

SÃO TEOTÓNIO: INSPIRADOR DA ESCOLA MUSICAL DO MOSTEIRO DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

Jorge Alves Barbosa

“Lemos na *Vida de São Teotónio*, primeiro Prior do Mosteiro, que, ainda jovem, ao preparar a sua carreira eclesiástica em Coimbra, sob orientação de D. Telo, Arcebispo da Catedral e um dos fundadores de Santa Cruz, aprendeu com perfeição as letras eclesiásticas e o canto. O canto a que se refere o cronista é, evidentemente, o da liturgia sagrada, das melodias gregorianas, exarado nos livros litúrgicos”.¹ É sabido que as lições de canto ministradas nos Mosteiros e escolas das Catedrais se fundamentariam na prática musical litúrgica, então decorrente de uma aprendizagem baseada na memória, dada a ausência de uma escrita musical generalizada; já não será tão verdade que tais lições consistiriam na aprendizagem das melodias gregorianas pois o Canto Gregoriano não era então uma prática universalizada, mas existiam tradições litúrgicas e repertório diferentes por essa Europa fora. Por outro lado, a escrita musical era então ainda muito recente, datando do séc. IX os primeiros manuscritos e a sua expansão apenas se concretizou pelo séc. XI. Quando na Europa se concretizava a revolução operada pela escrita musical a partir dos mosteiros de Saint Gall, Einsiedeln ou Laon, a região onde São Teotónio nasceu vivia ainda sob o domínio muçulmano iniciado precisamente nos inícios do séc. VIII (711), o grande século da reforma carolíngia a que está subjacente a elaboração das melodias depois denominadas Canto Gregoriano; viviam-se por cá os primeiros tempos da reconquista cristã da Península Ibérica com a subsequente, mas lenta, restauração das dioceses do norte do depois chamado Reino de Portugal.

1. A conjuntura político-religiosa aquando do nascimento de São Teotónio

No ano de 1071, foi restaurada a Diocese de Braga por Sancho II, filho de Fernando Magno, embora a dedicação da Igreja Catedral e a investidura do primeiro bispo, D. Pedro, aconteça ainda uns anos mais tarde; por essa altura tinha início a grande reforma litúrgica levada a cabo pelo Papa Gregório VII, monge cluniacense, eleito em 1073, reforma que dará pelo nome de “gregoriana”. Esta reforma consistiu essencialmente na implementação da liturgia romana em toda ou quase toda a Igreja do ocidente, como forma de concretizar uma unificação doutrinal e disciplinar que assumia a liturgia e o canto litúrgico como pilares fundamentais. Ora tal reforma colocava em causa a sobrevivência do conjunto de tradições litúrgicas antigas, mais ou menos válidas. Mesmo no que se refere a Roma não existia então uma tradição litúrgica e musical única, sendo a liturgia papal centrada no repertório “romano-franco”, depois denominado Canto Gregoriano por acção desta reforma de São

¹ J. O. BRAGANÇA, “A música do Ritual de Santa Cruz de Coimbra, do séc. XIII”, in *Modus*, 1, 1897, p. 37-38.

Gregório VII ² e a da diocese de Roma centrada na liturgia e no canto “romano antigo” que ali prevaleceu indiferentes às vicissitudes do canto romano na sua fusão com o galicano.

Neste movimento reformador haveria de ter um papel de relevo a ordem beneditina de Cluny. Sendo uma abadia de origem relativamente recente (909), Cluny teve um papel fundamental na conjuntura político-religiosa que marcou a Europa e a nossa região de um modo particular. Atinge o apogeu em pleno século XI, sob a orientação de duas personalidades que preenchem por si sós todo este século: S. Odillon (994-1049) e S. Hugo (1049-1109). Para além dos 1.184 mosteiros que Cluny possuía à morte de S. Hugo, reis, príncipes e Papas como Gregório VII, Urbano II e Calisto II a ela se encontravam ligados quer por laços de parentesco quer por doações, de tal forma que através de Cluny a influência francesa se faria sentir de forma duradoura por toda a parte.³

Ao tempo em que se procurava implementar a reforma gregoriana, a diocese de Braga estava naturalmente em fase de reorganização, sem meios para uma liturgia adequada e muito menos para a prática do canto litúrgico; por isso mesmo, e mercê de um considerável número de factores que veremos, foi difícil fazer vingar as novas ideias provindas de Roma; só mais tarde e não de forma pacífica. Se tal implementação não era possível em Braga, muito menos noutros lugares onde a reorganização litúrgica foi posterior, como é o caso de Coimbra, restaurada em 1080, dois anos antes da data do nascimento de São Teotónio. Apesar da reconquista de *Portucale* em 868 e de Coimbra em 1064, e da segurança que passou a haver na organização do culto, a restauração da diocese de Braga, como vimos, só ocorreu, em 1071, e Coimbra em 1080, sabendo-se que esta decisão de restauração se estendia também ao território das dioceses de Lamego e Viseu que hoje conhecemos. O esforço inerente à sua concretização foi enorme. Quando se procedia à restauração das dioceses de Coimbra, Lamego e Viseu, em Braga, o processo de reorganização da vida diocesana já estava em bom andamento, mercê da acção desenvolvida pelo primeiro bispo, D. Pedro,⁴ e do entusiasmo da população em torno da construção da nova Sé, como bem documentam as numerosas doações registadas no *Liber Fidei*. A implementação da reforma gregoriana em Braga haveria de ter lugar um pouco mais tarde, especialmente por acção do monge cluniacense, S. Geraldo, chamado pelo Bispo Bernardo de Toledo “para dirigir o coro da igreja toledana e ensinar os clérigos”, e depois enviado como Arcebispo para Braga, no ano de 1096.⁵

Em Coimbra e nas duas outras dioceses beirãs, a situação era bastante mais complicada que na de Braga, sobretudo devido à escassez demográfica e à falta de recursos materiais. Porém, Coimbra oferecia então uma grande resistência à reforma litúrgica, provocada por um moçarabismo bastante

² Isto, ao contrário do que se pensa ser o Canto Gregoriano decorrente da acção e inspiração de São Gregório Magno, cujo pontificado preenche os anos de 590-604.

³ JORGE ALVES BARBOSA, A Música na liturgia bracarense nos séc. XII e XIII, in *Modus*, 3, 1988, p. 93-94.

