**HISTÓRIA DA MÚSICA PORTUGUESA**



António José Cabrita

Natércia Lopes

Índice

[A unidade Curricular 4](#_Toc349160329)

[Tema 1 - O final da Idade Média e a Renascença 5](#_Toc349160330)

[Tema 2 - Séculos XVII e XVIII: o largo tempo do Barroco 27](#_Toc349160331)

[Tema 3 - Séculos XIX e XX - Do Romantismo à Época Contemporânea 36](#_Toc349160332)

[Séc. XIX 37](#_Toc349160333)

[A ópera e o teatro musicado 37](#_Toc349160334)

[A hegemonia da ópera italiana. Os Teatros de S. Carlos e de S. João 37](#_Toc349160335)

[O teatro musicado, a opereta e outros géneros afins 40](#_Toc349160336)

[As tentativas de criação de uma ópera nacional 41](#_Toc349160337)

[A reacção ao italianismo nos finais do séc. XIX: o wagnerismo e a influência alemã e francesa 42](#_Toc349160338)

[As Associações de concertos, a música amadora e a instrumental. João Domingos Bomtempo 43](#_Toc349160339)

[A música religiosa 44](#_Toc349160340)

[O ensino musical. A fundação do conservatório e as vicissitudes da sua história 45](#_Toc349160341)

[Músicos portugueses no estrangeiro 45](#_Toc349160342)

[A edição musical e o fabrico de instrumentos 45](#_Toc349160343)

[Sociedades 46](#_Toc349160344)

[Ensino 46](#_Toc349160345)

[Biografias 47](#_Toc349160346)

[Do séc. XX aos nossos dias 49](#_Toc349160347)

[As tentativas de renovação da vida musical: as influências germânicas e a música instrumental 49](#_Toc349160348)

[As associações de concertos como ponto de partida para o desenvolvimento da música instrumental 50](#_Toc349160349)

[José Viana da Mota e a renovação da vida musical e do ensino 50](#_Toc349160350)

[Luís de Freitas Branco e a introdução do modernismo em Portugal 50](#_Toc349160351)

[Tendências impressionistas, nacionalistas e neoclássicas 51](#_Toc349160352)

[A música no período do Estado Novo 51](#_Toc349160353)

[Fernando Lopes-Graça (1906-1994) 51](#_Toc349160354)

[A progressiva internacionalização da vida musical no pós-guerra: a rádio, a reabertura do S. Carlos, as sociedades de concertos e os festivais 51](#_Toc349160355)

[Dos anos sessenta aos nossos dias 52](#_Toc349160356)

[Sociedades 53](#_Toc349160357)

[Ensino 53](#_Toc349160358)

[Biografias 54](#_Toc349160359)

[Glossário 56](#_Toc349160360)

[Índice remissivo 57](#_Toc349160361)

# A unidade Curricular

|  |
| --- |
| Apresentação da Unidade Curricular |

Os conteúdos programáticos desta unidade curricular pretendem abordar os principais momentos da história da música em Portugal nas diferentes épocas (entre a Idade Média e a Época contemporânea), em articulação com as outras expressões artísticas e contextos histórico-culturais.

|  |
| --- |
| Competências a Desenvolver |

Pretende-se que, no final desta unidade curricular, o estudante seja capaz de:

* Reconhecer a importância das principais figuras da história da música portuguesa nos variados contextos histórico-culturais;
* Identificar compositores, obras e correntes musicais dominantes;
* Conhecer os principais termos musicais empregues ao longo do tempo nas várias épocas.

|  |
| --- |
| Roteiro de conteúdos a trabalhar |

Nesta Unidade Curricular serão trabalhadas as seguintes temáticas:

|  |  |
| --- | --- |
| Tema 1 | O final da Idade Média e a Renascença |
| Tema 2 | Séculos XVII e XVIII - o largo tempo do Barroco |
| Tema 3 | Séculos XIX e XX - Do Romantismo à Época Contemporânea |

|  |
| --- |
| Bibliografia e outros recursos |

BIBLIOGRAFIA:

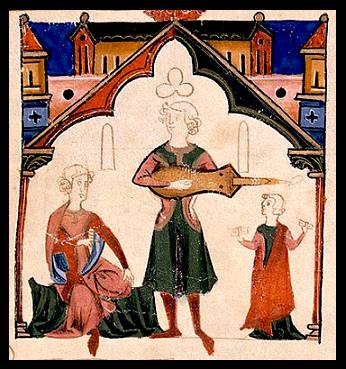
BRITO, Manuel Carlos de, CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992. (Manual adoptado

Bibliografia Complementar:

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 4ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, 2005.

NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europália 91 – Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

# Tema 1 - O final da Idade Média e a Renascença



O **Tema 1 - O final da Idade Média e a Renascença** pretende abordar as principais linhas de força caracterizadoras da música em Portugal entre o final da Idade Média e o tempo do Renascimento. As manifestações precoces do espírito renascentista e da Ars Nova, sem esquecer a diferenciação entre a música de carácter profano e a de carácter religioso são tópicos temáticos em análise durante as próximas semanas. Além disso, a compreensão do fenómeno da música de corte/palaciana, bem como do triunfo da música polifónica em ambiente litúrgico e popular constituirá preocupação constante ao longo do presente tema.

**Indicações bibliográficas**:

**Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, História da Música Portuguesa, Lisboa, Universidade Aberta, 1994, pp. 20-77.**

Apenas o conteúdo patente nas registadas será objecto de avaliação formativa e/ou final

Outras referências bibliográficas:

João de Freitas BRANCO, História da Música Portuguesa, Lisboa, Publ. Europa-América, 4ª ed., 2005, pp. 68-192.

Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, História da Música, col. sínteses da cultura portuguesa, Lisboa, INCM, 1991, pp. 18-75.

Os Antecedentes medievais p11

A organização musical litúrgica

. O estudo da história musical do Portugal medieval baseia-se nas fontes (documentais e literárias) da história geral.

. A prática musical erudita - em Portugal como em toda a Europa Ocidental - sobreviveu (após a queda do Império romano) sobretudo no quadro da liturgia musical cristã.

. Entre o desmembramento do Império e a instauração da monarquia visigótica, as autoridades eclesiásticas ibéricas desenvolveram um esforço de concertação (unificação hierárquica, doutrinal e litúrgica da Igreja peninsular). Já no **Concílio de Toledo (633),** as autoridades eclesiásticas procuraram impor uma liturgia única: padrões comuns no formato das cerimónias, textos cantados e suporte melódico (admitindo algumas variações locais). Rito galicano (França); rito sarum ou anglicano (Inglaterra); milanês ou ambrosiano (Milão); romano antigo (Roma) e beneventano (Sul de Itália).

. Prática mais ou menos unificada do chamado ***rito hispânico = rito visigótico = rito moçárabe*** – esta liturgia ibérica específica manteve-se em uso até **1080** (data em que o **Concílio de Burgos** decretou a substituição pelo *rito romano –* hoje designado inadequadamente por *«gregoriano»)*.

A desenvolver:

- entre 489 e 525 - em Mértola, referência à actividade e um tal «André, príncipe dos cantores». Primeira menção a um músico de igreja em toda a Europa, na opinião de Robert Stevenson.

- Mosteiro do Lorvão

- Mosteiro de Vacariça

. O facto de a maioria dos novos bispos das dioceses portuguesas serem de origem francesa facilita a aplicação da decisão de substituir o *rito hispânico* pelo *romano* (havendo indícios de que cada um aplicou livros litúrgicos gregorianos copiados em França).

. *rito bracarense* (conjunto de cerimónias, textos e melodias de exclusivo uso em Braga) ainda parcialmente em vigor. (datando provavelmente entre meados do século XII e o final do século XIII).

. Com o **Concílio de Trento**, meados do século XVI – movimento centralizador da Contra-Reforma – desapareceram na sua maioria outros cenários de variantes litúrgicas.

. Muitos dos mosteiros portugueses seguiam a Regra de S. Bento, pelo menos desde o **Concílio de Coyança, (1050**). Vários foram caindo gradualmente sob a influência da grande Abadia beneditina francesa de Cluny.

Ordem de Cluny

. Mosteiros que aceitaram apenas a liturgia e os costumes cluniacenses:

* Mosteiro de Pendorada
* Mosteiro de Santo Tirso
* Mosteiro de Tibães
* Mosteiro de Paço de Sousa…

. Mosteiros que estabeleceram laços de dependência da casa-mãe:

* São Pedro de Rates
* Santa Justa de Coimbra
* Nossa Senhora do Vimieiro…

Ordem de Cister

. A partir de 1140 esta ordem passou a fazer a penetração da Influência???? Mosteiros que transitaram para a influência da Ordem de Cister (que viria a fundar a grande Abadia de Alcobaça Abadia Alcobaça):

* Mosteiro de Lafões
* Mosteiro de Tarouca
* Mosteiro do Bouro

Partidários de uma liturgia de extrema sobriedade que marcaria alguns aspectos do desenvolvimento da Música sacra portuguesa ao longo de toda a Idade Média, designadamente no que refere ao problema do emprego da polifonia.

Cónegos Regrantes

. Seguiam a Regra dita de Santo Agostinho, definida por São Rufo de Avignon e que viriam a ser centros importantes de actividade músico-litúrgica:

* Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra
* Mosteiro de São Vicente de Fora de Lisboa

**Ordens Militares** que dispunham de casas conventuais de grande dimensão:

* Templários em Tomar
* Hospitalários em Leça
* Ordem de Santiago em Palmela

Nos anos de **1940** a musicóloga Solange Corbin identificou um conjunto disperso de manuscritos sobreviventes desde o século XI:

. Apresentam notação de origem aquitana, primeiro utilizando neumas[[1]](#footnote-1) diastemáticos ainda sem qualquer linha, depois recorrendo a uma linha a seco (ou vermelho, ou ocre) como ponto de referência para a altura dos sons.

. A partir de meados do século XIII aparece uma variante tipicamente portuguesa da notação aquitana (uso de uma única linha abaixo ou acima da qual se dispões notas de forma quadrada que permitem a identificação clara dos vários graus da escala…) 3 p15. Este sistema notacional, de grande simplicidade de desenho, clareza de leitura e exiguidade de espaço nos manuscritos, foi usado entre nós até ao século XV, em desfavor da notação por pauta que entretanto se fora generalizando noutros países.

. O processo de fabrico, lento e especializados, fazia dos **livros litúrgicos** objectos preciosos, frequentemente mencionados em testamentos como legados de grande valor.

. Durante o século XIX as colecções foram dispersas o que torna difícil a reconstituição da prática musical específica das várias instituições religiosas medievais.

O repertório profano

A par da Música sacra desenvolveu-se (pelo menos desde a independência do Reino) um género poético -musical de cariz aristocrático, coligidos em três grandes códices manuscritos:

* O Cancioneiro da Ajuda (copiado nos finais do século XIII)
* O Cancioneiro da Biblioteca Nacional
* O Cancioneiro da Vaticana (ambos copiados no século XVI a partir de originais provavelmente coligidos no século XIV.

. Divididas em três géneros – **cantiga de amor**, **cantiga de amigo** e **cantiga de escárnio e maldizer**. Tudo indica que este repertório trovadoresco se destinava a ser cantado com acompanhamento instrumental (pode-se conjecturar a partir de descrições literárias e das reproduções iconográficas da época).

. De toda a produção musical dos trovadores galaico-portugueses apenas se conhece o **Pergaminho Vindel** (da qual constava um ciclo de sete cantigas, seis das quais com as respectivas melodias), e o pergaminho encontrado pelo investigador Sharrar no ANTT (cantigas do Rei D. Dinis, cujos poemas já eram conhecidos, mas nesta nova fonte aparecem com as suas melodias).

**A tese litúrgica** – procura explicar a eclosão do Movimento trovadoresco europeu como uma simples extensão da prática poético musical religiosa. Esta tem sido repetidamente contestada. Ver 3 p17

. Ligados à actividade dos trovadores, mas também a uma cultura popular, estavam os jograis ou segréis, músicos e poetas de origem plebeia que além de se exibirem nas feiras e festas tradicionais nos surgem com frequência referidos ao serviço dos vários monarcas peninsulares:

* Palea – activo entre 1136 e 1154 – ao serviço de Afonso VII de Leão
* 1193 – o nosso Rei, D. Sancho doava terras aos jograis Bonamis e Acompaniado (…)
* Ao longo do século XIV encontramos numerosas referências à presença na corte de Aragão de jograis oriundos da corte portuguesa.

A Generalização da prática polifónica p18

As origens da polifonia

. Devido aos laços que uniram as igrejas portuguesa e francesa não é de excluir a possibilidade de a polifonia ter sido conhecida e praticada em Portugal (pelo menos esporadicamente) no período medieval.

. Mas o facto de ser a Ordem de Cister a mais influente, mas também a mais austera, talvez tenha sido uma barreira à penetração generalizada da prática polifónica no nosso país.

. Não há qualquer descrição documental de repertório polifónico até ao último terço do século XIV.

. No reinado de D. Fernando surge a indicação da presença na corte portuguesa do compositor franco-flamengo Jehan Simon de Haspre (Haspois).

. D. João I (13??) pelo seu casamento introduziu a influência inglesa em termos musicais, pelo menos na primeira metade do século XV.

. Os **príncipes de Avis** promoveram uma intensa actividade polifónica na corte portuguesa, à imagem das principais cortes da Europa.

. Ao longo dos séculos VX e XVI, a Rainha como todos os Infantes disporem não só de capelas próprias como de músicos de câmara (em número variável) da sua dependência pessoal.

