4. O Século XVII

Objectivos da aprendizagem

Quando terminar esta unidade, o aluno deverá estar apto a:

- Identificar as razões do importante florescimento da música religiosa no período de 1580-1640.
- Caracterizar o papel que, nesta época, desempenharam a Sé de Évora e o Mosteiro de Santa Cruz.
- Descrever a importância das obras de Duarte Lobo, Filipe de Magalhães e Manuel Cardoso, integrando-as na escola de Évora e nas correntes da arte musical da sua época.
- Reconhecer os traços do emergente maneirismo na produção da escola de Évora e seus músicos.
- Caracterizar a importância da actividade musical da capela dos Duques de Bragança em Vila Viçosa e respectiva biblioteca.
- Explicitar a acção de D. João IV, enquanto melómano e mecenas musical.
- Determinar a importância da reforma tridentina na promoção da música instrumental religiosa.
- Definir o papel do órgão ibérico na música seiscentista portuguesa.
- Enunciar as razões pelas quais Portugal e Espanha não participaram da revolução musical que teve lugar em Itália ao longo do século XVII, e se estendeu a toda a Europa.

4.1 O florescimento musical durante o domínio filipino

A partir de meados do século XVI, os efeitos acumulados da crise do Império, da Contra-Reforma e da perda de independência política irão progressivamente reduzir o país a uma situação de isolamento e de subalternidade cultural que se irá manter até ao século XVIII. Em 1536 foi introduzida a Inquisição, que em 1543 já tinha feito as suas primeiras vítimas. O julgamento de Damião de Góis, a que nos referimos na Unidade 2, é bem característico de uma nova época de intolerância religiosa e ideológica. Em 1547 é estabelecido o primeiro *Index* de obras proibidas pela Igreja, e em 1555 o ensino no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, de onde haviam sido anteriormente expulsos humanistas da craveira de um André de Gouveia, um George Buchanan ou um Nicolas de Grouchy, é entregue à Companhia de Jesus, que virá a reestabelecer aí, como também na Universidade de Évora, criada em 1559, um monopólio religioso do ensino superior.

Pode dizer-se que terá sido a música a arte que foi menos afectada por este processo de decadência, não só cultural, como também social e económica. É certo que, já provavelmente no ambiente mais pio e austero das cortes de D. João III e de D. Sebastião (que tem de certo modo a sua contrapartida no século XVII na corte ducal do futuro D. João IV em Vila Viçosa), como sobretudo com o desaparecimento da própria corte a partir de 1580 e a retirada da nobreza para os seus solares na província, para a *Corte na Aldeia* de que nos fala Francisco Rodrigues Lobo, **a música profana deixou de encontrar um meio favorável ao seu desenvolvimento**. De facto, não iremos encontrar em Portugal ao longo do século XVII nenhum repertório equivalente àquele que, por modesto que ele seja em termos europeus, nos surge nos nossos cancioneiros quinhentistas. **Em contrapartida, verificamos que a música religiosa irá desabrochar com renovado vigor muito especialmente durante o período do domínio filipino**, fenómeno que não parece ter sido devidamente ponderado pela nossa historiografia musical nacionalista do século XIX e da primeira metade deste século.

Os anos entre 1580 e 1640 constituem de facto uma verdadeira idade de ouro da nossa música. Podemos admitir, é certo, que esse notável florescimento musical se deve em grande parte a factores de ordem religiosa e não de ordem política, se bem que uns e outros estejam de certo modo relacionados. A religiosidade intensa em que toda a nação se refugia ao longo do século XVII, e que cobre um leque de manifestações que vão do misticismo ao simples beatério superficial ou mesmo leviano, irá constituir uma alternativa de alcance limitado ao estado de depressão em que mergulhara a sociedade civil e laica.

Portugal foi o único país católico em que as decisões do *Concílio de Trento* foram integralmente aplicadas. **Pelo que diz respeito à música religiosa, essas decisões não vieram afectar grandemente os nossos compositores, os quais não se tinham nunca sentido especialmente atraídos pelos excessos contrapontísticos e a utilização de temas profanos característica da polifonia franco-flamenga e criticada pelos padres conciliares**[1]. Pelo contrário, a nova atmosfera de fervor

[1] Cf. Rui Vieira Nery, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 47.

religioso irá favorecer a actividade criativa dos mestres de capela das sés catedrais e dos conventos, onde, na ausência de uma corte e com o correlativo apagamento da Capela Real, se concentra grande parte da nossa vida musical neste período.

Segundo Rui Vieira Nery — a quem se deve a mais recente e mais importante síntese histórica sobre esta época, à qual nos referiremos largamente ao longo desta Unidade — o estudo dos documentos históricos e do repertório que se conserva nos nossos arquivos e bibliotecas leva a concluir que **existe um contraste entre a música que se cultivava nas sés catedrais, destinada a um grande público, e como tal de natureza mais simples e austera, escrita somente para quatro vozes, e o repertório palaciano mais sofisticado e tecnicamente complexo cultivado por exemplo na Capela do Paço Ducal de Vila Viçosa, que era dirigido a um núcleo mais restrito de ouvintes dotados de formação musical**. Acontece que a maior parte da nossa polifonia que foi publicada durante a primeira metade do século XVII, e que é aquela que é ainda melhor conhecida modernamente, corresponde justamente a esse repertório mais conservador cultivado nas capelas das sés, fornecendo-nos por isso uma visão relativamente limitada e parcial do que foi a evolução da nossa música neste período[1].

Foi provavelmente nesta época da nossa história musical que se publicou um número mais vasto e significativo de obras musicais. Entre essas edições devemos incluir os *Opuscula* (1602), os *Cantica Beatae Mariae Virginis*[2], o *Liber Missarum* (1621) e o *Liber II Missarum* (1639) de Duarte Lobo (c. 1565-1646), publicados a expensas do autor pelo grande editor flamengo Plantin em Antuérpia, os *Cantica Beatae Virginis* (1613), os três livros de missas (1625 e 1636) e o *Livro de Vários Motetes* (1648) de Frei Manuel Cardoso (1566-1650)[3], o *Missarum liber*[4] e os *Cantica Beatissimae Virginis* (1636) de Filipe de Magalhães (c. 1565-1652), ou ainda o livro de coro de 1609 com missas, motetes e antífonas do espanhol Francisco Garro, mestre da Capela Real de 1592 a 1623, todos eles publicados em Lisboa por um discípulo de Plantin, Pedro ou Pietrus van Craesbeeck. A estas devemos ainda acrescentar os *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. item, Magnificat, Lamentationes, Miserere* do amigo e condiscípulo de D. João IV, João Lourenço Rebelo (1610-1661), publicadas em Roma a expensas daquele rei em 1657[5], ou as *Flores de Música para o Instrumento de Tecla e Harpa*, do Padre Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620)[6].

A questão do real significado destas diferentes edições merece algum comentário. Antes do mais, não podemos encarar muitas das edições de música religiosa dos séculos XVI e XVII numa perspectiva verdadeiramente comercial. Passaram-se por exemplo décadas entre as diversas publicações das obras de Duarte Lobo, e François Lesure demonstrou com números o progressivo desinteresse de Plantin em ficar com exemplares dessas edições para as vender ele próprio[7]. Muitas vezes o interesse dos próprios compositores em as realizar prendia-se essencialmente com considerações de fama e de prestígio, e a possibilidade de as levarem a cabo estava dependente do apoio financeiro de

[1] *Ibid.*, p. 51.

