

«MEU MININO SOBERANO»: CONTRIBUTO PARA O ESTUDO DA PRÁXIS MUSICAL NO CONVENTO DE NOSSA SENHORA DA ROSA (LISBOA, SÉC. XVII) – CONTRAFACCTUM SOBRE UM VILANCICO DE ANTÓNIO MARQUES LÉSBIO*

MAGNA FERREIRA

ESMAE-IPP / CITCEM – UNIVERSIDADE DO PORTO

maf@esmae.ipp.pt

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a4>

RESUMO: Este artigo tem como propósito estudar um vilancico de António Marques Lésbio, procurando reconstruir a possível paisagem sonora que poderia enquadrar os textos poéticos de Soror Violante do Céu no Convento de Nossa Senhora da Rosa, no século XVII.

PALAVRAS-CHAVE: Práxis musical; António Marques Lésbio; Século XVII.

ABSTRACT: This article aims to study a villancico by António Marques Lésbio, seeking to reconstruct the possible soundscape that could frame the poetic texts of Sister Violante do Céu in the Convent of Nossa Senhora da Rosa, in the 17th century.

KEYWORDS: Musical practice; António Marques Lésbio; 17th century.

O objetivo desde estudo é reconstruir, de forma fundamentada, mas igualmente criativa, a possível paisagem sonora que poderia enquadrar os textos poéticos de Soror Violante do Céu no Convento de Nossa Senhora da Rosa, da Ordem Dominicana, no século XVII.

A árdua tarefa de descobrir a música associada a alguns dos textos de Violante do Céu, colocou-nos numa posição quase inglória perante as fragilidades das fontes a que poderíamos recorrer. Em primeiro lugar, numa duvidosa informação repetida por diferentes autores, não nos foi possível vislumbrar a fonte primária, ou fontes, que validem a informação de que a poetisa tocava harpa e cantava. Uma hipotética verdade inspirada, quiçá, nos versos da sua poesia.

Além disso, sendo Soror Violante do Céu dominicana do Convento da Nossa Senhora da Rosa, em Lisboa, poucas fontes poderíamos consultar relativamente àquele convento, pois grande parte do seu edifício foi destruído

* FCT Projeto MOISTER (Referência 2022.08369.PTDC).

durante o terramoto de 1755.¹

Por fim, existe a dificuldade na atribuição da autoria das obras. Hugo Sanches, no domínio dos seus estudos sobre o repertório musical vernacular seiscentista conimbrigense, refere que autoria da poesia e da música setecentista é difícil de atribuir e deve ser feita cuidadosamente. Esta preocupação surge pela profícua circulação das obras musicais e sua contrafação. Na recente publicação do Catálogo “Pliegos de Villancicos Portugueses”, Álvaro Torrente e Rui Cabral Lopes afirmam, ainda, que são muito poucos os vilancicos portugueses que apresentam o nome autor do texto poético ou do compositor.² E, neste contexto, não existe ainda na história da música portuguesa a identificação de uma mulher compositora, e em especial no contexto da vida monástica.

Deste modo, este estudo propõe-se não apenas contextualizar a produção poética de Violante do Céu, mas também sugerir uma prática musical historicamente inspirada colmatando na concretização de um exercício de *contrafactum*.

Fundos a várias vozes

O grande desafio nesta investigação prende-se com a escassez do material histórico relativo aos espaços conventuais implicados no estudo e a consequente preservação dos bens materiais que poderiam documentar de forma mais esclarecedora a atividade ali desenvolvida. Na verdade, a história material é profundamente marcada pelo terramoto de 1755, em Lisboa. Esta tragédia provocou o colapso total da cobertura da igreja do Convento de Nossa Senhora da Rosa, deixando apenas de pé parte das paredes da torre, do coro e de alguns dormitórios, ao mesmo tempo que arrastava consigo porções significativas dos muros envolventes. Num primeiro momento, foram equacionadas obras de reedificação; contudo, o projeto acabou por ser abandonado em virtude da extinção física do mosteiro, mantendo as religiosas a posse da cerca e das rendas associadas até ao século XIX.

A destruição parcial do Convento de Nossa Senhora da Rosa e a subsequente união das suas religiosas à comunidade de Nossa Senhora da Anunciada, também ela dominicana, no Mosteiro de Santa Joana, criaram um cenário arquivístico particularmente complexo no que respeita à proveniência do património musical. O Mosteiro de Santa Joana da Ordem dos Pregadores era masculino, mas para reorganização das comunidades monásticas desalojadas, passou a ser

¹ FRANÇA, J.-A. – *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1977, p. 62.

² TORRENTE, Á., & LOPES, R. C. – *Pliegos de villancicos portugueses*. Vol. 3. Kassel: Edition Reichenberger, 2022, p. XII).

a feminino e, assim, acolheu as monjas dominicanas da Rosa e da Anunciada.³

A documentação histórica do Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa de Lisboa, outrora depositada no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, instalado no edifício do extinto Convento de Santa Joana, oferece um primeiro núcleo de informação essencial sobre a administração da casa e sobre a sua evolução patrimonial. No Arquivo Nacional da Torre do Tombo, o espólio conservado é constituído sobretudo por registos de natureza económica e jurídica, entre os quais se contam cartas de venda e arrematação, escrituras de compra e quitação, títulos de aforamento e doação, instrumentos de empraçamento e partilha, bem como alvarás, licenças, sentenças, fianças, contratos de arrendamento e diversas certidões de posse.⁴

A estes fundos somam-se, na Biblioteca Nacional de Portugal, alguns testemunhos da prática musical do convento, que não chegam a perfazer uma dezena de obras hoje conhecidas. Trata-se, na sua maioria, de livros de coro provenientes do final do século XVI, ricamente iluminados, que testemunham a qualidade material e simbólica do património litúrgico então em uso. De acordo com a «Instrução pera as officiaes dos mosteiros de freiras da Ordem de nosso Padre são Domingos», competia à Cantora-mor a responsabilidade de guardar, conservar e corrigir esses volumes, tanto ao nível do texto como da notação musical. É plausível supor que, aquando do terramoto de 1755, a vigilância exercida pelas religiosas sobre tais livros — reforçada por essa regulamentação interna — tenha contribuído de forma decisiva para a sua preservação até ao presente.