Prática litúrgica centrada na Capela Real

. Capela Real – Rei D. Duarte – ordenança detalhada onde se mencionam os quatro cargos directivos a da instituição, descriminam-se os naipes de cantores, recomendam-se normas de execução musical e de disciplina. Não estaria ainda institucionalizada a admissão de cantores castrados. p21

. No reinado de D. Afonso V – **cargo de Mestre da capela Real** desempenhado por:

* Álvaro Afonso, Gomes Ayres, João de Lisboa
* Tristiano da Silva (autor de um tratado teórico *Los Amables de la Música)*
* Mateus de Fontes, Fernão Rodrigues, João da Vila Castim
* Bartolomeu Trozelo e António Carreira

. Cabia à Capela Real celebrar missa diariamente, com diversos graus de solenidade e que durava entre meia hora e hora e meia conforme fosse rezada ou integralmente cantada. Contudo, grande parte destas cerimónias litúrgicas decorria sem a intervenção de música nem a presença do monarca.

. Livro da Cartuxa 1433

Prática profana da actividade musical centrada na corte

. Corte - Fanfarras de cariz militar – serviam para dar um carácter solene e uma dimensão protocolar reforçada a todos os rituais cortesãos. Este tipo de música era confinado aos *instrumentos altos* (charamelas, trombetas, atabales), cujos executantes estavam organizados em agremiações de menestréis de tradição medieval.

. Relato de Damião de Góis… p24

. Duques de Bragança (descrição de 1542)

. Vila viçosa (descrição de 1571)

. Na casa Real, a par com os menestréis, tanto a corte régia como a dos Infantes e dos grandes titulares dispunham ainda de tangedores de câmara (encarregues da execução de música de dança e de um repertório vocal e instrumental igualmente de carácter profano mas de maior sofisticação. Ver ex. p25

. Pode não ter havido uma separação entre os tangedores ao serviço da Capela real e os destinados à execução de Música de Câmara.

. Ao contrário dos **menestréis** - na maioria de origem popular, até mesmo escravos negros ou mouriscos -, os **músicos de câmara** eram frequentemente oriundos da pequena nobreza.

. Na nossa literatura cortesã quinhentista, (em especial no teatro vicentino) aprece com frequência a figura do escudeiro jovem circulando no escalão mais baixo da nobreza de corte, capaz de cantar os seus versos acompanhando-se à guitarra.

. A actividade musical da corte portuguesa era intensa. A Música era uma componente essencial dos autos e espectáculos teatrais que se apresentavam perante a Família Real e um círculo restrito de cortesãos, com destaque para o teatro de Gil Vicente.

“O elemento musical é, de facto, fundamental na obra do dramaturgo, na qual participa sob a forma de canções e danças intercaladas na acção e quase sempre identificadas de forma precisa pelo autor, o que nos permite ainda hoje identificar nas principais fontes peninsulares de polifonia profana alguma das peças em causa”. p27

É o caso de *vilancetes* ou do *motete,* mas também é o caso de inúmeras menções a danças populares ibéricas como a *folia*, a *chacota*, a *baixa* ou a *alta* de que nos chegaram diversas versões (…) que revelam um conhecimento musical seguríssimo da parte de Mestre Gil.

A polifonia renascentista p27

Os cancioneiros profanos

. Entre os séculos XV e XVI, no tocante à poesia cortesã portuguesa, verifica-se, como no período anterior, abundância nas fontes literárias e escassez de fontes musicais correspondentes.

. Provavelmente é devido ao facto de o repertório poético musicado ser transmitido por via oral e raramente passada a escrito, que se perdeu o suporte musical da poesia recolhida por Garcia de Resende no seu **Cancioneiro Geral** (1516). Uma grande parte destes poemas destinava-se a ser cantada em vez de lida ou recitada. O mesmo sucedeu com as obras de Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Pêro de Andrade Caminha, Luís de Camões e Diogo Bernardes.

. Por outro lado este repertório musical teve uma existência efémera (no final do século XVI parece ter caído em desfavor), pelo que não houve o cuidado de preservar os manuscritos musicais.

. Só em 1940, Manuel Joaquim (pioneiro da Musicologia portuguesa) publicou o nosso primeiro cancioneiro musical renascentista sobrevivente. Este contém 65 canções polifónicas de texto vernáculo do início do século XVI (o manuscrito pertence à Biblioteca Pública Hortênsia.

. Manuel Morais publicou:

* um cancioneiro (essencialmente religioso), com 19 obras profanas;
* uma vasta colecção de131 canções (54 polifónicas), copiadas em 1560 – encontram-se em Paris;
* uma colecção de 18 peças em vernáculo (possivelmente compostas entre 1560 e 1580) insertas numa miscelânea manuscrita quinhentista – encontram-se me Belém no MNAE.

. Este conjunto de mais de 150 obras permite traçar a evolução da canção polifónica profana em Portugal entre os finais do século XV e aos finais do século XVI, ou seja, desde a afirmação do **Renascimento** na cultura portuguesa ao pleno **Maneirismo.**

**.** Todos estes cancioneiros são anónimos (é possível identificar o espanhol Juan del Encima e o português Pedro de Escobar).

. A língua predominantes é o castelhano, idioma de culto nas cortes ibéricas.

. As formas dominantes são o *vilancete*, a *cantiga* e o *romance.*

. Ver p30

A polifonia sacra em Évora

. Pedro do Porto é o autor identificado da mais antiga obra polifónica portuguesa: o *Magnificat* (encontra-se na catedral de Tarrazona). Músico de uma capela e de uma catedral, **Pedro do Porto é o símbolo da transição** da Música Ibérica do seu tempo, que se caracteriza pelo alargamento gradual da prática polifónica das capelas privadas dos monarcas e dos infantes às principais catedrais da Península (que até ao último terço do século XV parecem ter mantido uma liturgia baseada no cantochão).

. O Cardeal infante D. Afonso, nomeado administrador do bispado de Évora (1522) decidiu dotar a catedral de sólidas infra-estruturas para a celebração faustosa da liturgia musical, que incluía:

* Pagamento de ordenados capazes de atrair músicos de qualidade;
* Estabelecimento de um a escola para moços de coro (incluía formação completa).

A combinação destas duas medidas garantiu, durante 150 anos, a formação de **gerações de músicos** de qualidade e o enraizamento de uma **tradição musical** com características estéticas próprias.

. Mateus de Aranda (*Tractado de cato llano* – 1533; *Tractado de canto* *mesurable* – 1535). Este pequenos manuais não sendo teóricos, eram excelentes sínteses de conhecimentos básicos indispensáveis à correcta execução do repertório musical litúrgico.

. Separação das funções de **Mestre de Capela** com a criação de um novo cargo, **Mestre da Claustra**.

. Em 1578 (quando o Cardeal D. Henrique deixou Évora para ir ocupar o trono, em Lisboa, deixou a Claustra entregue a Manuel Mendes, que se viria a revelar um pedagogo notável.

A polifonia sacra nas restantes Catedrais

. A sé de Évora, pela sua ligação à Casa Real, reunia condições especialmente favoráveis à implantação de uma liturgia musical (com grande solenidade e investimento). p34

. Coimbra:

* Vasco Pires (documentado entre 1481 e 1509) – Mestre da Capela da Catedral – deixou várias obras polifónicas (manuscritos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra).
* Fernão Gomes (documentado entre 1505 e 1532)
* Outros?

Depois do ímpeto inicial, a Sé de Coimbra, deixou de ser um centro de produção musical autónoma para se limitar à rotina de execução. Para tal deverá ter contribuído a concorrência, na mesma cidade, do aparato musical imponente do **Mosteiro de Santa Cruz**.

. Braga:

* Miguel da Fonseca – (documentado em 1544) – Deste período parece datar uma vasta colecção de obras que variam entre 4 e 6 vozes. (continuam por editar, em grande parte).
* Baltazr Vieira
* Pêro de Gamboa
* Lourenço Ribeiro Ver p36

. Lisboa

* Presença esporádica do polifonista espanhol Alfonso Lopo de Borja.
* 1530 – Criação do cargo de Mestre de Capela.
* Só no século XII com Duarte Lobo, a Catedral de Lisboa atingiria um lugar de destaque no panorama polifónico português.

Porto

* 1542 - Mestre de Capela – Jorge Vaz (com remuneração e condições insignificantes)

Viseu

* 1566 – Mestre de Capela – Ambrósio de Pinho (cantor da Sé de Évora)
* 1583 – João de Escalante
* Inicio do século XVII – alcançou algum destaque no domínio da Música Sacra com a nomeação de Lopes Morago

Guarda

* Em meados do século XVI - mestre de Capela – D. Francisco de Santa Maria

Lamego

* Só em 1606 se encontram referências a António Lucas (Cantor da Catedral de Évora) ….

Outros centros de actividade polifónica

**Hospital de Todos os Santos** (Lisboa) e sobretudo os grandes Conventos e Mosteiros:

. Cónegos Regrantes de Santo Agostinho – **Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra**, **Mosteiro de São Vicente de Fora de Lisboa** (onde os monarcas assistiam com frequência às cerimónias litúrgicas).

*. Livro de constituições e costumes* (Coimbra, 1558) – complementado com um vasto número de regulamentos manuscritos:

Cantor-mor –

. Todos os noviços admitidos na Ordem recebiam aulas de música durante vários anos (incluindo estudo do Canto, prática de uma ampla variedade de instrumentos musicais). Os dotados de melhor voz eram seleccionados para a **capela polifónica**. No coro do **cantochão** participava toda a congregação.

Crúzios que se distinguiram, no século XVI, pelos seus dotes musicais:

* + D. Heliodoro de Paiva (+1552)
  + D. Francisco de Santa Maria (+1597)

. A actividade musical no Mosteiro não se limitava à composição litúrgica. Apesar das restrições conventuais compunha-se algumas cançonetas e coros para tragédias neolatinas que se representavam no Mosteiro (por ex. a tragédia *Sedicias*, do jesuíta Luís da Cruz, feita em 1570 quando da visita de D. Sebastião a Coimbra).

**Universidade** – transferida de Lisboa para Coimbra, em **1537**, por D. João III. Foi o próprio soberano que contratou para Lente da cátedra de Música o Mestre de Capela da Sé de Évora, Mateus de Aranda. Sucedeu-lhe Pedro Trigueiros (+1553), Afonso Prera Bernal e Pedro Correia. (só no século XVII passaria por um período fugaz de prestígio).

A música instrumental

. Instrumentos de corda dedilhada (viloa, viola de mão…)

. Luís de Victoria e Alexandre de Aguiar – serviram como tangedores de viola o Infante D. Luís e o Rei D. Sebastião.

. Peixoto da Pena

. Domingos Madeira

. Não nos chegaram quaisquer obras. Fazemos uma ideia através da produção publicada dos vihuelistas espanhóis.

. Também desapareceu a ***Arte de música para tanger o instrumento de chamarelinha*** de André de Escobar- charameleiro das Sés de Évora e Coimbra e mais tarde da Universidade.

. Fomos muito penalizados quanto ao desaparecimento das fontes do nosso repertório instrumental quinhentista, mas uma boa parte da música deste género que se fazia na Península, em especial a solística, tinha um carácter improvisado e nunca chegava a ser passava a escrito.

. Instrumentos de tecla

. Desapareceu o manuscrito ***A arte de escrever por Cifra***, do poeta e compositor Gregório Silvestre, e o ***Livro de cifras de obras para tanger em tecla*** de Pero Pimentel.

. Sobrevieram dois manuscritos provenientes do Mosteiro de Santa Cruz:

* um documenta a penetração, em Portugal, do repertório franco-flamengo do Renascimento;
* outro, a prática de adaptação aos instrumentos de tecla (implicando o recurso a uma técnica sofisticada e virtuosística de *glosa),*
* e ainda o conhecimento do que de mais avançado se fazia então na Europa, no repertório para teclado.

O desenvolvimento da prática instrumental só foi possível graças ao florescimento paralelo da **construção e reparação de instrumentos** no nosso país. Existem ainda numerosas referências documentais à actividade dos **violeiros**. Particularmente interessante é o facto de no **Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra** se fabricarem os instrumentos necessários à prática instrumental já referida.

2. O período Maneirista

A génese do Maneirismo Musical Português p46

. A partir de meados do século XVI a política ultramarina portuguesa começa a sofrer importantes reveses. À crise de identidade nacional que este processo de evidente desgaste político, económico e social acarretou, somaram-se os efeitos da crise geral de valores que atravessa a consciência europeia dilacerada pelos: 1-conflitos religiosos consequentes da Reforma; 2-pelas sublevações camponesas violentamente reprimidas; 3-pelos efeitos desestabilizadores do capitalismo financeiro em ascensão; 4-pela ameaça turca cada vez mais preocupante.

. 1536 – Introduzida a **Inquisição** em Portugal (após solicitação ao Papa por D. João III).

. 1547 – Publicação do primeiro *Index* de obras proibidas pela Igreja. A partir daí qualquer livro editado em Portugal passará a necessitar de uma tripla licença de circulação: a da administração régia, a da autoridade eclesiástica diocesana e a da Inquisição.

1540 – Instala-se a **Companhia de Jesus** e estabelece colégios próprios em Coimbra e em Lisboa.

1555 – É-lhe confiada a instituição mais prestigiada no ensino superior em Portugal, O Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

1555 – Também estabeleceram em Évora o Colégio do Espírito Santo. Em 1559 passará a universidade, completando um verdadeiro monopólio jesuítico dos estudos universitários em Portugal.

1564 – Portugal seria o único país católico em que as decisões do **Concílio de Trento** seriam homologadas integralmente com força de lei.

* A acção repressiva da Inquisição
* A produção ideológica e o esforço pedagógico dos Jesuítas
* A legislação tridentina,

**… moldam** uma nova ordem cultural em que a **música** se integra naturalmente devido ao seu potencial efeito ético e formativo sobre a mente humana (na melhor tradição platónica e augustiniana).

. As recomendações formais do Concílio de Trento não obrigaram os compositores portuguesas (assim como os seus colegas espanhóis) a fazer grandes alterações na sua prática habitual. Os excessos contrapontísticos e a proliferação das Missas -paródia (construídos sobre temas profanos, típicos da polifonia franco-flamenga posterior a Josquin) nunca tiveram grande eco entre nós pelo que, em Portugal **não foi necessário defender a supressão da polifonia no culto em favor do cantochão.**

. A preocupação pela **transmissão clara do texto sagrado** era já uma prática consagrada na música litúrgica portuguesa.