[2] Publicados em edição moderna por Manuel Joaquim, *Composições polifónicas de Duarte Lobo. Vol. I: Magnificat*, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1945; as obras completas do compositor encontram-se em publicação pela Fundação Calouste Gulbenkian na série *Portugaliae Musica*, em edição do Pe. Armindo Borges, que é também autor de uma tese de doutoramento intitulada *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*, Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1986.

[3] Destas obras existe uma edição moderna de José Augusto Alegria publicada na série *Portugaliae Musica* da Fundação Calouste Gulbenkian, vols. V-VI, XIII, XX, XXII e XXVI.

[4] Edição moderna de Luís Pereira Leal, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975 (*Portugaliae Musica* XXVII).

[5] Edição moderna de José Augusto Alegria, 4 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975 (*Portugaliae Musica* XXXIX).

[6] Edição moderna de Macario Santiago Kastner, 2 vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961 (*Portugaliae Musica* III).

[7] Cf. «Pour une sociologie des faits musicaux» in *International Musicological Society. Report of the Eihgth Congress*, 1.º vol., Nova Iorque, 1961, p. 342.

um mecenas, a quem era de regra dedicá-las num prefácio protocolarmente elogioso. Além das obras de João Lourenço Rebelo, o futuro D. João IV terá apoiado por exemplo a publicação das missas de Frei Manuel Cardoso, por quem nutria grande admiração, e cujo segundo volume foi escrito sobre temas indicados pelo mesmo Duque de Bragança. O mesmo terá feito Filipe IV de Espanha em relação ao terceiro volume de missas de Manuel Cardoso, que lhe é dedicado, e que está escrito sobre temas da autoria do próprio rei, ouvindo-se do princípio ao fim da última missa um pequeno tema cantado sobre as palavras «*Philippus Quartus*». Tanto os temas de Filipe IV como este verdadeiro *tour de force* contrapontístico, proposto pelo seu colega e mestre da Capela Real espanhola Mathieu Rosmarin, foram sugeridos a Frei Manuel Cardoso por ocasião de uma sua visita a Madrid em 1631.

Uma outra questão ainda é a do próprio significado cronológico destas publicações. Robert Stevenson chamou a atenção para o facto de que a maioria das edições de **Duarte Lobo, Filipe de Magalhães** e **Manuel Cardoso** apareceu quando estes se encontravam no fim da sua vida, com setenta e mais anos de idade, o que leva a admitir que a data de composição de muitas das obras nelas incluídas possa ser anterior de vinte ou trinta anos à sua publicação, colocando-as assim nos inícios do século XVII, ou mesmo nos finais do XVI. Tal hipótese poderia também explicar o aparente conservadorismo de uma boa parte deste repertório, habitualmente escrito a quatro vozes, por exemplo, e não, como é frequente no século XVII, para vários coros. Mas a preferência por obras para quatro vozes nestas edições impressas pode dever-se também à intenção de lhes limitar os custos. Na *Primeira Parte do Index da Livraria de Música de D. João IV* encontram-se listadas várias obras policorais destes compositores, hoje aparentemente perdidas[1].

Os três compositores acima referidos são sem dúvida as figuras principais da chamada **escola de Évora**. Como já vimos na Unidade 2, todos eles foram discípulos do mestre da Claustra da Sé de Évora Pe. Manuel Mendes, tendo-lhe Filipe de Magalhães sucedido nesse cargo antes de vir a ocupar em Lisboa, sucessivamente, os cargos de mestre de capela da Misericórdia e de mestre da Capela Real. Para Rui Vieira Nery, **a obra de Filipe de Magalhães conjuga o domínio técnico do contraponto com um certo grau de lirismo**.

Duarte Lobo foi mestre de capela do Hospital Real de Lisboa e provavelmente a partir de 1591 mestre de capela da Sé de Lisboa. **Célebre no seu tempo como teórico musical**, as obras que por enquanto se conhecem dele caracterizam-se pela austeridade e rigor do seu estilo. De entre os seus discípulos destaca-se como teórico musical **António Fernandes**, autor de uma *Arte de Música* publicada em 1626 que, pela sua clareza e solidez de informação, constitui, segundo Rui Vieira Nery, um dos exemplos de maior originalidade no quadro necessariamente conservador da nossa teoria musical seiscentista.

Quanto a **Frei Manuel Cardoso, é sem dúvida o compositor mais interessante de toda a escola de Évora**. Tendo sido mestre de capela do Convento do Carmo em

[1] Cf. Robert Stevenson, Prefácio a *Antologia de Polifonia Portuguesa, 1490-1680*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. VII.

Lisboa durante mais de sessenta anos, a pobreza da sua maneira de viver é referida por todos os seus biógrafos. **O seu estilo intensamente expressivo utiliza com abundância o cromatismo, as dissonâncias e os intervalos aumentados e diminutos**[1].

[1] Cf. Rui Vieira Nery, *op. cit.*, pp. 53-55.

Estas características da obra de Frei Manuel Cardoso representam exemplarmente na nossa música o estilo que Rui Vieira Nery qualifica de **maneirista**, aplicando à nossa história musical um conceito desenvolvido sobretudo por Maria Rika Maniates no seu livro *Mannerism in Italian Music and Culture, 1530-1630*[2]. Do ponto de vista da história cultural, a utilização do termo encontra a sua justificação no facto de que a crise que se manifesta na sociedade portuguesa a partir da segunda metade do século XVI é a seu modo parte de uma crise geral da sociedade europeia que o historiador de arte Arnold Hauser associou precisamente com o **Maneirismo**. Sem aprofundar a questão limitar-nos-emos a resumir brevemente as observações que Rui Vieira Nery faz acerca das manifestações desse estilo na música portuguesa da segunda metade do século XVI e primeira do XVII[3].

[2] Manchester, The University of Manchester Press, 1979.

[3] Arnold Hauser, *El manierismo, crisis del Renacimiento*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971. Para uma discussão da validade do termo Maneirismo para definir este período da nossa história musical remete-se o leitor interessado para o artigo de Manuel Carlos de Brito «Renascença, maneirismo, barroco: O problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII» *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J. Coordinación: Emilio Casares, Carlos Villanueva*, Vol. I, Santiago de Compostela, Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990, pp. 539-54.

Segundo ele, os nossos compositores religiosos pós-tridentinos demonstram um **especial interesse pelo tratamento musical daqueles textos litúrgicos que possuem um mais acentuado conteúdo emocional**, com especial relevância para os textos marianos ou para os da liturgia da Semana Santa, com o seu potencial dramático evidente, os quais permitiam a exploração musical intensiva de uma gama mais alargada de recursos expressivos, e revelam ao mesmo tempo uma **certa predilecção pelas dificuldades contrapontísticas encaradas sobretudo como um jogo de virtuosismo técnico**. Um e outro aspecto vêm romper o equilíbrio formal e estilístico da polifonia renascentista[4]. Como mencionámos na Unidade 2, Nery detecta igualmente traços maneiristas numa parte do nosso repertório profano ou de música de tecla da segunda metade do século XVI.

[4] Cf. Rui Vieira Nery, *op. cit.*, pp. 47-49.

