

Manifestações primordiais do Barroco Musical em Portugal¹

Gerhard Doderer

Universidade Nova de Lisboa
gdoderrer@mail.telepac.pt

Resum. *Principals manifestacions de la música barroca a Portugal*

Gerhard Doderer planteja la recepció del Barroc italià a la península ibèrica com a procés complex de similituds i dissemblances entre Portugal i Castella [Espanya]. Partint de tres punts bàsics (la *monodia acompanyada*, la *sonata a solo* o a *trio* i el *concertato* expressiu), destaca la convivència entre l'*stile rappresentativo* i l'*stile antico*, com a element comú a la praxi hispànica del segle XVII, sense que aquest capteniment ofegui l'actitud d'experimentació i de novetat. Amb tot, les negatives campanyes africanes de rei Sebastià a Alcaçer Quibir (1578), els seixanta anys de domini d'Espanya (1580-1640) i l'esgotament financer del país, impossibiliten la pau civil i el desenvolupament de les arts; l'economia portuguesa no comença a surar fins al regnat de Joao V (1707).

La cort de Joao IV esdevé el gran centre musical a partir de 1640, com també les seus de Lisboa, Évora, Braga i Coimbra (especialment en la música instrumental). Els gèneres conreats són el litúrgic en llatí, amb especial desenvolupament del *concertato* policoral; els *villancicos*, fructuós camp d'experimentació de tot tipus; els *tonos humanos*, música escènica i música instrumental, especialment l'organística.

Paraules clau: barroc portugués, música i economia, música litúrgica, *música de romance*, *concertato* policoral, repertori organístic.

Resumen. *Principales manifestaciones de la música barroca en Portugal*

Gerhard Doderer plantea la recepción del barroco italiano en la península ibérica como un proceso complejo de similitudes y diferencias entre Portugal y Castilla. Partiendo de tres puntos básicos (la monodia acompañada, la sonata a solo o a trío y el *concertato* expresivo), destaca la convivencia entre el *stile rappresentativo* y el *stile antico*, como elemento común de la praxis hispana del siglo XVII, sin que ello ahogue la actitud experimental de la novedad. A pesar de ello, las negativas campañas africanas de rey Sebastián en Alcaçer Quibir (1578), los 60 años de dominación de España (1580-1640) y el agotamiento financiero del país, imposibilitan la paz civil y el desarrollo de las artes; la economía portuguesa no se estabiliza hasta el reinado de Juan V (1707).

La corte de Juan IV fue el gran centro musical.

Palabras clave: barroco portugués, música y economía, música litúrgica, *música de romance*, *concertato* policoral, repertorio organístico.

1. O presente texto foi apresentado no âmbito de uma comunicação apresentada durante o XIX Seminário Internacional «El Barroco Musical Hispánico» realizado no mês de Julho de 2007 em Barcelona.

Résumé. *Manifestations principales de la Musique Baroque au Portugal*

Gerhard Doderer présente l'acceptation du baroque italien dans la péninsule ibérique comme un processus complexe de similitudes et de différences entre le Portugal et la Castille. À partir de trois points fondamentaux (la monodie accompagnée, la sonate à solo ou à trio et le *concertato* expressif), il souligne la coexistence entre le *stile rappresentativo* et le *stile antico*, en tant qu'élément commun de la praxis hispanique du XVII^e siècle, sans que cela ne juggle l'attitude expérimentale de la nouveauté. Malgré tout, les campagnes africaines négatives du roi Sébastien à Alcacer Quibir (1578), les 60 ans de domination de l'Espagne (1580-1640) et l'épuisement financier du pays, rendent impossible la paix civile et le développement des arts; l'économie portugaise ne se stabilise pas jusqu'au règne de Juan V (1707).

La cour de Juan IV fut un grand centre musical.

Mots clé: baroque portugais, musique et économie, musique liturgique, *musique de romance*, *concertato* polychoral, répertoire d'orgue.