. Insere-se um extremo cuidado na escolha do texto utilizado em motetes novos, por vezes examinado por um teólogo competente de modo a não incorrer em erros doutrinais, e, sobretudo, preferir os textos de teor emocional mais acentuado.

. Verifica-se um interesse reforçado nos textos marianos e outros explorando a gama de **sentimentos intensos** associados À imagem da Virgem. O mesmo se passa com a liturgia da Semana Santa, de um potencial dramático que vai de encontro aos valores do maneirismo assim como o conteúdo imagético coincidente com as grandes dúvidas e os grandes medos do Homem quinhentista (traição, medo, travas, dor, morte, ressurreição).

. **Predominância assumida do texto** – *logos* – sobre a música – *melos*. Sem ter destruído o verdadeiro estilo josquiniano do Renascimento, o maneirismo imitou a forma de Josquin mas criou o seu próprio conteúdo.

. Aparecem **duas tendências estéticas paralelas** e por vezes por vezes associadas (que abandonam o princípio renascentista do equilíbrio formal):

1. Busca deliberada do impacto emocional (através de efeitos expressivos – uso de vários tipos de cadências, o cromatismo, a dissonância, a modulação, o contraste de texturas todos utilizados quer como reforço semântico do texto, quer como estímulos emocionais autónomos).
2. Aparente distanciação afectiva que procura acima de tudo impressionar por uma manipulação dos processos de escrita, com destaque para uma técnica contrapontística requintada em que está presente (de forma evidente) o prazer lúdico da dificuldade, da proeza técnica, do malabarismo.

As grandes escolas de polifonia sacra p49

O impacto musical da Contra-Reforma

. Damião de Góis – humanista – também músico, foi uma das mais famosas vítimas da Inquisição:

1. A contemporaneidade estética das suas obras em relação às tendências da polifonia europeia do seu tempo;
2. E o facto de o Santo Ofício o acusar de se cantar nas sessões que organizava em sua casa com amigos, um repertório diferente do costume, são sintomáticos do isolacionismo da vida musical portuguesa (sob o impacto da Contra-Reforma).

. Por imposição tridentina foram aceites, pelas igrejas portuguesas, as normas litúrgicas unificadas aprovadas no conclave, abrindo excepções, designadamente, para o rito bracarense.

. No pleno musical as resoluções tiveram um **impacto** imediato pouco relevante, visto que nem o concílio nem as comissões especializadas conseguiram produzir uma **versão unificada das melodias gregorianas**, que pudesse ser imposta a toda a cristandade.

. E 1575 **D. Sebastião** terá mandado vir de Roma cópia de parte dos livros litúrgicos da Capela Papal, fazendo-os adoptar pela sua própria Capela.

. Também os Braganças (Vila Viçosa - 1571) procuraram seguir à letra os usos de Roma, mas a consulta dos livros litúrgicos editados em Portugal nos séculos XVII e XVIII **revela demasiadas variantes e discrepâncias melódicas** em relação aos livros romanos que nada nos garante que este esforço de importação musical tenha sido integralmente partilhado pela Igreja portuguesa no seu todo.

. A partir do **último terço de quinhentos** parece ter havido uma **dicotomia** entre:

* o repertório das grandes catedrais, de natureza mais austera e simples, destinado a atrair um grande público – assentando quase sempre numa escrita imitativa a quatro vozes;
* o repertório exclusivo das capelas palacianas, destinado a uma elite dotada de formação musical sofisticada (demonstrando abertura a estéticas mais diversas e a maior complexidade técnica).

. O mesmo fenómeno se passa em Espanha.

. Causas da decadência acelerada da actividade musical profana da corte:

* A religiosidade profunda de D. João III nos últimos anos da sua vida;
* A dependência de D. Sebastião em relação aos seus confessores e conselheiros jesuítas;
* A subida ao trono do Cardeal-Inquisidor D. Henrique;
* E o ambiente global de misticismo que tende a dominar a Cultura portuguesa.
* Com a perda da independência portuguesa;
* Sem soberano residente em Lisboa;
* Leva à retirada geral dos altos signatários da nobreza cortesã para os solares na província;
* A vida musical das cortes do Vice-Rei e do Duque de Bragança reduzida às cerimónias litúrgicas nas respectivas Capelas;
* Deixou de haver mercado e apoio para a música secular;
* Surgiram as grandes catedrais como ultimas alternativas profissionais para os nossos músicos e compositores;

…Pelo que, o último terço do século XVI, o essencial da História da Música portuguesa veio a desencadear-se no domínio da **polifonia sacra**.

O Apogeu da Escola de Évora p52

A Escola de Évora, pelo brilho que lhe trouxeram os seus principais discípulos, sobressai, naturalmente, no panorama da actividade polifónica em Portugal no período Maneirista.

* Primeira geração

. Manuel Mendes (+1605)

* Muitas das suas obras perderam-se;
* Mestre da Claustra eborense entre 1578 e 1589;
* Ao longo de 25 anos foi um grande pedagogo e formou largo número de discípulos (fr. Manuel Cardoso, Duarte Lobo e Filipe de Magalhães – os maiores polifonistas portugueses da geração seguinte).
* Segunda geração

. Filipe de Magalhães (+1652)

* Sucedeu a Manuel Mendes como Mestre da Claustra da Sé de Évora
* Ocupou o cargo de Mestre da Misericórdia de Lisboa
* Mestre de música da Capela Real
* A sua obra editada em Lisboa em 1636 revela um dos maiores compositores de toda a polifonia portuguesa (conjuga uma carga lírica delicada … com o domínio perfeito da técnica contrapontística…
* OS seus discípulos não sendo tão numerosos como a de Duarte Lobo, mas os três alunos que se conhecem são os três maiores polifonistas da geração posterior:
  + - * + **Estêvão de Brito (+1641),** Mestre da Capela da Catedral de Badajoz e mais tarde em Málaga. As suas composições oscilam entre Motetes em que emprega com frequência, figurações rítmicas agitadas de carácter ornamental… p58
        + **Estevão Lopes (ou Estebán López) Morago (1575)**, vasta produção polifónica donde se destacam os seus Motetes e Hinos a quatro vozes, onde um contraponto austero se combina com uma linguagem harmónica… p58
        + **Fr. Manuel Correia,** vilancico religioso renascentista…

. Duarte Lobo (1564?)

* Formação musical que recebeu de Manuel Mendes
* Mestre da Capela do Hospital Real de Lisboa (Acumulou com Quartenário e Reitor do Seminário de S. Bartolomeu)
* Formou largo número de discípulos. Dos discípulos de Mendes, este foi o adquiriu mais reputação como pedagogo.
* Especialmente dotado no domínio teórico
* Teve o privilégio de ver a sua obra publicada impressa por um dos editores de maior prestígio na Europa
* As obras que se conhecem demonstram um estilo grave, austero, de extremo rigor na manipulação da dissonância…o português mais próximo do estilo palestriniano.

João Duzit

Henrique de Faria

**António Fernandes,** um dos autores mais marcantes e mais originais no quadro limitado e conservador da Teoria musical portuguesa seiscentista. Autor de *Arte de Música* (1626) – sumário das normas essenciais do cantochão e da polifonia… p57

Fr. João Fogaça

Nicolau da Fonseca

Manuel Machado, cantor da Capela Real espanhola. Atingiu notoriedade como autor de repertório vocal profano.

**Gonçalo Mendes Saldanha,** as suas obras circularam tanto na Península como nas catedrais da Colômbia e do México, distinguindo-se pelos seus vilancicos sacros.

. fr. Manuel Cardoso (1566)

* Personalidade criativa mais original da escola de Évora
* Mestre da Capela do Convento do Carmo
* O seu ***Livro de Vários Motetes*** (1648), onde se incluem as Lições da Semana Santa que são por certo das obras mais comoventes do **Maneirismo musical português**. Perderam-se as suas obras policorais que existiam na Biblioteca de D. João IV, impedindo o estudo de uma faceta significativa da sua produção artística.

A terceira geração da Escola de Évora também produziu músicos de qualidade atestada não só pelos contemporâneos como pelos cargos que ocuparam, inclusive em Espanha, numa época em que tinham que competir com alunos formados tanto pelas grandes Escolas das catedrais de Espanha como pela Capela Flamenga de Madrid dirigida por compositores e pedagogos notáveis como Géry de Ghersem, Carlos Patino ou Matthieu Rosmarin.

A música polifónica noutras instituições p58

. Além de Évora, outras instituições musicais destacam-se tendo alcançado uma elevada qualidade na prática musical (com características distintas dos polifonistas eborenses):

Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

A sua vida musical mantém-se, pelo menos até ao final do século XVII, com o mesmo esplendor. Os crúzios contavam com uma plêiade notável de músicos nos seus claustros (desde cantores e instrumentistas a teóricos e compositores).

**D. Pedro de Cristo** (+ 1618) – Mestre da Capela de Santa Cruz e de São Vicente de Fora. Produção polifónica subsistente mais de duzentas obras: seis vilancicos sacros e o resto situa-se no âmbito da polifonia sacra de texto latino, na qual se revela um contrapontista notável…p59

D. Pedro da Esperança (+ 1660)

D. Gabriel de São João ()

. Uma larga parte da produção dos crúzios, no período seiscentista, surge nos manuscritos **sem identificação** de autoria.

. Desta produção destaca-se um vasto número de vilancicos e obras similares em vernáculo.

. Estes manuscritos encontram-se preservados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

. Trata-se de um repertório riquíssimo que revela uma prática polifónica inovadora, recorrendo a efeitos como a policoralidade, a monodia (canção plangente executada por uma voz, sem acompanhamento) acompanhada (logo diferente, segundo o dic.) e a escrita instrumental obrigada – as obras dos Mestres eborenses não contemplavam.

Capela Real

. Apesar dos efeitos negativos, que a ausência de um soberano residente em Lisboa provoca na sua actividade, é apesar disso uma instituição de grande relevo :

António Carreira

Francisco Garro

Filipe de Magalhães

Marcos Soares Pereira

Capela do Paço dos Duques de Bragança, Vila Viçosa

. Centro de actividade polifónica particularmente influente ao longo do domínio filipino.

. Desde a criação do título obtiveram do Papa inúmeros privilégios para o funcionamento da instituição.

António Pinheiro

Francisco Garro

. Roberto Tornar – estudou em Madrid com Géry Ghersem e Mattieu Rosmarin (Capela Real espanhola e discípulos preferidos de Philippe Rogier), a expensas da casa de Bragança, o que revela uma predilecção pela escola flamenga de Madrid, conhecida pela extrema complexidade contrapontística da sua escrita para textura vocais de 6, 8, 12 e mais vozes. Também foi o responsável pela educação musical do futuro **Rei D. João** (1604-1656).

. Em 1609 foi instituído pelos Duques o **Colégio dos Santos Reis Magos**, destinado à preparação musical de Moços de Coro (em moldes semelhantes à Escola da Sé de Évora) o que garantia a presença de vozes infantis qualificadas na Capela Ducal.

. **D. João** herdou o Ducado de Bragança em 1630 e dedicou-se grandemente à aquisição de Música para a sua Capela. A dimensão deste esforço foi-se alargando, adquirindo praticamente tudo o que de novo era editado no mercado musical europeu. Tal esforço continuou, já Rei, através de contactos diplomáticos e de ordens rigorosas para a aquisição de novos livros de música para a Biblioteca do monarca. Esta tornou-se a maior da Europa – o seu **catálogo** parcial impresso em Lisboa em 1649 contava com dois milhares de volumes impressos e aproximadamente quatro mil peças de Música manuscrita. Este imenso espólio viria a ser totalmente destruído pelo Terramoto de 1755 sem ter tido qualquer influência marcante nos destinos da Música portuguesa (pelo facto de ter sido reservado ao Rei e a poucos músicos do seu circulo mais íntimo).

. D. João IV foi compositor e teórico musical. Mas a duas peças de sua autoria que nos chegaram estão incompletas e as que circulam sob seu nome só serão aceites com muitas reservas. Sublinhe-se que o famoso ***Adeste Fideles*** que se canta em todo o mundo na quadra natalícia e com frequência atribuído ao monarca foi composta quase um século após a sua morte. Dos dois tratados teóricos que chegaram até nós: o primeiro **defende a tradição do contraponto**, tal como fora evoluindo a partir dos mestres renascentistas (contar os intuitos revivalistas que propunham o regresso aos princípios da música da Antiguidade; o segundo em que se justificam a aparentes desvios à pureza do sistema modal gregoriano cometido por Palestrina na obra em causa. Trata-se de obras de reduzido valor teórico para lá do retrato das orientações estético-musicais do Rei radicadas na fidelidade à tradição polifónica ibérica sem no entanto excluir uma constante evolução criativa.

. D. João IV bibliófilo monumental, protector incansável da musica e dos músicos portugueses que procurou estimular e divulgar. **Músicos protegidos**:

**João Lourenço Rebelo**, cujas obras o Rei mandou imprimir em Roma. Esta obra constitui o único exemplo impresso da nossa polifonia Maneirista que se afasta do repertório de estética mais tradicionalista ver p63

O repertório Instrumental p63

Como toda a vida musical portuguesa neste período, também a prática instrumental tende agora a centrar-se no serviço do culto, quer como acompanhamento quer como uma segunda componente da liturgia.

D. Pedro de Esperança (+ 1660)

De acordo com os preceitos tridentinos (…) admitiu-se a substituição de algumas rubricas litúrgicas cantadas por versões instrumentais, a solo ou em conjunto. Nos momentos em que o desenrolar das cerimónias se prolongavam para lá das rubricas estabelecidas tornou-se habitual a inserção de peças puramente instrumentais. é muito provável que as várias séries de Concertados (décadas de 1630 e 1640) da autoria de compositores crúzios (…) se destinassem a estas ocasiões. São cerca de uma centena - imitativas em torno de um *cantus firmus* de cantochão – nelas se notam já algumas mudanças estilísticas que apontam para o Barroco musical português.

