.....	44
2.3.1. Precedentes.....	44
2.3.2. A chegada a Portugal.....	45
2.3.3. Um marco na história do ensino da música.....	47
2.4. Análise do exemplar.....	48
2.4.1. Sobre o impresso .....	48
2.4.2. Observações tipográficas.....	50
2.4.3. A questão da sua identidade .....	52
2.4.4. Sobre o texto teórico.....	54
Capítulo 3. O percurso editorial posterior .....	58
3.1. Contextualização do mercado .....	58
3.1.1. A universidade dentro da cronologia do tratado.....	58

3.1.2. Os impressores da universidade .....	60
3.1.3. Os possíveis mercados deste tratado .....	63
3.2. Uma tradução. Várias abordagens .....	65
3.2.1. O M.I.254 e a proximidade do tratado original .....	65
3.2.2. Mudanças a partir do Évora Res.294.....	67
3.2.3. Os exemplares do séc. XVII.....	71
3.3. Os músicos envolvidos.....	74
3.3.1. Juan Martínez .....	74
3.3.2. Afonso (Allonso?) Perea Bernal.....	74
3.3.3. António Cordeiro.....	76
Conclusão .....	77
Parte II – Edição Crítica .....	79
Arte de Canto chão posta & reduzida em sua inteira perfeição segunda a pratica delle .....	80
Critérios Editoriais .....	117
Transcrição literária.....	118
Transcrição musical.....	120
Comentário Crítico .....	121
BIBLIOGRAFIA.....	123
ANEXOS.....	128
Anexo I – Catalogação do M.I.254 .....	129
Anexo II – Ms. 3503 da BGUC.....	133
Anexo III – Comparação de caracteres góticos .....	137
Anexo IV – Reconstituição da marca de água predominante no M.I.254.....	139
Anexo V – Comparação com marcas de água semelhantes .....	141
Anexo VI – Esquemas explicativos de solmização.....	143
Anexo VII – Autorizações da Inquisição .....	146
Anexo VIII – Notação musical nas várias versões portuguesas .....	147
Anexo IX – Acrescentos de Bernal .....	149
Anexo X – Distribuição dos capítulos nas várias edições portuguesas .....	160

# **PARTE I - ESTUDO**



## INTRODUÇÃO

Entre os impressos musicais que se conservam na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC) encontra-se um pequeno livro do tamanho da mão de um adulto que, ao ser aberto, apresenta, na falta de portada, o seu texto da seguinte forma: “Na arte de canto chão ha vinte letras...” Insere-se, portanto, num fenómeno de tratados de música prática que continham, de forma simplificada e sequencial, a teoria elementar necessária à execução musical. A técnica da solmização, usada no cantochão, era exercício mais básico de leitura musical.

Manuel Joaquim iria mostrar que o texto desta Arte de Cantochão era o mesmo de um tratado de canto, guardado na Biblioteca Pública de Évora, da autoria de um “João Martins Sacerdote”, e Mário Sampayo Ribeiro iria ligar este nome ao mestre de moços de coro da Sé de Sevilha, Juan Martínez. Mais tarde, na sua tese de doutoramento, Ascensión Mazuela-Anguita, ao estudar este género literário de “artezinhas” na Península Ibérica do renascimento, viu na obra de Juan Martínez o caso de maior sucesso, referindo também as várias impressões da sua tradução portuguesa. Assim, o texto que, provavelmente, serviu de referência a todas essas impressões, terá sido este livrinho de bolso.

Perante um exemplar desta relevância, e deparando-nos com a possibilidade de elaborar uma dissertação sobre o mesmo, comprometemo-nos a cumprir dois objetivos:

- Elaborar uma transcrição e devida explicação que torne a obra acessível ao leitor contemporâneo;
- Proporcionar uma narrativa historiograficamente fundamentada que seja útil à compreensão deste fenómeno editorial.

Assim, na procura por alcançar tais objetivos baseámo-nos em dois tipos de materiais:

- Fontes primárias;
- Fontes secundárias.

Apesar de termos consultado materiais de arquivo que nos permitissem aprofundar o nosso conhecimento sobre o documento e os seus intervenientes, as nossas principais fontes primárias foram de natureza tratadística. Para além de termos consultado as Artes de Aranda e Thalésio (as duas obras mais relevantes e mais próximas da nossa cronologia) e a reconstituição da Arte de Martínez no texto original, comparámos todas as versões do longo processo que foi a reedição da tradução portuguesa.

As fontes secundárias deram-nos o enquadramento e contexto necessários para conseguirmos compreender as fontes primárias e fundamentar uma narrativa que desse sentido

ao fenómeno que foi esta tradução. Para além das principais obras analisadas no nosso estado da arte, recorreremos a uma diversa bibliografia do âmbito da historiografia e a diversas referências do contexto linguístico e musicológico.

No capítulo inicial, fizemos uma análise sistemática dos principais estudos que nos podiam ajudar para o processo de investigação. Tomámos como primeiras referências os trabalhos especificamente dedicados às mais antigas Artes de Cantochão impressas em Portugal, ou seja, a de Mateo de Aranda, a de Juan Martínez e a de Pedro Thalésio. Seguidamente, dedicámo-nos às obras que nos poderiam proporcionar uma contextualização abrangente sobre as principais áreas a ser estudadas dentro do âmbito desta investigação, mais concretamente, o início da imprensa musical na Península Ibérica, a história tratadística musical em Portugal e o fenómeno das Artes de Cantochão na Hispânia renascentista.

Num segundo momento debruçámo-nos mais especificamente sobre o objeto de estudo. Começámos por apresentar o fenómeno literário em que se insere (as artes de música prática), e como este se relaciona com o período em que surgiu (o renascimento). Depois, apresentámos o contexto que precedeu este fenómeno da imprensa portuguesa, ponderámos as possíveis vias de entrada desta obra no reino luso e justificámos a sua relevância para a história do ensino da música prática. Por fim, dedicámo-nos à análise detalhada do exemplar, sobre as suas origens, a sua impressão, e o seu conteúdo, tanto textual como musical.

No terceiro capítulo dedicámo-nos ao fenómeno editorial que se seguiu ao impresso estudado. Vimos no que se tinha tornado a universidade reformada que imprimiu a obra, como funcionava a sua imprensa e o mercado que este livro poderia encontrar na Coimbra da modernidade. De seguida, analisámos cada um dos exemplares das edições portuguesas na relação com o tratado original e entre si. Finalmente, procurámos conhecer, dentro do possível, os músicos cujo trabalho se encontrava nestas versões.

Assim, esperamos que, com esta investigação, não só consigamos cumprir os nossos objetivos, como também possamos dar um pequeno contributo para a historiografia musical, nem que este se limite à nossa leitura de uma obra já amplamente estudada. Naturalmente, o facto de a obra original ser o foco de atenção de um dos capítulos da extensa obra de Ascensión leva, naturalmente, a questionar a pertinência deste estudo. No entanto, consideramos que o fenómeno da versão portuguesa é marcado por uma singularidade que justifica uma atenção dedicada. Que este trabalho possa também fomentar a curiosidade de futuros investigadores que consigam chegar a outros campos aos quais (quer pelas dimensões deste exercício como pelo tempo e forças disponíveis) não conseguimos chegar.

## CAPÍTULO 1. ESTADO DA ARTE. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Apesar de termos consultado várias referências bibliográficas que poderiam alimentar uma narrativa única, optámos por uma abordagem detalhada e sequencial de diferentes estudos. Começámos por analisar trabalhos que, ao se debruçarem sobre determinado tratado português, fazem também um ponto de situação sobre o estudo destas fontes teóricas e, de seguida, estendemos a análise aos principais títulos referentes às “Artes de Música” do espaço ibérico.

### 1.1. PRINCIPAIS ESTUDOS DA HISTORIOGRAFIA MUSICAL PORTUGUESA

Para compreendermos a especificidade da versão portuguesa deste tratado devemos estudar a obra que o precedeu (a de Mateus de Aranda (1495?-c.1548), publicada em 1533)<sup>1</sup> e a que lhe sucedeu (de Pedro Thalésio (c. 1563-c. 1629),<sup>2</sup> datada de 1618). Escolhemos o artigo de Ferreira por contextualizar e aprofundar o conhecimento sobre a primeira Arte de Cantochão impressa por um músico que viria a ser lente da Cátedra de Música da Universidade de Coimbra. Nery, por sua vez, coordenou um trabalho de edição contemporânea da terceira. São, provavelmente, os trabalhos mais completos sobre as referidas obras. A investigação de Ribeiro, pioneira na temática que estamos a tratar, é, até agora, o trabalho que dedica, proporcionalmente, mais atenção ao texto acrescentado e, possivelmente, traduzido por Afonso Bernal (?-1593).<sup>3</sup>

No entanto, antes de entrarmos nesta abordagem comparativa devemos localizar-nos no espectro mais amplo da obra. De facto, o nosso principal objeto de estudo insere-se no grande fenómeno editorial que foi a *Arte de canto llano* de Juan Martínez. Para nos orientarmos nesta longa história deixamos uma tabela que indica todas as edições de que há conhecimento. Este inventário é baseado nos exemplares e referências documentais recolhidas por Mazuel-Anguita na sua tese.

---

<sup>1</sup> Stevenson, «Aranda, Matheo De».

<sup>2</sup> Stevenson, «Thalesio, Pedro».

<sup>3</sup> Stevenson, «Bernal, Afonso Perea».

**Tab. 1** – História da Arte de Juan Martínez

<b>Data</b>	<b>local</b>	<b>Impressor</b>	<b>Observações</b>
1512-1515?	Sevilha	Jacobo Cromberger	Anónimo da Biblioteca de Madrid
1515-1519?	Sevilha	Juan Varela	Anónimo da Biblioteca de Madrid
1530	Sevilha	Juan Cromberger	Primeira versão com autoria atribuída a Martínez. [SE]
1532	Alcalá de Henares	Miguel de Eguía	[SE]
1550?	Coimbra	João Barreira?	Tradução portuguesa, possivelmente de Bernal
1560	Sevilha	Juan Gutiérrez	Corrigido por Luís de Villafranca. [SE]
1562	Saragoça	Maria de Solórzano	Viúva de Bartolomeu de Nagera
1586	Barcelona	---	Publicado como <i>Compendio de canto llano</i> . [SE]
1597	Coimbra	António Barreira	Ampliada e reorganizada por Bernal.
1598?	Alcalá de Henares	María Ramírez	M/850 com data atribuída a partir da licença
1599	Salamanca	Juan Fernández	[SE]
1603	Coimbra	Manoel de Araújo	Versão de Bernal [SE]
1612	Coimbra	Nicolao Carvalho	Versão de Bernal revista por Cordeiro
1614	Coimbra	Nicolao Carvalho	Versão de Bernal revista por Cordeiro
1621	Madrid	Tomas Iunti	Encontrado em Portugal (Biblioteca Pública de Évora)
1625	Coimbra	Nicolao Carvalho	Versão de Bernal revista por Cordeiro
1625	Salamanca	---	Publicado como <i>Compendio de canto llano</i> [SE]

Nota: As edições das quais apenas temos referência estão sinalizadas como sem exemplar [SE].

## O Tratado de cãto llano (1533) – Notas de leitura – Manuel Pedro Ferreira

O presente artigo é o resultado de um trabalho conjunto de um seminário de investigação da Licenciatura em Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa dirigido por Manuel Ferreira.<sup>4</sup> Com a falta de estudos sobre as Artes de cantochão e de canto de órgão de Mateus de Aranda, este exercício, pegando na primeira,<sup>5</sup> procurou fornecer uma “contextualização do tratado na tradição musical e na produção teórica do [seu] tempo”.<sup>6</sup>

Depois de apresentar a bibliografia utilizada, o autor inicia a contextualização teórica começando por referir que, antes de haver uma produção considerável desta literatura na península, os tratados eram importados de fora desta, sendo forte a influência italiana que chegava através dos livros que circulavam entre as ordens religiosas afixadas em Portugal. Apesar de serem poucas as fontes de teoria musical nos séculos XV e XVI, sendo muitos desses tratados anónimos, o seminário de investigação listou<sup>7</sup> os tratados peninsulares de que há conhecimento até à data da obra de Aranda (1533).<sup>8</sup>

Conhecidas as obras precedentes ao tratado de Aranda, o autor indica algumas transformações que a teoria do cantochão sofreu a partir do séc. XIV. “Para permanecer o método corrente do solfejo” a solmização complexificou-se, incorporando cada vez mais a *musica ficta* e assumindo “a existência de graus adicionais que servissem de alicerce e contexto hexacordal aos cromatismos”. É também nesta altura que os modos começam a passar de uma sequência de notas de base prática para uma “combinação abstrata de quartas e quintas perfeitas” que resultava numa escala, acentuando “a disparidade entre a explicação teórica e a prática musical”. Esta época é também marcada pela polémica sobre a definição dos meios-tons cantáveis que dividia os teóricos entre os que defendiam a manutenção da afinação pitagórica e os que propunham uma “alternativa, realisticamente adaptada à prática musical do tempo”.<sup>9</sup> Ao longo da exposição, Ferreira insere a posição de Aranda relativamente a estas questões.<sup>10</sup>

---

<sup>4</sup> «CESEM » Manuel Pedro Ferreira».

<sup>5</sup> Apesar de ambas as artes de Aranda terem sido disponibilizadas em fac-simile por José Alegria e Sampaio Ribeiro, optou-se por escolher o tratado de cantochão dada a sua importância basilar na música quinhentista.

<sup>6</sup> Ferreira, «Mateus de Aranda», 131–32.

<sup>7</sup> A lista contém, não só o nome dos tratados e dos autores, como alguns dados editoriais e as obras que se referem aos mesmos. Muitos destes títulos são comuns às referências usadas por Thalésio.

<sup>8</sup> Ferreira, «Mateus de Aranda», 133–38.

<sup>9</sup> Ferreira, 138–39.

<sup>10</sup> Aranda insiste na prática da solmização que era ainda universal, mesmo que com contornos mais complexos que na prática medieval. Ao ignorar (no processo de composição) a construção escalar dos modos, o autor assume o primado da prática. A posição do lente em relação à polémica acústica pende para o lado pitagórico da questão. Ferreira, 139, 149.

Terminada a contextualização e fornecidas algumas ferramentas para a leitura do texto,<sup>11</sup> o seminário de investigação começa o comentário às diferentes secções do tratado. Começando com o “Privilégio” e o “Prólogo”, Ferreira refere-nos a pouca informação biográfica de que dispomos sobre o Mestre de Capela. Indica a narrativa de José Augusto Alegria como uma das possíveis leituras de melhor fundamento que descreve a carreira de Mateus de Aranda. Após um percurso de referência com formação em Alcalá de Henares, onde teria aprendido de Pedro Ciruelo e contactado com André de Resende (que frequentou a corte portuguesa), seria nomeado para mestre de capela da Sé de Évora antes de ler na Cátedra de Música da Universidade de Coimbra.<sup>12</sup>

O comentário ao primeiro e segundo capítulos é uma explicação detalhada dos princípios básicos da solmização, esclarecendo conceitos como as vozes de um hexacorde, as letras do *gammut* e os “signos”, tão importantes para a prática desta técnica. Já nos capítulos terceiro e quarto Ferreira procura ir para além da explicação e mostrar como algumas distinções que Aranda faz (entre clave binária e ternária ou entre vozes “subientes” e “descendentes”) podem ser encontradas noutros autores ibéricos.<sup>13</sup>

O carácter explicativo que marcou o comentário aos primeiros dois capítulos é retomado no quinto e no sexto. Ferreira demonstra como a “mutança” (mudança de hexacorde ou “dedução”) podia ser feita de diferentes formas e esclarece alguns termos específicos acerca dos intervalos, tais como *diapente* (quinta) e *diapason* (oitava).<sup>14</sup> Escrevendo sobre o sétimo capítulo, o seminário de investigação, através do comentário e de um texto explicativo em anexo,<sup>15</sup> expõe a fundamentação teórica dos modos e a sua relação com a prática litúrgica.<sup>16</sup> Mostra também como a associação que Aranda faz do quinto e sexto modos ao género cromático acaba por inseri-lo na frente conservadora da referida polémica sobre os meios tons cantáveis.

No comentário ao oitavo capítulo (dos géneros de melodia) o artigo dá-nos a conhecer as considerações de Aranda sobre o género cromático (distinguindo o meio-tom menor “cantável” do meio-tom maior “incantável”) e o género enarmónico (dividindo o meio-tom menor em dois

---

<sup>11</sup> É disponibilizado um esquema de leitura de caracteres e abreviaturas, um exemplo de leitura e uma errata. Ferreira, 140–43.

<sup>12</sup> Ferreira, 143–44.

<sup>13</sup> Ferreira, 144–46.

<sup>14</sup> Neste capítulo, Ferreira aponta como Aranda, ao tentar inserir-se tanto na tradição prática como teórica, mostra, por vezes, alguma redundância terminológica. É dado o exemplo da expressão “tercera mayor de ditono”, sendo a “terceira maior” usada pelos práticos e o *ditonus* usado pelos eruditos. Ferreira, 147.

<sup>15</sup> Ferreira, 165–66.

<sup>16</sup> São feitas outras distinções muito pertinentes, tais como entre modos “intensos” e “remissos” (equivalentes aos termos “autênticos” e “plagais”) e entre cláusula medial (quando a melodia continua terminado o texto) e final (aquando da conclusão simultânea do texto e da música).

microtons que, segundo o tratadista, podem ocorrer sem consciência do cantar).<sup>17</sup> É na sequência deste tema que Aranda faz uma descrição de dez divisões cromáticas utilizadas no cantochão. Esta descrição remete várias vezes aos exemplos que compõe a segunda parte do tratado.

Uma vez que, no final desta secção, o tratadista afirma que compôs estas melodias para “demonstración de los accentos en el canto”,<sup>18</sup> esta segunda parte do tratado é, segundo Ferreira, de especial importância para o conhecimento de Aranda como compositor e sobre o meio litúrgico em que se inseria. Esta exposição de exemplos práticos é introduzida por um quadro teórico que ilustra a relação matemática entre os três géneros de melodia referidos. Segundo o musicólogo, este esquema terá sido importado de outra fonte dadas certas incoerências em relação à teoria exposta no texto.<sup>19</sup>

Entrando na segunda parte referente à prática do canto, vemos como, através de oito melodias, Aranda assinala os diferentes modos enquanto expõe as normas de solmização que se aplicam a esses casos. Aproveita também para dar a sua opinião relativamente a alguns assuntos, entre os quais a representação circular da escala, o carácter consonante dos intervalos de sexta, a atribuição do termo “tonos” aos modos, a má escolha de determinados exemplos musicais noutros tratados e questões relativas à acentuação na aplicação do texto.<sup>20</sup>

O artigo é concluído com uma crítica equilibrada da obra. Se por um lado é referida a falta de originalidade e de lustro académico, por outro é referida a sua variedade terminológica e qualidade em comparação com os restantes autores ibéricos contemporâneos de Aranda.<sup>21</sup>

Ao longo do texto, o seminário faz várias referências ao tratado de Martinez e ao seu conteúdo:

- No levantamento tratadístico inicial é referida a ligação feita por Sampayo Ribeiro entre o Anónimo de Madrid e o tratado de Martinez. Ferreira faz uma síntese ponderada da história editorial do tratado, referindo o início da publicação em português “talvez a partir de 1550” e “conhecendo-se cópias datadas entre 1597 e 1625”. Refere também o trabalho complementar de Afonso Bernal e a revisão de António Cordeiro (sochantre da Sé de Coimbra).<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> Ferreira, «Mateus de Aranda», 146–50.

<sup>18</sup> Ferreira, 154.

<sup>19</sup> Ferreira, 154–57.

<sup>20</sup> Ferreira, 158–63.

<sup>21</sup> Ferreira, 163–64.

<sup>22</sup> Ferreira, 135, 138.

- No comentário ao terceiro capítulo, o artigo refere uma descrição da clave de Fá por Martinez e indica que o tratado original não aborda figuras musicais para além das claves. No entanto, a versão acrescentada de 1614 indica outras figuras rítmicas como “ponto” e “ligadura”.<sup>23</sup>
- No tópico das “mutanças”, Aranda distingue as que mudam de hexacorde por graus conjunto (diretas), as que o fazem sem atingir os limites da “dedução” (indiretas) e ainda as que operam um salto melódico entre os dois hexacordes (disjuntivas). Uma nota de rodapé faz a comparação entre as disjuntas referidas por Aranda e as apresentadas no tratado de Martínez.<sup>24</sup>
- Quando o artigo indica a associação do quinto e sexto modos ao género cromático como marca de um “entendimento muito estreito, pré-humanístico, de cromatismo”, refere que se encontram marcas do mesmo em tratados como o Anónimo de Madrid.<sup>25</sup>
- Aquando das reflexões teóricas da segunda parte do tratado é referido que Aranda considera impróprio chamar os modos de “tonos” e desnecessário distingui-los como “mestres e discípulos”, como faz Martínez.<sup>26</sup>
- Nas conclusões, apesar da apreciação positiva sobre a obra, é evidenciado o pouco sucesso do tratado de Aranda em comparação com as sucessivas reedições da Arte de Martinez.<sup>27</sup>

O artigo faz jus ao seu título. A informação é exposta seguindo a ordem dos conteúdos do tratado de Aranda e consegue, nos seus esquemas, quadros e apêndices, fornecer as ferramentas necessárias para a compreensão do mesmo. Por outro lado, esta estreita ligação com a fonte faz com que a consulta do tratado seja necessária para uma boa compreensão deste estudo. Trata-se de um trabalho muito pertinente para a nossa investigação, não só por familiarizar o leitor com as temáticas e o vocabulário desta literatura, como também por expor os assuntos onde poderia haver discordâncias entre os diferentes autores.

---

<sup>23</sup> Ferreira, 146. Estes acrescentos já se encontravam na edição de 1597.

<sup>24</sup> Ferreira, 147.

<sup>25</sup> Ferreira, 148.

<sup>26</sup> Ferreira, 160.

<sup>27</sup> Ferreira, 164.



## **A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a “Arte” de Juan Martinez – Mário Sampayo Ribeiro**

No âmbito musicológico português, este poderá ser o estudo mais dedicado à Arte de Juan Martinez. Mário de Sampayo Ribeiro<sup>28</sup>, movido por um *incipit* contemplado na descrição do R.14670 do catálogo da Biblioteca Nacional de Madrid que lhe era familiar, acabou por pedir o microfilme relativo a uma Arte de cantochão anónima. Ao analisar o documento, para além de confirmar as informações do catálogo e de recolher mais alguns dados não registados sobre as edições que este continha<sup>29</sup>, descobriu o género literário em que se inseria: um fenómeno da tratadística musical no qual estas “Artes” serviam de, no dizer de Menedez e Pelayo, “cuadernos puramente practicos, sumas de cantollano e órgano.”<sup>30</sup>

É com esta contextualização que o musicólogo liga este texto a um tratado da Biblioteca Pública de Évora (Res. 294) impresso de 1597 em português e atribuído, no frontispício, a João Martins. Comparando o conteúdo de ambos os documentos, as semelhanças do texto levaram Ribeiro a deduzir que a Arte anónima era, na verdade, o tratado de Juan Martínez na sua língua original.<sup>31</sup>

É a partir deste ponto que o autor começa a dar alguma atenção à história da Arte de Martinez em Portugal:

- Comentando a tradução, o autor defende que a atribuição da origem portuguesa a Juan Martinez por parte de Barbosa Machado<sup>32</sup> é compreensível por ter contactado apenas com o exemplar de 1597 com o nome do autor traduzido.
- Tal prática nas traduções era, efetivamente, recorrente naquela época. Apesar de não haver uma explicação certa para a mesma, pode considerar-se a relevância que o latim tinha naquela cultura internacional e que favorecia a tradução onomástica ou a confusão linguística.<sup>33</sup>

---

<sup>28</sup> «Mário de Sampayo Ribeiro, musicólogo – Meloteca».

<sup>29</sup> Verificou que o exemplar era, de facto, composto por partes de duas edições diferentes da mesma obra, descobrindo ainda mais um proprietário para além dos referidos no catálogo. Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 7–8.

<sup>30</sup> Pelayo, *Obras Completas (Tomo I)*, 689.

<sup>31</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 12–13.

<sup>32</sup> Barbosa Machado, *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos authores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*, 692.

<sup>33</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 15.

- Esta errada atribuição terá perdurado, pelo menos, até 1871. Teles de Matos,<sup>34</sup> que estudou o impresso da biblioteca eborense, regista, no mesmo espólio, um exemplar de uma versão castelhana impressa por Johanem Cronberger na cidade de Sevilha em 1530, dado confirmado por Ernesto Vieira.<sup>35</sup> Infelizmente, este exemplar encontra-se desaparecido.<sup>36</sup>

Sampayo Ribeiro debruça-se então sobre o tratado original e o seu autor. Acerca do músico refere que, segundo as atas capitulares da Sé de Sevilha, passou a ensinar os moços de coro a partir do primeiro de Setembro de 1525 “com el salario que tenia” e viria a receber, em Dezembro de 1536, um aumento pela sua boa prestação.<sup>37</sup> O autor supõe que o salário anterior a 1525 poderia pagar a lecionação dos mesmos moços, mas a título provisório. Falando do tratado, Ribeiro faz uma breve descrição dos dados que os musicólogos foram recolhendo sobre a Arte. Uma vez que não conseguiu ter acesso a nenhum exemplar de uma edição castelhana (tendo os exemplares da altura sido dados como desaparecidos), dá especial destaque ao trabalho de Bartolomé José Gallardo que descreveu detalhadamente uma edição de 1532 impressa em Alcalá de Henares. Tal descrição contém um índice que coincide com o da edição portuguesa de 1597. Perante a questão sobre qual a primeira edição do tratado original, o musicólogo aponta para a de 1530 suprarreferida essencialmente pelo facto de o local de impressão coincidir com o da catedral onde o autor exerceu as suas funções de pedagogo.<sup>38</sup>

Voltando-se novamente para edição portuguesa, Sampayo de Ribeiro refere mais alguns dados relevantes:

- Teles de Matos e Ernesto Vieira verificaram que na versão portuguesa de 1597 o Santo Ofício permitia a impressão da Arte, tendo sido já impressa anteriormente. Uma certa “nota bibliográfica” do Boletim da BGUC de 1962 afirmou que o espólio da instituição contempla tal impresso, datado de 1550.
- O autor desta nota, Manuel Joaquim, sustém a sua tese a partir do carimbo *ex-libris* de um pequeno impresso que queda sem portada. Esse carimbo remete para o catálogo que refere uma descrição cujo título é consonante com o conteúdo do impresso e que facilmente remete para o exemplar de 1597. “Arte de canto chão posta

<sup>34</sup> Matos, «Additamentos ao livro do sr. Joaquim de Vasconcellos os Musicos Portugueses».

<sup>35</sup> Vieira, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, II:66.

<sup>36</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 23–24.

<sup>37</sup> Stevenson, *La Música En La Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos Para Su Estudio*. [Compiled by R. Stevenson from the «Actas Capitulares.»], 12,17.

<sup>38</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 16–23.

& reduzida em sua inteira perfeição, segundo a pratica delle (...) Ordenada por Joaõ Martinz Sacerdote (.....) e tresladada em linguagem portugues por Afonso Perea (.....) Coimbra, M. D. L.”<sup>39</sup>

Ribeiro considera que esta descrição não pode ser um fabrico de um bibliotecário.<sup>40</sup> Parece-lhe que o título foi mutilado para não ocupar muito espaço no catálogo, mas a informação dada é motivo de especial atenção e pode-nos dar alguma informação sobre “Afonso Perea”.<sup>41</sup>

- É a única fonte que indica que Bernal traduziu o tratado, algo que não se poderia deduzir a partir das outras fontes que apenas referiam os seus acrescentos. Tal dado intriga o autor por considerar a tradução desnecessária uma vez que o castelhano era uma língua comum no meio académico peninsular.
- Ribeiro refere também que, o facto de a data da impressão anteceder em três anos a entrada de Bernal na Universidade, não invalida a veracidade do documento. O músico podia fazer a tradução sem estar revestido com a autoridade de lente, mas com outros atributos ocultados no catálogo, crendo o autor, fortemente, que seria algo que ligasse o tradutor ao autor, possivelmente uma relação mestre-discípulo.
- Isto, juntamente com o facto de a tradução estar repleta de “castelhanismos”, suportaria a ideia de que Bernal seria castelhano. A propósito desta tese, o musicólogo insere uma vasta nota de rodapé sobre a problemática (propondo uma possível tradução de “Alonso” para “Afonso”), referindo os poucos dados biográficos que se conhecem do autor.
- Bernal sucedeu a Pedro Trigueiros como Lente de Música a 29 de Maio de 1553 e, partindo da análise de um registo<sup>42</sup> de petição das suas filhas, terá falecido antes de Outubro de 1593.

---

<sup>39</sup> Ribeiro, 25.

<sup>40</sup> Este título implicaria, naturalmente, saber que o texto original não era em português e que o dito “Joaõ Martinz” provavelmente seria castelhano, dados que só se vieram a saber em 1871.

<sup>41</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 26–27.

<sup>42</sup> Viterbo, *Artes e artistas em Portugal; contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas*, 202.

O tratado de 1550 aproxima-se das edições quinhentistas em castelhano<sup>43</sup> especialmente da de Alcalá de Henares (cujo título se assemelha ao da versão lusa), mas distancia-se da edição de 1597 em alguns elementos:<sup>44</sup>

- A tábua didática que se situa no fim do texto na edição de 1550 é, na de 1597, colocada logo após o primeiro capítulo.
- Na versão mais antiga, as entoações seguem-se logo à referida tábua, enquanto na mais recente, entre o texto e as entoações encontram-se acrescentos de Bernal.
- No que toca ao repertório, na edição de 1597 foi feita uma separação entre entoações dos salmos e entoações do *Magnificat* e adicionaram-se novas peças, tendo sido também retocado o *Salve Regina* e retirado o *Benedicamus Domino*.
- O musicólogo acrescenta ainda que a edição de António Barreira parece revestida de um certo teor comercial, uma vez que o frontispício afirma esta Arte ser a “que mais se usa em toda a Cristandade”.

Ribeiro encerra o trabalho com algumas conclusões que se podem sintetizar em duas ideias fortes. Em relação às duas Artes da Biblioteca Nacional de Madrid, afirma que a primeira Arte referida (R.14670) inicialmente seria um texto pedagógico direcionado para principiantes<sup>45</sup> que teria sido acrescentado e estado na origem da “Arte puesta en su entera perfeccion”, enquanto outra Arte encontrada na mesma biblioteca (M/850) seria já a conhecida obra do mestre de Sevilha mas incompleta.<sup>46</sup> Perante o desaparecimento das edições na língua original, as versões quinhentistas portuguesas são de grande valor por serem as únicas<sup>47</sup> com o texto integral, sendo especialmente valiosa a de 1550 por mais se aproximar do tratado castelhano.<sup>48</sup>

O estudo de Ribeiro é extremamente detalhado e de grande valor para a investigação sobre a versão lusa do tratado de Martinez. No entanto, tira algumas conclusões precipitadas em relação à datação e frontispício da obra. Ao consultarmos a referida entrada no catálogo e a nota bibliográfica,<sup>49</sup> verificámos que ambas eram da autoria de Manuel Joaquim. Este, por sua vez,

---

<sup>43</sup> Segundo a descrição dos musicólogos, tanto na edição 1530 como na 1532, os impressos, com o texto disposto em caracteres góticos, usam duas cores (preto e vermelho), sendo, nos exemplos musicais, as linhas dos pentagramas vermelhas e os pontos das notas pretos.

<sup>44</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 28–30.

<sup>45</sup> Esta ideia fundamenta-se no facto de o texto anónimo não contemplar conceitos mais teóricos como *diapente* e *diatessaron*. Seria, assim, um texto pelo menos anterior a 1530.

<sup>46</sup> O principal fundamento encontra-se na comparação com a descrição de Gallardo e com o exemplar da BGUC.

<sup>47</sup> Isto sem considerarmos, naturalmente, as versões portuguesas do séc. XVII.

<sup>48</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 30–31.

<sup>49</sup> Ver Anexo I – Catalogação do M.I.254.

quis deixar bem claro (numa anotação acrescentada, à mão um ano depois da publicação de Ribeiro) que sempre apontou para 1550 como uma aproximação. Para além disso, a entrada no catálogo (que não foi redigida por qualquer bibliotecário, mas pelo próprio Manuel Joaquim), nas observações sobre o tratado, refere como “Fictício”, o frontispício, “por este não existir no lugar próprio nem dele haver notícia em qualquer parte.”<sup>50</sup>

### **Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa – Primeiros tratados de Música – Coordenação de Rui Vieira Nery**

O volume em questão está dividido em duas partes. A primeira contempla uma secção introdutória sobre a tratadística musical no Portugal do séc. XVII, um estudo sobre a Arte de Pedro Thalésio e um trabalho semelhante sobre a Arte de António Fernandes. A segunda contém as edições críticas das duas obras. Para a nossa investigação considerámos pertinentes os primeiros dois textos introdutórios e a edição da “Arte de Cantochão” de Thalésio.

#### ***I: “O papel dos manuais de iniciação na teoria musical portuguesa dos alvares do séc. XVII” – Rui Vieira Nery***

Nesta introdução encontramos uma exposição quase narrativa do desenvolvimento musical que motivou a publicação dos tratados de Thalésio e Fernandes. Estes terão sido escolhidos por serem os primeiros de texto original português,<sup>51</sup> excluindo, assim, tanto a obra de Aranda como o tratado acrescentado por Bernal e o tratado de Vicente Lusitano (?-1561).<sup>52 53</sup>

O professor associado da Universidade nova de Lisboa aponta para a influência que a corte inglesa acabaria por exercer sobre a dinastia de Avis. O aparato litúrgico explorado como afirmação de poder no contexto bretão seria assimilado pela ínclita geração, dados os contactos e laços que existiam entre famílias reais. Assim se compreende o investimento no desenvolvimento musical por parte da alta hierarquia do clero secular português (dominado pela família real). É o Infante D. Afonso, bispo de Évora, detentor de uma capela pessoal de qualidade, quem chama Mateo de Aranda para mestre de capela da Sé.<sup>54</sup>

---

<sup>50</sup> Ribeiro, A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez, 25.

<sup>51</sup> No entanto, quando refere que foram escolhidos os dois “primeiros tratados teórico-musicais simultaneamente de autoria portuguesa inequívoca, escritos em português e publicados em Portugal” entra em contradição com o contributo dado por Manuela Portas (inserido na mesma obra) que refere o nascimento e a prática musical de Talésio em Espanha. Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:14, 24.

<sup>52</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, 20:13–14.

<sup>53</sup> Famoso pela sua *Introductione facilissima* (1553, Roma) e pelo seu debate teórico com Nicola Vicentino em 1551. Blackburn, «Lusitano, Vicente».

<sup>54</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:15–17.

Este fenómeno de exigência musical espalhou-se pelas principais instituições religiosas e os músicos precisavam de uma boa formação prática que respondesse às necessidades deste mercado. Nas capelas, a formação musical que era dada a par com a formação básica<sup>55</sup>, era transmitida essencialmente de forma oral pelos mestres que a inseriam no contexto prático. Mas a complexidade dos conteúdos musicais<sup>56</sup> exigia algum suporte escrito que servisse como material auxiliar de aprendizagem. Foi em resposta a essa necessidade que se publicou a maioria dos tratados de música que abarcavam esses conteúdos necessários, sendo as obras mais especulativas produzidas para um meio erudito mais reduzido e que dependia do patrocínio régio para ser publicado.<sup>57</sup>

Os dois tratados contemplados neste estudo mostram, no entanto, como a teoria e a prática podiam conviver dentro da mesma obra. Apesar de as Arte terem preocupações claramente teóricas<sup>58</sup> e muito suportadas em várias citações de autoridade (marco da segunda escolástica que dominava a sua época), transparecem um cuidado e finalidade essencialmente práticos. São textos que demonstram não só a prática pedagógica como a leitura da tratadística europeia, especialmente a ibérica.<sup>59</sup>

## ***II: “Pedro Talésio: Um tratado-repertório de cantochão como testemunho da receção da teoria musical europeia” – Mariana Portas de Freitas***

O segundo capítulo, elaborado pela doutoranda da mesma universidade,<sup>60</sup> começa por referir a pertinência do estudo do tratado de Talésio, não só pela sua raridade e pioneirismo, como também pela sua riqueza de repertório. Faz também um levantamento dos dados que se conhecem sobre a vida do autor, contextualizando a publicação do tratado.<sup>61 62</sup>

De seguida, a autora descreve como a tradição tratadística caracterizada pelas regras fundamentais à aprendizagem musical, conhecida como *musica practica*, marcou o Portugal da Renascença. Narra como esta tradição de origens medievais se desenvolveu na tratadística

---

<sup>55</sup> Esta seria composta pelas primeiras letras, aritmética e latim.

<sup>56</sup> Eram abordados vários conteúdos, entre os quais os modos, as regras de solmização, o canto mensurável e as regras de contraponto.

<sup>57</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:17–20.

<sup>58</sup> Questões como o ethos dos modos, as proporções e o tratamento da dissonância.

<sup>59</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:20–23.

<sup>60</sup> «Mariana Portas de Freitas».

<sup>61</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:24–25.

<sup>62</sup> No fim desta narrativa, a investigadora indica que Thalésio faz referência a um tratado futuro que “não teria sido concretizado, uma vez que a obra não chegou até nós”. Não consideramos que a falta de exemplares seja suficiente para afirmar que tal projeto não se tenha concretizado. Para além de não sabermos se tal exemplar não poderá existir, ainda que por descobrir, não podemos ignorar que, no catálogo musical de D. João IV o nº 515 refere-se a um “Compendio de Canto de órgão, contraponto, composição fugas, & outras cousas.” de um Pedro Talésio. Craesbeck, *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor*, 121.

musical italiana e ibérica por músicos compositores e pedagogos que compilavam estas regras mantendo, no entanto, uma forte ligação com a especulação teórica que mais tarde se iria perder com a “dissociação entre as funções dos teóricos, ou académicos, e dos práticos, ou executantes”.<sup>63</sup>

Olhando para o caso português, Freitas aponta para as catedrais e os mosteiros como recetores das grandes obras renascentistas cuja influência se verifica nos primeiros tratados impressos. Os seus autores foram marcados tanto pela “cultura musical europeia mais conservadora” (visível especialmente no uso da notação de Jehan des Muers e dos modos eclesiásticos), como pelo meio musical português (onde se verificava um domínio da música sacra sobre a profana).<sup>64</sup>

É depois desta contextualização que a autora se dedica mais especificamente à obra de Thalésio. A partir de um quadro que apresenta a estrutura do tratado, a investigadora mostra como o lente da Universidade considerou na sua obra questões de teor prescritivo (regras para solmização e entoação acompanhadas de um repertório didático), especulativo (acerca das controvérsias que sempre marcaram a teoria modal) e descritivo (sobre a origem da mão “guidoniana” e a modalidade de uma melodia). A contextualização (histórica e conceptual) fornecida por Portas sobre este conteúdo evidencia o conhecimento que o autor do tratado tinha sobre as discussões teóricas que marcavam o velho continente no séc. XVII.<sup>65 66</sup>

A investigadora conclui o capítulo identificando duas marcas desta obra. Por um lado, está muito presente a ideia de verticalidade, não só na distribuição de normas pelos diferentes graus da hierarquia eclesiástica e pelos dias litúrgicos de maior e menor importância, como na atribuição de uma certa superioridade ao canto de órgão. Por outro, é muito visível a marca da cultura escolástica, não só pelo intenso recurso à citação de autoridades, como pela exploração das disputas entre teóricos, nomeadamente no confronto entre as opiniões “antigas” e “modernas”.<sup>67</sup>

Na edição crítica da “Arte de Cantochão” verificamos que o corpo de texto está coberto de notas do autor e do tradutor (devidamente distinguidas em rodapé) que incluem, não só as referências de citação, como também a tradução dos excertos latinos e a explicação de alguns

---

<sup>63</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:25–26.

<sup>64</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, 20:26–27.

<sup>65</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, 20:27–31.

<sup>66</sup> Discordamos da autora quando esta afirma que as Artes de Aranda “limitaram-se a expor o essencial da teoria musical prescritiva, sendo alheias a qualquer esforço especulativo de reflexão sobre a música”. Como vimos no trabalho de Ferreira, o tratadista procurou refletir sobre as divergências que havia sobre os conceitos que iam sendo expostos na obra.

<sup>67</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:31–32.

nomes e termos mais específicos da área. Infelizmente, o repertório musical é apenas exposto com recortes da digitalização do documento referentes às melodias, não sendo feita qualquer transcrição.

Apesar da distância cronológica o tratado de Martinez está também presente nesta obra:

- Tendo por base o estudo de Ribeiro, Nery refere as edições de 1550 e 1597 aquando das obras anteriores às “exclusivamente” portuguesas.<sup>68</sup>
- Nos autores que Thalésio elenca antes do “Proémio” encontramos “João Martins, Presbítero” que o musicólogo, em nota de rodapé, refere como Juan Martinez, autor de um tratado impresso em Alcalá de Henares em 1532 e reimpresso várias vezes em Portugal por iniciativa de Bernal e Cordeiro.<sup>69</sup>
- Talésio refere Martinez (juntamente com Aranda e Bernal) quando indica que em algumas artes a sequência do oitavo tom natural está errada.<sup>70</sup>

Tendo como termo de comparação os outros estudos sobre tratados semelhantes ao de Thalésio, vemos como este trabalho investe na contextualização e análise e nem tanto no rigor e detalhe.<sup>71</sup> No entanto, sendo o vigésimo volume de uma coleção que abrange uma grande variedade de temas, essa opção é compreensível. É um volume de especial relevância por nos proporcionar, não só um estudo dedicado especificamente à Arte de Talésio, como também uma transcrição da obra que, de certa forma, sucedeu ao tratado de Martinez.

## CONCLUSÕES

A leitura destes três trabalhos é valiosa, pois não só nos proporciona uma compreensão da tratadística em que se insere o tratado a que nos estamos a dedicar, como também nos permite ver em que medida este se assemelha e se distingue do seu antecessor e do seu sucessor.

De facto, muitos dos conteúdos são comuns às três Artes. Todas são artes de cantochão destinadas à aprendizagem do mesmo, da autoria ou tradução de professores da Universidade de Coimbra e, à exceção da Arte de Aranda, (provavelmente quase) todas foram impressas pela mesma instituição. Todas têm uma primeira secção teórica e uma segunda com exemplos práticos. Todas começam por enunciar os elementos fundamentais da solmização (letras, vozes

---

<sup>68</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, 20:13.

<sup>69</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, 20:68.

<sup>70</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, 20:151.

<sup>71</sup> De facto, nem sabemos dados codicológicos ou arquivísticos sobre o documento original.



e signos) numa sequência que marca esta literatura, tanto que, analisada a obra de Aranda, vemos a estrutura que, ainda que com ligeiras diferenças, marca os três tratados. Mesmo na língua vemos indícios que evidenciam a continuidade numa tradição comum, como podemos ver na designação usada para as mutações (*mutanças* em Aranda e Martinez, e *mudanças* em Talésio).