Abstract. *First signs of musical baroque in Portugal*

Gerhard Doderer considers the reception of the Italian baroque in the Iberian Peninsula to be a complex process of similarities and differences between Portugal and Spain. Starting from three basic points (the monody with accompaniment, the solo or trio sonata and the expressive *concertato*), he emphasises the coexistence of the *stile rappresentativo* and the *stile antico*, as a common factor in XVII century Hispanic praxis, without this eliminating the experimental attitude of the new development. Despite this, the negative African campaigns of King Sebastian in Alcacer Quibir (1578), Spain's 60 year domination (1580-1640) and the financial exhaustion of the country, hindered civil peace and development of the arts; the Portuguese economy did not stabilise until the reign of Juan V (1707). The court of Juan IV was the great musical hub.

Key words: Portuguese baroque, music and economy, liturgical music, romance music, multichoral *concertato*, organ repertoire.

Zusammenfassung. *Die Anfänge des musikalischen Barocks in Portugal*

Gerhard Doderer legt den Einzug des italienischen Barocks auf der Iberischen Halbinsel als komplexen Prozess der Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Portugal und Kastilien dar. Beginnend bei drei grundlegenden Punkten (die begleitende Monodie, die Solo- oder Trio-Sonate und das ausdrucksvolle *Concertato*) sticht das Miteinander des *Stile rappresentativo* und des *Stile antico* als gemeinsames Element der spanischen Praxis des 17. Jahrhunderts hervor, ohne dass es das experimentelle Verhalten der Neuheit unterdrückt. Trotzdem verhinderten die negativen afrikanischen Kampagnen von König Sebastian in Alcacer Quibir (1578), die 60-jährige Herrschaft über Spanien (1580-1640) und die finanzielle Erschöpfung des Landes zivilen Frieden und die Entwicklung der Künste. Die portugiesische Wirtschaft stabilisierte sich erst während der Herrschaft von Juan V (1707).

Der Hof von Juan IV war ein großes musikalisches Zentrum.

Schlüsselwörter: portugiesischer Barock, Musik und Wirtschaft, liturgische Musik, *música de romance*, mehrchöriges *Concertato*, Orgelrepertoire.

Introdução

As manifestações musicais que evidenciam elementos e que podemos classificar como sendo «barrocos» deixam reconhecer, na sua globalidade e no âmbito da Península Ibérica, correntes indígenas, q. d. correntes que se distinguem claramente de típicos fenómenos tidos significativos para as mudanças musico-estéticas como as conhecemos na Itália dos sécs. XVI-XVII. Se existem, no caso da Música da Ibérica, muitas características partilhadas entre os dois países vizinhos, podemos observar também contrastes e discrepâncias bem profundas no que diz respeito às linguagens musicais seiscentistas destes dois Países.

Entre as características mais evidentes do Barroco musical devem ser destacadas a Monodia acompanhada, a Sonata na sua configuração inicial —nomeadamente em forma de trio e na sua configuração solística— e, em terceiro lugar, a nova expressão estilístico-formal do «concertato».

De uma maneira geral, a cristalização desta nova maneira de compor, interpretar e transmitir em «estilo barroco» exprime-se essencialmente no contraste marcado através de uma insistência ou, pelo contrário, através de uma força da mudança de determinados géneros musicais, de novas regras de teoria e de tradicionais ou novos conceitos estilísticos. Na Península Ibérica não observamos manifestações «clássicas» de alterações abruptas, como é o caso na Itália, onde atitudes deste tipo provocavam colisões e polémicas abertas. Mas mesmo aí, ao lado das escandalosas e provocatórias inovações de uma «seconda prattica» mantem-se, deliberadamente, o antigo ou seja, o tradicional mediante as expressões do «stile antico».

O século XVII

É principalmente nas três primeiras décadas do séc. XVII, que se manifestam atitudes vitais de experimentação, manifestações veladas mas também abertamente rompentes que deixam reconhecer como os compositores procuram desenvolver elementos formais, linguagens sonoras e afectos, elementos que nos foram já apresentados, de maneira embrional, nas obras dos vihuelistas, nomeadamente de Luís Milán. Vejo nos vilancicos castelhanos e portugueses do «El Maestro» as primeiras atitudes expressivas que merecem ser integradas nos primórdios barrocos e que vão ter a sua manifesta continuação, por exemplo, nos romances atribuídos a Miguel Leitão d' Andrade (†1630).