Domínio do **órgão** neste período Maneirista: os portugueses têm um único teclado e ausência de pedaleira. Tem uma faceta original: a divisão do teclado e do someiro em duas metades distintas. A partir das primeiras décadas do século XVII aparece outra característica própria da tradição organaria ibérica: registos (…) colocados horizontalmente ao longo da frontaria do instrumento.

Mestres:

António Carreira (+1589ca) – cantor na Capela Real, Mestre dos Moços, Mestre de Capela. As suas obras revelam um gosto acentuado por um cromatismo transcendente (...) por todos os efeitos expressivos que lhe permitem criar um ambiente emocional carregado, por exemplo: *Com qué la lavaré la flor de le mi cara*, uma **obra-prima indiscutível de todo o maneirismo instrumental europeu**.

Fr. António Carreira (+1599) -filho

Manuel Rodrigues Coelho – *Flores de Musica para o instrumento de tecla e harpa* (Lisboa, 1620) primeiro volume impresso de musica instrumental portuguesa…p67

Gaspar dos Reis – Mestre da Sé de Braga, é o compositor dominante no segundo terço do século XVII

Pedro de Araújo

Fr. Diogo da Conceição

António Correia Braga

José Leite da Costa

Fr. Carlos de S. José

D. Agostinho da Cruz

Os compositores portugueses e espanhóis do **Maneirismo** procuraram utilizar este mesmo tipo de efeitos (p69) em obras de música sacra alusivas ao combate místico entre o Bem e o Mal.

**Pedro de Araújo** - Mestre do Coro e professor de música no seminário conciliar de Braga, compositor de maior relevo em todas as formas mencionadas -p69: jogos de contraste, riqueza dos efeitos pictóricos das suas Batalhas, virtuosismo pelos desenhos rítmicos dos seus Tentos (…) levam Araújo aos limites últimos do Maneirismo.

Instrumentos de corda

Contrastando com a riqueza do repertório organístico, encontramos um relativo vácuo no que respeita à música para os restantes instrumentos. **Dom Agostinho da Cruz** – Mestre da Capela do Mosteiro de São Vicente de Fora. *Lyra de arco* ou *Arte de Rebequinha*, o seu manuscrito perdido seria hoje um dos mais antigos métodos de execução do violino.

António Jacques de Laserda – *Arte da viola de arco.*

Instrumentos de corda dedilhada - Nicolau Doizi de Velasco – Português, músico de câmara de Filipe IV de Espanha. Chegou-nos um único exemplar *Nuevo Moda de cifra para taner la guitarra* (ainda não foi objecto de estudo).

Dos últimos cancioneiros ao Vilancico religioso p69

. Decréscimo do número de obras a três vozes (inclusive através do acréscimo de uma quarta parte a obras anteriormente compostas a três).

. Desaparecimento das fórmulas cadenciais mais arcaicas (as chamadas cadências de Landini e Borguinhã).

. A escrita musical torna-se o reforço do conteúdo semântico do texto e que é tanto mais nítido quanto os poemas escolhidos tendem a ser de natureza fortemente emocional, explorando sentimentos extremos como a dor, a saudade, o desespero.

. A par do **vilancete**, a **cantiga** e o **romance** tradicionais surgem novas formas poético-musicais, designadamente o **soneto** (casos de *O más dura que mármor a mis quejas*, do Cancioneiro de Belém… e o celebérrimo *Sete anos de pastor Jacob servia* de Camões) e o **madrigal** (*Dulce suspiro mio).*

Com o manuscrito do Museu de Arqueologia e etnologia parece encerrar-se o ciclo dos cancioneiros seculares portugueses.

. Em **Espanha** o desenvolvimento da **canção profana** prossegue no século XVII através da tradição do chamado *Tono Humano,* preservada em numerosos manuscritos, e é curiosos constatar que nela se distinguem diversos músicos portugueses activos naquele país.

. Em **Portugal**, pelo contrário, aparece um hiato de mais de 50 anos na composição de canções profanas. É Já na segunda metade do século XVII, em pleno reinado de D. Afonso VI, que surgem as primeiras referências ao reacender do interesse por este género com a edição das Obras Métricas (1665) de **D. Francisco Manuel de Melo**, com a indicação de terem sido musicados pelos compositores Fr. Filipe de Madre de Deus, Fr. Luís de Cristo, Gaspar dos Reis, António Marques Lésbio, João Lourenço Rebelo, Estêvão de Faria (…).

. É curioso constatar que longe de desaparecer por completo a tradição do vilancico, da cantiga e do romance, vai sobreviver agora num novo contexto, a partir do último terço do século XVI?????, À medida que se vai desvanecendo na esfera secular, começando pouco a pouco a ser admitida na própria Igreja. Surpreendentemente não o faz num ambiente extra litúrgico – como acontecera ao longo da Idade Média com outras manifestações culturais de origem profana absorvidas pelo culto – mas penetrando no próprio seio da Missa e do Ofício.

. A razão desta penetração talvez tenha sido a tentativa das autoridades eclesiásticas portuguesas e espanholas de encorajar a afluência popular às cerimónias litúrgicas (recorrendo à **táctica católica** tradicional de reforçar o lado espectacular do ritual e a **estratégia protestante** de recorrer a textos em língua vernácula facilitando a identificação dos fiéis com culto).

Fr. Manuel Correia (+1653) – Mestre da Capela da Catedral de Saragoça

Fr. Francisco de Santiago (+1644) – Mestre da Capela da Catedral de Sevilha (D. João IV possuía na sua Biblioteca mais de 600 vilancicos de sua autoria).

António Marques Lésbio (+1709) – Mestre da Capela Real, cujo vilancico *Ayrecillos mansos* constitui uma das obras-primas do género em toda a Península.

# Tema 2 - Séculos XVII e XVIII: o largo tempo do Barroco



**O Tema 2 - Séculos XVII e XVIII: o largo tempo do Barroco pretende abordar as principais linhas de força caracterizadoras da música em Portugal desde o século XVII e o apelidado barroco autóctone e a expressão do barroco joanino e rococó. O entendimento da cultura eclesiástica e da tradição de raiz ibérica, bem como o estilo Romano na música sacra, a introdução da Ópera e o desenvolvimento das mesmas durante os reinados de D. José I e D. Maria I serão alguns temas abordados ao longo deste período lectivo.**

**Indicações bibliográficas:**

**Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, História da Música Portuguesa, Lisboa, Universidade Aberta, 1994. (em pdf)**

**Apenas o conteúdo patente nas registadas será objecto de avaliação formativa e/ou final**

**Outras referências bibliográficas:**

**João de Freitas BRANCO, História da Música Portuguesa, Lisboa, Publ. Europa-América, 4ª ed., 2005, pp. 194-283.**

**Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, História da Música, col. sínteses da cultura portuguesa, Lisboa, INCM, 1991, pp. 76-109.**

O Barroco autóctone do Século XVII

Do Maneirismo ao Primeiro Barroco

A **produção musical portuguesa** da segunda metade do século XVII assenta fundamentalmente nos géneros que herdou do século anterior:

Na música sacra: a Missa, o Motete e o Vilancico;

Na música instrumental: o Tento e a Fantasia;

Mas faltam por completo alguns dos géneros fundamentais do Barroco Italiano seiscentista:

No plano vocal: a Ópera, a Cantata e a Oratória;

No plano instrumental: a Sonata e o Concerto.

. Encontramos na nossa música:

- A persistência da polifonia imitativa (4 a 6 vozes)

- Na Teoria musical estagnação (as normas do contraponto quinhentista e o sistema dos 8 modos gregorianos, transitam de tratado em tratado, independentemente da qualidade pedagógica destes tratados).

- A noção de forma continua a ser subordinada a uma lógica simples de contraste permanente e à sequência dos efeitos expressivos da linguagem musical (determinados por razões de natureza textual do que de ordem musical).

Verificamos:

1º - Ao longo de todo o século XVIII (e em particular na segunda metade) a música portuguesa encontra-se num processo constante de evolução;

2º - Há fortes indícios de que as inovações formais e estilísticas dos italianos foram sendo conhecidas no nosso país;

3º - Esse conhecimento afectou a evolução da música portuguesa (por vezes essa influência não é obvia).

Aspectos da evolução:

O uso cada vez mais heterodoxo do sistema modal tradicional (em contraste com os manuais escolares);

Emprego dos novos modos do Lá e do Dó (introduzido por Glareano em meados do século XVI e nunca reconhecidos pelos nossos tratadistas. (…)

Há ainda contraponto imitativo mas sente-se já que na escrita interferem cada vez mais as noções de *acorde*, *inversão* e de *resolução harmónica*.

Obras em tal transparece:

– Motetes inéditos de João Tavares de Andrade (1645) – Mestre da Capela da Sé de Viseu;

- Salmos policorais de João Lourenço Rebelo (onde a oposição antifonal entre os diversos coros obriga a uma escrita cordal mais clara;

- Cromatismo intenso nas obras de Francisco Martins (+1680) – Mestre da capela da Sé de Évora, já não encaixa no quadro contrapontístico modal (…) p78

- Diogo Dias Melgás (+1700) – Mestre da Capela da Sé de Évora.

. Não existe ópera, em Portugal, no século XVII;

. Com a morte de D. João IV em 1656 renasce o interesse da corte portuguesa pelos espectáculos músico-teatrais (que remontava a Gil Vicente e ao teatro neo-latino dos jesuítas mas que desde o casamento do monarca tinha sido banidos da corte).

. No reinado de D. Afonso VI houve vários títulos de comédias representadas na corte (a maioria com componente musical significativa). Embora não de natureza operática representa uma sensibilidade renovada para com a interpretação dramática entre texto, acção cénica e música que é afinal um dos pilares do Barroco.

. Pode-se admitir a existência de um **primeiro Barroco português** já desde a década de 1630.

. Aparecem as primeiras serenatas italianas cantadas na corte portuguesa na década de 1720.

O fim de uma tradição

. O período que medeia entre as décadas de 1670 e 1720 é, em termos estilísticos, um prolongamento de um Barroco seiscentista de raiz ibérica e a penetração maciça dos modelos italianos a partir da segunda década do século XVIII.

. Esta penetração fez-se sobretudo através da Capela Real e apanhando de surpresa a maioria dos músicos portugueses, provocou as atitudes mais variadas, desde a fidelidade absoluta aos modelos peninsulares, à aceitação em bloco dos novos padrões importados, ou forma híbridas de difícil classificação.

- Fr. Manuel dos Santos (+1737) – distingui-se pelas suas paixões de São Mateus e São João;

- Manuel Soares – Compositor associado à Sé de Lisboa

. Noutros casos, um mesmo compositor escreveu paralelamente em ambos os estilos, o antigo e o moderno – como Monteverdi, no século anterior.

- Fr. Antão de Santo Elias (+1748)

. Um elemento decisivo nesta transformação será (em plena década de 1720) a introdução gradual dos instrumentos de corda na música litúrgica – a exemplo do sucedido na Capela Real.

. Nos títulos das composições desse período menciona-se explicitamente a utilização de novos **conjuntos instrumentais,** mesmo quando a escrita vocal tem ainda características tradicionais. É o caso das obras de João da Silva Morais – Mestre da Capela da Sé de Lisboa, onde aparece a referência «com Rabeca». Ou a Missa policoral de D. Francisco José Coutinho, com indicação de «com clarins, timbales e rabecas».

. É no Vilancico religioso que se nota uma evolução mais evidente das formas barrocas italianizantes.

Libretistas: Luís Calixto da Costa e Faria e Julião Marciel.

Compositores: D. Francisco José Coutinho, Francisco Costa e Silva, Estêvão Ribeiro Francês (…) p83

D. Jaime de la Té y SAgáu – *cantatas humanas* (cantatas seculares e religiosas). Estas partilham já muitas das características da Cantata italiana.

. Em Lisboa - Florescimento do **teatro musical espanhol** nas duas primeiras décadas do século XVIII.

. 1704 – Era representada em Vila Viçosa perante o rei D. Pedro II, a zarzuela *Hazer cuenta sin ya huésped* de autor anónimo.

. 1708 – Os moços da Capela Real acolhiam no Paço a Rainha D. Mariana da Áustria representando a comédia *Eligir el enemigo* do compositor Fr. Pedro da Conceição (…) Ver p83

. A partir da década de 1730 o gosto da corte e do público orientou-se gradualmente para a nova Ópera italiana (entretanto chegada a Portugal) e o teatro da tradição ibérica desapareceu de cena ditando o fim de um processo de evolução de um Barroco musical de raízes peninsulares.

O Barroco Joanino p84

O absolutismo e a cultura eclesiástica

. A subida ao trono de D. João V, em 1707, marca o início de um processo de mudança profunda na sociedade e na cultura portuguesas. Passa pela afirmação do absolutismo régio e é moldada directamente pela personalidade lúcida, energética, interveniente, autoritária, idiossincrática e, em última análise, contraditória do próprio monarca. Este contava com a paz e a sua acção política orientou-se para o fim do relativo isolamento em que Portugal caíra desde a Restauração. Contou com uma base de apoio em que se conjugavam alguns membros da alta aristocracia tocada pelas primeiras correntes iluministas e um núcleo de intelectuais originários de diversos grupos sociais mas todos eles formados directa ou indirectamente sob a influência racionalista francesa.

. Este projecto passava também pela renovação ideológica: recusa do pensamento escolástico e da lógica aristotélica dominantes, bem como a preponderância eclesiástica que lhe estava associada (jesuítica em especial).

. Defesa do espírito científico, abandono da pedagogia escolástica no ensino, do formalismo gongórico[[2]](#footnote-2) na literatura, do desequilíbrio formal maneirista nas artes.

. Necessidade da construção de uma representação simbólica monumental do poder régio (tal como sucedera em todos os regimes absolutistas europeus), não como mero capricho megalómano do soberano mas como condição essencial para a eficácia da implantação do novo modelo do estado.

