Música e História

ESTUDOS EM HOMENAGEM A
Manuel Carlos de Brito

COORDENADORES

Manuel Pedro Ferreira

Teresa Cascudo



Edições Colibri

CESEM

Música e História:
Estudos em homenagem
a Manuel Carlos de Brito



Luísa Cymbron

Manuel Pedro Ferreira
Teresa Cascudo
(coord.)

MÚSICA E HISTÓRIA: ESTUDOS EM HOMENAGEM A MANUEL CARLOS DE BRITO

Edições Colibri
•
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

MÚSICA E HISTÓRIA

Música e história : estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito / coord. Manuel Pedro Ferreira, Teresa Cascudo. – (Estudos musicológicos ; 18)
ISBN 978-989-689-662-1

I – FERREIRA, Manuel Pedro, 1959-
II – CASCUDO, Teresa, 1968-

CDU 78

Título
Música e história: estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito

Coordenação
Manuel Pedro Ferreira
Teresa Cascudo

Paginação
Luísa Gomes

Edição
Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Ilustração da capa
[Jovem cantora acompanhada por flautista],
Biblioteca Nacional de Portugal, cota e-1129-v

Depósito legal
424 195/17

Lisboa, Junho de 2017

Índice

Tabula Gratulatoria vii

Historiar a vida musical portuguesa: Um percurso exemplar xi

Publicações de Manuel Carlos de Brito xvii

Ensaios

O caderno Barbieri e as Cantigas de Santa Maria: Uma nota de rodapé
Manuel Pedro Ferreira 3

Relating History: Music and Meaning in the *Relaciones* of the Canonization of St Raymond Penyafort, Barcelona 1601
Tess Knighton 27

Patterns for Sixteenth- to Early-Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass
João Pedro d'Alvarenga 53

A presença do órgão na liturgia portuguesa entre o Concílio Tridentino e a Secularização
Gerhard Doderer 77

Música política: Los embajadores en la vida musical de los siglos XVII y XVIII
Anna Tedesco 143

Música, cerimonial e representação política: *Sant'Antonio dei Portoghesi* no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca (1683-1728)
Cristina Fernandes 155

Naples in Opera: *Partenope* by Domenico Sarro (1722) and Leonardo Vinci (1725)
Dinko Fabris 175

El Facco que se ve
Aníbal Enrique Cetrangolo 201

Sobre os primórdios da crítica musical em Portugal
Paulo Ferreira de Castro 213

Gaieté et sensibilité dans *Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise* (1797)
Michel Noiray 229

Figaro and Musical Barbers and Hair Stylists in the *Teatro de Cordel*
David Cranmer 259

Opera Houses in Eighteenth Century Portuguese America
Rosana Marreco Brescia 273

O *Te Deum* e a obra conhecida de Luís Álvares Pinto: A trajetória de um espólio dos trópicos – Cronologia (comentada) das edições e registros discográficos disponíveis
Sérgio Dias 283

El gran ausente: Reflexiones sobre el siglo XIX musical español
Juan José Carreras 299

Os primeiros passos em direcção à crítica musical: Algumas considerações sobre a presença da música na imprensa da Lisboa liberal (1822-1855)
Francesco Esposito 309

«Les deux pigeons» e as vicissitudes do amor: Transferências culturais e intertextualidade no teatro musical de Francisco de Sá Noronha
Luísa Cymbron 331

Política, riso e censura: O caso da ópera cómica portuguesa *As penas de um Pavão* (1868)
Isabel Novais Gonçalves 357

Tres óperas «montañesas» en la prensa: Un estudio comparativo de la recepción crítica de *Serrana*, *La Fada* y *Mendi-mendiyan*
Teresa Cascudo 371

O Fado na composição erudita do final de oitocentos
Maria José Artiaga 383

«Contribuir activamente para a educação musical dos portuguezes»: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal
Joaquim Carmelo Rosa 403

Visão e perspectivas do projecto *GermInArte:* A qualificação de recursos humanos e profissionais nos cuidados prestados na infância como alicerce para o desenvolvimento social e humano
Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues, Paulo Ferreira Rodrigues 423

Notas biográficas dos autores 441

Índices remissivos 449

Tabula Gratulatoria

Adriana Latino (Lisboa, PT)
Alberto Pacheco (Rio de Janeiro, BR)
Álvaro Torrente (Madrid, ES)
Andrea Bombi (Valencia, ES)
Anna Tedesco (Palermo, IT)
Annibale Cetrangolo (Veneza, IT)
Antonio Martín Moreno (Granada, ES)
Bernadette Nelson (Lisboa, PT)
Cristina Bordas (Madrid, ES)
Cristina Fernandes (Lisboa, PT)
Damien Colas (Paris, FR)
David Cranmer (Lisboa, PT)
Dinko Fabris (Nápoles, IT)
Drew Edward Davies (Evanston, Ill., US)
Egberto Bermudez (Bogotá, CO)
Emilio Casares Rodicio (Madrid, ES)
Fabrizio della Setta (Pavia, IT)
Francesco Esposito (Nápoles, IT)
Franco Piperno (Roma, IT)
Gerhard Doderer (Lisboa, PT)
Gabriela Gomes da Cruz (Ann Arbor, Mich., US)
Giorgio Monari (Roma, IT)
Giulia Anna Romana Veneziano (Potenza, IT)
Helena Maria Rodrigues (Lisboa, PT)
Isabel Novais Gonçalves (Lisboa, PT)
Iskrena Yordanova (Lisboa, PT)
João Soeiro de Carvalho (Lisboa, PT)
João Pedro d'Alvarenga (Lisboa, PT)
Joaquim Carmelo Rosa (Lisboa, PT)
Jorge Alexandre Costa (Matosinhos, PT)
Jorge Matta (Lisboa, PT)
José Máximo Leza (Salamanca, ES)
José Oliveira Martins (Porto, PT)
Juan José Carreras (Zaragoza, ES)
Louise K. Stein (Ann Arbor, Mich., US)

Lucio Tufano (Nápoles, IT)
Luis Robledo (Madrid, ES)
Luísa Cymbron (Lisboa, PT)
Luiz Alves da Silva (Zurique, CH)
Manuel Morais (Lisboa, PT)
Manuel Pedro Ferreira (Lisboa, PT)
María Carmen Gómez Muntané (Barcelona, ES)
Maria Elizabeth Lucas (Porto Alegre, BR)
Maria João Carvalho de Almeida (Lisboa, PT)
Maria José Artiaga (Lisboa, PT)
Maria José Borges (Lisboa, PT)
Michel Noiray (Paris, FR)
Miguel Ángel Marín (Logroño, ES)
Owen Rees (Oxford, GB)
Pablo Lorenzo Rodríguez (Logroño, ES)
Paologiovanni Maione (Avellino, IT)
Paolo Pinamonti (Veneza, IT)
Paulo Ferreira de Castro (Lisboa, PT)
Paulo Kühl (Campinas, BR)
Pere Ferré (Faro, PT)
Reinhard Strohm (Oxford, GB)
Ricardo Tacuchian (Rio de Janeiro, BR)
Robert L. Kendrick (Chicago, Ill., US)
Rosanna Brescia (Porto, PT)
Rui Cabral (Lisboa, PT)
Rui Campos Leitão (Lisboa, PT)
Rui Vieira Nery (Lisboa, PT)
Salwa Castelo-Branco (Lisboa, PT)
Sérgio Dias (Recife, BR)
Sergio Vartolo (Verona, IT)
Teresa Cascudo (Logroño, ES)
Tess Knighton (Barcelona, ES)
Tibor Tallián (Budapeste, HU)
Xoán M. Carreira (A Coruña, ES)

Historiar a vida musical portuguesa: Um percurso exemplar

Em meados da década de 70, num país sacudido pela Guerra Colonial e pela Revolução, ainda em crise e em redefinição, onde o ensino musical tinha fraca abrangência e repousava sobre frágeis alicerces, pensar na possibilidade de uma musicologia institucionalmente reconhecida em Portugal era uma utopia. Passadas quatro décadas, a situação do estudo da música no país mudou radicalmente a todos os níveis de formação, incluindo os mais elevados. Num primeiro momento, a musicologia regressou à universidade e, de norte a sul do país, o ensino musical expandiu-se, diversificou-se e foi paulatinamente introduzido em diversas instituições do ensino superior; num segundo momento, os centros de estudos, entretanto criados em âmbito universitário, mudaram decisivamente as condições de investigação. Hoje, em vez de meia dúzia de estudiosos sérios e de esforços isolados, existe uma «massa crítica» de pesquisadores, trabalhando frequentemente em equipa, que se debruçam sobre os mais variados temas de acordo com abordagens teóricas e metodológicas que se enquadram de forma natural na cena musicológica internacional.

Entre aqueles que contribuíram para que tudo isto fosse possível, Manuel Carlos de Brito merece um lugar de destaque e a correspondente homenagem por parte de colegas e antigos alunos. É esse o objectivo do presente volume: assinalar um percurso que faz parte da história da disciplina em Portugal. Este percurso focou-se no passado musical português, mas tem tido como princípios orientadores a actualização científica, a perspectiva cosmopolita da investigação (com a correspondente inserção em redes internacionais) e a defesa de «um campo unificado da musicologia onde os seus diversos ramos possam

colaborar, orientados por uma perspectiva por assim dizer antropológica dos fenómenos musicais»[1].

Esta trajectória científica está naturalmente entrelaçada com a formação e os interesses pessoais de Manuel Carlos de Brito. Nascido a 26 de Abril de 1945 na cidade do Porto (onde iniciou a sua aprendizagem musical no Curso Silva Monteiro e posteriormente com Maria Teresa Macedo), foi em Lisboa, no Conservatório Nacional, que terminou em 1967 o Curso Geral de Composição, Acústica e História da Música, tendo estudado com Macário Santiago Kastner (curso livre) e, a título particular, com Jorge Croner de Vasconcelos. Paralelamente, frequentou e completou o curso de Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa[2]. A partir de 1967 foi professor de Educação Musical e Canto Coral na Academia de Música de Santa Cecília e noutras escolas da capital. Interessou-se seriamente pela direcção musical, tendo frequentado em 1968 os cursos de Verão de direcção de orquestra do Mozarteum de Salzburgo, orientados por Bruno Maderna e Herbert von Karajan; e em 1970, o curso de aperfeiçoamento para professores de Canto Coral, promovido pela Fundação Calouste Gulbenkian. Dirigiu, entre outros, os Coros da Basílica da Estrela e da Juventude Musical Portuguesa e o Orfeão Académico de Coimbra.

Em 1971 foi mobilizado para o exército e cumpriu o serviço militar obrigatório, primeiro como alferes miliciano e depois como capitão (com passagem pela Guiné e por Angola, onde o 25 de Abril o surpreendeu). A imersão no mundo musicológico começaria pouco depois do seu regresso de África em 1975, altura em que retomou as actividades de professor e regente. De 1976 a 1979 foi bolseiro do British Council e do Instituto Nacional de Investigação Científica no King's College da Universidade de Londres, onde estudou com Brian Trowell, Thomas Walker, Stanley Boorman, Pierluigi Petrobelli e Reinhard Strohm (orientador da sua dissertação doutoral). Em 1977 foi-lhe conferido o grau de Master of Music com base na tese «Villancicos in a Portuguese Monastery - A Study and Partial Transcription of Coimbra

[1] Manuel Carlos de BRITO, *Estudos de história da música em Portugal*, Lisboa: Editorial Estampa, 1989, p. 19.

[2] Devido à mobilização, adiante referida, de Manuel Carlos de Brito para a guerra colonial, a apresentação pós-lectiva da sua tese de licenciatura em Filologia Germânica ficou em suspenso; em 1974, tendo cessado essa exigência, o curso foi dado oficialmente por concluído.

MM 228, 238 and 240» e em 1978 obteve um diploma de pós-graduação em Música Antiga da Guildhall School of Music and Drama.

Após o seu regresso a Portugal, foi professor de História da Música no Conservatório de Música do Porto (1979-1982) e no Conservatório Nacional em Lisboa (1982-1986). No Porto, insatisfeito com os recursos pedagógicos disponíveis, escreveu uma História da Música Europeia adequadamente informada, que chegou a circular policopiada e foi um marco para os estudantes de música de então. Em 1986, obteve o grau de Doctor of Philosophy com a dissertação «Opera in Portugal in the Eighteenth Century, 1708-1793». De 1986 a 1992 fez parte da direcção da Associação Portuguesa de Educação Musical, que tinha assumido desde 1982 um papel fundamental na dinamização da musicologia em Portugal, através da organização periódica de Encontros Nacionais de Musicologia e da publicação das respectivas actas. Em 1987, após fugaz passagem pela Escola Superior de Música de Lisboa enquanto professor de Estética Musical, foi convidado a integrar o Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Este departamento foi pioneiro, não apenas em Portugal, mas na Península Ibérica, na introdução da musicologia moderna na universidade. Manuel Carlos de Brito tornou-se Professor Auxiliar nesse departamento a partir de 1988 e Professor Associado desde 1994, tendo também assumido, por alguns anos, os cargos de Coordenador e de Presidente da sua Comissão Científica. Entre 1997 e 2002 foi cumulativamente responsável pelo Centro de Estudos Musicológicos, actualmente Serviço de Música, da Biblioteca Nacional de Lisboa. Esta secção de música, fundada em 1991, conserva um vasto (e largamente inexplorado) fundo documental, um dos mais importantes do país. Esteve, portanto, ligado a duas instituições que são centrais para a musicologia em Portugal.

Manuel Carlos de Brito ficou especialmente conhecido do público em geral como autor, juntamente com Luísa Cymbron, de uma *História da música portuguesa* (publicada pela Universidade Aberta em 1992) que se tornou imediatamente uma obra de referência obrigatória. Dirigiu ainda, entre 1996 e 2010, a primeira série da *Revista Portuguesa de Musicologia*, editada pela Associação Portuguesa de Ciências Musicais e que era então a única publicação periódica especializada em temas musicais relacionados com Portugal. Para além das tarefas próprias da docência universitária — preparação e leccionação de aulas, orientação

de doutorandos e de mestrandos, responsabilidades de coordenação, participação em júris e comissões — e, obviamente, das suas publicações, cabe destacar a sua participação em perto de noventa congressos e colóquios, que, ao longo de décadas, construíram a sua sólida reputação. Esta reputação ultrapassou fronteiras, o que é sublinhado pelos numerosos contributos em publicações enciclopédicas estrangeiras; pela sua participação em projectos de investigação e conselhos consultivos internacionais; pela sua passagem como professor visitante pelo Departamento de Música da Universidade de Chicago (2001); e pela sua eleição para o conselho directivo da Sociedade Internacional de Musicologia (2007-2012).

Como se pode comprovar na listagem das suas publicações, incluída neste volume, Manuel Carlos de Brito tem estudado a música em Portugal do ponto de vista histórico, mas recusando qualquer tipo de nacionalismo essencialista. A sua atenção incidiu especialmente nas influências externas e na conexão da música portuguesa com os circuitos internacionais. Nas suas palavras, «se especificidade existe na história da nossa música, é justamente através da pesquisa das suas relações com as tradições musicais dominantes na Europa que será possível determiná-la com clareza e rigor, e não na deliberada ignorância ou esquecimento dessas relações»[3]. Consequentemente, são numerosos os estudos da sua autoria nos quais tem tomado em consideração as ligações externas, particularmente com Itália, Espanha, os Países Baixos, a Áustria e o Brasil. Tem abordado assuntos tais como a recepção crítica da vida musical portuguesa na imprensa alemã, a influência da ópera italiana ou a presença da música na expansão portuguesa.

O seu principal campo de investigação abrange a música dos séculos XVII a XIX, particularmente o estudo da ópera em Portugal no século XVIII, tema ao qual dedicou a sua tese de doutoramento. O livro resultante, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (Cambridge, 1989) foi distinguido em 1990 com o Prémio de Ensaísmo Musical do Conselho Português da Música. Este livro deve ser considerado um ponto de referência para a historiografia da música em Portugal, não apenas pelo rigoroso e detalhado estudo das fontes primárias arquivísticas sobre as quais se baseou, mas, sobretudo, pela então nova abordagem a um fenómeno desvalorizado pela historiografia fundada

[3] M. C. BRITO, *Estudos* (v. n. 1), p. 10.

nas categorias de autor e obra e condicionada pelo legado musical germânico: a música dos teatros, de uma perspectiva que privilegia os agentes, as práticas de produção e as instituições. Ao mesmo tempo que evidenciava com o carácter interpretativo e interdisciplinar do seu trabalho o carácter obsoleto do paradigma positivista ainda dominante na época em Portugal, Manuel Carlos de Brito traçou, de forma minuciosa, o retrato de uma Lisboa (e também de um Porto) cosmopolita e ávida das diversões que, como é evidente, os diversos géneros de teatro musical podiam proporcionar; e legitimou o estudo da ópera italiana, considerada tradicionalmente, na perspectiva nacionalista, uma «invasão», ou, na perspectiva evolucionista fundada no primado da música absoluta, um símbolo de «atraso» civilizacional.

À distância, esta abordagem à vida musical em Portugal que põe de parte os preconceitos dogmáticos e procura perspectivas inovadoras solidamente escoradas na documentação — uma atitude que alastra à sua restante produção musicológica — constitui um dos maiores contributos de Manuel Carlos de Brito para a disciplina. Para ele, fazer história significa, superando as abordagens reducionistas ideologicamente motivadas, «encetar um diálogo aberto e sem preconceitos com o passado. Diálogo esse que será tanto mais rico e frutuoso quanto maior for a variedade de perguntas que lhe colocarmos, a multiplicidade de perspectivas a partir das quais nos aproximamos dele, os esforços para o fazer falar mas também a atenção com que o escutamos»[4]. Este posicionamento de Manuel Carlos de Brito teve, de resto, uma influência decisiva numa geração de musicólogos espanhóis, que, na década de 90, estavam ainda muito limitados pela vigência de discursos particularistas e essencialistas exacerbados pelo franquismo, os quais se tinham originado um século antes. Os problemas próprios da historiografia musical têm sido, aliás, um dos objectos da sua reflexão, que com típica lucidez, objectividade e clareza de estilo, marcou decisivamente não só a actual abordagem da música portuguesa de setecentos, mas também a nossa percepção sobre o vilancico seiscentista e o debate sobre o maneirismo na música portuguesa do século XVI.

Finalmente, Manuel Carlos de Brito ganhou o apreço de colegas e alunos não apenas pela sua competência e generosidade, vasta cultura e honestidade intelectual, como pelo raro sentido de humor, discrição no

[4] M. C. BRITO, *Estudos* (v. n. 1), p. 27.

trato social e invariável bonomia: não prescindindo de afirmar as suas ideias (e o próprio valor) com frontalidade e firmeza, é-lhe totalmente alheio o tipo de ambição que leva alguém a prejudicar o próximo, ou a preferir o êxito político ao calor da amizade.

É precisamente a essa amizade que brinda o presente livro. A *Tabula gratulatoria* testemunha o seu largo horizonte e o relacionamento privilegiado com o mundo latino europeu; as contribuições finalmente recolhidas durante o prazo estabelecido para o efeito são assinadas por musicólogos de três gerações sucessivas, oriundos de Portugal, Brasil, Espanha, Inglaterra, França e Itália, os quais optaram por escrever em quatro línguas diferentes. Os coordenadores decidiram dispor os capítulos por ordem cronológico-temática de assunto tratado, da Idade Média à contemporaneidade, se bem que a esmagadora maioria dos ensaios apresentados diga respeito à música de entre 1600 e 1900, aproximadamente, e quase metade deles verse sobre música teatral: o que certamente agradará a quem, sobre o assunto, tanto e tão bem pesquisou, publicou e ensinou.

Manuel Pedro Ferreira
Teresa Cascudo

Publicações de Manuel Carlos de Brito

1. Livros

Estudos de história da música em Portugal, Lisboa: Editorial Estampa, 1989 [Imprensa Universitária 78]. Recensões em: *O Diário - Fim de Semana* (10 de Março de 1990); *Revista de Musicología* XIII/3 (1990), pp. 653-654; *Em Pauta. Revista de Pós-Graduação, Mestrado em Música* 1/2, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1990), pp. 66-69; *Colóquio-Artes* 2ª série/ 32º ano, 87 (Dezembro 1990), p. 70; *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 47/3 (March 1991), pp. 740-742.

Opera in Portugal in the Eighteenth Century, Cambridge: Cambridge University Press, 1989; 2/2007[2] (Prémio de Investigação e Ensaísmo do Conselho Português da Música, 1990). Recensões em: *Times Literary Supplement* (8 September 1989); *Opera* 40 (December 1989), p. 1512; *International Association of Music Libraries. Brio* 26/2 (Winter 1989); *British Bulletin of Publications* 82 (April 1990); *Portuguese Studies* 15 (1990); *Hispanic Review* 58 (Autumn 1990), pp. 533-534; *Revista de Musicología* XIII/3 (1990), pp. 654-656; *Colóquio-Artes* 2ª série/32º ano, 87 (Dezembro 1990), p. 70; *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 47/3 (March 1991), pp. 740-742; *Journal of the American Musicological Society* XLIV/2 (Summer 1991), pp. 332-343; *Deutsche Literatur Zeitung* 1-2 (1992); *Bulletin of Hispanic Studies* 39/2 (April 1992).

com David Cranmer:

Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990 [Colecção Arte e Artistas]. Recensões em: *Notes. Quarterly Journal of the Music Library Association* 48/1 (September 1991), pp. 90-91; *Colóquio-Artes* 2ª série/34º ano, 94 (Setembro 1992), p. 65.

com Luísa Cymbron:

História da música portuguesa, Lisboa: Universidade Aberta, 1992. Recensões em: *Inter-American Music Review* XIII/2 (Spring-Summer 1993), pp. 150-151;

Colóquio-Artes 99 (Junho 1994), p. 73, *idem,* in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 83 (Outubro/Dezembro 1994), p. 21; *Revista Portuguesa de Musicologia* 4-5 (1994-95), pp. 167-216; *Early Music* 24/3 (August 1996), pp. 500-503.

2. Edições musicais

Five Portuguese Villancicos for 3 voices and/or instruments, Newton – Abbot: Antico Edition, 1981.

Vilancicos do século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983 [Portugaliae Musica XLIII]. Recensão em: *Revista de Musicología* VII/1 (1984), pp. 237-238.

3. Artigos

«A Little-Known Collection of Portuguese Baroque Villancicos and Romances», *Research Chronicle of the Royal Musical Association* 15 (1979), pp. 17-37.

«O problema da música na escola secundária», *Jornal de Educação* Ano V, 49 (1981), pp. 20-22.

«Partes instrumentales obligadas en la polifonía vocal de Santa Cruz de Coimbra», *Revista de Musicología* V/1 (1982), pp. 127-139 (*idem*, in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 55-63).

«Um retrato inédito do compositor Francisco António de Almeida», *Jornal de letras, artes e ideias* Ano I, 24 (1982), p. 20 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 123-26).

«Vestígios del teatro musical español en Portugal a lo largo de los siglos XVII y XVIII», *Revista de Musicología* V/2 (1982), pp. 325-335 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 65-75).

«A contratação do castrato Gizziello para a Real Câmara em 1751», *Estudos italianos em Portugal* 45-46-47 (1982-83-84), pp. 281-96 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 127-138).

«Alguns dados inéditos sobre instrumentos musicais em Portugal no século XVIII», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 41 (Abril 1984), pp. 8-11 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 157-165).

«Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII», *Revista de Musicología* VII/1 (1984), pp. 191-203 (revisto como «Concertos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII», in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 167-187).

«Musicology in Portugal since 1960», *Acta Musicologica* LVI, Fasc. I (1984), pp. 29-47.

«Problems Encountered in the Study of Portuguese Musical Relations with Spain, Italy, and the Netherlands During the Renaissance», *Current Musicology* 37/38 (1984), pp. 113-125 (*idem,* como «As relações musicais portuguesas com a Espanha, a Itália e os Países Baixos durante a Renascença», in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 43-54).

«A ópera em Portugal antes da fundação do S. Carlos», *S. Carlos Revista* 1, s.d. [1986], pp. 26-30.

«Tradição e inovação: O lugar da perspectiva histórica no ensino e na prática musical», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 51 (Outubro/ Novembro 1986), pp. 16-23.

«A ópera de corte em Portugal no século XVIII», *Colóquio-Artes* 2ª série/ 30º ano, 76 (Março 1988), pp. 50-57 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 109-121).

«A música profana e a ópera no tempo de D. João V: Vários factos e alguns argumentos», *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos* 2-3 (Maio/Novembro 1989), pp. 105-118.

«Renascença, maneirismo, barroco: O problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII», in E. CASARES – C. VILLANUEVA (coordinación), *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Calo, S.J.*, Santiago de Compostela: Universidade. Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1990 [Colección Aula Aberta. Música nº 1], vol. I, pp. 539-554.

«The Relations between Opera and Spoken Drama in 18th-Century Portugal», *Jahrbuch für Opernforschung 1990*, Frankfurt am Main: Verlag Peter Lang, 1991, pp. 7-23.

«Novos dados sobre a música no reinado de D. João V», in *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 515-533.

«La musique italienne à Lisbonne au temps de Haendel», in D. COLAS, A. PROFIO (eds.), *D'une scène à l'autre: L'opéra italien en Europe*, I: *Les pérégrinations d'un genre,* Wavre: Éditions Mardaga, 2009, pp. 41-52.

4. Comunicações / Conferências (publicadas)

«Le rôle de l'opéra dans la lutte entre l'obscurantisme et les Lumières au Portugal (1731-1742) / O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-1742)», *Informação Musical*, s.l., s.d. [Lisboa, 1983], pp. 32-43 (*idem,* in *La musique et le rite, sacré et profane - Actes du 13e Congrès de la Société Internationale de Musicologie. Strasbourg, 29 août - 3 septembre 1982,* II: *Communications libres réunies par Marc Honegger et Paul Prévost*, Strasbourg: Association des Publications près les Universités de Strasbourg, 1986, pp. 543-554; *idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 95-104).

«Fontes para a história da ópera em Portugal no século XVIII (1708-1793)», *II Encontro Nacional de Musicologia - Actas*, *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 42/43 (Julho/Outubro 1984), pp. 17-23 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 77-94).

«"A Kind of Rousseau But Still More Original": Novos dados sobre o Abade António da Costa», *III Encontro Nacional de Musicologia - Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48 (Janeiro/Março 1986), pp. 26-32 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 139-155).

«A musicologia portuguesa no contexto da musicologia internacional», *III Encontro Nacional de Musicologia - Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48 (Janeiro/Março 1986), pp. 21-23 (*idem,* in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 15-22).

«Portuguese-Spanish Musical Relations During the 18th Century», in E. CASARES RODICIO – I. FERNÁNDEZ DE LA CUESTA – J. LÓPEZ-CALO (eds.), *España en la Música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985, «Año Europeo de la Música»,* Madrid: Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música – Ministerio de Cultura, 1987, vol. II, pp. 133-138.

«Texto, contexto e discurso sonoro: O musicólogo histórico e o analista perante a música», *IV Encontro Nacional de Musicologia – Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 52 (Janeiro/Março 1987), pp. 14-17.

«A historiografia musical portuguesa» [participação na mesa redonda realizada no] *V Encontro Nacional de Musicologia – Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58 (Julho/Setembro 1988), pp. 13-15 (*idem,* como «Historiografia musical e historiografia da música portuguesa», in *Estudos de história da música em Portugal*, pp. 23-29).

«Presenza di operisti pugliesi in Portogallo», in D. BOZZI – L. COSI (eds.), *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra seicento e settecento - Atti del Convegno Internazionale di Studi. Lecce, 6-8 dicembre 1985*, Roma: Torre d'Orfeo, 1988 [Miscellanea Musicologica 5], pp. 331-336.

«A voz interior e o drama cantado», *Revista Portuguesa de Psicanálise* 6 (Outubro 1988), pp. 51-60 [comunicação apresentada ao III Colóquio da Sociedade Portuguesa de Psicanálise: «O drama e a vida – O mundo interior em cena e a cena do mundo interior», Lisboa, Abril 1987]

«The Reception of Viennese Classicism in Early Nineteenth-Century Portugal», *Atti del XIV Congresso della Società Internazionale di Musicologia. Trasmissione e recezione delle forme di cultura musicale. Bologna, 27 agosto - 1º settembre 1987. Ferrara - Parma, 30 Agosto 1987.* III *Free Papers a cura di Angelo Pompilio Donatella Restani Lorenzo Bianconi F. Alberto Gallo*, Turim: E.D.T., 1990, pp. 769-774.

«Domenico Scarlatti e la musica alla corte di Giovanni V di Portogallo», *Chigiana. Rassegna Annuale di Studi Musicologici,* XL/Nuova Serie, 20 (1985) (*Atti del Convegno «Domenico Scarlatti e il suo tempo» Siena, 2-4 settembre 1985*, Florença: Leo S. Olschki, 1990, pp. 69-79).

«Da ópera ao divino à ópera burguesa: Música e teatro de D. João V a D. Maria I», *Portugal no Século XVIII. De D. João V à Revolução Francesa. Comunicações apresentadas ao Congresso Internacional* [...], *Lisboa, Biblioteca Nacional, 20 a 24 de Novembro de 1989. Coordenação de Maria Helena Carvalho dos Santos*, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII – Universitária Editora, 1991, pp. 313-318.

«Der theatralische und literarische Erfolg Metastasios im Portugal des 18. Jahrhunderts» *Opernheld und Opernheldin im 18. Jahrhundert. Aspekte der Librettoforschung. Ein Tagungs-bericht. Herausgegegeben von Klaus Hortschansky*, Hamburg – Eisenach: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1991 [Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster], pp. 153-173.

«Depth Versus Scope: The Problems of Research in "Fringe Areas" of Musicology», *Octava Conferencia Interamericana de Educación Musical/Eighth Inter-American Music Education Conference. Documento Final: Disertaciones y otros documentos/Final Document: Lectures and other documents. Washington, D.C., September 30 to October 4, 1991* [publ. 1992], pp. 125-130.

«A música nos documentos da expansão portuguesa: Um projecto de investigação», *VII Encontro Nacional de Musicologia – Actas, Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 78 (Julho/Setembro 1993), pp. 15-17.

«A musicologia portuguesa hoje: Situação e perspectivas», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* IX/2 (1993) [*VII Encuentro de Música Ibérica. Zaragoza 16, 17 e 18 de Abril de 1993*], pp. 97-104.

«Edições musicais em Portugal nos séculos XVII e XVIII: Distribuição e significado», *Actas del XV Congresso de la Sociedad Internacional de Musicologia. «Culturas Musicales del Mediterraneo y sus Ramificaciones» Madrid 3-10 de Abril de 1992*, *Revista de Musicología* XVI/3 (1993), pp. 1137-1142.

«Intorno a Domenico Zipoli. Influssi della musica italiana del Settecento in Iberia e in America» [participação na mesa redonda] *Domenico Zipoli. Itinerari ibero-americani della musica italiana nel Settecento. Atti del Convegno Internazionale Prato, 30 settembre - 2 ottobre 1988, a cura di Mila de Santis,* Florença: Leo S. Olschki, 1994 [Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia 31, Società Italiana di Musicologia], pp. 278-280.

«The Unassumed Legacy: The Influence of Brazil on Portuguese Eighteenth-Century Music», *After Columbus. The Musical Journey. A Collection of Essays on Musical Interchange in 18th-Century Imperial Spain, Part I, Ars Musica Denver* 7 (Fall 1994), pp. 57-64.

«Breve panorâmica da ópera em Portugal no século XVIII», *I Encontro de Musicologia Histórica 1994. V Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga* [Juiz de Fora: M.G., Centro Cultural Pró-Música, 1995], pp. 97-108.

«A música na expansão portuguesa», *Revista Cultural de Macau* Série II/26 (1996), pp. 5-20.

«Ópera e teatro musical em Portugal no século XVIII: Uma perspectiva ibérica», in R. KLEINERTZ (ed.), *Teatro y música en España (Siglo XVIII). Actas del Simposio Internacional Salamanca 1994*, Kassel – Berlim: Edition Reichenberger, 1996, pp. 177-187.

«As relações musicais entre Portugal e a Itália no século XVIII/Musical Interrelationships Between Portugal and Italy during the Eighteenth Century», in S. CASTELO-BRANCO (coord./ed.), *Portugal e o mundo. O encontro de culturas na música/Portugal and the World. The Encounter of Cultures in Music,* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997, pp. 115-124, 125-134.

«El rescate de la música del período colonial: Una perspectiva luso-brasilera», *Revista Musical de Venezuela* XVI/34 (1997), pp. 137-146.

«El Conde de Aranda y el Marqués de Pombal: Dos ilustrados ante la ópera italiana», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»* LXXV-LXXVI (1999), pp. 285-300.

«Relações entre a ópera e o teatro declamado em Portugal e no Brasil do século XVIII», *Le cercle des muses – O diálogo das artes*, *Arianne. Revue d'Etudes Littéraires Françaises* 16 (1999-2000), pp. 93-104

«Relações entre o teatro, a literatura e a ópera em Portugal e no Brasil do século XVIII», *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750. Actas del Congreso* Valladolid: Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas, 1995-98.

«Fonti e documenti riguardanti le relazioni musicali tra Napoli e Lisbona nel Settecento», in P. MAIONE (ed.), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Napoli: Editoriale Scientifica, 2001, pp. 375-386.

«Aspetti del periodo portoghese di David Perez» [igualmente em espanhol, inglês e árabe] *Avidi lumi. Quadrimestrale di culture musicali del Teatro Massimo di Palermo* Anno V/14 (febbraio 2002), pp. 16-23.

«Piccinni e il Portogallo: fonti e documenti», in *Piccinni, musicista europeo. Atti del Convegno*, Bari: Adda, 2003, pp. 231-235.

«Jean IV du Portugal: Collectioneur mélomane ou mélomane et collectioneur?», in D. HERLIN – C. MASSIP – J. DURON – D. FABRIS (eds.), *Collectionner la musique: Histoires d'une passion*, édité sous la direction de (Actes du colloque de Royaumont 10-11 octobre 2008), Turnhout: Brepols Publishers, 2010, vol. I, pp. 71-80.

«O Conde de Lippe e a música», *XXI Colóquio de História Militar: «Nos 250 anos da chegada do Conde de Lippe a Portugal* [...]», s.l., Comissão Portuguesa de História Militar, 2013, pp. 411-419.

5. Colaboração em obras colectivas

«Relações musicais luso-austríacas», in L. SCHEIDL – J. A. P. CAETANO (eds.), *Relações entre a Áustria e Portugal. Testemunhos históricos e culturais*, Coimbra: Livraria Almedina, 1985, pp. 211-221.

«L'opera in Portogallo dai primordi a oggi», in A. BASSO (dir.) *Musica in Scena. Storia dello Spettacolo musicale*, Turim: UTET, 1996, vol. III, Parte Terza, Capitolo Secondo, pp. 529-547.

«Lisbona fino all'apertura del Teatro S. Carlos (1793)», in A. L. BELLINA (ed.), *Il teatro dei due mondi. L'opera italiana nei paesi di lingua iberica*, Treviso: Associazione Musicale «Ensemble 900», 2000, pp. 37-46.

«Portugal and Brazil», in A. Del DONNA – P. POLZONETTI (eds.), *The Cambridge Companion to Eighteenth Century Opera*, Cambridge University Press, 2009, pp. 233-243.

«A música portuguesa no século XVIII», in *Olhares sobre a história da música em Portugal*, Aveleda: Verso da História, 2015, pp. 123-160.

«Il Portogallo», in L. BIANCONI – G. PESTELLI (eds.), *Storia dell'opera italiana,* Turim: E.D.T. Edizioni di Torino, vol. 2 (em curso de publicação).

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura Verbo, Lisboa: Editorial Verbo, 1986, vol. 21. Artigos sobre: Bartolino da Padova; Bassani, Giovanni Battista; Boësset; B(u)ononcini; Chausson, Amédée-Ernest; Chaves, Ana Bela; Giovanelli, Ruggiero; Jacopo da Bologna; Lechner, Leonhard; Lima, Jerónimo Francisco de; Mauduit, Jacques; Monte, Philippe de; Moreira, António Leal; Niedermeyer, Abraham Louis; Praetorius; Rodrigo, Joaquín; Rostropovitch, Mstislav; Sammartini, Giovanni Battista; Sammartini, Giuseppe; Scheidt, Samuel; Silva, João Cordeiro da; Sor, Fernando; Steffani, Agostino; Stradella, Alessandro; Torelli, Giuseppe; Traetta, Tommaso.

Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura Verbo, Lisboa: Editorial Verbo, 1991, vol. 22. Artigos sobre: Gomes, António Carlos; Oliveira, António da Silva Gomes; Ópera e opereta em Portugal; Santos, José Joaquim dos

The New Grove Dictionary of Opera, 4 vols., Londres: The Macmillan Press Limited, 1992. Artigos sobre: Avondano, Pedro António; Lisbon; Porto; Portugal; Lima, Jerónimo Francisco de; Moreira, António Leal; Santos, Luciano Xavier dos; Silva João Cordeiro da; Teixeira, António; A vingança da cigana.

The Viking Opera Guide, Londres: Viking (The Penguin Group), 1993. Artigos sobre: Francisco António de Almeida; João de Sousa Carvalho; Marcos Portugal.

Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música – Sociedad General de Autores de España, 1999-2002. Artigos sobre: Alvarado, Diego de; Blanch, Pedro.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Londres: The Macmillan Press Limited, 2001. Artigos sobre: Almeida, Francisco António de; Costa, António Pereira da; Coutinho, D. Francisco José; Kastner, Macario Santiago; Lisbon; Portugal; Rebelo, João Lourenço; Santo Elias, Frei Antão de; Santos, Frei Manuel dos; Soares, Padre Manuel; Teixeira, António; Tê y Sagau, Jayme de la; Todi, Luísa (Rosa de Aguiar).

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, 20 vols., Kassel: Bärenreiter, 1994-2008²; consultor para Portugal. Artigos sobre: Libretto (Portugal); Lissabon; Portugal; Almeida, Francisco António de; Arroio, João Marcelino; Avilez, Manuel Leitão de; Avondano, Pedro António; Bomtempo, João Domingos; Campo, Manuel Correia do; Carvalho, João de Sousa; Correia, Fernão Gomes; Costa, Abade António da; Johann IV.; Kastner, Macario Santiago; Lacerda, Francisco de; Leite, António da Silva; Lésbio, António Marques; Lima, Jerónimo Francisco de; Lobo, Duarte; Machado, Augusto (c/ Luísa Cymbron); Morago, Estevão Lopes; Moreira, António Leal; Pereira, Marcos Soares; Pinto, Francisco António Norberto dos Santos; Rebelo, João Lourenço; Sá, Bernardo Valentim Moreira de; Saldanha, Gonçalo Mendes; Santiago, Francisco de; Santos, José Joaquim dos; Santos, Luciano Xavier dos; Silva, António José da (O Judeu); Silva, João Cordeiro da.

Dicionário temático da lusofonia, Lisboa: Texto Editores, 2005. Coordenação das entradas sobre música e redacção da entrada «Música de P[ortugal] (Música erudita)».

com Luísa Cymbron:

«Opera orchestras in the 18th and 19th Centuries in Lisbon and Oporto», in N. M. JENSEN – F. PIPERNO (eds.), *The Opera Orchestra in 18th- and 19th-Century Europe, I: The Orchestra in* Society, Berlim: Berliner Wissenschaftsverlag, 2008, vol. 2, pp. 441-475.

6. Textos diversos

Colaboração publicada no semanário *Nova Terra* de 29 de Maio de 1975 a 1 de Abril de 1976.

«O XIII Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* Ano II, 42 (1982), p. 20.

«Fifth Meeting of Música Antigua Ibérica: "El teatro musical ibérico en el siglo XVII"», *Current Musicology* 33 (1982), pp. 110-13.

«Portuguese Musicologists Hold First National Meeting», *Current Musicology* 33 (1982), pp. 107-10.

Texto para o disco: *XVIIIe Siècle au Portugal. Maria Isabel Rocha, piano,* DUCHESNE DD6134 STEREO [1983]

«Symphonic music in Portugal», in B. S. BROOK – B. B. HEYMAN (eds.), *The Symphony in Portugal - Two Symphonies / The Symphony in Spain - Three Symphonies*, Nova Iorque – Londres: Garland Publishing Inc., 1983, vol. V, XIII-XVI [*The Symphony 1720-1840*, Series F].

«Jommeli e a corte portuguesa no reinado de D. João V», *V Jornadas de Música Antiga*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 34-35.

Lo spirito di contradizione, Ópera em três actos, música de Jerónimo Francisco de Lima [notas ao programa], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos E.P., 1984.

Festival de Música Barroca em instrumentos originais, Vila Real, 11 a 21 de Agosto de 1985 [notas ao programa]

«George Frideric Handel (1685-1759)», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 57 (Abril/Junho 1988), p. 17 [texto para uma colecção didáctica de materiais audiovisuais por ocasião do Ano Europeu da Música - 1985].

Dido e Eneias, Ópera em um prólogo e três actos [notas ao programa], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos E.P., 1986.

«João de Sousa Carvalho e a ópera de corte na segunda parte do século XVIII», *VIII Jornadas de Música Antiga*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, pp. 37-38, 58-59.

«A música em Portugal no tempo de William Beckford / Music in Portugal in William Beckford's Time», *Exposição. Exhibition. A viagem de uma paixão. William Beckford & Portugal. An Impassioned Journey. 1787 1794 1798*, Instituto Português do Património Cultural – Palácio de Queluz, 1987, pp. 51-61.

«A ópera de corte no reinado de D. José», in *Desenhos dos Galli Bibiena. Arquitectura e Cenografia. Exposição temporária*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1987, pp. 30-36.

Texto para o disco *Carlos Seixas: Harpsichord Sonatas* [...] *José Luis Uriol, harpsichord,* PORTUGALSOM CD 870014/PS (1988)

Prefácio a *Catálogo de libretos da Biblioteca da Ajuda,* Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1988, pp. 11-18.

IX Jornadas de Música Antiga, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988, pp. 66-69.

«III Congreso Nacional de Musicología "La música en la España del siglo XIX"», *Nassarre. Revista Aragonesa de Musicología* VI/2 (1990), pp. 209-211.

[Francisco António de Almeida e *La Giuditta*] *XI Jornadas de Música Antiga*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990, pp. 29-31.

Texto para o disco *J. Domingos Bomtempo: Four Absolutions. Libera me*. Maria Zadori, Judith Nemeth, Gabor Kallay, Janos Toth, Budapest Choir, Budapest Philarmonic Orchestra/Mátyas Antal, PORTUGALSOM 870029/PS (1991).

«La musique au Portugal au XVIIIe siècle», *Triomphe du Baroque*, Bruxelas: Europalia 91 Portugal, 1991, pp. 99-101.

Christoph Willibald Gluck, Orfeo ed Euridice [notas ao programa], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 1994.

«Ópera, concertos e música religiosa em Lisboa no século XVIII» [antologia de textos documentais], *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 86 (Julho/Setembro 1995), pp. 4-12.

«Haydn e a ópera», in *Franz-Joseph Haydn, L'isola disabitata* [notas ao programa], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 1997, 16-23.

Texto para a *home page* na Internet do Teatro Nacional de S. Carlos (1997).

«A música portuguesa na segunda metade do século XVII», in *Bento Coelho da Silveira (1620-1708) e a Cultura do seu Tempo*, Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 181-189.

«A música», in *D. João VI e o seu tempo. Exposição. Palácio Nacional da Ajuda, galeria de pintura do Rei D. Luís. Maio-Julho 1999*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, pp. 87-91.

«Contrastes ibéricos», *XLII Semana de Música Religiosa Cuenca 2003* [programa], s.l., s.d. [2003], pp. 18-21.

«*La flauta mágica*, una ópera de la Ilustración», *Festival Mozart La Coruña 2003* [programa], s.l., s.d. [2003], pp. 55-59.

«A música em Lisboa no tempo de Carlos Seixas», in *Carlos Seixas de Coimbra. Ano Seixas. Exposição Documental*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 2004, pp. 17-28.

George Frideric Händel, Dionisio, re di Portogallo [notas ao programa], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 2005.

George Frideric Händel, Agrippina [notas ao programa], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 2009.

Gaetano Donnizetti, Poliuto [notas ao programa], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 2014.

«Niccolò Jommelli e a corte de D. José I», in *Della Gloria e dell'Amor: Olhares sobre a obra de Niccolò Jommelli (1714-1774) em Portugal* [catálogo da exposição], Lisboa: Teatro Nacional de S. Carlos, 2014, pp. 21-26.

7. Bibliografias

«Bibliografía de tesis norteamericanas relacionadas con la música ibérica», *Revista de Musicología* VIII/1 (1985), pp. 171-178.

8. Recensões

«João Domingos Bomtempo (1775-1842): *Obras para piano*... Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980», *Revista de Musicología* V/2 (1982), pp. 400-401.

«João Domingos Bomtempo (1775-1842): *3 Sonatas de piano, op. 18*... Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 1979», *Revista de Musicología* V/2 (1982), pp. 401-402.

«João Domingos Bomtempo (1775-1842): *Elementos de música e método de forte piano, op. 19*, Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 1979», *Revista de Musicología* V/2 (1982), p. 402.

«Francisco Xavier Baptista (m. 1797): *12 Sonatas para cravo (Lisboa, ca. 1770)*... Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981», *Revista de Musicología* V/2 (1982), p. 402.

«Ernesto Gonçalves de Pinho: *Santa Cruz de Coimbra centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981», *Revista de Musicología* V/2 (1982), p. 403.

«Rui Vieira Nery: *Para a história do Barroco musical português (O Códice 8942 da B.N.L.)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980», *Revista de Musicología* V/2 (1982), p. 403.

«*Catálogo geral da música portuguesa, repertório contemporâneo*, Lisboa: Direcção-Geral do Património Cultural, 1978», *Revista de Musicología* V/2 (1982), pp. 403-404.

«José Carlos Travassos Cortez: *Obras musicais de José António de Oliveira, Organista da Sé Velha de Coimbra (1696-1779)*. Separata de *Arquivo Coimbrão*, Coimbra, 1981, vol. XXIX», *Revista de Musicología* V/2 (1982), p. 404.

«Maria Luísa Lemos: *Impressos Musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*. Coimbra, Separata do *Boletim da Universidade de Coimbra*, 1980, vol. XXXIV, 3ª parte», *Revista de Musicología* V/2 (1982), p. 404.

«João Lourenço Rebelo (1610-1661): *Psalmi tum Vesperarum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes et Miserere*... Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982», *Revista de Musicología* VII/1 (1984), pp. 249-50.

«Autores vários: *Sonatas para tecla do século XVIII*... Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982», *Revista de Musicología* VII/1 (1984), p. 250.

«*Antologia de Polifonia Portuguesa 1490-1680*... Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982», *Revista de Musicología* VII/1 (1984), pp. 250-251.

«António da Silva Leite (1759-1833): *Estudo de guitarra*, Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1983» *Revista de Musicología* VII/2 (1984), p. 485.

ENSAIOS

O caderno Barbieri e as Cantigas de Santa Maria: Uma nota de rodapé

Manuel Pedro Ferreira

Ao apresentar-se como uma nota de rodapé, este trabalho levanta, timidamente, a bandeira da insignificância, da insipidez e da marginalidade. Baixar antecipadamente as expectativas do leitor quanto à abrangência, ao vigor literário e ao alcance do conteúdo poderá captar alguma benevolência. Contudo, ser uma nota de rodapé o referente estilístico e o destino ambicionado por esta investigação particular não anula a sua necessidade: a anotação à margem é um passo na espiral da descoberta, e expressão de um princípio metodológico que assegura a transmissão, a validação e a renovação colectiva do saber.

De facto, no estilo de escrita académica que prevalece, desde o século XIX, nas disciplinas humanísticas, é em rodapé que o autor coloca o rasto das informações que sustentam o argumento ou assinalam o percurso da investigação, permitindo ao leitor julgar da sua pertinência, consistência, abrangência e actualização; mas não só. Por vezes, é ao fundo da página que o autor confia os dados complementares, o registo das buscas e reflexões secundárias, as observações preliminares e as intuições por corporizar ou desenvolver. É nesse fértil terreno que o leitor mais curioso pode colher novas interrogações e até mapear novas viagens ao desconhecido.

O presente trabalho resulta, precisamente, do atalho fornecido por uma longa nota de rodapé, que permitiu a exploração de uma floresta até agora virgem, a da transmissão e recepção tardia da canção ibérica

medieval; atalho esse que conduziu à redescoberta, repleta de consequências, de um manuscrito praticamente ignorado até hoje[1].

A nota em questão deve-se ao musicólogo catalão Higini Anglès (ou Higinio Anglés, na forma castelhana do nome), presbítero conhecido sobretudo pela publicação de extensas e valiosas monografias sobre música ibérica da Idade Média e do Renascimento, entre as quais se destaca a primeira edição integral das melodias das Cantigas de Santa Maria (doravante referidas pela sigla CSM)[2]. Esta edição foi distribuída por quatro tomos[3]; o volume com a transcrição do *corpus* completo, atribuído ao rei Alfonso X, o Sábio (1221-1284), foi impresso em 1943, quinze anos antes da publicação do respectivo comentário crítico.

Estado da questão: a primitiva visão de Anglés e sua posterior revisão

Na apresentação das fontes que antecede a edição musical das CSM, Anglés recolhe em nota um comentário do Marquês de Valmar (primeiro editor do seu texto integral)[4] sobre um certo Cancioneiro de Marialva e a referência que lhe é feita na *Historia de la música española* de Mariano Soriano Fuertes[5]. O Cancioneiro de Marialva é uma colectânea supostamente real mas dada como perdida, com origem em Portugal[6]. Segundo Valmar, Soriano Fuertes teria encontrado casualmente

[1] Uma exposição muito sumária desta redescoberta e das suas implicações pode encontrar-se em Manuel Pedro FERREIRA, «The Medieval Fate of the Cantigas de Santa Maria*:* Iberian Politics Meets Song», *Journal of the American Musicological Society* 69/2 (2016), pp. 295-353.

[2] Os manuscritos das CSM com notação musical, segundo a sua localização, nomenclatura e siglas actuais, são: Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss 10069, *códice de Toledo (To)*; El Escorial, Biblioteca del Real Monasterio, MS. T. I. 1, *códice rico (T)*; MS. b. I. 2, *códice de los músicos (E)*.

[3] Higinio ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio,* vol. II: Transcripción musical*,* Barcelona: Biblioteca Central, 1943; vol. III/1ª parte: Estudio crítico; 2ª parte: Las melodías hispanas y la monodía lírica europea de los siglos XII-XIII, Barcelona: Biblioteca Central, 1958; vol. I: Facsímil del códice *j. b. 2* de El Escorial, Barcelona: Biblioteca Central, 1964.

[4] Marqués de Valmar Leopoldo Augusto de CUETO (ed.), *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio,* vols. I-II, Madrid: Real Academia Española, 1889, reimpr. Madrid: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1990.

[5] Mariano SORIANO FUERTES, *Historia de la música española: Desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, Madrid – Barcelona: Martín y Salazar – Narciso Ramírez, 1855, tomo I.

[6] Sobre o Cancioneiro de Marialva (livro pertencente a Dom Francisco Coutinho, quarto Conde de Marialva, falecido em 1532), veja-se: Theophilo BRAGA, *Manual da historia da*

em Barcelona o cancioneiro, tendo-se servido dele para transcrever dois exemplos apresentados no seu livro: uma antiga canção portuguesa, dita «do Figueiral»[7], e uma cantiga dedicada à Virgem, *A Reynna groriosa* [CSM 67][8].

De facto, na *Historia*, Soriano Fuertes apresenta sumariamente, embora com típica falta de rigor, as fontes medievais das Cantigas de Santa Maria que contêm notação musical[9], e cita sucessivamente o texto de seis CSM, alegando em nota que a música da última delas

---

litteratura portugueza: Desde as suas origens até ao presente, Porto: Livraria Universal de Magalhães & Moniz, 1875, pp. 137-143 <http://purl.pt/23895>; Carolina Michaëlis de VASCONCELLOS, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle: Max Niemeyer, 1904, reimpr. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1990, vol. II, pp. 64 [nota], 104, 267-269; Arthur Lee-Francis ASKINS, *The Hispano-Portuguese* Cancioneiro *of the Hispanic Society of America. Edition and notes*, Chapel Hill, N.C.: University of North Carolina Department of Romance Languages, 1974, pp. 200-203. De acordo com D. Carolina Michaëlis, o *Cancioneiro* foi herdado pelo Infante Dom Fernando, Duque da Guarda (1507-1534). Este último, conhecido pelo seu mecenato artístico e cultural, casou em 1530 com a filha do Conde de Marialva, Dona Guiomar Coutinho, de quem teve dois filhos; mas todos os membros da família se extinguiram sucessivamente, por causas naturais, em 1534.

[7] O texto desta canção narrativa foi-nos transmitido por fontes portuguesas do primeiro terço do século XVII: Bernardo de BRITO, *Segunda parte da Monarchia Lusytana*, Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1609, livro VII, fol. 296v <http://purl.pt/13985>; Miguel Leitão de ANDRADA, *Miscellanea do sitio de N. Sª. da Luz do Pedrogão Grande*, Lisboa: Matheus Pinheiro, 1629, Diálogo I, pp. 27-28 <http://purl.pt/14193>. Garrett incluiu a canção entre os primitivos romances populares portugueses: Almeida GARRETT, *Cancioneiro de romances, xacaras, soláos e outros vestígios da antiga poesia nacional…* [Manuscrito], [s.d.], p. 188, nº XVI [só título]; *idem*, «Os figueiredos», in *A Illustração: Jornal universal* I/2 (Lisboa, 1845), pp. 62-63, 65 [onde promete publicar «a lição elaborada que possuo, colleccionada entre todas com muito escrupulo, e devidamente glossada»]. Uma origem galega foi contudo sugerida, com bons argumentos históricos, etnográficos e linguísticos, por José Gomes MONTEIRO, «Val-doncel (Lenda gallega)», *Revista Peninsular* II/9 (1856-[1857]), pp. 401-405; sugestão aparentemente confirmada pela recolha de duas estrofes de uma versão em galego, com melodia. Esta foi publicada como nº 191 in Casto SAMPEDRO Y FOLGAR, *Cancionero musical de Galicia*, La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1982 [reimpressão da edição de 1943], vol. I, pp. 127-128 e vol. II, p. 41, e comentada por Xosé FILGUEIRA VALVERDE, «Da épica na Galicia medieval» [Discurso de ingresso na Real Academia Galega, 27/7/1941], A Coruña: Real Academia Galega, 2015, pp. 12-13.

[8] A numeração das Cantigas de Santa Maria hoje corrente, que atinge o número 427, baseia-se na edição crítica de Walter METTMANN, *Afonso X, o Sábio: Cantigas de Santa Maria*, 4 vols., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1959-1972; ou na sua revisão em formato de bolso, *Cantigas de Santa Maria*, 3 vols., Madrid: Editorial Castalia, 1986-1989. Até ao número 400, a numeração corresponde à encontrada na fonte manuscrita mais completa, o *códice de los músicos*.

[9] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española* (v. n. 5), p. 94. Os manuscritos com notação musical são identificados na nota 2. Sem música, e ignorado por Soriano Fuertes, existe ainda o volume que representa a continuação, inacabada, do *códice rico*: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, MS. Banco Rari 20 *(F)*.

[CSM 28] teria sido traduzida fielmente das «notas rabínicas» encontradas nas fontes[10]. Só mais adiante, depois do comentário à *Canção do Figueiral*, se encontra a referência à CSM 67. O apêndice musical (intitulado *Láminas*) contém as respectivas melodias, na mesma ordem das referências no corpo do texto. A CSM 67 não surge identificada como tal, mas antes associada a Portugal e ao florescimento poético anterior à época alfonsina:

> Para dar alguna idea de la poesía portuguesa del siglo XII y principios del XIII, copiaremos una cancion estractada de un cancionero antiguo que fué de D. Francisco Contiño [*sic;* por Coutinho], conde de Marialva. *A reyna groriosa* [etc.]. Esta cántiga tiene su melodia anotada con las mismas notas músicales que se ven en las canciones de Alonso el Sábio[11].

Anglés põe em dúvida quer a veracidade do achado, quer o seu uso como fonte musical, dizendo que:

> Valmar afirmaría esto, por haberlo, acaso, oído de viva voz del mismo Soriano Fuertes o por haberlo oído de amigos de éste. Soriano Fuertes no dice en ninguna parte que la *Canção do Figueiral* la hubiera él encontrado en el Cancionero de Marialva[12].

Sugere-se na continuação que a melodia do Figueiral foi tomada de fonte desconhecida, e a restante, de um dos códices alfonsinos conservados no Escorial, já que, não sendo o Cancioneiro de Marialva localizável, a sua menção por Soriano Fuertes poderia ser mais uma das suas muitas fantasias.

Anglés informa-nos ainda de que, na realidade, há oito canções em Galego-Português no apêndice aí publicado: a *Canção do Figueiral* e sete CSM (que identifica e comenta), sendo que as melodias das duas primeiras não correspondem aos manuscritos medievais. Observando que uma das melodias restantes (CSM 6) corresponde, não à versão do «códice dos músicos», mas antes àquela partilhada pelo manuscrito toledano e pelo «códice rico», adverte contudo que Soriano Fuertes:

> [...] edita las melodías de las cantigas transportándolas de tono, dando un valor arbitrario a las notas, pasando por alto las plicas, etc., etc.; con estas

[10] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española* (v. n. 5), pp. 91, 97-99.
[11] *Ibidem*, p. 117.
[12] H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas* (v. n. 3), vol. II, pp. 16-17 [nota].

> transcripciones, es imposible que nadie se forme una idea exacta de lo que fueron las melodías de las cantigas[13].

Em suma, segundo Anglés, em meados do século XIX Soriano Fuertes teria talvez tido acesso (ou não) ao Cancioneiro de Marialva; mas, em qualquer caso, tal não teria afectado os conteúdos musicais publicados no seu livro. Anglés atribui ao autor a invenção de melodias novas para duas CSM; a transcrição, a partir do códice de Toledo ou dos escorialenses, das cinco restantes, modificadas pontualmente a seu gosto; a inclusão de uma antiga canção portuguesa, tomando o poema de um impresso de Bernardo de Brito (citado no texto)[14]; e a associação deste poema a uma melodia de origem desconhecida.

Pouco tempo depois, porém, o musicólogo mudaria de opinião. Durante a preparação do catálogo dos fundos musicais da Biblioteca Nacional em Madrid (publicado em 1946), Anglés descobriu um caderno manuscrito claramente vinculado a Soriano Fuertes. Esse caderno, que datou então do século XVIII, contém uma secção com CSM cujas melodias correspondem, na sua maioria, aos códices medievais, não obstante surgirem escritas para voz aguda e baixo contínuo. Observando que «de las once cantigas de la presente colección, ocho fueron editadas por Soriano Fuertes y también con el acompañamiento de bajo», Anglés lançou a interrogação: «¿Nos encontramos, pues, ante el mismo cuaderno que sirvió a Soriano Fuertes para la edición susodicha?»[15]. A resposta a esta questão, deu-a o sacerdote catalão no volume de comentário às CSM publicado em 1958, onde desenvolveu a descrição da fonte:

> Es un cuaderno manuscrito que podría ser más del siglo XIX que de fines del XVIII, como habíamos escrito [en 1946], de 19 folios, con el título *Música española* puesto por [Francisco Asenjo] Barbieri en la cubierta. Contiene música religiosa y profana. Para nuestro caso interesa sólo la primera parte, o sea el contenido de los folios 1^{v}-7^{v} y de 11^{r}. Este repertorio, si bien de copia tan tardía, y arreglado para tiple y bajo continuo, acaso sea la misma copia que hizo Soriano Fuertes en su época; ello no obstante tiene una im-

---

[13] *Ibidem.*

[14] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española* (v. n. 5), pp. 111-114. O impresso, citado como *Monarquia portuguesa*, intitula-se de facto *Monarquia lusitana* (v. n. 7).

[15] Higinio ANGLÉS – José SUBIRÁ, *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, Barcelona: C.S.I.C. – Instituto Español de Musicología, 1946, nº 138/7, pp. 281-283 [282].

> portancia extraordinaria para el estudio del repertorio alfonsí. Se trata de una colección de Cantigas de Santa María del rey sabio, algunas transcritas *ad libitum* de un códice antiguo hoy desconocido, y otras, con melodías acaso inventadas por Soriano Fuertes, quien se sirvió de la misma para editarlas en su *Historia de la música española*, I[16].

Anglés descreve seguidamente as secções do manuscrito previamente referidas, as quais compreendem onze peças, incluindo a *Canção do Figueiral*, e continua:

> [...] de las once cantigas de la presente colección, ocho fueron editadas por Soriano Fuertes, que añadió el mismo acompañamiento que figura en cada cantiga de la presente colección. No dudamos en afirmar que nos encontramos ante el mismo cuaderno que sirvió a Soriano Fuertes para la susodicha edición. El hecho de ver que en el n.º 6 «Rosa das rosas» se hubiera escrito «Esta no», nos indica a las claras tratarse del mismo cuaderno que sirvió a Soriano Fuertes, puesto que esta cantiga no figura en su apéndice. El hecho de que en el fol. 11 actual se lea «[folio] 225», indica que el volumen primitivo del cual proviene el cuaderno que nos ocupa tendría una extensión considerable. Esto, y el caso de las tres cantigas que no aparecen en el repertorio hoy conocido de las Cantigas de Santa María, nos hace sospechar de si nos encontramos ante una copia hecha en tiempo moderno y transcribiendo las melodías del Cancionero de Marialva, mencionado por Soriano Fuertes[17].

Regista-se assim um volte-face na apreciação, por Anglés, das transcrições de Soriano Fuertes: segundo a nova perspectiva, este teria transcrito de um caderno fragmentário hoje depositado em Madrid (talvez cópia feita pelo próprio), sete das onze cantigas aí encontradas, das quais oito apresentam textos de CSM copiados nos manuscritos medievais. Seis melodias correspondem às que se encontram nestes últimos manuscritos; Soriano Fuertes teria porventura inventado as duas melodias restantes e fornecido a linha de baixo contínuo para todas elas. A par das cantigas já conhecidas (CSM 221 [nova melodia], 256 [nova melodia], 2, 10, 17, 6, 67 e 28, copiadas nesta ordem) surgem uma canção popular portuguesa e outras duas canções marianas. O caderno poderia ser uma cópia moderna, parcial, mas com farta manipulação dos conteúdos, do perdido Cancioneiro de Marialva.

---

[16] H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas* (v. n. 3), vol. III/1ª parte: Estudio crítico, p. 148.

[17] *Ibidem*, p. 149.

Análise do caderno Barbieri, e sua natureza

Depois de 1958, ninguém parece ter retomado a questão. Há várias razões para o facto: o fraco interesse dos musicólogos por repertórios periféricos como as CSM[18]; o peso das opiniões de Anglés; a data invulgarmente tardia do caderno de Barbieri; a natureza estilisticamente híbrida do seu conteúdo; e também um pequeno problema na identificação do manuscrito. Durante vários anos fui adiando uma deslocação a Madrid para o examinar; a visita concretizou-se no início de 2015. Descobri então, graças à ajuda do Director do Serviço de Música, que a cota M. 3881-8, indicada por Anglés, está incompleta e conduz a outro documento; a referência correcta, incorporando a informação de que o caderno se encontra integrado, entre outros, numa caixa, é Ms. M. Caja 3881/8. Segue-se a sua descrição[19].

> Capa em papel, com o título *Musica Española*, sublinhado, inscrito pela mão de F. A. Barbieri; por baixo, a lápis, outra mão escreveu: *En nombre de Dios / e de Santa Maria / si ciellos me guiasen / yo cantar queria*. No interior, 18 fólios também de papel, duplamente numerados a lápis por mão moderna, nos cantos superior e inferior direitos da face de cada fólio. À foliação soma-se uma sequenciação paralela, em numerais mais pequenos, junto à dobra central; no caso de ser visível, reproduzimo-la em itálico após o número do fólio (p. ex.: Fol. 3 / *86*). As peças musicais surgem com numeração independente (na forma Num.º, Num. ou N.º, seguido de algarismo e ponto). Dimensões: 220x157 mm, justificação de texto 195x135 mm; doze pautas por página.
> Fol. 1: Num.º 1. - cadências a 4 vozes (TiATB). /// Fol. 1v.: N.º 2. - incipit: «En nombre [*sic:* mombre] de Dios e de Santa María» [só estribilho]. N.º 3. - incipit: «Ben per está [a]os Reys» [estribilho da CSM 221, com melodia não atestada noutras fontes]. N.º 4. - incipit: «Quen na virgen gloriosa» [estribilho da CSM 256, com melodia não atestada noutras fontes]. – Fol. 2: N.º 5.

[18] Manuel Pedro FERREIRA, «The Periphery Effaced: The Musicological Fate of the *Cantigas*», in G. STÖCK – P. F. de CASTRO – K. STÖCK (eds.), *«Estes sons, esta linguagem». Essays on Music, Meaning and Society in Honour of Mário Vieira de Carvalho*, Leipzig: CESEM – Gudrun Schröder-Verlag, 2015, pp. 23-39.

[19] Esta secção retoma e desenvolve as fichas descritivas incluídas nos catálogos de manuscritos da Biblioteca Nacional de Espanha, corrigindo-as pontualmente. O documento está actualmente disponível para visualização e descarregamento através da Biblioteca Digital Hispánica <http://bdh.bne.es/> sob a sigla Mc/3881/8. Agradeço a José Carlos Gosálvez Lara, Director do Departamento de Música y Audiovisuales, a correcção da cota indicada por Anglés, tal como o seu empenho na decifração conjunta da nota do copista em rodapé e na identificação, com o perito Germán Labrador, da marca de água do papel usado e respectiva origem.

- incipit: «Muito debemos varones loar» [CSM 2: estribilho e 1ª estrofe] – <em rodapé: *Se rubricaron las fojas en 3(?) de Ag[os]to*>. – Fol. 3/ *86*: N.º 6 [primitivamente 5, corrigido em 6]. - <nota [de Soriano Fuertes]: *esta no*> incipit: «Rosa das rosas e flor das flores» [CSM 10: estribilho e 1ª estrofe]. Fol. 3v.: Num. 7. - incipit: «Sempre sea beneita é loada» [CSM 17: estribilho e 1ª estrofe]. – Fol. 4: Num.º 8. - incipit: «A que do bon Rey David» [CSM 6: estribilho e 1ª estrofe]. – Fol. 5: <nota: *Num.º 9 se hall[a] a la buelta de la siguiente oja.*> N.º 10. - incipit: «No Figueiral [*sic:* Fuigueiral] Figueiredo» [1ª estrofe] – Fol. 6: Num.º 11. - incipit: «A reyna gloriosa tan e de gran santidade» [CSM 67: estribilho e 1ª estrofe]. Fol. 6v.: Num.º 9 [riscado, com 6. acrescentado ao lado] - incipit: «Todo logar mui ben pode ser defendudo» [CSM 28: estribilho e 1ª estrofe]. – /// Fol. 7v: Num. 12 [continua no fólio 8/ *88* e no fólio 10/ *89*] - fórmulas e terminações dos oito tons salmódicos gregorianos <7v, riscado: pauta com texto em francês parcialmente ilegível; fol. 10r., entre tons 6 e 7: «Benedictus de monte Casino»; «Voce mea»; «Benedictus dominus et de monte olivete»; «Georgiano u Asurino»> -- //////
Fol. 11r./ *225*: N.º 1. - incipit: «Alabare Deus et Sancta Maria», a 2 vozes (AB). N.º 2. - incipit: «Stabat Mater dolorosa», fragmento, a 4 vozes – Fol. 11v.: Nº 3. - incipit: «Ecce sic benedicetur [*sic:* benedecetur] homo», a 4 /// Fol. 12: [peças para tiple e baixo contínuo] Num.º 4. - incipit: «Ay que cansera, dexem[e] usted» – Fol. 13 v.: N.º 5. - incipit: «Al pie de un verde olivo» – Fol. 14: N.º 6. - incipit: «Fuego mortales, piedad favor socorro» – Fol. 15/ *227*: N.º 7. - incipit: «Rapaz agraciado» – Fol. 16 v.: N.º 8. - incipit: «Cuidado cielos con Nice». N.º 9. - incipit: «Bercebú cargue contigo» – Fol. 17/ *228*: N.º 10. - incipit: «Un mozo Apor[t]a carin'». N.º 11. - incipit. «Dulce esperanza mía» – Fol. 18: N.º 12. - incipit: «Yo te quiero Gileta».

Examinado o manuscrito, tornou-se para mim evidente que teria de completar-se e corrigir-se Anglés em alguns pontos. A última canção por ele referida, de que apenas se copia um estribilho, foi escrita em catalão, se bem que algo corrompido: «Alabare[m] Deus et Sancta Maria / per que·ns [*sic:* quem nos] dex veure un tan festiu dia»[20] (Figura 1). A música deste refrão, a duas vozes, apresenta um signo de mensuração caído em desuso após o Renascimento (círculo com ponto, representando *tempus perfectum cum prolatione perfecta*) e denuncia por isso uma cópia directa de fonte mais antiga; o diferente estilo musical sugere a pertença a uma diferente secção do caderno Barbieri. Isto é facilmente confirmado, já que, logo após os conteúdos misce-

[20] Agradeço à colega Maricarmen Gómez Muntané quer a confirmação desta hipótese, quer as correcções sugeridas ao texto (comunicação pessoal de 22 de Janeiro de 2015).

lâneos copiados a partir do fólio 7v, entre os fólios 10 e 11 não só a numeração das peças volta ao princípio, como na sequenciação paralela, que muda geralmente a cada bifólio (e presumivelmente advém do modelo copiado), se passa do fólio 89 ao 225. Daqui resulta que devemos relacionar entre si apenas as dez primeiras peças: oito CSM mais duas composições que só por distracção Anglés pôde apelidar de cantigas e colocar hipoteticamente no âmbito da colecção alfonsina.

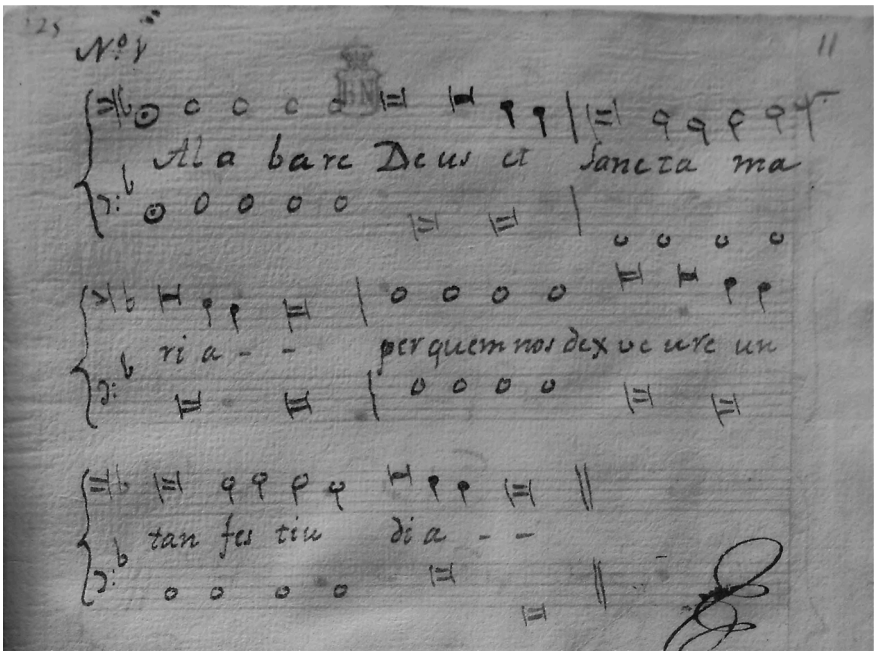


Figura 1. E-Mn M. Cª 3881-8, fol. 11r./ 225: nº 1. «Alabare[m] Deus et Sancta Maria». Foto: autor.

Na verdade, a primeira canção (nº 2, no fol. 1v: Figura 2), também reduzida a um estribilho, está em castelhano. Já a chamada *Canção do Figueiral*[21] — a ser uma peça genuína e não uma recomposição arcaizante, como se tem vindo a suspeitar desde o século XIX[22] — é um

[21] MS Madrid, BNE M. Cª 3881-8, fol. 5 (nº 10); recto reproduzido em H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas* (v. n. 3), vol. III/2, p. 588.

[22] O primeiro autor a dar estes versos por apócrifos foi João Pedro RIBEIRO, *Dissertações chronologicas e criticas sobre a historia e jurisprudencia ecclesiastica e civil de Portugal*,

romance com marcas de tradição oral, possivelmente derivado de uma narrativa galega inspirada no tema arturiano (com raízes mitológicas) do tributo das donzelas e seu resgate. Embora a base linguística possa recuar até ao século XV[23], o texto surge alterado na versão curta do manuscrito e sobretudo na versão longa de Soriano Fuertes, que se afasta frequentemente das lições seiscentistas de Bernardo de Brito e Leitão de Andrada[24]. Esta peça, recolhida com a sua melodia em várias antologias e narrativas históricas[25], teve grande visibilidade e repercus-

---

Lisboa: Academia Real das Sciencias, 1810, tomo I, p. 181 <http://purl.pt/12115>. Sobre o assunto, veja-se Marimilda VITALI, «O discurso acerca de los versos de Faria y Sousa», *Humanitas* 62 (2010), pp. 189-224 [204-210]. Embora dando o texto como apócrifo, Lindley Cintra considera-o «uma produção relativamente feliz», e acrescenta: «O seu autor — provàvelmente o próprio Bernardo de Brito, que se apresenta como seu "descobridor" — quis imitar o estilo da poesia tradicional e em certos aspectos conseguiu-o. A linguagem é também mais aceitável» (Luís F. Lindley CINTRA, «Apócrifos», in J. P. COELHO (dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto: Figueirinhas, 1992[4], p. 62).

[23] A linguagem e as características métricas do poema são compatíveis com uma circulação oral anterior, ou pouco posterior a 1500: cf. Margit FRENK ALATORRE (ed.), *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, nº 894, vol. I, pp. 611-613; Carlo PULSONI, «Di un' antica lirica pre-trobadorica in lingua lusitana: Letteratura, falsi e politica nel Portogallo del '600», in F. BRUGNOLO – F. GAMBINO (coord.), *La lirica romanza del Medioevo: Storia, tradizioni, interpretazioni. Atti del VI Convegno triennale della S.I.F.R.*, 2 vols., Padova: Unipress, 2009, pp. 625-672 [633]. O verbo «pescudar» (do latim *perscrutāri*) não se encontra na base de dados DVPM (Dicionário de Verbos do Português Medieval), acessível através do *Corpus informatizado do português medieval* <http://cipm.fcsh.unl.pt>, nem no *Dicionario de dicionarios do galego medieval* <http://sli.uvigo.es/DDGM/>, mas tornou-se corrente em galego e astur-leonês. Sobre a conexão do poema com a Galiza, veja-se a nota 7.

[24] Bibliografia citada na nota 7.

[25] M. SORIANO FUERTES, *Historia de la música española* (v. n. 5), pp. 112-114 e Láminas 11-13 (nº 7); Theophilo BRAGA, *Historia da litteratura portugueza: Epopêas da raça mosárabe*, Porto: Imprensa Portugueza - Editora, 1871, pp. 173-207 [reproduz música colhida em Soriano Fuertes]; César das NEVES – Gualdino de CAMPOS, *Cancioneiro de musicas populares...*, vol. 1, fasc. 1, Porto: Typographia Occidental, 1893, nº 2, pp. 10-11 [reproduz música colhida em T. Braga; inclui uma tradução livre em português moderno, de Antero de Quental, e comentário explicativo]; Guilherme Theodoro Pereira de MELLO, *A musica no Brasil: Desde os tempos coloniaes até o primeiro decenio da Republica*, Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908, pp. 109-112 [reproduz somente a melodia]. Granville BANTOCK (ed.), *One Hundred Folk Songs of All Nations for Medium Voice*, Boston: Oliver Ditson Co., 1911, nº 54, pp. 94-95 [inclui tradução inglesa de Nathan Haskell Dole e realização harmónica de G. Bantock da linha de baixo transmitida por C. Neves]; Michel'angelo LAMBERTINI, «Portugal», *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire, 1ère partie: Histoire de la Musique*, Paris: Delagrave, 1914, vol. IV, pp. 2401-2469 [2403-2404; reproduz somente a melodia transmitida por C. Neves]; Luís de Freitas BRANCO, «Música e instrumentos» (conferência, 5 de Maio de 1915), in *A questão ibérica*, Lisboa: Tipografia do Anuário Comercial, 1916, pp. 119-143 [128: inclui melodia]; *idem*, *Elementos de Sciências Musicais*, Lisboa: Sassetti & C.ª, 1923, pp. 97-99 [inclui melodia]. Já Maria Antonieta de Lima CRUZ, *História da música portuguesa*, Lisboa: Editorial Dois Continentes, 1955, pp. 26-27, apresenta a primeira estrofe do romance, mas sem música.

são, durante várias gerações[26], como putativo exemplo de poesia e música dos primórdios da nacionalidade portuguesa[27].

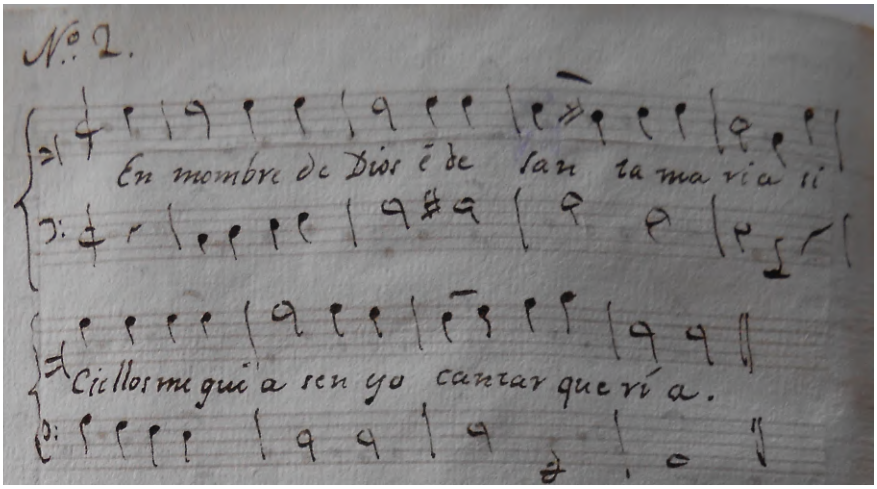


Figura 2. E-Mn M. Cª 3881-8, fol. 1v.: nº 2. «En nombre de Dios e de Santa María». Foto: autor.

[26] As repercussões artísticas incluem a ficção narrativa e o desenho (A. GARRETT, «Os figueiredos» (v. n. 7), impresso com duas ilustrações de Bordallo Pinheiro gravadas por Baptista Coelho); a glosa poética (José Campos de FIGUEIREDO, *Canções do figueiral*, Instituto de Coimbra, 1959); o teatro (canção incluída por Júlio Dantas na sua primeira peça teatral, *O que morreu de amor*, de 1898); e a música (reutilização da melodia: em 1908, *Três improvisos sobre motivos populares portuguezes*, para piano, de José Vianna da Motta; em 1934, arranjo para coro feminino por Cláudio Carneyro; em 1938, *Fantasia sobre temas populares portugueses*, para piano e orquestra, de Armando José Fernandes; em 1974/1982, gravação por Luís Cília nos LPs *O guerrilheiro* e *Cancioneiro*). Mesmo a versão literária de Antero de Quental publicada em 1893 acabou por ganhar algum favor popular, reaparecendo numa recolha recente: Carlos TEIGA (ed.) *et al.*, *Romanceiro e oracioneiro da tradição oral do sudoeste alentejano: Concelho de Alcácer do Sal, Concelho de Grândola, Concelho de Santiago do Cacém, Concelho de Sines*, Santiago do Cacém: Câmaras Municipais de Alcácer do Sal, Grândola e Sines, 2005, pp. 115-116.

[27] O maior defensor da sua autenticidade histórica foi Teófilo Braga, defesa que emerge em várias obras: Theophilo BRAGA, *Cancioneiro popular colligido da tradição*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867, pp. 2-4 [edição], 197-198 [notas]; *idem*, *Historia da poesia popular portugueza*, Porto: Typographia Lusitana, 1867, pp. 42-43; *idem*, *Historia da litteratura portugueza* (v. n. 25); *idem*, *Manual da historia da litteratura portugueza* (v. n. 6), pp. 137-139; *idem*, «As melodias portuguezas», in *Cancioneiro de musicas populares*, cit., [Prefácio], vol. 1, fasc. 1, pp. V-VII.

Resumindo as nossas observações, a primeira secção do caderno — copiada dos fólios 85-89 do manuscrito que terá presumivelmente servido de modelo — abrange os fólios 1-10 (n^{os} 1-12). O seu núcleo é uma colecção de CSM; os números 1-2, 10 e 12 foram hipoteticamente incluídos (no modelo copiado, ou na sua fonte) como material adicional, em espaços deixados em branco; entre este material, há uma peça com texto possivelmente galego mas atestada circulação em Portugal, que poderá remontar ao século XV. A segunda secção — correspondendo aos fólios 225-228 no modelo — abrange os fols. 11-18 (a numeração recomeça, de 1 a 12). O seu conteúdo é essencialmente de canções espanholas da segunda metade do século XVII, com materiais miscelâneos (n^{os} 1-3) acrescentados no início; estes materiais incluem uma peça renascentista de origem catalã.

Verifica-se que as transcrições das CSM publicadas por Soriano Fuertes são cópias quase exactas da música que consta no caderno Barbieri, à excepção de um erro na escolha da clave na pauta superior do nº 4 = nº 7 (dó por sol). A ordem das peças é quase a mesma, embora difira na numeração: os números 1-6, 8 da *Historia* correspondem no original aos n^{os} 3-5, 7-9, 11. Soriano Fuertes não reteve a CSM 10 (nº 6 do caderno), talvez devido ao carácter não narrativo do poema, e colocou a CSM 28 (nº 9, erradamente copiada no fol. 6v) antes da CSM 67 (nº 11, copiada no fol. 6). Não só a exclusão da CSM 10 foi registada no caderno Barbieri, tal como observou Anglés, mas também a nova posição da CSM 28 aí deixou sua marca: o nº 9 original foi riscado, tendo-se acrescentado em seu lugar o algarismo 6 (que corresponde à numeração de Soriano Fuertes).

É inaceitável a sugestão de Anglés de que teria sido Soriano Fuertes a copiar o manuscrito, inventando, do mesmo passo, duas melodias e introduzindo as linhas de acompanhamento. O papel usado apresenta uma marca-de-água típica da produção papeleira da família Romaní em Capellades (Catalunha) entre 1746 e 1791, o que reforça a datação inicial de Anglés, em detrimento da sua posterior hipótese oitocentista. Mais decisivos são os indícios de que se tratou de uma cópia profissional feita por encomenda: na verdade, a escrita é contínua, sem hesitações e com raros cancelamentos; estes são independentes do conteúdo, que cobre diferentes realidades estilísticas; e não há sinais de propósito modernizador. Cada folha é rubricada (aliás, por vezes, displicentemente, por cima da música) assinalando a base para o futuro pagamento, e a data da rubricação é registada em rodapé, o que somente seria útil num

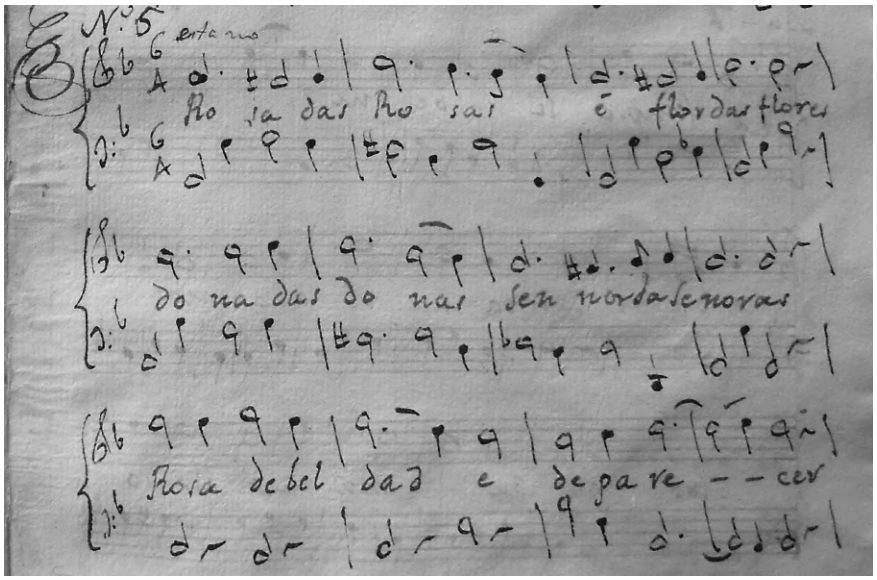


Figura 3a. E-Mn, Ms. M. C[a] 3881/8, fol. 3r: «Rosa das rosas» (CSM 10), início. Foto: autor.

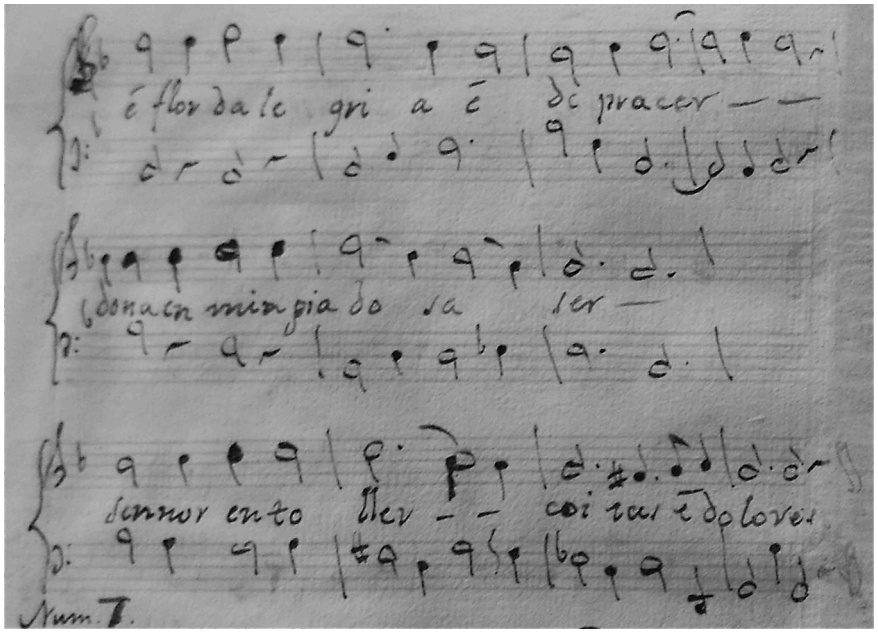


Figura 3b. *Ibidem*, fol. 3v: CSM 10, continuação. Foto: autor.

sistema de produção profissional. Sendo impossível que o caderno copie directamente a música do perdido Cancioneiro de Marialva — já que a tipologia «tiple com baixo contínuo» foi corrente na Península Ibérica só desde o segundo terço do século XVII até aos inícios do XIX —, segue-se que o arranjo para voz aguda e acompanhamento deste grupo de canções veio de fonte diversa. O modelo para esta secção do caderno seria portanto uma colectânea tardia, possivelmente setecentista, incorporando, de acordo com as práticas musicais da época, textos e melodias recolhidas num manuscrito anterior de origem portuguesa (talvez o Cancioneiro de Marialva), como testemunha a presença no seu interior de um romance exclusivamente transmitido por fontes lusitanas.

Amenizando a nossa crítica, conceda-se que a sugestão de que Soriano Fuertes teria sido o copista / arranjador do repertório foi avançada por Anglés apenas como uma possibilidade, entre outras. O seu comentário ao caderno Barbieri termina, de resto, com uma interrogação a propósito da presença, entre as CSM, de duas melodias desconhecidas:

> Nos es muy difícil imaginar que un copista, fuera del siglo XIX o de fines del XVIII, pudiera o se atreviera a inventar melodías dándolas como antiguas; pero también nos es muy difícil entender cómo puede ser que sólo dos de las melodías ofrecidas por Soriano Fuertes sean diversas de las del repertorio alfonsí, ¿Es que el códice antiguo del cual se copiaron contenía textos iguales, pero con melodías diversas a las de los otros del fondo conocido?[28]

As CSM no caderno Barbieri: crítica filológica e contextualização histórica

A resposta à interrogação final de Anglés passa pela consideração dos textos envolvidos, na sua apresentação e no seu conteúdo. As duas primeiras CSM surgem incompletas, reduzidas ao respectivo refrão, o que impossibilitaria qualquer execução musical caso o texto remanescente estivesse acessível em fonte complementar; ou seja, são torsos cuja utilidade prática se reduziria, no melhor dos casos, a servir de

[28] H. ANGLÉS, *La música de las Cantigas* (v. n. 3), vol. III/1ª parte: Estudio crítico, p. 150.

apoio a uma replicação coral. A sua presença pode ser interpretada como o resultado de um apontamento literário informal, onde a melodia poderia ter sido quer ignorada quer fornecida pela memória, mais do que por uma notação.

Quanto aos conteúdos, a CSM 221 narra um milagre envolvendo o rei D. Fernando III, pai de Alfonso X, enquanto a CSM 256 conta um milagre sobre a rainha-mãe, D. Beatriz de Suábia. O contexto para a composição destas cantigas foi o culto dinástico iniciado a partir de 1279 na Capela Real da Catedral de Sevilha, panteão criado por Alfonso X, onde fez tumular os seus pais, e onde viria mais tarde a ser ele próprio sepultado[29]. Ora, importa saber que a promoção deste culto dinástico coincide com o início do isolamento nacional e internacional de Alfonso X, isolamento esse que bloqueou, no seu tempo, a recepção efectiva do repertório para além da região sevilhana.

Pelo contrário, as cantigas com melodias conhecidas são transmitidas com toda a música necessária a uma execução integral e pertencem à camada mais antiga da colecção alfonsina, certamente anterior a 1275 ou mesmo a 1270: na verdade, trata-se das CSM que no códice toledano receberam os números 2, 5, 7, 10, 27 e 65, que correspondem respectivamente a 2, 6, 17, 10, 28 e 67 na numeração hoje corrente. Curiosamente, os milagres aí narrados ocorrem em apenas três cidades: Toledo, Roma e Constantinopla (capitais, respectivamente do Império Visigótico, do Império Romano do Ocidente e do Império Romano do Oriente). A sua composição coincide com uma longa campanha política internacional conhecida como «fecho del Imperio» (1257-1275), ou seja, a tentativa de Alfonso X ver reconhecida pelo papa a sua eleição (por uma facção maioritária) como Sacro Imperador Romano-Germânico. Alfonso X, ciente de que a Hispânia tinha já fornecido a Roma, na Antiguidade, três imperadores (Trajano, Adriano e Teodósio I), considerava-se não apenas herdeiro por via paterna, através do trono de Leão, da soberania imperial visigoda sobre toda a Península Ibérica, mas também o herdeiro, por via materna, da soberania dos imperado-

[29] Teresa LAGUNA PAÚL, «La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)», in *Maravillas de la España medieval: Tesoro sagrado y monarquía*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2001, pp. 235-49; *idem*, «*Una capilla mía que dicen de los reyes*. Memoria de la Capilla Real de la catedral mudéjar, la Aljama cristianizada, de Santa María de Sevilla», in *XIX Edición del «Aula Hernán Ruiz», 2012: La Capilla Real*, Sevilla: Taller Dereçeo, 2012, pp. 175-233.

res de Roma. De facto, a sua mãe, Beatriz de Suábia (baptizada Isabel), pertencia à linhagem dos Hohenstaufen, pois era filha de Filipe de Suábia, rei (1198-1208) e pretendente ao Império, e neta de Frederico I Barba-Ruiva (1122-1190), coroado Imperador Romano-Germânico em 1155. Através da mãe Irene Angelina, Beatriz era também neta de Isaac II Angelos (1156-1204), Imperador de Bizâncio.

Uma descoberta surpreendente, e suas implicações

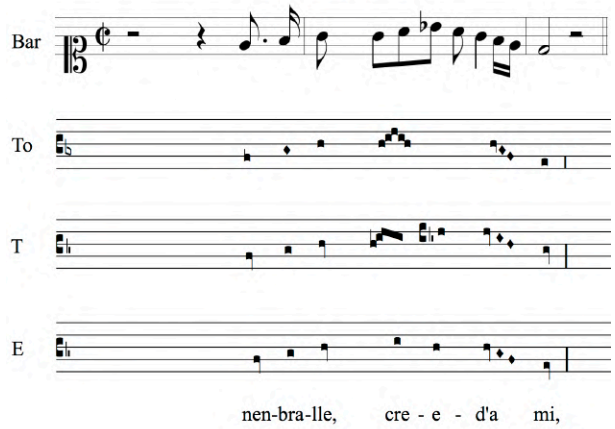
É legítimo interrogarmo-nos se a circulação, com música, destas cantigas datará da época dessa campanha política. Contrariamente ao que se poderia esperar, a comparação melódica parece indicá-lo. Na realidade, o Ms. M. Caja 3881/8 (caderno Barbieri) apresenta versões tardias de oito CSM, das quais seis com a sua melodia medieval; três versões melódicas são neutras quando comparadas com as lições manuscritas antigas, mas nas três cantigas restantes existe claramente maior proximidade do caderno Barbieri com o códice de Toledo, datável de c. 1270-1275, do que com os restantes, posteriores a 1279[30]. Examinemos de seguida, em pormenor, cada um destes casos.

Na CSM 6 (Exemplo 1), o caderno Barbieri apresenta um melisma sobre a palavra *creed'* (por «creede», com elisão do último «e»). O melisma está ausente do códice mais tardio (*E*), que tem apenas uma nota por sílaba; mas é partilhado pelos manuscritos *To* (cinco notas abarcando ambas as sílabas) e *T* (quatro notas associadas à primeira sílaba, a restante à segunda).

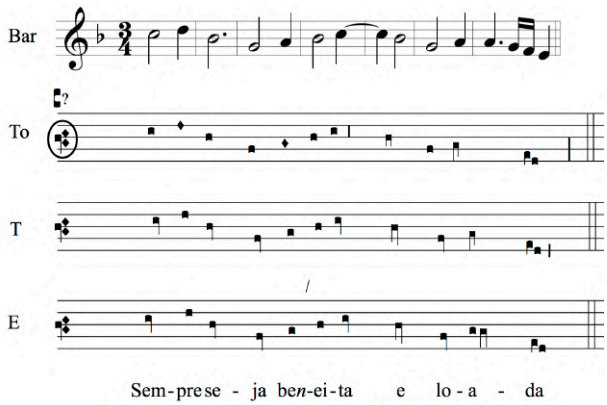
Na CSM 17 (Exemplo 2), as notas inferiores na passagem *-eita e* (colocadas no caderno Barbieri sobre o grau si bemol, correspondente a fá nas fontes medievais) são certamente breves em *T* e *E*, enquanto em

[30] Sobre a cronologia dos manuscritos, veja-se Manuel Pedro FERREIRA, *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular*, vol. I: Música palaciana, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda – Fundação Calouste Gulbenkian, 2009, pp. 196-229. Sobre a sua notação musical — em que há a distinguir o sistema usado em *To* daquele usado em *T* e *E* —, veja-se *ibidem*, pp. 180-195; *idem*, «A música no códice rico: formas e notação», in L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ – J. C. RUIZ SOUZA (coord.), *Alfonso X El Sabio (1221-1284), Las Cantigas de Santa María: Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Estudios*, Madrid: Testimonio, 2011, vol. II, pp. 189-204; *idem*, «Editing the *Cantigas de Santa Maria*: Notational Decisions», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nova série 1/1 (2014), pp. 33-52; *idem*, «Rhythmic Paradigms in the *Cantigas de Santa Maria*: French versus Arabic Precedent», *Plainsong and Medieval Music* 24/1 (2015), pp. 1-24.

To a primeira é longa, e a segunda ritmicamente ambígua (ou seja, compatível com as duas possibilidades)[31].

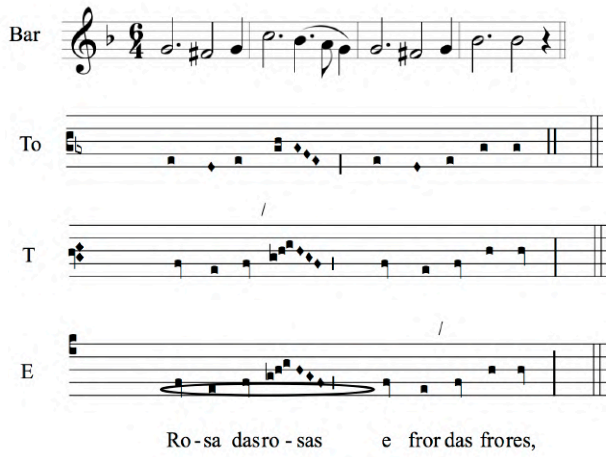


Exemplo 1. CSM 6 (= *To* no. 5): «A que do bon rey Davi». Musicografia: R. Araújo.



Exemplo 2. CSM 17 (= *To* nº 7): «Sempre seja bẽeita e loada». Musicografia: R. Araújo.

[31] No caderno Barbieri, o desdobramento do lá no final da frase parece encontrar um paralelo na plica longa sobre *[lo]-a- [da]* em *E*; no entanto, isso provavelmente reflecte, não o modelo copiado, mas uma adaptação requerida pela distribuição do texto no caderno. O copista interpretou *beneita* (= *bẽ-ei-ta*) como *be-ne-i-ta* (não reconhecendo nem a nasalização sinalizada pelo «n», nem o ditongo «ei») e assumiu portanto quatro sílabas (como na forma latina da palavra, *benedicta*), em vez de três; isto levou à apropriação da nota originalmente correspondente à primeira sílaba da palavra seguinte. É inevitável que no final do verso houvesse menos uma nota do que o número de sílabas remanescentes, pelo que, logicamente, o copista se terá visto obrigado a supri-la, desdobrando o lá.



Exemplo 3. CSM 10: «Rosa das rosas e fror das frores». Musicografia: R. Araújo.

Na CSM 10 (Exemplo 3), as duas notas finais no caderno Barbieri são longas; isso só sucede, entre as fontes medievais, em *To*, já que os códices escorialenses coincidem ao escrever *punctum* e *virga* (figuras com valor de, respectivamente, breve e longa). Note-se ainda que na passagem melódica sobre *das ro[sas]*, o caderno apresenta, para atingir a nota mais aguda, um salto de quarta; este surge diminuído para uma terceira, através da adição de uma nota, em *To*; o intervalo é finalmente preenchido por nova nota de passagem, resultando numa subida por graus conjuntos, em *T* e *E*. Isto demonstra a independência da versão do caderno Barbieri face às fontes medievais conhecidas. Conhecendo-se quer a prioridade de *To* sobre *T*/*E*, quer a tendência, atestada na monodia das regiões do sul, para o preenchimento de intervalos melódicos superiores à terceira, é lógico que se atribua ao salto de quarta, na evolução da melodia, a posição cronológica mais recuada. Já a presença de sustenidos na versão da melodia copiada no caderno Barbieri deve ser interpretada como uma modernização atribuível a quem gizou o seu arranjo para Tiple e baixo contínuo; o mesmo fenómeno ocorre noutras cantigas copiadas no caderno.

Em suma, as melodias parecem ter sido fixadas na época inicial de constituição da colecção alfonsina. Ora, aparecendo este grupo de cantigas associado a um romance que emerge em contexto literário português, é provável que a secção correspondente no caderno Barbieri

transmita, filtrada, uma sequência de notações transmitida através de Portugal. A conexão com o Cancioneiro de Marialva alegada por Soriano Fuertes aponta no mesmo sentido. A fim de esclarecer esta relação, recordamos de seguida, por ordem cronológica, alguns dos eventos políticos relevantes e ligações entre Portugal e Castela na época alfonsina[32].

1252	— Início do reinado de Alfonso X de Castela e Leão.
1253	— Afonso III de Portugal desposa Beatriz, filha natural de Alfonso X nascida em finais de 1244 (tendo esta então oito anos de idade, a consumação do casamento dar-se-ia só em 1258).
1257	— Alfonso X é um dos dois candidatos ao título de Sacro Imperador Romano-Germânico, obtendo o voto de quatro entre sete eleitores; mas o candidato alternativo, Ricardo da Cornualha, preferido pelos restantes, faz-se coroar em Aachen, o que cria um impasse que os sucessivos papas se irão escusar a resolver.
1261	— Nasce D. Dinis.
1264-1275	— D. Martim Gil reside na corte de Alfonso X.
1267	— Celebração do Tratado de Badajoz entre Alfonso X e Afonso III. Por volta desta data, o Infante D. Dinis visita o avô materno em Sevilha.
1272	— Revolta de um facção da nobreza castelhana contra Alfonso X.
1274-1275	— Alfonso X desloca-se a Aragão e ao sul de França, onde se encontra com o papa, que põe fim às aspirações de Alfonso X ao trono imperial Romano-Germânico.
1279	— Morte de Afonso III. D. Dinis acede ao trono.

[32] Os dados históricos aqui apresentados baseiam-se nas seguintes fontes, listadas por ordem de publicação: José MATTOSO, *História de Portugal*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993, vol. II; Manuela MENDONÇA, «D. Dinis e a fronteira sul: O tratado de Badajoz», *Revista da Faculdade de Letras* 15 (1998), pp. 1123-1134; António REI, «Os Riba de Vizela, Senhores de Terena (1259-1312)», *Callipole* 9 (2001), pp. 13-22; H. SALVADOR MARTÍNEZ, *Alfonso X, El Sabio: Una biografía*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2003; Manuel GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Alfonso X El Sabio*, Barcelona: Ariel, 2004; *idem*, «Alfonso X y Portugal», *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes* 4 (2004-2005), pp. 19-34; José Augusto de Sotto Mayor PIZARRO, *D. Dinis*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2005; Leontina VENTURA, *D. Afonso III*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2006.

1279-1284	— Tensão política crescente entre D. Dinis e Alfonso X.
1280-1284	— D. Martim Gil reside na corte de Alfonso X.
1282	— Alfonso X é destituído dos seus poderes políticos por uma coligação liderada pelo herdeiro do trono, o Infante Sancho. Ida da rainha-mãe, D. Beatriz, para a corte de Sevilha.
1284	— Morte de Alfonso X, e subida ao trono de Sancho IV.
1285	— Regresso de D. Beatriz e de D. Martim Gil a Portugal. D. Martim Gil é nomeado Alferes-mor do reino.

Considerando estes dados, é crível que antes de 1274-1275 tenha havido transmissão à corte portuguesa de cantigas com música, relacionadas no seu conteúdo com a campanha imperial de Alfonso X. É plausível que isso tenha resultado de uma oferta diplomática ou pessoal de Alfonso X ao seu genro Afonso III, ou ao neto D. Dinis enquanto foi Infante. A ocasião mais propícia para uma recepção musicada das CSM em Portugal é, de facto, a segunda metade da década de 1260, mormente o encontro diplomático entre Alfonso X e Afonso III em Badajoz em 1267. A versão melódica da CSM 10 no caderno Barbieri sugere que na sua origem está um manuscrito copiado antes do códice toledano, o que está de acordo com a datação proposta. Esta fonte de finais do século XVIII pode pois representar, indirectamente, o início do processo de compilação das CSM, e o seu mais antigo manuscrito de exibição.

As duas CSM posteriores a 1279 poderão ter-se juntado à colectânea primitiva numa fase posterior, quer através de uma fonte secundária, sem notação musical, quer de um apontamento informal, baseado na memória. Esta diferenciação é explicável pelo seu diferente conteúdo e propósito político-espiritual, pois estão relacionadas no seu conteúdo com o culto na Capela Real de Sevilha. Há três momentos plausíveis para tal transmissão: (1) o regresso a Portugal em 1285 da rainha-mãe D. Beatriz e de D. Martim Gil, ambos estreitamente vinculados à última fase de produção das CSM e ligados, pelo sangue ou pelo longo serviço, à dinastia celebrada no Panteão da Catedral; (2) a reabilitação da memória de Alfonso X ocorrida por volta de 1330-1345 na corte castelhana, reabilitação que levou à redescoberta, nesse restrito círculo aristocrático, das cantigas alfonsinas[33]; (3) a promoção do culto a Fernando III,

[33] Rocío SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, «La fortuna sevillana del códice florentino de las *Cantigas*: Tumbas, textos e imágenes», *Quintana* 1 (2002), pp. 257-273.

canonizado em 1671, campanha que envolveu a reprodução impressa do texto destas duas cantigas[34]. Em qualquer dos casos, quem decidiu incluir estes poemas reduziu-os ao estribilho.

Conclusão

Tendo explorado, através dos escritos de Anglés, a pista Soriano Fuertes, concluímos, após exame crítico do caderno Barbieri, utilizado pelo último, que este ecoa, para seis cantigas, a transmissão do repertório alfonsino à corte portuguesa; e também que tal sucedeu em época anterior à primeira expansão da colecção, já atestada no códice toledano. O manuscrito, apesar de tardio e de pobre apresentação, surge surpreendentemente como um raríssimo testemunho da composição e circulação das CSM no tempo de Alfonso X, e também como testemunho da adaptação, para a prática musical setecentista, de algumas destas cantigas.

É impossível reconstituir com alguma certeza todos os passos de transmissão deste repertório. Pode pôr-se a hipótese de que antes de 1438 tivesse havido uma cópia intermédia do primeiro manuscrito musicado (e talvez dos estribilhos de um segundo manuscrito, sem música) no *Livro das trovas del Rey Dom Afonso*, então existente na biblioteca real de Lisboa[35]. Por volta de 1500, a partir do original ou de cópia intermédia, esta colecção mariana teria sido recolhida, entre outros materiais, no Cancioneiro do Conde de Marialva ou colectânea equivalente. O romance «No figueiral figueiredo» teria sido depois inscrito

---

[34] Diego ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Annales eclesiasticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metropoli de la Andaluzia, que contienen sus mas principales memorias, desde el año de 1246 [...] hasta el de 1671*, Madrid: Imprenta Real, 1677, tomo I, libro primero, pp. 36-37 [CSM 221], 43-44 [CSM 256] [textos transcritos do códice *F*]. Daniel von PAPENBROECK, *Acta vitae S. Ferdinandi, regis Castellae et Legionis, ejus nominis tertii*, Antuerpiae: Michaelem Knobbarum, 1684, pp. 321-323 [CSM 256], 323-327 [CSM 221] [textos transcritos do códice *E*, com tradução paralela em latim]. As versões de Papenbroeck foram parcialmente reproduzidas in Martín SARMIENTO [pseudónimo do beneditino de origem galega Pedro Garcia Balboa], *Obras posthumas, Tomo I: Memorias para la historia de la poesia, y poetas españoles*, Madrid: Monasterio de S. Martin, 1775, pp. 274-275; estas memórias circularam previamente em manuscrito.

[35] Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Manuscritos da Livraria, nº 1928: *Livro dos Conselhos de D. Duarte*, fol. 212v sq. (visualizável através da ligação: <http://digitarq.dgarq.gov.pt/ details?id=4248785>). C. Michaëlis de VASCONCELLOS, *Cancioneiro da Ajuda* (v. n. 6), vol. II, pp. 129-32, 232-36.

num espaço deixado em branco; o texto poderia ter sido copiado sem melodia caso isso tenha ocorrido em data recuada, ou já com ela, datando o acrescento de época moderna. No mesmo momento, em Portugal, ou em momento posterior algures na Península, ter-se-iam acrescentado na folha de guarda inicial as cadências polifónicas e o estribilho da canção castelhana (e talvez ainda os estribilhos das CSM alusivas aos pais de Alfonso X, se é que estes não figuravam já na cópia anterior). Entre meados do século XVII e finais do século XVIII alguém, em parte incerta, decidiu fazer uma adaptação musical para voz aguda e baixo contínuo, compondo música nova para as peças até então sem notação e providenciando acompanhamento para aquelas providas de melodia, daí resultando o protótipo da secção copiada no início do caderno Barbieri. Na segunda metade do século XVIII, copiar-se-ia em Espanha este mesmo caderno, que serviria de base à publicação, em 1855, de sete CSM e do romance «No Figueiral»; a versão da CSM 10 e a canção castelhana permaneceriam inéditas até hoje.

É incerto o contexto que terá levado à adaptação musical das cantigas medievais à textura da canção barroca. Sabe-se da existência, no século XVII, de Academias literárias tanto em Portugal como em Espanha, onde o culto das letras, extensivo a alguns cantores profissionais, se associava por vezes à música[36]; mas só circunstâncias excepcionais poderiam ter levado à audição, em forma de canção, de poesia

[36] Em Espanha: José SÁNCHEZ, *Academias literárias del Siglo de Oro español*, Madrid: Editorial Gredos, 1961; Pasqual MAS I USÓ, *Academias y justas literarias en la Valencia barroca*, Kassel: Reichenberger, 1996; María SANHUESA FONSECA, «Armería del ingenio y recreación de los sentidos: La música en las academias literarias españolas del siglo XVII», *Revista de Musicología* XXI/2 (1998), pp. 497-530; Francisco Alfonso VALDIVIA SEVILLA, «"La triste imaginación". La música en *El entretenido* de Antonio Sánchez Tórtoles (Madrid, 1673)», *Revista de Musicología* XXXVII/2 (2014), pp. 461-502. Em Portugal: João PALMA-FERREIRA, *Academias literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982; Elze Maria Henny Vonk MATIAS, «As academias literárias portuguesas dos séculos XVII e XVIII» (diss. de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1988); Clarinda Maria Rocha dos SANTOS, «O académico *Ambicioso*: D. António Álvares da Cunha e o aparecimento das academias em Portugal» (diss. de doutoramento, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2012). Embora as referências à presença da música nas sessões académicas sejam episódicas e, normalmente, vagas, é de observar que no Portugal seiscentista António Lopes Cabral, capelão e cantor da Capela Real, pertenceu tanto à Academia dos Generosos como à Academia dos Singulares, onde tinha igualmente participação activa o seu colega cantor e compositor António Marques Lésbio. Também Antonio Tedeschi (cantor, instrumentista e compositor) fazia parte, em 1734, da Academia dos Aplicados, onde exerceu os seus dotes de poeta (agradeço a Miguel Jalôto ter-me chamado a atenção para o facto, referido de passagem por J. PALMA-FERREIRA, *Academias literárias* (citado acima), p. 80).

há muito caída em desuso, valorizada por raros intelectuais[37]. Um destes, Manuel de Faria e Sousa (1590-1649), conhecia quer as CSM, que examinou no Escorial, quer as páginas em que Bernardo de Brito reproduz o romance «O Figueiral»[38]; estava particularmente bem informado sobre a música da época; a sua filha Luísa Faria (c. 1620 - ?) era, de resto, instrumentista e compositora[39]. É pois possível que alguém da família Faria se tenha interessado pela execução musical deste tipo de repertório. Sabemos ainda de um círculo feminino da alta aristocracia que, em meados do século XVIII, tinha relações próximas com Portugal, conhecia e tinha acesso às Cantigas de Santa Maria e poderia ter promovido a sua interpretação em voz feminina ou de *castrato*, acompanhada ao cravo: o círculo de D. Maria Bárbara de Bragança (1711-1758), enquanto Rainha de Espanha (1746-1758)[40]. No entanto, na ausência de outros dados, sobre este assunto não podemos senão especular; resta-nos apontar em rodapé o início de mais um trilho a percorrer e a escavar.

[37] Estas circunstâncias excepcionais supõem, em primeiro lugar, a concorrência em saraus literários de competências musicais e uma ligação a Portugal (como sucedia nas academias promovidas em Madrid pelo fidalgo português D. Melchor de Fonseca e Almeida, entre 1655 e 1665, referidas por M. SANHUESA FONSECA, «Armería del ingenio» (v. n. 36), p. 521), e em segundo lugar, um interesse específico pela literatura medieval em galego-português (veja-se, por exemplo, o comentário sobre as CSM in M. SARMIENTO, *Obras posthumas* (v. n. 34), pp. 268-276).

[38] M. VITALI, «O discurso acerca de los versos de Faria y Sousa» (v. n. 22), pp. 200-202. Sobre este autor, veja-se a introdução geral de Joaquim COSTA, *Manuel de Faria e Sousa: Cidadão do mundo e das letras ao serviço de Portugal*, Lousada: Centro de Estudos do Românico e do Território, 2012.

[39] Maria Adriana de Matos Fernandes LATINO, «Instituições, eventos e músicos: Uma abordagem à música em Portugal no século XVII» (diss. de doutoramento em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, 2001), vol. II, pp. 272, 668-74.

[40] D. Maria Bárbara foi Princesa das Astúrias entre 1729-1746, mas data de 1755 a cópia, que então lhe foi oferecida, do códice toledano das Cantigas de Santa Maria, incluindo tanto o texto como a música, realizada com grande fidelidade por Francisco Xavier Palomares (o melhor calígrafo da época) por encargo do sacerdote jesuíta Andrés Marcos Burriel, a quem se devem as anotações marginais. Este documento está disponível em linha através da ligação: <http://bdh.bne.es/bnesearch/ detalle/bdh0000014908>.

Relating History: Music and Meaning in the *Relaciones* of the Canonization of St Raymond Penyafort, Barcelona 1601

Tess Knighton

Given music's quintessentially ephemeral nature, any historical approach to music-making as a dynamic performative event is likely to be problematic.[1] A surviving work related to a specific event can provide a starting-point, but extant musical sources from around 1600 generally do not provide reliable information on the act and impact of performance. Contemporary accounts (in the Iberian Peninsula, *relaciones de sucesos*) are generally official in nature and commissioned by institutions or individuals in authority; they are thus primarily concerned with the projection of power, and are usually limited by generic and linguistic convention.[2] As Sagrario López Poza has written about the memorialization of the fiesta through the *relación*: "the combination of events formed a system of symbolic relationships: religious meanings intertwined with historical ones and created a juridical and

I am very grateful to James Amelang for his very helpful comments on an earlier version of this essay.

[1] A useful summary of the issues raised by the writing of music history through the performative aspect of civic ritual is found in Jordi RAVENTÓS FREIXA, "Manifestacions musicals a Barcelona a través de la festa: Entrades reials (segles XV-XVIII)" (Ph.D. diss., Universitat de Girona, 2006), pp. 14-21.

[2] Henry ETTINGHAUSEN, "De la noticia a la prensa (San Raimundo de Peñafort, Barcelona, 1601)", in C. STROSETSKI (ed.), *Actas del V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO), Münster, 20-14 July, 1991*, Madrid: Iberoamerica – Vervuet, 2001, pp. 490-502.

political allegory, an idealized portrait of society [...] the main aim being the fusion of social class, groupings and hierarchies, even though fictitious".[3] Historians of the soundscapes of such events have, therefore, to negotiate the idealized, fictionalized aspects that feed the discourse of the *relación* in any attempt to extrapolate useful information regarding historical musical performance.

Whatever their original intention, *relaciones de sucesos*, and other related minor literary genres that circulated widely in pamphlets or chapbooks, were clearly not written with the music historian in mind, but were addressed to a general readership of the time who, if they had attended the festivities, sought a memorial of the event, and if they had been absent, information about it.[4] In the case of the festivities held in Barcelona in 1601 for the canonization of the Dominican Raymond of Penyafort (1180-1275), events are filtered through a multiple lens.[5] The official Dominican *relación*, written by fray Jaume Rebullosa (prior of the Dominican monastery of Balaguer) and published in the autumn of 1601, a few months after the event, is by far the most detailed.[6] Rebu-

[3] S. LÓPEZ POZA, introduction to Sagrario LÓPEZ POZA – Begoña CANOSA HERMIDA (eds.), Jorge Báez de SEPÚLVEDA, *Relación verdadera del recibimiento que hizo la ciudad de Segovia a la majestad de la reina nuestra señora doña Ana de Austria* [...], Segovia: Fundación Don Juan de Borbón, 1998, p. 17, cited in H. ETTINGHAUSEN, "De la noticia a la prensa" (see n. 2), pp. 498-499: "El conjunto de actos constituía un sistema de relaciones simbólicas: los significados religiosos se entrelazaban con los históricos y creaban una alegoría jurídica y política, un retrato ideal de la sociedad [...] la función capital era la fusión de las clases, los grupos y las jerarquías, aunque fuera ficticia".

[4] H. ETTINGHAUSEN, "De la noticia a la prensa" (see n. 2), pp. 490-491. See also: Tess KNIGHTON, "Music and Ritual in Urban Spaces: The Case of Lima, c. 1600", in G. BAKER – T. KNIGHTON (eds.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 21-42.

[5] On the importance of the cult of St Raymond of Penyafort in Barcelona and its artistic and performative ramifications, see: José M.ª MADURELL MARIMÓN, "Capillas barcelonesas de nuestro santos", *Analecta Sacra Tarraconensia* 32 (1959), pp. 193-196; *idem*, "Imágenes y retablos de los santos de Barcelona", *Analecta Sacra Tarraconensia* 32 (1959), pp. 255-308 [pp. 265-266, 270-275]; Albert GARCIA ESPUCHE, *et al.*, *Festes i celebracions. Barcelona 1700*, Barcelona: Institut de Cultura-Museu d'Història de Barcelona, 2010, pp. 31-39; and Alfredo CHAMORRO ESTEBAN, "Ceremonial monárquico y rituales cívicos: Las visitas reales en Barcelona desde el siglo XV hasta el XVII" (Ph.D. diss., Universitat de Barcelona, 2013), pp. 354-360. The most recent study of the fiestas held for the canonization of St Raymond of Penyafort is found in Xavier TORRES SANS, "La ciutat dels sants: Barcelona i la historiografia de la Contrareforma", *Barcelona Quaderns d'Història* 20 (2014), pp. 77-104 [pp. 88-92].

[6] Fray Jayme REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas que en esta ciudad de Barcelona se han echo à la canonizacion de su hijo San Ramon de Peñafort, de la Orden de los Predicadores: Con vn sumario de su Vida, Muerte y Canonizacion, y siete Sermones que los Obispos han predicado en ellas*, Barcelona: Jaume Cendrat, 1601.

llosa openly acknowledges the help of fray Gaspar Vicens, *maestro de estudiantes* at the Dominican monastery in Barcelona in gathering together the material he needed for his account,[7] and this draws on—and reproduces—many of the performative texts in circulation at the time, including sermons preached in the church, edicts and pragmatics read and proclaimed by town criers (*pregones*) and at tournaments, the poems in Catalan, Castilian and Latin read aloud at the poetry competitions (*certámenes*) organized as part of the festivities, and the songs of different kinds that also circulated on printed sheets.[8] The sheer quantity and variety of this material, as Ettinghausen has pointed out, gives the reader—then and now—some idea of the ideologies and interests that were vested in the realization of the festivities.[9] They also help to evoke the soundscape of the city of Barcelona for a period of over two months.

Rebullosa's extended and erudite account, which sought to enhance the prestige of his Order as well as the city of Barcelona,[10] is supplemented by two other versions written from different perspectives: the *Dietari* (daybook) of the Catalan historian Jeroni Pujades (1568-1635);[11] and the *Manual de novells ardits* of the city council of Barcelona (also known as the *Dietari del Antich Consell Barceloní*).[12] Pujades was law professor at the university, a barrister and member of the *Consell de*

---

[7] H. ETTINGHAUSEN, "De la noticia a la prensa" (see n. 2), p. 492.

[8] Details of almost 30 surviving *pliegos* are given in H. ETTINGHAUSEN, "De la noticia a la prensa" (see n. 2), pp. 499-502. Unfortunately, at the time of writing, those *pliegos* preserved at the British Library were not available for consultation. They include verse and accounts of different aspects of the festivities, for example: Alexandre AMARGÓS, "Relació de la solemne professó que féu en Barcelona a 24 de Maig del corrent any 1601 per la Canonització de Sant Ramon de Penyafort", Barcelona: G. Graells, 1601.

[9] H. ETTINGHAUSEN, "De la noticia a la prensa" (see n. 2), p. 490: "[…] contribuían a perfilar para la sociedad que los consumía las directrices ideológicas que se pretendía imprimir a tales actos públicos".

[10] H. ETTINGHAUSEN, "De la noticia a la prensa" (see n. 2), p. 499. A brief but very useful account of the preparations undertaken in the city, and specifically in the Dominican church, before the news of the canonization was officially received in Barcelona is given by X. TORRES SANS, "La ciutat dels sants" (see n. 5), pp. 88-92. Torres Sans describes the programme of activities related to the saints of the city activated by the Bishop of Barcelona, Juan Dimas Loris (1576-1598).

[11] Josep Maria CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades*, I: *1601-1605*, Barcelona: Fundació Salvador Vives, 1975.

[12] Frederich SCHWARTZ Y LUNA – Francesch CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits vulgarment apellat Dietari del Antich Consell de Barcelona*, VII: *1597-1602*, Barcelona: Imprempta de Henrich y Companyía, 1898.

cent, as well as a noted historian, whose first volume of the *Coronica Universal del Principat de Cathalunya* was published in Castilian in 1609.[13] In 1600 he began to keep a daybook that he maintained for the next 30 years, recording in some detail family news, his financial accounts, and some of the most important events that occurred in the city of Barcelona. As a historian and a consulting lawyer to the municipal government, his advice on issues of ceremonial procedure was sought,[14] and he would have had access to city records, perhaps including the *Manual de novells ardits*, with which his account of the festivities for St Raymond Penyafort quite often coincides. However, he also adds observations that are not found there or in Rebullosa's *relación*; as James Amelang has argued, the sense of proximity that informs the daybook genre allows scope for personal expression, including things both seen and overheard.[15]

While Pujades's urban chronicle was not intended to be read by those outside his immediate circle of family and close friends,[16] the *Manual de novells ardits*, though unpublished, was a document of public record that memorialized the city's importance, written in an official capacity by a member of the treasury.[17] Thus the chronicler was able to draw on the documents and financial accounts of that august body. For example, a list of the participants (in order of appearance) in the tournament held in the Plaça del Born on 3 June 1601 is included in the *Manual de novells ardits*, and this confirms the processional order so frequently described in all three chronicles: "atabals, trompetas y menestrils" headed the list, with trumpeters appearing again further down.[18] These conventional references to the articulation of ceremonial by musicians served as an aural shorthand for musical experiences that were shared by the citizenry and were deeply ingrained in the urban

[13] James S. AMELANG, "The Mental World of Jeroni Pujades", in R.L. KAGAN – G. PARKER, *Spain, Europe and the Atlantic World. Essays in Honour of John H. Elliot*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 211-226; see also *idem*, "Streetwalking and the Sources of Citizen Culture", in A. BLAIR – A. GOERING, *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, 2 vols., Leiden: Brill, 2016, pp. 107-122.

[14] J. S. AMELANG, "The Mental World of Jeroni Pujades" (see n. 13), p. 215.

[15] *Idem*, p. 221.

[16] *Idem*, p. 223.

[17] The *Dietari del antich consell* was maintained from 12 September 1390 until 1839.

[18] F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), pp. 346-348. On the constant presence of the city wind-bands, and the amount spent on them, see A. GARCIA ESPUCHE, *et al.*, *Festes i celebracions* (see n. 5), pp. 36-39.

psyche as signifying an official, festive occasion.[19] In this sense, most of the musical references in the chronicles did not require special musical knowledge, although fray Rebullosa would have been musically trained, and may well have participated in the singing of Mass, liturgical hours and many devotions made to the newly canonized saint in the Dominican church. Pujades adds musical details not found elsewhere, which he presumably recorded out of his own interest and/or knowledge.

A brief analysis of the three descriptions of the procession mounted on the day the news of the canonization reached Barcelona—10 May 1601—reveals the way in which each account was filtered through its genre, function and intended readership.[20] Rebullosa's official account, written from the Dominican perspective and based on eye-witness testimony to what occurred in the monastery, describes in some detail how the city instrumentalists participated in the procession to the Dominican church from the town hall:

> The drummers came mounted on horseback and dressed in the livery of the City which is of scarlet silk with the arms embroidered, then the trumpeters dressed in robes and hats of the same material and same livery, after which came ten minstrels playing, dressed in hats and hose of the same [...].[21]

The *Manual de novells ardits* offers a similar description, but needs only to indicate which robes were worn without entering into detail ("los SS. Consellers acompanyats ab promens anant de dits SS Consellers los tabals trompetes y ministrils vestits ab les robas de domas carmesi"),[22] while Pujades, in his account, makes reference to the annual procession of Corpus Christi, familiar to all citizens, to evoke the

---

[19] Tess KNIGHTON – Ascensión MAZUELA-ANGUITA, "The Soundscape of the Ceremonies for the Beatification of St Teresa of Ávila in the Crown of Aragon, 1614", *SCRIPTA: Revista Internacional de Literatura i Cultura Medieval i Moderna* 6 (2015), pp. 225-250 <https://ojs.uv.es/index.php.scripta>.

[20] A brief summary is found in X. TORRES SANS, "La ciutat dels sants" (see n. 5), pp. 91-92.

[21] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), p. 21: "Venian delante los atabales de á cauallo vestidos de la librea de la Ciudad que es de demasco carmesi bordadas las armas en ellas, luego los trompetas vestidos con ropas y sombreros de lo mismo, tras de los quales venian diez menestriles tañendo, vestidos con sombreros y vaqueros de lo mismo".

[22] F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), p. 307.

spectacle for the reader ("Vingueren [los consellers] també acompanyats de trompetes, tabals y menestrils com lo dia de Corpus").[23] Thus, even in these brief and conventional references the different approaches of the three authors can be glimpsed: the official, full version spares no detail in signaling the significance of the occasion for the city; the city account has no need to enter into detail of the livery they have provided; and the individual diarist adopts a comparative to indicate the relative importance of the event in the hierarchy of urban ceremonial. It is striking, here and elsewhere in these and other accounts, how the description of musicians is essentially visual; instrumentalists serving a heraldic purpose were identified as a social group through their clothing, which clearly signaled social status or function. At the same time, the lack of an adequate language to recapture sound, including music, left all evocations of the event in silence.

Analysis of references to performative spaces, musical resources and specific genres may conform, at least to some degree, to the narrative conventions of *relaciones*, but they also provide traces and serve as indicators of the reality of the event, at least in visual terms of presence and spectacle. The *relaciones* of the canonization festivities of 1601 describe a range of musical genres, including fanfares, dances, plainchant (most commonly the singing of the *Te Deum laudamus*), polyphonic music for the liturgy and for devotional use in both Latin and the vernacular, including Masses, motets, songs, *ensaladas* and *goigs*, in their performative contexts. In this essay I will explore the references to Latin-texted motets and the Catalan *goigs* as to how they functioned in and contributed to urban ceremonial in an attempt to analyze what these musics might have meant to the chroniclers and their readers. These two musical genres were heard throughout the festivities in more than one performative space and by different musical forces on different occasions, but both had a key function as music that accompanied the devotional practices mainly determined by the social and ecclesiastical elite who organized the events, but which also incorporated more popular traditions and appealed across the social hierarchy.

Motets were either sung—whether *a cappella* or with instrumental accompaniment—or performed instrumentally by wind-bands in the same spaces, with overlapping functions. The physical space was gene-

[23] J. M. CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades* (see n. 11), p. 92.

rally the side chapels of the Dominican church or cathedral, and the function essentially devotional, and occasionally as part of the liturgy. The earliest mention of the performance of a motet is found in Pujades's *Dietari* and refers to the day when the news reached Barcelona from Rome (10 May 1601). Before the celebratory procession left to pay homage to the newly canonized saint in the church of his religious order, a motet was sung in the chapel of St Dominic in the cathedral:

> The procession went round the outside of the cathedral, as on St Eulalia's day, and, once inside the Seu, went along where the organ is, round the main altar and stopped at the chapel of St Dominic, where there is a small retable of St Raymond *ab antiquo*, and there the chapel sang the motet *Haec dies quam fecit Dominum* etc. And at that point the bells pealed out and all the artillery that the councilors had ordered to the sea wall, was fired.[24]

Pujades again draws on common knowledge of urban ceremonial through reference to another major feast, St Eulalia's day (12 February), as a textual short-hand to indicate the degree of gravity and splendor of the occasion. His account also reflects the widespread practice of singing motets before a devotional image,[25] and evokes the wider soundworld of the moment, combining music, bells and artillery fire, a fairly standard combination signifying a triumphal event.[26] Pujades is alone in indicating the text of the motet that was sung: *Haec dies*, the jubilant antiphon proper to Easter Day and appropriate as musical response to the joyful news of the canonization. I have not been able to trace a polyphonic setting of this text closely related to Barcelona Cathedral; Jaume Àngel Tapies (d. 1636), chapel master from 1593 to 1612, would surely have selected the motet from the choir's repertory.[27]

---

[24] "Anà la professò rodant la Seu per defora, com fa lo dia de santa Eulàlia y, entrada en la Seu, decantà per la part del orgue, rodà lo altar major y anà a fer estació a la capella de Santo Domingo, en la qual hi ha un retaulet de sant Ramon ya ab *antiquo*, y allí la capella cantà per motet *Hec dies quam fecit Dominus* etcetera. Y al matex punt, hi hagué gran repic de campanes y tirà tota la artilleria, que los consellés la havian feta traurer a la muralla de mar" J. M. CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades* (see n. 11), p. 93.

[25] Polyphonic devotional motets were commonly performed in this manner from at least the fourteenth century; see Anne Walters ROBERTSON, *Guillaume de Machaut and Reims: Context and Meaning in His Musical Works*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 221.

[26] T. KNIGHTON – A. MAZUELA-ANGUITA, "The Soundscape of the Ceremonies" (see n. 19).

[27] No surviving works are attributed to Tàpies, who served as cathedral chapel master from 1593 until 1612 when he was made succentor. See: Josep PAVIA I SIMÓ, *La música a la catedral de Barcelona durant el segle XVII*, Barcelona: Editorial Rafael Dalmau, 1986, pp. 171-180.

Following the singing of the motet, the prayer to St Raymond, sent by Pope Clement VIII from Rome, was read by the Bishop Alfonso Coloma Sa (1599-1603).[28] The prayer brought to an end the station at the chapel of St Dominic, and the procession proceeded through the door of the choir to the main altar where, according to Pujades, a double-choir setting of the psalm *Laudate Dominum* was performed; the diarist specifies the presence of organ and wind-players, including cornetts. His list of those who attended this ceremony in addition to the clergy and musicians includes the Viceroy, councilors, members of the nobility and "a great multitude of people".

Pujades either knew, or was informed of, the texts that were sung polyphonically. Rebullosa, in his *relación*, mentions the procession outside the cathedral and singing of the *Te Deum laudamus* accompanied by wind instruments, but concentrates his attention on the music that was performed, together with St Raymond's prayer, in the Dominican church: it is clear that he was present to receive the procession (note his use of the first person plural), while he probably did not attend the event in the cathedral, being occupied with adorning the church.[29] Rebullosa makes no mention of the Latin motet performed in the cathedral, but he does describe the music performed before the reliquary in the saint's chapel in the Dominican church: polyphonic *goigs* in Catalan. However, Latin-texted motets were sung in a similar context the following day (11 May), when the Bishop visited the Dominican church and paid homage to the saint; a motet was performed by the cathedral music chapel on a platform built before the saint's chapel and was again followed by his new prayer.[30] Rebullosa also mentions that only a limited number could fit onto the platform that had been erected by the friars; as in the cathedral, the social elite

[28] The text of the prayer is reproduced by Pujades (J. M. CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades* (see n. 11), p.93), and in the *pliego suelto* of the *goigs* of St Raymond published at the time; see Appendix.

[29] See, for example, Rebullosa's account of the reception of the *diputats*: "Salimos todos los Religiosos a rescebirlos con salua de tiros en el patio, y los acompañamos como a los Consellers a la Capilla mayor y a la del glorioso Santo; en la qual hecha su Oracion se les canto vn Te Deum laudamus con musica de menestriles [...] Todo el dia ocupamos los Religiosos desta casa en acabar de adereçar la Yglesia [...]", F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), pp. 21-22.

[30] *Idem,* p. 34: "Desta suerte con grande estruendo de atabales, trompetas, menestriles y chirimias, entro la procession en la Iglesia y subieron los que pudieron al tablado de la capilla del Santo donde se canto vn motete tras el qual dicha la Oracion por el Obispo se fue por su orden a la capilla mayor".

would have been closest to the performers, and would thus have heard the text sung, though whether this was again *Haec dies* or another motet specifically dedicated to the saint is not clear.[31] The chronicler of the *Manual de novells ardits* mentions the procession and the singing of the *Te Deum laudamus* at the cathedral, and provides some insight into how it was organized, with two cathedral canons going to the town hall to inform the councilors of the Bishop's intention to celebrate Mass in the cathedral. The councilors' protagonism in coordinating the presence of the great and the good of the city (the viceroy of Catalonia, the Duke of Feria, Lorenzo Suarez de Figueroa (r. 1596-1602), the consuls of the Llotja, etc.) in the procession is the focus here rather than any musical detail.[32]

Latin motets were not only sung by the cathedral and monastic choirs: a striking feature of the urban ceremonial was the participation of outlying towns and villages who processed through the city to pay homage to the saint in an act of social cohesion orchestrated by the city council.[33] They entered the city through the Puerta del Ángel and passed by the Bishop's palace (at his request) before proceeding to the Dominican church. Rebullosa, eye-witness to all that happened there, described how hundreds of people—representing the civic and ecclesiastic authorities as well as the men, women and children—arrived at and entered the church. Their processions followed the pattern of those of the major conurbation to which they had travelled, being articulated by the sound of trumpets, drums and minstrels as well as different ludic and symbolic elements of a more popular kind, such as plays (*invenciones*) and the Águila: the figure of an eagle (usually held to represent St John the Evangelist) that accompanied the monstrance in the Corpus Christi procession, and was also granted the privilege of being allowed to dance inside church.[34] Several of the visiting towns

[31] Motets in homage of a particular saint were composed in Barcelona, for example the five-voice setting of *Hostia solemnis* written for St Eulalia preserved in *E-Bbc* M681; see Emilio ROS-FÁBREGAS, "A Sixteenth-Century Ostinato Motet for Barcelona's Patroness St Eulalia", in T. KNIGHTON – B. NELSON (eds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, Kassel: Edition Reichenberger, 2011, pp. 344-353.

[32] F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), pp. 306-307.

[33] A. GARCIA ESPUCHE, *et al., Festes i celebracions* (see n. 5), pp. 32-33.

[34] The Eagle is mentioned quite often in the *relaciones*, both in procession and dancing inside the Dominican church. This popular element of the festivities was generally organized by the city council; indeed, the festive intervention of the Àliga accompanied by the sound of the

brought their own polyphonic chapel (*capilla de canto de organo*), which performed Masses, motets, madrigals and *ensaladas*. For example, when the procession from San Andrés de Palomar entered the church on Monday 14 May:

> [...] seeing the saint's altar occupied, they sang him a polyphonic Mass, with great solemnity and devotion, at that of the main chapel, with minstrels and cornetts, after which they went to visit the saint's tomb, and while they venerated his relic, the chapel they brought sang many motets, madrigals and *ensaladas*, which made a good impression, and then they left in the order in which they had come.[35]

The following day, the procession from Hospitalet, with its instrumentalists and polyphonic chapel, followed a slightly different pattern in their musico-liturgical homage to St Raymond:

> And they sang a polyphonic motet in the main chapel, after which they chanted the *Te Deum laudamus*, which they performed with organ, voices and instrumentalists as they went to the saint's chapel where, having heard a said Mass, the singers sang another motet with great sweetness, and with equal devotion they all adored the Holy Relic.[36]

Similarly, the music chapels of St Boi (Friday 18 May), Badalona (Sunday 20 May), and Castellar (Monday 21 May) performed polyphonic motets at the main altar of the Dominican church and/or the saint's chapel, while the saint's relics were revered.[37] Further research is

---

city minstrels can be seen as one of the ceremonial identity markers of early modern Barcelona: see J. RAVENTÓS FREIXA, "Manifestacions musicals a Barcelona" (see n. 1), pp. 334-336.

[35] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), p. 47: "[...] y por ver el altar del Santo ocupado le cantaron en el de la capilla mayor con mucha solennidad y deuocion vna Missa a canto de organo con menestriles y cornetas, la qual acabada fueron a visitar el sepulcro del Santo y mientras adorauan su Reliquia cantò la capilla que lleuauan muchos motets, madrigals y ensaladas que parescio muy bien, y luego se salieron por el orden que auian venido".

[36] *Idem*, pp. 53-54: "Cantaron vn motete a canto de organo en la capilla mayor, tras el qual entonaron el Te Deum laudamus, que cantandolo con musica de organo, vozes y menestriles, se fueron a la capilla del Santo donde despues de auer oydo vna Missa rezada cantaron los cantores otro motete con mucha suauidad, y con ygual deuocion adoraron todos la Santa Reliquia".

[37] *Idem*, pp. 63, 86, 96.

needed into how small towns or villages such as San Andrés de Palomar, Hospitalet, Sant Boi, Badalona and Castellar maintained polyphonic choirs, whether in parish churches or local monasteries, or, as Ascension Mazuela-Anguita has shown in a recent article, whether they relied on a network of semi-professional singers drawn from the locality.[38]

Rebullosa's description does not specify which motets were sung, and his only qualifying phrases as regards the impact of their performance are highly conventional: "made a good impression", "with great sweetness", and "very pleasant" ("muy regalados").[39] Neither do Pujades nor the author of *Manual de novells ardits* give any further insight into the dynamic between performers and listeners. They do, however, offer more detailed descriptions of the singing of motets as the highlight of the festivities for St Raymond on 24 May 1601 (Corpus Christi) when the saint's relics were taken in procession from his chapel in the Dominican church to the cathedral and back again. Motets formed an integral part of this unprecedented and highly symbolic event in urban ceremonial.[40] In his description of the moment when St Raymond's marble tomb was opened in the presence of the Archbishop of Tarragona, Joan Terès i Borrull (1587-1603), and the bishops of Barcelona, Lleida, Solsona, Vic and Seu d'Urgell, Pujades adds a detail that would probably never have been mentioned in an official account:

> And when the Lord Archbishop, primate of Spain, and the other bishops were before St Raymond's altar, they entered the chapel and the singers sang a motet while they lifted the cover of the marble tomb in which the body of St Raymond rests, and they did this so carefully that neither a word nor the squeaking of the pulleys was heard.[41]

---

[38] A. MAZUELA-ANGUITA, "Polifonía, redes musicales y ceremonias rurales en los Pirineos Orientales a través de las crónicas de Honorat Ciuró (1612-1674)", *Revista de Musicología* 39/2 (2016), pp.411-454.

[39] Rebullosa enters into a little more detail as regards the impact on the listener of the sermon given by the Bishop of Barcelona on 11 May 1601, stating that it seemed short to all those present because they listened with such devotional zeal: see F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), pp. 27-28.

[40] The removal of St Raymond's remains was initially opposed by the Dominicans, who feared that harm would befall them, but it was eventually agreed that, on certain conditions, the casket could be taken in procession to the cathedral: see F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), pp. 70-73.

[41] J. M. CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades* (see n. 11), p. 121: "Y quant lo senyor archabisbe primat de Espanya y los altres bisbes foren devant lo altar de Sant Ramon,

Thus the motet not only solemnified the moment, but also served to help cover any unseemly noise that might arise from the process of opening the sepulchre. The *Manual de novells ardits* gives an unusually detailed description of this historic occasion, in which the councilors played a prominent part: the trumpets, drums and minstrels played "with great melody and happiness" ("ab molta melodia y contenta"), the cathedral chapel sang a motet, the Archbishop of Tarragona pronounced "Deus in adjutorium" in a loud voice, the choir responded, and the archbishop said the saint's prayer while the friars placed the box with his remains in the tabernacle to be borne on a litter which was to be carried by eight friars (a further team of eight to take over and allow the others to rest) dressed in chasubles, with the tabernacle surrounded by twenty-five more friars bearing torches.[42] During this unique urban ceremony, polyphonic motets were sung in the cathedral, at the Dominican church with the return of the saint's body to his chapel, and finally in the cathedral again. The ceremony in the cathedral is described in some detail:

> [...] [the procession] went through the choir of the cathedral and, before the main chapel and that of St Eulalia, where a polyphonic motet was sung, with the altar very well adorned with all the silver, gold and valuables of the cathedral, and highly illuminated by torches all around so that it was as light as day, and on entering the cathedral the organ and bells rang out and resounded with a great demonstration of joy, and the motet having been sung, the procession left through the door of La Pietat [...].[43]

---

entraren en la capella y los cantors cantaren un motet y entre tant alçaren lo cobertor de la caxa de pedra marbre dins la qual riposa lo cos de sant Ramon y se féu tant aprimoradament que ni s sentí paraula ni grunyir de currioles".

[42] F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), pp. 332-333: "[...] al temps que dita caxa se trague de la sepultura les trompetes, ministrils y tabals tots ab molta melodia y contenta sona e, la capella canta uns motets e, acabat tot lo S.r arcabisbe digue alta veu *Deus in adjutorium meum intende*, etc., e la capella dels cantors respongue e, apres dit S.r arcabisbe digue la oratio propria del dit glorios sanct Roman [...]. E los pares de dit monastir prengueren la dita caxa y la assentaren sobre la civera hont lo tabernacle de sanct Ramon anava, la qual sivera aportaven vuyt frares de dit monastir, y altres vuyt spirant quan serian cansats per portar lo cos del glorios sanct, y tots setse vestits sacerdotalment ab casulles com si aguessen de celebrar missa e, après vint y sinch frares al rededor del cos sant que aportaven atxes [...]".

[43] F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), p. 336: "[...] passa per lo cor de dita seu e, per auant del altar mayor y capella de Sanct Eulalia ahont se canta a cant d'orga un motet, stant lo altar molt ben parat de tota la plata, or y riquesa es en aquella cathedral y molt ben illuminada de atxes tot al entorn que stave clara

Such descriptions of the son-et-lumière effect of major liturgical celebrations were undoubtedly intended to communicate to the reader the solemnity of the occasion and to evoke memories of similar moments of ceremonial synaesthesia. Here the polyphonic motet formed an integral part not only of the liturgy celebrated at the main altar, but also of the climax of an event that was designed to place the cathedral at the heart of the urban ceremonial and emphasize its status within the city.

It is impossible to know whether on this day several different motets were sung, or if the same piece was repeated in the different locations. Motets, in the plural, are described on several occasions as having been performed by the various wind bands belonging to or visiting the city, most commonly in the Dominican church before the saint's chapel during the afternoon and until late into the night. According to the *relaciones*, motets were often performed alongside other genres such as madrigals, as on Sunday 13 May 1601 when, after the Águila had danced before the chapel, the "menestriles de cornetas" continued to play "muchos motetes, y muy regalados madrigales" well into the night, and on Friday 18 May the wind-band of both the Diputació and the City, dressed in their livery, "played pleasant music of motets, madrigals and dances".[44] This music provided a sonic background to those who passed through or stayed in the church to pay homage to the saint, but when not on duty in the Dominican church the wind-bands also played in the evenings at the windows of the city hall and the Diputació palace. Such performances in both secular and sacred spaces not only signaled the special nature of the festivities, but also, according to the accounts, heightened the emotions of those who heard it and reflected on its cause ("movia los animos a molta devocio").[45] The sound, reinforced visually by the sight of banners and

com si fora de dia, y al entrant de dita seu lorga y campanes sonaren y tocaran ab molta demonstratio de alegria e, après de haver cantat dit motet isque dita proffesso per lo portal de la Pietat [...]".

[44] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), pp. 41, 65: "[...] hizieron vna regalada musica de motetes, madrigals y dançaș".

[45] F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), p. 308: "E lo despres dinar los SS. Consellers manaran fer venir la musica de menestrils trompetas y tabals y feren posar aquelles en les fenestres de dita casa qui miran al pati de defora, y sempre après de uns altros sonaven y en dites finestres feren penjar banderas y estandars, y per lo mateix a casa de la deputation, que era una melodia de hoir ho y movia los animos a molt devocio".

standards hanging from the windows, placed the city authorities at the centre of events, as a counterpoint to the music performed inside the Dominican church.