Foi preciso ir mais além, e observar os arquivos do Convento da Anunciada e o do Convento de Santa Joana. Logo ali percebemos que, de forma errónea, a catalogação de algum do material está em acordo com a identificação do seu último depositário: o Convento de Santa Joana. Mas ao observarmos o frontispício do livro de Coro “Hymni qvos solennioribus ecclesiae festivitibus illvstris chorus Monalium Ordinis Praedicatoru per anni circulu de cāt in Conventu B. Virgini de Rosario dicato”⁵⁶, de 1654 (Figura 1), percebemos que o carimbo com a marca “Santa Joana” terá sido ali posto durante a extinção

³ JACQUINET, J. M. – *Os conventos femininos de clausura de Lisboa*. «SIGILA» (2014), p. 109.

⁴ Mosteiro de Nossa Senhora da Rosa de Lisboa. (1587). *Livro de receita e despesa*. (P-Lant PT/TT/MNSRL/L4). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

⁵ Tradução: Hinos que o ilustre coro das Monjas da Ordem dos Pregadores canta ao longo do ciclo do ano nas festividades mais solenes da Igreja, no Convento dedicado à Bem-Aventurada Virgem do Rosário.

⁶ ORDEM DOS PREGADORES. Convento de Nossa Senhora do Rosário (Lisboa) – Hymni qvos solennioribus ecclesiae festivitibus illvstris chorus Monalium Ordinis Praedicatoru per anni circulu de cāt in Conventu B. Virgini de Rosario dicato. 1654. Manuscrito. Biblioteca Nacional de Portugal, EHC 96 CB83.

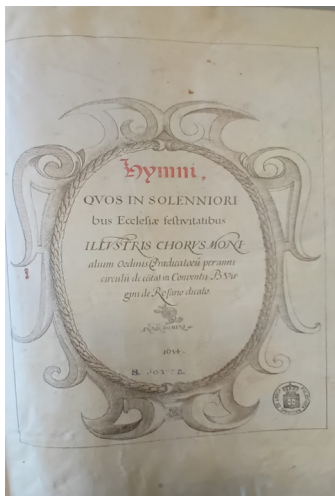


FIGURA 1 - Frontispício do livro de Coro “Hymni quos solennioribus ecclesiae festivitibus illvstris chorus Monialium Ordinis Praedicatoru per anni circulu de cátar in Conventu B. Virgini de Rosario dicato”, de 1654.

a 23, 24 e 25 de setembro, já do ano de 1852⁸, depois da extinção das ordens monásticas. O documento discrimina os honorários de intérpretes identificados pela função ou instrumento — três vezes, organista, rabeção grande, direção e foleiro —, revelando a persistência de celebrações solenes que implicavam o recurso a músicos experientes que possibilitassem o cumprimento de uma celebração desta natureza, com exigente capacidade de resistência.

Ainda que distante no tempo, este registo evidencia a importância central do órgão e, ao que parece – e por causa do uso do “rabeção grande” – do baixo contínuo na sustentação sonora da liturgia. A presença do “rabeção grande”, que poderia ser um contrabaixo, mas estamos em crer que seria o “violoncelo”, servia, no nosso entendimento, para reforçar a linha do baixo e colmatar o facto

do convento em 1890. Mas, na verdade, e pelo texto do seu frontispício, este livro pertencia à comunidade do Convento de Nossa Senhora da Rosa.

Este exemplo revela que, o fundo do Convento de Santa Joana contém espólio material proveniente do Convento de Nossa Senhora da Rosa, como do Convento da Anunciada.

Tivemos ainda de alargar o limite temporal da investigação, e não nos restringirmos ao século XVII. A presença de mais informação sobre a prática instrumental das monjas dominicanas, depois do terramoto, era expectável e poderia revelar a relação daquela comunidade com as práticas musicais dos seus pares. Entre os poucos registos de natureza diretamente musical que se podem relacionar com a agregação das duas comunidades destes conventos, destacase um documento de despesas relativo à contratação de músicos para três dias de “Laus perenne”⁷, celebrados

⁷ “Laus Perenne” significa “Louvor Perene” ou “Louvor Perpétuo” e é uma prática litúrgica cristã que consiste na oração ou canto ininterrupto dos salmos e hinos, 24 horas por dia, sem interrupção.

⁸ Mosteiro de Santa Joana de Lisboa. 1852. *Ordem dos Pregadores, Mosteiro de Santa Joana de Lisboa, mc. 14.* (PT/TT/MSJL/M014). Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Portugal.

de no convento não existiram vozes suficientemente graves que garantissem um equilíbrio sonoro na distribuição das partes. Esta prática era comum no século XVII, nos conventos italianos, e estendeu-se para o período seguinte. Sabemos, por exemplo, que no final do Antigo Regime, no Convento de Santa Clara no Porto, muitas das obras de maior efetivo contêm a voz de *basso*. Poderíamos pensar que o compositor, ou outro clérigo capacitado para o fazer, cantaria a voz do *basso* com o restante coro. Acontece, porém, que a parte do *basso* está quase sempre identificada e atribuída a uma religiosa. E, em algumas das obras, observa-se que a cantora que cumpre a linha do *basso*, na clave de fá (habitual no cânone da notação musical), quando possui um solo, a sua parte é escrita como se fosse soprano, no registo agudo, e cheio de virtuosismo.⁹

Música e Poder

A entrada da mulher no convento de clausura, onde se assistia a uma espécie de replicação da sociedade extramuros, permitiu a muitas das mulheres que ali habitavam aceder a conhecimento, concretização e experiência que, noutra situação social, não lhes seria possível tal aprendizagem. Ferreira afirma que, paradoxalmente, a clausura permitia a libertação da mulher.¹⁰ A vida monástica possibilitava, assim, a ampliação da educação, produção e, inclusive, intervenção sociocultural.¹¹ Casos como o de Maria Gabriela, recebida como secular no Mosteiro de Santa Clara de Guimarães, em 1736, com a condição de tocar órgão e harpa, cantar solfa e ensinar as religiosas, mostram a circulação de músicos entre catedrais e conventos e a valorização explícita das competências musicais na definição do estatuto interno das monjas¹². No Porto, o exemplo de D. Catarina Moreira que, pela capacidade que revelou em “tanger baixão e rabeção e saber solfar”, conseguiu entrar no Mosteiro de Santa Clara, em Vila Real, sem pagar dote e com a função de ensinar outras jovens da comunidade. As concretizações de vida monástica destas mulheres foram viabilizadas pelas suas aptidões como instrumentistas e mestras de capela, e confirmam a centralidade da música na economia espiritual e material das comunidades femininas.