. Para se instalar com sucesso, o absolutismo joanino precisava de subordinar o aparelho eclesiástico à autoridade da coroa (a Igreja tinha adquirido uma autonomia desmedida – em termos políticos, económicos e culturais desde a implantação da Contra-Reforma, em meados do século XVI).

. Para tal tratava-se de reforçar a própria unidade e disciplina internas dotando-a de uma estrutura hierárquica reforçada, mas essa cúpula teria que estar ela própria dependente da autoridade régia.

. D. João V começou por engrandecer a sua própria Capela Real que em 1710 foi promovida a Colegiada.

. As preocupações musicais de D. João V estão viradas para a liturgia. Procura reformular a pratica musical da Capela Real moldando-a com as orientações estéticas e as dimensões monumentais da Capela do Papa.

. A tradição do vilancete religioso é excluída da liturgia da Capela Real logo a partir de 1716 (embora ainda sobreviva durante alguns anos em algumas igrejas de Lisboa de pendor litúrgico mais conservador como a de São Vicente da Sé de Lisboa, mas em 1723 o Rei proíbe a sua utilização em todas as igrejas do país). Esta decisão de extinguir a mais enraizada das tradições litúrgico-musicais autóctones herdadas do século anterior (XVII) é o marco da **transição definitiva para a fase do Barroco italianizante.**

O estilo Romano na música sacra

. A preocupação do monarca pela **qualidade musical** das cerimónias litúrgicas das Capela Real manifestou-se através de:

* Importação de músicos profissionais do mais alto nível europeu;
* Criação de estruturas pedagógicas adequadas à formação dos músicos portugueses.

. Os contactos com Roma (Capela Pontifica cujo fausto era o modelo que o soberano procurava) foram facilitados: 1716 - opulenta embaixada de D. Rodrigues de Meneses (Marquês-Embaixador) com presentes magníficos oferecidos por D. João V ao Papa Clemente XI. Os **salários vultuosos** permitiram contratar para o serviço da Capela Real portuguesa diversos cantores de grande prestígio (alguns da própria Capela Papal).

. Domenico Scarlatti – em 1719 abandonou o seu cargo e aceitou ser **Mestre da Capela Real portuguesa** onde além da direcção da Capela, a supervisão de toda a actividade litúrgica daquela instituição. A par do repertório religioso concertante que terá certamente introduzido na liturgia da Capela, o Mestre italiano tinha ainda sob a sua responsabilidade a execução do cantochão, agora feito todo ele a partir de **livros copiados**, por ordem do Rei, dos da Capela Papal.

. Em 1713 D. João V estabeleceu, na dependência da capela Real, um seminário especializado para garantir o ensino adequado aos jovens músicos portugueses. Mais tarde viria a dar origem ao Seminário da Patriarcal cujo âmbito seria a Música religiosa do **estilo concertante**.

. Em 1729 o soberano decidiu criar uma segunda instituição pedagógica dedicada especialmente ao **cantochão**, estabelecida no Convento de Santa Catarina de Ribamar que confiou ao Mestre Giovanni Giorgi.

. D. João V enviou como bolseiros para Itália alguns discípulos particularmente dotados do Seminário da Patriarcal:

- António Teixeira (excelente *Te Deum* policoral com amplo acompanhamento orquestral). Viria a ser cantor na Patriarcal.

- João Rodrigues Esteves (solidez contrapontística da *Missa a 8* e a riqueza concertante do *Magnificat*). Que se tornaria Mestre de música do Seminário da Patriarcal.

- Francisco António de Almeida (expressividade apaixonada da oratória *La Giuditta* que estreou em Roma em 1726). Viria a ser organista na Patriarcal.

. Os jovens compositores foram enviados para Roma e foram assim formados sob a **égide do Barroco eclesiástico romano**, na tradição de Benevoli, Carissimi e mais recentemente Orazio Pittoni.

O despontar da ópera p91

. Durante o reinado de D. João V apenas se apresentaram na corte 7 espectáculos músico-teatrais que se possam identificar de **natureza operática**. Desde 1716 que por ocasião dos aniversários (do Rei, Rainha, infantes e até mesmo soberanos estrangeiros) se apresentavam na corte **serenatas italianas** dedicadas a essa efemérides, substituído as antigas **comédias e zarzuelas em espanhol** que eram tradicionalmente produzidas no mesmo tipo de ocasiões.

. É no Carnaval de 1728 que se regista a produção do primeiro espectáculo de cariz operático. Trata-se da representação de três *intermezzi* a 6 vozes sob o título *Il Don Chisciotte della Mancia* num teatro improvisado montado no Paço da Ribeira. Poucos privilegiados puderam assistir às récitas (a música era provavelmente de Scarlatti).

. Tratava-se de espectáculos de *opera buffa*. A *opera seria* – o género mais representativo do **Barroco operático italiano** da primeira metade do século – não chegou a penetrar na corte portuguesa.

. Em 1727 o Rei proibiu as tradicionais representações de comédias promovidas pelo Hospital de Todos os Santos.

. A partir de 1731 há referências à execução de **serenatas em saraus musicais** realizados nos salões de diversos particulares.

. Em 1735, uma companhia de cantores italianos – *Paquetas* – dirigida por Alessandro Paghetti (Violinista da Real Câmara) -apresentaria o seu **primeiro espectáculo de ópera público** perto do Convento da Trindade (*Farnace*, uma *opera seria* de Gaetano Maria Schiassi). O sucesso obtido foi tal que esta Academia da Trindade seria transferida, em 1738, para um novo teatro na Rua dos Condes (edificado em terrenos pertencente ao Conde da Ericeira). Até 1742 representaram-se diversas intermezzi, *operas serias*, contando com elencos de prestígio.

. Ao mesmo tempo tinham lugar outros tipos de representações músico-teatrais de carácter híbrido:

. Presépios – combinavam-se elementos da velha tradição vicentina com as comédias castelhanas mais recentes.

. Em 1733, numa sala que ficaria conhecida como Teatro do Bairro Alto, dava-se início a um espectáculo de marionetas (ou *bonifrates,* à maneira da *ballad opera* inglesa*)* com um número musical de recorte italianizante.

. Foi possível uma comunicação reforçado com o publico garças à utilização da língua portuguesa.

. Também foi importante o facto de os textos de António José da Silva, o Judeu (na tradição de Gil Vicente e Lopes da Vega chegaria a Goldoni e Beaumarchais) terem uma evidente carga satírica (prepotência da nobreza, abusos da justiça, hipocrisia dos códigos morais vigentes).

. Foram representadas 8 óperas de António José da Silva (músicas de António Teixeira?) até à sua prisão e morte às mãos do Santo Oficio, em 1739.

. As **óperas italianas da Trindade e da Rua dos Condes** seriam frequentadas pela aristocracia cristã (havendo sessões privadas em que as senhoras nobres contratavam para os seus convidados)

. Enquanto que no **Teatro do Bairro Alto** atrairia um publico burguês, mais avesso ao uso da língua italiana e mais sensível à sátira social e às graças por vezes brejeiras dos textos do **Judeu**.

. A saúde do Rei levou-o a um **terror religioso** e fê-lo depender cada vez mais de personalidades eclesiásticas conservadoras, levando à ascensão dos sectores mais intolerantes da Igreja. Em 1742 forma proibidos os espectáculos teatrais em Lisboa, em 1746 foram proibidos os bailes públicos ou privados. Até à sua morte, em 1750, **a corrente operática italianizante manifesta-se apenas de formas encapotadas** (lembrando a passagem do vilancico secular ao âmbito da liturgia no quadro da Contra-Reforma).

# Tema 3 - Séculos XIX e XX - Do Romantismo à Época Contemporânea



**O Tema 3 - Séculos XIX e XX: do Romantismo à Época Contemporânea pretende abordar os movimentos musicais entre o Romantismo e as tendências dominantes da Idade Contemporânea em Portugal. A expressão romântica e o nacionalismo (com a crise da música de corte e o crescimento da ópera), até ao modernismo musical (Luís de Freitas Branco e Lopes Graça e a vanguarda dos anos 60) serão aspectos abordados ao longo das próximas semanas.**

**Indicações bibliográficas:**

**Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON,** História da Música Portuguesa**, Lisboa, Universidade Aberta, 1994. (em pdf)**

**Apenas o conteúdo patente nas registadas será objecto de avaliação formativa e/ou final**

**Outras referências bibliográficas:**

**João de Freitas BRANCO,** História da Música Portuguesa**, Lisboa, Publ. Europa-América, 4ª ed., 2005, pp. 285-322.**

**Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO,** História da Música, **col. sínteses da cultura portuguesa, Lisboa, INCM, 1991, pp. 113-182.**

## Séc. XIX

Objectivos

* Reconhecer a vida musical portuguesa como dominada peça actividade dos teatros de Ópera e pela influência italiana a partir da última década do séc. XVIII
* Identificar a importância e descrever a actividade dos teatros de S. Carlos e S. João na vida musical do séc. XIX.
* A importância de Marcos Portugal na música do seu tempo;
* Definir o papel, o estatuto e o reportório dos teatros da R. Condes, do Salitre e do Bairro alto como palcos de diversos tipos de teatro musicado;
* Nomes e produção dos diversos compositores de ópera portugueses;
* Processos pelos quais a ópera francesa e alemã penetraram no meio musical português, a partir das últimas décadas do séc. XIX;
* Explicar figura e obra de João Domingos Bomtempo na sua época e no ambiente musical de então;
* Definir os moldes em que surgiu o Conservatório e conhecer a sua história;
* Explicar a decadência das Sés e da produção de música religiosa;
* Como se processava o ensino da música a partir de 1834;
* Identificar os irmãos Francis e António de Andrade como interpretes consagrados internacionalmente;

### A ópera e o teatro musicado

#### A hegemonia da ópera italiana. Os Teatros de S. Carlos e de S. João

A vida musical portuguesa foi dominada pela actividade dos teatros de ópera que surgiram nas duas maiores cidades do país e constituíram o eixo principal de toda a vida musical ao longo do séc. XIX.

Toda a música instrumental, bem como as demais manifestações musicais, foram colocadas na posição de meros satélites da cultura operática italiana, assim como os compositores nacionais numa posição total de subalternização em relação a um género e actividade musical essencialmente importados.

A abertura em Lisboa (17393) e no Porto (1798) dos Teatros de S. Carlos e de S. João marca o aparecimento de casas de espectáculo públicas, decalcadas do modelo arquitectónico italiana.

Construídos por sociedades de capitalistas ou por subscrições públicas, eram alugados a empresários que montavam toda a temporada e dirigiam a companhia lírica.

São considerados teatros de primeira aos quais se viria a juntar o D. Maria II, depois de 1846.

A ópera ocupava o topo de uma pirâmide, na qual o teatro declamado, o musicado e outros tipos de espectáculos se afiguravam inferiores. Dentro do próprio género lírico a hierarquia existente dava primazia ao género sério ou melodrama e só depois ao semi-sério e ao cómico ou buffo. Contudo no «teatro italiano» no caso português, já não existe, pelo menos a partir da segunda metade do séc. essa diferenciação, mas apenas um certo predomínio do melodrama ou ópera séria.

##### Teatro S. Carlos

Inaugurado em 1793, até 1798, o reportório do S. Carlos era constituído quase exclusivamente por óperas cómicas, começando a incluir a partir dessa data também *opera serie*. O único compositor português representado durante os primeiros cinco anos de funcionamento é [**António Leal Moreira**](#AntonioLealMoreira), na altura seu director musical.

A primeira dessas obras (1794 e 1795) apresenta um compromisso entre a forma e o estilo da ópera cómica e a veia popular de raiz nacional ou exótica, em que os diálogos declamados alternam com árias, duetos, recitativos e conjuntos vocais em estilo italiano, lado a lado com modinhas ou peças populares. Era também comum a inclusão de bailados entre os dois actos de cada ópera e nos dias em que não havia ópera, uma companhia dramática apresentava teatro declamado em português.

Em 1796 é inaugurado um salão no primeiro andar, designado hoje em dia por salão nobre, destinado à apresentação de oratórias e outras peças de música sacra durante a Quaresma, altura em que não era autorizada a representação de óperas.

Em 1799, o S. Carlos apresenta pela primeira vez uma ópera de [**Marcos Portugal**](#MarcosPortugal), compositor já celebre em vários países da Europa, nomeadamente em Itália.

O reportório das óperas levadas à cena na primeira década do séc. XIX continuará a ser dominado pelas produções italianas, quer do género sério quer do buffo, e por algumas óperas francesas mas cantadas em italiano.

A primeira apresentação entre nós de uma peça de **Mozart** acontece em 1806, mas não é verdadeiramente uma excepção ao restante reportório pela concepção formal e estilística desta obra.

Fechado em 1808, depois da expulsão dos franceses, reabre na temporada de 1815-16, apresentando as primeiras obras de Rossini, que dominarão todo o reportório até 1824, quando aparecem outros compositores mais jovens. Encerrado de novo durante os anos da guerra civil, após a vitória Liberal fará ouvir um reportório assente nos três grandes nomes da primeira metade do séc. XIX, Rossini, Donizetti e Bellini.

Entretanto, em 1838, o **Conde de Farrobo** tornara-se seu empresário e conduziu o teatro a um dos períodos mais brilhantes da sua história. Contratou para o compositor italiano Pietro António Coppola (1793-1877), que esteve entre nós de 1839 a 1843.

Em 1843 dá-se uma nova viragem com a estreia do *Nabucco* de Verdi, a qual inaugura um predomínio das produções *verdianas* inabalável durante quarenta anos, situação lamentada na época, nomeadamente por panfleto anónimo ainda em 1872. Todavia, e apesar das críticas, a nossa situação era um espelho do que acontecia em Itália, onde o reportório germânico era em geral mal aceite e até 1871 nunca se ouviu nenhuma produção wagneriana.