⁴ Cfr. AVELINO DE JESUS DA COSTA, *O Bispo Dom Pedro e a organização da Diocese de Braga*, Coimbra, 1959

⁵ Sabemos, pelo seu biógrafo Bernardo de Toledo, que São Geraldo trouxe para Braga “livros divinos”, com o que designará os códices ligados ao estudo da Sagrada Escritura e provavelmente à Liturgia. De um chantre que, não se pode esperar outra coisa que não seja trazer livros de canto litúrgico como se pode deduzir dos *Fragmentos* com notação aquitana que encontramos em Braga, fossem eles copiados em Moissac ou já em Braga a partir de modelos franceses. (Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “São Geraldo e a reforma litúrgica em Braga”, Comunicação para o Congresso “Cluny y el Camino de Santiago en España, en los siglos XI-XII”, Sahagun-León, 27-29 de mayo de 1993.

resistente na região, uma tradição que viria a ser alimentada e incrementada ainda por acção do bispo D. Paterno, anteriormente bispo de Tolosa, e dali transferido precisamente a pedido do governador moçárabe, Sisnando, para ser o primeiro bispo de Coimbra após a restauração da diocese em 1082 até à sua morte, ocorrida em 1088. As marcas desta resistência moçárabe continuaram ainda, tendo provocado a vacância da Sé durante quatro anos só esmorecendo mercê da acção desenvolvida pelo novo bispo D. Crescónio, a partir da sua tomada de posse em 1092. Ora é por essa altura que, com dez anos, o jovem Teotónio, sobrinho do novo Bispo, se desloca para Coimbra a fim de iniciar a aprendizagem das disciplinas eclesiásticas e do canto, junto do Arcediago D. Telo. Veremos adiante que a verdadeira reforma litúrgica só poderia ser concretizada posteriormente. D. Telo terá usado os poucos recursos de que dispunha então.

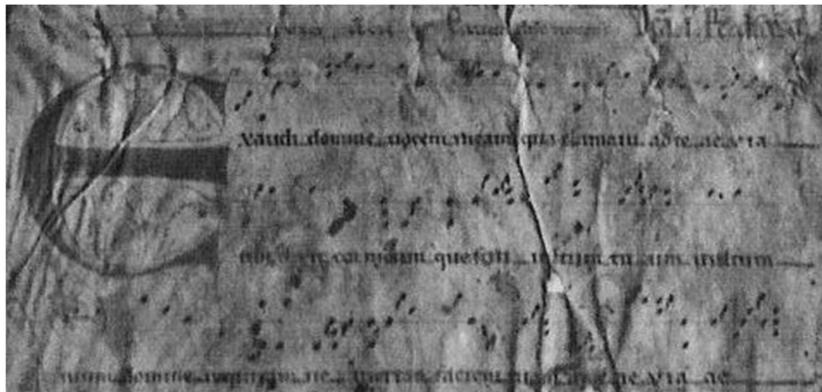
Sabemos também que a situação religiosa e administrativa das Beiras era tão difícil que nem sequer se levantou a hipótese da restauração da diocese de Idanha (*Egitânia*), vindo a concretizar-se mais tarde, nos princípios do século XIII, já como nome de Diocese da Guarda. As regiões de Lamego e Viseu também não reuniam condições para terem vida diocesana autónoma, pelo que ficaram administrativamente dependentes de Coimbra, diocese que beneficiaria por isso do, ainda que reduzido, apoio material que elas lhe proporcionavam. Esta situação continuou durante várias décadas, inclusive para além de restauração da diocese de Porto, em 1112, cujos meios materiais também eram bastante escassos, uma situação que, em 12 de Abril de 1116, o Papa Pascoal II, pela *Bula Apostolicae Sedis*, procurou minorar, anexando-lhe a diocese de Lamego, para o efeito desanexada da de Coimbra. Viseu continuou na dependência de Coimbra, sendo nomeado seu Governador, por indicação do bispo D. Crescónio, o seu sobrinho, recentemente ordenado presbítero Teotónio. Este manter-se-ia em tais funções até 1121, ano em que as delegou no seu colaborador Odório ou Honório, a pretexto de iniciar a tão desejada peregrinação à Terra Santa. Devemos referir que as dioceses de Lamego e de Viseu só foram criadas em 1147.⁶

2. São Teotónio, primeiro Prior do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Após a aprendizagem das disciplinas eclesiásticas – em 1108 já era sacerdote – Teotónio foi, como dissemos já, colocado como Governador da Diocese de Viseu, ainda sujeita à jurisdição do Bispo de Coimbra, cargo que desempenhou com competência, apesar de para tal não se sentir vocacionado. Com o pretexto de realizar uma viagem à Terra Santa, que haveria de repetir, delegou as funções de governador da Diocese, a que não regressaria, tendo, em vez disso, aderido ao grupo que, com D. Telo seu antigo mestre, haveria de fundar o Mosteiro de Santa Cruz, em Coimbra, muito por força da experiência vivida nas visitas aos Lugares Santos. Fundado e organizado sob a Regra de Santo Agostinho – como Cónegos Regrantes de Santo Agostinho – iniciava-se naquele Mosteiro uma obra que haveria de marcar os tempos futuros, na vida e na cultura da cidade e do país, sob a designação

⁶ J. MARQUES, “São Teotónio e a cultura no séc. XII” Conferência realizada em Monção a 16 de Fevereiro de 2014, p. 6. Trata-se de uma boa síntese sobre este tema com a citação das respectivas fontes documentais de que aqui prescindimos, dado o teor específico do nosso propósito.

mais conhecida de “Ordem dos Crúzios”.⁷ Lançada a primeira pedra do novo Mosteiro de Santa Cruz a 28 de Fevereiro de 1131, a 24 de Fevereiro do ano seguinte, juntamente com mais setenta e dois companheiros, D. Teotónio entrava na nova comunidade, sendo eleito o seu primeiro Prior.⁸ Fosse qual fosse a preparação musical que recebera na aprendizagem realizada junto de D. Telo, o certo é que a dimensão musical haveria de marcar decisivamente a vida e a identidade dos crúzios pelos tempos fora. Para tal, já no regresso de uma viagem realizada a Pádua, a fim de se encontrar com o Papa, no ano de 1135, D. Telo, ao passar no sul de França, teve a preocupação de entrar em contacto com o mosteiro agostinho de S. Rufo, em Avinhão, fundado no século XI, onde deixou um dos seus companheiros, D. Domingos, com a missão de copiar vários livros de Teologia e Espiritualidade, não sendo de descartar o interesse nos livros do canto litúrgico como acontecera anteriormente com São Geraldo quando veio de Chantre de Toledo para Arcebispo de Braga.