Referimos já também na Unidade 2 o nome de um importante número de músicos e compositores do século XVII cuja carreira esteve associada à Sé de Évora, ou que aí se formaram antes de irem ocupar lugares destacados noutras sés catedrais ou capelas conventuais do país. Entre eles devemos mencionar o discípulo de Filipe de Magalhães **Estevão Lopes Morago**, nascido na cidade espanhola de Vallecas em 1575, o qual recebeu o grau de bacharel pela Universidade de Évora em 1596, e de 1599 a 1628 foi mestre de capela da Sé de Viseu, tendo abandonado esse cargo sem que saibamos qual terá sido o seu ulterior destino. Da sua obra destacam-se vários hinos e motetes, alguns dos quais se encontram publicados num dos volumes da série *Portugaliae Musica*[5]. Entre os últimos compositores da escola de Évora no século XVII devemos destacar o **Pe. Francisco Martins** (m. 1680), mestre de capela da Sé de Elvas e autor de obras, como os Responsórios da Semana Santa, que pelo seu cromatismo intensamente expressivo rompem já claramente com o estilo da tradição polifónica quinhentista[6], e **Diogo Dias Melgás** (1638-1700), mestre de capela da Sé de Évora.

[5] Estevão Lopes Morago, *Várias Obras de Música Religiosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1961 (*Portugaliae Musica* IV).

[6] Edição moderna, *Obra Litúrgica*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990 (*Portugaliae Musica* L).

4.1.1 *Músicos portugueses em Espanha*

Se Estevão Lopes Morago representa um dos vários casos de músicos espanhóis, ou de origem espanhola, cuja carreira decorreu em Portugal, há muitos outros compositores portugueses do século XVII cuja situação foi precisamente inversa. De facto, a união das duas coroas sob o domínio filipino criou aparentemente novas oportunidades aos nossos compositores de promoverem a sua carreira em Espanha e no Novo Mundo hispânico (muito mais do que no Brasil), embora a essas oportunidades não tenha sido decerto alheio em muitos casos o prestígio da Sé de Évora e do ensino ali ministrado.

Um outro discípulo de Filipe de Magalhães, **Estevão de Brito** (m. 1641), foi mestre de capela da Catedral de Badajoz a partir de 1596 e da Catedral de Málaga de 1613 até à sua morte. As suas obras, caracterizadas pela riqueza da sua ornamentação vocal, com figurações rítmicas agitadas, assim como por uma expressividade intensa que as aproxima das de Frei Manuel Cardoso, encontram-se também publicadas na série *Portugaliae Musica*[1]. Igualmente discípulo de Filipe de Magalhães foi **Frei Manuel Correia** (m. 1653), que foi mestre de capela do Convento do Carmo em Madrid e das catedrais de Siguença e de Saragoça, e é autor de algumas peças profanas incluídas numa fonte espanhola intitulada *Libro de Tonos Humanos*[2]. Discípulo de Duarte Lobo foi **Manuel Machado** (m. 1646), músico da Capela Real e da câmara de Filipe III, autor igualmente de *tonos humanos* que aparecem nos cancioneiros espanhóis de Claudio de la Sablonara e da Biblioteca Casatenense em Roma, assim como no mencionado *Libro de Tonos Humanos*[3].

Outros membros da escola de Évora activos em Espanha incluem **Manuel de Tavares** (m. 1638), natural de Portalegre, onde estudou com António Pinheiro, sucessivamente mestre de capela nas catedrais de Baeza, Múrcia, Las Palmas de Gran Canaria (em cujo arquivo se conserva a maioria das suas obras que sobreviveram) e Cuenca, tendo sido substituído neste último lugar por seu filho **Nicolau de Tavares**; **Gonçalo Mendes Saldanha**, que poderá ter sido organista substituto da Catedral de Málaga, e cujas obras se conservam em manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e dos arquivos das Sés de Évora, Bogotá, na Colombia, e Puebla, no México; e **Manuel Leitão de Avilez**, discípulo de António Ferro, que foi cantor da Sé de Portalegre e em 1625 foi nomeado mestre da Capela Real de Granada, onde faleceu em data desconhecida.

Devemos ainda mencionar o nome de três outros compositores cuja carreira se desenrolou em Espanha e no Novo Mundo. O primeiro, **Frei Francisco de Santiago** (m. 1644), era natural de Lisboa e foi sucessivamente mestre de capela da Catedral de Plasencia, do Convento dos Carmelitas Calçados em Madrid e desde 1617 da Catedral de Sevilha. A ele se deve a iniciativa de contratar pela primeira vez para o serviço daquela Catedral vários **cantores castrados** (designados em Espanha por *capones* e em Portugal por capados). A sua música era muito apreciada por D. João IV, que com ele se correspondia e o protegeu, e dele possuía mais de seiscentos vilancicos na sua Livraria de

[1] Estevão de Brito, *Motectorum Liber Primus Officium defunctorum psalmi Hymnique per annum*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972 (*Portugaliae Musica* XXI).

[2] Cf. Miguel Querol Gavaldá, Prefácio a *Música Barroca Española*, Vol. I, *Polifonía Profana*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Español de Musicología, 1970.

[3] Manuel Machado, *Romances e Canções a 3 e 4 vozes mistas*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975 (*Portugaliae Musica* XXVIII).

Música. Ao tomar posse do lugar de mestre de capela de Sevilha, Frei Francisco Santiago fez contratar para seu assistente o notável cantor contralto **Manuel Correia do Campo** (1593-1645), igualmente natural de Lisboa, que viria a substituí-lo interinamente no cargo de mestre de capela nos últimos anos da sua vida, e de quem se conservam diversas obras no arquivo da mesma Catedral. O último destes compositores é **Gaspar Fernandes** (m. 1629), que foi mestre de capela das catedrais de Guatemala, de 1602 a 1606, e de Puebla desde essa data até à sua morte, e que nos deixou uma larga colecção de vilancicos religiosos que se conservam no arquivo da Catedral de Oaxaca, no México[1].

Além da Sé de Évora, outra das instituições musicais portuguesas que continuará a ter uma posição destacada ao longo do século XVII é o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Entre os dezasseis compositores crúzios do século XVII referenciados por Ernesto Gonçalves de Pinho[2] devem citar-se os nomes de **Dom Pedro da Esperança** (m. 1660) e do seu contemporâneo **Dom Gabriel de São João** (m. 1651), embora a maioria das obras seiscentistas de Santa Cruz que se conservam na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra permaneça anónima.

Quanto à Capela Real de Lisboa, veremos sucederem-se na sua direcção musical, a partir de 1594 o já citado compositor espanhol **Francisco Garro**, natural de Navarra, desde 1623 **Filipe de Magalhães** e, por morte deste em 1641, **Marcos Soares Pereira**, irmão de João Lourenço Rebelo e como ele compositor admirado por D. João IV.