##### Teatro S. João

No ano seguinte à inauguração do S. Carlos, surgem no Porto, por iniciativa de Francisco de Almada e Mendonça, os primeiros projectos para a construção de um teatro lírico, cujo nome seria atribuído em honra do príncipe regente e futuro D. João VI. Seria **inaugurado em 1798**.

Nas suas primeiras temporadas o reportório seguiu as tendências do congénere de Lisboa. Considerando o incêndio que o destrui em 1908 a documentação acerca do seu funcionamento é escassa. Sabe-se que em 1805, já depois da morte de Almada e Mendonça, passou para as mãos de uma administração situação que se iria manter ao longo de quase todo o século.

A nível do reportório e dos cantores o S. João surge-nos como um parente pobre do S. Carlos, pela enorme falta de meios com que a administração se debatia, pelos inferiores subsídios do Estado e pelo preço dos bilhetes, o que impossibilitava a contratação de cantores de primeira categoria ou a montagem de algumas óperas mais dispendiosas.

Durante todo o séc. XIX o S. João manteve-se como a principal casa de espectáculos do Porto, acumulando as funções de teatro lírico e de teatro declamado, ao contrário de Lisboa, onde nunca se construiu um teatro dedicada a este ultimo género.

Uma única alternativa esporádica ao S. João irá surgir com o **Palácio de Cristal**, onde na temporada de 1869-1870 se apresentou uma companhia de ópera italiana que levou à cena a estreia nacional da ópera *Don Carlos* de Verdi.

##### Teatros privados

A situação da nobreza portuguesa durante o Antigo Regime, com excepção da Casa de Bragança, viveu sempre dependente da corte, não favoreceu o aparecimento de centros musicais privados ou de teatros particulares. O mais importante teatro privado português irá ser construído já no primeiro quartel do séc. XIX, por uma família burguesa nobilitada que pretendia copiar o fausto das grandes casas senhoriais.

Joaquim Pedro Quintela, mais tarde **Conde de Farrobo**, mandou construir na sua Quinta das Laranjeiras um teatro, inaugurado em 1825 e destruído por um incêndio em 1862, finalmente foi recuperado em finais 2012, é curiosamente espaço candidato a importante prémio internacional de arquitectura em 2013, após 150 anos de abandono. O **Teatro das Laranjeiras ou Teatro Thalia** foi palco de espectáculos de ópera em que participavam tanto cantores profissionais como amadores. Depois de interregno imposto pelas forças miguelistas, as récitas recomeçaram em 1833 e prolongaram-se até finais dos anos cinquenta. Incluía no seu reportório além de óperas italianas e de autores franceses, pequenas óperas de compositores portugueses, provavelmente cantadas em italiano, de [António Luís Miró](#AntónioLuísMiro) e João Guilherme Daddi.

A existência de teatros líricos fora das duas grandes cidades do país, além de vagas e dispersas, datam já da segunda metade do séc. XIX. Sabe-se que em alguns teatros de província, como lamego ou Aveiro, actuaram companhias de ópera geralmente provenientes do Porto. Três teatros nos Açores e Madeira, mais concretamente em Ponta Delgada, Angra do heroísmo e Funchal tiveram alguma actividade operática.

#### O teatro musicado, a opereta e outros géneros afins

Durante o primeiro quartel do séc. XIX, e em paralelo com a actividade operática do S. Carlos, o reportório do teatro musicado em português era cultivado em Lisboa nos Teatros da Rua dos Condes e do Salitre, do séc. passado, e ainda o Teatro do Bairro Alto, construído em 1814, em S. Roque. Aí se representavam além de dramas muitas vezes traduzidos, peças ligeiras que tinham uma larga tradição em Portugal, tais como farsas, entremezes ou comédias, todas eles com música, e ainda adaptações portuguesas de óperas cómicas de autores italianos, bem como serenatas alusivas aos aniversários reais.

Com a segunda metade do século juntaram-se a estes teatros outras casas de espectáculo. Como o **Ginásio**, o **Dom Fernando** o e o **Trindade**, que além do teatro declamado se dedicavam aos géneros da ópera cómica, do vaudeville, da ópera burlesca, da burleta, da opereta e da zarzuela.

Para estes vastos e esquecidos reportórios contribuíram entre outros, António José do Rego, António Luís Miró, Francisco Alves Rente, [Francisco de Sá Noronha](#FranciscoSaNoronha), João Guilherme Daddi (1813-1887), José Cândido e principalmente **Joaquim Casimiro Júnior** (1808-1862). Muitos destes autores trabalharam também para o teatro declamado, escrevendo números de música vocal e instrumental para as peças que continuavam a subir à cena nos teatros da Rua dos Condes e do Salitre e principalmente ao D. Maria II.

Interessa ainda referir o intercâmbio entre os teatros portugueses e brasileiros, que possibilitou a familiarização dos nossos compositores com géneros estrangeiros como o vaudeville, servindo também de enquadramento a toda a actividade profissional de músicos como **Francisco de Sá Noronha** e [**António Maria Celestino**](#AntonioCelestino) (1824-1871).

Papel idêntico ao dos teatros secundários da capital tem no Porto o **Teatro Baquet**, inaugurado em 1859. Nesse teatro [Sá Noronha](#FranciscoSaNoronha) e [António Maria Celestino](#AntonioCelestino) tentaram criar em 1861 uma companhia e “Ópera Cómica Nacional” com traduções em português, em alternativa às companhias espanholas ou às de ópera italiana que se apresentavam no S. João.

O último quartel do séc. XIX vê surgir várias outras salas de espectáculos dedicados à ópera cómica ou à zarzuela, algumas das quais prolongarão a sua actividade até ao início do séc. XX.

No Porto Teatros **D. Afonso** e **Carlos Alberto**; em Lisboa o **Teatro Avenida**. Importante nesta época é o contributo de [**Augusto Machado**](#AugustoMachado) (1845-1924) que escreveu um grande número de operetas portuguesas e que tentou também criar uma tradição nacional de opereta baseada em temas históricos.

Em 1888, Ciríaco Cardoso organizou uma companhia de ópera cómica que acabou tragicamente com o incêndio do Teatro Baquet nesse mesmo ano. Veio a retomar essa iniciativa em Lisboa em 1891 com grande êxito.

#### As tentativas de criação de uma ópera nacional

O teatro lírico, até ao início dos anos sessenta, tendo sido excluído do projecto de reforma do teatro português, de Almeida Garrett, raras tentativas teve na criação de óperas de raiz nacional e ainda menos na utilização da língua portuguesa.

Além das obras de [António Leal Moreira](#AntonioLealMoreira) e de [Marcos Portugal](#MarcosPortugal), nos finais do séc. XVIII, as estreias de outras óperas de autores portugueses durante a primeira metade do séc. XIX são verdadeiramente esporádicas e tentam sempre integrar-se no restante reportório de concepção italiana, como é o caso de *Egilda di Provenza*, cantada no [S. Carlos](#_Teatro_S._Carlos) em 1827 com música de **João Evangelista Pereira da Costa** (1798-1832).

A partir de 1835 serão ouvidas no [S. Carlos](#_Teatro_S._Carlos) óperas da autoria de [**António Luís Miró**](#AntónioLuísMiro), **Manuel Inocêncio Liberato dos Santos** (1805-1887) e **Francisco Xavier Mignoni** (1811-1861), mas apenas duas delas, num conjunto de oito, se baseiam em temas portugueses.

Apenas um exemplo relevante a mencionar, no campo das tendências nacionalistas, é o drama lírico *Os infantes em Ceuta*, com música de [**António Luís Miró**](#AntónioLuísMiro) sobre libreto de Alexandre Herculano representado na [**Academia Filarmónica de Lisboa**](#AcademiaFilarmónica) em 1844, à margem dos circuitos comerciais da ópera.

[**Francisco de Sá Noronha**](#FranciscoSaNoronha) é o primeiro compositor português a inspirar-se directamente em fontes pré-existentes da nossa literatura romântica, particularmente na obra de Almeida Garrett, um dos reformadores do teatro nacional, após a revolução de 1834, e produz assim duas óperas deste autor em 1863 e 1867. Esta escolha deriva do ter assistido no Brasil à tentativa de criação de uma ópera nacional. O seu estilo enquadra-se na concepção de melodrama italiano, com profunda influência verdiana.

Em 1865, no ano em que Noronha finaliza a sua segunda ópera garrettiana, é anunciada a composição Eurico de [**Miguel Ângelo Pereira**](#MiguelAngeloPereira) (1843-1901), baseada no romance de Herculano, ópera que só viria a ser estreada em 1870, seguindo-se no final do séc. as experiências de [**Alfredo Keil**](#AlfredoKeil) (1859-1907) com *Donna Bianca* (1888) e *Serrana* (1899).

O caso da Serrana, inspirada em Camilo Castelo Branco, é tradicionalmente considerada como a primeira ópera nacionalista portuguesa, mas que se afasta assim tanto de outras composições, pois verifica-se que deve ter sido escrita sobre uma versão italiana do libreto português, o que a coloca em igualdade de circunstâncias com as obras de outros compositores como [Sá Noronha](#FranciscoSaNoronha), podendo apenas afirmar-se que foi a primeira obra a ser impressa em português.

Todas estas obras constituíram tentativas isoladas de intervir numa área de prestígio mas dominada por produtos importados, uma vez que a preocupação máxima de um compositor português na altura era a de estrear uma ópera, o que não permitia criar uma sólida tradição de ópera portuguesa.

#### A reacção ao italianismo nos finais do séc. XIX: o wagnerismo e a influência alemã e francesa

A partir dos anos 80 do séc. XIX, o [Teatro de S. Carlos](#_Teatro_S._Carlos) entra numa nova fase, que se caracteriza pela partilha do reportório entre as produções italianas e as óperas francesas, cantadas no entanto em italiano, e pelas primeiras audições das óperas de **Wagner**, sendo a primeira *Lohengrin* (1883) a que melhor aceitação teve entre o público. Contudo, a aparente transformação do reportório vai ser rapidamente contrariada com a nova corrente italiana, o *verismo*.

Com a abertura do **Coliseu dos Recreios** em 1890, cria-se uma alternativa ao [Teatro S. Carlos](#_Teatro_S._Carlos), agora num palco de concorrência.

Na primeira década do séc. XX, a par do domínio italiano e de uma nova ascensão do reportório francês, a presença da obra de Wagner afirma-se cada vez mais, nomeadamente com a estria do *Der Ring des Nibelungen* em 1909, já próximo do encerramento oficial do teatro. Na temporada 1908-09 dá-se o fim do monopólio das companhias italianas, e assim, o fim de uma hegemonia que marcou toda a vida do teatro.

### As Associações de concertos, a música amadora e a instrumental. [João Domingos Bomtempo](#JoaoDomingosBomtempo)

Em contraste com toda a actividade operática e músico-teatral, a música instrumental e os concertos públicos e privados ao longo da primeira metade do séc. XIX tiveram uma existência muito mais modesta e precária. Há conhecimento de vários concertos tanto aristocratas como burgueses que reuniam músicos profissionais e amadores, que têm afinal maior importância do que se supunha.

A música instrumental portuguesa é dominada pela figura do pianista e compositor [**João Domingos Bomtempo**](#JoaoDomingosBomtempo) (1775-1842) que personifica as transformações ocorridas na passagem do séc. XVIII para o XIX. Teve um papel preponderante, mas também isolado, na tentativa de pôr termo ao reinado exclusivo da ópera e para a introdução entre nós da música instrumental de raiz germânica, boémia e francesa e para a reforma do ensino musical. Os resultados da sua influência, sobretudo pela criação da [**Sociedade Filarmónica**](#SociedadeFilarmónica) (1822) ainda se podiam observar nos finais do séc. XIX entre os músicos amadores que eram netos e bisnetos dos membros daquela Sociedade.

Nunca chegou a ser apreciado pela maioria do público, cuja predilecção pela música teatral era invencível.

Os quinze anos que o separam de [Marcos Portugal](#MarcosPortugal) representam o intervalo entre dois séculos. Enquanto Marcos estudou no Seminário da Patriarcal, onde se formaram os principais compositores do séc. XVIII, Bomtempo obteve essa formação com o seu pai. Se em 1792 Marcos escolhera Itália, para aí iniciar uma bem-sucedida carreira de operista, é para Paris que Bomtempo se dirigirá em 1801, um ano depois de Marcos regressar a Portugal coroado de êxito. Nos dezanove anos seguintes Bomtempo alternará entre Paris, Londres e Lisboa, na procura de estabilidade profissional que as circunstâncias politicas não irão favorecer dada a sua fidelidade ao ideal liberal.

Regressa a Portugal em 1814, no final das guerras peninsulares com o novo modelo da profissão, como musical livre.

Compõe e publica em Paris, em 1819, a sua obra mais conhecida o ***Requiem*** dedicado à memória de Camões.

Regressa a Portugal em 1820 com a proclamação da Constituição e apresenta em Lisboa algumas das suas composições que têm um significado mais político do que religioso, tal como a Missa “*em obséquio da Regeneração Portugueza*” de 1821.

Depressa se transforma no compositor oficial do novo do regime, integrando à sua volta um grupo de amadores, entre eles o futuro **Conde de Farrobo**. Criada a [Sociedade Filarmónica](#SociedadeFilarmónica), foi esta proíbida por força da Vila-Francada e novamente com a Abrilada.

Com a vitória libera em 1834, será nomeado director do novo Conservatório de Música, posteriormente integrado como Escola de Música no [**Conservatório Geral de Arte Dramática**](#ConservatórioGeralArtesDramáticas), criado por iniciativa de Almeida Garrett.

Deixou-nos duas sinfonias, seis concertos para piano e orquestra e diversas sonatas, fantasias e variações para piano. As suas obras vocais mostram também uma tendência de influência germânica e francesa afastando-se assim do estilo operático italiano.

Sobre presidência do Conde Farrobo viriam a surgir em Lisboa duas outras sociedades de concertos. A Academia Filarmónica (1838) e a Assembleia Filarmónica (1839), com actividades ligadas ao reportório operático italiano.