Introito “Exaudi Domine”, Fragmento n. 208 do Arquivo Distrital de Braga (séc. XII)

Sendo verdade que não se conhece qualquer obra escrita que possamos atribuir a D. Teotónio, não faltam elementos comprovativos da sua ligação à documentação escrita, desde os tempos de Prior do Cabido e Governador da Diocese de Viseu – funções em que foi investido antes de 21 de Julho de 1110 –, como se demonstra pelos documentos n. 10 e 12 do *Diplomatário da Sé de Viseu (1078-1278)*, respectivamente. Esta acção cultural acentuar-se-ia certamente no próprio Mosteiro onde, à semelhança do que tinha acontecido com a criação dos cabidos das recém-restauradas diocese de Braga, Coimbra, Porto e Viseu, era fundamental a existência do *scriptorium* ou, se preferirmos, em termos actuais – *oficina da escrita* – indispensável à preparação de textos de natureza diversa, ao ensino da escrita e, sobretudo, da leitura aos alunos, tendo em vista o canto litúrgico, e a produção e cópia de obras necessárias para a *livraria de mão*, em ordem à formação dos candidatos ao sacerdócio.⁹ Os textos então copiados foram fundamentais para o trabalho de organização que

⁷ A propósito dos “Crúzios”, existe actualmente uma Ordem Religiosa que assumiu esse nome e se considera herdeira da Ordem de Santa Cruz de Coimbra; mas trata-se apenas da “Congregação dos Santos Anjos” que, tendo pedido o reconhecimento a Roma, esta lhe propôs assumir o nome de uma ordem antiga já extinta.

⁸ Neste grupo estava também D. João Peculiar, nomeado bispo do Porto em 1136, e Arcebispo de Braga em 1138, e que manteve uma ligação muito próxima a São Teotónio, tendo sido ele mesmo quem o canonizou em 1163.

⁹ J. MARQUES, *idem*, p. 12.

começava a consolidar-se em Coimbra.¹⁰ Pode deduzir-se, por isso mesmo, que a vida litúrgica no Mosteiro, agora tão próxima dos ditames da reforma gregoriana – apesar de alguns dissabores com a Diocese de Coimbra fosse decorrendo normalmente, utilizando os livros litúrgicos que se iam copiando e recopiando nos respectivos *scriptoria* que se tonaram reconhecidos dando origem alguns dos manuscritos que marcam o espólio documental legado pelo Mosteiro de Santa Cruz.¹¹

3. A vida musical no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

A última referência que temos à vida musical do Mosteiro provém da encomenda dos livros litúrgicos, entre outros, feita por D. Telo em 1135. Como livro litúrgico chegado até nós, temos apenas o *Ritual de Santa Cruz de Coimbra*, datado do séc. XIII,¹² hoje classificado com Manuscrito 858 da Biblioteca Municipal do Porto, onde podemos encontrar um texto e algumas anotações em escrita carolina, e notação musical aquitana muito próxima dos *Fragmentos* bracarenses.



Ritual de Santa Cruz de Coimbra, séc. XIII, fl. 4r

Algumas particularidades da escrita exibida por este *Ritual* denotam, por um lado, uma cópia um tanto deficiente de texto e música, por outro, demonstram uma utilização habitual do Manuscrito pelos tempos fora, como se pode concluir pela análise dos diferentes estádios da escrita musical ali

¹⁰ J. MARQUES, *idem*, p. 19.

¹¹ Uma coisa é certa: não chegaram até nós quaisquer documentos litúrgico-musicais correspondentes a esta época da fundação do Mosteiro, como aliás também não os temos de outras proveniências, a não ser alguns dos *Fragmentos* de Braga que poderão classificar-se como sendo do séc. XII.

¹² Cfr. J. OLIVEIRA BRAGANÇA, A música do Ritual de Santa Cruz de Coimbra, in *Modus* 1, 1987, p. 37. O autor faz a descrição codicológica do manuscrito e publica as fotografias das páginas com notação musical, sem qualquer análise a não ser a sua classificação litúrgica, com relevo para a instituição e admissão de novos membros na comunidade e as orações pelos monarcas portugueses, nomeadamente aqueles que ali se encontravam sepultados. Apresenta setenta e duas fotografias de páginas com notação musical aquitana e escrita carolina, onde poderemos vislumbrar algumas características que nos parecem revelar a influência da anterior escrita visigótica.

representados.¹³ Não chegaram até nós quaisquer outros documentos referentes à prática litúrgica do Mosteiro, muito menos dotados de notação musical, mas este *Ritual* é uma fonte indesmentível da prática litúrgica continuada, da relação do mosteiro com a vida religiosa, social e política da época bem como da sua prática musical, nomeadamente no que se refere ao canto monódico. Da mesma forma, o espólio que chegou até nós, referente à prática musical posterior é a demonstração “do dinamismo artístico, a diversidade e a evolução das práticas musicais do Mosteiro – com Livros de Coro, partes musicais separadas, livros em forma de partitura, cartapácios – e os modos de escrita e evolução da notação mensural, em que transparecem os meios humanos, os materiais e os métodos do *scriptorium* do Mosteiro, reflectindo globalmente a autossuficiência musical da comunidade crúzia que fez de Santa Cruz de Coimbra um centro musical excepcional entre o Renascimento e o Barroco”.¹⁴

Já no séc. XV, há indicação de uma capela bem organizada, constituída por um quarteto de cantores de boas vozes, aptas a cantar polifonia: Tiple (Soprano, normalmente voz de criança ou de Altista, uma voz de homem normalmente em “falsete”), Contralto (ou Tenor Agudo), Tenor (que era então a voz base da estrutura polifónica e Contrabaixo (mais grave que o Tenor, em alguns casos chamado Contratenor¹⁵ e hoje chamado Baixo).¹⁶ D. Nicolau de Santa Maria reporta vários acontecimentos que ilustram a perfeição artística alcançada nas execuções musicais, tanto de Cantochão como de Polifonia, pelos cantores da comunidade. Até ao séc. XVI, mesmo que o estrito respeito pelas regras da liturgia do Mosteiro apenas fosse realizado pelo Cantochão, ou Canto Gregoriano, a Polifonia era habitualmente praticada, como demonstra a grande quantidade de livros importados ou produzidos nos *scriptoria* do Mosteiro, juntamente com outros materiais ligados à prática musical, bem como a excelência dos compositores de polifonia que ilustrarão e garantirão o prestígio histórico de que