⁹ FERREIRA, M. – “*He preciso dizer com a voz*”. Tese de Doutoramento, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela., 2023, p. 125.

¹⁰ *Idem* – p. 213.

¹¹ *Idem* – p. 47.

¹² CONCE, A. F., & LESSA, E. – *A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do XIX: obras de compositores portugueses e italianos no mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no convento da Avé Maria (Porto)*. *Matria* XXI (4) (2015), pp. 65-67.

Sabemos que nas nações católicas do século XVII, a entrada de uma senhora para um convento constituía um evento de celebração para as famílias das jovens. Era de tal forma importante, dado o estatuto social implicado, que a celebração extrapolava esse ato para uma exuberância condenada, muitas vezes, pela hierarquia eclesíástica. Organizavam-se autênticas bodas com banquetes repletos de gente – família e convidados – música, decorações e presentes. No domínio da música há exemplos de repertório para-litúrgico - nomeadamente vilancicos - encomendados pelas famílias do Novo Mundo para celebração do momento. Segundo Luís Henriques, estas práticas estavam já enraizadas desde o início do século XVII.¹³

O papel da música era mais do que uma manifestação alegórica ou mero entretenimento. Era elemento estruturante na construção de uma imagem de poder, de equilíbrio e força. No império Austro-húngaro tradicionalmente os membros da casa real dos Habsburgos, quer fossem homens ou mulheres, aprendiam música e, casos há, em que alguns se tornaram compositores, como é exemplo Leopoldo I, imperador de um longo reinado de 47 anos (1658-1705) e pai do arquiduque Carlos, futuro Carlos VI, casaria em 1 de agosto de 1708, em Barcelona, com Elisabeth Christine, filha dos duques de Brunsvique-Volfembutel. A sua irmã Maria Ana, futura rainha de Portugal, casaria em Lisboa, no mês de outubro do mesmo ano, com D. João V.¹⁴ As viagens das futuras rainhas desde Viena até aos seus destinos (Catalunha e Lisboa), e das suas várias naus, promoveram algumas paragens onde terão assistido a representações musicais em conventos femininos. Enquanto isso, a família real de Habsburgo reunia para celebrar a concretização da aliança com Espanha e Portugal.¹⁵

O mundo católico construía, assim, um conjunto de alianças entre as nações mais poderosas. E os conventos, habitados pelas senhoras nobres e de famílias abastadas, criavam o elo desse status onde a educação das senhoras e a música potenciava a hierarquização social. A aclamação de um rei, a celebração do nascimento de um herdeiro, como também as conquistas e glórias da nação eram motivo de celebração nos respetivos reinos. E os conventos, tanto masculinos como femininos, contribuíam para a festividade dessas efemérides, com a participação musical a ser um dos principais contributos.

¹³ HENRIQUES, L. – *O convento de Nossa Senhora da Conceição de Angra: A atividade litúrgico-musical e a sua implantação numa cidade insular nos séculos XVII e XVIII*. «Historia Caribe», 17, nº 40 (2022), pp. 43-74., esp. p. 58.

¹⁴ PAGE, J. K. – *Convent Music and Politics in Eighteenth-century Vienna*. Cambridge University Press, 2014, p. 3.

¹⁵ *Idem* – pp. 141-150.

Prime le parole, poi la musica¹⁶

O século XVII é o século do estabelecimento da ópera, do *stile rappresentativo*. A génese deste género dramático acontece, em grande parte, com a existência exploratória de um grupo de artistas conhecidos como *Camerata Fiorentina* que, no final do século XVI se reuniam no Palazzo do Conde Bardi, em Florença. Entre esses artistas encontramos Peri, Caccini (compositores) e Rinucini (poeta). Tal como disse o compositor Claudio Monteverdi no prefácio do seu quinto livro de madrigais, publicado em 1605, “...che l’oratione sia padrona dell’armonia e non serva.”¹⁷ Apesar de nunca ter pertencido à Camerata, Monteverdi elevou a ópera a um patamar de excelência, protagonizando a criação das mais belas óperas do primeiro barroco. Nesta simbiose de manifestações poético-musicais, tornam-se indissociáveis o teatro, a música, o movimento (quer seja expresso em gestualidade, quer seja em dança).

Este crescendo da representação teatral em música encontra, mais perto de Portugal, um outro género que importa referir no contexto música da segunda metade do século XVII.

Trata-se da *Zarzuela*, uma denominação que nos transporta às representações levadas a cabo no Palácio da Zarzuela, em Madrid, e que misturava a tradição espanhola com as influências da ópera italiana que gradualmente chegava à corte de Filipe IV. O prólogo de “El laurel de Apolo” (1657), de Pedro Calderón de la Barca e Juan Hidalgo, é considerada a primeira obra a receber formalmente o rótulo de “Zarzuela”.¹⁸

As características da Zarzuela passavam pela alternância entre as partes faladas e as cantadas. Rapidamente, e devido às relações estreitas entre as casas reais, este género musical atravessou fronteiras e tornou-se num elemento lúdico central na vida da corte portuguesa, antes da hegemonia da ópera italiana, já no reinado de D. João V. O primeiro registo mais significativo da apresentação de uma Zarzuela em território português, data de janeiro de 1704, no Paço Ducal de Vila Viçosa. Sob o patrocínio de D. Pedro II, e no contexto diplomático da Guerra da Sucessão de Espanha, foi levada à cena a zarzuela “Hazer cuenta sin la huespede”, obra baseada num texto de Gabriel de Cáncer e, possivelmente, com música de Juan Hidalgo.¹⁹ O Paço Ducal de Vila Viçosa era um importante

¹⁶ Tradução: primeiro as palavras, depois a música.

¹⁷ Tradução: ...que a oração [texto] seja dona da harmonia e não serva.

¹⁸ STEIN, L. K. – *Songs of Mortals, Dialogues of the Gods: Music and Theatre in Seventeenth Century Spain*. Oxford University Press, 1993, pp. 263-267.

¹⁹ BRITO, M. C. – *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press., 1989, p. 7.

centro recetor da cultura ibérica e, nas festas reais que ali decorriam, aconteciam a divulgação de novos géneros.