### A música religiosa

A revolução liberal de 1834 teve consequências para a música de igreja, também ela afectada pela laicização da vida social após a queda do Antigo Regime.

Até 1834 continuaram a existir capelas musicais em quase todas as dioceses mas o processo de decadência havia já começado e por esta altura os músicos eram apenas os necessários, normalmente contratados, para garantir os serviços litúrgico-musicais. A partir desta data a decadência é definitiva, privadas dos dízimos e de outros proventos ou ajudas. Com a extinção das ordens religiosas muitos frades músicos passaram ao clero secular.

Muitas obras desse período se conservam ainda hoje. Algumas críticas negativas se fizeram pela semelhança com o reportório italiano, afinal estilo comum e por vezes de alta qualidade, mas também devido às perspectivas do protestantismo. A ligação com o idioma operático é feita com o facto de muitos dos compositores ter formação já não nas antigas escolas de música religiosa, entretanto extintas.

### O ensino musical. A fundação do conservatório e as vicissitudes da sua história

O ano de 1834 marca uma nova época no ensino musical pelo encerramento das ordens religiosas e da extinção do **Seminário da Patriarcal**. A redução de rendimentos também causou o encerramento de escolas catedrais e conventuais, passando o ensino de música religiosa a ser feito nos seminários, mas quase restringido ao cantochão. Nas cidades onde existe um bispo tinham Seminários de Música e música vocal e instrumental, como são os casos de Coimbra, no Colégio da Sé e em Lisboa na Sé.

Depois de 33 a **Casa Pia** e o Colégio dos Nobres tinham aulas de música. Nesta a escola funcionará até 1838. Na primeira, por decreto de 1835, é criado o [**Conservatório de Música**](#ConservatórioMúsicaLisboa) ligado àquela instituição, mas que regista a ligação com o passado por ter recebido todo o corpo docente do extinto Seminário da Patriarcal, apesar do seu primeiro director [**João Domingos Bomtempo**](#JoaoDomingosBomtempo).

Só em 1844 surge uma instituição que irá constituir um novo marco no ensino da música em Lisboa, a [**Academia dos Amadores de Música**](#AcademiaAmadoresMúsica)

### Músicos portugueses no estrangeiro

Além de Bomtempo, outros músicos portugueses realizaram carreira internacional, como os irmãos Francisco (barítono) e António de Andrade (tenor) que se evidenciaram internacionalmente pelos palcos principais da Europa. Temos ainda a soprano Maria Augusta Correia da Cruz (1869-1901) e o barítono Maurício Bensaúde (1863-1912).

Outro aspecto que contribui para a projecção dos músicos portugueses no estrangeiro é a apresentação de óperas suas em teatros líricos de outros países, como são os casos de Alfredo Keil e Augusto Machado

### A edição musical e o fabrico de instrumentos

A debilidade da burguesia durante todo o séc. XIX não permitiu a formação de um público musicalmente culto e activo o que teve impacto na actividade editorial tal como na produção musical, nas sociedades de concertos, no fabrico de instrumentos pela falta de massa critica e da dita cultura.

### Sociedades

Sociedade Filarmónica (1822) [João Domingos Bomtempo](#JoaoDomingosBomtempo)

Academia Filarmónica (1838) Conde de Farrobo

Assembleia Filarmónica (1839) Conde de Farrobo

Academia Melpomenense (1845) João Alberto Rodrigues da Costa (1798-1879)

### Ensino

**Conservatório de Música** (1834)   
Ligado à Casa Pia;   
Primeiro director:[**João Domingos Bomtempo**](#JoaoDomingosBomtempo);  
1836 – Integração no Conservatório Geral de Artes Dramáticas;  
1845 - Assume a direcção o **Conde de Farrobo**Única escola de música oficial em todo o país durante o séc. XIX;

**Conservatório Geral de Artes Dramáticas** (1836)  
Reforma de **Almeida Garrett**

**Colégio dos Nobres** (17xx-1838)

**Academia dos Amadores de Música** (1844) Lisboa

### Biografias

***Alfredo Keil*** (1850-1907) interessou-se muito pelo teatro musicado, tendo escrito a partitura de várias peças, de que destacaremos as óperas "Susana", "Dona Branca", "Irene" e "Serrana", esta a melhor de todas; tinha o objectivo de criar uma tradição nacional em que o texto cantado fosse escrito em língua portuguesa; escreveu música do hino nacional, "A Portuguesa", vigorosa manifestação de protesto por motivo do ultimato de 1890 e Henrique Lopes de Mendonça encarregou-se de elaborar o poema; foi também importante coleccionador de instrumentos musicais antigos, reunindo um acervo respeitável que constituiu o fundo do que veio a ser o Museu do Conservatório Nacional de Lisboa; foi arqueólogo muito competente e interessou-se por outros ramos da Etnografia, móveis, trajos, moedas, objectos de adorno e decoração, etc.

***António Leal Moreira*** (1758-1819) era aparentado com Marcos Portugal, devido a ter casado com uma irmã deste; foram condiscípulos, durante os estudos musicais que ambos fizeram em Lisboa; António Leal Moreira exerceu as funções de organista e mestre de capela, na sé patriarcal e na **capela real**; ao inaugurar-se o [**Teatro de São Carlos**](#_Teatro_S._Carlos), foi nomeado seu director, o primeiro a ocupar este lugar e a desempenhar tais funções; apesar de seguir o gosto italianizante, cultivou também o estilo e os temas nacionais, não se deixando desenraizar completamente; escreveu diversas óperas e muita música sacra; era da autoria de sua autoria a missa executada nas festas da aclamação da rainha D. Maria I.

***António Luís Miró*** (1815 - 1853)Nasceu em Granada a 25 de Julho de 1815. Veio para Portugal muito novo. Em Lisboa foi discípulo de [Domingos Bomtempo](#JoaoDomingosBomtempo) e de Fr. José Marques, começando por ganhar fama de excelente pianista. No entanto, foi como compositor teatral que ficou mais famoso. Peças suas eram representadas no Teatro das Laranjeiras, no Teatro de S. Carlos, no Teatro de D. Maria. Devem-se-lhe também duas missas, matinas e outros trechos religiosos. Em 1849 vai viver para o Brasil, onde acabou por falecer em Maio de 1853.

***António Maria Celestino*** (1824-1871), que actuou em vários países da Europa e nos do cone sul da América, distinguiu-se nos meados desta centúria pelos seus dotes artísticos, como barítono de mérito invulgar; veio a morrer no Brasil, vítima de uma agressão pessoal; quase contemporânea de António Celestino foi a cantadeira Maria Severa, figura lendária da vida boémia lisboeta, que serviu a Júlio Dantas para sobre ela elaborar o conhecido romance e a peça teatral de títulos iguais ao seu nome

***Augusto de Oliveira Machado*** (1845-1924) aperfeiçoou-se em Paris, onde conviveu com figuras salientes do meio musical; cultivou a modalidade de música ligeira e debruçou-se também sobre a opereta e a ópera; como curiosidade, informamos que este autor escreveu a partitura para o texto de Júlio Dantas da comédia de costumes intitulada ***"Rosas de todo o ano"***; também se interessou pelo aperfeiçoamento dos métodos de ensino, podendo afirmar-se que, em grande parte, se ficou devendo à sua actuação o que de bom apresentou a reforma do Conservatório Nacional de Música, em 1901

**Francisco de Sá Noronha** (Viana do Castelo, 1820 - Rio de Janeiro, 1881) foi um violinista, e compositor português. Entre as suas obras destacam-se as óperas Beatrice di Portogallo (1863), e Tagir (1876). Refira-se ainda o Arco de Sant'Anna (1867), com libreto baseado no romance homónimo de Almeida Garrett, publicado em duas partes, em 1845 e 1850. Esta ópera estreou em 1867 no Teatro de São João, no Porto, e foi levada à cena no Teatro de São Carlos, em Lisboa, no ano seguinte

***João Domingos Bomtempo*** (1771-1842) é outro nome grande, talvez tão grande como o de Marcos Portugal, se não até maior do que o dele; é um astro saliente do panorama nacional e obreiro de um projecto que se desenvolveu nos anos futuros — a remodelação e modernização dos estudos musicais, a partir da fundação do Conservatório Nacional de Música, de Lisboa, de que foi o primeiro director; entre as suas numerosas obras, uma delas merece destaque especial, o ***Requiem "à memória de Camões*";** o seu valor tem sido reconhecido pelos musicólogos mais competentes e o seu prestígio tem crescido muito nas últimas décadas; assou longas temporadas de exílio na França e na Inglaterra, por razões políticas e também com o objectivo de aperfeiçoamento artístico; o seu valor era muito apreciado naqueles países, onde teve amigos e protectores; em Portugal, tomou sobre os seus ombros a tarefa de reformar o sistema do ensino da música, obtendo razoáveis resultado; se mais não fez, foi porque não encontrou colaboradores actualizados, tendo de servir-se de mestres formados nas antigas escolas; procurou combater a influência da música italiana, valorizando os temas nacionais

***Marcos António da Fonseca Portugal*** (1762-1830) estudou em Lisboa, aluno de Sousa Carvalho no Seminário da Patriarcal; tem início de carreira em 1785 com a direcção musical do **Teatro do Salitre**; sete anos depois parte para Itália onde se aperfeiçoa e consegue uma bem-sucedida carreira de compositor de ópera, a partir da estreia em 1793 em Florença. As suas obras são apresentadas em todos os grandes teatros italianos, europeus e na Rússia. É com uma sua ópera que Napoleão reabre em paris em 1801 o Théâtre Italien. É considerado o compositor português cuja obra mais se internacionalizou, devido em boa parte à inclusão de árias soltas nos programas de concertos de célebres cantores e cantoras da época. Em 1800, ao estabelecer-se em Lisboa, substitui o cunhado [**António Leal Moreir**a](#AntonioLealMoreira) no lugar de director musical do [Teatro de S. Carlos](#_Teatro_S._Carlos), assumindo igualmente a direcção da **Capela Real** . Parte para o Rio de Janeiro em 1810 para se juntar à corte portuguesa.

**Miguel Ângelo Pereira** (1843-1901) residiu durante alguns anos no Brasil, onde estudou; prestou particular interesse à música sacra e à música de teatro, segundo os hábitos do tempo; tinha temperamento muito difícil e isso prejudicou-o enormemente; morreu pobre e atacado de debilidade mental; mesmo assim, bastante lhe ficou devendo a cultura musical!

## Do séc. XX aos nossos dias

**Objectivos**

* Processos pelos quais o pólo central da vida musical portuguesa se deslocou do teatro lírico para a música instrumental desde finais do séc. XIX;
* O aparecimento de Sociedades de Concertos e suas actividades
* Papel da Real Academia de Amadores de Música na promoção e divulgação musical
* Caracterizar a acção de Bernardo Valentim Moreira de Sá enquanto violinista, maestro, pedagogo e musicógrafo
* Importância de José Viana da Mota como artífice da mudança operada no inicio do séc. a nível do ensino e do gosto publico
* A acção de Luís de Feitas Branco como o introdutor do modernismo em Portugal
* As formas que assumiram as tendências impressionistas, nacionalistas e neoclássicas e respectivos compositores
* Obra de Lopes Graça à luz das tendências que representou
* Politica musical do Estado Novo
* Compositores mais relevantes no panorama musical contemporâneo
* Papel da Fundação Calouste Gulbenkian

### As tentativas de renovação da vida musical: as influências germânicas e a música instrumental

No plano cultural a década de setenta do séc. XIX marca o inicio de um novo período com a Geração de 70 e com a ligação do país ao exterior através de ligação ferroviária à Europa, com uma nova aproximação, mais aprofundada e actualizada, à cultura francesa.

Uma das consequências é o desenvolvimento da investigação histórica e etnológica da música portuguesa com ligação à divulgação de ideias positivistas pelos nomes de **Sousa Viterbo** ou Ernesto Vieira.

A principal mudança na vida musical portuguesa reside na deslocação do seu pólo central do teatro lírico para a música instrumental, o que se verifica particularmente em Lisboa e Porto. Em Coimbra não existia público em número suficiente para permitir o desenvolvimento do género, mantendo-se essencialmente ligado ao meio boémio e estudantil.

Um factor determinante é a aproximação dos músicos portugueses à música alemã que se transformará na formação base dos músicos na transição do séc. XIX para o séc. XX. Assim, encontramos [**Bernardo Valentim Moreira e Sá**](#BernardoVieiraMoreiradeSá) e [**Alexandre Rey Colaço**](#AlexandreReyColaço) que estudaram naquele país.

#### As associações de concertos como ponto de partida para o desenvolvimento da música instrumental

O aparecimento de sociedades de concertos acentuou-se a partir dos anos 60.

A mais importante instituição lisboeta em finais do séc. seria a [**Real Academia dos Amadores de Música**](#AcademiaAmadoresMúsica) em 1884. A Academia tinha como objectivos difundir o gosto pela música através do ensino, de concertos e de conferências. Paralelamente desenvolveu uma importante acção pedagógica, vindo a transformar-se numa espécie de Conservatório paralelo, sendo de realçar a formação germânica de vários dos seus professores. À academia esteve também ligado [**Alexandre Rey Colaço**](#AlexandreReyColaço), pianista e compositor que mais tarde se dedica especialmente ao ensino quer no Conservatório quer na Academia de Amadores.

#### [José Viana da Mota](#JoséVianadaMota_Bio) e a renovação da vida musical e do ensino

Símbolo do germanismo na música portuguesa. Através da sua actividade como pianista, compositor, pedagogo e musicógrafo opera uma verdadeira mudança, nas primeiras décadas do séc. XX, tanto ao nível do ensino musical como do gosto do público.

Com a sua formação germânica tenta criar um estilo nacional através da ideia de recriação do nosso folclore nacional. De concepção oitocentista, pretende assim integrar temas populares na arte de compor ou instrumentar, também como símbolo nacionalista, que ressurge com o ***Ultimatum*** de 1890.