Cada obra tem, no entanto, as suas particularidades próprias. A Arte de Aranda, ainda que muito direccionada para a prática musical, é marcada pela erudição do autor que se vê, tanto nos pareceres que dá sobre opções tomadas noutros tratados que considera inadequadas, como na influência de Boécio nos valores numéricos atribuídos a cada nota. A possível tradução de Afonso Bernal, mesmo quando acrescentada pelo lente de música, abstém-se de discussões tratadísticas, limitando-se mais à exposição dos conceitos fundamentais e dando muito pouco relevo às questões especulativas. Acaba por contrastar drasticamente com a obra de Thalésio, recheada de citações de autoridade, discussões teóricas e muitas e extensas passagens integralmente em latim.

A contextualização que os artigos nos fornecem justifica, em boa medida, estas diferenças. No tratado de Aranda as preocupações práticas e o conhecimento de outros tratados seriam de esperar de um mestre de capela elegível para um cargo catedrático. Uma vez que a obra impressa por Bernal não era da sua autoria, compreende-se que o texto não vá muito além da tradução do texto original e de alguns acrescentos práticos. A erudição presente na Arte de Thalésio reflete o ambiente académico da sua época marcado pela nova escolástica.

Também nos apercebemos de que a edição portuguesa da *Arte de canto llano puesta y reduzida* se distingue em diversos aspetos. Sabemos que Thalésio contactou com esta Arte e o facto de Aranda ter publicado o seu tratado três anos depois daquela que poderá ter sido a primeira edição do original em Sevilha, aliado à crítica de determinadas opções termológicas presentes no tratado de Martinez, possibilitam a hipótese (pelo menos não totalmente descabida) de o mestre de Évora a ter conhecido. Não foi um texto elaborado de raiz para ser impresso em Portugal, tendo sido apenas traduzido e ligeiramente acrescentado. Circunscreve-se à teoria musical mínima necessária para a aprendizagem do cantochão e não foi dedicado a nenhum mecenas que tivesse patrocinado a sua publicação.

Como se explica então que esta obra tenha tido tantas edições ao longo de tanto tempo? O estudo desta tratadística numa perspetiva mais abrangente e um conhecimento mais aprofundado do texto original poderão ajudar-nos a perceber que fatores terão proporcionado tal sucesso.

## **1.2. SOBRE AS ARTES DE MÚSICA NA IBÉRIA DA RENASCENÇA**

Uma vez que o tratado de Martinez se insere num fenómeno abrangente de tratados de música prática, é necessária a consulta dos trabalhos historiográficos que nos forneçam a melhor contextualização possível do mesmo. O trabalho de Tess Knighton sobre a imprensa musical na Península Ibérica do séc.XVI proporciona-nos uma boa inserção no mercado e os recursos técnicos e financeiros que condicionavam a produção destes tratados. A investigação de Bernardette Nelson dirige o seu foco para a realidade portuguesa e a tratadística musical que a marcou até ao séc. XVIII, fornecendo um conhecimento concreto sobre a importância das Artes dentro deste universo. A tese de doutoramento de Ascención Mazuela-Anguita, não só contém o estudo mais detalhado sobre o texto original da Arte de Martinez, como também uma contextualização muito completa sobre o fenómeno específico das Artes de Canto na Hispânia renascentista.

### **Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century – Tess Knighton**

O seguinte trabalho elaborado pela professora de Cambridge<sup>72</sup> tem o seu especial foco na evolução da imprensa musical (especialmente a polifónica), tanto no campo da tecnologia como no campo do mercado.

O artigo começa por referir como as exigências tipográficas da impressão musical polifónica que se cultivava no norte da Europa contrastavam com a falta de recursos para uma empresa semelhante na Península Ibérica renascentista. Os polifonistas produziam e distribuíaam as obras tendo mais em vista o alcance de prestígio do que um comércio rentável, sendo a imprensa musical ibérica marcada pela distribuição local<sup>73</sup> de produtos de nicho baratos e em vernáculo que podiam ter sucesso nesse mercado, como é o caso das “Artes de” música que podiam ter várias edições. Assim, se um autor procurasse uma impressão que alcançasse dimensões internacionais, teria que contactar com um impressor sediado nos grandes centros da imprensa da França e da Itália.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> «ICREA».

<sup>73</sup> Não esqueçamos que, nesta época, o contexto “local” podia muitas vezes incluir vendas para territórios dos reinos peninsulares nos “Novos Mundos”.

<sup>74</sup> Knighton, «Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century», 521–22.

Fora do âmbito polifónico, o mercado local estava bem abastecido de outro tipo de impressões, como livros litúrgicos com canto impresso (primeiro em blocos de madeira esculpida e depois em caracteres), desde os finais do séc. XV e ao longo do séc. XVI. Apesar de se supor que não haveria uma sobreposição entre os impressores de polifonia e de livros litúrgicos, dada a diferença de tecnologia e de mercado, Knighton refere que tal assunção requer um estudo mais aprofundado no âmbito da península ibérica. De facto, certas técnicas comuns na impressão dos livros litúrgicos, como o uso de tinta preta e vermelha ou de xilogravuras, são também usadas na elaboração de antologias e tratados.<sup>75</sup>

Ainda que a norma italiana que os reis católicos procuraram trazer para a península fosse pouco marcada pelas xilogravuras (sendo apenas encontradas estas em alguns tratados práticos e livros litúrgicos), o artigo mostra como o uso dos blocos de madeira esteve muito presente ao longo do séc. XVI. No entanto, quando se pretendia a impressão de polifonia, os resultados tendiam a ser pouco claros e precisos. Tal levou a que, especialmente na música mensurável, alguns impressores imprimissem apenas as linhas sobre as quais seriam escritas as notas à mão com base num exemplar manuscrito, como foi o caso do *Libro de música práctica* (1510) de Francisco de Tovar.<sup>76</sup>

A autora mostra como esta técnica em madeira continuou a ser usada mesmo além do séc. XVI (essencialmente nos referidos livros de teoria musical), dada a falta de recursos para impressão de notas e neumas complexos, tendo a inovação da impressão com tipos móveis tido uma fraca adesão no universo peninsular. De facto, a xilografia continuou a dominar a impressão musical no âmbito dos livros litúrgicos, das antologias e dos tratados, ao passo que a polifonia não era publicada por impressores locais até ao segundo quartel do século, com a prensa móvel. Assim se compreende que o impresso mais antigo com recurso a esta técnica (*Tres libros de música en cifra para vihuela* de Alonso Mudarra) seja datado de 1546.<sup>77</sup>

Tal fenómeno se poderia justificar pelos custos e falta de experiência que terão impedido os modelos de impressão italianos (influentes na Hispânia, pelo que nos indicam os inventários que nos chegaram) de proliferarem nas primeiras décadas do séc. XVI entre os impressores ibéricos. Apenas certas dinastias de impressores que provinham além-Pirenéus tinham os recursos e contactos para levar a cabo esse tipo de encomendas. Assim, a polifonia impressa na própria península era muito reduzida. Os livros de coro impressos eram adquiridos por instituições que tivessem capelas com capacidade para a sua execução musical e os livros de

---

<sup>75</sup> Knighton, 523.

<sup>76</sup> Knighton, 524.

<sup>77</sup> Knighton, 526.

partes eram essencialmente importados. Para além disso, os compositores peninsulares não tinham um mercado altamente comercializado de impressão como nos grandes centros europeus, tendo a necessidade de acumular tarefas como a procura de financiamento, o estabelecimento de acordos com os impressores e a distribuição dos exemplares.<sup>78</sup>

Ainda que este trabalho se foque essencialmente no universo polifónico ibérico e nos seus principais centros peninsulares, as páginas que dedica ao contexto geral da impressão musical na ibéria são muito esclarecedoras sobre o mar em que a nossa investigação navega. O artigo apresenta assim uma exposição sobre o tema abrangente e fundamentada tanto noutros trabalhos historiográficos como na análise concreta de casos particulares que ilustram a realidade editorial daquele tempo.

### **Music treatises and ‘Artes para tanger’ in Portugal before the 18<sup>th</sup> century: An Overview – Bernardette Nelson**

O presente artigo, escrito pela investigadora do CESEM,<sup>79</sup> dedica-se a um levantamento de toda a tratadística musical portuguesa até 1700: teórica e prática, escrita e impressa, vocal e instrumental, dentro e fora do reino. Ao longo do texto são destacados os principais atores e fatores que marcaram esta literatura.

Ao iniciar o seu trabalho, a musicóloga começa por descrever as fontes que existem sobre a matéria como a ponta de um iceberg. Tendo referido as Artes conhecidas deste período, Nelson aponta também para outras fontes que sugerem uma forte disparidade entre o número de obras publicadas na época e as que chegaram até aos nossos dias.<sup>80</sup>

Considerando estas limitações, a autora começa por referir os tratados mais antigos. Encontramos no texto uma descrição daquilo que se sabe da música pré-renascentista em Portugal, não só na referência às fontes, como também de alguma contextualização histórica. Se por um lado identifica títulos medievais de autores transversais como Boécio e Guido D’Arezzo, por outro refere também a marca lusitana na introdução da cátedra de música da universidade fundada pelo rei trovador D. Dinis, o *Leal conselheiro* de D. Duarte e fontes documentais variadas, como diagramas musicais marcados pela tradição moçárabe em cópias das *Etimologias* de St. Isidoro. A preservação destes documentos deveu-se muito a instituições

---

<sup>78</sup> Knighton, 528–33.

<sup>79</sup> «CESEM » Bernadette Nelson».

<sup>80</sup> Nelson, «Music Treatises and Artes Para Tanger in Portugal Before the 18th Century», 197–98.

como os mosteiros de Alcobaça e de Santa Cruz de Coimbra, dos meios onde a música com fundamentação teórica era conservada e transmitida.<sup>81</sup>

Quando a autora se pronuncia sobre a tratadística do séc. XIV, apenas consegue referir o processional português conservado em Chicago. Esta falta de fontes não se verifica no século seguinte onde, para além dos tratados anónimos descobertos em Évora e Leiria, é destacado o *Cancioneiro Geral de Resende* (cujo texto, marcado pela terminologia musical, nos indica que este tipo de formação ia para além do meio sacro) e o nome de Tristão da Silva, o primeiro teórico de música a frequentar a corte real e a ter relevância internacional, ainda que não tenham chegado até nós nenhum dos seus textos.<sup>82</sup>

Bernadette decide passar para as Artes do séc. XVI começando por descrever o mundo editorial em Portugal. Nota-se que a imprensa portuguesa é tardia, sendo as primeiras oficinas em Portugal chefiadas por estrangeiros, o que se poderia esperar considerando a convergência de nacionalidades e rotas que caracterizam a Lisboa desta época. Mas essa condição, não só permitia uma forte influência do exterior, como também uma porta de passagem para o mesmo. D. Manuel, ao chamar para Portugal Jacobo Cromberger (1473-1528),<sup>83</sup> insere o reino num negócio internacional cuja loja continha cerca de 2600 Artes de música. A investigadora refere ainda que, apesar de os consumidores deste mercado serem maioritariamente eclesiásticos, dele também beneficiavam nobres e estudantes, sendo referida a aprendizagem do contraponto como algo comum nas classes educadas de Lisboa e a existência de escolas “pubricas” de canto de órgão (sendo o significado destas palavras muito polémico entre os historiadores).<sup>84</sup>

É neste mercado que se inserem os primeiros tratados de música impressos por Germão Galharde da autoria de Mateo d’Aranda, em 1533 e 1535.<sup>85</sup> Nelson destaca estas publicações no contexto da imprensa portuguesa dada a sua relevância. O tratado de canto d’órgão apresenta exemplos de polifonia muito antes do acesso a recursos especializados para o efeito. Na verdade, a tecnologia usada para imprimir exemplos de polifonia com tipos móveis, como fez Pierre Attaignant (c.1524)<sup>86</sup> só viria a ser aplicada em Portugal na impressão, por Pedro Craesbeck, das obras de Francisco Garro (c. 1556-1623)<sup>87</sup> em 1609.<sup>88</sup>

---

<sup>81</sup> Nelson, 198.

<sup>82</sup> Nelson, 199.

<sup>83</sup> La Rúa, «Diputación Provincial de Sevilla».

<sup>84</sup> Nelson, «Music Treatises and Artes Para Tanger in Portugal Before the 18th Century», 199–200.

<sup>85</sup> Note-se que o primeiro é impresso quarenta e um anos depois do primeiro espanhol, o *Lux bella* de Marcos Durán (1492).

<sup>86</sup> Heartz e Guillo, «Attaignant, Pierre».

<sup>87</sup> Rees, «Garro, Francisco».

<sup>88</sup> Nelson, «Music Treatises and Artes Para Tanger in Portugal Before the 18th Century», 200–201.

A autora aponta Aranda como um marco a partir do qual identificamos dois centros gravitacionais em torno dos quais encontramos tratadistas portugueses. No primeiro, são referidos os que se destacaram no estrangeiro: Vicente “Lusitano”, João Rodrigues<sup>89</sup> e Damião de Góis (1502-1574).<sup>90</sup> O segundo refere-se aos tratadistas e compositores que sucederam o mestre de capela na Sé de Évora. Tendo como principal fonte a primeira parte do catálogo da biblioteca musical de D. João IV, a musicóloga refere obras de vários autores de relevo como André de Escobar (c. 1465-1535)<sup>91</sup> e Manuel Mendes (c. 1547-1605),<sup>92</sup> entre outros.<sup>93</sup>

Ao entrar no século seguinte, Bernardette Nelson, após uma pequena descrição das fontes e dos tratadistas relativos a esta cronologia, introduz o leitor à *Arte de Canto chão* de Pedro Thalésio, professor de música em Coimbra, um tratado virado para a prática do mundo clerical, mas agora com um conhecimento abrangente sobre os autores internacionais. É na sequência do estudo editorial desta obra que a autora explora a situação da imprensa musical na época e indica como figura incontornável a de Pedro Craesbeek, fundador de uma dinastia de impressores que iria liderar o mercado editorial musical português ao longo do séc. XVII.<sup>94</sup>

Depois da atenção dedicada ao mercado do impresso musical, Nelson continua a explorar a presença da teoria musical até ao final do séc. XVII. Num primeiro momento, mantendo o seu foco em Coimbra, refere a eclética obra de António Fernandes e dois tratados da autoria de Agostinho da Cruz e Gaspar da Cruz, cónegos do Mosteiro crúzio com séculos de tradição musical. De seguida, descreve a importância de alguns personagens desta cronologia, começando por D. João IV, um monarca que escreveu em defesa da música polifónica, seguido por João Álvares Frouvo (1608-1682),<sup>95</sup> a quem o rei encomendou um tratado, e o seu discípulo, Manuel Nunes da Silva (?-c. 1704),<sup>96</sup> que escreveu uma *Arte minima*.<sup>97</sup>

Naturalmente, a *Arte de Martinez* também é referida no texto quando a atenção é focada na Universidade de Coimbra:

- Na sequência da descrição do percurso de Aranda e do sucesso das suas publicações, destaca-se o facto de um sucessor seu, Afonso Bernal, se ter dedicado a reeditar uma tradução para português do famoso tratado espanhol.<sup>98</sup>

---

<sup>89</sup> Escreveu uma *Arte de canto chão* aprovada pelo mestre de capela do Papa Gregório XIII e por Palestrina.

<sup>90</sup> Tendo contactado com vários músicos no norte da Europa e em Veneza, escreveu *um Tratado da theorica da musica*. Luper, «Góis, Damião De».

<sup>91</sup> Destaca-se por ter escrito uma *Arte de tanger* de características singulares. Stevenson, «Escobar, André De».

<sup>92</sup> Levy et al., «Plainchant».

<sup>93</sup> Nelson, «Music Treatises and Artes Para Tanger in Portugal Before the 18th Century», 201–2.

<sup>94</sup> Nelson, 203–4.

<sup>95</sup> Stevenson, «Frouvo, João Álvares».

<sup>96</sup> Stevenson, «Silva, Manuel Nunes Da».

<sup>97</sup> Nelson, «Music Treatises and Artes Para Tanger in Portugal Before the 18th Century», 204–7.

<sup>98</sup> Nelson, 200.

- A breve descrição do historial de impressões desta obra encerra a secção relativa ao séc. XVI. Nela, a autora sugere que Cordeiro teria tomado a iniciativa das edições da Arte durante o séc. XVII “because of it’s continued use and application”.<sup>99</sup>
- Nelson refere que, apesar partilhar algumas conceções modais básicas com a obra anteriormente impressa pela Universidade, o tratado de Talésio distingue-se consideravelmente da versão portuguesa da Arte de Martinez que ainda continuava a ser impressa, tanto em questões teóricas como no nível de erudição académica.<sup>100</sup>

Apesar de o artigo ainda se dedicar às artes de tanger, considerámos como pertinentes as secções referentes até ao séc. XVII, dada a cronologia em que a versão portuguesa do tratado ao qual nos estamos a dedicar abrange. Apesar de se tratar de um texto de pequenas dimensões e, em simultâneo, de temática abrangente (o que impede que se dê um contributo significativo em relação a determinada área) trata-se de um trabalho muito completo e de grande valor, imprescindível para nos podermos orientar no âmbito da tratadística musical moderna especificamente portuguesa.

### **Artes de Canto (1492-1626) y Mujeres en la Cultura Musical de Mundo Ibérico Renascentista – Ascensión Mazuela-Anguita**

A tese de doutoramento de Mazuela-Anguita<sup>101</sup> é o trabalho mais extensivo e completo, tanto sobre as Artes de Canto da Hispânia da Modernidade como sobre o texto original do tratado que estamos a estudar. É um trabalho que, para além de consultar uma vasta bibliografia é também fundamentado em muita e variada documentação, tanto tratadística como arquivística. Das duas partes desta obra optámos por considerar para o nosso estudo apenas a primeira (*Las artes de canto como producto de consumo en el mundo ibérico renacentista: los otros libros de música*) por proporcionar uma contextualização abrangente do tema.

---

<sup>99</sup> Nelson, 202.

<sup>100</sup> Nelson, 203.

<sup>101</sup> «Ascension Mazuela-Anguita».

## ***I: Las Artes de Canto Impresa na el mundo ibérico del siglo XVI: Descripción e Historiografía***

A autora começa por definir o âmbito do seu estudo ao descrever as obras que vai estudar: as Artes de canto no formato “artecilla” que contrastam com os tratados de maior dimensão pouco acessíveis ao grande público e que dominam a historiografia. Estes pequenos livros didáticos de canto monódico (na sua maioria) e polifónico são a expressão musical de uma tratadística elementar comum no renascimento<sup>102</sup> e que tem origem em entonários agrupados em tons com uma introdução teórica, usados pelo clero instruído no exercício da memorização. Este estudo dirige-se a todas as Artes de canto escritas em vernáculo e impressas em formato oitavo, características que apontam para alguma relevância, com as suas reduzidas dimensões a torná-las, por norma, muito acessíveis.<sup>103</sup>

Estes tratados, úteis ao mestre e ao aprendiz, de formato pequeno (que os capacitavam para o uso pessoal e para o mercado de massas), representam um tipo de literatura musical moderna que também teve expressão fora da península. Era normal, nesta época, a publicação de resumos acessíveis de obras mais extensas e caras, pelo que estas Artes procuravam conter somente o necessário para a prática musical. Infelizmente poucas sobreviveram aos séculos por serem de baixo valor monetário, fáceis de se perder, e muito usadas por crianças. A valorização da sua brevidade reflete a importância dada ao tempo (necessário para a prática) e à simplicidade que evitava críticas, debates e textos sem implicação prática que confundissem a aprendizagem.<sup>104</sup>

Estas obras reformaram a tratadística da época procurando simplificar, facilitar, sintetizar e compilar os vários conteúdos necessários à prática e difusão do canto. Muitas vezes os seus autores referem a sua própria experiência pedagógica (tanto de mestre como de aprendiz) e indicam que escrevem e publicam para partilhar o conhecimento e facilitar o estudo a vários alunos. A disposição dos conteúdos por grau crescente de complexidade (subdividindo os mais elaborados), os resumos e definições de conceitos que iam sendo revisitados e a inserção do *incipit* de cantos litúrgicos aplicáveis eram algumas das técnicas usadas para facilitar a compreensão do texto. Mesmo certos recursos didáticos que pudessem aumentar o custo das artes pela quantidade de papel exigida clarificavam a explicação teórica. As tabelas eram valiosas para os com pouca (ou nenhuma) capacidade de leitura e os muitos exemplos musicais marcavam a distribuição do texto.<sup>105</sup> A prioridade dada à prática sobre a especulação faz destes

---

<sup>102</sup> Encontramos, nesta época, artes para rezar, cozinhar, ter uma boa morte, etc.

<sup>103</sup> Mazuela-Anguila, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 39–49.

<sup>104</sup> Mazuela-Anguila, 49–58.

<sup>105</sup> Mazuela-Anguila, 58–66.



livros as fontes mais relevantes para estudo de música prática, mesmo em assuntos específicos como *musica ficta*. No entanto, esta simplificação não implicava uma uniformidade de abordagens.<sup>106 107</sup>

Ascensión mostra como o conteúdo das Artes de canto era, essencialmente, comum. São apresentados os elementos básicos para a compreensão da solmização e da leitura do cantochão, seguidos de algumas noções importantes para o exercício do canto e, por fim, alguns exemplos para a execução do mesmo. Havia uma tendência para o tratamento rítmico igual para todas as notas e para a manutenção de práticas tradicionais como o uso da mão guidoniana.<sup>108</sup> Traço também comum é a fraca presença ou mesmo ausência de citações de autoridade, tanto que os poucos nomes referidos pelos autores costumam ser outros tratadistas da sua região. O percurso musical destes autores era sempre marcado pela prática musical no meio eclesiástico e, por vezes, pelo meio universitário ou pela composição.<sup>109</sup>

A pouca atenção dada pela historiografia a estes tratados é justificada, segundo Ascensión, não só por uma questão de valor material<sup>110</sup> ou da marca ideológica político-religiosa, mas essencialmente pelo menosprezo que sofre músico prático. As “artecillas”, elaboradas para evitar erros, foram acusadas de causadoras dos mesmos, uma vez que a tímida presença da teoria pura levava a uma aprendizagem insuficiente e os textos seriam tão breves que não se poderia aprender a partir delas. A música precisava de fundamentação científica e a ciência não se aprende depressa, pelo que os alunos não seriam realmente músicos se lhes faltasse o estudo dos tratados teóricos. Para além disso, como o breve não é sinónimo de claro, as artes eram acusadas de impercetíveis aos principiantes e apenas direcionadas ao meio eclesiástico.<sup>111</sup>

Estes preconceitos seriam passados para os historiadores que, considerando apenas compositores e teóricos, acabavam por ver os autores das Artes de canto como meros “aficionados e até autodidatas”, tanto que os estudos dos monges de Solesmes não mencionam

---

<sup>106</sup> Mazuela-Anguita, 66–72.

<sup>107</sup> Enquanto a maioria dos autores procuravam o domínio dos princípios teóricos sobre o “aprender de ouvido”, outros discordavam por defenderem a primazia da experiência. Para além disso, encontramos vários traços localistas nestas artes, tanto em recomendações de carácter estilístico como no repertório e nas motivações descritas nos prólogos.

<sup>108</sup> Contudo, a autora considera que este conservadorismo que não abria espaço para improvisos teria um propósito didático que explica também como estes tratados foram usados durante séculos.

<sup>109</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 72–84.

<sup>110</sup> A produção editorial modesta da Ibéria da modernidade e o pouco apreço que haveria por um livro muito barato seriam possíveis motivações.

<sup>111</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 85–89.

estes tratados.<sup>112</sup> No, entanto, a sua componente breve e pragmática enquanto ferramenta complementar ao ensino são uma marca da modernidade. Os livros pequenos surgiam como reação a tratados especulativos inacessíveis às camadas populares cuja vida também era marcada pela música. O uso do vernáculo nacional (sendo o latim remetido para o contexto académico) e a acessibilidade que ajuda o homem do renascimento a cumprir o seu ideal de aprendizagem completa são também marcas da época moderna. Para além disso, ainda que estes textos não tenham muito de tradição clássica, (com exceção a algumas referências à antiguidade) subsiste um conceito neoplatónico de Artes que iluminam as mentes para a objetividade no meio das confusas disputas teóricas.<sup>113</sup>

Neste capítulo já recolhemos algumas informações específica relativas ao principal foco do nosso estudo:

- Tanto Juan Bermudo (c.1510-1559)<sup>114</sup> como Thalésio apontam erros no tratado de Martinez em relação ao género diatónico.<sup>115</sup>
- A arte do mestre de Sevilha, para além de começar sem qualquer prefácio, é (como se verifica também na *El arte Tripharia* de Bermudo e na *Arte de canto llano* de Francisco Montanos (c.1528-c.1595)<sup>116</sup>) despida de citações de outros teóricos.<sup>117</sup>
- Martinez é citado por quase todos os autores das Artes de canto mas apenas os que publicaram em Sevilha o mencionam várias vezes.<sup>118</sup>

## ***II: Artes de Canto: Producción, distribución, mercado***

Nesta secção a musicóloga procura conhecer a acessibilidade destes textos de teoria musical básica estudando a economia onde estes se moviam. A produção destes livros tinha que passar por várias etapas desde o manuscrito original e a publicação final. Entre a aquisição da licença real, da autorização da Inquisição, do privilégio real, da licença eclesiástica, de patrocinadores, de uma imprensa adequada às necessidades da obra, de um acordo com impressor sobre os tipos

---

<sup>112</sup> No melhor dos cenários, incluiriam estas obras na terceira categoria de fontes (“as obras dos Padres, liturgistas, gramáticos latinos; as crónicas de igrejas e mosteiros”), a considerada menos útil para o trabalho de restauro do canto.

<sup>113</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 89–98.

<sup>114</sup> Freis e Blackburn, «Bermudo, Juan».

<sup>115</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 75–76.

<sup>116</sup> Stevenson, «Montanos, Francisco De».

<sup>117</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 78.

<sup>118</sup> Mazuela-Anguita, 80.

a serem utilizados e da correção das provas da impressão era normal que um tratado ficasse a meio do processo. O risco podia ser assumido tanto pelo mecenas,<sup>119</sup> como pelo autor (ou sua ordem religiosa) ou mesmo pelo impressor.<sup>120</sup> A dedicatória podia ser feita a uma autoridade musical como forma de promoção do produto, mas normalmente era dirigida a algum membro da alta hierarquia religiosa ou nobiliárquica. As várias autorizações exigidas espelham o controlo da imprensa por parte do rei. Reflexo desse fenómeno é o privilégio que podia demorar anos a ser adquirido.<sup>121</sup> A obra aprovada e impressa distinguia-se no mercado pela portada que continha muitas destas informações e, por vezes, alguma informação promocional como a aprovação de um músico conhecido.<sup>122</sup>

Na falta de estudos sobre esta tratadística musical espanhola<sup>123</sup> a autora procura inserir as Artes de Canto no fenómeno editorial moderno da imprensa. A Arte de Canto impressa coexistiu com a tradição manuscrita, tanto que verificamos o fenómeno da impressão de tratados manuscritos e vice-versa.<sup>124</sup> O fenómeno moderno de uma maior “democratização do conhecimento”, no qual o manuscrito em vernáculo se insere, ganharia outra projeção com a imprensa que permitia, não só uma maior acessibilidade, produção e difusão como também uma fidelidade ao texto original mais segura, e uma autoridade reforçada pelo facto de o autor acompanhar o processo de produção. A imprensa capitalizou estes livros, procurando influenciar o mercado e, simultaneamente, responder à sua procura. Por vezes, para a redução dos preços, os tratados podiam ser impressos em resumos ou com o pentagrama a ser preenchido com notas com base no manuscrito. De facto, o acesso limitado à impressão de notas musicais em tipos móveis fez com que o recurso à xilografia, a par com a evolução tecnológica,<sup>125</sup> perdurasse durante séculos por ser mais barata. Os impressores apreciavam o baixo preço destes livros, o que explica a reedição, por iniciativa destes, de impressões iniciais. Por outro lado, para o autor do tratado a tarefa de encontrar um impressor com a tecnologia necessária podia

---

<sup>119</sup> O mecenas e o dedicatário podiam não ser a mesma pessoa. Alguns tratados eram dedicados, por exemplo, à Virgem Maria.

<sup>120</sup> O autor podia estipular diferentes acordos com o impressor (produção independente, associada ou patrocinada), mas também temos registos que indicam que o impressor podia, por sua livre iniciativa, pedir licença para imprimir as “artes de canto que houver” (sem privilégio).

<sup>121</sup> Com este, o impressor detinha (dentro de certos limites de espaço e tempo) o privilégio de publicar determinada obra. Esta autorização era uma forma de combate à “pirataria editorial”.

<sup>122</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 102–16.

<sup>123</sup> Tal se poderia justificar pela natureza local do mercado que não permitiu o desenvolvimento de um centro musical, o uso do vernáculo que era um entrave à exportação e o facto de nenhum impressor espanhol se ter especializado na imprensa musical.

<sup>124</sup> Um reflexo evidente deste intercâmbio é o uso de tinta preta e vermelha em muitos tratados impressos, à semelhança da notação dos manuscritos musicais.

<sup>125</sup> A tecnologia usada para a impressão dos exemplos musicais das artes passou por imprimir o pentagrama e escrever as notas (ou vice-versa), imprimir um tipo móvel de cada vez e em conjunto.

ser um problema, dada a atividade itinerária desta profissão e a troca de materiais entre pessoas do mesmo ofício. Mesmo assim, os registos de tiragem apontam para uma grande procura e o comércio estaria virado para um grande mercado limitado à língua vernacular. As reimpressões normalmente eram feitas ou pelo mesmo impressor ou por impressores de outros reinos.<sup>126 127</sup>

Ascensión identifica, na venda destes tratados, uma procura por obter lucro e uma rentabilidade de negócio que explica não só as fórmulas comerciais usadas no mercado nacional como os litígios entre impressores e livreiros na disputa pelos livros. A circulação deste produto passava normalmente pelo editor que publicitava e financiava, o impressor que imprimia e o livreiro que vendia.<sup>128</sup> A presença das artes nas livrarias indicia a necessidade de grandes quantidades, o que aponta para um consumo e circulação pelos meios de ensino. Enquanto a produção manuscrita difundia-se entre instituições religiosas, transporte dos músicos ou em resposta a um pedido direto e os livros litúrgicos impressos eram limitados a um contexto institucional, estes impressos circulavam entre livreiros ou em segunda mão. Normalmente vendidas no local de trabalho do autor, as Artes de canto podiam também ser herdadas, copiadas à mão e oferecidas como prenda ou obséquio. Faziam parte da bagagem dos mestres de capela e dos moços de coro e podiam ter outra difusão quando se inseriam “nos circuitos comerciais dos empresários do livro”. Os livros circulavam entre meios urbanos em resmas, mas, se fossem para os Novos Mundos, teriam que ser encadernados em Salamanca<sup>129</sup> para serem transportados pelos navios e vendidos por mercadores ambulantes nos territórios ultramarinos. De facto, a circulação de livros hispânicos passava por grandes centros em contacto com a literatura europeia como Barcelona, atravessando não só o mediterrâneo como também a rota da prata, o que explica os muitos registos de Artes de canto em todo o império. A música tinha um papel importante tanto na evangelização dos povos como na fundação de catedrais nos outros continentes e os tratados de música eram valiosos num contexto que carecia de meios de imprensa. Assim, os músicos que circulavam dentro do império, ao se fixarem nestes territórios, ficavam muito dependentes do comércio para adquirir estas ferramentas didáticas.<sup>130</sup>

O facto de as artes serem de produção de baixo custo (pela dimensão e materiais escolhidos) aliado às lições de música públicas das capelas eclesiásticas parece indicar que estas seriam

---

<sup>126</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 116–33.

<sup>127</sup> Enquanto o primeiro caso apenas acontecia quando a maior procura era evidente, o segundo era proporcionado pelos limites do privilégio concedido aquando da primeira edição.

<sup>128</sup> Por vezes estas fases eram todas percorridas dentro da mesma família.

<sup>129</sup> Uma vez que os livros eram encadernados já perto do local de venda, a falta de qualificados para este ofício nos Novos Mundos fez de Salamanca um grande centro de encadernação.

<sup>130</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 133–46.

adquiridas por pessoas de estratos sociais variados. O estudo dos inventários de bens que nos chegaram aponta para uma grande variedade de consumidores, referindo também tratados que se perderam, mas que circulavam na altura. A fraca alfabetização não seria impedimento para o consumo destes tratados porque a memória e a oralidade ainda estavam muito presentes na pedagogia, inclusivamente no ensino da polifonia. O consumidor podia inclusivamente não ter nem ler o livro, pelo que o livro podia servir apenas como sucedâneo da palavra oral. Seria uma ferramenta muito usada pelo professor na exposição dos conteúdos, o que justifica o formato de discurso (marca da influência da retórica clássica) usado em certas Artes. O custo das “artecillas” era relativamente acessível e tanto encontramos tratados com conteúdos mínimos que eram especialmente baratos, como Artes de Tanger que, no geral, seriam mais caras, adquiríveis por uma emergente classe média.<sup>131</sup>

Os textos das próprias artes indicam que eram pensadas para um mercado amplo de religiosos e leigos, professores e alunos. Nestes, é muito referida a necessidade de o sacerdote (e mesmo o sacristão ou a freira) cantar bem, mas também é indicado como fim o proveito dos “aficionados” que só precisam de saber ler.<sup>132</sup> A existência de um mercado não profissional justifica-se, não só pela presença do canto nos tratados de educação como no currículo das universidades. As variadas referências à “ralé” e “torpes” mostram que estes textos eram feitos para aspirantes a músicos e também para facilitar a outros que desejassem aprender. Temos registos de artesãos e lavradores com ensino apenas primário que sabiam ler e tinham livros destes. Deste modo, a musicóloga considera que se a imprensa não causou, pelo menos permitiu o crescimento da literacia musical, tendo marcado também o mercado livreiro institucional (universidades, mosteiros e catedrais) da época moderna.<sup>133</sup>

Deste capítulo conseguimos recolher outras particularidades em relação ao tratado do mestre de moços de coro de Sevilha:

- Enquanto as edições espanholas (ao longo dos séc, XVI e XVII) mantiveram o uso de tinta preta e vermelha, as edições portuguesas (com exceção à primeira) usam só tinta preta.<sup>134</sup>
- Ainda que as artes de cantochão do R/14670 da Biblioteca Nacional de Espanha coincidam com o tratado de Martínez nos conteúdos, o texto das primeiras

---

<sup>131</sup> Mazuela-Anguita, 146–55.

<sup>132</sup> Uma marca desta atenção aos “aficionados” é a presença de esquemas para a aprendizagem de algum instrumento.

<sup>133</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 155–66.

<sup>134</sup> Mazuela-Anguita, 127.

assume um discurso mais oral com fórmulas de transição entre um assunto e o seguinte.<sup>135</sup>

### ***III: La recuperacion del Arte de Canto Llano (Sevilla, 1530) de Juan Martínez***

Focando-se em Martínez, a historiadora refere que as fontes o apontam como um mestre do séc. XVI reconhecido no seu tempo<sup>136</sup> pela publicação da *Arte de canto llano puesta y reduzida nueuamente en su entera perfeccion segun la practica del canto* que terá saído da prensa pela primeira vez em 1530 em Sevilha.<sup>137 138</sup>

Sobre Martinez divergem opiniões acerca da sua atividade. A bibliografia refere-o como mestre de moços de coro, mas também de capela, “maestro de música sacra”, compositor, e (proposto para) organista da catedral de Burgos. Terá começado a trabalhar na catedral de Sevilha antes de 1525, recompensado pelo muito e bom serviço em 1537 e permanecido ativo na catedral até, pelo menos, 1545. A possibilidade de as artes de canto R/14670 da Biblioteca Nacional de Espanha serem da sua autoria apontam para a hipótese de uma atividade docente anterior ao cargo de mestre de moços de coro. Os textos que reproduzem uma influência de Fernad Estevan (também possivelmente sevilhano),<sup>139</sup> a sua brevidade e a coincidência de conteúdos com a Arte estudada tornam plausível tal cenário. A primeira das duas artes teria sido impressa (entre 1512 e 1515?) em Sevilha por Jacobo Cromberger que, coincidência ou não, tinha no seu inventário uma “artesyca de canto llano” a baixo preço e grandes quantidades enquanto a segunda (1515-1519?), impressa por Juan Varela (possivelmente em Sevilha) tem o texto coincidente com a primeira. A presença de uma “Arte de cantollano” (sem ser “*puesta e reduzida*” como a de Juan Cromberguer, filho de Jacobo) de um “Juan Martines” no catálogo da biblioteca de D. João IV aponta para a existência de uma Arte de Martinez antes “da” Arte que foi sucessivamente reeditada. Assim, a possibilidade de Martinez ter elaborado uns apontamentos de música para os moços da catedral enquanto auxiliar do Mestre Na (que o antecedeu no cargo) e de a ter publicado através de Jacobo para comprovar as suas

---

<sup>135</sup> Mazuela-Anguita, 151.

<sup>136</sup> A musicóloga considera a polémica sobre a sua origem (portuguesa ou castelhana) pouco relevante dado o comum intercâmbio de músicos na Península.

<sup>137</sup> Os historiadores espanhóis e ingleses apontavam como primeira edição a de 1532, o que mostra a relevância do contributo de Sampayo Ribeiro.

<sup>138</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 170–81.

<sup>139</sup> Stevenson, «Estevan, Fernand».

competências (sendo depois Juan Cromberguer a imprimir o mesmo tratado numa versão mais completa) é bastante plausível pelo facto de estes processos serem comuns.<sup>140</sup>

Um dos marcos que destaca esta Arte de canto são as suas muitas reedições. A primeira publicação de Alcalá de Henares (1532) foi uma reedição de um impressor da universidade, Miguel de Eguía, que consultava académicos para saber quais os livros que teriam sucesso e a primeira versão portuguesa (1550) seria uma reedição traduzida<sup>141</sup> desta. Depois conhecemos a edição de 1560 “corregida e enmendada” por Luis de Villafranca (sucessor de Martinez em Sevilha até 1579) e outra edição (1562) em Saragoça (Aragão) impressa por iniciativa de María de Solórzano (viúva de Bartholome de Nagera). É também referida outra edição perdida sob o título *Compendio de canto llano* (1586) e a acrescentada por Bernal (1597). O tratado é impresso novamente em Alcalá de Henares (1598) por María Ramirez (viúva de Juan Gracián) e, possivelmente, por Juan Fernández, em Salamanca (1599). Entrando no séc. XVII a historiadora refere uma edição perdida de Bernal impressa por Manoel de Araujo (1603), tendo sobrevivido exemplares de outra edição *reuísta, & emendada* por António Cordeiro da prensa de Nicolao de Carvalho (1612 e 1614). A necessidade de livros de texto para os estudos em Madrid poderá ter levado o impressor real Tomás Junta a fazer outra publicação corrigida (1621) e chegou-nos mais uma reimpressão da edição de Cordeiro (1625).<sup>142</sup>

Toda esta intensa reedição e reimpressão indicam que o tratado seria especialmente popular em muitos sítios por muito tempo e a presença no centro da imprensa que era Sevilha, conjugada com a ligação aos Cromberguer terá sido fundamental para este sucesso. O referido Juan Varela foi sócio de Jacobo Cromberguer e Miguel de Eguía estabeleceu um intercâmbio de produtos com a mesma família. Tal como Eguía, a família Barreira imprimiu para o contexto universitário, o que volta a apontar para a procura destas artes neste meio e o facto de a mão guidoniana das edições espanholas de Martinez aparecer em tratados posteriores também acaba por evidenciar a circulação de material tipográfico e as relações cultivadas entre os impressores.<sup>143</sup>

Perante o fenómeno lusófono do tratado, a investigadora levanta como possíveis motivadores para o sucesso da obra em Portugal a própria popularidade desta Arte no reino que exigisse a sua impressão nas terras lusas, a iniciativa de Bernal, a marca dos Cromberguer na

---

<sup>140</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 181–89.

<sup>141</sup> Ascensión aponta para possíveis motivações da tradução, propondo uma publicação tendo em vista um público distante do contexto cortesão (que era bilingue) e uma afirmação da língua nacional.

<sup>142</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 189–202.

<sup>143</sup> Mazuela-Anguita, 202–7.

imprensa nacional e o contacto (especialmente praticado pelos Bragança) com músicos castelhanos. Esta tradução terá coexistido em Portugal com o texto original que aparece também em oito registos de galeões do Arquivo Geral das Índias e em inventários de Manila, México e do Perú. Os motivos para isso podiam ser a influência da tradição litúrgica de Sevilha no Novo Mundo ou o domínio dos Cromberguer desse mercado editorial desde a sua génese.<sup>144</sup>

A reconstrução do original em castelhano por parte de Ascensión permite confirmar a sobriedade e o espírito de síntese do autor ao nos depararmos com uma exposição disposta e interligada de forma didática e destinada a principiantes. Apesar de a historiografia espanhola o ter ignorado, foi o tratado mais difundido no mundo ibérico do séc. XVI e uma marca no ensino de música na Catedral de Sevilha.<sup>145</sup>

Ainda que todo este capítulo seja já dedicado à *Arte de canto llano puesta y reduzida*, apresentamos mais alguns dados que poderão ser úteis à investigação:

- Comparando os conteúdos das artes de canto R/14670 da Biblioteca Nacional de Espanha com a obra de Martinez, Mazuela-Anguita levanta a hipótese de estas serem a impressão de apontamentos do Mestre de moços de coro dirigidos aos seus aprendizes.<sup>146</sup>
- A hipótese da publicação como forma de autopromoção não é muito segura, uma vez que, pela condição dos impressos, não se percebe se o texto foi publicado tendo em vista o conhecimento da autoria.<sup>147</sup>
- Cinco anos depois de ter publicado o tratado do seu antecessor, Villafranca publicou uma Arte de canto da sua autoria. Ainda que se assemelhe à *Arte puesta y reduzida* em conteúdo e organização Martinez não é citado como autoridade.<sup>148</sup>
- As edições portuguesas do séc. XVII conhecidas não referem a autoria dos acrescentos de Bernal.<sup>149</sup> Dada a introdução desse conteúdo (“Seguemse algumas cousas muyto 33clesiástic, acrescentadas, e emmendadas agora de nouo nesta impreção”) e a referência de Cordeiro no título (“Agora de nouo reuista, & 33clesiás de cousas muyto 33clesiástic. Por o Padre Antonio cordeiro Sochãtre na See de Coimbra.”) consideramos que o leitor que não conhecesse a

---

<sup>144</sup> Mazuela-Anguita, 207–12.

<sup>145</sup> Mazuela-Anguita, 212–17.

<sup>146</sup> Mazuela-Anguita, 184.

<sup>147</sup> Mazuela-Anguita, 185.

<sup>148</sup> Mazuela-Anguita, 191.

<sup>149</sup> Mazuela-Anguita, 198.



edição impressa nove anos atrás facilmente seria induzido em erro e tomaria o sochantre como autor dos acrescentos.