¹³ Não podemos nem é nosso objectivo apresentar aqui um estudo pormenorizado do manuscrito, mas a leitura superficial das páginas com notação musical oferece-nos de imediato algumas particularidades dignas de nota: a notação musical é aquitana, mas o repertório parece ser o romano, sem influências galicanas a avaliar pelas melodias, como acontece logo no fl. 4 r, nos Impropérios de Semana Santa, “*Popule meus*” que inicia a parte musical. Algumas particularidades da escrita indicam tratar-se de uma cópia local: forma da letra, ausência de clave, a forma em losango para a primeira nota do intervalo de meio tom – mi-fá ou lá-sib – enquanto a única linha indica a “finalis”, Ré. O manuscrito encontra-se incompleto: logo em fls. 4v falta a inicial S de Sanctus, o A de “Agios”; as páginas 71v, 72r e 72v têm o espaço para a notação musical, mas esta não foi copiada. Dos fls. 52r em diante, em algumas peças, foi feita a raspagem da notação aquitana e utilizada a notação “mensural” quadrada, do séc. XIII-XIV, em pautas de cinco linhas; a fls. 91v é empregue a notação quadrada séc. XVI, na transcrição do *Gradual* “*Christus factus est*”, em versão romana, mas com alguns erros de escrita.

¹⁴ “A polifonia em Santa Cruz de Coimbra” in *Boletim da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, vol. 48 (2018), p. 320.

¹⁵ Sobretudo nas partituras inglesas antigas aparece a designação de Contratenor para a voz do Baixo, mas a música correspondente está escrita na pauta colocada acima do Tenor, para respeitar o lugar deste enquanto base da estrutura polifónica; daí o erro de muitos chamarem hoje “Contratenor” à voz aguda masculina que era efectivamente um Tenor agudo, Altus, ou mesmo Contraltus.

¹⁶ “A polifonia em Santa Cruz de Coimbra”, p. 322. O mosteiro de Santa Cruz era autossuficiente em todas as matérias ao ponto de que “todos os ofícios musicais eram feitos sem qualquer ajuda de cantores ou músicos de fora, que jamais se admitirão a cantar naquele Coro, ainda que sejam religiosos de outras ordens.” (Crónica da Ordem, 1668, citada em PINHO, Ernesto Gonçalves de, Santa Cruz de Coimbra, Centro de actividade musical nos séc. XVI e XVII, Lisboa, 1981, e em *Vilancicos do séc. XVII no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Ed. “Portugaliae Musica”, Lisboa, 1968, Vol. XLIII, p. V.

goza a chamada “Escola de Coimbra” dos séc. XVI-XVII.

Entretanto, em 1527, D. Braz de Barros procedeu a uma reforma do Mosteiro e à promoção da música e do canto: para tal, favoreceu a importação e a cópia de livros de polifonia dos maiores representantes das principais escolas europeias, dando conta da proximidade destas à música que se praticava então em Coimbra. Compositores como Josquim Desprès, Jean Mouton, Adrien Willaert, Francisco de Peñalosa, Cristóbal de Morales ou Giovanni Pierluigi da Palestrina estão representados nos livros corais de Santa Cruz, trazendo até nós as composições das escolas flamenga, romana e espanholas coevas, o que constituiu não só uma forma de se interpretar e escutar a melhor polifonia europeia de então, mas também de proporcionar modelos para uma aprendizagem adequada e actualizada aos mais hábeis compositores do próprio Mosteiro. É assim que, ao lado dos autores supra citados e de muitos outros, vão surgindo, nos livros corais, já reveladores de uma qualidade que não desmerece dos seus modelos, os nomes de compositores portugueses como Vasco Pires, o portuense Pedro de Escobar, também chamado Pedro do Porto, e o padre do Mosteiro, D. Heliodoro de Paiva. De facto, “logo que entrava para o Convento, o devoto passava a frequentar a chamada Escola dos Noviços. Esta frequência tinha uma duração de cerca de cinco anos e incluía obrigatoriamente a aprendizagem do Órgão. Esta especialização era feita com rigor e, durante o tempo de aprendizagem, o aluno não podia ausentar-se do Mosteiro.”¹⁷

Nos termos expressos do *Livro de Constituições e Costumes*, impresso em Coimbra em 1558, e complementados por um vasto número de regulamentos manuscritos do mesmo período, a execução do Cantochão pelo Coro era da responsabilidade de quatro cantores mais experientes, dois dos quais recebiam o título de *Cantor-Mor*. O primeiro Cantor-Mor podia acumular este cargo com o de Mestre de Capela, cabendo-lhe, nesse caso, dirigir igualmente a execução da Música Polifónica e orientar o ensino da notação mensural e do contraponto ministrado no mosteiro.¹⁸ Todos os noviços admitidos na Ordem recebiam aulas de música durante vários anos, incluindo não só o estudo do Canto como a prática de uma ampla variedade de instrumentos musicais com destaque para os de tecla, mas incluindo também as violas da gamba, a harpa e os sopros.¹⁹ Os religiosos dotados de melhor voz eram seleccionados para a capela polifónica (por oposição ao coro de Cantochão, em que participava toda a congregação), e os seus obituários registam sempre como característica particularmente meritória os respectivos dotes vocais, referindo se cantavam “Tiple” ou “Contra alta” (tessituras de “falsete” ou “voz de cabeça”), “Tenor” ou “Contra baixa” (tessitura natural masculina), e ainda se possuíam “boa garganta” ou seja, se eram capazes de ornamentar de

¹⁷ PINHO, o. cit., p. 65-66 e 77, citado em CAMPOS, Nuno A. V. S., *História da Cultura e das Artes conteúdo musical crúzio conimbricense*, Aveiro, 2015, p. 36.

¹⁸ Esta era uma prática comum nas capelas europeias, nomeadamente na Capela Sistina onde o Director do Coro e mesmo o compositor ocupava o lugar de um cantor de onde marcava apenas o “tactus”, uma discreta indicação do tempo, cabendo a cada cantor entrar no lugar devido, mesmo que tivesse que cantar uma parte que não estava escrita na partitura – “quinta pars” – mas era “adivinhada” pelo próprio cantor já conhecedor dessa forma enigmática de os compositores escreverem as suas obras. Por outro lado, naquele tempo, não era comum a publicação de uma partitura, mas cada cantor e o Director, tinham apenas a sua parte correspondente de canto. Segundo refere Jacques Chailley e eu pude comprovar pelo testemunho de Domenico Bartolucci, então Director da Capela Sistina, a partitura era escrita numa espécie de lousa pautada e depois apagada logo que as partes estivessem copiadas.