Motets also served to articulate status within the ecclesiastical hierarchy: on 11 May 1601 instrumentally performed motets and madrigals regaled the bishop and the six or seven cathedral canons who entered the refectory of the Dominican monastery to discuss the forthcoming festivities. According to Rebullosa, the special nature of the occasion was signalled by the bishop who took the unprecedented move of allowing the lesson usually read during meals to be substituted by music, and for conversation to break the regulatory silence after lunch:

> He [the bishop] sat in the prior's seat and then at the start of the meal ordered that the usual Bible lesson should cease and he gave permission to talk (something never seen before in that place) and that instead of the lesson the cornetts and shawms should play madrigals and motets; and after lunch he conversed with the friars [...].[46]

Was Rebullosa—who was either present on this occasion or heard about it from the school master—familiar with the repertory played by the wind bands? Did he know the difference between a motet and a madrigal? Or was his apparently genre-specific description merely generic to embrace any kind of polyphonic music played by wind-band? Surviving sixteenth-century minstrel manuscripts, such as that acquired by Manuel de Falla,[47] demonstrate that an international repertory of motets and madrigals circulated among wind-bands in the Iberian Peninsula. However, little is known about its performance outside the

[46] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), p. 35: "Centose [el obispo] en el lugar del Prior y luego al principio de la comida mandò cessar la licion acostumbrada de la Biblia y dio licencia para que se hablasse (cosa nunca otra vez vista en aquel lugar) y que en vez de licion las cornetas y chirimias tañassen Madrigales y Motetes; y despues de la comida estuuo en conuersacion con los Religiosos [...]".

[47] Juan RUIZ JIMÉNEZ, "The Mid Sixteenth-Century Franco-Flemish Chanson in Spain. The Evidence of Ms. 975 of the Manuel de Falla Library", *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 51 (2001), pp. 25-41; *idem* "The unica in MS 975 of the Manuel de Falla Library [E-GRmf 975], a Minstrel Book", in T. KNIGHTON – B. NELSON (eds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, Kassel: Reichenberger, 2011, pp. 59-78; *idem*, "Italian Music in Spanish Minstrel Books", *Studi musicali*, nuova serie 4/2 (2013), pp. 237-258.

liturgy: the refectory of a Dominican monastery in the presence of a small group of the ecclesiastical elite and the monastic community seems to have been viewed as an appropriate performative context on this occasion.[48]

Like motets, the Catalan-texted songs of praise (*goig*s) were multi-functional, performed by a variety of musical ensembles, and heard in different spaces.[49] However, unlike the polyphonic motets heard in religious spaces performed by professional musicians, the *goig*s straddled the distinction between elite and popular cultures and spilled out of the church onto the streets.[50] This cultural hybridization is one of the most dynamic features of the genre and is clearly reflected in the *relaciones*. Their linguistic identity was clearly held to be significant, and in some respects, the *goig* functioned similarly to the Italian-texted *lauda*, going beyond devotional practice to help frame social identity.[51] Furthermore, the *goig*s became entwined with the representation of the canonization of St Raymond in an additional way, since they were the music of choice for those who sought the miraculous intervention of the saint through devotions made before his relics: listening to these vernacular songs of praise became integral to the miracle process.

At least one set of *goig*s to St Raymond Penyafort—"Clar spill"—had existed for over a century before his canonization; the same verses found in a late fifteenth-century collection of these popular songs to the Virgin Mary and a number of saints, were printed as a separate pamphlet for the 1601 celebrations.[52] These *goig*s conform to other early

[48] Cathedral canons formed one of the social groups most actively involved in music-making in Barcelona, see: Tess KNIGHTON, "Musical Instruments in the Domestic Sphere in Early Modern Barcelona", in *idem* (ed.), *Els sons de Barcelona a l'edat moderna* [Textures 6], Barcelona: MUHBA, 2016, pp. 131-151 [pp. 145-146].

[49] For a recent history of the Catalan *goig*, see Glòria BALLÚS CASÓLIVA – Antonio EZQUERRO ESTEBAN, *Els goigs de Catalunya al món. Una forma musical culta i popular*, Barcelona: Ediciones Experiencia, 2016.

[50] Alfonso de VICENTE, "Música, propaganda y reforma religiosa en los siglos XVI y XVII: Cánticos para la 'gente del vulgo' (1520-1620)", *Studia aurea* 1 (2007) <http://www.studiaaurea.com/articulo.php?id=47>.

[51] Blake WILSON, *Music and Merchants: The Laudesi Companies of Republican Florence*, Oxford: The Clarendon Press, 1992.

[52] Barcelona, Biblioteca de Catalunya, MS 1191, "Goigs Catalans", fols. 18-55v [fols. 27-28v]: "Los goixs del glorios sanct Raymon de Penyafort" (see G. BALLÚS CASÓLIVA – A. EZQUERRO ESTEBAN, *Els goigs de Catalunya* (see n. 49), p. 389); and *Los goigs del glorios Pare sant Ramon de Penyafort*, Barcelona: Joan Amello, 1601 (*facsimile*, Barcelona: Imp. Altés, 1975). See also: Osvald CARDONA i ROIG, *La tradició literària i els goigs de Sant Ramon de Penyafort*, Vilafranca del Penedès: Museu de Vilafranca, 1990, pp. 28, 33.

examples of the genre in verse structure and narrative content, with an opening four-line *endressa* (or introduction), a two-line refrain, eight heptasyllabic verses of six lines, and a *tornada*, of four lines including the final repeat of the refrain (see Appendix).[53] There is no reference to the melody to which these verses were sung, although it was no doubt a concise, repetitive and easily memorable tune that might have served both for the polyphonic settings sung in the Dominican church by the friars, and the monophonic singing from memory by the many hundreds of children who participated in the different processions. According to the chroniclers and diarists of the time, polyphonic settings were sung by the Dominican friars before St Raymond's chapel and accompanied miraculous events, while the popular context was expressed almost exclusively through the singing of children, which, as we shall see, enhanced the religious prestige of the city by creating a link between the Barcelona saint's admittance to heaven and the urban populace on earth.[54]

Rebullosa describes the polyphonic performance of *goig*s in the Dominican church from the first day of celebrations on receipt of the news confirming the canonization (10 May 1601): "the friars meanwhile singing songs in Catalan which there they call *gozos*".[55] The Dominican friar's emphasis on the Catalan language is significant in its insistence on the locality of the canonization and its identity with the city of Barcelona. The following day began the first of many requests for the performance of polyphonic *goig*s by the monks: on the evening of 11 May 1601 the Confraternity of Shoemakers arrived at the Dominican church, in a procession headed by a wind-band, and a boy dressed in white:

> Many of the friars went out to greet them, and to show them that they much appreciated their devotion, at which they went up to the main chapel to pray to the Most Holy Sacrament, and having lit the candle, they went to offer it to the saint's chapel, where they asked for polyphonic *goig*s to be sung, followed by the Salve Regina.[56]

---

[53] G. BALLÚS CASÓLIVA – A. EZQUERRO ESTEBAN, *Els goigs de Catalunya* (see n. 49), pp. 47-50.

[54] X. TORRES SANS, "La ciutat dels sants" (see n. 5), pp. 91-92.

[55] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), p. 22: "[…] los Religiosos en el entretando cantando canciones en lengua catalana que aca llaman Gozos".

[56] *Idem*, p. 36: "Salieron muchos Religiosos a recebirlos, y mostrarles que tenian en mucho su deuocion, con los quales subieron a la capilla mayor para hazer oracion al santissimo Sacramento, y auiendo encendido el cirio lo fueron a ofrescer a la del Santo, donde pidieron se les cantassaen vnos gozos a canto de organo y vna Salue regina tras ellos".

After Compline, more *goig*s were sung at the saint's chapel as well as many motets and songs of praise ("se cantaron a la capilla del Santo vnos Gozos a canto de organo y muchos motets y canciones en su loor"), then the bells were rung and an ensemble including harps, vihuelas and other stringed instruments played, as well as another group of shawms and cornetts.[57] This seems to have set the pattern for subsequent nightly performances for those who visited the saint's tomb.[58] There is no suggestion that the polyphonic *goig*s were sung by any others than the friars themselves, and although no polyphonic version of "Clar spill" or other *goig* text dedicated to St Raymond, survives, it would very possibly have been similar to the setting of the *goig*s to the Virgin Mary by the Catalan composer Joan Brudieu (1520-1591), included as the first item in his volume of madrigals (*De los madrigals*, Barcelona: Hubert Gotard, 1585). Here the simple, repetitive and highly memorable melody, almost certainly of popular origin, is placed in the upper voice, while the three lower voices weave an increasingly intricate contrapuntal accompaniment beneath. Melodies such as that found in the Cantus part of Brudieu's Marian *goig*s were almost certainly reused for *goig*s written in honour of different saints.[59] With their standard strophic form and versification, it is possible—and quite possibly justified—to make the kind of contrafactum presented in Example 1, in which the *goig*s for St Raymond published in 1601 have been fitted to Brudieu's setting.

According to Rebullosa, polyphonic *goig*s were requested by several of the civic institutions, visiting parishes, confraternities and guilds that processed to the Dominican church; often they were performed after the dances of the Águila, and followed by instrumental music.[60]

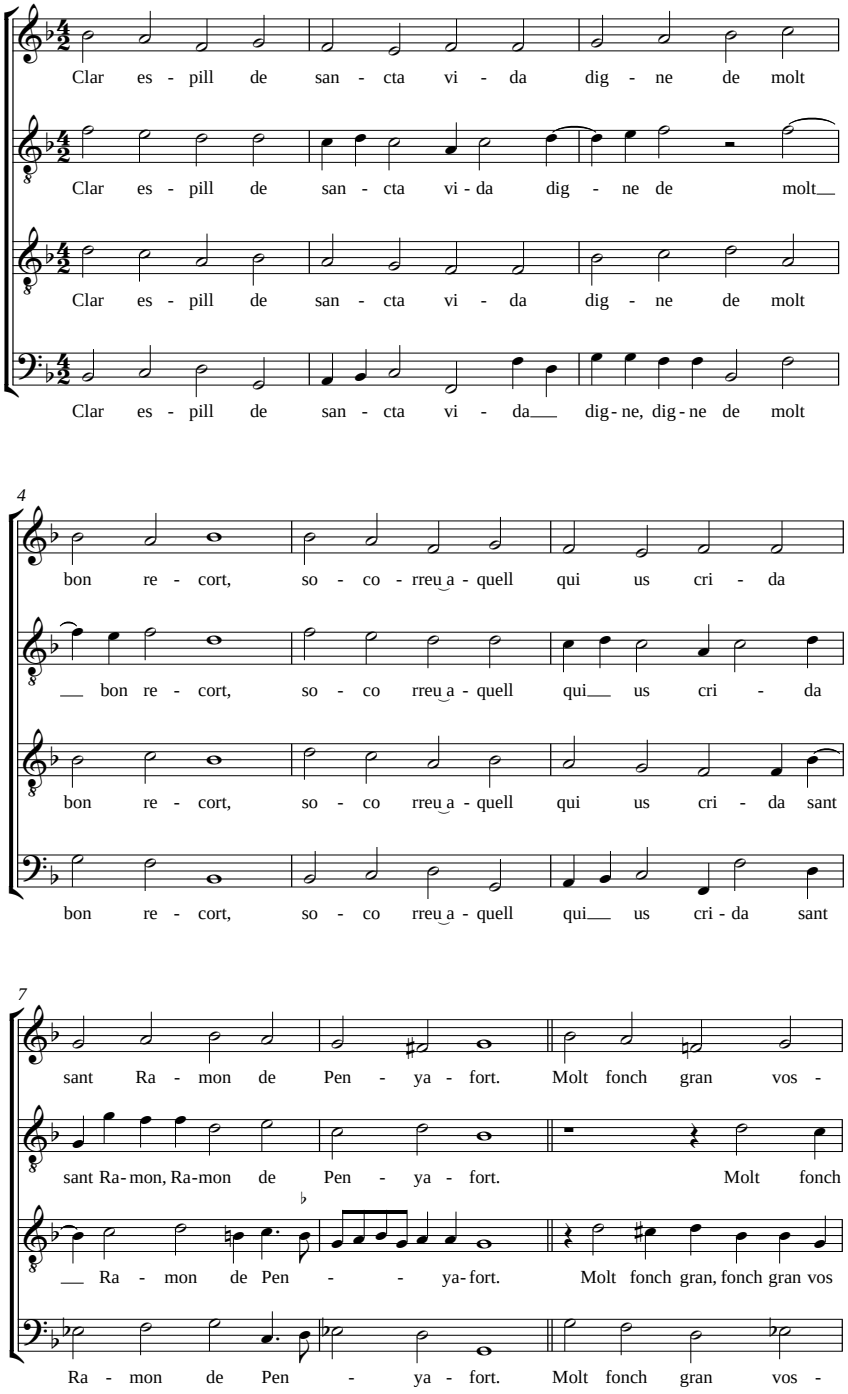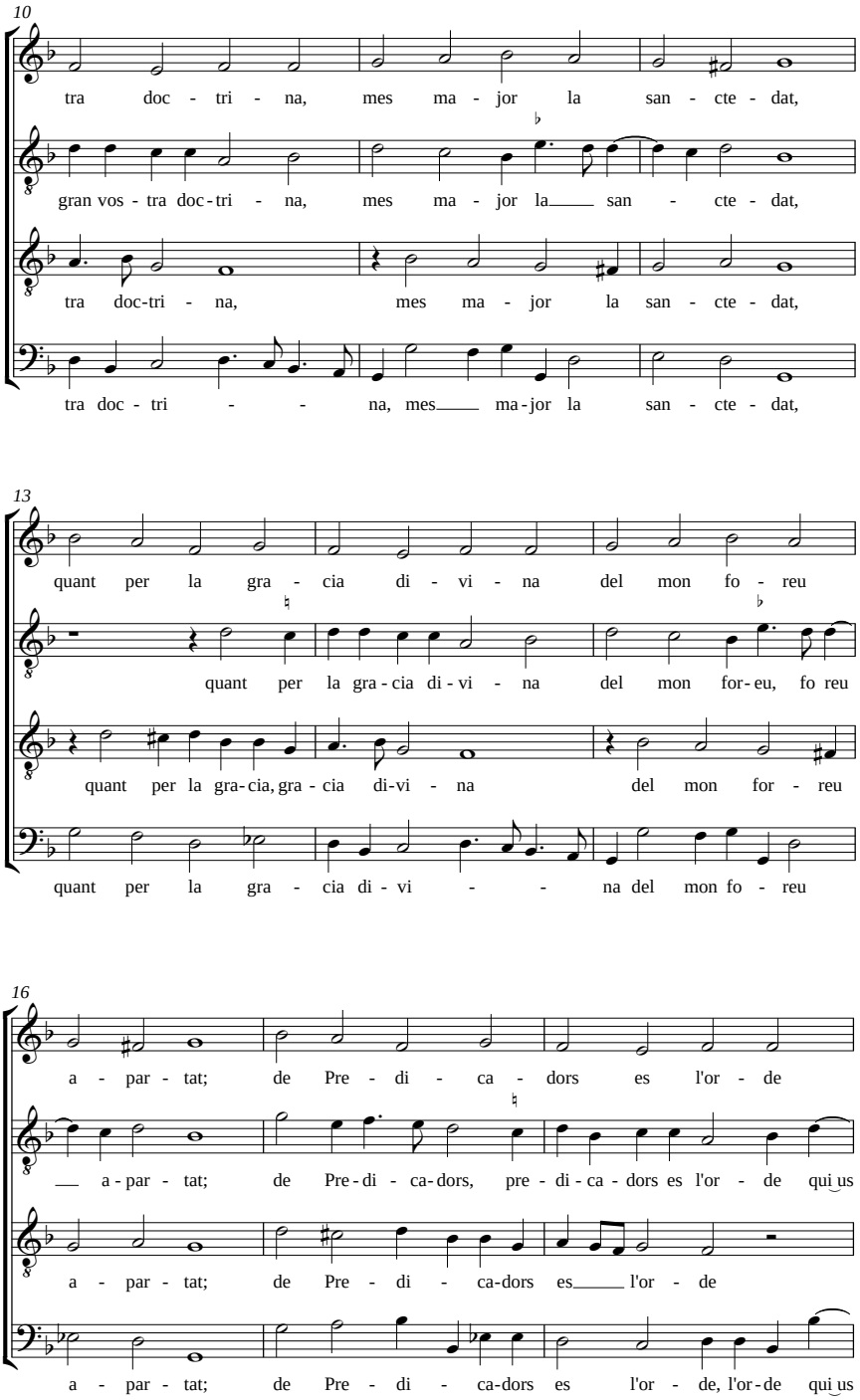
---

[57] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), p. 36.

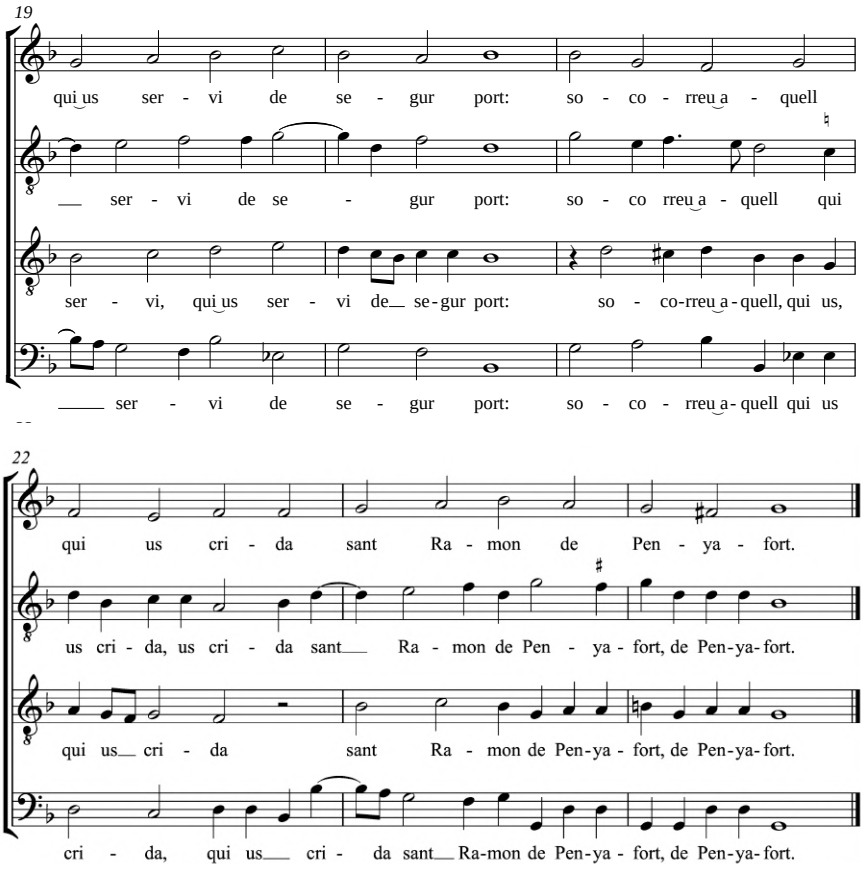
[58] Note that in this first description, Rebullosa makes reference not only to *goig*s, but also to motets and songs of praise (possibly villancicos, which are also mentioned elsewhere on occasion). Later he tends to refer simply to *goig*s, though, as we have seen, it is quite possible that these other genres were also sung in the context of the nightly devotional entertainments.

[59] G. BALLÚS CASÓLIVA – A. EZQUERRO ESTEBAN, *Els goigs de Catalunya* (see n. 49), p. 52; B. WILSON, *Music and Merchants* (see n. 51), pp. 170-180.

[60] In one instance, on 23 May 1601 (the eve of Corpus Christi and of the procession taking the saint's relics to the cathedral) the instrumentalists appear to have accompanied the friars before the chapel: "y alli an feta oratio y los frares an cantats uns goix sonant los ministrils [...]", see F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), p. 320.


Clar es - pill de san - cta vi - da dig - ne de molt
Clar es - pill de san - cta vi - da dig - ne de molt
Clar es - pill de san - cta vi - da dig - ne de molt
Clar es - pill de san - cta vi - da dig - ne, dig - ne de molt
4
bon re - cort, so - co - rreu a - quell qui us cri - da
bon re - cort, so - co rreu a - quell qui us cri - da
bon re - cort, so - co rreu a - quell qui us cri - da sant
bon re - cort, so - co rreu a - quell qui us cri - da sant
7
sant Ra - mon de Pen - ya - fort. Molt fonch gran vos -
sant Ra - mon, Ra - mon de Pen - ya - fort. Molt fonch
Ra - mon de Pen - ya - fort. Molt fonch gran, fonch gran vos
Ra - mon de Pen - ya - fort. Molt fonch gran vos -


10
tra doc - tri - na, mes ma - jor la san - cte - dat,
gran vos - tra doc - tri - na, mes ma - jor la san - cte - dat,
tra doc-tri - na, mes ma - jor la san - cte - dat,
tra doc - tri - - na, mes ma - jor la san - cte - dat,
13
quant per la gra - cia di - vi - na del mon fo - reu
quant per la gra - cia di - vi - na del mon for - eu, fo reu
quant per la gra - cia, gra - cia di - vi - na del mon for - reu
quant per la gra - cia di - vi - - na del mon fo - reu
16
a - par - tat; de Pre - di - ca - dors es l'or - de
a - par - tat; de Pre - di - ca - dors, pre - di - ca - dors es l'or - de qui us
a - par - tat; de Pre - di - ca - dors es l'or - de
a - par - tat; de Pre - di - ca - dors es l'or - de, l'or - de qui us



Example 1. "Clare spill", *goigs* to St Raymond Penyafort, set as a polyphonic contrafactum to music by Joan Brudieu.

Musical performance thus formed an integral part of the devotions realized before the saint's sepulchre, and those who came to seek a miraculous cure from St Raymond requested the singing of *goigs*: indeed, the saint's power to heal is evoked in verses six and seven of "Clar spill". Pujades recounts the miraculous cure of the widow Joana Gassola who, on 15 May 1601, asked the friars to sing *goigs* while she prayed, and was able to move her damaged left arm perfectly when the singing ended.[61] The *Manual de novells ardits*, in its description of a

[61] J. M. CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades* (see n. 11), p. 97: "y digué als frares li diguessin uns gotgs, y en lo interim ella orava; acabats los gotges, menejà lo bras ab complida salut".

very similar event on the same day, refers to the friars singing *goig*s and praying, after which the paralysed wife of a farmer (*pagès*) from Castellar recovered normal movement: the friars then sang the *Te deum laudamus* in celebration.[62] All three *relaciones* tell of the boy from the Ribera, whose father carried him to the church and whose broken leg was cured while *goig*s were sung.[63]

The popular nature of *goig*s would have made them familiar to these ordinary people—a widow, a farmer's wife, a child—seeking the saint's healing powers; the writers do not specify whether the verses were sung in polyphony, which may or may not be significant: possibly the friars sang only the melody on these less official occasions.[64] The other context for the performance of *goig*s mentioned in the *relaciones* describes young boys and girls singing in street processions (presumably in monophony).[65] The first reference to this mode of performance during the festivities occurs in Rebullosa, when he briefly refers to the boys who, on Saturday 19 May 1601, came in procession from a school in the Ribera "singing litanies and *goig*s of the glorious canonized saint",[66] but references proliferate thereafter. The exact number of boys (or, indeed, young girls) who participated in these *goig*-singing processions is usually given by Rebullosa: 312 on 22 May; 18 from Mataró on 23 May; 44 on 26 May; 22 on 29 May; 310 on 1 June; 314 on 2 June; 200 on 6 June; 53 boys and 142 girls on 16 June, and so on.[67] Generally

---

[62] F. SCHWARTZ Y LUNA – F. CARRERAS Y CANDI (eds.), *Manual de novells ardits* (see n. 12), p. 314: "[...] feren cantar uns goix del dit glorios y altres orations".

[63] For example, J. M. CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades* (see n. 11), p. 98: "[...] dita nit, curà un minyó de la Ribera que tenia trencada la cama, y son pare lo aportà al coll y sa mara ensengué una antorxa de batetg y feren dir uns goitgs y lo dit minyó caminà per ses cames curat com si no hagués tingut res".

[64] Cardona i Roig notes that different performance indications for the singing of *goig*s may have been used to reflect the social status of each group of visitors: "con musica" for the councilors; "a canto de organo" for the college of notaries; and "amb solemnitat" for the consuls of the Llotja, see O. CARDONA I ROIG, *La tradició literària* (see n. 52), p. 33.

[65] A. GARCIA ESPUCHE, *et al.*, *Festes i celebracions* (see n. 5), pp. 33-34. On the teaching of children to sing the catechism, litanies and other sacred songs using simple, memorable melodies, see A. de VICENTE, "Música, propaganda y reforma religiosa" (see n. 50), pp. 6-10.

[66] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), p. 79.

[67] Pujades, too, liked to keep track of the numbers in processions in his daybook; see J. S. AMELANG, "The Mental World of Jeroni Pujades" (see n. 13), p. 214. While the chroniclers may have counted the children as they passed by, possibly the institution, parish or school concerned gave a list to the monastery and/or the council as part of the preparations for the day's festivities.

dressed in white and carrying a lighted candle and a green cane, the boys were usually accompanied by their teacher, as was the case with the orphans who participated in the grand procession on 24 May:

> [...] then came the orphan boys with white shirts and green canes in their hands, crowned with flowers and foliage and bits of honeycomb as white as snow, within their midst their priest-teacher, in his surplice and carrying a rod, all singing the *goig*s of St Raymond.[68]

The sight and sound of dozens of children dressed in white and singing *goig*s would undoubtedly have evoked in those present the notion of angelic choirs. Pujades adds the Biblical phrase "Ex ore infantium et lactantium" (Ps. 8: 2) in his description of the singing boys from the "escoles de psalms" to underscore their significance.[69] Rebullosa goes considerably further in a coda to his *relación* dedicated to the participation of women and children in the festivities as regards their singing of "honest" songs, referring in particular to children who had not attended school:

> It is the veritable truth that, without any inspiration from any other than God, our saint's canonization has banished from children's tongues those profane and lascivious songs that, learnt from the bad example of their elders, we used to hear them sing in the streets night and day; and instead it has made them favour those [songs] that are concerned with his praise, so that the girl at her work and the boy in the streets and wherever else, can no longer sing anything but his *goig*s; and having only had God and their enthusiasm as their teachers (a rare and wonderful thing), every evening at dusk small boys and girls who can barely speak, come before the saint's sepulchre, and as in a choir sing him a variety of *goig*s in harmony and polyphony, which is a heavenly thing.[70]

---

[68] J. M. CASAS HOMS (ed.), *Dietari de Jeroni Pujades* (see n. 11), p. 115: "tras [...] venian los minyons hòrfens ab ses vestes blanques y canyes verdes en les mans, coronats de flors y verdures y uns troços de bresques blanques com la neu, en mitg dels quals anà son mestre presbítero ab son sobrepellís y verga en les mans cantant tots los goigs de sant Ramon".

[69] *Idem*, p. 98.

[70] F. J. REBULLOSA, *Relacion de las grandes fiestas* (see n. 6), p. 473: "Es esto tanta verdad, que sin tener otro impulso que a Dios, la Canonizacion de nuestro Santo a desterrado de la lengua de los niños las canciones profanas y lasciuas, que aprendidas del mal exemplo de los mayores, les oyamos cantar por las calles las noches y dias; y en su lugar, los à aficionado de suerte á las que tartan de sus alabanças, que la niña en la labor y el niño por las calles y donde quiera, ya no sabe sino cantar sus Gozos: y auiendoles sido solo Dios y su afficion maestros (cosa estraña) acuden todas las tardes al anochescer, niños y niñas que apenas saben hablar,

The apparent spontaneity and God-given musical skill described here is surely exaggerated by Rebullosa, but deliberately so, to evoke another kind of miracle: even the street children were transformed by Raymond of Penyafort canonization, being purified through singing only songs in his praise and becoming capable of miraculous musical abilities usually the preserve of professionally-trained adult musicians. Here popular and elite cultures meet, as they did in different ways and to different degrees over the course of festivities that served above all as an expression of urban identity. The transformation of these street urchins into heavenly cherubs clearly serves as a metaphor to indicate the change undergone by the whole city of Barcelona through the canonization of one of its own citizens.

delante del sepulcro del Santo, y en capilla formada le cantan variedad de Gozos à concierto y canto de organo, que es cosa del Cielo".

Appendix

Los goigs del glorios Pare sant Ramon de Penyafort, Barcelona: Joan Amello, 1601

Clar spill de sancta vida
digne de molt bon recort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Molt fonch gran vostra doctrina
mes major la sanctedat
quant per la gracia diuina
del mon foreu apartat;
de Predicadors es lorde
qui us servi de segur port:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Abstinencias y silicis
dejunis, oracions,
heren vostres exercicis;
fugint conuersacions
del Cel sempre meditareu,
los peccats plorant molt fort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Tant quant vos mes procurareu
ser secret y recullit,
com a llum mes clarejaveu;
de grans Reys afauorit,
tercer General del orde
foreu per diuina sort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort

Confessor de Reys y Papas,
penitencier major,
a nou orde donau regla
General Inquisidor,
y Archebisbats dexareu
com humil dexant la cort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Quant vinguereu de Mallorca
sobre la capa per mar
tant espant al mon causareu
que no s en pot oblidar;
ab vn tros de vostra capa
tenen los malalts confort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Los malalts vos presentauan
ab molt gran deuocio
que llurs salut esperauen
per la vostra intercessio;
curareu les malalties,
a molts lliurau de la mort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

La terra marauellosa
ab que cureu los malalts,
per vos sens dona abundosa
tant que nunca n'estem falts;
vostra caritat perfeta
a mil trists dona confort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Dir nos podeu les grandeses
per ser numero tant gran,
remediau nostres flaqueses
mentres en lo mon estam,
y pregau al Rey de Gloria
nos reculla en lo seu hort:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Puix al cel teniu corona
y gozau de etern deport:
socorreu aquell qui us crida
Sant Ramon de Penyafort.

Ver. Ora pro nobis beate Raymundi. Vt digni efficiamur promissionibus.
Deus qui beatum Raymundum penitentie Sacramenti insignem ministrum elegisti, & per maris vndas mirabiliter traduxisti, concede vt eius intercessio dignos penitentie fructus facere, & eterne salutis portum peruenire valeamus.
Per Christum Dominum nostrum. Amen.
Ab Licencia en Barcelona en casa de Ioan Amello. 1601.

Patterns for Sixteenth- to Early-Seventeenth-Century Portuguese Polyphonic Settings of the Requiem Mass

João Pedro d'Alvarenga

Few polyphonic settings of the Requiem mass are known to have survived in Portuguese sources from the sixteenth to the early-seventeenth century, although enough are extant to show that such settings were a regular part of church rituals for the dead and that they shaped a tradition with specific compositional features mainly rooted in improvised counterpoint and shared with other genres mostly of funerary music. Like the better-known Spanish Requiem masses, Portuguese settings are characterized by an intimate relation to chant and its performing practices. These practices often determine for each movement which segments are to be set polyphonically, which are to be varied in texture, and which are to be performed monophonically. Also, use of chant as a structural *cantus firmus* usually with little or no elaboration and presented in full as a distinct element of the polyphonic texture for most of the movements, and chant paraphrase give Portuguese and Spanish settings the appearance of a uniform repertory with a common style and structuring, which accordingly is often labelled as "Iberian".[1] However, and particularly before the acceptance

A shorter version of this essay was read at the *42nd Medieval and Renaissance Music Conference*, University of Birmingham, UK, on July 3, 2014. I am grateful to Owen Rees for his insightful comments on an early draft of this text and to my wife, Isabel, for her support. I acknowledge the assistance of the FCT—Portuguese Foundation for Science and Technology, and CESEM—Centre for the Study of Sociology and Aesthetics of Music at the Universidade NOVA de Lisboa.

of the reformed Roman liturgy, Portuguese polyphonic Requiem masses do not match the Spanish in the array of movements and texts set. The former avoid using variable texts, making the polyphonic settings suitable for almost any particular liturgical use and occasion, while the latter often include texts traceable to specific diocesan liturgies. Differences in formularies and the spread of the Roman use in Portugal partly account for the more standardized Portuguese Requiem masses (see Table 1 in the Appendix). Moreover, and although it is difficult to ascertain when most of the surviving polyphonic masses for the dead were probably composed especially because of the relatively late date of their sources, early Spanish settings seem definitely older than the Portuguese settings. Also, Spanish settings, either complete or fragmentary, survive in Portuguese sources (see Table 2 in the Appendix). [2] Structural and stylistic models for early Portuguese polyphonic Requiem masses are thus likely to be found in Spain.

Table 3 in the Appendix presents the extant polyphonic settings of the Requiem mass from sixteenth- to mid-seventeenth-century Portugal in approximate chronological order. The earliest setting—datable to between around 1520 and the 1530s and preserved anonymously in a manuscript from the Augustinian Monastery of Santa Cruz in Coimbra (*P-Cug* MM 6, dated to c.1540-c.1555[3])—is the less typical in both its notational and musical features: chant is unaltered and carried throughout by the tenor voice, which is written in square black notation for the intonations and chant sections and in both black notation and white breves and breves-based ligatures for the polyphonic sections, with no mensural or key signatures; the other voices are written in common void mensural notation, in a continuous contrapuntal style worked out from improvisatory models and techniques.

[1] For an overview of the development of the polyphonic mass for the dead in Spain and Portugal, see, respectively, Grayson WAGSTAFF, "Music for the Dead: Polyphonic Settings of the 'Officium' and 'Missa pro Defunctis' by Spanish and Latin American Composers before 1630" (Ph.D. diss., University of Texas at Austin, 1995), and Rui Cabral LOPES, "A *Missa pro Defunctis* na escola de Manuel Mendes: Ensaio de análise comparada", 3 vols. (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996).

[2] Except for a few late settings in print, Portuguese Requiem masses seem to have been largely unknown in Spain; see for instance, Juan RUIZ JIMÉNEZ, *La librería de Canto de Órgano: Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Granada: Junta de Andalucía, 2007, pp. 283-284.

[3] On this manuscript, see Owen REES, *Polyphony in Portugal c. 1530–c. 1620: Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York – London: Garland, 1995 [Outstanding Dissertations in Music from British Universities], pp. 155-160.

This style was by the time well established and widespread in Portugal particularly for setting items from the Proper of the mass.[4] Contrary to the other settings in Table 3 (see the Appendix), it has been possible to trace a context for this particular Requiem mass, in connection with the reburial ceremonies of the first two kings of Portugal, which took place at Santa Cruz in Coimbra on October 25, 1520, and their annual commemoration on December 6 in the monastery's church.[5]

Settings preserved in manuscript Coimbra MM 34 (*P-Cug* MM 34) include a composite Requiem mass and a fragmentary Requiem mass. The source is a choirbook entitled *Livro dos defuntos* (Book of the Dead), possibly from the cathedral or some other church in Coimbra—the St Michael's Chapel in the University being a likely candidate—and is dated to c.1575-c.1590.[6] The composite mass (see Table 4 in the Appendix) consists of movements by a certain "Bernal" (the Introit, Kyrie, Gradual verse, Offertory antiphon, Sanctus, Agnus Dei, and Communion;[7] see Table 3, no. 5); Francisco Guerrero (the Gradual and its verse from his 1566 Requiem mass); Cristóbal de Morales (the Gradual verse from his five-voice Requiem mass); and Fernão Gomes Correia (the Offertory verse, *Hostias et preces*; see Table 3, no. 2),[8] with inserted motets by Bartolomeu Trosilho and António Lopes.[9] This is

[4] See João Pedro d'ALVARENGA – Manuel Pedro FERREIRA, "The *Liber Introitus* of Miguel da Fonseca, and a Possible Improvisatory Model", in S. GASCH – D. J. BURN (eds.), *Heinrich Isaac and Polyphony for the Proper of the Mass in the Late Middle Ages and Renaissance*, Turnhout: Brepols, 2011, pp. 81-121.

[5] On the anonymous Coimbra Requiem mass, see João Pedro d'ALVARENGA, "A Neglected Anonymous Requiem Mass of the Early Sixteenth Century and its Possible Context", *Musica Disciplina* 57 (2012), pp. 155-189.

[6] On Coimbra MM 34, its structure, contents and dating, see O. REES, *Polyphony in Portugal* (see n. 3), pp. 237-245.

[7] Also incomplete in Oporto MM 40 (*P-Pm* MM 40), a Benedictine choirbook dated to c. 1590. On Oporto MM 40, see João Pedro d'ALVARENGA, "Manuscripts Oporto, Biblioteca Pública Municipal, MM 40 and MM 76-79: Their Origin, Date, Repertories, and Context", in T. KNIGHTON – B. NELSON (eds.), *Pure Gold: Golden Age Sacred Music in the Iberian World. A Homage to Bruno Turner*, Kassel: Edition Reichenberger, 2011, pp. 27-58; unpublished appendices to this article available at <www.academia.edu/1364366>.

[8] This setting of *Hostias et preces*—clearly a late setting because of its textural variety and motet-like arrangement—seems more likely an independent piece, but it could also be the remainder of another polyphonic Requiem mass. It is ascribed to "fernam gomes", who can be no other than Fernão Gomes Correia. He was a singer and chaplain to the Bishop of Coimbra in 1505 and was still active in 1532.

[9] Bartolomeu Trosilho was a singer and then chapel master in the Portuguese royal chapel between about 1548 and 1567. Lopes' motet appears anonymously also in Oporto MM 40,

followed by the fragmentary mass, ascribed to "fr*ancis*co Mouro" and consisting of just the Introit and Kyrie (see Table 3, no. 3), to which the following pieces are appended: the Gradual verse from Juan García de Basurto's Requiem mass (fols. 38v-39r; see Figure 1);[10] the setting of the responsory *Ne recorderis* commonly attributed to Francisco de la Torre (fols. 39v-40r); and two four-voice settings of the funerary litany *Jesu redemptor* (fol. 40v).[11] The incomplete anonymous movements at the end of Coimbra MM 34 (Offertory antiphon, Sanctus and Agnus Dei; see Table 3, no. 4) are probably part of Francisco Mouro's setting.
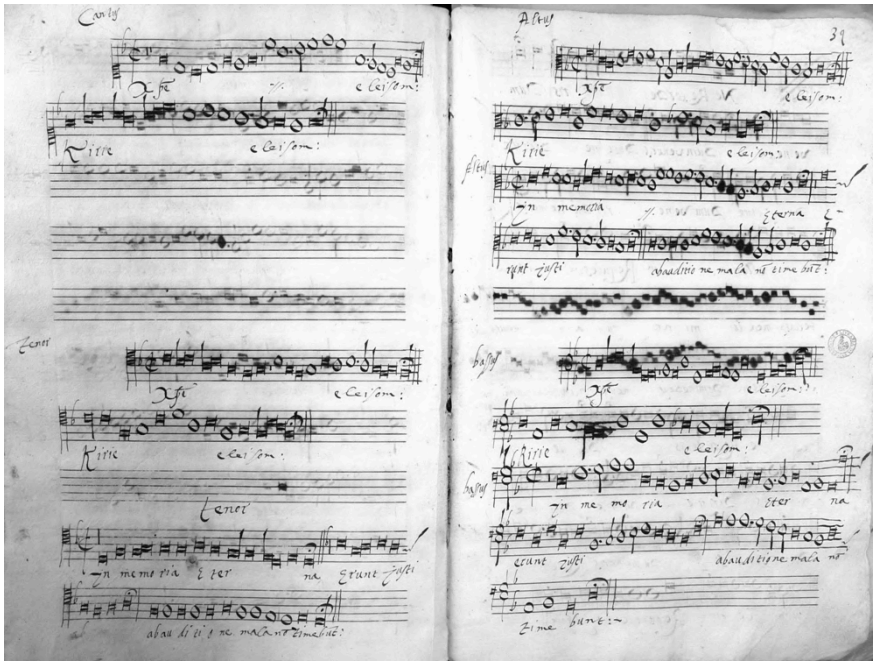


Figure 1. *P-Cug* MM 34, fols. 38v-39r, including Basurto's three-voice setting of the Gradual verse.

Identifying the composers will help in dating the mass settings. According to Owen Rees, "Bernal" can be either Bernal Gonçález, a

fols. 224v-225r; no biographical data could be found on this particular individual, since both his name and surname are too common.

[10] This is a concordance I noticed quite recently. Therefore, it is not reported in my earlier "A Neglected Anonymous Requiem Mass" (see n. 5).

[11] On polyphonic funerary litanies in Portugal, see Owen REES, "'Jesu redemptor': Funerary Litanies in Portugal", in T. KNIGHTON – B. NELSON (eds.), *Pure Gold* (see n. 7), pp. 228-261.

composer active in Seville around 1550, or Afonso Perea Bernal, a Spaniard possibly also from Seville who was appointed professor of music at Coimbra University on May 29, 1553 and who died in 1593.[12] The latter hypothesis seems more likely, given the origin of Coimbra MM 34 and the wording of the original ascriptions in the manuscript, suggesting acquaintance with the composer: "Do bernal"; while the movements by Guerrero are: "De gurreiro". "Francisco Mouro" is probably the same as Francisco de Santa Maria, chapel master at Santa Cruz from the mid-1560s until 1597, when he died on February 13. He was of Moorish ascendancy ("mouro") according to the Monastery of Santa Cruz's *Livro do recebimento dos nouiços* (Book of the Receiving of Novices).[13] Born in the northwest of Castile near Ciudad Rodrigo, not far from the Portuguese border, Francisco de Santa Maria was successively chapel master to the Bishop of Guarda, Dom João de Portugal, and then, for a short period, to the Bishop of Coimbra, Dom João Soares, before he joined the Augustinian Canons Regular in 1562. The movements ascribed to "Francisco Mouro"—Introit and Kyrie; and possibly also the Offertory antiphon, Sanctus and Agnus Dei at the end of Coimbra MM 34—are thus datable to the late 1550s or early 1560s at the latest; the movements ascribed to "Bernal" in the composite mass must have been composed sometime later, possibly around 1570.[14]

The existence of Spanish settings of the Requiem mass and Requiem mass movements in relatively late Portuguese sources has far-reaching consequences hitherto unnoticed in assessing this repertory—consequences which are also extensive to other repertories of Iberian polyphonic music transmitted in manuscript form. Evidence suggests that polyphonic settings of the Requiem mass did travel far beyond the context of the specific liturgical use or local tradition for which they were composed. At least some settings were widely disseminated and surely performed many times, even regularly, not only in the place or general area of their origin but in different, distant places as well. This is clear from the presence of Basurto's Gradual verse in Coimbra MM 34 and Morales' four-voice Requiem mass in Oporto MM 40 (see Figure 2); also, the alternative settings of the Gradual in the masses of

[12] O. REES, *Polyphony in Portugal* (see n. 3), pp. 242-243.

[13] *P-Lant* Cód. 90, fol. 9r.

[14] This essentially because Roman chants are used as the basis for the psalm verse in the Introit, the Kyrie, Sanctus and Agnus Dei.

Manuel Mendes and Lourenço Ribeiro[15] and the alternative settings of the Communion in the first version of Guerrero's mass were surely intended for variety if the pieces were to be repeatedly performed.

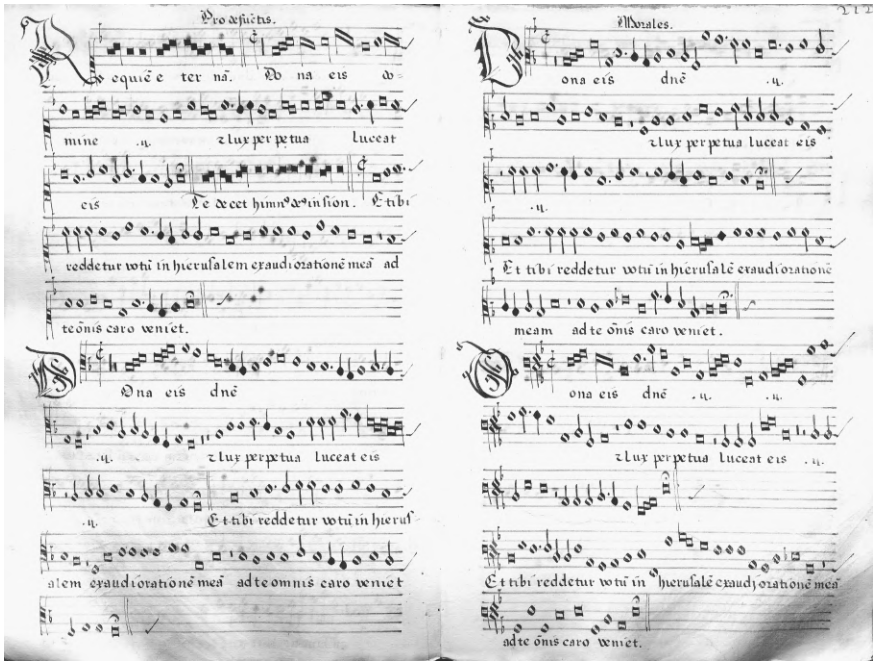


Figure 2. *P-Pm* MM 40, fols. 211v-212r, containing the Introit of Morales' four-voice Requiem mass.

Evidence also suggests that musical texts in late peripheral sources should eventually be appraised as testimonies close to the original work, insofar as their processes of transmission can be ascertained. It is clear that transplanted texts, whatever their nature, are better and long -er preserved in peripheral traditions than within the core tradition from where they were brought. Although unrelated to the subject of this essay, Francisco de Peñalosa's Passion motet *Precor te, Domine* is a

[15] On these two Requiem masses, see João Pedro D'ALVARENGA, "Two Polyphonic Settings of the Mass for the Dead from Late Sixteenth-Century Portugal: Bridging Pre- and Post-Tridentine Traditions", *Acta Musicologica* 88/1 (2016), pp. 5-33.

case in point: it survives in its seemingly original, long form in the somewhat late manuscript Coimbra MM 32 (*P-Cug* MM 32, dated to the 1540s-early 1550s), while its three Spanish earlier sources[16] transmit a shortened version lacking its *tertia pars*.[17]

Similarly, manuscript Oporto MM 40 is likely to contain the earliest extant version of Morales' four-voice Requiem mass, although it omits the possibly authentic setting of the Tract *Sicut cervus* (see Table 5 in the Appendix). The work was not only transmitted to the north of Portugal through Castile, most probably from Valladolid and arguably in the late 1550s or early 1560s[18]—thus close to its likely date of composition in 1548-50—but also the Portuguese source preserves the reading of the median cadence in the Introit psalm-verse closest to Bermudo's quoting in his 1555 *Declaración de instrumentos musicales*;[19] all Spanish sources for the work, save originally Valladolid Ms 21 and possibly also Segovia Ms 3,[20] have it amended. Because of its origin and late date, Oporto MM 40 is however underestimated in the most recent volume of Morales' *Opera omnia* containing the four-voice Requiem mass, the edition of which is largely based on the Valladolid sources.[21] It should be stressed that the uniqueness of the Gradual *Si ambulavero*,

---

[16] *E-Bbc* M 454/C, c.1520-25; *E-TZ* Mss 2-3, 1520s-30s; and *E-Tc* Ms 21, 1542.

[17] A different short version of the motet is found in *P-Cug* MM 12; see Kenneth KREITNER, "Peñalosa, 'Precor te', and Us", in T. KNIGHTON – B. NELSON (eds.), *Pure Gold* (see n. 7), pp. 291-308.

[18] See J. P. d'ALVARENGA, "Manuscripts Oporto" (see n. 7), pp. 31, 33.

[19] Juan BERMUDO, *Comiença el libro llamado declaracio de instumẽtos musicales*, Ossuna: Iuan de Leõ, 1555, fol. CXXXJX.

[20] *E-V* Ms 21 (*olim* Ms s.s.) and *E-SE* Ms 3 (Cantoral no. 1) respectively. The latter manuscript lacks the Altus and Bassus parts in the Introit; the former manuscript has the original reading at that point visible under erasure.

[21] This, despite the editor's earlier judgement; see Josep Maria LLORENS CISTERÓ, "El MM. 40 de la Biblioteca Municipal de Oporto fuente única de la *Misa L'home armé* de F. Guerrero, *Misa pequeña* de C. Morales y de otras novedades", *Anuario Musical* 49 (1994), pp. 75-102 [98]; and *idem* (ed.), *Cristóbal de Morales Opera omnia. IX: Officium, missa et motecta defunctorum*, Barcelona: CSIC, 2010 [Monumentos de la Música Española 78]. On *E-V* Ms 21 (*olim* Ms s.s.), see Eleanor RUSSELL, "A New Manuscript Source for the Music of Cristóbal de Morales: Morales' 'Lost' *Missa pro Defunctis* and Early Spanish Requiem Traditions", *Anuario Musical* 33-35 (1978-1980), pp. 9-49; see also the "source description" at <http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=2621> (cons. October 6, 2015). On *E-Vp* Ms s.s. (known as "Santiago Codex", or "Diego Sánchez Codex"), see Nuria TORRES, "The Santiago Codex of Valladolid: Origins, Contents and Dating", *Fontes Artes Musicae* 61/2 (2014), pp. 173-191; see also <http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=1192> (cons. October 6, 2015).

the Tracts *De profundis* and *Dicit Dominus*, the two Offertory verses, and the Communion *Absolve, Domine* to Valladolid Ms 21 (see again Table 5 in the Appendix), while linking this manuscript to a Sevillian provenance—as Juan Ruiz Jiménez convincingly suggests[22]—makes Morales' authorship of these pieces highly suspicious. So, despite it being possibly one of the earliest sources for the work, only hardly could Valladolid Ms 21 be considered as the manuscript containing "the version of Morales' Requiem Mass closest to the composer".[23] On its turn, Oporto MM 40 includes only the movements common to most sources and retains in addition a number of good readings, which are changed in other manuscripts into uniform or banalised though reasonable competing readings. For instance in the Introit, besides preserving the original form of the median cadence in the psalm-verse, Oporto MM 40 has *a' ga' g f* setting the word "perpetua" in the Superius, exactly as in the plainchant melody (see Figure 2, about the middle of the second staff in the Superius part). This is also the reading in Montserrat Ms 753 at the same place,[24] but this latter manuscript does not retain the original form of the median cadence in the psalm-verse; the other sources (save Málaga Ms P.11) have *a' gf g f* at "perpetua", turning the passage consistent with all other ornamented suspensions in the piece, but altering the *cantus firmus* melody.[25] In sum, considering the Introit only, the readings in Oporto MM 40 should be taken as good readings ascending to the archetype (that is, the oldest, non-extant common ancestor of all existing sources), making that manuscript the best source for the piece, which Valladolid Ms 21 is not, since it carries at least one trivialisation (in the Superius part at "perpetua"). This has to be taken into account in assessing the whole work and its extant sources. Again, as with the Peñalosa motet referred to above, the earliest and geographically closer source is not

[22] Juan RUIZ JIMÉNEZ, "'Sounds of the Hollow Mountain': Musical Tradition and Innovation in Seville Cathedral in the Early Renaissance", *Early Music History* 29 (2010), pp. 189-239 [232-233].

[23] J. RUIZ JIMÉNEZ, "'Sounds of the Hollow Mountain'" (see n. 22), p. 233.

[24] *E-MO* Ms 753; see <http://www.diamm.ac.uk/jsp/Descriptions?op=SOURCE&sourceKey=2172> (cons. October 7, 2015).

[25] The reading in Oporto MM 40 at this place is not recorded in the critical commentary to Llorens' edition; see J. M. LLORENS CISTERÓ (ed.), *Cristóbal de Morales* (see n. 21), p. 28. The Málaga source (*E-MA* Ms P.11, *olim* Ms IV), containing a heavily reworked version of Morales' four-voice Requiem mass, has simply *a' g f* setting the word "(per)petua".

always the one that proves to be the "closest to the composer" nor even the source transmitting the best text of a given work.

The route of Basurto's Requiem mass—that is, the movements ascribed to Juan García de Basurto in the Tarazona Ms 5 composite Requiem mass—can also be reconstructed. It was composed possibly in Tarazona between 1517 and 1521[26] and was then brought to Coimbra probably through Ciudad Rodrigo not later than the 1550s. Differences between the Tarazona and Coimbra sources—besides text and trivial differences in notation, there are four variants of rhythm and one of pitch, this latter removing the octave leap from the final cadence—however suggest, not a direct transmission, but a more complex dissemination of the piece.

In the 1520s to 1550s, settings of the Requiem mass from north Castile and Aragon like Basurto's were undoubtedly known in Portugal. Early Portuguese settings share certain stylistic and structural traits which are supposedly characteristic of northern Spanish Requiem mass -es: in the anonymous Coimbra mass (Table 3, no. 1) and in the movements ascribed and attributable to Francisco Mouro (Table 3, nos. 3 and 4) chant intonations in the Introit and Gradual are limited to the word "Requiem" (with "aeternam" set in polyphony), and in the Offertory to the words "Domine Jesu Christe" (the polyphony beginning at "Rex gloriae"). Longer intonations in the Introit and Gradual, an apparently Andalusian feature following Pedro de Escobar, appear first in the mass by Bernal (Table 3, no. 5).[27] This is not surprising given the origin of Francisco Mouro in the vicinity of Ciudad Rodrigo, and Bernal possibly in Seville. A long intonation in the Offertory up to the words "Rex gloriae" (the polyphony beginning at "libera animas"), which the mass by Bernal also features, was apparently introduced by Morales with his five-voice Requiem mass.

Treatment of the chant melody is also quite distinctive. The settings of the Introit, typically the most hieratic movement in polyphonic

[26] Or in the Palencia-Valladolid region after c.1525, as suggested in Eleanor RUSSELL, "The 'Missa in agendis mortuorum' of Juan García de Basurto: Johannes Ockeghem, Antoine Brumel, and an Early Spanish Polyphonic Requiem Mass", *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 29 (1979), pp. 1-37. Basurto was chapel master at Tarazona Cathedral in 1517-21, stayed in Saragossa and Palencia in 1521, and was probably a singer in the chapel of Empress Isabella of Portugal in the 1530s.

[27] On Escobar's Requiem mass, its dating and possible context, see especially J. RUIZ JIMÉNEZ, "'Sounds of the Hollow Mountain'" (see n. 22), pp. 232-234.
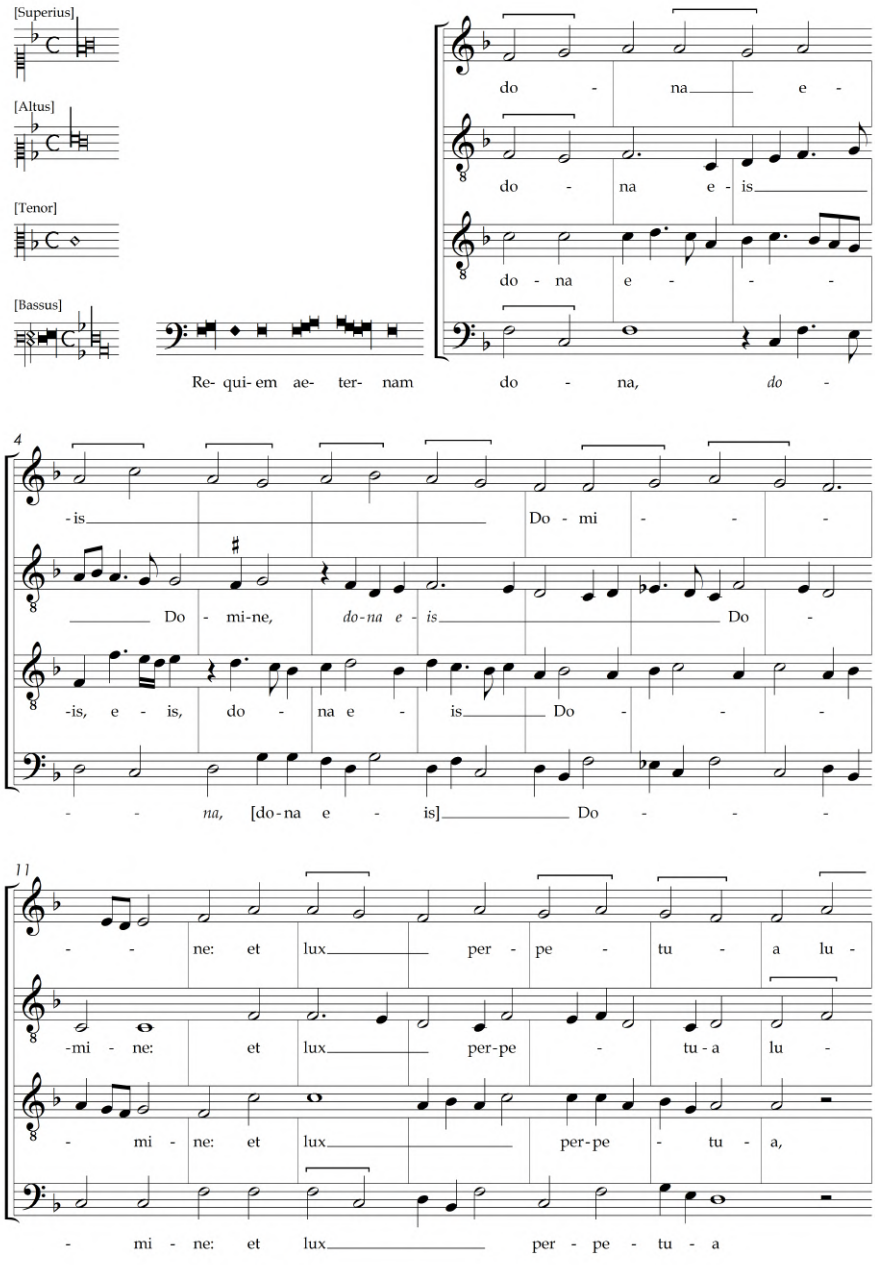
Requiem masses, exemplify the differences, all being based on essentially the same chant: Bernal presents it unchanged in mostly equal and relatively long values, as in early and mid-century Andalusian settings, of which the overall style is followed by latter Spanish, and Portuguese, composers (see Example 1); Francisco Mouro breaks it in short phrases with alternating paraphrase and textual repetition, giving it more rhythmic definition especially in the approach to cadences, not unlike Basurto and the composer of the anonymous Saragossa Requiem mass (Table 2, no. 4; see Example 2).[28]

As already mentioned, there seems to be a pattern of the texts set in Portuguese polyphonic Requiem masses (see again Table 3): all make use of the Roman formulary; all but Francisco Garro's omit the Tract; and all transmitted in manuscript form plus Garro's and Lobo's eight-voice masses (which were printed in 1609 and 1621 respectively, the former following a plan similar to that of Guerrero's later version of his Requiem mass; see Table 2, no. 10) give no verse for the Offertory.[29] This will be nearly one of the patterns for post-Tridentine Iberian settings as established with Victoria's four-voice Requiem mass (see Table 2, no. 11), possibly corresponding to the original plan of Morales' four-voice mass (Table 2, no. 6, and Table 5); the other pattern, including the Tract but with no setting of the Gradual, already devised in the early mass by Gallego, is that of the Granada mass attributed to Santos de Aliseda (Table 2 no. 9) which for instance, Sebastián de Vivanco, Juan Esquivel and many later Spanish, but not Portuguese, composers followed in their Requiem masses.

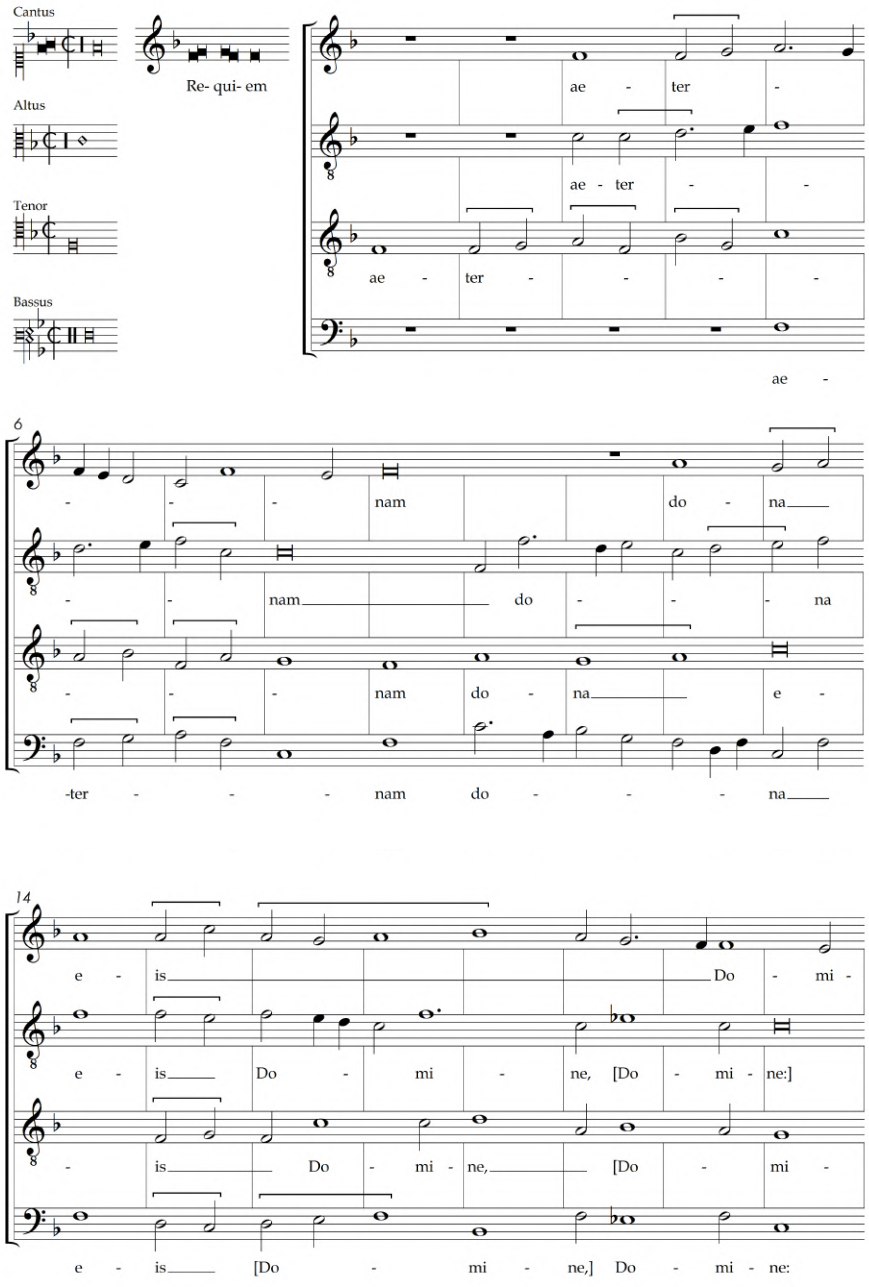
---

[28] On this anonymous Requiem mass, see Tess KNIGHTON, "Music for the Dead: An Early Sixteenth-Century Anonymous Requiem Mass", in *idem* – B. NELSON (eds.), *Pure Gold* (see n. 7), pp. 262-288.

[29] Francisco Garro's eight-voice Requiem mass is a rather untypical setting for its time: all its movements begin directly with polyphony rather than a chant intonation (as some mid-seventeenth-century Spanish Requiem masses such as both the four-voice and seven-voice settings by Joan Cererols) and chant is heavily paraphrased for the most part; Roman influence through the north of Castile is an issue worth considering with further study. Francisco Garro was a Castilian who came over from Sigüenza possibly in March 1592, to succeed António Carreira, the Elder, as chapel master at the Royal Chapel in Lisbon, a post he held until he died in 1623. Before moving to Lisbon, he worked in Logroño, was chapel master at Valladolid Cathedral for a short period in 1580, and became chapel master at Sigüenza Cathedral in October that year. An edition of Garro's setting is in José ABREU, "Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca.1580-1660" (Ph.D. diss., University of Surrey, 2002), vol. 2, pp. 171-219; characteristics of style and possible influences are dealt with in vol. 1, especially at pp. 62-77 and 118-146.



Example 1. Bernal, Requiem mass in *P-Cug* MM 34, Introit, bb. 1-17.



Example 2. Francisco Mouro, Requiem mass in *P-Cug* MM 34, Introit, bb. 1-21.

Structuring of the Gradual is a possible clue of the models for Portuguese settings of the Requiem mass, their hypothetical dependence on Spanish settings, and the latter regional early characteristics. As shown on Table 6 in the Appendix, three types of structure for the Gradual *Requiem aeternam* coexist in late-sixteenth- and early-seventeenth-century Iberian settings: two-section, matching the respond-verse structure of the text; three-section, mirroring the most common performing practice for plainchant graduals; and alternating chant intonations and polyphony. The latter is not used in any Portuguese setting of the Requiem mass. Two-section structure, with either one or two polyphonic sections, has apparently the older tradition in Iberian Requiem mass settings, since it is used firstly by Escobar, who sets the respond only in polyphony, leaving the entire verse to chant, and also Juan Vásquez, who sets otherwise the verse in polyphony, the respond being performed in chant. Both Basurto and the composer of the anonymous Coimbra mass set the respond and verse in two separate polyphonic sections. Three-section structure with one polyphonic section is used in the mass by Bernal, who sets in polyphony only the verse up to "ab auditione mala", the entire respond and the final words in the verse, "non timebit", being left to chant. Two- and three-section structure of the Gradual with one polyphonic section seems thus a likely characteristic of Sevillian, or Andalusian, early settings; two-section structure with two polyphonic sections can be possibly related to northern and central Spanish early settings. Three-section structure of the Gradual with three polyphonic sections preceded by an intonation was introduced by Morales in his five-voice Requiem mass, possibly following Roman trends,[30] though most Italian sixteenth-century polyphonic Requiem masses omit the Gradual altogether. Morales' five-voice Requiem mass was widely-circulated in Portugal both in print and manuscript form but only the first generation of post-Tridentine Portuguese composers, and Duarte Lobo possibly because of his fondness for Guerrero's music,[31] adopted this form for their settings of the

[30] For a similar case with the setting of the Offertory by Morales, see Grayson WAGSTAFF, "The Two Requiems by Cristóbal de Morales and Spanish Composers' Use of Chant Material from the Office of the Dead", *Yearbook of the Alamire Foundation* 4 (2000), pp. 447-464 [459].

[31] This is made clear from the fact that of the ten parody masses by Lobo, four take Guerrero motets as models: *Sancta Maria* 4vv, *Dicebat Jesus* 4vv, *Elizabeth Zachariae* 5vv and *Ductus est Jesus* 4vv; see Armindo BORGES, *Duarte Lobo (156?-1646): Studien zum Leben und Schaffen des portugiesischen Komponisten*, Regensburg: Gustav Bosse, 1986 [Kölner Beiträge zur

Gradual, and Mendes on just his alternative setting. Regarding structure, post-Tridentine Portuguese composers clearly followed a path different from the Spanish, continuing on a tradition with roots in pre-Tridentine Iberian settings of the Requiem mass.

As seen, in addition to differences in the choice of both text and chant melody (the latter being a significant issue which I did not touched upon), early settings of the Requiem mass from northern and central Spain, on the one hand, and Andalusia, on the other, do have some distinctive structural and stylistic features, even if other prominent trends are similar in settings from both regions. Portuguese early settings of the Requiem mass depended on Spanish models, partly because of the spread of Spanish settings and also because at least some of these Portuguese early settings were indeed composed by Spaniards working in Portugal. In the latter half of the sixteenth century, Spanish and Portuguese composers evolved into what we might term a common Iberian style, combining strict processes of chant treatment and presentation, which entailed a rather conservative approach to texture (especially noted in settings of the Introit and items from the Ordinary), chant paraphrase allowing for a more interactive contrapuntal display, and standardized patterns for the texts set, based on the Roman formularies for the mass for the dead. This was the legacy not only of Morales—what we commonly assume in the light of the wide dissemination particularly of his five-voice Requiem mass—but certainly also of other composers of lesser prominence from both sides of the border, nowadays unnoticed.

Musikforschung 132], pp. 137-140, 157-160; and Luís HENRIQUES, "As três missas de Duarte Lobo sobre motetes de Francisco Guerrero no *Liber Missarum* de 1621: Uma visão analítica do seu processo de construção" (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2015).

Appendix

Table 1
Variable texts in early-sixteenth-century Portuguese Augustinian Canons Regular Use and Diocesan Uses

Augustinian Monastery of Santa Cruz in Coimbra, *Missale*, *P-Pm* Ms 37 (Santa Cruz 28), c.1518

G Requiem aeternam ℣. In memoria aeterna
T Absolve, Domine ℣. Et gratia tua ℣. Et lucis aeternae
C Absolve, Domine ℣. Requiem aeternam

Braga, *Graduale*, *P-BRs* Ms 34, c.1510-15

G Requiem aeternam ℣. Animae aeorum ℣. In memoria aeterna
T *Pro clericis* Sicut cervus ℣. Sitivit anima mea ℣. Fuerunt mihi lachrimae
T Absolve, Domine ℣. Et gratia tua ℣. Et lucis aeternae
C Lux aeterna ℣. Requiem aeternam

Braga, *Manuale secundum consuetudinem alme bracharensis ecclesie,* In antiquissima bracharen*sis* civitate: [Pedro Gonçalves Alcoforado], 1517
Coimbra, *Manuale secundum consuetudinem alme Colymbriensis ecclesie,* In preclara Lixbonen*sis* civitate: per Nicolaum Gazini, 1518

G Requiem aeternam ℣. In memoria aeterna
T De profundis clamavi ℣. Fiant aures tuae ℣. Si iniquitates ℣. Quia apud te
T *Pro rege* Commovisti Domine ℣. Sana contritiones ℣. Ut fugiant a facie
T *Pro sacerdote* Sicut cervus ℣. Sitivit anima mea ℣. Fuerunt mihi lachrimae
T *Pro feminis* Qui seminant in lachrimis ℣. Euntes ibant ℣. Venientes autem
C Lux aeterna ℣. Requiem aeternam

Évora, *Missale secundum consuetudinem Elborensis ecclesie nouiter impressum*, Ulixipone: per Germanu*m* Galhardu*m*, 1509 [*recte* 1519]

G Requiem aeternam ℣. In memoria aeterna
T Absolve, Domine ℣. Et gratia tua ℣. Et lucis aeternae
T De profundis clamavi ℣. Fiant aures tuae ℣. Si iniquitates ℣. Quia apud te
T *Pro sacerdotibus* Sicut cervus ℣. Sitivit anima mea ℣. Fuerunt mihi lachrimae
C Lux aeterna ℣. Requiem aeternam

The Portuguese Royal Chapel has adopted the use of the Roman Curia in the period of regency of the *Infante* Dom Pedro (1439-48) before King Afonso V attained his majority, for which purpose a bull by Pope Eugene IV was issued

on September 21, 1439. The diocese of Lisbon accepted the Roman use by decision of the diocesan synod of 1536; this was ratified by a bull of Paul III issued on December 9, 1538. The Roman use was also introduced into Oporto Cathedral possibly during the prelacy of Bishop Diogo de Sousa between 1496 and 1505, and imposed throughout the diocese in 1541. Coimbra definitely relinquished its use during the prelacy of Bishop João Soares, who in 1555 ordered a breviary for the diocese combining the use of the Roman Curia and the use reformed under Clement VII. All Portuguese dioceses created in the sixteenth century—Leiria and Miranda in 1545; Portalegre in 1549; and Elvas in 1570—also adopted the Roman use.

Table 2
Extant settings of the Requiem Mass by Spanish composers up to the early 1580s

No.	Composer	Source(s)	Polyphonic items
1	Pedro de Escobar	*E-TZ* Mss 2-3, Ms 3 fols. 150v-159r+Ms 2 fol. 123r	I K Gnv T^2 Onv S A C^3
2	Juan García de Basurto (*et al.*)	*E-TZ* Ms 5, fols. 68v-73r (73v-80r) – *P-Cug* MM 34, fols. 38v-39v (Gv)	I K G (*T^2 S A C^1*)
3	Antonio Gallego	*E-V* Ms 5, fols. 59v-67r	I K T^2 Onv S A
4	Anonymous (Saragossa?)	*E-Zac* Ms 17, fols. 1v-8r	I K T^3 Onv S A C^1 (T^1/C^3)
5	Cristóbal de Morales (a 5)	*Missarvm Liber Secvndvs*, Roma: Valerio Dorico & Lodovico fratres, 1544 – *P-Cug* MI 62 (ed. Venice, 1544); *P-Cug* MI 21; *P-LAp* Liv. 143 (ed. Lyon, 1551); *P-Cug* MI 54 (ed. Venice, 1557) – *P-Pm* MM 40, fols. 198v-211r; *P-BRp* Ms. 965, fols. 34v-49r (no Sq); *P-Cug* MM 34, fols. 27v-28r (Gv only)	I K G Sq* O S A C^1

6	Cristóbal de Morales	*E-Ac* Ms 1, pp. 101-121; *E-LEDc* Ms s.s., fols. 109v-120r; *E-MA* Ms P.11 (*olim* Ms IV), fols. 10v-23r; *E-MO* Ms 753, fols. 8v-22r; *E-SE* Ms 3 (Cantoral no. 1), fols. 13v-19r; *E-SI* Ms 21, fols. 63-76; *E-Vp* Ms s.s., fols. 127v-141r; *E-V* Ms 21 (*olim* Ms s.s.), fols. 23v-47r – *P-Pm* MM 40, fols. 211v-218r (I K G Onv S A C^2)	I K G (T^2) Onv S A C^2 see Table 5
7	Juan Vásquez	*Agenda Defunctorum*, Sevilla: Martinus a Montesdoca, 1556	I K Gv T^2 Onv S A C^3
8	Francisco Guerrero	*Liber Primvs Missarvm*, Paris: ex typographia Nicolai du Chemin, 1566 – *P-Cug* MM 34, fols. 24v-26r (G)	I K G G* T^2 Onv S A C^2 aC^2 (a 5)
9	Anonymous (attributed to Santos de Aliseda)	*E-GRc* Cantoral no. 6, fols. 23v-32r	I K T^1 Onv S A C^1
10	Francisco Guerrero	*Missarvm Liber Secvndvs*, Roma: Typographia Dominici Basae, apud Franciscum Zanettum, 1582	I K G T^1 Onv S A C^1 (a 5)
11	Tomás Luis de Victoria	*Missarvm Libri Dvo*, Roma: ex Typographia Dominici Basae, 1583 – *P-Cug* MI 9	I K G Onv S A C^1

All settings *a 4* unless otherwise stated.
Existing copies of prints in Portuguese collections and concordances in Portuguese manuscripts appear in the source(s)' column after the main source for each work.

Abbreviations:
I- Introit; K- Kyrie; G- Gradual (including the verse, *In memoria*); Gv- Gradual verse (*In memoria*); Gnv- Gradual with no verse; G*- Gradual *Dicit Dominus* ℣ *Et omnis qui vivit*; T^1- Tract *Absolve, Domine*; T^2- Tract *Sicut cervus*; T^3- Tract *De profundis*; Sq*- Sequence, strophe *Pie Jesu*; O- Offertory (including the

verse, *Hostias*); Onv- Offertory with no verse; S- Sanctus and Benedictus; A- Agnus Dei; C^1- Communio *Lux aeterna*, ℣. *Requiem aeternam*; C^2- Communio *Lux aeterna… pro quorum*; C^3- Communio *Absolve, Domine*; aC- alternative setting of the Communio.

Table 3
Extant settings of the Requiem Mass from sixteenth- to mid-seventeenth-century Portugal[32]

No.	Composer	Source(s)	Polyphonic items
1	Anonymous (Coimbra)	*P-Cug* MM 6, fols. 13v-27r	I K G Onv S A C^1
2	Fernão Gomes Correia	*P-Cug* MM 34, fols. 30v-32r	Ov
3	«Francisco Mouro» (probably the same as Francisco de Santa Maria)	*P-Cug* MM 34, fols. 37v-39v	I K
4	Anonymous (Francisco Mouro?)	*P-Cug* MM 34, fols. 45r-45v+[47]r	Onv S A incomplete: fol. 46 missing; possibly part of the preceding
5	«Bernal» (possibly the same as Afonso Perea Bernal)	*P-Cug* MM 34, fols. 21v-24r+26v-27r+28v-30r+32v-33r+35v-37r; *P-Pm* MM 40, fols. 218v+220r-223r (incomplete: no K)	I K Gv Onv S A C^1
6	Manuel Mendes	*P-LAp* Liv. 143, added final gathering, fols. [1]v-[11]r+[13]v-[15]r	I K G aG Onv S A C^1

[32] This table completes and corrects the one in J. P. d'ALVARENGA, "A Neglected Anonymous Requiem Mass" (see n. 5), pp. 182-183.

7	Anonymous (Braga)	*P-BRp* Ms. 965, fols. 26v-31r	I K G Onv S A C[1]
8	Lourenço Ribeiro	*P-BRp* Ms. 965, fols. 50v-65r	I K G aG Onv S A C[1]
9	Francisco Garro (a 8)	*Missae quatuor, octonis vocibus tres, et una duodenis* [...], Lisboa: Petrum Craesbeeck, 1609	I K G T[1] Onv S A C[1] incomplete: one partbook missing
10	Duarte Lobo (a 8)	*Liber Missarum IV, V, VI, VIII vocibus*, Antwerp: Officina Plantiniana, 1621	I K G Onv S A C[1]
11	Manuel Cardoso (a 6)	*Missae Qvaternis Qvinis et Sex Vocibvs Liber Primvs*, Lisboa: Petrum Craesbeeck, 1625	I K G O S A C[1]
12	Estêvão Lopes Morago	*P-Va* Cód. 3, fols. 122v-129r (copied sometime between 1626 and 1628)	I K G Onv S A C[1]
13	Filipe de Magalhães (a 6)	*Missarum Liber*, Lisboa: Officina Laurentij Craesbeeck, 1636	I K G O S A C[1]nv
14	Duarte Lobo (a 6)	*Liber II. Missarum IIII. V. et VI vocibus*, Antwerp: Officina Plantiniana, 1639	I K G Sq* O S A C[1]
15	Manuel Cardoso	*Livro de Varios Motetes Officio da Semana Santa e Ovtras Covsas*, Lisboa: Lourenço de Anvers, 1648	I K G O S A C[1]

All settings *a 4* unless otherwise stated.
Portuguese-born composers like Estêvão de Brito (c.1575-1641) who composed their Requiem masses for Spanish institutions do not enter the list (Brito's Requiem mass—consisting of I K G Onv S A C¹— is in *E-MA* Ms P.11, *olim* Ms IV, fols. 23v-41r); Spanish-born composers working in Portugal such as Francisco Garro (died in 1623) are nevertheless included in the list.
A reworking of Manuel Mendes' Requiem mass (no. 6) is preserved in *MEX-Pc* Choirbook 3, fols. 46v-67r, ascribed to Gonçalo Mendes Saldanha (c.1580-c.1645) and comprising eight-voice versions of the Introit, Kyrie, Sanctus and Agnus Dei, a newly-composed three-voice setting of the first half of the Introit psalm verse, and the Offertory in the original, four-voice version.

Abbreviations:
I- Introit; K- Kyrie; G- Gradual (including the verse, *In memoria*); Gv- Gradual verse (*In memoria*); Gnv- Gradual with no verse; aG- alternative setting of the Gradual; T¹- Tract *Absolve, Domine* (one verse only); Sq*- Sequence, strophes 1, 3, 5, 8, 14, and 19; O- Offertory (including the verse, *Hostias*); Ov- Offertory verse (*Hostias*); Onv- Offertory with no verse; S- Sanctus and Benedictus; A- Agnus Dei; C¹- Communion *Lux aeterna,* ℣. *Requiam aeternam;* C¹nv- Communion *Lux aeterna* with only the antiphon and *repetenda.*

Table 4
The composite Requiem Mass in manuscript Coimbra MM 34

No.	Fols.	Items	Inscriptions	Notes
1	21v-23r	Introit (Requiem aeternam) Dona eis Ps. (Te decet hymnus…) Et tibi	*Missa Do bernal A compassinho*	
2	23v-24r	Kyrie, Christe, Kyrie		
3	24v-25r	Gradual (Requiem aeternam) Dona eis	*Da missa D gurreiro, gradual*	Guerrero, 1566
4	25v-26r	℣. In memoria aeterna… (a 3) Non timebit	*De guerreiro A compassinho*	Guerrero, 1566

5	36v-27r	℣. In memoria aeterna… (Non timebit) (a 3)	*Do bernal*	
6	27v-28r	℣. In memoria aeterna (a 3)[a]	erased: *D antonio carreira* / *Morales*	Morales, 1544
7	28v-30r	Offertory (Domine Jesu Christe…) Libera animas	*Do bernal*	
8	30v-32r	℣. Hostias et preces… (Quam olim…)	*Offertorium pro mortuis, fernam gomes* / *lusitanus* different hand: *optimus Et optimus in arte*	
9	32v-33r	(Sanctus) Sanctus… (Pleni sunt) Caeli et terra… (Benedictus) Qui venit	*Sanctus Da missa Do bernal*	
10	33v-34r	Motet Circumdederunt me	*Pro Defunctis trosilho*	
11	34v-35r	Motet Heu mihi Domine	*Motete Antonio llopez*	
12	35v-36r	(Agnus Dei) Qui tollis, (Agnus Dei) Qui tollis, (Agnus Dei) Qui tollis	*Agnus Da Missa De bernal*	
13	36v-37r	Communio (Lux aeterna) luceat eis ℣. (Requiem aeternam…) Et lux perpetua	*Postcommunio Da Missa Do bernal*	

Incipits of chant intonations enclosed in round brackets.
[a] The five-voice section on «non timebit» is omitted and text is adapted in order to fit the entire verse in the three-voice section.

Table 5
Cristóbal de Morales' four-voice Requiem Mass as presented in its extant sources

	Items/Sources	A	B	C	D	E	F	G	H	I
1	Introit (Requiem aeternam) Dona eis Ps. (Te decet hymnus) Et tibi	×	×	×	×	×	×	×	×	×
2	Kyrie, Christe, Kyrie	]×[	×	×	×	]×[	×	×	×	×
3	Gradual (Requiem aeternam) Dona eis		×	×	×	[ ]	×	×	×	×
	℣ (Animae eorum) In bonis		(×)			(×)	(×)			
	℣ (In memoria aeterna) erit iustus… non timebit. erunt iusti… non timebunt.			×	×				 ×[g]	×
4	Gradual Si ambulavero[*sic*] in medio ℣ Virga tua (a 3)								(×)[h]	
5	Tract ℣ 1 De profundis (a 3) ℣ 2 Fiant aures tuae (a 2) ℣ 3 Si iniquitates								 (×) (×) (×)	
6	Tract ℣ 1 Sicut cervus ℣ 2 Fuerunt mihi lachrimae				 ×[b]		×	×	 × ×	
7	Tract ℣ 1 Dicit Dominus ℣ 2 Et omnis qui vivit								 (×)	
8	Offertory (Domine Jesu Christe…) Libera animas	×	×	×	×[c]	×	×	×	×	×
	℣ Hostias et preces (a 3) ℣ Redemptor animarum								(×) (×)	
9	(Sanctus) Sanctus… (Pleni sunt) Caeli et terra… (Benedictus) Qui venit	×	×	×	×	×	×	×	×	×
10	(Agnus Dei) Qui tollis, (Agnus Dei) Qui tollis, (Agnus Dei) Qui tollis	×[a]	×	×	×	×	×	×[e]	×	×
11	Communio Lux aeterna… pro quorum		×		×[d]	×	×	×[f]	×	×
12	Communio Absolve, Domine								(×)	

Sources: A) *E-Ac* Ms 1, c.1700; B) *E-LEDc* Ms s.s., c.1600, «Morales»; C) *E-MA* Ms P.11 (*olim* Ms IV), first half of the 17th c., «Christophori Morales»; D) *E-MO* Ms 753, c.1610, «Morales»; E) *E-SE* Ms 3 (Cantoral no. 1), 1590-1610, «Christophorus Morales»; F) *E-SI* Ms 21, late half of the 16th c.; G) *E-Vp* Ms s.s. (known as «Santiago Codex», or «Diego Sánchez Codex»), dated 1616 but the main layer may have been completed in 1602-1606; H) *E-V* Ms 21 (*olim* Ms s.s.), 1581, or earlier, with additions from 1649; I) *P-Pm* MM 40, c.1590, «Morales».
Incipits of chant intonations enclosed in round brackets.
Items enclosed in round brackets under «sources» most probably not by Morales; items enclosed in reversed square brackets are incomplete due to the lack of folios; void square brackets denote a missing item because of lack of folios.
[a] Omits chant intonation for Agnus Dei III.
[b] Copied with other extra pieces after Morales' mass and a few motets.
[c] Four-voice setting of the funerary litany «Jesu redemptor suscipe N. sita anima ejus in paradiso» copied after the Offertory antiphon.
[d] Truncated: first part of Morales' setting adapted to be used as the antiphon only of the Roman communion.
[e] Agnus Dei I and II only.
[f] Standard Roman text adapted.
[g] Omits chant intonation.
[h] Item no. 4 copied immediately after item no. 7.

Table 6
The structure of the Gradual *Requiem aeternam* in Spanish and Portuguese settings from the late-sixteenth to early-seventeenth century

1. Chant intonation, two polyphonic sections (as in the anonymous Coimbra mass[a]):
Mendes, *Anonymous (Braga)[b], Morago, Cardoso a 4

Requiem aeternam	*Chant*
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	full texture
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.	full texture, different clefs / *same clefs

(as in Basurto[c]):
*Cardoso a 6, *Magalhães a 6, Estêvão de Brito[d]

Requiem aeternam	*Chant*
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	full texture
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala non timebit.	reduced texture (a 3) / *(a 4)

2. Chant intonation, three polyphonic sections (as in Morales a 5):
Guerrero, Mendes 'aliud Graduale', Ribeiro 'aliud Graduale', Lobo a 8, Lobo a 6

Requiem aeternam	*Chant*
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	full texture
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala	reduced texture (a 3)
non timebit.	full texture

Ribeiro

Requiem aeternam	*Chant*
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	full texture
In memoria aeterna erit justus: ab auditione mala	full texture, different clefs
non timebit.	full texture, initial clefs

3. Alternating chant intonations and polyphony (as in Morales a 4):
Victoria a 4, Victoria a 6

Requiem aeternam	*Chant*
dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.	full texture
In memoria aeterna	*Chant*
erit justus: ab auditione mala non timebit.	full texture

[a] Chant intonation on just the word «Requiem» and the verse in the plural form, «In memoria aeterna erunt justi… non timebunt», in full texture with the same clefs as in the respond.
[b] Has the plural form of the verse: «erunt justi… non timebunt».
[c] Chant intonation on just the word «Requiem».
[d] On Brito's Requiem mass, see the notes to Table 3 above.

Francisco Garro's eight-voice Requiem mass, printed in 1609, adopts a two-section structure for the Gradual but begins it directly in polyphony with no chant intonation.

A presença do órgão na liturgia portuguesa entre o Concílio Tridentino e a Secularização

Gerhard Doderer

Concretização do tema: «alternar *versus* acompanhar»

Alguns aspectos relacionados com a função litúrgica e o repertório do órgão na liturgia dos espaços sagrados dos dois países da Península Ibérica foram aprofundados, em diferentes graus de dedicação e de abrangência, por numerosos estudiosos como Willi Apel, Samuel Rubio, Josep Maria Llorens, Klaus Speer, Bernadette Nelson, Miguel Bernal Ripoll e também pelo autor deste presente trabalho[1]. Muito

[1] Willi APEL, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1967, pp. 122-131, 511-513 e 757-759. Samuel RUBIO, *História de la música española*, Madrid: Alianza Editorial, 1983, vol. 2, pp. 39-43. Josep Maria LLORENS, «Versos para órgano de Joan Cabanilles», in *Tiento a Cabanilles*, Valencia, 1995, pp. 109-125. Klaus SPEER, «The Organ Verso in Iberian Music to 1700», *Journal of American Musicological Society* 11 (1958), pp. 189-199. *Idem*, *Livro de obras de órgão (Transcrição e estudo)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, pp. VII-LXXI [*Portugaliae Musica* 11]. Bernadette NELSON, «The Integration of Spanish and Portuguese Organ Music within the Liturgy from the Latter Half of the Sixteenth to the Eighteenth Century» (Ph.D. diss., Oxford University, 1987). *Idem*, «Alternatim Practice in 17th Century Spain: The Integration of Organ Versets and Plainchant in Psalms and Canticles», *Early Music* 22 (1994), pp. 239-260. Miguel Bernal RIPOLL, «Procedimientos constructivos en la música para órgano de Joan Cabanilles» (diss. de doutoramento, Universidad Autónoma de Madrid, 2004), pp. 56-70, 622-666. Gerhard DODERER, *Orgelmusik und Orgelbau im Portugal des 17. Jahrhunderts. Untersuchungen an Hand des Ms 964 der Biblioteca Pública in Braga*, Tutzing: Schneider, 1978. *Idem*, «A função do órgão na liturgia portuguesa do século XVII», *V Encontro Nacional de Musicologia. Actas. Associação Portuguesa de Educação Musical, Boletim* 58 (1988), pp. 48-53. *Idem*, «Zur Rolle der Orgel in der portugiesischen Liturgie des 17.

embora se tenham averiguado problemáticas harmónico-tonais e enquadramentos litúrgico-funcionais, principalmente no que diz respeito ao século XVII, e partindo, para este fim, das próprias composições, muitas questões directamente ligadas à presença e à acção do instrumento «órgão» e ao seu uso no dia-a-dia litúrgico ainda estão para ser esclarecidas. Isto diz respeito, principalmente, à intervenção do órgão no campo da execução do canto litúrgico, ou seja, do cantochão ou «gregoriano». Desde o início do século XVI e até ao segundo terço do século XIX, os organistas (não somente os ibéricos) assumiram esta tarefa, por um lado, mediante composições próprias de carácter e índole litúrgicos (Hinos, *Ricercari*, Fantasias e Tentos com temas derivados inteira ou parcialmente de melodias gregorianas, para serem intercalados em alturas próprias dos actos litúrgicos) e, por outro lado, em escala ainda muito maior, por meio dos inúmeros «Versos» que serviram para alternar ou substituir os coros (partes ou secções destes últimos) das comunidades eclesiásticas nas igrejas seculares e monásticas que tinham a obrigação de celebrar missas e ofícios diurnos e noturnos.

Sabemos que, a partir dos últimos decénios do século XVII, esta prática deu lugar, pouco a pouco e com grau de intervenção diferenciado, a uma prática em que o órgão já não alternava com tanta intensidade mas funcionava, cada vez mais, como elemento de apoio e executor do acompanhamento do cantochão. Assim, o órgão nos países ibéricos viu-se confrontado com uma tarefa alargada que consistia não apenas na alternância com — ou na substituição de — partes executadas pelo coro dos clérigos, mas agora também (e, em anos mais tardios, quase exclusivamente) no acompanhamento do canto litúrgico.

Uma vez que este estudo se dedica exactamente a esta alteração do papel interveniente do órgão no espaço português[2] durante os séculos XVII, XVIII e inícios do XIX, poderíamos, assim, reduzir o nosso tema a uma fórmula mais significante, ou seja «alternar *versus* acompanhar».

Jahrhunderts», in *Studia Wilthinensia Artis Organi, Bd. 1/Orgel und Orgelmusik im 17. Jahrhundert: Daniel Herz und sein Umfeld*, Innsbruck: Helbling, 2008, pp. 34-57.

[2] Para a função e o repertório do órgão nas igrejas seculares e monásticas espanholas cf. Gerhard DODERER, «El órgano en las iglesias españolas durante los siglos XVII e XVIII: Reflexiones sobre la función litúrgica y el repertório», *Joan Cabanilles, culminación del barroco musical español,* Actas do congresso em comemoração dos 300 anos do falecimento de Joan Cabanilles, Valencia (em preparação).

Composições litúrgicas no repertório dos organistas portugueses do séc. XVII

Ao lado de peças que deixam reconhecer, através de designações ou títulos, o seu destino para a liturgia, abundam no repertório seiscentista português «Versos» de diferentes categorias, dimensões e momentos litúrgicos: na obra de Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa, 1620)[3], bem como nos manuscritos de Fr. Roque de Conceição (Ms 1607, Biblioteca Municipal do Porto, 1695)[4] e da Biblioteca Pública de Braga (Ms 964)[5] figuram centenas de peças deste tipo. Nas *Flores de musica* de Coelho, do ano de 1620, existe um conjunto de versos que merecem uma menção especial, como já W. Apel teve ocasião de apontar[6]: 23 Versos de *Magnificat*, organizados em grupos de duas, três ou quatro peças para todos os tons, com uma parte vocal e um acompanhamento de quatro vozes (com excepção do sétimo tom ao qual apenas um verso com o início do «Nunc dimittis» é destinado). Estas composições — especialmente rotuladas «para se cantarem ao órgão; esta voz não se tange, as quatro abaixo se tangem» (ver Figura 1) — documentam-nos não apenas uma prática pré-barroca particular, como marcam, também, o início de uma modalidade particular de acompanhamento do cantochão por parte do órgão que, curiosamente, não encontraram seguimento na literatura barroca ibérica. No entanto, não se deve esquecer que mesmo estes Versos com o acompanhamento «composto» foram, obviamente, concebidos para alternar com o coro que, no caso do conjunto ao qual pertence o verso reproduzido, deve ter proferido, em cantochão, os cinco versos ímpares (e a doxologia) não constantes no conjunto das *Flores de musica*.

Tomando em conta o vasto número de composições organístico-litúrgicas, ou seja, das já mencionadas obras polifónico-imitativas tematicamente identificáveis como peças de carácter litúrgico, juntamente com os «versos», a presença deste género no repertório dos

---

[3] Macario Santiago KASTNER (ed. e pref.), *Flores de Musica,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959-61 [*Portugaliae Musica* 1, 3].

[4] Klaus SPEER (ed. e pref.), *Roque da Conceição,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967 [*Portugaliae Musica* 11].

[5] Gerhard DODERER (ed. e pref.), *Obras selectas para órgão: Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974 [*Portugaliae Musica* 25].

[6] W. APEL, *Geschichte der Orgel- und Klaviermusik* (v. n. 1), p. 512.

organistas portugueses (tal como no dos espanhóis) é realmente muito significativa. Sabemos que, depois dos primeiros decénios do século XVIII, ambas as espécies sofrem grandes modificações, tanto em termos da sua presença quantitativa, como no seu próprio uso e na sua própria estrutura estético-formal. Estes factos fazem levantar algumas perguntas persistentes, e é neste sentido que o presente texto procura oferecer algumas respostas.

Questões principais

Assim, podemos formular as principais questões, da seguinte maneira:

a) Qual a forma de intervenção do órgão no cerimonial da Igreja portuguesa desde o Concílio Tridentino até à secularização?

b) Qual a razão da mudança do tipo de repertório depois dos primeiros decénios do século XVIII?

c) Podemos falar de um novo papel do órgão na liturgia e quais seriam as consequências para a prática litúrgica, para o repertório dos organistas e para a própria construção dos instrumentos?

O uso do órgão na missa e no ofício a partir da segunda metade do século XVI

Podemos obter mais informação sobre o uso do órgão nas igrejas portuguesas, seculares e monásticas, ao examinar cerimoniais que serviram, durante os séculos XVII e XVIII, para regular toda a vida monástica (caso se tratem de comunidades monásticas) ou, no caso das igrejas seculares com cabidos ou comunidades leigas, todos os actos litúrgicos. Nos anexos deste trabalho juntaram-se as secções e capítulos respectivos de uma série de cerimoniais publicados entre 1600 e 1820, bem como o regulamento setecentista da Sé Catedral de Braga que se conservou em forma manuscrita. Uma leitura destes textos revela muitos pormenores da função confiada ao órgão e deixa-nos também uma ideia bem clara sobre as ordens monásticas, que costumavam atribuir uma importância maior à intervenção deste instrumento nas suas igrejas. Parece que, em Portugal, ao contrário do país vizinho (por exemplo, os Capuchos Menores de S. Francisco ou os Carmelitas Des-

calços)[7] poucas foram as ordens que não admitiram música instrumental, nem sequer o órgão, na sua liturgia. Existem muitos cerimoniais destinados exclusivamente a uma determinada comunidade eclesiástica, mas há outros casos em que todo o clero de um país é abrangido[8].

Recuando ainda ao último terço do século XVI, podemos observar que são as horas canónicas que merecem bem mais atenção aos responsáveis pelas catedrais e conventos. Serve de exemplo o regimento para o organista da Sé Catedral da cidade de Elvas, tal como foi redigido por D. António Mendes de Carvalho, o primeiro bispo daquela cidade fronteiriça, elevada em 1571 à categoria de bispado. As indicações relativamente ao uso do órgão[9] na missa ainda são bem escassas, ao passo que as directrizes para o ofício avançam com mais pormenores:

> As obrigações do Mestre do órgão são as seguintes: [...] Em matérias de Hinos, Antífonas, Responsórios dos nocturnos, Te Deum, Antífona das Laudas, Benedictus, Hino, Deo Gratias do Benedicamus [...].
> É obrigado nos duples per annum tanger as Laudas, missas e vésperas primeiras, e segundas [...] e assim as completas, e a missa, em todos os semiduplices, infra oitavas, as missas de N. Senhora nos Sábados [...].

Para além disso, menciona-se ainda a intervenção do organista nas procissões dentro e fora da igreja, bem como a sua obrigação de estar disponível sempre que o cabido tal lhe ordenasse:

> Será obrigado tanger dia de Corpo de Deus quando sai a procissão até sair o sacramento da porta principal, e assim quando tornar a entrar [...].
> Nas festas principais, quando entrar o Prelado na Igreja e quando celebrar, também à saida, vindo algum prelado a quem o Bispo queira honrar será obrigado a tanger, enquanto estiverem orando: e no ponto final será

---

[7] Sebastian de MALAGA, *Ceremonial Romano Serafico de los Menores Capuchinos de... S. Francisco, segun el orden de N. S. Romana Iglesia, y loables costumbres de dicho orden y especiales de esta Santa Provincia de Andalucia,* Granada, 1721.
Ceremonial y ordinario de los religiosos descalzos de Nuestra Señora del Carmen: De nuevo aumentado, corrigido y emendado, Madrid, 1734.

[8] Leonardo de SÃO JOSÉ, *Economicon sacro dos ritos, e ceremónias ecclesiásticas, applicado ao uso não só dos Cónegos Regrantes Augustinianos da Congregação de S. Cruz de Coimbra, mas também de todo o Clero,* Lisboa, 1693. Michaele BAULDRY, *Manuale sacrarum caeremoniarum juxta ritum S. Romanae ecclesiae*, Paris, 1637 – Coimbra, 1744[7].

[9] *Estatutos de Ill^e. e Rd^o Cabido de Igr^a Catedral da cid^e. de Elvas,* Ms 12765 F. G., fol. 95v-96v, Biblioteca Municipal de Elvas (transcrição do texto manuscrito em forma diplomática).

> obrigado a tanger a Terça, enquanto o Bispo se revestir e assim mais todas as vezes que por nós ou pelo Cabido lhe for ordenando [...].

Na mesma época, as directrizes para a prática musical litúrgica no espaço monástico chegam a ser já algo mais pormenorizadas, como se pode observar no convento de Santa Cruz em Coimbra onde, a partir de 1579, os Agostinhos Regrantes deviam observar as seguintes determinações[10]:

> Em os dias de quatro cantores se tangẽ os orgaõs em as vesperas, completas, matinas, laudas, & missa, per esta maneira. Em as vesperas tangeram as antiphonas depois de a primeira vez serem annũciadas: de si toda a psalmodia cõ o hymno & cantico da Magnificat alternatim com o choro, & o mesmo faram aas completas, saluo quando o cantor mor doutra maneira o ordenar. E em as matinas o hymno, Te Deum laudamus, & cantico Benedictus.
> Aa missa, os Kyrios alternatim com o choro, a gloria, se se não ouuer de cantar. O gradual, o Credo quãdo se não cantar: a offerenda, os Sanctos, & Agnus alternatim com o choro, & o Deo gratias. Tangense ainda os orgaõs, aos canticos Magnificat, & Benedictus, & aa missa em todos os dias de dous cantores, & octauas de Natal, Epiphania, Pascoa, Penthecostes, & Corpus Christi: & o mesmo se faraa em os dias duplez, & octauas solemnes.
> Em todos os Domingos do ano se tangem os orgaõs aa missa & cantico da Magnificat, excepto que da dominga da Septuagesima inclusiue, tè à páscoa exclusiue, se não tangeram, saluo em a missa de quinta feira de cea, & Sabbado santo, em que se tangeram.
> Em os dias semiduplez & mais octauas, & sabbados em que se celebra de nossa Senhora, se tangerã aa missa & cantico da Magnificat.
> Tangerseam outrosi em a missa da vigília do natal, epiphania, Ascensam, & Penthecoste.

Nalguns dos preceitos reflecte-se a deslumbrante vida musical dos membros da comunidade monástica cujas manifestações transbordaram, pelos vistos, não apenas os marcos do campo litúrgico, mas também as muralhas das casas conventuais; no entanto, são bem perceptíveis as restrições expressas no Concílio Tridentino e tornadas públicas no ano de 1600:

---

[10] «Em que tempo & horas se tangẽm os orgãos», in *Ordinario dos Canonicos regulares da Ordem do bem aventurado nosso padre S. Augustinho, da congregação de Sancta Cruz de Coimbra*, Lisboa, 1579, cap. XXXIV, fols. 80v-81v.

> E he de notar que auendo religiosos na casa que saibam cantar aos orgãos ou instrumentos, se poderaa fazer com especial licença do prior, ainda que as portas da igreja estem abertas.
> Porem, em nenhum dos nossos mosteiros se tãgerão per religiosos da congregaçam instrumentos algũs, saluo de tecla: nem outrosi religioso algum tangera cantigas prophanas em o mosteiro nẽ fora delle, sob pena de culpa graue no terceiro modo, nem iraa a mosteiro de freiras tanger, ainda que sejã cousas spirituaes, o que defendemos em virtude de obedientia, & sob pena de excomunham ipso factuo.

O *Caeremoniale Episcoporum* marcou, no ano de 1600, um ponto assinalável na história da execução de determinadas rubricas litúrgicas em alternância entre coro e órgão. Promulgadas como consequência das decisões do Concílio Tridentino, estas directrizes do Papa para o rito romano não estatuíam, no entanto, nenhuma nova prática, mas limitavam-se, como regulamento de base, sobretudo, à maneira da execução, tal como já era praticada em muitos lugares e para a qual já existiam muitas composições publicadas e manuscritas. É sublinhada a função do órgão como instrumento especialmente digno e adequado às cerimónias litúrgicas. No que diz respeito à sua utilização, bem como à introdução de outros instrumentos, o *Caeremoniale Episcoporum*, no capítulo 28 do Liber primus[11], deixava bastante liberdade aos bispos nas suas dioceses e aos responsáveis das ordens monásticas dos países da Igreja católica:

> Cap. 28.1 In omnibus Dominicis et in omnibus festis per annum ocurrentibus, in quibus populi a servilibus operibus abstinere solent, potest in ecclesia organum et musicorum cantus adhiberi.
> Cap. 28.6 [...] Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliqui de choro intelligibili voce pronuntieretur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.
> Cap. 28.9 In Missa solemni pulsatur alternatim, cum dicitur Kyrie eleison et Gloria in excelsis etc. in principio Missae, item finita Epistola; item ad Offertorium; item ad Sanctus etc. alternatim, ac deinceps usque ad Pater noster; sed ad elevationem Sanctissimi pulsator organum graviori et dulciori sono; et post elevationem poterit immediate motettum aliquod

[11] *Caeremoniale Episcoporum*, Roma, 1600 (cf. Anexo I).

opportunum cantari; item ad Agnus Dei etc. alternatim ac deinceps usque ad Postcommunionem ac in fine Missae.

Cap. 28.11 Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut ludicri; nec alia instrumenta musicalia addantur, nisi de consensu Episcopi.

Estas directrizes, algumas delas aqui expostas em forma de excertos, serviram durante séculos como enquadramento obrigatório para o uso do órgão na Missa e no Ofício de todas as igrejas, tanto seculares como monásticas. São vários os autores que, a partir do início do século XVII e até à secularização, se dedicaram a pormenorizar, comentar e corrigir o uso (às vezes bem incorrecto) do órgão, na sua interacção com o coro do clero secular e monástico. Um dos mais largamente divulgados manuais deste tipo tem como autor um abade beneditino francês, Michel Bauldry[12]. De notar que o seu *Manuale sacrarum caeremoniarum,* publicado pela primeira vez em Paris, no ano de 1637, foi impresso em Coimbra no ano de 1744, já em sétima edição.

No âmbito das nossas considerações cabe aos Beneditinos uma importância particular, uma vez que estavam presentes em grande número na Península Ibérica, não se dividiram em ramos ou secções provinciais diferentes e ligaram sempre grande atenção à música nos seus templos. Os seus cerimoniais de Salamanca e de Coimbra (1635 e 1647) pertencem às primeiras instruções impressas que, no seguimento das indicações do *Caeremoniale Episcoporum*, apresentam regras claras e pormenorizadas relativamente ao ofício dos organistas. As prescrições do capítulo I.7 do Cerimonial dos Beneditinos[13] portugueses encontram-se resumidas na Tabela 1.

Destes regulamentos para os organistas dos beneditinos portugueses conclui-se que, sempre que não se observava grande solenidade, o órgão tinha o seu lugar fixo em quase todos os Ofícios e na Missa.

As fontes portuguesas dos últimos anos do século XVII são indicações com autorias personalizadas, dizendo respeito, por exemplo, às cerimónias eclesiásticas dos Cónegos Regrantes de S. Agostinho do con-

[12] M. BAULDRY, *Manuale sacrarum* (v. n. 8) (cf. Anexo II).

[13] *Ceremonial da Congregação dos Monges negros da ordem do patriarca S. Bento do Reyno de Portugal*, Coimbra: Oficinas de Diogo Gomez de Loureiro e de Lourenço Craesbeeck, 1647, I, 1.7 (cf. Anexo III).

	***Duplex* (*incl. «solenes»*)**	***Semiduplex, Infraoctavam, Simplex, Vigilias, Domingos*[a]**
Missa	Kyrie – Gloria[b] – Gradual[c] – Ofertório – Canon até Comunio[d] – Ite missa est	
Matinas		Salmos,[e] Antífona[h] Hino Salmos e Cânticos dos Nocturnos[f] Te Deum
Laudes		Salmos[g,h] Hino Benedictus[i] Ave maris stella[m] Kyries Deo gratias
Prima/Terça[k]	Salmos Hino Kyries e Pater noster	
Vésperas	Salmos, Antífona[m] Hino Magnificat Kyries Deo gratias	 Hino Magnificat[i] Deo gratias
Completas	Salmos Hino Nunc dimittis[i] Antífona Mariana Kyries e Pater noster	 Hino Nunc dimittis[i] Antífona Mariana
Ocasiões especiais	cortejos de entrada e saída[l]	

Tabela 1.

a à excepção do Advento e da Quaresma (à Missa, no entanto, nos quatro domingos do Advento, no 4º domingo da Quaresma e na Quinta-feira Santa).
b em festa duplex sem órgão.
c incluindo o Aleluia e os versos do Aleluia, no tempo pascal.
d o Agnus Dei, no entanto, alternatim.
e exceptuando o 1º salmo.
f apenas na festa do Natal e apenas os salmos dos dois primeiros nocturnos, bem como os cânticos dos terceiros nocturnos.
g com excepção do 1º salmo.
h também a antífona, depois da cada salmo; não se aplica ao último salmo.
i sem repetição da antífona pelo órgão.
k por vezes também Nona.
l em ofício solene ou Vésperas celebradas pelo abade, bem como nas entradas dos primiciários.
m apenas quando as Laudes são cantadas no todo ou em parte (figuraliter).

vento de Santa Cruz de Coimbra, mas regulando também, como diz o autor Leonardo de São José, os procedimentos de todo o clero em território nacional. Os textos citam peritos em questões de actos litúrgicos, como por exemplo o carmelita português Frei Gaspar Campello ou os espanhóis Juan de Bustamante e Francisco Maria Magio, cujos escritos servem, a par das citações directas do *Caeremonial Epsicoporum*, como referências a autoridades reconhecidas. São sublinhadas as prescrições referentes à proibição da música instrumental imprópria, à exclusão do órgão na altura do Credo e na celebração das missas de defuntos, à recitação de todos os textos do ofício divino que o órgão pode substituir e à permissão geral do órgão na sua função de repor partes ou alternar em determinadas rubricas litúrgicas. De particular interesse são as observações de São José sobre a admissão de tradições locais:

Leonardo de São José, *Economico Sacro*, Cap. I, Título IV (Lisboa 1693)[14]

§. I

SEndo o Orgão (regularmente falando) instrumento Ecclesiastico, para culto, & louvor de Deus, posto que tambem serve de alivio, & descanço aos que professaõ coro, & de supprir algũas cousas do Offício Divino; sejaõ advertidos todos os Organistas, que tanjaõ em tom grave, devoto, & bem ordenado, sem que nelle entremetaõ tom profano, ou menos honesto, por assim o proibir o sagrado Concílio Tridentino.

§. VII

REgra geral he, que ou seja nas Vesperas, ou Matinas, ou Missa solemne, cantarense sem Orgaõ os primeiros versos dos Canticos, dos Hymnos; & assim mesmo os versos dos Hymnos ṗ se mandaõ dizer de joelhos, a saber o verso, *Te ergo quaesumus*, &c., *O Crux ave spes unica,* e o verso *Tantum ergo Sacramentum,* &c. Quando o mesmo Sacramento estâ sobre o Altar, & ainda incluzo no Sacrario, & outros semelhantes, osquaes canta o Coro, & naõ Orgaõ (como ja dissemos,) porque assim o manda o Ceremonial; & da mesma maneira o verso *Gloria Patri,* &c. naõ obstante que o verso, que immediatamente lhe precedeo, o haja cantado o Coro. O mesmo se guardarà nos ultimos versos dos Hymnos; porem nas outras horas Canonicas, que se dizem no Coro; naõ he costume interpor Orgaõ; com tudo, se em algũa dellas houver costume de tangerse, como na hora de Terça, &c. Poderá guardarse o costume, o que tambem tem lugar na reposta do *Benedicamus Domino*.

[14] L. SÃO JOSÉ, *Economicon Sacro dos Ritos* (v. n. 8) (cf. Anexo IV).

§. VIII

NAs Missas solemnes se tange Orgaõ quando se cantaõ os Kyries alternativamente, & *Gloria in excelsis Deo*, & acabada a Epístola; porem o Gradual, o deve cantar o Coro, & assim mesmo todo o Credo sem interposiçaõ de Orgaõ, como ensina o Ceremonial dos Bispos, & com elle outros muytos. Tambem se tange Orgaõ ao Ofertório, a *Sanctus*, alternativamente, ao Levantar a Deus, com som grave, devoto, & suave, que provoque a devoçaõ; e assim mesmo ao *Agnus Dei, Alternatim*, em quanto se administra a sagrada Communhaõ, & depois de cantada a *Comunicanda*, atè que o Celebrante haja de dizer Dominus vobiscum, & por concluzaõ se tange no fim da Missa, dito, *Ite Missa est*. Nas Missas de defuntos não se uza de Orgaõ, porque he sinal de *laetitia*.

No enquadramento marcado por estes cerimoniais está definida, portanto, a forma da intervenção do órgão nas igrejas portuguesas, durante o século XVII e em príncípios do século XVIII. Naturalmente deve ter havido diferenças, até significativas, na utilização de meios musicais ou no aproveitamento de cantores e instrumentistas disponíveis. Não se podem comparar os fracos ou relativamente modestos recursos de uma simples igreja conventual ou de uma pequena colegiada com o «apparatus» com que a capela de uma grande Sé Catedral costumava celebrar actos litúrgicos festivos.

Tradição e inovação no uso do órgão na liturgia durante o século XVIII

Uma das mais importantes sedes bispais foi, desde sempre, a Sé Catedral do arcebispado de Braga. Desde o século XVI conhecemos «regimentos» para o coro e para o organista que definiram, até ao pormenor, a organização e o funcionamento dos serviços litúrgicos daquela igreja. Curiosamente, as numerosas directrizes para os vários dignatários responsáveis pela supervisão administrativa dos bens da mesa arcepispal e do cabido, bem como do cerimonial litúrgico propriamente dito, os assuntos do coro e do organista nunca mereceram uma edição em forma de um cerimonial impresso. Pode recorrer-se aqui a uma versão manuscrita não datada mas, sem qualquer dúvida, com uma redação que indica a sua origem já no século XVIII. Pelos extractos

escolhidos e mais abaixo reproduzidos[15] fica-se com uma boa impressão no que toca ao papel e funcionamento do órgão numa igreja secular, tal como se verificava no âmbito das várias horas canónicas e da missa:

> As missas de terça dos dias duplex que não são de perceito sempre são cantadas pelo coro a cantochão, de tal sorte que ao introito delas descerão todos das suas cadeiras para a estante na qual com o subchantre, e mais tercenários cantarão até aos Kírios, os quais cantados alternativè com o órgão se retirarão todos para os seus lugares dos quais responderão a todas as orações. A Glória será tangida pelo órgão que sempre em semelhantes dias se achará presente, o mesmo fará entre a epístola e o evangelho ao gradual, e somente se cantará o Alleluia com o seu verso ou tractus. Da mesma sorte que se tanger a Glória se tangerá ao Credo havendo-o, e depois dele ao ofertório que durará até se dizerem Sanctus, os quais ao depois de o órgão tanger uma vez, o Coro todo dirá, outra não mais do que esta palavra sanctus, e logo o órgão tangerá segunda vez, e dirá o coro Dominus Deus Sabahot, e tangendo terceira vez o coro acabará com dizer in excelsis, e o órgão proseguirá tangendo o que quiser desde que levantarem o Deus até o post communio [...] (do cap. «Missas dos dias Duplex que não são de preceito»).
>
> O hino pelo tom que lhe estiver determinado em seu lugar levantará o subschantre a quem logo seguirá todo o coro cantando o primeiro Ramo e o órgão tangerá o segundo, o qual repetirão no mesmo tom os cantores de sorte que os percebam todo o coro, e sic de ceteris de tal sorte que alternativé com o órgão, sempre o coro seja o que lhe dê o fim, e não o órgão, e dado o caso, que sobejem dois ramos o Coro os cantará ambos.
>
> As antífonas de todos os três nocturnos começará sempre o subchantre com os mais tercenários que se acharem à estante, e no fim de cada uma delas levantarão os Cantores os Salmos pelo tom de que elas forem, que o Coro alternativè continuará até ao fim de cada um, o órgão tangerá, e cada qual o dirá, e lerá para si, e assim nos mais Salmos e antífonas.
>
> [...] Acabado o último, e nono responsário começará o subchantre o Te Deum laudamus [...] e o coro alternativé com o órgão proseguirá até ao fim. Sendo, porèm, festa em que os Músicos são obrigados será cantado por eles e o Benedictus alternativè com o órgão [...] Nesta forma se canta no coro, e fora dele o Te Deum laudamus alternativè com o órgão de sorte que quando o Órgão tanger, dirão no mesmo tom os versos que se calam os dois cantores, e isto mesmo se fará em todos os mais cânticos, que se cantam com o Órgão (do cap. «Das Matinas e Laudes solenenes»).

[15] «Regimento do Coro da Sé de Braga», Arquivo Distrital de Braga – Universidade do Minho, Ms 726, passim (cf. Anexo V).

Perguntando pela existência de cerimoniais ibéricos que tenham sido publicados durante a primeira metade do séc. XVIII, surpreende logo uma forte presença quantitativa de publicações portuguesas destinadas a igrejas monásticas, situação que contrasta com a escassez do lado espanhol. Relativamente à actividade litúrgico-musical das comunidades monásticas daquela época apuramos o estranho facto de que, em Portugal, a maioria das edições surgiu sob a responsabilidade da Ordem Franciscana. Esta parece ter assumido um papel destacado no que respeita ao uso do órgão nas suas igrejas, nomeadamente na questão da nova maneira de acompanhar o cantochão e restringir o alternar de uma forma significativa. No entanto, será Mathias de Santa Anna quem apontaria, em 1743[16], esta nova prática, enquanto que outros autores como Amaro dos Anjos (1734)[17], João de S. Agostinho (1737)[18] e Manuel da Conceição (1730 com suplemento 1744)[19] ainda continuaram a insistir na tradicional maneira «alternatim» da interacção do coro com o órgão. Porém, João de São José do Prado fala, apenas nove anos depois de Santa Anna, no seu *Ceremonial moderno* (1752)[20] da modalidade de «acompanhar» sem mencionar o «alternar» e alude também à observância ritual nas duas mais importantes igrejas portuguesas de então, ou seja, a Patriarcal de Lisboa e a Real Basílica de Mafra; de uma maneira geral, a linguagem das suas instruções apresenta-se mais concentrada.

> Mathias de Santa Anna, *Ceremonial Ecclesiastico* (Lisboa, 1743):
> 6 Supposto o referido, se adverte ser estylo hoje dos Coros, principalmente nas mayores solemnidades, naõ se tocar o orgaõ no fim dos Psalmos, como assima se diz, mas dizer, e repetir o mesmo Coro todas as Antifonas em canto intellegivel; nem tambem tocar-se alternativamente com o Coro nos Hymnos, e Canticos Euangelicos, mas sim acompanhando o Coro em todos os Versos dos Hymnos, e Canticos sobreditos.

---

[16] Mathias de SANTA ANNA, *Ceremonial Ecclesiastico, segundo o rito romano, para o uso dos religiosos eremitas descalços da Ordem de Santo Agostinho da Real Congregaçaõ de Portugal*, Lisboa, 1743 (cf. Anexo VI).

[17] Amaro dos ANJOS, *Directorio Ceremonial composto pelo Padre Pregador Geral [...] e Mestre das Ceremonias no Convento de Saõ Joaõ de Xabregas,* Lisboa, 1734 (cf. Anexo VII).

[18] Fr. João de SANTO AGOSTINHO, *Cerimonial menorita e romano*, Lisboa, 1737 (cf. Anexo VIII).

[19] Fr. Manuel da CONCEIÇÃO, *Ceremonial serafico, e romano, para toda a ordem franciscana, e em especial para a observancia da Provincia dos Algarves,* Lisboa, 1730 (cf. Anexo IX).

[20] Fr. João de SÃO JOSÉ DO PRADO, *Ceremonial moderno da Provincia da Arrabida, segundo o rito romano e serafico,* Lisboa, 1752 (cf. Anexo X).

10 Na Missa solemne se toca alternativamente o orgaõ, quando se diz, *Kyrie eleison, etc. Gloria in excelsis, etc. Sanctus*, e *Agnus*; supposto que hoje se pratíca nas mayores solemnidades cantarem-se inteiramente as cousas sobreditas pelo Coro, acompanhado com o orgaõ [...].

João de São José do Prado, *Ceremonial moderno* (Lisboa, 1752):
281 NAs Missas solemnes se tange Orgaõ aos *Kyries*, ao *Gloria*, e no fim da Epistola; porèm o Gradual o deve cantar o Coro, como tambem o *Credo*, sem interposiçaõ de Orgaõ. A Offertorio, *Sanctus Agnus Dei,* accompanha o Orgaõ a cantorîa; no mais tempo de *Sanctus* até á Communhaõ toca flautado em quanto o Coro está em silencio. Nas Missas de Defuntos naõ ha Orgão.
279 TOdas as Domingas *per annum* tem Orgaõ a Matinas, e Missa; exceptuando-se desta regra as Domingas do Advento, e Quaresma nas quaes se naõ tange Orgaõ: sómente na terceira do Advento, e quarta da Quaresma, se toca á Missa, como se observa na santa Basilica Patriarchal, e na Real de Mafra. Tambem se tange Orgaõ em todas as festas duples, a Vesperas, Matinas, e Missa. Nas semiduples, e infra octavas só á Missa se toca Orgaõ, excepto no tempo do Advento, e Quaresma, que se naõ toca Orgaõ, senaõ nas festas Classicas, e de Nossa Senhora, ou em alguma Missa nova, ou tambem Missa votiva por Acçaõ de graças.

Não sabemos bem porque teriam sido os Franciscanos os primeiros a aderir ao novo hábito de acompanhar o coro por meio do órgão. Tudo indica que este processo surgiu na sequência da reforma do canto gregoriano em Portugal que o rei D. João V iniciou, obviamente influenciado pela prática litúrgica da Capela papal. Tinha chegado de Roma com este intuito, no ano de 1718, o cardeal D. Gabriele Cimbali para orientar os respectivos ensinamentos que se deveriam basear nas *Osservazioni per ben regolare il coro de I cantori della Capella pontificia* (Antonio de Rossi, Roma, 1711). As aprimoradamente diferenciadas modalidades de executar e acompanhar o cantochão («simples», «em contraponto», «em falsobordone», «com e sem acompanhamento») foram, muito provavelmente, ponto de partida para encontrar, também em Portugal, novas formas da realização do canto litúrgico e devem ter motivado a introdução de um «estylo moderno» no tratamento da relação coro – órgão.

Nos cerimoniais portugueses do último quartel do século XVIII reflectem-se duas correntes, contrastando com os velhos costumes, na forma do modo «alternatim», com experiências modernas de acom-

panhamento do cantochão pelo órgão. Os Carmelitas Descalços de Portugal — que aplicaram o conteúdo do cerimonial dos seus confrades espanhóis à sua própria congregação, como comprova o título da edição portuguesa do ano de 1799[21] — seguiram o mesmo caminho que tinha sido esboçado pelos Agostinhos espanhóis no ano de 1792[22] quando apontaram como admissíveis duas maneiras distintas, ou seja, a alternância e o acompanhamento. No entanto, nota-se uma clara tendência para conferir ao órgão, com cada vez maior insistência, a tarefa de acompanhar e deixar o «alternar» aos cantores e ao(s) coro(s), observação que vale também para o regulamento dos Hieronomitas portugueses de Coimbra do ano de 1784-94[23].

Ceremonial dos religiosos Carmelitas Descalços (Lisboa, 1799):

381 Na Missa cantada ha de tocar-se o Orgão, quando o Celebrante entrar na Igreja, até que se principie a Missa. O *Kyrios* podem ser alternados entre o Coro, e os Cantores, entoando estes os quatro, e cantando aquelle sinco: o *Gloria* será sempre cantado, ou a córos, ou alternando o Coro com os Cantores, attendendo ás vozes, e á solemnidade da Festa, acompanhando sempre o Orgão. Tambem este ha de tocar hum pequeno espaço de tempo entre o fim da Espistola, e principio do *Gradual*. O *Credo* não póde ser acompanhado com Orgão; e quando muito, só se poderá tocar flautado, como alguns Authores admittem. Mais se ha de tocar o Orgão em cheio do fim do Offertorio até o Prefacio: acompanha os *Sanctus* ou cantados pelo Coro todo, ou entoando os Cantores alguma parte delles; e depois tocará flautado até á elevação, e reposição do Calis, que então ha de tocar cheio para acompanhar o *Benedictus, qui venit*, etc. Dahi até o *Pater noster* toca flautado, e cala até os *Agnus*, dos quaes não sendo grande a solemnidade, podem os cantores entoar o segundo, e a todos acompanha o Orgão, tocando depois flautado até á Comunhão. Daqui para diante só ha de tocar o Orgão para acompanhar o Coro, quando responde *Deo gratias*, e ultimamente desde que se acaba a Oração da Antifona, até que o Celebrante se aparte do Altar, e será em cheio.

[21] *Ceremonial dos religiosos carmelitas descalços, segundo o rito romano, para o uso da congregação de Portugal, traduzido do Hespanhol,* Lisboa, 1799 (cf. Anexo XI).

[22] Antonio de CASTRO, *Ceremonial para el uso de los religiosos de la orden de N. P. San Augustin,* Madrid, 1792.

[23] Manoel da GRAÇA, *Ceremonial, e ordinario monastico, dirigido e disposto conforme as leis da Igreja Romana, e os antigos e louvaveis costumes da sagrada e real congregação de Nosso Padre S. Jeronymo de Portugal,* Coimbra, 1784-94 (cf. Anexo XII).

Serão os Beneditinos portugueses, no ano de 1820[24], a levar, manifestamente até à última consequência, o caminho iniciado pelos Franciscanos mais de meio século atrás: desde que o grau da festividade prescreva a presença do organista, a sua intervenção — quando exigida — consistirá sempre e exclusivamente em acompanhar o coro.

> *Ceremonial monastico* (Lisboa, 1820):
> 3º Nas mesmas festas duplices, nas Matinas, Laudes, e Vespera depois de cada Psalmo se tocará, em quanto se entoa a antiphona, que antes de cada Psalmo se cantou, tirando a ultima de cada Nocturno, e a ultima de Laudes, e Vesperas, que depois do Psalmo se cantará toda, o que se guardará tambem, quando os Nocturnos tem huma só antiphona. Assim mesmo nunca se tocará á antiphona depois do *Benedictus*, e *Magnificat*, nem á das Horas menores, ainda que se psalmem com orgão. A do *Nunc dimittis* se cantará acompanhada com orgão. A antiphona *Ave stella matutina* será toda cantada, e acompanhada com orgão todas as vezes, que o Cantico *Benedictus* for cantado; nos mais dias duplices será cantada sem orgão. A antiphona de Nossa Senhora no fim de Completa, com a sua addição *Conceptio tua*, sempre que se cante, será acompanhada com orgão.

Composições litúrgicas dos organistas portugueses do século XVIII

A ausência de peças litúrgicas, inclusivamente de versos, nos manuscritos dos organistas depois de Pedro Araújo (m. 1705) é surpreendente. Depois das obras teclísticas de compositores como Carlos Seixas e Domenico Scarlatti, será o repertório dos organistas da segunda metade do século XVIII e dos inícios do século seguinte marcado por inúmeras Sonatas, Discursos, Rondós, Variações e algumas poucas Fugas (Francisco Xavier Baptista, José da Madre de Deus, Jacinto Sacramento, Santo Elias, Francisco de São Boaventura, Alberto José Gomes da Silva), todas elas[25] sem evidente relação com um destino litúrgico. Apenas

[24] Ver o texto do Capítulo X do *Ceremonial monastico reformado da Congregação de S. Bento de Portugal*, Lisboa, 1820 (cf. Anexo XIII).

[25] Este repertório foi recentemente objecto de um exaustivo levantamento e de uma profunda análise formal no âmbito da dissertação de doutoramento «O género Sonata em Portugal: Subsídios para o estudo do repertório português para tecla de 1750 a 1807» apresentada por Mafalda Nejmeddin à Escola das Artes da Universidade de Évora (2016).

umas escassas peças especificamente litúrgicas daquele período sobreviveram até hoje. Neste sentido podem realçar-se ainda na obra do mais importante organista da Real Basílica de Mafra, José Marques da Silva (ele mesmo objecto de uma tese doutoral apresentada na Universidade de Évora)[26], três grupos de versos para cantochão (solo) e órgão.

Formas de acompanhamento do Cantochão

Aceitando as indicações dos cerimonais relativamente à intervenção acompanhadora dos organistas ibéricos, convém perguntar pelas formas e técnicas utilizadas para executar esta tarefa. Estas seriam, primeiramente, os tradicionais *Fabordones* e, a partir do século XVIII, a realização de um baixo contínuo.

Depois dos *Fabordones* de Cabezón, este modelo de um tratamento polifónico-homofónico das melodias dos tons salmódicos perdeu, pouco a pouco, o seu crédito no repertório teclístico ibérico. Nos manuscritos portugueses seiscentistas encontramos poucos itens deste tipo, confirmando esta mesma tendência. Maior significado alcançaram diferentes modalidades de acompanhamento do cantochão a partir de baixos, exigindo a sua realização por parte dos organistas.

Neste sentido deve apontar-se uma publicação importantíssima, tanto em relação ao conteúdo, como também à própria divulgação comprovada pela existência dos exemplares guardados em bibliotecas, arquivos e até colecções particulares em ambos os países da península. É Joseph Torres que transmite no fim das suas *Reglas generales de acompañar* (Madrid 1702, cf. Figura 2) várias fórmulas para a realização do acompanhamento dos salmos à maneira dos *fabordones* e oferece as respectivas bases harmónicas para as cadências das mediações e das terminações (cf. as «clausulas» na Figura 3)[27]. Mais elaborado ainda é o exemplo do baixo proposto para a realização do acompanhamento dos

[26] João VAZ, «A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime» (diss. de doutoramento, Universidade de Évora, 2009).

[27] Louis Jambou é um dos primeiros que chama a atenção sobre a importância desta publicação do Joseph Torres ao apontar estas páginas das *Reglas Generales* no seu artigo «Dos categorías de canto litúrgico y su acompañamiento en los siglos modernos: Canto llano y canto figurado», in *Concordis modulationis ordo – Ismael Fernández de la Cuesta in Honorem*, *Inter-American Music Review* 17/1-2 (2007), pp. 39-47, [p. 45].

versos finais do hino «Pange lingua» (cf. Figura 4). Na sua edição de 1736, Torres oferece alguns dos exemplos anteriores mas, aqui, com a parte solística explícita, a fim de deixar mais óbvia a diferenciação rítmica e melódica do canto em uso agora no âmbito do «canto figurato» (cf. Figura 5).

Muito significativa na obra de Torres[28] é a apresentação destas últimas propostas para uma modalidade de acompanhamento que ultrapassa o mero chavão de um fixado contorno harmónico da linha do canto «llano», avançando pela primeira vez no mundo organístico ibérico para um ensino sistemático de um acompanhamento de determinadas melodias do canto gregoriano. Sem marginalizar a prática convencional do cantochão («canto llano») que se profere, largamente, em notas de valores iguais, Torres procura oferecer directrizes para o domínio de uma nova técnica com que os organistas deviam apoiar harmonicamente o cada vez mais apreciado «canto figurato» ou «canto mixto» (ortografia castelhana), ou seja, «canto fratto» ou «canto semifigurato» (ortografia italiana).

Não se pode definir com clareza até que ponto a publicação de Torres tenha tido uma concreta repercussão na prática dos organistas em Portugal, onde se manifesta a influência do cenário romano desde a segunda metade do século XVII para assumir proporções ainda maiores com a opção do rei português, D. João V, no sentido de seguir o ideal estético-musical da Santa Sé em todo o território nacional. Interessante é a observação de que o conceito do «canto figurato», tal como assumido para além da fronteira luso-espanhola, não tenha encontrado qualquer implantação digna de menção. Muito raras são, naquela época, descrições que se refiram a uma realização do canto litúrgico por meio de solistas, por exemplo, aquando da execução de partes da Paixão ou dos Evangelhos[29] mas, mesmo assim, não se obtém clareza sobre a utilização de um instrumento acompanhador. Até o próprio termo «canto figurado» (em ortografia portuguesa) aparece raras vezes

[28] Este tratado de Torres foi objecto de um estudo comparativo apresentado na dissertação «As "Reglas Generales de Acompañar", de José Torres (1702/1736), e o "L'Armonico Pratico al Címbalo", de Francesco Gasparini (1708): Importância e significado para o repertório português da primeira metade do século XVIII» por Jenny Jerónimo Silvestre (Universidade Nova de Lisboa, 2013).

[29] Por exemplo: L. SÃO JOSÉ, *Economico Sacro*, (v. n. 8), p. 515 ou José Pereira de SANTA ANNA, *Chronica dos Carmelitas da antiga e regular observância nestes Reynos de Portugal,* Lisboa, 1745, p. 480.

e aponta mais para um simples carácter polifónico de determinadas peças litúrgicas. Nos tratados portugueses dedicados, entre 1735 e 1806[30], ao acompanhamento e ao baixo contínuo, a respectiva designação não aparece.

Foi desde o início do século XVIII, que a Ordem Franciscana assumiu um papel particular no que diz respeito ao tratamento do canto gregoriano em Portugal. A importância da música nos seus conventos foi sublinhada nos estudos de Manuel Valença[31], onde foram destacadas as actividades no campo do canto litúrgico, particularmente das casas de Lisboa, ou seja, no Convento de São Francisco da Cidade e de Xabregas, no Palácio-Convento de Mafra (a partir de 1730) e no Convento de Santa Catarina de Ribamar, esta última comunidade destinada pelo próprio rei a ser escola para o culto do canto gregoriano à maneira romana, obviamente no seguimento das ideias reformadoras do Concílio de Roma realizado no ano de 1725. Surgiu no mencionado convento a particular técnica do «canto capucho», uma maneira de executar o cantochão puramente a três e quatro vozes em fabordão.

Os Franciscanos portugueses, ao avançarem em primeiro lugar na exigência do acompanhamento de muitas das rubricas da missa e do ofício, olharam também de uma maneira simples e atraente para a execução deste acompanhamento através do órgão. O mestre de capela

---

[30] João Vaz Barradas Muito Pão e MORATO, *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor liçaõ de varios autores. Arte pratica de canto de orgao indice de cantoria para principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de acompanhar com instrumentos de vozes, e o conhecimento dos tons assim naturaes como accidentaes*, Lisboa, 1735. Manuel de Morais PEDROSO, *Compendio musico, ou arte abbreviada em que se contèm as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e contraponto*, Porto 1751, 1769[2]. Alberto José Gomes da SILVA, *Regras de acompanhar para cravo, ou orgaõ, e ainda tambem para qualquer outro instrumento de vozes, reduzidas a breve methodo, e facil percepçaõ,* Lisboa, 1758. Francisco Ignácio SOLANO, *Novo tratado de musica metrica, e rhytmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgaõ, ou outro qualquer instrumento, em que se possaõ regular todas as especies, de que se compõe a harmonia da mesma musica. Demonstra-se este assumpto prática, e theoricamente, e tratão-se tambem algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição,* Lisboa, 1779. Domingos de S. José VARELA, *Compendio de musica, theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica. Liçoens de acompanhamento em orgaõ, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia. Medidas para dividir os braços das violas, guitarras, &c. e para a canaria do orgaõ. Appendiz, em que se declaraõ os melhores methodos dáffinar o orgaõ, cravo, &c. Modo de tirar os sons harmonicos, ou flautados; com varias, e novas experiencias interessantes ao contraponto, composiçaõ, e á physica*, Porto, 1806.

[31] Manuel VALENÇA, «Actividade musical dos Arrábidos em Mafra e outros aspectos culturais», *Itinerarium* 41/152, pp. 247-294, [253-254]. *Idem*, *A arte musical e os Franciscanos no espaço português (1463-1910),* Braga, 1997.

e primeiro organista da Real Basílica de Mafra, Fr. Joseph de Santo António, publicou, no ano de 1761, um livro de *Acompanhamentos de Missas, Sequencias, Hymnos, e mais Cantochão que he uso, e costume acompanharem os Orgaõs da Real Basilica de Nossa Senhora, e Santo Antonio, junto á Villa de Mafra* (cf. Figura 6) com um calendário litúrgico e advertências sobre o regulamento da utilização dos seis órgãos. De maior importância são, no entanto, os baixos munidos de cifras para uma harmonização simples de sete missas (ordinário), quatro sequências, os hinos das rezas próprias (com indicação das Festas mutáveis), os hinos dos Domingos e o Comum dos Santos, uma Nôa da Festa da Ascenção, uma Trezena de Santo António e uma Ladainha de Nossa Senhora. Nas três últimas páginas figuram os modelos melódicos com as respectivas cadências dos cânticos de *Magnificat* e *Benedictus*. Os textos musicais são identificados por meio dos *incipits* e contêm sempre as melodias gregorianas que constituem os baixos com cifras para cada uma das notas, sugerindo assim uma (simples) realização.

A título de exemplos transmitimos as reproduções dos *Kyries* da Missa duplex das segundas classes menores e dos Hinos «Salutis humanae», «Veni creator» e «Jam Christus astra» (cf. Figuras 7, 8 e 9).

Esta publicação, com os acompanhamentos melódica e harmonicamente elaborados, não foi apenas utilizada nos conventos das comunidades monásticas mas encontrou o seu uso também nas mãos dos organistas das igrejas seculares como ficou demonstrado, por exemplo, num manuscrito, constituindo uma espécie de livro de acompanhamento da Missa e do Ofício (um autêntico «vademecum») do(s) organista(s) da Sé Catedral de Braga, por certo muito em uso, como se pode ver através dos vestígios de manuseamento. A título de exemplificação foram aqui seleccionadas as rubricas do «Kyrie» e do início do «Gloria» da Missa duplex (cf. Figura 10), bem como os dois hinos «Veni Creator» e «Jam Christus» (cf. Figura 11); de uma comparação com as respectivas figuras da mencionada publicação de Fr. Joseph de Santo António (Figuras 7, 8 e 9) resulta a identidade das linhas melódicas do baixo com a marcação das harmonias destinadas à realização pela mão direita.

Consequências para a construção do órgão

Esta nova situação caracterizada pela necessidade de acompanhar muitas das rubricas na Missa e no Ofício tem, evidentemente, conse-

quências importantes para a prática organística, onde tradicionais Versos ou Hinos raramente são exigidos; por outro lado, muitos dos organistas podem agora contar com um tipo de instrumento que lhes proporciona, em termos técnicos e estético-acústicos, as desejadas condições para apoiar, satisfatoriamente, o canto da comunidade dos clérigos monásticos ou seculares.

Tem agora toda a lógica o impacto comercial dos instrumentos da autoria de Joaquim António Peres Fontanes e, principalmente, de António Xavier Machado e Cerveira, destinados, a partir de cerca de 1785 e (no caso de Machado e Cerveira) até ao início dos anos trinta do século seguinte, aos templos diocesanos e conventuais de Portugal continental e das ilhas açorianas. Face à situação descrita acima, é natural que já não fossem adquiridos instrumentos com características da organaria italiana ou alemã (órgãos que, em muitas igrejas do continente e das ilhas, foram substituídos ou transferidos para igrejas de menor importância), mas antes os instrumentos dos mencionados organeiros lisboetas, devido às propriedades e qualidades técnicas e tímbricas dos seus órgãos: quase exclusivamente com teclado único, separação tonal e estética de registos compostos e de conjuntos de registos agrupados nos someiros principais e secundários (fundos, cheios, registos compostos e palhetados, operáveis por corrediças e comandos próprios) e mecanismos próprios para o controle dinâmico. Assim, através de vários engenhos, é concedida ao organista a liberdade de anular ou acrescentar rapidamente determinados registos que permitem separar os cheios da base do instrumento constituída pelos registos dos fundos; é possibilitada a anulação dos registos palhetados colocados horizontalmente na fachada; é facultada a possibilidade de controlar dois ou mais registos no interior do órgão, criando uma espécie de órgão de eco em relação ao órgão principal, apesar da normal ausência de um segundo teclado. Os instrumentos com estes atributos ou com modificações posteriores parecem ter satisfeito inteiramente os organistas de então e deixam reconhecer uma perfeita adequação às exigências acústico-estéticas e condições técnico-musicais que devem ser cumpridas no âmbito do serviço litúrgico. Em certas características no plano tonal dos registos transparecem até soluções muito próprias para a prática de acompanhamento do canto litúrgico executado por vozes masculinas na região fónica grave a ser apoiada, em termos instrumentais, pelos registos da mão esquerda. Para além disto, o novo e com

a tradição italiana contrastante conceito da «voz humana», tal como Machado e Cerveira a integra nos seus instrumentos, parece ter tido a sua origem numa utilização que evoca a apresentação de uma linha melódica solística «sui generis» na região alta com o seu acompanhamento pela mão esquerda, ou seja, na região grave do teclado.

Conclusões finais

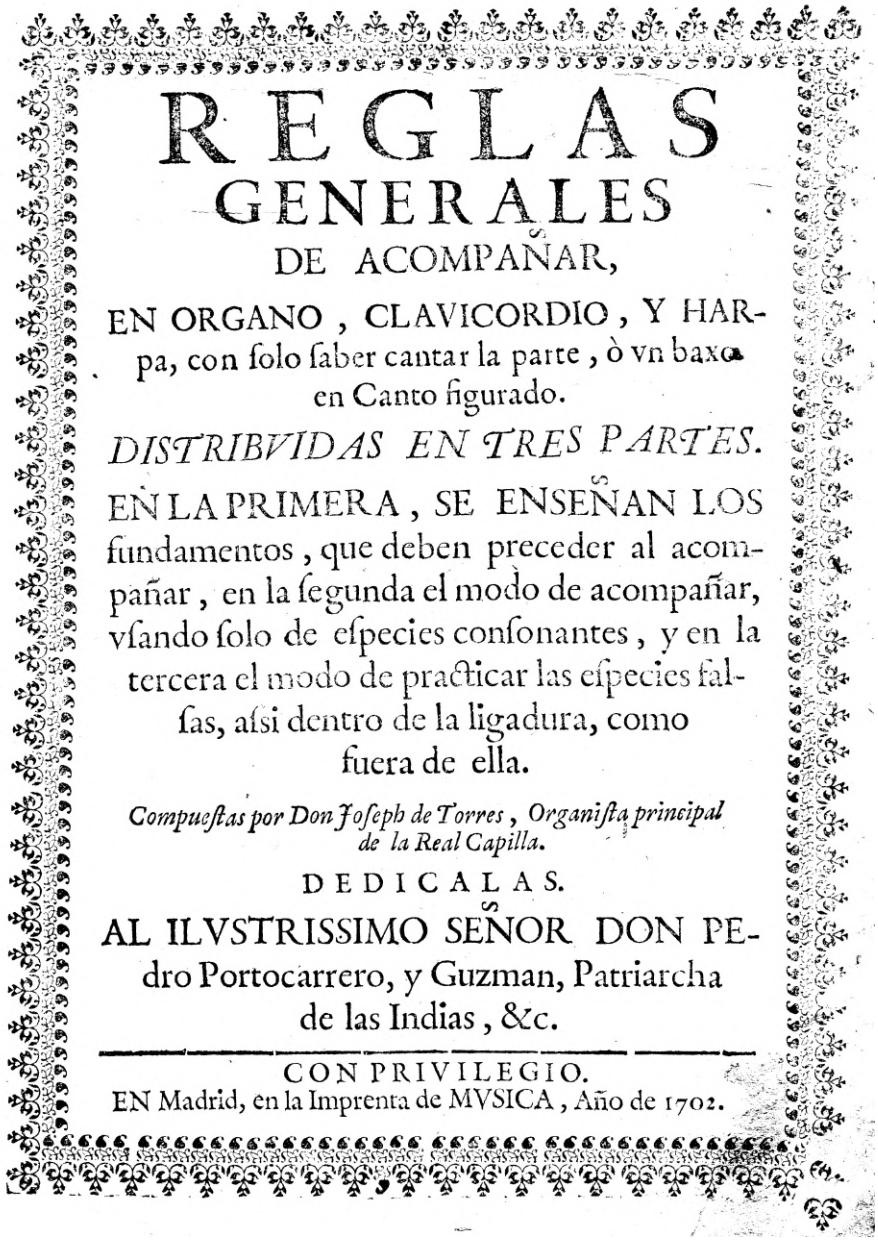
A prática «alternatim», tal como sancionada e ordenada pela Cúria Romana desde 1600, mantém-se, em Portugal e Espanha, até ao século XIX, verificando-se, a partir de cerca de 1730/40, e devido às inovações no processo dos apoios às linhas vocais do cantochão, situações distintas e paralelas: o órgão intervém na forma «alternatim» tradicional mas assume, pouco a pouco e ao mesmo tempo, cada vez mais, o papel de acompanhador único. Portugal, sob uma forte influência italiana, adere a esta nova corrente com maior prontidão e intensidade.

O uso do órgão nas diversas alturas da Missa e do Ofício não é, por si só, expressão de grande festividade, atitude que fica sempre marcada pela actuação do(s) coro(s) em cantochão não acompanhado(s) ou por meio de polifonia vocal. Nos repertórios dos organistas de ambos os países reflectem-se situações diferenciadas, nomeadamente, no que diz respeito às peças directamente ligadas aos actos litúrgicos.