- A mão guidoniana usada na versão portuguesa de 1597 é reutilizada em todas as edições lusas que nos chegaram com portada e no tratado de Thalésio.<sup>150</sup>

#### ***IV: Usos de las Artes de Canto: “Maestros Mudos”***

Tendo como ponto de partida o estudo das Artes de Canto, Ascensión procura conhecer os programas e materiais que marcaram a educação e práticas pedagógicas musicais da época. O contexto de utilização destes tratados variava entre o meio eclesiástico, universitário, escolar e privado, o que explica porque é que, no texto, apesar de haver espaço para opiniões, era essencialmente transmitido o saber consensual para combater erros na prática do canto. Como o cantochão também era a base de aprendizagem para a música profana, as Artes de canto proporcionavam um meio para fugir à ociosidade e enaltecer a nação. No entanto, o motivo mais referido para os tratadistas insistirem no imperativo de ensinar música era o proveito do canto para a alma no serviço a Deus (considerado dever universal). No contexto religioso, os cantores exerciam um ministério que movia o ânimo dos ouvintes com uma voz viva.<sup>151</sup> Assim, as Artes tiveram um papel importante tanto na difusão da religiosidade como na propaganda e ensino religioso da Reforma Católica.<sup>152</sup>

Nos exemplares das Artes que nos chegaram encontramos indícios de diferentes tipos de uso. No campo do ensino vemos marcas de uma leitura crítica feita por um usuário que demonstra conhecimento na matéria ao inserir exemplos musicais e referências bibliográficas (até de outras edições mais corretas da mesma obra), sublinhando e anotando a margem das folhas com ideias chave para marcar página. A mão do docente também se nota em correções de várias mãos, acrescentos e comentários. No contexto da aprendizagem vemos a marca do uso dos alunos na numeração da mão de Guido, no nome das notas sobre os exemplos musicais, nas notas na margem como exercício de caligrafia musical e na inserção de alíneas que ligavam notas a exemplos musicais. Também as correções feitas nos exemplos (nas notas e no texto) indiciam um uso enquanto livro de repertório. Outras anotações mostram como estes livros de nível básico (ou “livros de solfa”) podiam ser usados tanto em contexto sacro como profano.<sup>153</sup>

---

<sup>150</sup> Mazuela-Anguita, 207.

<sup>151</sup> Por oposição à voz viva havia a voz dos instrumentos que, apesar de poder ser usada no contexto litúrgico, não transmitia a palavra de Deus.

<sup>152</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 222–30.

<sup>153</sup> Uma das marcas do meio religioso evidencia-se, por vezes, nas notas sobre o proprietário e a cultura profana também se verifica em algumas anotações de poesia e repertório popular.

Foram usados por muita gente de muitas épocas, tanto que os registos sobre o seu preço chegam ao séc.XIX. A musicóloga refere também manuscritos ligados às Artes, (remetendo para a consulta das mesmas) e o caso de um tratado manuscrito em anexo num exemplar da *Arte de canto llano et contrapunto et canto de organo* de Gonzalo Martinez de Bizcargui que poderá ser um “caderno do humanista”, um documento resultado de síntese, seleção e tradução de conteúdos (muitos importados dos tratados práticos) que os professores do Renascimento produziam na sequência da prática docente.<sup>154</sup>

A presença de conteúdos gráficos destes livros também nos fala do seu uso. A reprodução da mão de Guido não aparecia nos tratados teóricos precisamente porque tal imagem pressupunha uso prático, por ser das aprendizagens mais básicas e fundamentais, tanto que, quando a mão não era reproduzida em imagem (possivelmente por questões técnicas ou religiosas)<sup>155</sup> podia ser descrita em texto. Para além da referida mão é também comum encontrar um esquema que mostre a disposição das notas da escala em paralelo com os signos da mão. No entanto, apesar da função destes livros ser a aprendizagem elementar, estes também seriam procurados para consolidar as bases necessárias para aprender conteúdos mais elaborados. Tal se verifica nas sucessivas reedições do tratado de Francisco de Montanos ao longo de século e meio, onde os acrescentos à obra incluíram tratados de canto de órgão e motetes.<sup>156</sup>

Ainda que as Artes de canto fossem mais uma ferramenta de apoio ao ensino do que propriamente manuais de aprendizagem, Ascensión destaca a sua importância para os contextos pedagógicos da época. No meio eclesiástico era sempre exigido um domínio musical, fosse o básico para todos os presbíteros ou avançado para os membros de uma capela que teriam uma formação polifónica semelhante à que se praticava fora da península. Este serviço de ensino ultrapassava o meio eclesiástico, visto que, numa preocupação pela formação primária da população,<sup>157</sup> a Igreja fornecia ensino público de escrita, música e doutrina, podendo ser mais ou menos seletiva: se algumas fontes falam meninos e meninas outras especificam familiares do cabido e leigos que participassem na liturgia.<sup>158</sup>

No estudo das escolas das catedrais mais ligadas ao tratado de Martinez a autora procurou conhecer os meios em que esta era usada. Descreve as variadas funções do mestre de capela de

---

<sup>154</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 230–54.

<sup>155</sup> O impressor podia não ter a xilogravura necessária e o recurso à mão guidoniana era evitado no contexto protestante por associação à tradição católica.

<sup>156</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 254–62.

<sup>157</sup> Esta realidade torna ainda mais compreensível o uso do vernáculo nas Artes de Canto.

<sup>158</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 262–64.

Évora e as exigências e regalias atribuídas aos jovens instruídos numa formação que contemplava teoria, voz e instrumento.<sup>159</sup> A especificidade de Sevilha verificava-se na distinção no percurso musical formativo entre moços de coro (que cantavam cantochão) e “seises” (que cantavam polifonia), os mestres de cada um destes grupos e a sua atividade letiva. Enquanto fontes de outras catedrais espanholas descrevem um percurso pedagógico marcado pelo cantochão desde o princípio até ao fim, no caso sevilhano há um tratamento claramente diferente entre o ensino dado aos meninos de coro e o dado aos seises.<sup>160</sup> As constituições capitulares de outras catedrais que referem a formação dada pelo Mestre de Capela aos meninos de coro mostram uma instrução básica em canto, escrita e doutrina (por vezes aberta ao público) e de algumas obrigações docentes do sochantre, cargo que precedera o do Mestre nas funções pedagógicas. Assim, o facto de um sochantre da Sé de Coimbra (António Cordeiro) ter revisto três impressões da *Arte de canto llano* de Martinez acrescentado por Bernal leva a crer que este pedagogo utilizaria a obra na sua atividade docente.<sup>161</sup>

Estudos precedentes indicariam que os tratados escritos em contexto monástico seriam maioritariamente para consumo interno, também pelas necessidades específicas a que respondiam (como o Ofício Divino), pelo que poucos seriam impressos. Os mosteiros seriam, juntamente com as universidades e as Sés, o mercado institucional desta imprensa e tinham também um papel musical muito presente na vida da população, como indicam alguns livros de contos populares. Os colégios de ensino propedêutico que tinham como principal matéria a gramática latina, seriam marcados pela música devido à sua ligação à retórica. No entanto os tratados de música conhecidos escritos nesse contexto encontram-se limitados ao mundo protestante, sendo pouco substanciais<sup>162</sup> as referências à música nas escolas ibéricas.<sup>163</sup>

A já referida procura das Artes de música no contexto universitário (notória pela intensa aquisição, tradução e reedição neste meio) teria origem numa fase inicial do percurso académico conhecido como “Estudos Gerais”, sendo lecionada tanto música especulativa como prática, temáticas que coexistem em certos tratados como *El arte Tripharia* de Bermudo.<sup>164</sup> Este,

---

<sup>159</sup> Esta formação completa era um traço típico das capelas portuguesas. Pretendia-se um desenvolvimento consolidado que permitisse a boa prática da polifonia sacra e dos instrumentos litúrgicos (especialmente o órgão).

<sup>160</sup> Tal facto põe em causa uma ideia pré-estabelecida segundo a qual o especialista em polifonia também o seria de canto monódico.

<sup>161</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 265–73.

<sup>162</sup> A autora não ignora que uma maior investigação nesta matéria poderá trazer novos dados sobre este assunto.

<sup>163</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 273–79.

<sup>164</sup> Realçamos as referências à música prática nos estatutos de Salamanca (“cantochão, canto de órgão e contraponto) pelo facto de a música enquanto disciplina das sete Artes Liberais (que marcavam profundamente o currículo dos Estudos Gerais) ser essencialmente especulativa.

juntamente com Mateo d'Aranda, refere a leção de música especulativa em Alcalá de Henares mas no âmbito do estudo da matemática. De facto, pouco se sabe sobre a prática musical nesta instituição indiciada pela intensa publicação das Artes<sup>165</sup> e não temos registo de nenhuma cátedra de música lecionada na *alma mater* da Alcalá renascentista.<sup>166</sup>

Apesar de o ensino musical na Universidade de Salamanca ser essencialmente especulativo, sabemos que a música prática era também um complemento à formação dos estudantes e uma fonte de rendimento para os alunos mais carenciados. O catedrático de música dominava a componente prática,<sup>167</sup> era contratado para dar lições de canto durante o verão e as aulas de música tinham uma participação considerável. Esta academia também marcou o mundo das Artes de canto, não só pela impressão do *Portus Musice* (1504), como pela reimpressão de outras obras e pela formação de tratadistas.<sup>168</sup> Semelhante a Salamanca seria Coimbra,<sup>169</sup> ainda que se saiba muito pouco sobre a presença da prática musical na universidade portuguesa.<sup>170</sup> No entanto, os três professores desta instituição que aqui publicaram ou reeditaram tratados de música fazem-na distinguir-se pela importância dada ao canto. Todos tinham experiência em capelas eclesíásticas e escreveram Artes de música prática em vez de tratados especulativos.<sup>171</sup>

No que toca ao ensino doméstico, a acessibilidade das Artes podia dar-lhes uma aplicabilidade socialmente transversal. No contexto da nobreza a brevidade do conteúdo destes textos era útil para a formação do jovem cortesão que deveria saber de tudo um pouco sob a orientação de um mestre ou aio. Esta tutoria podia ser levada a cabo por músicos de renome, sendo algumas artes de cantar (ou tanger) dedicadas a determinadas pessoas da realeza, ainda que tal não implicasse que estas as usassem. Já nos estratos mais baixos da sociedade as aulas domésticas entravam numa lógica mais mercantil. Mediante a fama do professor, este seria

---

<sup>165</sup> Para além das referidas edições da Arte de Martinez (1532, 1598) foi publicada, pelo impressor da universidade, a *Arte ingeniosa de musica* (1544, 1554, 1559 e 1566) de Melchor de Torres, Mestre de Capela da Catedral de Alcalá de Henares. Apesar de impresso quatro vezes na mesma cidade, este tratado carece de fontes e estudos.

<sup>166</sup> Mazuela-Anguila, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 279–87.

<sup>167</sup> O exame de admissão exigia conhecimentos em cantochão, canto de órgão e contraponto e o lente, por vezes, ocupava ao mesmo tempo o cargo de Mestre de Capela da catedral.

<sup>168</sup> O tratado de Diego del Puerto (possivelmente direccionado aos alunos da universidade) é conhecido por contemplar um esquema do braço de uma vihuela e exemplos de notação mensural. Para além desta impressão temos as das artes de Durán, Castillho e Escobar, e as reedições de Martinez e Montanos. Também foi nesta universidade que se formou Juan de Espinosa.

<sup>169</sup> Ambas instituições de origem medieval partilhavam o corpo docente de música com a respetiva catedral. Para além disso, o estudo de Marciano Rodríguez sobre as pautas de ambas as instituições revela uma influência mútua na troca de professores, alunos e livros. Rodríguez, «Coimbra y Salamanca. Transferencia de pautas universitarias», 210.

<sup>170</sup> Não só os registos sobre os catedráticos de música são muito poucos comparados com os das outras cátedras, como os estudos mais recentes sobre este assunto não indicam os conteúdos das aulas.

<sup>171</sup> Mazuela-Anguila, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 287–96.

capaz de dar aulas a 150 alunos por dia, o que resultava numa dificuldade na atenção individual que justificava a impressão das “artecillas” em grande quantidade. Para além dessas aulas de turma, temos registos de contratos de lições privadas de *vihuela* e exemplares de *Artes* que evidenciam o uso no contexto doméstico.<sup>172</sup>

A autora refere também as academias e as tertúlias como espaço de surgimento de Artes de canto desenvolvidas por aficionados, mas que não eram impressas. Destinadas a pessoas próximas do autor, estas artes continham apenas as informações essenciais desprovidas de extensa teoria para a uma rápida e acessível consulta. Apesar de não haver registo de academias de música (sendo o foco mais comum a literatura) sabe-se que esta estava muito presente nas reuniões dos seus intelectuais.<sup>173</sup> Sendo meios onde conviviam dramaturgos, poetas e músicos (práticos) não seria forçado pôr a hipótese de pequenas lições informais sobre música. Ascensión considera também que, mesmo fora deste ambiente, os interessados podiam ver as Artes como auxiliares de aprendizagem que permitissem um avanço autodidata em estudos mais aprofundados. Ainda que não houvesse músico sem mestre a acessibilidade destes livros permitia que um interessado (com ou sem mestre) pudesse, pelo menos, começar a conhecer os princípios fundamentais da prática musical.<sup>174</sup>

Também neste capítulo encontramos algumas informações relativas ao já referido êxito editorial:

- Uma correção à mão pelo proprietário de um exemplar da Arte de Francisco Montanos aponta para a vigência do tratado sevilhano de 1530 até ao séc.XVIII.<sup>175</sup>
- Segundo Ascensión, se a edição de 1530 não foi a primeira Arte de canto com mão impressa verifica-se que, a partir desta, o uso da mão foi uma constante.<sup>176</sup>
- Comparando o currículo musical de Évora e a Arte do Mestre Aranda com os conteúdos do tratado de Martinez é deduzível a influência do Mestre de Sevilha.<sup>177</sup>
- Note-se como, em seis publicações destes tratados na cidade de Alcalá de Henares a primeira e a última são edições do tratado de Martínez.<sup>178</sup>

---

<sup>172</sup> Mazuela-Angueta, 297–303.

<sup>173</sup> No entanto, apesar de não serem propriamente academias, as “escolas públicas de canto de órgão” também funcionavam como instituições de ensino da música frequentadas pelas classes educadas.

<sup>174</sup> Mazuela-Angueta, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 303–8.

<sup>175</sup> Mazuela-Angueta, 237.

<sup>176</sup> Mazuela-Angueta, 258.

<sup>177</sup> Mazuela-Angueta, 268–69.

<sup>178</sup> Mazuela-Angueta, 284–85.

- Sobre a identidade de Bernal, a autora refere que este se destaca dos outros professores de Coimbra por ser referido como cantor (e não Mestre de Capela) e aponta a presença deste apelido noutros músicos da mesma cronologia.<sup>179</sup>
- O espírito prático deste músico é visível (aquando da sua edição de 1597) na inserção da mão guidoniana (o que indicia uma aprendizagem na universidade desde o nível mais elementar) e na adição de repertório que permite a aplicação dos princípios estudados (que poderia ser uma resposta às necessidades dos discentes).<sup>180</sup>

Ainda que não esteja isenta de pontuais contradições,<sup>181</sup> o trabalho de Ascensión é fruto de uma extensa e intensiva investigação que dá o seu contributo, não só no confronto com a bibliografia como na elaboração de um imenso material fruto do seu contacto com fontes primárias, tanto em corpo de texto como em anexo. É, seguramente, a principal referência para a nossa investigação.

Com esta leitura recolhemos também os dados mais atualizados sobre a versão portuguesa do tratado. Conseguimos assim apresentar tabelas detalhadas que elencam as impressões de que há conhecimento e que servem de um bom guia de orientação para as próximas secções.

---

<sup>179</sup> Mazuela-Anguita, 291–93.

<sup>180</sup> Mazuela-Anguita, 258, 292.

<sup>181</sup> A autora refere a impressão do tratado de Martínez em Saragoça simultaneamente como edição e reimpressão e, se num primeiro momento, refere a presença da mão guidoniana nas reimpressões de Cordeiro, depois indica que esses exemplares não têm a mão musical. Mazuela-Anguita, 194, 207, 258.

**Tab. 2** - Edições de Afonso Perea Bernal

Data	Título	Impressor	Localização	Notas
1550	Arte de canto chão posta & reducida em sua inteira perfeição, segundo a pratica delle (...) Ordenada por Joao Martinz Sacerdote (...) e trasladada em linguagem portugues por Afonso Perea (...)	João Barreira	Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (M.I.254)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em escrita gótica.</li> <li>• Tinta preta e vermelha</li> <li>• 14,1 x 9,1 cm</li> <li>• 31 fólhos</li> <li>• Falta da portada</li> </ul>
1597	Arte de Canto chão, posta e reduzida em sua inteira perfeição segundo a pratica delle, muito necessaria pera todo Sacerdote, & pessoas que hão de saber cantar: & a que mais se vsa em toda a Christandade. Vai em cada huma das regras seu exemplo apontado, com as entoações: Ordenada por Ioão Martinz Sacerdote. Accrescentada de nouo em as entoações de cousas muito necessarias, por Afonso Perea sendo Cathedratico de Musica na Vniuersidade de Coimbra.	António Barreira	Biblioteca Pública de Évora BP (Res.294)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escrita Romana</li> <li>• Tinta preta</li> <li>• 16 x 14 cm</li> <li>• 34 fólhos</li> </ul>
1603	Arte de Cantochão, posta e reduzida em sua inteira perfeição, segundo a practica d'elle, muito necessaria para todo o sacerdote e pessoas que hão de saber cantar, e a que mais se usa em toda a christandade. Vae em cada huma das regras seu exemplo apontado com as entoações	Manoel Araújo	Perdida (Haveria um exemplar na biblioteca do extinto convento de Jesus em Lisboa segundo o Diccionario bibliográfico portuguez)	---

**Tab. 3** - Edições de António Cordeiro

Data	Título	Impressor	Localização	Notas
1612	Arte de canto chão, posta et reduzida em sua inteira perfeição, segundo a pratica delle, muito necessaria para todo o Sacerdote, pessoas q hão de saber cantar. ordenada por João Martinz Sacerdote, e a que mais se vsa em toda a Christandade. Vay em cada huma das regras seu exemplo apontado com as entoações. Agora de nouo reuista, & emmendada de cousas muyto necessarias. por o Padre Antonio cordeiro Sochãtre na See de Coimbra.	Nicolao Carvalho	Biblioteca Nacional de Portugal (M.711 P.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escrita Romana</li> <li>• Tinta preta</li> <li>• 8 x 14 cm</li> <li>• 40 fólhos</li> <li>• Encadernada em pergaminho.</li> </ul>
1614	Arte de canto chão, posta e reduzida em sua inteira perfeição, segundo a pratica delle, muyto necessaria para todo o Sacerdote, & pessoas, que ham de saber cantar Ordenada por João Martinz Sacerdote, & a que mais se usa em toda a Cristandade. Vay em cada huma das regras seu exemplo apontado com as entoações. Aguora de nouo revista, & emmendada de cousas muyto necessarias, por o Padre Antonio Cordeiro Sochantre na See de Coimbra.	Nicolao Carvalho	Biblioteca Nacional de Portugal (M.712 P.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escrita Romana</li> <li>• Tinta preta</li> <li>• 8 x 14 cm</li> <li>• 40 fólhos</li> <li>• Encadernada em pergaminho.</li> <li>• Falta de portada.</li> </ul>
1625	Arte de canto chão posta, e redvzida em sua inteira perfeição, segundo a pratica delle, muito necessaria para todo o Sacerdote, pessoas que hão de saber cantar. Ordenada por João Martinz Sacerdote, e a que mais se vsa em toda a Christandade. Vay em cada huma das regras seu exemplo apontado com as entoações. Agora de novo revista, & emmendada de cousas muito necessarias, pello Padre Antonio Cordeiro Sochantre na sè de Coimbra.	Nicolao Carvalho	Biblioteca Nacional de Portugal (M.307 P.)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Escrita Romana</li> <li>• Tinta preta</li> <li>• 40 fólhos</li> <li>• Encadernada em pergaminho.</li> <li>• Falta de portada.</li> </ul>



## CONCLUSÕES

Feitas estas consultas apercebemo-nos que a *Arte de canto llano* de Juan Martinez se insere num mercado de tratados que caracterizaram a imprensa ibérica no renascimento. Tendo a xilografia como o principal método de impressão de exemplos musicais e adotando, geralmente, pequenas dimensões, os impressores locais conseguiam produzir estes livros a baixo custo e em grande quantidade e vendê-los nos circuitos locais de leitores do vernáculo. Os autores que procurassem projeção internacional tinham que escrever em latim e imprimir nos grandes centros editoriais da europa.

No percurso da tratadística musical portuguesa, as Artes de Canto impressas que nos chegaram foram publicadas, na sua maioria, tendo em vista o mercado universitário. A imprensa desenvolveu-se tardiamente no reino luso e a primeira impressão de uma Arte de Cantochão saída da prensa de um francês ilustra a dependência do estrangeiro que marcou os inícios da prática. A iniciativa, por parte de Bernal, de publicar o tratado do mestre de Sevilha, levou a uma sucessão de reimpressões da obra que aponta para o seu uso recorrente no contexto académico.

O sucesso editorial da versão lusa reflete o impacto que teve o texto original em castelhano. Esta Arte de Canto foi alvo de sucessivas reimpressões e reedições que circularam por toda a Hispânia e pelos Novos Mundos que esta explorou, dada a sua procura que ultrapassou os marcos cronológicos do renascimento. Juan Martinez é uma referência dentro desta tratadística que influenciou profundamente a literatura musical que mais marcava o ensino da música. De facto, as “artecillas” foram uma forma dos músicos experientes disponibilizarem uma ferramenta de apoio acessível a quem pudesse e quisesse aprender o canto que era a base de toda a prática musical.

## CAPÍTULO 2. O IMPRESSO MUSICAL 254 DA BIBLIOTECA GERAL DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Esta dissertação tem como ponto de partida o impresso musical (MI) 254 hoje conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (BGUC). Após a revisão historiográfica do capítulo anterior, pretendemos agora apresentar o nosso objeto de estudo central e o seu respetivo contexto.

### 2.1. AS ARTES DE MÚSICA. UMA BREVE INTRODUÇÃO

A que nos referimos quando falamos de *Artes* de Música no mundo da Renascença? Referimo-nos a toda a tratadística direcionada explicitamente para a aprendizagem gradual dos princípios da música prática, seja ela monódica, polifónica ou instrumental. Este fenómeno, que se verificou em toda a Europa, conheceu um período de grande produção de forma bastante dispersa por toda a Hispânia dos séculos XVI e XVII, com vários títulos começados com *Arte de impressos* em pequeno ou médio formato.<sup>182</sup>

Quando distinguimos as diferentes *Artes* não pretendemos referir obras que tratem exclusivamente as diferentes modalidades de prática musical de forma específica e isolada. Para além de um conteúdo comum sobre a solmização e o canto monódico, estas artes muitas vezes, dentro do espírito renascentista, incluem conteúdo tanto de cantochão como contraponto, música instrumental e mesmo música especulativa. Um bom exemplo desta multiplicidade de assuntos é a *Arte de tañer fantasia* (1565) de Tomás de Santa Maria (1510-1560) cuja impressão, apesar de muito mais exigente que os referidos livros de pequeno e médio formato, teve uma produção de grande escala para a época.<sup>183</sup> No entanto, mesmo em obras como esta há um determinado tipo de conteúdo que merece especial atenção (no caso de Santa Maria, a obra é valorizada pelos capítulos referentes ao contraponto). É preciso, portanto, fazer uma seleção do conteúdo específico das obras sobre os textos referentes às diferentes práticas musicais.

As *Artes* de cantochão são a base deste tipo de tratadística pedagógica. Muitas vezes as restantes práticas musicais surgem nas *Artes* como complemento ao tema principal que era este

---

<sup>182</sup> Tal não significa que não houvesse, nesta tratadística, obras manuscritas sem este título inicial, mas que mantivessem o mesmo conteúdo que se afastava das obras de carácter exclusivamente teórico ou intrinsecamente especulativo. Um bom exemplo é a *Intoductione facilissima* (1553) do já referido Vicente Lusitano. Canguilhem e Stalarow, «Singing upon the Book According to Vicente Lusitano», 65.

<sup>183</sup> Griffiths, «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain», 23.

canto. *Arte de Cantochão e Canto d'Órgão*, ou *Arte de Cantochão, Contraponto e Cifra* são fórmulas bastante comuns. Talvez por ser uma matéria tão transversal e basilar se encontre em todos os âmbitos.

Dada a quantidade de Artes produzidas, as abordagens sobre o cantochão podiam variar bastante, ainda que fosse a base da teoria musical. Não que houvesse divergências sobre a utilização dos hexacordes (pelo menos durante o séc. XVI), mas, por exemplo, sobre quais as formas de entoação a utilizar.<sup>184</sup> Podemos também encontrar diferentes obras viradas para a difusão da prática musical do comum aprendiz, como obras escritas por académicos para académicos que problematizam a teoria do canto.

## **2.2. IMPORTÂNCIA DAS ARTES DE CANTOCHÃO NO CONTEXTO DO RENASCIMENTO**

Focamo-nos, portanto, nas Artes de Cantochão que se produziram em grande quantidade, especialmente as de volume reduzido e baixo preço, as famosas “*artecillas*” nas quais se insere o nosso objeto de estudo. A brevidade destas denuncia uma utilização pedagógica mais elementar, uma ferramenta de auxílio à aprendizagem da música. Como referimos no capítulo 1, não se esperaria que alguém aprendesse música só a partir de um tratado, fosse qual fosse o seu cariz. Serviria como um auxiliar de memória dos princípios gerais de aprendizagem. Nesse sentido, as Artes de Cantochão refletem o espírito renascentista que, através da imprensa, procura facilitar o acesso e desenvolver as possibilidades de crescimento cultural.

Quando procuramos identificar o que distinguiu o Renascimento dos restantes períodos da história, rapidamente retiramos as hipóteses do respeito pelos clássicos (que a escolástica valorizava), o antropocentrismo (muito fundamentado na revelação bíblica) ou o método científico (enriquecido pelas experiências de Roger Bacon no séc. XIII). Propomos como possível resposta a nova relação entre a cultura teórica e prática que se viveu nestes tempos.<sup>185</sup>

Neste sentido, as Artes de música inserem-se no fenómeno renascentista e, no meio de tanta novidade, “Los manuales de música en lengua vernácula impresos y vendidos a bajo precio son testimonio del grado de difusión del conocimiento de la música en el mundo ibérico del siglo

---

<sup>184</sup> Robledo Estaire, «El canto llano en la tratadística de la época de Victoria», 300.

<sup>185</sup> De facto, vemos como a importância da observação presente nos textos clássicos trazidos pelos refugiados bizantinos se concretizou na exploração de novos ecossistemas. O conceito de *Sola Scriptura* encontrou concretização na bíblia impressa por Gutenberg. Foi a pujança económica da nobreza italiana que patrocinou o génio de Da Vinci. No campo da música iremos também verificar uma aproximação entre a teoria e a prática.

XVI.”<sup>186</sup> Ao homem renascentista que procurava ter um conhecimento enciclopédico interessava o domínio da música prática<sup>187</sup> e estes tratados (marcados pela cultura clássica) iam de encontro a esse interesse. O clero da Reforma Católica tinha interesse em melhorar a sua execução musical de modo a tornar a sua liturgia mais atrativa aos fiéis. A economia de mercado global que alcançava novas proporções com a União Ibérica tinha capacidade para investir numa imprensa musical de grandes proporções.

## **2.3. A NOVIDADE DO M.I.254 PARA A TRATADÍSTICA PORTUGUESA**

Com tudo aquilo que considerámos no capítulo anterior procuramos sintetizar, reorganizar e oferecer novas perspetivas de leitura sobre a importância desta arte para a teoria musical lusitana.

### **2.3.1. Precedentes**

Como tínhamos visto, a teoria musical do paradigma medieval era marcada por textos práticos lidos em contexto eclesiástico ou por obras altamente especulativas consultadas no contexto universitário.

Na passagem para a modernidade, encontramos tratados que estão já direcionados para a pedagogia musical concretizada na prática do gregoriano, mas que não têm ainda uma estrutura metódica que expõe toda a teoria elementar para a aprendizagem da música. Um bom exemplo a referir é o tratado anónimo descoberto na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Leiria. Note-se que é uma compilação de fontes diversas que trata de vários pontos isolados da teoria musical e cuja ordem não acompanha uma aprendizagem progressiva e ordenada.<sup>188</sup> Outro exemplo é outro tratado também anónimo na Biblioteca Pública em Évora (Cód. CXIII/1-40) muito semelhante a outros tratados espanhóis da sua época. Este tem já uma ordem mais perceptível cujo mote é especificamente o canto das antífonas e a arte do cantochão. No entanto, apesar do valor das indicações para prática do canto litúrgico, a parte mais teórica não vai muito mais além dos princípios (ainda que de forma desenvolvida) da solmização.<sup>189</sup>

---

<sup>186</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 5.

<sup>187</sup> Zwilling, «O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione – tradução e comentários de passagens a respeito da música por Carin Zwilling», 5.

<sup>188</sup> Ferreira, «O Tratado Musical de Leiria», 179.

<sup>189</sup> Sharrer, «A Late Fifteenth-Century Portuguese Plainchant Treatise», 101.

No séc. XV, vemos que a erudição especulativa e o conhecimento prático são ambos dominados pelos autores da teoria musical. Pedro Martinez de Osma, versado teólogo de Salamanca,<sup>190</sup> escreveu nesta altura um texto de teoria musical cujo principal objetivo era mostrar que os modos boecianos não eram os mesmos da prática do canto gregoriano.<sup>191</sup> Esta crítica da autoridade (durante séculos) inquestionável através de um método rigoroso e o reconhecimento (por parte de um académico de alta erudição) de que tanto se pode ser muito versado na música, mas pouco no canto, tal como o contrário, evidenciam a evolução da forma como a música prática era vista.

Só com esta mudança de paradigma se conseguiria, no mundo académico, uma distinção que, ao emancipar a música prática da especulação matemática, viria a permitir a publicação uma *Tractado de Cãto llano* em 1533 por parte de um Mestre de Capela da Sé de Évora que viria a ser professor da Universidade de Coimbra. Este tratado, apesar de manter alguns pareceres teóricos estava já muito mais direccionado para a música prática.

### 2.3.2. A chegada a Portugal

Sobre o veículo através do qual a Arte chegou a Portugal, várias hipóteses são consideráveis.

A explicação mais considerada tem sido a de Afonso Bernal enquanto tradutor do texto para português. Perante a forte probabilidade de este ser castelhano (e, possivelmente, sevilhano, como veremos mais adiante), e tendo lecionado em Coimbra pela primeira vez em 1549, Afonso (ou *Allonso*) teria tido oportunidade para contactar com as primeiras edições do tratado de Martínez e levado a cabo a tradução e impressão do mesmo. E, ainda que a sua intervenção na sua tradução do M.I.254 de Coimbra não seja tão certa, já no Res.294 de Évora será mais provável a revisão e reorganização da mesma, e certo o seu acrescento com “cousas muito necessárias”.<sup>192</sup>

Outra possibilidade seria o grande negócio de impressão e livraria dos Cromberguer. O envolvimento desta dinastia de impressores na primeira edição de Martínez é uma forte possibilidade, seja pela origem sevilhana da família, seja pelo seu envolvimento na impressão dos “anónimos” da Biblioteca Nacional de Madrid. O facto de D. Manuel I ter chamado Jacobo

---

<sup>190</sup> Recordemos o forte intercâmbio de livros e docentes desta Universidade com a de Coimbra.

<sup>191</sup> Galán Gómez, «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV», 132.

<sup>192</sup> Consultar Tabela 1 - História da arte de Juan Martínez.

a estender a atividade das suas oficinas até ao reino permitiria uma fácil entrada da *Arte de canto llano puesta y reduzida* no mercado editorial português.<sup>193</sup>

Ainda que a data da publicação da sua *Arte de cantochão* tenha três anos de diferença em relação à publicação da obra de Martínez, o próprio Mateo d'Aranda seria uma hipótese. O mestre de Évora, letrado da Universidade de Alcalá de Henares, demonstra conhecimento de diferentes autores sobre o assunto e poderia ter contactado com alguma publicação de sucesso numa cidade cosmopolita como Sevilha. Vimos na sua *Arte* que Aranda estava familiarizado com alguma terminologia mais específica (mas não totalmente exclusiva) de Martínez e, tendo morrido por volta de 1548, teria tido tempo para ter dado a conhecer a obra ao tradutor do impresso<sup>194</sup> da BGUC.

Para além de hipóteses de pessoas ligadas mais diretamente ao tratado, temos outras entidades através das quais a *Arte* poderia ter chegado às lusas terras.

O Mosteiro de Santa Cruz, para além de ter uma longa tradição de investimento na música, era uma instituição ligada, não só a músicos castelhanos do séc. XVI<sup>195</sup>, como às novidades da imprensa estrangeira que ocupava grande parte da sua atividade tipográfica.<sup>196</sup> Não é totalmente posta de parte a possibilidade de o M.I.254 se inserir neste fenómeno.

A Universidade era o centro académico do reino de Portugal. Como foi referido no anterior capítulo, não só havia um grande intercâmbio de livros e docentes entre esta instituição e Salamanca, como o próprio castelhano era uma língua usada nos meios de erudição portugueses.

Ainda que a Casa de Bragança não tivesse um grande contacto direto com a cidade universitária, a sua atividade cultural poderia ser uma porta de entrada para as novidades da tratadística musical da Europa. Ainda antes do rei D. João IV, já o duque D. Teodósio I albergava uma vasta biblioteca e nos registos que nos chegaram da mesma encontramos uma lista considerável de livros de música que compõe uma antologia de polifonia e teoria musical.<sup>197</sup>

---

<sup>193</sup> «Los Cromberger: una imprenta de Sevilla y Nueva España».

<sup>194</sup> Não podemos excluir totalmente a hipótese de Aranda ter sido o tradutor, uma vez que a edição impressa por António Barreira refere os acrescentos Bernal, não a sua tradução. Tendo morrido aos cinquenta e três anos, poderia ter traduzido o texto, sendo este impresso pouco depois da sua morte, à semelhança do que aconteceu com a versão de Bernal de 1597.

<sup>195</sup> Um bom exemplo é o do castelhano D. Francisco de Santa Maria (?-c.1597), que, ao ingressar na instituição, poderá ter trazido obras de músicos ativos em Espanha, como terá sido o caso do mestre de Ciudad Rodrigo entre 1522 e 1572, Diego Buxel (c?-post 1572). Miranda, «Diego Buxel», 47–48.

<sup>196</sup> Meirinhos, «A tipografia de Santa Cruz», 323–26.

<sup>197</sup> *De todas as partes do Mundo*, 257.

### 2.3.3. Um marco na história do ensino da música

Independentemente da forma como chegou a Portugal, a *Arte de Canto Llano* daria origem ao primeiro tratado de música prática impresso em Portugal, em língua portuguesa. É uma tradução de um texto castelhano, levada a cabo provavelmente por um castelhano, mas, pelas fontes que até agora se conhecem, tudo indica que terá tido mais êxito do que qualquer outro tratado de música prática impresso no renascimento português por um castelhano, tanto o de Aranda como o de Thalésio.

Restam-nos desta obra o M.I.254 da BGUC, o Res.294 da BPE (Biblioteca Pública de Évora) e os exemplares da BNP (Biblioteca Nacional de Portugal): M. 711 P./ M.712 P./ M. 307 P. Estas fontes apontam para cinco publicações do mesmo texto (ca. 1550, 1597, 1612, 1614, 1625). No entanto, a descoberta de Mazuela-Anguita do registo de outra publicação por Manoel Araújo em 1603, e a nossa suspeita de uma outra edição anterior a 1597,<sup>198</sup> apontam para sete publicações desta *Arte* ao longo de setenta e cinco anos, durante os quais, entre os tratados escritos em Portugal, se encontra a primeira publicação da obra de Thalésio.<sup>199</sup>

Tirando o M.I.254 e M.712 P. (aos quais faltam o frontispício), as restantes edições portuguesas são as únicas versões completas que, até agora, nos chegaram desta obra. São, portanto, fontes valiosas não só para o estudo da imprensa musical portuguesa, mas também por se tratar de uma das obras que mais terá marcado o ensino da música na península ibérica, tendo sido amplamente reeditada e referida por vários autores.

Deveríamos fazer a mesma pergunta de Ribeiro: porquê a necessidade de tradução se o castelhano era uma língua habitual no meio erudito? No entanto, esta pergunta assume dois pressupostos questionáveis: o de que não haveria interesse em promover a língua portuguesa e que esta impressão se dirigia aos eruditos.

O primeiro é questionado pela tendência para a afirmação das línguas nacionais que se verificou no renascimento<sup>200</sup> e que teve também a sua expressão em Portugal com gramáticos como Fernão de Oliveira, João de Barros e Duarte Nunes de Leão, para não falar de autores como Gil Vicente e Luís de Camões.<sup>201</sup> O segundo é questionável, não só pela finalidade divulgadora que caracteriza estas *Artes*, como pelo facto de, segundo o estudo de Rita

---

<sup>198</sup> Iremos justificar esta suspeita no próximo subcapítulo.

<sup>199</sup> Nelson, «Music Treatises and Artes Para Tanger in Portugal Before the 18th Century», 216–17.

<sup>200</sup> O uso línguas clássicas continuava a ser a base da formação intelectual (pensemos no *Ioannes Princeps* de Diogo Teive) e uma grande mais valia na afirmação internacional de uma obra (como foi o caso da *Utopia* de Thomas Moore). No entanto, uma das marcas da época moderna é a solidificação daquilo que viria a ser o estado nação. Durante esse processo verificou-se a elevação das línguas vernaculares às altas formas de literatura, como podemos ver nas obras de Dante Alighieri, Miguel Cervantes e William Shakespeare.

<sup>201</sup> Samu, «A monarquia e a língua portuguesa: panorama linguístico em Portugal».

Marquilhas, a taxa de literacia em Portugal no século XVII ser, muito devido à força com que se sentiu a Reforma Católica, de mais de 50%.<sup>202</sup>

Mesmo assim, será a tradução suficiente para explicar tantas reedições? Quando aprofundarmos o mercado editorial de Coimbra, veremos que haveria estruturas de consumo que as exigissem, mas o complemento de Bernal poderá ter contribuído especialmente para esta constante demanda ao vincular, como veremos mais adiante, a *Arte* à formação dos sacerdotes, tornando-se assim a Reforma Católica num “vento favorável” à sua publicação.

De facto, com os eventos que levaram ao surgimento do protestantismo, a Igreja teve que olhar para o seu clero, nomeadamente para a sua disciplina e formação. De facto, Delumeau aponta que, mais do que a imoralidade, foi a falta de formação que não permitiu que o magistério desse uma resposta imediata e eficaz ao que se passava.<sup>203</sup> Assim, enquanto os protestantes atraíam as massas com a participação da congregação (com o “coral” que o próprio Lutero concebeu),<sup>204</sup> os católicos apostavam na qualidade da execução de profissionais. Tendo o Concílio de Trento ocorrido entre 1545 e 1563, os acrescentos de Bernal, falecido em 1593, evidenciam uma disciplina litúrgica e uma formação musical que se insere perfeitamente neste contexto.

## **2.4. ANÁLISE DO EXEMPLAR**

Passemos agora ao estudo do impresso na sua história e identidade, edição, texto e música.

### **2.4.1. Sobre o impresso**

O tratado é um impresso em oitavo com 149 x 99 mm de dimensão e uma mancha gráfica que oscila entre os 128 e 133 x 78 mm. O texto é predominantemente impresso a preto, sendo o vermelho utilizado no pé-de-mosca, em algumas capitais e nos títulos. O tipo de letra utilizado é o gótico redondo e as notas musicais a preto encontram-se sobre um pentagrama vermelho. Mantém assim a já referida proximidade gráfica dos livros litúrgicos.

---

<sup>202</sup> Marquilhas, *A faculdade das letras*, 125.

<sup>203</sup> Delumeau e Duarte, *A civilização do Renascimento*, 125.

<sup>204</sup> Britannica, «Chorale | vocal music | Britannica».



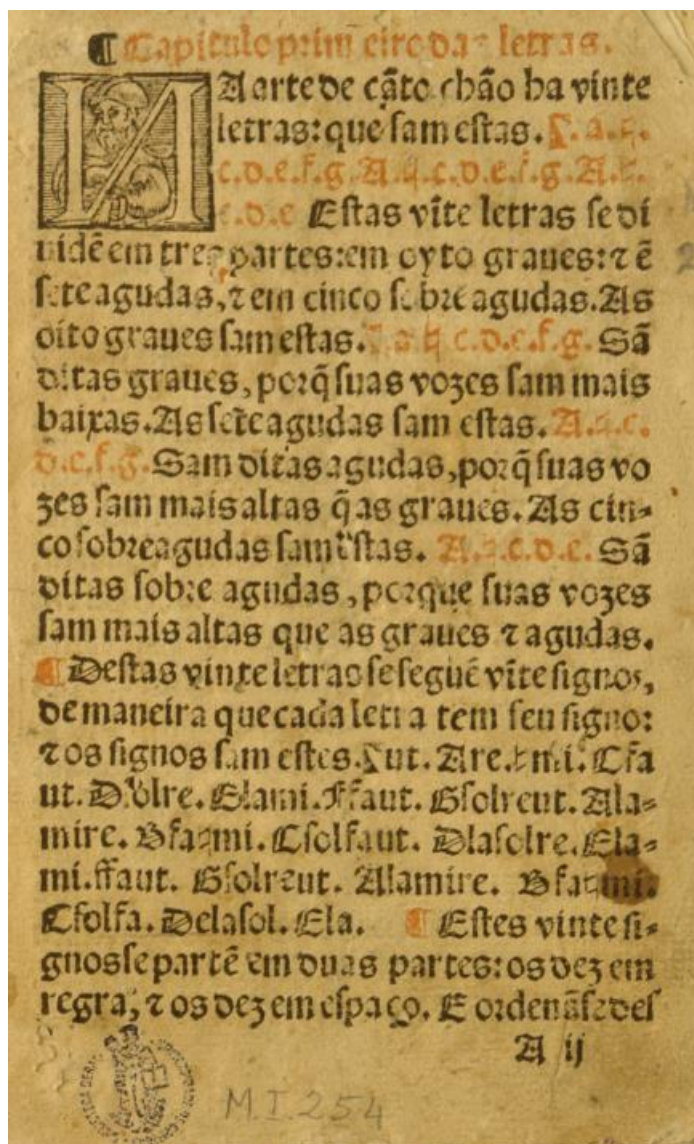


Fig. 1 – Capítulo primeiro do M.I.254

A marcação da primeira folha no canto inferior direito (“A ii”) indica um fólho em falta (provavelmente referente à portada)<sup>205</sup> e na falta da encadernação original temos uma capa de proteção que terá sido aplicada na mesma altura em que lhe foi colocada uma etiqueta branca (tanto exteriormente, na lombada, como interiormente, do lado oposto ao início do texto) com a cota M.I.254. A mesma aparece escrita a lápis (f. 2 r), tanto na margem direita como junto a um carimbo preto gasto que diz *Biblioteca Geral – Universidade de Coimbra*. No verso do mesmo fólho encontramos outro carimbo, roxo, que diz *Livraria da Universidade*, carimbo esse

<sup>205</sup> Este fólho em falta seria o elemento mais identificador do tratado, podendo referir o título da obra, a mão guidoniana, um prefácio, uma dedicatória e os nomes do músico responsável, do impressor e da instituição responsável pela publicação.

que voltamos a encontrar no verso do último fôlio.<sup>206</sup> Junto ao mesmo está uma etiqueta com letras apagadas: *n.º28 / Port. 20-v-944 / Inst. Est. Hist.*

No Fundo de Manuscritos da BGUC (na cota UCBG Ms. 3503) encontra-se um ofício dirigido ao 1.º Conservador da BGUC, emitido sob o timbre da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Instituto de Estudos Históricos Dr. António de Vasconcelos, com a data de 1944, 20 de maio, assinado pelo Secretário do Instituto, Dr. Torquato de Sousa, entregando à Biblioteca 56 livros manuscritos e impressos, cedidos definitivamente por deliberação do Conselho da Faculdade de Letras. Na lista anexada à carta, na secção de “Livros impressos de música e cantochão” vem, com o n.º 48, uma «Arte de Cantocham (s.d.)»<sup>207</sup>. Sendo as informações do manuscrito tão consonantes com as da etiqueta (tirando o número que poderá ter sido mal copiado), podemos considerar este manuscrito como identificador da entrada do tratado na dita biblioteca. Permanece desconhecida, no entanto, a origem do impresso, dado o vasto e variado espólio recolhido pela instituição e a falta de acessibilidade de recursos arquivísticos sobre a mesma.