¹⁹ Os instrumentos de sopro eram particularmente utilizados como reforço ou mesmo para substituição dos cantores na falta destes, para completar as partes polifónicas.

forma virtuosística as respectivas linhas vocais.²⁰

4. Compositores de Polifonia na Escola de Santa Cruz de Coimbra

A actividade musical do Mosteiro de Santa Cruz deu origem a uma verdadeira escola de compositores que haveriam de marcar decisivamente o renascimento português, ao lado das grandes catedrais como Évora, Lisboa e Braga. O primeiro nome que consta é o de D. Heliodoro de Paiva (m. 1552), hábil polifonista e compositor de música para tecla,²¹ embora as composições instrumentais da época não estejam muito longe do estilo vocal, quase uma transcrição deste, mas proporcionando, através de diversas técnicas de execução, conhecidas dos instrumentistas, a possibilidade de enriquecimento das notas estruturais.



Obra a Quatro de V tom, para Órgão, de D. Heliodoro de Paiva

²⁰ NERY, Rui Vieira / CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, em "Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, 1991, p 39. Esta ornamentação das partes vocais não era frequente, e limitava-se a determinados momentos, sobretudo cadenciais, e executada por verdadeiros solistas, com as chamadas "gorghe" ou vocalizos, de que é exemplo o célebre *Miserere* de Gregório Allegri.

²¹ Nascido em Lisboa, mas professo em Santa Cruz de Coimbra, D. Heliodoro de Paiva "foi grande escrivão de todas as letras, iluminava & pintava excelentemente. Era cantor & músico mui destro & contrapontista; compoz muitas missas & magnificas de canto de órgão & motetes mui suaves; tangia órgão & cravicordio com notável arte & graça & tocava harpa & cantava a ella com tanta suavidade que enlevava os ouvintes" (NICOLAU DE SANTA MARIA, *Crónica da Ordem dos Cónegos Regrantes*). As suas obras para tecla estão transcritas no Manuscrito n. 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, publicadas em SANTIAGO KASTNER/CREMILDE ROSADO FERNANDES, *Antologia de Organistas do séc. XVI*, in "Portugaliae Musica", Vol. XIX, Lisboa, 1969.

Técnicas como *ornamentação*, *diminuição*, e sobretudo a *desigualdade* – denominada “buen ayre” – faziam parte dos recursos virtuosísticos dos Organistas de então.²² Representado nos livros de música instrumental de Coimbra encontra-se também um dos maiores compositores de música de tecla de então, o lisboeta António Carreira.²³ A estes compositores acrescentamos D. Francisco de Santa Maria (m. 1597), Frei Gabriel da Anunciação, franciscano, e sobretudo D. Pedro de Cristo (m. 1618) que foi um dos mais notáveis polifonistas portugueses de sempre. Deste compositor chegaram até nós obras de vários géneros, sacro e mais profano, ainda hoje executadas pelos coros, sendo relativamente acessíveis tanto para a perícia dos cantores amadores como para o ouvido dos menos preparados. Motetes como “*O Magnum Mysterium*” ou Vilancicos como “*Ay mi Dios*” fazem parte do repertório de muitos dos nossos coros.²⁴ Mais tarde, já em pleno séc. XVII, poderemos salientar os compositores D. Agostinho da Cruz (m. 1633), e sobretudo D. Pedro da Esperança (m. 1660).

No que diz respeito aos géneros musicais praticados prevalece naturalmente o estilo vocal sacro, ainda que a polifonia não pudesse impedir o lugar preponderante do Canto Gregoriano, não só no sentido de cumprir as determinações da Igreja, sobretudo a partir do Concílio de Trento, mas também porque a execução da polifonia era reservada, como dissemos, a um grupo diminuto de cantores, praticamente uma voz por cada naípe. A polifonia sacra poderia ser executada por vozes – estilo a capella – ou com acompanhamento de instrumentos, com relevo para os de sopro, ou com a substituição de uma ou mais vozes pelos instrumentos referidos; chegou-se mesmo à substituição de todas as vozes por instrumentos o que deu naturalmente origem ao género instrumental. Da mesma forma se executava a polifonia de carácter mais semi-profano como os *Vilancicos* – sobretudo de Natal – ou outras Canções, as *Chansonetas*, marcadamente profanas que os compositores se divertiam a escrever para gáudio e recreio dos monges, religiosos e populares que acediam às celebrações do Mosteiro. É por isso que, no *Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho*, a propósito de Dom Pedro de Cristo, encontramos esta curiosa referência: “*mestre da capella deste mosteiro [morreu em 16 de dezembro de 1618] sendo ia ansião, [...] de uma queda que deu na claustro do silêncio [...] foi mestre de capella aqui e no Mosteiro de S. Vicente [de Fora, em Lisboa], por ser grande compositor, tangedor de tecla e de baixão, arpa e frauta; deixou muita musica composta e particularmente tinha graça pera chansonetas, e musica alegre e por tal era*

²² Esta era uma forma de tocar em que notas escritas em valores iguais vinham executadas com uma delicada alteração dos valores de duração, dando origem a um estilo sincopado ou a uma irregularidade métrica que poderíamos comparar ao “tempo rubato” de Chopin ou mesmo à forma especial de a Filarmónica de Viena executar as Valsas de Johann Strauss.

²³ Este compositor foi mestre de capela dos reis portugueses, de D. João III a Filipe II. As suas obras, constantes da biblioteca de D. João IV, desapareceram todas no terramoto de 1755, tendo-se salvado as que tinham sido copiadas no Manuscrito 242 do Mosteiro de Santa Cruz; encontram-se no mesmo local, nos MM 34 e 35, algumas suas composições de polifonia vocal (Cfr. SANTIAGO KASTNER /CREMILDE ROSADO FERNANDES, o. cit., p. IX).