Aparentemente, também o tipo de instrumento disponibilizado pelos organeiros portugueses é um produto com propriedades marcadas pelos processos da interacção cantochão – órgão.
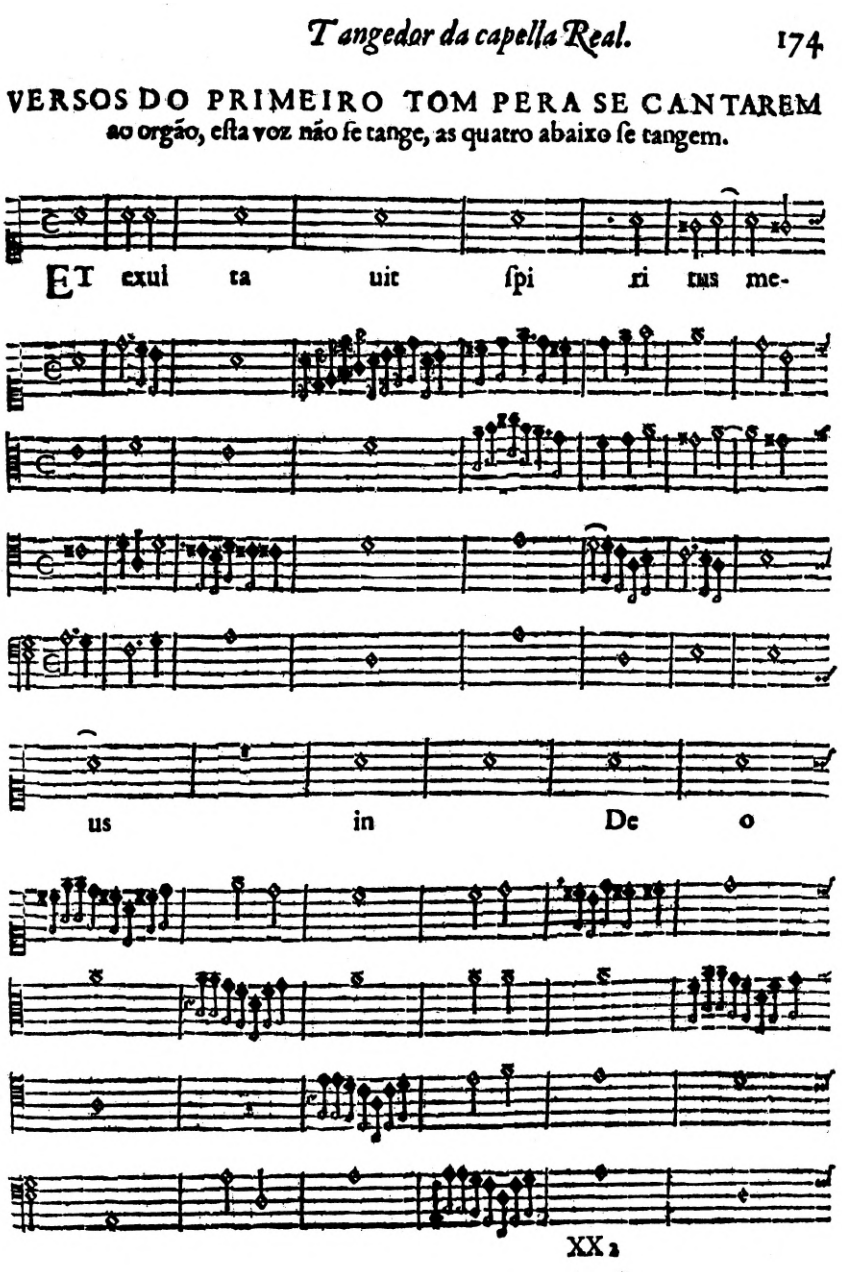


Figura 1. Manuel Rodrigues Coelho, *Flores de Musica*, Lisboa 1620, fol. 174 (Biblioteca Nacional de Portugal).



REGLAS
GENERALES
DE ACOMPAÑAR,
EN ORGANO, CLAVICORDIO, Y HARpa, con ſolo ſaber cantar la parte, ò vn baxo en Canto figurado.
DISTRIBVIDAS EN TRES PARTES.
EN LA PRIMERA, SE ENSEÑAN LOS fundamentos, que deben preceder al acompañar, en la ſegunda el modo de acompañar, vſando ſolo de eſpecies conſonantes, y en la tercera el modo de practicar las eſpecies falſas, aſsi dentro de la ligadura, como fuera de ella.
Compueſtas por Don Joſeph de Torres, Organiſta principal de la Real Capilla.
DEDICALAS.
AL ILVSTRISSIMO SEÑOR DON PEdro Portocarrero, y Guzman, Patriarcha de las Indias, &c.
CON PRIVILEGIO.
EN Madrid, en la Imprenta de MVSICA, Año de 1702.

Figura 2. Joseph de Torres, *Reglas Generales*, Madrid 1702, frontispício (biblioteca do autor).
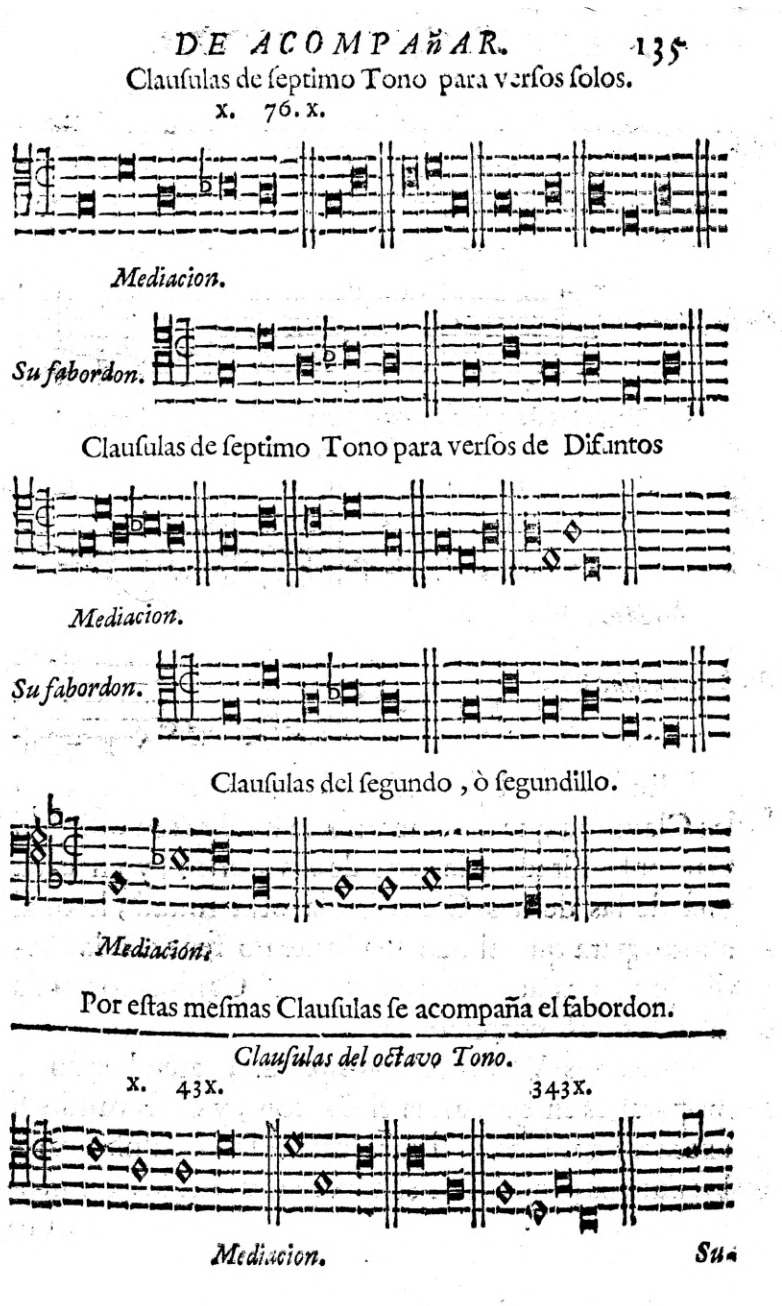


Figura 3. Joseph de Torres, *Reglas Generales*, Madrid 1702, p. 135 (biblioteca do autor).
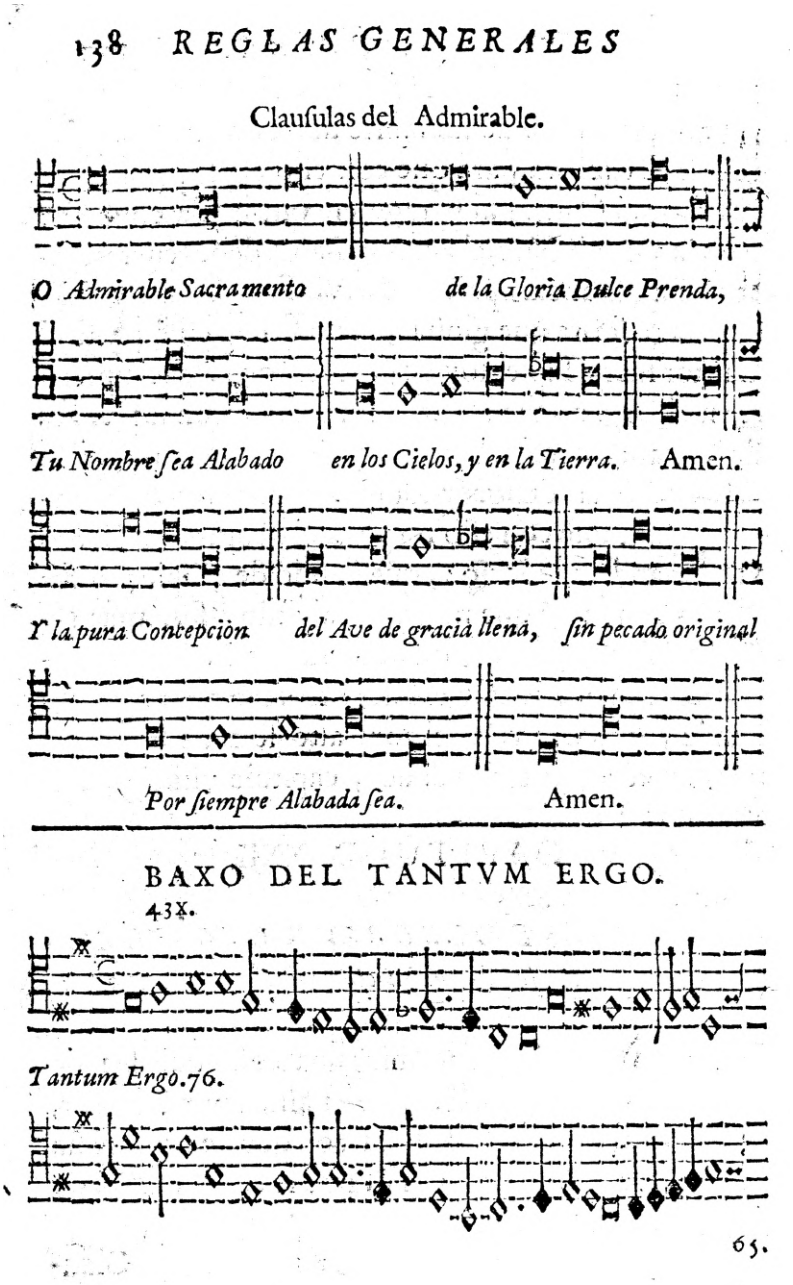


Figura 4. Joseph de Torres, *Reglas Generales*, Madrid 1702, p. 138 (biblioteca do autor).

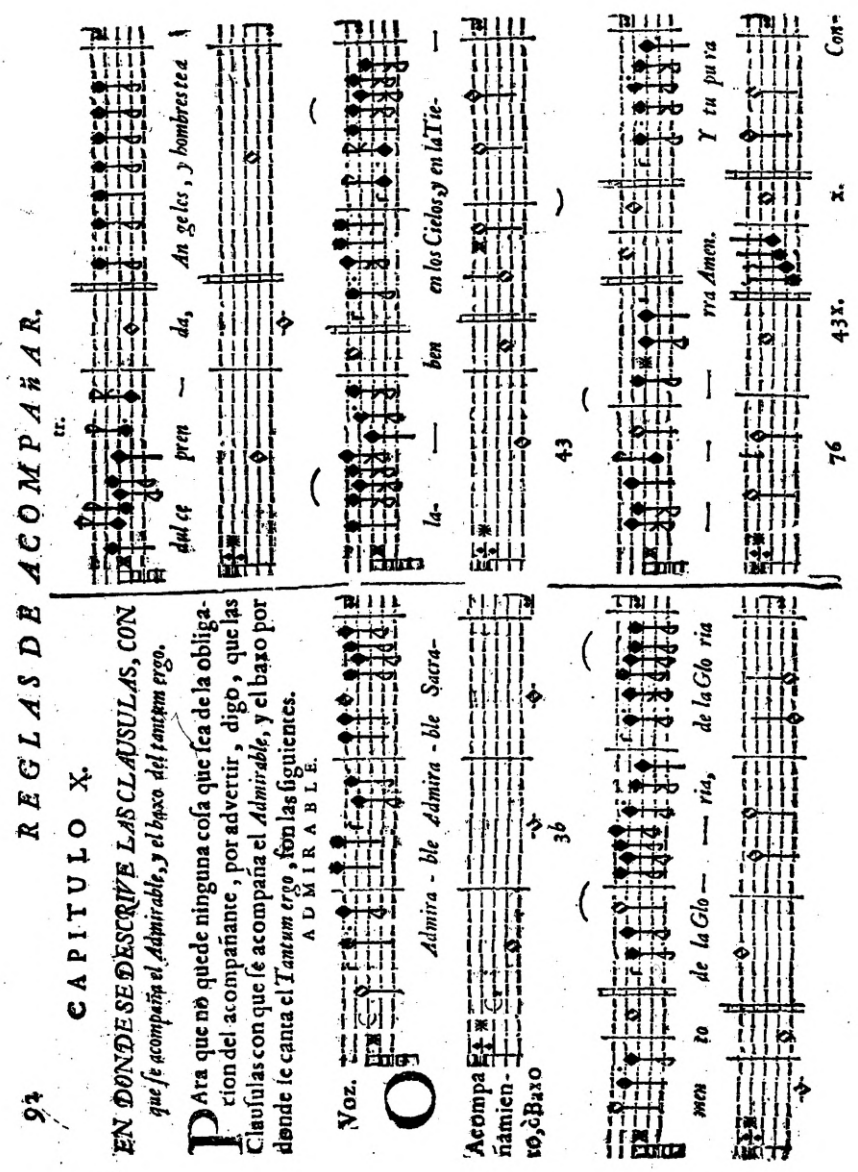


Figura 5. Joseph de Torres, *Reglas Generales*, Madrid 1736, p. 97 (biblioteca do autor).


ACOMPANHAMENTOS
DE MISSAS,
SEQUENCIAS, HYMHOS, E MAIS CANTOCHAÕ,
que he uſo, e coſtume acompanharem os Orgaõs
DA REAL BASILICA
DE NOSSA
SENHORA,
E
SANTO ANTONIO,
Junto á Villa de Mafra,
COM OS TRANSPORTES, E ARMONIA,
pelo modo mais conveniente, para o Côro da meſma Real Baſilica.
IMPRESSOS
POR ORDEM DE SUA MAGESTADE FIDELISSIMA EL-REY
D. JOSEPH I.
NOSSO SENHOR.
COMPOSTOS PELO PADRE
FR. JOSEPH DE SANTO ANTONIO,
Filho da Provincia de Santa Maria da Arrabida, Notario Apoſtolico de S. Santidade, Examinador do Priorado do Crato, Primeiro Organiſta, e Meſtre actual de Muſica no Real Convento de Mafra.
LISBOA, M.DCC.LXI.
No Moſteiro de S. Vicente de Fóra, Camara Real de Sua Mageſtade Fideliſſima.

Figura 6. Joseph de Santo António, *Acompanhamento de Missas*, Lisboa 1761, frontispício (Biblioteca Nacional de Portugal).
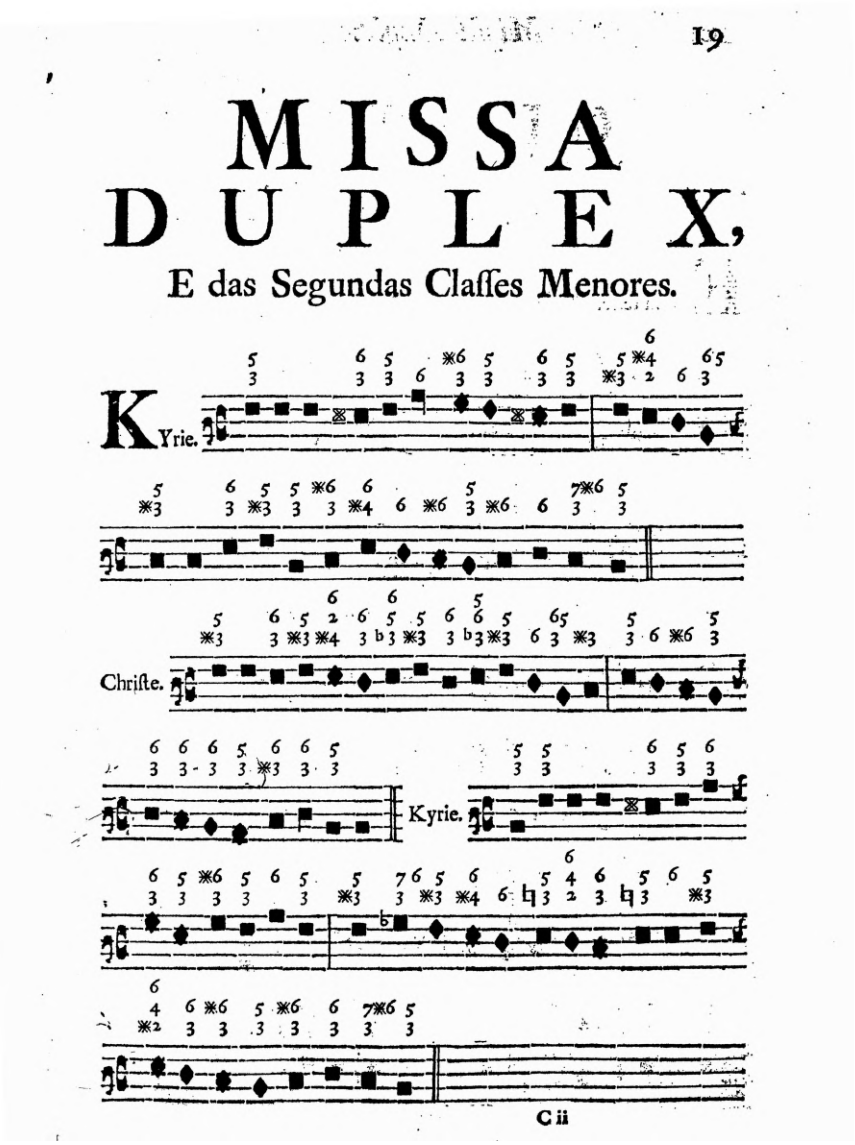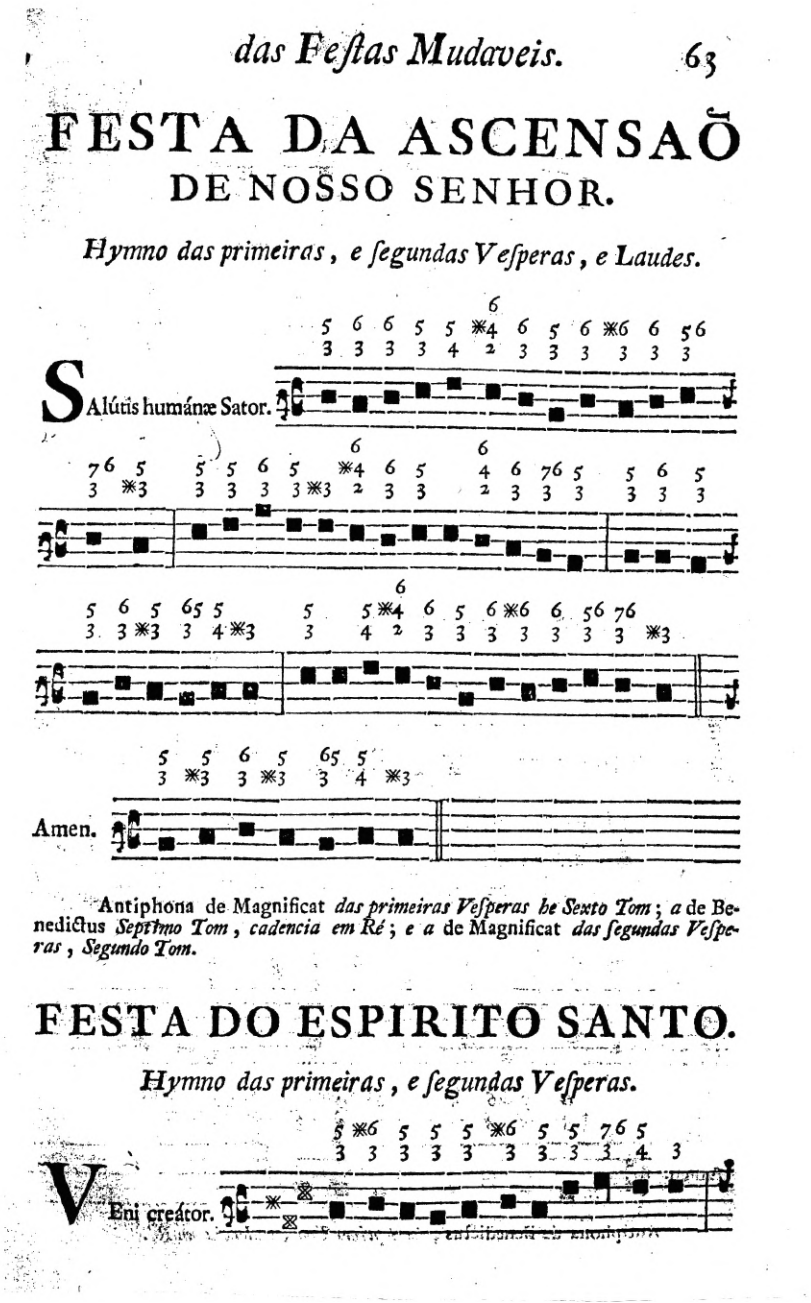


Figura 7. Joseph de Santo António, *Acompanhamento de Missas*, Lisboa 1761, p. 19 (Biblioteca Nacional de Portugal).



das Feſtas Mudaveis. 63

FESTA DA ASCENSAÕ
DE NOSSO SENHOR.

Hymno das primeiras, e ſegundas Veſperas, e Laudes.

Salútis humánæ Sator.

Amen.

Antiphona de Magnificat *das primeiras Veſperas he Sexto Tom*; *a* de Benedictus *Septimo Tom*, *cadencia em Ré*; *e a* de Magnificat *das ſegundas Veſperas*, *Segundo Tom.*

FESTA DO ESPIRITO SANTO.

Hymno das primeiras, e ſegundas Veſperas.

Veni creátor.

Figura 8. Joseph de Santo António, *Acompanhamento de Missas*, Lisboa 1761, p. 63 (Biblioteca Nacional de Portugal).
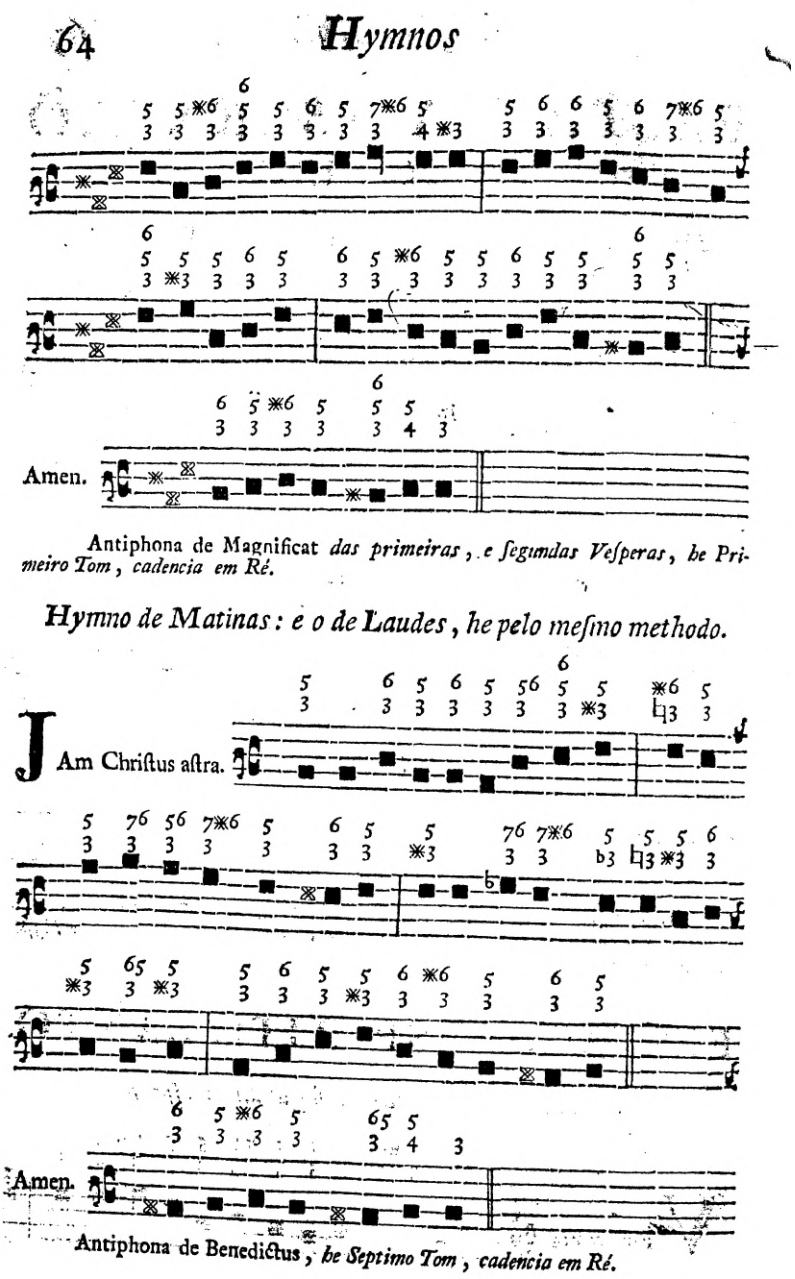


Figura 9. Joseph de Santo António, *Acompanhamento de Missas*, Lisboa 1761, p. 64 (Biblioteca Nacional de Portugal).

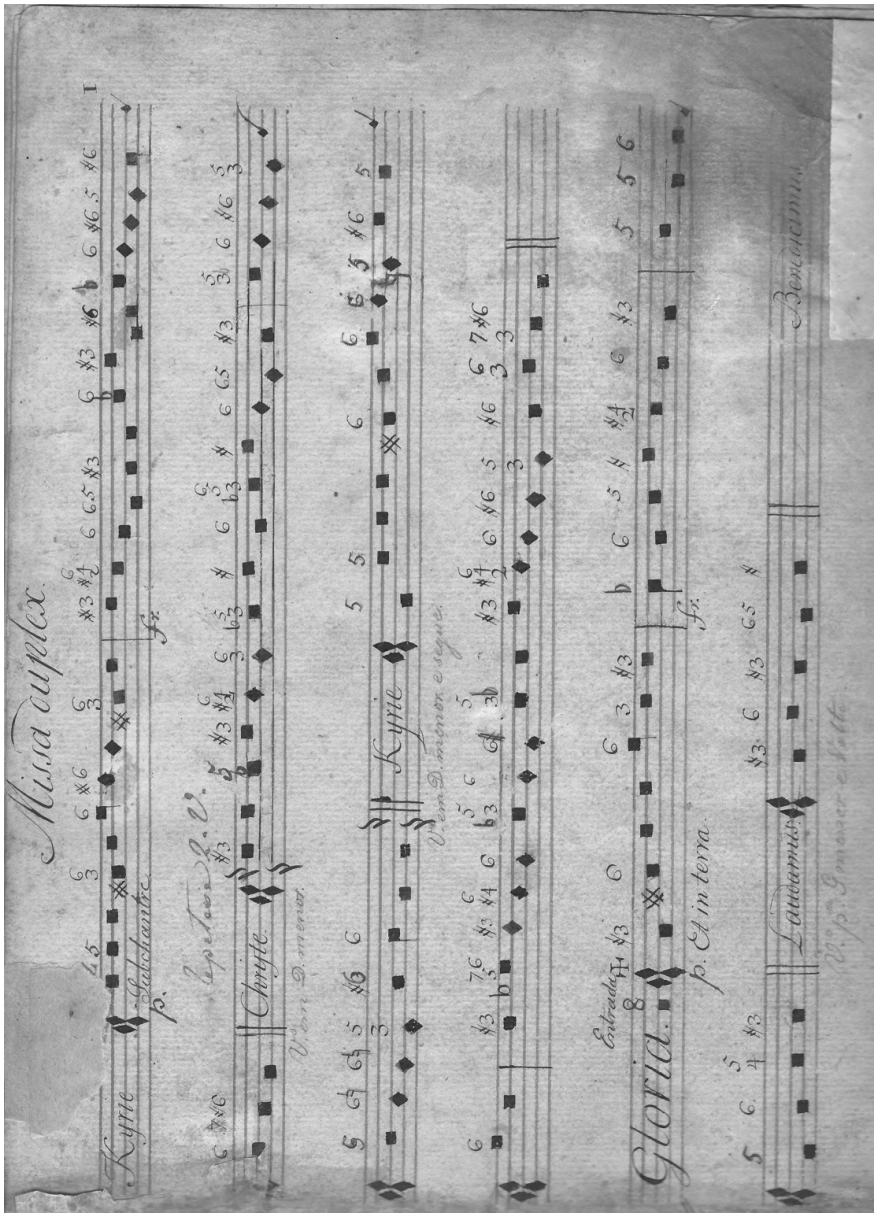


Figura 10. Livro de órgão para o acompanhamento da Missa e do Ofício, Portugal, séc. XVIII (biblioteca do autor).

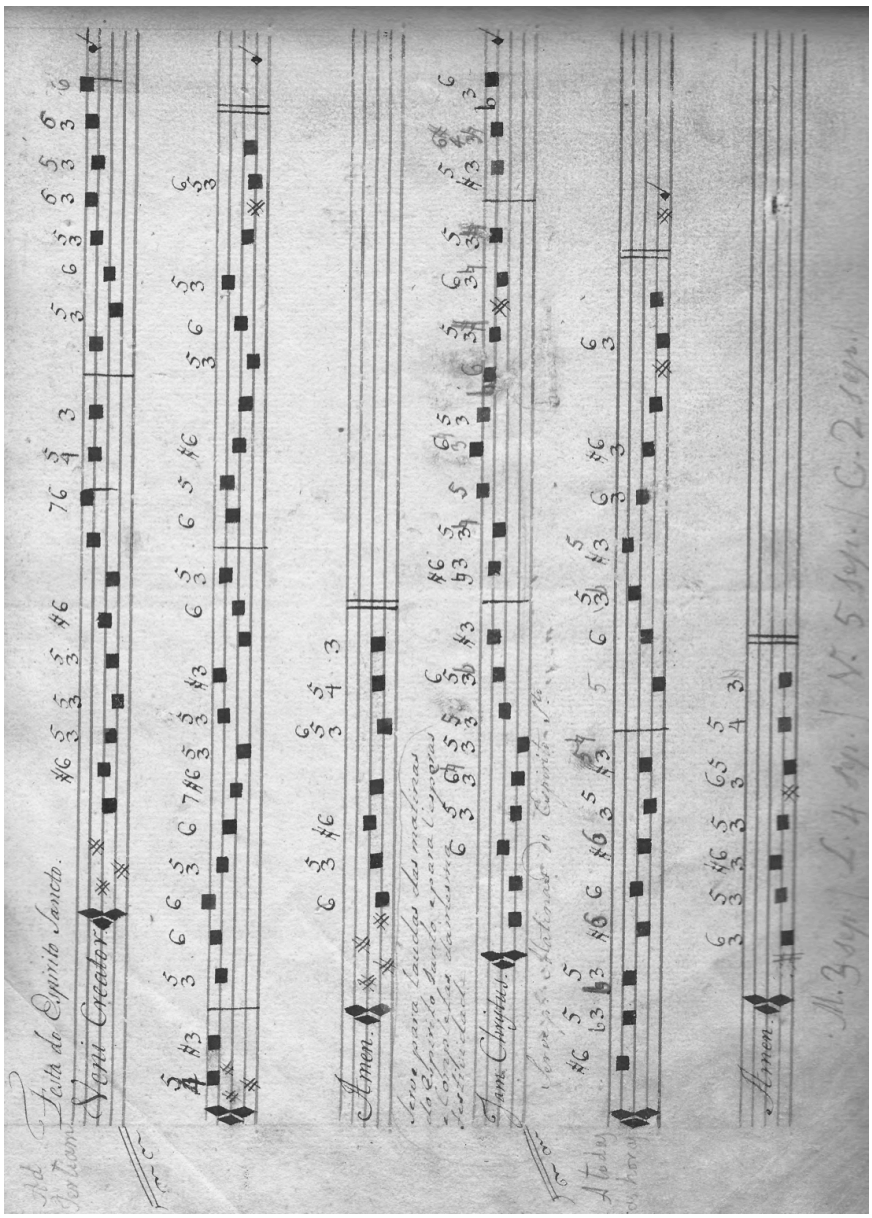


Figura 11. Livro de órgão para o acompanhamento da Missa e do Ofício, Portugal, séc. XVIII (biblioteca do autor).

Anexos

Anexo I

Caeremoniale Episcoporum, Roma, 1600, cap. 28

1. In omnibus Dominicis et in omnibus festis per annum ocurrentibus, in quibus populi a servilibus operibus abstinere solent, potest in ecclesia organum et musicorum cantus adhiberi.

2. Inter eas non connumerantur Dominicae Adventus, et Quadragesimae, excepta Dominica tertia Adventus, quae dicitur Gaudete in Domino, et quarta Quadragesimae, quae dicitur *Laetare Jerusalem*, sed in Missa tantum; item exceptis festis, et feriis infra Adventum, aut Quadragesimam ocurrentibus, quae cum solemnitate ab Ecclesia celebrantur; ut dies Sanctorum Matthiae, Thomas Aquinatis, Gregorii Magni, Josephi, Annuntiationis, et similibus infra Adventum, et Quadragesimam ocurrentibus. Item feria quinta in Coena Domini ad *Gloria in excelsis Deo* et Sabbato Sancto ad *Gloria in excelsis Deo*, et quandocumque ocurerret celebrare solemniter et cum laetitia, pro aliqua re gravi.

3. Quotinescumque Episcopus solemniter celebraturus, aut Missae solemni per alium celebrandae in festis solemnioribus interfuturus, ecclesiam ingreditur; aut, re divina peracta, discedit, convenit pulsare organum.

4. Idem fit in ingressu Legati Apostolici, Cardinalis, Archiepiscopi, aut alterius Episcopi, quem Espiscopus diecesanus honorare voluerit, donec praedicti oraverint, et res divina sit inchoanda, et in eorum egressu.

5. In Matutinis, quae solemniter celebrantur in festis maioribus possunt pulsari organa, prout et in Vesperis, a principio ipsorum.

6. Regulare est, sive in Vesperis, sive in Matutinis, sive in Missa, ut primus versus Canticorum et Hymnorum, et pariter versus Hymnorum, in quibus genuflectendum est, qualis est Versiculus *Te ergo quaesumus* etc. et *Versiculus Tantum ergo Sacramentum* etc. quando ipsum Sacramentum est super altari, et similes, cantentur a choro in tono intelligibili, non autem suppleantur ab organo: sic etiam Versiculus *Gloria Patri* etc. etiam si Versiculus immediate praecedens fuerit a choro pariter descantatus; idem servatur in ultimis versibus Hymnorum. Sed advertendum erit, ut, quandocumque per organum figuratur aliquid cantari, seu responderi alternatim versiculis Hymnorum, aut Canticorum, ab aliqui de choro intelligibili voce pronuntieretur id, quod ob sonitum organi non cantatur. Et laudabile esset, ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret.

7. In aliis autem horis Canonicis, quae in choro recitantur, non est consuetum interponere organum. Sed si in aliquis locis consuetum esset

organa pulsari etiam inter horas canonicas, aut aliquas earum, ut est hora Tertia; praesertim quando cantatur, dum Episcopus solemniter celebraturus, capit sacra paramenta, poterit talis consuetudo servari.

8. In Vesperis solemnibus organum pulsari solet in fine cuiuslibet Psalmi; et alternatim in Versiculis Hymni, et Cantici Magnificat etc. servatis tamen regulis supradictis.

9. In Missa solemni pulsatur alternatim, cum dicitur *Kyrie eleison* et *Gloria in excelsis* etc. in principio Missae, item finita Epistola; item ad *Offertorium*; item ad *Sanctus* etc. alternatim, ac deinceps usque ad Pater noster; sed ad elevationem Sanctissimi pulsator organum graviori et dulciori sono; et post elevationem poterit immediate motettum aliquod opportunum cantari; item ad *Agnus Dei* etc. alternatim ac deinceps usque ad *Postcommunionem* ac in fine Missae.

10. Sed cum dicitur Symbolum in Missa, non est alternandum cum organo, sed illud integrum per chorum cantu intelligibili proferatur.

11. Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus aut impurus, et ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut ludicri; nec alia instrumenta musicalia addantur, nisi de consensu Episcopi.

12. Idem quoque cantores, et musici observent, ne vocum armonia, quae ad pietatem augendam ordinata est, aliquid levitatis, aut lasciviae praeseferat, ac potius audientium animos a rei divinae contemplatione avocet; sed sit devota, distincta, & intelligibilis.

13. In officiis Defunctorum, organo non pulsantur: in Missis autem, si Musica adhibeatur, silent organa, cum silet cantus; quoad etiam tempore Adventus, et Quadragesimae in ferialibus diebus convenit adhiberi.

Anexo II

Michaele Bauldry, *Manuale sacrarum caeremoniarum juxta ritum S. Romanae ecclesiae,* Coimbra, 1744[7], pp. 38-41 [*P-Ln* R. 26230 P]

CAPIT VIII.

De Organistae, & Musicorum Officio

I SI Clericus aliquis arte pulsandi organa polleat, laicis caeteris paribus praeferri debet. Clericali veste indutus suum exequatur opus maiori, qua poterit modestia, cavens praecipuè, ne organi sonus sit lascivus, aut profanus.

II Dominicis diebus, ac festis de praecepto, & aliis solemnioribus decet, ut pulsentur; excipiuntur tamen Dominicae Adventus, excepta tamen tertia, in que tanguntur, & omnes Dominicae Quadragesimae, excepta etiam quarta, in

qua, cum sit Dominica laetitia, pulsantur. Inter festa tamen solemniora videtur excipiendum SS. Innocentium, in quo non videntur pulsanda, saltem ad Matutinas, & Missam, cum ipsa die abstineamus ab *Alleluia* in Missa, & ad Hymno *Gloria in excelsis*, nisi in Dominicia venerit. Item adhibentur, quoties ocurrit celebrari solemniter, & cum laetitia pro aliqua re gravi.

III In festis, quae tempore Adventus, & Quadragesimae ocurrunt, organa cessant; excipiuntur tamen aliquae festivitates solemnes, videlicet festũ Annuntiationis in Quadragesima, & aliae similes, & feriae, quae solemniter celebrantur in quibusdam feriis, ut Romae dies Stationum in propria Ecclesia, iis enim pulsantur feriis, sicut in Missa feria 5. In Coena Domini ad *Kyrie eleison*, & ad *Gloria in excelsis* tantùm, & Vigilia Paschae, incipiendo ad Hymno Angelico tantùm, ut & ad reliquum Officium, ut in aliis Missis solemnibus: in Officio Defunctorum numquam.

IV Ad Vesperas utrasque solemnes debent pulsari statim, ac Celebrans exit è Sacristia paratus, nec priùs silere, donec in loco suo sedeat, & ei datum fuerit à Caeremoniario signum incipiendi. Debent etiam pulsari in fine Psalmi post versum *Sicut erat in principio*, &c. loco Antiphonae, que repeti deberet, & alternatim in versibus Hymnorum, & Cantici *Magnificat*, ita tamen, ut primi versus Hymnorum, & praedicti Cantici cantentur à choro, non autem ab organo, quod etiam servatur in quibusdam versibus Hymnorum, ad quos genuflectimus, videlicet *Tantum ergo Sacramentum*, &c. quando scilicet Sanctissimum est in tabernaculo, non verò aliàs, & similiter in versu, *O salutaris hostia*, & *O Crux ave spes unica*, etiamsi versus immediatè praecedens fuerit decantatus à choro. Id etiam servatur in ultimis versibus Hymnorum, & in versu *Gloria Patri,* ob reverentiam SS. Trinitatis, cujus laudes ore decantare debemus, quod nemini mirum videri debet, si haec perpendantur exactè.

V Ad Matutinas solemnes pulsantur organa ad Hymnum primi Nocturni, & ad *Te Deum* alternatim, versus tamen *Te ergo,* cantatur à choro genuflexo. In quibusdã Ecclesiis pulsantur ad Invitatorium, non vero ad Psalmum *Venite exultemus*. Ad Laudes, ut ad Vesperas respectivè pulsantur.

VI Ad reliquas Hora nõ pulsantur regulariter; solemnibus tamen diebus ad Hymnum Tertiae, & Completorii, & ad Canticum *Nunc dimittis*, si sit consuetudo, poterunt pulsari, & praecipuè ad Antiphonam B. Mariae in fine Completorii.

VII Ad Missam solemnem pulsantur alternatim, cùm dicitur *Kyire eleison, Gloria in excelsis*. Itẽm, finita Epistola, sed Graduale cantandũ videtur à choro: Sequentia alternatim. Itẽ ad Offertorium usque ad Praefationẽ. Item ad *Sanctus* alternatim, Ad elevationẽ SS. Sacramenti graviori, & dulciori sono, & facta elevatione, chorus prosequitur *Benedictus, qui venit* stando, Caere. Episc. lib. I. c. 28. Item ad *Agnus Dei* alternatim, & in versiuculo ante Orationem post Communionem usque ad praedictam Orationem, & in fine Missae. Ad Symbolum, non est intermiscendum, sed à choro cantandum totum.

VIII Tanguntur etiam in collatione Ordinum, & more Romano ad Hymnũ *Veni Creator*, & in consacratione Espiscopi ad praedictum Hymnum, & Psalmum Ecce quàm bonum alternatim, si sit consuetudo, & in aliis hujusmodi actionibus.

IX Item quotienscumque que Episcopus solemniter celebraturus Ecclesiam ingreditur, convenit pulsare organum, dum orat ante altare, & capit paramenta, donec detur Organistae signum cessandi, & dum, re divina peracta, discedit.

X Item adveniente Legato Apostolico, Cardinale, aliquo Archiepiscopo, aut etiam Episcopo extraneo, quem Episcopus honorare voluerit, aut etiam Principe, ubi primùm fuerint ingressi Ecclesiam, donec ad altare genuflexi oraverint. Item, quando diebus solmẽnibus, non tamen in Quadragesima, Espiscopus capit sacras vestes pro Officio solmeni, si eo tempore nihil à choro cantatur, ut suprà.

XI Notandum autem est, quòd quandocumque per organum versiculis Hymnorum, aut Canticorum respondetur, semper idem proferendum esset ad aliquo de choro intelligibili voce, nisi sit aliquis, qui cantet cum eo: quod videtur intelligendum tantùm de Officio Canonico, non de Missa, aut aliis hujusmodi.

XII Cùm in Divino Officio pulsantur organa, attentè observet Organista tinnitum campanulae, quo monetur, quando inchoandum, vel finiendum, ne nimis producantur sacrae actiones, vel nimis celeriter fiant; & neminem super, vel intra organa admittat Organista, praeter cantores, ut alios, quibus opus est.

XIII Ut autem organum rectè custodiatur, clausum semper maneat, nec nisi diebus festis, quibus eo utendum est, aperiatur, & saepe à pulvere, & telis aranearum mundetur.

XIV Cavendum autem est, ne sonus organi sit lascivus, aut impurus, & ne cum eo proferantur cantus, qui ad officium, quod agitur, non spectent, nedum profani, aut ludicri, nec alia instrumenta musicalia cum organo pulsentur, nisi tubae, tibiae, aut cornea; similiter levia, ac minùs decentia motteta nullo modo recitentur in fine Psalmorum, nec prorsùs in toto Divini Officio.

XV Praetera Organista cum Magistro chori, & Caeremoniario frequentur conveniat, & ubi sunt duo organa, ex illius praecepto in praecipuis solemnitatibus adhibeantur.

XVI In Caeremoniis autem conformet se Organista choro, quantũ fieri potest, ita ut caput tegat, aut detegat cum illo.

XVII Praestat, ut Episcopus probet ea, quae cantanda sũt à Musicis, ex Conc. 3. Mediolanensi, sicut & laici cantores, ut sint induti habitu Clericali semper, dedecet enim valdè cantores in Ecclesia habitu laicali, & profano indutos esse.

Anexo III

Ceremonial da Congregação dos Monges negros da ordem do patriarca S. Bento do Reyno de Portugal, Coimbra, 1647, I, 1.7, pp. XV-XVI [*P-Ln* R. 2992 A]

1.7 Do Organista, & Hora ẽ q ha de tanger.

1 O Monge Organista tenha o orgão sempre fechado da sua mão, não consentindo que se tanja, fora dos actos que logo diremos, sem licença do Prelado; & aduirta que as obras, & Versos que tanger não sejão à imitação de cantos, e musicas prophanas, senão taes que prouoquem a deuoção aos ouvintes. A ordẽ que o Organista há de guardar he a seguinte.

2 Em todas as Festas duplices se cantarà alternatiuamente com o orgão o Hino *Te Deum laudamus*, & todos os mais Hymnos q nos mais dias se cantão, nas Horas diurnas, & nocturnas. O mesmo serà nos Psalmos, & Canticos q nas mesmas festas se cantam, excepto o primeyro Psalmo das Matinas *Domine quid multiplicati* & o *Deus misereatur nostri* das Laudes, q se dirão a choros sem orgão. Tambem se cantarão sẽ orgão os Psalmos, & Cânticos dos Nocturnos das Matinas, tirando as Matinas de Natal, em que assim os Psalmos de ambos os Nocturnos como os Canticos do terceyro se alternão com o orgão.

3 Em todas as mesmas festas duplices, nas Matinas, Laudes, & Vésperas depois de cada Psalmo, ou seja cantado a choros, ou com orgão, se tangerà em quanto se reza a Antiphona, que antes do tal Psalmo se cantou; tirando a vltima da cada Nocturno, & vltima das Laudas, & Vesperas, que depois do Psalmo se cantarà toda; o que se guardarà tambem quando os Nocturnos tẽ hũa uma só Antiphona. Assim mesmo nunca se tangerà a Antiphona depois do *Benedictus, Magnificat*, & *Nunc dimittis*: nem a da Prima, Terça, ou Noa, ainda que se psalmeem com o orgão. A Antiphona *Ave stella Matutina* no fim das Laudes se tangerâ toda com o orgão, depois que o Cantor a começar, só nos dias em que se cantão Laudes, ou partes dellas; nos mais dias sempre se cantará toda sem orgão. A Antiphona de N. S. no fim das Completas sempre se dirá alternatiuamente com o orgão, excepto só nos dias Feriaes, nos quaes serà toda cantada.

4 Na Prima, Terça, & Completas em que se Psalmea com orgão, fará o Organista hũa clausula larga, em quanto se reza *kyrie eleisõ*, & *Pater noster*, antes da Oração. Nas Laudes, & Vesperas, só tãgerà enquãto se reza *kyrie eleison*, não o *Pater noster*. Tambẽ se tange nos mesmos dias o *Deo gratias* das Laudes, e Vesperas.

5 Em todo o dia semiduplex, Infraoctava, ou simplex, & em todos os Domingos ordinarios que correm da Paschoa até à Septuagésima (tirando os do Advẽto) se tangerà o orgão alternatim nas Vesperas ao Hymno, *Magnificat*,

& ao *Deo gratias*; & na Completa ao Hymno, ao *Nunc dimittis*, & à Antiphona de N. S. Aduirtase que os Versos *Gloria Patri*, & *Benedicamos Patrem & Filium*, e os vltimos Ramos com q se acabão os Hymnos, nunqua se tanjão com orgão, mas sempre serão cantados, por reuerencia da Sanctissima Trindade, ainda que o Verso antecedente tambem fosse cantado. O mesmo se guardarà nestes Ramos. *Tantum ergo Sacramentum, &c. O Salutaris Hostia,* & *O Crux aue spes vnica* quando se reza da Cruz. e o Te ergo quaesumos etc. do Te Deum.

6 Aduirta mais o tangedor que nos Versos da *Magnificat*, principalmente quando ouuver Capeyros, & nos *kyrios* das Missas solemnes faça as clausulas mais largas, pera que haja tempo pera se incensar; & em todos os mais Psalmos, & Hymnos, & Canticos darâ sempre tempo pera que se possão rezar os Versos pauzadamente.

7 Nas Missas de Festa semiduplex, Infraoctaua, simplex, ou de Dominga ordinaria, se dirà o *Gloria, kyrios, Sãctus*, & *Agnus Dei* alternatim cõ o orgão; tãger-seha tambem o Gradual, & o Verso que em seu lugar se diz no tempo da Paschoa depois da Epístola, & o *Alleluia* q se repete depois do verso antes do Euangelho. Depois do *Oremus* do Offertorio até o principio do Prefacio, & acabados os *Sanctus* atè se leuantar a segunda Hostia, & depois do *Agnus Dei*, até se começar a *Communicanda*, se tangerà sempre o orgão, & com ele se responderà ao *Ite missa est*. O mesmo se guardarà em qualquer Missa votiua q se cantar, não sendo solemne; & nas das Feriais que têm *Alleluia* depois da Epístola, e se não jejuam. Nas Missas de festa duplex, nas das Confrarias, na da Prima de N. S. no sabbado, & em qualquer outra q se cantar como duplex, se tangerà como fica dito, excepto que o *Gloria in excelsis* se cantarà todo sem orgão.

8 Em todos os días do Aduento que se fizer Officio do tempo, nos dias que corrẽ das Vesperas do sábado da Septuagesima inclusiue até ao vltimo sabbado da Quaresma, em que se não rezar de Sancto, & em todos os dias do anno em que se rezar de Vigilia de jejum vniuersal da Igreja, se não tange orgão nem â Missa, nem nas Horas do Officio diuino; tirãdo todos as Domĩngas do Aduento, & a Quarta da Quaresma, & a Quinta Feyra mayor, nos quaes dias se tange orgão sô a Missa. Tirando tambẽ a Vigilia do Natal em q se começa a tanger orgão nas Laudes; & as Vigilias de Paschoa, & Pentecostes, nas quaes se começa a tanger quãdo se diz o *Accendite* no principio da Missa.

9 Tangerseha o orgão nos dias que o Abbade diz Missa, ou Vesperas cõ insíinias Pontificaes, em quanto os Ministros vão pera a Capella; & no dia da Missa noua ao entrar do Missacantante pera a Igreja, na forma q se diz no Liuro 2. Cap. 6. §. 7. num. 6. & 7. Os foles do orgão leuantarà o sineyro, que acabou, ou algum Donado.

Anexo IV

Leonardo de São José, *Economicon Sacro dos Ritos, e Ceremónias Ecclesiásticas, applicado ao uso não só dos Cónegos Regrantes Augustinianos da Congregação de S. Cruz de Coimbra, mas tambèm de todo o Clero*, Lisboa, 1693, pp. 15-21.

Capitulo I, Titulo IV.
Do Orgão, & Tangedor.

§. I

SEndo o Orgão (regularmente falando) instrumento Ecclesiastico, para culto, & louvor de Deus, posto que tambem serve de alivio, & descanço aos que professaõ coro, & de supprir algũas cousas do Offício Divino; sejaõ advertidos todos os Organistas, que tanjaõ em tom grave, devoto, & bem ordenado, sem que nelle entremetaõ tom profano, ou menos honesto, por assim o proibir o sagrado Concílio Tridentino.

§. II

COusa decente he tangerse na Igreja, em todas as Domingas, que ocorrem entre o anno, & festas. Exceptuaõse desta regra as Domingas do Advento, & Quaresma, nas quaes se naõ tange Orgaõ, salvo na terceira Dominga do Advento, & na quarta da Quaresma, só na Missa, como se observa na Santa Sé desta Cidade.

§. III

TAmbem se deve tanger Orgaõ em todas as festas duplex, semiduplex, infra Octavas, Domingas, & Simplex, & nas festas, & Ferias ṗ ocorrem no Advento, & Quaresma, as quaes celebra a Igreja com solemnidade, como o dia da Anunciaçaõ, Quinta Feira Mayor na Missa, & Sabbado Santo, & outros semelhantes; ou quãdo succeder celebrarse solemnemente algũa Missa votiva por algum negocio publico de alegria, *in gratiarum actionem.*

§. IV

TAnge-se orgaõ na Vigilia do Nascimẽto de Christo, & não obsta dizer Campello: que vindo em Dominga, & de outra maneira, não. Porque o contrario tem a folhinha da reza deste Reyno, & o costume, que faz ley; & mais quãdo nesta Vigília usam os Ministros sagrados de Dalmaticas.

§. V

POde-se tanger Orgaõ nas Missas das Ladainhas em toda a parte; na festa dos Innocentes em qualquer dia, na Vigilia da Epiphania, & da Ascensaõ, & na Missa daVigilia de Pentecoste; mas naõ se deve tanger nas vigilias, que se jejuaõ, nem Ferias, em que os Ministros do Altar uzaõ de Planetas plicadas.

§. VI

OBserva-se em o nosso coro nas Vesperas das festas da primeira Classe, & às vezes da segunda, cantar os Psalmos alternativamente com Orgaõ, repetiçaõ das Antiphonas, no fim de cada Psalmo, nos versos dos Hinos, & Canticos, como da *Magnificat, Benedictus, & Nunc dimittis.*

§. VII

REgra geral he, que ou seja nas Vesperas, ou Matinas, ou Missa solemne, cantarense sem Orgaõ os primeiros versos dos Canticos, dos Hymnos; & assim mesmo os versos dos Hymnos ṗ se mandaõ dizer de joelhos, a saber o verso, *Te ergo quaesumus*, &c., *O Crux ave spes unica,* e o verso *Tantum ergo Sacramentum,* &c. Quando o mesmo Sacramento estâ sobre o Altar, & ainda incluzo no Sacrario, & outros semelhantes, osquaes canta o Coro, & naõ Orgaõ (como ja dissemos,) porque assim o manda o Ceremonial; & da mesma maneira o verso *Gloria Patri,* &c. naõ obstante que o verso, que immediatamente lhe precedeo, o haja cantado o Coro. O mesmo se guardarà nos ultimos versos dos Hymnos; porem nas outras horas Canonicas, que se dizem no Coro; naõ he costume interpor Orgaõ; com tudo, se em algũa dellas houver costume de tangerse, como na hora de Terça, &c. Poderá guardarse o costume, o que tambem tem lugar na reposta do *Benedicamus Domino.*

§. VIII

NAs Missas solemnes se tange Orgaõ quando se cantaõ os Kyries alternativamente, & *Gloria in excelsis Deo,* & acabada a Epístola; porem o Gradual, o deve cantar o Coro, & assim mesmo todo o Credo sem interposiçaõ de Orgaõ, como ensina o Ceremonial dos Bispos, & com elle outros muytos. Tambem se tange Orgaõ ao Ofertório, a *Sanctus*, alternativamente, ao Levantar a Deus, com som grave, devoto, & suave, que provoque a devoçaõ; e assim mesmo ao *Agnus Dei, Alternatim*, em quanto se administra a sagrada Communhaõ, & depois de cantada a *Comunicanda*, atè que o Celebrante haja de dizer Dominus vobiscum, & por concluzaõ se tange no fim da Missa, dito, *Ite Missa est.* Nas Missas de defuntos não se uza de Orgaõ, porque he sinal de *laetitia.*

§. IX

NOte-se ṗ todos os versos de Hymnos, Cãnticos, & Psalmos, como tambem as Antiphonas, que se repetem nas Vesperas solemnes, & tudo o mais que for da reza do Officio divino, em que se haja de tanger Orgaõ, o devem dizer os versicularios, que assistem â Estante, em voz intelligivel. E nas festas, em que os Cantores estaõ com cappas pluviaes no Coro, ou sem elas, lhes compete fazer o referido, em voz clara para cõplemento das horas Canonicas; o que sò se deve entender do Officio Canónico, naõ da Missa, ou de outras couzas semelhantes: sendo regra géral, & infallivel, ṗ tudo o que se tãger pelo Orgaõ, & pertẽce à ordẽ do Officio divino, se dirà no Coro por hũ, ou dous em voz

intelligivel, & clara; & não poderà haver escuza algũa para deixar de observarse inviolavelmente esta regra, como ordena o Ceremonial, & ensinaõ todos os Autores, ꝑ escrevéraõ sobre esta materia, por ser regra indispensavel em todos os Coros, aonde corre a obrigaçaõ de recitar as horas Canonicas.

§. X

REsta advertir, que se deve tanger Orgaõ entrando pella Igreja algum Rey, Rainha, ou outra pessoa real, ou algum Legado Apostolico, Arcebispo, Bispo, ou Prelado grande, atè os referidos terem chegado ao Altar, & feito Oraçaõ. Tudo o mais està claro, & serà bem que se guarde, como se manda, & haja escrupulo de se fazer o contrário; porque todas estas advertências se apõtaõ nos Ceremoniaes, & expositores das rubricas, & a observancia dellas estrictamente se encomenda para mayor perfeiçaõ, & esplendor do divino culto.

Anexo V

Regimento do Coro da Sé de Braga, Arquivo Distrital de Braga – Universidade do Minho, Ms 726.

[...] As missas de terça dos dias duplex q não são de preceito sempre são cantadas pello coro a cantochão, de tal sorte q ao introito dellas descerão todos das suas cadeiras para a estante na qual com o subchantre, & mais tercenarios cantarão athe aos Kirios, os quais cantados alternatiue com o orgão se retirarão todos p.ª os seus lugares dos quais responderão a todas as orações. A glória sera tangida pello orgão que sempre em semelhantes dias se achará presente, o mesmo fara entre a epístola & euangelho ao gradual, & somente se cantara o Alleluia cõ o seu versso ou tractu. Da mesma sorte q se tanger a gloria se tangera ao Credo auuendoo, & dipois delle ao ofertorio q durara athe se dizerem sanctus, os quais ao dipois de o orgão tanger hũa vuez, o Coro todo dira, outra não mais do que esta palaura sanctus, e logo o orgão tangera segunda uez, e dirà o coro Dominus Deus Sabahot, & tangendo terceira uez o coro acabarà com dizer in excelssis, & o orgão prosiguira tangendo o q quizer desde q levantarem o D.ˢ até o post comunio [...] [do cap. «Missas. dos dias Duplex que não são de preceito»].

[...] As missas de prima umas huãs de nossa Sna. as quais se cantão em todos os sabbados do anno em o Coro ao dipois de acabada a prima na mesma forma q em qualquer dia Duplex porq sempre nellas ha orgão, os Kirios são os mesmos q estão no comum das missas, cõ o título de nossa Sna. asim mesmo o

leuantamento da gloria, q o mais tange o orgão [...] [do cap. «Das Missas de Prima, offícios, & Capellas»].

[...] e assim mesmo cantarão toda amissa da terceira Dominga na qual se tangerâ também orgão o q se não farâ nas outras [...] [do cap. «Das Domingas do aduento & mais festas athe a Dominga da Septuagésima»].

[...] Estando tudo preparado o Prestes levantarâ a glória, e logo as cortinas se abrirão, & tangerão os orgãos, campainhas [...] [do cap. «Sabbato Sancto»].

[...] O himno pello tom q lhe estiuer determinado em seu lugar levantarâ o sobschantre a quẽ logo siguirâ todo o coro cantando o primeiro Ramo & o Orgão tangerâ o segundo, o qual repetirarão em o mesmo tom os Cantores de sorte q os perceuão todo o Coro, & sic de ceteris de tal sorte q alternatiue cõ o orgão sempre o Coro seja o q lhe de o fim, & não o orgão, e dado caso, q sobegem dous ramos o Coro os cantara ambos [...].

As antifonas de todos os tres nocturnos começarâ sempre o sobchantre com os mais tercenarios q se acharem a estante, & no fim de cada hũa dellas levantarão os Cantores os Psalmos pello tom de q ellas forem, q o Coro alternatiue continuarâ athe no fim de cada hum o Orgão tangera, e cada qual o dirã, & lerâ para sy, & assim em os mais Psalmos & antifonas [...]

Acabado o ultimo, & nono responsorio comessarâ o sobchantre o Te Deum laudamus [...] e o coro alternatiue com o Orgão prosiguirâ athe ao fim. Sendo porem festa em que os Musicos são obrigados serâ cantado por ellos & o Benedictus alternatiue cõ o orgão [...].

Nesta forma se canta no coro, & fora delle o Te Deum laudamus alternatiue cõ o Orgão de sorte que quando o Orgão tanger, dirão em o mesmo tom os versos q se calão os dous cantores, & isto mesmo se farâ em todos os mais canticos, q se cantã com o Orgão [...] [do cap. «Das Matinas & Laudes sollemnes»].

[...] Cantarem-se ou não estas mattinas ou Laudas fica ao arbitrio do presidente, & sempre serâ mais acertado saber-se de antes para se registarem os liuros, & se mandar auiso ao Organista, q sempre se deue achar na Sé em semelhantes dias pela falta q pode fazer [...] Nestas matinas hauer somente orgão ao Te Deum, Hino e Benedictus das Laudas [...] [do cap. «Das Mattinas, e Laudas dos dias Duplex»].

[...] Acabado o primeiro salmo emquanto o Orgão tanger, cada hum lera a antifona somente para sy por não fazer perturbação aos mais [...].

Quando porem as Vesporas forem debaixo de hũa sô antifona todos os salmos se deuem cantar no mesmo tom, q o primeiro com m^{ta} solemnidade, pauza, & uagar, & no fim delles se repetira a antifona cantada na mesma forma, q no princípio, & não se tange orgão, isto mesmo se fara quando as vesporas forem cantadas a canto de Orgão pellos Musicos de estante, dizendose a

antifona no principio somente sendo hũa, sendo muitas se dirão cada uma no fim de cada salmo, & se repetirão com o Orgão sobmissa uoz [...].

Logo q se dar fim ao capitullo se hirão aos seus lugares, & o sobchantre com os mais cantaraõ na estante o responssorio, dizendo o versso dele, & gloria os dous cantores acabado de cantar o Responssorio, o Sobchantre levantara o himno a quem acompanhara todo o Coro cantando o primeiro ramo delle, o segundo dirão os cantores resado ao tempo q o Orgão tanger, o terceiro cantarão os Músicos, o qual também repetirão os Cantores inteligiuelmente q todos o perceuam no tom do mesmo Orgão [...].

Não auendo Musica, como sucede em as segundas vísporas de quasi todos os dias solenes, no tal cazo, finda a antifona do Magnificat, levantarão os Cantores o cantico do Magnificat pello tom de que for a tal antífona, dando-lhe sempre o seu leuantamento solemne como fica dito a que o Orgão logo continujarâ alternatiue com o Coro; desorte q os verssos q o Orgão tanger dirão emtoados os Cantores na mesma forma q nos himnos & mais canticos [...] [do cap. «Vesporas dos dias Solemnes & dias Duplex»].

[...] O Versso Benedicamus Domino em semelhantes dias sempre sera ditto pellos cantores na forma [...] cuja resposta dira o Orgão tangendo [...] [do cap. «Vesporas dos dias Duplex»].

[...] De tarde se antrarâ às horas costumadas & dispois de cantada anoa se farão as Vesporas antes das quais se cantarão os noue Kirios alternatiue nesta tarde cõ os Musicos, & nos mais diaz cõ o Orgão [...].

Acabado o Magnificat & a oração do dia ao dispoes de se dizer benedicamus Domino sẽ se dizer fidelium anima, leuantarâ o Preste a antifona Scio & logo o Subc. leuantarâ por setimo tom o Magnificat, & todos cantando alternatiue cõ o Orgão hirão sahindo em forma de procissão [...] [do cap. «Sabbato Sancto»].

[...] o hino leuantara o sobchantre de tal sorte que sendo solemne se guardara a mesma forma que nos himnos das vesporas tangendo o Orgão e dizendo os Cantores o ramo ao mesmo tempo que o Orgão tanger [...].

Ao dispoes dese dizer Fidelium anima, sendo dia solemne os Musicos da estante cantarão o Salue Regina, sendo porem em outros quais quer diaz sempre serâ cantado pello Coro todo [...] a qual sempre levantara, & comessara o sobchantre, como tambem nas segundas uesporas dos diaz solemnes emos quais tangera o Orgão, em qu^{to} se reza no Coro cada hũ p.^{a} si [...] [do cap. «Das Completas»].

Anexo VI

Mathias de Sta. Anna, *Ceremonial Ecclesiastico, segundo o rito romano, para o uso dos religiosos eremitas descalços da Ordem de Santo Agostinho da Real Congregaçaõ de Portugal*, Lisboa, 1743, pp. 42-44 [*P-Ln* R. 6633 A, PnM 47-9-15-151]

Capítulo XII.
Do officio do Organista

1 O Orgaõ (o qual serve de grande ornato na Igreja de Deos, e ajuda muito a que os louvores Divinos se cantem com conformidade, e consonancia) se chama instrumento Ecclesiastico, por ser destinado para o Culto Divino. Por isso naõ se ha de intrometer nelle tom algum profano, indecente, ou menos honesto, por assim o prohibir o Sagrado Concilio Tridentino.

2 Deve o Organista ser perito, e perfeito na sua arte, modesto, e grave no tocar sempre musica sonora, bem ordenada, e devota, e com o mesmo ar, e compasso, com que se está cantando no Coro, sem intrometter mais, ou menos campassos naquelles Versos, que se tocaõ alternadamente com o Coro; mas ha de regularmente gastar o mesmo tempo, que gasta o Coro em cantar o seu Verso, (excepto nos Canticos *Magnificat*, e *Benedictus*, que entaõ se deterá mais, em ordem à incensaçaõ) e sómente fazer as clausulas finaes demoradas, e graves, para se conhecerem, e o Coro entrar a cantar. Deve o Organista convir, e conferir frequentemente com o Mestre das Ceremonias, e com o Cantor Mayor, em que se toque o orgaõ de maneira, que naõ se corte pelas ceremonias da Igreja, conformando-se quanto for possivel em tudo com as ceremonias, e ordem do Coro; e de obrar o contario deve haver escrupulo; pois naõ carece de mysterio a execuçaõ dellas.

3 Em todas as Domingas, e festas, que per annum ocorrerem se póde, e convem na Igreja tocar o orgaõ; nas Domingas porèm do Advento, e Quaresma naõ se deve tocar o orgaõ, e menos nas Ferias, (excepto a Dominga terceira do Advento, que se diz *Gaudete in Domino*; e a quarta da Quaresma, que se diz *Laetare Hyerusalem*, mas sómente na Missa) e tambem se póde tocar nas festas, e ferias, que ocorrerem no Advento, e Quaresma, que se celebraõ na Igreja com solemnidade, como o dia de Saõ Mathias, S. Thomaz de Aquino, S. Gregorio Magno, S. Jozé, etc. e na festa da Annunciaçaõ, e semelhantes, que nos taes tempos ocorrerem; e sómente à Missa na quinta feira Mayor, e do *Gloria* por diante no sabbado Santo, e todas as vezes, que ocorrer celebrarse solemnemente, e com alegria alguma Missa votiva *pro aliqua re gravi*.

4 Tambem se póde tocar o orgaõ na Vigilia do Nascimento de Christo, de Laudes por diante; porque supposto o Officio seja ferial, pois he Vigilia, com tudo he festivo; e he Vigilia daquella festa, que he principio das mais festas do anno, e da nossa salvaçaõ; e por isso se ha de celebrar com alegria. Tambem se

tocará nas Missas das Ladainhas em toda a parte; na festa dos Santos Martyres Innocentes; em qualquer dia, que seja; na Vigilia da Epifania, e da Ascençaõ do Senhor, e do Pentecostes; mas naõ se deve tocar nas Vigilias, nem nas ferias, que se jejuaõ, e nellas os Ministros do Altar usaõ de planetas plicadas.

5 Nas Vesperas solemnes se ha de festivamente tocar o orgaõ desde que o celebrante com os Ministros aparelhados sahem da Sacristia, atè que esteja no seu lugar em o Coro, e se faça sinal pelo Mestre das Ceremonias para se começar o Officio das Vesperas; e no fim da cada Psalmo das mesmas Vespera se costuma tambem tocar o orgaõ, em quanto pelos Cantores, (ou outro Ministro, a quem pertence) repetem entoando toda a Antifona do precedente Psalmo, e alternativamente com o Coro em os Versos do Hymno, e Canto *Magnificat*. Nas Matinas solemnes das festas mayores, se póde tocar o orgaõ, assim como em Vesperas, desde o principio dellas. Advertindo-se porèm, que os primeiros Versos dos Hymnos, e dos Canticos Euangelicos, se devem cantar pelo Coro em tom intellegivel, e naõ pelo orgaõ; o que tambem se observará naquelles Versos, que em os Hymnos se dizem de joelhos, a saber, *Tantum ergo Sacramentums, etc.* (quando o mesmo Santissimo Sacramento está sobre o Altar) *O' Crux ave spes unica, etc. Te ergo quaesumos, etc.* e entre nós *Te Deum confitemur*, e outros semelhantes; e assim tambem, em refrencia da Santissima Trindade, o Verso *Gloria Patri, etc*. e os ultimos Versos dos Hymnos; ainda que o Verso immediamente precedente se tenha cantado, ou o seguinte se haja de cantar igualmente pelo Coro. Nas Laudes se toca o orgaõ semelhantemente, como em Vesperas; mas tanto nestas, como naquellas, em quanto se faz a incensaçaõ do Altar, e Coro, e se canta *Magnificat*, ou *Benedictus*, tocará o Organista, como assima se disse, com mais dentença, e dilaçaõ entre os Versos dos ditos Canticos, para que se possa completar a incensaçaõ de huma, e outra cousa, antes que o Coro cante o *Verso Gloria Patri, etc.*

6 Supposto o referido, se adverte ser estylo hoje dos Coros, principalmente nas mayores solemnidades, naõ se tocar o orgaõ no fim dos Psalmos, como assima se diz, mas dizer, e repetir o mesmo Coro todas as Antifonas em canto intellegivel; nem tambem tocar-se alternativamente com o Coro nos Hymnos, e Canticos Euangelicos, mas sim acompanhando o Coro em todos os Versos dos Hymnos, e Canticos sobreditos.

7 Nas mais Horas do Officio Divino, insinuaõ os Authores, naõ se ha de interpor o orgaõ, salvo nas Completas, quando se cantaõ nos dias solemnes; e na Hora de Terça antes da Missa solemne; e tambem em Prima da Vigilia do Natal, por respeito do Matryrologio, tocando-se alternativamente com o Coro aos Hymnos sómente; e em Completas tambem ao Cantico *Nunc dimittis, etc.* Porèm o Ceremonial dos Bispos reformado lib. I. cap. 28. §.7. permitte, se em alguns lugares houver costume de interpor o orgaõ nas outras Horas, ou em alguma dellas, como he a Hora da Terça, se possa guardar o tal costume.

8 Para satisfaçaõ das Horas do Oficio Divino he regra geral, e infallivel, que todos os versos (dos Hymnos, e Canticos) que alternativamente se cantaõ com o orgaõ, como tambem as Antifonas, que no fim dos Psalmos se repetirem com o orgaõ, e tudo o mais pertencente ao Officio, que se tocar, ou responder pelo mesmo orgaõ, se deve sempre proferir no Coro por hum, ou dous cantores em voz intelligivel, e clara. E supposto que esta regra seja indispensavel, segundo todos os Authores, nos Coros, onde tem obrigaçaõ de recitar o Officio Canonico, parece naõ se deve entender da Missa, ou de outra cousas semelhantes.

9 Nas Vesperas, Matinas, ou Laudes do Officio, que naõ he duples, nunca se ha de tocar o orgaõ no fim dos Psalmos; porque a Antifona de cada hum delles se ha de cantar no fim pelo Coro, como se observa no fim do ultimo Psalmo de Completas, e das quatro horas menores. Tambem os Psalmos, (e especialmente de Vesperas, Matinas, ou Laudes de qualquer festa, que seja) naõ se alternaráõ com o orgaõ; pois tal costuma naõ ha nos Coros, onde se observaõ perfeitamente os ritos, e ceremonias da Igreja Romana.

10 Na Missa solemne se toca alternativamente o orgaõ, quando se diz, *Kyrie eleison, etc. Gloria in excelsis, etc. Sanctus*, e *Agnus*; supposto que hoje se pratíca nas mayores solemnidades cantarem-se inteiramente as cousas sobreditas pelo Coro, acompanhado com o orgaõ. Tambem se ha de tocar o orgaõ acabada a Epistola; porèm o Gradual se ha de cantar pelo Coro: e depois de se cantar o Offertorio, atè que se comece o Prefacio; e cantado *Sanctus, etc.* se começa a tocar flautado com suavissima, e devota consonancia para a elevaçaõ, de maneira que provoque os fieis à devoçaõ; e feita a elevaçaõ do Calis, o Coro prosegue *Benedictus, etc.* e o orgaõ continúa do mesmo modo atè ao *Per omnia saecula, etc.* e depois do ultimo *Agnus, etc.* e em quanto se ministra a Sagrada Communhaõ, quando a houver: e tambem se toca o orgaõ depois de se cantar o Verso, ou Antifona, chamada *Communio*, atè que o celebrante haja de dizer *Dominus vobiscum*; e no fim da Missa solemne com os Ministros sahe da Sacristia para o Altar, em os dias mais solemnes.

11 No Symbolo dos Apostolos, segundo a determinação do Ceremonial dos Bispos, e insinuaçaõ dos Authores, naõ se deve interpor o orgaõ; e por conseguinte nem no Symbolo de Santo Athanasio, em Prima; mas qualquer delles se ha de cantar pelo Coro em canto intelligivel. No Officio, e Missa de Defuntos naõ se deve tocar o orgaõ.

12 Todas as vezes, que alguma das Pessoas Reaes, ou algum Prelado Sagrado, como Cardeal, Nuncio, Patriarca, etc. visitarem as nossas Igrejas se ha de tocar alegre, e festivamente o orgaõ, assim à entrada, como à sahida; e flautado, e brando em quanto estiverem fazendo oraçaõ; e isto tambem se poderá fazer, dizendo algum dos taes Prelados Missa, em quanto estiver no Altar. Na primeira vez, que o nosso Reverendissimo Padre Vigario Geral,

depois da sua eleiçaõ, entrar em algum dos nossos Conventos, se executará tambem o sobredito.

13 O Organista terá grande cuidado de alimpar o orgaõ de tudo, que lhe puder servir de damno, tratando-o com extremado aceyo; e tendo-o sempre fechado, naõ abrindo-o, senaõ nas occasiões, em que se houver de tocar; nas quaes estará muito attento ao que no Coro se canta, e Altar; para que naõ commetta alguma falta em sua obrigaçaõ.

Anexo VII

Amaro dos Anjos, *Directorio Ceremonial composto pelo Padre Pregador Geral [...] e Mestre das Ceremonias no Convento de Saõ Joaõ de Xabregas,* Lisboa, 1734, pp. 345-348

TRATADO IV. DOS OFFICIOS, E CEREMONIAS QUE pertencem ao Coro.

CAPITULO I.

Do Organista, e do Orgaõ.

1 O INSTRUMENTO mais proprio, e necessario para o serviço; e ministerio do Coro, he o Orgaõ; assim por ser o fundamento com que encaminha as vozes para as ajuntar conformes, e sonoras; como pela consonancia, e suavidade com que deleita aos que o ouvem: para se conseguir este intento, he necessario que o Organista seja destro, e perito em tocar o Orgaõ; satisfazendo ás obrigaçoens do Coro, naõ só com a sciencia; mas tambem com a modestia: com a sciencia indireitando o Coro com o tom necessario, e preciso, para que iniforme prosiga o canto: com modestia; tangendo sempre serio, e naõ com musica indevota, e profana, q sirva aos ouvintes de escandalo. Em quanto o Organista estiver tengendo [sic] no serviço do Coro a alguma hora que se cantar, naõ está obrigado a rezar o que naõ cantou, nem rezou, nem ainda ouvio; porque como está ocupado no que he necessario para se celebrar o Officio Divino, todo o Coro supre por elle: *nam cum illi ocupantur in re necessaria ad celebrationem Divini Officij; totus chorus videtur suplere pro ipsis.*

2 Em todas as Domingas, e festas pelo descurso do anno, se tange Orgaõ; excepto nas Domingas do Advento, e Quaresma; nas quaes senaõ tange Orgaõ; e nestas só na terceira Dominga do Advento, e quarta da Quaresma se tange sómente á Missa. Assim tambem se tange em todas as festas duplex, semiduplex, infra octavas, simplices, e ferias, cujas Missas a Igreja celebra com solemnidade, como saõ as estações de Roma em proprias Igrejas; nas Missas das Ladainhas em toda a parte; quinta feira mayor na Missa, vespora de Paschoa na Missa, e na Vigilia de Pentecoste, na Vigilia da Epiphania, da

Ascensaõ, e festa dos Innocentes em qualquer dia. Tambem se deve tanger na Vigilia do Nascimento de Christo, mas naõ em as Vigilias que se jejuaõ, nem ferias em que os Ministro[s] do Altar usaõ planetas plicadas. Ultimamẽte se tange Orgaõ em todas as festas que vem dentro do Advento, e Quaresma, em todas as Missas votivas.

3 Nas Vesporas solemnes se costuma tanger Orgaõ, assim nas primeiras, como nas segundas no fim de cada Psalmo depois do verso *sicut erat*, etc. em lugar da Antifona que se havia de repetir; e alternativamente nos versos do Hymno, e cantico da *Magnificat*; mas o primeiro verso do Hymno, e cantico, o ha de cantar sempre o Coro, e naõ o Orgaõ: o mesmo se observará naquelles versos ultimos dos Hymnos a que se ajoelha, como he *tantũ ergo,* quando o Santissimo està no Altar, e ainda incluso no tabernaculo; do mesmo modo ao verso, *ó saltaris hostia, ò Cruz Ave spes unica*, posto que o verso immediato o tenha cantado o Coro: o mesmo he nos ultimos versos dos Hymnos, e ao *gloria Patri*, em referencia da Santissima Trindade porém hase de notar, que tudo aquillo a que o Orgaõ responder assim Antifonas, versos, ou Canticos, sempre o deve dizer o cantor em voz intelligivel, e clara.

4 Á Completa no dia em que a Igreja festeja algum Santo com a solemnidade de clasico, costumamos cantar os Psalmos interpostos com o Orgaõ; assim mesmo o Hymno, e cantico *Nunc dimitis*. As Matinas, que saõ semiduplex, se costuma tanger o Orgaõ ao Hymno sómente; às duplex, além do Hymno alternativamente ao do *te Deum laudamus*; porém ao verso *te ergo quaesumus*, o cantará o Coro de joelhos em tom musical, e sonoro juntamente com o Orgaõ frautado. Nas clasicas além de se tanger o Orgaõ no referido se tange tambem no Hymno das Laudes, ao *benedictus*, alternatim; e às respostas da oraçaõ, verso, *e benedicamus Domino*; Na Terça em todos os Domingos (excepto os referidos asima) festas de guarda, e clasicas costumamos cantar a Terça alternativamente os versos dos Psalmos com Orgaõ; e suposto regularmente se naõ mande tanger, se pòde fazer pelo costume. Porém nos dias de mayores solemnidades, se deve tanger por diferença dos mais.

5 Á Missa solemne se tange o Orgaõ aos Kyrios, *gloria in excelsis Deo*, e acabada a Epistola; porém o gradual o deve cantar o Coro, assim como tambem as *sequentias*, hum verso os cantores, outro o Coro; e na mesma forma o *Credo*. Tangesse mais ao offertorio, e a *Sanctus* alternativamente; ao levantar a Deos com tom grave, armonico, e suave, para que provo [sic] que à devoçaõ; e acabada a elevaçaõ prosegue o Coro, *benedictus*, etc. Ao *Agnus Dei*, se costuma tanger o Orgaõ interpostamente; outro si em quanto se administra a Sagrada Communhaõ; e depois de cantada a *post communicanda*, até que haja o Celebrante de dizer *Dominus vobiscum*; e ultimamente no fim da Missa ao *ite Missa est*. Nas Missas de defuntos naõ se tange Orgaõ por ser sinal de alegria.

6 Todas as vezes, que o Bispo houver de celebrar solemnemente; ao entrar na Igreja se lhe tangerà o Orgaõ em quanto diante do Altar faz oraçaõ, e

se vay sentar na sua cadeira; e para que o Organista naõ tanja mais do que do necessario; tanto que se lhe tocar a campainha, suspenda o toque, e fassa clausula. O mesmo fará, quando vier algum Legado Apostolico, Cardeal, ou Arcebispo, Rey, Raynha, ou Principe: nas occasioens que o Bispo se vestir dos Indumentos Pontificaes para celebrar os Officios Divinos, ou fizer alguma cousa entre esses officios; a esse tempo que no Coro se naõ canta cousa alguma, se tangerá o Orgaõ, naõ sendo no tempo da Quaresma.

7 Alèm do referido terà grande cuidado o Organista de ter sempre o Orgaõ fechado, e o naõ abra, senaõ nas occasioens em que o ouver de tanger; tendo cuidado de o alimpar de tudo o que lhe pòde ser nocivo, e lhe sirva de damno; evitando com esta deligencia o mào trato do Orgaõ, e a nota de pouco aceado que lhe resulta. Além de que estará sempre com attençaõ, para advertir no toque da campainha que lhe faz sinal quando ha de começar, ou acabar; porque as acçoens Sagradas, nem se dilatem muito, nem se aprecem muito; como tambem naõ admitirà dentro no Orgaõ pessoa alguma, que naõ forem os cantores, ou seja necessaria. Finalmente o Organista, Mestre da Capella, e Mestre das Ceremonias devem convir em que se tanja de maneyra, que se naõ corte pelas Ceremonias da Igreja, cuja execuçaõ naõ caresse de mysterio.

Anexo VIII

Fr. João de S. Agostinho, *Cerimonial menorita e romano*, Lisboa, 1737 [*P-Cug* J. F. – 42-2-33]

317 Tanto do agrado de Deos he o officio do Organista, que todo o Religioso, que tiver taõ excelente prenda, se deve prezar muito della, pois toca hum instrumento, que pera o serviço do mesmo Deos no ministério do Coro he o mais proprio, e tambem o mais necessario, pois sem elle ficaõ os louvores divinos mui diminutos, porque lhes faltaõ os fundamentos, que pera as vozes se requerem; mas para se conseguir taõ admiravel intento he necessario, que o Religioso, que neste tal ministério se ocupar, seja nelle naõ só perito, e douto, mas tambem modesto, e grave, para que desta sorte naõ só satisfaça as obrigaçoens do Coro, guiando-o com o tom preciso, e necessario, para que uniformemente prosiga o canto, ou solfa, que se houver de cantar; mas tambem para que sempre toque seria e modesto, e nunca sarabandas, nem musicas indecentes; porque para os louvores divinos tudo ha de ser ao divino, e nada ao profano.

318 Tambem deve o Religioso Organista de tal sorte tocar o orgaõ, que nunca se corte pelas ceremonias da Igreja, nem pelo que se houver de cantar no Coro; para o que se deve ajustar sempre em tudo com o Vigario do mesmo

Coro, e Mestre das mesmas ceremonias, fazendo todos tres hum grande escrupulo de assim o naõ executarem em todas as occasioens, que em publico os seus officios exercerem, e para isso deve o Religioso Organista attender muito ao toque da campainha, com que lhe fizerem sinal para principiar, ou acabar de tanger, e tambem quando o Coro diz alguma cousa alternativamẽte ao orgaõ, naõ deve elle gastar mais tempo em tanger o mesmo orgaõ, do que aquelle, que o mesmo Coro gastou em cantar, excepto nos Canticos de *MAGNIFICATe BENEDICTUS,* quando a elles se incensa o Coro, porque entaõ deve meter mais compassos para dar tempo a que se conclua a incensaçaõ do mesmo Coro antes de se repetirem as Antiphonas dos mesmo Canticos, como adverte o Ceremonial dos Bispos, dizendo: *Advertant cantores, et organista, ut canticum, et sonum ita dimetiantur, ut ante repetitionem Antiphonae incensatio sit expIeta.* (Lib. 2.c.3.&.13).

319 Tambem deve o Organista ter especial cuidado em fazer as clausulas finaes morosas, e graves de modo, que se conheçaõ para o Coro entrar e cantar; mas naõ taõ moradas, que faça o culto divino enfadonho, e pesado, nem taõ pouco as deve fazer nimiamente aceleradas, porque tudo se requer pela virtude da prudencia regulado. Tambem deve mais advertir o Religioso Organista, que em quanto estiver tangendo no serviço do Coro a alguma Hora do Officio divino, que se cantar, naõ está obrigado o mesmo Religioso Organista a rezar o que naõ cantou, nem rezou, nem ainda ouvio, porque como está ocupado no que he necessario para a celebraçaõ do Officio divino, todo o Coro suppre por elIe. Assim diz Joaõ Egidio com as seguintes palavras: *Nam cum illi occupantur in re necessaria ad celebrationem divini Officii; totus chorus videtur supplere pro ipsis;* e por legítima consequencia se deve dizer o mesmo do que está levantando os folles do mesmo orgaõ, se a caso naõ houver alguem desobrigado ao Officio divino, que os levante.

320 No Officio divino se deve tanger o orgaõ em todas as Domingas do anno, e festas de preceito, excepto as Domingas do Advento, e Quaresma: tambem se tange em todas as festas duples, semiduples, infra octavas, e simples em todo o anno em que entraõ tambem os duples, e semiduples da Quaresma, e Advento, e tambem as infra octavas do Advento; nas Vigilias que se jejuaõ, naõ há orgaõ, excepto na Vigilia do Espirita Santo, e tambem em vespera de Paschoa da Ressurreiçaõ de Vesperas por diante, e mais na Vigilia do Natal, se vier em Dominga, e onde for costume tangerse orgaõ, ainda que naõ venha em Dominga esta Vigilia, se poderá continuar com este costume, como diz CampelIo.

321 Tudo o que atégora se tem dito a respeito dos dias, e festas, em que o orgaõ se ha de tocar, se entende sómente do que respeita ao Officio divino, que o que neste particular do orgaõ pertence á Missa, quando se tratar da mesma Missa, entaõ se dirá, (querendo Deos) que suposto he quasi o mesmo com tudo

sempre tem a sua differença, a qual depois se verá, quando da Missa se tratar; mas a regra geral para se saber, quando ha orgaõ no Officio divino, he todas as vezes, que no mesmo divino Officio se usa de paramentos de cor festiva, e naõ de cor roxa, nem preta, porque quando se usa destas duas cores no mesmo Officio, naõ ha nelle orgaõ.

322 Quando ha Vesperas solemnes, se deve tocar orgaõ, desde que os ministros sahem da sacristia até chegarem aos seus lugares do Coro, e mais no fim de cada Psalmo depois do verso *Sicut erat* em lugar da Antiphona, por se naõ tornar a cantar; mas ainda, que se naõ repita cantada, sempre se póde tocar o orgaõ antes disso: tambem se tange o orgaõ alternativamente aos versos do Hymno, e Cantico de *Magnificat;* mas o primeiro verso assim do Hymno, como do Cantico sempre o ha de acabar de cantar o Coro, e naõ o orgaõ, e o mesmo se deve observar naquelles versos dos Hymnos, em que se ajoelha, como he *Tantum ergo, etc. O salutaris hostia, etc. O crux ave spes unica, etc.* ainda que o verso immediato o tenha cantado o Coro, e o mesmo he dos ultimos versos dos Hymnos, e o mais do verso *Gloria Patri.* E isto mesmo, que se diz dos Hymnos, se entende tambem do *Te Deum laudamos,* cantando sempre o Coro o primeiro verso, e mais o ultimo.

323 Em Completas e nas mais Horas menores do Officio divino naõ he costume haver orgaõ, como diz o Ceremonial dos Bispos; porem tambem diz logo o mesmo Ceremonial, que onde for costume havello, se pode continuar com esse costume: *ln alliis autem Horis canonieis non est consuetum interponere organum, sed* si *in aliquibus loeis consuetum esset organa pulsari etiam inter Horas canonicas, poterit talis consuetudo servari;* e como nesta Provincia he costume haver orgaõ nas sobreditas Horas quando saõ cantadas, devese continuar com este costume, dizendo os Cantores os versos dos Psalmos, e Hymnos entoados so orgaõ, e tambem os do Cantico de Completas, da sorte que em Vesperas fica dito.

324 Em Matinas, quando saõ todas cantadas, tambem deve haver orgaõ ao Hymno, e Antiphonas da mesma sorte, que em Vesperas fica declarado, e tambem se costumaõ dizer os Responsorios entoados ao orgaõ. Ao *Te Deum laudamos* se toca o orgaõ da mesma sorte, que dos mais Hymnos fica dito, advertindo, que o verso *Te ergo, etc.* se ha de cantar todo pelo Coro, e naõ entoado ao orgaõ. Nas Laudes solemnes se deve tocar o orgaõ da mesma sorte, que das Vesperas solemnes fica dito, advertindo que, tanto em Vesperas, como em Laudes se naõ ha de tocar o orgaõ ao *Deo gratias* do *Benedicamos Domino;* porque o Coro he que o ha de cantar: tambem he necessario advertir, que tudo aquillo que no Coro se toma ao orgaõ, devem os cantores dizer em voz clara, e intelligivel no meyo do Coro entoado com o mesmo orgaõ.

325 Finalmente deve o Religioso Organista ter especial cuidado, que nem dentro do orgaõ, nem jũto delle assistaõ mais do que aquelles Cantores, que

para algumas funçoens saõ necessarios, tendo para isso sempre a porta do mesmo orgaõ fechada, e tambem o mesmo orgaõ sempre muy limpo, e aceado, de sorte que nem nelle, nem junto delle se divize pó algum, nem teas de aranha, e tambem deve ter o orgaõ sempre affinado, principalmente nas festas mais principaes, e solemnes.

Anexo IX

Fr. Manuel da Conceição, Ceremonial serafico, e romano, para toda a ordem franciscana, e em especial para a observancia da Provincia dos Algarves, Lisboa, 1730, pp. 15-16 [*P-Ln* R 6274 A.]

Trat. I., Capit. II

17 O officio de Organista naõ he de menos estimaçaõ no agrado de Deos, que os mais antecedentes [Vigayro do Coro, Mestre das Ceremonias], que temos declarado, e todo o Religioso Sacerdote se deve presar muito de taõ excellente prenda, pois sem a sua assistencia no Coro he sem duvida que ficaõ com diminuições os louvores Divinos, por lhes faltar o fundamento, e segurança das vozes organizadas. Muitas cousas saõ concernantes a este Officio, como explica Campelo, Micael, e outros muitos Authores, que trataõ delle diffusamente. Sendo sacerdote, se no tempo em que tanger deyxar de continuar com o Coro, naõ fica obrigado a rezar o que naõ cantou, nem ouviu; assim o refere Joaõ Egido de *obligatione assistendi in Choro num. 22.* aonde allega Navarro, Reginaldo, Bartholomeu de Saõ Fausto, Bonacina, Diana, etc. Deve o perfeito Organista cuidar em ser períto no seu prestimo, ou arte, estudando musica sonora, e bem ordenada, sem que nella intermeta sons profanos, ou outrasquaes quer cousas, que possaõ motivar riso, tendo tambem cuydado de affinar o Orgaõ para as festas solennes, e de o ter sempre cuberto com aceyo, e limpeza, accõmodando-se em tudo às Ceremonias, e ordem do Coro; tangendo com aquello mesmo ar, e compasso, com que se vay cantando o Cantochaõ; de tal sorte, que nos versos, Kyrios, e tudo o mais, que o Coro diz alternatim com o Orgão, gaste aquelle mesmo tempo, que gastou o Coro em cantar, sem que meta mais compassos, nem cousa alguma, se naõ sómente fazendo as Clausulas finaes demoradas, e graves para se conhecerem, e entrar o Coro a cantar. Todos os dias se pòde tanger o Orgaõ, exceptuando nas Ferias, e Vigilias de jejum, e nas Domingas, que se celebraõ com Planetas: e na Missa, depois de se ter cantado *Sanctus*, se ha de tanger flautado com suave consonancia em tal fórma, que provoque a ternura, e devoaçaõ; e os mesmo se executará quando se dér a Communhaõ, como tambem todas as vezes, que na Igreja se quizer cantar o Hymno *Pange lingua,* ou estiver o Divinissimo

Sacramento manifesto, &c. Em todas as occasiões, que as Magestades visitarem as nossas Igrejas, se lhes ha de tanger o Orgaõ alegre, e festivalmente, tanto à entrada, como à despedida; e sómente em quanto estiverem de joelhos se tangerá flautado, como assima dissemos, sem mais cousa alguma, assistindo sempre a Communidade sem Cruz na fórma costumada; exceptuando na primeira vez, que se haõ de observar differentes Ceremonias, como na segunda parte diremos. E estas mesmas referencias, e obsequios devidos se haõ de tambem executar com todos os Principes, e Senhores grandes absolutos, que tiverem poderes Regios. A todos os Prelados sagrados, como Cardiaes, Nuncios, e Bispos, vindo tambem às nossas Igrejas, se observará tudo do mesmo modo, ~q temos referido; e no caso, que algum destes Prelados queyra dizer Missa rezada, será assistido, como dissemos para o Geral da Ordem, e se lhe tangerá sempre o Orgaõ em quanto estiver n Altar, o qual estará perfeitamente ornado, tanto de cera, como de flores, &c. Ao Geral da Ordem, ou Commissario da Familia se lhe fará o mesmo obsequio, e muito mais duplicado ao Géral da esclarecida Ordem de N. P. S. Domingos, e aondo for costume hirem estes Santos Religiosos em Communidade assistir às Vesperas de N. S. P. S. Francisco, se lhes ha de ter a mesma attençaõ, como mais largamente diremos na segunda parte, e a ninguem mais se permittiráõ as sobreditas honras, ou cortejos, &c. As Ceremonias, que se devem executar com todos estes Prelados na primeira vez que visitarem as nossas Igrejas, se poderaõ ver adiante na segunda parte com toda a individuaçaõ, e clareza, para que nas taes occasiões se observem os Ceremoniaes, e Rituaes da Ordem, e naõ cada hum fazer a seu arbitrio aquillo, que lhe parece, com muitos erros, e lisonjas à conta das Orações da Igreja. Finalmente deve cuidar o Religioso Organista em tanger de tal modo, que se naõ corte pelas Ceremonias da Igreja, cuja determinaçaõ poderá ver em Castaldo, Micael, e outros muitos; pelo que será preciso ajustarse com o Vigayro do Coro, e Mestre das Ceremonias, fazendo todos grande escrupulo de obrar o contrario.

***Supplemento ao Ceremonial serafico, e romano da Provincia dos Algarves,* Lisboa, 1744 [*P-Ln* R 23678 P]**

p. 60 [...] os Cantores do Coro com sobrepellizes, principiaráõ estes o V. *Tantum ergo Sacramentum*, tocando-se o orgaõ suavemente flautado; e continuando os mais [...]

p. 239 [...] Em tudo o que os ditos Cantores houverem de entoar ao orgaõ, será sempre no meyo do Coro, e não aos lados, de tal sorte que se percebão de todos; para o que se flautará o orgaõ, quando seja preciso; porèm os Canticos se entoaráõ junto às cadeiras, como he uso na Provincia.

p. 247 [...] E no que se costuma cantar alternativamente com o orgaõ, tangerá este aos versos, de tal sorte a compasso, e com o mesmo ar, e mediaçaõ que naõ exceda, ou gaste mais tempo daquelle, que gastou o Coro em cantollanos, suspendendo-se logo que o Coro entrar, e naõ cantando o Coro huma cousa, e o orgaõ tangendo outra, taõ differente, quanta he a confusaõ, e dissonancia, que se vê em alguns Coros. Porèm nos Canticos solemnes de *Magnificat*, e *Benedictus* seraõ os versos mais dilatados no orgaõ, em respeito da incensaçaõ do Coro. [...]

pp. 288-289 [...] preentoará o Hymno *Te Deum laudamus*, o qual com as mãos *ante pectus* levantado pelo Hebdomadario, logo immediatamente responderá o Coro: *Te Dominum confitemur*, entrando entaõ o orgaõ com o Cantor mayor no meyo do Coro a entoar: *Te aeternum Patrem, &c.* Desta maneira alternativamente se irá cantando atè o fim, dizendo sempre os do Coro o V. *Te ergo quaesumus,* de joelhos com as faces para o Altar, e as mãos *ante pectus* [...]

pp. 305-306 [...] Nos Conventos porèm de poucos sacerdotes, e tambem naquellas occasiões, em que os Religiosos forem officiar alguns Officios, ou funções Ecclesiasticas a outras Igrejas, por cujo motivo ficaõ poucos no Coro para cantar as ditas Horas [= Horas menores], e Missa Conventual, poderáõ nas taes occasiões usar o dito orgaõ, observando os Cantores na alternativa da entoçaõ o seguinte. Tendo-se dito no principio *Gloria Patri*, logo immediatamente o Cantor mayor se irá collocar no meyo do Coro com genuflexaõ, e alli entoará o Hymno com o primeiro Psalmo, flautando-se o orgaõ, para os do Coro perceberem os versos. [...]

p. 353 [...] trataõ das Ladainhas, os quaes sómente as mandaõ duplicar no sabbado Santo, e Vigilia de Pentecostes; e todas as mais mandaõ dizer com rito semiduples, como se vê praticar-se tanto nas Igrejas dos Regulares, como dos Seculares. Pelo que infallivelmente se ha de cantar a dita Ladainha [= da N. Senhora] com rito semiduples, excepto os Kyrios, que seraõ duplicados pelos Cantores, e Coro na fórma costumada; e depois diraõ os Cantores sómente: *Pater de Coelis Deus*; e os do Coro responderáõ com o orgaõ: *Miserere nobis;* e desta sorte se iraõ cantando todos os mais versos atè o ultimo *Agnus Dei*, ou tambem alternativamente, como se costuma em alguns Coros, dizendo os Cantores: *Sancta MARIA, ora pro nobis*; e os do Coro com o orgaõ: *Sancta Dei Genitrix, ora pro nobis.* Deste, ou de outro modo cantados todos os versos, principiaráõ logo immediatamente os Cantores a Antifona: *Tota pulchra es MARIA*; e repetindo-a o Coro com o orgaõ flautado, se dirá no fim o seu Verso, ou Oraçaõ [...]

Anexo X

Fr. João de S. José do Prado, *Ceremonial moderno da Provincia da Arrabida, segundo o rito romano e serafico,* Lisboa, 1752, pp. 92-93 [*P-Cug* J.F. 41-6-11]

Trat. II, Cap. XVIII.
Do Officio do Organista

278 SEndo o Orgaõ (regularmente fallando) instrumento Ecclesiastico para culto, e louvor de Deos, posto que tambem serve de allivio, e descanso aos que cantaõ, e de supprir algumas cousas do Officio Divino; sejaõ advertidos os Organistas, que tanjaõ em tom grave, devoto, e bem ordenado, sem que nelle entremettaõ tom profano, ou menos honesto, por assim o prohibir o Sagrado Concilio Tredentino *De Observandis, & evitandis in Celebratione Missae.*

279 TOdas as Domingas *per annum* tem Orgaõ a Matinas, e Missa; exceptuando-se desta regra as Domingas do Advento, e Quaresma nas quaes se naõ tange Orgaõ: sómente na terceira do Advento, e quarta da Quaresma, se toca á Missa, como se observa na santa Basilica Patriarchal, e na Real de Mafra. Tambem se tange Orgaõ em todas as festas duples, a Vesperas, Matinas, e Missa. Nas semiduples, e infra octavas só á Missa se toca Orgaõ, excepto no tempo do Advento, e Quaresma, que se naõ toca Orgaõ, senaõ nas festas Classicas, e de Nossa Senhora, ou em alguma Missa nova, ou tambem Missa votiva por Acçaõ de graças.

280 TAnge-se Orgaõ na Vigilia do Nascimento de Christo, ainda que naõ venha em Dominga, por ser costume inveterado, que faz ley: como doutamente diz o Padre D. Leonardo, e tambem o manda o Ceremonial reformado de Benedicto XIII., porque diz que em todos os duples, assim no Advento, como na Quaresma, se toca Orgaõ. Póde-se tanger Orgaõ nas Missas das Ladainhs em toda a parte; na festa dos Innocentes em qualquer dia, na Vigilia da Epiphania, e na da Ascensaõ, e na Missa da Vigilia de Pentecostes. Nas Vigilias de jejum, e ferias se naõ tange Orgaõ.

281 NAs Missas solemnes se tange Orgaõ aos *Kyries*, ao *Gloria*, e no fim da Epistola; porèm o Gradual o deve cantar o Coro, como tambem o *Credo*, sem interposiçaõ de Orgaõ. A Offertorio, *Sanctus Agnus Dei,* accompanha o Orgaõ a cantorîa; no mais tempo de *Sanctus* até á Communhaõ toca flautado em quanto o Coro está em silencio. Nas Missas de Defuntos naõ ha Orgão.

282 TAmbem deve tanger quando na Igreja entrar Rey, Rainha, Principe, Bispo Diocezano, Cardeal, e Nuncio Legado, até terem chegado ao Altar, e feito Oraçaõ.

283 DEve o Organista ter muito cuidado em o Orgaõ, que esteja fechado, bem guardado, limpo de pó, e affinado, e saber quando ha de tanger, e a Solemnidade de quem se reza, para fazer tudo com a devida perfeiçaõ, que

para acto taõ serio se requer. Nunca toque cousa, que naõ seja seria, considerando o lugar em que está, e ser o Orgaõ dirigido ao louvor Divino, e naõ a cousas profanas.

Anexo XI

Ceremonial dos religiosos carmelitas descalços, segundo o rito romano, para o uso da congregação de Portugal, traduzido do Hespanhol, Lisboa, 1799, pp. 97-99 [*P-Ln* R. 6082 A]

CAPITULO XI.
Do Officio do Organista

O Orgão he propriamente instrumento Eclesiastico, e destinado na Igreja de Deos para os seus cultos, e louvores. Bem sabido he pelas Divinas Letras quem primeiro usou deste instrumento; e a Igreja o adaptou para as suas funções, com a condição de que nellas se não tocassem tons profanos, e indecentes, mas só os que excitão os Fieis á devocação, e piedade Christã, como expressamente se vê mandado pelo Concilio de Trento.

§ UNICO
Dos dias, e funções, em que se póde, ou não tocar o Orgão

373 EM todos os Domingos, e Festas do anno se póde tocar o Orgão no Officio, e Missa, exceptuando o tempo do Advento, e Quaresma, no qual he prohibido o tocar-se no Officio, e Missa das Domingas, e Ferias. Na Dominga terceira do Advento, e quando nessa semana se repete a Missa da mesma Dominga, e na Dominga quarta da Quaresma, póde tocar-se o Orgão só á Missa. Na Vigilia do Natal tambem se póde tocar das Laudes para diante, por ser Officio duples, e festivo. Na Quinta feira Santa ha de tocar-se á Missa, e só até o fim do *Gloria*; e na Sabbado Santo desde a entoação do mesmo Hymno para diante.

374 Nas Festas, que se celebrão no Advento, e Quaresma, como são a Conceição de nossa Senhora, S. Thomé, S. Matthias, N. P. S. José, a Annunciação de nossa Senhora, e outras que occorrerem, e da mesma sorte nas Missas de nossa Senhora, que entre nós se cantão nos sabbados; e nas mais Missas votivas solemnes, tambem se ha de tocar o Orgão.

375 Nas Missas das Ladainhas maiores, e menores; no dia dos Innocentes, ainda que não seja Domingo; na Vigilia da Epifania, Ascensão, e Espirito Santo, não he prohibido o tocar-se o Orgão; mas não se ha de tocar no Officio, e Missa daquellas Vigilias, e Ferias, em que se jejua, e os Ministros usão de Planetas plicadas.

376 Ha de tocar-se o Orgão nas Vesperas cantadas desde que o Officiante chega á Igreja até se fazer sinal para principiarem. E logo aqui se advirta, que os Psalmos de Vesperas, Matinas, e Laudes cantadas sempre devem ser alternadas a córos, sem que hajão versos entoados, e acompanhados pelo Orgão. As Antifonas antes dos Psalmos sempre devem ser cantadas por todo o Coro sem Orgão; e na repetição depois dos Psalmos, se as Vesperas forem solemnes, tambem as Antifonas hão de ser cantadas pelo Coro sem acompanhar o Orgão; e se as Vesperas forem menos solemnes, póde ser a Antifona entoada, e acompanhada pelo Orgão.

377 O Hymno nas Vesperas menos solemnes ha de ser alternado a córos, acompanhando o Orgão em cheio todas as estrofes delle; e nas Vesperas mais solemnes será o Hymno alternado entre o Coro e os Cantores, cantando todo o Coro huma estrofe com o Orgão em cheio, e os Cantores cantaráõ a outra com o Orgão flautado. Advertindo, que nesta circumstancia do Hymno alternado entre o Coro, e os Cantores, a primeira, e ultima estrofe do Hymno sempre a ha de cantar o Coro; e por isso se succeder que a ultima pertencesse aos Cantores, logo que elles a principiarem, a continuará o Coro.

378 O verso no fim do Hymno nunca he acompanhado com o Orgão, nem a Antifona de *Magnificat* antes, e depois do Cantico. Este nas Vesperas menos solemnes ha de ser cantado a córos, mas com mais pausa do que os Psalmos, e acompanhado todo pelo Orgão cheio: nas Vesperas mais solemnes o Coro todo ha de cantar todos, e cada hum dos versos acompanhado pelo Orgão cheio, e no fim de cada verso, suspendendo-se a cantoria, ha de metter-se de permeio o intervallo do Orgão flautado, o qual será mais, ou menos extenso, conforme for tambem mais, ou mesnos dilatada a thurificação; porque em quanto esta não finalizar, não se ha de cantar o *Gloria Patri*. O *Benedicamus Domino* não se acompanha com o Orgão, mas só quando o Coro responde *Deo gratias*. A Antifona final tambem se acompanha quando he cantada.

379 Nas Matinas, ou sejão todas cantadas, ou parte dellas, ha de acompanhar-se o Hymno com a diversidade que fica dita. O *Te Deum* he sempre cantado a córos, e acompanhado com o Orgão cheio, exceptuando o verso *Te ergo*, etc. que será flautado. Nas Matinas solemnes, e que todas são cantadas, não está em uso o tocar-se o Orgão no fim dos Psalmos, e entoar-se a Antifona, como se disse das Vesperas menos solemnes, e por isso deve o Coro cantar todas as Antifonas antes, e depois dos Psalmos. Nas Laudes ha de praticar-se o mesmo que fica dito das Vespera. Nas Matinas da Semana Santa he prohibido tocar-se o Orgão, ou outro qualquer instrumento.

380 Em Prima na Vigilia do Natal, em Tercia no dia do Espirito Santo, e em Noa do dia da Ascenção do Senhor acompanhará o Orgão os Hymnos, e os Psalmos, sendo estes cantados a córos, e os Hymnos alternados entre o Coro, e os Cantores, como se disse das Vesperas mais solemenes. Nas mais occasiões permitte o Ceremonial dos Bispos, que aonde houver costume de acompanhar

o Orgão os Hymnos, e Psalmos nas Horas menores, se possa continuar; mas ha de ser alternando o Coro os Psalmos, sem haver versos entoados pelos Cantores. As Antifonas das Horas menores não se acompanhão com Orgão; mas o uso tem introduzido acompanhar os Responsorios das mesmas horas.

381 Na Missa cantada ha de tocar-se o Orgão, quando o Celebrante entrar na Igreja, até que se principie a Missa. O *Kyrios* podem ser alternados entre o Coro, e os Cantores, entoando estes os quatro, e cantando aquelle sinco: o *Gloria* será sempre cantado, ou a córos, ou alternando o Coro com os Cantores, attendendo ás vozes, e á solemnidade da Festa, acompanhando sempre o Orgão. Tambem este ha de tocar hum pequeno espaço de tempo entre o fim da Espistola, e principio do *Gradual*. O *Credo* não póde ser acompanhado com Orgão; e quando muito, só se poderá tocar flautado, como alguns Authores admittem. Mais se ha de tocar o Orgão em cheio do fim do Offertorio até o Prefacio: acompanha os *Sanctus* ou cantados pelo Coro todo, ou entoando os Cantores alguma parte delles; e depois tocará flautado até á elevação, e reposição do Calis, que então ha de tocar cheio para acompanhar o *Benedictus, qui venit*, etc. Dahi até o *Pater noster* toca flautado, e cala até os *Agnus*, dos quaes não sendo grande a solemnidade, podem os cantores entoar o segundo, e a todos acompanha o Orgão, tocando depois flautado até á Comunhão. Daqui para diante só ha de tocar o Orgão para acompanhar o Coro, quando responde *Deo gratias*, e ultimamente desde que se acaba a Oração da Antifona, até que o Celebrante se aparte do Altar, e será em cheio.

382 Todas as vezes que se expuzer, e repuzer o Santissimo Sacramento, ou se der a benção com elle, ha de tocar-se o Orgão, mas com a diversidade de se tocar flautado, quando os Cantores principão, e no tempo da benção, e cheio quando canta o Coro: e no tempo em que o Santissimo está exposto de tarde, terá o Organista cuidado de tocar a miudo o Orgão, mas que seja flautado. Tambem se ha de tocar o Orgão na *Salve* solemne de noss Senhora, nas Novenas, e sempre que se cantar o *Te Deum*. Tambem se tocará nas entradas do Pregador para o Pulpito; todas as vezes que a Communidade descer á Igreja a beijar a mão ao novo Sacerdote; e na Vigilia do Natal na occasião de se darem boas festas.

383 Quando em as nossas Igrejas entrarem as Pessoas Reaes, Cardeal, Legado, Nuncio, Bispo, ainda que não seja Diocesano, e N. M. R. P. Prior Geral, quando chega a algum Convento para visitar, ha de tocar-se o Orgão, notando que não se tocará em cheio, quando as mencionadas Pessoas estiverem orando, ouvindo, ou dizendo Missa, mas só flautado nesse tempo para não causar perturbação; e e cheio só se ha de tocar nas entradas, e sahidas.

384 Nos Officios, e Missas de Defuntos, Responsorios, e enterros não se toca Orgão; e ainda que a estas funções funebres venhão assistir algumas das Personagens assima referidas, não se lhes tocará o Orgão nessas occasiões,

ainda que entrem na Igreja. Nos enterros dos Parvulos permitte-se tocar o Orgão.

385 Ultimamente advirta o Organista, que para todas as funções ou do Coro, ou da Igreja deve conferir, e ajustar com o Mestre ds Ceremonias, e Cantor mór o que se ha de tocar, e a maior, ou menor pausa, que ha de haver, para que se não córte pelas ceremonias da Igreja, nem se falte ao que no Coro se deve praticar.

Anexo XII

Manoel da Graça, *Ceremonial, e ordinario monastico, dirigido e disposto conforme as leis da Igreja Romana, e os antigos e louvaveis costumes da sagrada e real congregação de Nosso Padre S. Jeronymo de Portugal,* Coimbra, 1784-94, pp. 42-43, 62-66 [*P-Cug* J.F.-45-1 A1]

8 No fim da Capitula, em quanto o Coro responde *Deo gratias*, fará o Cantor primeiro inclinaçaõ ao Hebdomadario, para entoar o principio do Hymno, o qual proseguiráõ os Cantores, e o continuará o Coro até ao fim da primeira Strophe. A segunda Strophe será entoada pelos Cantores, em voz intelligivel, se tocar o Orgaõ, e quando naõ, será o Hymno todo Cantado a Coros, e o do Hebdomadario cantará a primeira, e o outro Coro a segunda, e deste fórma se proseguirá até ao fim. Nas festas principaes cantará o Coro huma Strophe, e os Cantores outra, acompanhados com o Orgaõ.

9 Naõ entoaráõ nunca os Cantores duas Strophes dos Hymnos junctas, nem tambem dois versos dos psalmos, nem a ultima Strophe, nem o verso *Gloria Patri*, e se o Coro tiver dito as Strophes, ou versos antecedentes, tocará o Orgaõ alguns compassos, estando o Coro em silencia, e depois cantará os ditos versos.

10 Na resposta do verso, depois do Hymno, encomendará o primeiro Cantor a antiphona da Magnificat ao Hebdomadario, com inclinaçaõ mediocre, e principiada ella, a proseguiráõ os Cantores, e a continuará o Coro, se o officio for duples, e depois entoaráõ o cantico, o qual se proseguirá a Coros, e nas festas principaes cantará o Coro hum verso, e os Cantores outro, e isto mesmo observará com outros canticos Evangelicos, aos quaes todos poderá acompanhar o Orgaõ, e nenhum dos seus versos será entoado pelos Cantores.

Capitulo XII (pp. 62-66)

Do organista

1 EM todas [sic] os nossos Mosteiros haverá Orgaõ, e Organista, o qual deve saber com perfeiçaõ a arte da Muzica, e ser destro no toque do Orgaõ, e

este terá companheiro para servir com elle, ás semanas, e em outras quaesquer occazioẽs de impedimento, ao que devem os Prelados applicar o seu cuidado; porque com hum só organista naõ póde o Coro ser bem servido.

2 Em todos os dias do anno se tocará o Orgaõ nos nossos Mosteiros, aos Officios Divinos, e Missa, á excepçaõ das Domingas do Advento, e Quaresma, e das suas ferias, porém desta regra se exceptua a terceira Dominga do Advento, e a quarta da Quaresma, nas quaes se permitte Orgaõ, e tambem se exceptua a Quinta feira da Cea do Senhor, na qual se toca o Orgaõ só á Missa, e o Sabbado Santo em que se toca á Missa, Vesperas, e Completas. Tambem se naõ deve tocar Orgaõ nos Officios, e Missas dos defuntos. se toca á Missa, Vesperas, e Completas. Tambem se naõ deve tocar Orgaõ nos Officios, e Missa dos defuntos.

3 O Orgaõ se tocará aos Officios Divinos na fórma seguinte. A Vesperas, sendo do rito duples, se tocará o Orgaõ no fim do primeiro Psalmo, em quanto os Cantores repetem a primeira Antiphona entoada, e o mesmo se fará no fim dos outros Psalmos. Ao Hymno tocará no fim da primeira strophe, em quanto os Cantores repetem a segunda, e o mesmo fará em todas as mais, cantando o Coro huma, tocando o Orgaõ á outra, para os Cantores a entoarem; e poderá tambem o Orgaõ acompanhar a que canta o Coro. Se a ultima strophe pertencer aos Cantores, estes se calaráõ, e o Orgaõ tocará alguns compassos depos da penultima, paraque o Coro cante a ultima, e o mesmo fará no Hymno *Te Deum* a respeito do verso *Te ergo quaesumus*, e da strophe *Tantum ergo Sacramentum* do Hymno *Pange lingua gloriosi,* e tambem a respeito do verso *Gloria Patri*, porque tanto este verso, como aquellas strophes, e tambem as dos Hymnos devem ser cantadas sempre pelo coro todo.

4 Nos dias mais festivos naõ tocará o Orgaõ no fim dos Psalmos, e as Antiphonas se repetiráõ cantadas, e dos Hymnos cantará o Coro nestes dias huma strophe, e os Cantores outra, e tudo será acompanhado pelo Orgaõ, o qual tambem poderá acompanhar os Canticos Evangelicos, dos quaes nenhum verso será entoado em dia algum.

5 Nas Matinas, e Laudes se observará o mesmo que dizemos nas Vesperas, e tambem no Hymno *Te Deum* será hum verso cantado pelo Coro, e outro entoado pelos Cantores, á excepçaõ das festas principaes, nas quaes cantaráõ os Cantores o verso que haviaõ de entoar.

6 Quando os Officios Divinos se celebrarem com assistencia de Ministros paramentados, tocará o Orgaõ quando elles entrarem no Coro, e continuará até se principiar o Officio, e tocará tambem quando sahirem.

7 Nos dias de rito semiduples naõ deve tocar o Orgaõ no fim dos Psalmos, porque entaõ se cantaõ as Antiphonas, porém tocará aos Hymnos, e Canticos na fórma sobredita.

8 Tocará tambem o Orgaõ aos Hymnos das Horas menores, das quaes poderá acompanhar os Psalmos, e será hum verso destes cantado pelo Coro, e

entoado o outro pelos Cantores, e no fim dos Psalmos seraõ cantadas as Antiphonas, e naõ entoados ao Orgaõ.

9 Ás Missas tocará logo depois da repetição do Introito, para os Cantores entoarem o primeiro Kyrie, e logo acompanhará o segundo, que será cantado pelo Coro, e assim se hirá alternando até ao fim. Do Hymno Angelico será hum verso cantado pelo Coro, e outro entoado pelos Cantores, e o Orgaõ acompanhará tudo, porém nas festas mais solemnes, cantaráõ os Cantores o verso que lhes tocar.

10 Acabada a Epistola tocará o Orgaõ, em quanto os Cantores dizem entoado o Psalmo, e o primeiro verso do Gradual, porque deste costumamos só cantar a Alleluia com o seu verso; e se depois deste cantado medear algum tempo entre elle, e o Evangelho tocará o Orgaõ em quanto aquelle se naõ canta, e depois delle se houver Sermaõ, tocará tambem em quanto o Prégador sobe para o pulpito, e se prepara para principiar.

11 Poderá o Orgaõ acompanhar o Credo, porém nenhum dos seus versos será entoado pelos Cantores, os quaes poderáõ cantar hum verso, e o Coro outro. Depos de cantado o Offertorio, tocará o Orgaõ até ao principio do Prefacio, e no fim delle tornará a tocar para se dizerem os versos *Sanctus*, a respeito dos quaes se procederá na forma que dissemos dos *Kyrios*, e acabados elles tocará flautado, com som grave, e sonoro até ao fim da elevaçaõ, e depois acompanhará o *Benedictus qui venit*, cantado pela Communidade, com o verso *Hosana*, e acabado elle continuará a tocar flautado até o *Pater noster*.

12 Acompanhará o *Agnus Dei* sendo o primeiro, e ultimo entoado pelos Cantores, e o segundo cantado pela Communidade, e nas festas mais solemnes seráõ o primeiro, e o ultimo cantados pela Communidade, e os Cantores cantaráõ o segundo, e acabado elle, tocará até ao fim da communhaõ. Tocará tambem em quanto se diz o Evangelho ultimo d Missa, e se o Coro for na Capella mór, continuará a tocar até o Celebrante, e Ministros sahirem della.

13 Alem das sobreditas occazioẽs tocará o Orgaõ em todas as mais funçoẽs festivas da Igreja, assim como nas Procissoẽs do Sacramento, e de acçaõ de graças; nas entradas, e procissoẽs dos Noviços, e em outras mais occazioẽs, como saõ aquellas, em que entra nas nossas Igrejas alguma pessoas Real, ou constituida em dignidade Ecclesiastica superior, e tambem na primeira entrada, e recebimentodo nosso Reverendissimo, e em outras mais, que naõ individuamos, porque as ditará a razaõ.

14 Quando o Abbade celebrar Pontifical, tocará o Orgaõ assim que elle entrar na Igreja, e continuará até elle se acabar de paramentar, ou até se principiar a hora, que se ha de celebrar, e no fim della, tornará a tocar até á sahida da Igreja.

15 Nas occazioens que naõ forem do cõmum, conferirá o Organista com o Mestre das Ceremonias, e com o Corrector do Canto, para saber o que ha de

fazer, e se conformar com o Coro. Ainda que esteja no Orgaõ, terá sempre a cabeça descoberta em todas as occazioens, em que os Monges devem estar descobertos em o Coro. Nos intervallos da Missa, em que se naõ toca o Orgaõ, assim como desde o fim do Hymno Angelico, até ao fim da Epistola, e desde o pricipio do Evangelho, até ao fim do Credo, se este naõ for acompanhado com o Orgaõ, e em quanto se canta o Prefacio, e do principio do *Pater noster*, até ao *Agnus Dei* virá o Organista para o Coro, e o mesmo fará aos Psalmos de Vesperas, Matinas, e Laudes, porem esta regra tem excepçaõ no nosso Mosteiro de Belem, quando se tocaõ os Orgãos grandes.

16 Terá o Organista o ouvido sempre prompto, para ouvir a campainha, que o aviza para principiar, ou acabar de tocar. Nas occazioens, em que houver pluviaes no Coro, tocará alguns compaços entre os Versos dos Canticos Evangelicos, para dar tempo ás thurificaçoens do Altar, e do Coro, e neste particular o ensinará o costume.

17 No toque do Orgaõ se haverá o Organista com aquella modestia, que pede a gravidade Religiosa, naõ tocando nelle couza alguma profana, e que divirta aos fieis da devocaçaõ, com que devem assistir nos sagrados Templos. Dará o tom para aquillo, que se houver de cantar no Coro, confórme o pedir, ou lhe encomendar o Corerector do Canto. Assim que pozer as maõs no Orgaõ para o tocar, se lembrará logo dos Canticos, com que os Espiritos Angelicos estaõ louvando continuamente á soberana Magestade no Céo, e fará diligencia pelos imitar, levantando o pensamento a Deos, e implorando a assistencia dos seus Divinos auxilios.

18 Terá o Organista muito cuidado na limpeza do Orgaõ, e o terá sempre fechado, e a bom resguardo.

19 Nos Mosteiros aonda houver hum só Organista, será este izento do Officio de Hebdomadario, e de todos os mais que forem incompativeis com o seu.

A sagrada Congregaçaõ permitte Orgaõ em todas as Missas em que os Ministros sagrados uzaõ de Dalamtica, e Tunicela, ainda que a cor seja roxa, porem na terceira Dominga do Advento, e quarta da Quaresma tocará só á Missa e naõ às Vespera se foram da feria, nem ás mais horas, e naõ tocará nunca nas Missas, e Officios de Defuntos.

Anexo XIII

Ceremonial monastico reformado da Congregação de S. Bento de Portugal, Lisboa, 1820, pp. 22-24 [*P-Ln* R 6204 A]

CAPITULO X.
Do Organista.

1º O Organista deve com todo o cuidado evitar musicas indiscretas, e profanas, donde possa resultar escandalu, e tão sómente adoptar aquellas, que pela sua gravidade, e seriedade sejão correspondentes á magestade do Culto Divino, e proprias a alimentar a piedade dos Fieis. A ordem, que se deve guardar, he a seguinte.

2º Em todas as festas duplices acompanhará com o orgão o Hymno *Te Deum laudamos*, e todos os mais Hymnos, Paslmos, e Canticos, que nas dictas festas se cantarem assim nas Horas nocturnas, como diurnas, excepto o directaneo das Matinas *Domine quid multiplicati sunt*, e o das Laudes *Deus misereatur*, que se dirão a Choros sem orgão. Exceptuão-se tambem os Psalmos, e Canticos do ultimo triduo da Semana maior, que se cantarão sem orgão.

3º Nas mesmas festas duplices, nas Matinas, Laudes, e Verspera depois de cada Psalmo se toacrá, em quanto se entoa a antiphona, que antes de cada Psalmo se cantou, tirando a ultima de cada Nocturno, e a ultima de Laudes, e Vesperas, que depois do Psalmo se cantará toda, o que se guardará tambem, quando os Nocturnos tem huma só antiphona. Assim mesmo nunca se tocará á antiphona depois do *Benedictus*, e *Magnificat*, nem á das Horas menores, ainda que se psalmeem com orgão. A do *Nunc dimittis* se cantará acompanhada com orgão. A antiphona *Ave stella matutina* será toda cantada, e acompanhada com orgão todas as vezes, que o Cantico *Benedictus* for cantado; nos mais dias duplices será cantada sem orgão. A antiphona de Nossa Senhora no fim de Completa, com a sua addição *Conceptio tua*, sempre que se cante, será acompanhada com orgão.

4º Nos dias de primeira classe será acompanhado com o orgão o *Deo gratias* depois do *Benedicamus Domino*, nos outros dias duplices tambem tocará o orgão, em quanto o Convento entoa em tom baixmais o *Deo gratias* depois do dicto *Benedicamus*.

5º Advirta-se, que os versos *Gloria Patri*, e *Benedicamus Patrem et Filium* do Cantico *Benedicite*, e os ultimos ramos dos Hymnos nunca serão entoados com o orgão, mas sempre serão cantados, e acompanhados com o mesmo orgão, ainda que o verso antecedente fosse cantado do mesmo modo; memso se poderão entoar com o orgão os dous versos antecedentes successivamente, a fim que os sobredictos sejão cantados. O mesmo se guardará com estas estrophes *Tantum ergo sacramentum* etc. *O Salutaris Hostias* etc. *O Crux ave*

spes unica etc. *Quaesumus Auctor omnium* etc. e *Te ergo quaesumus* do *Te Deum*.

6º Advirta mais o Organista, que nos versos do Cantico *Magnificat*, quando as Vesperas forem capituladas por paramentados, e ao *Kyrie* das Missas, em que se thurifica o Altar, faça as clausulas mais largas, para que haja tempo de incensar. Em todos os mais Psalmos, Hymnos, e Canticos dará sempre tempo, para que possão entoar-se os versos pausadamente.

7º Nas Missas duplices se cantará o *Gloria in excelsis* todo acompanhado com o orgão; nas outras Missas será hum verso cantado, outro entoado, acompanhado tudo com o orgão. Isto mesmo se observará a respeito do *Credo*; porêm nas Missas, que não tiverem orgão, será cantado todo a choros. Os *Sanctus*, e *Agnus Dei* nas Missas, que tem orgão, em todo, e qualquer dia serão acompanhados com o mesmo orgão hum verso cantado, outro entoado. Toca-se tambem o orgão desde que acaba de cantar-se o Offertorio até ao principio do Prefacio, e desde que acaba de cantar-se *Sanctus* até á segunda elevação da Hostia, e mais flautado entre a primeira elevação, e a do Caliz. Toca-se tambem desde que acaba de cantar-se o *Agnus Dei* até que se comece a antiphona Communiao. Nos dias, em que commungar o Noviciado, e Choristado se cantarão com o orgão as duas estrophes *Tantum ergo* etc. e *Genitori*, as quaes serão cantadas sem orgão, quando a Missa o não tiver. Ultimamente se tocará ao *Deo gratias* depois do *Ite Missa est*, que nas primeiras classes he cantado, nos outros dias he entoado baixo; o mesmo se obserará com o *Dei gratias* do *Benedicamus Domino* nas Missas, que tem orgão. Nas mesmas Missas se tiverem Sequencia, esta será cantadas a choros, e acompanhada com o orgão.

8º Aquella Hora, que se cantar antes da Missa maior, não sendo em dia duplex, não tem orgão.

9º A todas as Missas se toca orgão, excepto ás seguintes. As Missas de feria, que não tiverem *Alleluia* depois da Epistola, tambem não tem orgão, excepto a Vigilia de Natal, em que se principia a tocar orgão ás Laudes, e dahi por adiante, como nas festas solemnes. Em Quinta Feira de Cêa toca-se orgão á Missa até o *Agnus Dei* inclusivamente. No Sabbado Sancto, e Vigilia de Pentecostes começa-se a tocar ao *Accendite*. Tambem se não toca orgão nos Domingso desde a Septuagesima até á Paschoa, excepto o quarto da Quaresma. As Vigilias são verdadeiras ferias, e entrão na regra dada no principio deste nº. Nos Officios, e Missas de Defunctos nunca se toca orgão. Advirta-se porêm, que se orgão se fizer necessario para acompanhar alguma musica de vozes, que sem elle não possa executar-se, não ha dia, nem acto algum, em que elle não possa tocar-se, porêm he só para o dicto acompanhamento, e nada mais.

10º Toca-se o orgão nas entradas solemnes dos Prelados, e nos actos pontificais até se começarem os dictos actos, nas festas solemnes, em que ha

quatro ou mais Assistentes com pluviaes á entrada dos Ministros para a Igreja, e o mesmo nas Missas novas.

11º Em todos os Sabbados he acompanhada com o orgão a Ladainha de Nossa Senhora, e a antiphona *Stella coeli*, que depois della se canta. Alguns actos mais, em que deve tocar-se orgão, irão apontados em seus próprios lugares.

[...]

p.514 Da Recepção do Reverendissimo Dom Abbade Geral vinda pela primeira vez ao Mosteiro, ou em Visita [...].

3º Logo que o Reverendissimo entre, se tocará o orgão [...].

[...]

12º Examinado o Sacrario poem-se de joelhos no supremo degráo, canta-se a estrophe *Tantum ergo*, e seguinte com o orgão [...].

Música política: Los embajadores en la vida musical de los siglos XVII y XVIII

Anna Tedesco

Introducción

Es bien conocido el papel relevante que algunos embajadores han tenido en la vida musical de los siglos XVII y XVIII: los nombres de los españoles marqués del Carpio y duque de Medinaceli[1] y del portugués

[1] La bibliografia sobre Gaspar de Haro y Guzmán, marqués del Carpio, cuenta ahora con muchos trabajos dedicados a distintas facetas de su actividad. En el campo musical, nos limitamos a citar el ya clásico Thomas E. GRIFFIN, «Nuove fonti per la storia della musica a Napoli durante il regno del marchese del Carpio (1683–1687)», *Rivista Italiana di Musicologia* 16 (1981), pp. 207-228, y los más recientes entre los estudios de Louise K. STEIN, «*"Para restaurar el nombre que han perdido estas Comedias"* the Marquis del Carpio, Alessandro Scarlatti, and Opera Revision in Naples», in J.-L. COLOMER – G. GALASSO – J. V. QUIRANTE (eds.), *Fiesta y ceremonia en la corte virreinal de Nápoles (siglos XVI y XVII)*, Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2013, pp. 415-446; *idem,* «A Viceroy Behind the Scenes: Opera, Production, Politics, and Financing in 1680s Naples», in S. MCCLARY (ed.), *Structures of Feeling in Seventeenth-Century Cultural Expression,* Toronto: University of Toronto Press, 2013, pp. 209-249; *idem*, «Three Spaniards Meet Italian Opera in the Age of Spanish Imperialism», in M. MURATA – D. FABRIS (eds.), *Passaggio in Italia: Music on the Grand Tour in the Seventeenth Century*, Turnhout: Brepols, 2015, pp. 231-247. Véase también Agostino ZIINO, «Alessandro Scarlatti "Proveditor di chiesa", il marchese del Carpio e l'Arciconfraternita di Santa Maria Odigitria dei Siciliani», in L. DELLA LIBERA – P. MAIONE (eds.), *Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nella Napoli e Roma barocca*, Napoli: Turchini Edizioni, 2014. En cuanto al mecenazgo musical de Luis de la Cerda, IX duque de Medinaceli, la obra de referencia es José Maria DOMINGUEZ RODRIGUEZ, *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel: Reichenberger, 2013.

marqués de Fontes[2] — por ejemplo — son famosos como mecenas de los compositores Alessandro y Domenico Scarlatti, padre e hijo. Como otros aristócratas, los embajadores solían tener formación musical y leer y tocar música, ya que la música formaba parte de la educación del noble. Además, podían tener una especial afición a la ópera, a la música instrumental o al teatro. También podían coleccionar partituras, así como otras obras de arte. Mi intención, sin embargo, no es proporcionar una lista de embajadores más o menos importantes para el desarrollo de la historia musical europea, ni tampoco enumerar los acontecimientos musicales que organizaron, sino proponer una reflexión más amplia en torno al uso de la música en la labor diplomática y a su papel «político» — entre comillas — en los siglos XVII y XVIII[3]. Si la música en general y el mecenazgo musical en particular formaban parte del estilo de vida de la nobleza, y servían para subrayar una preeminencia social, en que sentido se puede hablar de un uso de la música propio de los embajadores? O, dicho de otra manera: qué papel tenía la música en su trayectoria profesional? Creo que se pueda hablar de un uso político de la música, especialmente en lo que se refiere a la música vocal acompañada por un texto, como una herramienta más de la diplomacia. Intentaré demostrarlo a través de algunos casos concretos, utili-

[2] Rodrigo Anes de Sá e Meneses, séptimo conde de Penaguião y tercer marqués de Fontes, fue embajador en Roma hasta 1718, y probablemente empulsó el traslado de Scarlatti a Portugal. Véase Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century,* Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 7; y *idem,* «Novos dados sobre a música no reinado de D. João V», in *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, p. 522. Véase también João Pedro D'ALVARENGA, «Domenico Scarlatti, 1719-1729: O período português», *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8 (1997-98), pp. 95-132 [115]. Sobre el secretario de la embajada portuguesa en la época de Fontes, véase Cristina FERNANDES, *Lázaro Leitão Aranha e la circolazione di modelli culturali e musicali tra Roma e Lisbona nel primo Settecento*, consultable en doi: 10.14615/enbach24 (cons. 27 de Fevereiro 2016).

[3] El intento de situar el fenómeno musical en su contexto político y social es un rasgo importante en la trayectoria de estudios de Manuel Carlos de Brito, embajador de la musicología ibérica, al quién va dirigido mi texto con estima y cariño. Además de los textos citados anteriormente, véanse también «Ópera e teatro musical em Portugal no século XVIII: Uma perspectiva ibérica», in R. KLEINERTZ (ed.) *Teatro y música en España (siglo XVIII)*, Kassel – Berlin: Reichenberger, 1996, pp. 177-186; y «Fonti e documenti riguardanti le relazioni musicali tra Napoli e Lisbona nel Settecento», in P. MAIONE (ed.), *Fonti d'archivio per la storia della musica e dello spettacolo a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, Napoli: Editoriale Scientifica, 2001, pp. 375-386. Sobre la relación entre mecenazgo y coleccionismo musical, véase «Jean IV du Portugal, Collectioneur mélomane, ou mélomane et collectioneur?», in D. HERLIN, C. MASSIP – J. DURON – D. FABRIS (eds.), *Collectionner la musique: Histoires d'une passion*, Turnhout: Brepols, 2010, pp. 71-80.

zando en mi discurso dos conceptos clave. El primero es el de sociabilidad y el segundo, el de autorrepresentación. Ambos conceptos — a menudo entrelazados — son centrales en la vida de la nobleza, muy especialmente para los miembros de la misma que ocupaban cargos políticos.

Los tratados sobre la formación del embajador ideal o las «instrucciones» que dejaba un embajador para su sucesor subrayan la importancia que tenía visitar y recibir a la nobleza de la ciudad de residencia. En el libro *L'ambasciadore politico cristiano,* del siciliano Carlo Maria Carafa Branciforti, príncipe de Butera y conde de Mazarino (muerto en 1695), impreso en 1690[4], se discute el «trato, y conversación, que puede tener el Embaxador con los de la Corte, donde reside»[5]. Carafa observa lo siguiente: «No haze profesión el embajador de vida solitaria, ni ha de gastar todo el tiempo en las audiencias con los Príncipes, o en las juntas con los Ministros» [p. 218] y añade que «no solo es lícito, y conveniente al Embaxador hazer solemnes convites, sino que debe aceptarlos de otros, y en particular donde se acostumbra ser convidado del Príncipe» [p. 225]. Recuerdo que Carafa fue embajador extraordinario delante del Papa en 1683 y que le presentó el tributo de la hacanea blanca[6].

Algo similar, pero con un matiz satírico, se encuentra en dos *Istruzioni agli Ambasciatori* anónimas, publicadas en torno a 1670, y dirigidas, la primera, a un embajador español y, la segunda, a un francés:

> Introduca vostra Eccellenza il far più delle volte tavola, che è spesa necessaria di riputazione e di utile, che per questa via conoscerà il talento

[4] *L'ambasciadore politico cristiano. Opera di Carlo Maria Carafa principe di Butera* [...], Mazzarino: per Giovanni van Berge fiamengo, 1690. En 1691 el libro fue publicado en Palermo por Thomas Romolo en versión castellana, bajo el título *El embajador politico christiano, obra de Carlos Maria Carafa de la Espina* [...] *traducida en español.* Cito de esta edición. Sobre Carafa, véase Giuseppe SCICHILONE, «Butera Carlo Maria Carafa», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1972, vol. XV, pp. 601-602.

[5] *El embajador*, f. 218 (apartado 15).

[6] G. SCICHILONE, *Dizionario Biografico* (v. n. 4). Véase también la *Relatione della solenne cavalcata colla quale... D. Carlo Maria Carafa, principe di Butera... ambasciatore straordinario di Sua Maestà cattolica presentò la chinea alla santità di... Innocentio XI, alli 2di febraro... 1684, scritta da Emanuele Calauti,* Roma: Michel'Ercole, 1684. Sabemos además por Pompeo SARNELLI, *Guida de' forestieri, curiosi di vedere, e d'intendere le cose più notabili della real Città di Napoli,* Napoli: Bulifon, 1688², p. 415 que Carafa participó en los festejos organizados por Carpio para celebrar el onomástico de la reina Maria Luisa de Borbón, el 25 de Agosto de 1685.

di ciascuno sopra quel che passa per la corte, e averà la casa piena di gente nobile, che la servirà e corteggiarà[7].

Ni Carafa ni los dos anónimos mencionan expresamente la música, pero sabemos de la importancia que tenía en las prácticas de sociabilidad del embajador gracias a una multitud de fuentes. Si nos centramos, por ejemplo, en la Roma del siglo XVII, un lugar estratégico para la diplomacia europea, esto resulta evidente. La presencia de diplomáticos en actos sociales con música está testimoniado en los impresos encargados por los mismos diplomáticos, así como en crónicas, avisos, ceremoniales, correspondencia y diarios. Ciñéndonos al caso romano, por ejemplo, podemos mencionar el bien conocido *Diario di Roma*, de Francesco Valesio[8], o el manuscrito del *Diario Bolognetti*, recientemente estudiado por Luca Della Libera y José María Domínguez[9].

Por lo tanto, es ampliamente conocido que la música y, particularmente, la ópera, formaban parte de la vida social cortesana en la época que nos interesa. Como toda la nobleza europea, los embajadores participaban en acontecimientos musicales en las ciudades donde desarrollaban su cargo diplomático. Desempeñaban el doble papel de público (asistiendo a representaciones publicas y privadas, ya que esto formaba parte de la sociabilidad propia de su grupo) y de mecenas (promoviendo espectáculos musicales o protegiendo a músicos, formando esto parte de su autorrepresentación). Estas ocasiones musicales eran, sobre todo, eventos sociales y proporcionaban también la posibilidad de coloquios políticos. A través de la música, por una parte, se construían redes sociales (pensemos en el teatro de ópera como lugar privilegiado de la vida social europea dieciochesca); por otra parte, la música contribuía al lujo y a la suntuosidad de las ceremonias públicas, siendo un medio de negociación y de competencia entre

[7] *Instrutione agli Ambasciatori che assisteranno nella corte di Roma per la Maestà Catolica et il modo che devono tenere per esercitar la loro Ambasciaria,* s.l. [ca. 1675], p. 21. Véase también *Instrutione agli Ambasciatori che serviranno in Roma la Maestà del Rè Christianissimo et il modo che devono tenere per esercitare la loro Ambasciatoria,* s.l. [ca. 1670]. Ambos textos son consultables en la Biblioteca digital de la Bayerische StaatsBibliothek.

[8] *Diario di Roma di Francesco Valesio,* a cura di G. SCANO; con la collaborazione di G. GRAGLIA, 6 vols., Milano: Longanesi, 1977-79.

[9] Luca DELLA LIBERA – José Maria DOMINGUEZ, «Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: Il giornale e il diario di Roma del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano», in C. GIRON-PANEL – A.-M. GOULET (eds.), *La musique à Rome au 17. siècle: Études et perspectives de recherche*, [Roma]: École française de Rome, 2012, pp. 121-185.

embajadores, no sólo en la esfera pública (en las ceremonias oficiales), sino también en la esfera privada (visitas, banquetes, espectáculos varios).

Un género musical político

En una ocasión anterior, tuve la oportunidad de escribir sobre el uso político de un peculiar género musical que nació durante el siglo XVII, la Serenata. Se interpretaba generalmente al aire libre, en un espacio controlado por la embajada o en otro espacio simbólico, y se destinaba a un público de invitados nobles (que podían asistir desde los coches o desde el balcón, mientras que el pueblo podía escuchar desde lejos)[10]. No voy a detenerme sobre este tema, sino que me limitaré a citar una definición de serenata del literato italiano Giovanni Mario Crescimbeni que deja en evidencia la relación que tenía ese género con la política:

> Or si fatte cantate, quando si mettono al pubblico, soglion farsi di notte tempo, e si dicono Serenate; e molte ne abbiamo ascoltate [a Roma] che sono state fatte con somma magnificenza, e splendore dagli Ambasciadori, e da altri Principi, e Personaggi di questa gran Corte[11].

Competir

La serenata podía ser un medio para competir entre dos cortes. Lo veremos a través de un par de ejemplos, centrados, otra vez, en la ciudad de Roma. El primero es el de la reserva del palco que cada embajador tenía en uno o más de los teatros públicos (a finales del siglo XVII, los teatros eran Tordinona, Capranica y Pace) y que causaba a menudo conflictos. El *Diario de Roma* de Francesco Valesio nos cuenta un episodio del año 1710, relacionado con la Guerra de Sucesión Española:

---

[10] Véase Anna TEDESCO, *Mecenatismo musicale e distinzione sociale nell'Italia moderna*, in P. BOUCHERON – J.-Ph. GENET – E. I. MINEO (eds.), *Marquer la prééminence sociale*, Paris: Editions de la Sorbonne, 2014, pp. 303-321.

[11] Giovanni Mario CRESCIMBENI, *L'Istoria della volgar poesia*, Venezia: Basegio, 1731, vol. I, p. 300.

> Mgr. Molines [secretario de la embajada de España en Roma] ha già pagato il palchetto al Capranica per conto del duca d'Uceda ma il M.se di Prié reclama lo stesso palchetto per conto del prencipe d'Avellino, dichiarato dal re Carlo III ambasciatore in questa corte[12].

A propósito de este asunto, puedo citar una vez más el tratado de Carafa (cap. 14, p. 212): «la regla ordinaria es que [el embajador] no ceda por ningún respecto el lugar, o preheminencia que su Señor tiene en legítima posesión».

El segundo ejemplo son las fiestas religiosas de las distintas iglesias nacionales que se celebraban con magnificencia, «ad onore e gloria della nazione», con la intervención del embajador (eran celebres la procesión para la fiesta de la Resurrección en la plaza Navona organizada por los españoles, la procesión «dell'Anima» de los austriacos y la fiesta de San Luis celebrada por los franceses). El *Diario Bolognetti* usa justamente la palabra «gare» (competiciones) para comentar los festejos de una victoria militar de los países reunidos en la Grande Alianza:

> [17 de septiembre de 1691] Le gare tra spagnoli e tedeschi sono state bellissime nelle dimostrazioni d'allegrezza per la scritta vittoria, e se fu bella la festa fatta da' cardenali tedeschi lunedì sera nella chiesa dell'Appollinare, non è stata di minor grandezza l'altra fatta da signori spagnoli nella loro chiesa di San Giacomo a tre cori[13].

Sociabilidad

Además de expresar el nivel político-social del mecenas, la música podía contribuir a crear una red social, muy útil para el desempeño del cargo. Las cartas entre Francesco Del Giudice, cardenal de parte española, y el noveno duque de Medinaceli, Luis de la Cerda, son un

---

[12] *Diario di Roma,* IV (v. n. 8), p. 377 (18 de henero de 1710). Véase otro ejemplo en L. DELLA LIBERA – J-M. DOMINGUEZ «Nuove fonti per la vita musicale romana» (v. n. 9), p. 137: [13 dicembre 1691] «L'altra cagione perché non si reciteranno le due opere in musica nel teatro di Capranica è perché finiti di distribuirsi li palchetti, ne pretendeva uno il signor ambasciatore dell'imperatore, un altro quello di Spagna et un altro il signor cardinale de Furbin. Rappresentata da monsignor governatore a Sua Santità la pretensione, e veduto poteano nascere de li disturbi, dalla prudenza pontificia nacque il divieto».

[13] L. DELLA LIBERA – J-M. DOMINGUEZ, «Nuove fonti per la vita musicale romana» (v. n. 9), p. 136.

ejemplo de como la música podía crear complicidad y reforzar la confianza.

Nacido en Nápoles en 1647, Del Giudice fue nombrado cardenal en 1690 (probablemente gracias al duque Medinaceli). Pertenecía a la familia de los príncipes de Cellamare y duques de Giovenazzo, una nobleza bastante reciente. Actuó como cardenal protector de la corona española cuando se convirtió en embajador interino en Roma a la muerte del conde de Altamira (1698-1700). Fue luego virrey de Sicilia (1702-1705) y, finalmente, Inquisidor General de España en 1711. Sin embargo, como consecuencia de su oposición a los regalistas y a los conflictos con la princesa de los Ursinos antes y con Alberoni después, cayó en desgracia y regresó a Italia en 1717, donde murió en 1725.

Su correspondencia con Medinaceli — todavía inédita — se conserva en el archivo de la Casa Ducal de Medinaceli. La mayoría de las cartas pertenece a los años 90 del siglo XVII y está relacionada con asuntos políticos. Sin embargo, el cardenal y el duque intercambian constantemente información y comentarios sobre la vida musical de Nápoles y de Roma, ciudades donde ambos residían, pero no siempre al mismo tiempo, ya que, en la primera parte de la correspondencia, Medinaceli era embajador en Roma y, en la segunda, virrey de Nápoles.