A expansão deste novo teatro musicado deu-se por toda a Península Ibérica e pelo Novo Mundo, também. Em Lisboa, já mais perto do Convento da Rosa onde Soror Violante do Céu residia, encontramos o *corrale* Pátio das Arcas. Este espaço afirmou-se como o coração pulsante da vida artística e social de Lisboa entre o final do século XVI e até à sua destruição, no terramoto de 1755. Segundo Teófilo Braga, na sua *História do Theatro Portuguez*, este espaço evoluiu de um simples *corrale* de comédias ao ar livre para um palco de complexa maquinaria. O local atraía um público diversificado, desde a nobreza e a burguesia que, disfarçadamente, observavam o espetáculo através das janelas, enquanto o povo apinhava-se no pátio central, criando um ambiente dinâmico e ruidoso.²⁰ No que respeita à vertente musical, o repertório era dominado pelas companhias de espanholas, que traziam a estética da zarzuela de autores como Lope de Vega e Calderón de la Barca. Mário de Sampayo Ribeiro diz-nos que a sonoridade característica se constituía de guitarras e violas de mão, fundamentais para o acompanhamento dos entremezes e loas. Com a evolução das obras e do efetivo das obras, foram introduzidos os violinos e baixos.²¹

A música na clausura

Seguindo o modelo italiano da educação nos conventos femininos de clausura, a formação oferecida em recolhimentos urbanos, orientada tanto para a leitura, escrita e doutrina cristã como para a música e as “artes de tanger”, proporcionava alternativas para o futuro das órfãs que não passavam, unicamente, pelo matrimónio. O convento tornava-se o lar de muitas destas mulheres e, também acontecia, para ali iam mais do que um elemento da mesma família.²²

Como era comum, ter aptidão musical poderia garantir a entrada num convento e, para algumas senhoras, isso era um desejo. Segundo Elisa Lessa, mulheres com grande aptidão para o canto ou para instrumentos (como o baixão, um antecessor do fagote muito usado em conventos) eram aceites em comunidades religiosas prestigiadas, mesmo sem possuírem a fortuna financeira exigida para o dote tradicional, pois o seu contributo musical era essencial para

²⁰ BRAGA, T. – *História do Theatro Portuguez: A Baixa Comédia e a Ópera (Século XVIII)*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871, pp. 282-285.

²¹ RIBEIRO, M. – *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Inquérito, 1936, pp. 44-47.

²² VALVERDE, M. L. – *El Archivo en los conventos de clausura femininos de Granada*. Universidad de Granada, 2005, pp. 13-20.

o decoro da liturgia e o prestígio da casa.²³

Mas, sendo a vida intramuros uma espécie de réplica da vida extramuros, muitas vezes as monjas procuravam o aspeto lúdico da música e da representação. Não se abstinham de criar as situações apropriadas para satisfazer a lembrança das experiências tidas na vida pré-clausura. Estamos certos de que as memórias de uma zarzuela ou comédia escutadas no Pátio das Arcas, estimulava a criação de algo semelhante no espaço conventual. Elisa Lessa identifica algumas destas situações nos relatórios do Visitador do Bispado de Miranda, aquando da sua visita ao Mosteiro de S. Bento de Bragança em 1690. A prática musical estaria prioritariamente a ser usada como um meio de divertimento em vez de cumprir com o cerimonial litúrgico. Em 1698 Fr. Pedro de Melo, Visitador Comissário do Bispado, criticou os excessos relativos às “cantorias” e danças realizadas em dias de festa junto às grades do mosteiro.²⁴ Já noutro exemplo, no Mosteiro de Santa Ana, em Viana, Elisa Lessa identificou nova situação de incumprimentos e abusos. Segundo as advertências bispais, as monjas revelavam falta de interesse pelo serviço musical litúrgico quotidiano, mas apreciavam a representação cénica dos Autos, “...ao gosto popular, com coros, vilancicos, cantigas, árias, danças e “intermezzi” instrumentais”.²⁵

“Não há quem sofra, senhores”: vilancico das freiras

A interpretação de música com texto em romance é uma prática comum no século XVII, com especial presença nas celebrações do Natal e do Corpo de Deus. Isto obrigava os mestres de capela a um elevado número de produção de obras. Quando tal não era possível, a exigência do trabalho obrigava à divisão de tarefas composicionais, ora com outros membros da capela de música, ora solicitando a colaboração de outros compositores. Havia, também, a possibilidade de se reaproveitarem obras dos anos anteriores, o que podia acontecer ao nível do texto ou da música. Como consequência desta realidade, Hugo Sanches diz-nos que acontecia a circulação de um grande número de obras entre o mais variado tipo de instituições, sendo a música “reelaborada de diferentes modos, desde a realização de diferentes versões de uma mesma obra, versões *ao divino* de tons e textos profanos, ou *contrafacta* em latim de tons ou vilancicos.²⁶

²³ LESSA, E. – *A música no quotidiano das monjas dos séculos XVII e XVIII-mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal*. «Revista Portuguesa de Musicologia» (1998), pp. 47-58, esp. p. 53.

²⁴ LESSA, E. – *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses séculos XVII e XX: centros de Ensino e Prática Musical*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998, pp. 333-334.

²⁵ *Idem* – p. 342.

²⁶ SANCHES, H. – *Que sonoramente canta - A MÚSICA EM LÍNGUAS ROMANCE EM PORTUGAL NO*

E o que era um vilancico? Enquanto género poético, é um género que surge nos séculos XVI e XVII, mas que, nos séculos XVII e XVIII, é comumente usado para vários géneros cantados em língua romance e que em pouco têm a ver com o conceito original dos séculos anteriores.²⁷ Tess Knighton e Álvaro Torrente dizem-nos que o facto de se usar a mesma palavra para dois níveis diferentes de significação (o termo original estende-se, frequentemente, da música devocional), representa um desafio para os investigadores²⁸. O vilancico religioso do século XVII é, também, uma fonte de confluências entre os vilancicos em língua vernácula, pois ambos os géneros partilhavam os mesmos compositores, técnicas musicais e percursos no mundo ibérico. Assim sendo, o conceito de “vilancico” do período seiscentista advém da mudança do significado da palavra que, naquele momento, abrangia “qualquer poema em idioma vernacular musicado para fins ou funções litúrgicos ou religiosos.”²⁹

E porquê a escolha de um vilancico? O projeto MOISTER almeja reconstruir a paisagem sonora do que teriam sido alguns dos textos de Violante do Céu. Para tal, neste estudo apresentamos uma das propostas de contrafação: utilizar um texto da poetisa, nomeadamente um vilancico, com a música de um dos principais compositores contemporâneos de Soror Violante do Céu, e a atuar em Lisboa. Escolhemos, assim, apresentar um vilancico de natividade do compositor António Marques Lésbio. Usámos, para tal, a recente edição do vilancico “Não há quem sofra, senhores”, da autoria do musicólogo Fernando Herrera de las Heras³⁰. É uma descoberta recente sobre um manuscrito que se encontra na caixa 6 da coleção da “Documentação de conventos por identificar 1092/1887” do Arquivo Nacional Torre do Tombo.³¹

Sobre o compositor António Marques Lésbio, sabemos que começou a trabalhar como músico na Real Câmara durante o reinado de Afonso VI e, no reinado de Pedro II, em 1668, tornou-se professor de música, ocupando o lugar de Frei Filipe da Madreus. Depois foi para a Capela Real onde ocupou os

SÉCULO XVII Estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018, pp. 65-66.