4.1.2 *A Capela ducal de Vila Viçosa*

Muito mais importante e influente do que a Capela Real durante o período filipino é porém a Capela dos Duques de Bragança em Vila Viçosa. Entre os anos de 1583 e 1626, coincidindo sensivelmente com o período do Duque D. Teodósio II, pai do futuro D. João IV, conhecem-se os nomes de mais de cem cantores e instrumentistas que estiveram ligados ao serviço da Capela e do Paço, o que leva José Augusto Alegria a comentar que nem a própria Sé de Évora esteve alguma vez tão bem fornecida de músicos[3]. Entre os mestres da **Capela Ducal** ao longo do século XVII contam-se os já citados **António Pinheiro** e **Francisco Garro**, assim como **Robert Tornar ou Turner**, um músico de origem inglesa ou irlandesa, que estudou em Madrid a expensas do Duque D. Teodósio com Géry de Ghersem e Mathieu Rosmarin, respectivamente mestre e vice-mestre da Capela Real espanhola. Além de ensinar os moços cantores da Capela Ducal no Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa, que fora criado com a finalidade da sua formação em 1609, Robert Turner tinha também a seu cargo um discípulo muito especial na pessoa do então Duque de Barcelos. Ao que parece, a fim de não dar a entender à corte de Madrid que pretendia preparar seu filho para vir a assumir no futuro o trono de Portugal, D. Teodósio fora

[1] As *Obras Sacras* de Gaspar Fernandes encontram-se publicadas na colecção *Portugaliae Musica*, vol. XLIX, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990; deve-se ao musicólogo americano Robert Stevenson a recuperação de muita da informação biográfica respeitante a estes músicos portugueses «emigrados», e em vários casos da sua própria música. V. entre outros os Prefácios a *Antologia de Polifonia Portuguesa, 1490-1680*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, e a *Autores Vários: Vilancicos Portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976 (*Portugaliae Musica* XXIX).

[2] *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

[3] *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 24-25.

aconselhado a dar-lhe uma educação especialmente centrada numa actividade politicamente inócua como era a música.

A prazo, tal decisão viria a fazer de D. João IV (1604-1656) o mais entusiasta e entendido melómano de entre todos os nossos reis. Ao suceder a seu pai em 1630, **D. João passou a dedicar o máximo dos recursos financeiros disponíveis e uma boa parte dos seus tempos livres à formação de uma das maiores, senão a maior biblioteca musical da Europa do seu tempo**, encomendando obras aos principais polifonistas portugueses e a músicos da Capela Real espanhola, ou comprando através dos seus agentes ou mesmo, após a Restauração, dos embaixadores portugueses nas diversas capitais europeias, todas as obras musicais que iam sendo publicadas. O catálogo parcial dessa biblioteca, impresso em 1649 sob o título de *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey D. João o IV Nosso Senhor*[1], contém cerca de dois mil volumes impressos e cerca de quatro mil peças manuscritas. Infelizmente todo esse riquíssimo espólio musical se perdeu, por ter sido transferido para a Capela Real de Lisboa, ao que parece pela mesma altura em que o catálogo foi elaborado, vindo posteriormente a desaparecer no terramoto de 1755.

[1] Edição facsimilada, 2 vols., Lisboa, Academia das Ciências, 1967.

Por paradoxal que tal possa parecer, tudo o que sabemos sobre a vida musical em Vila Viçosa e sobre os gostos musicais de D. João IV permite-nos afirmar com alguma segurança que a parte impressa dessa biblioteca, que **reunia quase tudo o que se havia publicado na Europa desde a década de 1570, com particular relevo para a música profana vocal e instrumental**, traduz mais um notável esforço de coleccionismo, do que verdadeiras intenções de utilização prática ou sequer de consulta. **O seu carácter de colecção privada fez por outro lado com que não tivesse desempenhado nenhum papel na formação dos compositores portugueses do século XVII fora do próprio círculo restrito do Paço Ducal, ou na nossa vida musical dessa época**. De facto, **o interesse do Duque de Bragança virou-se essencialmente para as obras religiosas manuscritas, em especial de origem ibérica** — com particular destaque para as obras dos compositores flamengos ao serviço da Capela Real de Madrid Philippe Rogier, Gery de Ghersem e Mathieu Rosmarin ou Mateo Romero, conhecido como «el Maestro Capitán» — obras essas que ele próprio seleccionava para serem cantadas na sua Capela, atribuindo-lhes classificações e enviando aquelas que reprovava para uma estante designada por *Inferno*.

De Mathieu Rosmarin tentou adquirir não só as obras completas, mas também a sua biblioteca musical, antes e depois da morte do compositor. Rosmarin visitou o Duque em Vila Viçosa em 1638, aí permanecendo quase seis meses, e antes de regressar a Madrid foi principescamente pago pelo seu trabalho. Em 1644 foi feito capelão da corte portuguesa, tendo-lhe sido atribuída uma pensão vitalícia, o que demonstra que as Guerras da Restauração não impediram o rei português de distinguir o mestre de capela do rei de Espanha[2].

[2] Cf. Paul Becquart, *Musiciens néerlandais à la cour de Madrid (Philippe Rogier et son école, 1560-1647)*, Bruxelas, 1957, pp. 179-88.

D. João IV dedicou-se ele próprio à composição e à teoria musical. Embora seja problemática a autoria das duas únicas obras que correm hoje com o seu nome, um *Adjuva nos* e um *Crux fidelis*, conhecem-se por outro lado dois tratados teóricos publicados em espanhol, *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco* (Lisboa, 1649), e *Respuestas a las dudas que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo de Palestrina; Impressa en el quinto libro de sus missas* (Roma, 1655)[1]. Ambos os tratados, de reduzido valor teórico na opinião de Rui Vieira Nery[2], confirmam à sua maneira as tendências estéticas predominantemente conservadoras e até certo ponto «isolacionistas» do seu autor.

[1] Edições facsimiladas, com prefácio e notas de Mário de Sampaio Ribeiro, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1965, e Lisboa, Rei Musicae Portugaliae Monumenta, 1958.

Parece de qualquer modo fora de causa o **papel de mecenas musical desempenhado por D. João IV**. Entre outras iniciativas, a já referida publicação à sua custa das obras de João Lourenço Rebelo dá-nos a conhecer sob forma impressa um tipo de repertório de uma monumentalidade verdadeiramente barroca, ou, como quer Rui Nery, maneirista, com a sua escrita para vários coros e instrumentos até um máximo de dezassete partes, repertório esse que, embora não pareça ter sido corrente nas nossas sés catedrais, iremos encontrar de novo em obras da mesma época cultivadas no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

[2] *Op. cit.*, p. 63.

4.1.3 *O vilancico religioso*

É também na música que se conserva do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra que vamos encontrar a maior colecção existente em Portugal de **vilancicos religiosos**[3], um tipo de repertório que teve uma enorme popularidade na Península Ibérica durante o século XVII e a que já fizemos uma breve referência na Unidade 2. **A evolução do vilancico que o iria transformar num género exclusivamente religioso deu-se a partir da segunda metade do século XVI, através de um processo de contrafacção poético-musical que consistiu originalmente em escrever glosas de tema religioso para vilancicos profanos, ou seja a adaptá-los** *a lo divino*.

[3] Uma antologia destes vilancicos foi publicada por Manuel Carlos de Brito: *Vilancicos do Século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983 (*Portugaliae Musica* XLIII).

batalha = sub-género do vilancico religioso

Na sua forma mais concentrada, este processo de divinização iria conduzir à utilização intensiva de *alegorias* e de *metáforas* que são em geral muito características da poesia religiosa barroca peninsular. Nos textos dos vilancicos, vamos encontrar assim as mesmas imagens próprias da poesia amorosa para descrever a relação entre Deus e alma devota, ou a comparação entre o Corpo de Cristo na Eucaristia e os melhores pratos e doces de um banquete, ou a descrição do combate entre o Bem e o Mal ou entre o amor divino e amor profano como se de uma verdadeira batalha se tratasse. A **batalha** irá constituir aliás **um subgénero do vilancico religioso**, cuja origem remonta à famosa obra quinhentista de Clément Jannequin *La bataille de Marignan*. Esses textos, escritos na sua maioria por poetas obscuros ou pelos próprios mestre de capela, são habitualmente de qualidade literária inferior, com tendência a reflectir o gosto da época nos seus piores aspectos — frívolo, trivial, recheado de *clichés* e lugares comuns, ou de imagens pedantes e complicadas.

A transformação do vilancico em género sacro coincidiu historicamente com a implantação da Contra-Reforma na Península Ibérica. Após os países protestantes terem começado a reunir um repertório de melodias relativamente simples e atraentes para serem cantadas nas línguas vernáculas por toda a assembleia dos fiéis, **os países ibéricos voltaram-se cada vez mais para um tipo de música que, escrita embora numa veia popular e cantada em vernáculo, não era destinada à participação activa dos fiéis no serviço litúrgico mas antes para ser ouvida e vista como um espectáculo**. Ao longo do século XVII a polifonia litúrgica em latim irá ser rapidamente suplantada, em quantidade e popularidade, pelos vilancicos. Em todas as catedrais e conventos importantes, assim como nas Capelas Reais, os mestres de capela passam a ser solicitados a compor cada ano novos vilancicos para as festas religiosas, as mais importantes das quais eram o Natal e o Corpo de Deus, mas cuja lista incluía igualmente a Epifania, a Ascensão e a Assunção, a Natividade de Nossa Senhora, a Conceição, e um grande número de festas de santos, com particular relevo para os santos locais e os patronos dos conventos.

O número de vilancicos desta época que se conserva nos arquivos das sés catedrais ibéricas (e que se encontra na sua maioria ainda por estudar) é impressionante, se o compararmos com o carácter ocasional e efémero desta música, que se destinava habitualmente a ser cantada uma só vez. No catálogo da **Livraria de Música de D. João IV**, por exemplo, aparecem listados mais de dois mil vilancicos, seiscentos dos quais, como vimos acima, eram da autoria de Frei Francisco Santiago. A fama de um determinado compositor repousava em larga medida na sua habilidade, e provavelmente também na sua fecundidade, em compor vilancicos, e a pressão que sentiria não era possivelmente muito diferente da de um moderno criador de canções de sucesso. Nestas circunstâncias a qualidade teria forçosamente de sofrer. Mas apesar do recente aumento de edições modernas é talvez ainda cedo para fazer um juízo global sobre o repertório do vilancico do século XVII. Poderemos somente notar que nos seus melhores exemplos ele contribui com os aspectos mais inovadores para a música religiosa ibérica desta época, e nos piores tende a recorrer à repetição dos mesmos padrões melódicos, rítmicos e harmónicos pouco imaginativos.

A maioria dessas inovações diz respeito à **forma**. Ao longo do século XVII **pode observar-se uma evolução que conduz do vilancico de tipo renascentista, mais simples e curto, para formas mais longas e elaboradas, através da progressiva introdução da policoralidade, de solos e duetos, e de partes instrumentais escritas**, que vão transformando gradualmente o vilancico numa peça do tipo da **cantata**. Um esquema formal característico que encontramos já definido na primeira metade do século inclui uma **introdução** para um pequeno conjunto vocal ou soprano solista, um **estribilho** ou *responsión* para seis, oito, dez ou doze vozes, e curtas **coplas** para pequeno conjunto vocal ou soprano solista que alternam com esse estribilho. Este é somente, no entanto, um dos muitos esquemas possíveis, e os compositores de vilancicos do século XVII utilizaram

na realidade uma enorme variedade de formas mais ou menos livres, sobre as quais não dispomos ainda de um estudo sistemático.

A partir de uma determinada altura os vilancicos começaram a ser escritos em conjuntos de oito ou nove, isto porque nas principais igrejas e conventos cada um dos três nocturnos de Vésperas consistia em três salmos ou três lições, cada uma das quais era por sua vez seguida de um responsório polifónico. Depois de cada responsório um vilancico servia de entreacto para divertir os fiéis. Para melhor animar estes entreactos, eram introduzidas personagens cómicas cantando em dialecto galego, ou cigano, ou «negro», numa imitação do português falado pelos escravos oriundos de Angola, da Guiné ou de S. Tomé.

Uma outra designação corrente para o vilancico era **chansoneta**, mas aparece também nos manuscritos um grande número de termos relacionados com os romances que eram utilizados no teatro seiscentista espanhol ou que estão associados a danças, tais como ***jácara*** (romance de tema picaresco), ***pasacalle***, **bailete** ou **baile**, ou outros ainda, como **entremez, loa, folia, ronda**, ***seguidilla, letrilla***, **soneto** e ***ensalada*** (esta última era uma peça em que apareciam misturadas várias línguas e dialectos diferentes). **Esta abundância de termos teatrais pode ser explicada em parte pela associação que os vilancicos religiosos terão tido na sua origem com representações teatrais dentro da igreja**, e que está patente numa das primeiras descrições da sua utilização litúrgica, durante o encontro entre o rei D. Sebastião e seu tio Filipe II de Espanha no Mosteiro de Guadalupe, no Natal de 1576:

> Esta noite forão Suas Altezas às matinas que se comessaram às 8 horas; em as matinas ouve chançonetas entre cada liçam e acabado cada nocturno ouve huma comedia, ou farça, cada diferente em que entravam os capados, huns como pastores e no fim de cada hum huma musica [...] e no fim dos nocturnos veio hum mosso com huma guitarra e cantou muitos versos em louvor dos Reys que vieram adorar dizendo que eram 3 em cantidade, mas estes eram dous mayores em calidade, e riqueza [...] A missa foi cantada de canto de orgão com muitas chançonetas, e os Reys estiverão com muito gosto e prazeres e risos a todas as horas.[1]

[1] Cit. in Ernesto Vieira, I, pp. 6-7, e Rui Veira Nery, *op. cit.*, pp. 72-73.

Não sabemos, mesmo assim, até que ponto a execução dos vilancicos dentro da igreja terá envolvido algum tipo de representação ou de encenação. **A própria dança era um elemento importante no teatro religioso da época e nas procissões do Corpo de Deus**, e os vilancicos incluem um grande número de danças associadas com os camponeses, os pastores, galegos, ciganos leitores de *buena dicha*, negros, índios, em síntese com toda a chusma de personagens pitorescas e exóticas que, especialmente nos textos relacionados com o Natal, se reuniam para adorar o Menino no Presépio, no meio de diálogos vivos e por vezes com o acompanhamento de instrumentos populares.

É isto que explica provavelmente a ocorrência frequente de expressões tais como «bailemos» ou «danzemos». Por outro lado, se estes diferentes tipos sociais eram personificados, a sua caracterização envolveria a utilização de

guarda roupa e, no caso dos negros ou dos índios, de algum tipo de maquilhagem, enquanto que a representação propriamente dita se poderia restringir a uma simples expressão mímica dos diálogos que eram cantados pelos solistas e pelo coro. Registe-se, no entanto, que na América Latina os missionários ensinavam os próprios índios a cantar vilancicos, que eram muitas vezes escritos nas línguas locais. Sendo uma das razões para os excessos cómicos em que o vilancico por vezes caía, esta dramatização rudimentar explicaria não só a sua popularidade junto de todas as camadas sociais como a sua condenação pelas autoridades eclesiásticas e por escritores mais conservadores, como o teórico Pietro Cerone, no seu tratado *El Melopeo y Maestro* de 1613:

> Entre los Italianos acostumbrase el cãtar Canciones con diversidad de personajes y variedad de lenguajes (à las quales llaman Mascherate) en las musicas de recreacion, hechas en tiempo de Carnestolendas y Bacanarias, para reir y holgarse. Porque el oyr agora un Portugues y agora un Byscaino, quando un Italiano, y quando un Tudesco; primero un gitano y luego un negro, que effeto puede hazer semejante Musica si no forçar los oyentes (aun no quieran) a reyrse y a burlarse? y hazer de la Yglesia de Dios, un auditorio de comedias: y de casa de Oracion, sala de recreacion? Que todo esto sea Verdad, hallanse personas tan indevotas, que (por modo de hablar) non entran en la Yglesia una vez el año; y las quales (quiça) mucha vezes pierden Missa los dias de precepto, solo por pereza, por no se levantar de la cama; y en sabiendo que ay Vilancicos, no ay personas mas devotas en todo el lugar, ni mas vigilantes, que estas. Pues no dexan Yglesia, Oratorio ni Humilladero, que no anden, ni les pesa el levantarse a media noche por mucho frio que haga solo para oyrlos.[1]

Em Portugal, de qualquer modo, o vilancico religioso preenche também um lugar deixado vazio pela quase inexistência de uma actividade teatral profana, com a sua respectiva componente musical. De facto, durante o século XVII essa actividade parece ter-se restringido quase exclusivamente às representações realizadas nos **pátios das comédias** por companhias que vinham de Madrid ou de Sevilha por períodos mais ou menos curtos.

Uma outra alternativa ao repertório dessas companhias era constituída pelo **teatro didáctico em latim desenvolvido pelos jesuítas**: os *Ludi priores* e os *Ludi solemnes*, representados antes e depois da distribuição dos prémios escolares, ou as tragicomédias sobre temas hagiográficos, bíblicos, mitológicos e históricos. Ficaram famosas as tragicomédias *Sedecias*, representada em Coimbra em 1570, perante o rei D. Sebastião, com música do compositor crúzio Dom Francisco de Santa Maria, e *A conquista do Oriente*, representada no Colégio de Santo Antão de Lisboa em 1619, por motivo da visita de Filipe II. **A introdução em Portugal da cenografia barroca, com as suas mutações espectaculares e guarda-roupas sumptuosos, está associada às tragicomédias jesuíticas, mas a música destinada à sua representação de um modo geral não sobreviveu.**

Além da já referida colecção do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, que se conserva na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, constituída na sua maioria por obras anónimas, existe uma outra colecção de vilancicos de autores portugueses na Biblioteca Pública de Évora. Conservam-se também os

[1] Cit. in Manuel Carlos de Brito, «As origens e a evolução do vilancico religioso até 1700» in *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, p. 41. A maior parte da informação aqui recolhida sobre o vilancico religioso procede do referido estudo.

textos impressos sob a forma de libretos dos vilancicos cantados na Capela Real a partir de 1640. **Como já acontecera no século XVI, a grande maioria dos vilancicos está escrita em espanhol ou nos diversos dialectos e falares acima mencionados, sendo raros os vilancicos com texto português.**

Na colecção de Évora encontram-se obras de, entre outros, **António Marques Lésbio** (1639-1709), mestre da Capela Real de 1668 até à sua morte, além de poeta e membro destacado da *Academia dos Singulares*, **Francisco Martins** e **Pedro Vaz Rego** (1673-1736), que foi mestre de capela das Sés de Elvas e de Évora. Os autores nacionais cujos vilancicos se conservam em Espanha ou na América Latina incluem os já citados Gaspar Fernandes, Gonçalo Mendes Saldanha, Frei Manuel Correia, e ainda Frei Filipe da Madre de Deus, que foi mestre de câmara de D. Afonso VI de 1661 a 1668, e posteriormente mestre de capela do Mosteiro dos Mercedários Descalços de Madrid[1].

[1] Cf. José Augusto Alegria, *Biblioteca Pública de Évora. Catálogo dos Fundos Musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, e Robert Stevenson, *Autores Vários: Vilancicos Portugueses*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1976 (*Portugaliae Musica* XXIX).

4.2 A música instrumental

No século XVII, o domínio quase total em Portugal da música religiosa determinou também o cultivo de um repertório instrumental exclusivamente destinado ao serviço litúrgico. A maior importância que esse repertório agora adquire está relacionada com a liturgia pós-tridentina, segundo a qual o que se tornava essencial era que o sacerdote recitasse ele próprio, mesmo que em voz baixa, todos os textos que faziam parte da cerimónia litúrgica. Em consequência, **passa-se a admitir com frequência crescente a substituição de algumas das rubricas litúrgicas que eram anteriormente cantadas por peças instrumentais.** Estão neste caso o *Kyrie* da Missa e os Salmos, Hinos e *Magnificat* no caso do Ofício, em que algumas das secções corais começaram a ser substituídas por secções tocadas por instrumentos. Igualmente se passaram a tocar peças instrumentais noutros momentos da Missa em que as versões em cantochão dos textos litúrgicos eram demasiado breves, como durante a entrada do celebrante e dos seus acólitos na igreja, ou o Ofertório, a Elevação e a Comunhão.

O principal instrumento litúrgico continua a ser o **órgão**, o qual na Península Ibérica **se caracterizava por não ter pedaleira e possuir um único teclado, dividido em duas metades, cada uma das quais podia accionar registos diferentes**, o que permitia estabelecer contrastes de timbre entre as linhas executadas na zona mais grave e mais aguda do teclado. Por outro lado ainda, **os órgãos ibéricos passam a dispor de registos de timbre anasalado e estridente, dispostos horizontalmente como *trombetas* na frente do instrumento.**

O primeiro compositor de música para órgão que nos surge nos finais do século XVI e início do XVII é o **Pe. Manuel Rodrigues Coelho**, que foi sucessivamente organista das Catedrais de Badajoz, de 1573 a 1577, Elvas, até 1602, Lisboa, em 1602-1603, e da Capela Real de 1604 até à sua reforma em 1633. Rodrigues Coelho é autor do primeiro livro de música instrumental

flos de música

impresso em Portugal que sobreviveu, as já citadas *Flores de Música para o Instrumento de Tecla e Harpa* (Lisboa, 1620). As *Flores de Música* contêm **tentos**, versões do *Kyrie* e versos do *Magnificat* para órgão, que como o título indica podiam igualmente ser tocados na harpa, assim como quatro *Susanas*, **glosas** ou variações sobre a conhecida canção de Orlando Lassus *Suzanne un jour*, cujo texto narra a história da casta Susana.

Pelo seu virtuosismo, expresso entre outros aspectos na sua figuração rítmica rápida e irregular ou no aparecimento de uma melodia solística na mão direita, acompanhada em acordes pela mão esquerda, a música de Rodrigues Coelho trai a influência inglesa e holandesa de um William Byrd ou de um Sweelinck. As suas obras dividem-se normalmente em três ou quatro secções contrastantes, seja pelo estilo de escrita — contrapontístico ou de carácter mais livre e improvisatório —, seja pela passagem de uma métrica ou pulsação rítmica binária a uma métrica ternária. No seu conjunto, a música para órgão de Rodrigues Coelho, em especial pelo seu carácter virtuosístico, representa já o desenvolvimento de uma escrita verdadeiramente instrumental, distanciada dos modelos vocais que estão ainda bem presentes na obra de um **António Carreira**[1].

De Braga e da sua região são oriundos alguns manuscritos de música para órgão, o primeiro dos quais, o *Ms. 1576* (B.M. Porto, *M. M. 41*), contém uma centena de obras escritas em estilo imitativo e diversamente identificadas como **Fugas, Tenções, Concertados, Concertos** ou **Lições**[2]. O compositor mais importante da colecção é **Gaspar dos Reis**, mestre da Sé de Braga no segundo terço do século XVII. Dois outros manuscritos dos finais do século XVII contêm obras de autores espanhóis e portugueses. Um deles, o *Ms. 1607* (B.M. Porto, *M. M. 43*), tem por título *Livro de obras de orgão juntas pela curiosidade do P. P. Fr. Roque da Cõceição. Anno de 1605*, e reune obras de compositores como Pedro de Araújo, Frei Diogo da Conceição, José Leite da Costa e o já citado Dom Agostinho da Cruz[3]. O outro (A. D. Braga, *Ms. 964*), contém, entre numerosas obras anónimas da escola ibérica, algumas peças de compositores como Pedro de Araújo e Frei Luís Coutinho, assim como várias peças italianas da segunda metade do século XVII, tais como as *Partite sopra l'Aria della Folia* de Bernardo Pasquini[4].

Entre os autores portugueses incluídos nestes manuscritos, **Pedro de Araújo é o nosso mais importante compositor para órgão dos finais do século XVII**, tendo sido mestre do coro e professor de música do Seminário Conciliar de Braga entre 1662 e 1668. Das suas obras destacam-se os **tentos de meio registo** e as **batalhas**. O primeiro termo designa um tipo de tento que explora o teclado partido, ou dividido em duas metades da forma que foi referida acima, afim de destacar uma ou mais linhas melódicas no conjunto da escrita polifónica. A **batalha**, por sua vez, imita os sons característicos de um combate — tambores, galope de cavalos, tiros de artilharia, choques de espadas — e corresponde à versão instrumental de um subgénero do vilancico religioso que descrevemos atrás. No caso da batalha para órgão os compositores exploravam particularmente o timbre mais agressivo dos registos de trombetas. Os tentos e batalhas

[1] Sobre Manuel Rodrigues Coelho v. Macario Santiago Kastner, *Três Compositores Lusitanos para Tecla/Drei Lusitanische Komponisten für Tasteninstrumente*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 71-116.

[2] Edição moderna de Cremilde Rosado Fernandes, *João da Costa de Lisboa: Tenção*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1963/ /1977 (*Portugaliae Musica* VII).

[3] Edição moderna de Klaus Speer, sob o título de *Frei Roque da Conceição: Livro de Obras de Órgão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967 (*Portugaliae Musica* XI).

[4] Edição moderna de Gerhard Doderer, *Obras selectas para Órgão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974 (*Portugaliae Musica* XXV).

de Pedro de Araújo são escritos num estilo que poderíamos qualificar de **barroco** — ou que, mais uma vez segundo Rui Vieira Nery, se encontra nos limites do Maneirismo — caracterizado pelo seu virtuosismo e intensidade emocional, pelos jogos de contraste existentes nos **tentos de meio registo**, e pelo aspecto desordenado e fragmentário da construção formal[1].

[1] Cf. Rui Vieira Nery, *op. cit.*, pp. 67-69.

Deve-se a Rui Vieira Nery a identificação de cerca de uma centena de pequenas obras para conjuntos instrumentais, sob a designação genérica de **Concertados**, escritas por compositores de Santa Cruz de Coimbra como **Dom Teotónio da Cruz** (m. 1653), **Dom António da Madre de Deus** (m. 1656), **Dom João de Santa Maria** (m. 1654) e **Dom Gabriel de São João** (m. 1651). Trata-se de peças contrapontísticas, de entre duas a seis partes instrumentais, compostas sobre uma melodia de cantochão escrita em notas mais longas, que o referido autor considera destinarem-se a ser executadas durante os serviços litúrgicos, nomeadamente por conjuntos de violas de arco[2].

[2] *Ibid.*, p. 65.

Além deste repertório instrumental autónomo, encontramos também referências crescentes à utilização de instrumentos dobrando as partes vocais da polifonia, ou em certos casos substituindo-as. **Aparece-nos também agora, nomeadamente no repertório oriundo de Santa Cruz de Coimbra, um certo número de obras, seja de polifonia litúrgica em latim, seja vilancicos religiosos, que incluem partes escritas especificamente para instrumentos**. Entre estas devemos referir quatro *Responsórios* para as Matinas de Natal de D. Pedro da Esperança, em que cada verso aparece escrito para uma voz solista com o acompanhamento de três instrumentos — um fagotilho (pequeno fagote), um violino e um baixão (um antepassado do fagote), além do guião, ou baixo de acompanhamento, sobre o qual um instrumento polifónico como o órgão, a harpa ou o cravo, realizava de improviso um acompanhamento baseado em acordes e mais ou menos ornamentado. **A inclusão de uma parte de baixo contínuo, ou de acompanhamento, técnica por excelência do período da história da música que vai grosso modo de 1600 a 1750, será aliás cada vez mais frequente na nossa música vocal religiosa a partir de meados do século XVII, senão já antes**[3].

[3] Cf. Manuel Carlos de Brito, «Partes instrumentais obrigadas na polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra» in *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989, pp. 55-63.

Nos *Responsórios* de D. Pedro da Esperança **encontramos também provavelmente o primeiro exemplo de uma parte escrita para violino na música portuguesa**. Que a crescente importância deste instrumento na prática musical do século XVII não foi desconhecida em Santa Cruz de Coimbra é atestado igualmente pelo facto de ter sido um outro monge crúzio, **Dom Agostinho da Cruz** (n. Braga, c. 1590), **o autor de um dos primeiros manuais escritos para o violino** (e infelizmente perdido), *Lira de Arco* ou *Arte de Rebequinha*. Outros manuais de instrumentos desta época incluem uma *Arte de viola de arco* da autoria de António Jacques de Laserna, também perdida, e o *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra*, do músico de câmara português de Filipe IV Nicolau Doizi de Velasco, de que existe um único exemplar, publicado em Nápoles em 1640, que se encontra infelizmente ainda por estudar[4].

[4] Cf. Rui Vieira Nery, *op. cit.*, p. 69.

4.3 Os finais do século XVII

Após o período sem dúvida excepcional que o domínio filipino representou para a nossa música religiosa, durante a segunda metade do século XVII, a manutenção da nossa situação de prolongada dependência cultural em relação à Espanha, que entrara ela própria num processo de decadência, afastou-nos cada vez mais da evolução musical entretanto operada nos grandes centros europeus. O dispêndio considerável ocasionado pelas Guerras da Restauração, assim como o apagamento das cortes de D. Afonso VI e D. Pedro II, não criaram as condições propícias para que tal isolamento se quebrasse. Uma comparação entre as celebrações efectuadas em 1687 em Heidelberg e em Lisboa por ocasião do casamento de D. Pedro II com D. Sofia Isabel de Neuburg ilustra bem esta situação. Naquela cidade alemã, representou-se a 1 de Julho a ópera ou serenata comemorativa *La Gemma Ceravnia d'Ulissipone hora Lisbona*, com libreto de Nicolà Minato e música de Sebastiano Moratelli, da qual existe uma descrição contemporânea, porventura a primeira feita por um autor português de uma representação de tipo operático. Em contrapartida, as festas que se fizeram em Lisboa à chegada da nova Rainha consistiram em touradas e fogos de artifício («luminárias»), alternando com danças na rua cantadas em espanhol e com instrumentos[1].

De facto, **nem a Espanha, nem ainda menos Portugal, receberam um influxo significativo da revolução musical que teve lugar em Itália ao longo do século XVII**. No nosso caso, não existiram as condições sociais nem as condições políticas que iriam estar inicialmente na base da difusão europeia de novos géneros de origem italiana como a **ópera** ou a **cantata**, para já não falar do desenvolvimento da música instrumental profana, em especial da **música de dança**. Luís de Freitas Branco conta, por exemplo, sem lhe referir a origem, a anedota segundo a qual D. Afonso VI, cujo gosto pela música profana andaria de par com os seus costumes dissolutos, causou um grande desgosto a sua mãe, a rainha viúva D. Luisa de Guzmán, quando lhe fez ouvir música instrumental profana durante uma visita que esta lhe fez nos seus aposentos, estando ele enfermo[2].

Nos finais do século XVII encontramos somente raros exemplos dispersos da música instrumental italiana em manuscritos portugueses, como os que aparecem no já citado *Ms. 964* do Arquivo Distrital de Braga. Por outro lado, a nossa música vocal profana reduz-se exclusivamente a **romances** ou **tonos humanos** — termo com que aquele género é habitualmente designado no século XVII e em que a palavra «humano» é sinónima de profano — que já vimos terem sido cultivados por alguns compositores portugueses que trabalharam em Espanha, e de que aparecem igualmente exemplos em fontes portuguesas. É o caso de certos manuscritos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra onde foram anotados pequenos romances nos espaços deixados livres pelos vilancicos religiosos. A edição das *Obras Métricas* de D. Francisco Manuel de Melo, de 1665, inclui uma colecção de vinte e seis *Tonos humanos* com a indicação de terem sido postos em música por compositores como António Marques Lésbio, Filipe da Cruz, Frei Filipe da Madre de Deus,

[1] Cf. Manuel Carlos de Brito, «Novos dados sobre a música no reinado de D. João V» *Miscelânea de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, no prelo.

[2] *D. João IV, Músico*, Lisboa, Fundação da Casa de Bragança, 1956, p. 107.

Gaspar dos Reis, João Lourenço Rebelo e Marcos Soares Pereira, entre outros[1].

[1] Rui Vieira Nery, *op. cit.*, p. 71.

Para Rui Vieira Nery, **o período entre 1670 e 1720** corresponde em termos estilísticos a uma espécie de terra de ninguém entre o que ele considera ser o **prolongamento das manifestações de um Barroco seiscentista de raiz peninsular e a penetração dos modelos italianos a partir do século XVIII**. Compositores como **Frei Manuel dos Santos** (m. 1737), ligado à Capela Real, ou **Manuel Soares**, ligado à Sé de Lisboa, continuaram a escrever música religiosa num estilo afim do que fora cultivado nos finais do século XVI e inícios do XVII. Outros autores porém, como **Frei Antão de Santo Elias** (m. 1748), cultivaram lado a lado esse estilo antigo e um estilo mais moderno, escrevendo obras vocais religiosas com acompanhamento de violinos, violoncelos e flautas[2].

[2] *Ibid.*, pp. 80-83.

O que parece essencial reter, porém, é que a situação geral do país na segunda metade do século XVII não foi de molde a proporcionar uma renovação do ensino e da prática musical que permitisse não só que a nossa música reatasse o seu contacto com as novas correntes entretanto surgidas na música europeia, como o aparecimento de um grupo de compositores de envergadura equivalente à dos principais representantes da escola de Évora na primeira metade do século. A tradição musical que esses compositores tinham cultivado, e que remontava na sua origem ao século anterior, tinha-se esgotado definitivamente.

É verdade que podemos detectar na música dos seus sucessores, como já vimos, a incorporação de processos e de elementos como o **baixo contínuo**, os **solos vocais**, as **partes instrumentais escritas**, uma **lógica do discurso musical assente na polaridade entre a linha do baixo e uma ou duas linhas de soprano, que são já caracteristicamente barrocos**. Mas esses aspectos não surgem de um modo geral vertidos em novos géneros ou numa linguagem musical totalmente autónoma em relação à tradição herdada da Renascença. Será necessário esperar pelo século XVIII e pela subida ao trono de D. João V, numa altura em que o Barroco musical europeu tinha chegado ele próprio já à sua fase final, para encontrarmos uma vez mais reunidas as condições de uma extensa e duradoura transformação na nossa história musical, traduzida na adopção de uma nova linguagem e de um novo estilo.

Bibliografia sugerida

ALEGRIA, José Augusto, *Frei Manuel Cardoso compositor português (1566-1650)*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

ALEGRIA, José Augusto, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

ALEGRIA, José Augusto, *Polifonistas portugueses: Duarte Lobo, Filipe de Magalhães, Francisco Martins*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1984.

ALEGRIA, José Augusto, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

BRITO, Manuel Carlos de, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

KASTNER, Macario Santiago, *Três Compositores Lusitanos para Tecla/Drei Lusitanische Komponisten für Tasteninstrumente*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91-Portugal/ /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 Calouste Gulbenkian, 1981.

VALENÇA, Pe. Manuel, *A Arte Organística em Portugal (c. 1326-1750)*, Montariol/ Braga/Porto, Editorial Franciscana, 1990.

Discografia sugerida

Coro de Câmara de Lisboa. Musica a Cappella, Coro de Câmara de Lisboa, Teresita Gutierrez Marques, 1990, CDCCL001, CD.

Coro Polyphonia interpreta Música de Natal, Coro Polyphonia Manuel Teixeira, EMI/Valentim de Carvalho, 1990, 7541861, CD.

Dom Pedro de Cristo. Obras Vocais Religiosas, Os Madrigalistas do Conservatório, Fernando Eldoro, Lusitana Musica/A Voz do Dono, 1983, 1775061, LP.

Frei Manuel Cardoso. Requiem, The Tallis Scholars, Gimell, Peter Phillips, 1990, CDGIM021, CD.

João Lourenço Rebelo (1610-1661). Vespers, Lamentationes, Huelgas Ensemble, Paul van Nevel, Les Disques du Crepuscule-Lome Armé, 1985, TW1330, LP.

Masterpieces of Portuguese Polyphony, The William Byrd Choir, Gavin Turner, Hyperion, 1986, CDA66218, CD.