²⁴ Francisco Ferreira de Faria, fundou e dirigiu em Coimbra um Coro a que deu o nome de D. Pedro de Cristo, tendo transcrito e publicado onze obras deste compositor na *Nova Revista de Música Sacra*, a saber: “Tenebrae” (NRMS I, 1); “Regina coeli laetare” (NRMS I, 2); “Panis quem ego dabo” (NRMS I, 8); “Ecce panis angelorum” (NRMS I, 12); “Tristis est anima mea” (NRMS II, 17); “Virgo prudentissima” (NRMS II, 18); “Ut quaeant laxis” (NRMS II, 21); “Quem vidisti pastores” (NRMS II, 24); “Miserere mei, Domine” (NRMS II, 32); “O preclara Stella Maris” (NRMS II, 45); “Es nascido” (NRMS II, 52).

buscado de todos os mosteiros de freyras e de frades: era muy zeloso do bem da Religião e obseruancia della, muy gracioso e de grande conversação: nasceu nesta cidade, mas seu pay era estrangeiro [...]"²⁵

A prática da composição de música para tecla haveria de continuar pelo séc. XVII, com compositores como D. Gabriel de São João (m. 1651), D. João de Santa Maria (m. 1654) e Frei António da Madre de Deus (m. 1656), mas nesta época surgiam por outras paragens, nomeadamente em Lisboa e Braga, compositores que se haveriam de afirmar com maior veemência neste campo. No entanto, os géneros musicais praticados no Mosteiro de Santa Criz haveriam de continuar, assumindo novas configurações e maiores proporções com o evoluir dos diversos géneros e estilos musicais com relevo para o Vilancico que assumiria já proporções de uma verdadeira Cantata.

Um caso particular do Vilancico com expressão da música popular praticada também no Mosteiro, é o hoje chamado *Vilancico Étnico*, particularmente presente num dos livros do mosteiro que chegaram até nós e recentemente estudado, transcrito e mesmo interpretado, embora muitos dos exemplares das peças compostas e aí transcritas venham anónimas, revelando algum pudor dos próprios compositores.

Sã qui turo zente pleta Anónimo

1029

²⁵ *Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho*, escrito por D. Gabriel de Santa Maria, transcrito e publicado por PEDRO DE AZEVEDO no *Boletim da Segunda Classe*, Academia de Ciências de Lisboa, Vol. XI (1816-1817), p. 174-175.

Trata-se de composições, predominantemente de Natal como é natural, onde as “personagens” são negros trazidos de África pelas campanhas de navegadores e mercadores, certamente interpretados pelos Cónegos, revestidos com as indumentárias nativas e a pele pintada de negro. No texto dessas composições, evoca-se a pronúncia característica e o vocabulário dos negros, enquanto a música é caracterizada pela exuberância rítmica e melódica de um verdadeiro virtuosismo, chamando ao divertimento.²⁶ No Manuscrito 50 de Santa Cruz,²⁷ encontramos exemplos como “*Antonya, Flaciquía e Gasipà*” (Antónia, Francisca e Gaspar), de Frei Filipe da Madre de Deus, onde um grupo de três pastores que vão cantar ao Menino, mas em que uma pastora se queixa de que não pode cantar porque lhe dói a cabeça, quando o que a atormenta é uma enorme bebedeira, ou “*Sã qui turo zente pleta*” (Aqui somos todos pretos), de autor anónimo, onde um grupo de negros da Guiné, acompanhados dos seus instrumentos musicais, referidos no próprio texto – tambor, flauta, caixa e guizos atados aos pés – vai visitar o Presépio para “fazer uma festa ao menino Manué”, mas depois têm vergonha de cantar e se desafiam uns aos outros para tal.²⁸ Estes vilancicos étnicos gozam hoje em dia de especial popularidade e de uma projecção internacional no âmbito dos intérpretes verdadeiramente invulgar.²⁹

5. São Teotónio na Liturgia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Falecido a 18 de Fevereiro de 1162, São Teotónio foi canonizado pelo Arcebispo de Braga D. João Peculiar, seu colega no grupo de monges fundador do Mosteiro, já no ano seguinte, sendo a Festa litúrgica fixada no aniversário da sua morte, 18 de Fevereiro. No entanto, o seu culto não teve especial expressão a não ser dentro do Mosteiro de Santa Cruz, pelo menos até finais do séc. XVIII, época em que se estendeu a outros mosteiros da Ordem e a outras Dioceses.³⁰ Apenas no *Livro de*

²⁶ Não estamos muito longe da prática europeia coeva do “Madrigal dramático” de que é exemplo paradigmático o “*Amphiparnaso*” de Orazio Vecchi. Sendo uma obra polifónica do estilo madrigalesco, assemelhado ao Vilancico, os cantores assumem uma posição de intérpretes numa cena dramática o que, pouco depois, daria origem ao teatro musicado, à Sacra Representação e à Ópera.

²⁷ Ver MATTA, Jorge, *Manuscrito 50 da Biblioteca geral da Universidade de Coimbra. Vilancicos, romances e chasonetas de Santa Cruz de Coimbra, séc. XVII*, Ed. Colibri, Lisboa, 2009 e JORGE MATTA, *Os Vilancicos negros de Santa Cruz de Coimbra, no séc. XVII*, CESEM. Univ. Nova, Lisboa. Este breve artigo dá-nos uma magnífica descrição do “Vilancico negro”. Já gravado anteriormente pelo Grupo “Huelgas Ensemble”, esta publicação deu origem a um sem número de interpretações pelos mais prestigiados grupos vocais nacionais e internacionais como “Arpeggiata” ou “The King Singers”. O Coro Gulbenkian, sob a direcção de Jorge Matta, editou, em 2010, um CD intitulado “Vilancicos negros do séc. XVII”, Editora Portugaler, com nove vilancicos, quase todos de compositores do Mosteiro Santa Cruz de Coimbra.

²⁸ Estes dois vilancicos étnicos vêm transcritos em ROBERTT STEVENSON, *Vilancicos Portugueses, “Portugaliae Musica”*, Vol. XXIX, Lisboa, 1976. Segundo este autor, a primeira transcrição e divulgação gravada dos intitulados “*Negros*” foi feita por Roger Wagner em 1975. O segundo deles terá sido interpretado, no Natal de 1674, na capela do Mosteiro de Santa Cruz, usando este mesmo Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (cfr. p. XLII).

²⁹ É muito engraçada esta Vilancico pois a linguagem a pronúncia e até a forma de dizer os nomes evoca a sonoridade da linguagem dos negros e o seu desconhecimento do verdadeiro significado e sonoridade dos nomes. Eles vão cantar para a “mia sinola” (Maria), para Suzé (José) e para o menino Manué (Emanuel) que um dia haverá de “morrer para libertar os cativos”. Veja-se o artigo citado de Jorge Matta que analisa essa mesma linguagem.