Ex. musical 1: Luis Milán, Vilancicos *Falai miña amor e Poys dezeys que me quereys*, in *Libro de Música de Vibuela de Mano intitulado El Maestro*, Valencia 1535, ed. facsimilada e transcrição por Leo Schrade (Olms, Hildesheim 1967), p. 153

Ex. musical 2: Miguel Leitão d' Andrade (?), Romance *Puestos estan frente al frente* in *Vilancetes, Cantigas e Romances do século XVI*, ed. Manuel Morais in *Portugaliae Musica*, vol. XLVII (Fundação Calouste Gulbenkan, Lisboa 1986), p. 87

A Música em Portugal

A situação musico-cultural no Portugal da 2ª metade do séc. XVI encontra o seu eco numa série de testemunhas impressionantes, tanto em forma de manifestações publicitárias como em forma de descrições e citações que se referem ao estado da prática musical na corte lisboeta ou nas importantes igrejas do país. Neste sentido devem mencionar-se a primeira edição peninsular de uma tablatura para instrumentos de tecla de Gonçalo de Baena (Lisboa 1534, vide cópia do frontespício) ou as palavras bem elucidativas do autor de «El Maestro» que se dirige assim ao rei português D. João III:

[...] La mar donde he echado este libro/ es p[ro]piamente el reyno de Portugal/ que es la mar dela musica: pues enel tanto la restiman: y tambien la enttinde. [...] (Prologo, fol. III).

O relato sobre a actividade musical que fazia parte do cerimonial profano e litúrgico aquando do encontro dos reis de Espanha e de Portugal, Felipe II e D. Sebastião, no ano de 1576 em Guadalupe, deixa transparecer a grande consideração que os castelhanos sentiram perante a actuação dos músicos portugueses:

[...] Para ser mais plausivel a Festa do Natal as- / sistiraõ od dous Monarcas às vespervas, que foraõ / cantadas por excellentes Musicos, convocados de Toledo, e Palencia, com varios instrumentos, as- / sim de boca como de arco, cuja armonica conso- / nancia arrebatava a attençaõ dos ouvintes. Entre tanta melodía se disitnguirãõ com conhecido exces- / so Domingos Madeira, e Alexandre de Aguiar, Musicos Portuguezes, que cantaraõ aa solo alguns versos de Magnificat, acompanhados por Affonso/ da Sylva, tambem Portuguez, destrissimo Orga- / nista; e tal foy a suspensaõ, que causou nos ouvi- / dos Castelhanos a suavidade destas vozes, e instrumentos, que foy aclamada a Muzica Portugueza pela mais acorde de todas as Nações. [...] (apud Doderer, 1991: 349; Morais 1992: 399).

Muito poucos anos depois deste acontecimento, o autor espanhol Hierónimo Róman resumia assim, de forma eloquente, a situação da música religiosa em Portugal ou praticada por músicos portugueses naquela época:

Direi [...] que os Portugueses nos sobrelevam, e isto porque a profusão de sua música instrumental e coral durante o officio divino lhes confere prioridade na Igreja Católica [...]. (*Republicas del Mundo*, Salamanca 1595, apud Doderer 1991: 349).

Dados históricos

Entre 1570 e 1710, os destinos histórico-políticos de Portugal foram profundamente marcados

- a) pelas consequências da campanha africana do jovem rei D. Sebastião, aventura que o monarca pagou com a morte e a nação com a perda da independência (Alcacer Quibir, 1578),

- b) pelos sessenta anos do domínio dos Filipes (1580, Felipe II = Filipe I de Portugal; 1598, Felipe III = Filipe II de Portugal; 1621, Felipe IV = Filipe III de Portugal),
- c) no seguimento da obtenção da independência e a sua conseqüente disputa com a Espanha até ao Tratado de 1668 com os monarcas portugueses D. João IV (1640), D. Afonso VI (1656), D. Pedro II (1667), o país esgota-se economicamente; apenas na governação de D. João V (1707) a situação financeira melhora significativamente.