²⁷ *Idem* – pp. 95-96.

²⁸ KNIGHTON, Tess; TORRENTE, Álvaro – *The devotional music in the Iberian World, 1450-1800*. Ashgate Publishing Company, 2007, p. 3.

²⁹ SANCHES, H. – *Que sonoramente canta - A MÚSICA EM LÍNGUAS ROMANCE EM PORTUGAL NO SÉCULO XVII Estudo, edição crítica e interpretação do MM 229 da Universidade de Coimbra*. Tese de Doutoramento, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2018, p. 97.

³⁰ HERAS, F. H. – *Não há quem sofra, amores: um vilancico inédito de António Marques Lésbio*.

«Humano y Divino» (2025), p. 1. Obtido em 10 de Novembro de 2025, de https://humanoydivino.com/divinos/vilancico_inedito_antonio_marques_lesbio/

³¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo. (1092/1887). Documentação de conventos por identificar (Cota P-Lant PT/TT/DOCI/0006).

cargos de cantor, professor dos moços do coro, bibliotecário e mestre da Capela Real (1698).³²

A escolha do vilancico a 8 vozes “Não há quem sofra, senhores” recai, primeiramente, na coetaneidade e atuação lisboeta de Lésbio. A presença do compositor nos circuitos musicais régios, diretamente ligados às instituições religiosas da cidade, aumenta a probabilidade de que as suas composições tenham chegado ao ambiente conventual, justificando a seleção deste modelo musical para o exercício de *contrafactum*. Por outro lado, a afinidade temática com o período da Natividade, altamente valorizado no calendário litúrgico conventual, confere pertinência funcional ao uso deste vilancico, cuja natureza celebrativa e devocional se articula exemplarmente com o texto de Violante do Céu. Sendo o vilancico um género particularmente prolífico nas festividades natalícias, a escolha de uma peça concebida para essa ocasião garante coerência interpretativa entre intenção devocional, retórica poética e ambiente performativo. Outro aspeto que nos parece interessante e que evoca as vivências culturais da vida extramuros, é a estrutura dialógica e teatral da obra de Lésbio, com alternância entre solos, respostas e intervenções corais, o que nos parece adequado para receber um texto que também integra deslocações afetivas e graus distintos de intensidade devocional.

Vejamos o texto, parcialmente transcrito:

Diálogo:

-Como está você, perfeita?
que goza tão melindroso
-a razão não é melindre,
Donde o capricho é forçoso.

Resposta a 8 [estribilho]:

Quando chora o Menino,
Ardentes lágrimas,
A Belém vão as freiras
A tomar caldas;
Porque é forçoso
Que o Menino é de todos

³² HERAS, F. H. (2025). Não há quem sofra, amores: un villancico inédito de António Marques Lésbio. «Humano y Divino» (2025), pp. 3-4. Obtido a 10 de novembro de 2025, a partir do endereço https://humanoydivino.com/divinos/villancico_inedito_antonio_marques_lesbio/

Fino devoto

Coplas [a solo: alterna tiple com o tenor]

Uma freirada Esperança
vendo o Menino da glória
lhe dá uns beijinhos de freira
nos seus pezinhos, da coisa.

Uma banda do Calvário
que pois veio onde Belém mora:
foi a romaria breve
porém avisita longa.

Outra vem da Anunciada
a visitar a Senhora
que ser anjo presumia
pela Calçada da Glória.

Também veio de Santa Ana
uma certa superiora
tão velha, que parecia
fora a santa que chora.

Veio de certo convento
uma freira muito em folha;
em botas tão metida,
que parecia uma rosa.

Pelo frio que fazia
coitada com mantas veio outra,
mui solícita por morta
e chamada nela toda.

Veio do bairro de Alfama
mui cercada de pacholas,
uma freira que do mundo
queria ser sola a dona.

De Santa Mónica veio
uma freira mui tristonha,
que a noite fizera chora
a não ser aventureosa.

Por fazer a noite clara
de Santa Clara vem todas
a prelada co'as discretas
e os anjos as cantoras.

Ouçam, senhores, e vejam
porque as Claras nesta hora
têm em grade os seus vidros
como os suíços em todas.

Coplas segundas [a solo: tiple, alto, tenor, tiple]

O Menino é devoto
de Santa Clara
porque é Clara em extremo,
su alma, más santa.

O Menino é de ambas
e das meninas,
que nosclaros dos olhos
já se desvivam

Fazer quero corações
dos seus amores
porque são refinadas
de amor as dores.

Adeus irmão que tocam
já o silêncio
anda a noite de esculca
pelo convento.

Heras defende dois cenários mais prováveis para a origem deste texto. A primeira, de que Lésbio teria composto o vilancico para a Capela Real de

Lisboa e que se preservara uma cópia em outro convento, devido à circulação das obras. A sua segunda teoria é que alguém encomendara este vilancico a Lésbio e que algum convento o interpretara nas festividades da Natividade. O autor acredita mais na segunda hipótese, e destaca a mensagem crítica relativa à duvidosa devoção de algumas monjas retratadas no texto. A possibilidade da saída da clausura torna-se uma crítica, crê o autor, pelas várias saídas abusivas da parte das monjas para a prática de banhos termais com fins terapêuticos. No corpo do texto estão elencados os seguintes conventos: Nossa Senhora da Piedade da Esperança, Monte Calvário, Nossa Senhora da Anunciada, Santa Ana, Santa Mónica e Santa Clara. São ainda mencionados locais onde existiam outras comunidades religiosas, que não são especificadas nem pelo nome nem pela Ordem religiosa: Alfama e Calçada da Glória.³³ Coloca, ainda, a hipótese de a encomenda ter sido feita por um convento feminino, eventualmente pelo Convento de Santa Clara, devido ao destaque e ao virtuosismo e rigor que lhe é dado no corpo do texto.³⁴

O vilancico “Não há quem sofra, senhores” é constituído por dois conjuntos de coplas, com música diferente, e o estribilho (sem apresentar a indicação de quantas vezes se repete). A esta estrutura juntam-se seis solos diferentes (que se alternam entre a voz de tiple e a de tenor) e um duo em forma de diálogo (para voz de tiple e alto).³⁵ A modularidade formal do vilancico, com estribilho repetitivo e coplas facilmente substituíveis, constitui um terreno ideal para a adaptação textual, alinhando-se com práticas históricas de reelaboração musical documentadas nos conventos portugueses do período.