El interés que presentan estas cartas — desde mi punto de vista de historiadora de la música — no está sólo en los detalles musicales que refieren, sino en su peculiar tono íntimo y coloquial. Podemos verlo ya en la primera carta, fechada 14 de enero de 1692, donde aparece una referencia a la ópera. Medinaceli ridiculiza a Giudice porque esta en Pulla, en donde no hay teatros y solo se puede ir de caza:

> El sábado se dió principio a las operas [*Eraclea* e *Il ratto delle Sabine*] en el teatro de Tor di Nona y cierto vale mas un rato de ellas que toda la Pulla con sus llanuras bosques cazas y chimeneas; pero solo lo digo a V. Em. por referirle la novedad pues no pretendo darle envidia con lo que no juzgo darle gusto g. D.s[14].

Me parece evidente que la afición musical contribuye a crear familiaridad y confianza entre ellos. Este tipo de ironía es constante en todo el epistolario: Medinaceli se compadece a menudo de Del Giudice porque está lejos de la ciudad, o porque no puede asistir a la temporada

[14] Medinaceli a Del Giudice, Roma (14 de henero de 1692), minuta, ACDM, AH, leg 24 r 4.

operística de Nápoles, o porque las óperas romanas son malas en comparación de las comedias estrenadas en Nápoles. Por ejemplo, escribe el duque:

> Aquí no se ofrece novedad alguna, y ahora me dispongo para oír la prueba de todos los tres actos de la segunda ópera [*La caduta de Decemviri*], con algunos de estos caballeros, y más gustoso estuviera V. Em. oyendo a estas buenas músicas, que lo estará en la Audiencia del Santísimo[15].

Muchas cartas se detienen en la demolición del Teatro Tor di Nona, ordenada por el Papa Inocentio XII (1697). También llaman la atención las muchas referencias a Ángeles o a virtudes Angélicas, que aluden a la amante del duque, la cantante Angela Voglia, la Giorgina. Vida política y vida musical se entrelazan constantemente: por ejemplo en 1694 Del Giudice viaja a Nápoles y es recibido por el entonces virrey, el conde de Santisteban. Este último lo lleva a teatro, donde se canta *Alfonso il sesto re di Castiglia*, con libreto de Matteo Noris. El 2 de diciembre, Del Giudice le escribe a Medinaceli excusandose por no haber contestado antes a dos de sus cartas:

> [...] en justificación devo (sic) referir a V. E. como aquella tarde, pagué la visita al S. Virrey y después de haverme (sic) puesto a la obediencia de mi señora la Virreyna me vi precisado a ver la comedia con su Excellencia, con que no huvo tiempo después para escribir; encargué a Antonio [su sobrino] el dar cuenta de todo a V.E[16].

Al dia siguiente, Del Giudice añade un comentario sobre la ópera, que le parece «desconsoladísima». Algunos dias después, vuelve a verla, y escribe: «El domingo por la noche el Señor Virrey nuevamente me convidó y salió algo mejor de la antecedente»[17].

A pesar de los detalles sobre la temporada de ópera napolitana, la finalidad del viaje es fundamentalmente politica, no musical: Del Giudice tiene que averiguar si la nobleza y el clero napolitano aprueban el nombramiento de Medinaceli como sucesor de Santisteban. El trato usado por Santisteban hacia Del Giudice, la misma invitación a la ópera, forman parte de una estrategia de autorrepresentación de ambos.

---

[15] Medinaceli a Del Giudice, Nápoles (18 de diciembre de 1697), ACDM, leg. 26.

[16] Del Giudice a Medinaceli (3 de diciembre de 1694), ACDM, AH, Leg. 24 r. 5.

[17] Del Giudice a Medinaceli, Nápoles (7 de diciembre de 1694), *ibidem*.

Hay muchos pasajes de la correspondencia entre Del Giudice y Medinaceli en los que destaca el uso social de la música para «agasajar» — como dice el conde — a un personaje importante. Es el caso del viaje del cardenal Ottoboni a Nápoles en 1694. Giudice refiere que el virrey ha invitado a Ottoboni al Teatro San Bartolomeo y que él mismo ha preparado una «Academia de poesía y música» para el cardenal melómano:

> [...] el cardenal Otobono se encuentra muy satisfecho [...]; el domingo el cardenal Carafa nos dió de comer en Portici, y el lunes Cantelmo a Puzol; todas las noches (menos las de comedia por haverse concurrido a ellas con el señor virrey) se han pasado en buena conversación en casa de Madaloni, Airola y S. Nicandro y a la noche el Cardenal [Ottoboni] con Cantelmo y Carafa se ha divertido en esta casa con Academia de poesía y música[18].

Es también el caso de la llegada del nuevo embajador de España, el conde de Altamira:

> La mañana siguiente fuimos a pasear a Grotaferrata, y habiendo llegado en el ínterin la s.ra Miñati [Maria Maddalena Musi apodada la Mignati], tuvimos después de comer el virtuoso divertimento de su prodigiosa armonía que mereció no menos la entera atención que la entera aprobación de Monseñor Molines. A la tarde venimos a apearnos ala casa del sr. Condestable a donde se replicó la mencionada música [...][19].

La Musi era una de las cantantes preferidas de Medinaceli. Actuó con frecuencia en sus temporadas napolitanas. La respuesta de Medinaceli al cardenal es muy sarcástica y merece ser citada:

> Tambien agradezco a V. Em. los avisos de todo lo occurrido en el ingreso del Sr. Conde de Altamira en esa cortpoliticae, y todo lo dispuesto por V. Em. en los puntos en que pudo ofrezerse alguna duda, me ha parecido como dirigido por tal dictamen, ni se errará paso alguno como se comunique con V. Em. aunque se trate de brindar, y de congresos con la Miñata, pues para lo primero siendo a mi salud no le faltan a V. Em. tragaderos y para la segunda dicen mala lenguas que tiene los bastantes[20].

---

[18] Del Giudice a Medinaceli, Nápoles (4 de henero de 1695), ACDM, leg. 24 r. 5

[19] Del Giudice a Medinaceli, Roma (8 de marzo de 1697), ACDM, leg. 26.

[20] Medinaceli a Del Giudice, Nápoles (12 de marzo de 1697), ivi.

En 1699, después del nombramiento de Medinaceli como virrey de Nápoles, fue este último quien invitó a Del Giudice y quien escribió a Santisteban sobre la temporada musical. La ópera que comenta es *La Partenope,* de Silvio Stampiglia, con música de Luigi Mancia. No se conserva la carta de Medinaceli, sino la respuesta del conde: «[el cardenal] habrá vuelto justamente agradecido a lo que tu fineza le ha procurado agasajar en esta ciudad»[21]. Llama la atención que la *Gazzetta di Napoli* refiriera esta visita de Del Giudice al teatro:

> Fu anche sua eminenza [il card. del Giudice] condotta da sua eccellenza a sentire l'opra nuova, che rappresentossi domenica [1 febbraio] per la prima volta con soddisfazione universale, intitolata *La Partenope*, della penna famosa del sig. Silvio Stampiglia, posta egregiamente in musica dal sig. Mansi [=Mancia][22].

Autorrepresentación

La *Gazzetta di Napoli* nos lleva a otra palabra clave, autorrepresentación: todos los actos del embajador aspiraban a ensalzar su nivel social, la suntuosidad encarnaba la devoción a la corona. Avisos, gacetas, cartas, libretos de ópera y otros impresos relacionados con la actividad del embajador buscaban o favorecían su autopromoción. Un caso peculiar son las relaciones de fiesta, a veces publicadas en forma anónima. Así, la serenata *Applausi delle virtù* fue representada en honor de Felipe V en Roma en 1701 por encargo del embajador Duque de Uceda. En aquella ocasión se publica un relato del acontecimiento en forma de carta particular, *Lettera scritta da un gentiluomo dimorante in Roma*, que constituye su narración oficial, y apunta a subrayar su magnificencia y su éxito[23]. Un fragmento del texto es suficiente para entender lo que quiero decir:

---

[21] Santisteban a Medinaceli (1 de marzo de 1699), ACDM, AH, leg. 22 r. 5.

[22] *Gazzetta di Napoli* (3 de febbraio de 1699) cit. in Ausilia MAGAUDDA – Danilo COSTANTINI, «Rappresentazioni operistiche di Silvio Stampiglia nella "Gazzetta di Napoli"», in G. PITARRESI (ed.), *Intorno a Silvio Stampiglia: Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana: Atti del Convegno internazionale di Studi (Reggio Calabria, 5-6 ottobre 2007)*, Reggio Calabria: Laruffa, 2010, pp. 184-185.

[23] *Lettera scritta da un gentiluomo dimorante in Roma ad un suo amico dal quale era stato richiesto di narrargli le dimostrazioni di allegrezza fatte dall'Eccellentissimo Signor duca di Uzeda, conte di Montalbano, ambasciatore cattolico per l'assunzione della sacra real Maestà di*

> [...] la pompa e la magnificenza con le quali ha voluto questo generoso Principe rappresentare agli occhi di Roma l'interno suo giubilo, sono state non meno corrispondenti alla propria sua magnanimità, che a un sì grande e felice avvenimento.

Concluiré con una última cita, un extracto de unas *Instrucciones* que se conservan en el Archivo Medinaceli y que el virrey mandó copiar para Del Giudice:

> Es Nápoles muy amigo de los públicos espectáculos y magnificencias. Así se demorará V E. en las comedias, en los Carnavales y en los Pusilipos [serenatas u otros espectáculos con música al aire libre], sin gastar nada de lo propio, sólo con mostrar gusto, costearán el de V. E. los caudales ajenos, y en medio de la alegría, no distingue la multitud quién lo gasta, si no bendice al que lo permite y lo fomenta.

El uso político de la música (óperas, serenatas), su papel en la sociabilidad y la autorrepresentación del embajador no podían ser enunciados de forma más clara. ¿Quién dicta estas palabras? El secretario que las escribe se refiere con frecuencia a «mi amo Carpio», Gaspar de Haro y Guzmán, el predecesor del duque de Medinaceli en el gobierno de Nápoles[24]. A través de las *Instrucciones*, escuchamos la voz del marqués del Carpio, diplomático modélico para el duque de Medinaceli y el cardenal Del Giudice, en lo político y en lo musical.

Filippo Quinto al trono delle Spagne, In Roma per l'Erede di Giuseppe Vannacci, MDCCI. Véase Anna TEDESCO, «Juan Francisco Pacheco IV duca di Uceda uomo politico e mecenate tra Palermo Roma e Vienna nell'epoca della guerra di successione spagnola», in *La pérdida de Europa. La Guerra de Sucesión por la Monarquía de España,* Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2007, pp. 491-548.

[24] Se trata probablemente de Juan Vélez de León. Agradezco la indicación a José Maria Dominguez.

Música, cerimonial e representação política: *Sant'Antonio dei Portoghesi* no contexto das igrejas nacionais em Roma durante a época barroca (1683-1728)

Cristina Fernandes

Em conjunto com as embaixadas, as igrejas nacionais de Roma funcionavam como uma espécie de micro-cortes instaladas na Cidade Eterna, centro de legitimação de poder das grandes monarquias europeias. A música, assim como as artes visuais e cénicas, integravam-se no sistema de representação destas comunidades, reconfigurando o espaço artístico da capital da Cristandade através de práticas que oscilavam entre o modelo romano e tradições próprias, que atingiram um elevado grau de esplendor nos séculos XVII e XVIII. Verdadeiro instrumento de prestígio, eram um espelho que reflectia a actualidade política e os eventos que as nações pretendiam colocar em evidência, mas que operavam num terreno comum e se consideravam reciprocamente como um conjunto homogéneo na realidade social, política e cultural romana, conforme tem sido demonstrado pelos estudos de Michela Berti e Émile Corswarem[1].

[1] *Le modèle musical des églises nationales à Rome à l'époque baroque*, projecto coordenado por Michela Berti e Émile Corswarem, co-financiado pela Universidade de Liège e pela Comissão Europeia (BeIPD-COFUND-IPD): <http://web.philo.ulg.ac.be/transitions/le-modele-musical-des-eglises-nationales-a-rome-a-lepoque-baroque/>. Ver também Michela BERTI - Émilie CORSWAREM, «Il modello musicale delle chiese nazionali a Roma in epoca barocca: Panoramica e nuove prospettive di ricerca», in A. KOLLER – S. KUBERSKY-PIREDA (eds.),

O modelo de organização das igrejas nacionais partilhava traços semelhantes e a maior parte dos códigos que usavam como instrumento de representação era também comum, concretizando-se a nível musical nas cerimónias «extraordinárias», ou seja, voltadas para o exterior e recorrendo frequentemente aos mais prestigiados músicos activos em Roma[2], em contraposição à liturgia quotidiana, assegurada pelos capelães, cantores e organistas da própria igreja. No amplo conjunto de países representados sobressaem as igrejas pertencentes às mais poderosas potências católicas — San Luigi dei Francesi, Santa Maria dell'Anima (Sacro Império Romano Germânico) e San Giacomo degli Spagnoli — mas muitas outras tinham um papel relevante. Convém ter em conta que, no final do reinado de D. João V, o rei de Portugal (que conseguiu o título de «Fidelíssimo» em 1748) e o rei da Polónia, representada pela Igreja de San Stanislao, ocupavam o quarto lugar desta hierarquia.

O papel das artes visuais como instrumento político e diplomático da coroa portuguesa em Roma tem sido objecto de vários estudos, principalmente em relação ao reinado de D. João V[3], mas o lugar da música neste processo tem sido abordado quase sempre de forma complementar, sem ter merecido até agora uma investigação sistemática aprofundada. Entre os poucos contributos existentes destacam-se os trabalhos de Manuel Carlos de Brito[4] e de Montserrat Moli Frigola[5], mas em ambos os casos, a atenção centra-se na música profana e nas grandes festas públicas. No âmbito da musicologia portuguesa, o con-

---

Identità e rappresentazione. Le chiese nazionali a Roma, 1450-1650, Roma: Campisano Editore, 2016, pp. 233-248.

[2] Michela BERTI, «Tra "Regolamenti" e "musiche straordinarie": La presenza di musicisti stranieri a S. Luigi dei Francesi e nelle altre Chiese Nazionali di Roma», in A-M. GOULET - G. NIEDEN (dir.), *Europäische Musiker in Venedig, Rom und Neapel. 1650-1750*, *Analecta Musicologica* 52 (2015), pp. 397-424.

[3] Veja-se: Sandra Vasco ROCCA – Gabrielle BORGHINI (eds.), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, Roma: Argos, 1995; e Angela DELAFORCE, *Art and Patronage in Eighteenth Century Portugal*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

[4] Em especial: Manuel Carlos de BRITO, «As relações musicais entre Portugal e Itália no século XVIII», in S. CASTELO-BRANCO, *Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*, Lisboa: D. Quixote, 1997, pp. 115-124; e *idem*, «Novos dados sobre a música no reinado de D. João V», in M. F. CIDRAIS – M. MORAIS – R. V. NERY (eds.), *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1992, pp. 513-533.

[5] Montserrat MOLI FRIGOLA, «La Lisboa romana de los siglos XVII-XVIII. Fiestas portuguesas en Roma en los siglos XVII-XVIII», *I Congresso Internacional do Barroco: Actas*, Porto: Reitoria da Universidade do Porto – Governo Civil do Porto, 1991, pp. 93-120.

tributo da Igreja de Santo António dos Portugueses e dos repertórios sacros não foi ainda devidamente equacionado.

Até agora, o conhecimento sobre a actividade musical da igreja dos portugueses em Roma deve-se sobretudo ao artigo publicado por Saverio Franchi e Orietta Sartori em 2007[6], no qual se faz um levantamento bastante exaustivo das fontes do arquivo histórico do Instituto Português de Santo António em Roma (IPSAR) com resultados reveladores. Contudo, várias questões permanecem em aberto e o conjunto de dados divulgado, em conjunto com novos documentos, suscita outras problemáticas de investigação.

Com este artigo pretende-se analisar o papel da Igreja de Santo António dos Portugueses no âmbito das relações musicais entre Lisboa e Roma, tendo em conta o contexto das restantes igrejas nacionais. A análise abrange o reinado efectivo de D. Pedro II e as primeiras décadas do reinado de D. João V, o que permite avaliar não só mudanças a nível político e diplomático, mas também no campo das orientações estéticas. Tendo em conta as dimensões deste artigo e o facto deste período corresponder a um momento alto do mecenato português em Roma, colocamos como limite temporal o ano de 1728, data da ruptura das relações diplomáticas entre Portugal e a Santa Sé[7].

A partir do século XV foram oficializadas muitas igrejas nacionais, ligadas a hospitais, albergues e outros serviços de assistência dados aos peregrinos, incluindo a Igreja de Santo António dos Portugueses, fundada em 1439 pelo cardeal bispo D. António Martins Chaves. Ao longo do século XVII o seu património foi alargado e novas fontes de rendimento permitiram a aquisição de obras de arte. A reedificação da Igreja a partir de 1638 com base num projecto do arquitecto Martino Longhi, o Jovem (1602-1669), intervindo depois o arquitecto Cristoforo Schor

[6] Saverio FRANCHI – Orietta SARTORI, «Attività musicale nella chiesa nazionale di S. Antonio dei Portoghesi e altre musiche di committenza portoghese a Roma nei secoli XVII–XVIII», in R. MOFFA – S. SACCOMANI, *Musica se extendit ad omnia. Studi in onore di Alberto Basso in occasione del suo 75° compleanno*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2007, vol. 1, pp. 211-279.

[7] Estava em causa o facto de não ter sido concedida a dignidade cardinalícia ao núncio cessante em Lisboa, monsenhor Vincenzo Bichi. Ver Nuno Gonçalo MONTEIRO, «Relações de Portugal com a Santa Sé no reinado de D. João V», *Janus 99-2000, Anuário das Relações Exteriores* (1999), pp. 44-45. Outros aspectos da actividade musical na Igreja de Santo António dos Portugueses, incluindo a totalidade do reinado de D. João V, são abordados num conjunto de artigos da presente autora a publicar num volume editado pela Brepols, decorrente do projecto de investigação mencionado na nota 1.

na concepção do Altar Mor, contribuíram para a sua configuração barroca[8].

Entre 1580 e 1640 Portugal esteve sob o domínio espanhol (ainda que mantivesse a autonomia administrativa, sistema extensivo à igreja de Santo António) e a seguir à Restauração teve lugar um conflito militar e diplomático que durou até 1668. Só depois dessa data, a Santa Sé reconheceu o reino de Portugal como independente e voltou a receber um embaixador residente, neste caso Francisco de Sousa, Conde do Prado e Marquês de Minas. No reinado de D. Pedro II assiste-se a uma significativa reestruturação e progressivo reforço do investimento no plano artístico e musical na igreja nacional, que atingirá o seu auge na época de D. João V.

Em termos de funcionamento, a Igreja de Santo António enquadrava-se no «modelo romano» de organização mais comum, caracterizado pela presença regular ou momentânea de um mestre de capela, de um efectivo musical para o cantochão nas funções quotidianas e internas à igreja e polifónico para as funções públicas e oficiais. No caso das principais festas e das grandes cerimónias ligadas à nação, a partir de meados do século XVII é habitual o recurso a músicos italianos (ou de outras nacionalidades, mas activos em Roma) contratados para o efeito.

O ano de 1683, data da subida ao trono de D. Pedro II, marca uma nova fase, patente desde logo na edição de novos *Estatutos*[9] por ordem do embaixador D. Luís de Sousa. Os anteriores datavam de 1639-1640 e tinham já algumas referências à prática musical. Referem que «o cappellão que houver de servir de mestre do côro, será o que for mais destro em musica» e «terá obrigação de ver o officio que se ha de recitar, assim no côro, como fóra d'elle, e registar os livros pelos quaes se ha de cantar e reger aos outros [...]. Todas as quartas feiras e sabbados chamará os cappellães uma hora depois de jantar, e na sala das congregações fará exercicio de canto, para que se cante com perfeição [...] conforme o ceremonial romano»[10].

---

[8] Sobre a história e o património artístico da igreja nacional portuguesa em Roma ver S. V. ROCCA – G. BORGHINI (eds.), *S. Antonio dei Portoghesi, Archivi del Catalogo – Roma/1,* Roma: Argos, 1992.

[9] *Estatutos da Veneravel Igreja e Hospital de Santo Antonio da Nação Portuguesa de Roma*, Roma: Impressa na Rev. Cam. Apost., 1683.

[10] «Do mestre do coro», *Estatutos da Igreja e Hospital de Santo António dos Portugueses 1639-1640*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1889, vol. XI, p. 110.

Nos *Estatutos* de 1683[11] é também explicada a modalidade de admissão dos capelães, que deviam «saber Latim, Canto, e Ceremonias» e dos quais um deles era eleito maestro do coro. Este cargo, inerente aos serviços litúrgicos quotidianos (as chamadas cerimónias «ordinárias») era em geral ocupado por um português — como é o caso de Manoel Pires em 1691 — o que não sucedia com o mestre de capela, que foi sempre um músico italiano, contratado para dirigir as principais festas do ano litúrgico (por exemplo, Natal e Páscoa), para as festas de Santo António e de Santa Isabel e para as celebrações dinásticas e políticas. Os *Estatutos* incluem também o calendário das Missas cantadas.

Infelizmente, as fontes musicais da igreja nacional dos portugueses para a música polifónica e concertante perderam-se devido a várias vicissitudes (Invasões Francesas, incêndios e inundações) pelo que o repertório pode apenas ser reconstituído de forma hipotética através de relatos da época e dos compositores que trabalharam para a igreja. No arquivo histórico do IPSAR subsistem ainda alguns livros litúrgicos, mas estes constituem apenas uma pequena parcela da colecção existente nos séculos XVII e XVIII, a avaliar pelos inventários antigos[12]. Estes mencionam os principais livros da Missa e do Ofício Divino e, como seria de esperar, referem, por exemplo, um *Codice dei Santi Propri Portoghesi* e un *Altro Graduale per le Messe de Santi Propri Portoghesi.* Entre os escassos livros litúrgicos que permanecem no arquivo, o mais antigo é um *Canon Missae* (Roma: Typis Vaticanis, 1658), ilustrado com ricas gravuras, mas sem notação musical. Um outro *Canon Missae* de 1729 e exemplares do *Missale Romanum* impressos em Roma, em 1714 e 1761, e em Lisboa, em 1764, bem como o *Manuale Chorale ad formam Breviarii Romani* (Venetiis: Apud Nicolaum Pezzana, 1733) constituem os poucos exemplos com datas até meados de setecentos. A ausência de fontes com notação musical relativas às festas próprias portuguesas não permite, por agora, caracterizar eventuais variantes melódicas específicas lusitanas em uso na igreja nacional[13].

---

[11] *Estatutos* (v. n. 9), pp. 85-86 e 110-111.

[12] Arquivo Histórico do IPSAR, AA 20 [Lettera O] nº 5 (século XVIII); e AA 25 nº 11 (século XIX).

[13] Na segunda metade do século XVIII, portanto já fora do âmbito deste estudo, o sacerdote e maestro do coro D. Hipólito da Costa foi responsável pela composição e impressão de Ofícios

Apesar da Igreja de Santo António dos Portugueses ter já estabelecido colaborações com diversos mestres de capela, incluindo compositores tão talentosos como Alessandro Melani, foi a partir de 1693 que passou a ter o primeiro Mestre de Capela fixo (no sentido de continuidade no âmbito das principais festas, já que não estava ao serviço da igreja diariamente). Tratava-se de Giovanni Pietro Franchi (1650-1731), sacerdote, contrabaixista, violoncelista e compositor nascido em Pistoia que se encontrava há alguns anos em Roma como «Capo del Concerto» do Duque Rospigliosi[14]. Outros mestres de capela do reinado de D. Pedro II incluem Giovanni Battista Borri a partir de 1697; novamente Franchi entre 1700 e 1704; Giovanni Battista Bianchini em 1704 (antes mestre da Basilica de San Giovanni in Laterano); e Flavio Lanciani em 1705, músico polivalente que foi compositor, cantor, cravista, violoncelista e copista. Era mestre de capela de Santa Maria in Trastevere e trabalhou para as famílias Pamphili e Ottoboni.

O alinhamento com as práticas musicais romanas, com ênfase na policoralidade, e o estabelecimento de uma hierarquia dos efectivos vocais e instrumentais em função das festas, não era apenas deixado ao gosto do mestre de capela, sendo debatido nas reuniões da Congregação de Santo António, com destaque para as decisões tomadas a 20 de Janeiro de 1693. Ficou decidido que a festa de Santo António passaria a contar com três serviços (1as Vésperas, Missa e 2as Vésperas) interpretados a dois coros. O 1º Coro deveria incluir órgão, dois violinos, um «violam» (violone), um arquialaúde, dois Sopranos de «1ª classe», dois Sopranos «ordinarios», dois Altos, dois Tenores e um Baixo. O 2º Coro teria um organista e uma voz de cada naipe (SATB). A festa de Santa Isabel teria igualmente três serviços (1as e 2as Vésperas e Missa), mas a um só coro (com órgão, dois violinos, um «violam», um arquialaúde, dois Sopranos de «1ª classe», 2 Sopranos «ordinários», dois Altos, dois Tenores e um Baixo). Na «Função das 40 Horas» (*Lausperene*) o conjunto seria mais reduzido (2 S, A, T, B, org.) e na quinta-feira Santa, o

Próprios Portugueses. Ver S. FRANCHI – O. SARTORI, «Attività musicale nella chiesa» (v. n. 6), pp. 256 e 276. Na encadernação do *Missale Romanum* de 1761 foram acrescentados cadernos provenientes de obras como o *Codex Lusitanus sive Missae spetiales Pro tota Fidelissimae Majestatis* (século XVIII). Existem também fascículos soltos do *Codex Lusitanus contiens Officia Propria* e do *Officia Propria Noviter Concessa quum generaliter pro Lusitaniae Regno,* Roma, 1795.

[14] Depois de Melani e antes de Franchi foram mestres de capela Giuseppe Fascina (1683-1685) e Giovanni Cristoforo Mastini (1692).

Miserere e o *Christus factus est* contariam com um organista, dois violinos, um arquialaúde, um «violam», dois Sopranos de «1ª classe», Alto, Tenor e Baixo.

Era no plano das cerimónias voltadas para o exterior, bem emblemáticas do espectáculo barroco, que a dimensão da representação das igrejas nacionais era mais significativa. Nesse processo desempenhavam um papel crucial os embaixadores e outros agentes diplomáticos, que usavam a igreja nacional como uma espécie de Capela Real para assinalar acontecimentos dinásticos como nascimentos, casamentos, exéquias ou vitórias políticas. Constituiam ocasiões de grande aparato, conforme relatam as crónicas e diários da época. Por exemplo, o nascimento do futuro D. João V em 1689 foi celebrado com três dias de festa, tendo tocado na Igreja de Santo António dos Portugueses as trombetas e timbales do Papa[15]. Em 1695 o nascimento do seu irmão, o Infante D. António teve direito a uma cerimónia que incluiu música de Corelli.

> Su le 15 ore poi nella chiesa di Santo Antonino della natione di Portogallo si portò con numeroso corteggio il signor marchese Fonseca residente a questa corte per il re don Pietro con una nuova livrea di gala, ad assistere ad una messa solennemente cantata con il *Te Deum laudamus* nel fine, in segno di allegrezza e di rendimento di grazia per la natività del terzo genito, e per la recuperata salute della regina madre neoburga. La musica fu scelta delle meglio voci di Roma, e di palazzo, guidata dalla battuta del signor don Pietro Franchi maestro di cappella della Madonna de Monti, e del signori Rospigliosi, con la sinfonia del grand'Arcangelo Bolognese. [= Corelli][16]

Note-se que durante o reinado de D. Pedro II, as práticas musicais da Capela Real de Lisboa e de outras igrejas portuguesas seguiam tradições ibéricas como o vilancico e empregavam sobretudo mestres de capela e músicos portugueses. Na mesma época, a Igreja de Santo António dos Portugueses participava do processo de «romanização» comum às restantes igrejas nacionais em Roma na escolha de mestres

---

[15] S. FRANCHI – O. SARTORI, «Attività musicale nella chiesa» (v. n. 6), p. 264.

[16] José María DOMINGUEZ – Luca DELLA LIBERA, «Nuove fonti per la vita musicale romana di fine Seicento: Il *Giornale* e il *Diario di Roma* del Fondo Bolognetti all'Archivio Segreto Vaticano», in C. GIRON-PANEL – A.-M. GOULET (eds.), *La Musique à Rome au XVIIe siècle. Études et perspectives de recherche*, Roma: Publications de l'École Française de Rome, 2012, pp.121-185 [155] (24 de Maio de 1695).

de capela italianos para as cerimónias «extraordinárias» e adoptando práticas de execução e repertórios romanos. Todavia, no que diz respeito ao «ordinário» (ou seja, à actividade interna), o maestro de coro permanece um capelão português, assim como o mestre de cerimónias.

Pelo contrário, no reinado de D. João V, os modelos romanos converteram-se num ideal supremo para as artes e na principal orientação cerimonial e musical da Capela Real, elevada ao estatuto de Patriarcal em Novembro de 1716, poucos meses depois da esplendorosa entrada pública do embaixador extraordinário, Rodrigo Anes de Sá Menezes, Marquês de Fontes, com os seus famosos coches esculpidos a ouro. Neste período, em especial após a chegada a Lisboa de Domenico Scarlatti e de vários cantores da Cappella Giulia, encontramos uma coincidência estética com os repertórios interpretados nas cerimónias «extraordinárias» na igreja nacional de Roma.

É significativo que o reinado de D. João V se tenha inaugurado com as faustosas exéquias de D. Pedro II realizadas em Santo António dos Portugueses, cerimónia que fez história nas crónicas da época e que contou com o catafalco e os sumptuosos aparatos cenográficos de Carlo Fontana e a interpretação do *Requiem* de Pietro Paolo Bencini a 13 de Setembro de 1707 por un «gran numero dei Musicisti i migliori di Roma» na presença de 23 cardeais[17]. Dois anos antes, Bencini e Fontana tinham sido os artistas responsáveis pelas exéquias do Imperador Leopoldo I[18]. A evocação do modelo austríaco foi decerto deliberada, tendo em conta a posição de Portugal na Guerra de Sucessão de Espanha e o futuro casamento de D. João V com a filha de Leopoldo I, D. Maria Ana de Áustria.

Bencini, que foi mestre de capela da Igreja de Santa Maria dell'Anima e da Capela Giulia, foi mestre de capela da Igreja de Santo António dos Portugueses entre 1707 e 1714, sendo substituído no ano seguinte por Carlo Cesarini, virtuoso da família Pamphili e Maestro di Cappella

[17] *Funerale celebrato nella chiesa di Santo Antonio della nazione portoghese in Roma per la morte del Ré di Portogallo, Don Pietro II l'anno MDCCVII,* Roma: Of. Antonio Rossi, 1707. Ver também José Manuel TEDIM, «Aparatos fúnebres, ecos saudosos nas Exéquias de D. Pedro II e D. João V», in J. C. PEREIRA, *Arte efémera em Portugal,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 237-279.

[18] Rainer HEYINK, «"Ad honorem nostrae nationis germanicae ac decorem almae urbis Romae". Festa e musica come strumento della politica imperiale», in M. ENGELHARDT – C. FLAMM (ed.), *Musica a Roma nel Sei e Settecento: Chiesa e festa*, *Analecta musicologica* 33 (2004), pp. 169-209.

del Gesù e do Seminario Romano. De 1733 a 1778 estas funções foram ocupadas pelo violoncelista e compositor Giovanni Battista Costanzi (1733-1778), figura de relevo que se destacou como músico do Cardeal Ottoboni, mestre de capela de San Luigi dei Francesi e da Capela Giulia, entre outros cargos.

D. João V não foi apenas um protector à distância, mas tratou de ser uma autoridade directa. Em 1707[19] solicita ao embaixador André de Melo e Castro para, assim que chegar a Roma, se informar acerca das práticas das igrejas nacionais das outras Coroas, principalmente as do Império, de França e de Castela, e para tentar obter as mesmas «isenções». Pede-lhe ainda para «requerer um Ofício próprio para as rainhas santas portuguesas, como tinha sido concedido no caso da Rainha Santa Isabel». Deve-se também a Melo e Castro a instituição da celebração do dia onomástico do rei português (24 de Junho, dia de São João Baptista) na igreja nacional, constando, em 1707, de Missa Solene com «exquisitissima musica» da autoria de Bencini[20].

Foi também Bencini o escolhido para compor a música comemorativa do casamento de D. João V com D. Maria Ana de Áustria em 1708, assinalado com Missa Solene e um *Te Deum* a 17 de Abril de 1709[21]. O aparato decorativo da Igreja de Santo António era de Emanuel Gonçalves, tendo assistido a colónia portuguesa, alemã e inglesa[22]. A Paz de Utrecht foi comemorada com um grande *Te Deum* promovido pelo embaixador extraordinário, Marquês de Fontes, integrado num tríduo festivo (de 3 a 5 de Maio de 1713) que incluiu concerto, iluminações, fogo de artifício e refrescos[23].

Como já foi referido, em conjunto com as embaixadas, as igrejas nacionais funcionavam como uma espécie de micro-cortes instaladas

---

[19] Eduardo BRASÃO (ed.), *Instruções para os embaixadores. D. João V e a Santa Sé. As relações diplomáticas de Portugal com o governo pontifício de 1706 a 1750*, Coimbra: Coimbra Editora, 1937.

[20] Biblioteca da Ajuda (BA), 49-IX-9, p. 30. «Ao mestre de capela Bencini pela música que deu para a festa Real que se fez dia de S. João em S. Ant.o – 95».

[21] BA, 49-IX-9, p. 43. «Dei a P.o Paulo Bencini, mestre da Capella cento e vinte e dous da musica que deu quando se cantou na Igj. de S. An.to o *Te Deum* pela chegada da nossa Rainha à costa de Lx.a e de mancha que S. Ex.a mandou dar ao dto. Mestre – 22,40».

[22] Francesco VALESIO, *Diario di Roma 4,* p. 261.

[23] Descrição de Charles-François Poerson (6 de Maio de 1713), in A. MONTAIGLON (ed.), *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, Paris: Charavay frères, 1887, vol. IV, p. 203.

em Roma. Tal como na corte de Lisboa (e nas monarquias do Antigo Regime em geral) o calendário litúrgico estava intimamente ligado ao cerimonial de corte e aos eventos dinásticos, contemplando uma vertente sacra (Missa e *Te Deum* na Capela Real) e uma vertente profana (ópera, serenata, cantata ou concerto na Real Câmara). No caso de Roma, estas modalidades transitavam para a igreja nacional e para o palácio da embaixada ou para outro lugar emblemático.

O binómio Missa Solene/*Te Deum* em Santo António dos Portugueses é recorrente nos nascimentos reais[24], mas as comemorações passam a partir de 1713 a ser acompanhadas por serenatas, cantatas ou mesmo óperas no Palácio da Embaixada[25]. É neste contexto que surge a apresentação da *Nuova aurea e culta età dell'onore*, com música de Nicola Porpora, em 1713, e o *Applauso Genetliaco,* de Domenico Scarlatti, em 1714[26].

Na sequência do Conclave que se seguiu à morte de Clemente XI em 1721 — no qual foi eleito Michelangelo Conti (Inocêncio XIII) que tinha sido núncio apostólico em Lisboa, entre 1698 e 1709, e foi depois cardeal protector de Portugal em Roma —, os cardeais Nuno da Cunha e Ataíde e José Pereira de Lacerda foram também importantes promotores e dedicatários de obras musicais[27]. Além de intensificarem a actividade musical nas igrejas de que eram titulares — respectivamente Santa Susana e Santa Anastácia — e das obras apresentadas sob os seus auspícios no Colégio Romano e ao Colégio Clementino, a sua intervenção estendeu-se também por vezes à Igreja de Santo António, como por exemplo na celebração do baptizado de uma jovem convertida, a 3 de Setembro de 1721, no qual foi interpretado um *Te Deum* por uma

[24] Como sucedeu com o nascimento da Infanta D. Maria Bárbara, assinalado na festa de Santo António de 1712 com um *Te Deum* depois da Missa «con belíssima musica». A. NIGITO, «Le lettere di Filippo Silva al Principe Giovanni Andrea III Doria Landi (1684-1723)», in A.-M. GOULET – C. GIRON-PANEL (ed.), *La musica a Roma nel Seicento: Studi e prospettive di ricerca*, Roma: Publications de l'École française de Rome, 2012, pp. 187-250 [p. 201]. Carta de 18 de Junho de 1712.

[25] «De Rome, 1e 11 Aoust 1714, Hier, l'Ambassadeur de Portugal fit chanter le Te Deum dans l'Eglise Nationale, en action de graces de la naissance du second fils du Roy son Maistre. Le soir il donna une serenade magnifique sur un Teatre elevé devant le Palais, dans la Place Colonne, qui estoit entierement iluminee, & il y eut un grand concours de Noblesse & de peuple», *Gazette de France* (10 de Agosto de 1714).

[26] Um elenco dos libretos das obras promovidas pelos embaixadores e cardeais portugueses em Roma foi realizado por M. C. BRITO, «Novos dados sobre a música» (v. n. 4), pp. 528-533.

[27] Ver S. FRANCHI – O. SARTORI, «Attività musicale nella chiesa» (v. n. 6), pp. 237-245.

orquestra e coro de 100 elementos com o patrocínio do Cardeal da Cunha[28].

O padre Jesuíta Manuel de Campos (1681-1758), reputado matemático e professor na Aula da Espera do Colégio de Santo Antão, terá acompanhado por solicitação de D. João V os cardeais da Cunha e Pereira a Roma, quando se dirigiam ao Conclave. O seu diário dos anos de 1721 e 1722[29] fornece vários testemunhos relevantes em relação a Santo António dos Portugueses e à vida religiosa, social, cultural e artística da cidade. Numa das cartas de 1722, conta-nos que, depois do Carnaval, visitou o embaixador [André de Melo e Castro] para lhe dar os parabéns pelas duas *Serenatas* que fez e de que ouviu dizer «maravilhas» e às quais «assistiram todas as princesas, damas e cavalheiros da primeira esfera de Roma». Descreve o Palácio, onde há duas salas de baile e um palco portátil para «sonadores e músicos» (ou seja, instrumentistas e cantores).

Na quarta-feira de Cinzas (18 de Fevereiro de 1722) cabe-lhe fazer o Sermão na Igreja de Santo António. Conta que esperou na «Casa das Eleições» antes de sair para o púlpito e refere que «é muito linda» e tem «todos os retratos dos reis de Portugal por sua ordem». Na parede da frente estava o «Papa reinante que por sinal é o mesmo quadro do Papa Clemente mudada a cara na de Inocencio». Menciona os retratos de D. João V e de D. Maria Ana de Áustria e, noutra parede, os de Nuno Álvares Pereira e de um religioso graciano. Na Semana Santa volta à Igreja dos Portugueses para «pregar o Mandato» e diz que esta «estava uma pérola», com «muitas luzes, castiçaes, tocheiras e brincos de prata»:

> Acabado o sermão, q. foy muito bom fomos para a tribuna do Embaixador e Enviado com quem estivemos até a noyte: Ouvimos os nossos clérigos cantar o seu Ofício m.to bem, e os músicos portugueses as três primeiras Lamentações; a pr.ª foi a 4 acompanhada de órgão; a 2ª e 3ª cantaram dous mininos, hu napolitano e outro Portuguez, os quais fizeram lindamente.

[28] CRACAS, *Diario Ordinario* 684 (6 de Setembro de 1721), pp. 8-18.

[29] Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Armário Jesuítico, liv. 27 («Aditamentos e notícias de Roma»). Disponível on-line: <http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4374786>. Sobre esta fonte ver Marília de Azambuja RIBEIRO, «O itinerário de Pe. Manuel de Campos: A Roma barroca nas cartas de um jesuíta português (1721-1722)», in M. MELLO – A. ROMEIRO (eds.), *Cultura, arte e história: A contribuição dos jesuítas entre os séculos XVI e XIX*, Belo Horizonte: Fino Traço, 2014, pp. 45-65.

Desta descrição fica clara a participação de músicos portugueses na interpretação e também que a primeira lamentação seria polifónica, enquanto a segunda e a terceira eram a solo, cantadas por um jovem português e um napolitano. Não é possível, contudo, por agora saber se os portugueses referidos tinham sido contratados para esta ocasião ou se eram capelães cantores permanentes com formação musical mais sólida.

Também em relação à festa de Santo António (Junho de 1722) diz que esta se fez «estupendamente» e que a música era «a melhor sem controvérsia que tenho ouvido em Roma». Refere ainda que estava armado um coreto sobre a porta e que «nele estavam os retratos de El Rey e da Rainha e o do Papa no meio», que «o concurso era infinito» e que o altar estava «muito bem armado de 24 castiçaes de prata, com relicários no meyo». Três dias depois (16 de Junho) regressa para o Lausperene e volta a mencionar as «luzes infinitas», a grande quantidade de gente e a «m.to boa ordem na casa».

Outro episódio digno de nota é o encontro do Pe. Campos com o Pe. Diogo Curado da Congregação do Oratório, no dia 28 de Fevereiro de 1722. Este levava consigo uns cadernos impressos que «eram de uma oratória posta em Solfa por um português que aqui aprende». A obra «havia de se cantar em S. Jerónymo da Caridade, casa de S. Filipe Neri». Tratava-se obviamente do libreto de *Il Pentimento de David*, com música de Francisco António de Almeida (hoje perdida). Infelizmente, o jesuíta português não foi assistir, mas alguns dias depois (a 4 de Março) tem notícias de que «o Oratorio do P. Curado se fizera m.to bem, e q. todos gabavão a composição da solfa do nosso Portuguez». Em 1726, outra oratória de Almeida, *La Giuditta,* dedicada ao embaixador Melo e Castro, era estreada no Oratório dos Padres da Chiesa Nuova[30].

Este episódio conduz-nos à questão dos jovens músicos, bolseiros em Roma sob o patrocínio de D. João V. Qual foi a sua relação com a Igreja de Santo António e com a vida musical romana em geral? Seria o menino português a quem o Pe. Campos ouviu cantar uma das Lamentações da Semana Santa de 1722 um deles? Até agora não foi possível apurar com rigor se estudaram nalguma instituição ou se tiveram ape-

[30] Sobre as oratórias de F. A. de Almeida apresentadas em Roma ver Danielle M. KUNTZ, «*"Appropriate Musics for that Time":* Oratorio in the Exchange of Power at the Portuguese Court (1707-1807)» (Ph.D. diss., University of Minnesota, 2014), pp. 87-131.

nas mestres particulares e a sua relação com a igreja nacional não se encontra completamente esclarecida, mas algumas fontes fornecem indícios de colaboração.

Além dos compositores hoje conhecidos — João Rodrigues Esteves, António Teixeira, Francisco António de Almeida e, em menor grau, Joaquim do Vale Mixelim — vários outros portugueses estudaram música em Roma. Uma primeira menção a 18 jovens enviados pelo rei para Itália para serem instruídos no «Canto della Musica di Cappella» encontra-se na gazeta de Mântua de 1717. A notícia, com data de 12 de Dezembro de 1716[31], refere-se a Roma — onde tinham já «cominciato lo studio e vengono tenuti e trattati come se fossero in Seminario» — e está de acordo com pesquisas recentes segundo as quais teriam viajado em 1716 na primeira das naus que D. João V mandou para ajudar o Papa na luta contra os turcos na Batalha de Matapão[32]. Parte deles regressaram a Portugal em 1718 com o Marquês de Fontes, tendo sido dirigidos pelo novo mestre de cerimónias da Patriarcal, Gabrielle Cimbali, numa imponente Missa Pontifical[33], mas nos anos seguintes prosseguiu o investimento na formação de jovens músicos em Roma, como atesta uma carta de 1722 dirigida ao Príncipe Doria Landi: «Il Re di Portogallo fa sempre più spicare qui la sua ecclesiastica pietà, tenendo qua giovanetti di quella nazione ad imparare il canto, contrapunto, che s'usa nella Capella Pontificia per valersene nella sua in Lisbona»[34].

Entre os anos de 1722 e 1727, os nomes de «Giovanni Rodriguez» e «Francisci António» surgem nas listas dos *Stati d'Anima* (Desobrigas) relativas à Academia de Portugal em Roma, que funcionava no Palácio

---

[31] S. FRANCHI - O. SARTORI, «Attività musicale nella chiesa» (v. n. 6), p. 235.

[32] «El pasaje estaba compuesto también por clérigos de temprana edad y jóvenes estudiantes, que aprovecharían el viaje para llegarse a Roma. Mientras los primeros iban a aprender el ceremonial a la ciudad de los Papas, los segundos ocuparían su tiempo en conocer el arte de la música», Archivo Geral de Simancas, E, 7082. Carta do Marquis de Capecelatro (Lisboa, 7 de Julho de 1716) citada por David Martín Marcos em «From the Archduke to the Turk, from the Patriarch to the Nuncio: Political Notes for Understanding the Construction of a Johannine Image in Rome», in P. DIEZ DEL CORRAL, *John V of Portugal and his Roman Dream. Studies in Eighteenth-Century Art and Music* (em preparação).

[33] «Cantando nel suono gregoriano i Giovani Portoghesi da questi condotti, già instruiti in detto canto in Roma, con applauso universale», Carta do Núncio Apostólico (6 de Dezembro de 1718) transcrita em Gerhard DODERER – Cremilde Rosado FERNANDES, «A música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750», *Revista Portuguesa de Musicologia* 3 (1993), p. 90.

[34] A. NIGITO, «Le lettere di Filippo Silva» (v. n. 24), p. 241.

Magnani e que reunia os bolseiros na área das artes[35]. O nome de António Teixeira consta apenas em 1727, mas, por outro lado, sabe-se que compôs «Salmos de Vésperas a 4 vozes para a Igreja de Santo António de Roma»[36]. É também significativo que o *Cavaliere* José Jorge de Sequeira, um dos dirigentes da Academia de Portugal e também governador da Igreja de Santo António no início da década de 1720, venha mais tarde a assumir funções administrativas no Seminário de Música da Patriarcal de Lisboa[37]. Com efeito, tanto Giovanni Giorgi como Rodrigues Esteves (que também foram Mestres do Seminário da Patriarcal) lhe dedicaram obras ou compuseram música por ele solicitada[38].

Entre as obras enviadas de Roma por Rodrigues Esteves entre 1719 e 1727, existentes no Arquivo da Sé de Lisboa, nenhuma inclui uma referência explícita a Santo António dos Portugueses, mas não é de excluir que algumas pudessem ter sido usadas na igreja nacional, onde Esteves teve a responsabilidade de dirigir (e talvez também de compor a música), em 1724, uma cerimónia tão importante como a Missa Solene e o *Te Deum* a quatro coros e orquestra destinada a comemorar o nascimento do Infante Alexandre, último filho de D. João V e D. Maria Ana de Áustria.

---

[35] A combinação pouco habitual de artistas plásticos e músicos na mesma Academia (ou residência) é referida na correspondência do antiquário prussiano residente em Roma Philippe von Stosch, na sequência da ordem de D. João V para que os portugueses abandonassem Roma em 1728: «le directeur de l'académie [portuguesa] de peinture, sculpture, architecture et musique, ses subdélégués et élèves académiciens» (The Public Record Office, Londres, S.P: 85/16, fol. 142). Informação gentilmente cedida pela historiadora de arte Pilar Diez del Corral. Sobre a controversa questão da Academia de Portugal em Roma ver: Valeria TOCCO, «A Academia Portuguesa de Belas-Artes em Roma, entre mito e realidade», *Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Neolatine* 7 (1997), pp. 43-57.

[36] Rui Vieira NERY, *A música no ciclo da «Biblioteca Lusitana»*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 229.

[37] Cristina FERNANDES, *«Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento». O Real Seminário da Patriarcal (1713-1834),* Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal – INET-md, 2013, p. 23.

[38] É o caso dos Salmos de G. Giorgi *De Profundis a otto voci divise in due Chori composto per commando dell'IImo. Sig.r K.re Giorgi.* (*P-Lf,* 84/206.B5) e *Beati omnes a otto voci sempre pieno da cantarsi in due Chori = composto per commando = dell'Illmo. Cavalier Giorgi,* (*P-Lf* 84/171.B5). As marcas de água, «Flor de lis», atestam o uso de papel da primeira metade do séc. XVIII. Em 1759, G. Giorgi dedicou-lhe também a *Messa breve a 4 voci sempre piena* [...] *all'IImo. Sig.re Benef.o e Cavaliere Giuseppe Giorgio de Siq.ra, in segno di gratitudine ed ossequio dall'istesso dovuto al di lui costante e benigno Patrocinio* (P-*Lf,* 84-27.B3). De Rodrigues Esteves subsistem também os *Psalmi brevi a 4 Dedicati al Sig.re Cav.re Giuseppe Giorge de Sequeira*. Autógrafo 1737 (*P-Lf* 72/85.A7).

Este acontecimento motivou sumptuosas festas organizadas por Melo e Castro, incluindo a representação de *La Tigrena*, *favola pastorale* ambientada na Arcádia com música de Francesco Gasparini interpretada por um elenco de luxo (que incluía Farinelli) num «teatro mobile» do Palácio Sforza Cesarini, residência do embaixador, a 2 de Janeiro, bem como os respectivos *intermezzi* e o «divertimento di ballo»[39]. Documentação inédita revela a lista de cantores e instrumentistas que interpretaram a Missa e o *Te Deum* em Santo António dos Portugueses, bem como as despesas destinadas à decoração da igreja e à construção de palcos dentro das capelas, coretos e «banchi per li sonatori che suonano li corni da caccia longhi»[40]. O embaixador foi recebido à entrada da igreja com uma sinfonia tocada por quatro trombetas, duas trompas de caça e timbales[41] e a cerimónia foi assinalada pelo disparo de morteiros (120 na Missa no momento da Elevação e 40 no *Te Deum*) pelo bombardeiro principal do Castelo Sant'Angelo[42].

A lista de pagamentos aos intérpretes regista a cópia das partituras «della messa e Te Deum a quatro Cori, Graduale, Motteto e la Sinfonia, che si sono all'intrata de sua Ex.a» e revela um efectivo imponente que incluía 42 instrumentistas (21 violinos, 3 violoncelos, 4 contrabaixos, 4 oboés, 1 trompa, 2 trompetes, tímpano, saltério, 2 fagotes, 3 organistas) e 52 cantores (4 «Musicisti solisti», 11 sopranos, 12 contraltos, 12 tenores, 13 baixos)[43]. São discriminados também os cantores e instrumen-

[39] *Foglio di Foligno* n. 2, 1724; CRACAS, *Diario Ordinario* 1003 (8 de Janeiro de 1724).

[40] BA, 49-VII-1 (261) [p. 557] e (267) [p. 571].

[41] BA, 49-VII-1 (284) [p. 607]. Recibo de 9 de Fevereiro, assinado por Giuseppe Messimano: «Trombetti Corni da Caccia et Hu Timpano che hanno suonato il giorno delli due di gennaro 1724 alla Chiesa di S. Antonio alla Porta quando Sua Ecc.a adiede di assistere al Te Deum». Os instrumentistas eram Giuseppe Nessi, Gio: Francesco Messi, Ludovico Vacca e Gio: Battista Bisucci (*trombetti*), Lorenzo Tasselli e Nicolo Bisucci (*corni da caccia*), e Felice Nessi (*timpano*).

[42] BA, 49-VII-1 (272).

[43] BA, 49-VII-1 (263), fl. 562-565. *Lista delli musici, e sonatori, che hano opperato nella Messa e Te Deum nella Chiesa Regia di S. Antonio di Portoghesi il giorno 2 del corrente di 1724.* Violinos: Antonio Montanari, Domenico Gherardi, Gio Mossi, Siluestrino, Valentino («la sinfonia ancora 1:50»), Battistino, Tibaldi, Bononcini, Luigi, Carlo Guerra, Felipo Aulsi, Pietro Inacci, Filipo Ricci, Giorgetto, Alonzo, Battistelli, Settari, Gasparini, Pietro Fraquim (?), Bartolomeo Mossi, Giusepe Labonda; Violoncelos: Gio. Costanzi, Ceroni, Pjombelli; Contrabaixos: Cimapani, Travaglia, De Carolis, Capelli; Oboés: Giuseppe, «suo fratello», Onofrio, «I Servitor di Sua Ex.a»; Trompas de Caça: «Li due servitori di sua Ex.a»; Trompetes: Gaetano, Ludovico; Tímpano: Felice; Saltério: D. Florido; Fagotes: Momu Pietro, Giuseppe de Coint (?); Organistas: Simonelli; Vicentino, Carpani; «Musici» [cantores solistas]: Checchino, Paschoalino; Giusepino; D. Angelico; Sopranos: D. Giacomo, Carlo Discreti, Ancomitano,

tistas pagos pelo ensaio (em número menor que o conjunto total). Boa parte dos músicos envolvidos estavam ligados ao círculo do cardeal Ottoboni e às mais prestigiadas igrejas de Roma, incluindo a Capela Papal. Vários deles actuavam também em cerimónias de outras igrejas nacionais como Santa Maria dell'Anima[44]. Além da participação entre os violoncelos de Giovanni Costanzi, merece uma nota especial o uso do saltério, interpretado pelo seu mais ilustre cultor em Roma, o sacerdote Florido Ubaldi, uma presença assídua nas funções musicais promovidas pelo cardeal Ottoboni e nas Cantatas de Natal do Palácio Apostólico[45]. A lista de pagamentos está assinada por João Rodrigues Esteves (Figura 1), mas não é claro se terá sido ele o autor da música[46]. Não é contudo de excluir que o fosse, já que era frequente estes documentos serem assinados pelo compositor ou pelo mestre de capela que dirigia as obras. De qualquer modo, é significativo o papel do compositor português na organização de um conjunto formado por alguns dos mais importantes músicos de Roma. Esteves foi autor de pelo menos dois *Te Deum* (um deles a quatro coros[47]) já depois de ter

---

Baldasarino, Giovanino, Gregorio, Fra.co Monti, Battistino, Capanini, Granata, Ignasio; Contraltos: D. Thomazzo, Alessandrino, Giuseppe de Bencini, Angelo, Felipo Napolitano, Giuseppe Galleti, Pagnini, Lorenzo, D. Amari, Lasini, Ferretti, Ant.o di Pistoia; Tenores: D. Virgilio Puciete, Giulieto, Gaetano, Fornari, Pietro Paolo, Alesio, Gineli, Rosati, Giusepe Spagnuolo, Stefano Riviera, Masonete, Di Luca; Baixos: D. Giulio, D. Giusepe, Bernine, Cocucione, D. Pietro, Puciete, Alessandro Fiorentino, D. Domenico, Navara, Domenico Mancini, Domenico de Ste. Spirito, Giusepe Ant., Caciolini. Os violinistas Montanari, Gherardi e Valentino recebem 1:50 *scudi,* assim como o organista Simonelli; os cantores solistas recebem 3: *scudi* no caso de Chechino e 2: *scudi* os três restantes; todos os outros cantores e instrumentistas recebem 1: cada um.

[44] Por comparação com as listas publicadas por R. HEYINK, «"Ad honorem nostrae nationis germanicae"» (v. n. 18), pp. 202-204, e por Stefano LA VIA, «*Il cardinale Ottoboni e la musica: nuovi documenti (1700-1740)*», in A. DUNNING (ed.), *Intorno a Locatelli. Studi in occasione del tricentenario della nascita di P.A. Locatelli (1695-1764)*, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995, vol. I, pp. 319-526.

[45] Teresa CHIRICO, «Il salterio in Italia fra Seicento e Ottocento», *Recercare* 13 (2001), pp. 147-199.

[46] João Rodrigues Esteves recebeu a «12 Genn.o 1724 di scudi cento ottanta tre e 90, quali sono per sodisfare li Musici e Sonatori in Conformità del sedetto conto e dal med. con dichiarazione di farli il sudetto pagamento de musici e sonatori [...] il 13 Gennaio 1724».

[47] Segundo José Mazza (*Dicionario biographico de musicos portuguezes*, Cód. Cx IV/1-26 da Biblioteca de Évora, c. 1794, J. A. ALEGRIA (ed.), *Revista Ocidente* (1947), p. 30), Esteves compôs «2 Te Deus para se cantarem nas reaes presenças, em dia de S. Silvestre sendo hum dos ditos Te Deus a quatro Coros». Sobre a produção musical de João Rodrigues Esteves ver Eugénio AMORIM, *Prática composicional na música sacra em Portugal na primeira metade do século XVIII. Estudo e edição da obra de João Rodrigues Esteves* (diss. de doutoramento, Universidade Católica Portuguesa, 2015).

regressado a Lisboa, composições certamente herdeiras do «métier» adquirido em Roma. As práticas de composição do grande *Te Deum* policoral «alla romana» foram também assimiladas por António Teixeira, autor do notável *Te Deum* para cinco coros e orquestra cantado na Igreja de São Roque no dia de São Silvestre de 1734, e por Francisco António de Almeida, autor de um *Te Deum* com saltério na instrumentação, tal como o que foi cantado em 1724 na Igreja de Santo António.



Figura 1a. *Lista dei Musici e Sonatori che hanno operato nella Messa e Te Deum nella Chiesa Regia di S. Antonio dei Portoghesi il giorno 2' del corrente 1724* (primeira página), Biblioteca da Ajuda, 49-VII-1 (263), fol. 562.

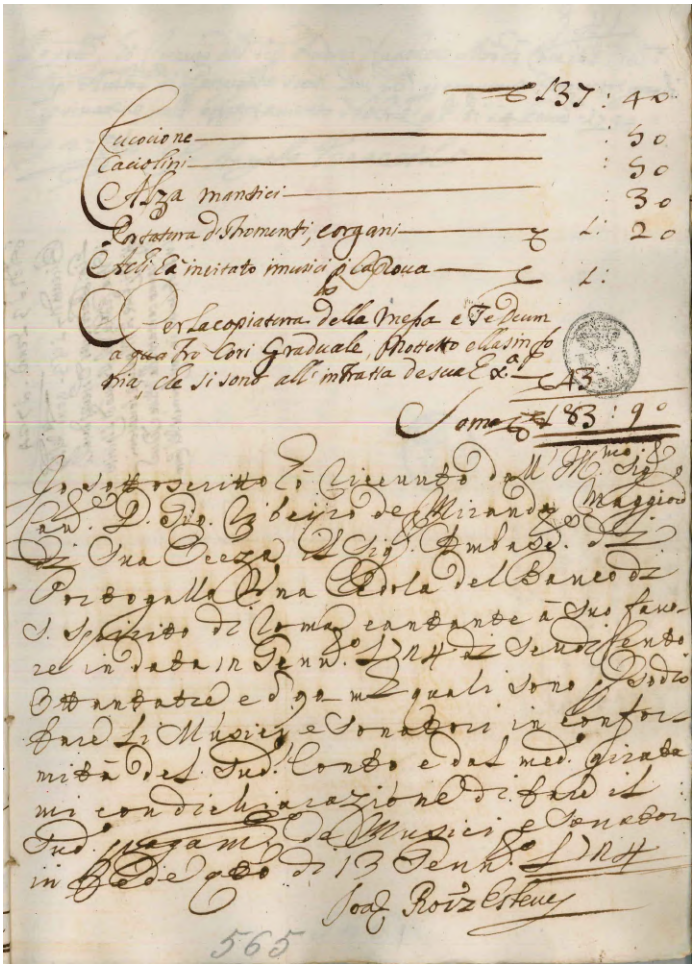


Figura 1b. *Lista dei Musici e Sonatori che hanno operato...* (última página), fol. 565.

No entanto, não se trata da mesma obra, pois a partitura de Almeida é apenas a dois coros[48].

Mesmo que Rodrigues Esteves tivesse sido o autor da Missa e do *Te Deum* de 1724 é provável que se encontrasse muito próximo da linguagem e do estilo musical usado em Roma neste tipo de obras. Tanto em Santo António dos Portugueses, como nas restantes igrejas nacionais, a

[48] Edição moderna de João Paulo JANEIRO, *Te Deum. F. A. Almeida*, Lisboa: CESEM, 2010.

música para as cerimónias «extraordinárias» pouco tinha a ver com o «estilo musical da nação» — questão que no caso de Portugal nem se coloca já que a Patriarcal de Lisboa aspirava nesta época a emular a estética das Capelas e Basílicas Pontifícias. A «caracterização nacional» da festa encontrava-se no conteúdo programático do evento a celebrar e surgia de forma directa, simbólica ou alegórica em programas iconográficos, libretos e textos literários, mas estava quase sempre ausente do plano sonoro. No que diz respeito à música das cerimónias públicas, o grande objectivo era competir com as práticas e estilos romanos ou mesmo superá-los, tendo a Igreja de Santo António dos Portugueses alcançado em vários momentos um lugar de relevo no competitivo mosaico das nações que procuravam afirmar-se na Cidade Pontifícia, dando expressão mais uma vez à noção de «Roma Communis Patria».

Naples in Opera: *Partenope* by Domenico Sarro (1722) and Leonardo Vinci (1725)[1]

Dinko Fabris

The first opera to be dedicated to the musical myth of the founding of Naples was *Partenope*, performed on the Neapolitan stage in 1699. In the century following the 'invention' of *melodramma* in Florence, many myths based on gods or human heroes were performed on stage, but never had an opera been so closely based on a myth describing the origin of a city. Today, the story of Parthenope seems very complicated, but during two centuries of Spanish rule (1503-1707), Neapolitan citizens proudly called themselves 'Parthenope's children', and easily identified Parthenope as the singing siren, founder of their ancient city.[2]

---

[1] I publish here the original text of the paper read at the Conference "Il Trionfo d'Italia" (Utrecht 2004), edited by Reinhard Strohm for the proceedings, but never published. I wish to thank Janet Wing for her help with the original English text and Reinhard Strohm for the important suggestions during his editing. An enlarged and modified version in Italian of the present text has been incorporated in the Chapter II, 4 ("Partenope sulle scene d'opera del settecento") of my book *Partenope da Sirena a Regina: Il mito musicale di Napoli,* Barletta: Cafagna, 2016.

[2] On the myths of Parthenope and the sirens, see: Nicola CORCIA, "De' diversi miti di Partenope per spiegare l'origine di Napoli fondata dalla Sirena Partenope", *Atti della R. Accademia di Archeologia, Lettere e Arti* V, Naples, 1870; George WERICKER, *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*, Leipzig, 1902; Giovanni De PETRA, "Le origini di Napoli. 1. Il mito delle Sirene", *Annuario storico del Comune di Napoli* I (1912); Valeria Gigante LANZARA, *Il segreto delle Sirene*, Naples: Bibliopolis, 1986; Eva HOFSTETTER, *Sirenen im archaischen und klassischen Griechenland*, Würzburg: Konrad Triltsch Verlag, 1990; Dinko FABRIS, "La città della sirena. Le origini del mito musicale di Napoli nell'età spagnola", in M. BOSSE – A. STOLL (eds.), *Napoli viceregno spagnolo. Una capitale della cultura alle origini dell'Europa moderna (sec. XVI-XVII)*, Naples: Vivarium, 2001, vol. II, pp. 473-501; Elisabetta MORO, *La*

Parthenope founds the city of Naples

There are two Parthenopes in the myth of the founding of Naples. The first was one of the singing sirens, defeated by Ulysses, whose body was washed on to the seashore of the future city of Naples. Many ancient legends converge in the complex myth of the sirens, based on a musical symbol. During the Middle Ages, Parthenope the siren seems to have been forgotten in Naples. It was only when the Aragonese dynasty ended and, in 1503, Naples came under Spanish rule, that Neapolitan men of letters such as Pontano, Sannazaro and Summonte decided to return to the myth. However, they replaced the siren with another Parthenope, a Greek virgin queen, daughter of Eumelus, King of Thessaly. Parthenope left Greece with a group of citizens to follow her destiny, landing on the shore of Naples where, after defeating the Cumaean army, she founded a temple and, eventually, the town that would bear her name. An important element in this second myth of the founding of Naples is that, as her name suggests, this Parthenope too was a virgin.

The amalgamation of the two Parthenope myths occurred around the middle of the sixteenth century, when a statue of the siren Parthenope (copy of an original Greek model) was placed in a fountain in the heart of the city, still existant today (Fontana di Spinacorona). Almost in the same period, the head of a Greek statue was found in Naples, and was immediately considered to be the head of the other Parthenope, the human queen and founder of the town (as recalled by the historian Summonte in 1602).[3]

Parthenope and the Neapolitan Stage

During the seventeenth century, Parthenope appeared in several spectacles, comedies, *feste a ballo* and operas performed at the Royal Palace or at the Teatro di San Bartolomeo as the personification of the city of Naples.[4] The protagonist of the first opera bearing the title

---

santa e la sirena. Sul mito di fondazione di Napoli, Ischia: Imagaenaria, 2005; and the various essays quoted in my book *Partenope da Sirena a Regina* (see n. 1).

[3] On the two statues symbolizing the two Partenopes, see D. FABRIS, *Partenope da Sirena a Regina* (see n. 1), chapters 1: "Partenope sirena", and 2: "Partenope regina".

[4] Compare Dinko FABRIS, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale,* Aldershot – Hampshire: Ashgate, 2007, chapter 1.

Partenope, staged at San Bartolomeo in 1699, is not an allegorical but a pseudo-historical character. She is in fact the second Parthenope, the Greek virgin queen. This "drama per musica" was dedicated to Maria di Medinaceli, the vice-queen. The librettist, Silvio Stampiglia, declared that he intended to submit:[5]

> [...] agl'occhi di questa Nobil Città l'ombra della sua Real Fondatrice. Mi rese ben dovuta gratitudine animoso all'impresa: molto son io debitore alla generosità degli'incliti Figli di Partenope, per il compatimento, ch'han ricevuto da loro in questo Teatro le mie tenui Rime.
>
> [...] to the eyes of this Noble City a trace of her Royal Founder. I was encouraged to undertake this by a sense of gratitude, for I am greatly indebted to the liberality of the most illustrious of Partenope's children, for having accepted with sympathy in this Theatre my poor Rimes.

Stampiglia was in fact a Roman and thus a foreigner to Naples. An eminent member of the Arcadian Academy, he went under the name of Palemone Licurio (he was one of the fourteen founding members of this prestigious academy in the Roman Palazzo Riario in 1690), and was one of the most influential 'poeta per musica' during the transitional period between the seventeenth and eighteenth centuries.[6] Although he avoided any attempt at literary reform, Stampiglia is an important forerunner to Zeno and Metastasio, due to his librettos of about twenty operas, and as many oratorios and cantatas, set to music by the best musicians of the age. Stampiglia is little known today, and no modern edition of his poems or librettos is available yet.

The gratitude expressed to Maria de Medinaceli in the dedication of *Partenope* refers to the Neapolitans' enthusiastic reception of Stam-

---

[5] *La Partenope drama per musica di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio dedicato all'illustriss. E eccell. signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval duchessa di Medina Coeli e vice-regina di Napoli* [...], Naples: Parrino & Muzio, 1699. The libretto for this production survives in two copies: *I-Nc* Rari 10.7.3(3) and *US-NYp* (Claudio SARTORI, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo: Bertola & Lacatelli, 1991-94, 17, p. 829).

[6] On Stampiglia see: Corrado LAMPE, "L'Arcade Silvio Stampiglia da Civita Lavinia (1664-1725)", *Lunario Romano*, 1989; and his website <http://corrado.lampe.com/stampiglia>, including a preliminary list of "Rappresentazioni di opere stampiliane" based on librettos (from 1687 to 1766). More recently a symposium was dedicated to the poet in Reggio Calabria (2007) including a paper devoted to Stampiglia in Naples: Teresa M. GIALDRONI, "'Bella città della real sirena/Ch'ami teatro e scena': Silvio Stampiglia e la cantata", *Intorno a Silvio Stampiglia. Librettisti, compositori e interpreti nell'età premetastasiana,* Reggio Calabria: Laruffa, 2010, pp. 319-388.

piglia's first opera, *La Camilla*, set to music by Giovanni Bononcini, which was also staged in the Teatro San Bartolomeo in 1696. According to his first biographer, Pier Caterino Zeno (the brother of the librettist Apostolo Zeno):

> In ogni anno si rappresentava in quel teatro un suo dramma; e tutti riuscirono graditi, che ne resta ancor viva la memoria in quella città. [7]
>
> Every year, one of his operas was put on stage in that theatre; every one was so successful that its memory still lives on in that city.

Stampiglia remained in Naples until he moved to Florence in 1704. He later became 'poeta cesareo' at the imperial court in Vienna, until Zeno's arrival in 1718. On his return to Italy, Stampiglia again lived in Naples from 1722 until his death in 1725.

The first production of *Partenope*, in 1699, was set to music by Luigi Mancia, a composer born in Brescia in 1665, who died before *Partenope* came to his native town in 1710.[8] Mancia's score must have been considered to be of some value, since it was performed in Rovigo, Mantua, Florence and Brescia over the next ten years. Manuscript copies can be found in Naples, Paris and Dresden.

After 1699, there were at least sixteen new performances of Stampiglia's libretto, set to music by several composers. One of the first of these was Antonio Caldara, who wrote the music for the 1707-09 productions in Venice and Ferrara, and may also have been involved with the Mantuan production of 1701, adding new arias to Mancia's.[9] Compared with Caldara, the composers involved in the seventeen or so performances of *Partenope* between 1699 and 1720—Mancia, Quintavalle, Beniventi,

---

[7] Pier Caterino ZENO, "Elogio di Silvio Stampiglia Romano", *Giornale de' Letterati d'Italia* (Venice, Hertz, 1733), t.38, pars 2, pp. 117-134.

[8] Luigi Mancia (Manza or Manzi) was born in Brescia around 1665 and died in 1708. According to Claudio SARTORI, "Una nuova schedina anagrafica. Luigi Mancia, dignitario dell'Imperatore", *Rivista musicale italiana* 55 (1953), pp. 404-425, Mancia spent most of his career abroad (Hanover, Düsseldorf and London), with short periods in Rome (1695-1696) and Naples (1698-1699), where he composed operas for the Spanish viceregal court, including *Partenope*. Mancia set to music in Rome 1695 *Giustino*, a libretto attributed to Stampiglia, and in 1708 his only opera written for Venice, *Alessandro in Sura*, was produced at San Giovanni Grisostomo, where Caldara's *Partenope* inaugurated the Carnival season in December 1707. See also Lowell LINDGREN, "Mancia, Luigi", in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan, 1992, vol. 3, pp. 175-176.

[9] Caldara's involvement in the 1701-1704 productions of *Partenope* is not documented but it is "wohl möglich": see Ursula KIRKENDALE, *Antonio Caldara*, Graz-Köln: Bohlaus, 1966, p. 51.

Predieri and Zumaya (Mexico, 1711)[10]—were all minor figures. However, the fortunes of Stampiglia's libretto changed considerably after 1722; composers since that date include such important names as Sarro, Vinci, Handel and Vivaldi.

In 1722, a new score of *Partenope* was performed at the Teatro San Bartolomeo, twenty-three years after Mancia's premiere. The music was composed by Domenico Natale Sarro (or Sarri), a musician born in 1679 in Trani, Apulia, who, after studying at the Conservatorio di Sant' Onofrio, entered the Chapel Royal in 1703 and became the most powerful master of music in Naples after Alessandro Scarlatti. His name is remembered today as the composer of *Achille in Sciro*, the opera that inaugurated the Teatro San Carlo in 1737, although his role in the Neapolitan music scene has yet to be researched.[11]

Sarro's first encounter with Parthenope had already been established by 1704, when he composed the oratorio *Partenope liberata per il patrocinio della Vergine Addolorata* (commissioned by the Congregazione di San Luigi di Palazzo, the same that commissioned Pergolesi's *Stabat Mater*). After losing his position at court in 1707 when the new Austrian Viceroy of Naples came to power, he was reinstated on the court payroll in 1720. As a sign of gratitude, as recorded in the *Giornali di Napoli*, he composed the music for: "[...] a famous *Serenata* in honour of Our Lady the Empress, *Scherzo festivo tra le Ninfe di Partenope* [...] accompanied by 140 musical instruments."[12]

---

[10] The libretto was printed in Spanish with the original Italian text in parallel: *La Partenope Fiesta, que se hizo en el Real Palacio de Mexico el dia de San Phelipe por los años del Rey nuestro Señor* (C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), nº 17844, lists a copy in the Brown University Libraries, Providence US, while the only copy studied until now is located in Mexico City, Biblioteca Nacional, Fondo Reservado. 1.RM862.1 PAR.f.). I wish to thank Bernardo Ilari and Omar Morales Abril for their kind help with this source. Zumaya (or Sumaya) is considered the most important Mexican composer of the colonial period and his *Partenope* the first Italian opera written in Latin America.

[11] Recent research in the state archive of Naples, directed by David Bryant, has demonstrated that Sarro held most of the available positions as maestro in Naples for four decades, including confraternities and female convents. Biographical studies on Sarro are still referring to Ulisse PROTA-GIURLEO, "Domenico Sarro", *Archivi* XXVI (1959), pp. 73-85. Only Sarro's cantatas have been extensively studied until now: see Teresa M. GIALDRONI, "Le cantate profane da camera di Domenico Sarro: primi accertamenti", in D. BOZZI – L. COSI (eds.), *Musicisti nati in Puglia ed emigrazione musicale tra Seicento e Settecento*, Rome: Edizioni Torre d'Orfeo, 1988, pp. 153-211; Daniel BRANDEBURG, *Zur Geschichte der weltlichen Solokantate in Neapel im frühen Settecento. Die Solokantaten von Domenico Sarro (1679-1744),* Frankfurt am Main: Peter Lang, 1991.

[12] Thomas GRIFFIN, *Musical References in the Gazzetta di Napoli 1681-1725*, Berkeley: Scarecrow Press, 1993, p. 91 [3 September 1720]. The libretto (*Scherzo festivo tra le ninfe di Partenope*

Two years later, in December 1722, the same *Giornali di Napoli* reported the following performance:

> [...] della nuova Opera in Musica al Teatro di S. Bartolomeo, intitolata: La Partenope, Parto dell'eruditissima penna del già rinomato Silvio Stampiglia [...] posta in note dal celebre Maestro di Cappella Domenico Sarro [...] facendo a gara li Virtuosi, che la rappresentano [...] tra gli altri della prima Parte di Rosmira Principessa di Cipro in Abito di Armeno sotto nome di Eurimene la rinomata Faustina Bordoni.[13]

> [...] the new Opera in Musica at St Bartholomew's Theatre, called *La Partenope*, fruit of the most erudite poet Silvio Stampiglia [...] set to music by the famous Maestro di Cappella Domenico Sarro [...] who makes the performing Virtuosi compete [...] among whom the primary place was held by the reputed Faustina Bordoni as *Rosmira Principessa di Cipro* disguised as an Armenian called Eurimene.

The unusual decision to present the same opera to the Neapolitan public in the following season testifies to the success of Sarro's score: in January 1723 the new opera at Teatro San Bartolomeo, Mancini's *Trajano*, flopped. It was accused of being "boring, too tragic, and never-ending" and was replaced by *La Partenope*, "with new Arias added, and new and beautiful Intermezzi".[14] The Naples success was not repeated in Rome the following year, when *Partenope* was staged at the Teatro della Pace receiving "little or no acclaim", only a few weeks before it met with a positive reaction of the Roman public. In Naples in the same year, 1724, the triumph of Sarro's *Didone abbandonata* consecrated the first important libretto by Metastasio, the second highlight in this composer'

---

rappresentato in musica nel superbo teatro eretto nella Gran Sala detta de' Vice-Rè, nel Real Palazzo di Napoli, nel giorno 28.d'Agosto Compleanno di S. Maestà Ces. E Catt., Naples: Ricciardi, 1720) gives the names of singers and composer: Mergellina (Marianna Benti "detta la Romanina"), Nisida (Santa Marchesini), Antiniana (Margherita Salvagini), Echia/Dorinda (Domenico Gizzi), Sebeto (Antonio Manna), "Musica del Signor Domenico Sarro".

[13] T. GRIFFIN, *Musical References* (see n. 12), p. 105 [15 December 1722].

[14] "Avendo conosciuto detto Eminentissimo Principe, che la nuova Opera, che si cominciò a recitare nel Teatro di S. Bartolomeo, quantunque fusse buona, nulladimeno rendeasi tediosa, essendo alquanto tragica, e lunga, ha ordinato perciò, che in questo Carnovale si replicasse in detto Teatro l'Opera antecedente, intitolata la PARTENOPE, onde Sabato a sera si ricominciò la recita di detta Opera con aggiunta di nuove Arie, e di nuovi ancora graziosissimi Intermezzi, e vi si portò ad ascoltarlo detto Eminentissimo Signore, e riuscì di piena soddisfazione del Medesimo, come di tutta la Nobiltà, e degli altri ordin. Persone, che in gran numero vi concorsero." T. GRIFFIN, *Musical References* (see n. 12), p. 106 [26 January 1723].

career.[15] A few years later, Sarro's music became unfashionable. His *Partenope* did have a late revival in Naples in 1739, but a witness, Charles de Brosses, defined the composer as "knowledgeable but cold and sad". Nevertheless, the revival was received in Naples "with great applause". However, the king did not like such old-fashioned music, even though new arias had been added to the score.[16]

The plot

In the first printed libretto (Naples 1699) the poet Stampiglia precisely claims to have based his plot on the most respectable source on the history of Naples, Giovanni Antonio Summonte's seventeenth-century *Istoria della Città e Regno di Napoli*:[17]

> Fu Partenope figlia d'Eumelo re di Fera in Tessaglia, la quale partissi da Calcide dell'Isola di Euboa oggi Negroponte seguendo l'augurio d'una bianca colomba, e fece edificare una città presso le sponde del Mar Tirreno, che fu detta Partenope, e poi fù chiamata Napoli. Ciò troverai nel Cap. 11 del Primo Libro dell'Istoria della Città, e Regno di Napoli di Gio.Antonio Summonte. Il resto si finge [...].[18]
>
> Parthenope, the Daughter of Eumelus, King of Phera in Thessaly, departed from Calcis, in the Isle of Euboea, now call'd Negropont, to follow the Augury of a white Dove, and upon the Shore of the Tyrrhene Sea, founded the City Parthenope, now call'd Naples. This is mention'd in the Eleventh

[15] Helmuth HUCKE, "La *Didone abbandonata* di Domenico Sarri nella stesura del 1724 e nella revisione del 1730", *Gazzetta musicale di Napoli* 2 (1956), pp. 180-189.

[16] "Le soir, on fit l'ouverture du grand théâtre du palais par la première représentation de l'opéra de *Parthenope*, de Domenico Sarri, Le roi y vint: il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre [...]". Frédéric D'AGAY (ed.) *Lettres d'Italie du Président De Brosses*, Paris: Mercure de France, 1986, t.I, 398, Lettre XXXI (November 1739).

[17] In fact the second edition of this book was probably available to Stampiglia a few decades later: Giovanni Antonio SUMMONTE, *Dell'Historia della Città e Regno di Napoli*, Naples: Bulifon 'all'insegna della Sirena', 1675. The English translation is to be found in the libretto printed in London for the 1730 production of Handel's *Partenope*.

[18] From the dedicatee to the vicereine Maria de Giron y Sandoval, in the libretto of *La Partenope. Drama per musica di Silvio Stampiglia tra gl'Arcadi Palemone Licurio dedicato all'illustriss.e eccell. signora la signora D. Maria de Giron y Sandoval duchessa di Medina Coeli e vice-regina di Napoli*, Naples: Parrino & Mutio, 1699, p. 3. I have consulted the copy in I-Nc, Rari 10.7.3(3) catalogued in: Francesco MELISI (ed.), *Conservatorio di Musica S. Pietro a Majella di Napoli. Biblioteca. Catalogo dei libretti d'opera in musica dei secoli XVII e XVIII*, Naples, 1985, nº 1107 (see also C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), 17, p. 812).

> Chapter of the first Book of the History of the City, and Kingdom of Naples, by Gio. Antonio Summonte. The rest of the Drama is fictitious [...].

This statement (*Argomento*) remained unchanged in all the following printed librettos, including the English translation in the libretto of Handel's *Partenope* (London 1730).[19] This claim of adhering to the historical source is of some importance. Stampiglia was conscious that Neapolitans were proud to be descended from Parthenope. He skilfully blends those parts of the myth of the founding of Naples which were then considered historical facts—the Palaeopolis-Cumae conflict, the cult of the virgin Parthenope—with the common ingredients of late seventeenth-century opera; love stories, duels, fights, *travestissements* and a pinch of ethical judgment.

In his article "The Travels of Partenope", Robert Freeman examines almost all the surviving librettos of Stampiglia's opera from 1699 to 1720, giving an impressive list of any slight changes in the text and even in the dramatis personae.[20] One of the most important is the role of two comic characters that appear in the original 1699 plot, Beltramme, Rosmira's Armenian servant (but in fact a typical Neapolitan)[21] and Partenope's aged wet-nurse, Anfrisia, an alto voice generally played by a male actor, following the ancient tradition going back to Arnalta in Monteverdi's *Incoronazione di Poppea*.

The main changes Stampiglia made to the new libretto for the Neapolitan production in 1722 concern the comic characters now inserted into three intermezzi, two at the end of the first and second acts and the third in the third act just before the last scene. The comic characters are Beltramme, the same 'false Armenian', and the young servant Eurilla in

---

[19] The fact that Handel's setting follows the old Venetian libretto used by Caldara in 1707-08 was outlined by Marco BEGHELLI, "L'eredità veneziana di Georg Friedrich Haendel ovvero *La Partenope*, dalla Laguna al Tamigi", *Quadrivium* 4 (1984), pp. 7-51 (with tables of comparison between the two librettos and reproductions). Caldara's *Partenope* was staged during the first period Handel spent in Venice (November 1707 – February 1708). On the text used by Handel as an allegory of courtly love, see David VICKERS, "The Good, the Bad, and the Ugly: Representation of Amorous Behaviour at the Court of Queen Partenope', *Händel-Jahrbuch* XLIX (2003), pp. 59-68.

[20] Robert S. FREEMAN, "The Travels of *Partenope*", in H. S. POWERS (ed.), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, Princeton: Princeton University Press, 1968, pp. 356-385 (the Zumaya possible production in Mexico City 1711 is not listed by Freeman).

[21] Beltrame or Beltramme was quite famous in the seventeenth-century Commedia dell'arte, invented by Niccolò Barbieri (1576-1641) as "Beltramm de Gaggian" (Gaggiano is a village near Milan).

place of the nurse Afrisia. The two comic roles were performed at the Teatro San Bartolomeo by a couple of stars of the Neapolitan *commedia per musica*, Gioacchino Corrado and Santa Marchesini.[22] Their function is to provide parodic comment on the principal plot: Eurilla appears disguised as an Armenian warrior, tormenting her boyfriend with continuous changes of mind and eventually surrendering to her lover. Meanwhile, Beltramme wins, thanks to his incomparable ability to prepare good coffee which, he claims, is a typical art in Armenia, but which, in fact, the public still consider today as a peculiarity of Neapolitans. The other example of strict connection of the intermezzi with the main plot is a parody of Arsace's swallow aria, in which Beltramme inserts not a bird, but a bat. An interesting additional feature is Stampiglia's ironic description of the contemporary theatrical world in the second Intermezzo—when the comic couple is reading newspapers—in a way recalling Benedetto Marcello's *Il teatro alla moda* (Venice, 1720). Sarro's intermezzi, compared with those of his dozen or so contemporaries, are true masterpieces and must have contributed to the success of the Neapolitan production of *Partenope*.

Sarro and Vinci

At the end of his article "The Travels of Partenope", Robert Freeman briefly considers two scores, Sarro's *Partenope* in Vienna and the signed score by Vinci in London, reflecting upon the premiere in Naples of the former and the revival of the latter, which was performed in Rome in 1724.[23] Freeman did not know about the production of *Partenope*, set to music by Vinci, which took place in Venice during the carnival of 1725, probably because the title given to the Venetian libretto was not

[22] On Gioacchino Corrado and Santa Marchesini see M. PATERNOSTRO, *Drammaturgia e vocalità nell'intermezzo napoletano (1711-1724): Gioacchino Corrado e Santa Marchesini* (tesi di laurea, Università di Firenze, 1991); Franco PIPERNO, "Buffi e buffe. Considerazioni sulla professionilità degli interpreti di scene buffe ed intermezzi", *Rivista italiana di musicologia* 43 (1982), pp. 240-284 [260 sq.]; Francesco COTTICELLI – Paologiovanni MAIONE, *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno austriaco (1707-1734). Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo*, Naples: Luciano, 1993; *idem*, *"Onesto divertimento, ed allegria de' popoli". Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milan: Ricordi, 1996; Franco PIPERNO, "L'intermezzo comico a Napoli negli anni di Pergolesi", *Pergolesi Studies/Studi Pergolesiani* 3 (1999), pp. 157-170.

[23] R. S. FREEMAN, "The Travels of *Partenope*" (see n. 20), pp. 384 sq.

Partenope but *Rosmira fedele*. The Venetian production has been clarified in a pivotal essay by Reinhard Strohm, published in 1995 and entitled "The Neapolitans in Venice". According to Strohm "the fact that Vinci was chosen among the many Neapolitan composers to 'represent' his city on the most noble Venetian stage is of some historical significance".[24] As Strohm points out, Sarro's *Partenope* and Vinci's *Rosmira fedele* are strongly connected; in fact, Sarro and Vinci are strongly connected throughout the 1720s and in particular around 1724-25 (see Table 1).

Sarro was readmitted to the Neapolitan Royal Chapel as *vicemaestro* at the beginning of the 1720s and was promoted to *maestro* on Scarlatti's death in October 1725. Vinci succeeded him as *vicemaestro*. Both were employed as *maestri* by rich and powerful Neapolitan confraternities and churches, producing oratorios and polychoral sacred music; both were active as composers of *commedia per musica in lingua napolitana* for the Neapolitan theatres and both introduced comic intermezzi into their opera seria. Sarro was the first composer to set Metastasio's *Didone abbandonata* to music in 1724 and, immediately after, Vinci was the first to set to music all but one of Metastasio's early librettos.[25] *Partenope* was the first of Sarro's operas to be heard in Rome in 1724; in the same year, Vinci's *Farnace* was performed there for the first time. In 1726, Vinci performed Metastasio's *Didone* in Rome, and Sarro's *Valdemaro* followed in the same year. Sarro's music had been known in Venice since 1712 (intermezzi *Barilotto e Slapina*) but an opera by him was not put on there until 1730, when Metastasio's *Didone* was produced.

---

[24] Reinhard STROHM, "The Neapolitans in Venice", in I. FENLON – T. CARTER (eds.), *Con che soavità. Studies on Italian Opera, Song, and Dance, 1580-1740*, Oxford: Clarendon Press, 1995, p. 259; repr. in Reinhard STROHM, *Dramma per Musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven – London, Yale University Press, 1997, pp. 61-80. On Leonardo Vinci see Kurt MARKSTROM, *The Operas by Leonardo Vinci* (PhD dissertation, University of Toronto 1993) and the revised edition of the thesis as a book: New York: Pendragon Press, 2006. In addition: Gaetano PITARRESI (ed.), *Leonardo Vinci e il suo tempo. Atti dei Convegni internazionali di studio (Reggio Calabria, 10-12 giugno 2002; 4-5 giugno 2004)*, Reggio Calabria: Iiriti, 2005; Dinko FABRIS, "'Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava'. La fama europea di Leonardo Vinci", in D. COLAS – A. Di PROFIO (eds.), *D'une scène à l'autre. L'opèra italien en Europe*. I: *Les pérégrinations d'un genre*, Wavre: Mardaga, 2009, pp. 85-117; Giulia VENEZIANO, "La cantata da camera a Napoli in età vicereale: La produzione di Leonardo Vinci (1690-1730)" (PhD dissertation, Universidad de Zaragoza, 2016).

[25] Compare Reinhard STROHM, "Leonardo Vinci's *Didone abbandonata*", *Essays on Handel and Italian Opera,* Cambridge – New York: Cambridge University Press, 1985), pp. 213-224; John H. ROBERTS, "Handel and Vinci's *Didone abbandonata*: Revisions and Borrowings", *Music and Letters* 68 (1987), pp. 141-150.

	Sarro	Other Charges	Vinci	Other charges
1724 January		"vicemaestro" Naples, Royal Chapel	*Farnace* Rome, Delle Dame	"maestro" Naples, S Caterina a Formiello, Congregazione del Rosario
February	*Didone abbandonata* Naples S Bartolomeo	"maestro di cappella" Naples, S Paolo Maggiore		(caricature by Pier Leone Ghezzi) Rome
Carnaval	"seconda opera" *Partenope* Rome Della Pace			
May		"Scelta musica a più cori" conducted by Sarro Naples, S Lucia del Monte	*La Mogliere infedele* Rome, Della Pace ("prima opera in musica in Lingua Napolitana")	"Scelta musica" by Vinci Naples, S Caterina a Formiello
June				"Te Deum a più cori di scelta Musica" by Vinci Naples, S Caterina a Formiello
September		"scelta, e copiosa musica a più cori" by Sarro Naples, S Pietro a Majella		
October			*Eraclea* Naples, S Bartolomeo	
December			Revival *Li Zite 'n galera* Naples *Turno Aricino* Naples, S Bartolomeo	"Leonardo Vinci, che oggi si ritrova a Venezia" (*Giornali di Napoli*, 5 December 1724) Venice

	Sarro	**Other Charges**	**Vinci**	**Other charges**
1725 January (Holy Year: Roman Theatres closed)	*Tito Sempronio Gracco* Naples S Bartolomeo			
February	*Il Florindo* "Serenata a 4 voci" *Naples, weddings* *Coppola-Caracciolo*			
Carnaval			"seconda opera" *Ifigenia in Tauride* Venice, S. Giovanni Grisostomo	
			"terza opera" *Rosmira fedele (Partenope)* Venice, S. Giovanni Grisostomo	
Spring			*Il Trionfo di Camilla* Parma	
April			*Elpidia* (pasticcio with arias from *Ifigenia in Tauride* and *Rosmira fedele*) London	
October (death of Alessandro Scarlatti)		"maestro" Naples, Royal Chapel		"vicemaestro" Naples, Royal Chapel "Si recitò il primo solito Oratorio...con musica del...Vinci" Naples, S Caterina a Formiello

Table 1. Operas by Sarro and Vinci in 1724-1725.

Parthenope in Venice: the music of *Rosmira Fedele*

The exploits of Vinci on the Venetian stage in 1725 have been outlined by Strohm.[26] The second opera of the carnival season at Grimani's theatre in Venice (San Giovanni Grisostomo) was his *Ifigenia in Tauride*, based on a libretto written by the Venetian poet Benedetto Pasqualigo. The third also had a libretto by Pasqualigo, *Berenice*, set to music by the Florentine composer Giuseppe Maria Orlandini, who had written the first score of Pasqualigo's *Ifigenia* (Venice 1719). Vinci was already in Venice in December 1724 and it seems that *Ifigenia* was still on stage when he was asked to set Stampiglia's libretto of *Partenope* as the fourth opera for the carnival season: the Venetian libretto was printed under the title *Rosmira fedele* and dedicated to Duke Niccolò Del Tocco di Sicignano. At about that time, the third Duke of Sicignano was Don Leonardo Del Tocco, Prince of Montemiletto who had married Donna Camilla Cantelmo Stuart in Rome on 16 January 1724. During the preparations of this marriage late in 1723 another opera by Stampiglia, *Imeneo*, was performed with music by Porpora in the Neapolitan Montemiletto Palace, with Antonia Merighi—who sang the role of Partenope in Vinci's *Rosmira*—in the title role.[27]

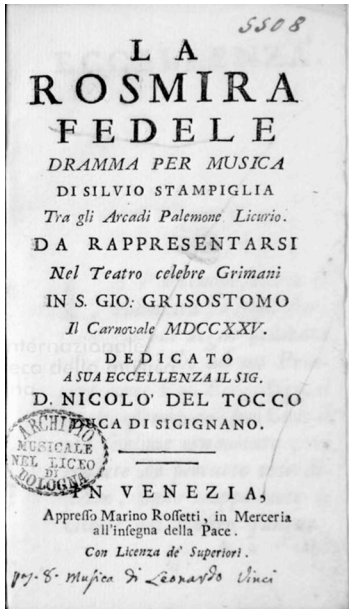
The private archive of the Del Tocco (or Di Tocco) di Montemiletto family was deposited in the state archive in Naples in 1949 and, in 1978, a general *Inventario* was published by the same archive: Niccolò (Nicola) was Prince Leonardo's brother, who in 1720 received the fiefs of Apice and Tinchiano. Nicola's name recurs in the Del Tocco Archive until the beginning of the nineteenth century, when the new Dukes of Apice and Sicignano still used the other family names of Cantelmo Stuart. The dedication of the *Rosmira* libretto to Niccolò Del Tocco was signed by a certain Donarelo Ciunì, which I found to be an anagram of the composer "Leonardo Uinci" (see Figure 1).[28]

---

[26] R. STROHM, "The Neapolitans in Venice" (see n. 24), pp. 257-263.

[27] *Ibidem,* p. 258. The opera was *Imeneo. Componimento drammatico rappresentato per celebrare le nozze dell'illustrissimo* [...] *D. Leonardo Tocco Prencipe di Montemiletto e* [...] *D. Camilla Cantelmi de' Duchi di Popoli. Poesia di Silvio Stampiglia tra gli Arcadi Palemone Licurio, poeta di Sua Maestà Cesarea e Cattolica,* Naples: Muzio 'erede di Michele Luigi', 1723, copy in *I-Nn* (C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), nº 12801). The cast is indicated as: Imeneo (Antonia Merighi), Rosmene (Marianna Benti Bulgarelli), Clomiri (Anna Bombaciara Fabbri), Tirinto (Carlo Broschi Farinello), Argenio (Annibale Pio Fabbri). "Musica di Niccola Porpora, maestro di capp. del principe di Armstat".

[28] But the anagram is not inserted in all the surving copies of the Venice 1725 libretto: in I-Mb (Algarotti) the dedication is signed simply "N.N.", while the copy in I-Rdhi (Libr. Ven. 588)

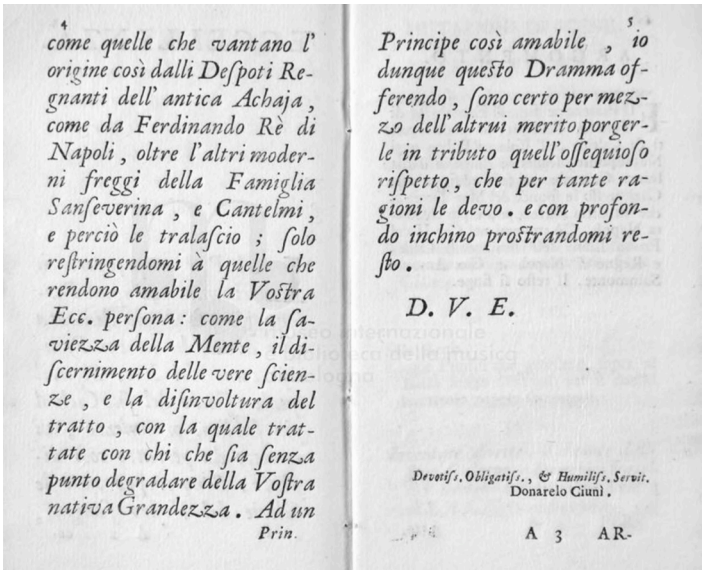

5508

L A
ROSMIRA
FEDELE
DRAMMA PER MUSICA
DI SILVIO STAMPIGLIA
Tra gli Arcadi Palemone Licurio.
DA RAPPRESENTARSI
Nel Teatro celebre Grimani
IN S. GIO: GRISOSTOMO
Il Carnovale MDCCXXV.
DEDICATO
A SUA ECCELLENZA IL SIG.
D. NICOLO' DEL TOCCO
MARCHESE DI SICIGNANO.

ARCHIVIO MUSICALE NEL LICEO DI BOLOGNA

IN VENEZIA,
Appresso Marino Rossetti, in Merceria all'insegna della Pace.
Con Licenza de' Superiori.

per S. Musica di Leonardo Vinci



4

come quelle che vantano l' origine così dalli Despoti Regnanti dell' antica Achaja, come da Ferdinando Rè di Napoli, oltre l'altri moderni freggi della Famiglia Sanseverina, e Cantelmi, e perciò le tralascio; solo restringendomi à quelle che rendono amabile la Vostra Ecc. persona: come la saviezza della Mente, il discernimento delle vere scienze, e la disinvoltura del tratto, con la quale trattate con chi che sia senza punto degradare della Vostra nativa Grandezza. Ad un

Prin.

5

Principe così amabile, io dunque questo Dramma offerendo, sono certo per mezzo dell'altrui merito porgerle in tributo quell'ossequioso rispetto, che per tante ragioni le devo. e con profondo inchino prostrandomi resto.

D. V. E.

Devotiss. Obligatiss., & Humiliss. Servit.
Donarelo Ciunì.

A 3 AR-

Figure 1 (a-b). *La Rosmira fedele. Dramma per musica,* libretto printed in Venice 1725 (copy in I-Bc). Title page and dedicatee signed by "Donarelo Ciunì", anagram of Leonardo Vinci.

gives "Leonardo Vinci". This seems testify to various stages of the printing of *Rosmira fedele*, adding more questions to the production story.

Del Tocco provides a connection between Vinci's *Rosmira fedele* and the Roman performance of *Partenope* in 1724. Sarro's score was performed at the "antico Teatro Della Pace" in Rome in January 1724 as the second opera after *Ginevra regina di Scozia* by Filippo Falconi: as was usual, the cast of the two operas was the same. The libretto of *Ginevra*, a perfect homage to the pretender to the English and Scottish thrones, was "presentato alla Maestà di Giacomo III re della Gran Brettagna" by the impresario Giuseppe Polvini Faliconti. The second opera, *Partenope*, was also intended as a homage to the British royal family in Rome. The same impresario dedicated the new libretto to James III's wife "Clementina Regina della Gran Bretagna":

> Il segnalato favore compartito a me ed a questo mio Teatro dal magnanimo sposo di V.M. in gradire il tributo da me fattogli del primo Drama, mi costituisce in obbligo di presentare alla M.V. il secondo.[29]
>
> [The express favour accorded to me and my Theatre by the generous spouse of your Majesty in appreciating my tribute made with my first drama, obliges me to present the second to your Majesty.]

In the Del Tocco Archive, four letters sent from Rome between February and April 1725 by "Giacomo Stuart, pretendente al trono di Inghilterra, e di sua moglie al principe di Montemiletto" to Leonardo Del Tocco confirm a connection between the two families.[30] It seems possible that James III, "the Old Pretender", may have attended the wedding between Del Tocco and Camilla Cantelmo Stuart in Rome and that the two operas at the Teatro Della Pace were part of the celebrations.[31]

---

[29] *Partenope. Drama per musica di Silvio Stampiglia* [...] *poeta di S. M. Ces. Catt. Da rappresentarsi nell'antico Teatro della Pace nel Carnevale dell'anno 1724. Dedicato alla Maestà di Clementina Regina della Gran Bretagna,* Rome: de' Rossi, 1724, "Musica di Domenico Sarro", "Scene di Pietro Piazza", "Direttore del Combattimento e del Torneo Giuseppe Franceschi": C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), nº 17830 (copies: *A-Wmi, I-Bc, Fc, Fm, MAC, Mb, Rsc, URBc, Vgc, D-Mbs*).

[30] Naples, Archivio di Stato, Archivio privato Di Tocco di Montemiletto, Corrispondenze e Varie, Busta 22, 191: "Lettere da Roma di Giacomo Stuart, pretendente al trono di Inghilterra, e di sua moglie al principe di Montemiletto" (February-April 1725), *Archivio di Stato di Napoli. Archivio Privato Di Tocco di Montemiletto. Inventario*, Antonio ALLOCATI (ed.), Rome, 1978, p. 144.

[31] It is interesting to note that during his stay in Rome from 1724 to 1725, Vivaldi may have written the *Serenata a tre for "Monsieur le Mar du Toureil"* "for the Earl of Mar, former Secretary of State to the Old Pretender James III" and that on this occasion "Vivaldi may have

Returning to Venice, it can be assumed that both operas staged by Vinci at San Giovanni Grisostomo were very successful. John Roberts has demonstrated that in the same 1725 Vinci was required by the British agent Owen Swiney to assemble the most part of the arias from his two Venetian operas, *Ifigenia* and *Rosmira fedele*, forming a pasticcio on *L'Elpidia*, a libretto by Zeno and eventually he was paid for it ("Vinci's Regalo"). In London the score was altered for the needs of local singers and performed by the Royal Academy of Music in May 1725 with some assistance from Handel, but the music is entirely by Vinci (apart from a few arias by Orlandini), as the English version correctly says.[32] The original of *Rosmira fedele* had a revival in July 1725 in Perugia, while Zeno's *Li rivali generosi*—the original title of *L'Elpidia*—was performed at Grimani's theatre in Venice in 1726, but with music by Giuseppe Vignati.

As first noted by Freeman, the autograph score of Vinci's *Rosmira* contains music directly borrowed from Sarro's *Partenope*.[33] Indeed, comparing Vinci's manuscript with Sarro's score preserved in the Biblioteca del Conservatorio San Pietro a Majella in Naples (which corresponds to the première in 1722), it can be seen that Vinci has borrowed from Sarro most of the recitatives (even if only a few are transcribed without changes to the bass line or even to the key), the chorus "Viva Partenope", and two short military symphonies used as marches, one before Emilio's first aria in act 1 and the second just before the finale in act 3.[34]

Vinci not only included Sarro's music in his score, but also borrowed some pieces from other compositions of his own. For example, the

---

adopted the style of Vinci to please his Roman audience": see K. MARKSTROM, *The Operas by Leonardo Vinci* (see n. 24), pp. 105-106.

[32] John H. ROBERTS, "Vinci, Porpora and the Royal Academy of Music", in L. BIANCONI – G. LA FACE (eds.), *Georg Friedrich Händel e il dramma per musica*, *Chigiana*, XLVI (2005) [Florence: Olschki, 2006]. I am indebted with John Roberts who gave me a copy of the article before publication and with Lorenzo Bianconi, co-editor of the book.

[33] R. STROHM, "The Neapolitans in Venice" (see n. 24), 260 f.; K. MARKSTROM, *The Operas by Leonardo Vinci* (see n. 24), pp. 86-95.

[34] The music examples are inserted in my *Partenope da Sirena a Regina* (see n. 1), chapter II, p. 4. I compared Sarro's score in *I-Nc* 31.3.13I to Vinci's autograph (*GB-Lbl* Add. MS 14232). Another score of Sarro's *Partenope*, identical in content to the Neapolitan source (including the intermezzi *Eurilla e Beltramme*) is owned by the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna (A-Wgm). The Vienna and London MSS were copied at the beginning of the twentieth century and the modern scores are in US-Wc M1500.S26P3 (Sarro) and US-Wc M1500.V64.P4 (Vinci).

initial sinfonia is the same as that of Vinci's oratorio *Maria Dolorata*, probably composed in Naples at the beginning of the 1720s for the Confraternità del Santissimo Rosario.[35] His only remaining comic opera, *Li Zite 'n galera*, starts in the same way, with the full orchestra playing in unison imitating the sound of a *calascione*, the popular Neapolitan stringed instrument.[36]

Vinci's autograph score Add. 14232 entered the British Library in the first half of the nineteenth century as part of the "Collection of Music made by Signor Gaspar Selvaggi, of Naples" presented by the Marquess of Northampton, which included 138 manuscripts of music by Neapolitan composers.[37] The only other known autograph manuscript by Vinci is the score of *Li Zite 'n galera* owned by the Biblioteca del Conservatorio of Naples. While the London score was prepared in haste by Vinci for the Venetian production of *Partenope*/*Rosmira fedele*, the latter seems to be very accurate and contains very few *pentimenti*.[38]

---

[35] Compare Helmut HELL, *Die Neapoletanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18.Jahrhunderts, N.Porpora-L.Vinci-G.B.Pergolesi-L.Leo-N.Jommelli*, Tutzing: Schneider, 1971, p. 538; G. PITARRESI, "*L'Oratorio di Maria Dolorata* di Leonardo Vinci e la tradizione della Passione a Napoli agli inizi del Settecento", *Leonardo Vinci e il suo tempo* (see n. 24), pp. 153-242 [195-196].

[36] The facsimile of the autograph score in *I-Nc* is published in Howard M. BROWN (ed.), *Italian Opera 1640-1770*, New York: Garland, 1977; see the analysis in Reinhard STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen 1979, pp. 150-158.

[37] The list of this Neapolitan collection is published in *Catalogue of Additions to the Manuscripts in the British Library in the Years 1841-1845*, London, 1850, pp. 39-47: "The following Volumes, from nº 14,101 to nº 14,249 inclusive, contain a Collection of Music made by Signor Gaspar Selvaggi, of Naples, and were presented by the Most Ho. The Marquess of Northampton". "PARTHENOPE" is listed as anonymous under nº 14,232. On Selvaggi and his Neapolitan music collection see: Dinko FABRIS, "L'art de disperser sa collection: Le cas du napolitain Gaspare Selvaggi (1763-1856)", in D. HERLIN – C. MASSIP – V. DE WISPELAERE, *Collectionner la musique, 3: érudits collectionneurs*, Tournhout: Brepols, 2015, pp. 359-394.

[38] Here is a short list of second thoughts in the score. I.09: changes in the final cadence of Sarro's original recitative; I.10: Arsace's final aria, six bars enframed to be replaced; I.11: final cadence of the aria crossed out and replaced by another version (this is an interesting example of Vinci's compositional procedure: he first writes the vocal line without basso continuo and violins, which are added later); I.16: bar 34, Emilio's final aria, Vinci copies one bar intended for the viola in the line for the second violin and then erases the bar and rewrites it in the correct line; II.03: final cadence of Sarro's original recitative erased and recomposed to adapt the key to the new aria; II.04: opening bars of Arsace's aria, three bars, violin 1, crossed out and recomposed (in this case Vinci first writes the melody of violin 1 and then the other instrumental parts, viola and basso continuo); III.01: Partenope's recitative, in two different places Vinci erases one full bar changing the melody (first) and adapting the key to the following aria (second); III.03: final cadence of Sarro's original recitative erased and recomposed to adapt the key to Arsace's new aria.

Vinci's original contribution to the score consists of twenty-eight new arias, which replace Sarro's and have no elements in common. In a few cases, Vinci changed the text as well as the music, which could indicate that he used material from his previous works. This may be the case with Partenope's first aria, "Non posso amarti, oh Dio!" that replaces Sarro's "Per te sola" in act 1, and is also reminiscent of the style of *Li Zite 'n galera*.

All of Vinci's arias have been copied without any changes into a manuscript at the Biblioteca Nazionale Marciana in Venice. Seven are to be found in the English sources of the pasticcio arranged by the same Vinci, and conducted by Handel in London in April 1725 with the title *L'Elpidia* on a text by Zeno.[39]

The singers

Three vocal ranges in Vinci's *Rosmira fedele* are different from Sarro's *Partenope*: of the six characters, Partenope, a soprano in Sarro, is now an alto, while Rosmira remains soprano. The vocal ranges depended of course on the cast already established for the season in Venice. It is interesting that Sarro's first Rosmira, in 1722, was the same Faustina Bordoni who sang the role of Rosmira in Venice in 1725. Arsace, an alto in Naples, becomes a soprano in Venice. The remaining voice-types are not modified: Armindo is a tenor, Emilio and Ormonte altos. Vinci wrote for a cast of virtuoso singers with due respect for their professional ability.[40]

---

[39] *L'Elpidia overo Li rivali generosi* [...] *Regio Teatro di Hay Makert* [sic] *per la R. Accademia di Musica. The Musick by Signor Leonardo Vinci, except some few songs by Signor Giuseppe Orlandini,* London: The Open Office, 1725: copies in *C-Lu; GB-Lbl; US-Wc Ws* (C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), nº 8791). Cf. Bernd BASELT (ed.), *Händel-Handbuch*, Kassel: Bärenreiter, 1986, vol. 3, pp. 340-346.

[40] The Algarotti-German Album contains caricatures by Marco Ricci of the singers involved in the 1724-1725 Venetian season at San Giovanni Grisostomo: see Edward CROFT-MURRAY, *An Album of Eighteenth Century Venetian Operatic Caricatures*: *Formerly in the Collection of Count Algarotti*, Toronto: Art Gallery of Ontario, 1980. K. MARKSTROM, *The Operas by Leonardo Vinci* (see n. 24) reproduces from this album the caricatures of Scalzi, Giovanni Carlo Bernardi and Ossi (Plates 9-11), and outlines that "in the case of Scalzi, Bernardi and Ossi [were depicted] in costumes that would have been appropriate to their roles in La Rosmira (i.e. an oriental prince, a barbarian general and a captain of the guard)" [p. 86].

Arsace was Carlo Scalzi, a soprano castrato who made his debut in Rome in 1718 and retired in 1739 after a very successful career, including a Handelian season in London.[41] Scalzi was a high soprano with a compass from c' to bb": in *Rosmira fedele* his range was c' to a". Examples of Scalzi's agility in *Rosmira fedele* are the arias "La rondinella" (I.06) and "Sento che va coprendo" (II.04).

Rosmira was Faustina Bordoni, whose high vocal qualities were extensively praised by her contemporaries.[42] She sang the same role in both Sarro's *Partenope* (Naples 1722-23) and Vinci's *Rosmira fedele* (Venice 1725), and in addition she took part in the production of Vinci's *Trionfo di Camilla* (Parma 1725) (see Table 2).

The compass of Faustina as quoted by Quantz was bb to g", but in Sarro's *Partenope* it seems to be much higher, e' to bb", while in Vinci's *Rosmira fedele* it is db' to ab", which is very similar to the vocal range (c' to a") in Handel's parts for her. Despite Burney's statement that most of her main arias were in sharp keys, which is not even true for her Handelian parts, Vinci's arias for Rosmira-Faustina are mostly in flat keys, with one to three flats.

---

[41] On his career see C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), appendix: *Indice dei cantanti*, pp. 597-598; Winton DEAN, "Scalzi, Carlo", in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001², vol. 22, pp. 368-369. The friendship with Metastasio is documented in the letter praising the recently deceased Vinci: "[to Marianna Benti Bulgarelli, Vienna 7 July 1731] [...] rendetene, vi priego, loro grazie a mio nome, e particolarmente agl'incomparabili Scalzi e Farfallino, che riverisco ed abbraccio. Povero Vinci! Adesso se ne conosce il merito, e vivente si lacerava[...]". See B. BRUNELLI (ed.), *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, Milan, 1951, vol. 3, p. 57 [n. 34]. See also: Dinko FABRIS, "Adesso se ne conosce il merito" (see n. 24), pp. 85-117.

[42] Faustina's performances in Venice, only a few weeks before the Carnival season of 1724-1725, are recorded by the Dutch traveller Jan Alensoon: see Kees VLAARDINGERBROEK, "Faustina Bordoni Applauds Jan Alensoon: A Dutch Music-Lover in Italy and France in 1723-4", *Music and Letters* 77 (1991), pp. 536-551. On the life and career of Faustina Bordoni see: Giuseppe Marino Urbani DE GHELTOF, *La "Nuova Sirena" e il "Caro Sassone". Note biografiche,* Venice, 1890; Francesco DEGRADA, "Bordoni, Faustina", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Rome, 1971, vol. 12; Gastone VIO, "Alcuni documenti relativi alla biografia di Faustina Bordoni Hasse", *Venezia Arti. Bollettino del dipartimento di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia* 3 (1989), pp. 170-173; C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), appendix: *Indice dei cantanti*, p. 106 [as "Bordone Hasse, Faustina"]; Winton DEAN, "Bordoni, Faustina", in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001², vol. 3, pp. 894-895. Giulia VENEZIANO, "Investigations into the Cantata in Naples during the First Half of the Eighteenth Century. The Cantatas by Leonardo Vinci Contained in a 'Neapolitan' Manuscript", in M. TALBOT (ed.), *Aspects of the Secular Cantata in Late Baroque Italy*, Farnham: Ashgate, 2009, pp. 203-226.

Character	**Sarro Naples 1722 (and 1723?)**	**Sarro Rome 1724**	**Vinci (*Rosmira*) Venice 1725**	**Vinci (*Rosmira*) Perugia 1725**	**Handel London 1730**	**Vinci et Al. (*L'Elpidia*) London 1725**
Rosmira	Faustina Bordoni S		Faustina Bordoni S		Antonia Merighi A	
Arsace	Antonia Merighi A		Carlo Scalzi S		Antonio Bernacchi A	
Partenope	Anna Bombaciara S		Antonia Merighi A		Anna Strada del Po S	
Armindo	Annibale Pio Fabri		Antonio Barbieri T		Francesca Bertolli A	
Emilio	Andrea Pacini A/ T		Carlo Bernardi A		Annibale Pio Fabri T	
Ormonte	Maria Maddalena Pieri A		Giovanni Ossi A		Johann G.Riemschneider B	Andrea Pacini / Antonio Baldi
Eurilla	Santa Marchesini A	---	---		---	
Beltramme	Gioacchino Corrado B	---	---		---	
Rosmilda						Benedetta Sorosina / Anna Dotti S
Olindo						Francesco Bernardi "Senesino" mS
Elpidia						Francesca Cuzzoni S

Table 2. Cast of *Partenope* 1722-1730.

The role of Armindo was taken by Antonio Barbieri, a tenor discovered by Vivaldi in 1720 and associated with the Venetian stage for almost twenty years.[43] It is interesting to note that, following Barbieri's debut in Rome in 1724, he immediately became associated with the Venetian season at San Giovanni Grisostomo, including Vinci's productions. The Handelian atmosphere of his tenor part in *Rosmira fedele* is increased by the inclusion of two oboes in his finest aria "Dal chiaro splendore" (III.05).

The few arias assigned to Emilio (two in act 1 and one in the final act) and Ormonte (one in act 2) express their military status as "arie di battaglia". Emilio was sung in Venice by Giovanni Carlo Bernardi, apparently the least important singer in the cast, who was presented in librettos as "virtuoso della principessa Violante di Toscana".[44]

Ormonte was played by Giovanni Ossi, a mezzosoprano castrato, a pupil of Gasparini's, who spent most of his career in Rome from 1716 to 1734.[45] Franco Piperno notes that Ossi's had a low voice for a soprano castrato (compass bb to g"), "a compass particularly attractive to Leonardo Vinci, who wrote the part of Megabyzus in his *Artaserse*" for him.[46] In fact, his compass in *Rosmira* is limited to d#' to e", but it is interesting to note that he has the only aria with (one) trumpet in the entire opera.

Vinci is particularly good at giving each of his protagonists a sound which perfectly fits their characters. The new arias of his *Partenope* are written for *virtuosi* he knew already.[47] Arsace must be considered the

---

[43] C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), appendix: *Indice dei cantanti,* pp. 48-49; Colin TIMMS, "Barbieri, Antonio", in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001², vol. 2, p. 699.

[44] Giovanni Carlo was the brother of the better-known Francesco Bernardi 'Il Senesino', who took over the role of Arsace in Handel's *Partenope* revived for the second season in London in 1730-1731. See Antonio MAZZEO, *I tre "Senesini": Musici ed altri cantanti evirati senesi*, Siena, 1979.

[45] C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), appendix: *Indice dei cantanti*, p. 30; Reinhard STROHM, "Vivaldi's Career as an Opera Producer", *Antonio Vivaldi: Teatro musicale, cultura e società*, Venice, 1981, pp. 11-66; Dale E. MONSON, "The Trail of Vivaldi's Singers: Vivaldi in Rome", in A. FANNA – G. MORELLI (eds), *Nuovi studi vivaldiani: Edizione e cronologia critica delle opera*, Florence: Olschki, 1988, pp. 563-589.

[46] Franco PIPERNO, "Ossi, Giovanni", *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan, 1992, vol. 3, p. 783, based in part on his previous article: "Francesco Gasparini, le sue abitazioni romane, i suoi allievi coabitanti", *Esercizi: Arte, musica, spettacolo*, 4 (1981), pp. 104-115.

[47] Marco Ricci made caricatural sketches of the singers employed in the 1724-1725 season at San Giovanni Grisostomo theatre: cf. E. CROFT-MURRAY, *An Album of Eighteenth Century* (see n. 40). According to Markstrom (*The Operas of Leonardo Vinci* (see n. 24), p. 86 [Plates 9-11]),

opera's main protagonist: he has seven arias, while Partenope has only four. Arsace is full of doubt: at the beginning of the opera, he is still undecided as to whether Rosmira or Partenope is his favourite beauty, and his doubts are expressed in the aria "Dimmi pietoso ciel" (I.11). When he eventually makes his difficult choice, Arsace is subject to Rosmira's attacks, and his reaction is the aria "Barbara mi schernisci" (III.03), with an impressive series of modulations in the second part. Just before the finale in act 3, he reaches his most expressive and moving point in a marvellous *recitativo accompagnato* (III.06).

Rosmira—although interpreted by Faustina—only has five arias, and these are not the most elaborated. In II.03 she vents her jealousy, an emblem of womanhood disguised in male dress (with many references to similar situations in *Li Zite 'n galera*), and in III.06 she sings a beautiful short lullaby confessing she is still in love with Arsace, who reacts to this intimate confession by suddenly falling asleep. Here, Stampiglia has conceived the climax of the plot: the doubtful Arsace is placed between his two ladies, Partenope and Rosmira; they assault him without pity, and Vinci creates a marvellous terzetto (again reminiscent of the terzetto in *Zite 'n galera*, "Fortuna cana, oh Dio!" II.12): "Un core infedele si deve punter" (III.07).

It is time to describe Partenope's character, played in Venice by Antonia Merighi.[48] In Table 2, Merighi is shown to have sung Arsace in Sarro's productions (1722-1723), and Rosmira in Handel's *Partenope* (1730). She was a well-known alto who started singing in Florence in 1714 and remained active until 1740, frequently engaged in both Venice and London. At the time of Vinci's *Rosmira fedele*, Merighi presented herself as a "virtuosa della principessa Violante di Toscana" (similar to Carlo Bernardi in the same cast). In earlier Handelian parts Merighi's compass was a*b* to f", but in Vinci it is reduced to b to d", similar to that in Handel's *Serse*.

Vinci's music reveals Partenope's personality as a heroine whose human temptation to fall in love with Arsace is promptly complicated by

---

"in the case of Scalzi, Bernardi and Ossi [were depicted] in costumes that would have been appropriate to their roles in *La Rosmira* (i.e. an oriental prince, a barbarian general, and a captain of the guard)".

[48] Antonia Margherita Teresa Merighi is recorded in C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), appendix: *Indice dei cantanti*, pp. 428-429; Winton DEAN, "Merighi, Antonia Margherita", in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers, 2001², vol. 16, p. 457.

the ethical condemnation of his infidelity to Rosmira. She is a queen, she must address her energy to quashing the Cumaeans and to saving her population, the Parthenopeans. This character is clear right from the first aria in act 2, "Care mura" and in her aria di battaglia "A far straggi" at the end of I.13.

Like Astrea, the queen chooses the status of virginity, putting her nation's happiness before her own. The opera clearly refers to the myth of the founding of Naples more than has been previously realised.

Yet many questions remain unanswered. Why does Vinci use Sarro's music so extensively in his score? Why was the title changed to *Rosmira fedele* while the autograph manuscript by Vinci bears the title *Partenope*? Why was Stampiglia's old libretto chosen in Venice? Reinhard Strohm has proposed various solutions to the first and third questions: pressure of time may have forced Vinci to use Sarro's music; the opera may have been chosen in deference to the Neapolitan nobleman Del Tocco, or possibly to commemorate the death of Silvio Stampiglia in Naples, only a few weeks before the production of *Rosmira fedele* in Venice (furthermore, Pasqualigo, the poet acting as impresario in the 1724-1725 Venetian season, was also an *Arcade*).[49] Kurt Markstrom additionally suggests that the change of title may have been prompted by the fact that the leading role was interpreted in Venice by Faustina Bordoni, the most celebrated singer in the cast.[50] That the title was changed to please Faustina is implied in a remark in the Venetian opera catalogue of Marco Corniani-Algarotti in its comments on Vivaldi's libretto *Rosmira* (1738), which is derived from Vinci's version of 1725.[51]

I would like to suggest that the possibility of an established collaboration between the two Neapolitan composers, Vinci and Sarro, deserves further investigation, as this may explain the commission offered to Vinci to set to music all the librettos by Metastasio from *Didone abbandonata* to *Artaserse* (except for *Ezio*). The presence of Faustina in Naples (1722-1723) and Venice (1724-1725) offers another interesting link between Metastasio, Sarro and Vinci. Given that Sarro's official duties in Naples in 1724 did not allow him to attend to the Roman production of *Partenope*, and that Vinci was resident in Rome during the first half of

[49] R. STROHM, "Neapolitans in Venice" (see n. 24), pp. 258, 260.

[50] K. MARKSTROM, *The Operas by Leonardo Vinci* (see n. 24), p. 88.

[51] R. STROHM, *The Operas of Antonio Vivaldi*, Florence: Olschki, 2008, vol. II, chapter *Rosmira 38* [Studi di musica veneta, Quaderni vivaldiani, 13].

that same year, with the premiere of his *Farnace* at the Teatro Delle Dame and, in May, *La Mogliera fedele* at the Teatro Della Pace, it is not impossible that Vinci may have been involved in the Della Pace production of Sarro's *Partenope* in January. It is interesting to note that *Giornali di Napoli* first reviewed *Partenope*'s premiere in Rome harshly ("riportano poco, anzi niun'applauso", 18 February) and, one week later, referred to the great success of the same opera ("nel Teatro antico della Pace incontra il genio universale l'Opera della PARTENOPE, posta in musica dal celebre Maestro di Cappella Domenico Sarro", 25 February).[52]

This may perhaps be explained by the involvement of Del Tocco (and perhaps even of James III), not to mention the ready availability of the score for Venice when suddenly required. The changed title in Venice may have served to deflect the ungenerous criticism that followed the Roman performance, or may simply have been a commercial strategy to capture the attention of the Venetian public, who were probably more attracted to the love story of Rosmira than to a plot based on the mythical founding of Naples. However, the dedication signed by Vinci restored a Neapolitan context to the production, referring exclusively to Parthenope and to the symbology of love (for the Del Tocco and Cantelmo Stuart wedding).

It is true that "Vinci's arias in this opera are consistently superior to Sarro's", as Strohm says: in fact, Vinci's autograph score bears witness to the new style introduced by him around the years 1724-1725 that was characterised by his "periodic treatment of melody".[53] In any case, to use Strohm's words, "perhaps music history would have developed somewhat differently if Sarro had been chosen in 1725, but [...] Hasse and Pergolesi, to name but two, were to follow the style of Vinci and not that of Sarro".[54]

In 1725 Vinci gained an international reputation. As we have seen, a *pasticcio* was prepared with the arias of his two Venetian operas (*Ifigenia* and *Rosmira fedele*) on Zeno's libretto *L'Elpidia overo li rivali generosi,* reworked by Nicola Haym.[55] The performance in London, at

[52] T. GRIFFIN, *Musical References,* (see n. 12), pp. 114-115 [n^{os} 507-508].

[53] Kurt MARKSTROM, "Burney's Assessment of Leonardo Vinci", *Acta Musicologica* 67 (1995), pp. 142-163.

[54] R. STROHM, 'The Neapolitans in Venice' (see n. 12), p. 261.

[55] Zeno's libretto was set by Marc'Antonio Ziani and performed first in Venice 1697.

King's Theatre in Haymarket, was conducted by the same Handel and Vinci received a "regalo".[56]

The venetian *Rosmira fedele* apparently had only one revival in Perugia (July 1725) but the composer of the music is uncertain.[57] *Elpidia* was presented in Venice in 1726, but set to music by Giuseppe Vignati.

Despite the fact that Vinci's *Rosmira* had gained an international reputation, in the following years only the old Neapolitan *Partenope* by Sarro was revived: for instance, in Foligno (Carnival 1729) and Pesaro (autumn 1729).[58] In Pesaro the three high parts (Partenope, Rosmira and Arsace) were performed only by female singers (probably castratos were too expensive), in Foligno the roles were all performed by male singers, as in Rome (including the Intermezzi).

After some occasional revival of Stampiglia's libretto set by other composers ("Pietro Vincenzo Ciocchetti da Lucca" in Genoa 1726; Eustachio Bambini and his troupe in Holleschau 1733), Sarro's *Partenope* was performed again in Rome, Tor di Nona theatre, in 1734, with the addition of fourteen new arias by Giovanni Battista Costanzi.[59] The last performance of Sarro's score took place in Naples, San Carlo theater, on the 4th November 1739 "per festeggiare il glorioso nome di sua maestà". Even if the Neapolitan audience welcomed with enthusiasm the old opera ("con grande applauso"), and although new arias were added to

[56] The score (including also arias from Orlandini's *Berenice*, second opera performed in Venice 1725) was performed at the Royal Academy of Music on the 11th May 1725. The score assembled by Handel is described in: Bernd BASELT (ed.), *Händel-Handbuch*, Band 3, *Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente*, Kassel – Basel – London: Bärenreiter, 1986. The libretto is edited in: Lorenzo BIANCONI (ed.), *I libretti italiani di Georg Friedrich Händel e le loro fonti*, Florence: Olschki, 1992, vol. 1, parte 1. In addition see: J. H. ROBERTS, "Vinci, Porpora and the Royal Academy of Music" (see n. 32).

[57] The performance of *Rosmira fedele* in Perugia 1725 has been studied by Teresa M. GIALDRONI: "Vivaldi, la cantata e gli altri: Ancora sul manoscritto di Meiningen Ed.82b", *Studi Musicali* 37/2 (2008), pp. 359-386 [371]. Gialdroni noticed the concordances of many arias of this revival with the original Sarro's *Partenope* of 1722/23: this seems outline the importance of the performance in Rome 1724 as the intermediate in between Sarro's and Vinci's scores. In the same essay, Gialdroni has identified arias taken from Sarro's *Partenope* (1722) in cantatas attributed to Giovan Francesco Brusa in the ms. Meiningen, Max Reger Archiv, ms. Ed. 82b (anthology of Vivaldi and others).

[58] See C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), nº 17832 and nº 17833 (but the Foligno libretto was not found by T. M. GIALDRONI, "Vivaldi, la cantata e gli altri" (see n. 57) [371]).

[59] See C. SARTORI, *I libretti italiani* (see n. 5), nº 17838. The new arias by Costanzi are preserved in Rome, Biblioteca Casanatense, Cod. 2222. Only one singer was still present in the cast from the first Roman performance of *Partenope* in 1724: Domenico Ricci, who took the comic role *en travesti* of Eurilla, now promoted to sing Arsace.

the score, the performance was judged by Charles de Brosses "sapiente ma fredda e noiosa", and the same king of Naples was almost bored by the music.[60]

[60] "Le soir, on fit l'ouverture du grand théâtre du palais par la première représentation de l'opéra de *Parthenope*, de Domenico Sarri, Le roi y vint: il causa pendant une moitié de l'opéra et dormit pendant l'autre [...]", *Lettres d'Italie du Président De Brosses*, in F. D'AGAY (ed.), 2 vols., Paris: Mercure de France, 1986, vol. 1, p. 398 [Lettre XXXI (November 1739)].

El Facco que se ve[1]

Aníbal Enrique Cetrangolo

Hace ya tres décadas, estudiando la actividad de compositores europeos presentes en archivos latinoamericanos, me interesé por la figura de Giacomo Facco (1676-1753). Facco nació cerca de Padua y desarrolló una importantísima carrera en Portugal y España: fue maestro de música de tres infantes españoles que habrían de convertirse en monarcas y hasta Don João V de Portugal trató infructuosamente de llevarlo a su corte. Al inicio de mis investigaciones, este compositor no había despertado, casi, el interés de la musicología. Durante mi trabajo, con gran satisfacción y sorpresa, encontré músicas de gran calidad que transcribí, analicé e hice conocer a través del disco. Facco es un eslabón fundamental para estudiar la llegada de la ópera a Iberia.

Tomo aquí el caso de Giacomo Facco en calidad de pretexto para discurrir sobre temas más generales, como la relación del canto con la escena teatral. La elección de la figura de Facco no es casual, porque estimula en mí gratos recuerdos de investigaciones en Portugal y, sobre todo, de mi relación con la querida persona que es aquí homenajeada.

La producción vocal del músico véneto es ámbito que me resulta cómodo para desarrollar algunas reflexiones sobre la esencia del objeto lírico. Me atrae el cotejo entre la instancia exhibida, pública, de la ópera y el carácter discreto de la música vocal ajena a la escena. Facco escribió óperas y también cantatas, y su obra es terreno fértil para señalar diferencias entre ambas posibilidades del empleo de la voz cantada. En

[1] En este tema poco frecuente para mí, agradezco los consejos de los admirados amigos María del Valle Ojeda, Jon Peruarena Arregui y Héctor Kohen.

Facco, estos géneros compositivos muestran radicalmente sus diferencias, ya que alguna de sus óperas, concretamente *Amor es todo invención*, prevé un aparato visual de gran fasto, un compromiso intenso con la materialidad exhibida, que facilita mi tarea en el juego de oposiciones.

Amor, una invención excepcional

Para evidenciar más aquella peculiaridad del teatro musical de Facco, me he ejercitado en otro cotejo previo, el de la ópera *Amor es todo invención* con otros productos contemporáneos de teatro musical: he elegido concentrarme en la lectura de los primeros actos de algunos melodramas que de alguna manera resultan cercanos a *Amor*.

El primero de esos casos es un ejemplo metastasiano poco posterior a la ópera de Facco. Se trata del *Artaserse* escrito en 1726, puesto en música por Leonardo Vinci y presentado en el Teatro delle Dame de Roma. *Artaserse*, el último melodrama que Metastasio escribió en su etapa romana, ofrece una dramaturgia de gran eficacia; un aparato perfecto de incomparable prolijidad de diseño. El primer acto de la ópera está articulado en dos secciones casi simétricas: la primera abarca las primeras siete escenas y la segunda, de la octava a la decimoquinta. La primera parte se ejercita en el habitual juego de estafetas: el final de cada escena está determinado por un personaje que canta un aria y parte; en la sucesiva, alguien entra, lo que garantiza la constante presencia en escena de dos personajes por lo menos. Cuando, excepcionalmente Semira queda sola, su abandono de la escena determinará la mutación a una decoración palaciega. Esta segunda sección será mucho más variada que la primera con el juego de entradas y salidas, pero se mostrará igualmente ordenada. En las tres primeras escenas se produce una acumulación gradual de personajes: cada una presenta a alguien que entra, pero ninguno abandona la escena; en las sucesivas, se produce en cambio la merma progresiva y escalonada de actores, lo cual hace que el final del acto encuentre a Arbace solo, acompañado apenas por personajes que no cantan: sus guardias. Las indicaciones didascálicas son las imprescindibles para indicar la gestualidad dramática, por ejemplo: «Artabano con spada nuda insanguinata». Esta austeridad coloca al texto en las antípodas del copioso libreto de José de Cañizares para *Amor*.

Tan radical es la diferencia de *Artaserse* en el plano de la articulación dramática con el ejemplo español que, siendo consciente de cuánto el arte de Metastasio se proyecta hacia el futuro, elijo para el cotejo un par de ejemplos algo anteriores a la ópera de Facco. Uno de ellos es la *Griselda* que fue presentada en Milán en 1718. El libreto de la obra es de Apostolo Zeno, quien en aquella ocasión tuvo como socio musical a Antonio Bononcini. Las catorce escenas del primer acto de la ópera, si bien no exhiben la geometría de Metastasio, son articuladas con lucidez. Las tres mutaciones del acto — atrio real, puerto con vista de naves y patio — acogen a pocos personajes que, como los interlocutores de *Artaserse,* tienen los pies plantados en tierra, es decir no saben volar ni se esfuerzan en provocar prodigios; se mueven según discretas indicaciones, del tipo: [Griselda] «dà a Gualtiero la corona, e lo scettro, che li fa deporre sopra d'un tavolino».

En busca de encontrar relaciones aún más directas con la ópera de Facco, elijo un caso francés. Pienso al hacerlo que el homenajeado en *Amor*, Felipe V, era descendiente directo aunque lejano de Luis XIV, que de fastos entendía, y en pos de paralelismos individualizo un título de teatro musical dedicado al Regente de Francia. Es el caso de detenerse brevemente sobre las relaciones entre ambos dedicatarios: los gobernantes de España y Francia. Cuando Felipe V subió con fatiga al trono ibérico, jamás habría podido imaginar que en poco tiempo el sarampión que mató a su hermano mayor y a su sobrino, le habría allanado el camino al trono de Francia, pero, para ese entonces, su destino español estaba ya señalado. Fue así que, desde 1715, un pariente suyo con muy escasas esperanzas sucesorias, Felipe, Duque de Orleans, ocupó la regencia del trono. A este personaje es a quien se ofrece, en 1717, *Camille, reine des Volsques tragédie en musique* con texto de Antoine Danchet y música de André Campra. Si acentuamos todavía más los paralelismos, resulta que los compositores de ambos espectáculos eran violinistas y también compartían la ascendencia italiana: Facco era véneto y Campra era de origen piamontés. Al considerar ahora el estudio de los objetos artísticos, se verifica que ambos melodramas cortesanos son precedidos por un momento encomiástico, la habitual loa en el caso ibérico, un *Prologue* en la *tragédie* de la Académie Royal de Musique. No solamente eso, dado que la familiar alegoría fluvial, que ensalzó al Arno en el primer melodrama de la historia y que en los casos españoles hizo glorificar al Manzanares, aparece en el prólogo de la obra de Campra: uno de los papeles está

confiado a la Ninfa del Sena y, como es de norma, haciendo todo lo posible por traer a casa la eternidad del mito, la escena de aquel *Prologue* tiene lugar en el Palacio de las Tullerías. Cuando, terminados los momentos introductorios, se procede a la confrontación concreta, las diferencias entre los dos melodramas empiezan a ser notorias. Por lo pronto, procurando realizar un análisis paritario, para encontrar un número análogo de escenas a las del primer acto de *Amor,* habremos de considerar la obra de Campra en su totalidad, porque los breves cinco actos de *Camille* suman en total veinticuatro escenas. Al resultar tan pequeños, las mutaciones se realizan con el cambio de cada acto. El gran esfuerzo visual en tierras de Francia, por cierto, se concentraba en el ballet, y el baile resultaba tan central que, en algún momento —escena cuarta del primer acto —, hasta la protagonista de nuestro drama no tiene más remedio que ponerse a un lado y sumarse al público en la contemplación del espectáculo. Lo grupal, a menudo con danzas, es el recurso que pone final a los actos. Como en los casos de Metastasio y Zeno, las indicaciones didascálicas y los requisitos escénicos resultan muy modestos. En *Amor*, en cambio, considerando solamente la primera jornada, el ocasional espectador es embestido por esta serie de efectos especiales:

Escena	**Acción escénica**
3	Vuela Júpiter
	Vuela Cupido
5	Un monte se transforma en trono
	Sube Cupido
	Sube la tramoya con Cupido y las Tres Gracias
7	Vuela Júpiter «de rápido»
16	Venus desciende con dos salamandras que quedan suspendidas en el aire
	Sale Neptuno y el mar llega hasta el foro
	Suben dos carros llevando a Engaño y Cautela
18	Neptuno con un golpe de su tridente provoca un ayunque [sic] en la tierra
19	Cruzan la escena cuatro caballos
	Se hunden dos carros
	Suben las dos salamandras con Júpiter y Cupido
	Sube la tramoya de Venus

Es decir, fracasan las esperanzas de individualizar parentescos artísticos entre *Amor* y productos transpirenaicos. La grandilocuencia del producto Facco-Cañizares no es comparable con otros melodramas franceses o italianos.

España y el teatro musical

Es que mientras en la escena europea del siglo XVIII se procura una progresiva distancia de los juegos de maquinaria teatral, tal proceso no se verifica en España, donde se persevera en la dimensión maravillosa. Jon Peruarena Arregui me señala a este respecto un paso de Luis Alfonso de Carvallo, cuando escribe que el poeta más excelente será cuanto «más sutil ymaginativa tuviera. Porque inventará más sutiles y subidas cosas, más raras y admirables»[2]. Algunos italianos en España, verdaderos hombres de teatro como Luigi Baccio del Bianco en el siglo XVII, o Carlo Broschi en el siglo sucesivo, encontrarán excesiva esta predilección ibérica por la tramoya.

Habiendo señalado la peculiaridad de este caso lírico español en el panorama a él contemporáneo, paso ahora a comparar esta ópera extrema con las cantatas de su autor. Me interesa tratar de «ver» esas cantatas. Su escenografía aludida, sus personajes, sus acciones.

Las cantatas

En las siete cantatas de Facco que aquí considero y cuya transcripción publiqué hace muchos años[3], se cantan, como es de esperar, versos arcádicos; personajes, acciones son previsibles en el género. Si bien una de ellas, *Emireno d'Egitto,* escapa a ese ambiente y muestra una situación más dramática, estos textos entonan tensones dignos de una

[2] Luis Alfonso de CARVALLO, *El Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece,* Medina del Campo: Juan Godinez de Millis, 1602, p. 18.

[3] Se trata de siete cantatas que se conservan en su mayoría, seis de ellas, en el Conservatorio Vincenzo Bellini de Palermo. La restante, *Clori pur troppo bella,* fue impresa en Paris en 1782 en el interior de una obra didáctica, *L'art de se perfectionner dans le Violon*, escrita por un cierto Monsieur Michel Corrette, Chevalier de l'ordre de Christe. Annibale E. CETRANGOLO, *Musica italiana nell'America coloniale. Premesse. Cantate del veneto Giacomo Facco*, Padova: Liviana Editrice, 1989.

corte de amor: pasiones no correspondidas, amantes despechados que prometen venganza amorosa (*Bella leggiadra Armida*) incluso *post mortem* (*Emireno d'Egitto*), ante el amor no compartido.

El imaginario telón de fondo sugiere un lugar ameno, un arroyo que atraviesa un prado florecido (*Clori pur troppo bella*). En estos ámbitos, la naturaleza nunca es imponente. Aquel arroyuelo reemplaza a los mares, ríos y montañas que entonan las arias enfurecidas de las óperas; al águila de Júpiter corresponde un «ape intorno ai fiori» y, en lugar de los brutales golpes de tronco, se escucha la «umil zampogna» de Mirtillo (*Perche vedi ch'io t'amo*).

Ese ansia de pequeñeces se instala también en el lenguaje; los diminutivos abundan. Así en las cantatas, un joven resulta ser «Un vago garzoncello» (*Menzoniere speranze*), y ciertos versos albergan una proliferación de afijos que provocan un empalagoso efecto (*Or che spunta*):

Or che spunta nel prato fresca erbetta
Che dolce pascer fa la pecorella
E qui tra l'ombra il cor più si diletta
Vede scherzar la vaga rondinella.

Es también grande, en este aspecto verbal, la distancia entre las cantatas y *Amor es todo invención*. En el libreto de Cañizares hay poco lugar para pequeñeces y los personajes no son humildes. No solamente Cupido encumbra al «omnipotente Júpiter Sagrado», sino que también los mortales como Thelebo reclaman su lugar:

Hoy es día, soldados
En que habéis de exaltar la gloria mía.

En la ópera todo es grande y ensordecedor. Las invocaciones de los protagonistas al estruendo son constantes. Así pide Neptuno:

Sonad, Tritones, sonad
el torcido caracol;
y a esos golpes alternad,
labrando el fatal Joyel.

También el belicoso Amphitrión exige que «Resuene el eco de la trompa altiva» o que «¡Toque a marchar el bronce fatigado!». El paro-

xismo sonoro se alcanza cuando Amphitrión y su rival Thelebo se aúnan para reclamar ruido hasta a los elementos:

Enciéndase el viento
Retumbe la tierra.

Distancias

El ámbito espacial ideal que debería hospedar a los espectadores de ambos objetos musicales es radicalmente opuesto si tenemos en cuenta las condiciones acústicas. Las cantatas prevén un cantante y uno o dos músicos que ejecutan instrumentos de escaso volumen. El grupo musical previsto por *Amor*, es en cambio, gigantesco: el elenco vocal supone dieciocho solistas y la orquesta incluye en algunos momentos cuatro partes diferentes de violín, cuatro de oboe, y el resto del orgánico, riquísimo, supone hasta una parte de serpentón.

Es que el público de cada uno de estos casos es muy diferente, y buena prueba de ello es que, como sucede habitualmente con los melodramas, el libreto no fue impreso y distribuido solamente entre el público que podría asistir. El público de las cantatas es un exiguo grupo selecto; su espacio ideal comprende pocos metros cuadrados. A ese grupo exclusivo se accede por invitación personalizada.

Si se tiene en cuenta el aparato escénico, el lenguaje del libreto y la grandiosa masa sonora, puede afirmarse que el espectador imaginado en el caso de *Amor* es el orbe entero, porque su ambición de audiencia no se limita en el tiempo. La ópera es una ceremonia organizada:

Para que España
Cuente por siglos,
Glorias de un alto
Dueño divino.

El espectáculo tampoco tiene fronteras espaciales. La faena, eminentemente un asunto de publicidad, se emprende:

Para que de ambos
Mundos posea
Los corazones
Y las diademas.

El canto de los discretos, de todos los discretos

Estos perfiles, lejos de identificar una época, son recurrentes en diferentes momentos de la historia musical en los que el canto no escénico, con su expresividad reservada, apela al grupo de espectadores más exclusivo, y esto ocurre aun cuando se canten *lieder* en el Carnegie Hall. Hay una elite atemporal devota de lo muelle, lo íntimo, lo aludido, lo ostentosamente simple, las pequeñas porciones de *nouvelle cuisine*. Tal vez sea un intento de caminar en puntas de pie, de eludir el exceso también en la música, lo que hace que las gentes de *bon ton* de cualquier época eviten lo desmesurado. Así, mientras en la Viena del siglo XIX no se canta a un clavel sino a una *röslein,* los argentinos más favorecidos no recorren calles y campos cuando viajan a Francia; ellos transitan «callejuelas» y «campiñas», vocablos inusitados en la lengua del Plata y que se emplean solamente a la vuelta del viaje.

La opinión discreta evita el exceso y se protege en una especie de elegancia de las ideas: lo políticamente correcto. Así, si para la elite bien pensante Oriente se asocia al milenario patrimonio de sabiduría, la ópera, como señalaba Mercedes Viale Ferrero, lo utilizó como pretexto de invenciones «capricciose e bizzarre» en el no delicado exotismo de las escenas[4].

Los personajes favoritos de los moderados atraviesan los siglos: el Mirtillo que aparece en las cantatas es un pastor que vaga por la campaña con sus ovejas y no es difícil reconocerlo en un *Wanderer* schubertiano. Es como si perpetuamente se hubiese enarbolado, con Jean-Jacques Rousseau, un *retour à la campagne* y por ello, el círculo selecto alberga tanto a quien se proclama arcádico como al viajero que se enternece ante la bella molinerita.

Pero si todo esto entra en el predecible sentimentalismo bucólico, en algún momento hay algo que me turba, un concurso de situaciones que me suspende: ocurre que aquel pastorcillo, Mirtillo, nos dice que deambula «contento in povertà» y resulta que, en plena arcadia, escucho en él las palabras de cierto personaje que así se presentaba:

> Gualtier Maldè.
> Studente sono, e povero…

[4] Mercedes VIALE FERRERO, «Luogo teatrali e spazio scenico», in L. BIANCONI – G. PESTELLI (eds.), *Storia dell'Opera Italiana*, Torino: EDT, 1988, vol. 5, nota a las tablas 33-35.

¿El pastor Mirtillo es un antepasado del artero Duque de Mantua? Eso sería mucho decir. No pretendo suponer que Mirtillo sea embustero como el poderoso señor que abusó de la pobre Gilda. No, simplemente creo que el Mirtillo de los discretos nos cuenta algo que está más allá — o más acá — de la verdad o de la mentira. Mirtillo no pretende en absoluto convencernos de la veracidad de cuanto dice; simplemente le importa mostrarse, como en una porcelana de Sèvres, momentáneamente conmovedor, ser capaz de provocar en nosotros una emoción efímera. Algo así sucede con el *lied*. Dudo mucho que algún vienés se haya convertido al vegetarianismo después de haberse emocionado con *Die Forelle* y, por cierto, sería ingenuo afirmar que la ecología nació en el Petit Trianon, donde el regreso a la naturaleza suponía ovejas lavadas con Woolite.