Cultura musical

Assim, durante o séc. XVII, Lisboa mantém-se como o centro político e cultural do país, primeiro com a sede do vice-rei e, a partir de 1640, outra vez com a corte real portuguesa. Em termos artísticos assume importância particular a residência do então duque de Bragança, D. Teodósio, em Vila Viçosa. O seu filho, a partir de 1640 soberano de Portugal como D. João IV, era apaixonado e entendido conhecedor das artes musicais, e aumentou a biblioteca musical herdada do seu pai; sabe-se destes fundos, sistematicamente enriquecidos e ampliados, devido à impressão de um enorme catálogo, do qual apenas a primeira parte se conservou, dando-nos, mesmo assim, uma ideia da real abrangência desta colecção musical que se irá manter até a sua perda inestimável aquando do terremoto do ano de 1755. Outros centros musicais seiscentistas são as importantes catedrais de Lisboa, Évora ou de Braga, bem como algumas das comunidades monásticas como p. e. a dos Agostinhos Regrantes do convento de Santa Cruz de Coimbra.

Relativamente à prática da polifonia vocal foram Lisboa e Évora os locais de maior destaque, a música instrumental foi cultivada com grande esplendor em Lisboa e Braga, e formas vocal-instrumentais encontramos, naqueles tempos, com grandes repercussões em Coimbra.

Géneros musicais

Assim, ca. de 1640/50 podemos verificar os seguintes géneros musicais que se cultivam em várias áreas:

- A *Música sacra* (latina) é representada entre 1605 e 1658 através de não menos de dez edições de Missas, Motetos, Salmos, Hinos e Magníficas da autoria de Francisco Garrus, Manuel Cardoso, Duarte Lobo, Felipe de Magalhães e Lourenço de Rebelo. As edições foram produzidas em Lisboa, Antuérpia e Roma. Elementos barrocos tornam-se mais evidentes na obra de Rebelo: combinando a técnica dos venezianos «cori spezzati» de Gabrieli com o «stile concertato», opta o compositor português por uma utilização assimétrica dos coros vocais e instrumentais, por um destacado cromatismo, pelo uso de grandes âmbitos e de registos extremos, conseguindo, deste modo, o espírito e a magnificência

dos finais do séc. XVI, entrelaçado com a linguagem musical e o ambiente do séc. XVII, onde se recorre brilhantemente ao uso concertante de muitos coros e de uma utilização individualizada do texto. Ligado intimamente ao ambiente de Vila Viçosa, Rebelo formou-se principalmente através de um processo de aprendizagem baseado no estudo das obras presentes na biblioteca musical daquela corte. Surpreendente é a maneira pouco ortodoxa com que trata o protocolo litúrgico, processo que se caracteriza por omissões e novas atribuições músico-litúrgicas, individuais alternâncias de grupos ou coros e, finalmente, por modificações de estruturas textuais.

O último dos polifonistas portugueses, Diogo Dias Melgaz (†1700), insere-se ainda visivelmente na tradição dos seus antecessores, destacando-se pelas suas tendências de «word-painting», seu dramatismo de soluços interrompidos e pela extraordinária capacidade de transmitir a sensação de uma encantadora doçura na sua linguagem musical.

Ex. musical 3: João Lourenço Rebelo, Salmo *Dominus dixit* in *João Lourenço Rebelo (1610-1661) — Psalmii tum vesperarum, tum Completarii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere*, ed. José Augusto Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XXXIX,1 (Fundação Calouste Gulbenkan, Lisboa 1982), p. 50-105, comp. 1, 91-98

- Na *Música vocal-instrumental* de carácter sacro e profano domina o vilancico nas suas facetas mais variadas. Representado por milhares de composições, acaba por ser um dos géneros mais populares e aclamados, também por se ter prestado —através da sua vastíssima divulgação e da sua aceitação geral— como campo ideal de experimentação. De origem portuguesa são os mestres que trabalharam, em boa parte, em ambos os lados das fronteiras luso-espanholas como Frei Francisco de Santiago, Manuel Correia ou António Lésbio.

No Vilancico profano transparece claramente a influência de regiões extra-ibéricas, como p. ex. África e América do Sul. Distingue-se do seu «parente espiritual» devido a tendências de um tratamento menos rigoroso relativamente às estruturas formais, uso e combinações de instrumentos e efectivos, opção de configurações com Baixo contínuo e a mescla de elementos formais e atitudes expressivas; especial importância chegou a ter a preferência pela mistura de diferentes línguas e dialectos.