“Meu Minino soberano” *contrafactum*: uma proposta

Com base no princípio da circulação e recriação da música, utilizámos o vilancico “Não há quem sofra, senhores” para servir de base musical ao vilancico “Meu Minino soberano” de Violante do Céu. Dada a natureza plástica do género, frequentemente sujeito a novos textos conforme as necessidades litúrgicas, a seleção deste modelo reforça a fidelidade histórica do procedimento adotado. De temática semelhante e com adaptáveis estruturas frásicas, o texto de Violante do Céu é mais pequeno. Optámos, assim, por suprimir alguns dos solos das coplas originais de Lésbio, e adaptamos o primeiro solo “Não há quem sofra, senhores”,

³³ HERAS, F. H. (2025). Não há quem sofra, amores: un vilancico inédito de António Marques Lésbio. «Humano y Divino» (2025), pp. 10. Obtido a 10 de novembro de 2025, a partir do endereço https://humanoydivino.com/divinos/villancico_inedito_antonio_marques_lesbio/

³⁴ *Idem* – p. 6.

³⁵ *Idem* – p. 7.

o diálogo para Tiple e Alto “Como está você, perfeita?” e o solo para Tiple e Tenor das seis coplas relativas às freiras, que inicia com “Uma freira da Esperança”:

Parnaso Lusitano, Tomo I
Vilancico XLI, “Ao Nascimento”

Coplas (Solo – Tiple):

Meu Minino soberano,
Escutai um breve instante
Não levantados conceitos,
Mas amorosas verdades.

Que suposto, que as refira
Com razões muito ignorantes,
Por serem tão verdadeiras
Vos hão de ser agradáveis.

E mais quando estais agora
Tão benigno, e tão amante,
Que às mesmas soberanias,
Preferis as humildades.

Diálogo (Tiple e alto):

Humilde é o meu estilo,
Mas vosso amor é tão grande,
Que para o que é mais humilde
Hoje estais mais favorável.

Isto suposto, Minino,
Vos digo, que por vós arde
Este coração, que em fogo
Com esta neve abrasastes.

Mas é tão doce o incêndio,
Que causa vossa Deidade,
Que o remédio que vos peço
É que este fogo não pare.

Ai querido Minino,
Divino amante,
Que me abraza de amores
Vossa Deidade;

EstrIBILHO (a 8 vozes):

Mas quem mais arde
Nos incêndios as glórias
Acha mais grandes.

Solo (tiple e tenor):

Raios são vossos olhos
Tão fulminantes,
Que não há nenhuma alma,
Que não abrasem;

EstrIBILHO (a 8 vozes):

Mas quem mais arde &c.

Solo (tiple e tenor):

O cabelo, que é laço
Das liberdades,
Amorosos incêndios
Também reparte;

EstrIBILHO (a 8 vozes):

Mas quem mais arde &c.

A temática presente no estribilho do vilancico “Não há quem sofra, senhores” possui um motivo comum na espiritualidade portuguesa da época, o motivo do fogo, aqui expresso no verso “lágrimas ardientes”. A melodia associada à palavra “ardientes” comporta-se de maneira ascendente, como sugestão da elevação espiritual.³⁶ Ora, o estribilho do vilancico de Violante do Céu, possui igual

³⁶ HERAS, F. H. (2025). Não há quem sofra, amores: un villancico inédito de António Marques Lésbio.

conteúdo e temático: “Mas quem mais arde / nos incêndios as glórias / acha mais grandes”. A adaptação do estribilho à parte musical correspondente, fez a natural divisão do andamento em três secções: “Mas quem mais arde” (cc. 1-31); “nos incêndios as glórias” (cc. 32-50); “acha mais grandes” (cc. 51-88).

O estribilho é constituído por um baixo instrumental, sendo que optámos por não definir os instrumentos intervenientes, ao contrário do que acontece no manuscrito de Marques Lésbio, em que a sua indicação é a harpa. Depois existem dois coros, sendo o primeiro constituído por Tiple 1, Tiple 2, Alto e Tenor e o segundo coro é constituído por Tiple 1, Tiple 2, Tenor e Baixo. O tom, em Sol, e a distribuição das vozes foram mantidas.

Na primeira secção há um crescendo de textura, construído pela entrada das vozes, a pares, independentemente de pertencerem ao primeiro ou segundo coro. Ainda nesta secção, surge o elemento rítmico pontuado associado, na versão original, ao verso “lágrimas ardentes”. Na contrafação optámos por manter esse elemento na palavra “arde” e deixar o elemento da homorritmia para os finais de frase com a palavra “glórias”, algo mais visível no confronto dos dois motivos na segunda secção. O elemento do contraponto e da exploração harmónica, através de progressões e dos retardos e consequentes dissonâncias, algo mais explícito na terceira secção do estribilho, assim como os intervalos disjuntos no motivo melódico, chegando ao intervalo de oitava, em contraste com as melodias construídas por graus conjuntos nas secções anteriores, serviram para promover a tensão necessária para o verso “ficam mais grandes”. Convém ressaltar que a segunda e terceira secções contém elementos rítmico-melódicos das secções anteriores, o que cria a teia de tensão dramática em conformidade com o texto.

Para uma leitura com áudio, pode consultar a seguinte hiperligação: [Acesso ao áudio \(midi\) do estribilho](#)

Considerações quanto à edição do vilancico “Meu Minino soberano”

Na presente edição (ver anexos A e B no final deste texto), tivemos como intenção conservar, sempre que possível, a lógica rítmica e a inteligibilidade do discurso, respeitando síncopas, hemiólas, fraseado e prosódia original. Em passagens do estribilho, em que surgiram divergências pontuais entre a fonte e o resultado sonoro, procedi a correções mínimas de notas, assinaladas entre parêntesis, para que o leitor/intérprete possa reconhecer a intervenção editorial e confrontar com a leitura alternativa. Aconselha-se o estudo prévio da edição

de Fernando Herrera de las Heras do vilancico “Não há quem sofra, senhores”, a fim de comparar variantes e critérios (notação, acentuação, subdivisão métrica) e de situar as opções desta proposta num horizonte crítico mais amplo.