O primeiro musicólogo que se dedicou a este impresso foi Manuel Joaquim, autor da referida “Nota Bibliográfica” do catálogo da BGUC e de umas anotações posteriores manuscritas, tecendo algumas considerações sobre a identidade do impresso. Mário Sampayo Ribeiro elaborou o primeiro estudo consistente que relaciona esta versão portuguesa com a edição de 1597 e o texto original castelhano. Ascensión Mazuela-Anguila inseriu o impresso num vasto estudo que considera todas as edições que se encontram deste tratado, tanto em português como em castelhano.

#### **2.4.2. Observações tipográficas**

À primeira vista, poderíamos considerar as notas inseridas no pentagrama como manuscritas por não parecerem as mais uniformes e por sabermos que escrever sobre um pentagrama impresso seria uma prática comum. No entanto, a falta de precisão visível na disposição de alguns dos pontos sobre as linhas parece indicar que estes foram impressos sobre o pentagrama, por vezes intermitente.<sup>208</sup> Assim, numa análise puramente gráfica, parece que as

---

<sup>206</sup> Ambos os carimbos são bastante recorrentes noutros impressos musicais da BGUC. Crespo, «A música impressa do fundo da Biblioteca Geral da universidade de Coimbra. Catalogação dos livros de partes do séc. XVI».

<sup>207</sup> Ver Anexo II - Ms. 3503.

<sup>208</sup> Note-se, no entanto, que tal interrupção se verifica nas linhas que compõe o pentagrama. Nunca se dá o caso de uma interrupção vertical e paralela das cinco linhas em simultâneo.

linhas do pentagrama foram traçadas a vermelho, tendo sido impresso, posteriormente, um molde sob o pentagrama com as notas em tinta preta.



**Fig. 2** – Impressão do pentagrama (M.I.254)

Ao ler esta edição, rapidamente percebemos a pertinência de uma seguinte que corrigisse certas incoerências verificadas ao longo da *Arte*. O tratamento geral de determinadas palavras encontra exceções,<sup>209</sup> a pontuação é muitas vezes aplicada sem distinção<sup>210</sup> e o texto contém também erros na formação das palavras.<sup>211</sup> Estes e outros pormenores indiciam uma certa falta de cuidado na revisão e no planeamento prévio verificável na evolução da disposição do texto.

Os dois primeiros capítulos têm um tratamento tipográfico destacado dos restantes: têm capitais mais ornamentadas e os títulos são numerados por extenso. Dentro destes dois há também uma distinção. Enquanto no primeiro capítulo o espaçamento do texto não separa as linhas dos parágrafos, no segundo verificamos um maior respeito pelo pé-de-mosca que se mantém até ao verso do último fólio que antecede o esquema dos signos e os exemplos musicais. Assim, parece que o tipógrafo começou por privilegiar a apresentação dos títulos em detrimento da legibilidade, mas rapidamente inverteu a abordagem, tendo no final aberto uma exceção para que o texto acabasse precisamente no final do vigésimo fólio.<sup>212</sup>

<sup>209</sup> Escreve-se “bmol” em todo o tratado exceto no final do terceiro capítulo (f. 6 r) e no corpo de texto os números são escritos por extenso, exceto no início do oitavo capítulo (f. 16 v), entre outras situações.

<sup>210</sup> É especialmente visível, ao longo do capítulo quinto, como em situações idênticas se usa tanto o ponto final como os dois pontos ou mesmo a vírgula.

<sup>211</sup> Para além das gralhas na escrita (f. 13 v), verificamos lapsos como a confusão entre a palavra “dedução” e “divisão” (f. 15 r).

<sup>212</sup> Este aproveitamento acrescido e repentino de papel também se nota pela falta de espaço entre o texto do capítulo nono e o cabeçalho do capítulo décimo (f. 19 v).

Pela diferença entre as dimensões do papel e as da mancha tipográfica vemos que esta preocupação por aproveitar o papel coexiste com o cuidado por deixar margens que permitam a escrita de anotações. É, portanto, um exemplar que respeita os cânones das *artecillas*, tanto nas dimensões como na disposição do texto.

### 2.4.3. A questão da sua identidade

Partindo da análise feita pelo referido estudo de Sampaio Ribeiro, em confronto com a consulta do documento e a recolha de outros dados, verificamos que a identidade do tratado tal como a conhecemos é muito fundamentada em suposições.

Dizemos isto porque a descrição de Manuel Joaquim que se pode ler na entrada do catálogo da BGUC afirma claramente que o frontispício descrito é fictício e baseado no Res. 294 de Évora. Para além disso, o texto escrito posteriormente à mão, realça o carácter aproximativo das informações dispostas nessa nota, mais especificamente em relação à data.

Apesar da falta do frontispício, é razoável assumir o crédito dado a Bernal pela tradução devido à edição de 1597 que evidencia o envolvimento do músico na sua publicação. Não podemos deixar totalmente de lado a hipótese de o Res.294 ocultar um outro autor que não Bernal, tal como aconteceu com o M.711.P da Biblioteca Nacional de 1612, até porque se verificam algumas diferenças linguísticas entre o texto do exemplar de Coimbra e do exemplar de Évora. No entanto, sabemos que Bernal usou uma tradução praticamente idêntica à do M.I.254 e munuiu-a de novos acrescentos. Uma vez que temos registos de Bernal em Coimbra desde 1549,<sup>213</sup> e assumindo a hipótese de o exemplar da BGUC ter sido impresso em 1550, seria de esperar que o músico envolvido na redação do M.I.254 fosse o mesmo do Évora Res.294.

A atribuição da impressão a João Barreira por encomenda da Universidade também não é garantida. Enquanto Ribeiro considera João Barreira, por ser pai do impressor da edição de 1597,<sup>214</sup> já Manuel Joaquim considera o seu sócio, João Álvares, pela semelhança dos tipos góticos utilizados por este na impressão das “Constituyções synodaes do bispado de Viseu”.<sup>215</sup> De facto, apesar de o tipo gótico não ter sido dominante no trabalho dos dois impressores, foi

---

<sup>213</sup> Monteiro, *Da música na Universidade de Coimbra (1537-2007): das artes liberais aos estudos artísticos*, 430.

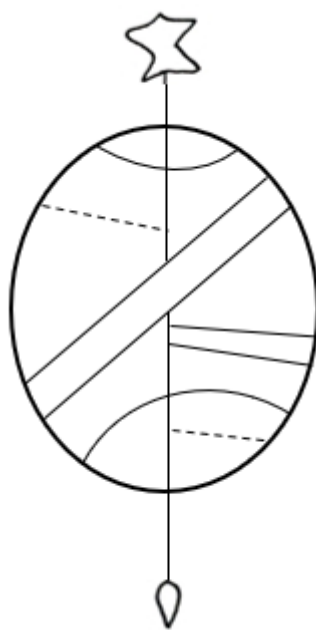
<sup>214</sup> Ribeiro, *A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez*, 21.

<sup>215</sup> Falamos do BGUC R-22-15 da mesma biblioteca. Ver Anexo I – Catalogação do M.I.254.

aplicado essencialmente a livros litúrgicos ou de História,<sup>216</sup> e a oração que se encontra no final do tratado marca a obra com um carácter inevitavelmente sacro.

Como os caracteres góticos eram da preferência do meio eclesiástico, consideramos também a possibilidade da impressão por parte da oficina dos cónegos regrantes de Santa Cruz ou de Germão Galhardo que lhes ensinou o ofício.<sup>217</sup> O trabalho da prensa que ocupava os religiosos dedicava-se, maioritariamente, à impressão de normas de vida monástica ou obras estrangeiras destinadas, essencialmente, ao consumo dentro do mosteiro.<sup>218</sup> Encontrámos também letras góticas arredondadas utilizadas por Galhardo que, confrontadas com as do M.I.254, apresentavam uma semelhança considerável ao nosso objeto de estudo.<sup>219</sup>

As marcas de água detetadas indicam o uso de papel variado. O facto de se tratar de um impresso em oitavo levou a uma redução substancial das marcas visíveis, mas a mais recorrente dá-nos informação suficiente para tentar uma reconstrução aproximada.<sup>220</sup>



**Fig. 3** - Reconstituição da marca de água predominante no M.I.254 (ver Anexo IV)

Na obra de Arnaldo Melo, apesar de não encontrarmos uma correspondência idêntica, a marca de água mais semelhante era utilizada por Francisco Correia, impressor do Colégio Real

---

<sup>216</sup> Pedro, «Sixteenth-Century Print Culture in the Kingdom of Portugal», 39.

<sup>217</sup> Não deixa de ser curioso de ver, no entanto, como nesta instituição as letras romanas estão presentes desde o princípio, provavelmente por influência do impressor francês. Pedro, 118.

<sup>218</sup> Meirinhos, «A tipografia de Santa Cruz», 323–26.

<sup>219</sup> Ver Anexo III – Comparação de caracteres góticos.

<sup>220</sup> Ver Anexo IV – Reconstituição da marca de água predominante no M.I.254.

entre 1549 e 1555, assim como outra associada a João Álvares e João Barreira.<sup>221</sup> Já na obra de Briquet encontramos várias marcas mais próximas que apontam para papel produzido na França mais próxima dos Pirenéus, na década de 1550.<sup>222</sup> Ao mesmo tempo, o facto de encontrarmos várias marcas de água na mesma obra também nos remete para a prática do mosteiro crúzio cujo M.M. 242 contempla também uma marca de água muito semelhante<sup>223</sup> à que reconstruímos.<sup>224</sup>

Assim, cruzando os diferentes estudos, consideramos três hipóteses que dispomos por grau decrescente de probabilidade: ou o tratado foi, de facto, impresso por João Barreira a mando da Universidade,<sup>225</sup> ou o mesmo impressor imprimiu-o a mando dos crúzios,<sup>226</sup> ou foi impresso por Francisco Correia a mando do Colégio das Artes.<sup>227</sup> No entanto, sabemos que, neste campo, sem a portada apenas podemos falar em hipóteses. Como já vimos, os impressores trabalhavam para variadas instituições e trocavam muitos dos materiais tipográficos que utilizavam com contemporâneos do mesmo ofício, pelo que será muito difícil perceber quem teve a iniciativa de imprimir a primeira versão lusa do tratado de Juan Martínez.

#### 2.4.4. Sobre o texto teórico

Em termos linguísticos, deparamo-nos com um português marcado por muitas formas arcaicas<sup>228</sup> e influências galegas<sup>229</sup> no qual também se encontra aquilo que Sampayo Ribeiro chamou de “castelhanismos”, que se justificariam pelo possível processo de tradução por parte de um castelhano.<sup>230</sup> À semelhança do que acontece no tratado de Aranda, verificamos que o latim e o vernáculo convivem, podendo a mesma palavra ser usada nas duas formas, mas em

---

<sup>221</sup> Melo, *O papel como elemento de identificação*, 42.

<sup>222</sup> Briquet, *Les filigranes*, 4:712.

<sup>223</sup> Rees, *Polyphony in Portugal C. 1530-C.1620*, 339.

<sup>224</sup> Ver Anexo V – Comparação com marcas de água semelhantes.

<sup>225</sup> Como Barreira e Álvares usavam os mesmos tipos da instituição podemos conjugar o argumento de Ribeiro com o de Joaquim.

<sup>226</sup> O contraste editorial entre o M.I.254 e o Res.294, a tradição musical do Mosteiro de Santa Cruz e os indícios de ligação à instituição por parte de Barreira, justificam esta possibilidade. Meirinhos, «A tipografia de Santa Cruz», 324.

<sup>227</sup> O caráter internacional do corpo docente da instituição, o seu ensino propedêutico e a ligação aos tipos usados por Barreira e Álvares permitem considerar esta hipótese. Pedro, «Sixteenth-Century Print Culture in the Kingdom of Portugal», 36.

<sup>228</sup> Um exemplo claro é a palavra “ofresce” (f. 13 v) no final do capítulo quinto.

<sup>229</sup> Encontramos a palavra “pola” (f. 2 r) que ainda é utilizada no mundo galego.

<sup>230</sup> Na mesma página, encontramos a palavra “natureza” e o seu equivalente castelhano “naturaleza” (f. 20 v), o que se compreenderia como um lapso do tradutor.

contextos diferentes.<sup>231</sup> Do mesmo modo, encontramos termos musicais de raiz grega e latina a coexistir na mesma obra.<sup>232</sup>

O primeiro capítulo concentra numa folha cinco elementos chave para a prática da solmização: as letras (que constituem a escala), os signos (apresentados por ordem e posição no pentagrama),<sup>233</sup> as deduções (e os signos onde estas começam), as propriedades (que caracterizam as deduções), e as diferentes vozes (mediante o movimento, entre deduções, que as caracteriza).<sup>234</sup> Estes elementos serão desenvolvidos ao longo do texto, começando, logo no capítulo seguinte, uma definição explicativa e uma descrição exaustiva dos vários signos.<sup>235</sup>

O terceiro capítulo, depois da definição de mutança, remete para a distinção entre vozes subintes e descentes. Com estes conceitos presentes, o autor indica que mutanças podem ocorrer em cada signo (partindo das vozes que o compõem) e, como cada uma dessas vozes se refere a uma dedução diferente, indica também a respetiva propriedade que a caracteriza. Assim, o aprendiz, perante determinado movimento melódico, consegue perceber qual a voz em que deve trocar de dedução e qual o tipo de dedução em que acaba de “entrar”.<sup>236</sup> O quarto capítulo, para além de apresentar as diferentes claves que servem de referência para a leitura musical, indica os modos em que estas são mais recorrentemente utilizadas, referindo o tema da seção seguinte.

O quinto capítulo começa por enunciar os âmbitos dos modos e as diferentes formas de execução com que o aprendiz se pode deparar. Só depois do cuidado prático é que refere a sua composição por espécies de diapente e diatessarão.<sup>237</sup> Partindo dessa explicação, os quatro pares de modos são descritos separados por exemplos musicais que ilustram os novos conceitos aprendidos. Por fim, no último parágrafo, Martínez dá uma dica prática para quando o aprendiz se deparar com antífonas que não seguem a sua devida composição.<sup>238</sup>

---

<sup>231</sup> Veja-se como no capítulo oitavo a palavra “tritonus” (f. 16 v) é utilizada para dar nome a uma disjunta e no capítulo décimo o “triton” (f. 20 r) é referido aquando da utilidade da música cromática.

<sup>232</sup> Apercebemo-nos disso quando vemos, antes das entoações dos salmos, o “salto de quarta” (f. 21 v) em vez do “diatessaron” (f. 9 v).

<sup>233</sup> Dentro de um conjunto limitado de claves, e sem sair do pentagrama, determinada nota estaria sempre num espaço do pentagrama ou numa “regra”.

<sup>234</sup> Ver Anexo VI – Esquemas explicativos de solmização.

<sup>235</sup> Depois da breve definição, cada signo é dissecado na sua letra e vozes e, após a apresentação de cada voz, é repetida a sequência das vozes até chegar à voz apresentada.

<sup>236</sup> Como o processo é aplicado aos vinte signos, ocorre uma repetição que também ajuda o leitor a assimilar estes conceitos.

<sup>237</sup> O autor descreve estas espécies falando em vozes em vez de letras, o que não só evidencia o primado da prática, como obriga o aprendiz a fazer já um certo exercício de solmização.

<sup>238</sup> É neste capítulo que verificamos mais a tensão entre os pressupostos teóricos sobre os modos e a sua prática litúrgica. As notas que servem de eixo à cadência final de cada modo (e que são as predominantes na entoação dos salmos) apenas têm em comum com a teoria modal a nota em que termina o salmo enquanto *finalis* do modo. No entanto, como veremos nos exemplos práticos, estes pressupostos não eram totalmente respeitados.

Antes de passar para o capítulo seguinte, o autor dedica uma secção a regras para a composição dos modos. Dentro dos vários “tonos” há diferentes comportamentos melódicos que determinam qual a propriedade (dura ou mole) a ser aplicada. Após enunciar onze regras, o autor refere que, por vezes, a composição tem que ser corrompida por questões de consonância, pelo que só com experiência se conseguirá distinguir tais situações. Por essa razão, apenas são referidas estas regras, normalmente consensuais, pois considerar todos os casos iria exigir um excesso de palavras que, no dizer do autor, não é bom para os aprendizes.<sup>239</sup>

O sexto capítulo refere e explica brevemente os movimentos da música<sup>240</sup> e o sétimo apresenta os dez possíveis acidentes (conjuntas ou divisões do tom) que se podem encontrar na prática musical. No entanto, na seção dos exemplos, Martínez refere apenas cinco divisões, pelo que parece que a repetição ao referir conjuntas transpostas seria mais um recurso pedagógico com o qual Thalésio não concordava, apresentando cinco conjuntas desde o princípio.<sup>241</sup> Como as regras do quinto capítulo se referem à propriedade do canto, o que, para o nosso *mindset* contemporâneo se traduz, em termos práticos, no uso ou não do si bemol, parece que o autor está a cair na redundância. Mas trata-se de assuntos distintos. Enquanto que as regras do quinto capítulo eram referentes ao uso dos hexacordes (ou deduções) que complementam o hexacorde natural (dentro da teoria modal) e que caracterizam a mão guidoniana (*musica vera*), estas referem-se à transposição das vozes mi fá de modo a conseguir meios tons que não se encontram na mão (*musica ficta*).<sup>242</sup> É por esse motivo que a primeira conjunta, ainda que equivalha ao nosso si bemol, se encontra neste capítulo, uma vez que o signo ♯mi, estando no polegar, não pressupõe a hipótese de si bemol (dentro da música vera) como acontece em Bfa♯mi.

O capítulo oitavo dedica-se às disjuntas, ou seja, aos saltos melódicos entre deduções, descrevendo o seu âmbito, as vozes que devem ser cantadas ao percorrer o salto e, conseqüentemente, a sua subdivisão interna entre tons e meios tons.<sup>243</sup> O capítulo seguinte descreve a composição da oitava: começa por enumerar as possíveis divisões desde o unísono ao diapasão. É, portanto, um capítulo de preocupação mais acústica, que distingue vozes

---

<sup>239</sup> O facto de Martínez indicar as suas regras como um resumo consensual da prática remete para a existência de uma pluralidade de opções práticas cuja aceitação poderia ser ou não aceite mediante a “escola”. Tal realidade é consonante com a já referida ideia de que a prática do cantochão teria as suas variantes regionais.

<sup>240</sup> Dentro do mesmo hexacorde, dentro do mesmo signo (que Thalésio considera desnecessário). Franco, Fiolhais, e Nery, *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa*, 20:110.) e quando se quer mudar de propriedade (i.e. dura ou mole) sem fazer mutança.

<sup>241</sup> Franco, Fiolhais, e Nery, 20:110–13.

<sup>242</sup> Rotem, «Ficta!»

<sup>243</sup> A enumeração das vozes (mentalmente), aquando do cantar de um salto melódico, é um procedimento recomendado na solmização como forma de garantir que é cantada a voz certa. Rotem, «Solmization and the Guidonian hand in the 16th century».



consoantes de “disoantes”<sup>244</sup> e que coloca o diapente como ponto de referência que divide o diapasão.<sup>245</sup>

Esta aproximação progressiva a temáticas cada vez mais teóricas culmina no décimo e último capítulo, referente aos três géneros de música. O tetracorde dos teóricos gregos é dividido de forma diatónica, cromática e enarmónica e, para a melhor compreensão destas divisões, Martínez descreve as subdivisões do tom, distinguindo as perceptíveis ao ouvido humano das imperceptíveis.

O último parágrafo retoma a síntese teórica introduzida no primeiro capítulo, servindo assim dois propósitos: por um lado, o de recapitular os conceitos-chave da leitura musical, e por outro, o de introduzir o esquema referido no final do primeiro capítulo e que é também uma síntese dessa mesma teoria fundamental.

---

<sup>244</sup> Veja-se que no tratado de Martínez *consonâncias e consoâncias* são termos distintos.

<sup>245</sup> A leitura deste capítulo poderá ser difícil para o leitor do séc. XXI, uma vez que certos termos e abordagens (como a subdivisão pelas vozes e respetivos intervalos) encontram-se no capítulo anterior, ainda que se tratem de temáticas diferentes.

## **CAPÍTULO 3. O PERCURSO EDITORIAL POSTERIOR**

Neste capítulo procuramos dar a conhecer o desenvolvimento da versão portuguesa da *Arte* de Juan Martínez no que diz respeito aos diferentes contextos e intervenientes.

### **3.1. CONTEXTUALIZAÇÃO DO MERCADO**

Para melhor compreendermos este fenómeno editorial devemos procurar conhecer a história da instituição a mando da qual (pelo menos desde 1597) a versão portuguesa da *Arte* de Martínez foi impressa. Procuremos compreender a sua imprensa e o mercado local a que se poderá ter dirigido.

#### **3.1.1. A universidade dentro da cronologia do tratado**

A obra que nos dedicámos a estudar terá sido acolhida pela universidade quando esta se encontrava na fase conclusiva de uma reforma profunda. Procurava-se dotar a instituição de meios que permitissem acompanhar a revolução cultural que foi o Renascimento, nos princípios da modernidade.

A ineficácia pedagógica dos estudos universitários era já uma preocupação grave do Infante D. Pedro da Ínclita Geração. A Universidade tinha assuntos administrativos centrais por resolver, os professores faltavam às aulas com facilidade e muitos portugueses preferiam ir estudar para Salamanca. Depois de algumas tentativas de reforma malsucedidas levadas a cabo por D. Manuel I, coube a D. João III intervir profundamente nos estudos portugueses. A propósito da fixação definitiva da instituição em Coimbra em 1537<sup>246</sup>, ainda que a instituição fosse a mesma, surgiu uma oportunidade de intervir a nível do espaço, da administração e do corpo docente.<sup>247</sup>

Uma das medidas mais determinantes foi a recruta de portugueses bem-sucedidos em universidades estrangeiras para atualizar e aperfeiçoar a formação dos estudantes. Foi o caso de Frei Brás de Braga, famoso pelo seu sucesso na Universidade de Lovaina como estudante de teologia a quem o rei pediu, a 13 de outubro de 1527, que assumisse a função de reformador dos Cónegos Regrantes de Santa Cruz.

---

<sup>246</sup> Não sugerimos que a transferência tivesse sido feita com o intuito da reforma nem pretendemos explorar as motivações da dita transferência. Procuramos apenas evidenciar que, a propósito de uma transferência, é necessária uma intervenção de capacidades reformadoras.

<sup>247</sup> Dias, *A política cultural da época de D. João III*, 571.

Esta ordem tinha os principais mosteiros em Coimbra e Lisboa, os eixos do pêndulo que marcou a história da universidade. A dedicação ao estudo por parte dos cónegos era anterior à fundação dos Estudos, pelo que uma parte substancial do corpo docente teria passado pela formação crúzia desde os tempos medievais. Mesmo na modernidade, a ligação entre as duas instituições era estreita. A dignidade de Cancelário (que conferia os graus de licenciado e doutor) pertencia ao prior de Santa Cruz e as aulas de Teologia e Medicina eram dadas nos claustros crúzios.<sup>248</sup>

Frei Brás não só procurou regressar a uma zelosa observância monástica como complementar a mesma com a atualização da formação intelectual e também artística. Apesar de o mosteiro ser já considerado um grande centro cultural antes da reforma, esta foi fundamental para a manutenção desse mesmo prestígio.

Outra personalidade fundamental foi André de Gouveia, prestigiado humanista do colégio português de Santa Bárbara em Paris. André foi diretor desse mesmo colégio comprado pelo tio, Diogo Gouveia. D. João III chama André para dirigir um colégio de ensino preparatório para a entrada na universidade, o Real Colégio das Artes fundado em 1542, decisão com a qual Diogo não concordou pela suspeita de ideias demasiado inovadoras que o sobrinho cultivava.

Na verdade, esta discordância espelha a divisão que se verificava entre os docentes do colégio real: uma de inspiração bordalesa liderada por André Gouveia e outra de inspiração parisiense liderada por seu tio.

Apesar das tensões que se faziam sentir, a verdade é que a academia gouveiense proporcionou ao colégio uma formação atualizada e extremamente competente. O *trivium* e o *quadrivium*, concretizavam-se nos cursos de Humanidades e Filosofia (que também incluía a física), procurando uma complementaridade entre as letras e o conhecimento da natureza. O horário de estudo era intenso, intercalado com normas de piedade (uma concretização do humanismo cristão singular) e mesmo as atividades recreativas, como o teatro, eram uma forma de exercitar as línguas clássicas. Era uma instituição que formava todo aquele que tivesse meios para a poder frequentar, fosse da regra ou do século, o que foi fundamental para alargar o acesso à universidade. Com a entrega do Colégio à Companhia de Jesus, em 1555, o ensino passa a ser regulado pela *Ratio Studiorum* que, apesar de ter uma orientação mais escolástica do que propriamente erasmista, manteve um nível de educação de grande qualidade, de que a redação dos *Comentarii Collegii Conimbricencis Societatis Iesu*<sup>249</sup> é uma expressão.

---

<sup>248</sup> Brandão, Almeida, e Universidade de Coimbra, *A Universidade de Coimbra esboço da sua história*, 189.

<sup>249</sup> Dias, *A política cultural da época de D. João III*, 528–62.

No processo reformador não podemos deixar de lado a ação administrativa que foi levada a cabo para dotar a instituição de estruturas que suportassem uma fixação definitiva. Não foi um processo fácil. No meio de desacordos entre a Universidade e o Mosteiro de Santa Cruz, D. João III emprestou os seus aposentos reais enquanto planeava a construção do edifício universitário cujo terreno, pela demora do começo das obras, acabou por ser apropriado pelos jesuítas. Para além disso, o facto de as lições de medicina e teologia ficarem a cargo do mosteiro propiciou a que a universidade se dividisse em dois “pólos” que concretizavam a clara divisão que havia entre os académicos, mesmo com a transferência dos professores crúzios para a Universidade. Isto para não falar das contendas em relação ao uso de certas rendas do Mosteiro para sustentar os Estudos.<sup>250</sup>

### 3.1.2. Os impressores da universidade

Quando falamos em Imprensa da Universidade no séc. XVI corremos o risco de supor uma empresa oficial, parte integrante da instituição. No entanto, a arte de “impressão” em caracteres móveis era ainda muito recente para ser explorada como mercado de proporções industriais. Quando esta tecnologia começou a ser difundida, as universidades começaram por contratar impressores privados para levar a cabo as suas publicações, e Coimbra não foi exceção.

Poderíamos dizer que esta prática começara em 1530 com a imprensa do Mosteiro de Santa Cruz, tal era a estreita ligação que tinha com a universidade. No entanto, devido a tensões entre as duas instituições<sup>251</sup>, a universidade vai acabar por fazer um contrato, a 21 de Março de 1548, com dois impressores para que estes dessem resposta aos serviços de impressão que a universidade necessitasse. Eram estes João Álvares e João Barreira.<sup>252</sup>

Este contrato serviu de referência para os que o sucederam, ainda que com algumas alterações que o tempo acabou por exigir. Os impressores tinham um ordenado anual fixo, não trabalhavam em exclusivo para a universidade, mas tinham um contrato vitalício que, apesar de ser transmissível à geração seguinte, os vinculava à cidade universitária, tendo que nela residir. Além disso, os equipamentos que usavam para os serviços à universidade eram da propriedade da instituição.<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> Brandão, Almeida, e Universidade de Coimbra, *A Universidade de Coimbra esboço da sua história*, 184.

<sup>251</sup> Bens concedidos por bula ao mosteiro foram afetos à universidade.

<sup>252</sup> Fonseca et al., *Imprensa da Universidade de Coimbra*, 13.

<sup>253</sup> Numa fase inicial, era necessário requisitar os materiais à universidade e, mesmo quando deixou de o ser, os impressores ficavam apenas como responsáveis pelo seu uso e manutenção.

Os impressores tinham uma especial importância no meio universitário uma vez que por eles passava todo o tipo de atividade relativo à literatura impressa, não só na compra de livros (pois muitas vezes começavam como livreiros), como também para impressão de obras de apoio ao estudo na instituição, de documentos oficiais, como os Estatutos, e de conhecimento produzido pela academia. Para além destes também têm especial relevo os corretores e os autores da universidade.

Os primeiros estavam encarregues de verificar se os livros que eram entregues aos impressores não traziam erros que, reproduzidos no processo de impressão, punham em causa o nome da instituição. Tinham que ser, por esse motivo, gente letrada e erudita que seria bem paga. No contrato do primeiro corretor da imprensa, celebrado a 1 de janeiro de 1550, entre a Universidade e Fernão de Oliveira, ficou estipulado que o licenciado teria como ordenado anual doze mil reis, o equivalente ao pagamento assegurado aos dois impressores.<sup>254</sup>

Os autores eram essencialmente os lentes da instituição. A produção de conhecimento durante a prática letiva está presente nos estudos superiores desde o início com as sumas medievais. Agora, com os avanços na imprensa, a divulgação deste conhecimento tinha que acompanhar o mercado cultural europeu. No entanto, encomendar uma edição não era um serviço acessível a todos, mesmo professores universitários. Também aqui se celebravam contratos nos quais o rei, por meio da universidade, fazia um empréstimo ao autor com a condição de este o pagar com o dinheiro que receberia com a venda da obra.<sup>255</sup>

Dos livros publicados na instituição verificamos, pelo estudo de Pina Martins, que não só os lentes estavam a par da produção académica dos restantes centros culturais europeus, como também tomavam parte nessa literatura internacional. Isto em muito se deve ao Colégio das Artes, tanto na fase gouveiana como na jesuítica. Se no primeiro caso o corpo docente era composto por intelectuais de renome internacional, no segundo caso a instituição era um ponto de convergência de uma rede internacional de colégios que começara em Coimbra e na qual se formavam os missionários que iam evangelizar os novos mundos, tanto que muita dessa literatura é composta por estudos acerca dos povos que deviam receber a Boa Nova.<sup>256</sup>

Assim se compreende que a biblioteca da universidade fosse crescendo, não só em volume como também em valor. Segundo Aníbal Castro, os estatutos de 1559 consagraram um

---

<sup>254</sup> Este dado poderia afastar o M.I.254 da intervenção da Universidade ou da data de 1550, uma vez que, desde o princípio desse ano, passou a haver um mecanismo oficial que teria como finalidade evitar os vários erros que detetámos. Por outro lado, pudemos verificar que, nas versões impressas pela universidade desde 1612 até 1625 a numeração do oitavo capítulo é erradamente atribuída (aparecendo um capítulo quarto depois de um sétimo). Ou seja, mesmo os corretores não eram garante de defesa contra a perpetuação de erros.

<sup>255</sup> Fonseca et al., *Imprensa da Universidade de Coimbra*, 44.

<sup>256</sup> Congresso História da Universidade, e Universidade de Coimbra., *Universidade(s)*, 46–60.

artigo específico para a livraria onde o responsável pela mesma também guardava os materiais de impressão da instituição que os impressores tinham que requisitar. Quando os estatutos de 1591 de D. Filipe II tornam a livraria da universidade pública, não só se mantêm as normas de segurança já antigas de acorrentar cuidadosamente os livros nas estantes, como se exige que o próprio responsável seja também uma pessoa versada nas línguas clássicas. O material literário era de tal maneira valioso que o guarda do cartório e livraria, Francisco Barreto, pediu à Mesa da Fazenda que “pudesse habitar uma instalação situada no cubelo que estava junto da casa da livraria”.<sup>257</sup>

Viremo-nos agora para os impressores envolvidos na publicação da versão portuguesa da *Arte (...) puesta e reduzida*. O primeiro a considerar é João Barreira. Já tínhamos referido o contrato deste com João Álvares. A tese de Celeste Pedro mostra como os dois foram provavelmente os impressores mais prolíferos do séc. XVI português, expondo a lista diversa de clientes que os dois tinham, quase tão diversa como a das obras, podendo referir, para além da Universidade, a Companhia de Jesus, o bispo de Coimbra D. João Soares e Luís Vicente, que queria publicar as obras de seu irmão Gil, o famoso dramaturgo.<sup>258</sup>

Sobre João Barreira, mais especificamente, é possível que tivesse origem castelhana, uma vez que o seu apelido coincide com uma família de impressores famosa com membros conhecidos como Alonso Barrera (de Sevilha) e André Barrera (de Córdova). Ainda que a primeira vez que o seu nome é referido seja numa impressão em Coimbra (1452) ele tinha, tal como Álvares, uma oficina em Lisboa. Também era versado na pena, tendo escrito em algumas obras encomendadas a pedido dos clientes.<sup>259</sup>

Ainda em vida terá passado a sua função para o seu filho que o ajudava na oficina. António<sup>260</sup> tornou-se o único tipógrafo da Universidade quando sucedeu a João Álvares após a sua morte em 1587, posição que manteve até celebrar tratado com António Mariz em 1595.<sup>261</sup>

Fê-lo porque eram sempre requisitados pela universidade dois impressores sem contrato de exclusividade, o que dá a entender que as encomendas académicas, a determinada altura, podiam ser demasiadas para um impressor. Ao mesmo tempo também suporta a ideia de que um impressor nunca se governava com um cliente. De facto, sabemos que no seu ofício o referido António Mariz imprimia obras de toda a categoria a diferentes clientes em diferentes

---

<sup>257</sup> Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian, *História da Universidade em Portugal*, 883–94.

<sup>258</sup> Pedro, «Sixteenth-Century Print Culture in the Kingdom of Portugal», 25–32.

<sup>259</sup> Heitlinger, «João de Barreira foi um impressor português, que imprimiu em Lisboa.»

<sup>260</sup> Não encontramos nenhum estudo sistemático direcionado especificamente a António Barreira.

<sup>261</sup> Fonseca et al., *Imprensa da Universidade de Coimbra*, 21–24.

localizações e explorava diferentes combinações com as peças que tinha predefinidas para a sua portada.<sup>262</sup>

Temos ainda Nicolau de Carvalho a intervir na história da nossa fonte. Tendo-se tornado familiar do Santo Ofício, legou-nos mais alguma informação sobre as suas origens e vida familiar. Viria de uma família de Oliveira do Bairro e casou com Maria Flores, originária de Coimbra, com quem teve dois filhos: o primeiro, Manuel que sucedeu ao pai na tipografia, e outro chamado João que seguiria a carreira eclesiástica. Quando faleceu, em 1633, Nicolau já tinha transferido as suas funções ao seu filho, desde que ficara debilitado, em 1625.

Tendo começado como livreiro da Universidade em 1604, Nicolau começou a imprimir em 1612 com o *Sermão do Acto da Fee, que se celebrou na cidade de Coimbra, na segunda Dominga da Quaresma*. O seu trabalho está especialmente marcado pelos temas religiosos, tendo impresso bastantes sermões, obras de carácter litúrgico, teológico-exegético e umas *Constituições Sinodaes*. Para além destas, imprimiu no âmbito da ciência política, direito civil e da matemática.<sup>263</sup>

### 3.1.3. Os possíveis mercados deste tratado

Em Coimbra havia muitas entidades com capacidade de mandar imprimir um livro, normalmente para fins de consumo dentro da própria instituição, tais como a Universidade, o Colégio das Artes e o Mosteiro de Santa Cruz. Estas instituições recorriam a tipógrafos profissionais que marcaram a cidade com a sua atividade no séc. XVI, sendo de referir, para além dos já citados (Barreira, Álvares, Galhardo e Correia), Luís Rodrigues, detentor de alvará régio.<sup>264</sup>

No meio desta considerável capacidade de produção de impressos, a cidade de Coimbra era também palco de uma intensa atividade musical. Já tínhamos visto que os principais mercados das Artes seriam as universidades, as capelas eclesiásticas e os particulares. No contexto conimbricense, encontramos muitos destes meios que poderiam exigir uma grande produção de livros que servissem de apoio à aprendizagem do canto.

Não encontramos nenhum estudo sistemático sobre o ensino doméstico da música em Portugal nesta cronologia e sobre a capela da Sé não há muito além dos esforços do Pe. Alegria, que, sem desvalorizar o seu trabalho, caracterizam-se por um conjunto de referências a fontes

---

<sup>262</sup> Almeida, «A mobilidade do impressor quinhentista português António de Mariz».

<sup>263</sup> Gonçalves, «A imprensa em Coimbra no século XVII», 23–30.

<sup>264</sup> Anselmo, *O livreiro Luís Rodrigues, impressor de textos humanísticos*, 2.

que carece de um estudo sistemático.<sup>265</sup> Sabemos que a capela privada do bispo D. João Soares era de grande qualidade e prestígio, mas não devemos confundir bispo com diocese.

Acerca da universidade, esta tinha a música referente ao *quadrivium* desde a sua fundação. No entanto, sabemos que a música prática se fazia presente noutros contextos, como as cerimónias dos doutoramentos, que envolviam a recruta de charamelas, ou o regular canto litúrgico executado na capela de S. Miguel, como estipulam os estatutos de 1559. A universidade pagava anualmente para estes serviços, à sua Capela, que incluía, entre outros, um organista e um capelão chantre que dirigia os restantes capelães juntamente com os meninos de coro.<sup>266</sup>

A longa tradição musical, que marcou o Mosteiro de Santa Cruz desde os tempos medievais, encontra na época moderna um florescer da sua atividade. Para além de uma aparente oficina de instrumentos, temos uma capela residente com um vasto registo de músicos nesta instituição nos séculos XVI e XVII.<sup>267</sup>

Os intercâmbios entre estes meios de prática musical eram também frequentes. As ligações entre o Mosteiro e a Universidade eram visíveis na erudição dos músicos. Heliodoro de Paiva, para além de compositor e tangedor versátil, era também um teólogo respeitado que publicou, inclusivamente, um tratado de gramática grega e hebraica.<sup>268</sup> O Francisco Mouro que cantava na capela do referido prelado é o mesmo que, tendo ingressado nos Cónegos Regrantes como Francisco de Santa Maria, contribuiu com o seu ofício de compositor para o teatro musical e pedagógico do Colégio das Artes jesuítico,<sup>269</sup> sendo este intercâmbio (possivelmente) continuado pelo seu aprendiz e sucessor, como Mestre de Capela do mosteiro, D. Pedro de Cristo (ca. 1550 – ca.1618).<sup>270</sup>

---

<sup>265</sup> Alegria, *O ensino e prática da música nas sés de Portugal*, 49–54.

<sup>266</sup> Monteiro, *Da música na Universidade de Coimbra (1537-2007): das artes liberais aos estudos artísticos*, 199–228.

<sup>267</sup> Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra*, 161–215.

<sup>268</sup> Rees, «Paiva, Heliodoro De».

<sup>269</sup> Miranda, «Música para o Teatro Humanístico em Portugal», 322–23.

<sup>270</sup> Rees, «Cristo, Pedro De».



## 3.2. UMA TRADUÇÃO. VÁRIAS ABORDAGENS

Neste subcapítulo procuramos distinguir as diferentes edições e ver o que estas nos poderão dizer sobre a sua intensa produção.

### 3.2.1. O M.I.254 e a proximidade do tratado original

Na procura por perceber de que forma se aproximará o impresso da BGUC do tratado original, tomaremos como meio de comparação a reconstituição levada a cabo por Mazuela-Anguita. Note-se que o texto castelhano é recuperado a partir de várias edições, sendo a mais antiga de ca. 1560 (Sevilha), uma vez que não foram encontrados exemplares da primeira edição sevilhana (1530) ou de Alcalá de Henares (1532).<sup>271</sup> Da mesma forma, a edição mais antiga usada para recuperar o repertório musical data de 1562 (Saragoça), sendo completada por outra de 1598 (Alcalá de Henares).<sup>272</sup> Ou seja, em termos de repertório, é possível que a primeira versão portuguesa seja mais próxima do original.

Recordando os motivos evocados por Ribeiro para ligar a primeira versão portuguesa à edição de Alcalá de Henares de 1532 (para além do índice), verificamos que os mesmos praticamente serviriam para nos aproximarmos desta reconstituição: uso do gótico redondo e das cores vermelha<sup>273</sup> e preta.<sup>274</sup> Apesar de o uso destas tintas em impressos do meio eclesiástico ser comum, a (praticamente total) simetria de aplicação destas verificada entre a primeira edição portuguesa e a tentativa de recuperação de Mazuela-Anguita indica que o tradutor teria contactado com o original em castelhano. Era comum o impressor pedir ao músico uma orientação cuidada no processo de impressão do tratado e só assim se compreende tal sintonia tipográfica. Este dado, aliado aos recorrentes castelhanismos característico no M.I.254, reforça a tese da origem castelhana do tradutor.

A versão portuguesa segue a reconstrução castelhana, sendo as irregularidades mais verificáveis na secção dos exemplos. Para além de alguns erros por corrigir, e de ligeiras divergências no texto,<sup>275</sup> a versão portuguesa acrescenta, ao exercício de solmização

---

<sup>271</sup> Consultar Tabela 1 – História da Arte de Juan Martinez.

<sup>272</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 213.

<sup>273</sup> Esta é aplicada nas linhas do pentagrama e do diagrama, nos símbolos musicais do primeiro capítulo, em algumas capitais, no pé-de-mosca e nos diversos títulos.

<sup>274</sup> É a principal cor aplicada no texto, no diagrama e nas notas dos exemplos.

<sup>275</sup> A versão portuguesa refere o nome da Santa Virgem “Maria” (omitida na versão castelhana), esquece-se de intitular os intervalos de segunda e usa o vernáculo fora de contexto, ao chamar ao *octavus tonus* de *irregular*.

apresentado na sequência do diagrama, um segundo exercício que permite ao leitor cobrir toda a oitava com diferentes vozes. Este acrescento poderá ser a manutenção da proximidade do original ou um complemento, mediante a perspetiva adotada. Devemos, no entanto, considerar que as restantes versões portuguesas se aproximam mais da reconstituição castelhana neste pormenor. Por isso, ou as edições castelhanas até cerca de 1550 tinham o exercício completo e a partir dos anos sessenta começou uma “nova regra peninsular”,<sup>276</sup> ou essa sempre foi a regra desde o princípio e o M.I.254 foi uma exceção.

Apesar de este impresso ser radicalmente diferente das outras impressões lusófonas, vemos que foi uma referência, não só no texto, como também na disposição dos exemplos. Enquanto a reconstituição castelhana apresenta o exemplo do “oitavo tono comixto” após o título, o M.I.254 coloca o título no meio do exemplo, sendo este muito extenso. Seja ou não uma gralha, o certo é que na edição portuguesa de 1625 esta disposição ainda se mantém.