Ex. musical 4: Anónimo, Vilancico *Sã qui turo zente pleta*, ed. R. Stevenson in *Portugaliae Musica*, vol. XXIX (Fundação Calouste Gulbenkan, Lisboa 1976), p. 68-69, cp. 1, 91-98

Ex. musical 5: Anónimo (Angola 1643), Vilancico *Bastião, Bastião*, ed. M. C. de Brito in *Portugaliae Musica*, vol. XL (Fundação Calouste Gulbenkan, Lisboa 1983), p. 12-30, comp. 19-39

- O sector da *Música dramática* e das cantigas profanas aparenta uma situação pouco produtiva, já que o rei português D. João IV reprimiu

- o cultivo dos «tonos humanos». Manuel Machado, durante a sua actividade realizada fora do país, chegou a escrever muitos destes tons humanos, mas muito poucos se conservaram em forma completa. Por outro lado, sabemos que, nos 2º e 3º terços do século XVII, este género mereceu grande atenção, p. ex. por parte de Francisco Manuel de Melo, no entanto, não dispomos de documentação em forma de obras que tivessem chegado até nós. Caso muito parecido temos de constatar relativamente à Ópera e à Zarzuela, apesar de algumas Zarzuelas sobre textos de Calderón que se conservaram, parcialmente, na Biblioteca de Évora. Música para peças de teatro que se encontrou no Norte do país (Braga, Grijó) carece ainda de estudos e análises mais aprofundados.
- Na *Música para Órgão* manifesta-se de modo mais evidente o novo espírito barroco, porém com uma intensidade menos pungente do que no país vizinho Espanha. Nas *Flores de musica* de Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa 1620), como também nas colectâneas manuscritas de Porto e de Braga estão representados todos os tipos de formas e técnicas que os organistas cultivavam na prática litúrgica: Versos ou Kírios, Tentos e Obras, composições de Meio registo e Batalhas.

Devido à sua proximidade temporal, a obra de Coelho costuma ser comparada com a monumental edição de Correa de Arauxo (Alcalá 1626); podemos encontrar indícios das novas expressões barrocas nas publicações dos dois organistas, no entanto, com diferentes graus de clarevidência: no caso do último, salta aos olhos (e ouvidos) o quase indomável «afetto» que explode num virtuosismo até então nunca experimentado, ao passo que Coelho —mais racional e sempre moderado— recorre mais nos seus Versos de Magnificat a técnicas e expressões novas. Colocando o cantus firmus —que se subentende ser portador de uma ornamentação barroca— em cima de um acompanhamento composto pelo autor, no cântico transparece uma nova e individualizada expressividade, atitude que se pode observar, aliás, também nas variações sobre a «Susana» que fazem igualmente parte das Flores de musica.

Ex. musical 6: Manuel Rodrigues Coelho, *Verso* (Magnificat) *Sicut locutus est*, in *Flores de Musica*, Lisboa 1620, fol. 182, comp. 1-16 (ver Doderer 1978, p. 122-123)

O género da música organística com as maiores evidências do novo compor e sentir barrocos é, sem dúvida, a Batalha. Os organistas portugueses Diogo da Conceição, Correa Braga e Pedro de Araújo —pertencentes a uma destacada escola de tangedores do Norte de Portugal em redor da figura principal Pedro de Araújo— desenvolvem uma descrição musical de uma contenda simbolizante através de uma imagem programática, cujo desenho é repleto de jogos alegóricos e de configurações de afectos altamente contrastantes e abrangentes. Cenários literalmente «chocantes» alternam com quadros pastoris, intimistas e quase populares.

Ex. musical 7: Pedro de Araújo, *Batalha de 6º Tom*, Ms 964, fol. 38v da Biblioteca Pública de Braga, ed. G. Doderer in *Portugaliae Musica*, vol. XXV (Fundação Calouste Gulbenkan, Lisboa 1974), p. 171-176, comp. 145-170

Em termos históricos, as Batalhas (espanholas e portuguesas) absorveram muitos dos elementos característicos e constituintes das Chansons de bataille, das Ensaladas e dos Villancicos de Natal. Impulsos de maior significado receberam os organistas da organaria ibérica que forneceu, a partir dos último terço do séc. XVI, os então novos e brilhantes jogos palhetados instalados em posição horizontal nas fachadas dos instrumentos, juntando aos aspectos acústicos também os impressionantes elementos visuais. Uma posição chave assumiu a obra quinhentista «La Guerre» de Claude Jannequin que, ainda mais de um século após a sua origem, conseguiu perpetuar-se por meio de múltiplas passagens motívicas, imagens descritivas e intensos momentos afectivos que muitos dos organistas ibéricos integraram nas suas Batalhas.