Se cree, pero no demasiado. La vocalidad sin espacio es afín al control, al ambiente privado, al habitual club con gobelino o *boiserie,* a una individualidad reservada que supone prudencia en la entrega de sí mismo. No hay un espacio que comprometa, que delimite. Se está y no se está. Se es efímero. El *Wanderer* contempla a la molinerita, suspira y sigue camino. No hay pasión, solo un sentimiento fugaz. Se está de paso.

Creo que eso no sucede en el melodrama. En la ópera, aun en aquella con argumento más improbable, hay una intención — conseguida o no — de capturar al espectador, de raptarlo durante dos o tres horas y llevarlo al escenario. Es el enlace de la música con la escena lo que produce este milagro. El espacio teatral no permite reticencias.

Música y espacio

Escena y música llegan a veces a colaboraciones tan profundas que en algunos casos es difícil escindir en un resultado, la contribución sonora de la visual. En algunas ocasiones, la música consigue hacerse cuerpo delegando en el ojo lo que antes era patrimonio del oído. Me sirven para explicarme dos ejemplos líricos distantes en el tiempo. En las arias biestróficas del siglo XVIII se establecían frecuentes comparaciones entre una situación natural, primera estrofa, con un estado anímico en la segunda parte: la famosa aria de *paragone*. Una de estas situaciones típicas se encuentra en *Amor es todo invención,* donde se

canta el nexo entre el desorden de la naturaleza, la tormenta, y el ánimo desorientado de Júpiter.

Corre la nave
Por mar incierto
Su nido el ave
Busca por puerto
Y el bruto sabe
Burlar, experto, la tempestad.

Mas mi fatiga
Busca su daño
Porque si obliga,
Con un engaño,
No es bien consiga una verdad.

En el siglo XIX encuentro un caso donde será la escena teatral la encargada de mostrar la naturaleza desenfrenada y por eso no será necesario cantarla; ella está en los ojos y será suficiente una fugaz alusión para establecer los términos del *paragone*: «Una tempesta in cielo / In terra un omicidio»[5].

No siempre las relaciones entre escena teatral y música fueron tan fluidas. Es más, el antiguo consorcio entre la música y la imagen-teatro no ha excluido jamás el conflicto. En lo lírico se establece un diálogo, no siempre amigable, entre lo que se ve y lo que se escucha, apremio del que están exentos una cantata o un *lied*. En estos casos, lo que se relata es actuado exclusivamente en la fantasía, en la imaginación individualísima de cada uno de los auditores. Cada uno de ellos se entrega a una pura elucubración solitaria, a una acción de puro solipsismo. En el incorpóreo mundo de los sentimentales, lo comunitario desvanece.

La música, sustancia comprometida con la dimensión temporal en la que navega, resulta contagiada por ese medio en que se mueve, y adquiere por eso la esencia volátil, efímera, incorpórea, transitoria, del tiempo. El especial compromiso de esa «música – tiempo» con el espacio — lo que se da en el trance del teatro musical —, es lo que suministra a la ópera un aquí y un ahora. El espacio es lo concreto y es eso lo que diferencia al género lírico de otras manifestaciones vocales de la música. Es el espacio lo que determina en la ópera su vocación pública

[5] *Rigoletto*, libreto de Francesco Maria Piave, musica de Giuseppe Verdi, acto 3, escena 7.

y, diría, hasta política, porque aquella espacialidad, aquella corporalidad adquirida, determina en el objeto un compromiso ineludible con la materia del mundo. Para Pier Paolo Pasolini aquella solidaridad entre realidad e imagen es extrema. A proposito de ello, Damiano Cantone escribe que en el director poeta, «la realtà si esprime attraverso immagini, che sono le parole della sua lingua, e a loro volta le immagini sono composte dagli oggetti, le unità minime della significazione visiva»[6].

Otro hombre de cine, Andrei Tarkovski, escribió que, cuando una imagen poética se materializaba en la realización cinematográfica, comenzaba a ejercer influencia en su vida, y que tal fuerza resulta tan prepotente que «uno se ve como un instrumento, un juguete» y el yo deja de tener vida autónoma[7], es decir, es dominado por una pasión. Tal posesividad pasional acontece en la ópera.

Esa materialidad que tiene sede en el escenario tiene consecuencias en la platea. La ópera provoca a menudo desdenes entre los puristas del sonido. Es que en la música-teatro, hay una corporeidad lejana del verbo mesurado que resulta excesiva a quien mal tolera los estrépitos de la musica-espacio, para aquellos que se sienten importunados por la expresividad abierta de los agudos tenoriles, de las arias de *furore* o locura, del grito verista. Por otro lado, ocurre la devoción apasionada de quienes resultan seducidos por la música hecha cuerpo. Se da entonces una peculiar exaltación del espectador lírico que es impensable en la juiciosa música vocal de cámara y que deriva de la connivencia de la música con la imagen-materia. Es la imagen, en su carácter concreto, la que provoca aquella intensa adhesión afectiva. Escribe Eduardo Terrasa Messuti, quien prologa a Tarkovski: «el profundo secreto que constituye el corazón humano, solo se puede aprender y transmitir en imágenes vivas no en abstracciones»[8].

---

[6] Damiano CANTONE, «Pasolini e i segni», *Inattualità di Pasolini*, *Aut aut* 345 (2010), p. 72.

[7] Andrej TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine,* Madrid: Rialp, 2002, pp. 242-243; orig. alemán, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films,* Berlin – Frankfurt am Main: Ullstein, 1985.

[8] Eduardo TERRASA MESSUTI, prólogo a A. TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo* (v. n. 7), p. 10.

Sobre os primórdios da crítica musical em Portugal

Paulo Ferreira de Castro

A história da crítica musical em Portugal encontra-se largamente por fazer. Em parte, essa situação deve-se à inexistência de inventários sistematicamente organizados das fontes relevantes para o seu estudo, disseminadas por variadas e numerosas publicações — sobretudo periódicas — cuja acessibilidade em bibliotecas e hemerotecas portuguesas é frequentemente limitada. No entanto, as dificuldades concretas da investigação nesta área (aliás não muito diferentes das que afectam outros sectores da investigação musicológica) constituem apenas parte de um problema mais amplo e com raízes mais difusas. Para além do estado muitas vezes incompleto das colecções, das deficientes condições de conservação de muitas delas, das lacunas da catalogação, da inexistência de bases de dados relevantes, do número restrito de materiais consultáveis *on-line*, factores de ordem mais propriamente conceptual e epistemológica têm contribuído para a aparente ausência de interesse pela temática da crítica musical por parte da musicologia portuguesa. Tanto quanto nos é dado observar, o uso, ainda que esporádico, da literatura periodística tem servido aos investigadores sobretudo como fonte de informação sobre questões historiográficas de tipo «factual», ou, quando muito, como meio de ilustração pontual — nem sempre, diga-se, muito criteriosa nas modalidades da sua utilização — no domínio dos estudos do que se poderá chamar a história da recepção musical, estudos esses, aliás, em estado bastante incipiente na nossa musicologia. Na base dessa situação, porém, pode supor-se a persistência de uma certa desvalorização dos séculos XIX e XX por parte da historiografia musical, enquanto cenários de uma suposta «decadência» contrastante com os «séculos de ouro» do passado

remoto, verdadeiro mito fundacional da musicologia portuguesa, ao qual o autor deste artigo tem dedicado alguma atenção[1]. O que parece faltar, sobretudo, no estado actual da investigação, é, por assim dizer, uma abordagem verdadeiramente *crítica* à crítica musical, no sentido em que, como qualquer outro género literário, a crítica obedece a preceitos, pressupostos e constrangimentos próprios, cuja especificidade deve ser ela mesma objecto de reflexão. Por outras palavras, o investigador não pode dispensar-se de se interrogar sobre a natureza das tipologias textuais (ou seja, necessariamente, intertextuais) na sua aproximação ao que geralmente se entende por um artigo de crítica; como não pode permitir-se ignorar toda uma ecologia da prática crítica, envolvendo não apenas a dimensão informativa no seu sentido hermeneuticamente mais trivial, mas sobretudo a complexidade (e por vezes, a opacidade) da relação multidimensional entre o autor da crítica, o seu objecto, o seu propósito, o seu medium, o seu leitor, e porventura o seu efeito. Do mesmo modo que a «objectividade» de um qualquer relato histórico não pode deixar de surgir condicionada pelo estatuto pragmático do relator (e do leitor), nenhum estudo sobre crítica musical pode deixar-se seduzir pelas quimeras da «imparcialidade» do crítico e da potencial transparência dos conteúdos. Poder-se-ia mesmo afirmar que, neste domínio, a imparcialidade e a transparência não passam, em geral, de preconceitos tacitamente partilhados, e por isso mesmo, tornados mais ou menos invisíveis.

Como é sabido, a emergência de uma cultura musical burguesa foi lenta e descontínua em Portugal, especialmente no que toca ao estabelecimento de sociedades de concertos públicos, ao cultivo do repertório clássico, ou ao processo (em geral, inconcludente) de nacionalização do teatro de ópera. Tais preocupações são mais ou menos recorrentes durante o período de consolidação do regime liberal (com intensidade acrescida a partir da década de 70 do século XIX), reflectindo uma aspiração à reforma do gosto do público, à convergência com modelos norte- e centro-europeus de organização intelectual e artística, bem como ao contributo da música para a construção de uma identidade colectiva, temas frequentemente discutidos no âmbito da crítica

[1] Ver nomeadamente Paulo Ferreira de CASTRO, «O século rejeitado», in R. V. NERY – P. F. de CASTRO, *História da música*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991 [Sínteses da cultura portuguesa], pp. 113-117, e *idem*, «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia* 2 (1992), pp. 171-183.

musical, especialmente nas suas manifestações mais «idealistas» e, por assim dizer, militantes, as quais desempenharam um papel sem dúvida relevante na estruturação da vida musical do País, embora difícil de avaliar em termos da sua eficácia imediata.

Colocando-se a questão das origens da crítica musical em Portugal, a resposta dependerá, como é óbvio, da definição proposta para o conceito de crítica. De um modo geral, a presente abordagem pretende sobretudo colocar o foco na dimensão pública do debate estético, bem como na natureza contingente do seu objecto; por outras palavras, entender-se-á aqui por crítica musical a produção e disseminação de juízos estéticos no domínio público, suscitados por eventos musicais concretos (ou seja, participando em maior ou menor grau de uma dimensão de actualidade da vida musical), excluindo-se assim tanto a mera crónica noticiosa como os escritos de carácter mais assumidamente teórico, doutrinal, especulativo ou didáctico — reconhecendo-se muito embora que uma distinção rigorosa entre todas essas categorias é problemática e, na maioria dos casos, impertinente.

Em Portugal, como noutros países, o veículo privilegiado do exercício da crítica musical, assim definida, foi naturalmente a imprensa escrita (pelo menos, até uma época recente), sendo por essa razão facilmente compreensível que o desenvolvimento da crítica musical tenha acompanhado o florescimento da imprensa periódica nas suas múltiplas facetas: o jornal diário, semanário ou mensário, o periódico literário, teatral ou cultural, ou o periódico musical, todos eles oferecendo, em maior ou menor grau, uma plataforma para o exercício da actividade do crítico musical[2]. Questões de autoria e de leitorado colocam-se

[2] É indispensável a consulta da bibliografia geral sobre a história da imprensa portuguesa, com destaque para Alfredo da CUNHA, *Elementos para a história da imprensa periódica portuguesa (1641-1821)*, Lisboa: Academia das Ciências, 1941; José TENGARRINHA, *História da imprensa periódica portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1989[2]; e *idem*, *Nova história da imprensa portuguesa das origens a 1865*, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013. Entre outras fontes de informação sobre publicações periódicas portuguesas devem ser mencionadas: *Publicações periódicas portuguesas existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, 3 vols., Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1983, 1991, 2001; José Manuel Motta de SOUSA – Lúcia Maria Mariano VELOSO, *História da imprensa periódica portuguesa: Subsídios para uma bibliografia*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1987; Gina Guedes RAFAEL – Manuela SANTOS, *Jornais e revistas portugueses do século XIX*, 2 vols., Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002; Mário Matos e LEMOS, *Jornais diários portugueses do século XX: Um dicionário*, Coimbra: Ariadne, 2006. Os catálogos das principais bibliotecas públicas, alguns dos quais disponíveis *on-line*, fornecem também referências bibliográficas fundamentais; as colecções de periódicos mais completas (embora não isentas de lacunas) encontram-se

imediatamente neste contexto, como sejam a de determinar se a crítica é destinada ao público genérico ou porventura a um tipo de leitor especializado, senão mesmo ao músico profissional; se o crítico beneficia de uma qualificação técnica no campo musical ou se se assume principalmente como esteta ou «conhecedor» — ainda que também nestes domínios as distinções estejam longe de ser claras, abrindo espaço a uma grande variedade de estratégias retóricas e tipologias comunicacionais. Seja qual for a forma de que se reveste, contudo, pode afirmar-se que a crítica musical participa da produção discursiva de *diferença* em torno do objecto artístico, reflectida na tendência frequente entre críticos para construirem a sua argumentação com base em oposições binárias, senão maniqueístas (habitualmente, o crítico escreve pelo menos tanto *contra* como *sobre* um assunto, quanto mais não seja de forma implícita). A fim de compreender os mecanismos da crítica musical enquanto prática textual, importa pois prestar a devida atenção aos vários esquemas diferenciais (e respectivas ramificações) sobre os quais assenta o juízo produzido: oposições do tipo belo / feio, natural / artificial, estrangeiro / nacional, tradicional / moderno, vulgar / invulgar, arte / entretenimento, etc. O facto de tais esquemas conceptuais serem, por sua vez, susceptíveis de ocultar questões mais vastas de autoridade, interesse e poder não deverá surpreender grandemente o leitor familiarizado com a sociologia da cultura.

Como decorre do anteriormente exposto, pode afirmar-se que o desenvolvimento da crítica musical em Portugal constitui um fenómeno típico do século XIX, enquanto componente da consolidação de uma opinião pública em sentido moderno. Antes dessa época, são escassos os indícios de que a música tenha sido considerada tema digno de discussão na imprensa periódica, cujo desenvolvimento em Portugal foi ele mesmo condicionado pelos constrangimentos sociais, económicos e políticos próprios do regime absolutista. Tipicamente, as primeiras gazetas portuguesas eram de pequenas dimensões, desempenhando principalmente uma função informativa, com predomínio de notícias de cariz político, religioso ou militar, por vezes difundidas com

---

na Biblioteca Nacional de Portugal, Hemeroteca Municipal de Lisboa, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e Biblioteca Pública Municipal do Porto. A Hemeroteca Digital <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/> permite o livre acesso a um número crescente de publicações digitalizadas, bem assim como a Biblioteca Nacional Digital <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html> e a Alma Mater – Universidade de Coimbra <https://almamater.sib.uc.pt/pt-pt>.

um atraso considerável, ou seja, sem particulares preocupações de actualidade. A circulação das gazetas era, além disso, reduzida, sendo débil o incentivo ao alargamento do seu escopo editorial para além da dimensão estritamente noticiosa (ou ocasionalmente, recreativa), de modo que, com raras excepções, os homens de letras portugueses de maior reputação ao longo dos séculos XVII e XVIII tenderam a menosprezar a escrita jornalística, reservando a sua preferência a outros meios de comunicação[3]. A difusão das ideias iluministas deixaria, no entanto, a sua marca na imprensa periódica portuguesa, sob a forma de um número crescente de publicações dedicadas à propagação dos progressos das ciências e das artes, das quais pelo menos uma, a *Gazeta Literária*, fundada e redigida pelo Padre Francisco Bernardo de Lima — ocasionalmente referido como o iniciador do jornalismo literário em Portugal — tem interesse para uma proto-história da crítica musical portuguesa[4]. O título completo do periódico, tal como consta do seu

[3] À luz da definição acima proposta de crítica musical, fica fora do âmbito deste artigo uma referência mais detalhada à figura do Abade António da Costa (Porto, ca. 1714 – Viena, ca. 1780?), activo como violinista, guitarrista e compositor, que viveu exilado desde 1749. São conhecidos os laços de amizade estabelecidos em Viena entre António da Costa e Charles Burney, que a seu respeito deixou testemunhos interessantes em *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and United Provinces* (1773). António da Costa, considerado um «original» pelos seus contemporâneos, foi autor de uma série de cartas destinadas a amigos portuenses (publicadas por Joaquim de Vasconcelos sob o título *Cartas curiosas escritas de Roma e de Viena pelo Abade António da Costa*, Porto: Imprensa Literario-Comercial, 1878) contendo vívidos relatos sobre a vida musical do tempo, nomeadamente da época da sua estada em Roma. Fazem parte desses relatos comparações entre os talentos musicais de portugueses e italianos, reveladoras de um apurado sentido crítico, o que levaria Fernando Lopes Graça a considerar António da Costa como «o pai da crítica musical portuguesa, no seu aspecto por assim dizer jornalístico e impressionista» (Introdução a *Cartas do Abade António da Costa* [*Cadernos da «Seara nova»*], Fernando Lopes GRAÇA (intr. e notas), Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1946, p. 18). A título de exemplo, note-se a seguinte passagem de uma carta de António da Costa (datada de Maio-Junho de 1752 segundo Joaquim de Vasconcelos): «Feito este cotejo das duas nações, venho a conhecer que os italianos sabem muito da arte da música assim como ela está conhecida ao presente, mas que não têm habilidade para tocar com graça. Ao contrário, os portugueses naturalmente são inclinadíssimos a ouvir tocar coisas bonitas, suaves, e delicadas, mas de ordinário não sabem quase nada da Arte, porque não se aplicam a conhecê-la. V. M. bem sabe que a espada, e os amores levam quase todo o tempo aos portugueses enquanto são moços [...]. Então como quer V. M. que se mostre o natural, e a habilidade que os portugueses têm para [a música]?» (*Ibidem*, pp. 51-52). Ver Manuel Carlos de BRITO, «"A Kind of Rousseau but Still More Original": Novos dados sobre o Abade António da Costa», *Estudos de história da música em Portugal*, Lisboa: Estampa, 1989, pp. 139-155.

[4] Francisco Bernardo de Lima, cónego secular da Congregação S. João Evangelista, nasceu no Porto em 1727, e terá falecido em 1764 ou 1770, segundo, respectivamente, Manuel de Sá MATOS, «Discurso terceiro», *Biblioteca elementar cirurgico-anatómica*, Porto: Oficina de António Álvares Ribeiro, 1788, p. 147; e Agostinho Rebelo da COSTA, *Descrição topográfica, e*

número inaugural (publicado no Porto em Julho de 1761, pela Oficina de Francisco Mendes Lima, sob a protecção do Governador Geral João de Almada e Melo), era: *Gazeta Literária ou Notícia exacta dos principais Escritos, que modernamente se vão publicando na Europa. Conforme a Análisis, que deles fazem os melhores Críticos, e Diaristas das nações mais civilizadas* — um título que define com razoável precisão o propósito do seu autor, mais profusamente explicitado no «Discurso preliminar» que serve de prólogo à publicação[5]. Nele se patenteava a ambição enciclopédica e assumidamente cosmopolita do redactor no sentido de «dar a conhecer a Portugal os melhores livros, ou ao menos as composições modernas de maior fama», independentemente da nacionalidade dos seus autores, de acordo com a convicção de que «[u]m Estrangeiro, que nos é útil, deve ser nosso compatriota, assim como o é de todo o mundo o homem sábio»[6]. Lima acrescentava a estas declarações uma interessante reflexão sobre o método e os deveres do crítico, realçando a distinção entre o que considerava ser a verdadeira crítica e o louvor hiperbólico, de cariz adulatório, muito difundido, segundo ele, entre os literatos portugueses, os quais eram julgados «demasiadamente sensíveis a qualquer exame das suas obras,

histórica da cidade do Porto, Porto: Oficina de António Álvares Ribeiro, 1788, p. 328. A afirmação segundo a qual a *Gazeta Literária* de Lima terá sido «o periódico que verdadeiramente iniciou o jornalismo literário em Portugal» provém de Augusto Xavier da Silva Pereira, cit. in J. TENGARRINHA, *Nova história* (v. n. 2), pp. 116, 149 [nota 58]; enfim, Camilo Castelo Branco designa Lima como «o patriarca dos folhetinistas em Portugal» em *A sereia*, Lisboa: Parceria António Maria Pereira, 1908[4], p. 12.

[5] A segunda parte do Tomo I (a partir do nº 14) é datada de Lisboa, 1761; o Tomo II (Junho de 1762) ostenta o título abreviado *Gazeta Literária, ou Notícia exacta dos principais Escritos modernos*, e foi publicado em Lisboa, na Oficina de Miguel Rodrigues (impressor do Cardeal Patriarca), com data de edição de 1764; a publicação terá sido interrompida por razões políticas, por decisão do Marquês de Pombal. A circulação (inicialmente hebdomadária) do periódico far-se-ia maioritariamente por assinatura, contando com cerca de 200 subscritores entre elementos da burguesia, nobres e eclesiásticos, conforme se pode avaliar pela lista de subscritores incluída no princípio do segundo tomo. Para uma visão de conjunto sobre o conteúdo da *Gazeta*, ver Giuseppe Carlo ROSSI, *La «Gazeta Literária» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli: Sezione Romanza dell'Istituto Universitario Orientale, 1963; Joaquim FERNANDES, «Gazeta Literária (1761-62) – Reflexos e sombras de um jornal das "Luzes"», *Revista da Faculdade de Letras* [da Universidade do Porto]*: História*, Série II/X (1993), pp. 205-231; Ana Cristina ARAÚJO, *A cultura das Luzes em Portugal: Temas e problemas*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003, pp. 71-77; e Alfredo Ribeiro dos SANTOS, *História literária do Porto através das suas publicações periódicas*, Porto: Afrontamento, 2009, pp. 26-32. No presente artigo, optou-se pela actualização ortográfica dos textos, conservando-se a pontuação original.

[6] «Discurso preliminar», *Gazeta Literária* (Julho de 1761), p. 4.

que são ordinariamente elogiadas por termos verdadeiramente Asiáticos, confundindo-se muitas vezes o elogio de um grande Autor com o do escritor da mais ínfima classe; de que resulta o pouco conceito, que se faz da nossa literatura na Europa»[7]. Defensor resoluto das virtudes do livre e público exame, o autor afirmava sem rodeios a superioridade do domínio racional dos princípios sobre as virtudes da mera imitação:

> As obras dos maiores engenhos não têm o privilégio de se isentar da crítica; deve-se louvar, o que é bom, e censurar, o que é mau. As belezas, e os defeitos dos grandes Autores só farão maus copiadores; mas o conhecimento das regras e princípios, por que se elevaram à excelência literária, será sempre o melhor meio de os igualar[8].

A convicção na superioridade do confronto de ideias livremente exercido na esfera pública levará mesmo Lima a condenar explicitamente o princípio da censura prévia, num outro passo da *Gazeta*, numa clara demonstração do que o autor entendia ser a função potenciadora da crítica enquanto veículo da verdadeira «ilustração»:

> Pertence ao crítico mostrar, despois de publicada a obra, o óptimo e o péssimo, para que este se não imite, e propague com o pretexto de que é de um homem sublime, e de fazer aparecer com a mesma imparcialidade o bom, e o óptimo para que só este sirva de modelo. Esta ideia de haver juízes que possam condenar, antes de se imprimirem, as obras que parecem ser contra a razão sem ofenderem a Religião nem [o] Estado, é cousa que nos nossos tempos não tem lembrado a nenhuma das nações polidas [...]. Que mal pode resultar ao Estado ou à Religião de que se imprima uma obra medíocre, havendo críticos judiciosos que mostrem os seus defeitos? O crítico dá, e deve dar as suas razões, e o criticado deve responder, se lhe parecer; e quando as razões são evidentes e claras, os mesmos estúpidos as percebem[9].

Ao longo das páginas da *Gazeta* encontram-se, do ponto de vista que nos interessa particularmente, referências a escritos contemporâneos sobre temas tão diversos como a poesia dramática, a ópera italiana, a acústica e a teoria musical. No entanto, o artigo mais relevante

---

[7] *Ibidem*, p. 6.

[8] *Ibidem*.

[9] «Verdadeiro método de pregar [...]», *Gazeta Literária* (Junho de 1762), p. 147.

é sem dúvida uma extensa recensão, publicada em Junho de 1762, à ópera *Il trascurato*, um *dramma giocoso* representado no mesmo ano no teatro público do Porto — recensão esta («Extracto desta ópera com reflexões sobre os Dramas em música») que serve de pretexto a uma série de considerações sobre a estética, a economia e a função cívica do espectáculo de ópera, acompanhadas de comentários sobre as limitações materiais concretas da cena portuense[10]. Lima começava por sublinhar o interesse público — ou seja, político — dos espectáculos de ópera e a conveniência de que as respectivas despesas fossem supridas pelos monarcas ou pelas autoridades municipais, fazendo notar que o Senado do Porto não concorria na altura com qualquer contributo para «este necessário divertimento, que pode interter os cidadões [*sic*] na mais viva alegria, livrando-os quando menos daquelas indiscretas reflexões sobre matérias, que só tendem a procurar-lhes a sua ruína»[11], daí resultando o nível insatisfatório das representações, nomeadamente pela supressão das pantomimas e pela pobreza das vistas existentes (isto é, da cenografia), o que lhe parecia indigno do Porto em confronto com cidades consideradas congéneres, como Génova e Parma:

> Em uma palavra, em todas as cidades de alguma consideração, em que se sabe o que convém ao estado, se promove tudo o que diz respeito a este esquisito divertimento, por se conhecer que a despesa de uma pequena soma, que circula no mesmo país, produz os melhores efeitos que se podem imaginar para o bem da sociedade[12].

---

[10] «*Il trascurato, dramma giocoso per Musica da rap[p]resentarsi nel Teatro della molto illustre cit[t]à del Porto; nell'anno 1762.* Isto é: O descuidado, ópera cómica para se representar no Teatro público da cidade do Porto [...]», *Gazeta Literária* (Junho de 1762), pp. 96-110. A autoria da ópera não é identificada no texto da *Gazeta*, o que não deixa de constituir um dado relevante sobre o estatuto do autor (ou da sua ausência) no panorama do espectáculo musicoteatral do século XVIII. Tratava-se presumivelmente de *Il trascurato* de Goldoni, com música de Vincenzo Ciampi (revisão de *Il negligente*, orig. Veneza, 1749; sob o novo título, Lodi, 1752), mas depreende-se da recensão que a versão executada no Porto (pela companhia de Nicolà Setaro) incluía interpolações musicais de outros compositores, nomeadamente de Pergolesi. A recensão de Lima encontra-se transcrita em apêndice a Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 183-191, sendo objecto de comentário nas pp. 111-113 da mesma obra. Sobre a companhia de Setaro, ver Xoán M. CARREIRA, «Setaro, Nicolà», in S. SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, London: Macmillan, 1992, vol. IV, p. 333.

[11] Esta passagem tem sido interpretada como uma alusão aos motins portuenses de 1757 contra o monopólio da Companhia Geral de Agricultura das Vinhas do Alto Douro; ver M. C. de BRITO, *Opera in Portugal* (v. n. 10), p. 219 [nota 106].

[12] «*Il trascurato*», *Gazeta Literária* (Junho de 1762), p. 97.

Depois de resumir a intriga da ópera, aliás de uma evidente adequação ao espírito tradicionalmente mercantil da cidade («a ópera [...] tem por fim o mostrar as funestas consequências, que resultam a um particular, quando inteiramente se descuida dos negócios, de cujo bom êxito depende a felicidade de sua casa»[13]), Lima destaca as apreciáveis qualidades vocais da *prima donna* (ou «primeira cantarina»), Maria Giuntini, e faz menção ao «contínuo combate» travado entre a cantora e a orquestra, sugerindo que o fim de tal combate não fosse senão o de levar a melhor pela potência do fôlego. Essa proeza, contudo, parece dubiamente meritória ao crítico, já que, segundo este, tal efeito «admira mais, do que internece». A chave do pensamento estético de Lima — em evidente sintonia com as modernas correntes do gosto europeu — encontra-se portanto inequivocamente do lado de uma apologia da sensibilidade, como se pode avaliar pela seguinte passagem, verdadeira profissão de fé nas virtudes da «naturalidade» expressiva e da eficácia do contágio emotivo, por oposição ao mero «artifício» virtuosístico:

> Se isto pode executar a primeira actriz do teatro do Porto, não será melhor que mostre claramente a melodia da sua voz, do que querer requintar a beleza das árias v.g. de Pargolesi [*sic*] com variações infinitas? E do que usar só da arte de economizar o alento unicamente para executar depois passagens difíceis que pouco ou nada movem? A isto chamamos música artificial, que não consiste mais do que em uma combinação de sons difíceis, que poderão agradar ao ouvido, mas nunca penetrar até o íntimo da alma. Muito melhor seria empregar a melodia do canto para animar as imagens da poesia, e embelecer as modulações da voz pelos agrados da harmonia, que é o que chamamos música expressiva[14].

Também o principal bufão (que Lima não hesita em considerar «dos melhores da Europa», sem dúvida fazendo eco de uma reputação

---

[13] *Ibidem*, pp. 97-98.

[14] *Ibidem*, p. 99. A distinção entre música «artificial» e música «expressiva» parece ser retomada directamente dos escritos do Abade Orsei, cujas *Reflessioni sopra i Dram[m]i per musica* serão expressamente citadas mais adiante no texto. A ideia de que a música constitui uma «exageração», ou intensificação, da declamação, tal como a dança uma intensificação do gesto (cf. «*Il trascurato*», pp. 101, 105), encontra-se também literalmente em Orsei (sob a designação italiana de *caricatura*, que não deve entender-se no mero sentido de exagero burlesco). O conteúdo destas *Reflessioni* fora divulgado, nomeadamente, pelo *Journal Étranger* do Abbé Arnaud na sua edição de Janeiro de 1761, pp. 52-71; o *Journal* faz parte das fontes bibliográficas expressamente indicadas na *Gazeta* (Junho de 1762, p. 169), pelo que é provável ter sido essa a fonte consultada por Lima.

consolidada) suscita ao crítico um comentário particularmente elogioso, pela sua capacidade de «[dar] a conhecer ao auditório tudo o que canta», qualidade aliás atribuída à maioria dos *buffi* italianos, graças à versatilidade dos seus recursos histriónicos: «enfim têm a expressão, que é a verdadeira música de um Drama, e se podem considerar quase como pantomimos»[15]. A impressão favorável produzida pelos dois cantores principais vai mesmo, segundo Lima, ao ponto de fazer desculpar certas imperfeições da composição dramática em si mesma, indício evidente de que o crítico se mostrava disposto a reconhecer às componentes musical e visual do espectáculo uma relativa autonomia no confronto com o suporte textual, ao arrepio da prevalência clássica do critério literário sobre todos os outros na formulação dos juízos sobre o teatro. Com efeito, mais adiante no seu escrito, Lima chega a sugerir que a música possui como que uma razão e uma verosimilhança específicas: «Tal é o poder da música nos Dramas, que até faz agradável uma ficção desordenada, seguindo com tudo o que parece ditar a razão, como se fossem verdadeiras ou verosímeis essas ficções»[16]. Nesse aspecto, o redactor da *Gazeta Literária* revelava-se claramente um espírito atento aos debates estéticos suscitados pelas sucessivas *querelles* musicoteatrais desde meados do século[17].

Ainda assim, Lima não perde de vista que o objectivo central do seu texto é dar notícia da obra impressa, mais do que da sua representação cénica: como seria expectável no âmbito de uma gazeta de vocação predominantemente literária, o artigo apresenta-se formalmente como uma recensão ao libreto da ópera, impresso, conforme indicação dada em epígrafe, na Oficina do Capitão Manuel Pedroso, no Porto. Deste ponto de vista, o recensor não poupa críticas ao editor do texto, em nome da «inteligência» da arte da composição dramática, denunciando a incoerência resultante da inserção de árias obviamente estranhas ao libreto original, contrariando a lógica da intriga dramática e as regras «ditadas pela boa razão» (muito embora Lima admitisse que tal prática era generalizada nos teatros italianos, e até certo ponto desculpável do ponto de vista da variedade do espectáculo, «pois na repetição das

[15] «*Il trascurato*» (v. n. 12), pp. 99-100.

[16] *Ibidem*, pp. 106-107.

[17] Permanece de grande utilidade a visão de conjunto sobre esta problemática proposta por Enrico FUBINI em *Gli enciclopedisti e la musica*, Torino: Einaudi, 1971; ver também Elio FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Bologna: Il Mulino, 2002[2].

óperas serve uma nova ária de excitar a atenção com alguma cousa de novo aos que viram as primeiras representações»). Assim exprimia o recensor o seu ideal operático:

> Despois do recitado espera o auditório polido ver na ária unida toda a arte do Poeta, e do Músico, para fazer exprimir aos actores a violência das paixões com que se supõem estarem animados; porque as árias, que não são joco-sérias, são feitas à imitação dos coros das tragédias Gregas, e por isso se empregam nelas as imagens mais sublimes da poesia Lírica[18].

Esta observação, quase obrigatória no quadro de uma legitimação do teatro de ópera com traços ainda classicizantes, serve de mote a uma extensa dissertação sobre a estética do género, em particular do ponto de vista dos seus próprios códigos de verosimilhança, retomando argumentos frequentemente esgrimidos nos debates europeus contemporâneos, como por exemplo no famoso *Saggio sopra l'opera in musica* (Veneza, 1755) de Francesco Algarotti:

> Proprio uffizio della musica è il dispor l'animo a ricevere le impressioni dei versi, muovere così generalmente quegli affetti che sieno analoghi alle idee particolari e determinate che hanno da essere eccitate dal poeta, dare in somma al linguaggio delle Muse maggior vigore e maggior energia. Nè quella critica fatta già contro all'Opera, che le persone se ne vanno alla morte e cantano, non ha origine da altro, se non se dal non avere il canto la convenienza che si richiede con le parole. Imperciocchè se tacessero i trilli dove parlano le passioni, e la musica fosse scritta come si conviene; non vi sarebbe maggior disconvenienza che uno morisse cantando, che recitando dei versi[19].

Ideias muito semelhantes são partilhadas pelo autor português, incluindo uma concepção *energética* do papel da música no confronto com a palavra articulada, o que permite ao crítico apelar de novo ao que poderíamos descrever como a *razão do sentimento*, aliada a uma curiosa inflexão da doutrina aristotélica visando uma legitimação antropológica da ficção operática enquanto representação do possível-humano:

---

[18] «*Il trascurato*» (v. n. 12), p. 101.

[19] Francesco ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, A. BINI (ed.), Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1989, p. 13.

> A objecção, que comummente se faz contra este divertimento, ou, para melhor dizer, o pretexto de que se servem muitos para mostrarem que têm razão de se desgostarem das óperas Italianas, ainda sendo bem executadas, consiste em dizer o que infinitas vezes está repetido, e vem a ser que é contra a verosimilhança o tratar as cousas ordinárias cantando [...]. Respondemos a isto, que o contrário à verosimilhança consiste no que é humanamente impossível. Tudo depende do costume; e se este fez adoptar os versos nos teatros por exprimir o que queremos, melhor do que a prosa, porque não se há-de admitir a Música que dá muito maior energia, e força à Poesia?
> [...]
> Que a Música, geralmente falando, é mais eficaz do que a declamação, e que dá mais força aos versos do que esta, é uma verdade, que só pode negar o que tem o ouvido muito longe do coração, ou não tem absolutamente instinto algum[20].

Um estudo exaustivo das relações intertextuais na base do pensamento estético de Lima — potencialmente interessante para a compreensão dos mecanismos de difusão e consolidação das ideias iluministas sobre música e ópera na periferia europeia — não cabe no âmbito deste artigo. Os títulos de autores modernos expressamente citados no texto da *Gazeta* são apenas quatro: as *Lettres sur quelques écrits modernes* (presumivelmente, a publicação com esse título de Élie-Catherine Fréron), *A Dissertation on the Rise, Union, and Power,* [*the Progressions, Separations, and Corruptions,*] *of Poetry and Music*, de [John] Brown, *Reflessioni sopra i Dram[m]i per musica*, do Abade Orsei (acima referido[21]), e [*A*] *Dissertation on the Greek Theatre*, de [Thomas] Franklin (ou Francklin). Contudo, não faltam indícios de que o autor da *Gazeta* fez um uso abundante de outras fontes, não identificadas como tal no texto (e até hoje, aparentemente, não detectadas), entre as quais se devem contar as célebres *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* do Abbé Jean-Baptiste Dubos (ou Du Bos), publicadas originalmente em Paris em 1719 e frequentemente reeditadas ao longo do século (assinale-se nomeadamente uma sexta edição parisiense, do editor Pissot, em 1755, e uma outra, publicada em

[20] «*Il trascurato*» (v. n. 12), pp. 101-102. Sobre a relevância da noção de energia no pensamento iluminista e proto-romântico, ver Michel DELON, *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*, Paris: PUF, 1988, e, no tocante às incidências musicais da mesma ideia, Claude JAMAIN, *L'imaginaire de la musique au siècle des lumières*, Paris: Honoré Champion, 2003.

[21] Ver nota 14.

Dresden por George Conrad Walther em 1760). Prova evidente de que Lima tinha ao seu alcance o tratado de Dubos (o qual, além da poesia e da pintura, inclui extensas considerações sobre a música) é o facto de na sequência da sua recensão o autor português não se coibir de transcrever mais ou menos literalmente inteiras passagens daquela fonte, como se pode constatar pelo confronto entre os seguintes excertos:

> Lima:
> Assim como o pintor imita as cores da natureza, da mesma sorte o músico imita os tons, os acentos, os suspiros, as inflexões de voz e todos os sons, com que a natureza exprime os sentimentos, e as paixões[22].
>
> Dubos:
> Ainsi que le Peintre imite les traits et les couleurs de la nature, de même le Musicien imite les tons, les accents, les soupirs, les inflexions de voix, enfin tous ces sons, à l'aide desquels la nature même exprime ses sentiments et ses passions[23].
>
> Lima:
> Todos estes sons ou vozes inarticuladas têm uma força maravilhosa para nos mover, porque são os sinais das paixões instituídos pela natureza, de que aqueles receberam a sua energia, e se conhecem em todo o mundo, ao mesmo tempo que as palavras articuladas são sinais arbitrários das paixões, instituídos pelos homens, e conhecidos em um só país[24].
>
> Dubos:
> Tous ces sons, comme nous l'avons déjà exposé, ont une force merveilleuse pour nous émouvoir, parce qu'ils sont les signes des passions, institués par la nature dont ils ont reçu leur énergie; au lieu que les mots articulés ne sont que des signes arbitraires des passions. Les mots articulés ne tirent leur signification et leur valeur que de l'institution des hommes, qui n'ont pu leur donner cours que dans un certain pays[25].
>
> Lima:
> Os sinais naturais das paixões, que a música ajunta, e emprega com arte para aumentar a energia das palavras, têm uma força maravilhosa para nos

[22] «*Il trascurato*» (v. n. 12), p. 102.

[23] Jean-Baptiste DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris: Pissot, 1755[6], p. 469.

[24] «*Il trascurato*» (v. n. 12), p. 102.

[25] J.-B. Dubos, *Réflexions* (v. n. 23), p. 469.

mover; e esta, que é derivada da mesma natureza, faz que o recreio do ouvido venha a ser recreio do coração, como já advertiu Cícero, um dos maiores observadores dos afectos humanos[26].

Dubos:
Les signes naturels des passions que la Musique rassemble, et qu'elle emploie avec art pour augmenter l'énergie des paroles qu'elle met en chant, doivent donc les rendre plus capables de nous toucher, parce que ces signes naturels ont une force merveilleuse, pour nous émouvoir. Ils la tiennent de la nature même. *Nihil est enim tam cognatum mentibus nostris, quam numeri atque voces, quibus et excitamur, et incendimur, et lenimur, et languescimus*, dit un des plus judicieux observateurs des affections des hommes. C'est ainsi que le plaisir de l'oreille devient le plaisir du coeur[27].

Lima:
Os princípios da Música são os mesmos que os da Poesia, e Pintura, que são uma imitação da natureza. Assim a música não pode ser boa, se não for conforme as regras gerais destas duas artes, no que pertence à escolha das matérias, à verosimilhança, &c[28].

Dubos:
Les premiers principes de la Musique, sont donc les mêmes que ceux de la Poésie et de la Peinture. Ainsi que la Poésie et la Peinture, la Musique est une imitation. La Musique ne saurait être bonne, si elle n'est pas conforme aux règles générales de ces deux Arts sur le choix des sujets, sur la vraisemblance, et sur plusieurs autres points[29].

Tendo em vista esta óbvia dependência de Lima em relação ao texto de Dubos, torna-se menos enigmático o recurso a exemplos concretos colhidos no repertório francês da *tragédie lyrique*, ou géneros afins, aliás já anacrónicos para a época, e pouco ou nada relevantes para a estética do *dramma giocoso* que servia de objecto imediato à recensão da *Gazeta*. Com tais exemplos, o crítico português pretendia demonstrar uma pretensa superioridade dos compositores franceses sobre os italianos na composição de sinfonias (tomado o termo na acepção de episódios puramente instrumentais nas óperas), em nome da universa-

[26] «*Il trascurato*» (v. n. 12), p. 102.
[27] J.-B. Dubos, *Réflexions* (v. n. 23), p. 471. Citação de Cícero, *De oratore*, livro III, identificada em rodapé no original de Dubos.
[28] «*Il trascurato*» (v. n. 12), p. 107.
[29] J.-B. Dubos, *Réflexions* (v. n. 23), p. 486.

lidade do princípio imitativo, mesmo nos casos da representação do sobrenatural, em consonância com o preceito da verdade de conveniência, paralelamente invocado por Dubos em referência a Horácio[30]. Assim, Lima não hesita em tecer louvores à «sinfonia de M. des Touches, que precede o oráculo das árvores de Dodone», sem de resto identificar expressamente a ópera em questão (*Issé*, *pastorale héroïque* estreada em 1697); bem assim como às «sinfonias do silêncio de Armida» e aos «sons da guerra de Teseu» (de *Armide* e *Thésée*, óperas de Lully, respectivamente de 1686 e 1675); ou ainda à sinfonia «que imita uma tempestade na ópera *Alcyone* de Marais» (1706) — obras que com toda a probabilidade seriam desconhecidas ao autor portuense — mencionadas em termos elogiosos em vários passos do tratado de Dubos[31]. Curiosamente, na sequência da passagem da recensão em que se encontram essas referências, a defesa da «expressão do pensamento, do sentimento, [e] das paixões» como «o verdadeiro fim da música» inspirava a Lima uma vénia «[ao] famoso Rameau» e uma menção, desta feita devidamente identificada, ao então recente *Code de musique pratique* (1760) do teórico e compositor francês[32], o que tende a evidenciar, por um lado, a inegável actualidade da informação compilada por Lima, e, por outro, o eclectismo das suas leituras, sem dúvida impulsionado pelo autodidactismo e pela ambição declaradamente enciclopédica do seu empreendimento, neste caso contemplando uma área de competência — a música — que não era manifestamente a sua. Daí resultaria uma amálgama de ideias nem sempre perfeitamente assimiladas, da qual transparece, mesmo assim, uma curiosidade intelectual e um pendor especulativo em torno das temáticas musicoteatrais sem paralelo entre os escritores portugueses seus contemporâneos.

A ênfase colocada na função política do espectáculo — e na magnificência visual que lhe deveria estar idealmente associada — regressa, como uma moldura retórica, na secção conclusiva do texto, a qual

---

[30] «*Il trascurato*» (v. n. 12), p. 107; J.-B. Dubos, *Réflexions* (v. n. 23), p. 483.

[31] «*Il trascurato*» (v. n. 12), pp. 107-108; J.-B. Dubos, *Réflexions* (v. n. 23), respectivamente pp. 484-485, 476-477, 473. Essas referências estão sem dúvida na base da suposição de que as óperas dos citados compositores franceses teriam sido representadas no Porto antes de 1762, de que se faria eco, por exemplo, João Salgado na sua *História do teatro em Portugal*, Lisboa: David Corazzi, 1885, p. 31.

[32] «*Il trascurato*» (v. n. 12), p. 108. Referência proveniente do capítulo «De l'expression» de Jean-Philippe RAMEAU, *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la Musique* [...], Paris: Imprimerie Royale, 1760, p. 170.

assume o carácter de uma verdadeira apologia do teatro contra todo o rigorismo moral mal entendido — apologia essa alimentada pelas previsíveis alusões ao exemplo da tragédia grega, mas também à protecção régia de que usufruia em França o teatro de ópera:

> [C]oncedendo que não haja cousa indiferente no mundo, e que tudo tem um fim ou bom, ou mau, devem os homens não só admitir, mas promover tudo o que diz respeito às representações teatrais modernas, porque o seu fim é reformar agradavelmente os maus costumes e vícios, ao menos divertir-nos inocentemente evitando maiores desordens. Despreze-se [...] o compositor quando não tem o talento de exercitar este fim; mas não se censurem os teatros que estão prontos a receber as composições, que se dirigem a executar os fins para que se destinam[33].

Ajuizar em que medida os compositores e intérpretes serviam a missão cívica propriamente iluminista do teatro de ópera de acordo com esses mesmos princípios simultaneamente éticos e estéticos, vigentes nas «nações mais civilizadas» a que fazia menção o próprio subtítulo da *Gazeta*, constituia pois o primeiro dever do recensor, e como tal, em última instância, o texto de Lima pode ler-se como uma verdadeira profissão de fé — porventura a primeira sob a pena de um autor português — na responsabilidade do crítico como instância reguladora de uma prática artística em busca do seu efectivo lugar numa esfera pública emergente. Como é sabido, as condições sociopolíticas e culturais até ao advento do regime liberal não seriam de molde a favorecer grandemente o exercício de uma actividade crítica regular na imprensa portuguesa, pelo que as ideias propagadas por Francisco Bernardo de Lima na sua *Gazeta Literária* acabariam por permanecer sem continuidade assinalável até à eclosão de uma nova fase da vida cultural do País a partir de finais da década de 20 do século XIX, na órbita da acção reformista de um Almeida Garrett. Mas esse seria já um outro capítulo de uma — para já, hipotética — história da crítica musical em Portugal.

[33] «*Il trascurato*» (v. n. 12), pp. 109-110.

Gaieté et sensibilité dans *Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise* (1797)

Michel Noiray

Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise est l'œuvre de Pierre Gaveaux, connu aujourd'hui pour avoir chanté le rôle de Jason dans la *Médée* de Cherubini et pour avoir composé la musique de *Léonore* — modèle du *Fidelio* de Beethoven. *Sophie et Moncars*, son quatorzième opéra, sur un livret de Jean-Henri Guy, fut créé au théâtre Feydeau le 9 vendémiaire an VI (30 septembre 1797), à mi-chemin entre *Médée* et *Léonore*. On y trouve un personnage nommé Dom Manuel, dont le livret et la partition définissent le jeu théâtral de la manière suivante : « De la facilité, de la pétulance, de la profondeur, et sur-tout beaucoup de phisionomie »[1]. Ce Dom Manuel, malheureusement pour le contexte du présent ouvrage, n'a pas le rôle le plus flatteur, mais il présente l'avantage incontestable de figurer dans l'un des quelques opéras français situés au Portugal, avec *L'hôtellerie portugaise* de Cherubini, créée au théâtre Feydeau en 1798, et avec *Dom Sébastien, roi de Portugal*, donné à l'Opéra de Paris en 1843. Ce n'est cependant pas pour cette seule raison géographique que *Sophie et Moncars* mérite qu'on s'y arrête : il s'agit d'une œuvre de qualité, représentée quarante-huit fois entre 1797 et 1801, ce qui la situe parmi les succès du théâtre Feydeau. Elle renferme toutes les caractéristiques qui font l'intérêt des opéras-

[1] Pierre GAVEAUX, *Sophie et Moncars, ou l'intrigue portugaise, opéra en trois actes*, Paris : chez les frères Gaveaux (vers 1798), page de titre. Cette partition gravée et le livret sont accessibles en ligne sur le site <https://books.google.fr/books>.

comiques créés sous le Directoire : références consensuelles à l'actualité politique, musicalisation du dialogue, recherche d'un comique qui n'exclut pas l'attendrissement sentimental.

L'opéra-comique en 1797

La création de *Sophie et Moncars* remonte à une période que les images d'Épinal nous peignent sous les traits frivoles des Incroyables et des Merveilleuses. L'heure était effectivement à la recherche du divertissement, en compensation des années de la Terreur dont le souvenir était encore présent dans tous les esprits. Comme l'écrit un critique, précisément à propos de *Sophie et Moncars*, « le meilleur service qu'on puisse nous rendre est de nous distraire un peu par la gaieté »[2]. Néanmoins, un coup d'œil au répertoire du théâtre Feydeau dans le mois précédant la création de *Sophie* fait apparaître une situation plus nuancée, qui montre d'une part la persistance de certaines œuvres datant de 1793 ou 1794, d'autre part la diversité des orientations esthétiques de Sageret, le directeur du théâtre. Le tableau de la page 232 donne la liste des opéras représentés au Feydeau pendant les quatre semaines en question, entre le 15 fructidor an V et le 7 vendémiaire an VI (du 1er au 28 septembre 1797) ; les titres sont regroupés selon des dénominations génériques simplifiées, afin de clarifier un maquis d'appellations souvent peu significatives. La plupart de ces opéras étaient relativement brefs, ce qui permettait d'en représenter deux ou trois dans une même soirée, dans des combinaisons toujours changeantes, l'unique exception étant *Médée*, invariablement représentée seule. Ce tableau ne tient pas compte des pièces de théâtre parlé qui étaient données les jours pairs (dans le calendrier révolutionnaire), les jours impairs étant réservés à l'opéra[3].

[2] *La décade philosophique, littéraire et politique*, an VI, 1er trimestre, p. 104. Sur l'appétit de spectacles et de musique qui saisissait la société parisienne, voir : Edmond et Jules de GONCOURT, *Histoire de la société française pendant le Directoire*, Paris : Charpentier et Fasquelle, 1892², en particulier le chapitre XI, pp. 303-370.

[3] Ce tableau, ainsi que de nombreuses données exploitées dans le présent article, est dérivé de la thèse de Maxime MARGOLLÉ, « Aspects de l'opéra-comique sous la Révolution : L'évolution du goût et du comique aux théâtres Favart et Feydeau entre *Médée* (1797) et *L'irato* (1801) » (thèse de doctorat, université de Poitiers, 2013), en particulier de l'annexe I (« Chronologie des théâtres Favart et Feydeau du 13 mars 1797 au 17 février 1801 »). La plupart des opéras-comiques

La variété des sujets et des styles, on le voit à ce tableau, était à l'ordre du jour. *Roméo et Juliette*, d'abord destiné à l'Opéra de Paris, était apparenté à ce qu'on appelait déjà « grand opéra »; *Médée* représentait l'aboutissement indépassable de la tragédie gluckiste. *La caverne* et *Toberne* sont des drames pleins de fureur et de violence, avec une jeune femme enlevée par des brigands, des coups de feu, un incendie (*Toberne*), une caverne qui s'écroule (*La caverne*). *La famille indigente* et *Claudine* sont des « faits historiques », censés mettre en scène des actes héroïques accomplis par de petites gens. *L'amour filial* est une idylle familiale dans laquelle un invalide de guerre trouve la paix sur fond de montagnes suisses. *Les visitandines* et *La papesse Jeanne* sont des satires anticléricales, particularité que l'on retrouvera à un moindre degré dans *Sophie et Moncars*. Les pièces les plus récentes sont deux comédies de mœurs, *La leçon* et *Plus de peur que de mal*, et une comédie campagnarde, *Le traité nul*.

Le public parisien fréquentait évidemment aussi d'autres théâtres d'opéra-comique, au premier rang desquels l'Opéra-Comique national, situé salle Favart, dont le répertoire déterminait l'horizon d'attente du spectateur à parts égales avec le Feydeau. Les librettistes et les compositeurs travaillaient en tout cas avec un œil sur le répertoire des deux théâtres à la fois, et il n'y aurait guère de sens à analyser *Sophie et Moncars* sans prendre en compte l'ensemble de ses prédécesseurs immédiats. Étant donné que ces autres opéras de 1797 serviront de corpus de comparaison et qu'ils ne seront plus désignés, dans cet article, que par leur titre, en voici la liste (p. 233), qui rassemble non moins de treize nouveautés entre les mois de janvier et de septembre.

Il ressort du premier tableau que Gaveaux, juste avant la création de *Sophie et Moncars*, était le compositeur le plus souvent joué au théâtre Feydeau. Outre le mérite de ses œuvres, généralement composées sur des sujets simples et attendrissants, il bénéficiait du capital de sympathie que lui valaient ses nombreuses apparitions sur scène en tant que chanteur. Il avait fait sensation lors de la création de *La tourterelle*, le 2 août 1797, en simulant à la perfection une grave blessure : « A la fin du troisième acte, lorsque Dadewell fut frappé d'un coup de massue, on apperçut que M. Gaveaux, chargé de ce rôle, avoit le front et la main

mentionnés ici, partition et livret, sont accessibles en ligne par Gallica (Bibliothèque Nationale de France) ou par Google.

teints de sang ; plusieurs personnes en furent saisies d'horreur, craignant qu'il n'eût été blessé. L'opéra fini, le public demanda M. Gaveaux et M. Gresnich auteur de la musique »[4].

Genre simplifié	**Titre**	**Compositeur**	**Première au théâtre Feydeau**
Comédie	*Les visitandines*, 2 actes	Devienne	juillet 1792
	La papesse Jeanne, 1 acte	Chardiny	janvier 1793
	Les pommiers et le moulin, 1 acte	Lemoyne	décembre 1794 (1790 à l'Opéra)
	Le petit matelot, ou le mariage impromptu, 1 acte	Gaveaux	janvier 1796
	Lise et Colin, ou la surveillance inutile, 2 actes	Gaveaux	août 1796
	La leçon, ou la tasse de glaces, 1 acte	Dalayrac	mai 1797
	Le traité nul, 1 acte	Gaveaux	juin 1797
	Plus de peur que de mal, 1 acte	Lebrun	août 1797
Drame	*L'amour filial, ou la jambe de bois*, 1 acte	Gaveaux	mars 1792
	La caverne, ou les voleurs, 3 actes	Le Sueur	février 1793
	Eugène, ou la piété filiale, 3 actes	Berton	mars 1793
	Toberne, ou le pêcheur suédois, 2 actes	Bruni	décembre 1795
	Le major Palmer, 3 actes	Bruni	janvier 1797
	La famille indigente, 1 acte	Gaveaux	mars 1794
	Claudine, ou le petit commissionnaire, 1 acte	Bruni	mars 1794
Tragédie	*Roméo et Juliette*, 3 actes	Steibelt	septembre 1793
	Médée, 3 actes	Cherubini	mars 1797

Tableau 1. Opéras représentés au Théâtre Feydeau du 1er au 28 septembre 1797.

[4] *Le Courrier des Spectacles*, 16 thermidor an V (3 août 1797), p. 3.

	Librettiste	**Compositeur**	**Théâtre**	**Première en 1797**
Lisbeth, 3 actes	Favières	Grétry	OC	10 janvier
Le major Palmer, 3 actes	Pigault-Lebrun	Bruni	TF	26 janvier
La famille suisse, 1 acte	Saint-Just	Boieldieu	TF	11 février
Ponce de Léon, 3 actes	Berton	Berton	OC	4 mars
Médée, 3 actes	Hoffmann	Cherubini	TF	13 mars
Volécour, ou un tour de page, 1 acte	Favières	Devienne	OC	22 mars
La chasse du jeune Henri, 2 actes	Bouilly	Méhul	OC	1er mai
Le barbier du village, ou le revenant, 1 acte	Grétry le neveu	Grétry	TF	6 mai
La maison isolée, ou le vieillard des Vosges, 2 actes	Marsollier	Dalayrac	OC	11 mai
La leçon, ou la tasse de glaces, 1 acte	Marsollier	Dalayrac	TF	24 mai
Le traité nul, 1 acte	Marsollier	Gaveaux	TF	23 juin
La tourterelle, ou les enfants dans le bois, 3 actes	Framery	Gresnick	TF	2 août
Plus de peur que de mal, 1 acte	Faure	Lebrun	TF	22 août

Tableau 2. Opéras créés à l'Opéra-Comique (OC) et au Théâtre Feydeau (TF) du 1er janvier au 28 septembre 1797.

Quant au librettiste de *Sophie et Moncars*, Guy, il venait de connaître une soudaine notoriété pour avoir rédigé le livret d'*Anacréon chez Polycrate*, représenté avec succès à l'Opéra de Paris le 17 janvier 1797. La musique était de Grétry, le plus illustre compositeur vivant en France, dont le prestige rejaillissait sur son jeune librettiste. *Anacréon et Polycrate* montre comment la poésie et la musique, incarnées par Anacréon, réussissent à adoucir le cruel et inflexible Polycrate, un tyran dont le règne par la terreur avait de quoi réveiller quelques mauvais souvenirs, deux ans et demi seulement après la chute de Robespierre. Le contenu politique, certes, est en partie voilé par un touchant drame familial, mais la fin de l'opéra vient rappeler de manière transparente le

soulagement qu'a procuré la fin du règne des Montagnards en août 1794 :

> Quand la discorde et les Enfers
> Ont répandu sur l'univers
> Mille fléaux qui le désolent,
> Des maux que nous avons soufferts
> Ce sont les arts qui nous consolent[5].

Sophie et Moncars s'éloigne plus clairement de tout enjeu politique : le lieu de l'action est un Portugal de fantaisie, et le sujet s'affiche ouvertement comme une énième variation sur le thème d'un tuteur souhaitant épouser sa pupille. En effet, lorsque Dom Manuel — car le tuteur n'est autre que lui — avoue à sa servante Bertille, « se frottant les mains », que l'objet de sa convoitise est « la jolie Signora Sophie », Bertille lui rétorque avec ironie : « Votre pupille! bénédiction! vous me l'auriez donné en mille que jamais je ne l'eusse deviné… » (I, 3). Comme l'a remarqué un critique, sans en faire un reproche, « le sujet ne présente rien de neuf, il a été mis mille fois sur la scène »[6]. Tous les éléments dramatiques sont donc d'ordre purement générique : un tuteur abusif, des personnages incognito, un couple d'amoureux que les circonstances semblent avoir voué au malheur. Le mérite de l'opéra ne peut résider que dans « les scènes de détail »[7], c'est-à-dire dans le degré d'invention avec lequel chacun de ces éléments trouve une nouvelle réalisation.

Voici maintenant, pour permettre au lecteur de se retrouver dans une intrigue assez tortueuse, une liste des personnages qui synthétise leur rôle dans l'action :

> *Dom Moncars :* maître de maison, tuteur de Sophie, père du Jeune Moncars
> *Le Jeune Moncars* : fils de Moncars, se croyant le frère de Sophie
> *Sophie* : pupille de Moncars, se croyant la sœur du Jeune Moncars
> *Dom Manuel* : intendant de Moncars, tuteur de Sophie et du Jeune Moncars en l'absence de Moncars
> *Pédro* : domestique, mari de Bertille

---

[5] André-Ernest-Modeste GRÉTRY, *Anacréon chez Polycrate, opéra en trois actes*, Paris : chez l'auteur, s. d., pp. 252-253.

[6] *Journal de Paris*, 11 vendémiaire an VI (2 octobre 1797), p. 41.

[7] *Ibidem*.

Bertille : servante, femme de Pédro, amoureuse de Gallicien
Gallicien : domestique de Dom Manuel, amoureux de Bertille

Le point de départ de l'action est le retour de la guerre de Moncars et de son valet Pédro, que l'on croyait morts « à la hauteur des Açores, dans le dernier combat contre les François » (I, 2). Le livret ne donne aucune autre précision mais il ne peut s'agir que d'une des batailles des Açores de 1582 ou 1583, restées dans l'histoire navale de la France comme de piteuses défaites contre les Espagnols ; si les deux hommes avaient les Français pour ennemis, c'est qu'ils faisaient partie des troupes portugaises ralliées au roi d'Espagne Philippe II, de même que le Portugal de 1797 était membre de la grande coalition anti-française. À vrai dire, c'est bien l'actualité de la guerre révolutionnaire qui transparaît dans la manière dont Moncars justifie l'abandon de sa famille : « la voix de mon pays se fit entendre [...] je partis, je volai à des périls certains : douze années de constance et de gloire ont signalé mon sacrifice » (II, 4). Le propos a cependant quelque chose de convenu, et l'on voit bien que ce départ de Moncars pour défendre la patrie en danger sert surtout à justifier l'événement déclencheur de la pièce, le retour du soldat après une longue absence. Ce thème dramatique, que de nombreux spectateurs pouvaient partager, envahit littéralement les nouveaux livrets d'opéra-comique : dans *Lisbeth* (située en Suisse), Derson revient de la guerre d'Amérique et découvre que Lisbeth, qu'il avait quittée inopinément, a eu de lui une fille ; le père de Lisbeth, tel un Polycrate zurichois, voue au gémonies sa fille, sa petite-fille et le père de celle-ci, et il faut l'intervention du poète Gessner, semblable en cela à Anacréon, pour attendrir le grand-père qui a maudit toute sa descendance. Dans *Le major Palmer* c'est le Prussien Palmer qui déserte son régiment pour rejoindre la mère d'un « enfant fait un peu trop tôt »[8], comme Derson ; dans *La famille suisse* Ernest rentre d'Amérique pour retrouver, lui aussi, femme et enfant ; dans *Ponce de Léon* le personnage éponyme et son valet font « retour de l'armée » (I, 1) ; dans *La maison isolée* Charles, un hussard, rentre dans les Vosges pour revoir son vieux père après six ans d'absence ; enfin, dans *Plus de peur que de mal*, c'est un mari qui rentre de voyage et qui croit sa femme infidèle.

[8] *Magasin Encyclopédique* 2/5 (an V [1797]), p. 549.

Un « imbroglio dans le genre espagnol »[9]

Tous ces précédents sont caractérisés par un élément larmoyant qui est totalement absent du personnage de Moncars, veuf et dépourvu de tout sentiment intime. Sa seule préoccupation est de reprendre en main sa maison et de régler ses comptes avec son intendant, Dom Manuel, qui a profité de son absence pour convoiter la pupille dont il avait la garde, avec des visées sur l'héritage qu'elle lui apportera. Comme Moncars a un fils — le Moncars du titre de l'opéra —, Dom Manuel, pour s'en débarrasser, s'est arrangé pour qu'il ait l'intention de rentrer dans les ordres, autre problème que Moncars père va devoir régler. Pédro, quant à lui, constate que sa femme Bertille lui a trouvé un remplaçant en la personne de Gallicien, un niais qu'elle est sur le point d'épouser ; mais Pédro n'est pas non plus du genre à se lamenter, et c'est au contraire lui qui prend certaines initiatives pour contrecarrer les machinations de Dom Manuel.

Le sous-titre de l'opéra, *L'intrigue portugaise*, semblerait donc davantage se justifier par l'intrigue que par le Portugal. Les deux éléments sont cependant intimement liés, dans le cadre d'une relation consubstantielle entre la comédie d'intrigue et un modèle qualifié d'« espagnol ». Voici en effet comment débute une recension de *Sophie et Moncars* dans *Le courrier des spectacles*, qui revenait sur cet opéra trois semaines après sa création :

> Les sujets espagnols, qui d'abord offrent du comique au théâtre, sont peut-être plus difficiles à traiter que tous les autres : ils exigent toujours une intrigue très-compliquée. L'abus sur-tout qu'on a fait du genre espagnol sur les divers théâtres de la France a rendu ce genre monotone et froid pour le spectateur ; et si l'on en excepte les deux *Figaro*, du citoyen Beaumarchais, on conviendra que depuis long-temps on n'a vu une bonne comédie espagnole. Beaucoup d'autres en ont entrepris, plusieurs sont tombés par la seule difficulté du genre, et d'Hale seul a su la vaincre dans sa charmante comédie de *L'amant jaloux*. C'est donc un véritable triomphe qu'obtenir des succès dans une carrière où tant d'autres ont échoué ; et c'est l'éloge que nous aimons à faire du citoyen Guy [...], qui vient de donner au théâtre de la rue Feydeau *Sophie et Moncars*, opéra espagnol en trois actes, en prose, qui attire la foule à ce spectacle[10].

[9] *La décade philosophique, littéraire et politique* (v. n. 2).

[10] *Le Courrier des Spectacles*, 2 brumaire an VI (23 octobre 1797), p. 2.

L'amant jaloux était un opéra-comique de Grétry, datant de 1778 mais bien connu du public de *Sophie et Moncars* pour avoir été représenté à l'Opéra-Comique en mars et en juin 1797. L'existence d'un filon dramatique espagnol se confirme par l'existence de trois opéras-comiques créés sous la Révolution, que l'on ne connaît plus que par des comptes rendus dans la presse : *La nuit espagnole* de Fiévée et Persuis (Feydeau, juin 1791), *Les quiproquos espagnols* de Dejaure et Devienne (Feydeau, décembre 1792), *Les rendez-vous espagnols* de Rosny et Fay (Opéra-Comique, juin 1796), dont l'acte III se joue dans l'obscurité et donne lieu aux habituels quiproquos, comme à l'acte V du *Mariage de Figaro*. Il faut surtout distinguer l'excellent « opéra bouffon » *Ponce de Léon*, de mars 1797, situé « près le pélerinage de Saint-Jacques de Compostelle », dans lequel Ponce et son valet Padille s'introduisent dans un château pour y délivrer Mélanie, séquestrée par sa tante bigote et vouée à l'état de religieuse.

De même que Ponce et Padille se déguisent en pèlerins de Compostelle, de même Moncars et Pédro réapparaissent dans leur maison déguisés en moines pour mieux en reprendre le contrôle. Juste avant le début de l'opéra ils se sont emparés des habits de deux religieux que Dom Manuel avait fait venir pour escorter le Jeune Moncars jusqu'au monastère de « Saint-Denis d'Odivella » (I, 2). Une fois dans la place, Moncars et Pédro, toujours *incognito*, avancent leurs pions étape par étape, empêchés jusqu'au dernier acte d'accomplir leur alliance avec Sophie et le Jeune Moncars. Chaque entrevue de Moncars père (*alias* Père Saint-Eusèbe) avec les deux jeunes gens est immanquablement perturbée par l'omniprésence soupçonneuse de Dom Manuel, conformément à l'artifice dramatique selon lequel « un mot d'explication, suspendu avec art, fait toute la base de certains ouvrages, sur-tout dans le genre espagnol »[11]. Lorsqu'arrive enfin le moment où Moncars va révéler son identité à son fils, Dom Manuel surgit avec une « horde » de faux alguazils pour éliminer définitivement le maître légitime des lieux. Ces faux alguazils sont des hommes de main fournis par le Père Jérôme, supérieur du monastère de Saint-Denis, qui a partie liée avec Dom Manuel et qui est prêt à user de la force pour faire entrer le Jeune Moncars dans son couvent, apportant avec lui une partie de la fortune de son père. Le P. Jérôme écrit en effet, dans une lettre à Dom Manuel,

[11] *Ibidem*, pp. 2-3.

que « la magnificence de la dot a complettement ébloui nos révérends [, qui] attendent avec impatience le bon candidat » (I, 2).

La compromission de la hiérarchie religieuse n'est qu'une des multiples piques anticléricales de *Sophie et Moncars*, qui se situe à cet égard dans la continuité de *Ponce de Léon* où la tante dévote et abusive, Dame Dalmanchinaros, est tombée sous la coupe d'un moine cruel et lubrique dénommé Cafardo. L'entrée dans les ordres à laquelle aspire le Jeune Moncars est réfutée par Moncars père comme un « avilissement », expression d'autant plus forte que Moncars la profère déguisé en moine (II, 4). Il n'a encore pas révélé au Jeune Moncars qu'il est son père, ni à Sophie qu'il est son tuteur légitime, et c'est donc en tant qu'homme d'église, ironiquement, qu'il veut les dissuader de se « vouer au sépulchre ». Dans la même scène Moncars, sous les habits du P. Saint-Eusèbe, poursuit ainsi sa critique de l'état monastique, dans un mélange de discours faussement religieux et authentiquement républicain : « Ouvrez les yeux, mes chers enfants, assurez-vous qu'il n'est de vertus agréables à Dieu que celles d'où résulte évidemment l'avantage de la société ; et que la mesure d'utilité que nous apportons à nos semblables est aussi la seule règle de ses bénédictions ». Enfin, on apprend que les vrais religieux dont Moncars et Pédro ont volé les habits se sont laissés facilement dépouiller car ils avaient trop bu, et qu'on les a ensuite ramenés au monastère « méchamment enivrés et presque nuds » (II, 8).

Dans tout cela le contexte portugais sert probablement de prétexte à des moqueries contre le clergé français, du moins ce qui en restait en 1797[12]. Quant à l'image du Portugal en France à la fin du XVIII[e] siècle, on peut faire l'hypothèse qu'elle se confondait largement avec celle de l'Espagne. De même que les comptes rendus de *Sophie et Moncars* parlent tous de « genre espagnol », de même l'association à la bigoterie s'étendait uniformément aux Espagnols et aux Portugais, peut-être aidée en cela par la représentation au théâtre du Marais, en octobre 1792, du drame en 4 actes de Dejaure, *Les époux portugais, ou l'Inquisition de Lisbonne*, où la charge anticléricale est d'autant plus violente qu'elle ne se mêle d'aucune intention comique[13].

La localisation ibérique apparaît enfin dans un morceau purement instrumental, une séguedille, qui fait office d'entracte entre les actes I

[12] Le monastère cistercien d'Odivelas était, en fait, féminin.

[13] Compte rendu dans *L'Esprit des Journaux* 22/2 (février 1793), pp. 304-307.

et II. La pratique de l'entracte était courante à l'opéra-comique depuis les années 1760 et aucune œuvre en plusieurs actes, dans notre corpus de 1797, ne fait exception. Le premier entracte de *Lisbeth*, par exemple, est une sorte de menuet en tempo lent, en *ut* mineur, qui fait office de transition entre la bonne humeur du premier finale et les scènes éprouvantes qui vont suivre. Celui du *Major Palmer*, entre les actes II et III, est une grande introduction, en plusieurs mouvements, qui ouvre sur un chœur célébrant une victoire militaire. L'« Introduction » de l'acte III de *Ponce de Léon*, très atmosphérique, évoque la peur de Ponce et de Padille sortant d'un bois et s'approchant d'un château bien gardé. Le temps semble suspendu sur une musique immobile, réservée aux cordes seules, et se termine mystérieusement sur une septième de dominante non résolue ; comble de la bizarrerie, les deux pages de ce morceau sont envahies par une figure immuable aux altos, une sorte de trille lent qui reviendra plus tard dans l'acte III pour accompagner les douze coups de minuit. Quant aux introductions des actes II et III de *Médée*, dont la première est elle aussi dominée par d'inquiétants ostinatos, elles sont d'une puissance inouïe qui contribue à mettre l'opéra de Cherubini dans une catégorie à part. Gaveaux était donc exposé à des comparaisons redoutables, dont il s'est brillamment sorti par le choix de la couleur locale. Étant donné que les autres opéras-comiques « espagnols » des années 1790 cités plus haut ne subsistent pas en partition, rien ne permet de dire s'ils ont pu constituer une inspiration : en l'état de nos connaissances, le seul précédent auquel Gaveaux ait pu penser est l'air de Lopez « Le mariage est une envie », à l'acte II de *L'amant jaloux*, dans lequel Grétry cite les *Folies d'Espagne*.

Le choix de la séguedille se justifie par le festin auquel Bertille convie la maisonnée dans la dernière scène de l'acte I. La seule indication en tête du morceau, dans la partition, est « tempo di minuetto » mais il est bien précisé à la fin : « Bertille et Gallicien arrivent sur les deux dernieres mesures de la seguédille ». Quoique dénommée « entr'acte », la séguedille fait donc partie de l'acte II, auquel elle sert d'introduction. Le morceau, long de quinze pages, est d'une longueur inusitée et n'est dépassé, à l'intérieur de notre corpus de comparaison, que par le second entracte de *Médée*, qui occupe vingt-et-une pages. Il est vrai que le procédé adopté par Gaveaux, consistant en un balancement entre la tonique et la dominante, peut engendrer une musique sans fin, jusqu'à épuisement des éventuels danseurs — lesquels ne sont pas

prévus dans *Sophie et Moncars*. La forme est modulaire, se rapprochant de la variation, tout en suivant un parcours qui n'est pas simple à baliser car les deux paramètres déterminants, l'harmonie et l'instrumentation, ne se recoupent pas systématiquement. La mélodie, quant à elle, serpente inlassablement vers le haut et vers le bas, sur un obsédant rythme anapestique, avec occasionnellement des appoggiatures ou des intervalles inusités, comme la septième mineure descendante (mesures 3-4) ou la seconde augmentée (mesure 7).

La première section (pp. 136-137/1)[14] est faite de seize mesures, dont les cinq dernières consistent en un simple unisson entre la clarinette et le basson. Dans la deuxième section, longue de seize mesures entièrement harmonisées, la mélodie passe aux violons, qui abandonnent leur imitation de la guitare en *pizzicato*, tandis que les violoncelles font des trémolos *sul ponticello*. Après une troisième section de huit mesures et une transition de quatre, la tonalité passe en majeur pour une section de seize mesures, avec le chant aux violoncelles (p. 140/1). Vient ensuite une section de vingt-sept mesures où la basse ne quitte plus la dominante. Pendant ce temps l'instrumentation continue néanmoins à varier, pour aboutir à une étonnante transition athématique où la flûte, le hautbois, la clarinette et le basson, notés en piqué, crépitent comme des castagnettes (p. 143, voir Figure 1). Ainsi s'explique un épisode énigmatique de l'ouverture, dans lequel deux cors (en *ré*) et un basson répètent toujours les mêmes notes sur le même rythme, annonçant que la couleur espagnole sera exploitée plus loin dans l'opéra (p. 9, voir Figure 2). La tension monte encore avec une préparation de la reprise qui passe par le second degré majeur, soulignée par l'entrée des trombones. Ceux-ci se taisent pour la reprise (p. 146) mais ils rentrent à nouveau pour une dernière section qui va du *forte* au *fortissimo*, avec un épaississement massif de la texture qui fait terminer le morceau dans une sorte d'ivresse sonore.

Le second entracte, pour être moins caractéristique, n'en témoigne pas moins de la volonté qu'avait Gaveaux de se mesurer avec ses collègues compositeurs sur leur propre terrain. Il s'agit en effet d'une petite symphonie concertante avec instruments à vent en forme de thème et variations, selon la mode du moment. Le public parisien, avide

[14] Les numéros de page entre parenthèses renvoient à la partition gravée (v. n. 1). Le chiffre après la barre oblique indique le numéro du système dans la page concernée.
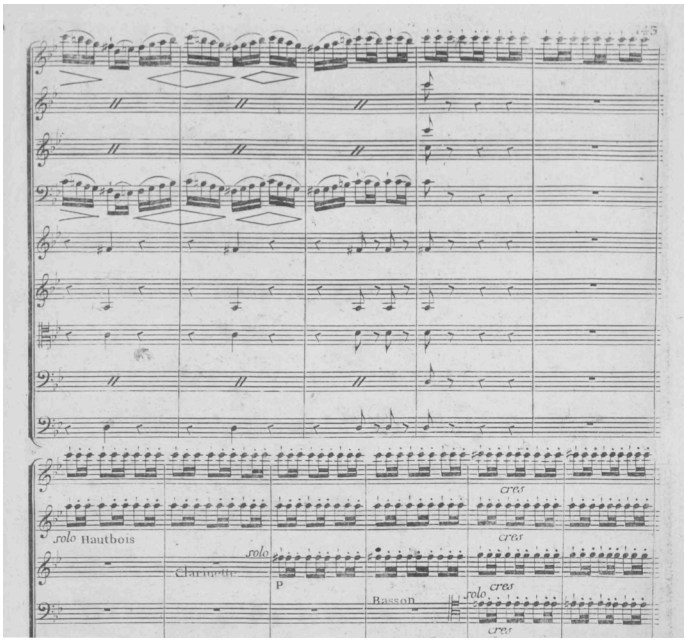


Figure 1. Gaveaux, *Sophie et Moncars*, acte II, entr'acte, p. 143 (flûte, hautbois, clarinette, basson), Bibliothèque nationale de France.
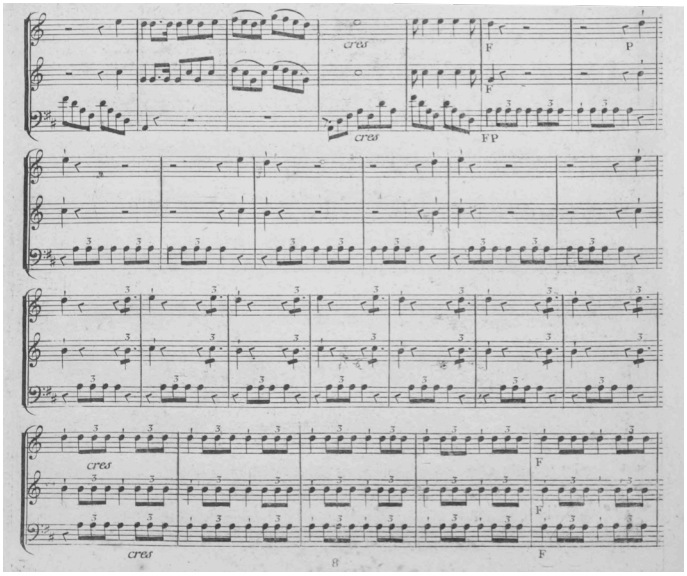


Figure 2. Gaveaux, *Sophie et Moncars*, ouverture, p. 9 (deux cors en *ré*, basson), Bibliothèque nationale de France.

de concerts, se retrouvait ainsi, l'espace de quelques minutes, dans un monde purement musical où le savoir-faire des instrumentistes, tous bien connus, prenait la place du plaisir théâtral[15]. Le précédent le plus proche, en 1797, est le second entracte de *Lisbeth*, dans lequel le thème ne consiste qu'en un accompagnement harmonique dont le rythme en blanches et en noires et les tournures modales rappellent la romance « Une fièvre brûlante » dans *Richard Cœur de lion*. Suivent cinq variations très virtuoses confiées successivement au hautbois, à la flûte, à la clarinette, au basson et au violon. *La maison isolée* comporte elle aussi un entracte concertant, également en style populaire, qui fait alterner des solos de hautbois, de cors et de basson. Gaveaux retient la solution des variations, comme Grétry, mais développe davantage la formule concertante en confiant sa quatrième variation à un petit ensemble à vent, sans les cordes, avec l'indication « harmonie » (p. 246). Le thème, dénommé « aria », a un caractère de gavotte, avec son accompagnement caractéristique en croches (p. 241). Par contraste avec cette mélodie gracieuse (« Andante gratioso »), les variations sont séparées par un écrasant *tutti*, avec trombones, dont la texture massive réapparaît pour un dernier énoncé du thème en version simplifiée.

Des dialogues en musique

Sophie et Moncars se signale, dans notre corpus de 1797, par la nette domination des ensembles, soit neuf sur un total de treize morceaux de chant, contre quatre airs seulement. Une telle proportion est cependant dans l'ordre des choses, du moment qu'il s'agit d'un opéra en trois actes et que des finales viennent s'ajouter aux ensembles normalement prévus. En effet, *Le major Palmer* (3 actes), *Médée* (3 actes) et *La maison isolée* (2 actes) sont les opéras où les ensembles dominent le plus nettement, d'autant que le chœur y intervient

[15] Sur la vogue des concerts sous le Directoire, voir Patrick TAÏEB, « Suzette au concert Feydeau (1797) ou la vertu déconcertée », in H. E. BÖDEKER – P. VEIT – M. WERNER (dir.), *Le concert et son public : Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914. France, Allemagne, Angleterre*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 403-423. Sur l'usage des instruments concertants dans l'opéra-comique, voir Alexandre DRATWICKI, *Un nouveau commerce de la virtuosité* : *Émancipation et métamorphoses de la musique concertante au sein des institutions musicales parisiennes (1780-1830)*, Lyon : Symétrie, 2005, pp. 135-180.

régulièrement après le lancement d'un air. Quoique ce nombre d'ensembles fût dans la norme, les critiques y virent néanmoins la caractéristique principale de *Sophie et Moncars*, au point de trouver qu'il y en avait trop, *Le censeur dramatique* déplorant la « multitude de quatuor, de quinto, de trio même dont [Gaveaux] a surchargé son opéra »[16].

Une raison circonstancielle est peut-être entrée en ligne de compte, à savoir l'absence temporaire des deux stars féminines de la troupe du théâtre Feydeau. La première, Madame (ou Mademoiselle) Rolandeau, avait été formée à l'École royale de chant sous la direction de Piccinni, à la fin de l'Ancien Régime, et se voyait attribuer régulièrement d'« éternelles roulades »[17], irritantes pour la critique mais sans nul doute gratifiantes pour le public. L'autre principale chanteuse du Feydeau, Mme Scio (créatrice du rôle redoutable de Médée), était partie en province, ce qui explique que le rôle de Sophie ait été conçu à l'intention d'une chanteuse moins en vue, Augustine Lesage. Le principal attrait du théâtre restait donc l'homogénéité de l'ensemble, auquel le librettiste Marsollier, pourtant davantage associé jusque-là au théâtre rival, l'Opéra-Comique, rend un hommage appuyé dans l'« Avertissement de l'auteur » en tête de son livret de *La leçon*. Un critique note également l'influence bénéfique qu'a pu exercer sur les chanteurs du Feydeau la coexistence avec la troupe du Théâtre-Français, qui jouait en alternance avec eux un jour sur deux dans la même salle[18]. C'est sans doute aussi pour honorer ses camarades chanteurs que Gaveaux, lui-même « artiste » au Feydeau, a fait figurer en tête de la partition gravée de *Sophie et Moncars* la mention « Dédié aux artistes », explicitant la dette qu'il avait envers eux en tant que compositeur. Il n'est pas exclu, toutefois, que Gaveaux ait pensé aux artistes en général, qui bénéficiaient alors d'un prestige sans précédent dans la société française, comme si l'utilité publique et le désintéressement de l'artiste avaient constitué un antidote au fanatisme de la Terreur. Cette élaboration d'un nouveau modèle de citoyen, qui donnera lieu sous le Consulat et l'Empire à une floraison d'opéras ayant un artiste comme héros, s'illustre en 1797 par la publication d'une

[16] *Le Censeur Dramatique, ou Journal des principaux théâtres de Paris et des départemens* 1/1 (20 vendémiaire an VI [11 octobre 1797]), p. 273.

[17] *Le Courrier des Spectacles*, 18 thermidor an V (5 août 1797), p. 2.

[18] Voir *Le Censeur Dramatique* 1/1 (30 vendémiaire an VI [21 octobre 1797]), p. 364.

comédie de Collin d'Harleville intitulée *Les artistes*, qui met en scène un peintre et son élève, un poète et un compositeur.

Sophie et Moncars débute sur un trio réservé aux trois personnages comiques, Dom Manuel, Bertille et Gallicien, morceau longuement développé mais qui laisse le spectateur dans l'incompréhension totale de ce qui vient de se passer. Loin de servir à l'exposition de la pièce, comme bien d'autres ensembles liminaires, ce trio a surtout pour fonction de susciter la gaieté, principalement aux dépens de Gallicien, le serviteur stupide et ivrogne de Dom Manuel. L'effet général de confusion bénéficie du lancement de l'ensemble en enchaînement direct avec l'ouverture, puisque d'une part celle-ci est dénommée « Introduction » [19], d'autre part elle se termine par l'indication « segue », la tonalité restant la même, *ré* majeur. Seule la texture change du tout au tout, passant du tonitruant triple *forte* de l'ouverture (avec trombones) à une mélodie titubante des violons, avec des *sforzando* à contre-temps, qui simule l'ivresse de Gallicien (p. 18 ; voir Figure 3). Le titulaire du rôle, Juliet, a dû en profiter dans son jeu de scène, puisqu'un critique lui a même reproché d'être trop « chargé »[20]. Cet acteur n'en jouissait pas moins d'une grande popularité, accrue tout récemment par un rôle caricatural dans *La leçon*, celui de Raille, décrit dans la liste des personnages comme « mistificateur, plaisant de profession ». Il y chante, scène 5, un « air bouffon » qui était destiné à devenir le clou de l'œuvre tout entière, avec des imitations de divers accents et styles musicaux d'Europe. Trois ans plus tard c'est à Juliet qu'échut le rôle principal (celui de Mikéli) dans *Les deux journées* de Cherubini.

Une première section du trio initial de *Sophie et Moncars* oppose un Dom Manuel dominateur aux deux serviteurs, que le texte et la musique nous présentent déjà comme un couple. Ce n'est que plus tard que nous apprendrons que Bertille est mariée à Pédro et que Dom Manuel n'est qu'un simple intendant. L'équivoque sur le statut de ce dernier est renforcée par l'appellation de « Seigneur » dont le gratifient

[19] Voir Patrick TAÏEB, *L'Ouverture d'opéra en France de Monsigny à Méhul*, Paris : Société française de musicologie, 2007, p. 75.

[20] *Le Censeur Dramatique* 1/1 (v. n. 16), p. 275. À l'inverse, on trouve un éloge de Juliet dans les mémoires du librettiste des *Deux journées* de Cherubini, Bouilly, cité par Helmut C. JACOBS, «Jean Nicolas Bouilly (1763-1842) und die Genese des Leonorenstoffes. *Léonore ou l'amour conjugal* als 'Fait historique' der Revolutionszeit», *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), pp. 214-215.

les serviteurs, étrangeté qui s'explique, en 1797, par l'interdiction qui pesait encore sur l'usage de « Monsieur » (par opposition à « citoyen »). Cette section liminaire se termine par une prière burlesque de Bertille sur « Mais l'Éternel / Veut qu'on accorde / À tout pécheur miséricorde » (p. 24). L'orchestre se réduit à quelques accords, triple *piano*, et la musique s'achemine vers un *ré* mineur religieux, immédiatement contredit par un nouvel accès de colère de Dom Manuel. La deuxième section (à la dominante, en tempo plus lent) et la troisième section (toujours à la dominante mais dans le premier tempo) donnent par deux fois la parole à Gallicien, qui raconte en vers courts et irréguliers comment il s'est laissé aborder par un inconnu, puis saouler jusqu'à en perdre conscience ; la diction musicale se fait hoquetante, sur un orchestre réduit au *pianissimo* pour qu'on entende bien les paroles (p. 25). On apprendra plus tard que l'inconnu était Pédro, qui en a profité pour lui remettre la lettre du père supérieur, le P. Jérôme, qu'il avait préalablement dérobée aux émissaires du couvent. Le second récit de Gallicien est émaillé de détails pittoresques, comme la marche harmonique ascendante sur « Je bois un coup, puis un second, / Puis un troisième, puis un autre… » (p. 30). La musique redescend ensuite, comme une baudruche qui se dégonfle, sur « Et je perds enfin la raison » (p. 31). La glissade chromatique a pour effet d'arrêter l'agitation perpétuelle de l'accompagnement, dans un parallèle évident avec la prière de Bertille notée plus haut. Le numéro comique de Gallicien se termine par une immense vocalise sur « boire » (p. 32) qui cadence sur la dominante et introduit la dernière section du trio. C'est Dom Manuel en personne qui rétablit la tonique par une insulte (« Ivrogne! »), réaffirmant par là son statut de maître des lieux. Le morceau se termine à trois et les répétitions de paroles, jusque-là inexistantes, se multiplient dans une longue succession de formules cadentielles.

L'orientation comique de *Sophie et Moncars* se confirme par la présence d'un second ensemble, dramatiquement superflu, avant que l'action ne commence véritablement. Il s'agit d'un duo entre Dom Manuel et Bertille dans lequel ils évoquent l'objet de leur amour, chacun créant chez l'autre l'illusion que c'est d'elle ou de lui qu'il s'agit. Le dialogue est ponctué d'une foule de petits commentaires instrumentaux, comme une gamme ascendante pour rendre la surprise de Dom Manuel (pp. 50/2 et 51/1), ou des doubles et triples croches pour mimer le ravissement de Bertille à l'idée que son maître la convoite (pp. 51/2 et 52/2) ; ce micro-motif instrumental persiste lorsque le dia-

logue renverse les rôles, aux pages suivantes, avant que de nouveaux micro-motifs ne viennent prendre le relais. Après une section à deux, Dom Manuel et Bertille se détrompent mutuellement dans une section modulante sur des accompagnements légers qui laissent bien transparaître les paroles. Enfin tous deux « rient aux éclats » lorsqu'ils comprennent s'être trompés, ce qui déclenche une section rapide terminée par un nouvel éclat de rire, sous la forme d'une minuscule conclusion instrumentale imitant des gloussements répétés (pp. 61/2-62).

Les deux finales étendent à grande échelle — 51 et 42 pages respectivement — les procédés observés jusqu'ici, jusqu'à « faire dialoguer cinq ou six personnages en scène, ayant chacun des vues et des sensations opposées »[21]. Celui du premier acte se distingue par une continuité presque totale : trois tonalités suffisent, et un seul changement de mouvement qui coïncide avec un changement de scène. Le texte, quoique organisé en strophes, n'est porteur d'aucune métrique à caractère structurant — conformément à l'usage de l'opéra-comique en général — et ce sont les moments où les voix se réunissent dans des phases de statisme, avec de soudaines répétitions de paroles, qui font office de démarcation entre les différentes sections du finale. L'orchestre déroule en contrepoint de la voix une sorte de bande sonore faisant se succéder d'incessantes illustrations de détail, lançant de petits motifs dont la durée est imprévisible, allant d'un vers à une strophe entière, avec d'occasionnels rappels thématiques. La nuance *pianissimo* apparaît très souvent, signe de la constante préoccupation de ne pas laisser l'orchestre couvrir les voix.

Le déclenchement du premier finale, orthographié « final », intervient lorsqu'un certain nombre de scènes parlées et d'airs ont totalement clarifié la situation. On a appris entre-temps que Sophie est la pupille de Moncars mais que Dom Manuel, ayant pris en charge Sophie et le Jeune Moncars en bas âge, leur a fait croire qu'ils sont frère et sœur. Le finale est le moment où l'action se noue, en faisant se rencontrer les deux faux moines, Dom Manuel et les deux amoureux, puis Bertille et Gallicien dans une scène ultérieure. La tonalité de *mi* bémol majeur, empreinte de solennité (« poco religioso », p. 85), soulignée par l'alliage des cors et des clarinettes, sert de cadre à la rencontre des protagonistes. Un petit motif de violon parcourt cette phase de

[21] *Journal de Paris*, 11 vendémiaire an VI (2 octobre 1797), p. 41.

présentations (p. 85) et passe au premier plan pour le moment des embrassades (p. 87/1). Un deuxième épisode s'engage lorsque le Jeune Moncars et Sophie s'adressent au P. Saint-Eusèbe, qu'ils ne reconnaissent pas comme Moncars ; leur innocence ne rend que plus attendrissante leur demande de bénédiction, accompagnée d'un dialogue expressif du basson et des premiers violons (pp. 91-92/1). La réactivité instantanée de la musique se mesure à la promptitude avec laquelle l'orchestre accompagne Dom Manuel lorsqu'il apprend que Sophie elle-même veut entrer dans les ordres, ce qui ruinerait tous ses plans (« Qu'entends-je! », pp. 93/2-94/1). S'installe ensuite une atmosphère de conspiration lorsque les uns et les autres, dans une succession d'apartés croisés, se fixent secrètement des rendez-vous. L'arrivée de Bertille et de Gallicien (sc. 10, p. 112) provoque un grand coup de lumière : le mouvement passe à Allegro et la tonalité de *mi* bémol majeur à *ut* majeur, ce que Gaveaux, curieusement pour notre terminologie actuelle, accompagne de l'indication « majeur », comme si *mi* bémol était le « mineur » d'*ut*. Les premiers violons se mettent à pétiller lorsque Bertille annonce le repas et décline le catalogue des vins (pp. 117-118), mais Dom Manuel reprend soudain le contrôle en appelant à monter souper. Sa voix « monte » sur une suite d'accords prestement enchaînés (*ut* mineur, *la* bémol majeur, septième de dominante sur *si* bémol, pp. 121/2-122/1) et en six mesures nous voilà revenus en *mi* bémol, tonalité initiale. Les entrées en imitation des pages 96 et suivantes reviennent à la p. 123, signe qu'on s'approche d'une conclusion ; le morceau se termine dans un emballement du tempo qui préfigure le festin à venir (« pressez un peu », pp. 127 et 132).

Le finale du deuxième acte, plus bref, reflète des relations plus complexes entre les personnages car Dom Manuel sait désormais que les deux moines sont des usurpateurs, sans pour autant deviner qu'il s'agit de Moncars et de Pédro. Gaveaux utilise toujours les mêmes gestes instrumentaux à fonction illustrative, à petite échelle, qu'on peut observer de près à la p. 203 (voir Figure 4). La plus aiguë des parties de basse est celle de Gallicien, qui se fait étrangler par son maître (« ahi, ahi », etc.). Dom Manuel lui impose le silence (« Paix, coquin, plus bas »), *pianissimo*, et les bassons doublent la voix dans sa gamme descendante. Gallicien, terrassé par Dom Manuel, a une mesure pour se reprendre (marquée « cres » aux violons à l'unisson). Vient ensuite un micro-motif aux violons qui monte vers l'aigu comme en se tortillant : il s'agit des supplications de Gallicien qui se traîne sur les genoux

devant son jeune maître : « Seigneur Moncars, je vous en prie ». Ainsi va la musique des ensembles de *Sophie et Moncars*, sans s'attarder sur une mélodie qui constitue un thème en bonne et due forme et sans présenter les multiples articulations formelles qu'on trouve, par exemple, dans les finales de Cherubini. Gaveaux produit cependant un spectaculaire changement d'atmosphère lorsque Dom Manuel anticipe sur la scène nocturne du troisième acte (« Mes chers enfants, la nuit s'avance »), avec l'indication « misterioso » — on suppose que les lumières de la rampe baissent à ce moment précis (p. 217). Le tempo passe d'Allegretto à Andantino, et au même moment la musique bascule sans transition dans une tonalité éloignée, au sixième degré comme dans le premier finale ; mais on passe cette fois de *ré* majeur à *si* bémol majeur, avec l'effet d'assombrissement que procure la modulation dans une tonalité à bémols. Gaveaux doit ensuite, à l'approche de la fin du finale, enclencher le retour à la tonalité initiale et au mouvement Allegro ; pour ce faire, il procède à nouveau comme dans le premier finale : il enchaîne hâtivement trois accords de tonique (*si* bémol majeur, *sol* mineur, *ré* majeur) et trois accords de dominante (sur *la*, *mi* et *la*), soulignés par un ralentissement du rythme et par l'entrée des trombones, et le tour est joué (pp. 227-228). Les professeurs du tout nouveau Conservatoire (fondé deux ans plus tôt) s'y seraient peut-être pris de manière plus subtile, mais le spectateur aura au moins dressé l'oreille et compris que le finale entre dans sa dernière phase.

Le dernier acte de *Sophie et Moncars* ne comporte pas de finale, contrairement à l'usage qui prédomine dans les opéras italiens ou allemands de la même période. Gaveaux se conforme là à l'usage majoritaire, puisque les auteurs français de 1797 se contentent généralement d'un bref ensemble avec chœur, parfois d'un simple vaudeville, faisant suite à un dialogue pendant lequel s'est accompli le dénouement. Deux opéras en trois actes de l'année 1797, *Ponce de Léon* et *Médée*, ont néanmoins un grand finale à l'italienne, ce qui porte à trois le nombre des finales dans ces opéras et démontre une ambition musicale toute particulière. *Sophie et Moncars*, comme *Le major Palmer*, se termine en trois temps séparés : l'amorce du dénouement dans un ensemble, puis une scène de dialogue qui permet de laisser retomber l'agitation précédente, enfin un chœur conclusif sans contenu dramatique. Le dernier grand ensemble de *Sophie et Moncars* est donc l'avant-dernier morceau musical, qui se trouve être aussi celui dans lequel l'action est la plus mouvementée ; des coupures y ont été pratiquées, on ne sait à

quel moment, pour en retirer des explications inutiles[22]. Les événements se précipitent, et la description qui suit ne fait que refléter la désinvolture à laquelle les auteurs se sentent autorisés dès lors qu'ils se situent dans le genre de la comédie d'intrigue.

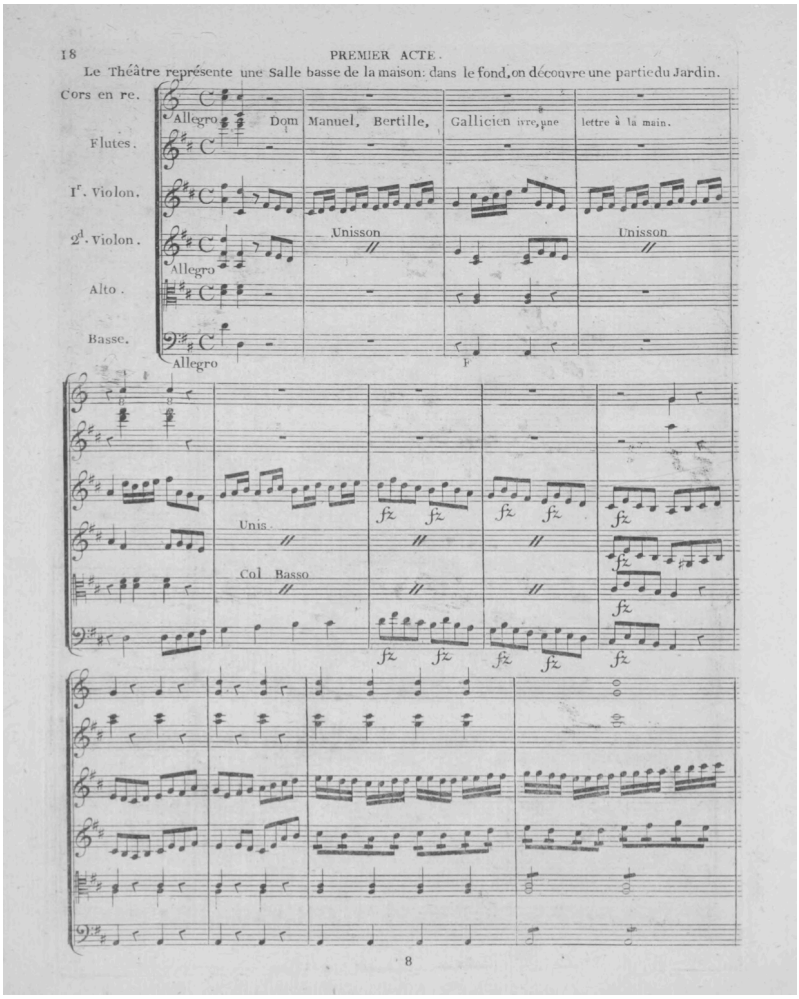


Figure 3. Gaveaux, *Sophie et Moncars*, trio, acte I, sc. 1, p. 18, Bibliothèque nationale de France.

[22] Un livret manuscrit comportant les passages coupés est conservé à Paris, Archives nationales, Aj[13]1102, consultable à partir de : <https://dezede.org>. Ce livret contient une référence au vignoble que possède Dom Manuel dans la région de Porto, dont il n'est plus question dans les sources imprimées.
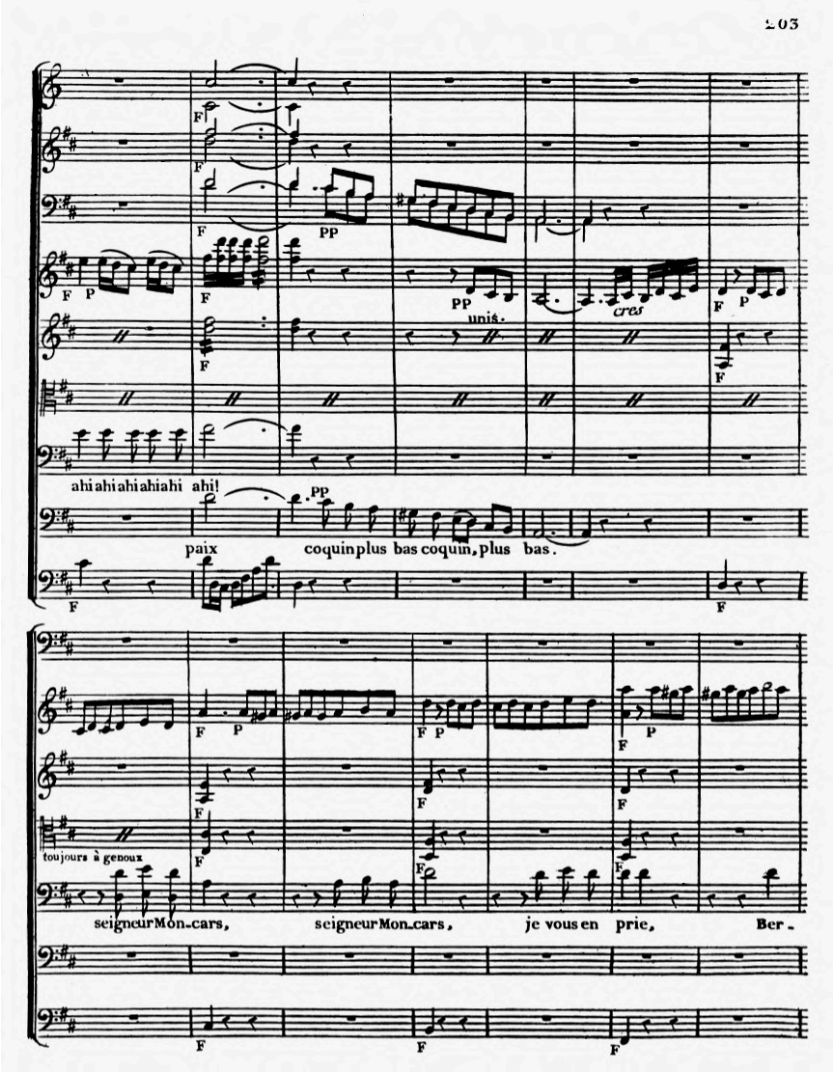


Figure 4. Gaveaux, *Sophie et Moncars*, final, acte II, sc. 11-12, p. 203.

La scène s'est transportée dans un « pavillon élégant, au milieu du jardin » et la nuit est tombée. Dom Manuel et le supérieur du couvent ont réuni une bande de faux alguazils qui doivent arrêter Moncars père et enlever le Jeune Moncars pour l'emmener au couvent. La musique démarre juste après le moment où Moncars, ayant ôté sa fausse barbe

et son habit de religieux, s'est fait reconnaître. La confusion est générale, reflétée par une agitation constante de l'orchestre (p. 265). Les faux alguazils sont sur le point de s'emparer de Moncars lorsque l'alcade qui les dirige se révèle être Pédro déguisé. On entend un coup de pistolet en coulisse, auquel Pédro répond par une autre coup de pistolet ; de vrais alguazils font leur entrée, dirigés par un vrai alcade, et mettent en déroute Dom Manuel et ses faux alguazils. L'intervention de Pédro suscite chez Gaveaux la même réaction que lorsqu'il veut marquer des tournants bien audibles dans ses finales I et II : dans un *fortissimo* fracassant l'orchestre et les voix se massent sur une succession d'accords inattendus, passant d'une sixte napolitaine en *ré* bémol majeur à la préparation d'une cadence en *mi* bémol majeur (p. 273). Mais Pédro, s'étant démasqué, prend les choses en main et ramène brutalement la musique en *si* bémol majeur (p. 274). La stupéfaction est telle que tout s'arrête sur un point d'orgue. L'orchestre reprend seul, Adagio, *pianissimo* et encore *diminuendo*, pour bien laisser entendre les coups de pistolet. L'unisson initial se divise sur quelques accords mystérieux, et une enharmonie (*la* bémol – *sol* dièse aux violons) nous ramène à *fa*, dominante de la tonalité principale (p. 274, dernière mesure). Il s'ensuit une lutte entre les vrais et les faux alguazils, ce qui apporte à l'opéra l'élément spectaculaire auquel le public était en droit de s'attendre, vu l'appétit de l'époque pour les batailles rangées. En effet, si l'histoire de la musique a retenu les combats de *Lodoïska* de Cherubini et de *La caverne* de Le Sueur, on peut citer, plus proches de *Sophie et Moncars*, ceux de *Toberne*, qui opposent des brigands à des domestiques (acte I), à des mineurs (acte II), enfin à une alliance de mineurs et de pêcheurs (acte III). Même chose, en 1797, dans *La maison isolée*, où les bons et les méchants, dans l'avant-dernière scène, se livrent à un véritable pugilat. Trois mois après *La maison isolée*, le troisième acte de *La tourterelle* voit s'affronter des « sauvages » américains et des « propriétaires des environs »[23] ; c'est au cours de ce « dénouement à coups de pistolet »[24] que Gaveaux, en tant que chanteur, reçoit le coup de massue évoqué plus haut.

[23] *Le Courrier des Spectacles*, 16 thermidor an V (3 août 1797), p. 2.

[24] *La petite poste*, 18 thermidor an V (5 août 1797), citée dans *Le Courrier des Spectacles*, 21 thermidor an V (8 août 1797), p. 4.

Le « contraste de la sensibilité et de la gaieté »

Si l'on exclut la grande échauffourée de l'acte III, les ensembles restent, à quelques rares événements près, des moments relativement peu animés dramatiquement. Les personnages y conversent avec vivacité, mais dans des situations qui ont déjà été clairement établies dans les dialogues qui précèdent. Ceux-ci peuvent être très longs et occuper jusqu'à plusieurs pages de la partition gravée. Rappelons à ce propos le plaisir que prenaient les critiques au jeu des acteurs-chanteurs: nul doute que les scènes parlées aient contribué à la bonne humeur que suscitait la représentation dans son ensemble. *Sophie et Moncars* a cependant aussi son versant sentimental, établissant une dualité de ton que le *Journal de Paris* résume comme le « contraste de la sensibilité et de la gaieté »[25]. Peut-être est-ce aussi l'élément de la sensibilité qui a incité Guy à donner au livret de *Sophie et Moncars* la dénomination générique de « drame lyrique », rappelant l'appellation du *Tom Jones* de Poinsinet et Philidor, créé en 1765 mais souvent repris jusqu'en 1807 : là aussi une jeune fille appelée Sophie et le garçon avec lequel elle a été élevée tombent amoureux l'un de l'autre, à ceci près que dans *Tom Jones* il n'est jamais question qu'ils se considèrent comme frère et sœur.

Aux bouffonneries des trois premières scènes succède un touchant air d'entrée pour le Jeune Moncars, seul, « dans un profond accablement, un livre à la main, la tête penchée sur son estomach » (p. 62). Aucun dialogue ne précède sa musique, ce qui fait de cet air une sorte de cavatine, quoique le terme ne soit pas employé. La posture mélancolique du personnage pouvait laisser présager un air en mineur, comme on en trouve pour Amalie et pour Palmer dans *Le major Palmer*, pour Ernest et pour Henri dans *La famille suisse*, ou pour Dulis dans *Le traité nul*. Au lieu de cela Gaveaux opte pour le mode majeur, mais avec un dispositif instrumental raffiné qui fait dialoguer la voix avec le violoncelle solo, sur accompagnement de cordes seules *con sordini* avec altos divisés — peut-être avait-il en tête le passage où La Cépède note que « rien ne peut donner aussi aisément à un morceau de musique une teinte de tristesse, et en même temps un ton pathétique et touchant, que deux *alto* jouant avec une certaine lenteur, et exécutant de beaux chants à la tierce ou à la sixte l'un de l'autre »[26]. Le

[25] *Journal de Paris*, 11 vendémiaire an VI (2 octobre 1797), p. 41.

[26] Comte de La Cépède, *La poétique de la musique*, Paris : Bibliothèque des Dames, 1785, I, p. 360

recours au violoncelle solo n'était pas une nouveauté puisque Berton, après d'autres, s'en était servi en 1792 dans un air comique des *Deux sous-lieutenants* : il s'agissait d'un air italien dans lequel Céphise était accompagnée par un autre personnage qui tenait la partie de violoncelle en scène, sous les yeux du spectateur[27]. Mais l'analogie s'arrête là car dans l'air du Jeune Moncars l'instrument est choisi pour son lyrisme, loin de toute volonté d'exhibition. Rejoint de temps en temps par un alto solo, le violoncelle déroule des guirlandes de doubles croches pleines d'élégance, d'abord dans la longue ritournelle initiale (p. 63/2-3) puis en formant un duo avec la voix, qu'il enveloppe d'une ornementation chaleureuse (p. 64/1-2).

Guy et Gaveaux ont appelé cet air une « aria » (p. 62), comme l'avaient déjà fait Marsollier et Dalayrac dans *Le traité nul* pour l'héroïne, Pauline, qui était chantée par la virtuose Mme Rolandeau. Dans les deux cas le modèle est clairement italien, mais l'*aria* du Jeune Moncars ressortit bien plutôt à l'air *cantabile*, demandant un *portamento della voce* et de l'aisance dans l'aigu de la voix de haute-contre. La coupe *dal segno* est italienne elle aussi, avec une seconde partie marquée « Mineur » pendant laquelle le violoncelle diminue son activité (p. 66). Alors que dans la première partie Gaveaux ne transforme pas en événement musical la confession par le Jeune Moncars de son terrible secret, à savoir qu'il aime sa sœur, l'annonce qu'il va s'« engloutir » « au cloître », dans la seconde partie, est mise en valeur par une raréfaction de l'accompagnement. Contrairement aux ensembles, où le texte n'a généralement pas de fonction structurante, les quatre strophes sont ici bien délimitées tonalement : A (I-V), B (V-I), C-D (seconde partie, diverses tonalités mineures), B (dal segno). À plus petite échelle également, les phrases procèdent par groupes réguliers, généralement de quatre mesures, qui contrastent avec le phrasé réaliste et aléatoire des ensembles. L'air dégage ainsi une impression de tristesse maîtrisée qui laisse de la place pour un désespoir plus tumultueux.

C'est précisément ce qui arrive juste après, avec le duo du Jeune Moncars et de Sophie, qui chantent leur passion mutuelle dans un grand morceau en *ut* mineur, Allegro poco agitato à C barré. Gaveaux se situe clairement dans la ligne des morceaux en *ut* mineur dont le

[27] Voir Maxime MARGOLLÉ, « L'air italien de 'Céphise' dans *Les deux sous-lieutenants* et *Le concert interrompu* d'Henri-Montan Berton. Une erreur d'édition? », in J. ÉLART – É. JARDIN – P. TAÏEB (dir.), *Quatre siècles d'édition musicale : Mélanges offerts à Jean Gribenski*, Bruxelles : P.I.E. Peter Lang, 2014, p. 185.

modèle reste « Fortune ennemie » dans *Orphée et Eurydice* de Gluck, toujours joué sous la Révolution ; la montée dans l'aigu de Sophie sur « épouvantable » en est d'ailleurs une réminiscence transparente (p. 69/1). Les cors et les clarinettes sont de retour, pour renforcer de puissants *tutti* mais aussi pour permettre d'expressifs dialogues entre les clarinettes et les violons (pp. 71 et 72/2) ou pour accentuer de violents *sforzando* (p. 74).

Selon le livret, Sophie commence « les larmes aux yeux », comme Médée, qui chante « en pleurant » le début du duo « Chers enfants, il faut donc que je vous abandonne ». Sophie déclare au Jeune Moncars qu'elle l'aime aussi, réciprocité que matérialise l'identité du thème sur lequel il lui répond, même s'il module au relatif majeur à la fin de sa strophe (p. 71/2). Après une section à deux, Sophie rétablit la tonique mineure (p. 76/2, dernière mesure) pour une reprise non littérale et intensifiée de la musique du début, sur de nouvelles paroles. Le discours emporté se brise au bout d'une page pour faire place à des événements musicaux du plus pur pathétique. L'agitation cesse d'abord pour qu'on entende bien Sophie déclarer qu'elle veut elle aussi quitter ce monde : « C'est Moncars en lui que j'aimais / Et je le quitte sans regrets », noté « ralentissez un peu » et « expressioso » (p. 78/1). Une sixte augmentée « française » sur « a-ban-*don*-ne » (p. 79/1) débouche sur une véritable surprise, celle d'un épisode noté « Majeur », en tempo « Moderato », au début duquel les deux jeunes gens « se mettent à genoux », action qu'accompagnent les deux cors à nu. La ferveur religieuse perdure un peu, avant que ne reprennent les emportements du début (p. 80/2), à la tonique majeure cette fois, portés à l'incandescence par une accélération du mouvement (p. 81/2). La salle devrait alors crouler sous les applaudissements mais le niais Gallicien frappe à la porte et rétablit le mode comique pour une longue séquence de dialogue parlé.

Sophie a elle aussi droit à un air, au deuxième acte, où elle réaffirme avec force sa volonté de se retirer du monde. Gaveaux s'y montre attentif à dramatiser sa musique, encouragé par la caractérisation qui est donnée d'elle dans la liste des personnages : « une légère nuance d'opiniâtreté ». La première strophe, marquée « cantabile », est caractérisée par le style de gavotte, synonyme de noblesse et de distinction : mesure à C barré, anacrouse d'une demi-mesure, mouvement continu de croches en intervalles conjoints (p. 153). La deuxième strophe change de caractère en se dirigeant de *si* bémol majeur vers des

tonalités de plus en plus chargées en bémols (pp. 156-157). La musique semble alors se dérégler, accumulant les bizarreries et les procédés extrêmes. Ce sont d'abord six mesures d'unisson pour énoncer l'alexandrin « Mon cœur a prononcé le serment qui me lie », avec des *forte-piano* incessants dans les parties d'orchestre (p. 157/1). Puis l'accompagnement se crispe sur une formule obstinée aux altos et aux seconds violons, répétée sur cinq mesures, qui rappelle les micro-motifs nerveux si fréquents chez Cherubini (pp. 157/2-158/1). La troisième partie de l'air rétablit l'équilibre en reprenant la première strophe et certains de ses éléments thématiques, mais dynamisés par un tempo accéléré (p. 159). Enfin vient le grand crescendo conclusif où, pour la première fois dans l'opéra, Gaveaux fait valoir le paramètre de la vocalité : la voix monte au contre-*ut*, puis par trois fois au *si* bémol aigu, transformant la douceur résignée du début en détermination héroïque. L'effet global de l'air peut nous être restitué par cette description de la première Sophie, Mlle Lesage, lorsqu'elle remplaça Mme Scio dans le rôle de Médée un mois avant la création de *Sophie et Moncars* : « un organe très-touchant, de l'à-plomb, de la grace, de la noblesse dans les gestes, et beaucoup d'intelligence. Elle est moins forte que Mmes Raucour et Scio dans les momens de fureur ; elle est peut-être plus sensible dans les situations pathétiques »[28].

Il est paradoxal que la révolte de Sophie soit adressée à Moncars, sous les traits du P. Eusèbe, qui est de tout cœur avec elle mais qui ne veut pas encore révéler qu'il est son tuteur légitime. Il exprime pour sa pupille une affection paternelle dans l'air qui suit, qu'un critique a ressenti comme « une prière à Dieu »[29]. Cette qualification, prise au pied de la lettre, est erronée car il s'agit en fait d'un hymne à la femme, porteuse du « don de transmettre à son tour / L'amour, le bonheur et la vie » (p. 167). Mais l'élément religieux est bien présent puisque ce « don » provient de « l'Éternel » (vers 2) et du « Créateur » (vers 7), qui confère à la femme la mission sacrée de procréer. Le terme de « prière » n'en est pas moins révélateur d'une filiation difficilement repérable aujourd'hui : en effet, l'air de Moncars a un précédent très identifiable dans la prière de Gessner au début du finale de l'acte I de *Lisbeth*. Là le poète suisse s'adresse au « Dieu de paix, Dieu de clémence » pour

[28] *Le Courrier des Spectacles*, 16 fructidor an V (2 septembre 1797), p. 4. Mme Raucour était l'actrice de la Comédie-Française qui jouait Médée dans la tragédie parlée de Longepierre.

[29] *Journal de Paris*, 11 vendémiaire an VI (2 octobre 1797), p. 41.

obtenir de lui une faveur bien particulière, qui est d'adoucir le cœur du père de Lisbeth afin qu'il accepte l'enfant que celle-ci a eu hors mariage avec Derson, comme Anacréon le fait avec Polycrate dans l'opéra de Grétry. Dans *Sophie et Moncars*, si prière il y a, ce n'est pas à Dieu qu'elle s'adresse mais à Sophie, que Moncars supplie de ne pas devenir religieuse et de se mettre plutôt au service de la « Nature » en devenant mère. En même temps l'invocation à Dieu, sous les espèces de l'Éternel et du Créateur, peut très bien être comprise comme un clin d'œil aux croyants parmi le public : lors de la première de *La tourterelle*, deux mois avant *Sophie et Moncars*, une lecture de la Bible par un pasteur américain avait provoqué des rires, mais aussi les applaudissements du « grand nombre de gens pieux qui fréquentent aujourd'hui les spectacles »[30]. La présence de l'air de Moncars pouvait donc être motivée soit par une piété réelle, de la part de Guy et de Gaveaux, soit par calcul, pour complaire aux spectateurs que la Révolution avait privés de l'exercice naturel de leur religion.

La solution musicale de Gaveaux se situe en droite ligne de celle de Grétry dans *Lisbeth*, indiquée « Andante pastorale ». Là les tenues de musette et le mètre à 6/8 sont motivés par le « chœur de pâtres éloignés » qui succède à la prière de Gessner. Les mêmes ingrédients sont à la base de l'air de Gaveaux, dans lequel une flûte dans le registre aigu, par de petits mordants répétés, précise l'atmosphère champêtre (p. 167/2). La différence avec le morceau de Grétry réside dans l'ampleur mélodique de Moncars, qui procède par phrases d'une longueur inédite dans cet opéra : 12 + 4 + 8 + 8 mesures à 3/8. La forme est celle du « couplet », ici en deux strophes à la musique identique. Cette forme était la plus fréquente dans les opéras de 1797[31], et le fait qu'elle n'apparaisse qu'une fois dans *Sophie et Moncars*, en conséquence du nombre des ensembles, lui donne maintenant un relief particulier.

Un dernier morceau mérite encore quelques commentaires car il s'agit du plus original de l'opéra. Le décor est celui du troisième acte, dans l'obscurité d'un jardin au bord de la mer — nous sommes au Portugal, ne l'oublions pas. Moncars père, toujours sous les traits du P. Eusèbe, travaille à tranquilliser les deux jeunes gens, qui ne savent toujours pas quel sort les attend. Le piment du morceau est que Dom

[30] *Journal de Paris*, 17 thermidor an V (4 août 1797), p. 1304.

[31] Voir Thomas BETZWIESER, *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsform der Dialogoper*, Stuttgart : Metzler, 2002, p. 275.

Manuel est lui aussi présent, et attend avec impatience l'arrivée par la mer des faux alguazils qui doivent le débarrasser des faux moines. En dépit du déguisement comique de Moncars et des apartés perturbateurs de Dom Manuel cet ensemble représente l'aboutissement sentimental de tout l'opéra en scellant l'entente familiale entre Moncars, son fils et sa pupille (p. 249). Le cor solo a d'abord la parole, déployant une large mélodie de trois fois quatre mesures, accompagné par les volutes du violoncelle solo à la manière du Jeune Moncars dans son air du premier acte. Moncars père reprend ensuite la mélodie, doublé par les deux clarinettes à l'octave l'une de l'autre, produisant un effet de jeux d'orgue de 4 et 2 pieds (p. 250). Comme dans l'air de Sophie, Gaveaux dramatise ensuite le discours en introduisant un épisode en récitatif, réagissant à un changement de mètre poétique, qui passe de l'octosyllabe au décasyllabe. L'orchestre répond par des chromatismes inquiets, parlant à la place des deux jeunes gens étranglés par l'émotion (p. 252). L'équilibre est rétabli avec la strophe du Jeune Moncars, qui reprend à la lettre la mélodie de son père, même si l'accompagnement agité dénote un malaise persistant (pp. 252-254). Il n'arrive pas à conclure avec la même sérénité que son père, ce qui engendre de nouveaux épisodes troublés avant que Moncars, accompagné par la sonorité chaleureuse du cor et du violoncelle solo, n'engage une dernière partie pleine d'affection paternelle. Le bonheur de la famille réunie s'épanche en alexandrins dans le texte — car dans cet ensemble le mètre poétique devient significatif — et en longues phrases qui se déroulent dans des périodes régulières. Gaveaux varie tous les procédés possibles pour faire durer cet instant d'apaisement, qui serait parfait si Dom Manuel ne manifestait en arrière-plan sa présence importune. Sur des paroles de haine il rejoint cependant les trois autres personnages, à la fin, pour participer au crescendo conclusif.

Un critique nota que *Sophie et Moncars*, trois semaines après la première, bénéficiait encore d'une « affluence prodigieuse »[32]. Le succès est confirmé par la publication de la partition gravée au bout d'un mois et demi de représentations régulières, alors que les deux opéras créés précédemment au théâtre Feydeau, *La tourterelle* et *Plus de peur que de mal*, sont restés inédits[33]. L'influent *Courrier des spectacles* note que ce

[32] *Le Censeur Dramatique* 1/1 (v. n. 18), p. 364.

[33] Anik DEVRIÈS-LESURE, *L'édition musicale dans la presse parisienne au XVIII^e siècle*, Paris : CNRS Éditions, 2005, p. 208.

succès « doit encourager [Gaveaux] à faire de grands ouvrages auxquels son talent ne peut plus être étranger »[34]. Ainsi s'explique la dimension inédite que prend son opéra suivant, qu'on peut appeler sans hésiter un « grand ouvrage » — non par sa longueur mais par la gravité de son sujet. Il s'agit de *Léonore*, créée à peine plus de quatre mois après *Sophie et Moncars*. Bouilly, le librettiste, déclare en avoir écrit le livret dès 1793 mais rien ne dit que Gaveaux en ait composé la musique auparavant; si l'on ajoute qu'il en chanta aussi le principal rôle masculin, celui de Florestan, on ne peut qu'admirer sa facilité d'écriture, surtout si l'on pense que *Léonore* contient de grands chœurs et des ensembles complexes à l'acte II[35]. La différence entre les deux œuvres apparaît dès la page de titre de leurs livrets, « comédie lyrique » pour le premier, « fait historique espagnol » pour le second. Mais la localisation ibérique établit également un élément de continuité entre les deux opéras, qui se traduit tout naturellement par une nouvelle séguedille. Dans *Léonore*, en effet, le premier air de Marceline est en « tempo di minuetto seguilla », en *sol* mineur comme dans le premier entracte qu'on a examiné plus haut, et le public n'aura pas manqué de faire le rapprochement.

La veine « espagnole », poursuivie par Gaveaux lui-même, avait encore de beaux jours devant elle : avec *L'hôtellerie portugaise* de Cherubini en 1798[36], avec *Les méprises espagnoles* de Boieldieu en 1799 et avec *Les deux aveugles de Tolède* de Méhul en 1806, dont l'ouverture contient un spectaculaire boléro. Gaveaux était loin d'avoir terminé sa carrière, puisqu'il connut son plus grand succès sous l'Empire avec *Le bouffe et le tailleur*, en 1804, sans oublier l'inénarrable *Monsieur Deschalumeaux* de 1806, dans lequel deux lits montent et descendent alternativement au bout d'une corde. La fantaisie à l'œuvre dans *Sophie et Moncars* ne s'était pas éteinte, et il est bon de se rappeler que l'opéra français, pendant une grande partie de son histoire, a aussi été comique.

---

[34] *Le Courrier des Spectacles*, 2 brumaire an VI (23 octobre 1797), p. 3.

[35] Voir David CHARLTON, « The French Theatrical Origins of *Fidelio* », in *idem*, *French Opera 1730-1830 : Meaning and Media*, Aldershot : Ashgate, 2000, [chapitre IX].

[36] Voir Michael FEND, *Cherubinis Pariser Opern (1788-1803)*, Stuttgart : Steiner, 2007, pp. 299-308.

Figaro and Musical Barbers and Hair Stylists in the *Teatro de Cordel*

David Cranmer

In celebration of 40 years of friendship[1]

As responsible researchers, we have to take our scientific reading, thinking and writing seriously. Once in a while, however, even serious research can, and in my view should, have a lighter side. This text is no more than an idle fancy born of a connection I chanced to make—between the figure of Figaro and the barbers (and, by extension, hair-dressers or stylists) in Portuguese popular theatre of the eighteenth and early nineteenth centuries—the tradition of the so-called *teatro de cordel*—in particular, that among their multiple talents, many of them also make music. My purpose is purely to draw attention to this and to introduce the reader to some of these splendid characters and their music-making.

In the delineation of his character, Figaro had the benefit of five acts and a remarkable playwright, in the person of Beaumarchais, filtered or not through the operas of Paisiello and Rossini (*The Barber of Seville*) or Mozart and Marcos Portugal (*The Marriage of Figaro*). According to Rossini (through his librettist, Sterbini), we know that Figaro was Seville's factotum. In other contexts, in the operas or the original plays, we learn the extent of this range of skills: barber, wigmaker, surgeon, doctor, veterinary surgeon, botanist, herbalist, and general odd-jobs

[1] Manuel Carlos and I first met in London, in October 1976, as colleagues on the Master of Music course, in Musicology, at King's College.

man, but also playwright, musician and composer, even if he did come to the conclusion that "l'utile revenu du rasoire est préférable aux vains honneurs de la plume" ("the useful revenue of the razor is preferable to the vain honours of the pen", *Le barbier de Séville*, Act I, Scene 2). He was, however, as we know, much more than just a barber, and traditionally in both play and opera productions of *The Barber of Seville*, Figaro often appears with a guitar slung over his shoulder or head. In the mid-nineteenth century too, when Peter Cornelius' barber of Baghdad, Abul Hassan, sings a catalogue aria "Bin Akademiker,/Doktor und Chemiker" ("Am an academic, doctor and chemist")—listing his myriad talents in *versi sdruccioli*, as if in an eighteenth-century *opera buffa*—among these are "Tänzer und Mimiker, Dichter und Musiker" ("Dancer and mimic, poet and musician"). If the barbers and hairdressers of Portuguese popular theatre are perhaps less versatile in general, their competencies and interests are nonetheless varied, and music is often one of them.

Portuguese theatre texts in the eighteenth and early nineteenth centuries may be divided into full-length works, normally in three acts, typically designated *comédia* or *ópera* (without necessarily a clear distinction between them in terms of the use of music) and forming the principal part of an evening's entertainment; and short one-act works for performance in one or more of the intervals, or at the end of the show. Irrespective of where they occurred (interval or end) these are designated typically as *entremez* up to around the 1780s or *farsa* in the 1800s, with an overlap period in between, in which both terms are common and the same work may be given one designation in one context and the other in another. In the same sense, also common, especially in the 1780s and 90s, was the term *pequena peça* (literally, "short play") and other similar expressions. While the full-length pieces were very varied in subject matter, often only partially 'comic' in the modern sense, the one-act plays almost always took place in everyday middle or working-class settings, parodying or satirising the habits and foibles of some or all of the characters, and often included one or more musical numbers. It is principally, therefore, in these that our barbers and hair stylists most often appear, the intrinsic limitations of such short plays being, in large part, responsible for their often rather simplistic, stereotyped personalities.

It is precisely in one of the few 'everyday' full-length *comédias*, *Os peraltas mascarados em Almada* (*The Masked Dandies in Almada*),

premiered in 1774 or soon after,[2] a satire on the attire and manners of those who regarded themselves as fashionable, that we find one of the more Figaro-like characters: the French hair stylist Monsieur Inguidon, who, in the course of its three acts, has an opportunity to display a range of talents, though, curiously, he never actually does any hairdressing! As he himself tells us:[3]

Ouça esta ária em que refiro	Listen to this aria in which I tell
todas as minhas prendas.	of all my talents.
Eu canto, eu bailo,	I sing, I dance,
Eu sou bom poeta,	I am also a good poet,
Jogo a espada preta	I play at fencing
Com muito valor:	With great valour:
Eu trajo à peralta,	I dress like a dandy,
Passeio à francesa,	I stroll in the French manner,
E toda a beleza	And every beauty
Me tributa amor.[4]	Pays me tribute in love.

It is M. Inguidon who also organises the logistics of travelling from Lisbon to Almada (across the River Tagus), along with all the refreshments, personnel and paraphernalia for a party and masked ball, at which he is the master of ceremonies. During this get-together, he once again emphasises the importance of singing as an essential attribute of the hairdresser. As he takes his chocolate with the rest of the gathering:

Com licença, eu sirvo de mestre-sala; mas enquanto vossas mercês acabam de despejar as chícaras, também eu despejarei esta, e de caminho cantarei uma cançoneta que me ensinou o mestre com quem aprendi o ofício, quando merendava.	If you don't mind, I'll act as master of ceremonies: but while all of you finish draining your cups, I'll also drain this one, and on the way I'll sing a song that my master taught me during my training, when I took refreshment.

[2] It was presented for authorisation by the Royal Board of Censors on 14 April 1774, by António José de Paula, probably its author, for performance at the Teatro do Bairro Alto, Lisbon [Arquivo Nacional da Torre do Tombo - Real Mesa Censória, caixa 21, doc. 12.].

[3] No music survives for this play. Indeed very little music from this repertoire has come down to us.

[4] Act I, Scene 1. [António José de PAULA], *Comédia intitulada Os peraltas mascarados em Almada*, Lisboa: Antonio Gomes, 1790, p. 8. The Portuguese orthography here and elsewhere has been modernised in accordance with the *Acordo Ortográfico*, 1990. The English translations throughout this text are the present author's.

ÁRIA	ARIA
Aprendiz que não canta,	Apprentice who sings not,
Aprendiz que não dorme,	Apprentice who sleeps not,
Aprendiz que tem fome,	Apprentice that is hungry,
Não quero ensinar.	I've no wish to teach.
Oh que be[b]ida! (*Bebendo o chocolate.*)	Oh what a drink! (*Drinking the chocolate.*)
Cada sorvinho!	Each little slurp!
Oh que delícia!	Oh how delicious!
Cada pinguinha	Each little drop
Me faz consolar.[5]	Doth console me.

We learn the usual range of what was expected of an *ancien régime* barber from the *pequena peça*, *O enredador* (*The netter*), performed in various Lisbon theatres in 1812.[6] Escama (Skin)[7] has a sign at his market stall saying "Dentes, barbas, a vintém, / Bichas como estas, ninguém" ("Teeth, beards, a penny, / Leeches like these, nowhere"). Like barbers anywhere in Europe at that time, he also did 'minor surgery' such as extracting teeth and bloodletting, and like a lot of other barbers, he is portrayed in this play as something of a malcontent, short of customers and short of cash. Completely unmusical himself, he is envious of others of his profession who do better in this area. At the end of Scene 1 he complains:

Tomara saber como os outros barbeiros campam!... Eles jogam, vão à ópera, andam a cavalo, dão partidas em casa, aprendem música, alugam quintas, vão às Caldas, e dizem que a navalha dá para tudo!... Porém é mentira; porque sou barbeiro como eles e não posso forrar um vintém [...]. [8]	I'd love to know how the other barbers manage!... They game, go to the opera, ride horses, entertain, learn music, rent farms, go to Caldas [da Rainha], and reckon the razorblade does for everything!... But it's a lie; for I'm a barber like them and can't save a penny [...].

[5] *Idem*, pp. 22-23.

[6] On the title page is the indication that it was performed at the three Lisbon theatres open at this time: the São Carlos, the Rua dos Condes and the Salitre. [Fernando António VERMUEL], *Pequena peça intitulada O enredador*, Lisboa: Impressão Régia, 1830.

[7] The word is used primarily to mean a fish scale, and by extension skin, as in peeling skin. In these light comedies, the names of the characters often have a meaning related to their profession or personality.

[8] [F. A. VERMUEL], *O enredador* (v. n. 6), p. 4. Caldas da Rainha was a fashionable resort noted for its hot, sulphurous springs and frequented by royalty.

Immediately after this, his assistant, Rebolo (Whetstone), enters, singing a song and accompanying himself on the guitar. He would like an advance on his wages so that he can get his guitar restrung. The answer is, of course, a firm no, since Escama is penniless. Rebolo retorts, "Sempre é vossa mercê o barbeiro mais reles que tem Lisboa: aturo-o eu porque não acho outra loja". ("Not surprising, considering you're the lousiest barber in Lisbon: I put up with you because I can't find any other shop.")

Another malcontent is Pascoal, the barber in the *entremez*, *O astrologo por nova invenção* (*The Would-be Astrologer*), who has such an aversion to his trade as a barber and such a fixation on becoming an astrologer instead, that, in rattling on about stars and planets and orbits and signs, he completely loses touch with reality, to the extent that he is duped into allowing his two daughters to marry the boyfriends he had previously opposed. He is, however, a musician. Thus the play begins with Pascoal entering, razorblade in hand, and singing what was probably a minuet:

Maldito ofício,	Accursed profession,
Negro rebolo,	Black whetstone,
Se hum ferro amolo	If I sharpen a blade
Dão-me dez reis,	They give me ten mites,
Em eu fazendo	While by carrying out
Meus reportórios	My [astrological] repertories
Com palanfrórios	Chattering away
Hei de ajuntar.[9]	I'll be able to save.

But when he sings again at the end of the play, he has changed his tune:

Rebolo, navalhas,	Whetstone, razorblade,
À pedra, às lancetas,	To the stone, to the lancet,
Torno arrependido	I'm utterly repentant
Da minha demência.[10]	Of my madness.

João Daniel Rodrigues da Costa's creation, the master barber Roberto, in the *pequena peça*, *A casa desordenada, ou o barbeiro de bandurra*

[9] *Entremez novo O astrólogo por nova invenção*, Lisboa: Antonio Gomes, s. d., p. 1.

[10] *Idem*, p. 16.

(*The Disordered House, or the Barber of the Bandurra*), is less usual in that he does not sing, but plays what is variously described as a *bandurra* (a plucked chordophone with six courses of double strings) or a mandolin (with four courses of double strings). On it he plays dances: *cotillons* and *contredanses*. We also learn that he can play the *folies d'Espagne*, the point being made that he reads from music (not just playing by ear),[11] a skill that was unusual enough to warrant comment and command respect.

Sometimes the question as to whether or not a given barber or hairdresser sings depends simply on whether he is still on stage when the play terminates, as it often does, with a *coro final* (closing ensemble). Tibúrcio, hero and, by chance, also hairdresser, in the *entremez*, *Os namorados da fábrica nova ou a fidalga imaginária* (*The Lovers of New Invention or the Imaginary Noblewoman*),[12] being one of the four lovers present at the end, naturally enough, sings. By contrast, the unnamed hairdresser in the *entremez*, *Os chapéus, popas, e atafais da moda* (*The Fashionable Hats, Hairpieces and Fixings*),[13] who has been on stage throughout most of the play, finding himself unable to sell his wares, leaves just before the end, thereby missing the final sing-song.

The latter, when he first comes on stage, speaks a kind of mock-French, while, as we saw above, Monsieur Inguidon was in fact French. A link to things French, and, by implication, to things fashionable, formed part of the stereotyping of the typical eighteenth-century hair stylist. This combination—hairdresser, fashion and French—reaches its apogee, however, in *Academia dos casquilhos* (*The Fops' Gathering*), a three-act *comédia* by João Robert Du Fond. Here the hairdresser, Cupido (Cupid), enters in Act I, Scene 14, saying "*Allons, allons*",[14] thereafter abandoning all pretence of speaking French. He does, however, tell us at some length, in a dialogue with Monsieur Floram, the principal fop of the play, about the latest French fashion, and in

[11] José Daniel Rodrigues da COSTA, *Pequena peça intitulada A casa desordenada ou o barbeiro de bandura,* Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1788, p. 12.

[12] *Entremez novo intitulado Os namorados da fábrica nova ou a fidalga imaginária*, Lisboa: Antonio Gomes, s. d..

[13] *Entremez intitulado Os chapéus, popas, e atafais da moda,* Lisboa: Antonio Rodrigues Galhardo, 1790.

[14] João Roberto DU FOND, *Academia dos casquilhos, comédia nova,* Lisboa: Antonio Rodrigues Galhardo, 1789, p. 12.

particular how "Malbruc"—a reference to the popular song "Marlbrough s'en va-t-en guerre"—has become all the rage in Paris. This is indeed true, for though the text of this song goes back to the early eighteenth century and the tune probably to still earlier (in England it is used for the song "For he's a jolly good fellow"), it was precisely in the 1780s that this craze actually occurred in Paris. The second line of the song that Cupido sings is an exact quotation from the French song, and we may take it that his objective is to ridicule it, singing to the original French tune.

Cup. [...] Um cabeleireiro que chegou há pouco de França, publicou, que os penteados à *Malbruc* eram agora os mais usados em Paris.
Flor. Nunca ouvi dar semelhante nome a penteados.
Cup. Os influxos de *Malbruc* passaram das cantigas aos penteados, e às modas todas, de sorte que em França já se não ouve outra coisa mais que cabelos à *Malbruc*, minuetes à *Malbruc*, bibliotecas à *Malbruc*.
Flor. E como é esse penteado?
Cup. O cabelo baixo adiante e uma asa em cada lado.
Flor. A invenção é galante? Quero ser penteado à *Malbruc*.
Cup. (*penteando e cantando*)
Sou filho de Lisboa,
Mironton mironton mironté,
E quero casquilhar.
A bolsa não é boa,
Mas hei de remediar.
Fivelas, chifarotes,
Anéis hei de comprar.
Calotes, mais calotes
Havemos de pregar.

Cup. [...] A hairdresser who arrived recently from France says that the *Malbruc* hairstyle is the most usual in Paris now.
Flor. I've never heard of a name like that for a hairstyle.
Cup. The influences of *Malbruc* have gone from songs to hairstyles and to all the fashions, so that nowadays in France you hear of nothing else but *Malbruc* hair, *Malbruc* minuets, *Malbruc* libraries.
Flor. And what's this hairstyle like?
Cup. Short hair at the front and a flap on either side.
Flor. Is it an attractive style? I want my hair done the *Malbruc* way.
Cup. (*combing and singing*)
I am a child of Lisbon,
Mironton mironton mironté,
I want to keep fashion in sight.
My purse is in a poor state,
It's something I'll have to put right.
Buckles and elegant swords,
Rings I simply must buy.
Stratagems, ever more stratagems
We're going to have to try.

Flor. Essa ária era boa algum dia, porém agora não presta, é muito rasteira: até os aguadeiros do Carmo a sabem.
Cup. Porém a letra é nova.
Flor. Tudo o que é sátira para mim é escusado, não gosto dela.
Cup. Ninguém gosta de ouvir pregar por sua conta. (*à parte*)[15]

Flor. That tune was fine once upon a time, but now it's no good, it's old hat; even the water-carriers at the Carmo know it.
Cup. But the words are new.
Flor. I've no patience for anything that's satire, I don't like it.
Cup. Nobody likes to hear the truth about themselves. (*aside*)

Various of the plays already referred to, as was common in this kind of theatre, include one or more *modinhas*—salon songs, probably of Brazilian origin, that begin to appear in Lisbon in the 1770s. For example, *A casa desordenada ou o barbeiro de bandurra*, mentioned above, opens with "De meus males o remédio", one of the best known *modinhas* with a text by the Brazilian-born Domingos Caldas Barbosa, often credited with introducing the genre in Portugal. The hairdresser Farfante, in the *pequena peça*, *O libertino castigado e a prisão no jogo de bilhar* (*The Libertine Punished and the Arrest in the Billiards Game*) is a thoroughly cheerful fellow, for whom singing is a requirement for him to be able to work properly. The play opens with him styling his client Faceto's hair and singing a *modinha*:

SCENA I. SALA

Faceto penteando-se: Farfante encrespando-lhe o cabelo: Um fogareiro, e Galopo aquentando os ferros.

Farfante cantando.
Que lindo cabelo,
Que belo toucado,
Que gosto mimoso
De tão bom riçado.
Ai lo lé, lo lé dinheiro,
Bem posso por timbre andar
Penteando o mundo inteiro.

SCENE I. SITTING ROOM

Faceto combing himself: Farfante frizzing up his hair: A stove, and Galopo heating up the curling irons.

Farfante singing.
What beautiful locks,
What a lovely hairdo,
What exquisite taste
Of such delicate curls.
Ai lo lé, lo lé money,
I can really make a thing of
Hairdressing the whole world.

[15] *Idem*, p. 13. The translation of the song is a freer one with alternate lines rhyming and, like the Portuguese, with a little flexibility, compatible with the tune.

Fac. Bravo, bravo, mestre, não sabe o quanto gosto de lhe ouvir essa modinha! Olhe fez uma tal consonância ao som do riçado, que parecem os dentes do pente primeiras, e segundas rebecas, que o vão acompanhando.[16]

Fac. Bravo, bravo, master, you've no idea how much I like hearing you sing that *modinha*! You know, you made such harmony to the sound of curling, that it was as if the teeth of the comb sang the top line and the fiddles below, accompanying it.

And in the *entremez*, *Os casadinhos da moda,* by Leonardo José Pimenta, Cabeleireiro, the unnamed hairdresser's enthusiasm for *modinhas* becomes instantly apparent as he enters and begins talking to André Caquilo (literally, Andrew 'Old wreck', the householder, husband of Pandorga and father of Dona Tarela) about two girls whose hair he has just been styling.

And. E de facha que tais?
Cab. Oh que isso é belo!
E cantar! Isso então belo, e rebelo.
Ensinaram-me certa moda nova,
Caspite que modinha! Tudo encova.
É a letra: o peralta presumido.
And. Dona Tarela canta bem de ouvido,
E parece que a sabe.
Cab. Pode ser!
Ora chame-a cá fora para ver.
And. Vem cá Dona Tarela.
Sai D. Tarela, e a criada.
Pand. Aí vem a tola;
Tem por vida o espelho, e a cantarola.
D. Tar. Que quer o meu Caquilo?
E que me manda?

And. And were they nice-looking?
Cab. Oh, that's splendid!
And singing! That's splendid and resplendid.
They taught me a certain new *modinha*,
Wow, what a *modinha*!
Supersedes all.
The words are: the presumptuous dandy.
And. Dona Tarela sings well by ear,
And I reckon she knows it.
Cab. Maybe!
Call her in here then so we can see.
And. Come here Dona Tarela.
Enter D. Tarela and the servant.
Pand. Here comes the silly girl;
Her life consists of mirrors and singing.
D.Tar. What does my old man want?
And what have I got to do?

[16] *Pequena peça intitulada O libertino castigado e a prisão no jogo de bilhar*, Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

And. Cá o mestre, enfronhado em giribanda,
Traz uma nova moda.
Cab. E diz assim.
Canta o primeiro verso sem orquestra.
D. Tar. Essa moda compôs-se para mim.
Cab. Sabe a primeira voz?
D. Tar. Muito bem sei.
Cab. Pois diga, que a segunda eu a direi.

DUETO

O peralta presumido
Tem no cabelo a chibança,
Faz seu tortilhé na dança,
Afeta saber francês.
Mas que importa esta bazófia,
Se ser peralta é ser louco,
Que do mais sabe tão pouco
Que mal fala português.[17]

And. The master here, skilled in mayhem,
Has come with a new *modinha*.
Cab. And it goes like this.
He sings the first line without orchestra.
D. Tar. This song was composed for me.
Cab. Do you know the top voice?
D. Tar. I know it very well.
Cab. Then sing it, and I'll sing the second.

DUET

The presumptuous dandy
Has his hair all showy,
Does his *tortillier* in dance,
Pretends to know French.
But what does this swaggering matter,
If to be a dandy means to be mad,
So that he knows so little of the rest
That he scarcely speaks Portuguese.

Later in the same play a black girl (Preta) passes by in the street below, crying her wares, in this instance crabs. They call her up and in the music that ensues, it is once again the hair stylist who gets involved.

Preta Quere os bom caranguejo?
Ora aqui sá [está].
Entra, e põe a selha no chão: cercam-na todos, e tiram, menos Pandorga.
Todo esse blanco aqui come, e não conta?
And. Tudo se há de pagar, não sejas tonta.
Cab. A preta há de saber bailar a fofa.

Preta You want good crabs? Well, here dey are.
She enters, puts her bowl on the floor: all gather round her, except Pandorga.
All dese whites here eat and don't pay?
And. All will be paid, don't be silly.
Cab. The girl is sure to dance the *fofa*.

[17] *L[eonardo] J[osé] P[imenta], Entremez intitulado Os casadinhos da moda,* Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luís Ameno, 1784, pp. 3-4.