Numa análise geral do tratado, vemos a marca da experiência de Martínez na sequência dos capítulos que segue a norma da sua época. Mas aquilo que cremos marcar o seu valor pedagógico é a forma sucinta, direta e concisa com que aborda as temáticas. O leitor sabe o que é estritamente necessário, sem acrescentos dispensáveis, e este registo é mantido ao longo de todo o texto, mesmo quando, no último capítulo, o autor dá uma amostra daquilo que era estudado no âmbito da música especulativa. Tal também se verifica na disposição do repertório que se limita a conter as notas estritamente necessárias para a compreensão dos tons. Isto permitiu que, com a devida organização do espaço do papel, o tratado fosse muito pequeno, barato e facilmente circulável em qualquer tipo de mercado, o que poderá ter sido importante para o alcance da fama que adquiriu.

A mencionada autorização da Inquisição que, no final do Res.294 da Biblioteca Pública de Évora, indica uma impressão anterior à mesma, foi considerada por Manuel Joaquim como uma referência ao M.I.254.<sup>277</sup> No entanto, comparando as duas fontes, percebemos que tal será, no mínimo, muito improvável. O primeiro não apresenta qualquer referência ao Santo Ofício que o ligasse à autorização do segundo, estando apenas, logo depois do *Salve Regina*, a oração final que encontramos na reconstituição do texto original.<sup>278</sup> Teríamos que assumir que os dois

---

<sup>276</sup> O já referido conhecimento das publicações estrangeiras poderia permitir tal normalização, fosse através do músico ou do impressor.

<sup>277</sup> Ver Anexo VII – Autorizações da Inquisição.

<sup>278</sup> De facto, a autorização por parte da inquisição, como podemos ver nas restantes edições, era colocada no final do texto, para o censor confirmar que, tendo lido tudo, nada encontrava contra a fé e os costumes. Nada no M.I.254 aponta para uma autorização da Inquisição e, se fosse resultado da prensa dos crúzios, tal não seria de admirar, uma vez que os cónegos imprimiam essencialmente para consumo próprio e sem grandes pretensões de divulgação e lucro.

exemplares se referem ao mesmo livro autorizado apesar das diferenças relativas às dimensões, tipos, cores e organização do conteúdo para não falar de algumas alterações musicais e textuais e os acrescentos de Bernal. Para além disso, teríamos que supor convenientemente que o impresso conimbricense seria o único dos impressos com a autorização da inquisição na portada em falta. Parece-nos um pouco forçado que Rui de Góis (do Santo Ofício) estivesse a mencionar o primeiro impresso. Seria mais provável que se referisse a outra publicação da qual não temos conhecimento e que teria sido impressa antes de 1597. Assim, tendo Bernal participado nesta publicação em vida, bastaria a António Barreira voltar a imprimir a obra, mesmo após a morte do cantor.

### 3.2.2. Mudanças a partir do Évora Res.294

Logo à primeira vista, o impresso de António Barreira apresenta uma mudança tipográfica radical. Enquanto a edição gótica (14,9 x 9,9 cm; 32 f.) é muito pouco espaçada, tanto entre linhas como entre palavras, tendo inclusivamente parágrafos marcados a meio de certas linhas, a de 1597 consegue conter mais texto por folha e um espaçamento maior, dadas as dimensões dos fólhos (16x14 cm; 34 f.). Apenas é usada tinta preta com caracteres romanos e recorre-se um pouco mais às capitais ornamentadas.



Fig. 4 – BGUC M.I.254 (1550?), ff. 15v-16



Fig. 5 – Évora Res.294 (1597), ff. 14v-15

Na primeira versão notam-se facilmente ligeiras falhas nas linhas vermelhas, ao passo, que na edição de 1597, as únicas falhas que se notam parecem ser de desgaste dos tipos e, considerando isto juntamente com a semelhança excessiva entre as pautas das edições de 1597, 1612 e 1614, cremos que tenha sido usado um molde de impressão comum.<sup>279</sup> A nível de notação, verificamos uma mudança substancial para a de 1597. Corrigidos os erros, os exemplos de Martínez são sempre os mesmos, podendo haver uma ou outra alteração no que toca às ligaduras, à posição das claves (e, conseqüentemente, da posição das notas) e à descrição do repertório, mas nada de muito relevante. No entanto, quase que poderíamos distinguir o contributo de Bernal do repertório original pelo contraste na diversidade de caracteres usados. De facto, parece que o lente procurou respeitar, dentro do possível, a proximidade da escrita original, com caracteres e marcas simples, típicas dos tons salmódicos. No entanto, os seus exemplos são melodicamente muito mais elaborados, com neumas e melismas muito recorrentes. Há uma maior diversidade melódica e especificidade rítmica indicada pelo cantor nas regras que acrescenta,<sup>280</sup> o que implica um recurso mais variado e complexo às figuras rítmicas.

<sup>279</sup> Ver Anexo VIII – Notação musical nas várias versões portuguesas.

<sup>280</sup> De facto, a equivalência que Bernal estabelece entre determinadas figuras da notação gregoriana e de figuras de canto d'órgão apontam para um certo uso de notação mensurável na recitação do cantochão, prática visível, por exemplo, nas linhas monódicas de um passionário cruzio cronologicamente próximo. *O Passionário Polifónico*.

Outra mudança a notar é a marcação dos acidentes em muitos dos exemplos usados na exposição teórica. O facto de estas técnicas de uso consuetudinário e de prática oral terem de ser escritas é um indício de como o fenómeno da imprensa levou à transição de uma cultura fortemente marcada pela prática oral e pela memória para uma cultura essencialmente escrita. Também é curioso verificar que Bernal faz uma ligeira alteração ao capítulo décimo e diz que o género cromático “tam natural he” como o diatónico, enquanto a versão portuguesa gótica e a castelhana dizem que é “menos natural”. Esta mudança de visão sobre a “naturalidade” dos meios-tons é consonante com o tratamento que a *musica ficta* tem nesta edição.

Para além da correção dos castelhanismos e outras palavras,<sup>281</sup> podemos dizer que se verificam diferenças pouco substanciais a nível linguístico<sup>282</sup> e a tradução permanece, essencialmente, a mesma da edição anterior. Apesar das já referidas diferenças, é difícil negar que Bernal se tenha baseado na tradução do impresso gótico, dado o forte paralelismo de palavras evidenciado por Manuel Joaquim. É, no entanto, questionável que o catedrático tenha sido o autor da mesma tradução.<sup>283</sup>

Podemos verificar o zelo pela leitura musical na pequena alteração da disposição do tratado. O lente de música, com a sua experiência letiva, poderá ter entendido que faria sentido mostrar a tabela dos signos logo após o capítulo quarto (das claves) como forma de consolidação dos conhecimentos adquiridos, de maneira a assegurar as bases para a compreensão dos modos, passando as anotações pedagógicas de Bernal a servir de interlúdio entre o texto teórico e o repertório prático. Esta alteração tornar-se-á num padrão que se vai repetir nas restantes impressões portuguesas.

Os seus conhecimentos sobre a didática da música refletem-se na elaboração de ferramentas auxiliares de leitura como a sua “Declaração dos pontos que comumente se acham no cantochão” ou as vozes colocadas debaixo dos exemplos de intervalos que se seguem ao diagrama.<sup>284</sup> Talvez a marca mais explícita da sua experiência como docente seja o

---

<sup>281</sup> Vemos esta revisão na correção da palavra “ofresce” a na padronização do início de descrição dos exemplos da conjuntas.

<sup>282</sup> Curiosamente, estas diferenças não evidenciam uma gradual aproximação ao português contemporâneo. Basta verificar como a primeira edição começa “Na arte de canto chão ha vinte letras que sam estas” enquanto que na última lemos “Em a Arte de Canto chão ha vinte letras que são estas” e há uma oscilação muito recorrente entre o uso o “i” e o “y”.

<sup>283</sup> Dito isto, se o tradutor não for Bernal, dificilmente terá sido outro catedrático da Universidade de Coimbra. Mesmo se antecipássemos a impressão por, pelo menos, três anos, Aranda criticava algumas opções terminológicas de Martínez e entre os docentes que ensinaram no intervalo cronológico entre os dois publicadores não se encontra, aparentemente, nenhum com prestígio ou longa permanência na cadeira que permitissem os apoios necessários para se lançar a uma publicação.

<sup>284</sup> Ver Anexo IX – Acrescentos de Bernal.

esclarecimento, antes de começar a exposição do repertório, de que todos estes auxiliares não dispensam a sabedoria do mestre, sendo esta recomendação destacada com sublinhado.

Para além do cuidado que mostra pela compreensão da leitura musical, Afonso Bernal preocupa-se com a prática do canto. Os primeiros acrescentos que introduz, logo após a conclusão do texto do mestre sevilhano, refletem uma preocupação pela boa execução musical na oração das horas canónicas, prática comum entre os colégios onde os universitários residiam. As três regras que devem preceder à execução, o modo como saber o tom da antífona, a exposição dos modos fazendo alusão ao que já tinha sido referido no texto de Martínez, as entoações e distinções dos cânticos, tudo isto remete para um contacto com esta prática litúrgica. Também os acrescentos a nível de repertório demonstram um especial esmero, não apenas pela execução musical, mas pelo cumprimento das normas litúrgicas. O pedagogo separa os salmos comuns dos textos solenes<sup>285</sup> e distingue as entoações de acordo com a sua aplicação em diferentes dias litúrgicos, fosse um domingo normal ou ocasiões de diferentes “níveis” de solenidade.<sup>286</sup>

No meio destes acrescentos, encontramos entoações específicas do sacerdote na celebração da missa, tais com o *Credo in unum Deum e Ite! Missa est.*<sup>287</sup> O lente mostra assim (exprimindo-o também no texto e no título) uma especial atenção à formação musical dos sacerdotes, nomeadamente na altura em que toda a assembleia os vai ouvir. É acrescentada aqui uma nova finalidade para esta publicação.<sup>288</sup>

Neste sentido, os acrescentos do cantor contrariam um domínio, no tratado de Martínez do repertório acessível ao leigo. De facto, dentro da finalidade difusora do canto destas *Artes* que já referimos anteriormente, seria espectável o protagonismo do Ofício Divino uma vez que as horas canónicas (especialmente as Matinas antes da missa), ainda que fossem frequentadas, por norma, por clérigos e religiosos, podiam (e, segundo algumas fontes, deviam) ser rezadas por leigos seculares.<sup>289</sup> Mesmo o introito da missa era cantado pelo coro, que podia ser

---

<sup>285</sup> Tem também o trabalho acrescido de adaptar as melodias que Martínez usa para o *Magnificat* inserindo nas mesmas os outros cânticos do Evangelho de S. Lucas.

<sup>286</sup> Dentro das festividades, havia uma distinção entre *festum simplex*, *semiduplex*, e *duplex*. Holweck, «Ecclesiastical Feasts».

<sup>287</sup> Talvez tenha sido a inserção desta última entoação que terá levado tratadista a remover o *Benedicamus Domino* que serve, como alternativa, o mesmo propósito litúrgico de encerramento.

<sup>288</sup> Note-se, no entanto, que o mesmo título indica que o livro não se aplica apenas aos sacerdotes, mas também para todo o que quer aprender a cantar.

<sup>289</sup> Naturalmente, os leigos que viviam em comunidades religiosas também teriam esta prática, mas tanto no *Dives and Pauper* como em textos de Thomas Moore encontramos referências a leigos “do século” rezarem o Divino Ofício. Gasquet, *Parish Life in Mediaeval England*, 153, 161. Estas não especificam a participação no canto, mas temos outras, de origem medieval, que apontam para uma certa participação (ainda que diferente da atual) da assembleia na liturgia. Leithart, «Congregational singing in Medieval Liturgy».



composto por pessoas de diferentes proveniências.<sup>290</sup> Assim, estes acrescentos, sem limitarem a pertinência do tratado para o grande público, tornam-no numa ferramenta útil para a preparação do presbitério.

### 3.2.3. Os exemplares do séc. XVII

Ao consultar, na Biblioteca Nacional, os microfilmes dos exemplares de 1612 e 1614 (8x14 cm; 40 f.), confirmámos que em pouco divergem da publicação de 1625 (8x14 cm; 40 f.).<sup>291</sup>

A partir da análise iconográfica destes exemplares, vimos que, de facto, o reaproveitamento de material tipográfico era uma constante. Tanto vemos elementos que passaram de António Barreira para Nicolau de Carvalho, como encontramos marcas específicas do tipógrafo do séc. XVII.



Fig. 6 – Évora Res.294 (1597), f. 1v



Fig. 7 – BNP M. 307 P. (1625), f. 1v

<sup>290</sup> Não só um leigo podia participar no coro de uma capela (se tivesse conhecimentos para tal) como poderia ascender ao cargo de Mestre, como era o caso do já referido Buxel.

<sup>291</sup> Ver Anexo X – Distribuição dos capítulos nas várias edições portuguesas.

Verifica-se também alguma evolução dentro das impressões do mesmo. Reparamos como Carvalho consegue, com pouco trabalho, pôr à venda a mesma obra várias vezes, mantendo muito daquilo que era a tipografia do seu antecessor e fazendo ligeiras alterações que justificassem uma nova publicação.

Apesar de a publicação de 1614 ser, na prática, uma reimpressão da de 1612, Nicolau de Carvalho teve o cuidado de mudar algumas capitais ornamentadas (que, nas suas publicações, são uma constante) e reaproveitou material de Barreira, nomeadamente a capital que precede o início dos acrescentos de Bernal, as referidas impressões do repertório e o diagrama de solmização.

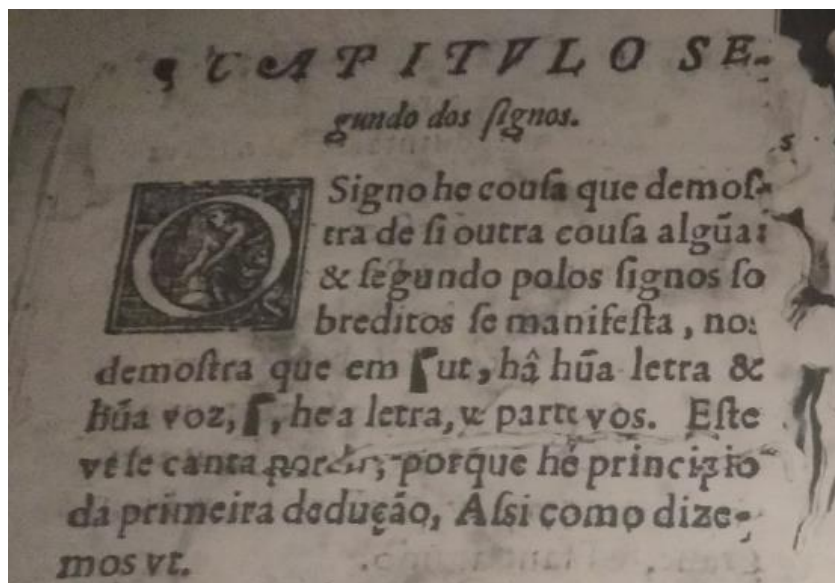


Fig. 8 – BNP M. 712 P. (1612), f. 3v

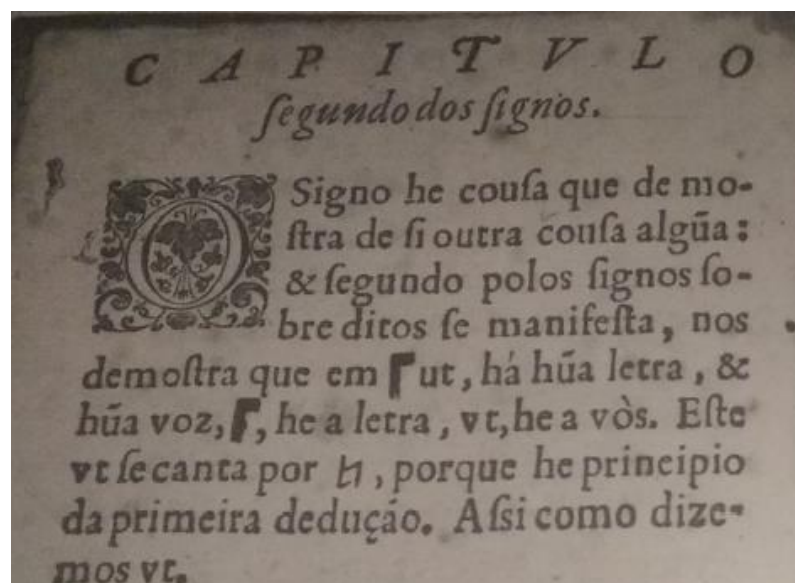


Fig. 9 – BNP M. 711 P. (1614), f. 2v



Na edição publicada no seu último ano de atividade, o tipógrafo tinha já deixado os recursos do seu antecessor, distanciando-se também do mesmo num maior recurso ao itálico e à sinalização dos acidentes, provavelmente, sob a orientação de António Cordeiro.

Nestes impressos da BNP, o M. 712 P. é de especial interesse. Quando consultámos o microfilme verificámos que não continha portada e que a autorização do Santo Ofício datava, tal como o M. 711 P., de 28 de abril de 1612. No entanto, no catálogo, as informações sobre a publicação indicam: “[Coimbra]: por Nicolao Carvalho, Impressor da Uniuersidade de Coimbra, 1614”. Como se explica esta (no mínimo, aparente) contradição?

A primeira hipótese prende-se com o contacto com o exemplar. A portada poderia ter-se perdido entre a catalogação e a produção do microfilme. A segunda hipótese seria a atribuição deste exemplar à publicação de 1614 com base na análise do documento. De facto, temos referência, no *Conimbricense*, a um exemplar publicado nesta altura e que se encontraria na BGUC, mas que, entretanto, se perdeu.<sup>292</sup> Curiosamente, ainda que sejam os mesmos Dom Francisco Meneses e João Álvares Brandão a autorizar, no mesmo dia, o mesmo tratado (com algumas alterações tipográfica), o texto da autorização é diferente. O texto no final do M. 711 P. aparece como uma primeira autorização que aguarda confirmação exposta no final do M. 712 P.<sup>293</sup> Poderia o tipógrafo, tendo na mão duas impressões, publicar a primeira com uma portada coincidente com a impressão e publicar, dois anos depois, com uma portada diferente, a segunda?<sup>294</sup>

Ao nos debruçarmos sobre o impresso de 1625, reparamos que lhe foi dada a autorização para a publicação em 1617 com a sua publicação efetiva em 1625, o que nos permite estabelecer um padrão. Na verdade, esta publicação não tem uma autorização, mas quatro, todas datadas de 1617. O que terá feito atrasar tanto a sua publicação?<sup>295</sup>

Uma das possíveis explicações seria a instabilidade institucional numa altura em que a Inquisição Portuguesa procurava afirmar o seu poder. Não deixa de ser curiosa a proximidade da interrupção na produção das Artes em Coimbra entre 1618 e 1625 com a cláusula da “limpeza de sangue” e a execução de António Homem, lente de Cânones e cónego da Sé. Conseguindo contornar muito do protocolo institucional,<sup>296</sup> a Inquisição Portuguesa impôs a

---

<sup>292</sup> Carvalho, «Apontamentos para a historia da typographia em Coimbra, desde a sua introdução nesta cidade em 1531 até o presente», 1.

<sup>293</sup> Isto explicaria, em parte, a coincidência das datas, sendo a segunda uma referência à autorização da primeira.

<sup>294</sup> Dentro das possíveis motivações, consideramos como provável a procura por rentabilizar uma impressão que, inicialmente, seria apenas a confirmação da primeira.

<sup>295</sup> Ver Anexo VII – Autorizações da Inquisição.

<sup>296</sup> Um indivíduo na situação de António Homem dificilmente seria acusado e condenado em questões de fé.

sua autoridade numa das mais intensas perseguições da história da Universidade.<sup>297</sup> Outra explicação, menos dramática, seria a interdição da publicação durante algum tempo, de modo a evitar a concorrência ao tratado de Thalésio, que seria publicado no ano seguinte. Esta segunda explicação não exclui a primeira, uma vez que a *Arte* de Thalésio só voltaria a ser publicada dez anos mais tarde.

### **3.3. OS MÚSICOS ENVOLVIDOS**

Façamos agora uma recolha daquilo que se sabe sobre os músicos intervenientes na história desta tradução e procuremos e consideremos as possíveis leituras sobre a sua atividade.

#### **3.3.1. Juan Martínez**

Quando fizemos a revisão da tese de Mazuela-Anguita, consultámos um trabalho difícil de enriquecer, uma vez que é, já em si, muito completo. Dentro daquilo que já foi referido, é difícil saber novas do presbítero sevilhano.

Sobre a sua origem, podemos considerar as hipóteses de Sevilha e de Burgos. Uma vez que, antes de começar a sua carreira na capela da catedral, Martínez foi contratado como organista na catedral de Burgos e a distância entre as duas cidades é considerável, a proveniência desta última cidade é também uma forte possibilidade. Também poderíamos falar de outro organista de Burgos, Martínez Bizcargui,<sup>298</sup> e supor que a música poderia ser um negócio de família, mas ao encontrarmos outro organista com o mesmo apelido numa cronologia próxima (Martínez Verdugo)<sup>299</sup> percebemos que, de facto, se trataria de um nome comum.

#### **3.3.2. Afonso (Allonso?) Perea Bernal**

Sobre Afonso (ou Alonso) Pereira (ou Perea) Bernal, pouco se sabe, a começar pela sua origem. Apesar da atribuição da nacionalidade castelhana não ser consensual, a portada do Res.294 de Évora e a documentação da universidade<sup>300</sup> deixam bem claro o nome “Perea”, um

---

<sup>297</sup> Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian, *História da Universidade em Portugal*, 781.

<sup>298</sup> Tello, «Martínez de Bizcargui, Gonzalo».

<sup>299</sup> Stevenson, «Martínez Verdugo, Sebastián».

<sup>300</sup> Monteiro, *Da música na Universidade de Coimbra (1537-2007): das artes liberais aos estudos artísticos*, 436.

nome castelhano. Sampaio Ribeiro suspeitava de uma origem sevilhana e uma formação musical orientada por Martínez.

Se Bernal for castelhano, Sevilha seria uma provável proveniência, sendo uma cidade cosmopolita em crescimento. Sabemos da existência de um outro Bernal, mestre de capela em Sevilha e falecido em 1550.<sup>301</sup> Também sabemos que a edição de Bernal de 1597 omite a invocação final à Santíssima Trindade quando, na Capela de Sevilha, a antífona *Sanctissime Trinitatis* era cantada pelos moços de coro com muita regularidade.<sup>302</sup> Mazuela-Anguita refere que na documentação publicada da catedral de Sevilha não se encontra o seu nome.<sup>303</sup>

Com o pouco que se poderá saber sobre as suas origens, suspeitamos que terá sido um compositor com fama suficiente para ser contemplada uma missa de *Requiem* (possivelmente) sua num compêndio manuscrito de trabalhos polifónicos que se encontra na BGUC.<sup>304</sup> Não se pense que, por essa razão, seria um religioso de profissão. Não só não se sabe com certeza a origem do referido manuscrito (M.M. 34) como essa condição nunca foi referida no seu nome, pelo que seria um leigo, músico de sucesso, que deixou filhas.

Na sua tese de doutoramento, Maria Monteiro mostra-nos como o percurso de Afonso Bernal na Universidade de Coimbra teve um início conturbado. Tendo começado por lecionar música na instituição como lente substituto no ano letivo de 1549-1550, Perea Bernal concorreu para a Cátedra de Música, perdendo as eleições no Conselho para António Bivar. Entregando as suas chaves de professor substituto devido ao resultado da eleição, conseguiu uma provisão régia que se sobrepôs à decisão do Conselho e lhe deu o lugar, já não como substituto, mas como regente da cadeira. Uma provisão trienal manteve-o no posto até à sua morte, tendo (possivelmente) gozado do apoio de substitutos e de fama pela sua voz.<sup>305</sup>

Bernal seria também, portanto, alguém com boas relações com a Coroa capaz de as usar a seu proveito. Mas também vimos, pela sua edição do tratado de Martínez, que seria um músico versado na pedagogia e na didática da música, sensível ao rigor litúrgico e atento às novidades do seu tempo, tanto em considerações teóricas (como a naturalidade da música cromática), como eclesiásticas (como a necessidade da boa formação musical dos sacerdotes).

---

<sup>301</sup> Stevenson, «Bernal González, José».

<sup>302</sup> Pellicer, «Vida y muerte de un maestro de canto llano de la catedral de Sevilla en el siglo XVI», 23.

<sup>303</sup> Mazuela-Anguita, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 208.

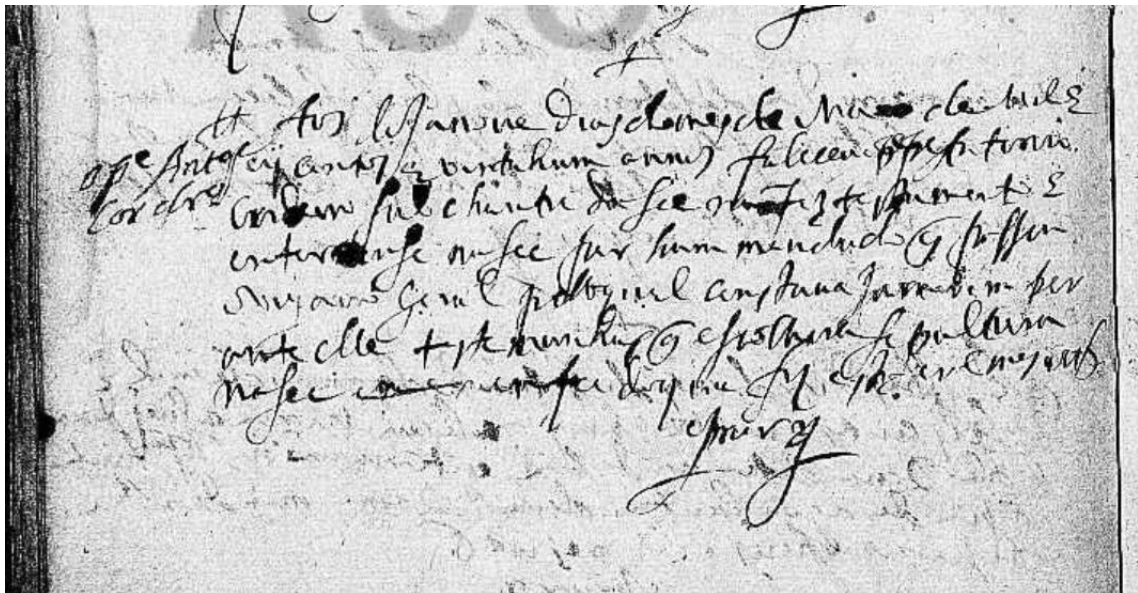
<sup>304</sup> d'Alvarenga, «A neglected anonymous requiem mass of the early sixteenth century and its possible context.», 156. d'Alvarenga, «Patterns for Sixteenth- to Early Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass», 57.

<sup>305</sup> Monteiro, *Da música na Universidade de Coimbra (1537-2007): das artes liberais aos estudos artísticos*, 434–41.

### 3.3.3. António Cordeiro

O facto de António Cordeiro, sochantre da Sé de Coimbra, ter tido uma atividade editorial através de um impressor da Universidade de Coimbra vem confirmar a nossa suposição de que haveria uma grande circulação de músicos entre as diferentes instituições.

Tendo o sochantre funções pedagógicas associadas, seria um músico experiente, mas, de facto, é difícil encontrar indícios da sua intervenção, para além de alguns acrescentos de acidentes na edição publicada em 1625 e a omissão da autoria de Bernal. Tendo descoberto o registo da sua morte (1621), o facto de Nicolau de Carvalho ainda usar o seu nome quando publica o tratado, cinco anos após a sua morte, poderá indicar que o sacerdote teria uma fama considerável, nem que fosse pela sua intervenção na impressão da *Arte*.



“Padre António Cordeiro subchantre da Sé faleceu em 19 de maio (março?) de 1621 e está sepultado na Sé.”

**Fig. 10** – Registo de óbitos da freguesia/paróquia de São Cristóvão – M1 (i.e. livro Misto n.º 1, a fls. 149 verso (cota AUC-III-2.ªD - - )

## CONCLUSÃO

Chegando ao fim do nosso processo de investigação podemos tecer algumas considerações sobre o pequeno livro de bolso que nos motivou inicialmente.

Percebemos que se insere num fenómeno editorial peninsular de criação de materiais de apoio à aprendizagem do cantochão cuja função podia ser, entre outras, a de divulgar a prática do canto. Apesar do atraso tecnológico em relação aos grandes centros da Europa, a imprensa ibérica alimentou o mercado local com livros de música prática que, quer pelas suas dimensões como pelo baixo custo de produção, podiam chegar a preços consideravelmente acessíveis. Um breve contacto com M.I.254 coincide com esta descrição.

No cenário especificamente lusitano verificámos como esta obra se destaca das semelhantes, não só pela sua atividade editorial como também pela sua acessibilidade. Enquanto Aranda (que publicou dois tratados) dá alguma atenção a disputas teóricas, e Thalésio (cujo tratado foi publicado duas vezes) nos deixou uma obra cheia de citações de autoridade, a versão portuguesa da obra de Martínez (que poderá ter sido impressa sete vezes) restringiu-se à tradução de um texto elementar complementado com algumas regras práticas.

Perseguimos o rasto que a documentação nos deixou sobre a identidade do impresso e cruzámos os resultados da nossa observação direta com os conhecimentos que nos trouxeram as fontes secundárias. Tal permitiu-nos questionar muitas assunções da bibliografia e propor outras possibilidades como a proveniência da prensa crúzia.

Através da análise do tratado não só reparámos como o texto é marcado por uma didática bastante perceptível como verificámos um padrão no repertório escolhido. Em vez de se focar no presbitério, Martínez escolhe um conjunto de melodias que seriam executadas por quem cantasse nas horas canónicas ou no coro da missa, contextos que ultrapassam o universo clerical.

Já Bernal mostra, tanto na portada da sua edição como nas melodias que acrescenta, uma preocupação mais direcionada para o sacerdote. As regras práticas e a distinção cuidada das diversas ocasiões litúrgicas são expressão de um tempo em que a Igreja Católica procurou investir na formação do seu clero, formação essa que não dispensava a vertente musical.

Se na versão de 1597 vemos a clara intervenção de Afonso Bernal, já não podemos dizer o mesmo de António Cordeiro. De facto, ao sochantre não conseguimos atribuir nenhuma emenda “de cousas muyto necesarias” como lhe é atribuído na primeira edição em que participa. Na verdade, esta falta de intervenção conjugada com a simples troca de nome do músico envolvido levanta uma certa suspeita, tendo verificado que o privilégio necessário para a

publicação destes tratados servia, tinha, entre outras funções, a de combater a "pirataria" editorial. Por outro lado, não deixa de ser curioso ver como a "sua" Arte de Martínez foi alvo de três impressões, tendo sido uma delas publicada já depois do lançamento do tratado de Pedro Thalésio.

Sobre a imprensa da universidade, para além de confirmarmos a transferência de material tipográfico entre impressores, verificámos uma paradoxal convivência entre o controlo institucional e a iniciativa do impressor. Verificámos um zelo que levava à confirmação da ortodoxia dentro de um livro de música, a mandar a sua revisão e à validação de quatro pessoas diferentes. Ao mesmo tempo, vemos como o impressor era capaz de rentabilizar uma mesma impressão fazendo ligeiras alterações que a "justificassem", enquanto perpetuava certos erros de impressão.

O sucesso desta tradução vem também confirmar a tendência renascentista para a afirmação das línguas nacionais. Apesar de o castelhano ser uma língua cultivada entre os eruditos portugueses, verificamos que, dentro das três primeiras artes de cantochão impressas em Portugal, a única obra que não foi alvo de reedição (de que haja conhecimento) foi um texto castelhano. Este dado também pode ser visto como indício de um mercado letrado, mas não erudito, ao qual estas artes podiam chegar.

Durante o longo processo que foi a transcrição do tratado, verificámos toda uma riqueza no que toca ao léxico musical da época. A especificidade e complexidade destes termos teóricos pedem algum material de apoio para a compreensão dos mesmos gostávamos de ter podido contribuir com secções dedicadas ao repertório do tratado, à terminologia, e à análise do repertório. No entanto, o tempo e as dimensões supostas para este trabalho não o permitiram. Esperamos que, com este trabalho, tenhamos conseguido proporcionar uma ferramenta que possa vir a ser, de alguma forma, útil a futuros investigadores.

## **PARTE II – EDIÇÃO CRÍTICA**

## ARTE DE CANTO CHÃO POSTA & REDUZIDA EM SUA INTEIRA PERFEIÇÃO SEGUNDA A PRATICA DELLE



306

Ordenada por Joaõ Martins Sacerdote  
e tresladada em linguagem portugues por Afonso Perea

Coimbra. M.D.L

<sup>306</sup> Optámos pela mão guidoniana utilizada por Ascensión (da edição de 1562) na sua reconstituição em vez da de António Barreira pela maior proximidade cronológica e gráfica.



## ÍNDICE

Capítulo i das letras .....	82
Capítulo ii dos signos .....	83
Capítulo iii sobre as mutanças .....	85
Capítulo iv das claves .....	87
Capítulo v dos modos .....	87
Regras para cantar pelos oito modos guardando sua composição.....	92
Capítulo vi dos movimentos .....	95
Capítulo vii das divisões dos tonos .....	95
Regras para as conjuntas.....	96
Capítulo viii das disjuntas .....	97
Capítulo ix das consonâncias.....	98
Capítulo x dos géneros de música .....	100
Critérios Editoriais.....	117
Transcrição literária.....	118
Transcrição musical.....	120
Comentário Crítico.....	121

[AII r]

## CAPÍTULO I DAS LETRAS

Na Arte de canto chão há vinte letras que são estas:  $\Gamma$ , a,  $\text{h}$ ,<sup>307</sup> c, d, e, f, g, A,  $\text{h}$ , c, d, e, f, g, A,  $\text{h}$ , c, d, e. Estas vinte letras se dividem em três partes: em oito graves, e em sete agudas e em cinco sobreagudas. As oito graves são estas:  $\Gamma$ , a,  $\text{h}$ , c, d, e, f, g. São ditas<sup>308</sup> graves porque suas vozes são mais baixas. As sete agudas são estas: A,  $\text{h}$ , c, d, e, f, g. São ditas agudas porque suas vozes são mais altas que as graves. As cinco sobreagudas são estas: A,  $\text{h}$ , c, d, e. São ditas sobreagudas porque suas vozes são mais altas que as graves e agudas.

Destas vinte letras se seguem vinte signos, de maneira que cada letra tem seu signo. E os signos são estes:  $\Gamma$ ut, Are,  $\text{h}$ mi, Cfaut, Dsolre, Elami, Ffaut, Gsolreut, Alamire, Bfa $\text{h}$ mi, Csolfaut, Dlasolre, Elami, Ffaut, Gsolreut, Alamire, Bfa $\text{h}$ mi, Csolfa, Dlasol, Ela.

Estes vinte signos se partem em duas partes: os dez em regra e os dez em espaço.

E ordenam-se desta [AII v] maneira:  $\Gamma$ ut, em regra. Are em espaço.  $\text{h}$ mi em regra. Cfaut em espaço. Dsolre em regra. Elami em espaço. Ffaut em regra. Gsolfaut em espaço. Alamire em regra. Bfa $\text{h}$ mi em espaço. Csolfaut em regra. Dlasolre em espaço. Elami em regra. Ffaut em espaço. Gsolreut em regra. Alamire em espaço. Bfa $\text{h}$ mi em regra. Csolfa em espaço. Dlasol em regra. Ela. Em espaço.

Destes vinte signos se seguem sete deduções,<sup>309</sup> *polas*<sup>310</sup> quais são regidos e as deduções são estas:  $\Gamma$ ut a primeira. Cfaut a segunda. Ffaut a terceira. Gsolreut a quarta. Csolfaut a quinta, Ffaut, a sexta. Gsolreut a sétima.

Estas sete deduções se cantam e regem por três propriedades. Por  $\text{h}$  e por natura e por  $\text{b mol}$ . As que se cantam por  $\text{h}$  são estas:  $\Gamma$ ut e Gsolreut grave e Gsolreut agudo. As que se cantam por natura são Cfaut grave e Csolfaut agudo. As que se cantam por  $\text{b mol}$  são Ffaut grave e Ffaut agudo.

---

<sup>307</sup> A letra B é a única letra que tem duas qualidades - b duro (bequadro) ou b mole (bemol). Nesta representação das vinte letras, a letra B surge representada pelo bequadro.

<sup>308</sup> Entenda-se como “são chamadas”.

<sup>309</sup> Ver Anexo V.

<sup>310</sup> Trata-se de uma contração arcaica. Entenda-se como “pelas.” Apesar de “polos” e “pelas” terem origens diferentes (“por” e “per” respetivamente) o significado é o mesmo. A forma presente no texto sobrevive no galego. Vide Williams e Houaiss, *Do latim ao português*, 102.

Cada uma destas sete deduções traz seis vozes naturais e as vozes são estas: ut, ré, mi, fá, sol, lá. Como parece bem claro pola tábua [AIII r] adiante posta.<sup>311</sup>

Estas seis vozes são partidas em duas partes iguais. As três para subir e as três para descer desta maneira. Em esta maneira ut, ré, mi para subir, fá, sol, lá para descer.

## CAPÍTULO II DOS SIGNOS

Signo é coisa que nos demonstra de si outra coisa alguma<sup>312</sup> e segundo *polos* signos sobreditos se manifesta, demonstra-nos<sup>313</sup> que em Γut há uma letra e uma voz. “Γ” é a letra, “ut” é a voz. Este “ut” se canta por ♯, porque é princípio da primeira dedução. Assim como dizemos: “ut”.<sup>314</sup>

Em Are há uma letra e uma voz. “A” é a letra, “ré” é a voz. O “ré” se canta por ♯ porque nasce<sup>315</sup> do “ut” do Γut. Assim como dizemos: ut, ré.

Em ♯mi há uma letra e uma voz. ♯ é a letra e “mi” a voz. O “mi” se canta por ♯ porque nasce do “ut” do Γut. Assim como dizemos: ut, ré, mi.

Em Cfaut há uma letra e duas vozes. “C” é a letra, “fá”, “ut” são as vozes. O “fá” se canta por ♯ porque nasce do “ut” de Γut. Assim [AIII v] como dizemos: ut, ré, mi, fá. O “ut” se canta por natura porque é princípio da segunda dedução. Assim como dizemos: ut.

Em Dsolre há uma letra e duas vozes. “D” é a letra, “sol”, “ré” são as vozes. O “sol” se canta por ♯ porque nasce do “ut” do Γut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol. O “ré” se canta por natura porque nasce do “ut” de Cfaut. Assim como dizemos: ut, ré.

Em Elami há uma letra e duas vozes. “E” é a letra, “lá”, “mi” são as vozes. O “lá” se canta por ♯ porque nasce do “ut” do Γut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol, lá. O “mi” se canta natura porque nasce do “ut” Cfaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi.

Em Ffaut há uma letra e duas vozes. “F” é a letra, “fá”, “ut” são as vozes. O “fá” se canta natura porque nasce do “ut” de Cfaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá. O “ut” se canta por b<sup>m</sup>ol porque é princípio da terceira dedução. Assim como dizemos: ut.

---

<sup>311</sup> Entenda-se como “aparece de forma explícita”. É uma referência ao esquema apresentado no final do tratado.

<sup>312</sup> Entenda-se como “aquilo que nos mostra algo mais do que ele próprio”.

<sup>313</sup> Entenda-se como “de acordo com os signos acima enunciados vemos”.

<sup>314</sup> Entenda-se como “deste modo enunciaremos”.

<sup>315</sup> Entenda-se como “vem no seguimento”.

Em Gsolreut há uma letra e três vozes. “G” é a letra, “sol”, “ré”, “ut” são as vozes. O “sol” se canta por natura porque nasce do “ut” de [AIV r] Cfaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol. O “ré” se canta por bmol porque nasce do “ut” de Ffaut. Assim como dizemos: ut, ré. O “ut” se canta por ♯ porque é princípio da quarta dedução. Assim como dizemos: ut.

Em Alamire há uma letra e três vozes. “A” é a letra, “lá”, “mi”, “ré” são as vozes. O “lá” se canta por natura porque nasce do “ut” de Cfaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol, lá. O “mi” se canta por bmol porque nasce do “ut” de Ffaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi. O “ré” se canta por ♯ porque nasce do “ut” de Gsolreut. Assim como dizemos: ut, ré.

Em Bfa♯mi há uma letra e duas vozes. “B♯” é a letra sinalada por diversos caracteres para a divisão do tono, “fá”, “mi” são as vozes. O “fá” se canta por bmol porque nasce do “ut” de Ffaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá. O “mi” se canta por ♯ porque nasce do “ut” de Gsolreut. Assim como dizemos: ut, ré, mi.

Em Csolfaut há uma letra e três vozes. “C” é a letra, “sol”, “fá”, “ut” são as vozes. O “sol” se canta por bmol porque nasce do “ut” de Ffaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol. [AIV v] O “fá” se canta por ♯ porque nasce do “ut” de Gsolreut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá. O “ut” se canta por natura porque é princípio da quinta dedução. Assim como dizemos: ut.

Em Dlasolre há uma letra e três vozes. “D” é a letra, “lá”, “sol”, “ré” são as vozes. O “lá” se canta por bmol porque nasce do “ut” de Ffaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol, lá. O “sol” se canta por ♯ porque nasce do “ut” de Gsolreut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol. O “ré” se canta por natura porque nasce de Csolfaut. Assim como dizemos: ut, ré.

Em Elami há uma letra e duas vozes. “E” é a letra, “lá”, “mi” são as vozes. O “lá” se canta por ♯ porque nasce do “ut” de Gsolreut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol, lá. O “mi” se canta por natura porque nasce do “ut” de Csolfaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi.

Em Ffaut há uma letra e duas vozes. “F” é a letra, “fá”, “ut” são as vozes. O “fá” se canta por natura porque nasce do “ut” do Csolfaut. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá. O “ut” se canta por bmol porque é princípio da sexta dedução. Assim como dizemos: ut.

[AV r] Em Gsolreut há uma letra e três vozes. “G” é a letra, “sol”, “ré”, “ut” são as vozes. O “sol” se canta por natura porque nasce do “ut” do Cfaut. Assim como dizemos:

ut, ré, mi, fá, sol. O “ré” se canta por *bmol* porque nasce do “ut” de *Ffaut*. Assim como dizemos: ut, ré. O “ut” se canta por *h* por ser o princípio da sétima dedução. Assim como dizemos: ut.

Em *Alamire* há uma letra e três vozes. “A” é a letra, “lá”, “mi”, “ré” são as vozes. O “lá” se canta por *natura* porque nasce do “ut” de *Cfaut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol, lá. O “mi” se canta por *bmol* porque nasce do “ut” de *Ffaut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi. O “ré” se canta por *h* porque nasce do “ut” de *Gsolreut*. Assim como dizemos: ut, ré.

Em *Bfa<sup>h</sup>mi* há uma letra e três vozes como dito é.<sup>316</sup> “B<sup>h</sup>” é a letra, “fá”, “mi” são as vozes. O “fá” se canta por *bmol* porque nasce do “ut” de *Ffaut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá. O “mi” se canta por *h* porque nasce do “ut” de *Gsolreut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi.

Em *Csolfa* há uma letra e duas vozes. [*AV v*] “C” é a letra, “sol”, “fá” são as vozes. O “sol” se canta por *bmol* porque nasce do “ut” de *Ffaut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol. O “fá” se canta por *h* porque nasce do “ut” de *Gsolreut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá.