Ex. musical 8: Clément Janequin/Pedro de Araújo, *La Guerre/Batalha de 6º Tom* (ver Doderer 1978, p. 210)

Bibliografia

- ALEGRIA, José Augusto. *Fr. Manuel Cardoso, Compositor Português (1556-1650)*. Lisboa, 1983.
- BORGES, Armindo. *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*. Regensburg, 1986.
- BRITO, Manuel Carlos; CYMBRON, Luisa. *História da Música portuguesa*. Lisboa, 1992.
- DODERER, Gerhard. *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública de Braga*. Tutzing 1978.
- «A música portuguesa na época dos Descobrimentos», in *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVI, 1991, p. 343-354.
- FREITAS, Mariana Isabel Portas de. «A obra sacara de Diogo Dias Melgaz (ca. 1638-1700): Da Tradição polifónica à inovação barroca», Diss. Mestrado, Universidade de Nova de Lisboa. Lisboa, 2003.
- FREITAS BRANCO, João de. *História da Música Portuguesa*. Lisboa, 2/1995.
- KASTNER, Macario Santiago. *Três compositores lusitanos para instrumentos de tecla: António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo / Drei lusitanische Komponisten für Tasteninstrumente: António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo*. Lisboa, 1979.
- LATINO, Adriana. «Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII». Diss. Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2001.
- MORAIS, Manuel. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI - Prefácio in Portugaliae Musica*, vol. XLVII. Lisboa, 1986.
- «Jornada que fez el Rey D. Sebastião a Agoa de Lupe» in *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. (M. F. Cidraes Rodrigues; M. Morais; R. Vieira Nery [eds.]). Lisboa, 1992, p. 361-403.
- NERY, Rui Vieira. *Para a História do Barroco Musical Português: O COD 8942 da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa, 1969.

- «New Sources for the Study of the Portuguese Seventeenth-Century Consort Music», in *Journal of the Viola da Gamba Society of America*, vol. 22 (1985), p. 9-28.
- «The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV (1604-1656): A Study of Iberian Music - Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», Diss. Doutoramento, University of Texas at Austin. 1990.
- «Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music» in *Routes du baroque: La contribution du Baroque à la Pensée et à l' Art Européens*. Lisboa, 1990, p. 217-223.
- «Spain, Portugal, and Latin America» in *A History of Baroque Music*, edit. por G. J. Buelow. Indiana, 2004, p. 259-385.
- NERY, Rui VIEIRA; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música (Síntese da Cultura Portuguesa)*. Lisboa [1991].
- PINHO, Ernesta Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical nos séculos XVI e XVII*. Lisboa, 1981.
- REES, Owen. *Polyphony in Portugal c. 1530 - c. 1620*. New York, London, 1995.
- STEVENSON, Robert. *Vilancicos Portugueses - Prefácio* in *Portugaliae Musica*, vol. XXIX. Lisboa, 1976.

Edições musicais

- Autores anónimos. *Vilancetes, Cantigas e Romances do Século XVI*, edit. M. Morais in *Portugaliae Musica*, vol. XLVII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1986.
- Autores anónimos. *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, edit. M. D. de Brito in *Portugaliae Musica*, vol. XLIII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1983.
- Autores vários. *Antologia de Polifonia Portuguesa (1490-1680)*, edit. R. Stevenson; L. Pereira Leal; M. Morais in *Portugaliae Musica*, vol. XXXVII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1982.
- Autores vários. *Obras selectas para Órgão (MS 964 da Biblioteca Pública de Braga)*, edit. G. Doderer in *Portugaliae Musica*, vol. XXV (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1974, 2/1998.
- Autores vários. *Vilancicos Portugueses (séc. XVI e XVII)*, edit. R. Stevenson in *Portugaliae Musica*, vol. XXIX (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1976.
- ARAÚJO, Pedro de. *Ausgewählte Werke*, edit. G. Doderer in *Organa Hispanica*, vol. IX. Heidelberg, 1984.
- BRITO, Estêvão de. *Obras Diversas, Vol. I*, edit. M. Querol Gavaldà in *Portugaliae Musica*, vol. XXI (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1972.
- BRITO, Estêvão de. *Obras Diversas, Vol. II*, edit. M. Querol Gavaldà in *Portugaliae Musica*, vol. XXX (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1976.
- COELHO, Manuel Rodrigues. *Flores de Música para o Instrumento de Tecla e Harpa (Lisboa, 1620)*, edit. M. S. Kastner in *Portugaliae Musica*, vol. I, III (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1959/1961, 2/1976/1999.
- COELHO, Manuel Rodrigues. *Flores de Música (Ausgewählte Werke)*, edit. G. Doderer. Leutkirch, 1986.
- CARDOSO, Frei Manuel. *Liber Primus Missarum (Lisboa, 1625), Vol. I*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. V (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1962, 2/1998.
- CARDOSO, Frei Manuel. *Liber Primus Missarum (Lisboa, 1625), Vol. II*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. V (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1962.

- CARDOSO, Frei Manuel. *Livro de Vários Motetes (Lisboa, 1648)*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XIII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1968.
- CARDOSO, Frei Manuel. *Liber Secundus Missarum*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XX (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1970.
- CARDOSO, Frei Manuel. *Liber Tertius Missarum*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XXII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1973.
- CARDOSO, Frei Manuel. *Cantica beatae Mariae Virginis (Magnificat)*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XXVI (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1974.
- CONCEIÇÃO, Frei Roque da. *Livro de Obras de Órgão (1695)*, edit. K. Speer in *Portugaliae Musica*, vol. XI (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1967, 2/1998.
- COSTA DE LISBOA, João. *Arte de Música Contrapontística para Tecla (século XVII)*, edit. C. Rosado Fernandes in *Portugaliae Musica*, vol. VII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1963, 2/1977.
- FERNANDES, Gaspar. *Obras Sacras*, edit. R. J. Snow in *Portugaliae Musica*, vol. XLIX (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1990.
- GARRO, Francisco. *Livro de Antifonas, Missas e Motetes*, edit. A. Latino in *Portugaliae Musica*, vol. LI (Fundação Calouste Gulbenkian), Lisboa, 1998.
- LÉSBIO, António Marques. *Vilancicos e Tonos*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XLVI (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1985.
- MACHADO, Manuel. *Romances e Canções a 3 e a 4 Vozes Mistas*, edit. M. Querol Gavalda in *Portugaliae Musica*, vol. XXVIII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1975, 2/1998.
- MAGALHÃES, Filipe de. *Liber Missarum*, edit. L. Pereira Leal in *Portugaliae Musica*, vol. XXVII (Fundação Calouste Gulbenkian), Lisboa, 1975.
- MARTINS, Francisco. *Obras Litúrgicas (vol. I: Livro de Vésperas, vol. II: Livro da Quaresma)*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. L (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1991.
- MELGAZ, Diogo Dias. *Opera omnia*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XXXIII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1978.
- MORAGO, Estêvão Lopes. *Várias Obras de Música Religiosa «A Cappella»* edit. M. Joaquim in *Portugaliae Musica*, vol. IV (Fundação Calouste Gulbenkian), Lisboa, 1961.
- REBELO, João Lourenço. *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii: Item Magnificat, Lamentationes et Miserere, Vol. I*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XXXIX (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1982.
- REBELO, João Lourenço. *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii: Item Magnificat, Lamentationes et Miserere, Vol. II*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XL (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1982.
- REBELO, João Lourenço. *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii: Item Magnificat, Lamentationes et Miserere, Vol. III*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XLI (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1982.
- REBELO, João Lourenço. *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii: Item Magnificat, Lamentationes et Miserere, Vol. IV*, edit. J. A. Alegria in *Portugaliae Musica*, vol. XLII (Fundação Calouste Gulbenkian). Lisboa, 1982.