Preta (*bailando diante dele*).
Baia blanco os lundum, faze os gaiofa.
Vozo canta também? Canta comigo.
Cab. Anda lá, canta e baila, que eu te sigo.

Cantam os dois.
Todo os pleta tem seu pleto,
Que dá malufo, e macaia,
Vai nos fessa dos Talaia,
E baia os fofa, e lundum.
Que gosso, que fessa,
Bulir cos cabeça
Oiar dos macaco,
Mexer cos mataco,
Com todo os primoro
Ao som dos tamboro,
Que faze tum tum![18]

Preta (*dancing in front of him*).
Dance de *lundum*, white man, have fun.
You sing too? Sing wid me.
Cab. Go on, sing and dance, and I'll follow you.

The two of them sing.
Every black girl have her black boy,
Dat give booze an' baccy,
Go to de feas' of Atalaia,[19]
An' dance de *fofa* an' *lundum*.
What a pleasure, what a feas',
Shake de head
Stare of a monkey,
Waggle de rear,
Wid de greates' of ease
To de sound of de drum,
Dat goes tum tum!

The *lundum* is generally regarded as a kind of subgenre of *modinha*, noted for its syncopated rhythms. In this *entremez*, however, the *lundum* is a sung dance and not simply a song, and this dance element is systematically present whenever *lunduns* appear in theatre texts.

Barbers, as we have seen, seem to have had a much harder time than hair stylists. Their lot was evidently not a happy one. The earliest musical barber in this repertoire was the protagonist of the *Entremez do barbeiro pobre* (*Entremez of the Poor Barber*), one of the most popular plays in this repertoire, first published in 1769, with subsequent editions well into the nineteenth century.[20] None of the characters in this play have names—they are simply: a barber, a sailor, a muleteer, an

[18] *Idem*, pp. 11-12.

[19] The feast of Our Lady of Atalaia, on the third Sunday in September was particularly popular among the black communities in Portugal and Brazil.

[20] As well as the original edition of 1769, there were new editions in 1814 and 1853. It was also included in the *Colecção dos melhores entremezes escolhidos, dos que até agora têm saído* [...], Lisboa: Crispim Sabino dos Santos, 1781, which itself underwent a second edition: Lisboa: J. F. M. de Campos, 1816.

old woman and a boy. In a sense this barber is the most Figaro-like of all these personalities, though in more straitened circumstances. Like Figaro, he has to please everyone all at once ("Fígaro qua, Fígaro là, Fígaro su, Fígaro giù"). In his shop he simultaneously has the sailor wanting to be shaved, the muleteer wanting a haircut (you see, he is a hairdresser too) and an old lady who has fainted because of a tooth that needs extracting. The situation is insoluble and as happens so commonly in these plays, it ends "*às pancadas*" (in fisticuffs). But also like Figaro, he is a musician. He plays the guitar, which his father taught him. But his greatest talent of all (or rather that of the anonymous dramatist who put the words in his mouth in his opening monologue) is his ability to describe his life in a series of musical metaphors and other images:

> [...] um barbeiro honrado como eu, limpo de mãos, casado com uma barbeirinha de bom gosto, sem ter com que a sustente! Os filhos choram por pão, e com uma entoada música, um daqui, outro dali alternando a voz, e seguindo a clave de bemol, ou pão mol; diz um, pão, pão, outro búa, búa; e a mulher porque lhe faltam os enfeites, responde em tom de contrabaixo, com voz de segunda pessoa, pós, pentes, fitas, e outras semelhantes ninharias; e cá um homem, se lhe diz em contraponto não há, não tenho, não cobro; ela levantando a voz já em contralto, ou tiple lhe diz: pois venha isto, se não... aquele se não quer dizer que fará, o que um homem de bem não quer que ela faça; e se lhe repito a solfa de não há, ela batendo o compasso, ou o pé na casa, e com voz desentoada porque a musica lhe não corre a seu gosto, tudo são ralhos, e desfeitas; enquanto com as unhas não toca harpa cá no corpo do homem.
> Estes, senhores, são os incómodos que sofre um pobre homem que quer viver honrado, e da sua argência; mas que hei de fazer, vou tocando nesta viola, e ao som dela disfarçando a minha pena.[21]

> [...] an honourable barber like me, with clean hands, married to a little barberess of good taste, without any way of sustaining her! The children weep for bread, and intoning in music, one from here, one from there in alternate voices, and following a key signature with a b flat or rather flat bread; one says, bread, bread, the other buá, buá; and a wife because she has no frills, responds in a bass tone, with a voice in the second person, powders, combs, ribbons and other similar trifles; and here a man, if he says in counterpoint there aren't any, I don't have any, I don't earn enough;

[21] *Idem,* 1816², pp. 167-168.

she raises her voice, now in contralto, or treble and says; then get on with it, or else… that "or else" means that she'll do what a good man won't want her to do; and if I repeat to her the song of there isn't any, she, beating time, or putting her foot down if it's at home, and with an out-of-tune voice because the music doesn't run as she would like, everything is rebukes and raging; meanwhile she does not strum with her nails here on a man's body. These, ladies and gentlemen, are the inconveniences that a poor man suffers who wishes to live honourably, and out of his own earnings; but what I'll do is play along on this guitar and to the sound of it disguise my sorrow.

Opera Houses in Eighteenth Century Portuguese America

Rosana Marreco Brescia

The second half of the eighteenth century can be characterized by a significant change in theatrical activity and its role in society. In Portugal, dramatic activity went through a great change after the acclamation of King Joseph I. Even though the Royal Opera Houses as well as the other public theatres of Lisbon were completely destroyed by the great earthquake of 1755, most of them were slowly rebuilt thanks to the initiative of singular men who rented the buildings to impresarios who took care of the productions and all the running of the business itself. That way, the owners of the theatres passed to the impresarios the complicated task of managing a theatre and all the difficulties inherent in the production machine.[1]

This system of theatrical administration was also employed all over Portuguese America. In Portugal as in America, public theatres developed their activities without any interference from the State, except for the payment of taxes.[2] In the case of Portuguese American theatres, they did not even give part of their profits to philanthropic institutions. However, they served as important instruments representing the power of colonial governors who, in many cases, were the great supporters of

[1] Maria João ALMEIDA, *O teatro de Goldoni no Portugal de setecentos*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2007, pp. 19, 38.

[2] *Idem*, p. 27.

the construction of public theatres and the first to be interested in maintaining their permanent activity.

According to the civilizing values proposed by the enlightenment, theatre performed a fundamental role in society since it was capable of giving audience members some very useful values.[3] A similar idea that theatre was a school of morality and good habits, written in an important document intended to regulate the activity of the public theatres of Lisbon in 1771, had great repercussions in the Luso-American colony. In 1791, the president of the Municipal Council of São Paulo writes that a house for public performances where comedy and tragedy are performed is the most powerful way of combatting the dissolution of manners, as well as teaching the audience the morality considered ideal by the colonial administration. He asks equally if anyone knew anything more efficient than poetry to show the truth in all its glory, as well as the terrible vices and the cruel catastrophes inherent in them, since only this divine art, employed for its true goal, could subjugate the most rebellious hearts.[4]

In Minas Gerais, Tomás António Gonzaga writes in his *Dedication to the Greats of Portugal*, which introduces the *Cartas Chilenas*, that there were two ways of becoming cultivated: the first by glorious actions which inspire us to follow the same path, the second by outrageous actions which disturb us. Both were equally effective and therefore theatres should be built to instruct citizens.[5]

Thanks to the new ideas favourable to the performance of dramas and comedies and to the construction of public theatres, several public opera houses were built all over the American colony, from Porto Alegre in the south of the Portuguese territory to Belém do Pará, capital of the State of Grão Pará.

Therefore, thanks to certain governors of the captainship, the opera houses of São Paulo, Belém do Pará, the first Opera House of Porto Alegre and Salvador da Bahia were built. Also the construction of the second theatre of Porto Alegre and Vila Rica was possible thanks to the

---

[3] Laureano CARREIRA, *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1980.

[4] António Soares AMORA, *Classicismo e romantismo no Brasil*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966, p. 78.

[5] Tomás Antônio GONZAGA, "Cartas chilenas", in D. PROENÇA FILHO (ed.), *A poesia dos inconfidentes*: *Poesia completa*, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002, p. 795.

support of the governors of Rio Grande do Sul and Minas Gerais. Some theatres had a private character and functioned exclusively for the amusement of their owners, however the great majority were public theatres exploited commercially by dramatic impresarios and open to the general public who could afford to buy tickets.

The city of Salvador da Bahia owes its first theatre to Vasco Fernandes César de Meneses, first Count of Sabugosa and Vice-king of the state of Brazil between 1720 and 1735. In fact it was not really a proper building dedicated to public performances but more a stage set in the most important room of the City Hall. The theatre functioned permanently for almost four years and its first performance took place on 22 October 1729, the birthday of King John V.[6] According to documents preserved at the Arquivo Histórico Ultramarino, the theatre had great support from public and councillors, as well as other members of the colonial administration.

Dom Luís António de Souza Botelho Mourão, 4th Morgado de Mateus and governor of São Paulo between 1766 and 1776, was an important figure regarding permanent theatrical activity in Portuguese America. He was born in 1722 close to the city of Amarante in Portugal and belonged to a family who had served the kingdom of Portugal both culturally and in the army. Possessing a strong personality, D. Luís António is recognized as one of the most active captains of Portuguese America during the Marquis of Pombal's government.[7]

During his stay in America, D. Luís António wrote a journal which proves he already had a great interest in theatre from his first day on Brazilian territory. One entry reads that on the 23 June 1765, when he was in Rio de Janeiro, after a full schedule, he was invited to see a performance of *Dido Abandonada* at the opera house of that city, which was composed of "excellent music and dances".[8]

There are several entries of this type throughout his journal, where important events and normal days are concluded with detailed descriptions of the performances attended by D. Luís. During his stay in Rio de Janeiro, more precisely on the 24, 28 and 30 June 1765, he attended the

---

[6] Affonso RUY, *História do teatro na Bahia, séculos XVI - XX*, Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1959, p. 26.

[7] *Idem*, pp. 5-17.

[8] Secção de manuscritos, Arquivo de Mateus – 21, 4, 14, n° 001, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

opera house owned by Boaventura Dias Lopes, and administered by Luís Marques Fernandes.[9]

According to Heloisa Bellotto, the characteristic enthusiasm of D. Luís António and his natural exaggeration for things which interested him are constant and frequent in the letters he wrote to the court of Lisbon during his stay in São Paulo, as well as his impressions on the colony and the possibilities of growth that he believed possible. However, even though he had abundant new ideas concerning the administration of São Paulo, the task of restoring the captainship and make it somehow productive was not an easy one. D. Luís was completely aware of the challenge he was facing and wrote that he found the captainship dead and that the duty of resurrecting it was more difficult than creating a new one, because creation was amongst the responsibilities of all men but resurrection was a miracle reserved to Christ himself. To create the world, he wrote, "God did not take long, however to restore it after it was lost he had to make his omnipresence human, dedicate thirty years and give his own life".[10]

The opera house of São Paulo was established in the ancient Jesuit College, located exactly in front of the ancient seminary, which had been converted into the governor's palace. According to D. Luís' journal, the works on the theatre building were still not completed in 1769.[11] During the first years of activity of the Opera House, the performances which were presented in honour of the governor, included the presence of the most important personalities of the city, as well as the general public. Descriptions such as the following are quite frequent: "the boxes were occupied by the main families and the general public was placed in the orchestra stalls where they sit on benches". However we know that from the beginning D. Luís encouraged the largest number of inhabitants of the city to attend the performances and later on, following the lack of public, he demanded that the economic elite of São Paulo went to the theatre.[12]

---

[9] *Idem*.

[10] Heloisa Liberalli BELLOTTO, "O Morgado de Mateus, Governador de São Paulo", *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra* 34/2ª parte (1979), pp. 33-37.

[11] Secção de manuscritos, Arquivo de Mateus (see n. 8).

[12] Rui Vieira NERY, "E lhe chamam uma nova corte: A música no projecto de administração iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1784)", in *idem* – E. LUCAS (eds.), *As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime: Repertórios, práticas e representações*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda – Fundação Gulbenkian, 2013.

The Opera House of São Paulo had twenty boxes besides the benches in the orchestra stalls mentioned previously. However it seems that the number of audience members was not enough to cover all the expenses of the company, especially because some of them regularly did not pay for their seats in the theatre. The journal tells us that on the 2 September 1772, that after having performed the 30 operas that the singers were engaged for, it was not possible to maintain the activities of the theatre, since some of the box owners did not pay the amounts due on time and others did not want to pay for the next season's performances. Confronting this problem, the governor ordered the judge of the captainship to write a document inspired by what they had done in Rio de Janeiro, where actors had to perform 30 operas over a year of which eight had to be new productions. The performances took place every Sunday at 8pm even if the governor had not yet taken his seat in his box. The document was to include the names of all the box owners and the corresponding prices so that the governor could invite the main families of São Paulo to choose which box they wanted. They also had to commit to pay the annual fee, split into three payments. He also ordered that the most successful traders should buy the orchestra seats for the price of 15 *patacas*. In this way, when they saw the decisions taken by his Excellency and the pleasure that the maintenance of the opera house gave him, "some for pleasure, some for convenience, and others yet for fear, ended up buying the tickets as well as the boxes". After that, the actors could keep their jobs in much more stable circumstances than before.[13]

Another important governor as regards the construction and support given to opera houses in Portuguese America was João Pereira Caldas, governor of the State of Grão Pará between 1772 and 1780. According to Monteiro Baena, after attending a performance in Macapá—probably in a temporary theatre—Caldas hired the Bolognese architect Antonio Giuseppe Landi to build him an opera house close to his palace.[14] To conclude the works of the theatre, Pereira Caldas counted on the support of other important men of Belém do Pará. The theatre opened in 1774 and its construction was possible through the system of signatures

[13] Secção de manuscritos, Arquivo de Mateus – 21, 4, 16 (2.9.1772), Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[14] António Ladislau MONTEIRO BAENA, *Compêndio das eras da província do Pará*, Belém: Universidade Federal do Pará, 1969, p. 192.

which, as with other opera houses in Portuguese America, suffered from delayed payments.[15]

Unlike other theatres in the colony, the opera house of Belém functioned exclusively for the pleasure of the governor and his guests, since it was not exploited commercially by an impresario and did not benefit from professional actors, at least during its first years of existence. According to a report written by Alexandre Rodrigues Ferreira and dated 1783, the theatre opened only occasionally since it did not have a dramatic company engaged by the theatre owner. Therefore, performances were given by the curious and amateurs who acted only to please the governor.[16]

Besides the governors, it is interesting to observe that some religious men performed quite an important role in the construction and maintenance of opera houses in Portuguese America. Such was the case of Boaventura Dias Lopes in Rio de Janeiro and Amaro de Sousa Machado in Porto Alegre.

Regarding Rio de Janeiro, we know that in 1748 there was a new theatrical company working in the city, the "Opera of the Living", so named because living actors had replaced the puppets which used to perform before in the same theatre. The owner of the establishment was the priest, Boaventura Dias Lopes.[17]

He was born in Rio de Janeiro in 1710 to a family with four other brothers and sisters. In 1749 he took the habit of a secular priest of the order of Saint Peter, giving one of his properties as a warrant.[18] That means that Boaventura was not yet a priest at the time the Opera of the Living started its activities.[19]

This opera house, located in Rua da Alfândega, cost its impresarios 300,000 *réis* per year. They had to pay 100,000 *réis* every four months and for this they had the right to use all the musical scores, costumes

---

[15] *Registo de várias cartas/portarias, e Ordens expedidas pelo/Ill.mo e Ex.mo S.or Martinho de Souza e Albuquerque, Gov.or e Cap.m/General do Estado do/Pará./Tomo 4º.* Manuscritos Reservados, Cod. 4521, fols. 120, 120v e 121, Biblioteca Nacional de Portugal.

[16] Alexandre Rodrigues FERREIRA, *Diário da viagem philosofica pela capitania do Rio Negro,* Documento 134, fol.13, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

[17] Fundo so6.ss08, UD:50, Endereço 38.65.01. Cx.153, Acervo Cleofe Person de Mattos do Rio de Janeiro.

[18] Gilson NAZARETH, "Da identificação histórica através da biografia individual e coletiva", *Revista do Colégio Brasileiro de Genealogia* 4 (1990), pp.7-10.

[19] Fundo so6.ss08, UD:50, Endereço 38.65.01, Cx.153, Acervo Cleofe Person de Mattos do Rio de Janeiro.

and sets, as well as all the other materials necessary to produce opera performances. At the end of the contract, the tenant had to return to the owner of the theatre all the costumes and music scores he had bought during the time of his contract. There was also a fine of 50,000 *réis* if the priest Boaventura found out that the tenants facilitated the copying for others of scores of the music performed in his opera house. The priest had a private box at every single performance, more precisely the first one close to the staircase.[20] The contract is very similar to others signed in Portuguese America, and it says that after paying the annual rent to the owner of the theatre, the fees of the actors, musicians, prompter, hairdresser, etc., the impresario could have all the profits from the box office.

The Opera of the Living was apparently destroyed by a fire during a performance of *Encantos de Medeia*, by António José da Silva. Once again thanks to the support of the captainship's governor, the Marquis of Lavradio, the theatre was rebuilt but in a different location, now closer to his palace and the main square of the city.[21]

It was in 1758 that the new opera house of Rio de Janeiro opened its doors. The new theatre, much more dignified than the previous one, was also owned by the priest Boaventura Dias Lopes, as we can see in other contracts he signed with theatrical impresarios who ran the theatre.[22] It was during the contract of the impresario Luís Marques Fernandes that Louis Antoine de Bougainville attended a performance. Concerning this performance, he wrote:

> Cependant les attentions du vice-roi pour nous continuèrent plusieurs jours; il nous annonça même de petits soupers qu'il se proposait de nous donner au bord de l'eau, sous des berceaux de jasmins et d'orangers, et nous fit préparer une loge à l'Opéra. Nous pûmes, dans une salle assez belle, y voir les chefs-d'oeuvre de Métastase représentés par une troupe de mulâtres, et entendre cês morceaux divins des grands maitres d'Italie exécutés par un mauvais orchestre, que dirigeait alors un prêtre bossu, en habit ecclésiastique.[23]

---

[20] *Ibidem*.

[21] Fundo Decretos do Executivo, cx.19, pc.34, doc.7, Arquivo Nacional do Brasil.

[22] Nireu CAVALCANTI, *O Rio de Janeiro setecentista: A vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2004, p.174.

[23] Louis Antoine de BOUGAINVILLE, *Voyage autour du monde par la frégate "La Boudeuse" et la flûte "L'Etoile",* Paris: L. Rombaldi, 1970, p. 77.

Another religious man closely related to theatrical activity in Portuguese America was the priest Amaro de Sousa Machado, responsible for the construction of the Opera House of Porto Alegre. Once more, the governor of the captainship of Rio Grande do Sul offered his full support to the priest's initiative.

This opera house was also rented to impresarios who took care of the business under the supervision of its owner. In this case, the impresario Pedro Pereira Bragança hired a company led by the actress Maria Benedita de Queiroz Montenegro. From the contract it is evident that Amaro de Sousa Machado was actually a native of Portugal.[24]

According to Machado's testament, the theatre opened in 1805 under the auspices of the governor, the baron of Bagé, who offered a large plot of land so that the theatre could be built. He also writes that the activity of the theatre was interrupted while he joined the army during the administration of Diogo de Sousa (1809-1814), but that it was resumed during the government of José Maria Vasconcelos e Sousa (1818-1821). Another interesting point is that the priest Amaro seemed to be better intentioned as far as his activity as priest and theatre owner was concerned, especially if one compares him with the priest Boaventura Dias Lopes of Rio de Janeiro. In his testament, Machado specifies that he wished his theatre could be rented to other impresarios so that they could give at least two *contos de réis* per year to the orphans so he could "reduce some restitution, which is destined for the salvation of my soul".[25]

One theatre in particular deserves attention since it was built by an ordinary man. It is the Opera House of Vila Rica, capital of the captainship of Minas Gerais. The theatre was constructed in 1769 by João de Sousa Lisboa, a Portuguese man who had worked in several different activities since his arrival in Brazil in the decade of 1740,[26] achieving significant success in most of them. Although he never belonged to the administration, Sousa Lisboa is one of the most important personalities of eighteenth-century society in Minas Gerais.

Regarding the Opera House, all the expenses for the construction of the building and the engagement of actors, besides the purchase of

[24] Athos DAMASCENO, *Palco salão e picadeiro em Porto Alegre no século XIX*, Rio de Janeiro – Porto Alegre – São Paulo: Editora Globo, 1956, pp. 7-8.

[25] Lothar HESSEL, *O teatro no Rio Grande do Sul,* Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

[26] AHU_ACL_CU_003, Cx.11, d.966. Rolo 10, Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa.

scores, sets and costumes, were in the charge of Sousa Lisboa, who although he was very proud of "his" theatre, wanted to recover the amount he invested in the business.[27]

The theatre was opened on 6 June 1770, the birthday of King Joseph I. During the second year of its existence, the opera house was rented to Marcelino José de Mesquita, an impresario who was previously hired to paint some of the decorations of the opera house.[28]

Although Sousa Lisboa did not have to take care of the production details of his theatre while it was rented to an impresario, the businessman always made sure nothing was lacking for the proper functioning of his opera house, attending all the performances in his private box, number 14 on the first floor.[29] He imported scores from Portugal, ordered others to be copied, hired actors and singers from Vila Rica and other cities of Minas Gerais, and Brazil, and never forgot to announce his accomplishments to his friends living in other parts of the colony.[30] As far as the functioning of theatres in Portuguese America is concerned, it is quite rare to find a theatre in Brazil built through the initiative of a native from the colony. The only exception during the entire eighteenth century is the priest Boaventura Dias Lopes. All the other opera houses were built and supported by Portuguese men, both religious and secular, governors and businessmen, who in a certain way transmitted the ideas so much in vogue in Portugal throughout the century, where theatres were believed to be "the school where people should learn the most healthy principles of politics, morals, love of the nation, values, zeal and fidelity, with which they should serve their sovereigns, civilizing, and turning themselves from the insensitive remains of barbarism which they have inherited from the sad centuries of ignorance".[31]

---

[27] *Carta enviada por João de Sousa Lisboa a João Baptista de Carvalho a 31 de Julho de 1770*, CC – 1206, fols. 2, 2v e 3, Arquivo Público Mineiro.

[28] *Carta enviada por João de Sousa Lisboa ao Tenente Joaquim José Marreiros a 8 de Março de 1770 sobre a contratação de Marcelino José de Mesquita para as decorações da Casa da Opera*, CC – 1205, fols. 11v e 12, Arquivo Público Mineiro.

[29] *Escritura de arrendamento da Casa da Opera de Vila Rica assinada entre o Coronel João de Sousa Lisboa e Marcelino José de Mesquita.* Primeiro Ofício de Notas, vol. 151, fol. 107v, Arquivo Histórico do Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

[30] *Carta enviada por João de Sousa Lisboa ao Reverendo Doutor João Caetano Pinto a 13 de Julho de 1770 sobre a contratação de um gracioso para integrar o elenco da Casa da Opera de Vila Rica,* APM, CC – 1205, fols. 27v e 28, Arquivo Público Mineiro.

[31] *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos theatros publicos da Corte*, Lisboa: Regia Typografia Silviana, 1771.

O *Te Deum* e a obra conhecida de Luís Álvares Pinto: A trajetória de um espólio dos trópicos – Cronologia (comentada) das edições e registros discográficos disponíveis

Sérgio Dias

Foi na década de sessenta, mais precisamente no ano de 1965, que o Pe. Jaime Calvalcanti Diniz (1924-1989) localizou o grupo de manuscritos[1] que deu a conhecer o *Te Deum Laudamus* alternado de Luís Álvares Pinto (1719-1789). A partir deste achado, logo despertaria o interesse do pesquisador pela vida e obra do músico pernambucano, que logrou estudar na metrópole — fato invulgar para a época[2] — tornando-se um dos maiores ícones da música sacra nordestina.

Contudo, o que pôde reunir em seus estudos, ao longo de mais de vinte anos de trabalho árduo, não foi suficiente para tecer uma biografia exaustiva do compositor, tampouco para um aumento significativo em seu catálogo de obras. O fato é que de sua infância e maturidade no Recife, Olinda, sabe-se muito pouco. Tão somente ocorrências esparsas que, nas entrelinhas, demonstram sua intensa participação no meio

[1] Jaime C. DINIZ, *Musicos pernambucanos do passado*, Recife: Imprensa Universitária (UFPE), Tomo I (1969), Tomo II (1971) e Tomo III (1979). Tais manuscritos, segundo o próprio padre (in *Musicos pernambucanos,* Tomo I, p. 70), estariam no acervo particular «do artista pernambucano Carlos Diniz», personagem cujo espólio, entretanto, ainda não conseguimos localizar. Deles, restam apenas os fotogramas providenciados pelo próprio Pe. Jaime e que se encontram no Instituto Ricardo Brennand do Recife (IRB), diga-se logo em precaríssimo estado de conservação.

[2] Sobretudo se tivermos em conta que Álvares Pinto, tal como a grande maioria de seus colegas atuantes por todo o território colonial, era um mestiço.

musical daquelas vilas, tanto como compositor, organista, professor e mordomo da Irmandade de Santa Cecília; corporação onde exerceu intensa atividade como defensor das causas profissionais, conquistando deste modo o respeito de seus colegas.

Do período vivido em Lisboa, fase intermédia de sua vida, e que se terá estendido por mais de dez anos, se conhece ainda menos[3]. Parece fato incontestável que ali fôra discípulo de Henrique da Silva Negrão (fl. segunda metade do século XVIII), notável organista da Basílica de Santa Maria, além de celebrado contrapontista. Todavia, decantar para Álvares Pinto uma carreira brilhante em solo lisboeta nos assevera uma convicção um tanto exagerada. Embora ostentasse o mulato-músico irrefutáveis méritos intelectuais, decerto que o fato de ser um homem de tez parda frustraria quaisquer pretensões relativas a cargos ou colocações prestigiosas naquele meio. É nesse sentido que nos parece pouco verossímel a informação — em parte mencionada (v. n. 3), e que carece de provas documentais mais convincentes — de que teria atuado como «violoncelista», «compositor» e «copista» na Capela Real, ainda que de maneira pontual. De sua parte, também não seria razoável crer que Álvares Pinto nutrisse maiores pretensões quanto a sua fixação naquela capital. Por volta de 1759/60, cessadas as ajudas provenientes de sua terra natal, já havia a ela regressado, logo casando-se com Ana Maria da Costa e assumindo o cargo de mordomo na Irmandade de Nossa Senhora do Livramento, na altura já com sua capela privativa ereta.

Segundo testemunho do professor e musicólogo José Amaro Santos da Silva[4], afirmava o Padre Diniz, de modo informal, que o *Te Deum* se poderia remeter às suas andanças por Lisboa, visto nele detectar certos parentescos ritmico-melódicos com a música portuguesa de cariz tradicional. Entretanto, com toda deferência que merece o eminente musicólogo, perseveramos que tais afirmações são inconsistentes: é sabido

[3] «[...] Sabemos que nessa fase foi professor de música das filhas do Secretário do Estado de Portugal Ministro da Marinha e Ultramar de D. José I, Martinho de Melo e Castro. [...] Assim, ao chegar ao reino, e valendo-se das redes de auxílio, foi logo admitido na capela real e ali tirava cópias, compunha, ensinava e era benquisto, respeitado por sua habilidade profissional e suas maneiras educadas». José Neilton PEREIRA – Suely Creusa Cordeiro de ALMEIDA, «A arte e o ofício de Luis Alves Pinto: Uma trajetória de cores e tons mestiços da música entre Pernambuco e Portugal (1719-1789)», *Revista de História Regional* 17/1 (2012), p. 121.

[4] Que conviveu amiúde com o Padre e a quem tivemos a honra de suceder na cátedra de musicologia do Departamento de Música da UFPE.

que os arquétipos vigentes para a música religiosa — de ascendência italiana — dificilmente cederiam ou se mesclariam a retentivas populares da voga.

Já na década de setenta, o pesquisador localizou outras quatro obras relacionadas com a lavra de Álvares Pinto: um *Salve Regina* para três violinos «obrigado» e contínuo (para a cerimônia do Lava-Pés)[5] — cuja partitura logramos transcrever no ano de 2012, a partir de um esboço manuscrito, mas com feições de rascunho, do próprio Padre[6]; — um *Miserere para os Sermões da Quaresma / Com Frautas, Vozes e Basso*; e *Motetos* [ao todo sete] *para os Sermões da / Quaresma Com* [Vozes S1, S2 e B] *Frautas e Basso*, também por nós transcritos na mesma ocasião.

Quanto ao *Salve Regina*, embora estejam disponíveis transcrições propostas por Ricardo Bernardes, no volume 5 da série «Música no Brasil, séculos XVIII e XIX / Pernambuco e Maranhão Imperial»[7], inclinamo-nos no sentido de não as abonar, visto envergarem — ambas as redações — gravíssimos problemas de conteúdo e continuidade no discurso musical. Por tal, e com as devidas vênias aos esforços do transcritor, para nós, este grupo de manuscritos, que por sinal hoje estão extraviados do acervo do Pe. Jaime, permanece no rol daqueles truncados. No que tange ao *Mandatum a 4*, em transcrição do Pe. Jaime, pensamos que estes poderiam estar relacionados àqueles do *Miserere* e dos *Sermões*, que são grupos oriundos de uma mesma pena, dispostos em papel e formato idênticos; para além de estarem relacionados (incluso o *Mandatum*) à liturgia da Semana Santa. Provavelmente todas estas obras pertenciam a um mesmo conjunto (v. n. 5). Entretanto, uma dúvida persiste em relação ao *Mandatum*: conteria este material informações mais precisas acerca da autoria, uma vez que tanto no material do *Miserere* quanto naquele dos *Sermões* esta indicação inexiste?

---

[5] Ainda não logramos encontrar, dentre o material que pertenceu ao Pe. Diniz, os manuscritos que dão testemunho deste *Mandatum*. Entretanto, às pp. 71, Tomo I, dos *Músicos pernambucanos do passado* (v. n. 1), o pesquisador nos informa que o material pertencera a Eusébio José e que «as partes manuscritas *com mais de cem anos de idade* faziam parte do arquivo particular de Joviniano de Moura Pessoa, que foi Mestre de Capela da Matriz de S. Antônio, no Recife». Grifo nosso.

[6] Datado de 23 de Julho de 1967 e também preservado na Biblioteca do IRB.

[7] Ricardo BERNARDES (org.) – José Maria NEVES, *Música no Brasil, séculos XVIII e XIX / Pernambuco e Maranhão Imperial*, 5 *Pernambuco – Acervo Jaime Diniz; Maranhão Imperial – Acervo João Mohana*, Rio de Janeiro: Funarte, 2002, pp. 55-70.

Outra questão se observa sobre a instrumentação «relatada» do *Mandatum*: seria mesmo um violino «obrigado» exigido originalmente nos manuscritos que serviram de fonte à transcrição de Diniz? Ora, se admitirmos credível tal fato, restaria o problema da precariedade de configuração reservada a esta parte instrumental, com razoável participação solística. Se atentarmos para a textura da mesma, perceberemos que se trata de uma intervenção um tanto pobre e pouco idiomática para o instrumento. Admitida a hipótese de pertencer este *Mandatum* ao conjunto das demais obras, e levando-se em consideração que tratamos aqui de um esforço já tardio (princípios do século XIX), poderíamos supor que estaríamos diante de uma «simplificação» da parte, que pôde, talvez, ter como objetivo a destinação a um outro instrumento então disponível ou desejado.

Fora do Nordeste, mais precisamente na cidade imperial de Petrópolis, no âmbito da biblioteca de D. Pedro de Orleans e Bragança, reside ainda um anexo de manuscritos intitulado *Divertimentos harmônicos* e *Lições de solfejo* composto de várias peças polifônicas elaboradas por Luís Álvares Pinto para figurarem, à guiza exemplar, em seu tratado *Muzico e moderno systema para solfejar sem confuzão*[8].

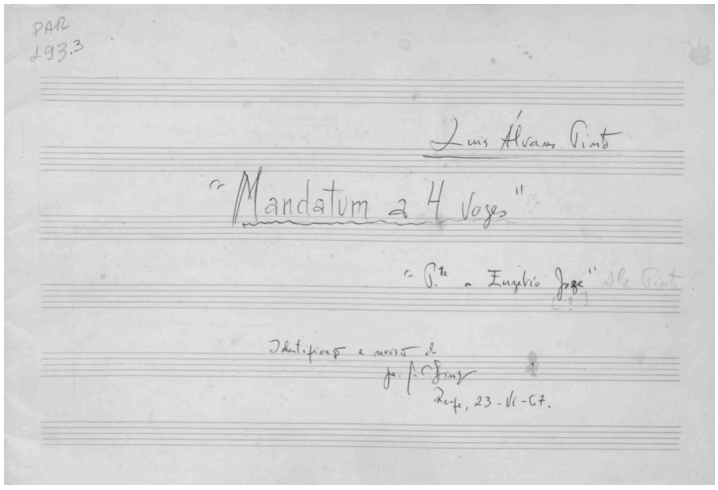


Figura 1. Folha de rosto do esboço de Jaime Diniz (*Mandatum*).

[8] Luis Pinto ÁLVARES, *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão*, Recife, 1776.

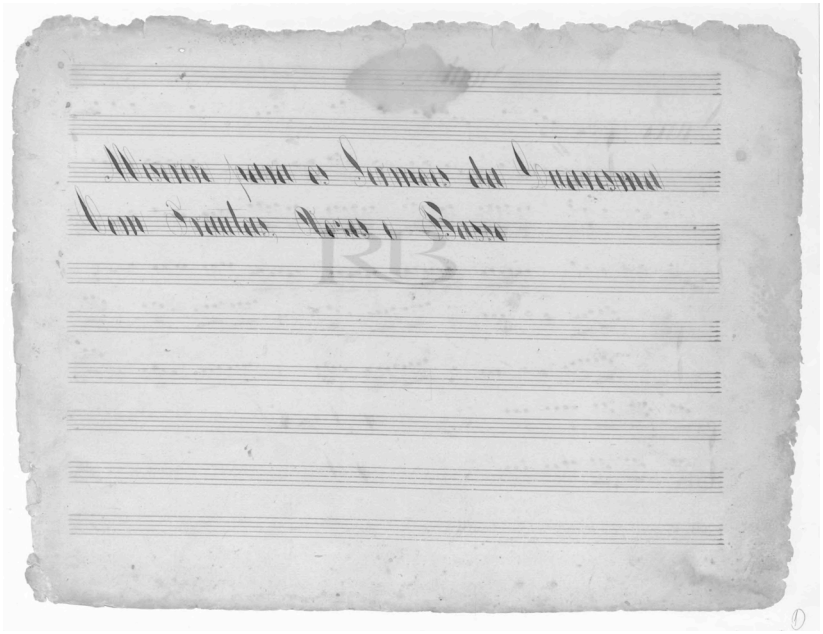


Figura 2. Folha de rosto do *Miserere*, IRB.

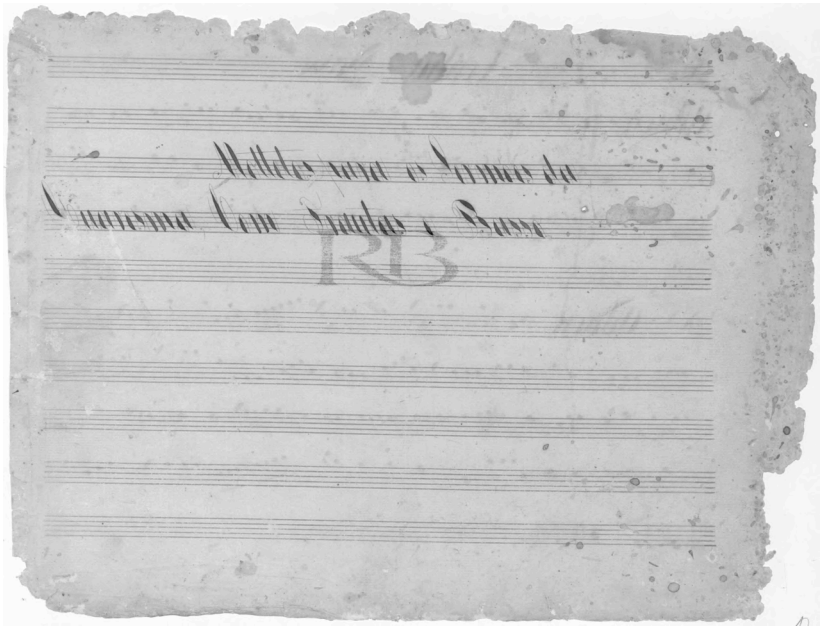


Figura 3. Folha de rosto dos *Sermões da Quaresma,* IRB.

Com o advento deste último grupo, composto de cinco trechos para vozes (*Beata Virgo*, *Benedicta tu in mulieribus*, *Quae est ista*, *Efficieris gravida* e *Oh! Pulchra es, et decora* — todas portanto destinadas à veneração mariana) e vinte e cinco lições de solfejo (que podem ser executadas ao cravo, ao órgão, por grupos instrumentais diversos, ou ainda destinarem-se ao ensino modelar do contraponto), hodiernamente dispomos de apenas sete títulos do mestre, sem contar os seus dois esforços — desproporcionais entre si — no campo da tratadística.

Quanto ao *Te Deum*, obra mais coesa e representativa de sua pena, trata-se não apenas de um dos mais belos exemplos da música produzida pelos mulatos-músicos da colônia, mas sobretudo de um testemunho efetivo da verve técnico-criativa do mestre recifense. De fato, é uma obra que impressiona à primeira audição. E assim tem ocorrido desde 1968; ano em que, sob os auspícios do Departamento Estadual de Cultura de Pernambuco, foi impressa a primeira edição da obra, arranjada pelo próprio Pe. Diniz para coro a quatro vozes e órgão[9]. Ainda no mesmo ano, foi estreada no âmbito do IV Festival de Música de Curitiba, em concerto realizado sob sua direção.

Em decorrência do sucesso obtido, em 1969 Jaime Diniz encomendou ao violinista Luis Soler — à época seu colega e companheiro de fundação do Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco — que elaborasse uma orquestração da obra, afim de que pudesse ser estreada no Recife pelo Coro Guararapes e uma Orquestra de músicos *ad hoc*. A primeira parte desta demanda de fato se empreendeu (Figura 5), porém jamais foi concluída: o professor Soler apenas logrou engendrar as partes relativas às cordas (Vln. I e II, Vla., Vlc. e Cb.), deixando um espaço vazio no topo das páginas para, provavelmente *a posteriori*, preenchê-las com instrumentos de sopro[10]. Em verdade as fontes primárias (hoje extraviadas) prevêem a utilização de pelo menos um par de instrumentos de sopro: as trompas. Entretanto, apensa ao material manuscrito (composto de partes para SATB e baixo instrumental, sem contudo ostentar as cifras referentes à realização do *basso continuo*), somente sobreviveu a parte relativa à *trompa prima* (Figura 4); esta por sua vez pejada de erros. Para a edição original de

[9] Restauração e revisão do Padre Jaime Cavalcanti Diniz, Luis Álvares PINTO – *Te Deum Laudamus*, Recife: Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968.

[10] Manuscrito autógrafo de Luis Soler (inacabado), 1969 (IRB).

1968 (apresentada apenas para coro e órgão, v. n. 10) foi entretanto desprezada a referida parte de trompa.

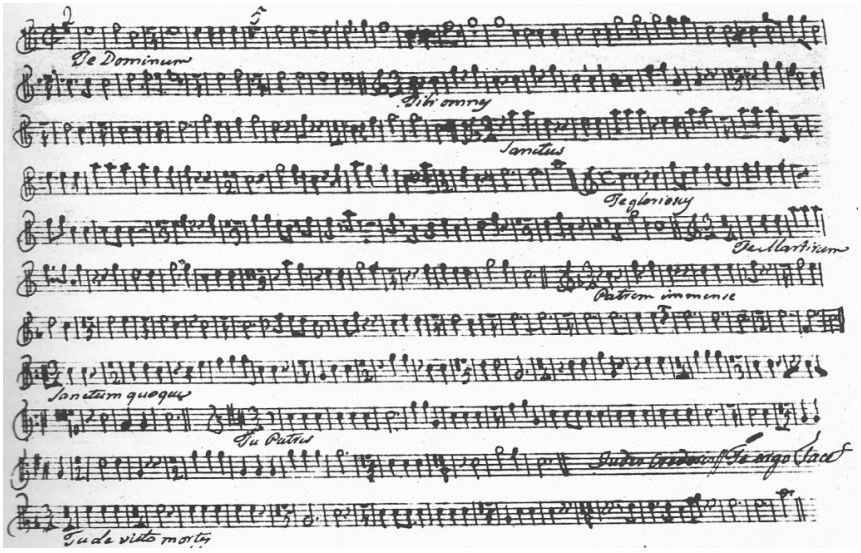


Figura 4. Extrato da parte de trompa I (fotograma pertencente ao Acervo Jaime Diniz – IRB).

A edição manuscrita de Luis Soler foi, portanto, a segunda levada a cabo, tendo sido algumas vezes executada no Recife durante os primeiros anos da década de setenta.

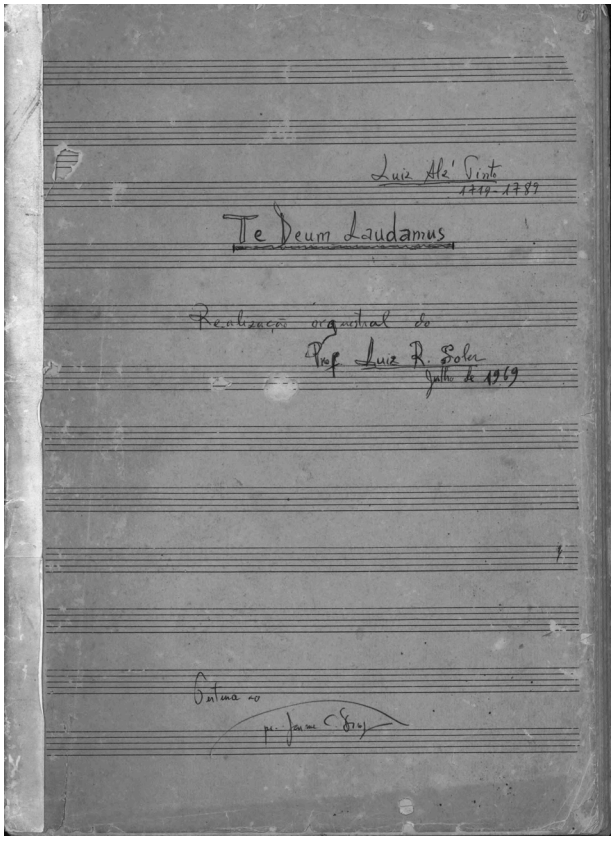
Em 1981, ainda a ressoarem os ecos do sucesso observado no período antecedente, a Camerata Antiqua de Curitiba, à época dirigida pelo maestro e cravista Roberto de Regina, produziu a primeira gravação (em vinil) da obra. Para tal, foi realizada uma segunda orquestração, preparada à época pelo maestro Beverley Gerard Maxwell Galloway[11].

Houve mais duas outras ocasiões em que a Camerata Antiqua de Curitiba promoveria gravações do *Te Deum* pernambucano. Em ambas, foi utilizada uma nova orquestração (1995), feita pelo compositor Harry Crowl, auxiliado por Ricardo Bernardes. Tal esforço resultou de uma encomenda pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e foi dirigida pelo maestro Roberto de Regina. Quanto a estas gravações, a primeira delas só viria a público em 1997, prensada pelo selo *Paulus* (SP); já a

[11] Regente inglês radicado em Angra dos Reis (R J) e ali falecido em Outubro de 1999.

segunda, sob o título *Do Barroco ao Contemporâneo*, foi distribuída pela própria FCC, no ano de 2000, por ocasião das comemorações relativas aos quinhentos anos do Brasil. Foi multiplicada a partir de um concerto gravado ao vivo no Teatro Guaíra.

É de fins da década de noventa a sétima edição orquestral da obra, desta feita elaborada para o quinto registro discográfico. Aqui nos referimos ao notável trabalho do cravista e maestro Edmundo Hora que, em 1999, frente ao grupo Armonico Tributo (coro e orquestra), empreendeu a primeira gravação brasileira do *Te Deum* com instrumentos de época[12].



[12] A primeira gravação, em absoluto, foi a do Ensemble Turicum (Zürich).

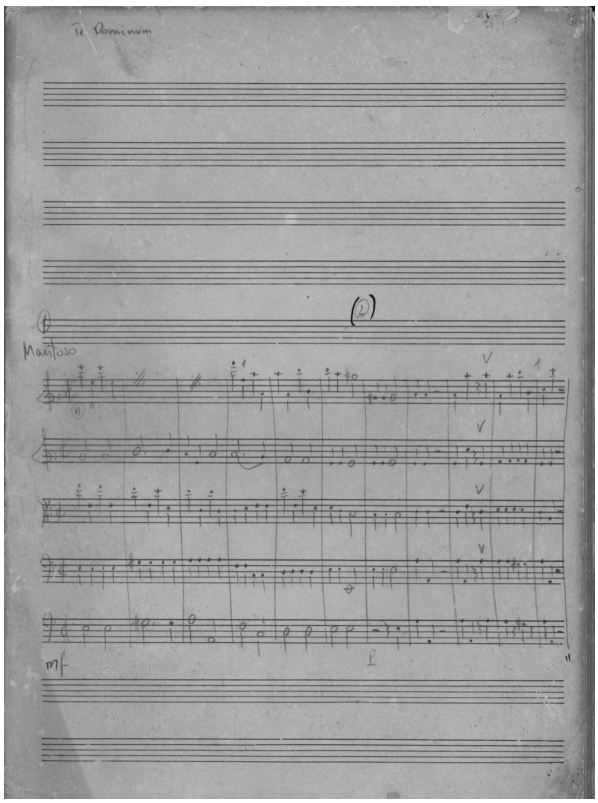


Figura 5. Orquestração realizada por Luis Soler (1969), folha de rosto e excerto (p.9).

Logo no ano seguinte, 2000, surge na Europa, sob os auspícios do selo K617, um outro *compact disc*[13], desta feita dirigido por Jean-Christophe Frisch[14], cujo programa intitulado *Negro Spirituals au Brésil Baroque* é encabeçado pelo *Te Deum* do compositor nordestino. Destarte a impropriedade que nasce desde o título do projeto e culmina na interpretação, tão ou mais equivocada que o aparato instrumental utilizado, trata-se de um esforço que bem mostra como a descontextualização, fomentada pela carência de estudos mais verticalizados, causa severas deformações em obras do gênero, que então passam a ser

[13] *Negro Spirituals au Brésil Barroque: Les Chemins du Barroque*, Jean-Christophe Frisch (CD Harmonia Mundi, 2000).

[14] Que também assina a orquestração; naquele âmbito impropriamente chamada de *reconstruction*.

manipuladas como caricaturas cujas verdadeiras silhuetas são terrivelmente destorcidas.

Entretanto, em Pernambuco, o professor Dierson Torres[15], sem ter quaisquer conhecimentos sobre a pioneira proposta de Luis Soler, apresenta uma outra, cuja instrumentação prevê um órgão *obligato*, para além do já mencionado quinteto de cordas. Engendrando uma propositura livre, portanto sem maiores pretensões musicológicas, o referido professor — que é competente contrapontista e arranjador — reformulou muitas das introduções, ampliando-as, acrescentando alguns interlúdios entre as seções cantadas, para além de sugerir eventuais *codettas*. Quanto às partes vocais, permaneceram intactas em relação à primeira edição. Segundo informações do próprio orquestrador, o material foi utilizado em concertos (v. n. 16) e alguns de seus trechos lograram muito sucesso em cerimônias de casamento por ele dirigidas. A primeira audição se deu solenemente aos 5 de Setembro de 2000, na mesma Igreja de São Pedro dos Clérigos na qual trabalhou Luis Álvares Pinto até sua morte, ocorrida em 1789. Tal concerto foi então dirigido pelo maestro José Renato Accioly frente a já extinta Orquestra Recife[16], à época coordenada por Alexandre Lemos.

Datada de Outubro de 1990, uma nova edição foi proposta pelo professor e arranjador Fernando Rangel, à época docente ativo da UFPE na cadeira de contrabaixo. Trata-se aqui de uma «instrumentação»[17] onde estão previstas partes para uma flauta, um oboé, coro a quatro vozes (que correspondem *ipsis verbis* à edição original) e um quinteto de cordas. De cariz menos interventivo, o instrumentador restringe-se ao dobramento das partes do coro pelos instrumentos de sopro e cordas e, nas constantes introduções e ligamentos às partes vocais, respeita rigorosamente o sugerido pela parte de órgão da já mencionada edição do Pe. Jaime. Entretanto, soa bastante bem a dita «instrumentação», para além de representar mais uma etapa na profusa trajetória deste hino, hoje tão caro aos pernambucanos.

---

[15] Ainda em atividade no Departamento de Música / CAC da UFPE.

[16] O Projeto, aprovado pela Lei de Incentivo à Cultura da Prefeitura do Recife, tinha como título: «Músicos de Pernambuco – Ano I». Houve ainda apresentações na Igreja de N. S. da Conceição (14/09) e na Igreja Batista da Capunga (18/09).

[17] Tal como a chama o próprio Fernando Rangel, este esforço foi encomendado pelo Prof. José Amaro Santos da Silva — que gentilmente nos cedeu uma cópia do mesmo — com o propósito de ser executado no âmbito do Departamento de Música da UFPE. Contudo, segundo o relato do Prof. José Amaro, e por razões alheias a sua vontade, tal instrumentação jamais logrou ser apresentada em concerto público.

Em princípios de 2012, animados pela perspectiva de uma possível remontagem do *Te Deum Laudamus* no âmbito do I Festival de Música Barroca do Recife (Capela Dourada / Ordem Terceira de São Francisco)[18], resolvemos empreender uma nova orquestração da obra, desta feita levando em consideração as partes de trompas, cuja fonte relativa à *prima* fôra então descartada por todos os empreendimentos anteriores. Nesta altura, também não tínhamos ciência das orquestrações de Soler, Torres e Rangel que entretanto só foram localizadas, nomeadamente a primeira delas, quando da nossa aproximação do «Acervo Jaime Diniz». De fato, em Março de 2012 iniciámos os trabalhos junto ao mesmo, na qualidade de musicólogo consultor. De momento, o arquivo encontra-se em rigoroso processo de tratamento e catalogação, tudo feito pelas mãos competentes da equipe de restauradores e bibliotecários do Instituto Ricardo Brennand. Junto ao mencionado arquivo, se depositam ainda outras importantes coleções musicais (de manuscritos e impressos), tais como a do maestro Euclides Fonseca, da pianista Elyanna Caldas e do artista plástico Giuseppe Baccaro[19]. Decorrente deste contato pudemos ter acesso aos fotogramas completos da parte de primeira trompa.

Para a edição em questão — à parte a pretensão de elaborar uma orquestração que não destoasse dos moldes instrumentais luso-napolitanos em voga à época de Álvares Pinto —, nos defrontamos com a problemática inerente à reelaboração da parte da *trompa seconda*, extraviada como está do conjunto de fotogramas disponível. Desde logo nos açulou o desejo de que esta parte, quando deduzida a partir da linha — então corrigida — da primeira, assim como de todo o contexto harmônico, pudesse ser executada por uma trompa natural, sem portanto levar em conta os «recursos cromáticos» que caracterizam os instrumentos modernos. Para tal, foi necessária uma investigação detalhada sobre as possibilidades técnico-instrumentais da época. Outrossim, foram exaustivamente avaliados os usuais procedimentos empreendidos pelos compositores coevos no trato dos instrumentos de metal: particularmante trompas e trompetes.

[18] Concerto realizado aos 6 de Julho, com a participação dos grupos Ensemble Barroco Sonoro Ofício e Gárgula Ensemble Vocal.

[19] Personagem último que vendeu ao IRB uma interessante coleção de partituras impressas (para piano e canto e piano), datadas de fins do século XIX e princípios do XX.
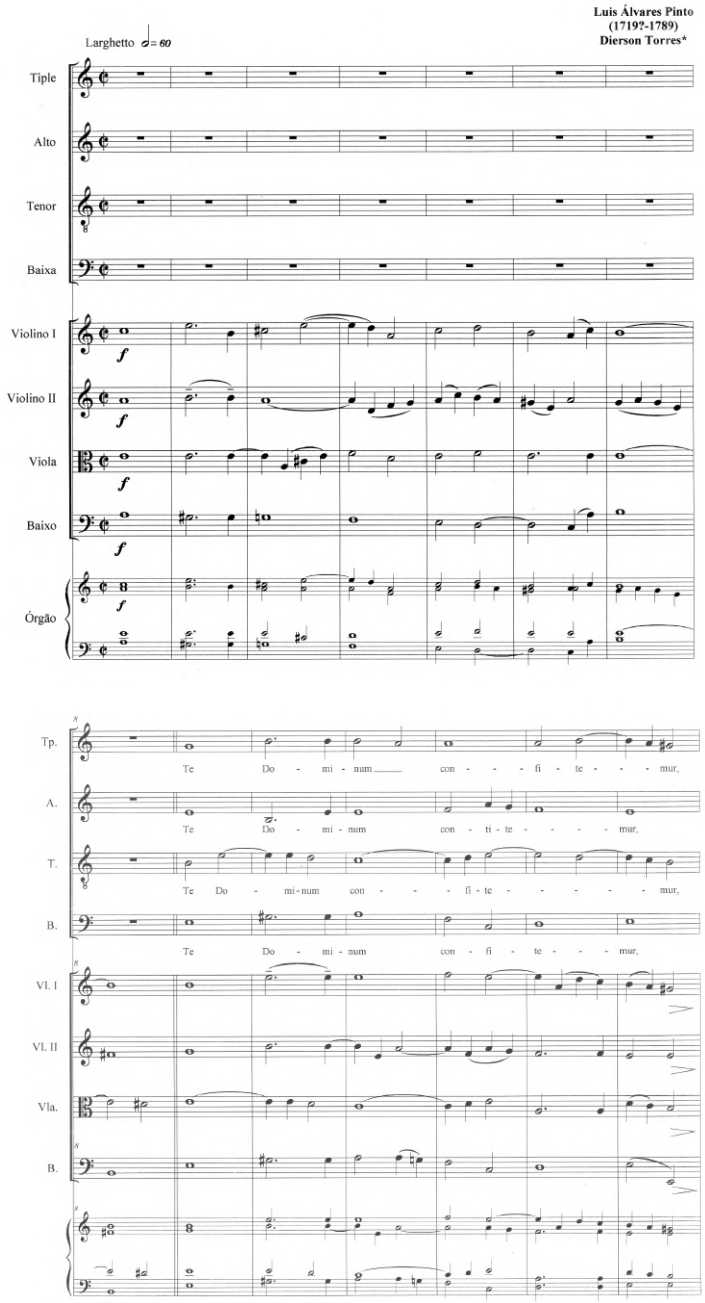


Figura 6. *Te Deum Laudamus*, páginas iniciais da orquestração realizada pelo professor Dierson Torres (2000).

Nesta linha de ação, bastante úteis foram os quadros oferecidos por Jaqueline de Paula Theoro, em interessante dissertação de mestrado apresentada em 2010 ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas[20]. Neles encontramos algumas considerações que muito auxiliaram na reconstrução das partes de primeira (corrigindo-lhe os eventuais erros)[21] e segunda trompas.

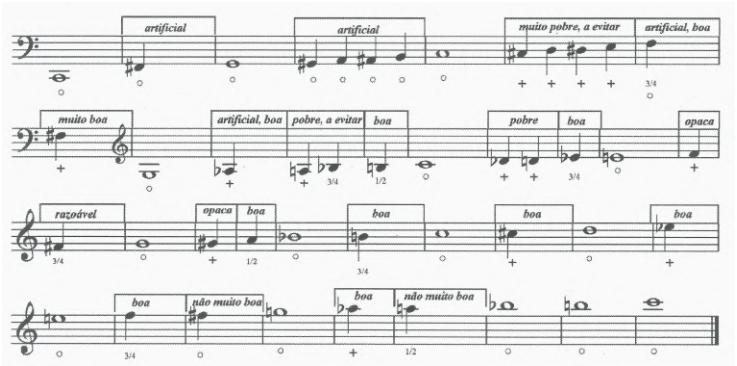


Figura 7. Quadro dos possíveis harmônicos da trompa natural com som gerador dó.

Fundamentados nesta tessitura — que guarda o mérito de demonstrar (cf. Figura 7), para além das posibilidades sonoras do instrumento, a qualidade dos harmônicos obtidos a partir de um determinado diapasão — e alicerçados sobre a experiência auferida ao longo de mais de trinta anos de prática corrente no que tange a transcrições de obras congêneres, ousamos, por fim, propor um discurso que julgamos possível e intercoerente, destinado ao par de trompas.

Ademais, aquando dos ensaios para a referida execução (v. n. 18 e 22), tivemos ainda a oportunidade de corrigir alguns trechos que, segundo o testemunho dos trompistas então envolvidos[22], soariam melhor

[20] Jaqueline de Paula THEORO, «A importância dos quintetos de sopros de Anton Reicha no repertório camerístico dos trompistas: Estudo analítico e interpretativo dos quintetos n. 1 opus 88 e n. 24 opus 100, à luz de seus tratados de harmonia, composição e melodia» (diss. de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, 2010), p 39.

[21] Ver Figura 4.

[22] Neste ponto não podemos deixar de agradecer penhoradamente ao Prof. Dr. Rinaldo Fonseca, exímio trompista e nosso colega no DEMUS/UFPE, pela boa vontade e competência que muito nos ajudaram quando da sugestão de algumas das importantes correções.

se oportunamente modificados. A maioria das sugestões foram deste modo acatadas e o resultado foi, de forma assim empírica, considerado bastante satisfatório.
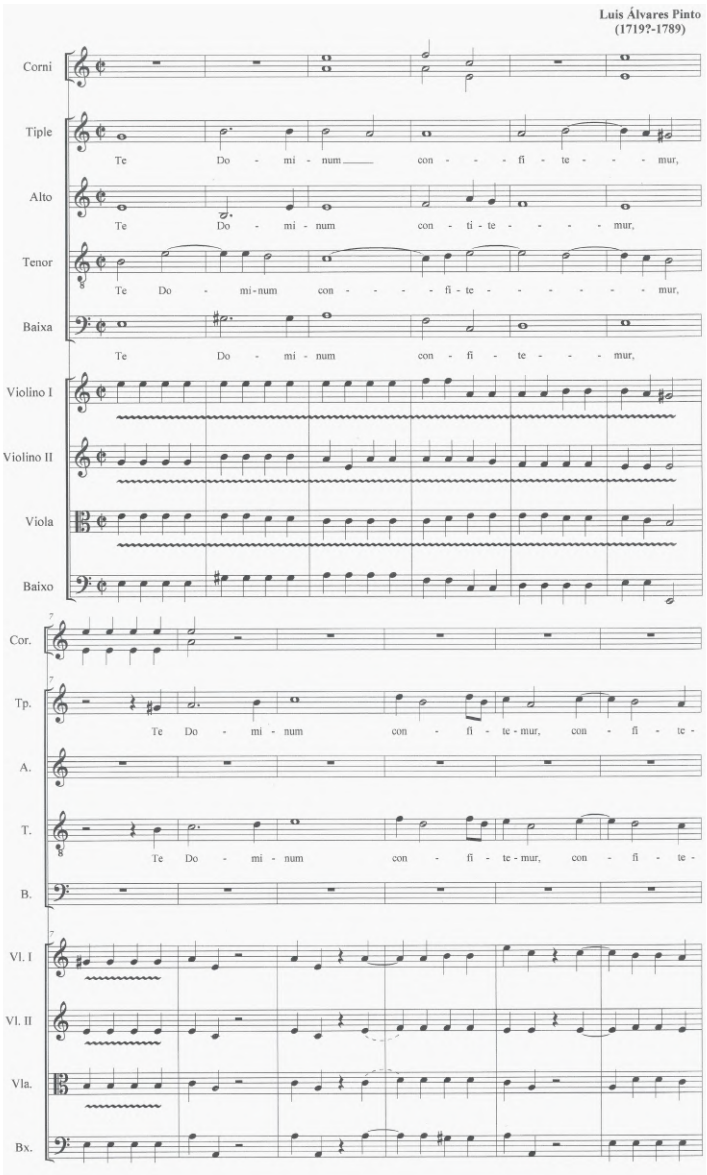


Figura 8. *Te Deum Laudamus,* páginas iniciais da orquestração realizada por Sérgio Dias (2012).

Em 2013, por ocasião do X Encontro de Música Antiga de Recife e Olinda[23], Convento de São Francisco / CPM, a obra foi novamente executada, desta feita com todas as correções apensas e conclusa a edição que, ora, cremos ser a última levada a cabo até então.

Por fim, resta-nos informar que, para as festividades dos noventa anos de nascimento do Pe. Jaime Cavalcanti Diniz, cujas comemorações se deram em 2014, o Departamento de Música da UFPE, através de parceria entre a Editora Universitária e o Instituto Ricardo Brennand, patrocinará uma edição da obra completa disponível de Luis Álvares Pinto. Tal iniciativa foi a nós especialmente encomendada em meados de 2013 e conterá todas as transcrições realizadas — para além daquela proposta em 1968 pelo próprio Padre; que merece, em tempo, uma cuidadosa revisão — pelos professores do Departamento: Luis Soler, Dierson Torres, Fernando Rangel e Sérgio Dias.

[23] Tais Encontros foram de iniciativa – hoje infelizmente interrompida – do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), sob a direção artística do Maestro Homero de Magalhães Filho. O mencionado concerto foi entretanto levado a público com os mesmos intérpretes relacionados no âmbito da nota 18.

El gran ausente:
Reflexiones sobre el siglo XIX musical español

Juan José Carreras

No cabe duda: la periodización es una cuestión fundamental de toda historiografía[1]. En tanto que relato temporal (del tiempo y en el tiempo), la narrativa histórica se sitúa siempre en un después. El historiador en tanto que narrador divide el tiempo en el momento mismo que comienza su texto: hay un punto de partida, un tiempo intermedio que se describe y que a su vez se secuencia, y un final que supone un cierre. Esta estructura del discurso (común a la narración ficcional y a la histórica) se complica y carga de significado en el conocido paso que va del concepto primigenio de época como cesura, hito o referencia temporal (en el sentido que podemos hablar del estreno de una obra, por ejemplo) al concepto de período o época, en el sentido de un tramo temporal entendido como unidad. Adelanto una obviedad trivial, pero que quizás sea bueno recordar: estamos ante problemas que no tienen una «solución», sino que exigen el desarrollo de argumentos diferenciados en cada caso en pro de una historiografía musical necesaria. En este sentido, Carl Dahlhaus, observó que «dividir la historia en épocas es tan imposible como no hacerlo»[2].

---

[1] Una primera versión de este texto fue leída en el coloquio «Época, estilo, discurso: Las funciones de la periodización en la historia de la música» celebrado en Zaragoza el 23 y 24 de noviembre de 2007.

[2] Carl DAHLHAUS, «Geschichte und Geschichten», in *idem* (ed.), *Die Musik der fünfziger Jahre. Versuch einer Revision*, Mainz: Schott, 1985, pp. 9-20 = *Gesammelte Schriften* 8, *20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber-Verlag, 2005, pp. 158-167 [159].

La historiografía de la música es, desde un punto de vista pragmático, es decir, desde el punto de vista de lo que hacemos cuando escribimos o intentamos escribir su historia, un conglomerado o mezcla de diversos puntos de vista: cuenta la historia de la composición y cuenta también (y a la vez), la historia de las prácticas culturales en su más amplio sentido, la de los discursos sobre la música y la de las instituciones y géneros, y, en general, la de la historia política y social en la que la música se inserta. Se deduce de ello, como puede observarse echando un vistazo a cualquier índice de una historia de la música, que la periodización responde también a criterios eclécticos. En cualquier caso, nunca es neutra ni puede ser objetiva: es producto siempre de un concreto lugar desde el que se indaga y se construye un pasado. Esto, naturalmente, no quiere decir que sea una construcción arbitraria, sino efecto de una determinada perspectiva argumentada racionalmente desde los presupuestos de la ciencia histórica.

La tendencia actual a utilizar designaciones seculares para un período, en lugar de las tradicionales denominaciones de épocas culturales como Renacimiento, Barroco[3] o Romanticismo, expresa un escepticismo frente a la noción de un *Zeitgeist* o espíritu del tiempo que pueda expresar la diferencia entre las distintas épocas. Sin embargo, es una ilusión engañosa pensar que con ello solucionamos el problema de la periodización de una manera objetiva: tanto los límites del siglo como sus cesuras internas tienen que ser pensados y en esa discusión reaparecen los problemas de cómo y con qué criterios se define un periodo histórico determinado[4]. Por eso los historiadores discuten y seguirán discutiendo sobre el inicio y final de las centurias y sobre la pertinencia, o no, de utilizar «siglos largos» o «cortos» como marco de sus narraciones.

El caso del siglo XIX es, en su diversidad, muy aleccionador. En la historiografía general parece imponerse un sólido siglo «largo» que abarcaría desde 1789 a 1914[5]. En contraste, a finales de los años ochenta

[3] Juan José CARRERAS, «La policoralidad como identidad del "Barroco musical español"», in *idem* – I. FENLON (eds.), *Polychoralities. Music, Identity and Power in Italy, Spain and the New World*, Venezia – Kassel: Fondazione Levi – Edition Reichenberger, 2013, pp. 87-122.

[4] Reinhart KOSELLECK, «"Modernidad". Sobre la semántica de los conceptos modernos del movimiento» in *idem*, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona – Buenos Aires – México: Paidós, 1993, p. 308; orig. alemán, *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

[5] Un siglo 1814-1914 aparece argumentado para la historia de la música en Carl DAHLHAUS, *La música del siglo XIX*, Madrid: Akal, 2014, pp. 5-12; orig. alemán, *Die Musik des 19. Jahrhunderts,*

del siglo pasado, el historiador francés Jean-Claude Caron se preguntaba, precisamente en un coloquio sobre la periodización histórica, si realmente existía el siglo XIX desde el punto de vista historiográfico. Un siglo que veía desdibujado entre una Época Moderna en continua expansión cronológica y un siglo XX de fuerte protagonismo, lo que daba lugar, desde su punto de vista, a un siglo XIX que «es a la vez uno de los siglos que se presta con mayor facilidad a la secuenciación y cuyos límites son los más discutibles»[6].

Es desde luego significativo que este diagnóstico, formulado en 1989 en el marco de un coloquio que prácticamente coincidía con la caída del muro de Berlín, se vea ahora de forma bastante distinta, entre otras razones, por la actualización política que ha sufrido el siglo XIX en la Europa actual: un mapa histórico anterior a 1914 se parece hoy en día bastante más a la realidad que nos describen los periódicos que a la cartografía de finales del siglo XX, por no hablar de la inesperada actualidad en España de símbolos del siglo XIX como himnos y banderas. En la actualidad se subraya precisamente la genealogía decimonónica de una parte sustancial de las posiciones ideológicas del presente.

En el caso de la historiografía musical española, la pregunta acerca de la existencia del siglo XIX se plantea de forma muy distinta a lo largo del tiempo. Su ausencia a principios del siglo XX es palmaria. La mayor parte del repertorio musical del siglo anterior a los años noventa — cuando comienza a conocerse la música de Albéniz, Granados y más tarde Falla (músicas ya al borde del nuevo siglo XX) — había desaparecido de la experiencia cotidiana del público, de los intelectuales y de los propios músicos, salvo un puñado de zarzuelas y muy poco más (el estudio preciso de las distintas modalidades de recepción y permanencia de la música del siglo XIX, incluyendo los arreglos para banda,

---

Wiesbaden: Athenaion, 1980. Sobre la periodización larga del siglo XIX reflexionan, desde un punto de vista general, Jürgen OSTERHAMMEL, *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX*, Barcelona: Crítica, 2015, pp. 79-122; orig. alemán, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München: C. H. Beck, 2008; y Eric HOBSBAWM, *La era del imperio, 1875-1914*, Barcelona: Crítica, 1987, pp. 9-19; orig. inglés *The Age of Empire*, London: Weidenfeld and Nicolson, 1987. Véase también Franz J. BAUER, *Das «lange» 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Philipp Reclam, 2004.

[6] Jean-Claude CARON, «Le XIXe siècle existe-t-il? Réflexions sur la périodisation et sur la place du XIXe siècle dans l'historiographie actuelle», in O. DUMOULIN – R. VALÉRY (eds.), *Périodes. La construction du temps historique*, Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1991, pp. 115-122 [115].

la radio y la fonografía, está en gran medida todavía por hacer). Casi todos estaban convencidos del *fracaso* de las generaciones anteriores: *todavía no existe la música española moderna,* se escuchará con frecuencia, mientras que la recuperación histórica del propio siglo XIX era aún escasa. Pocos testimonios son tan elocuentes acerca de esta primera ausencia como la única página que le dedica Higinio Anglés en su apéndice a la traducción española de la *Historia de la Música* de Johannes Wolf, en 1934. La parquedad de Anglés se justificaba en el mismo texto con la constatación de que «nuestros musicólogos, hasta el presente, estudiaron casi únicamente los siglos XVI al XVIII». Lo que para Anglés era evidente desde la perspectiva de la erudición cambiaría poco a poco a lo largo de los próximos años. Ese mismo año de 1934 fue también el año en el que Emilio Cotarelo publicó su fundamental *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, que de sus casi novecientas páginas dedicaba más de setecientas a la música teatral del siglo XIX. Unos años antes, al comenzar la década de los treinta, había publicado Adolfo Salazar su brillante ensayo histórico *La música contemporánea en España* (1930). En esta obra se interpreta el naciente siglo XX expresamente «como hijo del siglo XIX» y músicos como Barbieri, Pedrell, Arrieta, Bretón y Chapí como *precursores* de una modernidad que — por fin — llegaba también a España con el nuevo siglo. Algún tiempo después, en las trágicas vísperas del 36, aparecía del mismo autor una de sus obras más interesantes, aunque hoy menos conocida, dedicada íntegramente al siglo que nos ocupa, como es *El siglo romántico. Ensayos sobre el Romanticismo y los compositores de la época romántica*. Desde la perspectiva de Salazar, imbuido de un modernismo nacionalista que suponía una ruptura con el «viejo siglo XIX», el interés de la centuria estaba únicamente en su condición de pre-historia de la auténtica modernidad de una música española que estaba todavía por venir. No es naturalmente una casualidad, que, justamente por esos años, se formule la misma tesis modernista respecto al siglo XIX portugués en los escritos de un compositor como Fernando Lopes-Graça, que reivindica la centuria como «uno de los periodos más activos e importantes, si no el más activo y el más importante, de los períodos de la música portuguesa», no ciertamente en el ámbito de la creación, pero sí en tanto en cuanto se sentaron las bases de una imprescindible

modernización de la vida musical que permitía vislumbrar en Portugal el ideal de una «música autónoma e individualizada»[7].

El balance tras la guerra civil española no es difícil de trazar, si nos atenemos a lo esencial. A grandes rasgos, corresponde a una vuelta al diagnóstico de Anglés: hasta hace muy poco tiempo, el esfuerzo fundamental de la investigación se centró en los llamados siglos de oro de la música española, aunque hay que mencionar una notable excepción como fue la de José Subirá, quien dedicó una parte importante de su *Historia de la música española e hispanoamericana* (1953) al siglo XIX. En concreto los capítulos V («La música profana vocal e instrumental y la música escénica en el siglo XIX», pp. 623-734) y VI («La música religiosa y la doctrinal y la literatura filarmónica en el siglo XIX», pp. 735-788). Como es bien conocido, el panorama cambió de nuevo de forma sustancial en los años noventa, cuando se produce una auténtica explosión de investigaciones en torno al siglo XIX y, sobre todo, una amplia labor de edición de música y materiales documentales de todo tipo, investigaciones impulsadas en torno a Emilio Casares y el Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

En este panorama de renovación de la investigación, se echa a faltar, sin embargo, la presencia de una historiografía general del siglo XIX musical. En efecto, si entre las numerosas publicaciones en torno al siglo XIX buscamos un relato histórico — sea éste una narrativa procesual o una descripción estructural — acerca del sentido o significado de este siglo en la cultura musical española, el balance es llamativamente escaso. Tan escaso, que nos permite hablar de una ausencia del siglo como tal. El volumen más reciente de síntesis histórica general es el publicado por Carlos Gómez Amat en 1984 en el marco de una *Historia de la música española* en varios volúmenes. Gómez Amat no logró ir más allá de un mosaico heterogéneo de informaciones y apreciaciones que en sus breves veintisiete capítulos hacía intuir la riqueza y complejidad del siglo. Estamos, no obstante, lejos de una interpretación o narración coherente del siglo como la que había esbozado Salazar cincuenta años antes, como constataba Emilio Casares en 1995 en su amplia exposición acerca de los «conceptos fundamentales de la

[7] Fernando LOPES-GRAÇA, «A música portuguesa no século XIX», *Revista Brasileira de Música* II (1935) = *Obras Literarias. A música portuguesa e os seus problemas* I, Lisboa: Caminho, 1989, pp. 65-102 [65].

música del siglo XIX español»[8]. Por otra parte, las aludidas aportaciones historiográficas de los noventa se centraron de forma llamativa en el género biográfico como muestran las monografías dedicadas a Barbieri, Chapí, Arrieta o Tomás Bretón (todas ellas aparecidas en la serie *Biografías* publicada por el mencionado Instituto Complutense de Ciencias Musicales). En este contexto, un libro como el de Celsa Alonso en torno a un género musical, como lo fue en su caso la canción lírica, o el de María Nagore sobre el canto coral, constituyen una excepción[9]. En lo que se refiere a la propia historiografía, Xosé Aviñoa ha sido uno de los pocos que ha sentido la necesidad de reflexionar sobre cuestiones de relacionadas con la propia articulación del siglo, interpretando los cambios de tendencia en la programación musical teatral y de conciertos en Barcelona en torno a 1845 como una cesura significativa[10]. Este mismo investigador editó también un volumen dedicado al siglo XIX catalán en el que se adoptaba un enfoque panorámico articulado en una primera parte dedicada a la historia social de la profesionalización del músico, las instituciones educativas y la publicística, para pasar después a una descripción de lo que denomina «ámbito de la creación y consumo», que incluía la recepción y programación de la ópera y zarzuela, el desarrollo de los conciertos y la actividad coral, además del cultivo de la música religiosa[11].

Las escasas interpretaciones generales de la música española del siglo XIX han tenido sin embargo una influencia significativa. Tanto la ausencia como la salvación de parte de su legado como precursor de la modernidad del siglo XX se basan en la categoría valorativa del *fracaso*, típica por otra parte del discurso regeneracionista: el siglo XIX no habría cumplido en España su misión modernizadora de la música, ni tampoco habría aportado al canon europeo de la música nada digno de

[8] Emilio CASARES RODICIO – Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.), *La música española en el siglo XIX*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.

[9] Celsa ALONSO, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid: ICCMU, 1998; María NAGORE, *La revolución coral. Estudio sobre la Sociedad coral de Bilbao y el movimiento coral en España* (1800-1936), Madrid: ICCMU, 2001.

[10] Xosé AVIÑOA, «Aquel año de 1845», *Anuario Musical* 45 (1990), pp. 133-188. Véase también, del mismo autor, «La historiografía lírica catalana, una trama sin urdimbre», in E. CASARES – C. VILLANUEVA (eds.), *De musica hispana et aliis,* Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1990, vol. 2, pp. 455-465.

[11] Xosé AVIÑOA (ed.), *Del Romanticisme al Nacionalisme. Segle XIX*, Barcelona: Edicions 62, 2000, [III Història de la música Catalana, Valenciana i Balear].

mención. Según esta interpretación, no es difícil identificar a los responsables de ese fracaso colectivo de la cultura musical española. A semejanza de la interpretación general de la historia española son también aquí las élites políticas y sociales las responsables del subdesarrollo musical. Ello tiene como consecuencia el recurso mayoritario a la periodización política al tratar la música del siglo XIX, como resulta bien visible cuando se recurre a las habituales fechas de 1808, 1868 y 1898, años interpretados como catástrofes que asolan desde fuera a la sufrida cultura musical española. Este recurso preferente por la periodización política tiene tradición en la musicología española, que ha venido primando hasta ahora los reinados como criterio de secuenciación de las distintas etapas de la música en la Edad Moderna. Por otra parte, la mezcla y diversa acentuación a la que se hacía referencia al principio de criterios de periodización general de la historia política y social, por un lado, y de criterios específicos del campo musical, por otro, ofrece como resultado una narración mucho más viva e interesante, como puede constatarse en las argumentadas introducciones de los distintos capítulos de la monografía del siglo XIX de Dahlhaus, articulados en torno a las fechas de 1814, 1830, 1848, 1870, 1889 y 1914.

La ausencia historiográfica del siglo XIX puede observarse también respecto de Portugal — donde el siglo XIX ha sido caracterizado como «O século rejeitado» — o en la América Latina, en donde el fin de siglo suele aparecer como el verdadero comienzo de la cultura musical nacional[12]. Una parte fundamental del rechazo que suscita el siglo XIX está relacionada con la condena de la influencia de la ópera italiana, vista, no solo como algo extraño a la cultura musical propia, sino sobre todo como algo antiguo, pasado de moda y ajeno a la tradición del clasicismo instrumental austro-germano, tradición valorada, junto a la música de Wagner, como modelo de modernidad a partir del último tercio del siglo XIX. De ahí a la idea de que la presencia de la ópera italiana era una anomalía que había impedido el desarrollo de una cultura musical digna de tal nombre no había más que un paso. Manuel Carlos de Brito ha subrayado este aspecto contradictorio en una breve

[12] Paulo Ferreira de CASTRO, «O que fazer com o século XIX? - Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia* 2 (1992), pp. 171-183. En el caso de la historiografía argentina, por ejemplo, señala Bernardo ILLARI, «Ética, estética, nación: Las canciones de Juan Pedro Esnaola», *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005), pp. 139-140.

reflexión acerca de las relaciones entre la historiografía europea y el caso portugués, al recordar que «lamentar, como se hace habitualmente, el dominio 'exclusivo' que la ópera y sus derivados tuvieron en la vida musical portuguesa del siglo XIX es olvidar que ese dominio era un fenómeno general europeo, común sin duda a los países meridionales, pero también a un centro musical tan importante e influyente como era Paris»[13].

Es posible naturalmente imaginar una historia del siglo XIX distinta. Una historia que por un lado no tire por la borda nuestra historiografía musical anterior, que forma parte de una tradición, sino que la asuma críticamente. Por otra parte, una historiografía que observe con atención la experiencia y desarrollos de la reciente musicología europea y americana con el fin de diseñar narraciones de interés en torno a las prácticas musicales del siglo XIX en España y servir como inspiración en el estudio, interpretación y audición de sus repertorios musicales, cada vez más accesibles a través de ediciones, grabaciones y conciertos.

Primer criterio útil de esta historia sería la de abandonar la idea simple del fracaso del siglo XIX por un planteamiento más rico e interesante, que tenga en cuenta los significados y los cambios de la música desde la doble y diversa perspectiva de la propia época y de nuestro presente. Un planteamiento de este tipo implica la eliminición del concepto de fracaso como categoría interpretativa de la narración histórica, sustituyéndolo, cuando sea pertinente, por el más preciso concepto comparativo de atraso: no sólo porque desde la recepción del presente es legítimo preguntarse por la ausencia de determinados repertorios (sinfónicos, por ejemplo) en la actualidad, sino también porque esas mismas inquietudes y preguntas se las formuló de forma explícita y en ocasiones obsesiva el propio siglo, como evidencia a cada paso la prensa musical de la época. La larga discusión acerca del atraso de las instituciones educativas en relación con las necesidades de la nueva sociedad liberal sería buen ejemplo de lo dicho.

Junto al estudio de los géneros y de las obras musicales, la historia del siglo XIX debe prestar una atención especial a los diversos discursos (verbales, pero también visuales) que se desarrollan de forma extraordinaria sobre la práctica musical. En este ámbito, me gustaría señalar el

[13] Manuel Carlos de BRITO, «Historiografia musical e historiografia da música portuguesa», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 58 (1988), pp. 13-15 = *Estudos de História da Música em Portugal,* Lisboa: Estampa, 1989, pp. 23-29 [29].

interés de un libro como el de Martin Geck publicado en 2001 dedicado a la música en el discurso del realismo entre 1848 y 1871 (y que problematiza y amplía la relación entre romanticismo y siglo XIX)[14]. Más cercano a nosotros, está el fundamental artículo de Judith Etzion de 1998 sobre la aparición del concepto de «música sabia» en la crítica y publicística madrileña de la España isabelina[15]. La cuestión de los discursos, fuertemente ideologizados y en gran parte todavía presentes en la actualidad, plantea la necesidad de extremar las precauciones en relación a la distancia crítica respecto de esos mismos discursos: es decir, no deben duplicarse en el presente, ni tampoco, recordando la expresión de Pierre Bourdieu, confundirse la realidad de las representaciones con las representaciones de la realidad. Ello no sólo en los casos más crudos del nacionalismo, por poner un ejemplo, sino en los distintos contenidos históricos, estéticos, religiosos. La noción de progreso (y su reverso, un atraso vivido como un fracaso) está íntimamente ligada a la autoconciencia histórica del siglo XIX y directamente relacionada con cuestiones como la de la *aceleración general del tiempo* (manifiesto también como cambio radical de la música en todos sus aspectos entre el umbral del siglo y su final), o la diversidad de los ritmos de cambio y transformación musical, entendidos como «la simultaneidad de lo no contemporáneo». Ritmos que articulan entre sí los diversos subsistemas o esferas de una cultura musical cada vez más compleja, como son, por ejemplo, la música popular de consumo urbano, la ópera, la práctica coral, o las sociedades de concierto, lo que problematiza y matiza la noción general y moral de fracaso. En este sentido cabe decir que la historiografía previa que se ha ocupado del siglo XIX como un todo no ha respondido todavía a esta expectativa: las exposiciones panorámicas tienden a la enumeración de datos y materiales, clasificados por géneros y prácticas (en un comprensible esfuerzo de documentar por acumulación la existencia de la música en la sociedad española del siglo XIX), en lugar de acentuar los cambios y dinámicas.

[14] Martin GECK, *Zwischen Romantik und Restauration. Musik im Realismus-Diskurs 1848-1871*, Kassel: Bärenreiter – Stuttgart-Weimar: J. B. Metzler, 2001.

[15] Judith ETZION, «"Música sabia": The Reception of Classical Music in Madrid (1830s-1860s)», *International Journal of Musicology* 7 (1998), pp. 185-222.

Os primeiros passos em direcção à crítica musical: Algumas considerações sobre a presença da música na imprensa da Lisboa liberal (1822-1855)

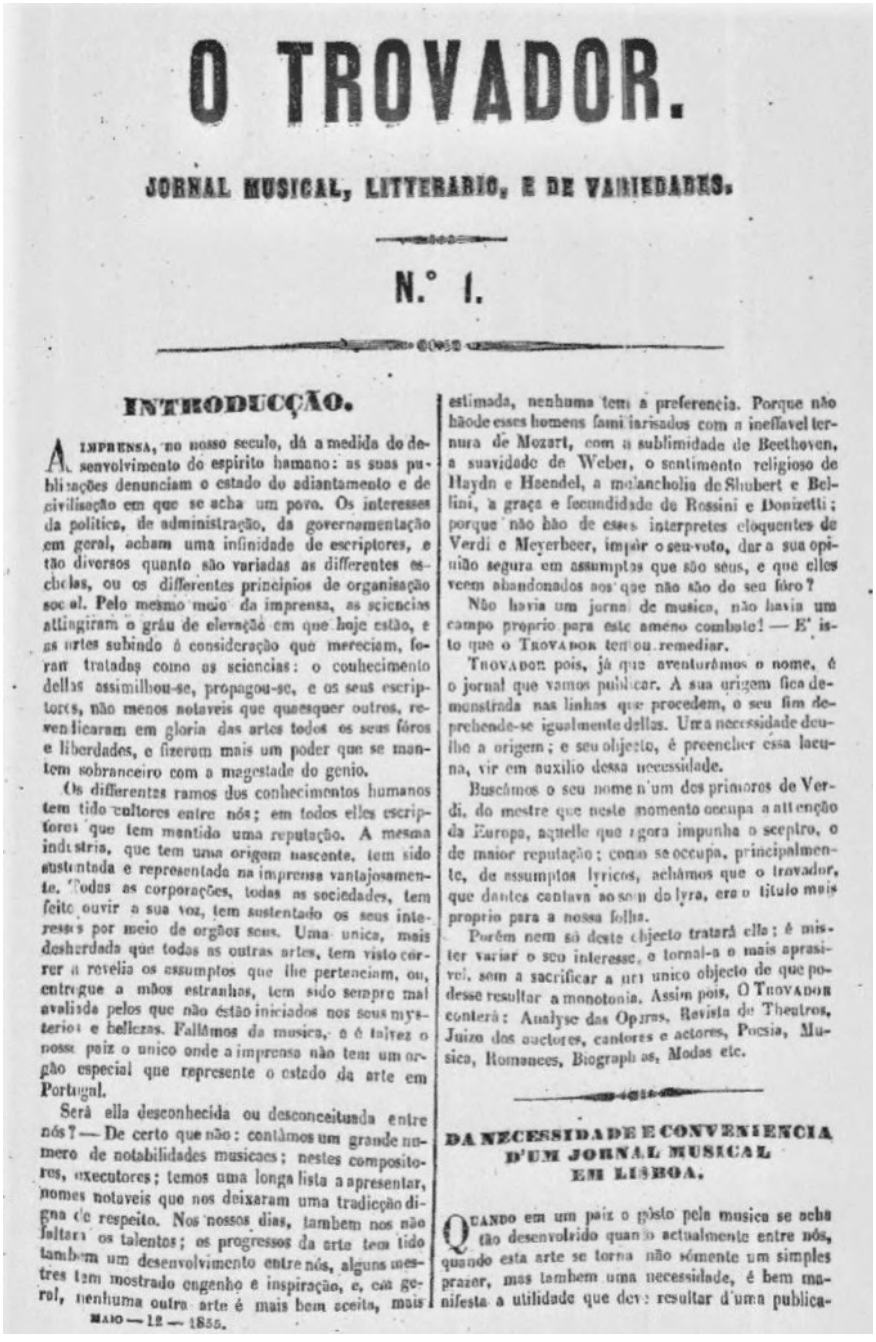
Francesco Esposito

Na introdução ao primeiro número de *O Trovador, Jornal musical, litterario e de variedades* de 12 de Maio de 1855, o pianista e compositor Emílio Lami (Faro 1834 - Lisboa 1911), animador deste periódico, depois de ter lembrado o grande desenvolvimento da imprensa em todos os sectores, explicava assim as motivações que tinham levado à criação de um novo jornal:

> Uma unica, mais desherdada que todas as outras artes, tem visto correr a revelía os assumptos que lhe pertenciam, ou, entregue a mãos estranhas, tem sido sempre mal avaliada pelos que não estão iniciados nos seus mysterios e bellezas. Fallâmos da musica, e é talvez o nosso paiz o unico onde a imprensa não tem um orgão especial que represente o estado da arte em Portugal[1].

Se na realidade *O Trovador* não foi a primeira tentativa de criar um jornal especializado em música na capital portuguesa, é verdade que com ele parece iniciar-se uma nova fase no campo da imprensa musical, uma fase em que os objectivos e as finalidades deste tipo de publicações, assim como o perfil profissional do crítico musical, são pela

[1] Ao longo deste artigo optei por manter as citações na ortografia original dos documentos portugueses do século XIX.



O TROVADOR.

JORNAL MUSICAL, LITTERARIO, E DE VARIEDADES.

N.° 1.

INTRODUCÇÃO.

A IMPRENSA, no nosso seculo, dá a medida do desenvolvimento do espirito humano: as suas publicações denunciam o estado do adiantamento e de civilisação em que se acha um povo. Os interesses da politica, de administração, da governamentação em geral, acham uma infinidade de escriptores, e tão diversos quanto são variadas as differentes escholas, ou os differentes principios de organisação social. Pelo mesmo meio da imprensa, as sciencias attingiram o gráu de elevação em que hoje estão, e as artes subindo á consideração que mereciam, foram tratadas como as sciencias: o conhecimento dellas assimilhou-se, propagou-se, e os seus escriptores, não menos notaveis que quaesquer outros, reverdicaram em gloria das artes todos os seus fóros e liberdades, e fizerum mais um poder que se mantem sobranceiro com a magestade do genio.

Os differentes ramos dos conhecimentos humanos tem tido cultores entre nós; em todos elles escriptores que tem mantido uma reputação. A mesma industria, que tem uma origem nascente, tem sido sustentada e representada na imprensa vantajosamente. Todas as corporações, todas as sociedades, tem feito ouvir a sua voz, tem sustentado os seus interesses por meio de orgãos seus. Uma unica, mais desherdada que todas as outras artes, tem visto correr a revelia os assumptos que lhe pertenciam, ou, entregue a mãos estranhas, tem sido sempre mal avaliada pelos que não estão iniciados nos seus mysterios e bellezas. Faltámos da musica, e é talvez o nosso paiz o unico onde a imprensa não tem um orgão especial que represente o estado da arte em Portugal.

Será ella desconhecida ou desconceituada entre nós? — De certo que não: contâmos um grande numero de notabilidades musicaes; nestes compositores, executores; temos uma longa lista a apresentar, nomes notaveis que nos deixaram uma tradicção digna de respeito. Nos nossos dias, tambem nos não faltam os talentos; os progressos da arte tem tido tambem um desenvolvimento entre nós, alguns mestres tem mostrado engenho e inspiração, e, em geral, nenhuma outra arte é mais bem aceita, mais estimada, nenhuma tem a preferencia. Porque não hão de esses homens favorisados com a ineffavel ternura de Mozart, com a sublimidade de Beethoven, a suavidade de Weber, o sentimento religioso de Haydn e Hsendel, a melancholia de Shubert e Bellini, a graça e fecundidade de Rossini e Donizetti; porque não hão de esses interpretes eloquentes de Verdi e Meyerbeer, impôr o seu voto, dar a sua opinião segura em assumptos que são seus, e que elles veem abandonados aos que não são do seu fóro?

Não havia um jornal de musica, não havia um campo proprio para este ameno combate! — E' isto que o TROVADOR tentou remediar.

TROVADOR pois, já que aventurámos o nome, é o jornal que vamos publicar. A sua origem fica demonstrada nas linhas que procedem, o seu fim deprehende-se igualmente dellas. Uma necessidade deulhe a origem; e seu objecto, é preencher essa lacuna, vir em auxilio dessa necessidade.

Buscámos o seu nome n'um dos primores de Verdi, do mestre que neste momento occupa a attenção da Europa, aquelle que agora impunha o sceptro, o de maior reputação; como se occupa, principalmente, de assumptos lyricos, achâmos que o trovador, que dantes cantava ao som da lyra, era o titulo mais proprio para a nossa folha.

Porém nem só deste objecto tratará ella; é mister variar o seu interesse, e tornal-a o mais aprasivel, sem a sacrificar a um unico objecto de que podesse resultar a monotonia. Assim pois, O TROVADOR conterá: Analyse das Operas, Revista de Theatros, Juizo dos auctores, cantores e actores, Poesia, Musica, Romances, Biographias, Modas etc.

DA NECESSIDADE E CONVENIENCIA D'UM JORNAL MUSICAL EM LISBOA.

QUANDO em um paiz o gôsto pela musica se acha tão desenvolvido quanto actualmente entre nós, quando esta arte se torna não sómente um simples prazer, mas tambem uma necessidade, é bem manifesta a utilidade que deve resultar d'uma publica-

MAIO — 12 — 1855.

Figura 1. Primeiro número do periódico *O Trovador* (12 de Maio de 1855).

primeira vez claramente definidos e subtraídos, em parte, às ambiguidades que tinham dominado até então. Podemos, por isso, partir deste artigo para fazer um rápido excurso sobre a música na imprensa lisboeta da primeira metade do século XIX, considerando a fase inaugurada pelo *Trovador* como ponto de chegada, embora ainda não definitivo, de um percurso gradual que se tinha feito nas décadas anteriores.

Em primeiro lugar, deve dizer-se que, relativamente às primeiras décadas do século XIX, podemos falar apenas de música na imprensa e não de jornais especializados de música, visto que Lisboa não dispunha deste tipo de periódicos. Todavia, a música e, em especial, o teatro de ópera encontram frequentemente espaço nos artigos dos jornais da época. Da mesma forma, apenas podemos falar de crítica musical numa acepção muito ampla, isto é, como qualquer intervenção, reflexão e informação sobre assuntos musicais publicada em jornais e revistas da época e, como tal, num sentido algo diferente do actual.

Parece, de resto, evidente que, assim como para outros contextos ocidentais, o que hoje consideramos como crítica musical se foi delineando e afirmando em Portugal durante o século XIX através de esporádicas tentativas e graduais aproximações, em paralelo com as transformações da sociedade daquele tempo. Por um lado, o aumento da alfabetização fez crescer o número dos leitores em geral. Por outro lado, vários aspectos de âmbito musical — a difusão do diletantismo, o público, as editoras musicais, a multiplicação de eventos musico-teatrais e de concertos e, em outras palavras, a formação e a consolidação de um mercado musical — foram elementos que adquiriram uma dimensão de modernidade no século XIX e que parecem determinantes para a definição e estabilização de uma prática cultural como a da crítica musical. Consequentemente, contribuíram também para a afirmação e a formalização da figura profissional do crítico musical e do seu papel, mais ou menos estável, no âmbito da oferta geral jornalística e editorial.

Partindo desta premissa, e tendo em conta os limites deste trabalho, irei assinalar apenas alguns artigos da imprensa lisboeta, tentando utilizá-los como ponto de partida para algumas reflexões, por exemplo, acerca da relevância que vai adquirindo, também a nível musical, a chamada "opinião pública". Como é evidente, essa relevância é um pressuposto determinante para a afirmação da própria crítica musical[2].

[2] Como é notório, existe uma vasta e interessantíssima literatura sobre o tema da opinião pública e as suas transformações na época; neste texto, refiro-me apenas à sua acepção origi-

O primeiro destes documentos é um artigo sobre o Teatro de São Carlos que apareceu no *Martello Politico: Jornal de Opposição* de 23 de Janeiro de 1822, um periódico que poderíamos definir como reacionário, muito crítico em relação à Revolução Liberal e, como evidencia o seu nome, votado quase exclusivamente a assuntos políticos. Trata-se de um violentíssimo ataque aos italianos, no contexto da Lisboa da época, identificáveis *tout court* com as companhias italianas do Teatro de São Carlos, descritos do seguinte modo:

> Uma cáfila de mizaraveis Italianos, talvez acoçados da fome, e da mizeria deixão sua patria, seus parentes: e esquecendo-se da dignidade da sua natureza, esquecendo-se de que são homens, com os olhos fitos no interece, vem a nossa casa derrancar os costumes, exercer o triste papel de Comico: esta canalha com seus dramas, com seus afagos, com gestos indecentes accendem no peito de Jovens portuguezes chamas pecaminozas: sua musica languida, sua danças lascivas acabão de Perverter tudo, dão nova força a suas tenções dannadas. As comicas, estas vis arpias, fazem galla de mostrar ao publico aquilo, que a decencia, que a honra obriga a esconder.

Estávamos em plena Primeira Revolução Liberal quando, como é notório, foi abolida em 1821 a censura prévia, determinando a multiplicação de jornais e publicações[3]. Não houve porém nenhuma revista especializada de música: isto porque, numa fase histórica tão difícil e conturbada, é sobretudo a política a ocupar o jornalismo. Mas ao mesmo tempo é interessante ver como, num momento em que tudo se torna política, tal acontecia também em relação à reflexão sobre música: no artigo, de facto, o ataque ao teatro italiano pretende ser sobretudo uma crítica ao governo liberal, como se percebe através da seguinte conclusão:

> [...] ora, pregunto eu, poderá um tal espetaculo formar o genio, o caracter de um povo Rei; ou antes tende elle a mudar um povo de heroes n'um bando de alambicados maricas? Portuguezes, acreditai-me, a liberdade não medra nos braços da lascivia; ella quer para seu encosto costumes austeros,

nária, formulada no contexto das crises dos regimes absolutistas como opinião e maneira de pensar colectiva, assim como à função de controle que ela começou a exercer no âmbito das sociedades modernas.

[3] Francesco ESPOSITO, «Lisbona 1822: La vita musicale attraverso la stampa periodica», *Revista Portuguesa de Musicologia* 10 (2000), pp. 31-81.

> frugalidade, e virtude; por isso bom era que o governo posesse no andar da rua esta canalha, e em seu lugar, estabelece-se um theatro, que fosse a escola da moral, e da saã filosophia.

O artigo utiliza efectivamente um ponto fraco, uma contradição patente em muitos dos líderes liberais de 1820 que invocavam com ênfase um ideal de teatro moralizador, pedagógico e patriótico afirmando, por exemplo, a necessidade de um teatro realmente nacional. No entanto, na prática, não conseguiam privar-se, nem privar a elite da capital, do seu espectáculo favorito, a ópera italiana, embora esta parecesse estar nos antípodas dos ideais proclamados: é ao Teatro de S. Carlos que o governo reserva as maiores atenções e os maiores subsídios com a circunstância agravante de não conseguir garantir o seu regular e satisfatório funcionamento[4]. Isto acontecia por causa de um defeito originário, isto é, do facto de o Teatro de São Carlos ser, ao mesmo tempo, teatro privado mas com funções de teatro de estado, então irrenunciável lugar de representação e auto-representação das elites e do poder: por esta razão, o governo, cujo papel se limitava à escolha da sociedade empresária e à manutenção da ordem pública, não conseguia exercer uma função efectiva de orientação nem de controle. Na urgência de não privar a cidade do seu espectáculo favorito, deixava-o, muitas vezes, nas mãos de empresários sem escrúpulos e de escassa confiança com o resultado, frequente naqueles anos, do seu encerramento durante longos períodos de tempo ou do baixo nível das representações[5]. Por isso, sobre o assunto «teatro italiano», as críticas ao governo vinham também dos jornais favoráveis às ideias liberais e ao novo curso revolucionário.

É o que podemos ver, por exemplo, num outro extenso artigo, publicado na primeira página da *Gazeta de Portugal* de 6 de Dezembro de 1822, que comenta a difícil situação da nova empresa do Teatro de São Carlos naquele ano. O artigo — com uma linguagem irónica, citações da literatura italiana e utilização de termos italianos evidentemente usuais para o público do jornal e do teatro — depois de ter ironizado sobre a pouco transparente atribuição da empresa do teatro, que o jor-

---

[4] *Ibidem*.

[5] Francesco ESPOSITO, *«Um movimento musical como nunca houve em Portugal»: Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, Lisboa: Colibri – CESEM, 2016, em particular p. 77 sq.

nalista chama de São Cardos, e sobre a ineficácia das medidas governamentais pontualmente e impunemente desatendidas pela empresária Bruni, lamenta a incapacidade de pôr em cena espectáculos de ópera acabando ironicamente assim:

> Ah, Teatro de S. Carlos, eras em outro tempo um logar de reunião para os Politicos, para os amadores, para os amigos, para os amantes, para os apaixonados de boas gargantas e de boas pernas — agora estás aberto por todas as ilhargas. E quem te abrirá?



Sexta feira 6. Dezembro de 1822.

GAZETA DE PORTUGAL.

En affaires politiques, il y a deux manieres de tirer parti de son talent: les uns cherchent à se faire acheter; les autres à servir loyalement la chose publique. Le premier moyen est le plus expéditif; le second est le plus honorable; peut-être, à tout prendre, est-il le plus sur.
J. B. Say.

N.° 133

Em negocios politicos ha dois modos de tirar partido dos talentos: uns só procuram vender-se; os outros servir lealmente a causa pública. O primeiro meio é o mais expedito; o segundo mais honroso; quiçá, tomado tudo em conta, será tambem o mais seguro.

LISBOA 6 DE DEZEMBRO.

TEATRO DE S. CARLOS.

Ma qual si debbia di lor due preporre,
Vario, e discorde il vulgo in se discorre.
Tasso.

A quem se deve pois dar credito? pergunta o Povo de Lisboa. A' *Signora Bruni* (que vos impinge mesmo no meio da bochecha um avizo, que faz ir até os surdos ouvir as recitas do Teatro de *são cardos*) ou ás Portarias do Governo do *Diario das Portarias*? O *relis* objeto da separação ou Sr. Hilberat, e a Sr.ª Bruni, abrindo com certas condições, as suas portas a quem pagar. As condições, pouco mais ou menos, são as de se abrir em todos os dias do costume, desde a Pascoa de 1822 até ao Entrudo de 1823: os dias do costume da abertura do Teatro de S. Carlos, teem sido atégora, Domingos, Segundas, Quartas, e Sextas feiras; e vai dahi a *Senhora Bruni* não abriu anteontem; e não tem aberto muitos dias do costume, ¿a quem se ha-de pedir a responsabilidade da falta desta abertura? A atual empreza não tem fiança. A *Signora Bruni* não abre senão quando quizer; porque ela mesmo diz no Teatro, e os Cantores mudos a verem dar saltos mortaes! .... Ah Teatro de S. Carlos, eras em outro tempo um logar de reunião para os Politicos, para os amadores, para os amigos, para os amantes, para os apaixonados de boas gargantas e de boas pernas — agora estás aberto por todas as ilhargas. E quem te abrira?

Continuar-se-á.

Quartel General na Calçada das Necessidades 5 de Dezembro de 1822.

Oficial Superior do dia para ámanhã, o Sr. Maior do Regimento de

Figura 2. «Teatro de S. Carlos», *Gazeta de Portugal* (6 de Dezembro de 1822).

O teatro italiano estava no centro da vida sócio-mundana da época e, como tal, no centro das atenções dos cronistas lisboetas durante todo o período examinado, como sucederia, de resto, ao longo de todo o século. Na imprensa da segunda e terceira década encontramos, além das

críticas sobre a sua administração, também algumas recensões de espectáculos, geralmente na secção da crónica: são escritas quase sempre por jornalistas não especializados, limitando-se, na maior parte dos casos, a fazer o resumo do enredo da ópera e a dar conta de como correu o espectáculo, referindo no máximo quais os cantores que foram mais ou menos apreciados.

Podemos ter uma ideia do teor destes artigos lendo, por exemplo, o que diz respeito à estreia de *Egilda di Provenza* — uma das raras óperas italianas escritas por músicos portugueses, neste caso João Evangelista Pereira de Costa — publicado n'*O Constitucional* de 29 de Janeiro de 1828:

> Principiando pela sinphonia, nota-se que é um tanto extensa, porém bella. – A cavatina d'Eurico (o senhor *Montresor*) é por elle muito bem desempenhada, não sendo ella grande cousa. – A cavatina de Raimondo (o senhor *Cartagenova*) é assaz bella, e a cabaleta = *Or non manca &c* = é bem executada. A cavatina da heroina do drama (a senhora *Varese*) é bem escripta e bem executada. [...] Tanto Egilda como Fernando desempenham muito bem o seu dueto; mas Fernando executa melhor que Egilda o adagio = *Quando la reggia ingombra &c* =, e Egilda melhor que Fernando o allegro = *Vanne d'un cor costante &c* = [...].

Este texto — que continua assim praticamente por quase duas páginas, reduzindo a análise apenas à oposição entre «belo/não belo, bem desempenhado/mal executado» — permite todavia verificar como, numa conjuntura histórica difícil que verá em breve a sua rápida evolução no regime totalitário de D. Miguel e depois numa guerra civil, existem já algumas tentativas de envolver a opinião pública nas controvérsias musicais. A partir desta recensão à *Egilda di Provenza* inicia-se, de facto, uma querela entre João Evangelista, segundo maestro do Teatro de São Carlos, e Saverio Mercadante, prestigiado compositor italiano e director do teatro italiano de Lisboa naqueles anos, que incluiu a publicação de uma série de artigos e panfletos[6].

O artigo de comentário ou de crítica de um espectáculo de música começava portanto a tornar-se uma arma nas polémicas e guerras entre empresários e cantores ou, como neste último caso, entre dois mem-

[6] Ver Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: Historia e bibliographia da musica em Portugal*, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 1, pp. 355 sq.

bros da mesma companhia do teatro. Trata-se, a meu ver, de um sinal da importância que ia adquirindo o que hoje chamamos "opinião pública", entidade que é invocada como árbitro *super partes* nas controvérsias músico-teatrais, mas que só virá a tornar-se um elemento realmente determinante no contexto de um liberalismo definitivamente adquirido e, portanto, em relação a Portugal, apenas a partir do reinado de D. Maria II (1834-1853).

É bem ilustrativo, por exemplo, o comunicado dos «antigos» coristas do Teatro de São Carlos, publicado no jornal *A Revolução de Setembro* de 12 de Outubro de 1842, que se inicia assim:

> Os antigos choristas escripturados pela empreza do Real Theatro de S. Carlos, tendo-se esmerado em agradar ao respeitável publico [...] julgam do seu dever dar lhe uma respeitosa satisfação sobre algum defeito, que se fez sensivel na peça — Roberto do Diabo — quando foi na noite de Domingo 9 do corrente á scena; e em que por menos bem informado, e esclarecido o meretissimo Sr. Inspector do theatro fulminou contra elles a não merecida pena de prizão, reputando-os causa motora da quebra d'armonia, que então se realizara; deixando-se por ventura olvidar pelas imputações que a empresa espalha.

O facto, na verdade singular, é que estes coralistas foram presos por um reato artístico («quebra de harmonia»), ou seja, por terem desafinado. Isto porque, segundo o Inspector dos Teatros, estando eles preocupados com a admissão de novos coralistas que podiam ameaçar a segurança do seu posto de trabalho, tinham sabotado o espectáculo tentando fazer recair a culpa na inexperiência dos novos cantores[7]. Não vou

[7] O retomar de uma velha prática, já documentada em Portugal no Antigo Regime, de poder aplicar penas de prisão aos artistas a fim de os obrigar a respeitarem os contratos, é oficializada em 1837 através do decreto de 5 de Agosto, que atribuía esse poder ao Inspector dos Teatros (cf. Joaquim Oliveira Carmelo ROSA, «"Essa pobre filha bastarda das Artes"»: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999), pp. 37-38, assim como Manuel Carlos de BRITO, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, p. 95). Essa prática parece ter sido mais aplicada no período cabralista quando, por exemplo, «um grupo de actores do D. Maria II se recusou, a certa altura, a representar, tendo sido obrigado a regressar ao teatro sob prisão» (Maria de Lourdes Costa Lima dos SANTOS, *Intelectuais portugueses na primeira metade de oitocentos*, Lisboa: Presença, 1988, p. 199). Entre os numerosos episódios que a documentam limito-me a assinalar aqui o que envolveu a soprano Isabella Fabbrica, encarcerada porque se tinha recusado a cantar na noite de 19 de Julho de 1835 (cf. Mário MOREAU, *O Teatro de S. Carlos: Dois séculos de história*, Lisboa: Hugin, 1999, vol. 1 p. 57), e o que teve como protagonista em 1856 o violinista e coreógrafo Saint-Léon, que protestava pela falta de

entrar nos complexos pormenores desta polémica, que deixa entrever como a reacção corporativista se estava a tornar a arma de defesa habitual dos músicos portugueses da época, limitando-me apenas a sublinhar o facto de os coralistas chamarem em sua defesa a "opinião pública", definindo-a como «primeiro sustentaculo da vida civil» e concluindo com o pedido de «justiça na opinião publica, que respeitam, já que a empreza lhe nega com imputações infundadas e graciosas».

Aproximadamente vinte anos depois da querela Mercadante-Evangelista, o contexto modificou-se profundamente, não porque fosse um período politicamente tranquilo, mas porque no âmbito do liberalismo, a luta política, em alguns casos acérrima, utilizava em pleno os meios de formação e influência da opinião pública tais como, por exemplo, os chamados clubes, as outras numerosas associações e, sobretudo, a imprensa[8]: estamos perante a afirmação de um dos elementos peculiares das novas sociedades ocidentais que pressupõe a configuração de um espaço situado entre a esfera privada e o estado, ou seja uma «esfera pública burguesa [...] concebida num primeiro momento como a esfera dos privados reunidos como público»[9] e que, evidentemente, podia desenvolver-se e tornar-se central apenas no contexto de uma ideia de estado como a do liberalismo oitocentista.

É interessante constatar como a opinião pública, através dos jornais, era frequentemente chamada em causa nas polémicas musico-teatrais como sucedeu, por exemplo, com as longas lutas entre os empresários e as orquestras da cidade que caracterizaram o reinado de D. Maria II[10]. Um exemplo foi a campanha contra a Associação Música 24 de Junho, associação dos instrumentistas das orquestras lisboetas, desenvolvida pela *Revista Universal Lisbonense: Jornal dos interesses physicos, moraes e litterarios por uma sociedade estudiosa.* Esta parece ter começado com

---

pagamento das suas remunerações e que foi objecto de uma punição análoga (*O Rigoleto*, 1 de Março de 1856). Sobre o episódio que envolveu os coralistas em 1842 ver Francesco ESPOSITO, «Controllo monopolistico e strategie protosindacali: Le iniziative dell'Irmandade de Santa Cecília nella Lisbona liberale (1833-1853)», *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* 17 (2011), pp. 119-146.

[8] Francesco ESPOSITO, «L'età "farrobiana": Caratteristiche e tendenze della vita musicale della Lisbona liberale (1833-1853)», *Confluenze, Rivista di Studi Iberoamericani* II/2, (2010), pp. 254-271.

[9] Jürgen HABERMAS, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Roma-Bari: Laterza, 2002, p. 33; orig. alemão, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft,* Neuwied: Luchterhand, 1962.

[10] F. ESPOSITO, «Controllo monopolistico» (v. n. 7).

um irónico artigo, com o título *Orchestra Chronométrica*, publicado no número de 23 de Maio de 1844, que começa assim:

> Quem tiver o seu relogio errado poderá acertal-o pela ultima arcada de rebeca de S. Carlos a 31 do corrente: — quando esta arcada soar, é meia noite em ponto. Todo o instrumental se levantará como um só musico deixando embora Madame Rossi com a bocca aberta na primeira syllaba de um *pietá*, ou Madame Mabilli com um de seus pés de sylphide no ar. A explicação d'este nunca visto phenomeno, d'esta rarissima conformidade entre instrumentistas, eil-aqui: a orchestra d'este theatro é justa pela empreza aos mezes, e o seu mez acaba no sexagesimo minuto depois das onze horas da noite de 31.

O problema era que os músicos do Teatro de S. Carlos tinham dado um *ultimatum* ao empresário: ou ele lhes pagava os ordenados em atraso ou eles deixariam de tocar depois do fim do mês. Trata-se de facto da primeira demonstração de força da Associação Música 24 de Junho que, pouco depois, conseguirá ver reconhecidos os próprios direitos e fazer cair a empresa do teatro italiano[11]. Obviamente é apenas um dos muitos artigos a favor ou contra as diferentes posições, e que parece mostrar claramente que chegámos a uma altura em que o peso adquirido pela opinião pública no campo musical, juntamente com a constituição de um moderno mercado musical, começa a fornecer alguns dos pressupostos que irão legitimar também os artigos de crítica musical.

A este propósito, deve-se sublinhar igualmente a grande difusão na sociedade da época de um género de jornais, os chamados "jornais de recreio e instrução", que tinham o objectivo altamente civilizador de "instruir agradando" o novo público de leitores, de acordo com a fórmula de Herculano de pôr «mel na borda do vaso para beber o remédio»[12].

Os artigos sobre assuntos musicais nestes periódicos, às vezes traduções de peças de jornais estrangeiros análogos, versam sobre os mais variados temas, sempre com o intuito de instruir os leitores e, sobretudo, as leitoras, segundo uma ideia de divulgação pedagógico-instrutiva que iremos encontrar também nos primeiros jornais especializados em música e nas primeiras tentativas de fazer alguma verdadeira crítica musical. Nos jornais de recreio e instrução temos, por

[11] *Ibidem.*

[12] M. SANTOS, *Intelectuais portugueses* (v. n. 7), pp. 166-167.



488 REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE.

te do direito, porque prevemos a resposta que não é difficil. A carta constitucional affiança a inviolabilidade do segredo das cartas do correio, mas não faz menção dos bilhetes e muito menos em verso pendurados ás pernas dos pombos.

UMA CANTORA VOLATILISADA.

2973 Por participação telegraphica recebida aqui do Porto no domingo ultimo dava o theatro da cidade heroica a consternada noticia de se lhe haver sumido não sabia como, nem onde, nem por quê a sua dilectissima prima-donna Madame Olivier: em consequencia do que foi logo mandada para a supprir Miss Albertini. Em boa hora partisse esta que não vá subverter-se por alguma nova escotilha.

Segundo uma carta, que do Porto nos escreve *uma dilettante de S. João*, dizem uns por lá que a immortal cantora morrêra; outros que se retirou para uma casa de campo, onde está preparando em segredo uma peça nova; outros emfim que se embarcára secretamente para Paris. Se o tempo não desslindar o caso, vamos ter alguma seita de *olivieristas* como já tivemos de sebastianistas.

UMA DAMA COM UM THEATRO ÁS COSTAS.

2974 A progressiva retirada de cantoras de S. Carlos fez com que a final todo o pêso das operas, que haverá até ao fim d'este mez, assesse a cair sobre a muito amavel e condescendente Madame *Rossi Caccia*: que hoje faz lembrar, *mutatis mutandis*, o S. Francisco do andor na antiga procissão dos terceiros, aguentando com um braço robusto a egreja inclinada e de boa cara: o que é certo, é que se a ella accresceu um trabalho com que nenhuma outra poderia, e que não é demasiadamente pago pela addicção de dez moedas por cada noite, que representar fóra da obrigação da sua escriptura, o publico amante da boa musica lucrou infinitamente. Madame *Rossi* poderia cantar 365 noites por anno diante dos mesmos ouvintes, e colher em dia de S. Silvestre os mesmos applausos, que houvesse recebido em dia de anno bom.

Será logo outra boa nova para os nossos leitores o saberem, que não obstantes os convites e promessas que de alguns theatros estrangeiros se lhe haviam feito, Madame *Rossi* está escripturada para o nosso até 1846.

ORCHESTRA CHRONOMÉTRICA.

2975 Quem tiver o seu relogio errado poderá acertal-o pela ultima arcada de rabeca de S. Carlos a 31 do corrente: — quando esta arcada soar, é meia noite em ponto. Todo o instrumental se levantará como um só musico deixando embora Madame Rossi com a bocca aberta na primeira syllaba de um *pietà*, ou Madame Mabilli com um de seus pés de sylphide no ar. A explicação d'este nunca visto phenomeno, d'esta rarissima conformidade entre instrumentistas, eil-aqui: —

A orchestra d'este theatro é justa pela empreza aos mezes, e o seu mez acaba no sexagesimo minuto depois das onze horas da noite de 31: se o espectaculo durasse um segundo mais, decidiu (como geralmente se diz) o chefe da conjuração musica, que lhes haviam de pagar todo o mez de junho: ora como é evidente que um segundo não constitue um mez de junho, a empreza decidiu o contrario, insistindo em que assim como os dias theatraes differem dos civis em se comporem só de noites, assim as noites theatraes se não reputam acabadas senão quando acaba o espectaculo. Foi uma lucta entre dois corpos fortes: a empreza fundada no senso commum, a orchestra n'uma escriptura de mui problematica legalidade e na mathematica de um relogio: se a orchestra prevalecesse, quem viria a pagar as custas era o publico.

Eis-aqui o de que servem as colligações e os estados no estado.

Nós aconselhariamos á empreza, que se não deixasse atterrar por taes phantasmagorias de resistencias; que pozesse afoitamente em scena o seu projectado espectaculo d'essa noite, acabasse quando acabasse. Se o instrumental a desamparar no meio, não haverá sido culpa sua, nem essa affronta aos espectadores ficará provavelmente impune. E' até de esperar que a auctoridade policial saberá constranger os desertores a voltar para o seu posto, e a terminar um acto a que indubitavelmente são obrigados. Se no dia seguinte se intentasse alguma acção em juizo por parte do instrumental forçado contra a empreza, póde esta estar certa de que em nenhum tribunal do mundo a obrigariam a pagar o que não deve.

PORQUE ESTÁ CAMÕES NA BERLINDA.

2976 Diz-se que se tenciona ordenar á Academia das Bellas Artes de Lisboa — que faça executar em marmore, e de grandeza collossal, a estatua de Camões, riscada pelo lente de esculptura da mesma academia, o Sr. *Francisco de Assis Rodrigues*, para ser imposta, como remate, no alto da frontaria principal (isto é, no alto da ilharga direita) do theatro *agrião*.

Seja-nos licito duvidar da veracidade do boato, emquanto se nos não mostrar o que ha de commum entre Camões e a arte dramatica: — porque as comedias de *Amphitrião* e de elrei *Seleuco*, não cuidamos que haja ahi quem n'as encorpore entre os titulos de gloria do auctor dos Lusiadas. Com egual propriedade o poderiam collocar sobre o hospital dos doidos, por ter escripto umas trovas que se intitulavam *disparates na India*; ou em cima da porta do cemiterio, por ter feito um soneto que principiava —

« Alma minha gentil que te partiste. »

Rematar o theatro portuguez (portuguez, com licença dos italianos) com um poeta épico, deixando no esquecimento Gil Vicente sobre tudo, e ainda depois d'elle, Antonio Ferreira, Jorge Ferreira de Vasconcellos e Antonio Prestes, seria commetter uma injustiça, e deixar á geração seguinte para emendar um êrro do pêso de muitos quintaes, depois, já se sabe, de bem e devidamente chasqueados pelos viajantes e *turistas* estrangeiros, que não deixariam de ir á bibliotheca publica pedir para verem os dramas inéditos de Camões. Que levantem muito embora a Camões uma estatua de marmore ou de bronze, se quizerem e poderem, e que a ponham na praça do seu nome: — outro tanto fizeram, pouco ha, os castelhanos ao seu Camões da novella em prosa, ao seu Miguel de Cervantes: — mas em cima do theatro, seria uma adivinhação de muito mau gôsto.

Confiamos na illustração do Governo de Sua Magestade — que tal se não ha-de permittir, quanto mais determinar.

Figura 3. «Orchestra cronométrica», *Revista Universal Lisbonense* (30 de Maio de 1844).

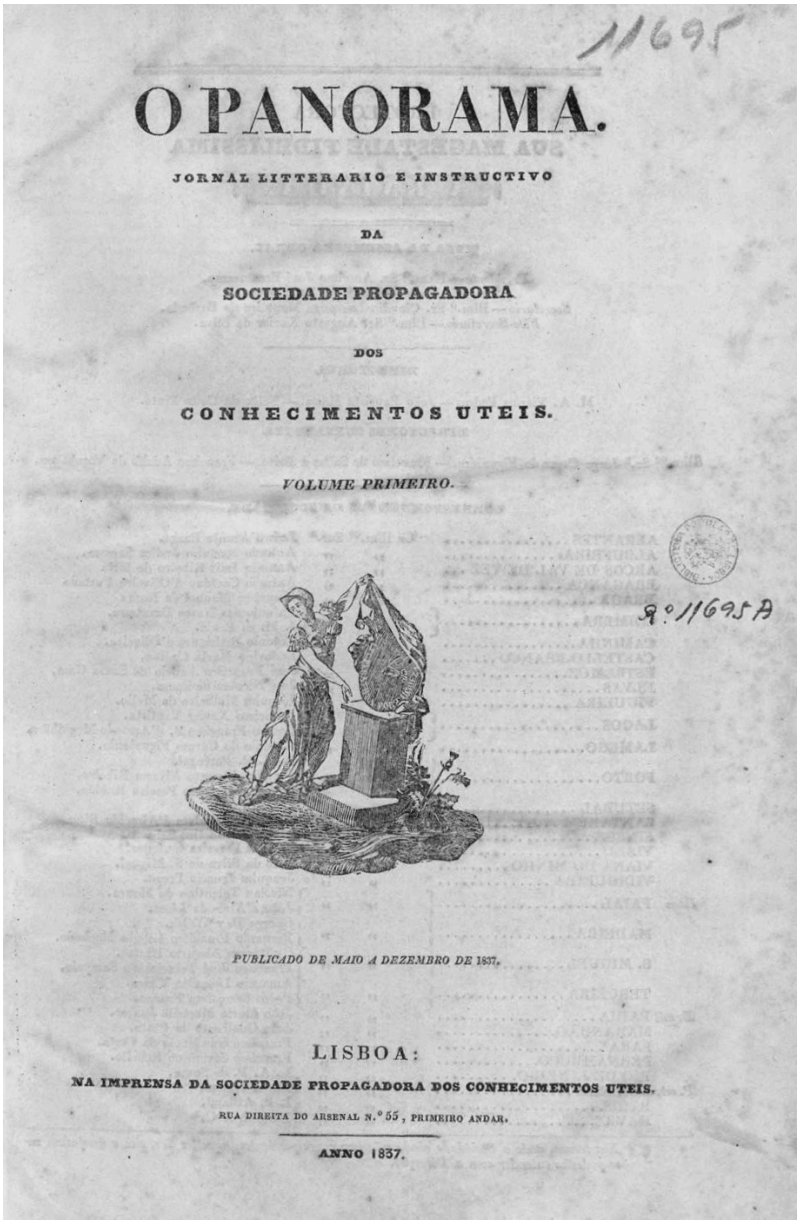


Figura 4. *O Panorama, Jornal litterario e instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Uteis* [dir. Alexandre Herculano], Lisboa, Imprensa da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis (frontíspício do primeiro número de 6 de Maio de 1837).



152 REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE.

ves em officiaes, que iam com elle. Nenhuma balla porém, de mais de vinte que entraram na carruagem, lhe tocou. Os assassinos fugiram correndo e não foram conhecidos.

ACTOS OFFICIAES.

2313 DIARIO do governo de 6 do corrente. — Decreto approvando o contracto da sublocação feita pelo empresario das estradas do Minho a tres cessionarios. Escriptura publica a que se refere o mesmo decreto. Portaria sobre a navegação do rio Douro. Ordem de pagamento do mez de agosto aos empregados dependentes da secretaria do reino, do mez de setembro aos dependentes do ministerio da justiça, e do mez de outubro ás classes inactivas. Venda de bens nacionaes.

Idem de 7 dicto. — Decreto approvando os estatutos que os sublocatarios da estrada do Minho fizeram para se regularem entre si. Venda de fóros e pensões.

Idem de 9. — Portaria elogiando varios directores de alfandegas pelo augmento da respectiva receita. Ordem da armada n.º 33. Portaria providenciando sobre concerto de navios velhos. Venda de fóros e pensões.

FOMENTO PARA AS BELLAS-ARTES.

2314 Do talento e gôsto artistico se S. M. o Sr. D. Fernando alguma coisa dissemos já em o nosso artigo 147.º. As provas d'esse talento e gôsto estavam nas gravuras em cobre, executadas por S. M., de pouca gente conhecidas; e estão aos olhos de todos nas suas obras de architectura no Real Palacio da Penha. Documentos recentes da mesma verdade, se colligiram tambem da sua viagem pela provincia transtagana, da qual se espera, entre outros fructos, a restauração do templo de Diana, em Evora, e a do castello dos Templarios em Thomar.

Sabbado, 11 do corrente, a Academia das Bellas-Artes de Lisboa foi inesperada e graciosamente visitada tambem por S. M. O principal motivo, que o lá attraia, era contemplar um novo quadro que o distinctissimo lente de pintura, o digno traductor de Rafael, o Sr. *Antonio Manuel da Fonceca*, traz entre mãos, para ser apresentado na exposição publica d'este anno. Este quadro representa Enéas, fugindo de Troia incendiada com o pae ás costas; o filhinho pela mão; um pouco atraz a mulher, e logo um séquito de familiares e companheiros seus para o desterro.

Vê-se que o pintor, inspirando-se de Virgilio, sentiu e fez sentir, como elle, todo o sublime terror, toda a profunda compaixão d'aquella immensa catastrophe.

A expressão — dizem-nos — dos rostos, das posturas e dos accessorios dos personagens está achada com um tino, um saber e uma felicidade que maravilham. O fundo, o scenario, a noite, a cidade, o incendio revelariam a mão do mestre, se tantas outras provas a não tivessem já feito conhecida.

Este quadro de grande composição e grandes dimensões, pois tem de altura 13 palmos e 8 e meio de largura, deteve em dilatado e prolixo exame os olhos do Augusto Visitador. O artista mestre foi exhortado pelo artista rei, a concluir quanto antes o seu trabalho, como obra que algum dia virá a ser de grande e merecido credito. Todas as bellezas já expressas e concluidas, ou apenas bosquejadas, ou apontadas foram por S. M. sentidas e explicadas, com uma propriedade e exacção, que admiraram aos peritos circumstantes, e com egual franqueza indicados alguns leves incidentes, em que era possivel, talvez util e porventura necessario, modificar, variar ou corrigir.

Esta visita haverá sido pois de proveito, não só de honra, para o Sr. Fonceca.

PAGA DE ANTIGA DIVIDA.

2315 SENDO um dever de gratidão nacional perpetuar a memoria dos homens beneméritos, que por qualquer modo hajam illustrado a sua patria: Manda Sua Magestade a Rainha auctorisar a Academia das Bellas-Artes de Lisboa, para que, por occasião da obra a que se está procedendo na Estatua Equestre, faça gravar n'aquelle grandioso monumento, e no logar que parecer mais conveniente, o nome do seu insigne auctor, Joaquim Machado de Castro; devendo a mesma Academia intender-se, para esse effeito, com o inspector geral interino das obras publicas, ao qual vae ser expedida sobre este objecto a conveniente ordem. Paço das Necessidades, em 10 de Novembro de 1843. — *Antonio Bernardo da Costa Cabral.*

THEATRO DE S. CARLOS.

NABUCHODONOSOR

Drama-lyrico em 4 partes — Poesia de Solera — Musica de Verdi.

2316 A imparcialidade com que sempre escrevemos, nos obriga a dizer que o exito d'esta opera não foi brilhante em S. Carlos. A sua bem adquirida fama nos theatros lyricos d'Italia não póde sustentar-se no nosso; não porque o publico desconhecesse as grandes bellezas da musica, mas porque talvez a execução não correspondeu dignamente ao grandioso da sua concepção.

A partitura do *Nabuchodonosor* é a primeira, e tem creditos da melhor producção do seu joven auctor. A sua parte melodica tem todo o character religioso e severo que se póde desejar n'um assumpto como este colhido no Velho-Testamento. — A instrumentação é ampla e magistralmente tractada; e ambas fazem ás vezes lembrar as inspirações do *Moysés* de Rossini e a profundidade dos *Martyres* de Donizzetti, outras, os pensamentos de Meyerbeer: a bella *prophecia* no final da 3.ª parte, recorda *Guilherme-Tell*, assim como o coro da 4.ª parte, sem acompanhamento de orchestra, o excellente *miserere* de Zingarelli. Os finaes da 1.ª e 2.ª parte, não são menos bellos; e os córos, que porventura são a parte mais distincta d'esta partitura produzem o melhor effeito.

Foi esta a primeira opera nova ensaiada pelo Sr. Xavier Migóne, que se desempenhou dignamente do seu difficil encargo, coadjuvado pela habilidade da nossa orchestra, que unicamente com septe ensaios levou á scena uma opera tão difficil, que em nenhum theatro porventura teve menos de vinte, e d'algum sabemos onde elles chegaram a trinta.

Silva Leal.

ACADEMIA DE MUSICA.

2317 O grande concerto de segunda-feira (13), em S. Carlos, foi, como era de razão, bem recebido do publico: 230 artistas, entre os quaes estavam os mais distinctos da companhia, desempenharam diversas peças de musica, vocal e instrumental, que foram quasi todas applaudidas, distinguindo-se entre todas a simphonia do *Guilherme Tell*, a cavatina da *Somnam*

Figura 5. Artigo de Silva Leal sobre a representação do *Nabucco* no Teatro de S. Carlos na *Revista Universal Lisbonense* (16 de Novembro de 1843).

exemplo, artigos sobre as principais características da música, sobre alguns instrumentos, sobre anedotas relacionadas com músicos famosos e, frequentemente, sobre o enredo ou as obras literárias que estavam na origem dos libretos das óperas que iriam ser postas em cena no Teatro de São Carlos (além dos dramas representados nos outros teatros da cidade). Porém, pouco a pouco, alguns destes jornais associam cada vez mais o carácter pedagógico-instrutivo à atenção à actualidade e, no caso da música, inserem algumas crónicas dos espectáculos que estiveram em cena em Lisboa na época. É o caso, por exemplo, da *Revista Universal Lisbonense* onde se encontram frequentemente recensões às actividades dos teatros da cidade, também neste caso escritas principalmente por intelectuais apaixonados pela música e, por isso, ainda não críticos musicais especializados, como no caso das muitas realizadas pelo dramaturgo Silva Leal.

Ao sucesso destas publicações podemos juntar também o dos chamados "folhetins", género de artigos (cujo modelo era sempre francês) colocados na parte inferior da página de um jornal e que frequentemente, na crítica social ao gosto e às modas do tempo, acabavam por comentar acontecimentos e modas musicais, geralmente relacionados com o mundo da ópera como, por exemplo, os numerosos textos escritos desde 1847 por Lopes de Mendonça no jornal *A Revolução de Setembro*[13].

Em torno dos anos 40 tinham começado a aparecer também, no campo jornalístico, alguns técnicos que, se ainda não se podem considerar verdadeiros críticos, são todavia músicos profissionais. Um elemento determinante para esse facto parece ser a tentativa da reforma teatral de Almeida Garrett e a instituição da Inspecção Geral dos Teatros, por ele presidida até 1841[14]. Neste âmbito surge o *Jornal do Conservatório* (e depois a *Revista do Conservatório Real de Lisboa*) que, apesar de mais centrado sobre o teatro declamado e sobre as activi-

[13] João Luís Meireles Santos Leitão da SILVA, «O diário *A Revolução de Setembro* (1840-1857): Música, poder e construção social de realidade em Portugal nos meados do século XIX» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2006).

[14] A este respeito remete-se para os trabalhos de Luísa Cymbron e de Joaquim Carmelo Rosa que se ocupam deste organismo no âmbito do teatro italiano e do conservatório (Luísa CYMBRON, «A ópera em Portugal (1834-1854): O sistema produtivo e o repertório nos Teatros de S. Carlos e de S. João» (diss. de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1999), em particular pp. 103-142; assim como J. C. ROSA, «"Essa pobre filha"» (v. n. 7), em particular pp. 28-46.

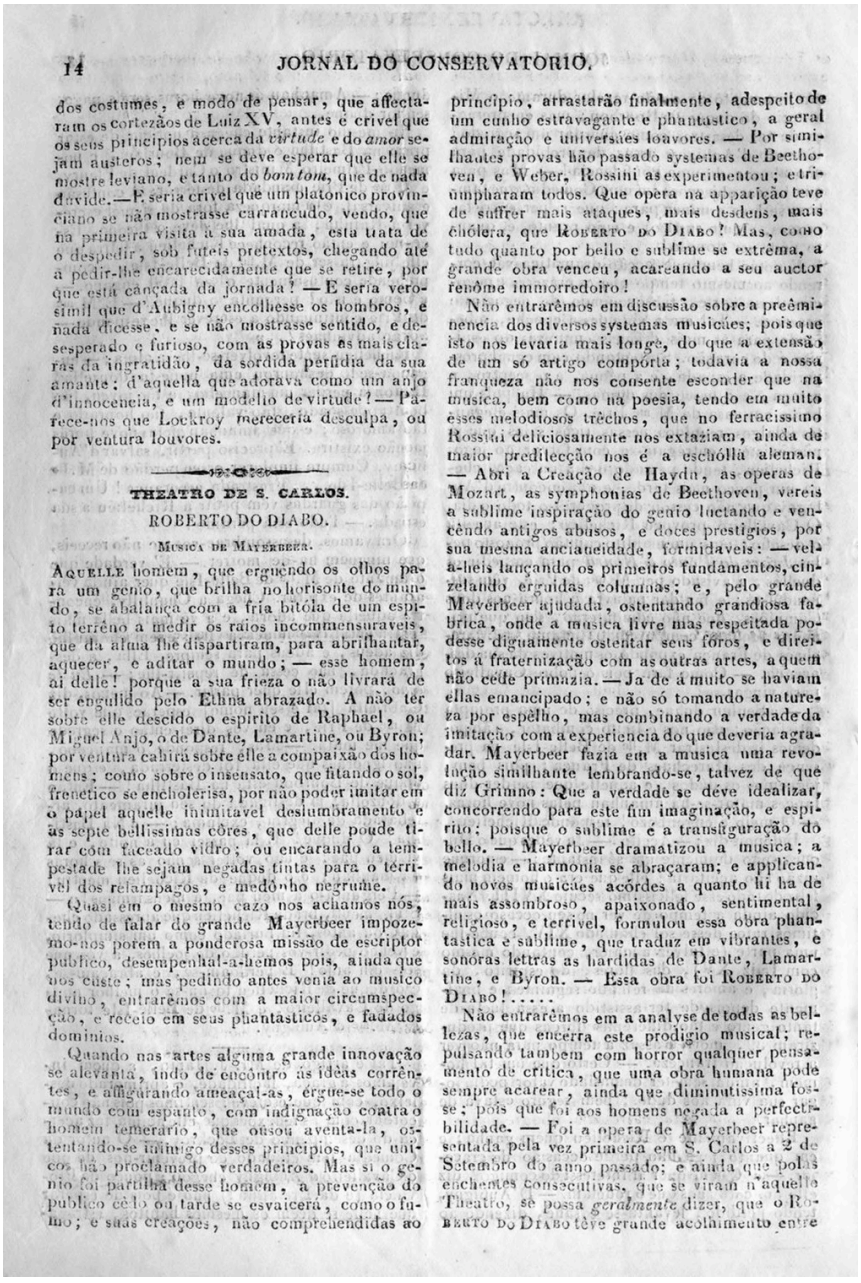
dades do conservatório, na sua secção *Chronica Theatral* relata também as produções do teatro italiano. Algumas vezes aparecem neste jornal amplos artigos e recensões de espectáculos em cena no Teatro de S. Carlos que revelam todavia uma atitude análoga à dos jornais de recreio e instrução, na tentativa de explicar, por exemplo, as obras de mais difícil compreensão pelo público lisboeta, como no caso das de Meyerbeer, ou de o educar para um repertório diferente do relacionado com a habitual e hegemónica ópera italiana.

É neste contexto, e presumivelmente com as mesmas preocupações, que aparece no *Diário do Governo* de 5 de Janeiro de 1839 um artigo dedicado ao *D. Giovanni* de Mozart, na véspera da sua primeira representação em Lisboa durante a administração do teatro por parte do conde de Farrobo. No panorama da imprensa lisboeta, esta parece uma das poucas excepções devido a uma conjuntura muito especial: consciente da importância do evento e de um público não acostumado a este repertório, o autor desta página preocupa-se, não só em explicar o enredo e o valor da ópera, mas também em salientar as características musicais das suas diferentes partes[15].

Chegamos então neste período a uma fase histórica na qual começa a consolidar-se um mercado direccionado para os melómanos que justifica a criação de periódicos especializados em música e teatro, como se pode ver no Anexo I (*Lista dos principais periódicos músico-teatrais lisboetas entre 1837 e 1856*). Trata-se, com algumas excepções, de jornais de breve existência que, se inicialmente se concentram sobre assuntos relacionados com o teatro, pouco a pouco começam a contemplar também outras formas de espectáculo, em especial a frenética actividade das chamadas "filarmónicas", isto é, das associações de concertos de amadores que proliferavam na altura na capital portuguesa[16]. Verifica-se também a crescente participação no campo jornalístico dos músicos profissionais lisboetas que, de modo análogo ao que acontecia noutros sectores da vida musical, parecem começar, por volta de meados do século, a tentar sair da uma tradicional "invisibilidade" na vida

[15] O estudo da partitura lisboeta desta ópera utilizada no S. Carlos leva Luísa Cymbron a formular a hipótese que este artigo foi realizado por um técnico, provavelmente um músico de referência de Farrobo, que conhecia bem a ópera por a ter já provavelmente ouvido no estrangeiro; cf. Luísa CYMBRON, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX, ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa: Colibri-CESEM, 2012, pp. 271-306 .

[16] F. ESPOSITO, «*Um movimento musical*» (v. n. 5), em particular o capítulo «A hipertrofia diletantística da época farrobiana: As associações filarmónicas».



14 JORNAL DO CONSERVATORIO.

dos costumes, e modo de pensar, que affectaram os cortezãos de Luiz XV, antes é crivel que os seus principios acerca da *virtude* e do *amor* sejam austeros; nem se deve esperar que elle se mostre leviano, e tanto do *bom tom*, que de nada duvide.—E seria crivel que um platonico provinciano se não mostrasse carrancudo, vendo, que na primeira visita á sua amada, esta trata de o despedir, sob futeis pretextos, chegando até a pedir-lhe encarecidamente que se retire, por que está cançada da jornada! — E seria verosimil que d'Aubigny encolhesse os hombros, e nada dicesse, e se não mostrasse sentido, e desesperado e furioso, com as provas as mais claras da ingratidão, da sordida perfidia da sua amante; d'aquella que adorava como um anjo d'innocencia, e um modelo de virtude? — Parece-nos que Lockroy merecería desculpa, ou por ventura louvores.

THEATRO DE S. CARLOS.

ROBERTO DO DIABO.

Musica de Mayerbeer.

Aquelle homem, que erguendo os olhos para um genio, que brilha no horisonte do mundo, se abalança com a fria bitóla de um espirito terrêno a medir os raios incommensuraveis, que da alma lhe dispartiram, para abrilhantar, aquecer, e aditar o mundo; — esse homem, ai delle! porque a sua frieza o não livrará de ser engulido pelo Ethna abrazado. A não ter sobre elle descido o espirito de Raphael, ou Miguel Anjo, o de Dante, Lamartine, ou Byron; por ventura cahirá sobre elle a compaixão dos homens; como sobre o insensato, que fitando o sol, frenetico se encholerisa, por não poder imitar em o papel aquelle inimitavel deslumbramento e as septe bellissimas côres, que delle poude tirar com facetado vidro; ou encarando a tempestade lhe sejam negadas tintas para o terrivel dos relampagos, e medonho negrume.

Quasi em o mesmo cazo nos achamos nós, tendo de falar do grande Mayerbeer impozemo-nos porem a ponderosa missão de escriptor publico, desempenhal-a-hemos pois, ainda que nos custe; mas pedindo antes venia ao musico divino, entrarêmos com a maior circumspecção, e receio em seus phantasticos, e fadados dominios.

Quando nas artes alguma grande innovação se alevanta, indo de encontro ás idéas correntes, e affigurando ameaçal-as, ergue-se todo o mundo com espanto, com indignação contra o homem temerario, que ousou aventa-la, ostentando-se inimigo desses principios, que unicos hão proclamado verdadeiros. Mas si o genio foi partilha desse homem, a prevenção do publico cêdo ou tarde se esvaicerá, como o fumo; e suas creações, não comprehendidas ao principio, arrastarão finalmente, adespeito de um cunho estravagante e phantastico, a geral admiração e universáes loavores. — Por similhantes provas hão passado systemas de Beethoven, e Weber, Rossini as experimentou; e triumpharam todos. Que opera na apparição teve de suffrer mais ataques, mais desdens, mais chólera, que Roberto do Diabo? Mas, como tudo quanto por bello e sublime se extrêma, a grande obra venceu, acareando a seu auctor renôme immorredoiro!

Não entrarêmos em discussão sobre a preêminencia dos diversos systemas musicáes; pois que isto nos levaria mais longe, do que a extensão de um só artigo compórta; todavia a nossa franqueza não nos consente esconder que na musica, bem como na poesia, tendo em muito èsses melodiosos trêchos, que no ferracissimo Rossini deliciosamente nos extaziam, ainda de maior predilecção nos é a eschólla aleman. — Abri a Creação de Haydn, as operas de Mozart, as symphonias de Beethoven, vereis a sublime inspiração do genio luctando e vencêndo antigos abusos, e doces prestigios, por sua mesma anciaueidade, formidaveis: — vel-a-heis lançando os primeiros fundamentos, cinzelando erguidas columnas; e, pelo grande Mayerbeer ajudada, ostentando grandiosa fabrica, onde a musica livre mas respeitada podesse diguamente ostentar seus fôros, e direitos á fraternização com as outras artes, a quem não cede primazia. — Ja de á muito se haviam ellas emancipado; e não só tomando a natureza por espêlho, mas combinando a verdade da imitação com a experiencia do que deveria agradar. Mayerbeer fazia em a musica uma revolução similhante lembrando-se, talvez de que diz Grimno: Que a verdade se déve idealizar, concorrendo para este fim imaginação, e espirito: poisque o sublime é a transfiguração do bello. — Mayerbeer dramatizou a musica; a melodia e harmonia se abraçaram; e applicando novos musicáes acórdes a quanto hi ha de mais assombroso, apaixonado, sentimental, religioso, e terrivel, formulou essa obra phantastica e sublime, que traduz em vibrantes, e sonóras lettras as hardidas de Dante, Lamartine, e Byron. — Essa obra foi Roberto do Diabo!.....

Não entrarêmos em a analyse de todas as bellezas, que encerra este prodigio musical; repulsando tambem com horror qualquer pensamento de critica, que uma obra humana póde sempre acarear, ainda que diminutissima fosse; pois que foi aos homens negada a perfectibilidade. — Foi a opera de Mayerbeer representada pela vez primeira em S. Carlos a 2 de Setembro do anno passado; e ainda que pelas enchentes consecutivas, que se viram n'aquelle Theatro, se possa *geralmente* dizer, que o Roberto do Diabo têve grande acolhimento entre

Figura 6. Artigo sobre *Robert le diable* de Meyerbeer no *Jornal do Conservatorio* (13 de Dezembro de 1839).

musical da cidade, neste caso colaborando com alguns periódicos locais[17].

A *Revista Universal Lisbonense* tinha já começado, por um breve período, a partir de Julho de 1844, a incluir entre os seus redatores um músico profissional, o pianista da família real Manuel Inocêncio dos Santos. Aquelas que podemos identificar como sendo as suas intervenções jornalísticas (porque nunca são assinadas) parecem, todavia, sobretudo preocupadas em defender a sua posição de pianista através de uma sistemática denigração dos músicos estrangeiros, encarados como uma ameaça porque apresentavam um pianismo mais moderno e actualizado do que o representado pelos pianistas oficiais da capital, ou seja, por ele próprio e pelo então director do Conservatório de Música Francisco Xavier Migone[18].

Eis como, por exemplo, o anúncio da chegada de Liszt, dado pela *Revista Universal Lisbonense* de 23 de Janeiro de 1845 com o breve artigo «O Deus do piano», se torna um pretexto para um violentíssimo ataque ao pianista do Imperador da Rússia Marchall, cuja culpa era provavelmente a de ter sido o primeiro pianista de nível internacional a apresentar-se com sucesso no teatro de S. Carlos:

> Os que ainda não poderam tornar em si da impressão que geralmente fez nos seus ouvintes o estrondoso Mr. Marchall, este prodígio, não de talento nem de execução musica mas de intrepidez e força herculea com que arcava com o mais forte piano n'um duelo em que o instrumento era sempre victima, e de que o matador saia com as mãos ensanguentadas, aquelles, repetimos, que ainda conservam essa impressão de pesadello, podem, na quinta-feira 23, no *theatro de S. Carlos*, curar-se radicalmente de tão incommodo padecimento ouvindo o maior pianista do mundo, M. LISZT nome a que é impossível accrescentar coisa alguma de elogio [...].