Em *Dlasol* há uma letra e duas vozes. “D” é a letra, “lá”, “sol” são as vozes. A “lá” se canta por *bmol* porque nasce do “ut” de *Ffaut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol, lá. O “sol” se canta por *h* porque nasce do “ut” de *Gsolreut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol.

Em *E’lá* há uma letra e uma voz. “E” é a letra, “lá” é a voz. O “lá” se canta por *h* porque nasce do “ut” de *Gsolreut*. Assim como dizemos: ut, ré, mi, fá, sol, lá.

### **CAPÍTULO III SOBRE AS MUTANÇAS**

Mutança é ajuntamento e departamento<sup>317</sup> de duas vozes iguais de diversas propriedades em um signo, assim para subir como para descer. *Confirando*<sup>318</sup> a segunda voz de que a mutança é feita, a qual se for das três<sup>319</sup> que são para subir, a mutança será para subir: e se for das três que são para descer, a mutança será para descer [*AVI r*] *pol*a regra sobredita.

---

<sup>316</sup> Entenda-se “como foi explicado anteriormente”.

<sup>317</sup> Entenda-se “a junção e distinção”.

<sup>318</sup> Uma vez que “confira” aparece na conjugação do verbo “conferir”, podemos entender esta expressão como “verificando”. S.A, «confira».

<sup>319</sup> Ou seja, das três vozes.

Ut, ré, mi para subir, fá, sol, lá para descer. Donde se nota<sup>320</sup> que em  $\Gamma$ ut e em Are e em  $\natural$ mi e em E'lá não há mutança alguma: porque de uma voz só não pode ser feita mutança.

Em Cfaut, há duas mutanças: Fá ut, ut fá. Fá ut por subir de  $\natural$  a natura, ut fá por descer de natura a  $\natural$ .

Em Dsolre, há duas mutanças: Sol ré, ré sol. Sol ré por subir de  $\natural$  para natura, ré sol por descer de natura a  $\natural$ .

Em Elami, há duas mutanças: Lá mi, mi lá. Lá mi por subir de  $\natural$  para natura, mi lá por descer de natura a  $\natural$ .

Em Ffaut, há duas mutanças: Fá ut, ut fá. Fá ut por subir de natura a  $\flat$ mol, ut fá por descer de  $\flat$ mol a natura.

Em Gsolreut, há seis mutanças: Sol ré, ré sol, sol ut, ut sol, ré ut, ut ré. Sol ré por subir de natura a  $\flat$ mol, ré sol por descer de  $\flat$ mol a natura. Sol ut por subir de natura a  $\natural$ , ut sol por descer de  $\natural$  a natura. Ré ut, ut ré, estas duas e duas são feitas por subir. Ré ut por subir de  $\flat$ mol a  $\natural$ , ut ré por [AVI v] subir de  $\natural$  a  $\flat$ mol.

Em Alamire, há seis mutanças: Lá mi, mi lá, lá ré, ré lá, mi ré, ré mi. Lá mi por subir de natura a  $\flat$ mol, mi lá por descer de  $\flat$ mol a natura, lá ré por subir de natura a  $\natural$ , ré lá por descer de  $\natural$  a natura. Mi ré, ré mi, estas duas são feitas por subir. Mi ré por subir de  $\flat$ mol a  $\natural$ , ré mi por subir de  $\natural$  a  $\flat$ mol.

Em Bfa $\natural$ mi, não há nenhuma mutança porque o fá não alcança ao mi nem o mi iguala com o fá *pola* divisão do tono, o que causa sinalizar-se com duas letras. O b primeiro, serve ao fá. O segundo,  $\natural$ , serve ao mi. De maneira que, não sendo vozes iguais, não pode delas ser feita mutança.

Em Csolfaut, há seis mutanças: Sol fá, fá sol, sol ut, ut sol, fá ut, ut fá. Sol fá, fá sol, estas duas são feitas por descer. Sol fá por descer de  $\flat$ mol a  $\natural$ , fá sol por descer de  $\natural$  a  $\flat$ mol. Sol ut por subir de  $\flat$ mol a natura, ut sol por descer de natural a  $\flat$ mol, fá ut por subir de  $\natural$  a natural, ut fá para descer de natura a  $\natural$ .

Em Dlasolre, há seis mutanças: Lá sol, [AVII r] sol lá, lá ré, ré lá, sol ré, ré sol. Lá sol, sol lá, estas duas são feitas por descer. Lá sol por descer de  $\flat$ mol a  $\natural$ , sol lá por descer de

---

<sup>320</sup> Entenda-se “donde se depreende”.

♯ a b mol. Lá ré por subir de b mol a natura, ré lá por descer de natura a b mol, sol ré por subir de ♯ a natura, ré sol por descer de natura a ♯.

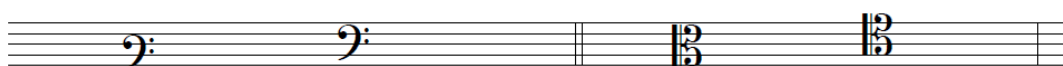
Em E'lá',mi e em Ffaut e em Gsolreut e em Alamire e em Bfa♯mi, segundo como dito é em seus signos semelhantes.

Em Csolfa, há duas mutanças. Sol fá, fá sol. Estas ambas e duas são feitas por descer. Sol fá por descer de b mol a ♯, fá sol por descer de ♯ a b mol.

Em Dlasol, há duas mutanças. Lá sol, sol lá. Estas ambas e duas são feitas por descer. Lá sol por descer de b mol a ♯, sol lá por descer de ♯ a b mol.

## CAPÍTULO IV DAS CLAVES

Para conhecimento dos signos temos duas claves as quais são sinaladas em uma das cinco regras do cantochão. A uma se assenta em Ffaut, sinalada com três pontos que, segundo *dereita* ordem de composição, serve ao primeiro e segundo e quarto [AVII v] e sexto modos. A outra se assenta em Csolfaut, sinalada com dois pontos que serve ao terceiro e quinto e sétimo e oitavo modos, guardando a perfeita ordem de composição como dito é. As quais claves são lume<sup>321</sup> para conhecer e saber cada um dos signos. E a clave de Ffaut se sinala também com quatro pontos, como aqui vai e figuram-se da seguinte maneira.



Clave de Ffaut

Clave de Csolfaut,

## CAPÍTULO V DOS MODOS

Os modos, que vulgarmente são chamados de tonos, são oito. Os quatro são mestres e os quatro discípulos. Os quatro mestres são: primeiro e terceiro e quinto e sétimo. E os quatro discípulos são: segundo e quarto e sexto e oitavo.

---

<sup>321</sup> Entenda-se “luz”, orientação.

Estes oito tonos fenecem<sup>322</sup> regularmente em quatro letras ou signos. O primeiro e segundo em Dsolre, terceiro e quarto em Elami, quinto [AVIII r] e sexto em Ffaut, sétimo e o oitavo em Gsolreut, e irregularmente em Alamire, e em Bfałmi, e em Csolfaut e em Dlasolre.

Temos seis maneiras de tonos: convém saber tono perfeito, tono imperfeito, tono *plusquam* perfeito<sup>323</sup>, tono misto, tono *comisto*<sup>324</sup>, tono irregular.

Tono perfeito é aquele que, no processo de sua composição, sendo mestre, sobe desde sua letra final<sup>325</sup> oito pontos ou nove, e abaixa um, guardando perfeitamente a ordem de sua composição, e sendo discípulo sobe cinco ou seis pontos desde sua letra final e abaixa quatro ou cinco segundo parece<sup>326</sup> por exemplo.

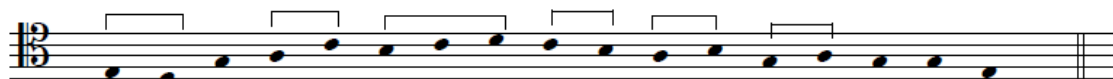


Primeiro tono perfeito



Segundo tono perfeito

Tono imperfeito é aquele que carece [AVIII v] da composição sobredita, não subindo, sendo mestre, oito pontos desde seu final arriba. E sendo discípulo não abaixando quatro pontos desde seu final, segundo parece por exemplo.



Terceiro tono imperfeito



<sup>322</sup> Entenda-se “têm a sua nota final”.

<sup>323</sup> A tradução do termo latino seria “mais que”. Ou seja, entenda-se como “mais-que-perfeito”.

<sup>324</sup> No tratado aparece *commixto*, que viria do latim *commixtus* e que significa “combinado” ou “misturado”. «com-miscção».

<sup>325</sup> Ou seja, a *finalis* do modo.

<sup>326</sup> Entenda-se “como podemos ver no exemplo”.



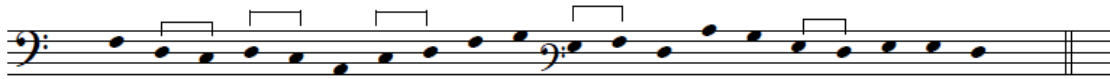
### Quarto tono imperfeito

Tono *plusquam* perfeito é aquele que, sendo mestre, sobe mais de oito ou nove pontos desde seu final, ou sendo discípulo, abaixa mais de quatro ou cinco pontos desde seu final, segundo parece por exemplo.



### Quinto tono *plusquam* perfeito

[B r]



### Sexto tono *plusquam* perfeito

Tono misto é aquele que, sendo mestre, abaixa todos os pontos que tem de licença o discípulo e, por o contrário, sendo discípulo, sobe todos os pontos que tem licença o mestre, segundo parece por exemplo.



### Sétimo tono misto

Tono *comisto* é o que não guarda<sup>327</sup> o processo de sua composição segundo a regra ou signo donde se fenece, mas antes trás passos ou composição doutros tonos, não guardando regularmente a dita ordem como parece por exemplo.

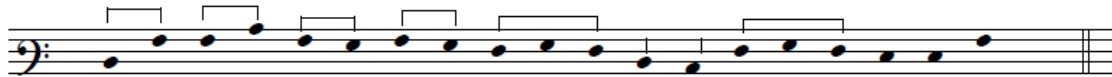


### [B v] Oitavo tono comisto

<sup>327</sup> Entenda-se “não mantém”.

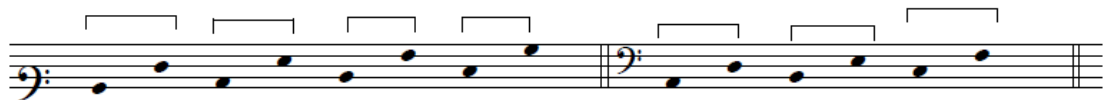


Tono irregular é aquele que não fenece<sup>328</sup> em uma das quatro letras ou signos sobreditos ou em qualquer deles segundo a ordem e processo de sua composição, mas antes fenece em qualquer dos outros signos que alguns lhes chamam confiniais, segundo parece por exemplo.



### Primeiro tono irregular

Estes oito tonos e cada um deles se compõe de um *diapason*, consonância de oito vozes que contém em si um *diapente* e um *diatessaron*, dos quais tonos os quatro mestres trazem este *diapason* desde sua letra final acima. E os quatro discípulos trazem o diapente desde sua letra final acima e o *diatessaron* desde sua letra final abaixo. Para [BII r] composição dos quais temos quatro espécies de diapente e três de *diatessaron*. As quatro de *diapente* são: ré lá, mi mi, fá fá, ut sol, e as três de *diatessaron* são: ré sol, mi lá, ut fá. Exemplo.



O primeiro e segundo tonos se compõe da primeira espécie de *diapente* que forma ré lá, por dedução do ré de Dsolre ao lá de Alamire agudo. E da primeira espécie de *diatessaron* que forma ré sol: no mestre, do ré de Alamire agudo ao sol de Dsolre, e no discípulo, do ré de Are ao sol de Dsolre, segundo parece por exemplo.

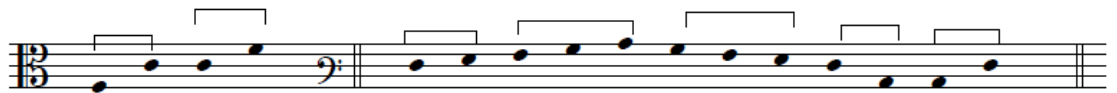


O terceiro e quarto tonos se compõe da segunda espécie de diapente que forma mi mi, disjunta do mi de Elami grave ao mi de Bfałmi agudo. E da segunda espécie de *diatessaron* [BII v] que forma mi lá: no mestre, de mi de Bfałmi agudo, ao lá, de Elami agudo, e no discípulo, do mi de łmi ao lá de Elami grave. Segundo parece por exemplo.

<sup>328</sup> Entenda-se “fenece”, “termina”.



O quinto e sexto tons se compõe da terceira espécie de diapente que forma fá fá, disjunta do fá de Ffaut grave ao fá de Csolfaut. E da terceira espécie do *diatessaron* que forma ut fá: no mestre, do ut de Csolfaut ao fá de Ffaut agudo, e no discípulo, do ut de Cfaut ao fá de Ffaut grave. A qual terceira espécie de diapente sobredita muitas vezes se converte em a quarta, por a propriedade de bmol, que forma ut sol, do ut de Ffaut grave ao sol de Csolfaut, durante sua dedução. A qual propriedade se *aprica*<sup>329</sup> mais ao quinto e sexto tons que a nenhum dos outros: porque se fenecem em a letra ou signo donde ela tem seu princípio, segundo parece por exemplo. [BIII r]



O sétimo e oitavo tons se compõem da quarta espécie de diapente que forma por dedução ut sol, do ut de Gsolreut grave ao sol de Dlasolre. E da primeira espécie de *diatessaron* que forma, ré sol: no mestre, do ré de Dlasolre ao sol, de Gsolreut agudo, e no discípulo, do ré de Dsolre ao sol de Gsolreut grave, segundo parece por exemplo.



Por a brevidade da letra há muitas antífonas que carecem de *enteira*<sup>330</sup> ou perfeita composição, segundo o modo de que são compostas, por o qual se há de olhar o signo ou letra donde a tal antífona fenece, e donde faz o princípio de sua sequência para as quais antífonas é regra *muy*<sup>331</sup> certa que fenecem e começam desta maneira. Primeiro, ré lá. [BIII v] Segundo, ré fá. Terceiro, mi fá, por sexto.<sup>332</sup> Quarto, mi lá. Quinto, fá fá por quinto.<sup>333</sup> Sexto, fá lá. Sétimo, ut sol. Oitavo, ut fá.

<sup>329</sup> Entenda-se “aplica”.

<sup>330</sup> Castelhanismo, semelhante a *entera*, que significa *inteira*.

<sup>331</sup> Arcaísmo, entenda-se por “muito”.

<sup>332</sup> Ou seja, há um intervalo diatónico de sexta entre estas duas vozes, pelo que pertencem a deduções diferentes.

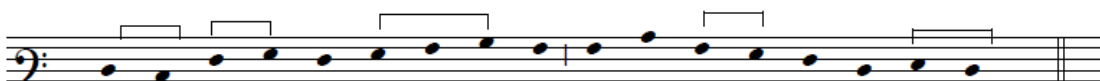
<sup>333</sup> Tal como aconteceu em relação ao terceiro modo, é especificado o intervalo diatónico entre as vozes.

## REGRAS PARA CANTAR PELOS OITO MODOS GUARDANDO<sup>334</sup> SUA COMPOSIÇÃO

Todo canto que subir de Dsolre a Alamire e a Bfa $\sharp$ mi de um golpe<sup>335</sup> e tiver dois ou três pontos<sup>336</sup> ou tiver um e com aquele acabar parte,<sup>337</sup> tal canto se cantará por  $\natural$  exceto o quinto e sexto modo que se cantarão por  $\flat$ mol. Exemplo.



Todo canto que subir de Ffaut a Gsolreut ou Alamire ou a Bfa $\sharp$ mi e em Alamire unissonar<sup>338</sup> pronunciando a sílaba com o primeiro ponto, ou do dito Alamire subir a Csolfaut tal canto cantar-se-á por  $\natural$  exceto o quinto ou sexto modos que se cantarão por  $\flat$ mol. Exemplo.

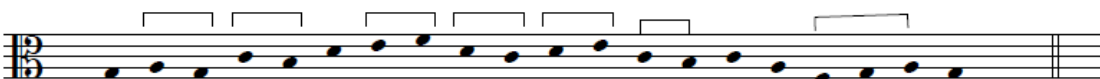


[BIV r]

Todo canto que subir das letras graves a Csolfaut ou mais *arriba*<sup>339</sup> tal canto se cantará por  $\natural$  exceto o quinto e sexto tons que se cantam por  $\flat$ mol. Exemplo.



Quando quer que a melodia do canto continuar mais de Bfa $\sharp$ mi arriba que de Bfa $\sharp$ mi abaixo tal canto se cantará por  $\natural$ . Exemplo.



<sup>334</sup> Entenda-se “mantendo”.

<sup>335</sup> Entenda-se “de seguida”.

<sup>336</sup> Entenda-se “duas ou três notas”.

<sup>337</sup> Entenda-se “finalizar a frase musical.”

<sup>338</sup> Entenda-se “repetir a nota”.

<sup>339</sup> Palavra castelhana que significa *acima*.

Todo canto que subir das letras graves ou de Alamire a Bfa $\sharp$ mi e *gradatim* ou *immediate*<sup>340</sup> descer a Ffaut tal canto se cantará por bmol. Exemplo.



Quando quer que o terceiro ou quarto tonos subirem de Ffaut *suscessive*<sup>341</sup> a Bfa $\sharp$ mi e adiante [BIV v] tiver uma passada<sup>342</sup> que diga, mi, sol, fá, fá, mi tal canto, se cantará por bmol. E se subir de Elami ou de Gsolreut ao dito Bfa $\sharp$ mi não tocando em Ffaut cantar-se-á por  $\natural$ . Exemplo.



Quando quer que quinto ou sexto tono subir de Ffaut ou Gsolreut a Bfa $\sharp$ mi ou a Csolfaut ou a Dlasolre e tornar a descer a Ffaut tocando no dito Bfa $\sharp$ mi durante sua dedução assim subindo como descendo, cantar-se-á por bmol e não tocando no dito Bfa $\sharp$ mi cantar-se-á por  $\natural$ .



Quando quer que o quinto tono subir de Gsolreut ou de Alamire a Bfa $\sharp$ mi até Elami agudo e descer a Bfa $\sharp$ mi fazendo cláusula em Csolfaut, ainda que depois desça a Ffaut não tocando no dito Bfa $\sharp$ mi, tal canto se [BV r] cantará por  $\natural$ . Exemplo.



Quando quer que o quinto tono descer de Csolfaut ou de Dlasolre a Alamire ou a Gsolreut e daí subir a Bfa $\sharp$ mi duplicando duas notas à maneira de alfas ou sem ligadura fizer cláusula em Alamire ainda que não desça a Ffaut: tal canto se cantará por bmol, o qual se *ofresce*<sup>343</sup> muitas vezes no primeiro e segundo modos.

<sup>340</sup> Tratam-se de expressões latinas equivalentes, respetivamente, a “gradualmente” e “imediatamente”.

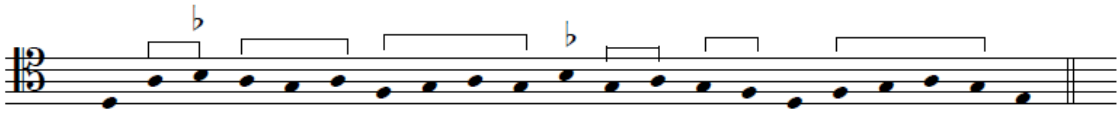
<sup>341</sup> Entenda-se “sucessivamente”, “de seguida”.

<sup>342</sup> Entenda-se “passagem”.

<sup>343</sup> Possivelmente uma gralha que se pretendia como “oferece”.



Quando quer que a melodia do canto se seguir mais de Bfa#mi abaixo que de Bfa#mi arriba, tal canto se cantará por bmol. Exemplo.



Quando quer que o sétimo e oitavo tono [BV v] subir de Gsolreut ou de Alamire a Bfa#mi e descer *gradatim* a Ffaut fazendo cláusula ou ferindo dois ou três pontos<sup>344</sup> no dito Ffaut cantar-se-á por bmol. E se não tiver mais de um ponto e com ele não acabar *diçam*,<sup>345</sup> subindo logo a Gsolreut ou se no dito Gsolreut fizer cláusula cantar-se-á por #. Exemplo.



Por as regras sobreditas se manifesta que havemos de guardar principalmente a composição de cada um dos oito modos ou tonos ainda que corrompam algumas consonâncias. E outras vezes que se há de corromper a composição do modo por guardar a consonância. Assim mesmo outras vezes se *ofresce*<sup>346</sup> corromper o modo e a consonância por alguma suavidade que se causa ao ouvido com a pronúncia das sílabas ou por o processo que leva o canto, *comisturando-se*<sup>347</sup> uma composição de um modo com a de outro. Todo o qual se causa do erro que há [BVI r] em a composição do canto chão, a causa de não sabê-lo tirar os que *trasuntaram*<sup>348</sup> da primeira regra em quita<sup>349</sup> ou por ser compostos segundo a vontade do que os fez, não guardando retamente a composição dos modos. Pelo qual é impossível cantar-se bem sem corromper algumas vezes o modo ou a consonância e sem muita experiência com a arte. De maneira que estas sobreditas regras por a maior parte serão infalíveis segundo o que se tem em costume e prática. Porque se se houvessem de fazer regras para tudo o que desta causa se oferece no

<sup>344</sup> Ou seja, marcando duas notas.

<sup>345</sup> Possivelmente uma gralha que se pretendia como “desçam”.

<sup>346</sup> Forma castelhana arcaica do verbo “oferecer”.

<sup>347</sup> Recordamos a palavra usada na descrição do capítulo IV.

<sup>348</sup> Palavra castelhana que significa “copiar um escrito” ou “compendiar”. ASALE e RAE, «trasuntar».

<sup>349</sup> Entenda-se “regra em falta”. «quita».

canto chão seria impossível compreendê-lo sem haver muita proluxidade,<sup>350</sup> do que se há de fugir principalmente os principiantes de cantochão.

## CAPÍTULO VI DOS MOVIMENTOS

Os movimentos da música são três: Convém a saber deducional e igual e disjuntivo. Movimento deducional é aquele que vai por uma dedução ou por qualquer delas. Movimento igual é aquele que se faz em um signo ajuntando e dividindo duas vezes de diversas propriedades. Movimento disjuntivo é aquele que se causa quando quer [BVI v] que passamos de uma propriedade para outra sem fazer mutança: assim como de mi a mi ou de fá a fá, assim subindo como descendo.

## CAPÍTULO VII DAS DIVISÕES DOS TONOS

As divisões dos tons que vulgarmente se chamam conjuntas<sup>351</sup> são dez: as cinco se cantam por  $\flat$ , e as cinco por  $\natural$ . As que se cantam por  $\flat$  são: primeira, e terceira, e quinta, e sétima e nona. As que se cantam por  $\natural$  são: segunda, e quarta, e sexta, e oitava e décima.

A primeira divisão de tono se assigna<sup>352</sup> *antre*<sup>353</sup> Are e  $\natural$ mi por sinal de  $\flat$ . Fazemos ali fá, e tem o princípio de sua dedução em a primeira conjuntura trás do polegar, formando desde a dita conjuntura ut, ré, mi, fá, sol, lá de donde se deve considerar que além das sete deduições sobreditas se acrescenta esta que é semelhante a dedução do Ffaut por a divisão do tono *de antre* Are e  $\natural$ mi segundo se acha em algumas composições do cantochão.

A segunda divisão de tono se assigna *antre* Cfaut e Dsolre por sinal de  $\natural$ . Fazemos ali mi, e tem o princípio da sua dedução em Are [BVII r], formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A terceira divisão de tono se assigna *antre* Dsolre e Elami por sinal de  $\flat$ . Fazemos ali fá, e tem o princípio de sua dedução em  $\natural$ mi, formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

---

<sup>350</sup> Uso excessivo de palavras. «prolixo».

<sup>351</sup> Entenda-se “meio tom cromático”.

<sup>352</sup> Entenda-se “encontra-se”.

<sup>353</sup> Forma arcaica da palavra portuguesa “entre”. «antre».

A quarta divisão de tono se assigna *antre* Ffaut e Gsolreut por sinal de ♯. Fazemos ali mi, e tem o princípio de sua dedução em Dsolre formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A quinta divisão de tono se assigna entre Gsolreut e Alamire por sinal de b $\text{mol}$ : fazemos ali fá, e tem o princípio de sua dedução em Elami formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A sexta divisão de tono se assigna *antre* Csolfaut e Dlasolre por sinal de ♯. Fazemos ali mi, e tem o princípio de sua dedução em Alamire, formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A sétima divisão de tono se assigna *antre* Dlasolre e Elami por sinal de b $\text{mol}$ . Fazemos ali fá, e tem o princípio de sua dedução em Bfa $\sharp$ mi, formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A oitava divisão de tono se assigna *antre* Ffaut e Gsolreut por sinal de ♯. Fazemos ali mi, e tem o princípio de sua dedução em [BVII v] Dlasolre, formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A nona divisão de tono se assigna entre Gsolreut e Alamire por sinal de b $\text{mol}$ . Fazemos ali fá, e tem o princípio de sua dedução em E'lá',mi, formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

A décima divisão de tono se assigna *antre* Csolfa e Dlasol por sinal de ♯. Fazemos ali mi, e tem o princípio de sua dedução em Alamire, formando ut, ré, mi, fá, sol, lá.

## REGRAS PARA AS CONJUNTAS

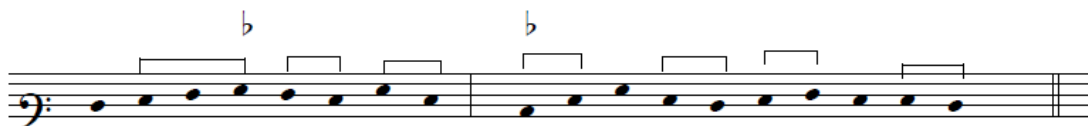
Todo canto que se cantar por natura e descer de Ffaut a Dsolre ou a Cfaut até  $\sharp$ mi, *no*<sup>354</sup> mais para baixo, e dali subir a Ffaut cantar-se-á por a primeira conjunta. E se, antes que desça a  $\sharp$ mi, subir a Elami tornando a subir ao dito Ffaut, cantar-se-á por a terceira conjunta. Exemplo.



Todo canto que se cantar por b $\text{mol}$  e descer de Bfa $\sharp$ mi a Elami sem tocar em [BVIII r] Alamire e em Ffaut e dalí subir ao dito Bfa $\sharp$ mi cantar-se-á por a terceira conjuntura. Exemplo.

<sup>354</sup> “Não” em castelhano.

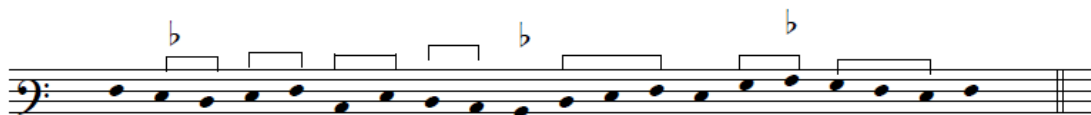




Todo canto que se cantar por  $\flat$  e subir de Gsolreut ou de Alamire a B'fá $\sharp$ mi, reiterando as notas de Alamire e Bfa $\sharp$ mi, e do dito Bfa $\sharp$ mi descer a Ffaut, tal se cantará por a quarta conjunta. Exemplo.



Todo canto que se cantar por  $\flat$ mol por a terceira conjunta e subir de Elami até Alamire e tornar a descer ao dito Elami cantar-se-á por a quinta conjunta. Exemplo.



[BVIII v] Todo canto que se cantar por  $\flat$ mol e subir de B'fá $\sharp$ mi a Elami agudo e logo descer ao dito Bfa $\sharp$ mi, tal canto cantar-se-á por a sétima conjunta. Exemplo.



## CAPÍTULO VIII DAS DISJUNTAS

As disjuntas são viii e uma composta, convém a saber: *tritonus*,<sup>355</sup> diapente, *essacor* maior e *essacor* menor, *etacor* maior e *etacor* menor, diapason e *tonus* com *diapason*.

*Tritonus* é disjunta de quatro vozes. Forma-se do fá de Ffaut ao mi de Bfa $\sharp$ mi. E o termo<sup>356</sup> é três tons, formando fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono.

Diapente é disjunta de cinco vozes. Forma-se do mi de Elami ao mi de Bfa $\sharp$ mi ou do fá de Ffaut ao fá de de Csolfaut. O termo é três tons e um semitono,<sup>357</sup> formando fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono, mi fá semitono.

<sup>355</sup> Palavra latina para “trítano”.

<sup>356</sup> Entenda-se “o limite”, “a extensão do intervalo”.

<sup>357</sup> Tal como “tono”, equivale também ao atual “tom”, “semitono” equivale ao atual “semitom”.

*Essacor* maior é disjunta de seis vozes. Forma-se do fá de Ffaut ao sol de Dlasolre. O termo é quatro tons e um semitono, formando fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono. [C r]

*Essacor* menor é disjunta de seis vozes. Forma-se do mi de Elami ao fá de Csolfaut. O termo é três tons e dois semitonos, formando mi fá semitono, fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono.

*Etacor* maior é disjunta de sete vozes. Forma-se do fá de Ffaut ao lá de Elami. O término é cinco tons e um semitono, formando fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono, sol lá tono.

*Etacor* menor é disjunta de sete vozes. Forma-se do ré de Dsolre ao fá de Csolfaut. O termo é quatro tons e dois semitonos, formando ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono, mi fá semitono.

*Diapason* é disjunta de oito vozes. Forma-se do fá de Ffaut grave ao fá de Ffaut agudo ou de uma letra a outra sua semelhante. O termo é cinco [C v] tons e dois semitonos, formando fá sol tono, sol lá tono, re mi tono, mi fá semitono, fá sol tom, sol lá tono, mi fá semitono.

*Tonus* com *diapason* é disjunta composta por nove vozes. Forma-se do fá de Ffaut grave ao sol de Gsolreut agudo. O termo é seis tons e dois semitonos, formando fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono, sol lá tono, mi fá semitono, fá sol tono.

## CAPÍTULO IX DAS CONSONÂNCIAS

As consonâncias se consideram em uma de duas maneiras: segundo o que bem soam ou segundo o que delas resulta. Segundo o que bem soam se considera no contraponto. Segundo o que delas resulta não considerando bem nem mal soar se considera no canto chão, as quais são catorze de que se forma o *diapason*.<sup>358</sup> Convém a saber: *unisonus*, *tonus*, *semitonus*, *ditonus*, *semiditonus*, *diatessaron*, *tritonus*, *diapente*, *sindiapente*, *tonus* com *diapente*, *semitonus* com *diapente*, *ditonus* com *diapente*, *semiditonus* com *diapente*, *diapason*. [CII r]

*Unisonus* é um princípio de consonância de duas vozes unissoantes. Assim como dizemos ut ut, ou ré ré.

---

<sup>358</sup> Portanto, o termo “consonância”, neste âmbito, serve para descrever um conjunto de vozes cujo resultado intervalar, como iremos ver, pode ser consoante ou dissoante.

*Tonus* é consonância de duas vozes<sup>359</sup> dissoantes formadas com perfeição. A qual tem quatro espécies que são ut ré, ré mi, fá sol, sol lá. O espaço é duas vozes. O termo é um tono composto, formando ut ré tono, ou ré mi tono, ou fá sol tono, ou sol lá tono.

*Semitonus* é consonância de duas vozes dissoantes com perfeição. A qual tem um espécie que é mi fá. O espaço é duas vozes. O termo é um semitono menor formando mi fá.

*Ditonus* é consonância de três vozes a qual tem duas espécies<sup>360</sup> que são ut mi, fá lá, o espaço é de três vozes. O termo é dois tonos compostos, formando ut ré tono, ré mi tono, ou fá sol tono, sol lá tono.

*Semiditonus* é consonâncias de três vozes a qual tem duas espécies que são ré fá e mi sol. O termo é um tono e um semitono, formando mi fá semitono, fá sol tono ou ré mi tono, mi fá um semitono. [CII v]

*Diatessaron* é consonância de quatro vozes dissoantes. Tem três espécies que são ré sol, mi lá e ut fá. O termo é dois tonos e um semitono, formando ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono ou mi fá semitono, fá sol o tono, sol lá tono, ou ut ré tono, ré mi tono, mi fá semitono.

*Tritonus* é consonância de quatro vozes dissoantes a qual tem três tonos. Forma-se do fá de Ffaut grave ao mi de Bfa#mi agudo ou do fá de Bfa#mi agudo<sup>361</sup> ao mi de Elami agudo, formando fá sol tono, sol lá tono, ré mi tono.

*Diapente* é consonância de cinco vozes, a qual tem quatro espécies. As duas por dedução que são ut sol, ré lá e as duas por disjuntas que formam mi mi, do mi de Elami ao mi de Bfa#mi agudo e fá fá de Ffaut grave ao fá de Csolfaut. Do termo é três tonos e um semitono, formando por dedução ut ré tono, ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono, ou ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono, sol lá tono. As outras duas segundo que formam *polas* disjuntas acima ditas. [CIII r]

*Sindiapente* é consonância de cinco vozes dissoantes. Forma-se do mi de Elami grave ao fá de Bfa#mi agudo ou do mi do dito Bfa#mi ao fá de Ffaut agudo. O termo é dois

---

<sup>359</sup> O número de vozes que devem ser cantadas para “percorrer” toda a consonância, acaba por equivaler à atual nomenclatura. Ou seja, o “intervalo” de duas vozes equivale a uma segunda, três vozes a uma terceira, etc.

<sup>360</sup> As “espécies” aqui referidas são as vozes da solmização usadas para cantar estas consonâncias, tanto dentro da mesma dedução como no caso de disjunta.

<sup>361</sup> Note-se que cantar o “fá” de Bfa#mi equivale ao atual “Si bemol”.

tonos e dois semítonos, formando mi fá semitono, fá sol tono, sol lá tono, mi fá semitono.<sup>362</sup>

*Tonus* com diapente é consonância de seis vozes, forma-se por dedução de ut a lá. O termo é quatro tonos e um semitono, formando ut ré tono, ré mi tono, mi fá semitono, fá sol tono e sol lá tono ou por disjunta do fá de Ffaut ao sol de Dlasolre segundo que dito é.

*Semitonus* com diapente é consonância de seis vozes. Forma-se do mi de Elami ao fá de Csolfaut ou do ré de Dsolre ao fá de Bfałmi. O término é três tonos e dois semitonos segundo que dito é [CIII v] em as disjuntas.

*Ditonus* com diapente é consonância de sete vozes dissoantes. Forma-se do ut de Cfaut ao mi de Bfałmi ou do fá de Ffaut grave ao mi de Elami agudo. O termo é cinco tonos e um semitono como já dito é em as disjuntas.

*Semiditonus* com diapente é consonância de sete vozes dissoantes. Forma-se do ut de Cfaut ao fá de Bfałmi, ou do ré de Dsolre ao fá de Csolfaut, ou do mi de Elami grave ao sol de Dlasolre. O termo é quatro tonos e dois semitonos segundo dito é em as disjuntas.

*Diapason* é consonância perfeitíssima de oito vozes. Forma-se do ré de Dsolre ao sol de Dlasolre ou de uma letra a outra sua semelhante. O termo é cinco tonos e dois semitonos como dito é em as disjuntas, donde se deve considerar segundo a composição das ditas consonâncias que toda consonância tem um espécie menos que voz.

## **CAPÍTULO X DOS GÊNEROS DE MÚSICA**

Os géneros em música são três: diatónico e cromático e enarmónico. O género diatónico procede por três intervalos que é por dois tonos compostos e um semitom menor. O cromático procede por outros três intervalos que é por um semitono menor e outro semitono maior e três semitons incompostos, dois [CIV r] menores e um maior em um intervalo que é a *quantidade* de um semidtono. O enarmónico procede por outros três intervalos que é por dois diesis compostos e dois tonos íntegros incompostos. O género diatónico é o mais *propinco*<sup>363</sup> e natural a nós outros<sup>364</sup>. O cromático é menos natural e

---

<sup>362</sup> Apesar de o *tritonus* e o sindiapente terem, aparentemente, o mesmo termo (três tonos e dois tonos mais dois semítonos, respetivamente) são diferentes consonâncias, não só por atravessarem um diferente número de vozes como também pelo facto de a relação entre o tom e o meio tom, como veremos no décimo capítulo, poderia não ser tão simétrica como o padrão ocidental contemporâneo.

<sup>363</sup> Versão arcaica da palavra “propínquo” que significa “que está próximo”. «propínquo».

<sup>364</sup> Esta disposição de palavras remete-nos para o castelhano “nosotros”.

usamos dele quanto em parte<sup>365</sup> tomando um semitono menor dos cinco porque procede para dar comprimento ao diatónico ou para temperar o trítone. O enarmónico em tudo é apartado<sup>366</sup> de nossa natureza.

Considerando as partes de que os dois géneros cromático e enarmónico são compostos por diversos intervalos achamos que cada um tem dois tons e um semitono que é um *diatessaron* do qual se compõe o género diatónico.

O tono se divide em duas partes iguais, a saber,<sup>367</sup> em um semitono menor e outro maior. O semitono menor se compõe de dois diesis, e o maior de dois diesis e uma coma. O diesis segundo esta composição parece ser dividido em duas comas das quais partes nossa humana [*CIV v*] *naturaleza*<sup>368</sup> carece de pronúnciação e assim mesmo dos diesis e do semitono maior que é parte do género cromático: o qual se manifesta em a composição do manicórdio, considerando a ordem inferior dele, que é do género diatónico, e a superior, que é do cromático, maiormente<sup>369</sup> *antre* Alamire e Bfa<sup>h</sup>mi, que segundo a ordem dele, parece *muy* claro. Desde Alamire a primeira voz superior se forma o menor semitono natural e desde a dita voz superior à outra inferior subsequente se forma o apótome que é o maior semitono incantável, dos quais se causa um tono composto segundo que ali e em outras partes do dito manicórdio se manifesta.

Para maior declaração<sup>370</sup> do cantochão se põe a tábua seguinte em a qual se verá *muy* distintamente qual signo está em regra e qual em espaço. E quais letras se chamam graves ou agudas ou sobreagudas. E das três propriedades, qual se canta por <sup>h</sup> ou qual por natural ou qual por b. E as sete deduções donde começa e donde fenece cada uma delas donde se assenta cada uma das claves. [*CV r*]

---

<sup>365</sup> Entenda-se “por vezes”

<sup>366</sup> Entenda-se “se afasta”.

<sup>367</sup> Nesta passagem aparece um “.s.”. Como na edição de 1597 este símbolo é substituído pela expressão “a saber”, considerámos que seria uma transcrição fidedigna do seu significado.

<sup>368</sup> Equivalente castelhano ao português “natureza”.

<sup>369</sup> Entenda-se “de forma especial”.

<sup>370</sup> Entenda-se “uma melhor declamação”.

	e			lá		
	d			lá	sol	
	c			sol	fá	
	b			fá	mi	
Sobreagudas	a			lá	mi	ré
	g $\natural$			sol	ré	ut
	f			fá	ut	
	e			lá	mi	
	d			lá	sol	ré
	c Natura			sol	fá	ut
Agudas	b			fá	mi	
	a			lá	mi	ré
	g $\natural$			sol	ré	ut
	f $\flat$			fá	ut	
	e	lá	mi			
	d	sol	ré			
	c Natura	fá	ut			
	b	mi				
Graves	a	ré				
	F $\natural$	ut				



F

C



[CV v]



Terceiras de salto



Quartas de salto



Quintas de salto

Sextas de salto

Incipiunt intonationes Psal-

Morum, et de Magnificat

Primus tonus



Di - xit do - mi - nus do - mi - no me - o: Se - de a dex - tris me - is

[CVI r]



Mag - ni - fi - cat a - ni - ma - me - a do - mi - num\_\_



Se - cu - lo - rum. A - men\_\_ Se - cu - lo - rum. A - men Se - cu - lo - rum. A - men.



Se - cu - lo - rum. A - men.\_ Se - cu - lo - rum. A - men.\_\_\_\_\_



Se - cu - lo - rum. A - men. Se - cu - lo - rum. A - men. Se - cu - lo - rum. A - men.

[CVI v]

Secundus tonus



Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne in to - to cor - de me -

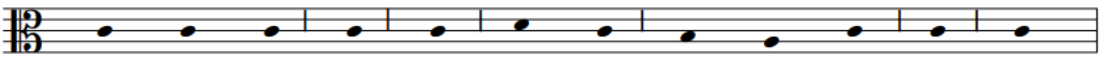


o in con - si - li - o ius - to - rum et con - gre - ga - ti - o - nem.



Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num Se - cu - lo - rum. A - men.

Tertius tonus



Be - a - tus vir qui ti - met Do - mi - num in man -



da - tis e - ius vo - let ni - mis.

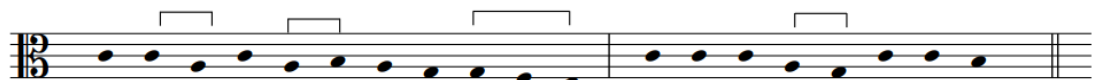
[CVII r]



Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num

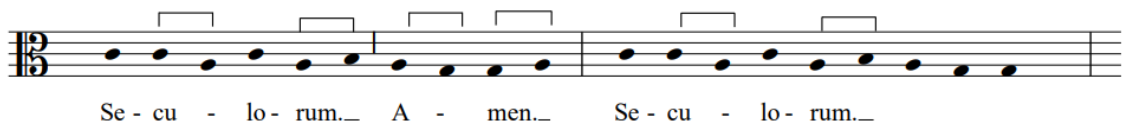


Se - cu - lo - rum. A - men. Se - cu - lo - rum.



Se - cu - lo - rum. A - me Se - cu - lo - rum. A - men.



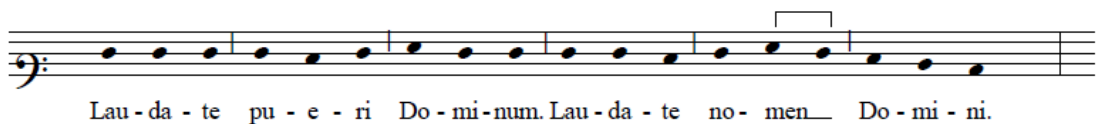


Se - cu - lo - rum... A - men... Se - cu - lo - rum...

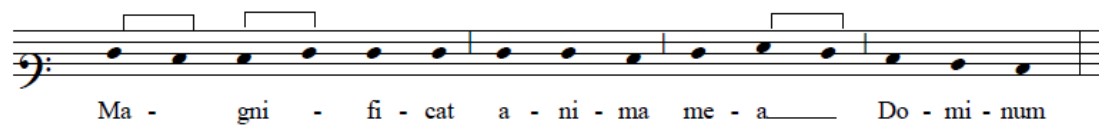


Se - cu - lo - rum... A - me... Se - cu - lo - rum... A - men...

Quartus tonus



Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num. Lau - da - te no - men... Do - mi - ni.



Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a... Do - mi - num



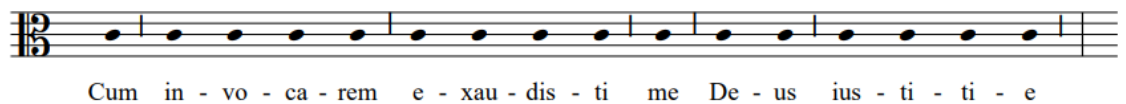
Se - cu - lo - rum... A - men. Se - cu - lo - rum. A - men.