³⁰ Ter-se-á estendido a toda a Diocese de Coimbra e às dioceses de Viseu e Aveiro por volta de 1782. Este formulário, como os dados que refiro constam no inédito MANUEL AUGUSTO DA SILVA FRADE, *Próprio da Missa de três notáveis Santos, em Coimbra: São Teotónio, Rainha Santa Isabel e Santo Agostinho*, Exercitação para o Magistério em Canto

Coro de Santa Cruz, datado de 1757, como consta do respectivo frontispício, actualmente Manuscrito n. 120 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, consta um formulário da Missa dedicada a São Teotónio. Este é constituído por textos e música expressamente compostos, muito provavelmente por monges do Mosteiro, tendo com referência o repertório comum, mas dando aos textos escolhidos e trabalhados um tom local e específico para a festa do santo fundador. O formulário é constituído por *Intróito* “Introíbimus in tabernáculo tuo”, *Gradual* “Loquebar de testimoniis tuis”, *Aleluia* “Justus ut palma florebit” *Tractus* “Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi” (dado que a festa ocorre com frequência durante a Quaresma) e *Communio* “Obsecro vos fratres”. Remetemos para o estudo citado do P. Manuel Augusto Frade, os elementos referentes a este repertório, já que não é este o objectivo desta apresentação, nem temos à disposição o Manuscrito original como seria exigível para um trabalho mais elaborado e consistente. Limitamo-nos a um breve comentário.

Intr. “Introíbimus”

INTROITUS M¹²⁰ - p. 116

Intro-f-bimus in taber-ná-culum e---jus, a-do-rá-bi-mus
in lo-co u--bi Stetérunt pe-des e---jus: stantes e-rant
pe-des nostri in atri-is tu-is Je---ru-salea. (TP) Al--le--
lu-ia, al-le-lu-ia. Ps. Sicut audí-vimus, sic vi-di-mus, in
ci-vi-ta-te Do-mi-ni virtu-tum: in ci-vi-ta-te De--i no---
stri. X.- Glo--ri-a...

O *Introito* “Introíbimus”, consta do Manuscrito 120, p. 116, de Santa Cruz, mas não figura no *Gradual Romano*, sendo referido no *Missal Bracarense* de 1924 e no *Missal Romano* de 1952. O texto da Antífona é elaborado a partir dos Salmos 131, v. 7 e 121, v. 2 da *Vulgata Latina*, ao passo que o Versículo é retirado do Salmo 47, v. 9 e 36. Musicalmente, a fórmula de entoação está construída a partir da melodia-tipo do Modo de Ré plagal, mas não segue os hábitos modais da mesma, como se pode perceber por uma comparação com o *Introito* “*Ecce advenit*”, tanto no desenvolvimento – a existência da relação lá-fá-ré não específica das melodias gregorianas – como na própria cadência. Parece derivar de uma versão baseada na edição truncada das melodias gregorianas chamada “mediceia” elaborada no séc. XVI.³¹

Gregoriano, apresentada no Pontifício Instituto de Música Sacra, Roma, 1987. Segundo refere este autor, o manuscrito, obra de D. Francisco de Jesus e Maria, Cónego do Mosteiro conimbricense, é de rara beleza e perfeição, mesmo que sóbrio, e encontra-se em muito bom estado de conservação. Exige a notação musical quadrada em pautas de quatro linhas. A transcrição realizada para este trabalho é a que apresento aqui, com a devida vénia a uma grande amigo já desaparecido.

³¹ No entanto vislumbramos alguma proximidade ao *Introito* “*Cibavit eos*”, no salto de quarta, ré-sol ascendente e descendente, e uma proximidade à versão aquitana dos *Fragmentos* de Braga na cadência final (Intr. “*Cibavit eos*”, fr. 51, fls. 93v no *Gradual de Albi* e fl.184 no *Gradual de Saint Yrieix* (Cfr. JORGE ALVES BARBOSA, “A Música na liturgia bracarense...”, p. 214, transc. n. 80).

Grad. “Loquebar”

GRADUALE

MM 120 - p.119

Loquê-bar de testi-mo-ni-is tu---is in conspé--ctu
Re-----gum, et non confun-dê---bar. V.- Do--mi-ne
sal-vum fac Re--gem, et e-xau--di nos in di-e, qua invo-
ca-vé---ri-mus te.

O Gradual “Loquebar de testimoniis tuis” é também de composição original, a partir do texto do Salmo 118, 46; o versículo é do Salmo 19, 10, com uma selecção das partes do texto que possam exaltar as virtudes do santo e particularmente da sua relação com o Rei Afonso Henriques que aqui assume também o lugar do Rei de Israel ou então do próprio Cristo: “falarei do teu testemunho diante do Rei” e “Senhor, fazei justiça ao Rei”. A música, por sua vez, apresenta as características de um Gradual do V tom (Tritus autêntico), revelando a proximidade a alguns “centões” do Gradual “Christus factus est”, nomeadamente em “in conspecto” do R./, na cadência deste e em “et exaudi nos” do V./.

Como acontece noutros casos, parece ter sido composto a partir da prática musical do Mosteiro e de alguns elementos temáticos mais presentes na mente do compositor.

All. “Justus ut palma”

ALLELUIA

MM 120 - p.123

Al-le---lu---ja, al-le-----lu--ja. V.- Ju---stus
ut pal-ma flo-re---bit, sic--ut ce-drus Lí---ba-ni
multipli-ca---bitur. Al-le---lu---ja. V.- Ju--stus
germi-nã-----bit sic--ut lí---li-um, et flo-rê-----bit
in ae-ter--num an-te Do-----minum. Al-le---lu---ja!

O Alleluia “Justus ut palma florebit” é um trecho comum e bastante presente no repertório litúrgico musical dedicado aos santos, constando na “Missa pro Abbatibus” do Gradual Romano. A música não corresponde à do Gradual Romano, mas contém elementos da mesma, nomeadamente no segundo “Alleluia” com um desenho melódico característico formado por dois “clímacus”.

Tr. “Laetatus sum”

TRACTUS Mm 120 p. 121

Laetá---tus sum in his, quae dicta sunt mi----- hi,
in do-mum Do---mi-ni í-----bimus. ¶.- Quo---ni-am vi-
de-bo caelos tu-----os, lu-nam et stel-las, quae tu
fundá-----sti. ¶.- Glori--o-----sa dicta sunt de
te ci--vi-tas De-----i.