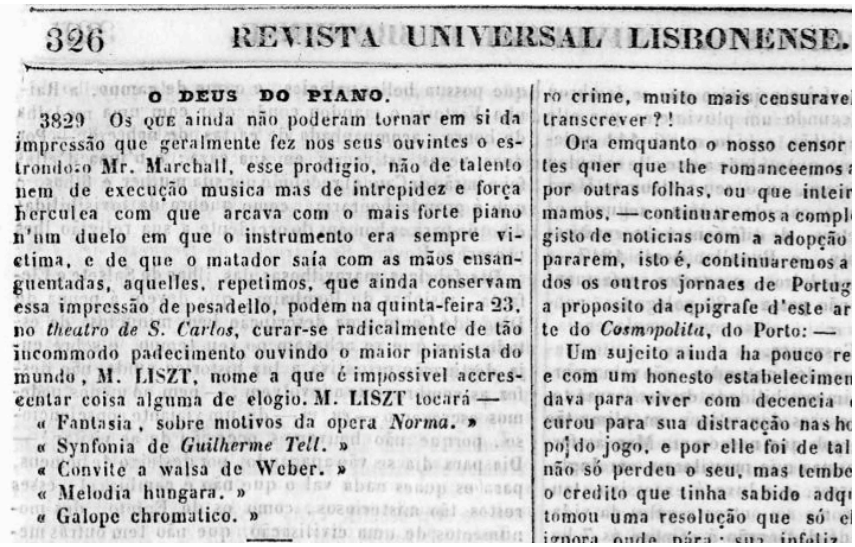
Todavia, nos números seguintes da *Revista Universal Lisbonense* os artigos que presumivelmente estão ligados a Manuel Inocêncio destacaram-se por uma verdadeira campanha jornalística contra Franz Liszt que ficará como o traço mais característico da sua breve carreira jornalística: na impossibilidade de atacar o maior pianista do tempo a nível

---

[17] *Idem, passim*.

[18] Francesco ESPOSITO, «"Liszt al rovescio": La difficile relazione del pianismo portoghese di metà Ottocento con i modelli stranieri», *Quaderni dell'Istituto Liszt* 11 (2011), pp. 93-149 [pp. 108 sq.].

musical, preocupam-se em redimensionar o seu perfil humano, sublinhando os defeitos e a soberba do músico húngaro[19].



326 REVISTA UNIVERSAL LISBONENSE.

O DEUS DO PIANO.

3829 Os que ainda não poderam tornar em si da impressão que geralmente fez nos seus ouvintes o estrondoso Mr. Marchall, esse prodigio, não de talento nem de execução musica mas de intrepidez e força herculea com que arcava com o mais forte piano n'um duelo em que o instrumento era sempre victima, e de que o matador saia com as mãos ensanguentadas, aquelles, repetimos, que ainda conservam essa impressão de pesadello, podem na quinta-feira 23, no *theatro de S. Carlos*, curar-se radicalmente de tão incommodo padecimento ouvindo o maior pianista do mundo, M. LISZT, nome a que é impossivel accrescentar coisa alguma de elogio. M. LISZT tocará —

« Fantasia, sobre motivos da opera *Norma*. »
« Synfonia de *Guilherme Tell*. »
« Convite a walsa de Weber. »
« Melodia hungara. »
« Galope chromatico. »

ro crime, muito mais censuravel transcrever ? !

Ora emquanto o nosso censor tes quer que the romanceemos por outras folhas, ou que inteir mamos, — continuaremos a compl gisto de noticias com a adopção pararem, isto é, continuaremos a dos os outros jornaes de Portug a proposito da epigrafe d'este ar te do *Cosmopolita*, do Porto: —

Um sujeito ainda ha pouco re e com um honesto estabelecimen dava para viver com decencia curou para sua distracção nas h poi do jogo, e por elle foi de tal não só perdeu o seu, mas tembe o credito que tinha sabido adq tomou uma resolução que só e ignora onde pára: sua infeliz

Figura 7. «O Deus do piano», *Revista Universal Lisbonense* (23 de Janeiro de 1845).

Contudo, neste período começamos a encontrar outros músicos que prestam a sua obra na imprensa local como é o caso do trompista José Romano (que «colaborou em diversos periódicos, principalmente semanaes, escrevendo muitos artigos de crítica teatral» e foi proprietário e redactor d'*O Rigoleto*) ou de António Norberto dos Santos Pinto (que, na sua frenética actividade de instrumentista e compositor, encontrava tempo para se dedicar ao jornalismo musical na *Revista dos Espectaculos*), assim como o do já mencionado Emílio Lami (que escrevia também na *Revista de Lisboa*), ou ainda do contestado director do Conservatório de Lisboa Xavier Migone (que em 1856 «começou a publicar uma série de artigos sobre a história da música, intitulando-os "Bosquejo histórico"» no jornal *O Trovador*)[20].

Mesmo assim, tratava-se ainda de casos esporádicos, de tentativas, muitas vezes devidas só à boa vontade e aos interesses de poucos músi-

[19] *Ibidem*.

[20] Ver E. VIEIRA, *Diccionario Biographico* (v. n. 6), vol. 2, respectivamente pp. 263, 177 e 88.

cos, realizadas sem grandes apoios financeiros e sem, por exemplo, aquela ligação entre jornais e editoras musicais ou periódicos e lojas de música, que encontramos na mesma altura em França ou Itália. Como tal, são quase sempre tentativas que acabam rapidamente e que parecem justificar a panorâmica feita por Lami, contida sempre na introdução ao primeiro número de *O Trovador,* sobre o estado da imprensa musical em Lisboa ainda em meados dos anos 50 do século XIX; nela, o músico lamenta ainda a falta de intervenção dos profissionais no campo da crítica musical:

> A critica musical tem estado até hoje entre nós em uma tão deploravel situação que, a não ser um prompto remedio, comprometterá infallivelmente o futuro da arte em o nosso paiz. É na verdade assustador vêr os assumptos musicaes tratados exclusivamente por individuos inteiramente estranhos á arte, os quaes, ainda que sejam movidos por boas intenções, como é de suppôr, não pódem deixar de cahir em gravissimos absurdos nos seus artigos de critica, por isso que lhes faltam os conhecimentos nas questões d'arte[21].

Se a situação descrita, apesar de poucas excepções, corresponde à verdade, o primeiro passo tinha, todavia, sido dado e as características e o lugar da crítica musical em Lisboa pareciam começar a delinear-se com mais clareza. Será todavia necessário esperar ainda alguns anos antes de se concretizarem as condições de mercado que pudessem justificar em pleno a sua função e a sua presença estável na oferta jornalística da cidade, como demonstra também o caso de *O Trovador* que chegou apenas ao seu sexto número. Podemos então concluir este breve excurso sobre a música na imprensa da Lisboa liberal, transcrevendo a descrição do perfil dos "críticos ideais" feita por Lami no mesmo artigo d'*O Trovador*; uma descrição com a qual, apesar da atitude pedagógico-paternalista comum ao jornalismo da época, poderíamos, em parte, ainda hoje concordar:

> [...] nelles existe uma instrução real nas materias de que tratam, um estudo continuo e profundo sobre uma infinidade de questões que a analyse de uma obra póde suscitar, e, finalmente, uma perfeita independencia de idéas a par de um completo desinteresse[22].

[21] *O Trovador* (12 de Maio de 1855).

[22] *Ibidem.*

Anexo I

Lista de alguns periódicos músico-teatrais lisboetas entre 1837 e 1856

O Entre-acto: Jornal dos theatros (A. Garrett: fundação, direcção e redacção)	A. 1, nº 1 (17 Maio 1837) - nº 20 (2 Jul.1837)	Lisboa: Typ. de António José da Rocha, 1837
O Pirata: Jornal recreativo semanal	Nº 1 (4 Ago. 1838) - nº 10 (6 Out. 1838)	Lisboa: Typ. de A.J. de Paula, 1838
O Desenjoativo Theatral: Jornal recreativo, e moral	Nº 1 (1838) - nº 16 (1838)	Lisboa: Imprensa de C.A. Silva Carvalho, 1838
Atalaia Nacional dos Theatros	Nº 1 (28 Jun. 1838) – nº 18 (26 Ago. 1838)	Lisboa: Typ. do Largo do Contador Mor, 1838
Revista Theatral: Jornal d'instrucção e recreio	Nº 1 (3 Fev. 1839)	Lisboa: Imprensa de C.A. da Silva Carvalho, 1839
Jornal do Conservatorio	[1839]-1840	Lisboa: Typ. de Luis Correia da Cunha, [1839]
Revista Theatral: Semanario critico-litterario	Nº 1 (1840) - nº 8 (1840)	Lisboa: Typ. de M. J. C., 1840
A Sentinella do Palco: Semanario theatral	Nº 1 (11 Nov. 1840) - nº 25 (4 Jul. 1841)	Lisboa: Typ. de José Baptista Morando, 1840-1841
Revista do Conservatorio Real de Lisboa	Tomo I (1842) - tomo II (1843)	[Lisboa: C.R., 1842-1843]
O Pirata: Semanario theatral	Nº 1 (6 Nov. 1842) - nº 4 (27 Nov. 1842)	Lisboa: Typ. da Viuva Coelho, 1842
O Espelho do Palco: Jornal dos theatros	Nº 1 (1 Set. 1842) - nº 13 (24 Nov. 1842)	Lisboa: Typ. de Viuva Coelho, 1842
A fama: Jornal de litteratura e dos theatros	Nº 1 (8 Jan. 1843) - nº 12 (2 Abr. 1843)	Lisboa: Typ. Lusitana, 1843
O Neorama: Jornal de theatros publicos e particulares, assembleias e academias philarmonicas	Nº 1 (16 Set. 1843) - nº 10 (25 (Out. 1843)	Lisboa: Typ. de F.A. da Rocha, 1843
Revista dos Theatros: Jornal litterario	Nº 1 (21 Set. 1843) - nº 9 (26 Nov. 1843)	Lisboa: Typ. da Viuva Coelho, 1843
O Espectador: Semanario de litteratura e dos theatros	Nº 1 (17 Nov. 1844) – nº 6 (27 Dez. 1844)	Lisboa: Typ. da Viuva Rodrigues, 1844
Revista Theatral: Dedicada aos amadores da arte dramatica	Nº 1 (1 Out. 1843) – nº 16 (28 Jan. 1844)	Lisboa: Imprensa de Galhardo Irmãos, 1843-1844

O Raio Theatral	Nº 1 (8 Out. 1843) – nº 9 (31 Dez. 1843)	Lisboa: Typographia da Viuva Rodrigues, 1843
O Echo dos Theatros	Nº 1 (4 Dez. 1845) - nº 4 (24 Dez. 1845)	Lisboa: Typographia de Lucas Evangelista, 1845
O Artista: Jornal litterario, critico, e de theatros	Nº 1 (24 Out. 1847) - nº 11 (9 Fev. 1848)	Lisboa: Typ. de Silva, 1847-1848
O Espectador: Jornal dos theatros e das philarmonicas	Nº 1 (1 Out. 1848) - ser. 2, nº 32 (31 Maio 1851)	Lisboa: Typ. de F.X. de Souza, 1848-1851
A Revista Theatral	Nº 1 (21 Nov. 1847) - nº 13 (1 Jan. 1849)	Lisboa: Typ. de Salles, 1847-1849
Revista dos Espectaculos: Supplemento à revista popular	V. 1, nº 1 (1 Mar. 1850) -a. 5, nº 9 (16 Maio 1857)	Lisboa: [s.n.], 1850-1857
O Entre Acto	Nº 1 (2 Out. 1852) - nº 2 (20 Out. 1852)	Lisboa: Typ. da Lei, 1852
O Trovador: Jornal musical, litterario e de variedades	Nº 1 (12 Maio 1855) – nº 6 (16 Nov. 1855)	Lisboa: [s.n.], 1855
Mundo Theatral: Jornal litterario e artistico	A. 1, nº 1 (6 Jun. 1855)-a. 1, nº 9 (22 Out. 1855)	Lisboa: [s.n.], 1855
O Ecco Litterario: Revista critica, litteraria e theatral (red. Julio Cesar Machado, José Joaquim Vieira, Francisco Ferreira Serra)	Nº 1 (1 Jul. 1855) - nº 15 (1 Abr. 1856)	Lisboa: Typographia Universal, 1855-1856
O Pirata: Jornal litterario e de espectaculos (F. J. Ferreira de Mattos)	Nº 1 (6 Jan. 1856) - nº 2 (17 Jan. 1856)	Lisboa: [s.n.], 1856
O Rigoleto: Jornal musical, litterario, e de theatros (propr. e red. José Romano)	A. 1, nº 1 (5 Jan. 1856) -a. 1, nº 35 (27 Set. 1856)	Lisboa: [s.n.], 1856
Theatro e Assembléas: Jornal litterario, musical e theatral	Nº 1 (1 Out. 1856) - nº 6 (16 Dez. 1856)	Lisboa: Typ. na Rua das Farinhas, no 1, 1856
O Galgo	Nº 1 (22 Out. 1857)	
Revista de Lisboa: Jornal litterario, musical e theatral	A. 1, nº 1 (15 Ago. 1858) - a. 2, nº 26 (25 Jan. 1860)	Lisboa: [s.n.], 1858-1860

«Les deux pigeons» e as vicissitudes do amor: Transferências culturais e intertextualidade no teatro musical de Francisco de Sá Noronha

Luísa Cymbron

Numa crónica de 1895 a propósito do Teatro Fénix Dramática do Rio de Janeiro, Machado de Assis referia-se a *Artur ou dezasseis anos depois* como uma recordação de juventude, que o fazia rever «uma infinidade de sombras, como D. João viu surgir as mulheres que o tinham amado e perdido»[1]. *Artur* era de facto um drama *vaudeville* estreado em Paris, em 1838[2], que atravessara o Atlântico para ser representado no Teatro de S. Januário do Rio quatro anos depois[3]. Em 1843, voltou à cena na capital do Império, agora com o texto em português e com música de Francisco de Sá Noronha (1820-1881)[4], e foi efectivamente o seu primeiro

[1] *Machado de Assis. Obra completa em quatro volumes*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, vol. 4, pp. 1183-1184.

[2] A música era da autoria de Alexandre Pierre Doche, então director do Théâtre National de Vaudeville. No texto publicado, é clara a indicação dos momentos em que será utilizada música do compositor (que não sabemos se foi composta propositadamente para esta peça), ou música de outros autores, de acordo com o processo habitual neste género músico-teatral. É dada ainda a indicação de que os interessados na música deverão contactar Doche, no próprio teatro, para obtê-la, o que mostra que não se pretendia publicá-la nem fixá-la como algo definitivo (cf. *Arthur ou seize ans après, drame-vaudeville en deux actes*, *Magasin théatral: choix de pièces nouvelles, jouées sur les théâtres de Paris*, Paris: Marchant Éditeur, 1838, vol. 21, p. 1). Quanto à música de Noronha, não parece ter sobrevivido qualquer partitura.

[3] *Artur* foi estreado no Rio, em versão francesa, no Teatro de S. Januário, a 30 de Abril de 1842 (*Jornal do Commercio*, 29 de Abril de 1842).

[4] A versão portuguesa foi estreada em Junho de 1843. Não fica porém claro se a 18 desse mês, no Teatro de Santa Teresa (cf. *Jornal do Commercio*, 17 de Junho de 1843), ou a 22 do mesmo mês, em benefício do compositor, no Teatro de S. Francisco (*Ibidem*, 21 de Junho de 1843). A

grande sucesso enquanto compositor teatral. Noronha tinha chegado ao Rio em 1838, vindo do norte de Portugal, e tentara sem resultados impor-se como violinista. Só depois se lançou no teatro, pela mão de João Caetano dos Santos (1808-1863), o pai do teatro romântico brasileiro, em cuja companhia actuavam vários actores portugueses ou que tinham trabalhado em Portugal[5]. O primeiro fruto desta colaboração foi a montagem, no Teatro de Santa Teresa em 1843, de *Um Auto de Gil Vicente* de Almeida Garrett, com música do compositor português[6]. Seguiram-se *O triunfo de Trajano*[7], para comemorar o casamento do imperador D. Pedro II, e *Artur*. Portugal, França e Brasil, cruzam-se logo no início da sua carreira teatral, quer através da estreia brasileira da obra que Garrett escrevera a ver se ressuscitava o teatro português, quer das várias adaptações de repertório parisiense.

Em 1854, aquando da sua primeira visita a Lisboa, Noronha expunha no jornal *Imprensa e Lei* a sua apreciação da cena teatral portuguesa, explicando que:

> As traduções más e afrancesadas, cederam o lugar aos originais dos autores, desconhecidos ainda, mas que porventura sabem desenvolver num drama a vida íntima da sociedade, com a linguagem portuguesa e não abundante de galicismos como algumas comédias que outrora vimos em o nosso teatro[8].

Aos trinta e quatro anos, possuindo já uma larga carreira, o compositor sabia do que falava, pois tanto os teatros portugueses como os brasileiros viviam sobretudo da importação de peças francesas (oriundas do gigantesco repertório produzido para teatros como o Palais

---

tradução era da autoria de Caetano Lopes de Moura, médico brasileiro que se havia fixado na Europa desde o período napoleónico e vivia na capital francesa, sendo tradutor de muitas obras literárias importantes, entre elas alguns romances de Walter Scott. O texto de *Artur* encontrava-se à venda no Rio, como se pode comprovar através do *Jornal do Commercio* que anuncia a venda de obras de temáticas variadas, em português, mas publicadas em Paris (*Ibidem*, 30 de Novembro de 1841).

[5] Sílvia Cristina Martins de SOUZA, *As noites do Ginásio. Teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*, [Campinas]: Editora da UNICAMP, 2002, pp. 37-38.

[6] *Jornal do Commercio* (9 e 12 de Fevereiro de 1843).

[7] *O triunfo de Trajano* estreou-se no Teatro de S. Pedro de Alcântara a 11 de Setembro de 1843, pelas companhias dos Teatros de S. Pedro e de S. Francisco (*Jornal do Commercio*, 10 de Setembro de 1843). Trata-se, provavelmente, da adaptação de uma *tragédie lyrique* de J. Esménard posta em música por Le Sueur e Louis Luc Loiseau em 1807 (cf. Décio de Almeida PRADO, *João Caetano*, S. Paulo: Editora Perspectiva, 1972, pp. 58 sq.).

[8] *Imprensa e Lei* (30 de Novembro de 1854).

Royal, o Odéon, o Théâtre de Madame, ou o Théâtre National du Vaudeville, entre outros[9]) e a qualidade das traduções estivera também em debate no Rio de Janeiro do início da década de 1850[10]. Apesar dos progressos que ele próprio registara na cena dramática do seu país, e que em boa parte se deviam aos esforços de Garrett, ver-se-ia obrigado, durante praticamente toda a sua vida, a pôr em música essas traduções, muitas delas de má qualidade.

Olhando para o repertório musicado por Noronha, este artigo tem como objecto de estudo *vaudevilles*, *comédies mêlées de musique*, *opéras comiques* e *opérettes* que migraram de Paris para os palcos de teatros de cidades lusófonas, situadas em países e continentes diferentes, num período de tempo que vai dos anos quarenta a oitenta do século XIX. A migração dos repertórios acima referidos, de Paris para o Rio de Janeiro ou Porto, ou até do Rio para o Porto e vice-versa, dá-se em paralelo com diferentes tipos de migrações populacionais (pelo menos entre a cidade do Porto e a capital do Império este fenómeno é evidente e, ao nível das elites artísticas e intelectuais, pese embora o seu carácter minoritário, há que considerar também o eixo Paris-Rio) e leva ao estabelecimento de processos de «transferência cultural»[11]. Como explica Michel Espagne, essas transferências, ou passagens se quisermos, levam a transformações de sentido e a dinâmicas de ressemantização que não podemos conhecer a fundo sem ter em conta os vectores históricos que as envolveram[12]. Porém, elas acontecem, muitas vezes, através de processos de intertextualidade mais ou menos complexos que teremos aqui também em conta. Será dada especial atenção ao caso de «Les deux pigeons» ou, em português, «os dois pombinhos» ou, simplesmente, «os pombinhos», as sucessivas adaptações de uma fábula de La Fontaine que partindo da ideia do *nostos* grego, o desejo de

[9] A companhia francesa instalada no Rio de Janeiro, no início da década de 1840, apresentava um repertório composto por dramas *mêlées de chant* e *vaudevilles*, geralmente em um acto, alguns deles cómicos, como se pode constatar através dos anúncios do *Jornal do Commercio* para esses anos.

[10] S. SOUZA, *As noites do Ginásio* (v. n. 5), pp. 65-66. Em 1857, já com a experiência da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional a funcionar, o debate continuaria (p. 87).

[11] O conceito de «transferência cultural» tem sido utilizado pela Musicologia, muito em particular quando está em causa a cena teatral francesa (cf. Annegret FAUSER – Mark EVERIST, *Music, Theater, and Cultural Transfer. Paris, 1830-40*, Chicago: The University of Chicago Press, 2009).

[12] Michel ESPAGNE, «La notion de transfert culturel», *Revue Sciences / Lettres* 1 (2013) <https://rsl.revues.org/219> (cons. a 15 de Janeiro de 2016).

regresso (caro à literatura ocidental pelo menos desde Homero) é aplicada pelo escritor francês a um casal de pombos numa acessão duplamente simbólica: eles são o emblema do amor e, simultaneamente, animais viajantes.

Não sobreviveu qualquer partitura dos primeiros sucessos teatrais de Noronha no Rio de Janeiro, nem mesmo da década de 1850, quando ele e João Caetano iniciaram o processo de pôr em cena comédias com música ambientadas na cidade, na senda dos projectos de uma ópera cómica brasileira, lançados por Martins Pena nos anos quarenta[13]. Porém, das críticas saídas a lume nos jornais cariocas, emergem elementos que nos permitem perceber o papel do compositor, bem como a recepção da sua música. Sendo *Artur* na sua origem um *vaudeville*, utilizava música pré-existente e, por isso, quando transportado para o outro lado do Atlântico, permitia qualquer tipo de intervenção musical. Quer dizer, tanto lhe podia ser aplicada música já conhecida do público, como música nova, composta propositadamente para a ocasião, como foi o caso[14]. Na sequência do sucesso desta peça, o nome de Noronha aparece associado a *Cosimo ou o caiador príncipe*, um *opéra-bouffon*, estreado originalmente no Théâtre de L'Opéra-Comique em 1835 e levado à cena no Rio em 1844[15]. O *Jornal do Comércio* referia-se à música para a representação no Rio como não sendo «essa música safada que se ouve quase sempre no teatro francês, mas uma música que poderia honrar as mais engraçadas óperas cómicas de Scribe; espírito, finura, graça, melancolia, tudo isto se encontra na música de Cosimo, e é sobretudo apropriada às situações»[16]. De todos estes qualificativos há

[13] O melhor exemplo é certamente *O baiano na corte*, estreado em 1851. A 27 de Setembro uma nota mandada publicar por João Caetano diz que o texto era de um fluminense mas não fornece qualquer outra pista para identificação (*Jornal do Commercio*, 27 de Setembro a 16 de Outubro de 1851). Sobre Martins Pena ver Luiz de França Costa Lima NETO, «Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Carlos Martins Pena (1833-1846): Entre o lundu, a ária e a aleluia» (Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2014) [policopiado].

[14] *Jornal do Commercio* (suplemento ao número de 21 de Junho de 1843).

[15] *Cosimo, Opéra bouffon en deux actes*, de M. M. Saint-Hilaire et P. Duport, musique de M. E. Prévost, *Magasin théatral: Choix de pièces nouvelles, jouées sur les théâtres de Paris*, Deuxième Année, Paris: Marchant Éditeur, 1835.

[16] *Jornal do Commercio* (18 de Maio de 1844).

sobretudo um, a melancolia, que seguirá associado a Noronha até ao final da sua vida. Outro artigo explicava:

> [...] quem não contempla a actriz Maria Cândida [de Sousa], toda cheia de fidalguia e meiguices pela preferência do tal príncipe e debutando ante S. Ex. O *in mia man alfin tu sei* da ópera *Norma*; quem não mais [sic] para quê mais elogios? Tudo é bom e agradável neste drama [...]
> Acabaremos dizendo que o Sr. Noronha foi muito feliz na aplicação dos diferentes cantos, e deve continuar desenvolvendo o seu génio nestes *vaudevilles* já que os primeiros ensaios tiveram tão bom êxito[17].

Tratando-se de um *opéra comique*, *Cosimo* tinha sido estreado com música original de Ernest Prévost. Ao Rio, porém, ao que parece, apenas chegara o texto literário, pelo que Noronha a musicou novamente. Num momento, todavia, o compositor limitou-se a fazer uso de música pré-existente: o dueto de *Norma* «In mia man alfin tu sei», referido na crítica anteriormente citada, o que nos coloca perante um processo de intertextualidade que ligava directamente os vários teatros do Rio e, de certo modo, encurtava as distâncias entre eles. A referência à mais célebre ópera de Bellini remete-nos automaticamente para o Teatro de S. Pedro de Alcântara, no qual actuava a primeira companhia italiana estabelecida na capital do Império depois de cerca de uma década de interregno, e para o grande sucesso dessa temporada, a interpretação do papel titular pela soprano Augusta Candiani. Ao passar da voz da Candiani para a da actriz cómica Maria Cândida[18], *Norma* transformava-se numa paródia e, deste modo, Noronha jogava com o «horizonte de expectativas» do público frequentador do teatro de ópera, como refere Costa Lima Neto, mas não só[19]. Foi precisamente sob essas vestes que muitas das mais célebres passagens do repertório romântico italiano se difundiram entre as populações urbanas da Europa e das Américas, que não tinham possibilidades de frequentar os teatros de ópera. Pretendendo aparentemente assumir um papel de crítica social,

---

[17] *Ibidem* (3 de Junho de 1844).

[18] Tal como acontecia com muitos actores deste período, Maria Candida de Sousa era competente não só a representar mas também a cantar e dançar. Para uma análise da discussão das qualidades de Maria Cândida como actriz cómica, ver C. L. NETO, «Música, teatro e sociedade» (v. n. 13), pp. 124 sq.

[19] C. L. NETO, «Música, teatro e sociedade» (v. n. 13), pp. 212 sq. Na comédia *O diletante* (escrita também em 1844 mas apenas representada no ano seguinte), Martins Pena também fez eco da popularidade de *Norma* no Rio.

a paródia operática acaba por transformar-se num eficaz veículo de divulgação de repertórios[20]. E tal como muitos desenhos que se popularizaram nos jornais satíricos e ilustrados da segunda metade do século, o seu objectivo era muito mais de apoiar a ordem instituída do que, propriamente, denegri-la[21].

Já para a década de 1870, chegaram até nós quase todas as partituras compostas por Noronha[22]. Sediado geralmente no Porto, o compositor esteve ligado ao Teatro Baquet, entre 1875 e 1878, escrevendo música para operetas e óperas cómicas, na sua maioria traduções de peças francesas das décadas de 1840 e 1850, muitas delas de carácter mais sentimental do que cómico, que podiam até ser consideradas relativamente fora de moda no último terço de oitocentos. São exemplos disso *O anel de prata*, *Se eu fosse rei* ou *Os boémios*. Importante é tentar perceber porque motivo estes textos continuavam a ser reutilizados: seria apenas uma predilecção do compositor, uma dificuldade de se adaptar ao novo modelo da opereta offenbachiana, claramente marcado pela sátira social e em termos musicais devedor de uma grande intensidade rítmica? Seria o público, ou pelo menos uma parte dele, que ainda se revia nesses argumentos? Ou um misto destas várias questões?

Para outras obras — como *Os mosqueteiros da rainha*, *As virgens* e *As guardas do rei de Sião*[23] — não foi possível apurar concretamente em

---

[20] Roberta Marvin discute esse mesmo problema relativamente às burlescas, um tipo de paródia operática que se representava em Londres no período victoriano (cf. «Burlesques, Barriers, Borders, and Boundaries», in R. M. MARVIN – D. A. THOMAS (eds.), *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries,* Aldershot: Ahsgate, 2006, pp. 205-216, em especial p. 206).

[21] Claire ROWDEN, «Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature», *Cambridge Opera Journal* 25/2 (Julho 2013), pp. 141 sq.

[22] Actualmente na Biblioteca Nacional de Portugal mas provenientes da Biblioteca do Conservatório à qual foram oferecidas em 1888, já depois da morte do compositor, por José de Almeida, emigrante português radicado no Rio de Janeiro, que as comprara em leilão (cf. Arquivo Histórico da Educação, Fundo do Conservatório, «*Documentos relativos ao assumpto Sá de Noronha*», s/ cota).

[23] *L'anneau d'argent, opéra-comique en un acte par MM. Jules Barbier et Léon Battu. Musique de M. Louis Deffès*, Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeus, 1855; *Si j'étais roi..., opéra-comique en trois actes et quatre tableaux, par MM. D'Ennery et Bresil. Musique de M. Adolphe Adam,* Paris: Michel Lévy Frères, 1852; *Les Mousquetaires de la Reine*, *opéra-comique en trois actes. Paroles de M. De Saint-Georges. Musique de M. Halévy*, Bruxelles: J. A. Lelong, 1846. O texto de *As Guardas* era conhecido tanto em Portugal como no Brasil. Em Fevereiro de 1860, subiu à cena no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa, uma peça com o mesmo título em português (*Revolução de Setembro*, 16 de Fevereiro de 1860) e em Maio de 1889, já depois da morte de Noronha, estreou-se no Teatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro uma versão

que data e para que teatros foram compostas. No entanto, estamos na presença de géneros e registos dramáticos bastante diversificados: se *Os mosqueteiros* é uma tradução do *opéra comique* de Saint Georges e Halévy datado de 1846, *As guardas* é uma *pièce mêlée de chant*, de 1857, cujo enredo reflecte já a influência das primeiras operetas de Offenbach, e *As virgens* é claramente uma mágica, de autor desconhecido. Porém, apenas no caso desta última peça possuímos uma referência que a liga concretamente a uma cidade: o Porto[24]. E uma análise dos respectivos manuscritos revela que *As virgens* e *As guardas* são obras muito próximas, nas quais foram utilizados o mesmo tipo de papel, número de pentagramas e orquestração[25]. Tudo parece indicar que ambas foram escritas no Porto, provavelmente para serem aí representadas.

A etapa final da vida de Francisco de Sá Noronha decorreria no Rio de Janeiro, cidade a que regressou em 1878, fechando assim o ciclo iniciado quarenta anos antes, e que lhe proporcionaria o seu último grande sucesso teatral. Em associação com o jovem dramaturgo brasileiro Artur Azevedo (1855-1908), Noronha poria em música três operetas, todas elas estreadas em 1880 no pequeno teatro Fenix Dramática: *A princesa dos cajueiros*[26], uma sátira política e social da elite da capital do império que funde a influência offenbachiana com a do *opéra comique* (já que quer em termos de enredo quer de ambiente deve muito a *Si j'étais roi* de Adam); *Os noivos*, explorando os recursos da comédia de costumes de tema brasileiro[27], e *O califa da Rua do Sabão*, a adap-

traduzida por Figueiredo Coimbra, com música de J. A. Pinto (*Gazeta de Notícias*, 3 de Junho de 1889).

[24] Em Setembro de 1875, o Teatro Baquet anunciava que ia começar a ser ensaiada *As virgens de cristal*, uma nova mágica com música de Noronha. Não há notícia de que tenha chegado a ser representada (*O Comercio do Porto*, 21 de Setembro de 1875).

[25] As dimensões das partituras de operetas e outras obras músico-teatrais de Noronha que chegaram até nós, escritas em Portugal ou no Rio de Janeiro, são todas elas muito próximas, oscilando, geralmente entre 35,1cm e 35,5cm de comprimento. O papel apresenta, no entanto, algumas diferenças, sendo o das operetas escritas no Brasil de tonalidade mais escura e amarelada. Como já foi referido no texto, as partituras de *As virgens* e *As guardas* assemelham-se muito entre si e, havendo uma referência que liga directamente *As virgens* ao Porto, é muito provável que *As guardas* tenha também sido escrita nessa cidade. Não foram encontradas quaisquer referências a estas partituras no Brasil.

[26] *A princeza dos cajueiros, opera cómica em um prologo e dois actos*, Rio de Janeiro: Typ. Da Escola de Serafim José Alves – Editor, 1880.

[27] *Os noivos, opereta de costumes em três actos*, Rio de Janeiro: Typ. De Molarinho & Mont'Alverne – Editores, 1880.

tação de uma *comédie mêlée de couplets* da autoria de Marc-Michel e E. Labiche (*Le calife de la Rue Saint-Bon*, Paris, Théâtre du Palais-Royal, 1858)[28]. Aqui, o registo cómico e satírico passa claramente para primeiro plano. Lendo os textos destas operetas, não ficam dúvidas de que o primeiro artífice dessa mudança é Azevedo, mas o facto é que Noronha, como veremos em seguida, o acompanha sem dificuldade. Consideremos então um excerto de *O califa da Rua do Sabão*, estreada menos de dois meses antes da sua morte. Com grande qualidade literária e humor, Azevedo segue muito de perto o enredo original, transpondo a acção para o Rio de Janeiro. Assistimos às peripécias de Natividade, um comerciante carioca que, farto da mulher e tendo viajado até Istambul, comprara uma jovem circassiana e, fazendo-se passar por turco, a instalara supostamente em Tunis. Na verdade, trouxera-a para o Brasil e montara-lhe casa na Rua do Sabão, em plena capital do Império. À medida que o enredo avança, descobre-se que todos se enganam mutuamente: a circassiana Zétulbé é uma modista francesa que já havia vivido e trabalhado no Rio. Tinha inclusive um jovem apaixonado na cidade, *garçon* de hotel. Natividade e o seu guarda-livros não são, obviamente, turcos e a casa escolhida para hospedar a amante, pertence à mulher de Natividade que, por seu lado, parece ter um caso amoroso com um primo. No final, caem todos os disfarces e desfazem-se os equívocos.

O dueto entre Josefina e Natividade surge a propósito de este lhe pedir para cantar uma «cantiga da sua terra». Azevedo usa a ocasião para começar a desvendar perante o público a verdadeira identidade da suposta circassiana (e também a origem do argumento da peça). Josefina decide:

> «Ah! Quer que lhe cante uma cantiga!
> Então lá vai!
> *Os dois pombinhos. (À parte.)*
> Vou impingir-lhe um *couplet* do repertório da *ópera-bouffe*»[29].

[28] Azevedo intitulou o seu texto «Inverossimilhança lírico-burlesca em um ato e diversos idiomas imitada de uma farsa de Labiche».

[29] Artur AZEVEDO, *Teatro de Artur Azevedo*, [Rio de Janeiro]: Instituto Nacional de Artes Cênicas –INACEN, [198?], vol. 1, [Coleção clássicos do teatro brasileiro 7] <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1754> (cons. a 12 de Fevereiro de 2016). *O califa da Rua do Sabão* é também a única opereta de Noronha da qual se conserva o manuscrito do libreto que foi submetido à censura do Rio de Janeiro e contém os cortes por esta efectuados (*P-Ln*, CN 537).

O texto foi escrito de raiz, pois não existe no original francês, e é o seguinte:

	I		II
Josefina	Conheci dois namorados, Cada qual o mais discreto, Quem os via tão chegados Invejava aquele afecto. A trocarem mil carinhos, Pareciam dois pombinhos! E até diziam Que assim faziam, *(Bis.)* Quando sozinhos, *(Rolando.)* Ru, ru! Ru, ru!	*Josefina*	Mas depois de bem casados, Adeus, minhas encomendas! Eram só por seus pecados, Discussões e mil contendas, Dele um murro, dela um soco Não ficava sem ter troco. E, assim diziam, Já não faziam *(Bis.)* Muito nem pouco! *(Rolando.)* Ru, ru! Ru, ru!
Natividade	Ru, ru! Ru, ru!	*Natividade*	Ru, ru! Ru, ru!
Josefina	Ru, ru! Ru, ru!	*Josefina*	Ru, ru! Ru, ru!
Natividade	Rucutucu!	*Natividade*	Rucutucu!
Josefina	Pombo gentil, Gentil pombinha, Hás-de ser meu, Hás-de ser minha!	*Josefina*	Pombo gentil, Gentil pombinha, Hás-de ser meu, Hás-de ser minha[30]!

Tratando-se de algo novo, interessa, em primeiro lugar, perceber o porquê da escolha da temática, o que nos remete para uma complexa trama de intertextualidades. «Les deux pigeons» de La Fontaine, publicada originalmente no livro nono das suas fábulas, em 1678, era certamente um texto muito popular, em França e noutros países fortemente influenciados pela sua cultura. A comprová-lo estão as traduções de Filinto Elísio e Tristão da Cunha Portugal que, no século XIX, foram amplamente divulgadas e utilizadas em termos didácticos, tanto em Portugal como no Brasil[31]. Como paradigma do amor e da consequente desestabilização trazida pela viagem, ou apenas como metáfora desta e das suas vicissitudes, o tema marcou também alguma presença na literatura oitocentista, mais em versão séria do que cómica. Além da

[30] *Ibidem.*

[31] Francisco Manuel do NASCIMENTO [Filinto Elísio] (trad.), *Fábulas escolhidas entre as de J. La Fontaine,* Londres: Typ. de H. Bryer, 1813 (foi reeditada em Lisboa em 1814-1815 e 1839, e ainda em Paris, em 1874) e Tristão da Cunha PORTUGAL (trad.), *Fabulista da mocidade*, Paris: J. P. Aillaud, Monlon Cia., 1837 (reeditada em 1854).

comédia de Xavier e Michel Masson, estreada em Paris em 1838, e que, utilizando o mesmo título de La Fontaine, desfaz a antropomorfização da fábula e transporta a acção para a contemporaneidade[32], Scribe citou-a em *Le prix de la* vie, um conto de 1838 (quem sabe, como reflexo intertextual da comédia de Masson?), e inseriu-a no seu drama *Adrienne Lecouvreur* (1849), a propósito dos amores da protagonista e Maurice. Esta aliás foi a peça utilizada para a abertura do Teatro D. Fernando em Lisboa, em 1849, e na crítica à representação — tendo no papel principal a actriz Emília das Neves — a fábula é citada[33].



Figura 1. Ilustração para a fábula «Les deux pigeons» por J. J. Grandvile em *Fables de La Fontaine illustrées par…*, vol. 2, Paris: H. Fournier Ainé, Éditeur, 1838.

[32] *Les deux pigeons, comedie-vaudeville, en quatre actes, imitée de La Fontaine, Magasin théatral: Choix de pièces nouvelles, jouées sur les théâtres de Paris*, Paris: Marchant Éditeur, 1838, vol. 21. Em certas fontes é atribuída a Masson e Saintine.

[33] *Revista Universal Lisbonense* (3 de Novembro de 1849).

Quanto a Noronha, é certo que já estava com ela familiarizado tanto que, muito provavelmente por volta de 1875, no Porto, havia escrito música para um dueto sobre a temática na opereta *As guardas do Rei de Sião*. Neste caso, o texto diz:

Ventura	Ai quanto eu invejo as aves do céu,
	Os pombos que gemem assim como eu.
Vent. e Cantarina	Ai! Ai! Ai! Ai!
Vent.	E livres não têm de que recear
	Se cantam amores em seu arrulhar.
	Ru! Ru! Ru! Ru!
Cant.	Só nós caro esposo qu'amor fez unir
	Nem mesmo na forma podemos sorrir
Vent. e Cant.	Ai! Ai! Ai! Ai!
Cant.	Que dias passamos na França além mar
	Ouvindo a rolinha chamando o seu par.
Vent. e Cant.	Ru! Ru! Ru! Ru!
Vent.	E às vezes inquieta por ainda o não ver,
	Mudar o seu canto num triste gemer.
Vent. e Cant.	Ai! Ai! Ai! Ai!
Vent.	E terna acolhe-lo com doce fervor,
	E ambos cantarem um dueto d'amor.
Vent. e Cant.	Ru! Ru! Ru! Ru[34]!

Desconhece-se quem efectuou a adaptação e a tradução portuguesa de *Les gardes du Roi de Siam* (Cormon, Grangé e Delacour, Paris, Théâtre des Varietés, 1857) mas, tal como em *O califa*, verifica-se que o dueto alusivo a *Les deux pigeons* não está presente no original francês. Aqui, porém, o modelo da fábula não é seguido de perto. O tema da viagem é evocado apenas de forma indirecta, através da saudade de casa, e não há quaisquer traços de desentendimento. A insistência nesta temática, em duas operetas que, apesar de escritas a poucos anos de distância, se destinavam quase seguramente a públicos diferentes, suscita alguma perplexidade.

Uma comparação do texto do dueto da comédia de Xavier e Michel Masson com o de Artur Azevedo para *O califa*, mostra que este foi certamente o modelo que serviu de base ao dramaturgo brasileiro:

[34] *As guardas do Rei de Sião, opereta comica em dois actos*, por F. S. Noronha [manuscrito] (*P-Ln*, CN 536).

Les deux pigeons

Rourou, rourou, faîtes vos
deux rourou;
Gentils pigeons, nous
pensons comme vous.
[...]
Rourou, rourou, faîtes vos
deux rourou;
Gentils pigeons, aimez vous
comme nous[35].

O califa da Rua do Sabão

Natividade Ru, ru! Ru, ru!
Josefina Ru, ru! Ru, ru!
Natividade Rucutucu!
Josefina Pombo gentil,
Gentil pombinha,
Hás-de ser meu,
Hás-de ser minha!

Mas, para além da influência dessa comédia, que outras fontes ou referências podem estar envolvidas? Aí, somos remetidos para o Brasil da década de 1830, aquando do início da carreira de João Caetano dos Santos. Nesses anos, era frequente os actores teatrais exibirem-se durante os espectáculos cantando árias ou duetos soltos, e tanto Décio de Almeida Prado como Sílvia Souza referem que João Caetano e Estela Sezefreda, sua companheira e depois mulher, obtinham grande sucesso com uma peça deste tipo intitulada «Os pombinhos»[36]. Se bem que não tenha sido possível confirmar esta informação nos jornais da época, verifica-se que um dueto homónimo, provavelmente o mesmo, circulou nos palcos do Rio nos anos trinta, pelas vozes de outros actores[37]. Desconhece-se completamente tanto o(s) texto(s) como a(s) música(s) utilizados mas é muito possível que o *topos* se tenha tornado uma referência no ambiente teatral da cidade[38]. A prova disso está no facto de, além de Noronha, também Chiquinha Gonzaga (1847-1935), já em pleno século XX, ter composto música para um dueto sobre tema idêntico

[35] *Ibidem*, p. 5.

[36] D. A. PRADO, *João Caetano* (v. n. 6), p. 19. Sílvia Cristina SOUZA, «A alquimia cultural do teatro musicado de Francisco Correia Vasques», in A. H. LOPES *et al.* (org.), *Música e história no longo século XIX*, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011, p. 351.

[37] No *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do Commercio* (19 e 20 de Junho de 1834) anuncia-se que numa récita do Teatro Constitucional Fluminense será cantado, no meio de uma representação de teatro, o dueto dos pombinhos por Antónia Borges e Bento Fernandes Caqueirada.

[38] Em 1857, uma notícia publicada no jornal *Correio Mercantil* (2 de Fevereiro de 1857) usa a alegoria dos pombinhos para descrever um caso amoroso, entre dois escravos, que terminou mal com base em duas fases, tal como Azevedo descreve no seu dueto. Embora, neste caso, o motivo das desavenças fosse o ciúme, a estrutura é idêntica.

para a opereta *Colégio de senhoritas*, com texto de Frederico Cardoso de Meneses (1849-1915), estreada em 1912. E estes são apenas os casos que, até ao momento, tivemos oportunidade de encontrar.

Ao contrário do dueto de Chiquinha, cujo ritmo sincopado do baixo o filia claramente no modelo das danças de origem afro-brasileira que, desde a década 1860, vinham integrando com grande sucesso os finais das operetas no Rio de Janeiro (Exemplo 1)[39], os ambientes criados por Noronha para o tópico de «os pombinhos» são muito diferentes. Note-se aliás que, nas suas operetas, a utilização de ritmos de dança sincopados é muito rara, sendo a grande excepção o tango «Amor tem fogo» do final da *A princesa dos cajueiros*[40]. Para os seus dois duetos, Noronha escolhe um compasso de 6/8 (embora em *O califa* se assista a frequentes mudanças de compasso). Em *As guardas*, apesar da utilização do modo maior (Mi bemol Maior), o acompanhamento em arpejos ascendentes e descendentes, lembrando uma barcarola, o tempo escolhido (um *andantino*) bem como o motivo de terceira menor descendente, nas flautas e oboés, que imita um gemido sobre o texto em «ai» (Exemplo 2), reforçam o carácter melancólico e nostálgico do texto. Apesar de um certo tom irónico (reconhecível sobretudo nos gemidos), tudo isto se coaduna bem com o reencontro de dois apaixonados, depois de um naufrágio, no longínquo reino de Sião, mas não tanto com a verve típica da opereta. No entanto, pelo que se percebe das críticas e do estudo de outras obras do compositor, o gosto pela componente sentimental estava enraizado no público portuense e Noronha parece nunca ter querido contrariar muito essa tendência. Provavelmente, ele próprio também se identificava com ela, pois as

[39] Aqui trata-se provavelmente já de um «maxiche», como defende Alexandre da Silva Schneider (ritmo sincopado, andamento rápido, compasso 2/4, modo menor versus modo maior), cf. «Colégio de Senhoritas: Chiquinha Gonzaga, gênero e o teatro musicado» (trabalho de conclusão de curso de Licenciatura, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008 [dactilografado]).

[40] Para uma discussão deste número ver: Cristina MAGALDI, *Music in Imperial Rio de Janeiro*: *European Culture in a Tropical Milieu*, Lanham – MD: Scarecrow Press, 2004, pp. 114 sq. e Luísa CYMBRON, «Camões in Brazil: Operetta and Portuguese Culture in Rio de Janeiro, circa 1880», *The Opera Quarterly* 30/4 (Autumn 2014), pp. 330-361. Noronha estava, no entanto, amplamente familiarizado com as tipologias do tango brasileiro, tendo publicado, pelo menos desde a década de 1860, no Porto, várias peças soltas deste tipo (Cf. «Careca o Pai!...», «Careca a Mãe!...» e «Último careca.», Porto: Villa Nova, 186?). A não inserção deste tipo de peças, com os ritmos sincopados que lhe são associados, nas operetas parece, por isso, uma escolha deliberada.

opiniões sobre a sua música teatral são unânimes em acentuar o carácter «melancólico e lírico»[41] e «dado à suave toada da música popular»[42] da sua escrita.

Em *O califa* (Exemplo 3), a tonalidade é Sol Maior, e o compasso de origem, apesar de ser o mesmo, sente-se agora quase como uma valsa. A antecipação, na flauta, da cabeça da melodia que será atribuída a Josefina, aqui com variações (Exemplo 3-a), remete para o timbre e as texturas do «choro» e permite perceber a preocupação de Noronha em inscrever na opereta a matriz musical popular da cidade. Esta música desconstrói o suposto «*couplet* do repertório da *opéra-bouffe*» e remete agora já não para a identidade de Josefina mas para o local da acção. Rio de Janeiro e Paris fundem-se num único objecto cultural.

O texto é divisível em duas grandes secções: a primeira corresponde ao idílio, a segunda ao desencontro do casal. Embora numa leitura muito livre, ambas acompanham de perto a estrutura definida por La Fontaine que, sob a forma de uma paródia e pelo contraste entre a amplificação épica das provações da viagem do pombo e o ridículo dos seus sucessivos falhanços, vai progressivamente desmistificando o herói[43]. Em termos métricos, cada uma das secções definidas por Azevedo é composta por uma quadra e um dístico em redondilha maior, seguida de três novas quadras em tetrassílabos. Noronha faz uma abordagem musicalmente convencional da quadra inicial — que funciona tanto na primeira como na segunda parte como uma apresentação da situação — mas no dístico seguinte alarga metricamente os versos por repetição, transformando a redondilha maior original num hendecassílabo. Isto permite-lhe construir uma melodia consideravelmente mais longa e cromática na dominante (na qual se ouvem reminiscências de algumas modinhas populares brasileiras) que, suportada pelo ritmo de valsa do acompanhamento, cria uma espécie de efeito circular, de balanço (Exemplo 3-b). O efeito cómico está precisamente na ambivalência que a música escrita para estes versos suscita. Na primeira parte, ressaltam as palavras «carinhos» e «pombinhos», numa espécie de vertigem do

[41] *Revolução de Setembro* (2 de Março de 1869).

[42] *Revista Musical* (13 de Março de 1880).

[43] Análise da fábula em <http://cotentinghislaine.unblog.fr/2009/12/21/la-fontaine-fables-ix-les-deux-pigeons-corpus-fonctions-du-voyage-decouvertes-et-remises-en-cause/> (cons. a 1 de Março 2016).

amor; na segunda, com o casal já desavindo, sente-se a vertigem da agressividade e da violência.

No refrão, o momento do arrulhar já não é agora um gemido lânguido, como no dueto de *As guardas*, mas uma clara caricatura de dois apaixonados, nas suas facetas amorosa e desavinda. A terminar, assiste-se à grande explosão dramática. Para o verso conclusivo, «hás-de ser meu, hás-de ser minha», Noronha regressa à melodia cromática descendente, agora em valores mais longos, apoiada nos *tremolos* das cordas e numa harmonia que, pela primeira vez se adensa (Exemplo 3c). É a paródia ao repertório operático sério e ao amor na sua faceta melodramática.

De tudo o que expusemos até ao momento, ressalta, em primeiro lugar, o enorme impacto da cena teatral parisiense no mundo de língua portuguesa. Depois, tanto o comentário de Machado de Assis com que iniciamos este texto como a análise da reutilização do tema de «Les deux pigeons» num conjunto variado de produções teatrais são exemplos de processos de transferência cultural que, afirmando-se em determinados ambientes urbanos e teatrais, acabaram perdurando, mesmo que de forma intermitente, no imaginário dos públicos, durante longos períodos de tempo. Porém, ao serem transportadas e traduzidas de França para o Brasil ou para Portugal, essas obras passam por processos de ressemantização que são mediados por agentes, os quais introduziam novas leituras e ao mesmo tempo estabeleciam pontes. É neste contexto que a acção de Noronha se torna relevante, tanto ao nível dos textos como da música, ou até de ambos. Em *Cosimo*, ele é o intermediário entre diferentes repertórios, públicos, e espaços de sociabilidade da cidade. Com «Les deux pigeons» é também ele — como autor comum às duas obras — o responsável mais provável pelo aparecimento deste dueto em *As guardas do rei de Sião* e *O califa da Rua do Sabão*. Para além da popularidade genérica da fábula em questão, é o universo teatral do Rio de Janeiro (onde o tema reincide durante mais de setenta anos) que se projecta no Porto e regressa a casa.

Mas as ressemantizações e reintrepretações materializam-se, nos casos aqui em estudo, sobretudo, através de processos de intertextualidade: seja na reutilização, tradução e escolha de novos textos, alguns deles — como vimos — com uma longa tradição local, seja, em grande
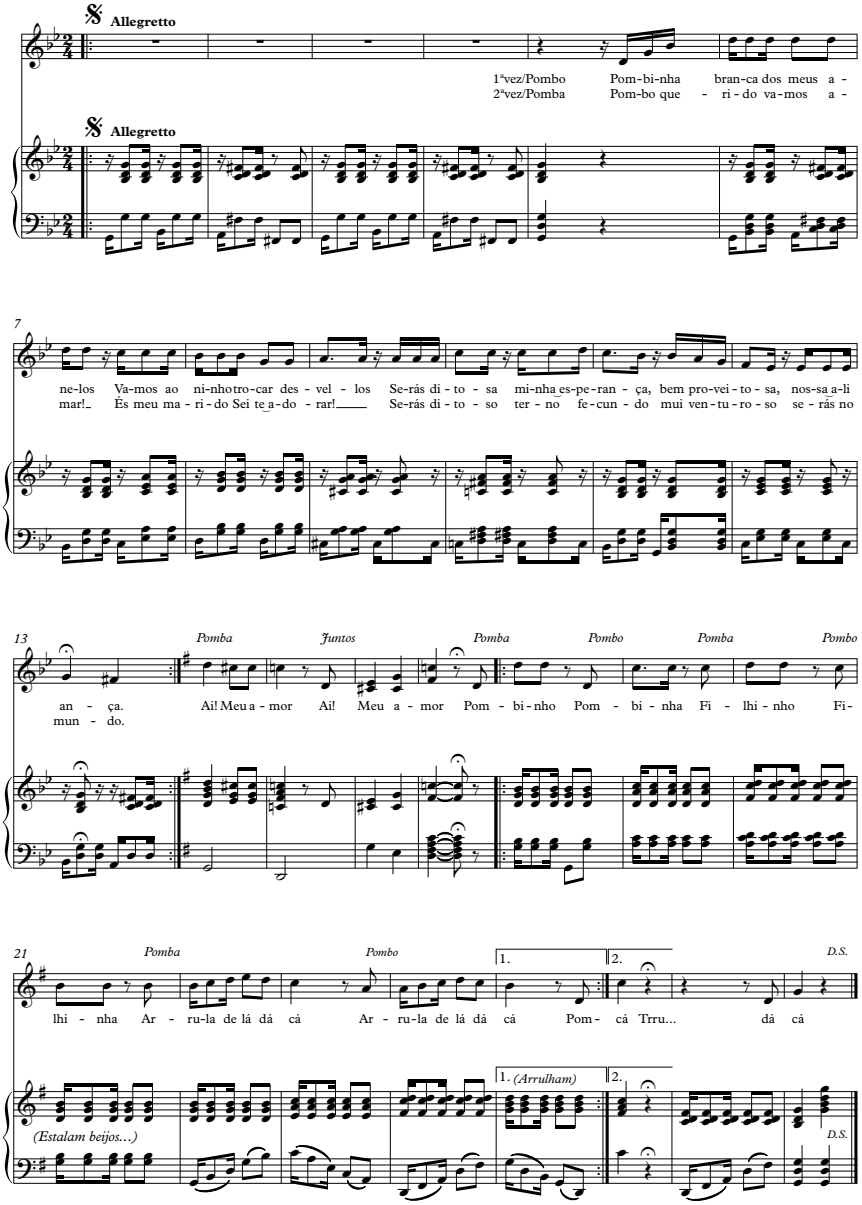
parte, na música. Esta podia ser emprestada, como no caso de *Cosimo* e da ária de *Norma*, ou escrita de novo, como faz Noronha na maior parte das vezes. No entanto, mesmo nessa última opção, ele responde ao gosto dos vários públicos. Nos duetos sobre o tema de «Les deux pigeons» ele aposta num carácter mais melancólico e nostálgico quando escreve para o Porto e mais satírico para o Rio. É verdade que os textos literários marcam logo à partida a diferença, como vimos, mas a resposta musical de Noronha acrescenta sempre algo. No Rio de Janeiro, onde existia já há cerca de vinte anos uma tradição de nacionalização da opereta, o compositor insere a imagem musical da cidade através de uma melodia inspirada no «choro» que é identificável logo nos primeiros compassos. Porém, ele não adere a todos os estereótipos em moda. A ausência de ritmos sincopados parece querer cativar um determinado sector do público carioca, a elite da corte e de certos grupos de emigrantes, amantes de uma cultura pró-europeia, que reclamando uma identidade brasileira, não se revia nas danças de tradição afro-brasileira. Este é o tipo de posicionamento que se observa no periódico *Revista Musical*, quando a propósito da opereta *Os noivos* se questiona se «o ritmo africano dos jongos e cateretês» pode ser visto como um «cunho de brasileirismo»[44].

Mas, para além da tradição teatral do Rio, das memórias de João Caetano e de outros actores, o que explica a persistência de um tema como «Les deux pigeons»? O amor e as suas várias metamorfoses, porventura o mais intemporal dos temas literários e teatrais, seja na sua versão séria, melodramática, nostálgica ou, simplesmente, cómica. E das vicissitudes deste tema na pena de Noronha, cruzando o oceano Atlântico, a derradeira e, por ventura, a melhor conseguida é sem dúvida esta última.
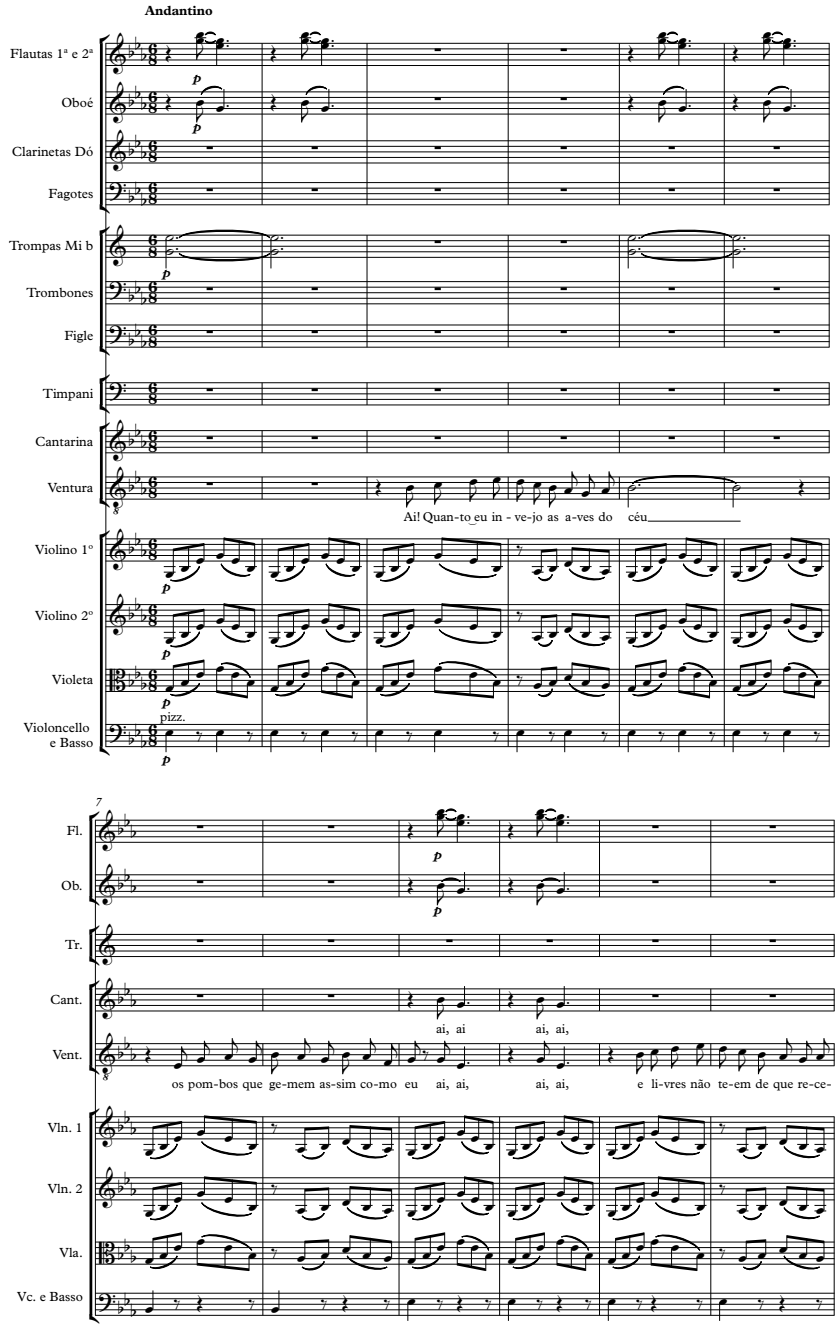
[44] *Revista Musical* (9 de Outubro de 1880). Para uma discussão mais aprofundada da recepção desta opereta, ver L. CYMBRON, «Camões in Brazil» (v. n. 34).
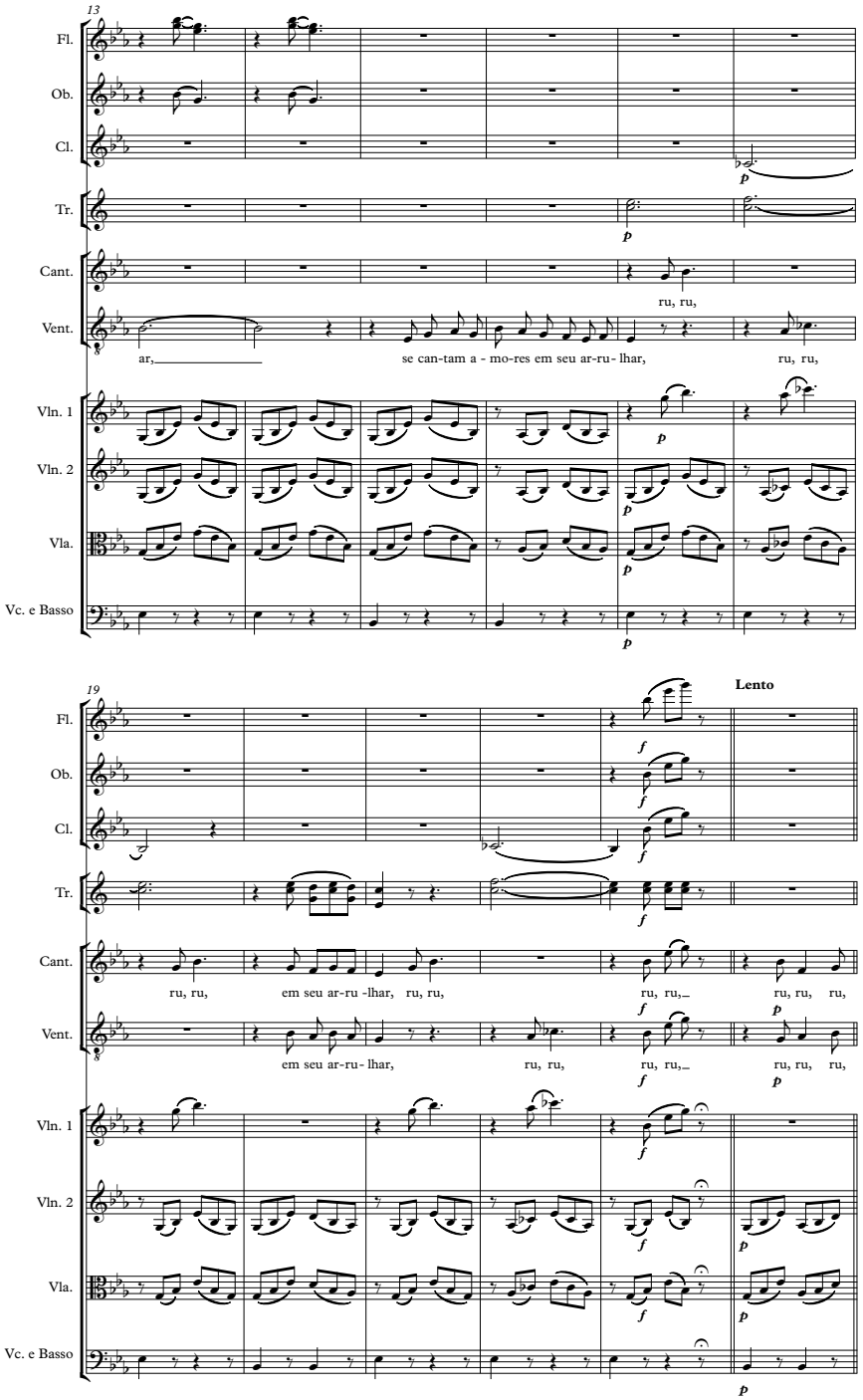
Exemplo 1
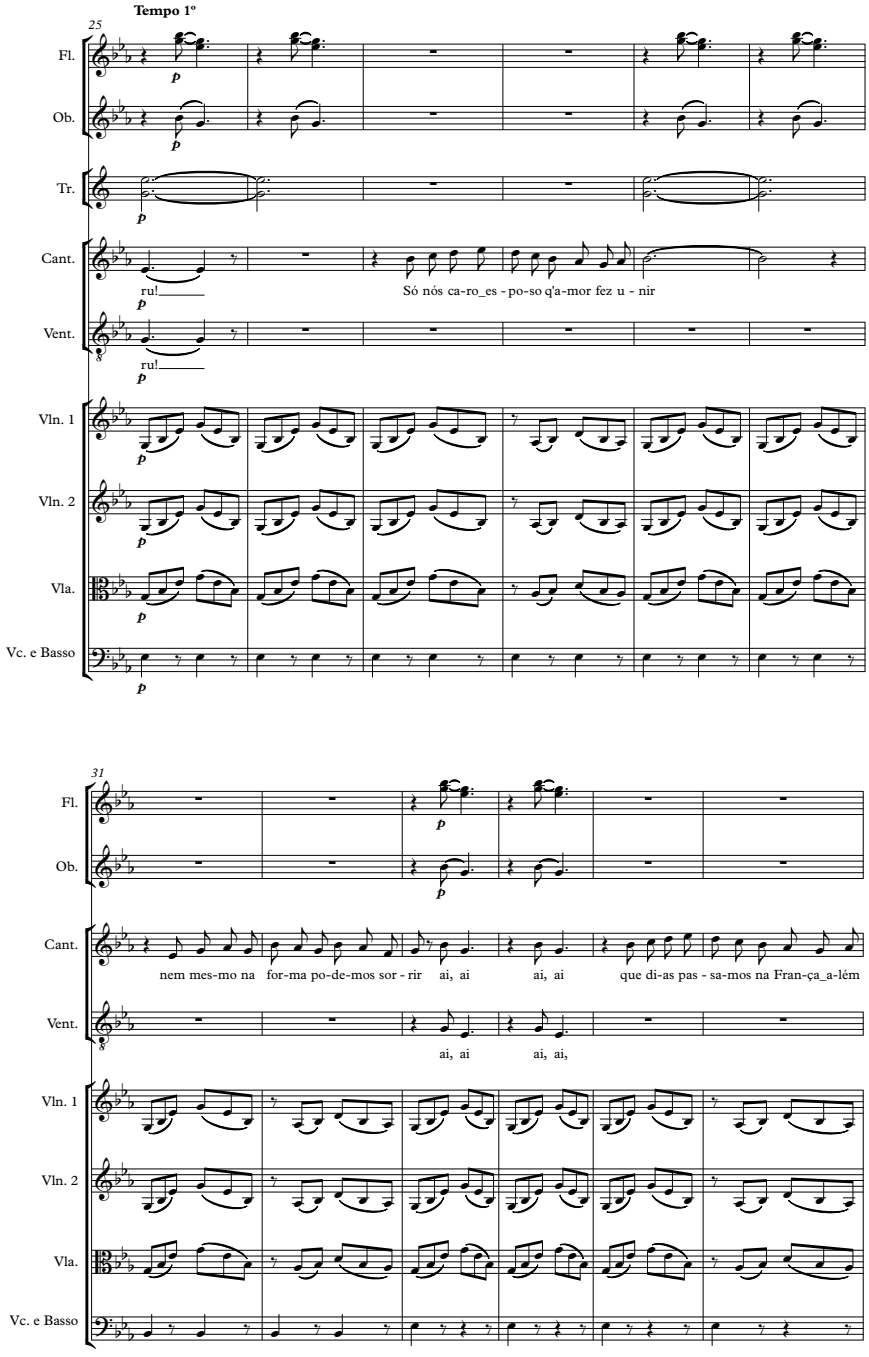
Dueto «Pombinha branca dos meus anelos» da opereta *Colégio de Senhoritas*, música de Chiquinha Gonzaga e texto de Frederico Cardoso de Meneses.
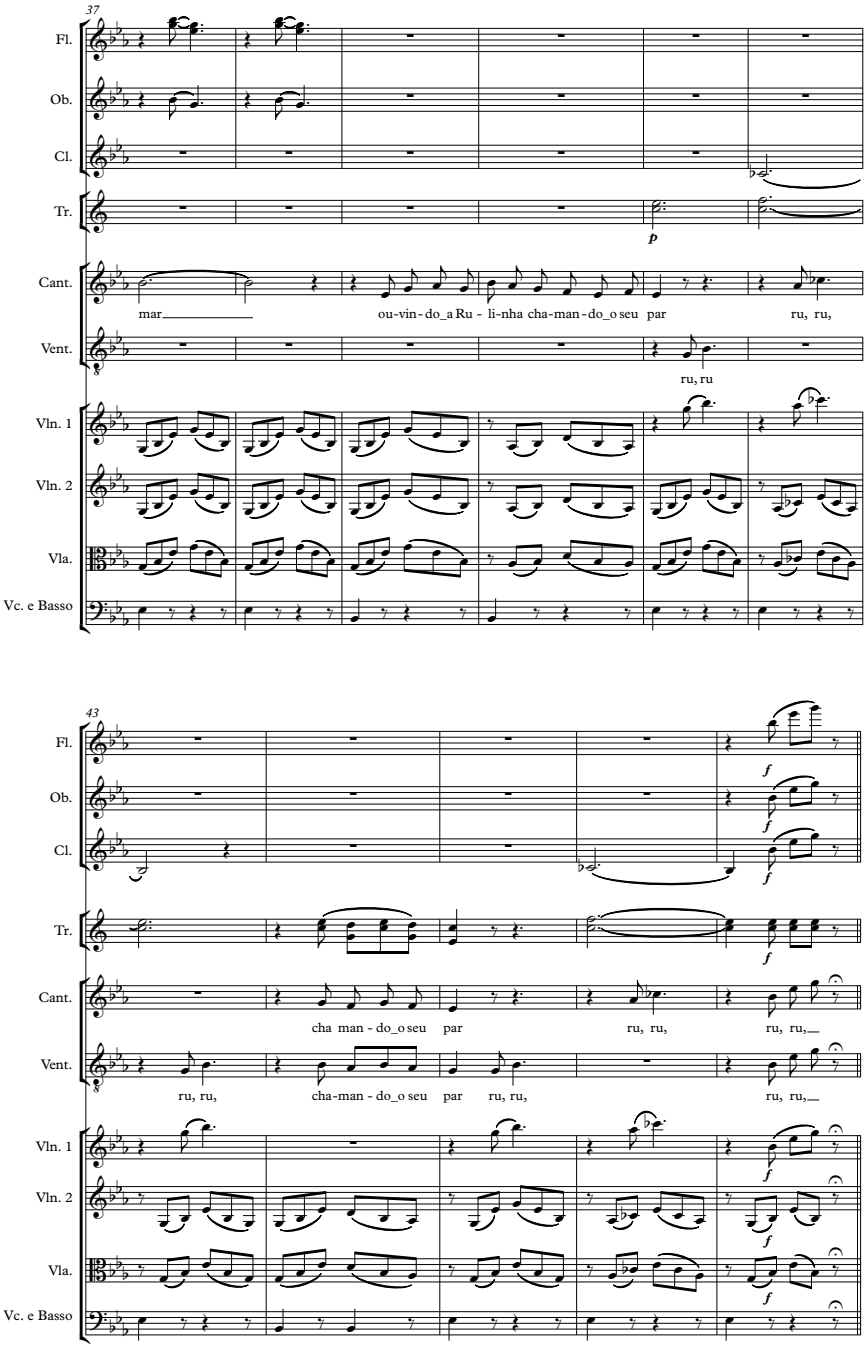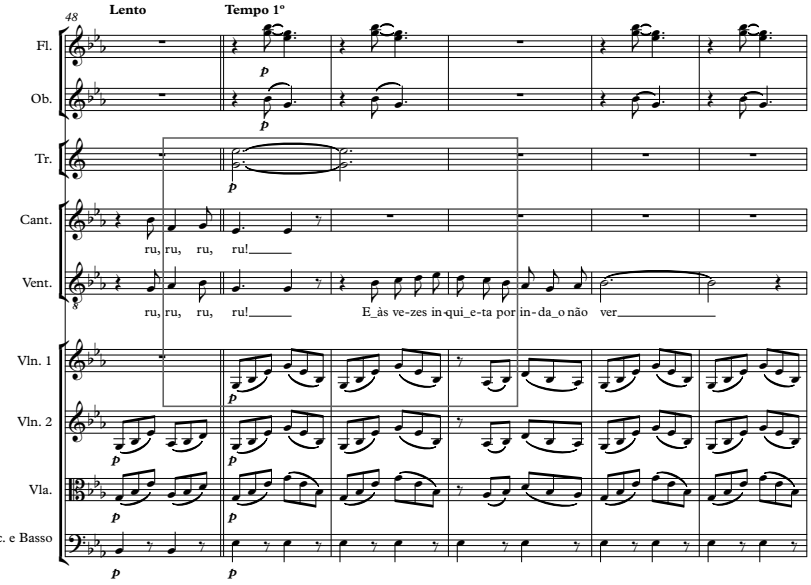


Exemplo 2
Dueto «Ai! Quanto eu invejo as aves do céu» da opereta *As guardas do Rei de Sião*, música de Francisco de Sá Noronha e texto de autor desconhecido.




13
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Cant.
Vent.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc. e Basso
ru, ru,
ar,
se can-tam a - mo-res em seu ar-ru- lhar,
ru, ru,
19
Lento
ru, ru,
em seu ar-ru -lhar,
ru, ru,
ru, ru,
ru, ru, ru,
em seu ar-ru- lhar,
ru, ru,
ru, ru,
ru, ru, ru,
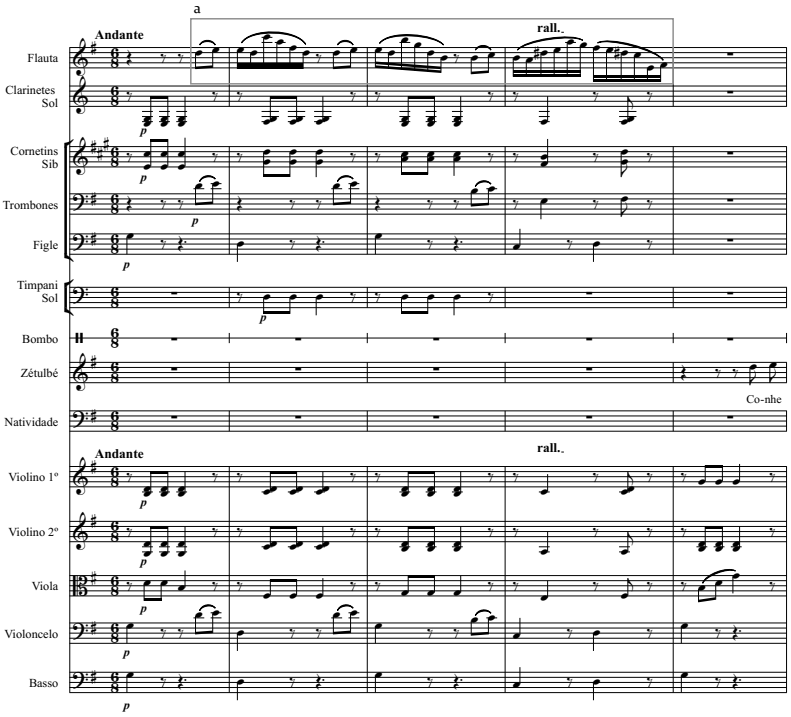

Tempo 1º
25
Fl.
Ob.
Tr.
Cant.
ru!
Só nós ca-ro_es - po-so q'a-mor fez u - nir
Vent.
ru!
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc. e Basso
31
Fl.
Ob.
Cant.
nem mes-mo na for-ma po-de-mos sor - rir ai, ai ai, ai que di-as pas - sa-mos na Fran-ça_a-lém
Vent.
ai, ai ai, ai,
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc. e Basso
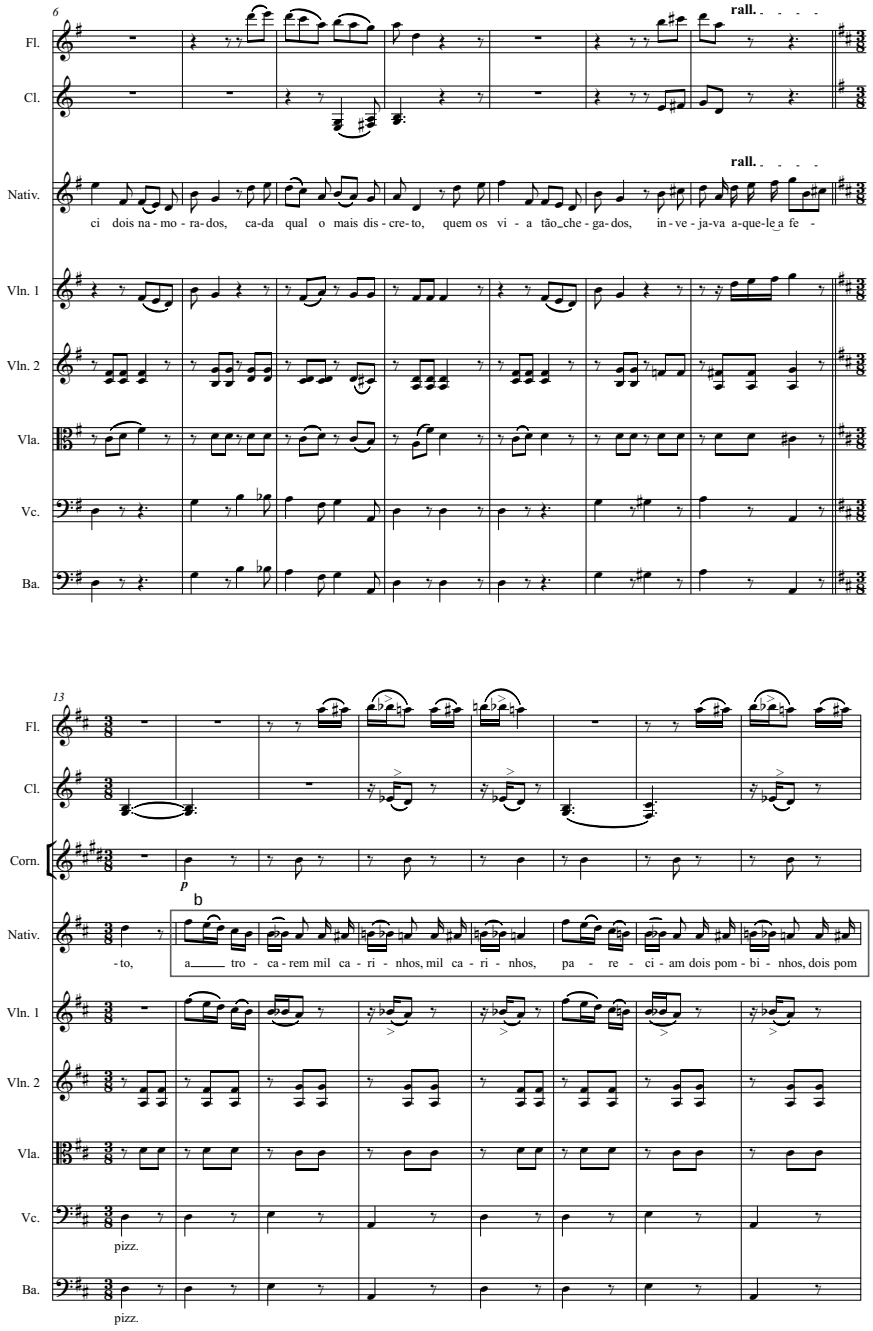

37
Fl.
Ob.
Cl.
Tr.
Cant.
Vent.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc. e Basso
p
mar
ou-vin-do_a Ru - li-nha cha-man-do_o seu par ru, ru,
ru, ru
43
f
cha man - do_o seu par ru, ru, ru, ru,
ru, ru, cha-man - do_o seu par ru, ru, ru, ru,
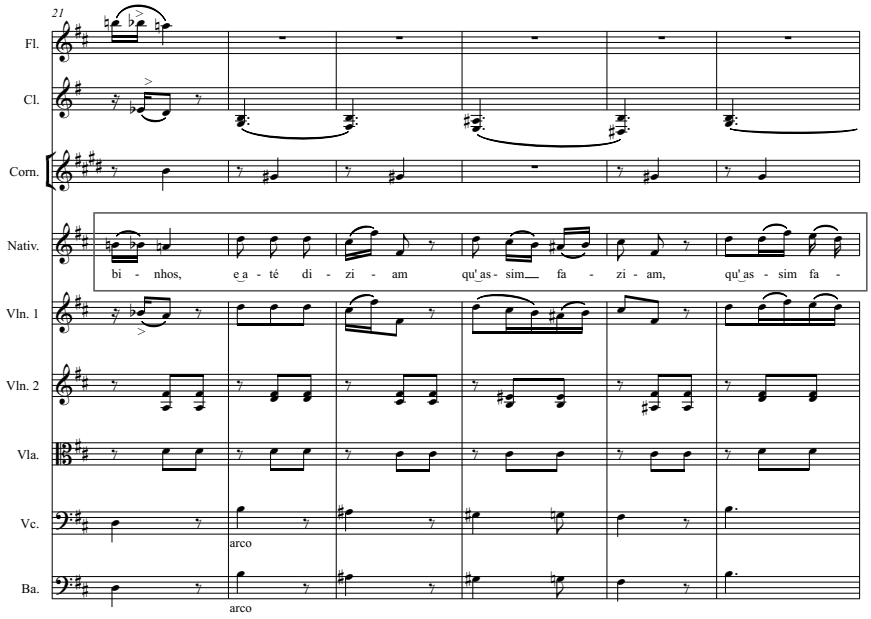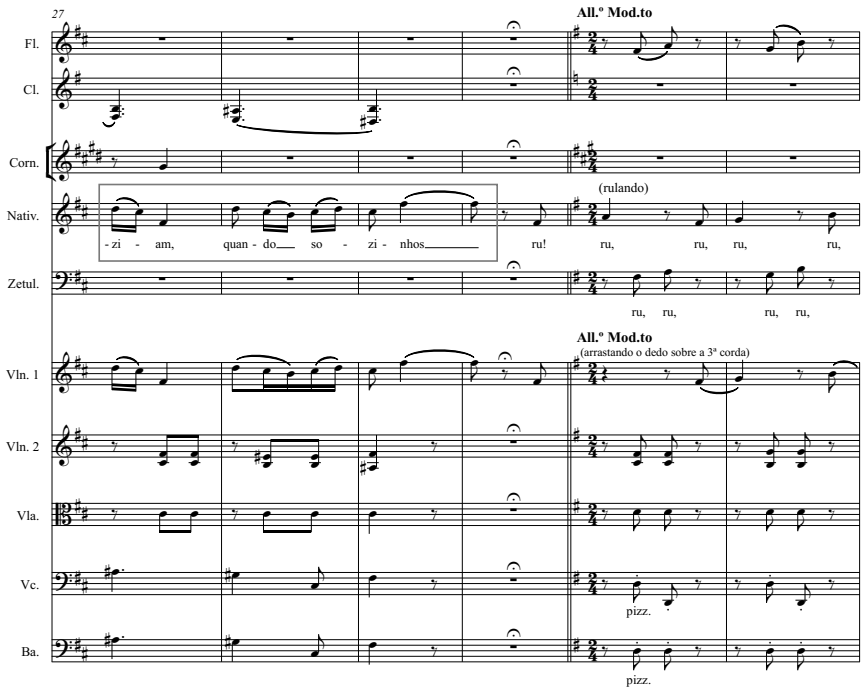


Exemplo 3
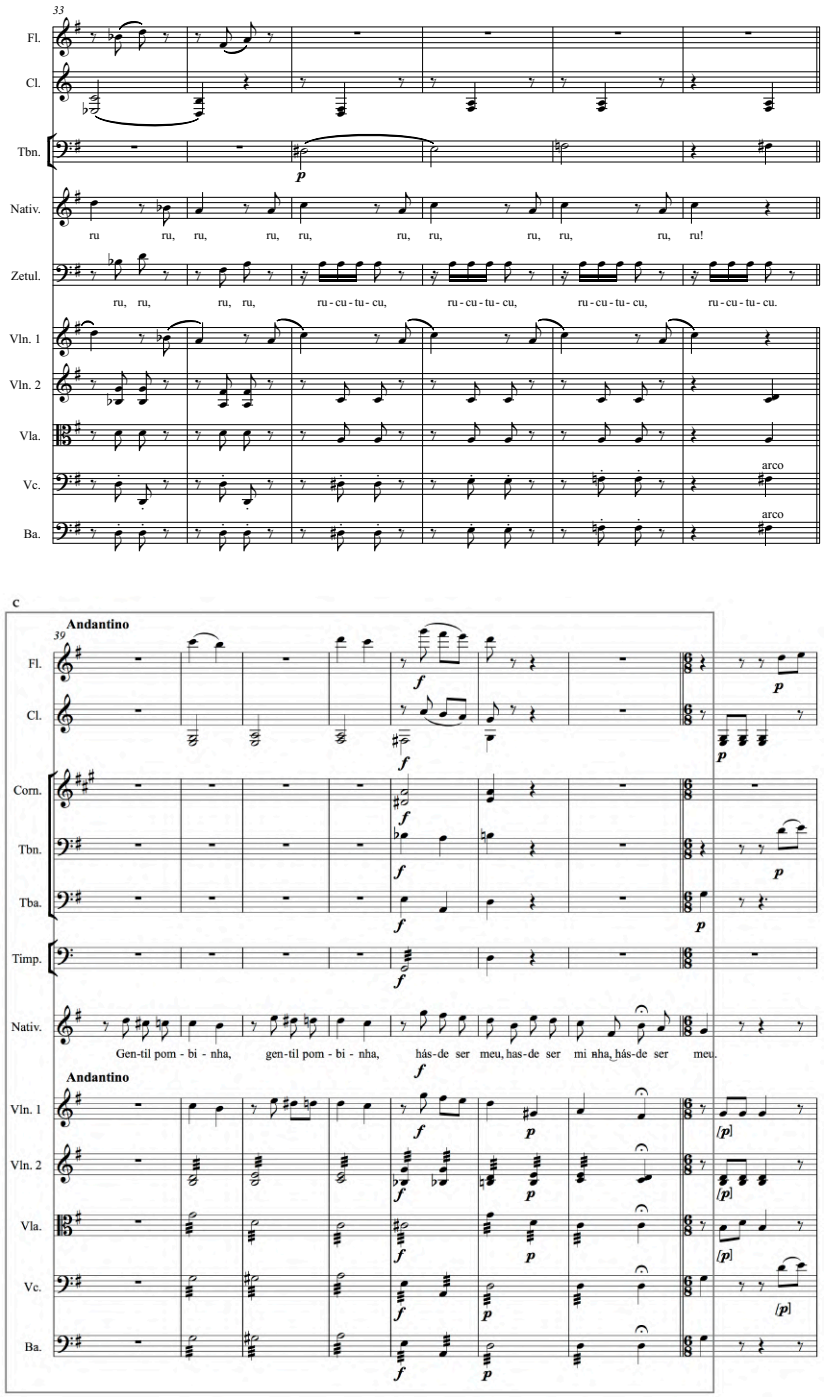
Dueto «Conheci dois namorados» da opereta *O Califa da Rua do Sabão*, música de Francisco de Sá Noronha e texto de Artur Azevedo.




6
rall.
Fl.
Cl.
rall.
Nativ.
ci dois na - mo - ra- dos, ca-da qual o mais dis - cre- to, quem os vi - a tão_che - ga- dos, in - ve - ja-va a-que-le_a fe -
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Ba.
13
Fl.
Cl.
Corn.
p
b
Nativ.
- to,
a____ tro - ca - rem mil ca - ri - nhos, mil ca - ri - nhos, pa - re - ci - am dois pom - bi - nhos, dois pom
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
pizz.
Ba.
pizz.


21
Fl.
Cl.
Corn.
Nativ.
bi - nhos, e a - té di - zi - am qu'as - sim fa - zi - am, qu'as - sim fa -
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
arco
Ba.
arco


27
All.º Mod.to
Fl.
Cl.
Corn.
(rulando)
Nativ.
- zi - am, quan - do so - zi - nhos ru! ru, ru, ru, ru,
Zetul.
ru, ru, ru, ru,
All.º Mod.to
(arrastando o dedo sobre a 3ª corda)
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
pizz.
Ba.
pizz.


33
Fl.
Cl.
Tbn.
Nativ.
ru ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru, ru!
Zetul.
ru, ru, ru, ru, ru-cu-tu-cu, ru-cu-tu-cu, ru-cu-tu-cu, ru-cu-tu-cu.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
arco
Ba.
arco
c
Andantino
39
Fl.
Cl.
Corn.
Tbn.
Tba.
Timp.
Nativ.
Gen-til pom-bi-nha, gen-til pom-bi-nha, hás-de ser meu, has-de ser mi nha, hás-de ser meu.
Andantino
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vc.
Ba.

Política, riso e censura: O caso da ópera cómica portuguesa *As penas de um Pavão* (1868)

Isabel Novais Gonçalves

A década de 1860 foi um tempo de crise em Portugal. Após um período de importantes reformas políticas, administrativas e económicas realizadas na década anterior por impulso de Fontes Pereira de Melo, o país, cada vez mais dependente das importações inglesas e do recurso ao empréstimo estrangeiro, entrava na década de sessenta fortemente endividado. A instabilidade política também era notável. Lutas partidárias, alianças e oposições internas marcaram os sucessivos e breves governos de pendor mais histórico ou regenerador, desembocando finalmente, em 1865, num ministério de fusão que não lograria, ainda assim, a estabilidade necessária para continuar o programa de desenvolvimento do país. A opinião pública era reativa, manifestando-se na imprensa tanto sobre a dívida externa como, e sobretudo, contra uma reforma fiscal, entretanto proposta, que pesava fortemente nos contribuintes da classe média. Em consequência, a revolta popular da Janeirinha no Porto dava a 4 de janeiro de 1868 a estocada final no governo de fusão. As rédeas seriam tomadas em março por um novo partido, o Reformista, de programa ideológico pouco claro — nele entravam históricos, regeneradores e republicanos — e com o Conde de Ávila, seguido a partir de julho pelo Marquês de Sá da Bandeira, à cabeça de um executivo que voltava a chamar para a governação figuras polémicas de outras legislaturas[1].

[1] José MATTOSO (coord.), *História de Portugal*. X *O Liberalismo*, [Lisboa]: Círculo de Leitores, 2006-2008, pp. 95 sq.

E era mergulhada neste frenesim que a vida teatral de Lisboa ia mantendo a sua atividade. Apesar da crise e da desestabilização, ou por causa delas, tudo indica que se assistia a um momento particularmente auspicioso no panorama teatral da cidade. 1868 foi o ano Offenbach em Lisboa. O sucesso fenomenal de *A Grã-duquesa de Gérolstein* no Teatro do Príncipe Real (29 de fevereiro), de *O Barba-Azul* no Trindade (13 de junho) e de *As Georgianas* no Ginásio (29 de outubro) superou as melhores expetativas das companhias e empresários teatrais. Mas o impacto destas operetas foi sobretudo significativo na forma como mexeu com o público e os críticos, ao introduzir o gosto por um género de comédia musical que aliava a vivacidade e frescura da música de Offenbach ao humor satírico dos libretos da dupla Meilhac e Halévy[2].

Já muito se disse e escreveu sobre a receção destas operetas no meio lisboeta e as estratégias de comunicação nelas envolvidas[3]. Mas interessa também apurar se de alguma forma as práticas teatrais autóctones sofreram alguma mudança. É sintomático que em poucas semanas, as mesmas companhias que estreavam Offenbach punham em cena novas paródias com títulos como *Fui ver a Grã-duqueza* (T. Ginásio, 12 de abril de 1868), *Quem nos livra da Grã-duquesa* (de Augusto Garraio, T. Variedades, agosto de 1868) e *O Barba-Azul II* (de António Mendes Leal Júnior, T. Príncipe Real, 6 de agosto de 1868), apresentando um conjunto de apropriações e leituras dos originais que são merecedoras de um estudo detalhado. Mas justifica-se igualmente discutir se a repercussão do riso de Offenbach — que ressoou forte no ambiente política e socialmente agitado em que Lisboa vivia — chegou a contaminar de sátira social e crítica às instituições, a própria comédia musical original portuguesa. A ópera cómica *As penas de um Pavão*[4], estreada

[2] Para compreender e contextualizar melhor a produção e consumo da ópera cómica portuguesa nos teatros de Lisboa no período oitocentista que antecedeu a receção das operetas de Offenbach, ler Isabel Novais GONÇALVES, «A música teatral da Lisboa de oitocentos: Uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior» (diss. de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2012), tese realizada com o incentivo e o contributo fundamental do Professor Manuel Carlos de Brito, meu orientador.

[3] Sobre esse assunto ver Mário Vieira de CARVALHO, *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófoles*, Lisboa: Colibri, 1999 e José Francisco PINHO, «Offenbach em Lisboa no ano de 1868: A recepção na imprensa lisboeta», *Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes* 12 (2008).

[4] Augusto GARRAIO – Eduardo MARTINS, *As pennas d'um Pavão, Opera-Comica em 2 actos, musica da Flor de chá*, Lisboa: Typographia Rua da Inveja, 1868. «Retirada do palco em a noute de 23 de Agosto de 1868, por prohibição do Ex.mo Governador Civil de Lisboa. Edição completa com todas as alluzões politicas com que subiu á scena na primeira noute».

no Circo Price a 22 de agosto de 1868 pela companhia do Variedades, parece constituir um programa de aproximação à irreverência de Offenbach. Essa aproximação, da autoria de Augusto Garraio e Eduardo Martins, começa desde logo em ver-se aplicada a estratégia offenbachiana de citar música familiar num novo contexto, estendida a toda uma opereta de Charles Lecqoc, *Flor de chá*, levada à cena no Príncipe Real e no Trindade no mesmo mês (em português). Ao expulsar o texto original e todo o seu enredo, a atenção centra-se agora na nova trama colada à música, e que de Pequim passa para Lisboa, do *cabaret* passa para o hotel e da intriga amorosa passa para a intriga *tout court*.

Pavão, animal lustroso e emproado, é simultaneamente metáfora e apelido de um falido portuense fugido de uma amante impetuosa e do seu ciumento marido, que acorre a Lisboa aos braços hospitaleiros de Ernesto, um amigo pintor tão hedonista e oportunista quanto ele. É este simples mote e toda a sucessão de pequenas intrigas e incidentes que daí advêm que, aparentemente, assegura o espetáculo musicoteatral em dois actos. Mas é também, e sobretudo, o pretexto para nele se ver exercida, com todas as coplas mas sem nenhumas subtilezas, uma crítica ostensiva à classe política portuguesa. Ernesto e seu criado galego não precisam de enredo para, logo de início e ao fim de poucas falas, cantarem em dueto:

Ernesto O janota de Lisboa
Gose sempre em quanto possa
Deixe os cães andar á tôa
Sem recear da carroça!

Manuel E se houver occasião
É mostrar ser um talento
Para esfollar a nação
Nas mesas do orçamento.

Um concelho de amiguinho,
P'ra alcançar emprego assim;
Basta o nome do padrinho
Todo tim, tim, por tim tim.

«Esfolar a nação nas mesas do orçamento» fora precisamente o que empurrara a revolta popular da Janeirinha, nesse mesmo ano, contra o governo e o aumento de impostos que pretendia lançar sobre os contribuintes. E o «conselho de amiguinhos» e padrinhos não era senão a

classe política bem posicionada e pronta a estender a mão aos da sua *entourage*. Se dúvidas persistissem no público, o diálogo seguinte esclarece:

Manuel	[...] com que então o senhor Ernesto tem um amigo que é ministro?
Ernesto	Negocio de ocasião; tu bem vez que os partidos..., as revoluções... os gabinetes transacto's?! percebes?
Manuel	[...] E naturalmente, o seu amigo faz alguma cousa por seu respeito!
Ernesto	Está visto que faz? Amanhã temos uma audiencia... E eu, o primeiro filho que tiver, levo-lho para ele ser padrinho!
Manuel	Para que!
Ernesto	Sempre é bom ser afilhado d'aquella gente!
Manuel	Diga-me: se eu fosse pedir-lhe um logarsinho... elle não me *despachava*?
Ernesto	(*com importancia*) Ah! sim... váe lá e pede-lhe o que quizeres!... naturalmente diz-te que não, mas *despacha-te* logo!

De facto, acusações de compadrio eram referidas também por esses dias no jornal *A Revolução de Setembro* referindo-se ao anterior governo de que alguns, afinal, tinham transitado para o atual. Lia-se, por exemplo, no dia quatro desse mês de agosto: «Os ministros que em janeiro cahiram mandaram tirar da intendencia das obras publicas umas celebres dobradiças que um ministro nosso conhecido lá havia mandado pôr a fim de se acommodarem os seus afilhados que já não cabiam no quadro». Assim, as coplas e o diálogo citados vinculam-se a uma mesma estratégia do cómico, conseguida no retrato direto, sem ambiguidades, de uma realidade que o público conhece e censura através do riso.

Mas o exercício da crítica diversifica-se noutros mecanismos do riso, como o da *transposição* — uma das formas de paródia diagnosticada por Bergson, em que se transportam os rituais próprios de um contexto solene para um outro familiar, por exemplo[5]. Umas cenas à frente, Pavão aproveita o empréstimo generoso do amigo para esbanjar o dinheiro no Mercado da Figueira com bons vinhos e carnes frias, que faz levar a casa na ausência de Ernesto para se banquetear com umas poucas amigas. A ceia é toda ela a representação de uma sessão parlamentar:

[5] Henri BERGSON, *O riso: Ensaio sobre o significado do cómico*, Lisboa: Guimarães Editores, 1993, p. 42 sq.

Pavão Agora o jantar! Saio o dono da casa, não ha governo!
(*vão novamente para a mesa*)
Olympia Comer e beber, eis o nosso ministerio!
Todos Tem a presidencia o Pavão!
Pavão (*senta-se*) Cuidado... olhem que se o Pavão tem a presidencia vocês não comem nada!
Olympia Assim não valle... é necessario comer, mas de maneira que não haja deficit!
Todos Bravo, Bravo!
Pavão (*agita uma garrafa em forma de campainha*) Ordem, ordem! Vou appresentar um orçamento, para a divisão dos pitéos! Peço a palavra, para uma explicação!
Olympia Nada... eu quero fazer um *speech*!
Henriqueta Tambem eu! quero fallar...senão faço aqui uma revolução!
Todos Ordem, ordem!
Pavão Lá duas, é que não póde ser...fallarem aos *pares* é que não vale.
Todos Então falla tu! Venha o orador!

Está aqui tudo: a denúncia de uma classe política que se aproveita do cargo para benefício próprio; a divisão entre si e os seus do erário público; a disputa pelo protagonismo, reduzindo a ação política à intriga e ao discurso parlamentar. E a oratória que Pavão, em seguida, enceta em coplas não é mais do que uma cacofonia ausente de sentido, que expõe ao ridículo uma certa retórica parlamentar vazia e redonda que constituía, na opinião de muitos, o discurso dominante na Câmara dos Pares ou dos Deputados:

CÔRO
Venha lá e falle bem,
Porque em nós, nós tambem,
Discurso tem,
Dê força á vóz,
Porque a sós,
Logo apóz, fallamos nós.

Venha lá e falle bem, etc.

COPLA
O orador vae falar,
Muito bem.
Enquanto a mim,
Se fallar bem
Ou menos mal, assim, assim,

Tem no Penim
A bella ceia
Que será rim e vinho meia.

CÔRO
Pois sim
É fallar mui bem
E nós também
Discurso assim

Bem bem bem bem
Tem tem tem tem.

PAVÃO
O novo ministerio onde está?
Côro Tá, tá, tá.

Feitos bens não vejo um só.
Côro Tó. Tó, tó.

Porque é?
Côro Té, té, té.

Que é de ti.
Côro Ti, ti, ti.

Se eu chegar a ser ministro, olé
Heide vêr tudo num pó, oló.
Heide dar lambada, até, olé.
Sem ter alma, nem ter dó, oló, oló.

Olympia Sim, senhores, o orador merece uma bucha!
Todos Ah! ah! ah!

Nesse momento, Zacarias — um abastado burguês que negociara casar a filha feia com Ernesto a troco de um generoso dote — rompe pela sala adentro e todos dançam, brindam e cantam, gozando com ele, tirando-lhe o chapéu e passando-o de mão em mão ao ritmo de um *can can*. Zacarias, chocado, comenta para si «Que orgia, santo Deus! e eu que o julgava [Pavão] um rapaz bem comportado!». Na suspensão da música, entra Manuel e Zacarias exclama:

Zacarias Ampara-me, meu querido Manuel. É uma verdadeira revolução!
N'esta casa não ha governo!
Olympia Não ha! E viva a Republica!
Pavão De nada lhe pode valer o Hespanhol!

E Olímpia remata o quadro final do primeiro acto colocando o pé sobre o Manuel, que cai ao chão, enquanto exclama «A meus pés, cidadão de Tuy!».

«Viva a República!» fora a resposta pronta desta mulher (em sintonia com a representação icónica feminina que a revolução francesa promoveu) — porta-voz de um grupo em alegre «orgia» numa «casa sem governo» — a Zacarias — símbolo da burguesia conservadora e alvo de troça — firmando no público uma ambiguidade interessante entre a ideia da República enquanto nova ordem, novos comportamentos e maior liberdade, e uma ideia da República enquanto vazio de governo, caos e degradação moral. E como diz Pavão a Zacarias, «De nada lhe pode valer o Hespanhol!», porque de facto de Espanha corriam ventos de mudança e a ameaça eminente de uma revolta republicana — concretizada logo no mês seguinte em Cádiz, na Revolução Espanhola que depunha a rainha Isabel II. Todo este fim de acto apresenta, portanto, uma estratégia cómica mais complexa, com a utilização da ambiguidade, da sátira e da alusão, tendo como alvo o governo do Partido Reformista em exercício. De facto, entre os seus fundadores constava Latino Coelho, ministro da Marinha e Ultramar, que em 1864 fora membro ativo da primeira associação de pendor quase republicano, depreciativamente conhecida por «Clube dos Lunáticos»[6] (e que aliás, mais tarde, fundou o Partido Republicano Português).

Ainda num aproveitamento cómico de Latino *Coelho*, Sá *Carneiro*, *Falcão* da Fonseca, *Lobo* de Ávila, *Rola*, *Coelho* Magalhães e outros nomes políticos do momento, no segundo acto há um baile de máscaras em casa de Zacarias cujo tema são, precisamente, os animais. Entre vários animais mencionados, ali aparece também a família *Camelo* que canta aos convivas «um coro chinez, inventado por um fulano de tal, o *Gallo*» — numa alusão a Lecqoc, o compositor da opereta original. E ali finalmente, reentra Pavão, que depois de uma conversa e dumas coplas sobre *pavões* e *elefantes*, anuncia ao amigo:

> *Pavão* Ai! é verdade, com toda esta balburdia ia-me esquecendo o dizerte que recebi uma carta de meu pae. Vaes ficar abysmado! Sou proposto deputado pelo circulo não sei quantos, nem é para admirar, meu pae que tem loja de calçado como sabes, arranjou para o ministro tal par de botas, que pedio esta recompensa [...].

[6] Amadeu Carvalho HOMEM, *Da Monarquia à República*, Braga: Palimage, 2001, pp. 14-15.

Ernesto Se fallas serio, parabéns pelo teu brilhante futuro, e se chegas a ministro governarás bem para ti, não é assim?
Pavão E para o meu paiz!
Ernesto Ah! ah! ah! O teu paiz serão as tuas algibeiras.
Pavão Sim, sim, mas com estas divagações politicas, não esqueçamos as escamações de Zacharias. Para o socegar vou dizer-lhe que te empregarei bem, etc., etc., depois nós fallaremos.
Ernesto O quê?
Pavão Uma pequenina percentagem. É preciso olhar para o futuro.

O riso censório que tal diálogo terá provocado na plateia não parte, uma vez mais, de discretos mecanismos de crítica mas da denúncia e ridicularização pública do caciquismo generalizado que minava as relações políticas da época. Mas eis que, logo de seguida, por trás de Pavão se revela uma pessoa conhecida do público, ao dizer ao amigo:

Pavão Agora reparo, estou com frio Ernesto, não tens ahi algum traste que me salve d'uma constipação.
Ernesto *(puxando d'um cachenez embrulhado n'uns poucos de papeis)*
Pavão O que me sairá d'alli, aposto que é alguma capa á espanhola.
Ernesto Eis aqui o precioso cachenez.
Pavão Está aqui o futuro da nação, porque se eu me constipasse podia morrer, e então adeus futuro do paiz [...].

O *cache-nez* é exibido à plateia e subitamente a sátira generalizada à classe governativa portuguesa reduz-se à paródia concreta e personalizada na figura do Conde de Ávila. O *cache-nez* de lã era, de facto, uma peça obrigatória do ex-Presidente do Conselho, que o usava de verão e de inverno enrolado à volta do pescoço, para segundo o próprio, prevenir constipações (ver Figura 1).

Mas para algum público mais informado, insinuações anteriores já tinham permitido fazer a colagem do personagem à pessoa real. Se o pai de Pavão tinha uma loja de calçado no Porto, o Conde de Ávila era filho de um sapateiro do Faial, facto que não escondia, fazendo antes gala da sua origem humilde e plebeia. Também a conversa de Pavão sobre o seu apreço pelo elefante, animal que impõe «ordem» e respeito, não é mais do que uma alusão à Ordem do Elefante com que António José de Ávila fora condecorado pelo reino dinamarquês. A própria figura de Pavão já tinha sido invocada uns bons anos atrás, durante o período em que Ávila fora ministro da fazenda do governo de Cabral

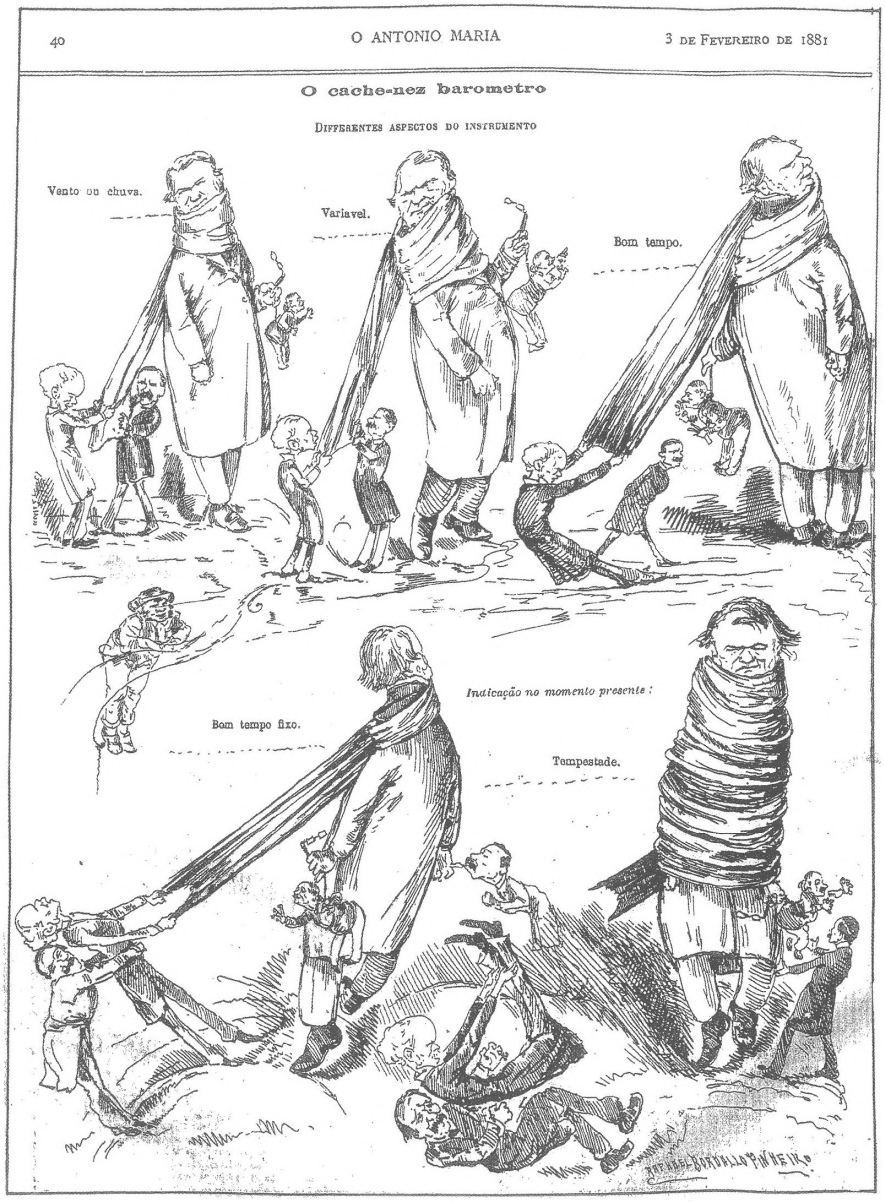


Figura 1. «O *cache-nez* barómetro», caricatura de António José d'Ávila por Bordalo Pinheiro, *O António Maria* (3 de fevereiro de 1881).

(1849-1851), com o *Suplemento Burlesco d'O Patriota* a representá-lo em farda de gala e com uma longa cauda de penas (Figura 2)[7].



Figura 2. *Suplemento Burlesco ao número 1506 do Patriota*, 1849.

[7] José Miguel SARDICA, «Um homem para todas as causas – Perfil político do Duque de Ávila e Bolama», *Análise Social* 36/160 (2001), pp. 639-684.

Entretanto, um empregado do telégrafo traz a confirmação da nomeação de Pavão a deputado, o que leva Ernesto a comentar, já sem rodeios: «Deputado Zé Pavão. Ai pobre paiz, se elle chega a ministro não faltarão empréstimos por causa das comissões e comissões por causa dos empréstimos». Pavão por seu turno, após perder momentaneamente os sentidos, canta:

Eu desmaiei com tal nova,
A bater-me pela proa
[...]
Pois ainda não estou em mim,
A nova é muito bôa.
José Pavão é deputado
E abichou grossa melgueira,
Ninguem de certo me acompanha
Em tão rapida carreira.

De facto, António José de Ávila (1807-1881) foi uma das personalidades com maior longevidade na carreira política e governativa, tendo integrado diversas faces do complexo polígono ideológico da monarquia constitucional: foi cartista, centrista, apoiante dos setembristas, anti-cabralista, cabralista, regenerador, histórico e reformista. Com onze legislaturas entre 1834 e 1860, foi por diversas vezes ministro da Fazenda e dos Negócios Estrangeiros. Pela sua capacidade de permanente auto-regeneração no meio das mudanças políticas e pela ascensão social fulgurante que protagonizou — de plebeu ilhéu a par do reino, conde, e mais tarde marquês e duque de Ávila e Bolama — António José de Ávila granjeou um séquito de detratores que o acusavam de arrivista, vaidoso e vira-casaca[8]. Isso mesmo é invocado na cena final, quando um polícia pretende levar Ernesto por o tentar subornar e Pavão, preso ao amigo pelo *cache-nez*, ordena:

Pavão Nem tocar-me, sou deputado.
Polícia Com duas caras.
Pavão Nunca vio? Pois então olhe para mim quando eu subir ao poder, que hade ver mais.
Hoje viva o prazer, amanhã sou um homem serio.

[8] *Ibidem*.

Mas, em igual medida, José de Ávila era elogiado e admirado nos diversos quadrantes pela inteligência, o dote de oratória brilhante e, sobretudo, a capacidade mediadora, a seriedade, competência e entrega ao trabalho[9]. Só isso explica que no dia seguinte à estreia desta opereta, o jornal a *Revolução de Setembro*, assumido desde sempre opositor das políticas de Ávila nos sucessivos governos, tenha manifestado repúdio pela forma achincalhante como o ex-governante fora parodiado pela companhia do Variedades:

> Representou-se no sabbado no theatro do Circo Price uma comedia hybrida, estupenda, incoomprehensivel e anomala, que os seus auctores intitularam *As pennas de um pavão* [...]. A comedia tem em algumas partes referencias clarissimas ao sr. Conde d'Ávila, referencias que foram calorosamente applaudidas pelo publico, sem que um só tacão contra ellas protestasse. Nós, se tivessemos como norma manifestar o nosso desagrado de tal maneira só deixariamos de o dar a conhecer quando as pernas e os pós, lassos de fadiga, se recuzassem a faze-lo. Somos neste ponto verdadeiramente insuspeitos. Em vinte e nove annos de existencia que o nosso jornal conta, nem uma só administração de que formasse parte o sr. conde d'Avila, obteve o apoio da *Revolução*. Nenhum jornal ainda o guerreou tanto e sempre como o nosso, por que consideramos s. ex. ª a maior das calamidades, depois do sr. Antonio, bispo, quando dirige os negocios do estado. Parece pois que deveriamos apoiar o facto das allusões ao ex-presidente do conselho, e pelo contrario condemnamol-as todas as que sejam escriptas com o firme proposito de deprimir um homem publico, seja elle quem for. O theatro [...] é, ou antes deve ser, a escola da moralidade dos povos. Não são tantos no nosso paiz os homens estudiosos, honrados e conscienciosos como o sr. Conde d'Ávila, para que se tentem apoucar em detrimento do paiz que pode condemnar os seus actos de ministro, e festejar os seus trabalhos nas outras variadas commissões de serviços publicos. E é isto o que acontece ao ultimo presidente do conselho. A empresa das Variedades entende que devia especular apresentando em scena os caracteres politicos que menos symphatias merecem ao povo, e faz mal; porque nem aufere interesse pecuniarios, nem serve a causa da moralidade, e só cria antiphatias e inimigos que hão de augmentar á medida que se forem reproduzindo [...] as *Pennas d'um pavão*[10].

[9] *Ibidem*.

[10] *Revolução de Setembro* (25 de Agosto de 1868).

O impacto da ópera cómica *As penas de um Pavão* nessa noite de 22 de agosto de 1868 no Circo Price ditou o seu silenciamento imediato. Não houve mais do que uma única récita, por decisão do governador civil de Lisboa. Tal não impediu a edição completa do libreto, ao cabo de umas semanas, permitindo a circulação por todos os leitores e amadores dramáticos do conteúdo integral, «com todas as alluzões politicas com que subiu á scena na primeira noute» (como se lê na folha de rosto impressa)[11].

A reação do governador de Lisboa, em sintonia com a opinião do *A Revolução de Setembro* (que aliás louvou a proibição por si mandatada)[12] são sintomáticas de um facto que marca a distância, e não a aproximação, entre esta ópera cómica e as operetas de Offenbach, onde a censura não atuou: não há aqui verdadeira sátira social e crítica às instituições. Os mecanismos de comédia, se ao início pareciam convergir nesse objetivo, em breve canalizavam-se para um alvo personalizado, reduzindo o protagonista do palco e da Câmara a um palhaço de que o público se desforra pelo riso. Ainda assim, a profanação, sem cerimónia, de uma figura política com peso e autoridade num palco público de Lisboa não deixa de mostrar como Offenbach impregnou o nosso contexto teatral de um espírito de irreverência que antes estava confinado à crónica e sátira dos jornais. Não há, aparentemente, registo de paródias personalizadas a este nível em comédias anteriores nos teatros de Lisboa. E porém, durante décadas Ávila foi o «bombo-da-festa» de alguma imprensa satírica. Que ameaça trazia então o teatro, para precisar de ser calado pelo governo civil? O riso público. Como diz Bergson, «O cómico exige [...] para produzir todo o seu efeito, qualquer coisa como uma anestesia momentânea do coração. Dirige-se à inteligência pura. Simplesmente esta inteligência deve viver em contacto com outras inteligências. [...] Dir-se-ia que o riso tem necessidade dum eco»[13]. E se com o riso se castigam os costumes, tanto mais nefasta é a punição e maior o poder de quem pune, se o fizer coletivamente. Não se comparam os danos para a reputação e imagem pública do poder, entre a leitura íntima e individual da sátira impressa e o riso público, de viva voz, que um palco e uma plateia projetam em seu redor. Era um riso demolidor que urgia silenciar.

---

[11] A. GARRAIO – E. MARTINS, *As pennas d'um Pavão*, (v. n. 4).

[12] *Revolução de Setembro* (26 de Agosto de 1868).

[13] H. BERGSON, *O riso* (v. n. 5), pp. 19 e 26.

Tres óperas «montañesas» en la prensa: Un estudio comparativo de la recepción crítica de *Serrana*, *La Fada* y *Mendi-mendiyan*

Teresa Cascudo

Hace algunos años, seguramente demasiados, me sorprendió mucho que el libreto de *Serrana*, que se solía considerar algo así como la ópera nacional portuguesa por excelencia, fuese tan poco elogiosa con respecto al «pueblo» que supuestamente retrataba e interpelaba. En aquel momento, en un artículo de 2000, publicado en la *Revista Portuguesa de Musicologia* cuando la dirigía Manuel Carlos de Brito, no hice mucho más que constatar esta discrepancia[1]. Tiempo después, me encontré con otras dos óperas «serranas», o, mejor, igualmente «montañesas», escritas y estrenadas respectivamente en Cataluña y en el País Vasco, que también daban una imagen inquietante de la montaña. Se trata de *La Fada*, estrenada cerca de Barcelona, en Sitges en 1897, o sea dos años antes de que lo fuera *Serrana* en el Teatro de São Carlos, y de *Mendi-mendiyan*, representada por la primera vez en Bilbao en 1910.

Es decir que, hacia 1900, tres compositores que aparentemente no se conocían entre sí, Alfredo Keil, Enric Morera y José María Usandizaga, compusieron música para tres libretos cuya situación dramática, en los tres casos, está ambientada en una montaña. La montaña, tanto en Cataluña como en el País Vasco, fue un símbolo identitario muy impor-

[1] Teresa CASCUDO, «A invenção musical de Portugal (1890-1899)», *Revista Portuguesa de Musicologia* 10 (2000), pp. 181-226.

tante a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX[2]. En Portugal, sin embargo, si bien la Serra da Estrela se asociaba con la mítica figura de Viriato[3], ésta se contraponía a otra imagen poderosa la de la «interioridad», particularmente la del planalto de la Beira, identificada con la ruralidad, con una economía de supervivencia y vista, cuando no ignorada o despreciada, desde el «litoral». No obstante, más allá de los localismos, como es bien sabido, la montaña es un tópico representado en las artes europeas desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX. En el dominio de la ópera, sin montañas, no tendríamos, por ejemplo, *Tannhäuser* ni *Parsifal*, pero tampoco, tal como nos recuerda Emmanuele Senici, *L'elisir d'amore* o *La Fancciulla del West*[4]. Por lo tanto, por un lado, hasta aquí, no hay nada sorprendente en que esos tres músicos coincidieran en la localización de sus dramas. Como ocurre con todo tópico de carácter paisajístico, las montañas no se asocian simbólicamente a significados estables. Alejadas y aisladas de los valles cultivados y de los núcleos urbanos, como paisaje literario, artístico o musical, tuvieron lecturas ambivalentes. Fueron interpretadas como símbolo de esterilidad, pero, alejadas del racionalismo asociado a ciudades, también fueron utilizadas como símbolo de soledad, de pureza y de efecto medicinal, y como marco para relatos de magia y horror. Fueron representadas como *locus amoenus* y también como su reverso, como *locus horridus*. Éste es precisamente el caso de las tres óperas en estudio: Morera, Keil y Usandizaga presentaron la montaña como un espacio amenazador, asociado con amores contrariados y, más en particular, la transformaron en el escenario de la muerte del protagonista masculino.

Morera y su libretista, Jaume Massó i Torrents, en *La Fada*, recrearon una atmósfera pirenaica, mágica y medieval[5]. En el siglo XIII, Jausbert de Paracolls y Guerinalda de Évol, pertenecientes a familias

[2] Cf. Francesc Roma i CASANOVAS, *Del Paradís a la Nació: La muntanya a Catalunya, segles XV-XX*, Valls: Cossetània Edicions, 2004 y Mikel Lorenzo ARZA, «Paisaje e identidad vasca en cuatro autores finiseculares», *Sancho el Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca* 37 (2014), pp. 75-102.

[3] Amílcar GUERRA – Carlos FABIÃO, «Viriato: Genealogia de um Mito», *Penélope: Revista de História e Ciências Sociais* 8 (1992), pp. 9-24.

[4] Emmanuele SENICI, *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpine Virgin from Bellini to Puccini*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

[5] Enric MORERA – Jaume Massó y TORRENTS, *La fada. Drama líric en un acte*, Barcelona: Boileau, 2010 [partitura general y reducción para voz y piano].

rivales, creen encontrar refugio en el paraje pirenaico del Lago Negre, situado en la región de Nodières. Pertenece actualmente a Francia, pero formaba parte de la Corona de Aragón durante el reinado de Jaime I, que es cuando tiene lugar la acción de la obra. Los amantes son alcanzados por el padre de la dama, que acaba asesinando a traición al pretendiente de su hija, la cual, a su vez, se ve obligada a acompañarlo para concluir sus días en un convento. En paralelo, la obra presenta una segunda trama de carácter legendario, protagonizada por una ondina necrófila, cuyos trazos principales son el deseo de seducción y que es el único personaje del que podemos decir que personifica la naturaleza. Al observar al joven caballero, mientras los dos amantes duermen, manifiesta abiertamente su deseo hacia él y hechiza su espada, para que no pueda defenderse. Al final, cuando todos se han ido, en medio de una tempestad tremenda, se abalanza sobre su cadáver, lo besa y, después de exclamar «Ja ès meu!», se lo lleva a las profundidades del lago.

Por su parte, el argumento de *Serrana* se basa en una novela de Camilo Castelo Branco, uno de los escritores decimonónicos más importantes de la literatura portuguesa, y se localiza en un pueblo de la Serra da Estrela[6]. Cuenta la historia de Zabel, una joven aldeana casada con Marcelo, el más rico del pueblo, pero que todavía está enamorada de su primer novio, el joven Pedro. En vísperas de la ida a Brasil de Zabel y Marcelo, los antiguos amantes deciden fugarse, pero Zabel se entretiene buscando *su* oro («Não parto! Sem levar o meu ouro [...] Que é só meu [...]»), por lo que son sorprendidos por Marcelo. Pedro se mata accidentalmente al intentar huir por la ventana, pero, aunque Zabel está visiblemente alterada, Marcelo no nota nada porque llega borracho. En el último acto, encontramos en la sierra a una Zabel enloquecida. Surge repentinamente Marcelo, quien intenta convencerla para que vuelva con él, pero ella lo rechaza violentamente («Tenho-te asco!») y el drama concluye con la muerte de la protagonista, asesinada por su marido.

Finalmente, *Mendi-mendiyan*, cuyo estreno fue promovido por la Sociedad Coral de Bilbao y cuyo libreto es de la autoría de José Powers,

[6] Alfredo KEIL – César FEREAL – Henrique Lopes de MENDONÇA, *Serrana: Drama lírico em três actos*, [s.l.], [s. n.], 1899 [reducción para voz y piano]. Disponible online en Biblioteca Nacional Digital: <http://purl.pt/163> (cons. 1 de marzo de 2016). La partitura general se conserva en el archivo del Museu da Música (Lisboa).

entonces su director, cita cantos populares y está localizada en el alto de la montaña, como indica el título: la expresión en euskera *Mendi--mendiyan* podría traducirse como en pleno monte[7]. Se centra en la disputa de la bella e inocente pastora Andrea por dos pretendientes: el pastor Joshemari y el propietario Gaizto. A esta historia se le superpone una segunda, que es la amenaza que un lobo supone para los pastores y sus ovejas, incluyendo a la pastora Andrea. La última escena del segundo acto une ambas: Gaizto, despechado, mata una de las ovejas del rebaño de Andrea con su cuchillo en el momento preciso en que Joshemari y su cuadrilla ha cazado al lobo-animal que parecía ser quien ensombrecía los sueños de Andrea. Un día de fiesta, cuando los dos pastores se han declarado su amor, son sorprendidos por Gaizto, quien asesina violentamente a Joshemari con un hacha. La ópera concluye con un epílogo, en el que Andrea se despide de Joshemari y de la montaña ante la cruz levantada en el lugar en el que fue asesinado su amado. El invierno comienza. Andrea canta que, ahora la nieve sepulta «montaña y llano», quiere quedarse, pero su familia, su abuelo y su hermano, le convencen para que se vaya con ellos. Juntos, abandonan la montaña. Andrea promete volver sólo para dejarse morir al pie de la cruz, que es también la sepultura de Joshemari.

Estamos, como es evidente, ante tres dramas que pertenecen a tendencias teatrales muy diferentes entre sí: un melodrama con rasgos veristas, un relato medievalista de ascendencia wagneriana y otro drama rural etiquetado por sus autores como «pastoral lírica». No obstante, estas obras comparten entre sí características musicales propias del pos-wagnerianismo, sobre todo en lo que se refiere a una concepción que quiere ser sinfónica, fundamentada en el uso de motivos conductores. Otro de los elementos que comparten es el recurso a la canción tradicional. Veremos seguidamente como estas cuestiones fueron recogidas por la prensa a partir de la comparación de las respectivas recepciones críticas ocurridas en Lisboa, Barcelona y Bilbao. La idea sobre la que se basa este artículo es la de utilizar la montaña como una categoría simbólica que transforma obras locales e individuales en textos analizables a la luz de una historia cultural transeuropea.

[7] José María USANDIZAGA – José POWER, *Mendi-mendiyan: Pastoral lírica vascongada en tres actos y epílogo*, San Sebastián – Leipzig: J. Montes – G. Röeder, 1910 [reducción para voz y piano]. La partitura general se conserva en Eresbil-Archivo Vasco de la Música (Rentería).

Tres procesos de recepción

En cuanto a *La Fada*, es significativo comprobar que la mayor parte de la crítica, la publicada por la prensa indefinida políticamente, declaró sus elogios a la obra y a la organización que la hizo posible, concretizada en la edición de 1897 de las llamadas Festas Modernistas[8]. Al contrario, la prensa militante políticamente no compartió este entusiasmo[9]. Sus censuras se agruparon en torno a dos ejes argumentativos diferentes. Por un lado, un periódico como *El Diluvio*, republicano-democrático y laico, desdeñó ostentosamente la representación. El crítico prefirió asistir a la «música sana» que se escuchó en el Teatro Novedades (la Cuarta Sinfonía de Beethoven) y en el Salón Estela (un recital de Joaquín Malats). La razón es que presumía que sus lectores no estarían interesados en la música para «neuróticos, desequilibrados e histéricos» que ofrecía Morera[10]. Por otro lado, frente a esta línea ideológica, laica y progresista, los periódicos catalanistas reivindicaron la pureza de la música tradicional, que tenía una relación compleja con las fantasías modernistas. De ser «modernizada», según el compositor Joan Gay, debía respetar, con «sinceridad» y «sencillez», el aroma puro de la montaña y el sabor melódico «de buen gusto» de sus melodías[11]. Morera debía volver al «manantial puro» de la canción tradicional, abandonando los experimentos modernistas. Con otro tono, se ridiculizó el modernismo en otras revistas catalanistas de carácter satírico, como es el caso de *La Esquella de la Torratxa*. El recurso a la tradición de los pastores de la montaña fue criticado en sus páginas como una demostración de la imposibilidad por parte de los llamados modernistas de crear un arte y una literatura «completamente originales»[12].

Desde la tribuna del catalanismo más militante, se adoptó un punto de vista algo diferente. *La Renaixença*, que era un medio minoritario en lo que se refiere a la tirada, pero que estaba claramente marcado como órgano no oficial del grupo político conservador Unió Catalanista,

---

[8] V., por ejemplo, como referencia, Ramón PLANES, *El modernisme a Sitges,* Barcelona: Selecta, 1969 y Joan-Lluís MARFANY, *Apectes del modernisme,* Barcelona: Curial, 1999.

[9] Esto fue señalado con sarcasmo en *La Veu de Sitges*, que transcribe el 28 de febrero una crítica publicada en *El Liberal* y firmada por Luis Ruiz de Velasco.

[10] S., «Música», *El Diluvio* (17 de febrero de 1897), pp. 11-12.

[11] Véase Joan GAY, «*La Fada*», *Butlletí de a Institució Catalana de Música* 4 (febrero de 1897), pp. 4-5.

[12] P. del O., «Crónica», *La Esquella de la Torratxa* (19 de febrero de 1879), 98.

publicó dos recensiones, los días 14 y 16 de febrero, respectivamente firmadas por destacados militantes del catalanismo: el escritor y filólogo Ernesto Moliné i Brasés y el abogado y escritor Claudi Planas i Font. El tono de ambos es aparentemente elogioso, en la medida en que omiten cualquier comentario negativo. Sin embargo, es necesario destacar que la retórica de ambas crónicas responde al espíritu de la «renaixença» entendida, como escribe Moliné, como «resurrecció del esperit nacional catalá», al cual debían contribuir los artistas porque, con sus palabras, «aquell que desentona ha de ser eliminat, ha de desapareixer, es materia no assimilable»[13]. Insiste en la misma idea líneas después:

> Avuy entre nosaltres, cada obra d'art ha d'ésser un cant, una estrofa ó un vers del poema del renaixement de la nostra patria; per lo tant ha d'armonisar-se ab l'esperít que anima á n'aquell. Si l'artista catalá per vanitat ó per no participar d'aquesta tendencia se'n separa, ell mateix s'excluheix: es una nota perduda, una veu q'e crida en mitj del desert. Los futurs crítichs historiadors no podrán simpatisar ab las obras acastellanadas que s'hagin produhit aquí en ple renaixement[14].

Desde esta perspectiva, estas crónicas, omitiendo cualquier otro aspecto, destacaron dos cosas. La primera, en la pluma de Moliné, es la evocación que se hace en la obra de la naturaleza (relegando a un plano secundario la leyenda, que es la que introduce la figura maléfica de la ondina). La segunda, en la «impresión» de Planas i Font, es la alusión a la canción tradicional catalana en la partitura, especialmente en el *cantabile* donde Jausbert le declara su amor a Gueralda (omitiendo, por supuesto, cualquier referencia al wagnerianismo o al modernismo de la música de Morera, así como la caracterización, también basada en la alusión a la música tradicional, del personaje del Hada).

Las críticas publicadas con posterioridad al estreno de *Serrana* en marzo de 1899 fueron, en general, elogiosas. Si las analizamos en la perspectiva de su significado nacionalista, nos encontramos con que, la tónica, fue una lectura clasista, desarrollada en torno al eje que oponía el «pueblo» a las clases urbanas cultivadas. De hecho, *Serrana* subió

[13] E[rnesto]. MOLINÉ I BRASÉS, «*La Fada*. Drama líric en un acte per J. Massó i Torrents (música d'Enric Morera)», *La Renaixença. Diario de Catalunya* (14 de febrero de 1897), p. 918.

[14] *Ibidem*, p. 919.

por primera vez al «pueblo portugués» encima del escenario del elitista Teatro de São Carlos. Podemos recuperar aquí la palabra «urbanidad» como manera de señalar todo lo que, a los ojos de los habitantes de la capital, estaba ausente de la vida de los campesinos o de los montañeses. El alcoholismo, el adulterio, el robo, el asesinato se presentan como «virtudes» inversas, pero propias del proletariado rural, y más específicamente del contemporáneo: el anciano pastor Nabor es el único personaje que intenta mantener vivas las llamas de la prudencia y la virtud ancestrales.

Los periódicos consultados — *Tempo*, *Novidades*, *O Século*, *A Tarde*, *Jornal do Comércio* y *Diário Ilustrado* — consideraron positivamente, por un lado, la inspiración en costumbres y cantos de la Beira (lo que le confería sin discusión a la partitura el carácter de nacional), incidiendo en la distancia que mantenían las «aldeas» del «mundo civilizado»[15]. La primera publicación donde fue referido, sin gran desarrollo, expresamente el carácter nacional de la ópera fue *Tempo*, diario del partido progresista. El crítico, firmando bajo el pseudónimo Op., comienza su crónica señalando el triunfo de la obra y su merecimiento «por la circunstancia de ser perfectamente nacional o assunto» y la música, inspirada «em cenas da nossa querida Beira, fazendo assim conhecidos os nossos cantares e os costumes duma das nossas províncias»[16]. En la crítica a la segunda representación, volvió a insistir en el «sabor puramente portugués» que tenía toda la composición, basada en la «apropriação felicíssima, do recorte das nossas canções populares, mas não as reproduzindo senão na sua moldura, permita-se-nos a frase, por isso que a melodia é inteiramente original, despertando primacias umas às outras, e qual delas a mais formosa»[17]. También *Novidades* se hizo eco de esta idea, sobre todo en lo referente al «pintoresco» primer acto, «de carácter genuinamente nacional, trabalhando sobre a sugestiva melancolia das toadas da nossa querida Beira»[18]. De este primer acto, se destacaron las cantigas de desafío que, según el crítico de *A Tarde*, tenían «um valor acentuadamente nacional», basado en un «motivo tão

[15] [Anónimo], «A ópera *Serrana*», *O Século* (14 de março de 1899). Primera página, tres columnas. No está firmado.

[16] Op., «Teatro de São Carlos: *Serrana*», *Tempo* (14 de março de 1899).

[17] Cf. Luís RAIMUNDO, «Para uma leitura dramatúrgica e estilística de *Serrana* de Alfredo Keil», *Revista Portuguesa de Musicologia* 10 (2000), pp. 227-274.

[18] [Anónimo], «Espectáculos. *Serrana* I», *Novidades* (14 de março de1899).

português»[19]. Asumidamente nacional, Keil fue también elogiado porque había conciliado las «exigências da moderna dramaturgia musical», pero no había olvidado «o que há de bom nas puras tradições antigas do verdadeiro canto escénico»[20]. El mismo crítico añade en su crónica lo siguiente:

> Das doutrinas neo-germánicas tira, apenas, o que elas teem de aceitável para o nosso sentimento artístico, como compositor que não quer deixar de ser latino e que dentro dessa esfera de acção se esforça por ser, o mais possível, caracteristicamente português.

Lo latino-portugués era sintetizado por el cronista mediante adjetivos como claridad, equilibrio, sobriedad, nitidez, pureza y, además, se identificaba con la inspiración melódica y una cierta contención en el uso de procedimientos armónicos. También el crítico del *Jornal do Comércio* reprodujo esta contraposición entre wagnerismo y portuguesismo, añadiendo que de hecho, la utilización de procedimientos tales como la melodía infinita estaban lejos de haber sido aceptados como solución para el drama lírico contemporáneo[21].

La recepción de *Mendi-mendiyan*, tal como ocurrió con *Serrana* y *La Fada*, fue mayoritariamente entusiasta. La obra provocó el «estremecimiento estético», aunque por razones diversas que subrayaban la división de la sociedad vasca en la clase de los «refinados» y los «humildes»: los primeros aplaudieron por la orquestación y los segundos, porque se vieron «retratados» en el escenario[22]. En lo que se refiere a la introducción de los elementos inquietantes de la trama, cabe destacar, en primer lugar que fueran ignorados por la mayoría de las críticas, que únicamente aludieron a su función dramatúrgica. Fueron, sin embargo, destacados, con diferente valoración, en tres publicaciones: *Euskal-*

[19] CASSIO, «Teatro de S. Carlos. *Serrana*», *A Tarde* (14 de março de1899).

[20] [Anónimo], «Espectáculos. Serrana I», *Novidades* (14 de março de 1899).

[21] MAR. MELLUS, «Primeiras representações», *Jornal do Comércio* (14 de março de 1899).

[22] «Todos se rindieron al estremecimiento estético sin reservas; los refinados en los momentos de sabia instrumentación y matizadas delicadezas; los humildes en aquellos instantes de cálida poesía popular vascongada que arrancaban a los espectadores de las alturas expontáneos gritos de entusiasmo más poderosos y más cordiales que las convencionales formas empleadas generalmente por el público para exteriorizar su aprobación.», [Anónimo], «La moral del éxito», *El Pueblo Vasco* (23 de mayo de 1910). Se volvió a la misma cuestión un año después, cuando la obra fue repuesta. Véase [Anónimo], «La ópera vascongada. La segunda de *Mendi-Mendiyan*», *El Pueblo Vasco* (17 de abril de 1911).

-Erría, *Revista Musical* y *El Pueblo Vasco*. En las dos primeras, aparecieron ensayos firmados por dos de los musicógrafos más importantes del País Vasco en aquel momento: el ingeniero liberal Francisco Gascue e Ignacio Zubialde[23]. Gascue, en su ensayo para *Euskal-Erría*[24], mostró su sorpresa por «los rencores, los odios, las envidias» que «escalan las cumbres de las más altas montañas y siembran la discordia y la guerra donde antes todo era paz e inocencia», y porque éstas fueran tan evidentes en la partitura:

> Aun en las escenas de tranquilidad y placidez, se transparenta y aparece el drama con su especial color y entonación [...] El cielo musical está siempre nublado y amenazando tormenta, hasta que estalla la tempestad[25].

Gortázar, en el ensayo para la *Revista Musical*[26], apuntó hacia la inspiración, por así decirlo, poco vasca de Usandizaga, cuya tendencia hacia el dramatismo wagneriano era incompatible con la naturaleza de la música tradicional. El crítico extrae de esta tensión una conclusión aplicable a toda la ópera vasca: «Precisamente no es la menor de las dificultades que nuestros compositores tienen que vencer, si sus obras han de tener de vascas algo más que la lengua que emplean; la de conciliar la innata placidez de los cantos de nuestro pueblo con las sacudidas y las turbulencias del drama.»[27]

Por otra parte, *El Pueblo Vasco* también se refirió esa misma impresión, aunque traducida en términos completamente diferentes. Vale la pena leer el siguiente extracto, cuya autoría no aparece identificada:

> Nos complace ver esta violencia primitiva, esta sana selvatiquez [sic], esta pasión terrible. Esto es vasco [...]. Estas escenas, traídas de no sabemos

[23] Pseudónimo de Juan Carlos de Gortázar, violinista y director de la *Revista Musical*, que era publicada en Bilbao pero cuya proyección era nacional.

[24] Francisco GASCUE, «Ensayo de crítica musical. *Mendi-Mendiyan*, pastoral lírica. Letra de D. José Powers y música de D. José Mª. Usandizaga», *Euskal-Erría* 62 (primer semestre de 1910), pp. 499-523.

[25] *Ibidem*, p. 511.

[26] Ignacio ZUBIALDE, «*Mendi-Mendiyan*, pastoral lírica en tres actos y un epílogo, música de D. José M. De Usandizaga, libro de D. José Power, estrenada en el teatro de los Campos Eliseos de Bilbao el día 21 de mayo de 1910», *Revista Musical* (mayo de 1910), pp. 108-113.

[27] *Ibidem*, p. 108.

dónde, gotean ternura mala como blandones de funeral. El sentimentalismo desmayado, quejumbroso no es de aquí [...][28].

La lectura que propone este artículo alude a un primitivismo salvaje considerándolo positivo. No sólo contrapone el hombre moderno al aborigen salvaje, sino que también confronta un espacio simbólico propio, montañoso, arisco y, nos atrevemos afirmar, viril, con otro espacio simbólico, sentimental, infantil, blando y cadavérico, que conecta con el «exterior». Ese fondo primitivo de sombrías leyendas vascas era, según el autor del artículo, perfectamente compatible con la «idealidad religiosa y cristiana que palpita siempre en el alma del vasco».

Conclusión

La crítica musical, en general, celebró *Serrana*, *La Fada* y *Mendimendiyan* como óperas respectivamente «portuguesa», «catalana» y «vasca» y como novedades que podían señalar el nacimiento de un repertorio propio, considerándolas en la perspectiva del papel que los artistas debían asumir en la construcción de una identidad nacional diferenciada. Defender la simbiosis entre canción tradicional-paisaje-nación forma parte del catecismo nacionalista, por lo que fue la cuestión que más preocupó a este sector. La mayoría de las críticas compartía dos ideas. La primera es que el recurso a la música tradicional era un refugio seguro contra las amenazas exteriores, en este caso, representadas por los maleficios de la melodía infinita y la armonía cromática. La segunda es que los compositores tenían la responsabilidad de encontrar una solución equilibrada en la combinación de ambas cosas, representativas, respectivamente, de la nacionalidad y de la modernidad.

Incluso los discursos nacionalistas más radicales se apropiaran de estas ideas, al tiempo que ignoraban o traducían en términos identitarios o de clase los aspectos más inquietantes y amenazadores contenidos en estas obras. En Portugal, se subrayó, no sin cierta dosis de paternalismo, la distancia que había entre la «querida provincia» y la capital para justificar el crimen presentándolo como rasgo típico de los atrasados habitantes de la sierra, reforzando por la inversa la superio-

[28] [Anonimo], «La moral del éxito», *El Pueblo Vasco* (23 de mayo de 1910).

ridad moral de las élites urbanas. En el sector catalanista, se relegó el carácter fantástico y de terror de la leyenda que inspiraron a Morera y Massó. *La Fada* se llegó a describir como una especie de idilio montañés. En el País Vasco, se llegó al punto de exaltar la rudeza de la partitura como marca diferencial e identitaria.

En Cataluña y el País Vasco (también ocurrió en Lisboa, pero a posteriori), los críticos más próximos de ideas políticas progresistas, representantes de un sector igualmente minoritario, mostraron su perplejidad ante el decadentismo moral que presentaban aquellas obras: Gascue, en clave social, no entendió cuál era la naturaleza del conflicto mostrado por Power en su libreto; el crítico del *El Diluvio* eligió ir a escuchar a Beethoven.

Finalmente, al contrario que a mí, a ningún crítico pareció llamarle la atención que el protagonista masculino, en los tres libretos, fuera sacrificado hasta la muerte. Las montañas de las obras de las que ha tratado este artículo escondían en su seno a personajes maléficos — dos *femmes fatales* y un rico codicioso — que hicieron del galán su principal víctima. La muerte, la castración máxima, es inflingida a tres jóvenes que habían hecho de la montaña su casa. Leyendo esto como reflexión identitaria, ya no sobre nación, sino sobre la figura del artista, puede que nos dé una llave para caracterizar la relación conturbada establecida entre los compositores portugueses y españoles activos hacia 1900, la creación musical y el mundo que les rodeaba. Estas tres obras puede que también simbolicen el complicado dilema ante el cual la ideología del nacionalismo les ponía.

O Fado na composição erudita do final de oitocentos

Maria José Artiaga

A procura de identidade

No contexto dos nacionalismos europeus, o discurso português, iniciado nos anos oitenta do século XIX com as comemorações do tricentenário de Camões, adquiriu um tom de intenso patriotismo a partir de 1890 com o *Ultimatum*, passando a reflectir o sentimento de fragilidade do país num momento de crise económica e política. A longa história de independência portuguesa tornara premente a necessidade de investigar a etnogenealogia do seu povo[1], a partir dos traços psicológicos e espirituais da cultura popular, num tempo em que os levantamentos das tradições já se faziam por toda a Europa. Essa foi a tarefa da primeira geração de etnólogos portugueses, a partir das décadas de setenta e oitenta. Uma das figuras que mais se destacou nesse período foi Teófilo Braga.

Na introdução ao *Cancioneiro de músicas populares* (1893-1899), de César das Neves e de Gualdino de Campos, Teófilo defende a música não apenas como um documento científico para o conhecimento do povo, através das suas canções e instrumentos, mas também como uma condição *sine qua non* para uma compreensão mais completa da poesia, por ser inseparável dela, ritmando o seu verso e, muitas vezes a sua

[1] Expressão utilizada por João LEAL, *Etnografias portuguesas (1870-1970). Cultura popular e identidade nacional*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.

forma e, ao anteceder-lhe muitas vezes no tempo e no espaço, permitir recuar às raízes primitivas das nações[2]. O levantamento da música da nação em antologias, desde que apoiado em métodos científicos, ajudaria não só a conhecer os costumes populares, como contribuiria para realçar os diferentes estádios da história do país. No que respeitava à criação musical, o material colectado deveria servir de apoio ao compositor na tão desejada recriação da música portuguesa[3]. Como exemplo no passado, Teófilo apontava a Modinha, um género considerado caracteristicamente nacional por conhecidos viajantes e personalidades estrangeiras, como William C. Stafford[4].

A falta, até aí, de uma recolha sistemática das fontes musicais populares levava muitos cronistas a considerarem ser essa a principal razão para a inexistência de uma música de cariz nacional. Era urgente, portanto, percorrer o país de norte a sul, coligir, comparar, antes que a canção urbana contaminasse a canção rural. A compilação de um corpus musical sólido, de origem rural, serviria não só de matriz e estímulo à imaginação do compositor como, desejavelmente, à constituição de uma linguagem musical inovadora. Em 1899, escrevia Manuel Ramos: «a arte vem do povo, soffre nas mãos do artista de genio uma elaboração superior, transcendente, sem perder o travo da sua origem, e volta ao povo»[5].

Tendo como principal referência os músicos russos, que os portugueses ainda pouco tinham ouvido[6], desejava-se que a música portuguesa alcançasse a mesma autonomia e, sobretudo, um nível seme-

---

[2] «Melodias portuguesas», in C. NEVES - G. CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares*, Porto: Empresa Editora, 1893, vol. I, V-VII.

[3] *Ibidem*.

[4] Sobre as origens da música portuguesa, diz Stafford: «O povo português possui um grande número de árias lindíssimas e de uma grande antiguidade. Estas árias nacionais são os lunduns e as modinhas. Estas em nada se parecem com as árias das outras nações, a modulação é absolutamente original.» Teófilo BRAGA, *História do teatro português. A baixa comédia e a ópera*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1871, p. 154.

[5] «Apreciação crítica», in C. NEVES – G. CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares*, Porto: Empresa Editora, 1898, vol. III, VI.