[CVII v]



Se - cu - lo - rum... A - men... Se - cu - lo - rum... A - men.

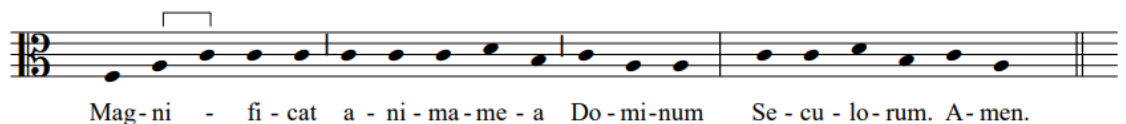
Quintus tonus



Cum in - vo - ca - rem e - xau - dis - ti me De - us ius - ti - ti - e



me - ae in tri - bu - la - ti - o - ne di - la - tas - ti mi - hi.



Mag - ni - fi - cat a - ni - ma - me - a Do - mi - num Se - cu - lo - rum. A - men.

Sextus tonus

[CVIII r]



In Te Do - mi - ne spe - ra - vi non con - fun - dar in ae - ter -



- num in ius - ti - ti - a tu - a li - be - ra me.



Mag ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num. Sae cu - lo rum. A - men.

Septimus tonus



Qui ha - bi - tat in ad - iu - to - ri - o al - tis - si - mi in




pro - tec - ti - o - ne de - i cae - li com - mo - ra - bi - tur.



Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.

[CVIII v]

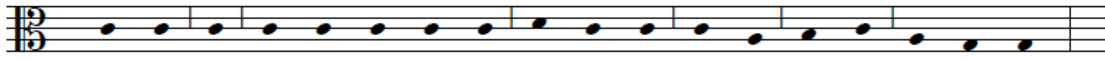


Sae - cu - lo - rum. A - men. Sae - cu - lo - rum A - men. Sae - cu - lo - rum. A - men.



Sae - cu - lo - rum. A - men Sae - cu - lo - rum. A - men.

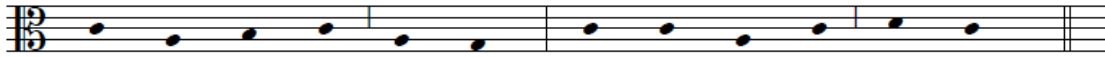
Octavus tonus



Ec - ce nunc be - ne - di - ci - te Do - mi - num om - nes ser - ui Do - mi - ni.



Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num.



Sae - cu - lo - rum. A - men. Sae - cu - lo - rum. A - men.

## Octavus tonus irregular

[DI r]



In e - xi - tu Is - ra - el de Ae - gy - pto do - mus Ia - cob de po -



pu - lo bar - ba - ro. Sae - cu - lo - rum A - men.

## Incipiunt introitus missae.

De primo tono



E - ru - cta - vit cor me - um ver - bum bo - num



di - co e - go o - pe - ra me - a re - gi



Glo - ri - a pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto



[DI v]  
si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per et



in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men.

### De secundo tono

Vir - go\_\_\_ de - i ge - ni - trix quem to - tus non\_\_\_ ca - pit or -  
-bis in tu - a se clau - sit vis - ce - ra fac - tus ho - mo.\_\_\_\_\_  
Glo - ri - a\_\_\_ pa - tri et fi - li - o et spi - ri - tu - i san - cto  
[DII r]  
Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et\_\_\_ nunc\_\_\_ et sem - per  
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men,\_\_\_\_\_

### De tertio tono

Be - ne - dic a - ni - ma me - a Do - mi - no et\_\_\_ o -  
mni - a quae in - tra me sunt no - mi - ni san - ctus e - jus.\_\_\_\_\_  
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto  
[DII v]  
Sic - ut\_\_\_ e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per  
et\_\_\_ in\_\_\_ sae - cu - la sae - cu - lo - rum.\_\_\_\_\_ A - men.\_\_\_\_

## De quarto tono

De - us\_\_\_ mi - se - re - a - tur nos - tri et be - ne - di - cat no - bis

il - lu - mi - net vul - tum su - um su - per nos et mi - se - re - a - tur\_\_\_ nos - tri\_\_\_

[DIII r]

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto

si - cut\_\_\_ e - rat in prin - ci - pi - o et\_\_\_ nunc\_\_\_ et sem - per

et\_\_\_ in\_\_\_ sae - cu - la sae - cu - lo - rum\_\_\_ A - men.

## De quinto tono

Lae - ta - tus sum in his quae dic - ta sunt mi - hi

in do - mum Do - mi - ni i - bi - mus.\_\_\_\_\_

[DIII v]

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto

si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men.\_\_\_\_\_

De sexto tono

No - li ae - mu - la - ri in ma - lig - nan - ti - bus ne - que\_\_  
ze - la - ve - ris fa - ci - en - tes i - ni - qui - ta - tem.  
Glo - ri - a\_\_ Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto  
[DIV r]  
Si - cut\_\_ e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per  
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A men\_\_

De septimo tono

Mi - se - re - re me - i De - us\_\_  
se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am\_\_  
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto\_\_  
[DIV v]  
si - cut\_\_ e - rat in prin - ci - pi - o et nunc\_\_ et sem - per\_\_  
et\_\_ in\_\_ sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - men\_\_

## De octavo tono

Vi - as tu - as Do - mi - ne de - mon - stra mi - hi  
et se - mi - tas tu - as e - do - ce me.  
Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i San - cto  
[D V r]  
si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et sem - per  
et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum A - men

## Incipiunt Gloriae responsiorum

### Primi toni

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o  
et Spi - ri - tu - i San - cto



Secundi toni

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

[DV v]

et Spi - ri - tu - i San - cto

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a melodic line with lyrics 'Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o'. The second staff, marked with '[DV v]', continues the melody with lyrics 'et Spi - ri - tu - i San - cto'. Brackets above the notes indicate phrasing.

Tertii toni

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - tu - i San - cto

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a melodic line with lyrics 'Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o'. The second staff continues the melody with lyrics 'et Spi - ri - tu - i San - cto'. Brackets above the notes indicate phrasing.

Quarti toni

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - tu - i San - cto

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a melodic line with lyrics 'Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o'. The second staff continues the melody with lyrics 'et Spi - ri - tu - i San - cto'. Brackets above the notes indicate phrasing.

Quinti toni

[DVI r]

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o

et Spi - ri - tu - i San - cto

Detailed description: This block contains two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a melodic line with lyrics 'Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li - o'. The second staff, marked with '[DVI r]', continues the melody with lyrics 'et Spi - ri - tu - i San - cto'. Brackets above the notes indicate phrasing.

Sexti toni

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li o  
et Spi - ri - tu - i San - - cto.

The musical notation for the Sexti toni consists of two staves in bass clef. The top staff contains the melody for the first line of text, and the bottom staff contains the melody for the second line. The notes are connected by slurs, and there are rests under the lyrics 'a', 'tri', 'et', and 'o'.

Septimi toni

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li o  
et Spi - ri - tu - i San - - cto.

[DVI v]

The musical notation for the Septimi toni consists of two staves in bass clef. The top staff contains the melody for the first line of text, and the bottom staff contains the melody for the second line. The notes are connected by slurs, and there are rests under the lyrics 'a', 'tri', 'et', and 'o'. A bracket labeled '[DVI v]' spans the top staff from the beginning of the second line to the end of the first line.

Octavi toni

Glo - ri - a Pa - tri et Fi - li o  
et Spi - ri - tu - i San - - cto.

The musical notation for the Octavi toni consists of two staves in bass clef. The top staff contains the melody for the first line of text, and the bottom staff contains the melody for the second line. The notes are connected by slurs, and there are rests under the lyrics 'a', 'tri', 'et', and 'o'.

Sequitur canticum, quod ab Ecclesia cantatur in

laudem Beatissimae Virginis Marie

[DVII r]



Sal - ve re - gi - na ma-ter mi-se-ri- cor - di - e\_\_



Vi - ta dul - ce - do\_\_ et spes nos-tra\_\_ Sal - ve\_\_



Ad te\_\_ cla- ma-mus ex - u - les\_\_ fi - lii He - vae



Ad te\_\_ sus - pi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes



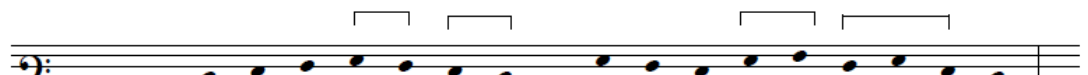
in hac\_\_ la-chri- ma - rum va - le\_\_



E - ia er - go ad - vo - ca - ta\_\_ nos-tra il - los tu - os mi - se - ri -



cor - des o - cu - los ad nos con - ver - te



Et Je-sum be - ne - dic - tum fruc-tum ven- tris\_\_ tu - i.



No - bis post\_ hoc ex - xi - li - um os - ten - de.

O - cle - mens. O - pi - - a.

O - - - - - dul - cis

vir - go Ma - - - - - ri - - - - - a.

Be - ne - di - ca - - - - - mus

do - - - - - mi - num.

[DVIII v]

Sanctissimae Trinitati, et indiuiduae vnitati, et Domini nostri Iesu Christi humanitati, et Beatiissimae Virginis Mariae foecunditati sit sempiterna gloria per infinita saeculorum saecula. Amen.

Benedictum sit dulce nomen Domini nostri Iesu Christi, et gloriosissimae Virginis Mariae Matris eius, nunc et in perpetuum et ultra. Nos cum prole pia, benedicat Virgo Maria. Amen.

Pater noster.

Omnia praetereunt, praeter amare Deum.

## CRITÉRIOS EDITORIAIS

Ao procurarmos diretrizes para a transcrição do tratado considerámos os trabalhos de António Emiliano<sup>371</sup> e a já referida Aida Sampaio Lemos. No entanto, como a acessibilidade do texto era uma prioridade as presentes normas de transcrição textual foram em grande parte importadas das utilizadas pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.<sup>372</sup> Foram removidos alguns critérios por não encontrarem aplicação no texto em questão e foram alterados e adicionados outros que aproximam mais a transcrição do português moderno.<sup>373</sup>

Apesar de o artigo do *Grove Dictionary of Music and Musicians* relativo à notação não fazer distinções relevantes entre a período medieval e o renascentista <sup>374</sup> tomá-lo como primeira referência. Foi preciso, no entanto, complementá-la com o nosso conhecimento sobre as “artecillas”.

Assim, consideradas estas referências, procurámos restringir os nossos critérios de transcrição musical de forma que esta se limitasse à ilustração dos princípios descritos no texto, respeitando a abordagem simples sóbria característica destes tratados. Fazemos, no entanto, uma pequena ressalva. Este impresso foi feito numa altura em que a cultura oral tinha ainda muito peso, pelo que teremos que partir de certas suposições. Por exemplo. O texto refere recorrentemente o canto por “b $\flat$ mol”, mas não encontramos uma única sinalização na sequência desta informação, pelo que o cantor, para começar o solfejo sabendo que hexacorde serviria de complemento ao hexacorde natural, teria que partir, não apenas do tratado (que seria uma ferramenta auxiliar) mas também da tradição ou conhecimento prévio das melodias ensinadas em aula. Este exercício é, portanto, uma tentativa de aproximação a uma cultura cujas perspectivas de reconstrução são sempre limitadas.

---

<sup>371</sup> Emiliano, «Critérios e normas para transcrição e transliteração de textos medievais».

<sup>372</sup> Centro de Estudos de Teatro, «Normas de transcrição».

<sup>373</sup> Esta adaptação deve-se ao facto de os critérios originais terem a preocupação de permitir uma declamação próxima da linguística da época, o que se compreende no âmbito da transcrição da documentação teatral. No entanto, se optássemos pelos mesmos critérios, estaríamos a desviar-nos da procura pela acessibilidade a que nos propusemos inicialmente.

<sup>374</sup> Bent et al., «Notation».

## TRANSCRIÇÃO LITERÁRIA

1. A maior parte das grafias relativas a vogais orais e nasais e a ditongos são modernizadas (*pera* > *para*, *sobir* > *subir*).
2. As letras “y” e “e” com valor de semivogal são substituídas por “i” (*quaes* > *quais*, *terceyro* > *terceiro*, *dous* > *dois*).
3. A grafia das vogais nasais é modernizada em qualquer posição (*demonstrar* > *demonstrar*); o mesmo se faz com a grafia -am do ditongo nasal tónico (*composição* > *composição*). A forma homográfica “sam” foi modernizada para “são”. O mesmo se aplica à forma medieval “assi” (*ad sic*) para “assim”. Apesar de ainda não se ter desenvolvido a forma epentética do artigo feminino “ũa”, este foi modernizado assim como as formações derivadas.
4. As consoantes duplas são simplificadas (*aquelle* > *aquele*).
5. As grafias fonéticas (*abaxo* > *abaixo*) e etimológicas (*perfecto* > *perfeito*) que não permanecem na ortografia atual são atualizadas.
6. A letra “u” com valor de consoante é mudada para “v” (*graues* > *graves*) ou “b” (*tauoa* > *tábua*).
7. A grafia do “h” é regularizada de acordo com a etimologia e a ortografia atual: é eliminado quando não etimológico (*hum* > *um*) e é restituído quando etimológico (*avemos* > *havemos*).
8. A separação de palavras segue o uso moderno, recorrendo ao apóstrofo ou ao hífen quando necessário (*ordenãse* > *ordenam-se*).
9. As abreviaturas são desenvolvidas (*q* > *que*).
10. O emprego de maiúsculas é regularizado nos nomes próprios e inícios de frase.

11. A acentuação das vogais é distribuída segundo a ortografia atual.

12. A pontuação é aplicada com parcimónia, procurando facilitar a percepção textual.

13. Castelhanismos, latinismos, arcaísmos, e outros casos linguísticos particulares aparecem no corpo de texto em itálico com a forma de acordo com a que é utilizada no documento. É referida em nota de rodapé uma adaptação moderna. Os termos relacionados especificamente com a teoria musical são também acompanhados por uma nota de rodapé que remete para o glossário.

13. Algumas inconsistências (*exceyto* e *excepto*) e aparentes gralhas (*confirando*) são omitidas no corpo de texto, sendo referidas em nota de rodapé.

14. Também em nota de rodapé são explicitadas algumas partes do texto de compreensão menos acessível quer pela sintaxe quer pelo vocabulário.

15. O pé de mosca serviu de referência para iniciar os parágrafos da transcrição.

16. Os signos foram transcritos de modo familiarizar o leitor com a terminologia deste tipo de tratados. A letra é sempre apresentada em maiúscula e as vozes sem acentuação (ex: *Csolfaut*). No entanto, para facilitar a sua percepção, as células são destacadas por aspas no segundo capítulo (ex: *Em Are há uma letra e uma voz. “A” é a letra e “ré” é a voz*).

17. Como referimos, este impresso em oitavo, ou seja, é composto por folhas dobradas que formam pequenos cadernos do tamanho de um oitavo da folha. Estes cadernos são assinalados com letras no impresso no canto inferior direito de grande parte das páginas. Para facilitar uma consulta do documento original, assinalámos na tratado a identificação dos cadernos entre parênteses retos e em itálico.

18. As inconsistência no uso da numeração foram padronizadas.

## TRANSCRIÇÃO MUSICAL

1. Não foi feita uma distinção quantitativa de valor rítmico entre as notas.<sup>375</sup>
2. As ligaduras estão assinaladas de acordo com a forma convencional, ou seja, com parêntes recto horizontal por cima das notas. Todos os acidentes foram inseridos pelo editor e a sua inserção é baseada, tanto no texto deste tratado e edições posteriores do mesmo como outros tratados abordados neste estudo.
3. As claves dos exemplos foram mantidas.
4. As alturas foram respeitadas, não tendo sido efetuada qualquer transposição.
5. A separação dos exemplos e das entoações é respeitada e o *custus* (sinal indicador da nota do sistema seguinte) não foi contabilizado por ser um conceito estranho ao solfejo atual.
6. Teve-se como referência a posição do texto na fonte. Na transcrição e aplicação do texto, para além deste fator, tivemos em consideração a relação entre as sílabas e as ligaduras, coloração e melismas, relação entre as frases melódicas e as palavras, etc.

---

<sup>375</sup> Afonso Bernal, ao falar sobre as figuras do cantochão, associa o *punctum* e o *rhombus* à breve e à semibreve. No entanto Juan Martinez não o faz e este insere-se numa escola de interpretação rítmica que trata todas as notas com o mesmo valor. Uma vez que o ritmo não é um tema estrutural na obra, optámos por não fazer essa distinção. Mazuela-Angueta, «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista», 63.



## COMENTÁRIO CRÍTICO

F. 6 r

Corrigimos a palavra que, incoerente com os restantes casos, se apresentava com “bemol”

F. 8 r

No impresso original a palavra “irregularmente” (na segunda linha) aparece escrita como “regularmente”, tratando-se de um erro. Percebemos isto, não só pelo sentido do texto como pelo facto de, na edição de 1597, este ser corrigido (f. 7 v).

F. 10 r

Na ilustração do âmbito do primeiro e segundo modos a barra dupla aparece depois do diapente feito em cinco notas ascendentes e não logo depois dos dois saltos (como acontece no exemplo do terceiro e quarto tons e no do sétimo e oitavo. Antecipámos a barra dupla para ser coerente com o padrão que está fortemente estabelecido na reconstituição do tratado original. Também corrigimos o signo que, incoerente com os restantes casos, se apresentava com “Desolre”.

F. 11 r

Pelos mesmo motivos enunciados a propósito do fólho anterior, colocámos a barra dupla (em vez de apenas uma, como no original) na ilustração do âmbito do quinto e sexto modos.

F. 16 r

O original tem o segundo exemplo das conjuntas em F3, quando, pela descrição do tratado e, comparando com a versão de 1597 (f. 15 r) verificamos que a clave correta é F2.

F. 19 v

Corrigimos, pela coerência da palavra uma abreviatura equivalente a “um” para “uma”, por uma questão de coerência de frase.

F. 31 r

Corrigimos em “gementes” a clave C4 para F4, confirmando com a versão de 1597 (f. 34 r).

F. 31 v

Antes de “oculos” colocámos uma clave F3 em falta que serviria de referência até “converte”, confirmando com a versão de 1597 (f. 34 r).

## BIBLIOGRAFIA

- Alegria, José Augusto. *O ensino e prática da música nas sés de Portugal: da Reconquista aos fins do século XVI*. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1985.
- Almeida, António José de. «A mobilidade do impressor quinhentista português António de Mariz». Literary item. CEPESE | CENTRO DE ESTUDOS DA POPULAÇÃO, ECONOMIA E SOCIEDADE. Acedido 30 de junho de 2020.  
<https://www.cepese.pt/portal/pt/publicacoes/obras/artistas-e-artifices-e-sua-mobilidade-no-mundo-de-expressao-portuguesa/a-mobilidade-do-impressor-quinhentista-portugues-antonio-de-mariz>.
- Alvarenga, João Pedro d'. «A neglected anonymous requiem mass of the early sixteenth century and its possible context.» *Musica Disciplina* 57 (2012): 155–89.
- . «Patterns for Sixteenth- to Early Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass». Acedido 29 de junho de 2020.  
[https://www.academia.edu/7440082/Patterns\\_for\\_Sixteenth-\\_to\\_Early\\_Seventeenth-Century\\_Portuguese\\_Polyphonic\\_Settings\\_of\\_the\\_Requiem\\_Mass](https://www.academia.edu/7440082/Patterns_for_Sixteenth-_to_Early_Seventeenth-Century_Portuguese_Polyphonic_Settings_of_the_Requiem_Mass).
- Anselmo, Artur. *O livro de Luís Rodrigues, impressor de textos humanísticos*. Coimbra: Fac. de Letras, 1993.
- «antre». Em *Dicionário Online Priberam de Português*. Acedido 13 de janeiro de 2022.  
<https://dicionario.priberam.org/antre>.
- ASALE, RAE-, e RAE. «trasuntar». Em «*Diccionario de la lengua española*» - Edición del Tricentenario. Acedido 13 de janeiro de 2022. <https://dle.rae.es/trasuntar>.
- «Ascension Mazuela-Anguita». Acedido 27 de novembro de 2021.  
<https://scholar.google.com/citations?user=eg8aqXEAAAAJ&hl=es>.
- Barbosa Machado, Diôgo. *Bibliotheca lusitana historica, critica, e cronologica. Na qual se comprehende a noticia dos autores portuguezes, e das obras, que compuserão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo prezente*. Lisboa, 1741.  
<http://archive.org/details/bibliothecalusit02barbuoft>.
- Blackburn, Bonnie. «Lusitano, Vicente». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- Brandão, Mário, Manuel Lopes de Almeida, e Universidade de Coimbra. *A Universidade de Coimbra esboço da sua história*. Coimbra: por ordem da Universidade, 1937.
- Briquet, Charles-Moïse. *Les filigranes*. Vol. 4. A. Jullien, 1907.
- Britannica, Encyclopaedia. «Chorale | vocal music | Britannica». Acedido 30 de junho de 2020.  
<https://www.britannica.com/art/chorale>.
- Canguilhem, Philippe, e Alexander Stalarow. «Singing upon the Book According to Vicente Lusitano». *Early Music History* 30 (outubro de 2011): 55–103.  
<https://doi.org/10.1017/S0261127911000052>.
- Carvalho, Joaquim Martins. «Apontamentos para a historia da typographia em Coimbra, desde a sua introdução nesta cidade em 1531 até o presente”». *O Conimbricense: : jornal politico, instructivo e commercial*, 09 de 1867.
- Centro de Estudos de Teatro. «Nommas de transcrição». Acedido 6 de junho de 2022.  
<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet-publicacoes/cet-edicoes-online/cet-pecas/724-nommas-de-transcricao#Transcricao>.
- «CESEM » Bernadette Nelson». Acedido 24 de novembro de 2021.  
<https://cesem.fcsh.unl.pt/en/pessoa/bernadette-nelson-2/>.
- «CESEM » Manuel Pedro Ferreira». Acedido 26 de novembro de 2021.  
<https://cesem.fcsh.unl.pt/en/pessoa/manuel-pedro-ferreira-en/>.
- «com-miscão». Em *Charlton T. Lewis, Charles Short, A Latin Dictionary*. Acedido 7 de janeiro de 2022.  
<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0059:entry=commisceo>.

- Congresso História da Universidade, e Universidade de Coimbra., eds. *Universidade(s): história, memória, perspectivas actas*. Coimbra Lisboa: Comissão Organizadora do C.H.U. Diglivro [distrib.], 1991.
- Craesbeck, Paolo. *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor: Por ordem de sua Mag. por Paulo Craesbeck. Anno 1649*. Começou-se a imprimir a presente edição (2.a) do Catalogo da livraria da musica de elrey D. João o IV no Porto, na Imprensa portugueza, aos x dias do mez de novembro do mesmo anno, 1649.
- Crespo, Sara Dacal. «A música impressa do fundo da Biblioteca Geral da universidade de Coimbra. Catalogação dos livros de partes do séc. XVI». Em *A música impressa do fundo da Biblioteca Geral da universidade de Coimbra. Catalogação dos livros de partes do séc. XVI*, 2018. <https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/82303>.
- De todas as partes do Mundo: O património do 5.º duque de Bragança, D. Teodósio I*. Lisboa: Tinta-da-China / CHAM, 2018.
- Delumeau, Jean, e Pedro Elói Duarte. *A civilização do Renascimento*. Lugar da história 63. Lisboa: Edições 70, 2004.
- Dias, J. S. da Silva. *A política cultural da época de D. João III*. Coimbra: Instituto de Estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra, 1969.  
<http://catalog.hathitrust.org/api/volumes/oclc/4101081.html>.
- Emiliano, António H. F. P. A. «Critérios e normas para transcrição e transliteração de textos medievais». Acedido 6 de junho de 2022.  
[https://www.academia.edu/3777459/Crit%C3%A9rios\\_e\\_normas\\_para\\_transcri%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_translitera%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_textos\\_medievais](https://www.academia.edu/3777459/Crit%C3%A9rios_e_normas_para_transcri%C3%A7%C3%A3o_e_translitera%C3%A7%C3%A3o_de_textos_medievais).
- Ferreira, Manuel Pedro. «Mateus de Aranda: O Tratado de Cãto Llano (1533) — Notas de Leitura». Acedido 16 de maio de 2019.  
[https://www.academia.edu/4340759/Mateus\\_de\\_Aranda\\_o\\_Tratado\\_de\\_c%C3%A3to\\_lano\\_1533\\_Notas\\_de\\_leitura](https://www.academia.edu/4340759/Mateus_de_Aranda_o_Tratado_de_c%C3%A3to_lano_1533_Notas_de_leitura).
- . «O Tratado Musical de Leiria». Acedido 28 de maio de 2019.  
[https://www.academia.edu/37348365/O\\_tratado\\_musical\\_de\\_Leiria](https://www.academia.edu/37348365/O_tratado_musical_de_Leiria).
- Fonseca, Fernando Taveira da, José Antunes, Irene Maria Vaquinhas, Isabel Nobre Vargues, Luís Reis Torgal, e Fernando J. Regateiro, eds. *Imprensa da Universidade de Coimbra: uma história dentro da história*. Série investigação. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2001.
- Franco, José Eduardo, Carlos Fiolhais, e Rui Vieira Nery. *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa: primeiros tratados de música*. Vol. 20. Círculo de Leitores, 2019.  
<https://repositorioaberto.uab.pt/handle/10400.2/8672>.
- Freis, Wolfgang, e Bonnie Blackburn. «Bermudo, Juan». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- Galán Gómez, Santiago. «El tratado musical de Pedro Martínez de Osma, un testimonio recuperado del siglo XV». *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30, n. 0 (12 de janeiro de 2018): 113–35. <https://doi.org/10.5209/CMIB.58565>.
- Gasquet, Francis Aidan. *Parish Life in Mediaeval England*. Methuen, 1906.
- Gonçalves de Pinho, Ernesto. *Santa Cruz de Coimbra: centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- Gonçalves, José Jorge David de Freitas. «A imprensa em Coimbra no século XVII», junho de 2010. <https://run.unl.pt/handle/10362/10106>.
- Griffiths. «The Printing of Instrumental Music in Sixteenth-Century Spain». *Revista de Musicología* 16, n. 6 (1993): 3309. <https://doi.org/10.2307/20796936>.
- Heartz, Daniel, e Laurent Guilllo. «Attaignant, Pierre». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- Heitlinger, Paulo. «João de Barreira foi um impressor português, que imprimiu em Lisboa.» Acedido 29 de junho de 2020. <http://www.tipografos.net/historia/joao-de-barreira.html>.
- Holweck, Frederick. «Ecclesiastical Feasts». Em *Catholic Encyclopedia*. Acedido 7 de março de 2022. <https://www.newadvent.org/cathen/06021b.htm>.
- «ICREA». Acedido 27 de novembro de 2021. <https://www.icrea.cat/Web/ScientificStaff/-537>.

- Jüsten, Helga Maria. *Para a história da tipografia portuguesa: a Oficina de Germão Galharde e de sua Viúva: 1519-1565*. Catálogos. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal : Centro de estudos Históricos, Universidade Nova de Lisboa, 2020.
- Knighon, Tess. «Preliminary Thoughts on the Dynamics of Music Printing in the Iberian Peninsula during the Sixteenth Century». *Bulletin of Spanish Studies* 89, n. 4 (junho de 2012): 521–56. <https://doi.org/10.1080/14753820.2012.684921>.
- La Rúa, Joaquín Hazañas de. «Diputación Provincial de Sevilla». Em *Diputación Provincial de Sevilla*, 75, 2010.
- Leithart, Peter. «Congregational singing in Medieval Liturgy», sem data. <https://www.patheos.com/blogs/leithart/2016/03/congregational-singing-in-medieval-liturgy/>.
- Levy, Kenneth, John A. Emerson, Jane Bellingham, David Hiley, e Bennett Mitchell Zon. «Plainchant». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- Luísa. «Los Cromberger: una imprenta de Sevilla y Nueva España», 2003. <https://web.archive.org/web/20160524034936/http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/loscrombergerunaimprentadesevilla.htm>.
- Luper, Albert. «Góis, Damião De». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- «Mariana Portas de Freitas». Acedido 26 de novembro de 2021. <http://www.inetmd.pt/index.php/pessoas/integradosnaodoutorados/doutorandos/604-mariana-portas>.
- «Mario de Sampayo Ribeiro, musicólogo – Meloteca». Acedido 26 de novembro de 2021. <https://www.meloteca.com/portfolio-item/mario-de-sampayo-ribeiro/>.
- Marquilhas, Rita. *A faculdade das letras: leitura e escrita em Portugal no século XVII*. Editora da Universidade São Francisco, 2003.
- Matos, Joaquim Teles de. «Additamentos ao livro do sr. Joaquim de Vasconcellos os Musicos Portugueses». *O Conimbricense*, 17 de fevereiro de 1871.
- Mazuela-Anguita, Ascensión. «Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista». *Universidad de Barcelona* 1 (2012). <https://digital.csic.es/handle/10261/72212>.
- Meirinhos, José Francisco. «A tipografia de Santa Cruz : 1530-1563». [http://aleph.letras.up.pt/F?func=find-b&find\\_code=SYS&request=000206774](http://aleph.letras.up.pt/F?func=find-b&find_code=SYS&request=000206774), 2001. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/55725>.
- Melo, Arnaldo Faria de Ata??de e. *O papel como elemento de identificação*. Lisboa: Oficinas gráficas da Biblioteca nacional, 1926.
- Miranda, Margarida. «Música para o Teatro Humanístico em Portugal». *Humanitas*, n. 55 (2003): 315–40.
- Miranda, Pedro Carlos Lopes. «Diego Buxel (? – †POST 1572) em Coimbra». Em *Sons do Clássico: no 100º aniversário de Maria Augusta Barbosa*, por Margarida Lopes de Miranda e J. M. Pedrosa Cardoso, 47–58. Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. [https://doi.org/10.14195/978-989-26-0567-8\\_5](https://doi.org/10.14195/978-989-26-0567-8_5).
- Monteiro, Maria do Amparo Carvas. *Da música na Universidade de Coimbra (1537-2007): das artes liberais aos estudos artísticos*. Editado por Centro Interuniversitário Estudos Camonianos, 2015.
- Nelson, Bernadette. «Music Treatises and Artes Para Tanger in Portugal Before the 18th Century: An Overview». Acedido 28 de maio de 2019. [https://www.academia.edu/13148829/Music\\_Treatises\\_and\\_Artes\\_para\\_Tanger\\_in\\_Portugal\\_Before\\_the\\_18th\\_Century\\_An\\_Overview](https://www.academia.edu/13148829/Music_Treatises_and_Artes_para_Tanger_in_Portugal_Before_the_18th_Century_An_Overview).
- O Passonário polifónico de Guimarães*, 2013.
- Pedro, Celeste Maria Lourenço da Silva de Oliveira. «Sixteenth-Century Print Culture in the Kingdom of Portugal: A Study on Typographical Specimens Used in the Printing Houses of João de Barreira and João Álvares», 17 de julho de 2018. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/115283>.

- Pelayo, Marcelino Menéndez y. *Obras Completas (Tomo I): Historia de las ideas estéticas en España*. Ed. Universidad de Cantabria, 2018.
- Pellicer, Clara. «Vida y muerte de un maestro de canto llano de la catedral de Sevilla en el siglo XVI: El tratadista Luis de Villafranca». *Anuario Musical*, 24 de janeiro de 2017, 21. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2016.71.02>.
- «prolixo». Em *Dicionário Online Priberam de Português*. Acedido 13 de janeiro de 2022. <https://dicionario.priberam.org/prolixo>.
- «propínquo». Em *Infopédia - Dicionários Porto Editora*. Acedido 18 de janeiro de 2022. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/prop%C3%ADnquo>.
- «quita». Em *Dicionário Online Priberam de Português*. Acedido 13 de janeiro de 2022. <https://dicionario.priberam.org/quita>.
- Rees, Owen. «Cristo, Pedro De». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- . «Garro, Francisco». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- . «Paiva, Heliodoro De». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- . *Polyphony in Portugal C. 1530-C.1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. New York: CRC Press Inc, 1995.
- Ribeiro, Mário de Sampaio. *A «Arte de Cantollano», de autor desconhecido, (R. 14670), da Biblioteca Nacional de Madrid e a «Arte» de Juan Martinez*. Coimbra: s.n., 1963.
- Robledo Estaire. «El canto llano en la tratadística de la época de Victoria». *Revista de Musicología* 35, n. 1 (2012): 297. <https://doi.org/10.2307/41959404>.
- Rodríguez, Marciano Sanchez. «Coimbra y Salamanca. Transferencia de pautas universitarias». Em *Las relaciones entre Portugal y Castilla en la época de los descubrimientos y la expansión colonial*, 207–22. Universidad de Salamanca, 1994.
- Rotem, Elam. «Ficta!» Acedido 6 de março de 2022. <https://www.earlymusicresources.com/youtube/ficta>.
- . «Solmization and the Guidonian hand in the 16th century». Acedido 2 de março de 2022. <https://www.earlymusicresources.com/youtube/solmization>.
- S.A, Priberam Informática. «confira». Em *Dicionário Online Priberam de Português*. Acedido 6 de janeiro de 2022. <https://dicionario.priberam.org/confira>.
- Samu, Leonardo. «A monarquia e a língua portuguesa: panorama linguístico em Portugal», n. 28 (2015): 60–69.
- Sharrer, Harvey L. «A Late Fifteenth-Century Portuguese Plainchant Treatise», sem data, 30.
- Stevenson, Robert. «Aranda, Matheo De». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- . «Bernal, Afonso Perea». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- . «Bernal Gonçalves, José». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- . «Escobar, André De». Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- . «Estevan, Fernand». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- . «Frouvo, João Álvares». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- . *La Música En La Catedral de Sevilla, 1478-1606. Documentos Para Su Estudio. [Compiled by R. Stevenson from the «Actas Capitulares.»]*, 1954.
- . «Martínez Verdugo, Sebastián». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- . «Montanos, Francisco De». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.
- . «Silva, Manuel Nunes Da». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres MacMillan, 2001.

- . «Thalesio, Pedro». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- Tello, F. J. León. «Martínez de Bizcargui, Gonzalo». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001.
- Universidade de Coimbra e Fundação Calouste Gulbenkian. *História da Universidade em Portugal*. Coimbra; [Lisboa: Universidade de Coimbra Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- Vieira, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*. Vol. II. Lisboa: Lambertini, 1900.
- Viterbo, Sousa. *Artes e artistas em Portugal; contribuições para a historia das artes e industrias portuguezas*. Lisboa, Livraria Ferreira, 1892.  
<http://archive.org/details/arteseartistasem00vite>.
- Williams, Edwin B, e Antônio Houaiss. *Do latim ao português: fonologia e morfologia históricas da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo brasileiro, 2001.
- Zwilling, Carin. «O Livro do Cortesão de Baldassare Castiglione – tradução e comentários de passagens a respeito da música por Carin Zwilling», 27 de novembro de 2016.

# **ANEXOS**



## ANEXO I – CATALOGAÇÃO DO M.I.254

AUTOR: (Martinz (Ioão))  
LOCAL: Coimbra  
TÍTULO: (Arte De Canto chão)  
IMPRESSOR: (Joam Aluares, provàvelmente)  
LUGAR DA IMPRESSÃO: (Coimbra)  
EDITOR: o impressor?  
LUGAR DA EDIÇÃO: o da impressão  
FOLIAÇÃO: 31 fls. inums. (falta a l.ª que seria o frontispício).  
FRONTISPÍCIO: fictício: (Arte De Canto chão, posta & reduzida em sua inteira perfeição, segũdo a pratica delle (...) Ordenada por Ioão Martinz Sacerdote (...) e tresladada em linguagem portugues por Afonso Perea (...) Coimbra. Anno de M.D.L.-)

COTA: M.I.-254 (Biblioteca Geral da Universidade)  
DATA DA IMPRESSÃO: Entre 1553-1560, provàvelmente

OBSERVAÇÕES: Fictício, o frontispício, por este não existir no lugar próprio, nem dele haver notícia em qualquer parte. Admita-se que os dizeres acima não figuraram tal e qual na composição gótica, possivelmente do impressor da Universidade, João Álvares. Mas algo leva a crer que eles representam coisa aprximada: é o ter-se em conta o rosto da "Arte De Canto chão", (...) "Ordenada por Ioão Martinz" (lida na Bib. Públ. de Évora - "Res. 294" - para se redigir esta nota) (...) e "Acrecentada de nouo" (...) "por Afonso Perea" (Coimbra, 1597).

Que se trata da tradução de Afonso Perea ("de Bernal", como se imprimiu no verso da fl. Bij, do "Res. 294") é incontroverso. E para a asserção não ser tomada como ousadia dê-se-lhe abonação com os seguintes passos, em cópia fiel extraída do M.I.-254:

cap. iij - "cinco regras (1) do canto chão" (fl. 6 do "Cad. A").  
cap. V - "hã passada" (2) (Biiij v.ª).  
" " - "a causa de nã sabelo tirar" (o cantochão) "os q̄ trasuntará da primeyra regre ã quita" (3) (fl. 6 do "Cad. B").  
cap. VIII - "Essacor (4) mayor"... "Essacor menor"... "Etacor (5) mayor"... "Etacor menor" (Cad. Cj).  
cap. IX - "Sindiapête" (6)... "vozes dissoantes" (7) (Cad. C(j) v.ª e Cij).

OBSERVAÇÕES: Semelhante linguagem, não desconhecida do músico que algum dia tentou esclarecer-se no domínio da complicada terminologia da técnica antiga, tem a verdadeira correspondência e o completo paralelismo no "Res. 294" antemencionado. Finalmente, a hipótese quanto a J. Álvares nasceu da semelhança dos tipos góticos com os do R-22-15, da B.G.U.C. (impr. de 1556). Se, porém, não foi ele o impressor, então só pode ter sido António de Barreira.

---

(1) - regras (= linhas).  
(2) - passada (= passagem, passo).  
(3) - primeyra regra ã quita (= pauta de uma só linha em pauta de cinco).  
(4) - Essacor (= 6.ª, hexacordo).  
(5) - Etacor (= 7.ª, heptacordo).  
(6) - Sindiapête (= 5.ª diminuta).  
(7) - dissoantes (= dissonantes, como facilmente se compreende).

Fig. 1 – Entrada no catálogo dactilografado dos impressos musicais da BGUC, por Manuel Joaquim (documento interno da BGUC).

## Nota bibliográfica

No fundo musical da Biblioteca da Universidade de Coimbra encontra-se uma espécie do maior interesse, M. I. 254, não citada nos reportórios bibliográficos, a qual mereceu ao musicólogo Manuel Joaquim a seguinte nota que passamos a transcrever:

### ARTE

De Canto chão, posta & reduzida em sua enteira perfeição, següdo a pratica delle (...) Ordenada por Ioão Martinz Sacerdote (...) e tresladada em linguagem portugues por Afonso Perea (...)

COIMBRA.  
ANO DE M. D. L. a)

«N. B. — Exemplar *único*, sem portada, da qual se não conhece referência até hoje — 10.3.1962 — em qualquer parte.

Sem dúvida que os dizeres adoptados como próprios de um frontispício fictício não figuraram tal e qual na composição gótica, possivelmente de João Álvares, impressor da Universidade. Admitte-se, porém, que algo induz a crer representem eles coisa aproximada: é o ter-se em conta o rosto da *Arte De Canto chão (...)* *Ordenada por Ioão Martinz (...)* e *Acrecentada de nouo (...)* por Afonso Perea (Coimbra, 1597) — exemplar na Bib. Púb. de Évora, Res. 294.

Cotejando-se este exemplar com o M. I. 254, motivo desta anotação, logo se fortalece o juízo de se estar ante a tradução de Afonso Perea (de Bernal, consoante se imprimiu em 1597, no vº da fl. Bij). Mas, repare-se bem, na tradução dada a lume pela primeira vez, provavelmente entre 1553 e 1560. E fortalece-se o aludido juízo pela circunstância de qualquer músico um tanto ou quanto esclarecido, no concernente à linguagem antiga da sua Arte, encontrar verdadeira correspondência, aqui e ali, em vocábulos que só podem ter saído da pena do mesmo tradutor. *V. gr.*: *regras* (= linhas); *passada* (= passagem, passo); *essacor* (= 6.<sup>a</sup>, hexacordo);

a) A nota reduzida por mim, para ser apenas ao raríssimo *lirrinho*, e que se perdeu após haver servido para a composição topográfica, nunca teve ponto fi-

Fig. 2 — Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol XXV, 1962. P. 410

etacor (= 7.<sup>a</sup>, heptacordo), e o mais que se pode colher em leitura cuidadosa.

Finalmente: a hipótese quanto a João Álvares nasceu da semelhança dos tipos góticos com os do R-22-15, da B. G. U. C. (impressão de 1556) <sup>(1)</sup>. Se, porém, não foi ele o impressor, então só pode ter sido António de Barreiras.

nal depois do L (= 50). Se assim tivesse acontecido, isso ressaltava contradição com o passo a provavelmente entre 1553 e 1560, na 14.<sup>a</sup> linha do NB.

Foito isto, convém ressaltar que ao citado L deve ter seguido uma reticência (M. D. L...); ou, se assim não escrever, então pus, se estava certa, pequeno traço em seu lugar (M. D. L—), pois deste modo se encontra no original da minha catalogação, efectuada para a Fundação Calouste Gulbenkian, da qual se tem feito cópia (não sei se verificada) para a Biblioteca Geral da Universidade.

Coimbra,  
25. v. 1964

Augusto Lourenço

(1) «Constituições synodales do bispado de Viseu». Coimbra, João Álvares, 1556.

Fig. 3 – Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra, vol XXV, 1962. P. 411

### **Transcrição da nota escrita à mão (figuras 2 e 3):**

A nota redigida por mim, para ser apensa ao raríssimo livrinho, e que se perdeu após haver servido para a composição tipográfica, nunca teve ponto final depois do L (=50). Se assim tivesse acontecido, disso ressaltava contradição com o passo «provavelmente entre 1553 e 1560», na 14<sup>a</sup> linha do N.B.

Posto isto, convém ressaltar que ao citado L deve ter seguido uma reticência (M. D. L...); ou, se assim não escrevi, então pus, de certeza certa, pequeno traço em seu lugar (M. D. L --), pois deste modo se encontra no original da minha catalogação, efectuada para a Fundação Calouste Gulbenkian, da qual se tem feito cópia (não sei se verificada) para a Biblioteca Geral da Universidade.

Coimbra,

25. V. 964



ANEXO II – OFÍCIO RELATIVO À DOAÇÃO DA FLUC (INSTITUTO DE ESTUDOS HISTÓRICOS) À BGUC DE VÁRIOS MANUSCRITOS E IMPRESSOS ANTIGOS



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS HISTÓRICOS DR. ANTÓNIO DE VASCONCELOS

*Recobido em 20-1-1944.  
Reg. do rubro n.º 24  
a F.ª 8 em 20/5/1944  
Resp. em 23-1-1944.  
Of.º 4.º 776.º 20*

Exm<sup>a</sup> Senhor 1<sup>a</sup> Conservador da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Em nome do Exm<sup>a</sup> Director dêste Instituto tenho a honra de enviar a V. Ex<sup>a</sup> **56** livros manuscritos e impressos que constam da lista junto, livros êsses aqui depositados, que por deliberação do Exm<sup>a</sup> Conselho desta Faculdade foram definitivamente cedidos a essa Biblioteca Geral.