Quanto à realização sonora da contrafação com poesia de Soror Violante do Céu, adota-se um efetivo instrumental congruente com práticas documentadas em conventos femininos ibéricos: órgão, harpa e vihuela, com possíveis intervenções pontuais de sopros, nomeadamente o baixão, percussão e cordas. Mantém-se, como princípio do projeto, a interpretação apenas por vozes femininas. Nas partes mais graves, e à semelhança de outras práticas observadas, admite-se oitavar pontualmente ou, quiçá, usar da declamação em trechos específicos, desde que a linha seja garantida por reforço instrumental grave (baixo contínuo com órgão e corda grave).

Considerações finais

Este estudo procurou reconstituir, com rigor histórico e abertura criativa, a paisagem sonora que poderá ter enquadrado a poesia de Soror Violante do Céu no Convento de Nossa Senhora da Rosa, no século XVII, tomando como instrumento operativo a prática coeva do *contrafactum*.

Ao partir de um problema concreto – a rarefação e fragilidade das fontes, a dificuldade de comprovar autorias e de seguir a trajetória material das obras – o artigo delinea um caminho de investigação que combina leitura crítica de arquivos e bibliografia com a experimentação controlada sobre um modelo musical específico. A destruição parcial do convento, no terramoto de 1755, bem como a subsequente movimentação de espólios entre os conventos da Rosa, Anunciada e Santa Joana, ajudam a explicar lacunas e dissonâncias catalográficas, mas não inviabilizam a reconstituição de práticas, antes exigem métodos de inferência contextual e cruzamento de evidências.

A seleção do vilancico a oito vozes “Não há quem sofra, senhores”, de António Marques Lésbio, revela-se, neste quadro, historicamente plausível e musicologicamente fértil: a coetaneidade com Violante do Céu, a atuação lisboeta do compositor e as suas funções na Capela Real aproximam-no dos circuitos que abasteciam as instituições religiosas da cidade; a forma modular do vilancico e a função devocional – em particular no ciclo natalício – oferecem terreno propício à adaptação textual; e a própria retórica musical do modelo, com gestos de ascensão associados a léxico de ardor e lágrimas, dialoga organicamente com a poética mística de “Meu Minino soberano”. O mapeamento entre estribilho, coplas e diálogo, a explicitação de critérios métricos e prosódicos e a requisição

de vozes femininas com instrumentos presentes na organologia da época permitem que a proposta de *contrafactum* mantenha a inteligibilidade do texto, a coerência formal e a verosimilhança histórica, sem sacrificar a expressividade.

Deste modo, este trabalho contribui para a compreensão do lugar da música na vida conventual feminina, iluminando relações entre prática litúrgica, circulação de repertórios e construção de imagens de poder e devoção. Entre as limitações observadas, reconhecemos a escassez documental e o estado ainda recente de parte do material de base, o que aconselha prudência na atribuição e uma apresentação editorial transparente. Como desdobramentos, propõe-se a consolidação de uma edição crítica anotada do modelo e da versão *contrafacta*, a testagem em ensaio e *performance* por vozes femininas com contínuo, bem como a expansão do *corpus* a outros textos de Violante do Céu e a repertórios coevos.

Desta forma, tentamos devolver audibilidade a um património que poderá ser recriado e, assim, redescoberto.

ANEXO A – Partitura

Meu minino soberano

Al nascimento

Violante do Céu
António Marques Lésbio
Magna Ferreira (adaptação)

♩ = 92

Título

Basso Continuo

Título

Basso Continuo

Título

Basso Continuo

FERREIRA, Magna

«Meu Minino Soberano»: contributo para o estudo da práxis musical no convento de Nossa Senhora da Rosa (Lisboa, séc. XVII) –
 Contrafactum sobre um vilancico de António Marques Lésbio

<https://doi.org/10.21747/0873-1233/spi32a4> | VS 32 (2025), p. 55 - 84

Diálogo: tiple e alto

The musical score is written in 3/8 time and consists of five systems. Each system includes staves for Tiple (treble clef), Alto (treble clef), and Baixo Instrumental (bass clef). The lyrics are in Portuguese and are placed below the Alto staff.

System 1:
 Tiple: - - - - -
 Alto: Hu - mil - de é o meu es - ti - lo, Mas vos - so/a - mor é tão
 Baixo Instrumental: - - - - -

System 2 (starts at measure 8):
 Tiple: - - - - -
 Alto: Que pa - ra o que é mais hu - mil - de Ho - je es - tais mais fa - vo - rá - vel.
 Baixo Instrumental: - - - - -

System 3 (starts at measure 16):
 Tiple: - - - - -
 Alto: gran - de,
 Baixo Instrumental: - - - - -

System 4 (starts at measure 24):
 Tiple: - - - - -
 Alto: Es - te
 Baixo Instrumental: - - - - -

System 5 (starts at measure 32):
 Tiple: - - - - -
 Alto: co - ra - ção, que em fo - go Com es - ta ne - ve a - bra - sas - te
 Baixo Instrumental: - - - - -

System 6 (starts at measure 40):
 Tiple: - - - - -
 Alto: Mas é tão do -
 Baixo Instrumental: - - - - -

System 7 (starts at measure 48):
 Tiple: - - - - -
 Alto: Que ó re - mé - dio, que vos
 Baixo Instrumental: - - - - -

System 8 (starts at measure 56):
 Tiple: - - - - -
 Alto: - ce o in - cén - dio, Que cau - sa vos - sa Dei - da - de,
 Baixo Instrumental: - - - - -

Ficheiro PDF: 1 - Meu Minino soberano 1a-20DEZ

Ficheiro PDF: 2 - Meu Minino soberano duo-20DEZ

40

Tiple

pe - ço, É que/es-te fo - go não pa - re.

Alto

Mas é tão do - ce o/ín - cén - dio,

Baixo

48

Tiple

Que o re - mé - dio que vos pe -

Alto

Que cau - sa vos - sa Dei - da - de

Baixo

55

Tiple

- ço, É que/es-te fo - go não pa - re.