The musical score consists of five staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written in a style characteristic of Gregorian chant, with a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The text is: "Laetatus sum in his, quae dicta sunt mihi, in domum Domini inhabitamus. ¶. Quoniam videbo caelos tuos, lunam et stellas, quae tu fundasti. ¶. Gloria dicta sunt de te civitas Dei." The score ends with a double bar line.

O *Tractus* “*Laetatus sum in his quae dicta sunt mihi*” destina-se aos anos em que a festa de São Teotónio se celebra no tempo da Quaresma. Estamos perante um canto baseado na recitação contínua do Salmo, com música sempre diferente, – *Salmodia directa* – aqui com o texto do conhecido Salmo 121: “Alegrei-me quando me disseram: vamos para a casa do Senhor”. A música segue muito de perto a dos *Tractus* ou *Cânticos da Vigília Pascal*, ou a melodia-modelo de *Tractus* do VIII tom, certamente tidos em conta pelo compositor, dada a grande proximidade quer das entoações quer das cadências, nomeadamente com a relação de intervalos ascendentes fá-lá-dó.

Off. “Mihi autem absit”

OFFERTORIUM MM120 - p.125

Mi-hi au--tem ab--sit glori--á--ri, ni-si in Cru-ce Do---
mi-ni no-stri Je-su Chri--sti. (TP.) Al--le---lú--ja.

The musical score consists of two staves of music in a single system. The first staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The melody is written in a style characteristic of Gregorian chant, with a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, and rests. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The text is: "Mihi autem absit gloria, nisi in Cruce Domini nostri Jesu Christi. (TP.) Alleluia." The score ends with a double bar line.

O *Ofertório* “*Mihi autem*” é um trecho muito breve cujo texto é retirado da Carta aos Gálatas (Gal 6, 14), numa evidente alusão à mística da cruz assumida pelos monges “crúzios”. Com este texto não encontramos qualquer *Gradual* no *Gradual Romano* nem sequer no *Antiphonale Missarum Sextuplex*. A música apresenta um carácter um tanto incoerente do ponto de vista modal, não havendo modelo que se lhe possa associar, vacilando entre um VIII tom na entoação e o II tom na primeira cadência. Também muito estranha é a cadencia final em “sol”. A proximidade à melodia do *Sanctus VIII*, (*Missa “De Angelis”*), é considerável pelo que não é de descartar a hipótese de o compositor a ter como referência de memória.

Com. “Obsecro vos”

COMMUNIO NM 120 - p.126

Ob-secro vos, Fratres, per mi-se-ri-cór--di-am De--i, ut
ex-hi-be-â-tis corpo-ra vestra hósti-am vi-vén-tem, sanctam,
De-o placén-tem, ra-ti-o-na-bi-le ob-sequi-um vestrum, et
no-li-te conforma--ri hu-ic sae-cu-lo, sed reformá---mi-ni.
(TP.) Al--le-----lu--ja.

The image shows a musical score for the Communion 'Obsecro vos'. It consists of five staves of music. The first four staves are vocal lines with lyrics underneath. The fifth staff is a trumpet part, indicated by '(TP.)' and the text 'Al--le-----lu--ja.' The music is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The lyrics are in Latin and are spread across the staves with hyphens indicating syllables that span across bar lines.

O *Communio* “*Obsecro vos*” apresenta um texto de São Paulo (Rom 12, 2) que normalmente costuma ser apresentado apenas na sentença “não vos conformeis com este mundo”. Tal com é utilizado aqui, não consta no *Gradual Romano* nem sequer no *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Uma exortação muito adequada à vida conventual, certamente faria parte das exortações do Prior, mas não faz parte do repertório destinado ao comum dos cristãos. A melodia reveste as características gerais do IV modo (Deuterus plagal), com as respectivas cadências características. No entanto há certos incisos que denotam algum artificialismo e até cedências à tonalidade, como a presença do acorde dó-mi-sol, ou ao repertório mais recente em “ut exhibeatis” que conduz a um âmbito de Tetrardus. Em “Deo placentes”, com o mesmo acorde em sentido descendente, comprova-se isso mesmo, ao construir um inciso que decalca a melodia do “Sanctus” da *Missa VIII “De Angelis”*. Nesse sentido, a cadência final parece um tanto forçada e artificial.

6. Conclusão

Não temos documentos que nos dêem conta de uma efectiva influência directa de São Teotónio na prática musical que marcou a vida do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, até pelas vicissitudes por que passava a liturgia e a sua música ao tempo da sua entrada no dito mosteiro e a exiguidade ou mesmo inexistência de documentos coevos. Sabemos que o seu tio D. Crescónio foi colocado em Coimbra para implementar a reforma gregoriana, que se encontrava impedida pelo antecessor, D. Paterno, bispo das simpatias do governador moçárabe e, por isso, defensor da liturgia anterior; mas também temos em conta que não é de um dia para o outro que uma reforma litúrgica se implementa, mais ainda quando escasseiam os materiais adequados à sua concretização, como os *Missais* e sobretudo os *Graduais*. Poucos anos depois, em 1135, foram eventualmente adquiridos ou copados tais livros no mosteiro de São Rufo em Avinhão, mas trata-se de um trabalho demorado cuja eficácia levaria o seu tempo a ser notada; e não temos referências específicas a uma prática musical até ao séc. XV, o que denotará alguma normalidade, mas nada de especialmente marcante. A grande revolução acontecerá já no séc. XVI, por obra da reforma de D. Tomás de Barros e a utilização da música polifónica europeia e autóctone. No entanto, é indesmentível a qualidade da liturgia e o espírito litúrgico implementado no Mosteiro, e que perduraria pelos tempos fora, a

avaliar pela evolução do próprio *Ritual de Santa Cruz*, datado do séc. XIII, mas com elementos de escrita que apontam para os séc. XVI-XVIII: a qualidade da capela musical, a solicitude pela produção de livros e sobretudo a formação de cantores e compositores, a ponto de o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra se ter tornado depois num dos centros de prática e produção mais importantes do nosso país e da própria Europa. Estas coisas não nascem do nada, são resultado de processos longos de vida e aprendizagem, são fruto de uma árvore que deve ter boas raízes e crescer normal e saudavelmente. E tudo isso muito dependeu, certamente, do espírito e dinâmica do seu primeiro Prior e da formação musical recebida desde a mais tenra idade.

Valença, 18 de Fevereiro de 2023

Dia litúrgico de São Teotónio e Dia do Município valenciano.

Jorge Alves Barbosa