Aproveito o ensejo para apresentar a Vossa Ex<sup>a</sup> os meus cumprimentos

A Bem da Nação

Universidade de Coimbra, 20 de Maio de 1944

O Secretário do Instituto de Estudos Históricos

*Porquato de Souza Lamy*





FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS HISTÓRICOS DR. ANTÓNIO DE VASCONCELOS

Para a Biblioteca Geral da Universidade

- 1- Processionale in Festo Purificationis B.M.V. - Sec. XVI (manuscrito)
- 2- Officium quinque Plagarum (manuscrito)
- 3- Processionale Cisterciense (manuscrito)
- 4- Processionale Cisterciense (manuscrito)
- 5- Processionale Ecclesiae Cathedralis Conimbrigensis (manuscrito)
- 6- Os quatro evangelhos da Paixão (manuscrito)
- 7- Várias antifonas e responsórios para uso da Sé (manuscrito)
- 8- Officium defunctorum ad usum cisterciensem, (manuscrito)
- 9- Todos os hinos do ano litúrgico a 4 vozes (manuscrito)
- 10- Pequenos trechos de música profana (manuscrito)
- 11- Officio nocturno de S. Leonardo e de S. Lázaro (1519,manuscrito)
- 12- Constituições da Ordem dos Ermitãos da Ordem de Santo Agostinho (manuscrito)
- 13- Regra das freiras de Santa Clara (manuscrito)
- 14- Regra das freiras de Santa Clara (manuscrito)
- 15- Constituições gerais da Ordem de Santa Clara (manuscrito)
- 16- Declaração das rúbricas do Breviário em língua portuguesa (ms.)
- 17- Lições de Teologia de Soares (manuscrito)
- 18- Tratado de moral (manuscrito)
- 19- Lições de direito civil (manuscrito)
- 20- Lições de direito civil (manuscrito)





FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS HISTÓRICOS DR. ANTÓNIO DE VASCONCELOS

- 21- Questões de direito canónico ; Controvérsia a propósito do Bispo de Meliapor (manuscrito)
- 22- Theses deductas ex rubrica de alienatione judiciá....defendit Emmanuel Peixoto de Miranda (1723)etc. (parte manuscrita e parte impressa)
- 23- Cartas do Padre António Vieira e outros papeis do mesmo (1643) (manuscrito) 527259444
- 24- Locke, Ensaio sôbre o entendimento humano (tradução portuguesa para imprimir, prohibida pela censura),(1790)(manuscrito)
- 25- Quadras populares -Sec. XIX (manuscrito)
- 26- Quadras populares e provérbios -Sec XIX (manuscrito)
- 27- Manuel de Santa Ana,O.F.M.,Análise sôbre a Análise da Profissão da Fé de Pio V (Sec. XIX,manuscrito)

Livros impressos de música e cantochão

- 28- Miguel de Fuenllana, Orphenica lyra,música para vihuela (1554)
- 29-39- Novena de S. José, 7 volumes:contralto,1 -tenor,3 -baxo,2 -tiple, 1 (1724)
- 36-37- Corôa seráfica oferecida a Maria Santíssima (1767) 2 exemplares
- 38- Novena da Imaculada Conceição (1747)
- 39- Simphonia Angélica a 4 e 6 vozes,baxo (1585)
- 40- Motecta Festorum, de Pier Luigi Palestrina (1585)
- 44- Madrigali di Agostino Agazzari (1600)
- 48- Motecta Bernardini Nanini (1611)
- 48- Introitus et Halellulah (1560)
- 44- Hymni Joannis Contini (1561)



FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA  
INSTITUTO DE ESTUDOS HISTÓRICOS DR. ANTÓNIO DE VASCONCELOS

- ~~45~~ Arte de Cantollano y Contrapunto (1535)
- ~~46~~ Arte Mínima de Canto Cham (1704)
- ~~47~~ Resumo das Regras Gerais; ; ; ..... do Canto Cham (1741)
- ~~48~~ Arte de Canto Cham (s. d.)

Incunábulo

- ~~49~~ Liber Aniani qui computus nuncupatur (s. d.)

Manuscritos (Suplemento)

- ~~50~~ Frei Leonardo da Purificação, Notícias e tempo bem empregado (1709)
- ~~54-56~~ 6 pequenos manuscritos de meditações, orações etc.



## ANEXO III – COMPARAÇÃO DE CARACTERES GÓTICOS

**Tab. 1** – Caracteres usados no M.I.254

<b>Alfabeto maiúsculo</b>						
A	B	C	D	E	F	G
						
H	I/J	K/L	M	N	O	P
		---				
Q	R	S	T	U/V	X	Y/Z
					---	---
<b>Alfabeto minúsculo</b>						
A	b	c	d	e	f	g
 		 		 		
H	i/j	l	m	n	o	p
	 					
Q	r	s	t	u/v	x	y/z
	 	 		  		 
<b>Ligaduras/Abreviaturas/Sinais gráficos/Números</b>						
 <i>de</i>	 <i>et</i>	 <i>pr</i>	 <i>que</i>	 <i>bequadro</i>	 <i>gamma</i>	

Designação do Tipo: XII – 1537 – HMJ [II], VIII<sup>L</sup>- 40: 83/85 G

Proveniência e classificação anterior: HMJ, VIII<sup>B</sup> – 15: 99 G [« Valentim Fernandes »]

Alfabeto maiúsculo						
A	B	C	D	E	F	G
H	I	K/L	M	N	O	P
Q	R	S	T	V	X	Y/Z
Alfabeto minúsculo						
a	b	c	d	e	f	g
h	i/j	k/l	m	n	o	p
q	r	s	t	u/v	x	y/z
Ligaduras/Abreviaturas/Sinais gráficos/Números						
<i>et</i>	<i>per</i>	<i>que</i>	<i>rum</i>	<i>us</i>	<i>vir</i>	2

Primeira ocorrência registada: iij. idus julij 1537 [cólofon do exemplar da Bib. Vaticano]

G = família: gótico, rotunda / R = família: romano, redondo / I = família: romano, itálico

**Fig. 1** – Caracteres usados por Germão Galharde<sup>376</sup>

<sup>376</sup> Jüsten, *Para a história da tipografia portuguesa*, 51.

## ANEXO IV – RECONSTITUIÇÃO DA MARCA DE ÁGUA PREDOMINANTE NO M.I.254

Levantamento de Marcas de Água verificáveis no M.I.254



**Fig. 1** - Fotografia da marca de água presente no fólio 28 v.



**Fig. 2** - Fotografia da marca de água presente no fólio 25 v.



**Fig. 3** - Fotografia da marca de água presente no fólio 18 v.



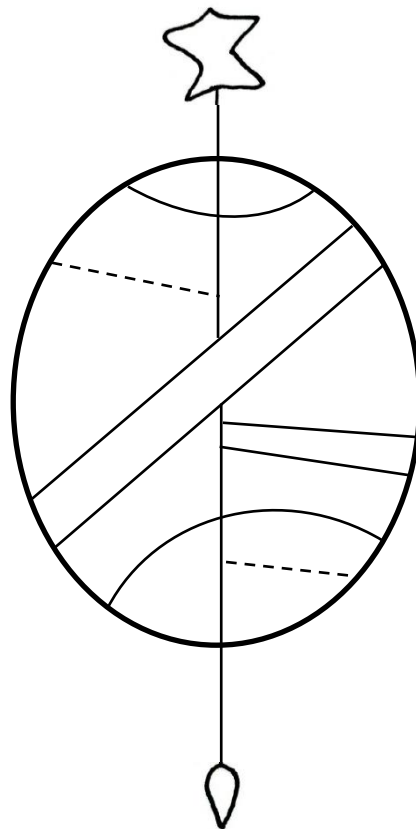
**Fig. 4** - Fotografia da marca de água presente no fólio 11 v.



**Fig. 5** - Fotografia da marca de água presente no fólio 10 v.



**Fig. 6** - Fotografia da marca de água presente no fólio 3 v.



**Fig. 7** – Reconstituição da marca de água predominante no M.I.254, com base nas fotografias dos fólhos 10v, 11v e 18v – ver figuras 3, 4 e 5.



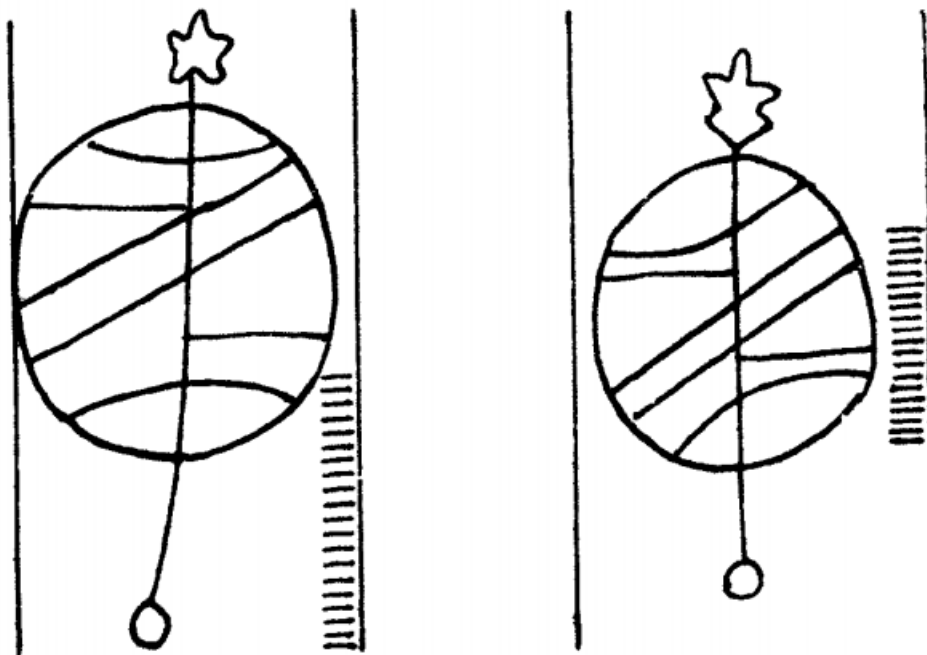
**ANEXO V – COMPARAÇÃO COM MARCAS DE ÁGUA SEMELHANTES**



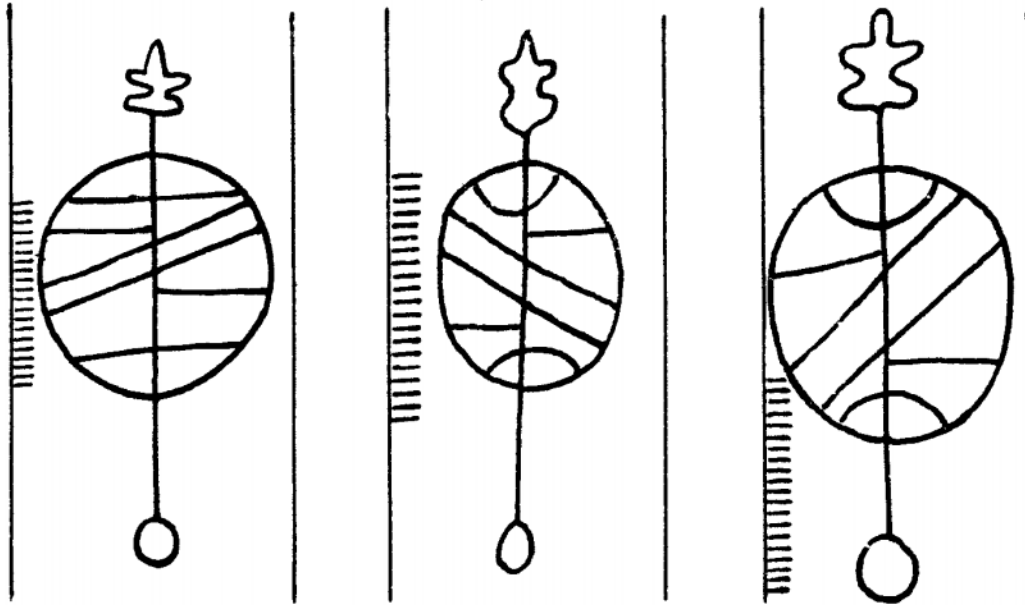
**Fig. 1** – Arnaldo Melo, p. 91, nº 63



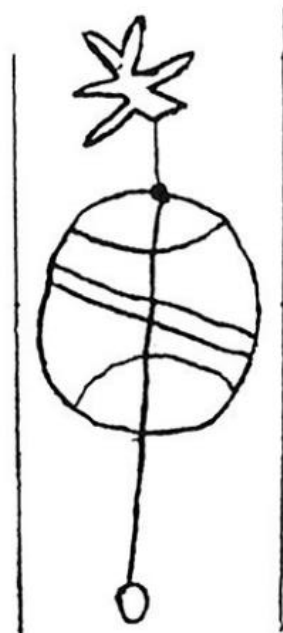
**Fig. 2** – Arnaldo Melo, p. 93, nº 90



**Fig. 3** – C.M. Briquet, nº 13995 e nº 13996



**Fig. 4** – Briquet, n° 14007, n° 14008 e n° 14009



**Fig. 5** – Owen Rees, p. 411, n° 16 (MM 242)

## ANEXO VI – ESQUEMAS EXPLICATIVOS DE SOLMIZAÇÃO

A solmização refere-se a um método utilizado por muitos séculos pelos cantores para conseguirem cantar as notas respeitando a relação intervalar entre as mesmas. Uma sequência de dois tons, meio tom e outros dois tons (cantada com as sílabas ut, ré, mi, fá, sol, lá) conhecida como hexacorde (ou, como vemos no capítulo primeiro de Martínez, “deduções”) é sobreposta várias vezes sobre a sequência de letras (no dizer de Martínez) correspondente à escala do Renascimento, o *gammut*.

Naturalmente para cobrir todo o *gammut* era necessário usar vários hexacordes que se sobrepunham entre si. Assim, quando uma nota é referida num tratado, o seu nome completo é apresentado com a letra e as sílabas que a “atravessam” (ex. *Alamire*). Quando numa melodia se usa mais do que um hexacorde há duas combinações possíveis: o natural (a começar por C) combinado com um duro (a começar em G) ou um mole (a começar em F). Mediante estas combinações a letra B podia ser cantada por “B duro” ou “B mole”.

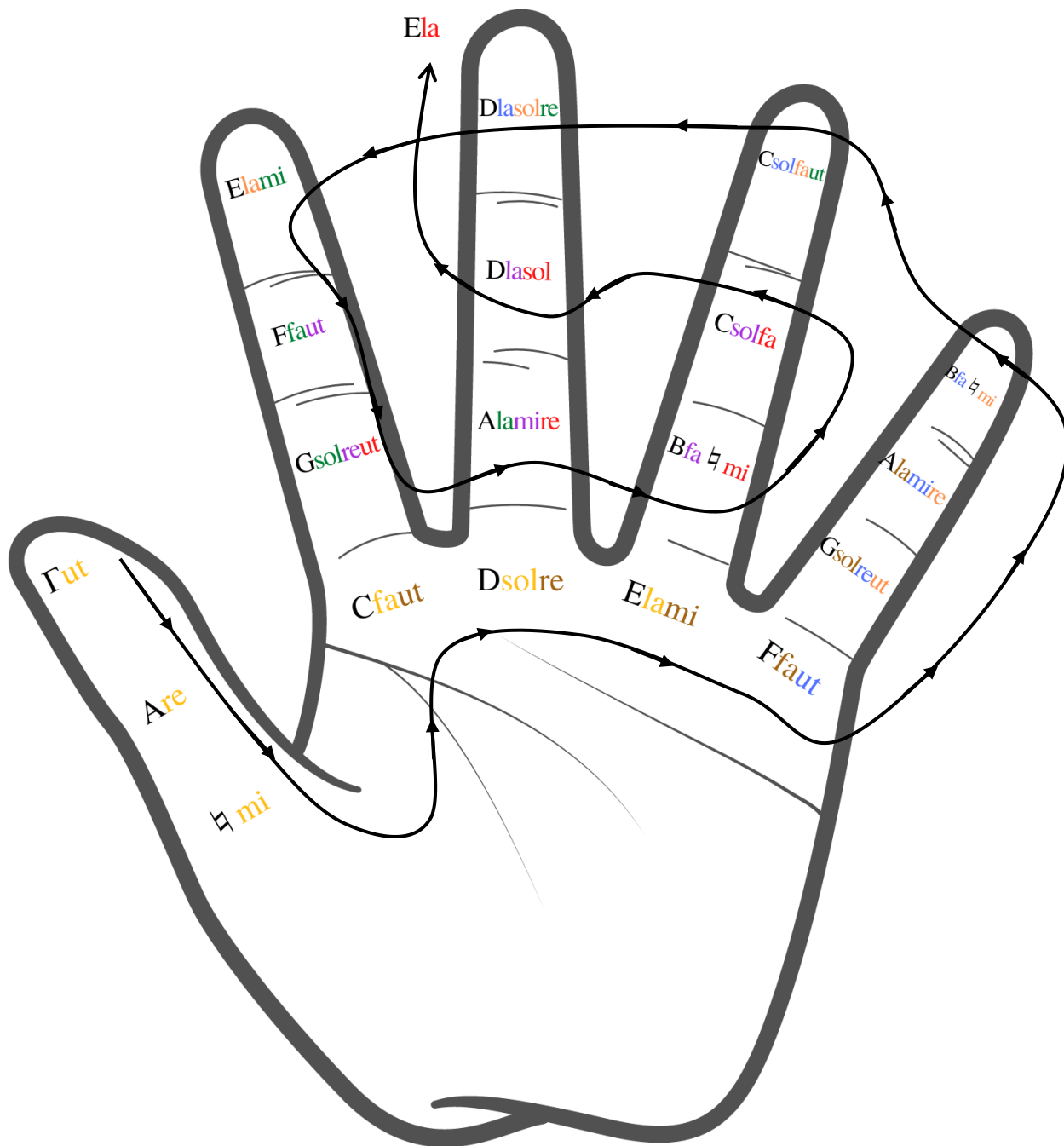
Γut      Aré      hmi      Cfáut      Dsolré      Elámi      Ffáut

Gsolréut      Alámiré      Bfáhmi      Csolfáut      Dlásolré      Elámi      Ffáut

Gsolréut      Alámiré      Bfáhmi      Csolfá      Dlásol      Elá

Hexacordes naturais      Hexacordes duros      Hexacordes moles

Uma das formas mais populares de exercitar esta técnica era a de associar estas notas a diferentes partes da mão humana, distribuindo-as de forma espiral. Esta mão, cuja invenção é atribuída a Guido d’Arezzo, era comum nos frontispícios dos tratados de cantochoão.





Para mudança de hexacorde durante a prática do canto havia diferentes regras e estas variavam se o canto era mole (com si bemol) ou duro (sem si bemol).

### Mutações com hexacorde duro e natural

ut ré mi fá ré mi fá sol ré mi fá ré mi fá sol ré mi fá sol lá

lá sol fá mi lá sol fá lá sol fá mi lá sol fá lá sol fá mi ré ut

### Mutações com hexacorde mole e natural

ut ré mi fá ré mi fá sol ré mi fá ré mi fá sol lá

lá sol fá lá sol fá mi lá sol fá lá sol fá mi ré ut

Estas questões basilares da solmização são descritas por Martínez nos primeiros três capítulos do seu tratado e são e ilustrados na “taboa” que se segue ao décimo. Um cruzamento deste esquema com a consultas destas secções poderá proporcionar uma boa percepção do funcionamento desta técnica.

## ANEXO VII – AUTORIZAÇÕES DA INQUISIÇÃO

1597	1612
 <p style="text-align: center;"><b>Aprovação.</b></p> <p>Conforme o poder, que da mesa geral da sancta Inquisição se comete, dou licença a Antonio de Barreira impreitor, que possa tornar imprimir a Arte do Canto chão: visto não ter cousa algũa cõtra a fee, &amp; bõs costumes: &amp; auer sido já impressa com licença do sancto Officio. Em Coimbra 28. de Março de 1597.</p> <p style="text-align: right;">Ruy de Góes.</p> <p style="text-align: center;">Podese imprimir. Lemos.</p>	 <p>Vista a enformação da mesa do Conselho, que possa imprimir esta arte do Canto chão cõteuda na petição, &amp; depois de impressa tornar a esta mesa para se conferir cõ o original &amp; se lhe dar licença para correrem. Em Coimbra, aos 28. de Abril de 1612.</p> <p style="text-align: center;"><i>Dom Francisco de Menezes.</i> <i>João Alures Brandão.</i></p>
1614	1625
 <p>Visto ser já impressa de licença do Conselho geral, &amp; ser cousa de pouca substancia, &amp; não ter cousa contra nossa sancta Fee, &amp; bõs costumes, podesse imprimir, Coimbra, 28. de Abril de 1612. annos. E depois de impressas, torne para se conferirem.</p> <p style="text-align: center;"><i>Dom Francisco de Menezes.</i> <i>João Alures Brandão.</i></p>	 <p style="text-align: center;"><i>Licenças.</i></p> <p>Vista esta Arte de Canto, &amp; não tẽ cousa algũa por onde senão possa dar licença para se imprimir. Em nossa Senhora da Graça de Lisboa, a dous de Mayo de 617. <i>Fr. Anto. Freire.</i></p> <p>Vista a informação podese imprimir esta Arte de Canto, &amp; depois de impressa torne a este conselho para se conferir cõ o original, &amp; se dar licença para poder correr, &amp; sem ella não correra. Lisboa, a 8. de Mayo, de 617. <i>Bert. da Fõsec. Anto. Diaz Cardoso. F. Man. Coelho</i></p> <p>Podese imprimir esta Arte de Canto. Coimbra a 14. de Julho, de 617. <i>O Bispo Conde.</i></p> <p>Dão licença ao supplicãte para imprimir esta Arte de Canto visto a que tẽ do sancto Officio. Em Lisboa, a xii. de Mayo de 617. <i>Gama. Machado.</i></p>

ANEXO VIII – NOTAÇÃO MUSICAL NAS VÁRIAS VERSÕES  
PORTUGUESAS



Fig. 1 – BGUC M.I.254 (1550?), f. 21v

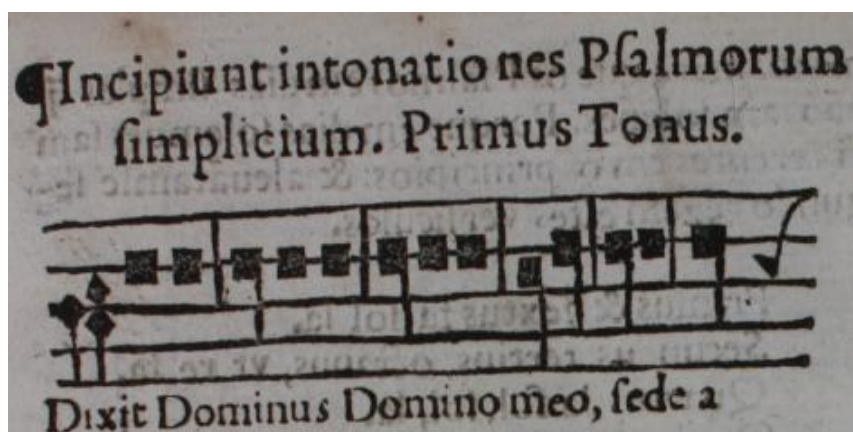


Fig. 2 – Évora Res.294 (1597), f. 22v

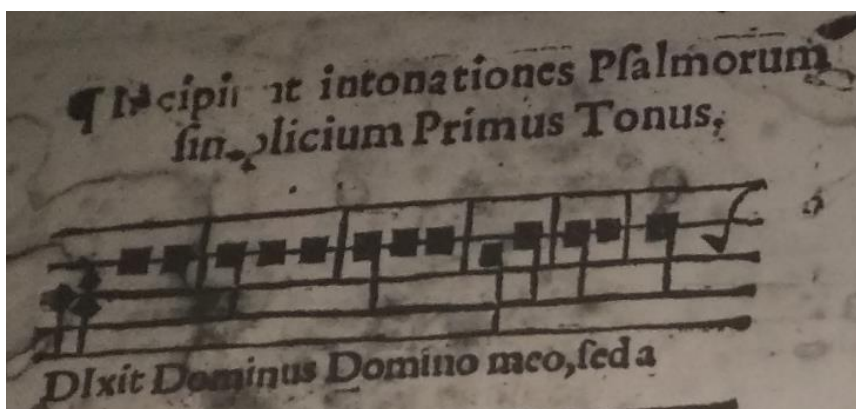


Fig. 3 – BNP M. 711 P. (1612), f. 28v

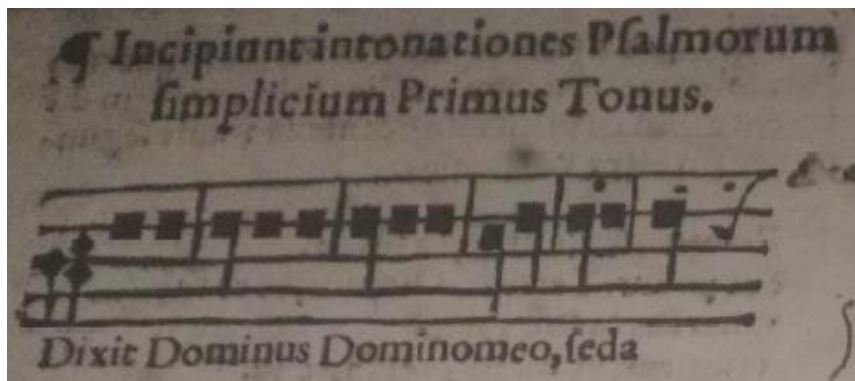


Fig. 4 – BNP M. 712 P. (1614), f. 27v



Fig. 5 – BNP M. 307 P. (1625), f. 28v

## ANEXO IX – ACRESCENTOS DE BERNAL<sup>377</sup>

Regras (f. 19r – f. 22r) e acrescentos (f. 25v – f. 28r) importados do Évora Res.294

Seguem-se algumas coisas muito necessárias, acrescentadas nesta Arte por Afonso Perea Bernal, sendo lente de Música na Universidade de Coimbra.

Porque aos sacerdotes e aos que determinarem saber bem cantar por arte é muito necessário entender de que maneira hão de solfar e meter a letra e como hão de levantar os salmos e conhecer os tonos. Portanto determinei acrescentar a esta Arte uma breve noticia de tudo para com ela poderem alcançar as coisas sobreditas.

Regras para solfejar perfeitamente em canto chão

Primeira regra

Antes que comecemos a cantar, havemos de olhar coisas. Primeiro, se é clave de Ffaut ou de Csolfaut. E depois se está o ponto onde começam, em regra ou em espaço. Finalmente, que voz das seis tomamos, guardando a regra: ut, ré, mi para subir; fá, sol, lá para descer.

Segunda regra

Em princípio de canto havemos de escusar bemol e mutança e devemos de ver se cantamos natural ou acidentalmente, quero dizer, por b mol, ♯ quadrado ou natura. Porque quando cantamos por b mol cantamos acidentalmente e quando por ♯ quadro ou natura cantamos naturalmente. E o que dissemos da mutança, que se há de escusar em princípio de canto, há se de entender, que havemos antes de cantar deducionalmente que<sup>378</sup> dando saltos por diversas propriedades, nomeando vozes para subir ou descer, sem serem necessárias.

Terceira regra

---

<sup>377</sup> Dada a referida especificidade da notação de Bernal não fizemos uma transcrição para a notação moderna.

<sup>378</sup> I.e. “em vez de”



Não daremos fá contra mi, nem mi contra fá, em quarta, nem em quinta, nem oitava e se algumas vezes se corromper esta regra por causa da letra ou por estar falsa a compostura<sup>379</sup> do canto chão. Em tal caso, antes se corrompa em quinta, quem em quarta nem oitava por escusar trítone dissonância em a quarta e dissonância de sétima maior ou menor em oitava.

Declaração dos pontos que comumente se acham em canto chão e de como se há de *poer* as letras neles.

Os pontos que comumente se acham em canto chão são os seguintes



E em os pontos alfados, atados, dobrados ou muito em ligadura não se põe letra senão em o primeiro. A sílaba que se toma em o primeiro acaba-se com o derradeiro.<sup>380</sup>

<sup>379</sup> I.e. Vide glossário. Compostura Priberam. (composição)

<sup>380</sup> I.e. "acaba com o último".

E em os pontos que se acham soltos ou desatados como são<sup>381</sup> longos ou breves que se chamam pontos quadrados em todos se põe letra. Em os longos com alguma detença<sup>382</sup> mais que em os breves.

Não se põe letra em todos os semibreves porque servem para adornar. A sílaba que se toma no ponto que vier antes dos semibreves se conclui em o derradeiro ponto. E se alguma vez se põe letra neles é quando a cantoria anda ou se canta ponto por letra, como na Gloria de nove lições e no Credo Romano e em outras partes por guardar o ar e melodia do canto, assim como no *Pange lingua*,<sup>383</sup> *Sacri Solemnis* e *Veni Creator*.



<sup>381</sup> I.e. "por serem".

<sup>382</sup> I.e. "alguma reserva".

<sup>383</sup> Refere-se ao *Pange lingua*. A falta do "u" evidencia uma corrupção do latim que era bastante comum na época moderna. (ref)

Breve e necessário modo para saber de que tono são as antífonas que vierem antes dos salmos em todas as horas canónicas por estes versículos.

Primus ré lá. Secundus ré fá. Tertius mi fá. Quartus mi lá. Quintus fá fá. Sextus fá lá. Septimus ut sol. Octavus ut fá.

Todos os oito tonos ou modos fenecem regularmente em as quatro letras ou signos, segundo se tratou no capítulo dos modos ou tonos, a saber,<sup>384</sup> em Dsolre, Elami., Ffaut e Gsolreut. Visto, pois, onde fenece a antífona pelo *seculorum*, se poderá saber de que tom é da maneira seguinte.<sup>385</sup>

Primeiro e segundo fenecem em Dsolre. Se o *seculorum* começa por lá, será o primeiro. Se por fá, será o segundo. Pelo verso primeiro ré lá. Segundo, ré fá.<sup>386</sup>

Terceiro e quarto fenecem em Elami. Se o *saeculorum* começa por fá em sexta, do mi de E'lá'mi ao fá de Csolfaut, será terceiro. E se por lá será quarto,<sup>387</sup> do mi de Elami ao lá de Alamire pelo verso terceiro mi fá, quarto, mi lá.

Quinto e o sexto fenecem em Ffaut. Se o *seculorum* começa por fá, do fá de Ffaut, ao fá de Csolfaut será quinto. E se se cantar por Bmol, dirá fá fá, e se se começar por lá será sexto pelo verso quinto, fá fá, sexto, fá lá.

O sétimo e oitavo fenecem em Gsolreut. Se o *seculorum* começa por sol, que é uma quinta a cima donde acaba, será sétimo. Se por fá, que é uma quarta a cima donde fenece, que é Gsolreut, será o oitavo pelo verso sétimo, ut sol, oitavo, ut fá.

De maneira que por o ponto final da antífona e por o ponto primeiro de cada *seculorum* se conhecerá de que tom é a antífona.

---

<sup>384</sup> Nesta passagem volta a aparecer o “.s.”. Se considerarmos que, no texto de 1550, o mesmo símbolo foi usado para abreviar o “a saber” que aparece nesta edição no capítulo X, devemos atribuir esse mesmo significado.

<sup>385</sup> Este “seguinte” refere-se, naturalmente, à entoação do salmo.

<sup>386</sup> Parágrafo não editado.

<sup>387</sup> I.e. “o quarto tom”



## Entoações dos Salmos e Cânticos

Antes que começarmos de alevantar os salmos, havemos de olhar três coisas, a saber, princípio, meio e fim. Porque quando são solenes<sup>388</sup> começam de uma maneira, e quando são simples de outra como se demonstrará em seu lugar por seus exemplos.

Os salmos se entoam uníssonos, a saber, por o ponto que começam, por esse andam até a mediação<sup>389</sup> e para isto se há de ver por onde vão os pontos e onde começam ao levantar os salmos. Se vão pelo lá de Alamire, ou pelo fá de Ffaut ou Csolfaut, ou pelo sol de Dlasolre que é somente o sétimo. E assim é regra muito certa que o primeiro, quarto e sexto vão pelo lá de Alamire e descem num ponto ao mediar, porque todo o *seculorum* que for por lá desce um ponto ao mediar, e todo o que for por fá sobe um ponto ao mediar. Assim como segundo, terceiro, quinto e oitavo. O sétimo vai pelo sol de Dlasolre e sobe terceiro de golpe ao mediar e é diferente de todos os outros tonos.

A diferença que há dos cânticos

solenes aos simples

Os cânticos, convém saber, *Benedictus*, *Magnificat*, *Nunc dimittis*, entoam-se da mesma maneira que os salmos em dias simples que não são solenes. Porque em dias solenes são diferentes em os princípios e alevantam-se segundo rezam estas versículos.

*Primus e sextus* fá sol lá.

*Secundus, tertius, octavus*, ut ré fá.

*Quartus*, lá sol lá.

*Quintus*, ut mi sol, *vel*<sup>390</sup> fá, ré fá.

*Septimus*, ut fá, mi fá sol.

---

<sup>388</sup> Ou seja, quando se trata de uma solenidade litúrgica.

<sup>389</sup> I.e. Chegar a meio do tom salmódico.

<sup>390</sup> Palavra latina que se traduz por “e” ou “ou”.

E desta maneira se poderá saber se são os cânticos *simplex* ou solenes, e assim por estes versículos se conheceram os versos e glórias solenes dos introitos das missas.

Meditações dos salmos e cânticos

*Primus e sextus*, lá sol lá.

*Secundus, quintus, octavus*, fá sol fá.

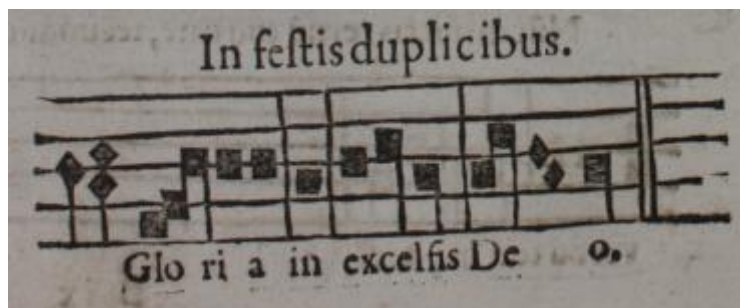
*Tertius*, fá sol, fá mi, ré mi, ré fá, *vel*, fá sol, sol fá.

*Quartus*, ré ut ré mi ré.

*Septimus*, ré fá mi ré mi.

Tudo o que está dito se pode ver por os seus exemplos em seus lugares, e o que faltar para a perfeita declaração das coisas sobreditas o Mestre poderá declarar inteiramente.

## Repertório acrescentado

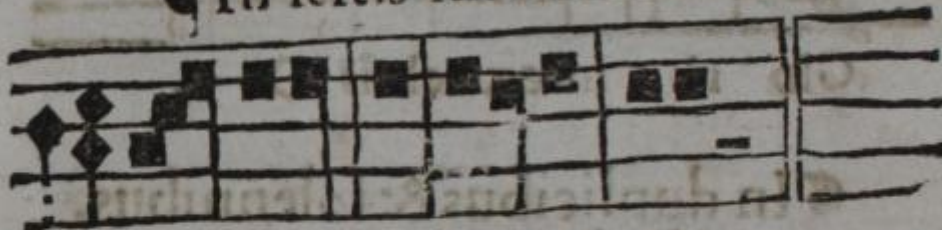


20  
In diebus Dominicis.



Glo ri a in excelsis De o.

In festis ix. lectionum.



Glo ri a in excelsis De o.

In fra octauas.



Gloria in excelsis De o. Glo ri a in

In solēnitatibus Virginis Mariæ.



excel sis De o. Glo ri a in

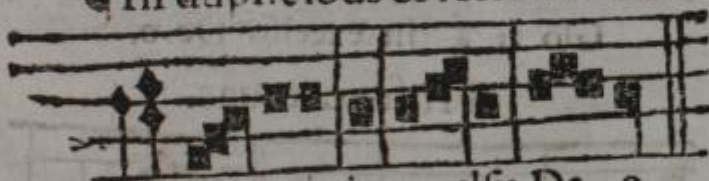


excelsis Deo. Glo ri a in excelsis De o.

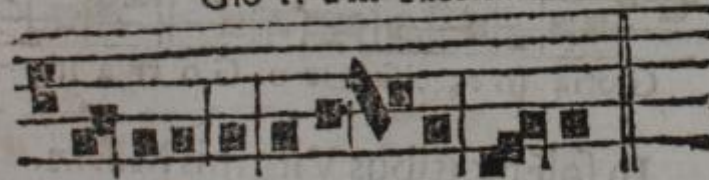


Glo ri a in ex cel sis De o.

**In duplicibus & solennibus.**



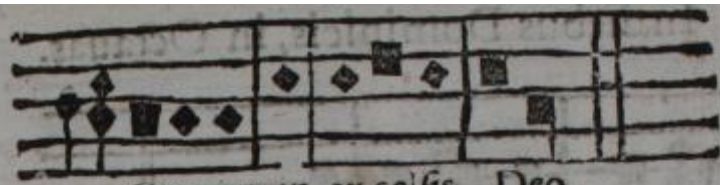
Glo ri a in excelsis De o.



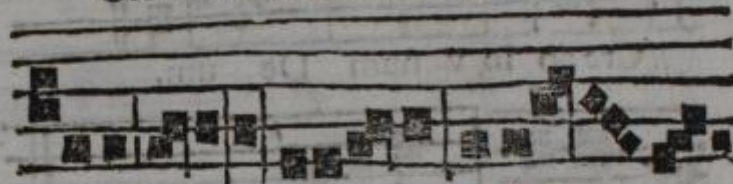
Glo ri a in ex cel sis De o.



Glo ri a in ex cel sis De o.



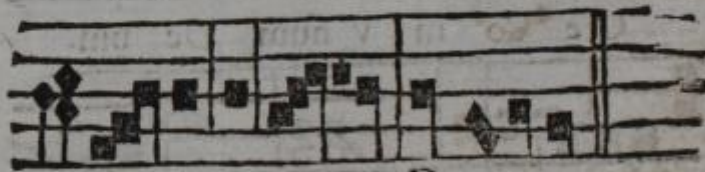
Gloria in excelsis Deo.



Ite missa est, alleluia, alleluia.

Instrução para a entoação do Credo,  
duplex solenne,

4. a baixo do ponto do Evangelho.



Credo in vnum Deum.

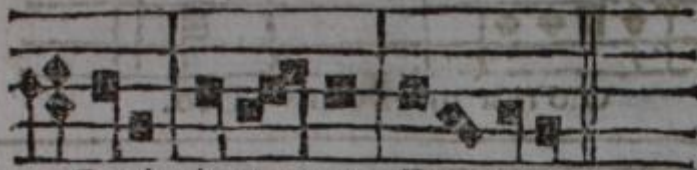
Em o Evangelho.



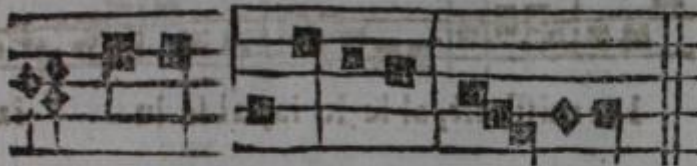
Credo in vnum Deum.



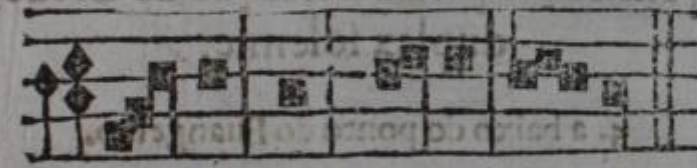
In diebus Dominicis, in Octavas.



Credo in v num De um.



Credo in v num De um.



Credo in v num De um.



I te missa est, Alle luya. Alle lu ya.



I te mis sa est,

Credo in v num De um.

I te mis sa est.

I te mis sa est. I te mis sa est.

Benedicamus domino. Benedicamus

Do mino. Benedicamus domino.

Requiescant in pa ce.

Requiescant in pa ce.

**ANEXO X – DISTRIBUIÇÃO DOS CAPÍTULOS NAS VÁRIAS EDIÇÕES  
PORTUGUESAS**

<b>1550</b>	
<b>Capítulos</b>	<b>Fólios</b>
Capítulo I	f. 2 r - f. 3 r
Capítulo II	f. 3 r - f. 5 v
Capítulo III	f. 5 v - f. 7 r
Capítulo IV	f. 7 r - f. 7 v
Capítulo V	f. 7 v - f. 14 r
Capítulo VI	f. 14 r - f. 14 v
Capítulo VII	f. 14 v - f. 16 v
Capítulo VIII	f. 16 v - f. 17 v
Capítulo IX	f. 17 v - f. 19 v.
Capítulo X	f. 19 v - f. 32 v

<b>1597</b>	
<b>Capítulos</b>	<b>Fólios</b>
Capítulo I	f. 2 r - f. 2 v
Capítulo II	f. 2 v - f. 4 v
Capítulo III	f. 4 v - f. 6 r
Capítulo IV	f. 6 r - f. 7 v
Capítulo V	f. 7 v - f. 13 v
Capítulo VI	f. 13 v - f. 13 v
Capítulo VII	f. 13 v - f. 15 v
Capítulo VIII	f. 15 v - f. 16 r
Capítulo IX	f. 16 r - f. 18 r
Capítulo X	f. 18 r - f. 18 v

<b>1612</b>	
<b>Capítulos</b>	<b>Fólios</b>
Capítulo I	f. 2 r - f. 3 r
Capítulo II	f. 3 v - f. 6 v
Capítulo III	f. 7 r - f. 8 v
Capítulo IV	f. 9 r - f. 11 r
Capítulo V	f. 11 r - f. 17 r
Capítulo VI	f. 17 r - f. 17 r
Capítulo VII	f. 17 r - f. 18 v
Capítulo VIII	f. 19 r - f. 20 r
Capítulo IX	f. 20 r - f. 22 v
Capítulo X	f. 23 r - f. 24 r



<b>1614</b>	
<b>Capítulos</b>	<b>Fólios</b>
Capítulo I	f. 2 r - f. 3 r
Capítulo II	f. 3 v - f. 6 v
Capítulo III	f. 7 r - f. 8 v
Capítulo IV	f. 9 r - f. 10 v
Capítulo V	f. 11 r - f. 17 r
Capítulo VI	f. 17 r - f. 17 r
Capítulo VII	f. 17 r - f. 18 v
Capítulo VIII	f. 19 r - f. 20 r
Capítulo IX	f. 20 r - f. 22 v
Capítulo X	f. 23 r - f. 24 r

<b>1625</b>	
<b>Capítulos</b>	<b>Fólios</b>
Capítulo I	f. 2 r - f. 3 r
Capítulo II	f. 3 v - f. 6 v
Capítulo III	f. 7 r - f. 8 v
Capítulo IV	f. 9 r - f. 11 r
Capítulo V	f. 11 r - f. 17 r
Capítulo VI	f. 17 r - f. 17 r
Capítulo VII	f. 17 r - f. 18 r
Capítulo VIII	f. 19 r - f. 20 r
Capítulo IX	f. 20 r - f. 22 r
Capítulo X	f. 23 r - f. 24 r