[6] Durante a segunda metade do século XIX, e de acordo com os dados até agora disponíveis, sabe-se que os compositores russos ouvidos em Lisboa, com exclusão de Anton Rubinstein, foram Glinka, pelo menos a partir de 1879, Tchaikowsky, a partir de 1884 e essencialmente na música da câmara; Borodine, em 1885 mas, sobretudo a partir da década de 1890. Ver Maria José ARTIAGA, «Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870 – 1900» (diss. de doutoramento, Royal Holloway – University of London, 2007).

lhante, que a tirasse da letargia, ou das influências italianas ou francesas que a marcavam. Para tal, na *Arte Musical* advogava-se: «Aproveitemos dos mestres as lições e não as maneiras»[7].

Como em muitos outros países, acreditava-se na total pureza dos cantares rurais, fiéis depositários da alma da nação. No preâmbulo do seu *Cancioneiro*, César das Neves escreve: «Se o poema popular d'uma nacionalidade brota espontaneamente do sentimento do povo que a constitue, pela assimilação de seus proprios elementos n'elle se consubstancia o estado psycologico que lhe dá a homogeneidade, e a concentração de todas as suas forças vitaes lhe caracterisa a independencia»[8].

É sobre as tradições populares, consideradas sustentáculos legítimos da nação, que o artista deve procurar a sua inspiração, de forma a criar um produto capaz de ser reconhecido como genuinamente português[9], quer dentro do país ou fora dele. Foi esta, quanto a nós, a ambição de Alfredo Keil que, ao pretender ser reconhecido como o mais legítimo representante da música portuguesa, ambicionava, por essa via, ver-lhe reconhecido o mesmo estatuto a nível internacional, tal como acontecera com os compositores de países musicalmente periféricos como a Noruega, a Dinamarca ou a Finlândia.

As obras que, um pouco por todo o lado, surgiram no contexto do nacionalismo musical, podem ser consideradas um exemplo dessa mesma tendência por, através da afirmação de elementos invocados como autóctones, chamarem a si o protagonismo musical face aos países que até aí detinham a supremacia[10]. Partindo da tese defendida por Benedict Anderson, de que «o factor nacional e o nacionalismo são artefactos culturais de um tipo especial»[11], a vontade de emancipação musical surgida durante o século XIX reflectiu-se de formas muito

---

[7] «A Musica na Allemanha», *Arte Musical* 20 (1874), p. 2.

[8] César A. das NEVES – Gualdino de CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares*, Porto: Empresa Editora, 1895, vol. II, XI.

[9] Júlio Neuparth, na revista *Amphion*, numa polémica tida com Mello Barreto da *Arte Musical*, dá a seguinte definição de música nacional: «a musica de qualquer paiz é a que nasce dos seus costumes, dos seus genios, das suas canções populares e se não póde confundir com a de outro qualquer», *Amphion* 12 (1891), p. 90.

[10] Ver, a este respeito, Harry WHITE – Michael MURPHY, *Music and Nationalism: Re-evaluations of the History and Ideology of European Musical Culture, 1830-1945*, Cork: Cork University Press, 2001, p. 10.

[11] Benedict ANDERSON, *Comunidades imaginadas*, Lisboa: Edições 70, 2005, p. 23.

diversas, consoante a especificidade cultural, política e social de cada povo. Em Portugal, ela vinha sendo requerida, entre outras razões, como uma forma de afirmação da música portuguesa, face a modelos que há muito vinham sendo postos em causa, como o italiano.

O levantamento do reportório popular

As primeiras compilações surgidas na segunda metade do século XIX são da responsabilidade de João António Ribas, em 1857, de Adelino António das Neves e Mello, em 1872, e a já referida de César das Neves e Gualdino de Campos, entre 1893 e 1898.

No pequeno cancioneiro de João António Ribas o reportório colectado e transcrito para canto e piano é, de acordo com o autor, da Beira, Trás-os-Montes e Minho. Nele aparecem dois fados, *O fado atroador*, de Coimbra, para voz e piano e *O fado rigorozo da Figueira da Foz*, para piano solo. Em ambos o carácter que aparece escrito é o *Landum*[12].

O cancioneiro de Adelino António das Neves e Mello, com melodias de várias províncias, transcritas apenas para voz, não contém fados. O fado só volta a aparecer nos três volumes de César das Neves e Gualdino de Campos.

A heterogeneidade do reportório coligido no cancioneiro de Neves e Campos — entre o rural e o urbano, o novo e o antigo, o anónimo e a canção de autor —, assim como a sua transcrição para canto e piano, foi alvo de várias críticas e de posições nem sempre unânimes. Leite de Vasconcelos, referindo-se à componente literária, da responsabilidade de Gualdino de Campos, critica o autor por não ter «educação ethnologica» e, por isso, proceder a critérios errados na recolha de exemplares, nomeadamente, intercalando «quadras que não são do povo» no meio de «cantigas genuinas»[13]. Já Sousa Viterbo encontra no processo de osmose entre o popular e o erudito mais vantagens do que desvantagens.

---

[12] Landu ou Landum segundo Ernesto VIEIRA, *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música*, Lisboa: Lambertini, 1899.

[13] José Leite de VASCONCELOS, «Bibliographia: Cancioneiro de musicas populares para canto e piano, por César das Neves & Gualdino de Campos. Porto, 1893-1894», *Revista Lusitana: Archivo de estudos philologicos e ethnologicos relativos a Portugal*, III, Porto: Livraria Portuense, 1895, pp. 190-192.

Embora considere que se trata de uma primeira «colheita» que deve ser seguida de «selecção», acrescenta:

> Bastantes dos trechos colleccionados teem um sabor erudito [...]. Longe, porém de ser um inconveniente, quer-nos parecer que tem muito de vantajoso o conglobar n'este ramo a flora da sala a par da flora das ruas ficando-se assim conhecendo [...] como é que a musa do povo vem buscar no alto a sua fonte de inspiração e como é que a musa do cultismo vae revigorar-se muitas vezes e tonificar o seu organismo nas origens primitivas[14].

Viterbo, ao contrário dos antropólogos portugueses da sua época, destaca-se assim por realçar o intercâmbio existente entre as diversas manifestações artísticas, mesmo nos espécimes populares, considerando-os objectos impuros, locais de reciprocidade do lugar e do tempo em que vivem. Essa constatação levou-o a manifestar alguma desconfiança a propósito da eficácia nacionalista das óperas de Keil[15], na medida em que a originalidade do reportório popular se pudesse revelar insuficiente ou inexistente na potencialização de uma linguagem musical inovadora. Como muitos dos seus contemporâneos, Viterbo faz depender a singularidade da obra das principais componentes musicais da canção popular, no que esta possa conter de autêntico ou inovador (leia-se exótico), desviando assim a atenção da capacidade compositiva do músico que explora esse material.

Contrariamente às várias críticas que foram feitas ao *Cancioneiro* de César das Neves e de Gualdino de Campos, reveladoras do espírito romântico que rodeou as recolhas populares e da autenticidade que se imaginava conseguir por métodos científicos, o *Cancioneiro de músicas populares* evidencia uma realidade diferente daquela que se desejava — a de uma sociedade rural detentora de um passado musical ao abrigo da mudança dos tempos — ao retratar a sociedade sua contemporânea e os costumes da época. Através das letras, músicas e danças transcritas ou comentadas, vamos adquirindo um manancial de informação em

---

[14] S. VITERBO «Apreciação crítica» (v. n. 5), V.

[15] «Pelo que diz respeito à estructura musical propriamente dita é que não podemos affiançar se Alfredo Keil tem correspondido perfeitamente ao ideal que se traçou e a que aspira. Resta, porém, saber, e isso é ainda um problema que julgamos em aberto, se a musica popular portugueza se presta a largas inspirações para uma opera e se existe com effeito, no organismo musical portuguez, alguma coisa de genuinamente original.» Sousa VITERBO, *Subsidios para a historia da musica em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932, p. 300.

vários domínios, como no que se refere ao impacto de determinados acontecimentos políticos, por exemplo, os que aludem às guerras peninsulares ou à crise monetária de 1891; às danças do salão mais em voga, como a valsa e a polca; às músicas com mais popularidade, propagadas pelas filarmónicas; aos cantos escolares, etc.

Os autores assumem, sem disfarce, terem optado por não alterar ou suprimir o que viram e ouviram, contrariando o conselho que lhes tinha sido dado de não incluírem na sua obra «extrangeirismos, em uma publicação cuja physionomia deveria ser essencialmente nacional»[16].

Os fados transcritos no *Cancioneiro de músicas populares*, ao longo dos três volumes e em presença crescente, são um indício da popularidade que esse género tinha nos salões e na sociedade da época. Tal como os restantes exemplares, são para canto com harmonização ao piano e dedicados a várias senhoras da alta burguesia do Porto. A disseminação do fado não só no país como no estrangeiro, como refere Madame Rattazzi[17] ou Diane de Monglave, esta última nas suas crónicas sobre a vida musical portuguesa na revista *Art Musical*[18] são mais um testemunho da apropriação generalizada do fado nos anos oitenta e da sua popularidade indistintamente das classes sociais. A este respeito, não deixa de ser curiosa a definição que Monglave dá: «Le Fado est donc le chant populaire des campagnes»[19].

A partir do momento em que o debate em torno da recolha da música popular adquire foros de cientificidade, nomeadamente na *Revista do Conservatório Real de Lisboa*[20] e, mais tarde, no texto de António Arroio[21], o fado deixa de aparecer nas compilações, devido à sua falta de antiguidade[22] e à sua vertente urbana e impura.

---

[16] C. NEVES – G. CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares* (v. n. 2), p. 17.

[17] Em Paris, diz a autora ter estado presente numa *soirée* em casa do conde de Paraty onde terá ouvido «harpejar na guitarra os fados nacionais, de uma originalidade fantasiosa» (Maria RATTAZZI, *Portugal de relance*, Lisboa: Antígona, 1997, p. 130)

[18] Diane de MONGLAVE, «La Musique en Portugal», *Art Musical* 21/8 (1882), p. 61.

[19] *Ibidem*.

[20] Eduardo Schwalbach LUCCI, «Cancioneiro popular português», *Revista do Conservatório Real de Lisboa* 1 (1902), pp. 15-16.

[21] «Sobre as canções populares portuguesas e o modo de fazer a sua colheita», in P. F. TOMÁS, *Velhas canções e romances populares portugueses*, Coimbra: Typographia França Amado, 1913.

[22] Vários autores, entre os quais Ernesto Vieira e Pinto de Carvalho, datam o seu aparecimento aos anos quarenta do século XIX.

Pessimismo e decadência

O pessimismo gerado pelo *Ultimatum* teve um eco generalizado nas décadas de 1890 e 1900 pelas vozes de muitos intelectuais portugueses. Vários acontecimentos ocorridos nesse período — do grupo de intelectuais que se intitulou os «vencidos da vida» ao suicídio de figuras como Camilo Castelo Branco (m. 1890), Júlio César Machado (m. 1890), Antero de Quental (m. 1891), — tornaram-se símbolos de desilusão de toda uma geração, que nos anos 70 acreditara conseguir aproximar o país económica, social e culturalmente do resto da Europa. Adolfo Coelho e Rocha Peixoto, dois dos principais protagonistas da segunda geração de antropólogos portugueses, na imagem negativa que fizeram do carácter português, em textos como «Os ciganos de Portugal» (1892) e em «O cruel e triste fado» (1897), chegaram a transmitir a ideia de que a própria cultura popular estaria já contaminada pelo estado de declínio do país[23].

Para estes autores o fado representa a verdadeira e mais genuína essência do carácter português e da sua história no que têm de mais negativo e decadente. Como escreve Rocha Peixoto: «Portugal tem pois e apenas, de genuinamente seu, o fado»[24]. Na representação de todo um povo, mesmo que pela negativa, o fado torna-se a sua expressão mais legítima e o seu elemento mais unificador.

Embora partilhando das opiniões de Rocha Peixoto, a posição do ensaísta e crítico musical António Arroio é menos determinista quando, numa palestra dirigida aos estudantes, em 1909, propugna o canto em coro como forma de reagir às componentes negativas do fado que ele acredita exprimirem «o estado de inercia e de inferioridade sentimental em que o nosso país está mergulhado ha muitos annos e do qual urge que saia»[25].

No último quartel do século XIX a ideia de que o carácter português era intrinsecamente triste e melancólico era corrente e generalizada. Esses sentimentos, associados à saudade, constituíram um *topos* por excelência nos textos de muitos autores. A canção portuguesa parecia

---

[23] Esta opinião é expressa por J. LEAL, *Etnografias portuguesas (1870-1970)* (v. n. 1), p. 55.

[24] Rocha PEIXOTO, *Obras*, Póvoa do Varzim: Edição da Câmara Municipal da Póvoa do Varzim, 1972, vol. II, p. 229.

[25] No mesmo sentido se pronunciará Luis de Freitas Branco anos mais tarde na *Arte Musical*, numa crónica não assinada que pensamos ser sua (*Arte Musical* 25 [1930], p. 1).

ser disso mesmo reflexo, por antinomia à canção do país vizinho, tal como defendia um autor espanhol num texto publicado no jornal *A Voz do Commercio*, em 1896, quando observa que ambos os reportórios reflectem o carácter oposto dos dois povos[26]. A partir desta convicção, a sua associação à saudade, à fatalidade, ao fado é, para muitos, natural.

Num artigo de 1890 da revista *Amphion,* G. M. [Greenfield de Melo] defende:

> Quer esses cantos nos viessem, por essencia ou influencia, dos arabes, quer hajam brotado espontaneos d'entre nós, todos elles teem, para assim dizermos, o caracter pronunciado de uma *Fatalidade* aterradora. Parece que, ao cantarmos, as garras do *Destino*, as negras azas do *Fado* crudelissimo e implacavel, se despregam immensamente largas e nos envolvem na sombra espessa da Desgraça que por sobre nós se estira, lobrega invencivel, suffocante [...] // Que o diga essa canção do *Fado* conhecida em toda a parte, e cuja fórma essencial se conserva intacta a despeito das variantes introduzidas. Quem seria o seu auctor? Mysterio. D'onde proveio? Ignora-se. Nasceria no alcoice, solta pela voz de alguma desgraçada que o Destino atirou á lama? Talvez. Ou será a fórma primordial concreta de exprimir em musica tudo o que na linguagem se insinua pela palavra *Saudade*?[27]

Um carácter semelhante, «circunspecto e grave», caracterizava as danças populares, segundo Teófilo Braga, citando o estudioso Eduardo Noronha[28]. Estas características levaram o mesmo cronista do *Amphion* a escrever um artigo em que propunha correlações directas com a música dos romenos e dos húngaros, que ele considerava do mesmo tipo. Esta atmosfera musical era obtida, na sua opinião, pela «persistencia sobremaneira acabrunhadora dos tons menores» e pela utilização de uma «tessitura normalmente média ou pouco elevada, como convém aos que se entregam à doce manifestação de uma tristeza serena»[29].

---

[26] «La jota pide luz, castañuelas y vino en jarro. La petenera pide algomas: abrazos de muger que ahoguen, besos que quemen neurosis debilitantes y por encima de todo esto cañnitas de manzanilla bajo el toldo de una parra. En cambio, "o fado" pide silencio absoluto, penumbra misteriosa y una cierta dósis de tristeza en el corazon. Con diferencias tan marcadas antojáseme tarea fácil legislar para todos los dos países sin mas que consultar cuadernos de música popular.» Alberto PIMENTEL, *A triste canção do sul. Subsídios para a história do Fado*, Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1904, pp. 16-17.

[27] [Greenfield de Melo], «A musica popular em Portugal», *Amphion* 1 (1890), p. 3.

[28] Teófilo BRAGA, *Cancioneiro popular português*, Lisboa: J. A. Rodrigues & Cª, 1913, p. 464.

[29] [Greenfield de Melo], «As escolas de canto em Portugal», *Amphion* 19 (1890), pp. 1-2.

Também a Condessa de Proença-a-Velha, uma defensora entusiasta da utilização das melodias tradicionais na criação de uma música genuinamente portuguesa, considerava, em 1902, que a canção popular portuguesa revelava a decadência do país face a um passado de glória e, anos mais tarde, acrescentava que a melancolia era um traço essencial do carácter português, presente nas suas canções, mesmo nas de embalar, de tal modo que faziam lembrar o fado «encantador e doentio»[30].

Em suma, o fado, como reflexo da alma portuguesa, é uma ideia generalizada nos muitos autores que falam dele, seja para representar o que há de mais negativo no carácter português, seja para cantar a precária situação social e económica do seu povo, seja como género musical por excelência da nação. Como escreve, em 1890, um crítico não identificado na revista musical *Amphion*: «A despeito das nossas cantigas, o *fado* por exemplo, não constituirem o que se póssa chamar um genero, é este todavia um canto tão distincto, tão nacional, que bem merecia as honras de ser tratado artisticamente e apresentado ao publico com o amor patrio que as nossas proprias plateias tanto apreciam nas composições hespanholas»[31].

De forma semelhante se referem a ele outros autores como Luis Palmeirim e Avelino de Sousa, este último num opúsculo publicado em 1912. Também o padre Tomás Borba, incitado por um amigo, para quem o povo sente a canção «como a mais bela expressão do sentimento nacional», se decide a compor um fado, com a intenção, sempre presente na sua obra, de responder às necessidades do ensino[32]. Mas o músico-pedagogo vai mais longe quando considera que a «ingénua melodia a que a alma artística do povo deu forma, um dia, sem se saber como, tem efectivamente, para gente portuguesa, tamanho valor estético, que os mais belos *lieds* de composição erudita lhe ficam a dever muito, quando, alguma vez, nos lembremos de estabelecer comparações»[33].

---

[30] Condessa de PROENÇA-A-VELHA, *Alguns séculos de música (Impressões de arte)*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1930, pp. 42-43.

[31] F. F., *Amphion* 14 (1890), pp. 2-3.

[32] Tomás BORBA, «O canto coral nas escolas», *Arte na escola*, Lisboa: Sociedade de Estudos Pedagógicos, 1916, p. 7.

[33] *Ibidem*.

A aristocratização do fado

Por volta de 1868-9[34], o fado conheceu um dos seus períodos de maior popularidade quer nos bairros populares, quer nos salões da aristocracia e da burguesia[35], onde se cantavam com acompanhamento à guitarra ou ao piano e se convidavam fadistas e guitarristas para animar as festas privadas. A sua entrada em lugares públicos frequentados por este mesmo público, como no Teatro da Trindade com a peça *Ditoso Fado*[36], ou no Casino Lisbonense[37], foi mais um sinal da sua aceitação generalizada, mesmo que as suas letras sofressem a censura para ir ao encontro dos «bons costumes» da sociedade.

A juntar à sua popularidade, o facto de muitos considerarem as suas origens remotas, incertas ou de proveniência árabe, com todo o fascínio que o exotismo implicou nesta época, nomeadamente para os compositores portugueses, foi mais um incentivo à sua apropriação. As associações que diversos autores iam fazendo entre a música portuguesa e a de outros povos — árabes, romenos ou húngaros — foi ilustrativa da atracção que uma determinada singularidade exercia no imaginário musical português, através das obras que se iam ouvindo nas salas de concerto como, por exemplo, as rapsódias de Liszt ou as *Danças Húngaras* de Brahms[38]. O fado parece assim encarnar o ideal de uma «diferença fetichizada» (para utilizar o termo de Taruskin[39]), para mais, gozando de uma popularidade que unia todas as classes sociais e o país de norte a sul. Como defendeu Ernesto Vieira no seu *Dicionário*: «O caracter essencialmente melancholico do fado, a sua grande populari-

[34] De acordo com Pinto de Carvalho (Tinop) que distingue dois períodos na existência do fado durante o século XIX: «a primeira, a fase popular e espontânea [...] a segunda, a fase aristocrática e literária, em que o fado é executado nas salas e nas praias da moda. Podemos fixar o fim da primeira e o começo da segunda entre 1868 e 1869. E nesta última fase, enquanto a guitarra sobe das espeluncas aos salões, vemos o piano descer dos salões aos botequins safardanas.» *História do Fado*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1982, p. 93.

[35] Entre os que fizeram ouvir o fado nos seus salões conta-se a duqueza de Palmella, o Conde da Anadia e o Marquês de Castelo-Melhor. Estes últimos, segundo Pinto de Carvalho, terão mesmo sabido tocar guitarra. *Ibidem*, pp. 263, 280.

[36] Representada em 1869.

[37] Em 1873, v. P. CARVALHO, *História do Fado* (v. n. 34), p. 280.

[38] As rapsódias foram, do conjunto das obras de Liszt, as mais ouvidas em Portugal no último quartel do século XIX. O mesmo se verificou relativamente às *Danças húngaras* de Brahms.

[39] Richard TARUSKIN, *Defining Russia Musically*, Princeton – Oxford: Princeton University Press 2000, p. 18.

dade e a circumstancia d'elle prevalecer sempre sobre todas as outras cantigas das ruas, cuja existência é ephemera, tornam-o digno de algumas investigações que seriam interessantes para a historia da musica popular»[40]. E são exactamente compositores, como Alfredo Keil, Filipe Duarte, Luís Filgueiras, cuja actividade ao longo da vida foi marcada pela busca da afirmação da nacionalidade na vida musical portuguesa, que se vão apropriar do fado.

Apesar das tentativas entretanto feitas por alguns músicos portugueses, é contudo um estrangeiro o primeiro a provocar um forte impacto com o reportório popular utilizado em obras para orquestra, nas quais incluiu alguns fados. Victor Hussla, violinista alemão, que fora contratado para maestro da orquestra da Real Academia de Amadores de Música em 1887, apresenta as primeiras três *Rapsódias Portuguesas* para orquestra, no Teatro da Trindade, em 12 de Fevereiro de 1892.

O anúncio, publicado nos jornais, de que esta obra incluía canções do tipo popular, despertou uma enorme curiosidade no público que encheu a sala. As reacções foram entusiastas. Vários jornalistas confirmaram nos jornais diários o sucesso obtido no público. Em particular, o jornalista do *Diário Popular*, escreve:

> Todas três [Rapsódias] tiveram um exito magnifico que deve servir de incentivo aos nossos compositores. [...] A 2ª onde o auctor introduziu os *motivos* de fados é por este facto a que mais enthusiasmo despertou. Quando rompeu o primeiro, o da *Anadia*, houve um fremito em toda a sala. Fallava a alma portugueza! O naipe dos violinos parecia um grupo de guitarristas. Foi bisado o trecho. [...] Hussla foi muito victoriado e recebeu entre outros brindes uma guitarra com um esboceto de Malhoa, representando uma tricana, offerta da Academia[41].

Para além de responder aos anseios da tão desejada música nacional, os críticos valorizaram na obra do maestro alemão: «A instrumentação, a maneira original e notavel no modo de fazer as transicções de um para outro motivo, e escolha d'elles»[42]. Tudo revelava em Victor Hussla:

> [...] um talento artistico admiravel, e digno dos maiores elogios. [...] Nunca a musica nacional, tão cheia de originalidade, de inspiração e de sentimen-
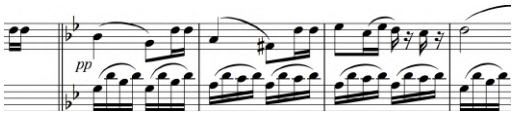
[40] E. VIEIRA, *Diccionario Musical* (v. n. 12), pp. 238-239.

[41] «Concerto», *Diario Popular* (13 de Fevereiro de 1892), p. 1.

[42] «Theatros: salão da Trindade», *O Tempo* (13 de Fevereiro de 1892), p. 2.

> to, foi executada com tamanha perfeição, nem ouvida com tanto fervôr. [...] Só nos resta lamentar que fosse preciso vir a Portugal um artista de fóra para encontrar e apreciar as bellezas da nossa muzica popular[43].

Os fados aparecem na segunda e terceira rapsódias de Hussla, tendo o compositor recorrido ao encadeamento de vários temas retirados, em grande parte, dos cancioneiros de João António Ribas e de César das Neves. Na segunda rapsódia, onde os fados têm uma presença mais expressiva, a apropriação do género faz-se, na partitura para piano[44], entregando os acordes arpejados da guitarra à mão esquerda e a linha melódica à mão direita, utilizando em ambas uma grande simplicidade de meios (Exemplo 1).



Exemplo 1. Excerto de um dos fados da *Rapsódia Portuguesa* nº 2, para piano, de V. Hussla.

Na terceira rapsódia, a presença dos fados é menos expressiva embora a apropriação do género seja idêntica à da rapsódia anterior. De uma forma geral, na harmonização das diversas melodias do repertório popular, Hussla serve-se de uma série de meios frequentemente utilizados na época para evocar o primitivismo e a rusticidade das fontes como: longas pedais, bordões, e algumas asperezas harmónicas resultantes da utilização de intervalos e acordes dissonantes.

O que parece ter entusiasmado o público terá sido o facto do repertório popular ter sido tratado orquestralmente, do compositor ter utilizado uma grande diversidade de temas (incluindo um tema das ilhas de Cabo Verde) o que, ao olhar dos críticos, era prova determinante da existência de recursos em abundância, aptos a serem utilizados pelos criadores portugueses. No que respeita aos fados, o facto de terem sido apresentados num contexto erudito, mostrou ser possível reabilitar mais este género do seu contexto original, considerado de

[43] *Ibidem.*

[44] Até ao momento não foi possível encontrar as partituras para orquestra.

«baixo extracto», para o domínio erudito. A imitação conseguida por Hussla, na transposição dos cantos populares para o domínio da orquestra, em particular, na imitação do som das guitarras, parece ter sido um dos factores que entusiasmou os cronistas, em particular, Júlio Neuparth na crítica detalhada que dedicou às Rapsódias na revista de música *Amphion*[45]. O facto de um alemão ter conseguido, através dos fados, reflectir a alma portuguesa, nomeadamente o seu espírito melancólico, foi mais outro factor a suscitar a admiração dos cronistas portugueses.

Em suma, valorizou-se o facto de ter sido um estrangeiro a dar o exemplo de como o reportório tradicional era vasto e passível de ser utilizado na música orquestral, mas o que mais sobressaiu das críticas foi a qualidade da imitação a que Hussla o submeteu. Apesar de não ter sido referido, não coube ao maestro alemão a faculdade de, a partir das canções populares, renovar a linguagem musical como se pretendia.

A impressão que estas obras deixaram em Viana da Mota deve ter sido marcante. De acordo com um crítico, o pianista terá pedido à Real Academia de Amadores de Música que as repetissem no concerto seguinte, o que aconteceu[46]. Passado um ano da estreia das Rapsódias de Hussla, Viana da Mota apresentou a primeira das suas *Rapsódias Portuguesas* para piano, contendo vários fados (*Fado de Coimbra, Fado Taborda, Fado das salas, Fado de Cascais, Fado Lisbonense*). O público recebeu-os de forma «calorosa» e «arrebatada» segundo o testemunho dos críticos da época[47].

Na *Rapsódia* nº 1, dedicada ao rei D. Carlos, apresentada à imprensa no Salão da Casa Sassetti em 12 de Abril de 1893, Viana da Mota explora os temas populares a partir de um virtuosismo pianístico muito devedor da escrita de Liszt, o que foi igualmente sublinhado por alguns críticos e levou ao entusiasmo o público, rendido pela técnica do autor[48]. Nesta obra, Viana da Mota não foge ao procedimento que ele próprio

---

[45] Júlio NEUPARTH, «Concertos», *Amphion* 4 (1892), pp. 25-26.
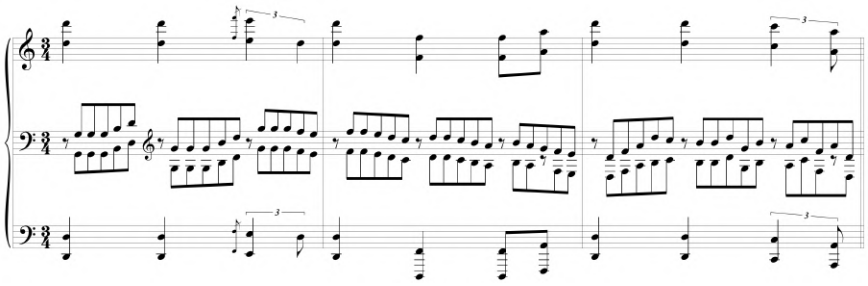
[46] «Real Academia de Amadores de Musica», *Diário de Noticias* (25 de Abril de 1893), p. 1.

[47] «Vianna da Motta», *Diário Popular* (18 de Abril de 1893), p. 1.

[48] Enquanto o crítico do *Amphion* destaca as «passagens de bravura» e a dificuldade técnica que elas evidenciam em nada devendo às de Liszt, Manuel Ramos, na «Apreciação crítica» que faz no terceiro volume do *Cancioneiro de músicas populares*, comenta: «As rhapsodias, que são, sob o ponto de vista technico, como peças de piano, muito bem feitas, teem talvez o pequeno senão de se resentirem dos processos de Liszt o que até certo ponto desnacionalisa e afoga os themas.» C. NEVES – G. CAMPOS, *Cancioneiro de músicas populares* (v. n. 5), III, VII.

criticará em Liszt anos mais tarde, quando considerou que as *Rapsódias Húngaras* não eram mais que «transcrições ou melhor: fantasias sobre melodias alheais»[49]. Em textos posteriores, o pianista português mudará a sua posição relativamente ao aproveitamento do material folclórico, defendendo uma atitude mais livre da parte do compositor, em vez da utilização directa do reportório popular o que, nas suas palavras, denunciava uma «posição etnológica» mais do que criativa[50].

A julgar pelas críticas da época, a rapsódia de Viana da Mota não parece ter conseguido outro resultado senão o do reconhecimento público pela técnica virtuosística do autor, confirmando o papel único que o artista detinha a nível internacional. A obra servia assim para reconhecimento mais do pianista do que do compositor, para mais, evidenciando a influência de Liszt tão comentada pela imprensa (Exemplo 2).



Exemplo 2. Excerto da *Rapsódia* nº 1 de Viana da Mota.

A rapsódia foi um género frequentemente utilizado pelos compositores portugueses neste tipo de reportório. Assumindo ao longo do século XIX, e em particular com Liszt, um tom épico e elegíaco, a rapsódia tornou-se expressão recorrente dos movimentos nacionalistas musicais. Pela sua estrutura normalmente fragmentária e aberta, permitia aos compositores associar toadas populares muito diversas no carácter, e submetê-las a um tom improvisatório que favorecia o seu

[49] Este comentário retirou-o Viana da Mota do músico Peter Raabe (1872-1945) num dos seus escritos sobre Liszt. Viana da MOTA, *Vida de Liszt*, Porto: Lopes da Silva, 1945, p. 92.

[50] João de Freitas BRANCO, *Viana da Mota*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, p. 171.

aproveitamento virtuosístico. Também do ponto de vista da recepção, a rapsódia era um género que facilitava o reconhecimento duma herança nacional, pelo conjunto dos temas que, quando pretendiam representar o país de norte a sul, faziam com que toda uma audiência se revisse enquanto grupo homogéneo unido em torno dum mesmo legado. O aproveitamento deste género pelos músicos portugueses de que temos vindo a falar, revela um entendimento semelhante, evitando ousadias ou liberdades que pusessem em risco a identificação dos temas.

No ano seguinte ao da apresentação da obra de Viana da Mota, foi a vez de Alexandre Rey Colaço apresentar o seu primeiro fado para piano, num concerto realizado no salão do Teatro da Trindade, em Março de 1894[51]. Herdeiro do espírito romântico europeu e grande admirador dos músicos alemães — de Bach a Brahms —, não esquecendo o «sublime Chopin!»[52], o pianista-compositor advogava às novas gerações que procurassem apenas a «forma» nas «músicas estrangeiras», mas que se inspirassem nas «fontes naturaes»[53]: «Inspirem-se dos nossos ritmos, das doces e ingenuas melodias que nos legou o passado! [...] Procurem na melodia popular nacional a genuina, unica e exacta inspiração! [...] Graças á Arte – á Arte legitima e puramente nacional — poderiamos sacudir o letargo em que jazemos, e sentiriamos então cantar nas nossas veias o que Calderon chama «la musica de la sangre!»[54].

Entre os críticos da época, houve quem acentuasse, nos seus fados, o carácter de música de salão, considerando-os «morceaux adoraveis de concepção e de effeito»[55]; houve quem considerasse o estilo já ultrapassado, do género que fizera a glória de um Prudent em tempos idos[56] e também houve quem, mais tarde, considerasse: «[o] compositor que melhor soube enquadrar a terna melopêa nos esplendores d'uma harmonia e de uma decoração sabias [...] onde o imprevisto do detalhe ornamental se casa de uma fórma feliz ao imprevisto da harmonisação»[57].

---

[51] Os restantes fados de Rey Colaço serão apresentados ao longo da década de 1890 e de 1900.

[52] Alexandre Rey COLAÇO, *De música*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 97.

[53] Ao contrário de Manuel Ramos, Colaço revela a preocupação em seguir o cânone internacional.

[54] *Ibidem*, p. 99.
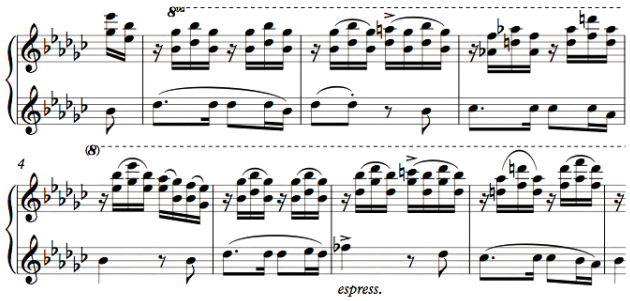
[55] «Salão da Trindade», *O Século* (18 de Dezembro de 1895), p. 2.

[56] «O Concerto de Rey Collaço», *Novidades* (18 de Dezembro de 1895), p. 2.

[57] «Noticiario», *Amphion* 22, p. 345.

As ideias que Rey Colaço advogou para a constituição de uma música nacional realizou-as nas suas obras para piano e para canto e piano. Os seus fados são um reflexo do lirismo que o autor encontrou nas melodias tradicionais e da nostalgia que atribuiu à alma portuguesa. Não seguem a forma rapsódica e virtuosística dos autores anteriores, encontram-se entre a música de salão e a *Characterstück* (peça de carácter), onde vários estilos se cruzam.

Os fados de Colaço não se limitaram a uma mera imitação da voz e da guitarra, como o fizeram a maioria dos músicos que se apropriaram deste género na época, mas surgem estilizados e imbuídos do vocabulário romântico de tradição germânica, nos ritmos, métricas, texturas e harmonias empregues, numa articulada relação entre o popular e o erudito. Colaço, nos seus fados, não irá corresponder à ambição dos que apelaram a uma linguagem musical inovadora, capaz de contribuir para uma via modernista na música portuguesa, capaz de se afirmar internacionalmente. Contudo, nos seus fados, a articulação entre o popular e o erudito vai além da citação ou da simples imitação do original (Exemplo 3).



Exemplo 3. Excerto do *Fado* nº 8 de Rey Colaço.

Fortemente atraído pelo exotismo que marcou a sua época, de que foi igualmente protagonista e de que são testemunho obras suas, como as *Duas Danças Populares Espanholas para Piano*, o *Cante Flamenco* ou os *Esquisses Marrocaines pour Piano*, entre outras, ele foi igualmente um dos principais porta-vozes do romantismo musical europeu, em particular o alemão, que tanto admirava, de cujos ideais e música foi, com Moreira de Sá, dos principais representantes em Portugal não só

como intérprete em obras para piano solo mas também na música de câmara[58].

Também Alfredo Keil escreveu vários fados para piano solo e para sexteto de cordas com piano[59]. Este reportório insere-se no mesmo tipo de escrita de um conjunto de outras peças que o compositor escreveu no contexto da música de salão e no qual se contam, entre outros: valsas, polcas, mazurcas, quadrilhas e fandangos. Um carácter idêntico se pode verificar nos fados para piano de outros autores como Augusto Machado, Francisco Baía ou Júlio Neuparth. Em todos eles a escrita resume-se à transferência da melodia com o seu acompanhamento arpejado da guitarra para o piano.

O debate sobre a «substância» da música popular

Entre o retrato da alma portuguesa e a inovação musical a partir dos materiais populares, diversos autores debateram o que deveria ser uma escola de música nacional. Houve quem considerasse que o folclore português não continha a riqueza de recursos musicais do escandinavo ou, sobretudo, do russo, pelo que os compositores careciam da matéria prima para poderem realizar a sua tarefa. Bernardo Moreira de Sá foi um dos que partilhou essa ideia. Numa das suas *Palestras Musicais* diz: «Duas das qualidades superiores da musica popular eslava são a variedade de rithmos caprichosos e a plasticidade tonal e harmónica, o que permitte revestir a melodia de opulenta harmonisação». E, em nota de rodapé, acrescentou: «A carencia d'esta plasticidade é um dos grandes fracos da musica popular portugueza. Esta a razão, me parece, porque teem sahido baldas todas as tentativas de constituição de uma trama artistica com a nossa musica popular»[60]. Para Moreira de Sá, a substância musical era determinante para a constituição de uma música inovadora e, portanto, de uma linguagem capaz de se afirmar como autêntica a nível internacional, tal como acontecera em países considerados musicalmente periféricos. Mas em Portugal o autor não reconhe-

[58] Com diversos músicos portugueses e, em particular, com Victor Hussla a partir de 1888.

[59] Este último integrado na Suite *Airs Portugais*, em versões para piano solo e para piano e violino.

[60] Bernardo Valentim Moreira de SÁ, *Palestras musicais e pedagógicas*, Porto: Casa Moreira de Sá, 1914, p. 57.

cia existirem recursos suficientemente distintivos que pudessem potencializar o seu aproveitamento.

Para a Condessa de Proença-a-Velha, pelo contrário, sendo a simplicidade das canções populares portuguesas a sua maior característica, esta não devia sofrer alterações sob o perigo de se perder uma componente essencial do espírito português, em particular, quando utilizada no *Lied*. Para esta autora, o contraste entre as melodias portuguesas e as espanholas, mais ornamentadas, não fazia as primeiras mais pobres como o tinham entendido alguns críticos estrangeiros. Na sua opinião, esse juízo reflectia apenas a superficialidade de quem as apreciara [61]. O facto da Condessa vir em defesa da preservação da simplicidade da música popular quando tratada pelo compositor, dever-se-á ao facto de considerar que o texto deveria ter a primazia sobre a música, o que advogará mais tarde: «Poesia e música, tendem sempre a reunir-se para se completarem, atingindo o máximo da intensidade expressiva, no clássico *Lied*, onde a palavra deve dominar completamente a melodia que inspira. Não se trata da colaboração igualmente poderosa de duas artes reunidas, mas — é preciso fixar bem isto — *da absoluta sujeição da música à poesia*»[62].

Uma opinião semelhante foi expressa pelo crítico Adriano Mereia, citado por Teófilo Braga[63], quando defendeu que as canções populares portuguesas eram caracterizadas pela simplicidade e pelo sentimento embora, ao contrário de Moreira de Sá, as considerasse muito próximas do folclore russo. O principal obstáculo residia na falta sistemática de um levantamento dos espécimes populares não só rigoroso mas em abundância, à semelhança do que os eslavos há muito tinham realizado, de forma a que os compositores portugueses se sentissem motivados a «cultivá-lo».

Finalmente, e voltando ao comentário tecido por Viterbo na «Apreciação Crítica» ao *Cancioneiro* de César das Neves, o facto dos espécimes populares se apresentarem imbuídos de elementos eruditos, vinha pôr em causa, para aqueles que defendiam a total pureza do material musical, a originalidade procurada nas fontes remotas.

---

[61] As suas observações em torno da «extrema pureza» das melodias portuguesas vêm expressas no pequeno opúsculo *Os nossos concertos: Impressões de arte*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1902, pp. 173-174.

[62] C. PROENÇA-a-VELHA, *Alguns séculos de música* (v. n. 30), p. 18.

[63] T. BRAGA, *Cancioneiro Popular* (v. n. 28), p. 461.

Face a tais problemas, o fado apresentava-se como o género por excelência, capaz de reflectir a alma portuguesa no sentimentalismo e na nostalgia que a caracterizava, ao mesmo tempo que unia o país de Norte a Sul e todas as classes sociais. A sua origem desconhecida, que alguns consideravam ser de origem árabe, favorecia o exotismo procurado em vão nos espécimes rurais, fazendo dele uma canção distinta e apreciada. Estas associações, tão enraizadas no espírito da época, teriam, porventura, levado o público a identificar-se com o fado sempre que o ouvia na sala de concertos. Talvez tenha sido também esse «sinal de identidade» que levou Viana da Mota a tocar os fados de Colaço nos seus concertos fora do país e Eva Tetrazzini a cantar em português dois fados na festa de despedida do maestro Campanini no Teatro de S. Carlos, em 1899, os quais, segundo se lê na *Arte Musical*: «foram repetidos no meio de freneticos e calorosos applausos»[64]. Como disse Jankélévitch a propósito da música de Albéniz: «En lui la nation se reconnaît»[65].

Epílogo

É em face do contexto político e social dos anos 80 e da agudização dos sentimentos provocados pelos acontecimentos de 90, que a apropriação e recepção do fado na composição dos músicos ditos eruditos pode ser entendida. Se, por um lado, consegue suplantar os regionalismos associados às diversas canções tradicionais, por ser cantado de Norte a Sul do país, por outro, não possui alguns dos requisitos habitualmente exigidos na música nacionalista desta época, como a ruralidade que deveria contribuir para ser considerado autêntico. Por essa razão, desaparece dos cancioneiros populares que surgiram posteriormente. Estes factores levam a crer que a sua utilização, no contexto da música erudita, constituiu uma situação excepcional, determinada essencialmente pela carga simbólica que lhe foi atribuída num momento de exacerbamento dos sentimentos nacionais[66].

---

[64] *Arte Musical* 6 (1899), p. 52.

[65] Vladimir JANKÉLÉVITCH, *La Rhapsodie: Verve et improvisation musical*e, Paris: Flammarion, 1955, p. 156.

[66] Neste sentido vou ao encontro de Eduardo Lourenço quando considerou que o «traumatismo patriótico» provocado pelo Ultimatum deve ser lido não apenas no plano

Ao nível da recepção, como se foi apontando, houve uma reacção entusiástica a este reportório revendo-se o público frequentemente nele. Tal como Dahlhaus, considero que o conceito de nacionalismo musical se relacionou mais com a função do que com a substância musical[67], ao contrário do que alguns dos autores aqui referidos defenderam. É a esse nível que o fado adquire significado, como um corpo de características reconhecidas como especificamente nacionais por um conjunto alargado de pessoas.

Apesar do fado se ter constituído como representante da nação no imaginário dos que, na década de noventa de oitocentos, dele se serviram como dos que nele se reviram, os compositores que o utilizaram não conseguiram responder aos anseios dos que nesta época ansiavam pela criação de uma linguagem musical distinta capaz de rivalizar com outras a nível internacional e, porventura, abrir caminho à tão desejada renovação da música portuguesa. Se as tentativas realizadas e aqui referidas — como as de Hussla, Viana da Mota, Rey Colaço, Alfredo Keil —não responderam às expectativas, contribuíram, contudo, para a difusão de ideais românticos no domínio da música instrumental, ainda embrionária entre nós.

político mas essencialmente no «plano cultural e simbólico». Eduardo LOURENÇO, *Portugal como destino seguido de mitologia da saudade*, Lisboa: Gradiva, 2001, p. 56.

[67] Carl DAHLHAUS, *Between Romanticism and Modernism*, Berkeley – Los Angeles, London: University of California Press, 1989, pp. 91-92.

«Contribuir activamente para a educação musical dos portuguezes»: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal

Joaquim Carmelo Rosa

> A lição dos Concertos propostos aproveitaria ao publico, educando-o, fazendo-o conhecer as grandes creações que sucessivamente teem formado uma arte que já foi chamada a arte por excellencia do Seculo XIX e constituindo assim um grande meio artístico; mas aproveitaria também aos artistas e alumnos do Conservatorio que ahi tocassem ou cantassem conservando-os em dia com os grandes progressos da sua arte e instruindo-os completamente n'ella[1].

As várias referências biográficas sobre Augusto Machado (1845-1924) assinalam sobretudo, e não sem justificação, a sua faceta de compositor, em particular de ópera e opereta. Em segundo plano ficam, algo nebulosamente, outras múltiplas facetas suas, como as de Comissário do Governo junto do Teatro de S. Carlos, vogal do Conselho Superior de Instrução Pública ou Director do Conservatório[2]. É sobre as questões

[1] *Copiador de correspondencia expedida (1893-6)*, Ms., carta de 21 de Fevereiro de 1894.

[2] Veja-se, por exemplo: Teresa CASCUDO, «Augusto Machado», in S. CASTELO-BRANCO (dir.) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2010, vol. L–P, pp. 725-726; José Carlos PICOTO, «Augusto (de Oliveira) Machado», in S. SADIE – J. TYRRELL (eds.), *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001, vol. 11, pp. 427-428; Tomás BORBA – Fernando LOPES-GRAÇA (eds.), «Augusto de Oliveira Machado», in *Dicionário de música*, Porto: Mário Figueirinhas Editor, 1999², vol. 2, pp. 150-151; *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, Lisboa – Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia, [195–], vol. 15, pp. 754-755. No plano biográfico, a propósito da sua participação no Cenáculo da casa

relativas à sua relação com esta última instituição que me irei debruçar de seguida no pressuposto que, apesar de até agora secundarizadas, contêm preciosos elementos não só para a compreensão desta fascinante personalidade, figura central da vida musical portuguesa da época, mas também do riquíssimo período em que desenvolveu a sua actividade[3].

No centro deste trabalho estarão as reformas, realizadas ou projectadas, a que Augusto Machado esteve, ou terá estado, ligado. Mas antes de nos debruçarmos sobre as iniciativas reformadoras propriamente ditas, olhemos para o percurso de Machado no Conservatório que, nomeadamente no período prévio a 1901, se tem mantido, até hoje, com contornos pouco rigorosos.

Assim, após ter passado pelo Conservatório como aluno externo no ano lectivo de 1869-1870[4], assume o cargo de professor de canto em 28 de Dezembro de 1892, sucedendo a António Melchior Oliver, entretanto falecido. As circunstâncias desta nomeação, com um compositor, ainda que prolífico na composição de música vocal, em particular ópera e opereta, mas sem experiência de prática conhecida, não terão

---

de Jaime Batalha Reis e as suas relações com Eça de Queirós, destaquem-se as repetidas referências à hipótese de Augusto Machado ser (ou não) o possível inspirador da personagem Cruges nos *Maias*. A este propósito ver Luísa CYMBRON, «Aspectos da recepção de Wagner no Portugal dos anos 1861 a 1883: Em torno de *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira», in *idem*, *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX*, Lisboa: Edições Colibri – CESEM, 2012, pp. 327-347 [330, n. 11] e Paulo Ferreira de CASTRO, «Visto de Portugal: Verdi, Wagner e o teatro das nações», in F. RIBEIRO (org.), *Alemanha: Portugal. Aspectos e momentos em revista*, Vila Nova de Famalicão – Lisboa: Edições Húmus – CHAM, 2015, pp. 157-173 [158-159].

[3] A obra de Augusto Machado tem vindo a ser ultimamente objecto de alguns estudos aprofundados (por exemplo: Paula Gomes RIBEIRO, «*Lauriane* ou *Les Beaux Messieurs* de Bois-Doré: métamorphose de l'oeuvre (du roman de Sand à l'opéra de Machado), dramaturgie, poétique et sémiologie musicale» (diss. de mestrado, Université Paris VIII, 1995); Luísa Fonte GOMES, «A opereta em Portugal na viragem do século XIX para o século XX: *Tição Negro* de Augusto Machado (1902)» (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 2012); contudo, a sua importância e a abrangência da sua intervenção é tal que justifica plenamente uma investigação monográfica.

[4] A sua passagem pelo Conservatório enquanto aluno parece ter sido pouco mais do que simbólica, como aliás o parece confirmar um esboço biográfico de 1894, referindo que toda a sua formação se tinha realizado sempre no ensino particular (Júlio NEUPARTH, «Augusto Machado», *Amphion* 3, 1 de Fevereiro de 1894, pp. 17-18). Com efeito parece constar apenas no *Livro de Matrículas de 1869-70* (Ms.) inscrito como aluno externo na disciplina de contraponto, quarto e último ano, tendo como professor particular Monteiro de Almeida. A sua nota final (11 valores) não se pode considerar particularmente brilhante, no cômputo das notas atribuídas nesse ano a outros alunos externos, embora de outras disciplinas. Este foi o primeiro ano em que o Conservatório aceitou alunos externos, na sequência da reforma de 31 de Dezembro de 1868, e o seu nome é o primeiro da lista de alunos externos inscritos.

possivelmente passado sem alguma controvérsia. Foi a primeira vez que isso ocorreu na história da instituição, contudo, a ter acontecido, tal não transpirou, possivelmente por causa do estatuto de compositor de sucesso internacional de que Machado gozava.

Igualmente surpreendente é o passo seguinte, com Machado a assumir o cargo de director supremo de toda a instituição, ainda que de forma interina, na sequência do falecimento, a 4 de Dezembro de 1893, de Luis Augusto Palmeirim. Uma breve mas significativa passagem, já que, por um lado, se a sua substituição por Eduardo Schwalbach Lucci em 27 de Maio de 1894, escassos meses após a nomeação de Machado, ilustra a tensão permanente entre músicos e literatos na chefia geral da instituição, por outro lado, é mais um sinal da consideração que Machado gozava no seio da classe musical. Com efeito, na reunião de 9 de Dezembro de 1893 onde o seu nome foi proposto, aparentemente sem oposição, Machado passou de Secretário Interino do Conselho Escolar, sem direito a voto, a Director de toda a instituição[5], perante as recusas sucessivas por motivos de saúde, reais ou de conveniência, dos vogais mais antigos, respectivamente Monteiro de Almeida e Ernesto Victor Wagner, que teriam prioridade para ocupar o lugar. É este último que avança o seu nome, «pondo em relevo a sua alta competência artística [...] significando o seu desejo para que o mesmo Snr. viesse a occupar diffinitivamente o logar de Director do Conservatorio»[6]. A aprovação foi unânime e «[...] Augusto Machado agradeceu profundamente e declarou que apesar de compromissos particulares e razoes imperiosas de melindre se anteporem a acceitar tão honrosa distinção, se julgava em presença de tão lisongeira manifestação moralmente obrigado a submetter-se aos desejos do Conselho»[7].

O passo relevante seguinte, em termos institucionais, será a sua nomeação para a direcção da Escola de Música em 5 de Outubro de 1898 (na sequência da reforma de 13 de Janeiro do mesmo ano)[8]. Ocupará

[5] Apenas o segundo músico a ter essa distinção, após a passagem provisória de Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida nos anos de 1876-1878: ver Joaquim Carmelo ROSA, «Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910)» (PhD diss., Royal Holloway, University of London, 2009), p. 77.

[6] *Livro de Actas do Conselho Escolar do Conservatorio de Lisboa, 1889–1904,* Ms., Acta de 9 de Dezembro de 1893.

[7] *Ibidem.*

[8] Neste contexto um esclarecimento é devido. Muitas das referências biográficas de Augusto Machado apontam-no como sendo «Director do Conservatório entre 1901 e 1910» (T. BORBA –

este lugar até 1910, altura em que é substituído por Francisco Bahia, já no âmbito do esforço de renovação do novo regime republicano. Voltará ainda uma vez mais à direcção, de novo de forma interina, desta vez no contexto do processo que conduzirá à reforma de 1919, em que aparentemente não terá estado envolvido[9].

É com a reforma de 1901 que o seu nome vai estar amplamente conotado. Com efeito, desde a referência de João de Freitas Branco, a que esta terá sido apoiada «num estudo prévio de Augusto Machado»[10], até às mais recentes publicações, que, aparentemente, se limitam a reproduzir o conhecimento estabelecido, todas elas apontam nesta direcção[11]. Ainda que, até ao momento, não tenhamos tido conhecimento do aparecimento, na pesquisa arquivística, de qualquer evidência quanto à existência de um tal «estudo prévio» enquanto tal, a possibilidade de Augusto Machado ter estado envolvido parece credível, tendo em conta, desde logo, o lugar que Augusto Machado ocupava na hierarquia da instituição e, por outro lado, o conhecimento que João de Freitas Branco, nomeadamente por via familiar, teria do processo.

A reforma de 1901 é promulgada de forma solene em 24 de Outubro. Testemunho disso são, desde logo, as frases iniciais do *Relatorio* inicial, ecoando o decreto original de Garrett: «[...] O theatro português nasceu no palácio de nossos Reis. O mesmo genio poderoso que mandava descobrir a India, e que alterava o modo de existir do universo, mandou tambem abrir a scena moderna da Europa»[12]. O momento desta iniciativa não pode, contudo, deixar de ser visto no quadro da situação polí-

---

F. LOPES GRAÇA, «Augusto de Oliveira Machado» (v. n. 2), p. 151; ou T. CASCUDO «Augusto Machado» (v. n. 2), p. 726); contudo o seu papel institucional, nesse período, cingiu-se ao de director da Escola de Música, entre 1898 e 1911, sendo o Conservatório, como um todo, efectivamente dirigido por Schwalbach Lucci, primeiro com título de «Director» (1894-1898) e, após a reforma de 1898, com o título de Inspector (1898-1911): ver J. C. ROSA, «Struggling at the Margins» (v. n. 5), pp. 77, 84.

[9] Com efeito o seu nome não consta da lista de membros da Comissão de Ensino Artístico que rubricará a reforma de 1919 (Joaquim Carmelo ROSA, «Michel'angelo Lambertini e a causa da educação musical», in M. H. TRINDADE, *Catálogo da Exposição Michel'angelo Lambertini*, Lisboa: Instituto Português de Museus – Museu da Música, 2002, pp. 93-101 [101]).

[10] João de Freitas BRANCO, *História da música portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa-América, 1995, p. 292.

[11] T. CASCUDO, «Augusto Machado» (v. n. 2), p. 726.

[12] *Reorganização e regulamento interno do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1901, p. 3.

tica que a viu nascer, o da exaustão do regime monárquico, que, como diz Rómulo de Carvalho:

> [...] reconhecendo o perigo em que as instituições se encontravam, desejou demonstrar à Nação a sua vitalidade, a sua inesgotável capacidade de resolver dificuldades, legislando. Legislou sobre todas as coisas, criou, reorganizou, regulamentou, num afã incansável. Só os decretos assinados com a data de 24 de Dezembro de 1901 ocupam, no *Diário do Governo*, um total de 331 páginas[13].

Mas olhemos para o que propunha esta reforma. A música era vista como um factor de civilização já que «[u]m país musical é um país convenientemente preparado para acceitar todas as lições do progresso, para saber sentir e saber vibrar [...]»[14]. A Música como arte era vista por oposição à música como técnica, citando para o efeito a voz autorizada de Vincent d'Indy: «A arte musical não pode ser uma profissão; tocar bem um instrumento ou escrever correctamente uma cantata ou uma fuga, não é bastante para ser músico, para ser artista [...]»[15]. Buscava-se assim alinhar com tendências mais progressistas da educação musical contemporânea europeia e sair da sombra do então ainda tradicionalista Conservatório de Paris[16]. Associada à constatação do aumento de público nos espectáculos teatrais e musico-teatrais no Reino, surgia a questão da necessidade de criação de uma ópera nacional, temática que já anteriormente tinha sido colocada na agenda por outras instituições, como a Real Academia dos Amadores de Música[17], e aqui reforçada na ideia do papel de elemento educativo para as classes média e popular, bem como factor de promoção da música nacional, educando «musicalmente o povo, que o ensine pouco a pouco a sentir e perceber os segredos da nossa musica, e que anime tambem os nossos compositores a estudá-la, a cultivá-la, a arrancar-lhe todas as belezas que encerra [...]»[18].

---

[13] Rómulo de CARVALHO, *História do ensino em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 639.

[14] *Reorganização e regulamento* (v. n. 12), p. 3.

[15] *Ibidem*, p. 4.

[16] A reforma de Fauré apenas teria lugar em 1905. Jean-Michell NECTOUX, «Gabriel Fauré ao Conservatoire de Paris – Une philosophie pour l'enseignement», in A. BONGRAIN – I. GÉRARD (dir.), *Le Conservatoire de Paris – Des Menus-Plaisirs à la Cité de la musique 1795-1995*, Paris: Éditions Buchet-Chastel, 1996, pp. 219-234.

[17] J. C. ROSA, «Struggling at the Margins» (v. n. 5), pp. 176-177.

[18] *Reorganização e regulamento* (v. n. 12), p. 5.

Um projecto que serviria também como oportunidade de saída profissional para os alunos do Conservatório, mas que por questões económicas permaneceria adiado[19].

A reforma procurava ainda voltar a colocar o Conservatório como elemento central da vida cultural, criando para cada uma das escolas um Conselho de Arte que daria «[…] parecer sobre os assumptos concernentes aos ensinos do Conservatorio, bem como sobre todos os outros assumptos, relativos ás mesmas artes, acêrca dos quaes o Governo julgue conveniente ouvi-los […]»[20]. No mesmo sentido iam as medidas visando o controlo dos abusos no ensino particular[21] que, no entanto, fazendo tábua rasa dos mesmos desmandos que estariam na sua origem, num esforço para evitar maiores conflitualidades, só deveria ter efeito para iniciativas que tivessem o seu início a partir da data da sua publicação. Ainda no sentido de afirmação do Conservatório, como figura central do sistema, ia o concurso quinquenal de edição de métodos, em que «[t]anto aos professores do Conservatorio como aos professores do ensino particular, [era] expressamente prohibida a adopção de methodos que não sejam aquelles mandados adoptar pelo Governo»[22]. Finalmente neste capítulo destaque-se a intenção de abrir sucursais do Conservatório em vários pontos do país, a começar pelas três cidades então mais importantes, Porto, Coimbra e Évora, um projecto a ser implementado «quando as finanças o permitissem», ou seja, mais uma vez, um eufemismo que mais não queria dizer que não sairia do capítulo das intenções. Apesar disso, o simples enunciado de intenções não pode deixar de ser considerado relevante, desde logo tendo em consideração o âmbito da agenda por detrás do projecto e o que isso revela das preocupações então dominantes.

No que diz respeito ao funcionamento das classes, para contrabalançar o predomínio do piano criavam-se incentivos para os alunos das

---

[19] Para uma discussão sobre a problemática da ópera nacional neste período, à luz «do falhanço da reforma iluminista de Garrett», ver Mário Vieira de CARVALHO, «A República como revolução iluminista e os rumos da cultura musical», in *idem*, *Razão e sentimento na comunicação musical – Estudos sobre a dialéctica do Iluminismo*, pp. 159-174 [pp. 167-168].

[20] *Reorganização e regulamento* (v. n. 12), p. 9, art. 3, capítulo II.

[21] Entre os abusos de que os alunos eram vítimas destacava-se «o mau ensino», ver J. C. ROSA, «Struggling at the Margins» (v. n. 5), p. 74.

[22] *Reorganização e regulamento* (v. n. 12), p. 21, art. 45. Não se descortina bem como seria feito o controlo da utilização destes materiais, a não ser através da apresentação dos alunos externos nos exames do Conservatório, utilizando os métodos em questão.

classes de orquestra e música de câmara. Por outro lado, o aumento do número de alunos levava à criação de mais cargos de professores (harmonia e rudimentos), bem como, sinal dos tempos, uma auxiliar da regente, a funcionária que zelava pela boa moral do sexo feminino[23]. No que diz respeito às questões do género, abria-se finalmente ao corpo docente feminino, cerca de 65 anos após o início de actividades da Escola de Música e 38 após a entrada das primeiras professoras para os seus quadros, a possibilidade de aceder à posição cimeira do corpo docente, a categoria de professora de 1ª classe[24].

Mas para acentuar o carácter mediático desta reforma, na senda da veia propagandística referida por Rómulo de Carvalho, convém lembrar que apenas três anos antes tinha sido decretado uma outra reforma do Conservatório, mais concretamente em 13 de Janeiro de 1898, cujo objectivo era «[...] tornar o conservatorio de Lisboa uma escola artistica onde cada alumno possa adquirir, em condições de idoneidade, conhecimentos precisos para uma completa educação»[25]. Esta outra reforma, procurava já dar resposta a uma procura variada, do simples curioso ao profissional, desde aqueles para quem «[...] seria um desperdicio de tempo qualquer tentativa no sentido de lhes fazer adquirir completa technica do instrumento que estudam»[26], até aos «[...] alumnos possuidores de faculdades artisticas apuradas ao longo dos cursos geraes»[27]. Expandia ainda a oferta, mais em termos organizativos do que efectivos, com um nível elementar, introdutório das matérias musicais, e outro designado de «cursos especiais» compreendendo o estudo da harmonia e contraponto, fuga e composição. Introduzia também, fora do plano de estudos, uma classe especial de coro, «[c]omo meio educativo do povo e porventura como escola de utilidade pratica [...] de obter coristas nacionaes em condições de poder-se dispensar a vinda annual

[23] Por volta de 1901 a relação da inscrição de estudantes em termos de sexo, mais que triplicava em benefício do sexo feminino. Um desnível que ainda se acentuaria mais nos anos seguintes, ver J. C. ROSA, «Struggling at the Margins» (v. n. 5), p. 117.

[24] As primeiras professoras contratadas para os quadros do Conservatório foram-no por decreto de 30 de Novembro de 1863: uma professora de canto (Emilia Adelaide Pereira Lisboa) e duas de piano (Madame Girard e Carlota Luisello). Antes disso tinha havido uma professora de dança (Maria Emilia Moreno) e já havia alunas decuriões, isto é alunas mais avançadas, responsáveis pelo ensino das mais novas, ver J. C. ROSA, «Struggling at the Margins» (v. n. 5), p. 106.

[25] *Regulamento geral do Conservatorio Real de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1898, p. 3.

[26] *Ibidem*.

[27] *Ibidem*.

de estrangeiros para os nossos theatros de canto»[28], uma iniciativa que aparentemente também nunca chegou a ter seguimento. Também novas matérias eram propostas, tais como história da música e repertório, ou ainda órgão, harpa e piano de acompanhamento, estas últimas a serem implementadas, mais uma vez «[l]ogo que as circumstancias o permittam [...]». A reabertura da Escola de Arte Dramática, finalmente reconhecida como em segundo plano face ao protagonismo da Escola de Música, era adiada, dado que «a dotação d'este serviço acarretaria augmento da despeza [...] [e ficaria, assim,] dependente do voto do parlamento [...]»[29]. Finalmente a Escola de Música voltava a ter um Director, escolhido entre os membros do seu corpo docente, o que já não acontecia desde 1876, altura em que se tinha decidido agregar todas as funções de direcção numa única individualidade que, significativamente, durante a esmagadora maioria do período não provinha da área musical.

Resumindo, as duas reformas parecem assim fazer parte de um todo, tendo por detrás uma agenda idêntica. A segunda reforma reafirmando e complementando a anterior, ambas apontando, por um lado, rumo a uma formação mais completa do aluno e, por outro, o extravasar desse papel específico do Conservatório, estendendo a sua acção educativa ao todo social.

Contudo o envolvimento de Augusto Machado no processo de reformas do Conservatório não se esgota nestas duas reformas efectivamente concretizadas. Com efeito, se recuarmos escassa meia dúzia de anos antes, para a época da chegada de Machado ao Conservatório e, em particular, para o seu curto período à frente da instituição como director interino, iremos encontrar um outro projecto. Menos focado em aspectos de âmbito especificamente pedagógico e organizacional, trata-se de um documento programático que, contudo, aponta já na direcção do que virão a ser algumas das preocupações posteriores expressas nas reformas, nomeadamente o alargamento da esfera de intervenção do Conservatório no sentido de uma maior democratização da vida musical. Dado o envolvimento directo e assumido de Augusto Machado na produção deste projecto, ele é, desde logo, uma pedra essencial, por um lado, para a compreensão do seu papel no conjunto

[28] *Ibidem*, p. 4.
[29] *Ibidem*, p. 5.

do processo reformista, por outro, para a própria agenda de Augusto Machado enquanto músico, no âmbito do estabelecimento de uma tradição concertística e nacionalista[30], e ainda do seu pensamento no que diz respeito ao papel que uma instituição de formação musical e a própria música deveriam ter no plano social mais alargado, dentro do espírito da «herança iluminista», em que «a função educativa ou de esclarecimento» ocupavam um lugar central[31].

Assim, escassas cinco semanas após a sua nomeação como director interino do Conservatório para o cargo, Machado, «em brilhante improviso», como refere a acta do Conselho Escolar da reunião de 17 de Fevereiro de 1894, lembra:

> [...] que a missão da escola de música do Conservatorio não se limita só ao ensino escolar, que a sua missão é muito mais importante e mais vasta, que deve abranger tambem a civilisação dos povos, e que, para alcançar esse fim seria de toda a conveniencia facultar audicções populares das obras dos grandes mestres das diversas escolas, não esquecendo a musica nacional. Que submette a apreciação do Conselho um projecto com que julga satisfazer por completo essa ideia, apesar de conhecer a grande difficuldade que decerto se encontrará para pôr em pratica, que n'esse projecto divide em quatro as series de concertos, apresentando por esta forma em audicções diversas, as multiplas escolas. [...] Termina pedindo para que todos num uníssono fraternal o auxiliem, contribuindo tanto quanto possivel para o desenvolvimento, engrandecimento e prosperidade da escola[32].

O dito projecto seria enviado ao Governo logo a seguir, em 21 de Fevereiro, assumindo-se desde logo no preâmbulo, de forma inequívoca, como «[...] um plano de trabalhos que teem por fim contribuir activamente para a educação musical dos portuguezes»[33]. Organizava-se em duas áreas: «1º Pelo conhecimento dos authores cujas composições constituem a grande Historia da Musica. 2º Pelo Estudo e desenvolvimento da musica popular portugueza»[34]. O primeiro seria implementado através de uma série de concertos, a realizar no Salão do Conservatório, e o segundo através do apoio a actividades musicais em

---

[30] M. V. CARVALHO, «A República como revolução iluminista» (v. n. 19), pp. 163-164.

[31] *Ibidem.*

[32] *Livro de actas do Conselho Escolar, 1889-1904*, Ms., Acta de 17 de Fevereiro de 1894.

[33] *Copiador de correspondencia* (v. n. 1)

[34] *Ibidem.*

«[...] Escolas Normaes e primárias, procurando a formação de Sociedades Orpheonicas locaes e aperfeiçoando as Phylarmonicas existentes»[35].

É um projecto ambicioso que, a efectivar-se, teria tido um impacto enorme na vida musical não só da capital mas, por certo, de todo o país, tendo em atenção a centralidade do Conservatório como pilar da vida musical. Simultaneamente, como testemunho, representa também uma notável contribuição não só para o conhecimento do universo musical do seu proponente, bem como das influências cosmopolitas que se insinuavam na Lisboa da época.

Assim, os programas dos concertos a organizar, seriam estruturados, como refere, em cinco séries «orgânicas racionalmente determinadas»[36], baseadas no que se poderia designar, como indiciam os títulos das séries, por grandes vultos da história da música. Assim a série A: «Historia da Musica Culta na Europa», propunha vários programas, a listagem privilegiando o critério cronológico, que iam do que ele designava por «os italianos primitivos desde o seculo XVI»[37], referindo Palestrina, Monteverdi e Scarlatti, até às operas italianas, alemãs e francesas do século XVIII, nomeadamente: Lully, Rameau, Gluck, Piccinni, Cimarosa, Pergolesi e Jommelli. Seguiam-se «composiçoes sinfónicas e corais de Bach e Händel» e «symphonicas e vocaes de Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert»[38]. A terminar óperas de Lesueur, Rossini, Bellini, Donizetti e Auber e, ainda «operas ou symphonias» de

---

[35] *Ibidem*. A parte do projecto respeitante ao papel das Sociedades Orfeónicas e Bandas Filarmónicas seria objecto de «um estudo mais minucioso» posterior. A referência a estas duas entidades é desde logo um sinal da magnitude que o processo queria ter, por um lado, reconhecendo o papel fundamental que as segundas tinham por todo o território nacional e, por outro, quiçá inspirado no seu conhecimento do papel do movimento coral no resto da Europa, a importância das primeiras. Estas eram por toda a Europa, à excepção de Portugal onde não tinha tido, até à altura, qualquer expressão, reconhecidamente um importantíssimo instrumento de prática e divulgação musical, atravessando todo o espectro social (ver, por exemplo, Katharine ELLIS, «A Tale of Two Societies: Class, Democratisation and the Regeneration of Early Choral Musics in France, 1861–74», in H. E. BÖDEKER – P. VEIT (eds.), *Les sociétés de musique en Europe 1700–1920*, Berlim: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, pp. 269-288), procurando estimular o que não tinha sido, até aí, mais do que uma expressão meramente residual (ver Michel'angelo LAMBERTINI, «Portugal», in A. LAVIGNAC (ed.), *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*. IV: *Histoire*, Paris: Librairie Delagrave, 1914, pp. 2401-2469).

[36] A mudança do número de séries, de quatro para cinco, face ao improviso em que inicialmente apresentou o projecto, poderá ter ficado a dever-se ao informalismo da situação ou então a um posterior amadurecimento do projecto.

[37] *Copiador de correspondencia* (v. n. 1).

[38] *Ibidem*.

Berlioz, que surgia destacado, e ainda Weber, Meyerbeer, Mendelssohn, Schumann, Wagner, Verdi, Ambroise Thomaz, Bizet, Saint-Saëns, Massenet e Luigi Mancinelli.

A série B seria dedicada ao que designava por «as grandes Correntes da Musica Moderna». Começava pelas «musicas nacionais», referindo na, música espanhola, Arrieta, Barbieri, Caballero, Chapí e Bretón; na música escandinava, Niels Gade e Grieg; na «musica eslava» Glinka, Tchaikovsky e ainda Chopin; na música boémia, Dvorák; na música húngara, Liszt e Brahms; e ainda, musica flamenga com Peter Benoit. No capítulo das «grandes influencias modernas» refere quatro nomes: Berlioz, Wagner, Brahms e César Frank.

Já a série C seria dedicada à «Historia da Musica em Portugal». Estava dividida em quatro secções: música popular; canções populares; temas populares tratados em composições; música culta de autores portugueses, de que cita D. João IV, Marcos de Portugal, José Maurício, Migoni, Miró, Santos Pinto, Casimiro e Bomtempo; e, finalmente, compositores modernos portugueses, dos quais, infelizmente não refere nenhum nome.

A série D, por sua vez, era dedicada à «Historia dos Instrumentos». Apenas era referida a «Historia do Piano», começando pelos «compositores para cravo» William Bird, John Bull, Merullo, Gibbons e Frescobaldi, passando depois para a enunciação de compositores setecentistas e início do século XIX, «da família Bach a Mozart, Beethoven, Hummel, etc.» e terminando com uma listagem de compositores oitocentistas, «Schumann, Mendelssohn, Chopin, Liszt, Martucci, Sgambati, etc.»[39].

A terminar uma série referida, de forma muito genérica, como sendo dedicada a «um concerto mixto [sic] sem conferencia, ou a execução de uma grande obra dramática de Bach, Berlioz, etc»[40]. A referência aqui à não realização de conferência é relevante na medida em que anteriormente era expressamente referido que «todos os concertos históricos e críticos serão precedidos e acompanhados de Conferencia ou leituras sobre as épocas, estylos e significação das composições executadas, bem como sobre a biographia e caracter dos seus authores. Resumos d'estas observações serão distribuídos impressos nos programmas ao

[39] *Ibidem*.

[40] *Ibidem*.

publico»[41]. Esta é bem uma indicação da preocupação pedagógica dos concertos, secundando aliás uma abordagem que se vinha afirmando crescentemente no resto da Europa desde meados do século, isto é, a necessidade de um conhecimento que ultrapassava o mero envolvimento auditivo com os compositores e respectivas obras[42].

Era ainda preconizada a realização «[...] de tempos a tempos de grandes concertos no Theatro de S. Carlos ou em qualquer outro vasto recinto, gratuitos[,] onde o povo, todo o povo possa ir alimentar-se e educar-se em arte»[43]. A terminar o projecto propunha, dado que tais apresentações levariam tempo a ser implementadas, e numa ligação à prática pedagógica do Conservatório, a realização de «[...] um concerto especial onde deverão figurar os seus melhores alumnos [...] [que assim] iniciará a apresentação publica de tempos a tempos dos alumnos como um meio de apreciação periódica do methodo de ensino e dos seus resultados»[44].

A apresentação deste ambicioso e inovador projecto, e a rapidez com que foi feito, não pode ser naturalmente desligada do contexto mais lato da época em que ocorre e, por outro lado, das circunstâncias específicas da necessidade de afirmação da liderança de Machado face à incerteza da sua situação institucional, como aliás se viria a confirmar. Neste sentido podem ser vistas as reacções da imprensa internacional, quiçá relevando a rede de contactos de Machado, que saudou a ideia, sendo convenientemente citada na imprensa portuguesa[45]. Apesar de, no que respeita à afirmação de um cânone, por um lado, se restringir apenas à enumeração do nome de compositores, privando-nos assim da possibilidade de considerações mais aprofundadas e, por outro, não ter passado do capítulo das intenções, nem por isso este documento deixa de ser relevante, destacando-se quer pelas presenças, quer pelas associações feitas ou algumas ausências.

No mesmo sentido, ainda que a listagem apresentada por Augusto Machado, frequentemente complementada com «etc.», não possa ser

---

[41] *Ibidem*.

[42] William WEBER, «The History of Musical Canon», in N. COOK – M.EVERIST (eds.), *Rethinking Music*, Oxford – New York: Oxford University Press, 2001, pp.336-355 [353].

[43] *Ibidem*.

[44] *Ibidem*.

[45] O *Mondo Artístico* de Milão e o *Guide Musical* de Bruxelas foram dois desses periódicos: «Chronica – No Paiz», *Amphion* 1/4 (1894), pp. 53-54 [54]; e «Chronica – No Paiz», *Amphion* 16/4 (1894), pp. 60-61 [61].

considerada exaustiva em relação às intenções de Augusto Machado e, como tal, deva ser abordada tendo isso em consideração, tal não diminui a sua relevância enquanto testemunho de uma agenda e tendências plenamente assumidas. Uma análise aprofundada das implicações do documento, que se adivinha frutuosa, ultrapassa o âmbito deste trabalho, mas algumas leituras parecem-nos merecer, desde já, uma chamada de atenção[46]. Assim, na série A, destaque-se, desde logo, a extraordinária abrangência temporal e estilística dos compositores apresentados, desde os «primitivos italianos» até compositores contemporâneos, numa demonstração da consolidação do cânone, uma tendência que se vinha acentuando na Europa desde os anos de 1870, altura a partir da qual se deixaram de construir os repertórios à volta de um único autor[47]. Em simultâneo desenvolve-se outra característica, que perdurará até cerca de meados do século XX, com maior ou menor sucesso, que é a conciliação no programa dos concertos de repertório «histórico» e repertório contemporâneo[48]. Isso mesmo parece ser confirmado pelas presenças dos consagrados Tchaikovsky (1840-1893), então recentemente falecido, Dvorák (1841-1904), Grieg (1843-1907), Massenet (1842-1912), Saint-Saëns (1835-1921), ou dos não menos importantes, embora hoje em dia menos conhecidos, Martucci (1856-1909), Sgambati (1841-1914), Mancinelli (1848-1921), ou ainda dos não nomeados «modernos portugueses»[49]. A presença destes nomes «menos conhecidos» não pode deixar de ser sublinhada como exemplo da transitoriedade e carácter contextual do cânone ou, com mais propriedade, cânones[50]. A conciliação entre a apresentação de repertórios concertísticos com repertórios operáticos, sem excluir os objectivos alargados de

[46] Uma questão que se coloca à cabeça é a das influências por detrás das escolhas de Augusto Machado, sendo a pista francesa, por causa das conhecidas ligações de Machado, uma hipótese aparentemente óbvia. Ainda que a presença generosa de compositores franceses aponte nessa direcção, parece-me contudo, sem descurar essas prováveis influências, que esta questão deverá merecer um tratamento mais fino. Para uma abordagem da prática da música antiga em França ver: Katharine ELLIS, *Interpreting the Musical Past – Early Music in Ninetenth-Century France,* Oxford – New York: Oxford University Press, 2005.

[47] W. WEBER, «The History of Musical Canon» (v. n. 42), p. 348.

[48] *Ibidem*, p. 341.

[49] Alguns destes nomes vieram a passar por Portugal, de forma mais constante, caso de Mancinelli que dirigiu no S. Carlos entre 1901 e 1920, ou episodicamente, caso da visita de Saint-Saëns em 1904.

[50] Para uma discussão sobre esta temática ver o já citado artigo de W. WEBER, «The History of Musical Canon» (v. n. 42).

conhecimento da «grande Historia da Musica», parece inserir-se numa prática em vigor na época em vários círculos europeus[51]. Uma igual visão conciliatória, entre influências italianas, francesas e alemãs, parece imperar, embora com alguma preponderância de elementos mais modernistas. Curiosa é também a inclusão de compositores contemporâneos na série «Historia da Musica Culta na Europa», dedicando-se a série às «grandes Correntes da Musica Moderna», para além das «grandes influencias modernas», praticamente a compositores do que designava por «musicas nacionais». Aqui, para além de algumas associações mais ou menos curiosas, ainda que compreensíveis, os casos de Chopin e Brahms, ou ausências, o caso de compositores do Grupo dos Cinco ou Smetana, parece-me de sublinhar o forte contingente de compositores espanhóis, evidenciando, como refere Luísa Cymbron, o «crescente impacto que alguns compositores do país vizinho, como Barbieri, tinham na vida musical lisboeta» desde finais da década de 1870[52]. Neste capítulo uma particular chamada de atenção parece-nos merecer a inclusão de Peter Benoit (1834-1901), cujo protagonismo no seio do nacionalismo flamengo transcende os aspectos composicionais, já de si muito relevantes, para se afirmar de forma também destacada na implementação de um Conservatório (Antuérpia) com um *curriculum* inovador e o que o apreço que Machado revela por esta personalidade poderá significar em termos de influência sobre a sua própria agenda para a instituição lisboeta em particular e para o país no seu conjunto[53]. Ainda uma referência à série C, «Historia da Musica em Portugal». Destaque aqui para a tónica no elemento popular como aparente base de afirmação de um nacionalismo de índole portuguesa, que, como defende Mário Vieira de Carvalho «não decorre[rá] da mera importação automática da voga dos nacionalismos musicais em curso na Europa desde havia algumas épocas, antes é colocada na ordem do dia pelo contexto sócio-cultural português»[54]. A questão do nacionalismo português não é uma questão pacífica e voltará a emergir mais à

[51] *Ibidem*, pp. 346-349.

[52] L. CYMBRON, «Aspectos da recepção de Wagner» (v. n. 2), p. 34.

[53] Sobre a contribuição de Benoit para o ensino da música na Flandres ver Christine BALLMAN, «Le Conservatoire d'Anvers entre ambition pédagogique et nationalism flamand», in M. FEND – M. NOIRAY (eds.), *Musical Education in Europe (1770-1914) – Compositional, Institutional and Political Challenges*, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005, vol. II, pp. 639-659.

[54] M. V. CARVALHO, «A República como revolução iluminista» (v. n. 19), p. 166.

frente na continuação do processo em estudo[55]. Outro aspecto a referir neste capítulo, é a ausência de nomes setecentistas, como por exemplo Carlos Seixas, ou de compositores da Escola de Évora, compositores cujos nomes eram conhecidos na época, ainda que com lacunas[56], mas não a sua obra enquanto música que fosse activamente executada, que, além disso, também não tinha sido estudada em profundidade e da qual não existiriam, em Portugal, transcrições modernas para uso na prática musical[57]. Por outro lado, a música de câmara parecia, estranhamente, estar ausente do projecto.

A ambição do projecto de «contribuir activamente para a educação musical dos portuguezes», e em particular do «povo», era, sem dúvida, um dos pontos mais inovadores e marcantes. Não que, no que diz respeito à capacidade, os concertos do Salão do Conservatório pudessem alcançar uma grande massa de público, mas já a associação do Teatro de S. Carlos a espectáculos de massas, ainda que salvaguardando a alternativa de outros espaços, onde a expressão «povo» era usada sem

---

[55] Veja-se a posição de Paulo Ferreira de CASTRO, «Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade», in S. E. CASTELO-BRANCO (ed.), *Portugal e o mundo – Encontro de culturas na música*, Lisboa: Publicações D. Quixote, 1997, pp. 155-162, e a reacção de M. V. CARVALHO, «A República como revolução iluminista» (v. n. 19), p. 319.

[56] Veja-se, por exemplo, Joaquim de VASCONCELOS, *Os músicos portuguezes: Biografia-bibliographia*, Porto: Imprensa Portugueza, 1870.

[57] A questão da recuperação moderna do repertório pré-oitocentista português enquanto música prática é uma temática fascinante que, no que diz respeito ao espaço nacional, carece de algum estudo sistemático. Os primeiros passos decisivos neste sentido parecem ter sido dados, no que diz respeito a Carlos Seixas e aos compositores nacionais de tecla dos séculos XVI a XVIII, por Santiago Kastner na década de 1930. Também no que diz respeito aos polifonistas, a sua divulgação terá possivelmente começado a ocorrer por volta dessa data. Refira-se, a título de exemplo, a primeira edição de polifonistas, *A polifonia clássica portuguesa*, editada em 1937 por Júlio Eduardo dos Santos (comunicação particular de Rui Vieira Nery, 3 de Março 2016). Neste contexto há outro fenómeno particularmente interessante a referir, que é a apresentação de obras de Duarte Lobo até, pelo menos, meados do século XIX em Inglaterra e França, em círculos que cultivavam a «música antiga». No contexto francês surge também o famoso *Crux fidelis,* falsamente atribuído a D. João IV e da qual, eventualmente, Machado terá tomado conhecimento directo, ou por ocasião das suas estadas em Paris, ou através dos contactos que aí manteve, o que poderá justificará a sua referência nos programas do projecto. Owen REES, «Adventures of Portuguese "Ancient Music" in Oxford, London, and Paris: Duarte Lobo's "Liber Missarum" and Musical Antiquarianism, 1650-1850», *Music & Letters* 86/1 (2005), pp. 42-73 [p. 68]. Uma última referência ao facto de, tanto quanto sabemos, uma das primeiras transcrições modernas deste repertório feita por portugueses ocorrer em 1902, com a notícia da transcrição de um motete de Frei Manuel Cardoso realizada por Francisco Lacerda no Boletim da Schola Cantorum de Paris («Noticiario – Do Paiz», *A Arte Musical* 84, 30/6 (1902), pp. 99-100). Agradeço a Rui Vieira Nery e João Pedro d'Alvarenga as informações prestadas relativas a esta questão.

margem para ambiguidades, juntamente com a condição de espectáculo gratuito, parece-me ser uma proposta verdadeiramente audaciosa, dada a tradicional conotação do espaço com a elite social e política do país. Se é este o «estudo prévio» a que se referia João de Freitas Branco, possivelmente não[58]. Mas a matriz «iluminista», o carácter educativo, as preocupações de promoção «democrática» da cultura musical, da música e dos músicos portugueses, subjacentes aos documentos posteriores, fazem dele uma peça essencial de um todo, coerente e perfeitamente definido, que se poderia designar por: «a agenda de Augusto Machado para a reforma da música e do seu ensino em Portugal».

O último ponto do projecto, a proposta de realização de «um concerto especial onde deverão figurar os seus melhores alunos», veio efectivamente a realizar-se em 28 de Abril de 1894, pelas 14h, contando com a presença da família real, aproveitando-se a ocasião para inaugurar formalmente, com pompa e circunstância, o Salão do Conservatório[59]. Para além da participação de alunos e professores, destaca-se a participação de antigos alunos. Com efeito, para levar a bom termo a realização dos Concertos era preconizada «a formação de uma Sociedade de Concertos históricos»[60]. Antecipando esse desenvolvimento, no que seria uma «introducção natural aos novos empreendimentos da [...] obra educadora [do Conservatório]»[61], foi enviada uma carta, assinada por uma Comissão Provisória nomeada para assegurar a implementação do projecto[62], a várias individualidades, na esmagadora

[58] J. F. BRANCO, *História da música portuguesa* (v. n. 10).

[59] Neste caso parece ter-se tratado mais de uma re-inauguração, já que a primeira apresentação no Salão se terá realizado efectivamente a 25 de Agosto de 1892, com a realização de exames finais de piano dos alunos Marcos Garin e Rosa Simões Rego (M. LAMBERTINI, «Portugal» (v. n. 35), p. 2440 e «Chronica – No Paiz», *Amphion* 1/9 (1892), p. 133). Esta questão da inauguração do Salão continuaria aliás a alimentar bizarramente as colunas da imprensa com a mesmíssima «Chronica – No Paiz» a noticiar, em 1895, a possível inauguração do Salão, «há muito construído mas nunca usado», acrescentando que Monteiro de Almeida teria sido encarregue de compor um hino patriótico para a ocasião («Chronica – No Paiz», *Amphion* 4, 16/2 (1895), p. 6). A propósito do Salão e desta ocasião vale a pena sublinhar a data da hora, escolhida possivelmente por não haver ainda, na altura, sistema de iluminação conveniente na sala. Tal só viria a acontecer com a concessão do Salão à Real Academia de Amadores de Música, em 1901, a troco da instalação de «tubagens internas e candelabros de iluminação, que ali não havia» («Noticiario – Do Paiz», *A Arte Musical* 58, 31/5 (1901), pp. 109-110).

[60] *Copiador de correspondencia* (v. n. 1).

[61] *Ibidem*.

[62] A Comissão era constituída por Augusto Machado, Francisco de Freitas Gazul e João Eduardo da Matta Junior.

maioria, se não mesmo na totalidade, ex-alunos da instituição, revelando a existência do projecto e do plano para organizar «uma sociedade com o fim de promover concertos annuaes [... e] com a maior brevidade possível um concerto para inaugurar o Salão do mesmo Conservatorio»[63]. A adesão foi significativa, tendo, das 44 personalidades contactadas, 33 participado no Concerto. Juntamente com mais quatro nomes, que não constavam da lista original, os professores dos vários instrumentos e alunos, tal terá feito com que a orquestra tivesse um efectivo de mais de 40 músicos. No concerto houve ainda lugar à intervenção de um coro de alunas, solistas e música de câmara.

O seu programa merece também uma análise, nomeadamente como elemento de comparação com o que constava da proposta e evidência das capacidades reais existentes na Lisboa da época, e na instituição em particular, expressas na capacidade de dar uma resposta expedita num contexto que a exigia, como se viria a confirmar, ainda que com um desfecho negativo, através da subsequente não confirmação de Machado como director efectivo do Conservatório e, consequentemente, a não prossecução do projecto. Assim, a anteceder a apresentação do programa formal do concerto, foi entoado, por um coro de alunas do Conservatório dirigido pelo Professor Guilherme Ribeiro, o Hino da Carta com letra adaptada para saudação da família real. O programa propriamente dito constou, na primeira parte de: *Abertura* «Melusine» de Mendelssohn, pela orquestra, dirigida por Francisco de Freitas Gazul; uma *Polonaise*, não especificada, de Chopin, pelo aluno Marcos Garin ao piano; um *Quarteto*, não especificado, para quatro violoncelos de [Georg] Goltermann, pelas alunas Maria Lopes Monteiro e Isaura Teixeira de Melo e os alunos José Joaquim Correia e José Henrique dos Santos; e, a terminar, o *Avé Maria* de Marchetti, e *Psyché* de Ambroise Thomaz, de novo interpretadas pelo coro feminino das alunas. Na segunda parte escutou-se: o *Intermezzo* «Galante Aventure» de B. Guiraud, pela orquestra; o «Allegro con spirito» do *Septeto* [nº 1, Op. 74] de Hummel, pelos professores José António Vieira (piano), Joaquim José Garcia Alagarim (viola de arco), João Emílio Arroyo (flauta), José Inocêncio Pereira (oboé), Tomás Del Negro (trompa), João Evangelista da Cunha e Silva (contrabaixo) e Francisco de Freitas Gazul (violoncelo); «Alleluia» do *Cid* de Massenet e «Avé Maria» do *Otello* de

[63] *Copiador de correspondencia* (v. n. 1). Carta de 7 de Abril de 1894.

Verdi cantados por Mary Wahnon; e a terminar a *Marcha* «Camões» de Guilherme Cossoul, pela orquestra[64].

A organização do programa corresponderia por certo a um compromisso entre o que Machado tinha em mente e o que era possível apresentar na ocasião. Sublinhe-se as apresentações de peças de música de câmara e o facto de serem apresentadas obras de três compositores que não se encontravam referenciados na listagem do projecto: Goltermann, Guiraud e Cossoul, este último possivelmente incluído na categoria dos «modernos portugueses». Este facto poderá não ser, para além de aspectos conjunturais, mais uma demonstração que a listagem não era mais do que indicativa. Contudo, no que diz respeito à escolha da obra do último, como representante da «música portuguesa», parece remeter-nos para a questão do «nacionalismo» versus «patriotismo» como elementos específicos do contexto musical português de oitocentos e que se materializa no confronto entre a realidade consumada no programa apresentado e o ideal enunciado no projecto, precisamente no âmbito da promoção de uma agenda de nacionalismo musical[65]. Ainda em relação ao repertório apresentado, no que diz respeito a apresentações realizadas no Conservatório, de acordo com o que pudemos observar, todas as peças foram apresentadas em primeira audição, sendo *Psyché* e o «Alleluia» as únicas peças que se voltariam a realizar em audições posteriores[66].

No entanto, apesar de todo o dinamismo evidenciado, como já tivemos oportunidade de assinalar, um mês mais tarde Augusto Machado seria substituído, vítima do conservadorismo ideológico das elites políticas que continuavam a considerar a música como um protagonista menor no campo cultural. A qualidade que mais parece ter-se destacado em Augusto Machado no seu papel enquanto director, de acordo com o testemunho dos seus colegas, terá sido a sua capacidade para amenizar as tensões entre colegas e assim exponenciar a sua contribuição. Não é um atributo menor em quem ocupa lugares de liderança, mas, para a história, apesar do contexto adverso com que

[64] *Diário de Notícias* e *O Século* (29 de Abril de 1894).

[65] Ver referências na nota 55. Curiosamente o próprio Machado tinha estado ligado à temática camoniana, tendo composto, para celebração do centenário do Poeta em 1880, a ode sinfónica *Camões,* ver: T. CASCUDO «Augusto Machado» (v. n. 1), p. 725.

[66] Uma *Polonaise* de Chopin, a op. 53, seria tocada por Vianna da Motta no âmbito de uma apresentação de alunos em que o pianista colaborou, em 4 de Junho de 1908.

Augusto Machado teve de lidar, é necessário registar também, para além da sua faceta de compositor, a contribuição maior que teve como promotor, com maior ou menor sucesso, para além de uma ampla reforma do ensino da música, da tentativa de transformação profunda da vida musical nacional, através da afirmação da música como factor de identidade nacional e agente maior de civilização abrangendo o todo social.

Visão e perspectivas do projecto *GermInArte:* A qualificação de recursos humanos e profissionais nos cuidados prestados na infância como alicerce para o desenvolvimento social e humano

Helena Rodrigues
Paulo Maria Rodrigues
Paulo Ferreira Rodrigues

Nota prévia: fios e trilhos de *GermInArte*

O projecto *GermInArte — TransFormação Artística para o Desenvolvimento Social e Humano a partir da Infância*[1] é um projecto artístico e educativo que tem como finalidades a concepção de boas práticas de formação e a qualificação de recursos humanos interventivos no âmbito do desenvolvimento social e humano a partir da primeira infância.

A designação do projecto pretende, desde logo, veicular a sua filosofia distintiva. Assim, o termo «GermInArte» remete para a possibilidade de cada pessoa fazer brotar a sua própria e singular capacidade de comunicar/florescer quando em contexto de interacção artística. O termo «TransFormação» é paráfrase desta mesma ideia: queremos uma

[1] Projecto da Companhia de Música Teatral em colaboração com o Laboratório de Música e Comunicação na Infância do CESEM – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian.

formação «inscrita» — «inscrição» na acepção usada por José Gil[2] —, uma formação que é mobilizada a partir do interior de cada um. Deste modo, quer-se enfatizar uma formação construída a partir das necessidades e motivações de cada indivíduo. Isto é, dar e tomar forma no sentido artesão e escultural, e não no sentido de replicação industrializada de uma fôrma massificada. Uma formação singular.

Com o prefixo «Trans» pretende-se também evocar uma ideia de formação que é transversal e transdisciplinar: uma formação plural. E, também, uma ideia de formação transitória, no sentido de estar em processo, em evolução: uma formação que não é formatação.

Por sua vez, a expressão «transformação artística» pretende transmitir quer a ideia de que a arte pode ser um instrumento de desenvolvimento social e humano, ao serviço de mudanças sociais benéficas, quer a ideia de que os próprios artistas devem chamar a si uma reflexão sobre o papel da arte, sobre a sua missão existencial[3].

Por último, note-se que se adopta a expressão «a partir da infância». Pretende-se, assim, sublinhar a ideia de que a qualidade dos cuidados prestados na infância é um alicerce para a construção de uma sociedade com melhor qualidade de vida; pretende-se sublinhar a ideia de que os investimentos efectuados nesta idade têm repercussões de largo alcance.

Note-se ainda que, quando se opta pela expressão «a partir da infância», adopta-se uma visão holística, pensando em vários elementos do sistema social que podem — de forma directa ou indirecta — influenciar positivamente o modo como se tratam temáticas relacionadas com a infância.

Assim, a proposta de formação deste projecto apresenta-se como sendo dirigida a «agentes sociais e educativos» que partilhem a ideia de que os processos artísticos contêm um potencial transformador que se reflectirá no desenvolvimento social e humano. A designação «agentes sociais e educativos» materializa uma perspectiva sistémica, abrangendo mães, pais, cuidadores, famílias, profissionais, crianças mais

---

[2] José GIL, *Portugal, hoje: O medo de existir*, Lisboa: Relógio de Água, 2012, pp. 15-22.

[3] Na linha descrita em trabalhos como, por exemplo, Paulo M. RODRIGUES – Helena RODRIGUES, «Towards a New-gesamt-gesamtkunstwerke: Artistic Experiments and the Engineering of Social Consciousness», *International Journal of the Arts in Society* 6 (2011), pp. 33-44; ou Helena RODRIGUES – Paulo F. RODRIGUES – Paulo M. RODRIGUES, *Ecos de Opus Tutti – Arte para a infância e desenvolvimento social e humano,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

velhas e quaisquer outros elementos do sistema social cuja acção possa ter repercussão, directa ou indirecta, sobre os cuidados na infância. Ou seja, ao mesmo tempo que se pretende qualificar os profissionais que trabalham com a faixa etária dos zero aos três anos de idade pretende-se, também, veicular a visão de que a educação e os cuidados na infância devem ser partilhados por comunidades afectuosas e cuidadoras. Não se trata, pois, de intervir apenas junto de quem actua directamente sobre as crianças mas de oferecer trilhos de procura, referências de pensamento, referências valorativas, ideais.

É esta a nossa forma de nos relacionarmos com a arte: nela buscamos a transfiguração da existência do quotidiano, novos rumos para a estranheza, a diferença e a beleza. Um projecto de natureza artística tem de ir para além do pragmatismo das acções, do imediatismo dos indicadores do presente. Quando pensamos na arte como um instrumento de desenvolvimento social e humano, mais do que procurar apaziguar sintomas, queremos ir às causas dos problemas, apontar caminhos, ir à essência das ideias.

Efectivamente, do nosso ponto de vista, o actual contexto social e educativo enferma de um paradoxo esquizofrénico: oscila ciclotimicamente entre uma extrema fragilidade ao nível dos valores e das orientações filosófico-educativas e um acérrimo controle ao nível da «implementação». Ou seja, substitua-se a aridez das ideias flácidas pela paranóia da fiscalização de indicadores, de preferência fixados em plataformas lucrativas para quem as transacciona: como se assim fosse possível vir em socorro de um tempo demasiado rápido, falho de memória e esboroado nas convicções; como se assim fosse possível compensar o desenraizamento ideológico e a falta de solidez nas ideias; como se assim fosse possível revivificar os escombros de um velho mundo.

Há que sair deste pântano ideológico. Este texto procura clarificar um conjunto de directrizes filosóficas de carácter geral e outras de carácter mais específico relativas à temática da formação de recursos humanos para a intervenção artística/educativa a partir da primeira infância.

Por um lado, enunciar este conjunto de princípios poderá ajudar a compreender um conjunto de decisões relativas às acções do projecto *GermInArte*. Por outro lado, espera-se que contribua para agregar os que, por entre a nebulosidade e o esvaziamento de sentido que caracteriza o actual contexto social e educativo, procuram uma estrutura de valores e um conjunto de ideias que guiem a sua acção.

Perante os vários colapsos — político e financeiro, em primeiro lugar, mas também económico, ambiental, familiar, educacional, social, moral — a que parece estar sujeita, a sociedade está em mutação rápida e profunda. Estamos perdidos num mundo de desnorte. A precariedade e a transitoriedade corroem a confiança imprescindível para nos vincularmos, para nos planearmos como seres de amanhã. Perante esta «paisagem desmoronada», ergue-se o medo e um sentimento de incerteza, colocando em perigo o património frágil e invisível das relações humanas.

Há que subverter a realidade criando «espaços de utopia» ao serviço duma «pedagogia da consciência», com uma clara missão ética e filosófica (eventualmente política). Uma das características essenciais da espécie humana — ligada, de resto, à sobrevivência — é a sua capacidade de se relacionar, detendo a autodestruição. Educar a consciência de si e do outro é assim essencial para se descobrir panoramas alternativos.

Pressupostos e directrizes filosóficas gerais do projecto *GermInArte*

Primeiro pressuposto: uma reflexão profunda relativa à construção de uma sociedade melhor e sobre os problemas que afectam o sistema social e educativo tem necessariamente de abordar o tema da primeira infância e da idade pré-escolar.

Não sendo objectivo deste texto fazer um levantamento da literatura neste âmbito, importa salientar que a primeira infância e a idade pré-escolar são as faixas etárias em que se aprende «mais» e «mais depressa». Este é um período crucial para o estabelecimento da arquitectura cerebral e as ligações emocionais que se estabelecem nestas idades são fundamentais para a saúde mental. Por isso, as problemáticas que afectam a primeira infância e a idade pré-escolar têm de ser abordadas de modo transversal, pensando na estimulação da criança nos seus diferentes aspectos de desenvolvimento.

Segundo pressuposto: a expressão artística tem uma especificidade própria, devendo ser equacionada dentro de objectivos educativos autónomos e equacionada no âmbito do direito a uma formação integral do ser humano.

A contemplação e a fruição artística oferecem possibilidades de transformação individual e de ritualização colectiva que fazem parte do desenvolvimento humano integral, tendo um papel insubstituível na construção de uma comunidade. São criadoras e mediadoras de conexões a que nenhuma outra experiência humana dá acesso. Por várias razões — nomeadamente as relativas ao desenvolvimento psicológico e à protocomunicação e ao alicerçar de vínculos afectivos e sociais — esta constatação assume uma importância maior quando se abordam temáticas relativas à primeira infância.

Terceiro pressuposto: as mudanças educativas e sociais fazem-se através do contributo individual de cada pessoa.

O investimento pessoal de cada agente social e educativo enquanto elemento de um sistema é fundamental para a transformação do modo de funcionamento do mesmo. Revisitando o conceito de «inscrição» de José Gil[4], pensamos que é importante ajudar a recriar uma cultura de responsabilização e de *locus* de controlo interno, fazendo com que em diferentes papéis da actuação social cada cidadão se confronte com a sua possibilidade de contribuir para o bem social e para a melhoria da qualidade de vida a partir da infância.

Trata-se de uma consciencialização da importância do período da infância a par de uma consciencialização do poder operativo que, em diferentes papéis, qualquer cidadão tem. (Utilizamos a expressão «cidadão» — e não a expressão «famílias» ou «profissionais» — pois assumimos a infância como um espaço de construção social em que se cruzam actuações de carácter social e educativo de diferente natureza.)

Podemos transmitir esta mesma ideia citando o actor Yoshi Oida: «Havia um famoso actor de Kabuqui, que morreu há cerca de 50 anos, que dizia: "Posso ensinar-lhe o padrão gestual que indica olhar para lua. Posso ensinar-lhe como fazer o movimento da ponta do dedo que mostra a lua no céu. Mas, da ponta do seu dedo até à lua, a responsabilidade é inteiramente sua"»[5].

Quarto pressuposto: é urgente encontrar um sentido existencial quando se reflecte sobre a essência da razão de ser da educação.

---

[4] J. GIL, *Portugal, hoje* (v. n. 2), pp. 15-22.

[5] Yoshi OIDA, *O ator invisível*, São Paulo: Via Lettera, 2007, p. 158.

Vive-se actualmente numa sociedade de «paisagem desmoronada», caracterizada pela dúvida contínua, por uma ruptura de valores e ideais sem a apresentação de alternativas, e por uma crescente precarização a nível social e económico o que, naturalmente, afecta o relacionamento humano e reflecte-se no estado de várias instituições educativas. (Neste contexto, é natural que grassem sem impunidade extremismos ideológicos e de fé/religião, pois são fáceis agregadores de uma «tribo» dispersa, fragilizada, sem rumo. Somos seres sociais, gente solitária à procura de vínculos. Se não os encontramos na harmonia e na paz, procuramo-los no gregarismo da guerra. Somos seres perdidos em busca de uma fé. Se não encontramos solidez nas referências buscamos a anestesia na exacerbação e no excesso.)

Podemos questionar-nos acerca da «crise da escola», dos valores que orientam o rumo da nossa cultura e educação, ter dúvidas acerca dos modelos de organização que sustentam a nossa sociedade (desde a família à própria ideia de Estado democrático), etc. Mas uma coisa é certa: estamos biologicamente orientados para a procura do bem-estar — ou para a «busca do prazer», se quisermos invocar a mesma ideia com vocabulário freudiano.

Poucos serão os seres humanos incapacitados de ler, de acordo com os seus instintos humanos mais básicos, os códigos extremos do bem-estar emocional de um bebé ou de uma criança. Esta capacidade revela aliás algo de mais profundo na natureza humana: queremos sobreviver e só o conseguiremos colectivamente, como seres compassivos e solidários com outros da mesma espécie. A empatia é um espelho.

Aonde queremos chegar? À ideia de que a capacidade de interpretar os códigos de bem-estar dos mais pequeninos nos deve acordar para a partilha de uma ética que nos parece ser resgatadora do desnorte da «paisagem desmoronada» em que estamos afundados. Temos de ir à razão de ser da educação em vez de ficarmos pelas suas manifestações epidérmicas. Os actos de aprender e ensinar (em sentido lato, em todas as dimensões da vida) têm, pois, de estar ligados a um sentido existencial que nos mostre o nosso lugar enquanto membros de comunidades cuidadoras.

Confrontar a nossa habilidade em descodificar os sinais de bem-estar emocional na infância com a ideia de educação como «construção de instrumentos de felicidade» (utilizando uma sábia expressão do escritor

António Lobo Antunes[6]) é um primeiro passo para se reflectir acerca da razão de ser da educação. Para que serve a educação se não for para fazer crescer melhores sobreviventes?

Directrizes para uma actuação no âmbito de uma formação mediada por práticas artísticas

Primeira directriz: são necessários modelos plurais para poder inspirar a singularidade.

Na nossa perspectiva, a «paisagem desmoronada» é consequência de uma espécie de desertificação causada por modelos sociais e educativos assentes na massificação e na industrialização das relações humanas. O nosso trabalho com a primeira infância tem-nos mostrado quão evidentes são as diferenças individuais logo a partir do nascimento. No entanto, as respostas sociais e educativas encontradas tendem a ser normativas, tratando de forma igual aquilo que é diferente. É neste contexto que pensamos que, além de procurarmos trabalhar na humanização de modelos já existentes, o nosso contributo deverá ser o de abrir possibilidades e apontar caminhos que não tenham ainda sido testados, olhando para a formação de forma plural — no tipo de públicos-alvo, nos formatos de formação, na própria abordagem artística/pedagógica. Isto é, inspirar singularidades para que se possa respeitar a diferença, a originalidade e criatividade. Como dizia o Professor Agostinho da Silva (citamos de memória), «o ser humano não é feito para produzir mas para criar».

Segunda directriz: são necessários modelos de qualidade excepcional para inscrever referências de nível adequado.

Mesmo podendo não ser facilmente replicáveis, há que mostrar o que é possível fazer quando se dispõe de boas condições. Isto é, há que criar referências, um quadro valorativo que possa guiar, fazer ambicionar mais: a utopia a inspirar a procura e a exigência. Por outras

[6] «O objectivo da educação é dotar as pessoas com instrumentos de construção de felicidade para a vida»: frase pronunciada numa conferência do escritor realizada na Fundação Calouste Gulbenkian.

palavras: fazem falta «faróis» na «paisagem desmoronada», modelos que possam trazer luz e apontar caminhos.

Terceira directriz: são necessários modelos de «formação imersiva» para assegurar a incorporação de comportamentos.

Em trabalhos anteriores, tivemos oportunidade de reflectir sobre a insuficiência de uma formação baseada sobretudo no conhecimento teórico[7]. Efectivamente, não só não é linear que a aquisição de conhecimentos se reflicta em cognições como também as cognições podem não se reflectir necessariamente na acção. De acordo com a nossa experiência ao longo de múltiplas acções de formação, a melhor forma de inscrever um comportamento é através de vivências proporcionadoras de significados profundos, acompanhadas a par e passo por uma consciencialização reflexiva.

Isto é, o saber «acerca de» não garante que se faça a aplicação desse conhecimento e, menos ainda, que ele seja transferido para contextos de actuação. Assim, temos vindo a utilizar o termo «formação imersiva» para designar um tipo de processo de aquisição de competências (artísticas, educacionais, relacionais) através de experiências vividas em contextos de trabalho prático que vão colocando sucessivos desafios.

A formação deve, pois, ser eminentemente experiencial, oferecendo-se oportunidades para a assimilação de sensações/emoções/aprendizagens de forma incorporada (no sentido de *embodied cognition* ou *embodied feeling*).

No caso da formação artística que advogamos, trata-se também de valorizar vivências em que os aspectos ligados à voz, ao movimento, à audição, à criação e às emoções são abordados de forma integrada, tendo em vista uma meta artística muito concreta — por exemplo, a criação e apresentação pública de uma *performance* para famílias e bebés — partilhada com artistas.

Esta ideia liga-se à ideia de «isomorfismo da formação»: tende-se a reproduzir mais os ambientes e os modelos de aprendizagem vividos durante a formação do que aquilo que nos foi dito para fazermos.

Quarta directriz: são necessários modelos de formação em novos contextos, ajustando os ideais à realidade.

---

[7] Helena RODRIGUES – Paulo M. RODRIGUES (coord.), *Arte de ser professor,* Lisboa: Edições Colibri – CESEM, 2014.

Se, por um lado, pensamos ser necessário inovar, lançar novas ideias e práticas em termos de formação, estamos também conscientes de que os contextos de trabalho dos formandos são uma realidade forte na sua vida quotidiana. Por outro lado, a nossa experiência tem demonstrado que o trabalho pedagógico realizado em termos de formação pode ser inflectido durante a realização de estágios. Assim, deveremos também ser muito cuidadosos com o tipo de experiências efectuadas no terreno. Haverá situações em que os contextos de trabalho serão moldáveis, sedentos de transformação. Nesses, há que encontrar parceiros contagiantes e capazes de se deixar contagiar.

Não obstante, poderemos também pensar que há lugar para a emergência de novos contextos. Exemplos práticos: há vinte anos atrás não haveria contextos de «ateliers de música para pais com bebés». Hoje, esse contexto está criado e pode ser trabalhado também. Em França existem as chamadas *maisons de l'enfance*, que são lugares de informação/acolhimento/encontro destinados aos jovens pais de bebés e crianças, bem como aos profissionais da primeira infância. Talvez possamos olhar à nossa volta e verificar se há locais onde algo de semelhante se passa ou possa vir a ocorrer.

Há anos atrás, também, o Professor Colwyn Trevarthen apreciou o projecto *BebéBabá*, referindo quão fantástico seria se todas as famílias pudessem ter acesso a experiências como essa[8]. Na altura, foi inovador fazer com que teatros e uma prisão acolhessem uma experiência de média duração em que se juntavam bebés, mães/pais, artistas, formadores, num misto de prática musical em comunidade, de experiência performática, social e educativa.

Aonde queremos chegar? À ideia de que não é suficiente intervir nos contextos, há que fazer emergir novas possibilidades de trabalho. Há que criar contextos.

E, para que tal aconteça, a intervenção tem de ser filosófica, ideológica (mesmo que a ideologia também tenha as suas esquizofrenias!) No caso concreto de *BebéBabá*, não temos dúvidas em afirmar que o projecto teve repercussões nacionais e internacionais (sendo que o próprio projecto é também uma repercussão da disseminação em

[8] Helena RODRIGUES – Paulo M. RODRIGUES – Jorge S. CORREIA, «Communicative Musicality as Creative Participation: From Early Childhood to Advanced Performance», in S. MALLOCH – C. TREVARTHEN (eds.), *Communicative Musicality: Exploring the Basis of Human Companionship*, Oxford: Oxford University Press, 2008, pp. 586-610.

Portugal das ideias de Edwin Gordon desde 1994). Evidentemente, poder-se-á ir mais longe quando houver um efectivo diálogo entre as instituições e os agentes da cultura com as instituições e os agentes da educação. Quando o centro de interesse e o móbil da acção for o ideal do bem-estar das crianças e das famílias; quando a ética for de natureza «distributiva» em vez de «produtiva»; quando não se disser mais que é necessário estar-se no «mapa da competitividade».

Quinta directriz: são necessários modelos de formação que valorizem o desenvolvimento pessoal e a qualidade da «presença».

Tradicionalmente, a formação é concebida valorizando aspectos funcionais e operativos. Cada vez mais parece-nos ser necessário optar por paradigmas diferentes baseados na qualidade humana intrínseca. É necessário resgatar uma ética fundada numa cultura de aprendizagem ao longo da vida, no espírito de iniciativa, na responsabilidade, no compromisso, na dedicação e na complementaridade da capacidade de ser líder a par da capacidade de trabalhar em grupo.

É neste sentido que o projecto *GermInArte* resgata o conceito de TransFormação, isto é, de desenvolvimento pessoal no sentido de apropriação e assimilação de técnicas, transpondo-as para o vivido, e no sentido ético do desempenho profissional, como um posicionamento de criatividade pessoal e de sentido de missão social.

Olhamos para a formação de agentes que lidam com a primeira infância com grande atenção relativamente aos aspectos de relacionamento. Sabemos que é no brincar, na exploração do mundo sensorial e motor que residem os alicerces para o modo de ser e para todas as aprendizagens futuras. E sabemos que para um profissional ou um familiar da criança poder ser um «bom brincador/brincante» é necessário talento e contacto com boas experiências a este nível. Mas não é suficiente. É necessário, também, disponibilidade interior. Acreditamos que uma boa formação deve preparar no sentido de ajudar os formandos a encontrar essa mesma disponibilidade interior — generosidade, harmonia consigo próprio, significado e sentido no trabalho realizado. Para que isso possa ser transmitido às crianças e seja a marca relacional entre todos os que lidam com a infância.

Em suma, a formação de agentes que actuem ao nível da primeira infância passa por um acordar de potencialidades ao nível dos afectos e dos relacionamentos humanos: não precisamos de técnicos, precisamos

de pessoas dedicadas à infância, para quem esse desafio constitua uma oportunidade de melhorar a sua «presença».

Sexta directriz: são necessários modelos de formação que valorizem a transversalidade e a interdisciplinaridade.

A primeira infância atravessa múltiplos contextos de actuação (contextos relativos a cuidados sociais/educativos, de saúde, de justiça, culturais, familiares). Há que preparar para a versatilidade e o diálogo com esses diferentes contextos. A formação de agentes que utilizem práticas artísticas para lidar com a infância deve procurar ultrapassar as habituais dificuldades do saber territorializado do especialista. A verdadeira especialidade será um objectivo final, partilhado em diálogo com outros: a promoção do bem-estar do bebé, da criança.

Em *GermInArte* existe uma ideia transversal a todo o trabalho de formação, respeitante a uma dimensão filosófica acerca do papel psicológico e social da arte. Concretamente, as nossas experiências em trabalhos com pais e bebés, ou em experiências de «música na comunidade», tem-nos mostrado que, muitas vezes, o mais relevante não é propriamente a prática artística em si mas a «agenda oculta» que é mediada através da interacção artística estabelecida. Serão apenas duas faces da mesma moeda mas em termos de conteúdos de formação este é um aspecto muito importante a reter. Isto é, em *GermInArte* procuramos que as acções formativas concebidas se guiem por uma ética criativa, cujo ideal é a promoção do desenvolvimento social e humano a partir da primeira infância.

Sétima directriz: são necessários modelos de formação que visem polinizar de curiosidade e motivação o trabalho conjunto de diferentes agentes.

É um lugar comum dizer-se que o mundo de hoje é rápido, célere, voraz. Claramente, nos dias de hoje há uma contradição entre a abundância de meios e a escassez de tempo reflexivo. Há muitos livros — mas como se abrem e se desvendam os seus mistérios, que diálogos e monólogos suscitam? Devia haver formações para se abrir livros e escutar CDs em conjunto com outros seres. Devia haver formações para transformar as letras em conhecimento vivo. Devia haver formações para, colectivamente, se aplaudir os seus encantos ou para se resmungar acerca do tempo que roubam à nossa necessária rapidez.

A «rapidez» (aqui invocada com toda a carga semântica que lhe é conferida por Calvino[9]) é contraditória com a disciplina e persistência que uma formação artística ou educativa requerem. De qualquer modo, há um primeiro nível de encontro humano onde é possível todos sermos artistas, poetas e loucos. Há uma musicalidade ou uma «artisticidade» inata que permitem a partilha no exercício «democrático» da expressão artística — para o bem e para o mal.

É nesta linha de pensamento que se defende a ideia de que é importante disponibilizar para um número alargado de pessoas um vislumbre do que pode ser uma formação artística. Fazer chegar esse «vislumbre» a um número alargado de pessoas significa abrir as portas de um mundo mágico que consola saber que existe. Se não se puder ir mais longe, desfrutando mais copiosamente desse mundo que se abriu, estar-se-á, pelo menos, melhor preparado para colaborar com a pequena parte de indivíduos que conseguiu aprofundar a sua formação.

No espaço-tempo da rapidez, pode haver lugar para a polinização colectiva. As flores e os frutos virão depois.

Oitava diretriz: são necessários modelos de formação que valorizem o brincar em espaços abertos, no exterior e em contacto com a Natureza.

Na «agenda oculta» de *GermInArte* inclui-se o propósito de nas nossas propostas artísticas ajudar a criar mais hábitos de contacto com a natureza e de realização de actividades no exterior, estimulando o desenvolvimento sensorial e motor.

Esta foi, aliás, uma orientação já por nós seguida em «Jardim Interior – Formação Imersiva em Arte para a Infância»[10], cujo processo formativo culminou com uma *performance* realizada nos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian e à qual assistiram famílias com bebés.

Este foi um dos elementos distintivos da formação referida: a existência de uma apresentação final nos Jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, além de conceder um sentido de meta final a todo o trabalho realizado, colocou os formandos perante o desafio de se esti-

---

[9] Italo CALVINO, *Seis propostas para o próximo milénio*, Lisboa: Teorema, 1998, vol. II, pp. 45-70.

[10] Helena RODRIGUES – Paulo F. RODRIGUES – Paulo M. RODRIGUES, «Formação imersiva em arte para a infância: Acerca de "Jardim Interior"», *Cadernos de educação de infância* 107 (2016), pp. 44-47. Um *trailer* de cinco minutos sobre «Jardim Interior» pode ser visionado em <https://vimeo.com/145139361>. Um *trailer* de doze minutos sobre «Jardim Interior» pode ser visionado em <https://vimeo.com/146759979>.

mular as famílias a terem um contacto estreito com as artes e com a Natureza (práticas que pensamos ser desejável inscrever nos hábitos das famílias).

Uma grande questão: Quem queremos formar? Do paradigma da «formação de indivíduos» ao paradigma da «formação em *clusters*»

A necessidade de uma «actuação em rede», de «colaborações interdisciplinares» e de «intervenções caracterizadas pela transversalidade» são temas recorrentes quando se debatem os cuidados na infância. Não obstante, parece-nos que este discurso não tem sido acompanhado por modelos de formação consentâneos, consonantes com as ideias referidas. (Aliás, não é raro que as práticas de formação estejam dissociadas do fim a que se destinam. Sendo a dissociação uma característica do pensamento esquizóide, talvez valha a pena reflectir porque é que tão frequentemente o «educativo» fica sob a sua ameaça.)

Isto é, se derivarmos o nosso pensamento da filosofia sistémica, holística, etc., então deveríamos querer formar, mais do que pessoas, equipas de pessoas ou, talvez mesmo, processos de relações entre pessoas. Ou seja, o nosso objectivo não deverá ser a formação duma nova geração de profissionais de infância mas sim a formação de «organismos» transdisciplinares, transgeracionais, constituídos por pessoas de origens formativas diversas, capazes de chegar aos diversos contextos em que se contacta com a infância. Equipas capazes de interagir entre si e com as crianças, com segurança e criatividade, em diversas áreas de desenvolvimento humano.

Não temos dúvidas que será difícil implementar uma tal filosofia, já que isto contradiz o processo de educação, assente no culto do individualismo, da competição e da hierarquização de um determinado tipo de meritocracia, em que estamos viciados desde a infância. Mas não seria de pensar de outra forma? Que nós somos seres sociais, que a natureza da arte e da educação é complexa e que as unidades funcionais com que devemos trabalhar quando se trata da arte e da primeira infância não deveriam ser o «indivíduo» mas sim díades, tríades, pequenos grupos de agentes com perfis complementares que ao interagirem produzem resultados diferentes da mera soma das partes?

No domínio da intervenção social e educativa muito se tem falado em actuação em rede. Mas quem é que na sua formação foi formado para actuar em rede? É verdade que há esforços educativos que estimulam o trabalho de grupo mas, regra geral, o processo de relação criado entre as pessoas e a sua actuação em grupo é entendido como um meio e raramente como um fim em si mesmo. Aliás, por exemplo, regra geral, ainda que o processo de trabalho possa ser colectivo, a avaliação é individual. Ou seja, constroem-se processos ricos, partilhados, e depois desmoronam-se as paisagens humanas criadas.

É necessário abrir perspectivas, alargar vocabulários, complementar reportórios, rumo a uma proposta educativa holística em que cada educador/artista possa encontrar a sua própria voz, a sua identidade, e juntá-la à de outros, igualmente íntegros, inteiros na sua capacidade de interacção social.

É assim que em *GermInArte* se propõe um senso diferente: fomentar uma formação para a «inscrição» e para o desenvolvimento pessoal a par de uma formação para uma actuação em *clusters*. Pode não dar certo, mas pensámos que poderia ser uma «pedrada no charco» da formação/educação que, desde o iluminismo, tem insistido na formação de indivíduos. (E, a este respeito, caberá uma vez mais reflectir no «contra-senso esquizóide»: no paradigma dominante formam-se indivíduos mas sem atender às suas necessidades individuais!)

Em primeiro lugar, em *GermInArte* propõe-se o conceito de formação em *cluster* no que toca a aspectos relacionais. Com isto, procura-se fazer face a um dos problemas muitas vezes detectado em ambientes de trabalho, que se traduz na dificuldade de as pessoas trabalharem em equipa. Como esperar que os profissionais actuem «em rede» quando a sua formação é voltada para actuações individuais? Com o conceito de formação em *cluster* procuramos dar resposta à almejada «actuação em rede» de que muitas vezes ouvimos falar quando se trata de primeira infância. Adoptando uma abordagem sistémica, propõe-se assim a articulação de vários agentes que desempenham papéis na intervenção na primeira infância, conectando profissionais com diferentes tipos de perfil e função. Isto é, mais do que dirigir-se a indivíduos, a formação deve dirigir-se a grupos de indivíduos, preparando-os como grupos colaborativos actuantes (*clusters*).

Em segundo lugar, propõe-se o conceito de formação em *cluster* no que toca a aspectos de conteúdo educativo e musical. Concretamente,

associando as formações de *GermInArte* ao conjunto de publicações geradas durante o projecto *Opus Tutti*, que veiculam propostas educativas diversificadas e complementares[11]. Por isso, neste contexto de intencionalidade, deu-se o nome de «Caleidoscópio» à segunda «Formação Imersiva em Arte para a Infância» — num caleidoscópio, através do movimento e da acção, vislumbram-se novos *clusters*. A criatividade é apenas uma combinatória.

É assim que vemos a criatividade necessária para educar, para existir: uma recombinação que resulta do espelhar de outras histórias para contarmos a nossa própria história, para a partilharmos com os alunos e os mestres. *Clusters*, caleidoscópios e metáforas, Senhor Neruda!

Nota final acerca de fios e de rumos de *GermInArte*

Em suma, em *GermInArte* a decisão estratégica de fundo passa por encarar este projecto como uma espécie de «tubo de ensaio» em que é possível alargar perspectivas no campo da formação. Em que há espaço para pensar fora dos cânones normais e conceber ofertas formativas alternativas.

Acreditamos que a missão da Fundação Calouste Gulbenkian será muito mais a de desbravar caminhos do que a de replicar modelos existentes (ou que devem ser aperfeiçoados pelas instituições que os têm já em curso). Talvez a demonstração de que existem outras formas de pensar, outras formas de actuar, possa contribuir para a evolução do pensamento tradicional, cristalizado no rame-rame das regulações do poder. Acene-se com a utopia para tornar possível o impossível.

Na verdade, muitas vezes as instituições são forçadas a adoptar modelos em que não acreditam. Mas talvez esteja na altura de chamar as instituições pelos nomes! Quem nos cria os constrangimentos, quem se quer enjaular acompanhado? Isto é, a educação está cheia de «destino», de «*locus* de controle externo», de «rostos anónimos» que levam a queixumes sobre o «sistema», «as estruturas», a «legislação», a «Escola», a «Universidade» — como se estes fossem corpos etéreos não

[11] Helena RODRIGUES – Paulo F. RODRIGUES – Paulo M. RODRIGUES, *Manual para a construção de jardins interiores,* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016; H. RODRIGUES, *et al.*, *Ecos de Opus Tutti* (v. n. 3).

inscritos nas pessoas que os constituem. Há que regressar às pessoas, à sua mobilidade, ao seu exercício de poder enraizado na sua autenticidade e afecto.

Na proposta de projecto de formação oportunamente apresentada optou-se pela designação «agentes sociais e educativos» como forma de fazer emergir um perfil de profissional que, através da utilização de um conjunto de práticas artísticas, fosse capaz de actuar junto de pais, cuidadores, famílias, profissionais da educação de infância, crianças mais velhas e outros elementos da comunidade em contacto com a primeira infância.

Após o primeiro ano do projecto, em 2015, em que se verificou a procura de formação por um grande número de músicos e artistas na acção de «Formação Imersiva em Arte para a Infância – Jardim Interior», bem como uma participação diversificada de profissionais no «V Encontro Internacional Arte para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano», reforça-se a perspectiva de que há trabalho a fazer no sentido da preparação de profissionais capazes de actuar artisticamente como catalisadores na criação de boas práticas em diversos contextos relacionados com a educação e os cuidados na infância.

Assim, as acções de formação profissional concebidas e oferecidas pelo projecto *GermInArte* não se restringem a acções directas com educadores de infância e auxiliares de educação, estendendo-se também a profissionais que possam influenciar todos aqueles que, em diversos contextos, estejam em contacto com a primeira infância. Prefere-se, assim, pensar na adopção de uma espécie de *puzzle* formativo que capacite agentes educativos a partilhar processos de trabalho com aqueles que estão diariamente no terreno com as crianças, mobilizando a sua acção para o quotidiano. Assim, a designação de «agentes para o desenvolvimento social e humano» parece mais consentânea com o modelo que temos em mente.

Não obstante haver um interesse crescente pela área da arte na primeira infância, ao nível do ensino superior e profissional não existem ainda respostas adequadas às necessidades de formação de educadores e de artistas. Por razões que se prendem com a natureza eminentemente vivencial e reflexiva que deve estar envolvida neste tipo de formação (e que as instituições de ensino superior continuam a ter dificuldade em promover), e por razões, também, de mundividência, de visão estratégica e organização e, claro, por ser um assunto relativa-

mente recente, é possível que os processos de formação necessários tardem a instalar-se no âmbito das oportunidades de ensino formal.

É, por isso, um privilégio muito grande poder contar com a confiança e liberdade que nos é oferecida pela Fundação Calouste Gulbenkian para poder procurar responder a lacunas como esta, desenhando um tipo de formação à margem daqueles condicionalismos. Assim, as iniciativas de *GermInArte* centram-se sobretudo no âmbito da formação continuada, através de acções de natureza complementar. Por um lado, a oferta de um tipo de formação versátil, com maior profundidade, abrangendo um número restrito de participantes; por outro lado, a oferta de um tipo de formação diversificada, com menor grau de aprofundamento, mas abrangendo um maior número de participantes.

Concretamente, em 2015 realizou-se «Jardim Interior – Formação Imersiva em Arte para a Infância» e em Julho de 2016 teve lugar «Caleidoscópio – Formação Imersiva em Arte para a Infância». Cada uma destas iniciativas de formação tem a duração de quarenta horas presenciais.

Tendo como base o conjunto de publicações que constitui o *Manual para a construção de jardins interiores* (*BebéPlimPlim*, *Colos de Música*, *Raps&Rimas*, *Super-Sonics*)[12], estamos agora a desenhar acções de formação com a duração de três horas. Tratar-se-á de um «puzzle» formativo que pretende proporcionar um conhecimento vivo do conteúdo dos materiais publicados e oferecer perspectivas educativas complementares que apoiem a intervenção artística na infância, chamando a atenção para a existência de diferentes possibilidades de relacionamento com a Música.

E, assim, por entre espelhos e caleidoscópios, vamos colorindo pedras, luas, asas e nuvens do nosso Jardim. «E todos os jardins verdes do mar», Jardim de Sophia[13].

[12] H. RODRIGUES, *et al.*, *Manual para a construção de jardins interiores* (v. n. 11).

[13] Sophia de Mello Breyner ANDRESEN, «Bebido o luar», *Obra poética*, Lisboa: Editorial Caminho, 2001, vol. 1, p. 150.

Notas biográficas dos autores

Anna Tedesco é licenciada em Letras (Universidade de Palermo, 1990), doutorada em Musicologia (Universidad de Bolonia, 1998), e professora titular na Universidade de Palermo da disciplina de Dramaturgia Musical. Lecciona também no doutoramento em História e Análise das Culturas Musicais (Universidade de Roma «La Sapienza»), e no mestrado em Música Hispânica da Universidade de Salamanca. No ano de 2008 foi professora convidada na Universidade Complutense de Madrid. Integra a equipa de investigação sobre *Francesco Cavalli and Venetian Opera* da Sociedade Internacional de Musicologia. É autora de um livro (*Il Teatro Santa Cecilia e il Seicento musicale palermitano*, Palermo, 1992) e diversos artigos sobre ópera no século XVIII, a vida musical em Palermo nos séculos XVII e XVIII, a recepção da ópera francesa em Itália e o mecenato musical dos Vice-Reis espanhóis em Itália. Colaborou em várias entradas para *The Cambridge Verdi Encyclopedia* (Cambridge, 2013).

Annibale Cetrangolo nasceu em Buenos Aires e vive em Itália desde 1982. Completou os seus estudos na sua cidade natal e em Bruxelas no Koninklijk *Conservatorium*. É doutorado pela Universidade de Valladolid. Dirigiu e gravou diversos melodramas de inícios do século XVII. Como resultado das suas investigações, gravou quinze CDs de música barroca latino-americana. É director do Institute for Latin American Music (IMLA), que desenvolve pesquisa sobre música europeia nos arquivos latino-americanos. É membro do grupo de investigação RIIA (Italian Iberian Relationships: Musical Theatre) da IMS. A sua investigação sobre Giacomo Facco foi publicada em quatro volumes e os estudos sobre migrações da ópera italiana em *Opera Barcos y Banderas* (Madrid, 2015). Em 1999 ganhou o prémio Konex Foundation. É professor na Universidade Ca' Foscari (Veneza) e na Universidade Nacional de San Martín (Buenos Aires).

Cristina Fernandes, doutorada em Musicologia pela Universidade de Évora, é actualmente investigadora integrada do INET-md (FCSH/UNL), onde desenvolve, com uma bolsa da FCT, o projecto de Pós-Doutoramento *A Capela Real e Patriarcal de Lisboa (1716-1834) no contexto europeu: Comparações internacionais no âmbito do cerimonial de corte e das práticas musicais*. Tem colaborado com diversos projectos de investigação internacionais, especialmente em Espanha e Itália, e é autora de numerosos artigos e dos livros *Devoção e teatralidade: As Vésperas de João de Sousa*

Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino (Lisboa, 2005) e «*Boa voz de tiple, sciencia de música e prendas de acompanhamento». O Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834* (Lisboa, 2013). Em 2014, coordenou, com Vanda de Sá, a obra colectiva *Música instrumental no final do Antigo Regime: Contextos, circulação e repertórios* (Lisboa, 2014). É crítica de música do jornal *Público*.

David Cranmer, musicólogo e organista britânico radicado em Portugal desde 1981, é docente da Universidade Nova de Lisboa (FCSH). É membro do Centro de Estudos da Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde coordena o grupo de pesquisa «Música no Período Moderno». É igualmente investigador responsável pelo projecto Marcos Portugal, assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Nos últimos anos tem-se dedicado, sobretudo, a investigações sobre aspectos da ópera e música teatral em Portugal e no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. Tem estudado igualmente aspectos das relações culturais luso--britânicas e da vida e obra de Camille Saint-Säens. Entre muitas outras publicações, é coautor, com Manuel Carlos de Brito, de *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (Lisboa, 1990).

Dinko Fabris é doutorado em Musicologia pela University of London, lecciona História da Música no Conservatorio di Musica San Pietro a Majella em Nápoles e, desde 2001, na Università degli Studi della Basilicata em Matera. Integra diversas comissões científicas de jornais internacionais (*Early Music, Cuadernos de Música Iberoamericana, Revista de Musicología, Lute Society of America Journal, Ad Parnassum* e *Musica Disciplina*) e de edições críticas (Andrea Gabrieli, Francesco Cavalli, Jacomo Gorzanis, and Carlo Gesualdo). É professor convidado nos programas de doutoramento da University of Leiden e Honorary Principal Fellow na University of Melbourne. É membro da Academia Europaea e consultor musical do Conselho Pontifício para a Cultura. Foi presidente da Sociedade Internacional de Musicologia (2012–2017). Entre as suas publicações incluem-se *Music in Seventeenth-Century Naples* (Farnham – Burlington, 2007), um livro sobre *Partenope* (Barletta, 2016) e a edição crítica de *Didone* (em preparação) de Cavalli.

Francesco Esposito nasceu em Nápoles onde obteve o Diploma de Piano e a Licenciatura em História da Música, apresentando uma dissertação final sobre a escola pianística oitocentista napolitana. Terminou o Doutoramento em Ciências Musicais Históricas na Universidade Nova de Lisboa com uma tese sobre a vida concertística lisboeta do século XIX e foi bolseiro de pós-doutoramento da FCT para desenvolver uma pesquisa sobre as *tournées* concertísticas oitocentistas. Autor de artigos sobre a vida musical do século XIX e de uma ampla monografia sobre a Lisboa oitocentista, colaborou com as últimas edições de *New Grove, MGG* e *Istituto della Enciclopedia Italiana* e ganhou a quinta edição do *Premio Liszt* com um ensaio sobre a estadia lisboeta de Franz Liszt. Leccionou, em Portugal, cadeiras de História da Música Portuguesa, História da Música, Estética Musical, entre

outras, em diversas instituições e é actualmente investigador integrado do CESEM e docente em Itália de Letras italianas e latinas.

Gerhard Doderer nasceu na Alemanha e diplomou-se em Música e Ciências Musicais na cidade de Würzburg. Aí dirigiu, de 1975 a 1981, o *Hermann-Zilcher-Konservatorium*; de 1982 a 2008 leccionou na Universidade Nova de Lisboa como Professor do Departamento de Ciências Musicais. As suas numerosas publicações, os recitais de órgão e os cursos e seminários no âmbito das Ciências Musicais que tem vindo a realizar, tanto em países europeus como extra-europeus, costumam incidir sobre temas ligados a instrumentos e compositores ibéricos dos séculos XVI, XVII e XVIII. É membro correspondente de várias Academias em Portugal, no Brasil e em Espanha. Gravou vários discos com música ibérica em órgãos históricos portugueses.

Helena Rodrigues é professora do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Investigadora do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, fundou o Laboratório de Música e Comunicação na Infância. Autora de publicações de natureza diversificada, é responsável pela introdução das ideias sobre a Teoria de Aprendizagem Musical de Edwin Gordon em Portugal. Foi investigadora convidada na Real Academia Flamenga para as Ciências e as Artes. É directora artística da Companhia de Música Teatral <www.musicateatral.com>. Coordenou o projeto *Opus Tutti*, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian

Isabel Novais Gonçalves tem o curso geral de piano pelo Conservatório do Porto, é licenciada em Ensino da Música pela Escola Superior de Educação do Porto e licenciada em Ciências Musicais pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Fez o doutoramento em Ciências Musicais na mesma faculdade com a tese *A música teatral na Lisboa de oitocentos: Uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)* sob a orientação de Manuel Carlos de Brito, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia. É membro do CESEM, com artigos publicados na área do teatro, música teatral e opereta do século XIX. Colaborou na Antena 2 com a autoria de dois programas, e coordenou a componente musical em projetos teatrais e cinematográficos. É co-autora de uma biografia sobre a Companhia Nacional de Bailado e de um livro de ficção. É musicóloga na Câmara Municipal de Lisboa, responsável pelo Serviço de Fonoteca da Rede de Bibliotecas.

João Pedro d'Alvarenga é actualmente Investigador FCT, membro integrado e coordenador do Grupo de Investigação «Estudos de Música Antiga» do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) na Universidade Nova de Lisboa. Foi Professor Auxiliar (1997-2011) e coordenador da Unidade de Investigação em Música e Musicologia (2007-9) da Universidade de Évora, comissário

para a instalação do Museu Nacional da Música (1993-4) e instalou e dirigiu a Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (1991-7).

Joaquim Carmelo Rosa concluiu o doutoramento em Musicologia Histórica na Universidade de Londres com uma dissertação dedicada às instituições de ensino da música em Lisboa na segunda metade do século XIX, início do século XX. Realizou o Mestrado em Musicologia Histórica no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa, onde também terminou a sua Licenciatura. Lecciona, desde 1994, em instituições do ensino superior politécnico e universitário. É actualmente professor adjunto convidado na Escola Superior de Música e Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, bem como investigador integrado do CESEM na Universidade Nova de Lisboa.

Juan José Carreras estudou música e História em Zaragoza e Madrid e aprofundou os seus estudos em Roma e Munique, tendo-se doutorado na Universidade de Zaragoza, onde é actualmente professor titular de música. Desenvolveu aí um amplo labor musicológico, fundando uma biblioteca especializada, dirigindo um largo número de teses doutorais e programas de investigação e organizando diversos congressos internacionais. A sua principal área de investigação é a música dos séculos XVIII e XIX, em particular sobre ópera e o concerto. Tem particular interesse pela historiografia musical e a história dos conceitos musicais. Editou recentemente o livro *La música en España en el siglo XIX*, vol. 5 da *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, para o Fondo de Cultura Económica (no prelo).

Luísa Cymbron doutorou-se em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa (1999), universidade na qual também tem ensinado (FCSH - Departamento de Ciências Musicais). As suas áreas de investigação centram-se na música portuguesa do século XIX e na recepção do repertório italiano e francês em Portugal e nas relações musicais entre Portugal e o Brasil, durante o mesmo período. É autora de *História da música em Portugal* (Lisboa, 1992), em colaboração com Manuel Carlos de Brito, e do volume de ensaios *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX. Ópera, virtuosismo e música doméstica* (Lisboa, 2012). Em 2001, organizou na Biblioteca Nacional de Portugal a exposição *Verdi em Portugal 1843-2001*. Desde 2007 é membro do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – FCSH, UNL); tem colaborado em diversos projectos de investigação em Portugal e Espanha e publicado em revistas nacionais e estrangeiras. Desde 2013 é editora para as recensões da *Revista Portuguesa de Musicologia*.

Manuel Pedro Ferreira (n. 1959) doutorou-se em Musicologia na Universidade de Princeton com uma tese sobre o canto gregoriano em Cluny (1997), sendo desde 2001 Professor Associado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da

Universidade Nova de Lisboa, onde coordena, desde 2005, o Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM). Tem-se dedicado sobretudo ao ensino e à investigação da música da Idade Média e do Renascimento, sem descurar a interpretação musical: fundou e dirige desde 1995 o grupo Vozes Alfonsinas, com o qual gravou cinco discos. Como musicólogo, publicou mais de cem artigos científicos e dirigiu vários projectos de investigação financiados por concurso. Dos muitos livros que escreveu ou coordenou, citem-se *O som de Martin Codax / The Sound of Martin Codax* (Lisboa, 1986), *Cantus coronatus* (Kassel, 2005), *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular* (Lisboa, 2009-10) e *Revisiting the Music of Medieval France* (Farnham – Burlington, 2012). Tem também composto ocasionalmente e exercido com regularidade o ofício de crítico musical. É membro eleito da Academia Europaea (desde 2010) e da direcção da Sociedade Internacional de Musicologia (desde 2012).

Maria José Artiaga fez a sua licenciatura e mestrado em Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e doutorou-se em Musicologia no Royal Holloway College da Universidade de Londres com a tese «Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life 1870-1900». Foi professora coordenadora da Escola Superior de Educação de Lisboa, tendo presidido ao seu Departamento de Línguas e Artes. Actualmente é presidente da Sociedade Portuguesa de Investigação em Música e investigadora no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), ao qual pertence desde 1997. Integrou várias equipas de investigação em projectos financiados pela FCT. As suas publicações têm incidido sobre tópicos relacionados com a música portuguesa da segunda metade do século XIX, tais como ópera e opereta, crítica musical e canto em coro.

Michel Noiray é investigador jubilado no Institut de recherche en musicologie (CNRS, Paris) e foi professor convidado nas universidades de Paris-Sorbonne, Tour e Rouen. Publicou a tradução da obra de Burney *Present State of Music* (*Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, Paris, 1996), *Vocabulaire de la musique de l'époque classique* (Paris, 2005) e *L'opera italiana in Francia nel Settecento* (com Andrea Fabiano, Turim, 2013). Foi editor dos livros *Musical Education in Europe (1770-1914). Compositional, Institutional and Political Challenges* (com Michael Fend, Berlim 2005) e *Le Répertoire de l'Opéra de Paris (1671-2009)* (com Solveig Serre, Genebra, 2010). Deu início à base de dados *Chronopera* <chronopera.free.fr> sobre o repertório da Ópera de Paris.

Paulo Ferreira de Castro estudou musicologia em Estrasburgo e Londres, tendo obtido o seu Doutoramento no Royal Holloway College, com uma tese sobre a relevância musical da filosofia de Wittgenstein. Recebeu bolsas de estudo da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal) e do Departamento de Estudos Alemães

do Royal Holloway (Reino Unido). Fez crítica musical e é autor de estudos musicológicos sobre a história e a estética musical dos séculos XVIII, XIX e XX. Entre 1992 e 2000 foi Director do Teatro Nacional de S. Carlos. É docente da Universidade Nova de Lisboa (Departamento de Ciências Musicais) e investigador, com especial interesse nas teorias e práticas da significação musical, intertextualidades e ideologias do modernismo, temas sobre os quais tem realizado numerosas conferências em Portugal e no estrangeiro — mais recentemente em França, Áustria, Espanha, Sérvia e Brasil. É membro do CESEM e foi Presidente da SPIM (Sociedade Portuguesa de Investigação em Música).

Paulo Ferreira Rodrigues é professor adjunto na Escola Superior de Educação de Lisboa, onde se dedica à formação de músicos, educadores de infância e animadores socioculturais. Doutorado em Ensino e Psicologia da Música (UNL-FCSH) e pós-graduado em Dança em Contextos Educativos (UTL-FMH), tem particular interesse pela intervenção artístico-pedagógica através da música e da dança. É membro da equipa de investigação do CESEM. Entre outras publicações, partilha com Ana Ferrão a autoria do livro e CD *Sementes de música para bebés e crianças* (Lisboa, 2008). Com Helena Rodrigues e Paulo Maria Rodrigues coordenou as obras *Manual para a Construção de Jardins Interiores* (Lisboa, 2016) e *Ecos de Opus Tutti - Arte para a Infância e Desenvolvimento Social e Humano* (Lisboa, 2015), ambas publicadas pela Fundação Calouste Gulbenkian.

Paulo Maria Rodrigues obteve um doutoramento em Genética Aplicada, estudou ópera no curso de pós-graduação em Ópera da Royal Academy of Music e composição com Rolf Gehlhaar, em Londres. Foi Professor na Escola das Artes da Universidade Católica, Coordenador do Serviço Educativo da Casa da Música e Advanced Research Associate no Planetary Collegium. É Professor Auxiliar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro. Autor de múltiplos projectos artísticos e educativos, fundou a Companhia de Música Teatral, sendo o seu criador residente. Foi director artístico do projeto *Opus Tutti*.

Rosana Marreco Brescia é mestre em canto lírico pela Manhattan School of Music de Nova Iorque, pós-graduada em canto lírico pela Royal Academy of Music de Londres e Mestre em História Moderna e Contemporânea pela Universidade da Sorbonne — Paris IV. Em 2010, concluiu o doutoramento em História Moderna e Contemporânea, sob a orientação do Professor Doutor Luiz Felipe de Alencastro, pela Université Sorbonne — Paris IV e em Ciências Musicais, sob a orientação do Professor Doutor Manuel Carlos de Brito, na Universidade Nova de Lisboa, tendo recebido a menção «très honorable» pelo seu trabalho sobre as casas da ópera da América Portuguesa no século XVIII. Rosana Brescia é actualmente investigadora pós-doutoral no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, com uma bolsa da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Sérgio Dias é graduado em Flauta, Composição e Regência (UFRJ), pós-graduado em Educação Musical (CBM-RJ), em Arte e Cultura Barroca (UFOP), Mestre em Música (com área de concentração em Musicologia Histórica, CBM-RJ) e doutorado pelo Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Ex-professor do Conservatório Brasileiro de Música, ex-titular de Harmonia, Contraponto e Fuga da Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES) e ex-professor de História do Teatro da Escola de Artes FAFI (Prefeitura Municipal de Vitória / ES). Ex-professor substituto de História da Música e Percepção Musical do Conservatório de Coimbra e da Escola Superior de Educação de Lisboa. Desde 2009 é professor, regente e musicólogo vinculado ao Departamento de Música da Universidade Federal de Pernambuco e Instituto Ricardo Brennand do Recife. Desde 2005 é membro titular do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo.

Teresa Cascudo é Professora Associada (Profesora Titular) na Universidade de La Rioja, onde lecciona desde 2000, tendo desempenhado funções como coordenadora académica da Licenciatura em História e Ciências da Música e do Máster Universitário em Musicologia. Doutorou-se em Ciências Musicais Históricas no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Colabora como investigadora no CEIS20 (Universidade de Coimbra) e no INET-md (Universidade Nova de Lisboa). Foi assessora do Departamento de Cultura da Câmara Municipal de Cascais no Museu da Música Portuguesa, onde se conserva o arquivo musical de Fernando Lopes-Graça. Publicou diversos artigos relativos à história da música em Portugal desde fins do século XIX até aos nossos dias, estando particularmente interessada na obra de Lopes-Graça e nas relações entre música e nacionalismo. Preside o Grupo de Trabalho «Música e Imprensa» da Sociedad Española de Musicología e alguns dos seus últimos trabalhos tem a crítica musical como objecto. Colaborou no jornal *Público* vários anos. Foi eleita Provedora Universitária (Defensora Universitaria) pelo Conselho Geral da Universidade de La Rioja em Fevereiro de 2016.

Tess Knighton é investigadora e professora integrada do ICREA, na Institució Milà i Fontanals-CSIC em Barcelona, e Emeritus Fellow do Clare College em Cambridge. Actualmente, coordena o projecto de investigação «Urban Musics and Musical Practices in Sixteenth-Century Europe» financiado pela Fundação Marie Curie. