

Contribuição para uma interpretação dos vilancicos negros de Santa Cruz de Coimbra, século XVII

Jorge Matta, Universidade Nova de Lisboa

O vilancico é uma das formas poético-musicais mais importantes da música ibérica do renascimento. De início a música segue o esquema ABBA - um estribilho, uma copla executada duas vezes, e de novo o estribilho. Esta estrutura vai expandir-se, dividindo-se o estribilho numa introdução solística e numa resposta do coro, seguido por coplas solísticas sucessivas que alternam com o estribilho, que pode aparecer completo ou apenas na sua secção coral.

Estribilho		Coplas (solos)	Estribilho
Introdução (solo)	Resposta (coro)		
A	A'	B x n	AA' ou A'

A partir das últimas décadas do século XVI, ao mesmo tempo que vai desaparecendo do âmbito secular, o vilancico é aceite dentro da Igreja. Não fica à porta, no adro, mas entra no próprio seio da Missa e do Ofício, tornando-se indispensável em qualquer cerimónia de maior esplendor.

A afluência às cerimónias religiosas é encorajada por uma música teatral e espectacular, em língua vernácula, numa estratégia, como diz Rui Vieira Nery¹, de marketing espiritual.

O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, casa dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, foi um dos principais centros musicais portugueses durante os séculos XVI e XVII. Era uma comunidade musical auto-suficiente que utilizava os seus próprios membros como cantores, instrumentistas, mestres de música, compositores e fabricantes de instrumentos. Durante os cinco anos de noviciado cada monge tinha que estudar música e órgão, mas todos os que tocassem outros instrumentos que pudessem ser usados nas cerimónias faziam-no também sempre que isso lhes fosse pedido.

Entre os vilancicos de Santa Cruz de Coimbra há muitos negros (negrillos), obras que são magníficos exemplos da troca cultural resultante das Descobertas portuguesas. Trata-se de um repertório riquíssimo e original.

A música foi utilizada pelos missionários como instrumento de evangelização. No Brasil, os Jesuítas adoptavam o canto dos índios, substituindo as palavras por textos religiosos na língua local, traduziam os cânticos religiosos europeus e representavam autos com música, que incluíam personagens reais e míticas nativas. A chegada dos escravos africanos veio reforçar a inter-influência musical com os portugueses. Para além da execução da sua própria música, no dia-a-dia ou em ocasiões festivas, em certas regiões, como Minas Gerais, os mulatos formaram as suas corporações de músicos e passaram a encarregar-se da prática e do ensino da música.²

¹ Rui Vieira Nery & Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, “Sínteses da Cultura Portuguesa”, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 72.

² Manuel Carlos de Brito & Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, pp. 69-70.

Para o Portugal europeu, os negros africanos trouxeram os seus cantos e as suas danças, que chegaram mesmo a ser proibidos, em 1579, pelos excessos que provocavam.

Não pode falar-se de uma verdadeira troca de culturas. Os portugueses, dominados pela religião, iam ao encontro das tradições de outros povos para melhor os evangelizar, relacionavam-se e misturavam-se com outras raças mas não adoptavam o que as suas culturas tinham de muito diferente da sua.

Os vilancicos negros constituem o repertório em que é mais nítida a absorção (ou pelo menos a utilização) de elementos africanos – língua, texto, personagens, e ainda a construção rítmica.

As línguas utilizadas podem ser o castelhano, o português, o crioulo, o italiano ou outras, que aparecem em diálogo ou misturadas (nas ensaladas). As línguas base são o castelhano ou o português, mas manipuladas, com uma construção frásica e uma fonética típica de línguas africanas - trata-se muito provavelmente da imitação dos negros de Angola, Guiné e S. Tomé quando tentavam falar português ou castelhano.

As consoantes são trocadas:

- o r pelo l: plimo, neglo, palente;
- o d pelo l: cansalão (cansadão);
- o l pelo r: donzera, fidarguia;
- o d pelo r: turo (tudo);
- o g e o j pelo z: zente, zunto
- não correspondem os artigos, os pronomes e os substantivos: na sua pé, huns Rey, dos meus bida, co as mão nos pé;
- as palavras são modificadas: siolo (senhor), sá (está), samo (estamos);
- os verbos são mal conjugados: quer vai Belen, vamos fazendo huns foria.
- os nomes próprios são adaptados: Manué, Bacião, Flancico, Flanciquia.

Como pronunciar? Como um português ou um castelhano faria, ou imitando os africanos? Creio que a opção mais correcta, e também a mais eficaz sob o ponto de vista dramático, é a diferenciação nítida das várias personagens (portuguesas, castelhanas, italianas ou negras), fazendo cada uma assumir claramente a sua pronúncia, e quando as frases não pertencem a nenhuma personagem específica, atribuir-se-lhe um modo de falar. Não pode haver medo de exagerar, de caricaturar demasiado. Estes vilancicos são histórias contadas, ingénuas, sarcásticas ou festivas, e essa descrição deve ser claramente assumida.

O tema dos vilancicos negros é quase sempre o Natal, o nascimento do Menino Jesus. Não se trata, no entanto, de descrições simples do presépio, mas de narrativas animadas e fantasiadas de acontecimentos motivados pelo Natal, e em que as personagens são invariavelmente negros africanos. Vejamos os elementos mais frequentes:

- a chamada de amigos ou parentes para ir adorar o Menino: Olá plimo Bacião levantate neglo Beça; [...] chamo zente de Guiné pala rojemo uns fessa o Menino que nacé;
- a estrela que orienta;
- a homenagem à chegada ao presépio: bezamo as pé da minina;
- o elogio do Menino: huas fyo tam flamoso; como sa flumosa que parece que namola e rouba os colação;
- o seu aspecto físico: siolo pálida;
- a preocupação pelo choro do Menino e pelo frio que ele sente: esse menino qu'está tlemendo com flio pala sarvá nossa zente;
- a oferta de presentes: Nós loguo quer vai Belen a levá huns presentia dos cosa de nosso terra [...] – mantega, ova da xuque, batatia, mandioca, ynhome, huns piões para minino frugá;
- os visitantes que vêm de longe, sejam eles ricos ou humildes;

- o aparecimento dos Reis Magos, com uma especial referência ao Rei negro, Baltasar (geralmente nos vilancicos cantados nos Reis): y entre ellas viene també nueso plimo, lo Re Gasipà;
- a salvação trazida pelo Menino e pelo seu amor, muitas vezes através de metáforas;
- as referências aos locais africanos de origem: manicongo, Santo Thomé, Guiné;
- a ânsia de liberdade: forrai os pletinho siolo Zezu; que hoze os neglo forro ficamo.

Estes vilancicos negros acabam quase sempre descrevendo uma festa com canto e dança, sendo frequentes e típicas as expressões de alegria: gulungá, gulungué, hé hé hé, oya oya.

Não são raras as referências aos exageros nas celebrações, como em Antonilla Flaciquia Gasipà³, em que uma negra está completamente bêbeda (bolachita sà), comemora tudo o que vê e ouve com mais um trago de vinho (à la salud del niño gol gol gol otlo tlogo de vino), pula alegre (la negla pula legla), é gozada pelas outras (mandinga, beyaca, bolacha, deshonor de neglo), vomita (muy espeso cupimo) e, é claro, queixa-se constantemente que mucho me duela la cabeza.

Embora não haja qualquer tipo de descrição da execução destes vilancicos, é altamente provável que esta envolvesse algum tipo de representação e encenação. Há muitas referências a danças: toca y baila; mi també quiére baya; bailando cantando tucando a lindo compà; bayemo toquemo la sarabanda.

Deverá introduzir-se alguma dramatização?

São muitas as alternâncias entre secções corais e solísticas, estas muitas vezes em pequenas intervenções. Se não se tratar de uma mesma personagem, naturalmente a cargo de um único cantor, os solos podem ser atribuídos a vários músicos, de modo a tornar os diálogos ainda mais dinâmicos. De qualquer maneira, os cantores devem ser escolhidos em função da sua capacidade de dramatizar, de interpretar um texto, ou de uma cor vocal específica, adequada a uma situação, mais do que pela qualidade da voz em termos gerais – cada peça ou secção exige um determinado ambiente, marcado e personalizado, por vezes exagerado e excessivo, e as vozes devem ser capazes de se lhe adequar, vocal e estilisticamente.

São muitas as referências a instrumentos: pandero, soalhos, flauta, biola, tamborilito; são imitados os sons dos instrumentos, com onomatopeias (por vezes pouco exactas): tão balalão (tocar guitarras); tão tão tum tum, que tão que tum; tum bacatumba (percussões); são descritas maneiras de cantar e tocar: quando chegamo a Beren, cós tambolo y com bombia, y os tabale y os casaeta, vamos fazendo huns foria; façamolo solfa nos palma de mão (bater palmas com o ritmo).

Apesar das referências nos textos, e de sabermos que a utilização de instrumentos era constante e variada, os vilancicos quase nunca têm indicações de instrumentação. Todos os instrumentos da época, sobretudo os que eram construídos e utilizados em Santa Cruz de Coimbra, são perfeitamente adequados, dentro do seu registo, a uma execução moderna: flautas, fagotes, cornetos, sacabuxas, violinos, violas, violas da gamba, harpa, cravo, órgão, percussões várias. Os instrumentos podem dobrar ou ornamentar as vozes, substituir ou misturar-se livremente com elas (desde que o texto integral se mantenha), gerar contrastes de sonoridade e criar clímaxes estruturais (adição gradual de instrumentos, aumento da percussão, adensamento da ornamentação). Deve ter-se o cuidado de escolher instrumentos cuja capacidade de articulação se adapte ao discurso claro e silábico das vozes.

³ Este vilancico não é de Santa Cruz de Coimbra. È de Frei Filipe da Madre de Deus, e foi transcrito a partir de partes existentes na Catedral de Guatemala.

Os vilancicos negros de meados do século XVII são sempre em várias secções, solos e coros que alternam ou se sobrepõem, por vezes de grandes dimensões e estrutura muito elaborada.

Os solos podem ser do tipo recitativo, discursivos, com um ritmo muito ligado à prosódia, e em que o acompanhamento de reduz a um contínuo, ou podem ser pequenas árias, duetos, trios ou quartetos com uma frase melódica mais regular. Apesar de um ritmo em que quase sempre se sucedem ou alternam mínimas e semínimas, de interpretação aparentemente simples, a principal particularidade das secções solísticas é a irregularidade de acentuação causada pela aposição do texto, muitas vezes diferente daquela que o baixo instrumental nos faz sentir. A sua execução torna-se complicada, obrigando a uma estruturação rigorosa em termos da marcação de acentuações, específica para cada uma das linhas, e a um profundo trabalho de ensaio entre cantores e seus acompanhadores.

Os coros são frequentemente a oito vozes, em dois grupos equilibrados (cada um com soprano, alto, tenor e baixo), que podem dialogar com o mesmo texto e uma construção musical semelhante, ou terem funções distintas – um dos coros cantando um texto, com pequenas imitações motivicas e frases de alguma dimensão, o outro com uma escrita vertical, em acordes curtos e síncronos, sobre interjeições festivas como he he, ha ha.

Se a melodia e a harmonia dos coros são em geral pouco elaboradas, o mesmo não se pode dizer do ritmo, que chega a ser extremamente complexo, pela constante alternância horizontal (numa melodia) de pulsação binária e ternária, e pela sobreposição vertical (em simultâneo) de subdivisões binária e ternária, denotando nestes casos uma clara influência de ritmos africanos. Estes momentos acontecem quase sempre nas secções policorais cujos textos se referem às festas, aos cantos e às danças. A relação com o ritmo de muitas danças africanas não pode ser mais clara.

A preparação das partes corais, mesmo com um grupo versátil, implica uma atitude de abertura total em relação a este tipo de repertório. No aspecto rítmico e polirrítmico, para além da correcta execução das complexas alternâncias e sobreposições binária e ternária, é necessário encontrar um swing próprio, sem rigidez, só possível num estado de grande segurança e descontração. Isso pode exigir, para além do puro ensaio musical, a procura de uma atitude física adequada, pronta para sentir o ritmo, dançando-o interiormente com grande disponibilidade.

A principal faceta deste repertório é o carácter de festa, excessivo, ingénuo, quase bárbaro, que tem que ser encontrado e recriado em cada execução, diferente da vez anterior e diferente da vez seguinte. À capacidade musical e à concentração, indispensáveis para que nada falhe tecnicamente, é necessário juntar uma energia emocional espontânea e intensa, para que o carácter festivo seja totalmente transmitido. Podemos (ou devemos) interpretar estes vilancicos negros apenas cantando e tocando, sem mimar, dramatizar, dançar ou pular de alegria?

Bibliografia principal

Brito, Manuel Carlos de & Cymbron, Luísa, História da Música Portuguesa, Lisboa, Universidade Aberta, 1992

Brito, Manuel Carlos de (ed.), Vilancicos do século XVII de Santa Cruz de Coimbra, "Portugaliae Musica", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

Lopes, Rui Miguel Cabral, O Vilancico na Capela Real Portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais, Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia na Universidade de Évora, 2006

Matta, Jorge (ed.), Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – Vilancicos, romances e chasonetas de Santa Cruz de Coimbra, Século XVII – Parte I, Lisboa, Ed. Colibri – Cesem, 2008

Nery, Rui Vieira & Castro, Paulo Ferreira de, História da Música, “Sínteses da Cultura Portuguesa”, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991
Pinho, Ernesto Gonçalves de, Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1981
Stevenson, Robert (ed.), (ed.), Vilancicos do século XVII de Santa Cruz de Coimbra, “Portugaliae Musica”, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976

Contribution to an interpretation of Santa Cruz de Coimbra negrillos, XVIIth century

Jorge Matta, Universidade Nova de Lisboa

The vilancico is one of the most important poetical-musical forms of Iberian Renaissance. First, its formal scheme is ABBA – a refrain, a couplet played twice, and the refrain again. This structure will expand, the refrain with a solo introduction and a choir reply, followed by several solo couplets alternating with the refrain.

Refrain		Couplets (solos)	Refrain
Introduction (solo)	Answer (coro)		
A	A'	B x n	AA' ou A'

Gradually more complex, with long and intricate sections, this structure will lead to the cantata-vilancico of last decades of the XVIIth century and the beginning of the XVIIIth.

While it disappears from the secular universe, vilancico is accepted within the Church. It does not stay at the door but it enters in the Mass and the Office, becoming indispensable in any splendid ceremony, except Holy Week, that does not include any exuberant manifestation. The affluence to the sacred ceremonies is encouraged by a theatrical and spectacular music, in native language, in a strategy, in Rui Vieira Nery words⁴, of spiritual marketing.

Coimbra Santa Cruz Monastery was one of the most important Portuguese musical centres during XVIth and XVIIth centuries. It was a self-sufficient community that utilized their own monks as singers, instrumentalists, masters of music, composers and instrument manufacturers. During the five years of noviciate each monk were obliged to study music and organ, but anyone that could play another instrument were supposed to do it, whenever it was asked to.

Among Santa Cruz de Coimbra vilancicos, there are many negrillos, perfect examples of the cultural exchange following the Portuguese Discoveries. It's a rich and original repertoire.

The music were utilized by missionaries as an instrument of evangelization.

In Brazil, the Jesuits adopted Indian songs, replacing the words by religious texts in local language, translated the European religious hymns and acted "autos" (plays) with music, including real and mythic native characters. The arrival of African slaves reinforced the musical inter-influence with the Portuguese people. Besides the performance of their own music, each day or in special occasions, in certain regions, like Minas Gerais, the mulattos created their own music organizations e became responsible for the music teaching.⁵

To the European Portugal, the African black people brought their songs and dances, which were even prohibited, in 1579, because of the excesses they provoked.

We can not speak about a really cultural exchange. The Portuguese people, dominated by religion, went towards other people traditions to evangelize them

⁴ Rui Vieira Nery & Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, "Sínteses da Cultura Portuguesa", Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, p. 72.

⁵ Manuel Carlos de Brito & Luísa Cymbron, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, pp. 69-70.

better, they related and mixed with other races but they did not adopt from them very distinct culture elements.

The negro vilancicos constitute the repertoire that better absorb (or utilize) African elements – language, text, characters, and the rhythmic construction.

The languages in vilancicos negros are the Castilian, the Portuguese, the Creole, the Italian and others, in dialogue or mixed (in the ensaladas). The base languages are the Castilian and the Portuguese, but manipulated, with a phrase construction and phonetics typical of African languages – it is very probably the imitation of the black people from Angola, Guiné e S. Tomé when they tried to speak Portuguese or Castilian.

The consonants are exchanged:

- r by l: plimo, neglo, palente;
- d by l: cansalão;
- l by r: donzera, fidarguia;
- d by r: turo;
- g and j by z: zente, zunto
- the articles, the personal pronouns and the substantives do not correspond: na sua pé, huns Rey, dos meus bida;
- the words are modified: siolo, sá, samo;
- the verbs are conjugated in an incorrect way: quer vai Belen, vamos fazendo huns foria.
- the personal names are adapted: Manué, Bacião, Flancico, Flanciquia.

How to pronounce? As a Portuguese or a Castilian would do, or imitating African people? I think that the most correct option, and also the most effective under a dramatic point of view, is to distinguish the characters (Portuguese, Castilian, Italian or African), each one assuming clearly his own pronunciation, and when the phrases do not belong to a specific character, attribute them a way of pronounce and talk.

We can not fear to exaggerate, to caricature too much. These vilancicos are tales, ingenuous, sarcastic or festive, and the description must be done clearly.

The subject is almost always Christmas, the birth of Child Jesus. However, it is not a simple description of crib, but animated, ingenuous, fantastic and sometimes long tales, related with Christmas and in which the characters are always African black people. Let us see the most frequent matters:

- the call of friends or relatives to come and worship the Child Jesus: Olá plimo Bacião levantate neglo Beça; [...] chamo zente de Guiné pala rojemo uns fessa o Menino que nacé;
- the guiding star;
- after arriving to the crib, the homage to the Child Jesus: bezamo as pé da minina;
- the eulogy of the Child Jesus: huas fyo tam flamoso;
- His fysical appearance: siolo pálda;
- the preoccupation with the weeping of Child Jesus and the cold He feels: esse menino qu'está tlemendo com flio pala sarvá nossa zente;
- the gifts to Him: Nós loguo quer vai Belen a levá huns presentia dos cosa de nosso terra [...] – mantega, ova da xuque, batatia, mandioca, ynhome, huns piões para minino frugá;
- the visitors from far away, rich or poor;
- the appearance of the Magi, with a special allusion to the black King, Baltasar (generally in vilancicos sung during Reis): y entre ellas viene també nueso plimo, lo Re Gasipà;
- the salvation brought by Child Jesus and His love, often trough metaphors;
- the allusion to the fatherland African places: manicongo, Santo Thomé, Guiné;
- the desire of liberty: forrai os pletinho siolo Zezu; que hoze os neglo forro ficamo.

These negrillos end almost always describing a feast with songs and dances, with typical joy expressions: gulungá, gulungué, hé hé hé, oya oya.

The allusion to excesses during the celebrations is not rare, as in Antonilla Flaciquia Gasipà⁶, in which a black woman is completely drunk (bolachita sà), celebrates anything she see or ear with one more wine gulp (à la salud del niño gol gol otlo tlogo de vino), jump with joy (la negla pula legla), is teased by the others (mandinga, beyaca, bolacha, deshonra de neglo), vomit (muy espeso cupimo) and, of course, complain herself of a great head sick (mucho me duela la cabeza).

Even if we don't know any performance description of these vilancicos, very probably it included any kind of representation and staging, including dances. There are many allusions to dances: toca y baila; mi també quiére baya; bayemo toquemo la sarabanda.

Should we do some dramatization as well?

There is a constant alternation between choral and soloist sections, these ones very often in small interventions. If it does not belong to the same character, naturally done by a single singer, the solo parts can be sung by several musicians, to render the dialogues even more dynamics. Anyway, the singers must be chosen by their dramatization capacity, or by a specific vocal colour, adequate to a situation, more than by their voice quality in general terms – each piece or section demands a certain atmosphere, marked and personalized, sometimes excessive, and the voices must be able to underline it, vocal and stylistically.

There are many allusions to instruments: pandero, soalhos, flauta, biola, tamborilto; their sound is imitated, with onomatopoeias (sometimes not very exactly): tão balalão (to play guitar); tão tão tum tum, que tão que tum; tum bacatumba (percussions); ways of singing and playing are described: quando chegamo a Beren, cós tambolo y com bombia, y os tabale y os casaeta, vamos fazendo huns foria; façamolo solfa nos palma de mão (beat the rhythm with the palms of the hands).

In spite of the allusions in the texts, and the presumption about the constant presence of the instruments, vilancicos almost never have precise instrumental indications.

All the period instruments, specially those who were built in Santa Cruz de Coimbra, are perfectly adequate, within his register, to a modern performance: flutes, bassoons, cornets, sakbuts, violins, violas, violas da gamba, harp, harpsichord, organ, several percussions. The instruments can double or embellish the voices, replace or mix freely with them (the integral text must be kept), generate sonority contrasts and create structural climaxes (gradual addition of instruments, increase of percussion effects, condensation of embellishments). Fickle instruments must be chosen, with articulation capacity to follow the clear and syllabic discourse of the voices.

XVIIth century negrillos have always several sections, for solos and choir, simultaneously or in alternation, sometimes very long and elaborated.

Solos can be recitative type, discursive, with a rhythm very close to the prosody and a simple continuo accompaniment, or little arias, duets, trios or quartets with a more regular melodic phrase. In spite of a rhythm made almost always of consecutive or alternating minims and crotchets, apparently simple, the principal characteristic of solo sections is the irregularity of the accentuation caused by the text, very often different from the one that comes from the instrumental bass line. His performance becomes complicated, obliging to a rigorous building of the accentuations, specific to each line, and a deep rehearsal between the singers and their continuo accompaniment.

Choir sections are often in eight voices, in two similar groups (each one with soprano, alto, tenor and bass), that can dialog with the same text and a similar music structure, or have distinct functions – one choir singing a text, with little motive

⁶ Este vilancico não é de Santa Cruz de Coimbra. È de Frei Filipe da Madre de Deus, e foi transcrito a partir de partes existentes na Catedral de Guatemala.

imitations and phrases of some dimension, the other with a vertical writing, in short and synchronic chords, in festive interjections, like he he, ha ha.

The melody and the harmony of the choir sections are generally simple, but not the rhythm, that can be extremely complex, because of the constant horizontal alternation (in a melody) of two and three times pulsation, and because of the vertical superposition (simultaneously) of two and three times subdivision, showing a clear influence of African rhythms. These moments take place always in polychoral sections, with texts about feasts, songs and dances. The relationship with the rhythm of many African dances cannot be clearer.

The rehearsal of choral sections, even with a fickle choir, implicates an attitude of complete open mind towards that repertoire. In rhythmic and poly-rhythmic aspect, besides the correct singing of the complex two and three times alternations and superpositions, it was necessary to catch a proper swing, not rigid, only possible in a complete relaxed mood. That can demand, besides a normal rehearsal, to search of an adequate physical attitude, ready to feel the rhythm, dancing interiorly with great liberty.

The principal feature of this repertoire is the feast atmosphere, excessive, almost barbarian, that must be recreated each performance, distinct from the former time and distinct from next time. To the musical competence and mental concentration, essential to a technically perfect performance, we must join an intense emotional energy, to pass on totally the festive character. We can (or we must) perform these vilancicos negros just singing and playing instruments, without mimicry, dramatization, dance or a jump for joy?

Bibliography

- Brito, Manuel Carlos de & Cymbron, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992
- Brito, Manuel Carlos de (ed.), *Vilancicos do século XVII de Santa Cruz de Coimbra*, "Portugaliae Musica", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983
- Lopes, Rui Miguel Cabral, *O Vilancico na Capela Real Portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*, Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia na Universidade de Évora, 2006
- Matta, Jorge (ed.), *Manuscrito 50 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra – Vilancicos, romances e chasonetas de Santa Cruz de Coimbra, Século XVII – Parte I*, Lisboa, Ed. Colibri – Cesem, 2008
- Nery, Rui Vieira & Castro, Paulo Ferreira de, *História da Música*, "Sínteses da Cultura Portuguesa", Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991
- Pinho, Ernesto Gonçalves de, *Santa Cruz de Coimbra – Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1981
- Stevenson, Robert (ed.), (ed.), *Vilancicos do século XVII de Santa Cruz de Coimbra*, "Portugaliae Musica", Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976