Alto

Ai que - ri - do mi - ni - no,

Baixo

62

Tiple

Que me/a - bra - sa de/a - mo - res de/a - mo - res Vos - sa Dei -

Alto

Di - vi - no a - man - te

Baixo

70

Tiple

-da - de;

Alto

Ai que - ri - do/ai - que - ri - do mi - ni - nom Di - vi - no/a - man - te

Baixo

77

Tiple

Que me/a - bra - sa de/a - mo - res Vos - sa Dei - da - de Dei - da - de;

Baixo

Resposta a 8: Mas quem mais arde

Musical score for the first system of "Resposta a 8: Mas quem mais arde". The score includes ten staves: Tiple, Tiple 2º, Alto, Tenor, 2º Coro Tiple, 2º Coro Tiple 2º, 2º Coro Tenor, 2º Coro Baixo, and Baixo (instrumental). The lyrics are: "Masquem mais ar - de, mais ar - de, mais ar - de".

8

Musical score for the second system of "Resposta a 8: Mas quem mais arde". The score includes ten staves: Tiple, Tiple 2º, Alto, Tenor, 2º Coro Tiple, 2º Coro Tiple 2º, 2º Coro Tenor, 2º Coro Baixo, and Baixo. The lyrics are: "Masquem mais ar - de, ar - de".

15

Tiple
 Mas quem mais ar - de, ar - de ar - de ar - de

Tiple 2º
 Ar - - de, Mas quem mais ar - de, mais ar -

Alto
 Mas quem mais ar - de, mais ar - den

Tenor
 Mas quem mais ar - de, ar - - de

2º Coro Tiple
 ar - de

2º Coro Tiple 2º
 Mas quem mais ar - de, Mas quem mais

2º Coro Tenor
 ar - de, ar - de Mas quem mais ar - de, ar -

2º Coro Baixo
 ar - - de, Mas quem mais ar - de,

Baixo

Ficheiro PDF: 3 - Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

22

Tiple Masquem mais ar - de, mais ar - de Masquem mais

Tiple 2º -de Masquem mais ar - de, mais ar - de Masquem mais

Alto Masquem mais ar - de, ar - de, Masquem mais ar - de,

Tenor Masquem mais ar - de, mais ar - de Masquem mais ar - de,

2º Coro Tiple Masquem mais ar - de, Masquem mais ar - de, ar - de,

2º Coro Tiple 2º ar - de, ar - de Masquem mais ar - de,

2º Coro Tenor -de Masquem mais ar - de,

2º Coro Baixo ar - de Masquem mais ar de, ar de,

Baixo

25

ar - de, ar - de, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,
 ar - de, ar - de, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,
 ar - de, ar - de, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,
 ar - de, ar - de, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,
 Masquem mais ar - de, gló - rias
 Masquem mais ar - de, gló - rias
 ar - de, ar - de, gló - rias
 ar - de, ar - de, gló - rias

37

ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as
 ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as
 ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as
 ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as
 ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as
 ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as
 ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as
 ar - de ar - de ar - de Nos in - cên-dios as gló-rias, as

44

The image shows a musical score for a piece titled "Meu Minino Soberano". It consists of eight staves, each with a different vocal or instrumental part. The parts are: Tiple 1, Tiple 2, Alto, Tenor, 2º Coro Tiple, 2º Coro Tiple 2, 2º Coro Tenor, and Baixo. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are: "gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha". The lyrics are placed below the corresponding staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Tiple 1
gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

Tiple 2
gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

Alto
gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

Tenor
gló - rias Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias, A - cha

2º Coro Tiple
gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

2º Coro Tiple 2
gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

2º Coro Tenor
gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

2º Coro Baixo
gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

Baixo
gló-rias, gló - rias, Nos in - cên-dios as gló-rias, as gló-rias, gló - rias,

52

Tiple
mais A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

Tiple 2º
mais A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

Alto
mais A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

Tenor
mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

2º Coro Tiple
A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran -

2º Coro Tiple 2º
A - cha mais gran - des A - cha mais,mais

2º Coro Tenor
A - cha mais gran - des A - cha mais,mais

2º Coro Baixo
A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

Baixo
A - cha mais gran - des A - cha mais,mais gran - des

60

Tiple
A - cha mais gran - des

Tiple 2º
A - cha mais gran - des

Alto
A - cha mais A - cha mais gran - des A - cha

Tenor
A - cha mais gran - des

2º Coro Tiple
des A - cha mais gran - des

2º Coro Tiple 2º
gran - des A - cha mais gran - des

2º Coro Tenor
gran-des A - cha mais gran - des

2º Coro Baixo
A - cha mais gran - des

Baixo
A - cha mais gran - des

84

The image shows a musical score for eight vocal parts. The parts are: Tiple, Tiple 2º, Alto, Tenor, 2º Coro Tiple, 2º Coro Tiple 2º, 2º Coro Tenor, 2º Coro Baixo, and Baixo. The lyrics for all parts are: "des, A - - cha mais gran - - des." The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is arranged in a choral style with various vocal lines.

Coplas a solo (alternadas tiple/tenor)

Tiple

Ra - ios são vos - sos o - lhos tão ful - mi - nan - tes, ful - mi - nan - tes
 O ca - be - lo, que é la - ço Das li - ber - da - des, li - ber - da - des,

Tenor

Ra - ios são vos - sos o - lhos tão ful - mi - nan - tes, ful - mi - nan - tes
 O ca - be - lo, que é la - ço Das li - ber - da - des, li - ber - da - des,

Baixo (instrumental)

Que não há ne - nhu - ma'al - ma, ne - nhu - ma al - ma.
 A - mo - ro - sos in - cên - dios Tam - bém re - par - te, re - par - te.

Tiple

Que não há ne - nhu - ma'al - ma, ne - nhu - ma al - ma.
 A - mo - ro - sos in - cên - dios Tam - bém re - par - te, re - par - te.

Tenor

Que não há ne - nhu - ma'al - ma, ne - nhu - ma al - ma.
 A - mo - ro - sos in - cên - dios Tam - bém re - par - te, re - par - te.

Baixo

Ritmo

ANEXO B – Ficheiros Audio

Ficheiro Audio 1: Meu Minino soberano 1a-20Dez

Ficheiro Audio 2: Meu Minino soberano duo

Ficheiro Audio 3: Meu Minino soberano 8-estribilho-20Dez

Ficheiro Audio 4: Meu Minino soberano coplas finais-20Dez

Artigo recebido em 21/11/2025

Artigo aceite para publicação em 10/12/2025