Elabora conjuntamente com [Luís de Freitas Branco](#LuísFreitasBranco_bio) importante reforma (1919) no ensino musical, destinada à instituição que então dirigia o [**Conservatório de Música**](#ConservatórioMúsicaLisboa) de Lisboa. É a primeira reforma de fundo desde Bomtempo.

A acção reformadora de Viana da Mota centrou-se principalmente na oposição à cultura da ópera italiana que predominou durante os séculos XVIII e XIX, em favor de um reportório de raiz germânica.

#### [Luís de Freitas Branco](#LuísFreitasBranco_bio) e a introdução do modernismo em Portugal

Simultaneamente compositor, pedagogo e musicógrafo, em conjunto com [**Viana da Mota**](#JoséVianadaMota_Bio), o papel de aproximar a música portuguesa das correntes estéticas europeias mais modernas da época, o que lhe valeu a denominação de “**introdutor do modernismo em Portugal**”.

Regressado a Portugal em 1915, desenvolve importante acção pedagógica, colaborando com [Viana da Mota](#JoséVianadaMota_Bio) da reforma do [Conservatório](#ConservatórioMúsicaLisboa).

Tornou-se muito considerado pela facção anti-salazarista da musicografia portuguesa.

A característica principal da sua obra é o seu eclectismo e pouco deve à utilização de temas folclóricos à excepção das ***Suites Alentejanas***. Pode ser dividida em três partes: partindo do poema sinfónico e quase todas as obras da primeira fase; a que compreende as obras de designação clássica, nomeadamente as sonatas e por fim a nacionalista que se subdivide no integralismo Lusitano e a que reflecte o espírito cultural preconizado na reforma do **Conservatório**.

#### Tendências impressionistas, nacionalistas e neoclássicas

Na primeira metade do séc. XX um grupo relativamente grande de compositores tenta se aproximar das várias correntes existentes na música europeia e para os quais Paris e Berlim se tornarão os principais centros de formação.

Um dos mais importantes nomes é o maestro e compositor [Francisco de Lacerda](#FranciscoLacerda) (1869-1934).

Principal aluno e herdeiro do neoclassicismo de Luís de Freitas Branco é contudo Jloy Braga Santos, cuja obra é essencialmente sinfónica.

O nacionalismo com recurso aos temas do folclore português, parece ter sido um objectivo nunca perdido de vista., tendo-se chegado a efectuar trabalho de campo na recolha de materiais.

A falta de uma tradição de música sinfónica e de câmara justifica por vezes a falta de coerência estética.

### A música no período do Estado Novo

#### Fernando Lopes-Graça (1906-1994)

Na obra de Lopes-Graça o carácter nacional decorre do contacto directo com as fontes da música popular, termo expresso num contexto diferente do utilizado no séc. XIX.

#### A progressiva internacionalização da vida musical no pós-guerra: a rádio, a reabertura do S. Carlos, as sociedades de concertos e os festivais

Depois do golpe de estado em 1926, surge em 1933 a **Emissora Nacional** e o grupo de bailado **Verde Gaio**, veículo de propaganda cultural do novo regime com a ideia de estilizar as danças populares. Outro aspecto fundamental foi a Exposição do Mundo Português em 1940 para comemorar o oitavo centenário da fundação de Portugal.

Em resultado da desconfiança do regime em relação às manifestações artísticas não patrocinadas por ele o país tende a isolar-se das correntes artísticas e culturais da Europa contemporânea.

Ligada à Emissora Nacional está a Orquestra Sinfónica

Sob a tutela de António Ferro surge em 1942 um Gabinete de Estudos Musicais ligado à Emissora Nacional, um dos poucos organismos que em conjunto com o grupo Verde Gaio, iria constituir um incentivo à criação musical através de encomendas a vários compositores. As obras resultantes destas encomendas são em termos estéticos aparentadas com um modernismo moderado, sempre próximo das tendências folclóricas.

Com as comemorações de 1940, assinala-se a reabertura do [**S. Carlos**](#_Teatro_S._Carlos) que a partir de 1946 passa a ser administrado directamente pelo Estado se destina a um público essencialmente elitista.

Em 1963, por iniciativa da **FNAT** é criada uma companhia portuguesa de ópera sediada no **Teatro da Trindade**.

#### Dos anos sessenta aos nossos dias

O isolamento das décadas de trinta e cinquenta começará a ser quebrado pela progressiva abertura do país ao exterior e, no plano musical, pela vulgarização dos *mass média*, a rádio, a televisão e o cinema. Mas o factor mais importante nos anos sessenta foi o estabelecimento da **Fundação Calouste Gulbenkian**.

No início dos anos sessenta o [Teatro S. Carlos](#_Teatro_S._Carlos) foi objecto de uma tentativa de renovação, a nível de reportório, por João de Freitas Branco.

No início dos anos oitenta formou-se a **Orquestra Sinfónica do Teatro de S. Carlos** assim como uma companhia residente que passaria a dar suporte da grande maioria do reportório levado à cena.

### Sociedades

**Sociedade de Concertos Populares** (1860), Augusto Neuparth e Guilherme Cossoul

**Sociedade de Concertos de Lisboa** (1875)

**Orquestra 24 de Junho**

### Ensino

**Academia dos Amadores de Música** (1844) Lisboa

**Conservatório de Música** (1834)   
1917 – José Viana da Mota

**Conservatório do Porto** (1917)   
Bernardo Vieira Moreira de Sá que elaborou um plano de estudos que serviu de base à reforma de **Viana da Mota** no **Conservatório de Lisboa** dois anos mais tarde.

### Biografias

***Alexandre Rey Colaço*** (1854-1928) é uma personagem bastante excêntrica, quanto ao desenrolar da sua vida; nasceu em Tânger, no norte da África, estudou e começou a fazer carreira na Espanha e na França; dedicou a sua melhor atenção à música de concerto e granjeou fama de muito bom professor, tendo como discípulos alguns dos mais destacados músicos portugueses da primeira metade do século XX; pôde aproveitar a protecção de um mecenas excepcional para o nosso meio, o conde de Daupiás, o malogrado filantropo lisboeta Pedro Eugénio Daupiás.

***Bernardo Vieira Moreira de Sá*** 1853-1924) possuía dotes mais salientes, qualidades mais destacadas; foi crítico de arte, de muito bom nível; reagiu energicamente contra o gosto italianizante, então comum e vulgar entre nós, o que é prova de modernidade, pelo menos em relação à sua época; o seu interesse artístico prendia-se muito à música de concerto, prestando atenção muito especial à música de câmara. Também responsável pela fundação em 1917 do Conservatório do Porto.

***Francisco Inácio Silveira de Lacerda*** (1869-1934) foi compositor, regente de orquestra e conferencista de muito valor e sólidos conhecimentos; não deve deixar-se sem referência o nome deste notável açoriano; segundo João de Freitas Branco, foi o primeiro português que, no domínio da direcção de orquestras, alcançou excepcional prestígio no estrangeiro; contribuiu muito para o progresso da cultura musical portuguesa, exercendo crítica erudita — séria, emulativa, construtiva.

***[José Viana da Mota](#JoséVianadaMota_tit)*** (1868-1948) é talvez o astro mais brilhante da música portuguesa dos fins do século passado e início do século actual, o século XX. Foi pianista de renome internacional e também inspirado compositor. Residiu longos anos no estrangeiro. Era detentor de uma técnica executiva muito pessoal. Um dos grandes prémios mundiais, destinado a galardoar o valor e a dedicação dos jovens pianistas, ostenta o seu nome prestigioso

***[Luís Maria da Costa de Freitas Branco](#LuísFreitasBranco_tit)*** (1890-1955) foi também notável professor, compositor e musicólogo; interessou-se muito pela elevação do nível técnico dos artistas e seu aprimoramento cultural; tinha em alta consideração as possibilidades intelectuais dos executantes e dos ouvintes.

**S. João**

1793



**S. Carlos**

1798

1808

1821

1834



# Glossário

**Cantochão** = canto litúrgico medieval a uma só voz. O mesmo que canto Gregoriano.

**Cantata** = género vocal com acompanhamento instrumental que se desenvolve em Itália a partir do período barroco estendendo-se depois a toda a Europa. O texto que serve de base pode ser de temática profana ou religiosa.

**Capela** = Termo que desde os finais da Idade Média designa o conjunto de cantores e instrumentistas no serviço litúrgico privativo dos reis e grandes senhores bem como das igrejas e sés catedrais.

**Contraponto** = Técnica de composição que consiste na combinação de duas ou mais linhas melódicas sobrepostas.

**Farsa** = Entremez = género músico-teatral de origem medieval muito cultivado em Portugal no século XVI e de novo nos séculos XVIII e princípios do XIX. Nesta última fase o papel da música era limitado a algumas áreas, duetos e secções corais intercaladas no texto declamado, que eram cantadas pelos próprios actores.

**Madrigal** = género vocal polifónico (em certos casos com acompanhamento instrumental), muito utilizado em Itália desde cerca de 1520 até meados do século XVII.

**Serenata** = Tipo de música ou o ato de apresentar essa música, à noite e ao ar livre, geralmente sob a janela de alguém que se quer homenagear. Como tipo de música não tem forma determinada. Muitos compositores eruditos escreveram serenatas, entre os quais Mozart, Beethoven e Brahms. Os versos eram quase sempre redondilhas maiores, isto é, de sete sílabas.

**Villancico** = The villancico (or vilancete, in Portuguese) was a common poetic and musical form of the Iberian Peninsula and Latin America popular from the late 15th to 18th centuries. Important composers of villancicos were Juan del Encina, Pedro de Escobar, Francisco Guerrero, Gaspar Fernandes, and Juan Gutiérrez de Padilla.[1]

# Índice remissivo

A

Academia dos Amadores de Música 44, 45, 52

Academia Filarmónica de Lisboa 41

aquitana 7

C

Cancioneiro

Cancioneiro da Ajuda 7

Cancioneiro da Biblioteca Nacional 7

Cancioneiro da Vaticana 7

**cantiga**

cantiga de amigo 7

cantiga de amor 7

cantiga de escárnio e maldizer 7

Capela Real 47

Casa Pia 44

Colégio dos Nobres 44

Coliseu dos Recreios 42

**Concílio de Burgos** 5

**Concílio de Coyança, (1050**) 6

**Concílio de Trento** 5

Cónegos Regrantes 6

Conservatório de Música 44, 45, 49, 52

Conservatório de Paris 42

Conservatório do Porto 52

Conservatório Geral de Arte Dramática 43

Conservatório Geral de Artes Dramáticas 45

Contra-Reforma 5

D

D. Dinis 8

E

Emissora Nacional 50, 51

F

FNAT 51

Fundação Calouste Gulbenkian 51

M

Mosteiro de Lafões 6

Mosteiro de Paço de Sousa 6

Mosteiro de Pendorada 6

Mosteiro de Santo Tirso 6

Mosteiro de Tarouca 6

Mosteiro de Tibães 6

Mosteiro do Bouro 6

Mosteiro Nossa Senhora do Vimieiro 6

Mosteiro Santa Justa de Coimbra 6

Mosteiro São Pedro de Rates 6

O

Onomastia

Alexandre Herculano 41

Alexandre Rey Colaço 49, 53

**Alfredo Keil** 41, 46

Almeida Garret 43, 45

Almeida Garrett 41

Andrade, António 44

Andrade, Francisco 44

António Leal Moreira 37, 40, 46, 47

António Luís Miró 39, 40, 41, 46

António Maria Celestino 40, 46

Augusto Machado 40, 46

Bernardo Vieira Moreira de Sá 53

Ciríaco Cardoso 40

Conde de Farrobo 38, 43, 45

Francisco de Lacerda 50, 53

Francisco de Sá Noronha 40, 41, 46

Francisco Xavier Mignoni 40

João de Freitas Branco 51

João Domingos Bomtempo 42, 44, 45, 47

João Evangelista Pereira da Costa 40

Joaquim Casimiro Júnior 39

José Viana da Mota 52, 53

Luís de Freitas Branco 49

Luís Freitas Branco 49, 53

Manuel Inocêncio Liberato dos Santos 40

Marcos Portugal 37, 40, 42, 46, 47

Maria Augusta Correia da Cruz 44

Maurício Bensaúde 44

Miguel Ângelo Pereira 41, 47

Mozart 37

Pietro António Coppola 38

Verdi 38

Viana da Mota 49

Wagner 38, 41

Ordem de Cister 6

Ordem de Cluny 6

Ordens Militares 6

Hospitalários em Leça 7

Ordem de Santiago em Palmela 7

Templários em Tomar 7

Orquestra Sinfónica 51

Orquestra Sinfónica do Teatro de S. Carlos 51

*Os infantes em Ceuta* 41

P

Palácio de Cristal 38

Pergaminho Vindel 8

R

Regra de S. Bento 6

repertório profano 7

rito bracarense 5

*rito hispânico* 5

rito romano 5

S

Seminário da Patriarcal 44

sistema notacional 7

Sociedades

Academia dos Amadores de Música 49

Academia Filarmónica 45

Academia Melpomenense 45

Assembleia Filarmónica 45

Orquestra 24 de Junho 52

Sociedade de Concertos de Lisboa 52

Sociedade de Concertos Populares 52

Sociedade Filarmónica 42, 43

*Suites Alentejanas* 50

T

Teatro Bairro Alto 39

Teatro Baquet 40

Teatro D. Maria II 37, 40

Teatro da Trindade 51

Teatro de S. Carlos 41

Teatro Laranjeiras 39

Teatro Rua do Salitre 39, 40, 47

Teatro Rua dos Condes 39, 40

Teatro S. Carlos 36, 37, 40, 42, 47, 51

Teatro S. João 36, 40

Teatro Thalia 39

V

Verde Gaio 50

**Villancico** 55

1. Melodia curta ou sinais de notação usados no cantochão, na Idade Média. [↑](#footnote-ref-1)
2. Estilo pretensioso, muito abundante de ornamentos e trocadilhos. [↑](#footnote-ref-2)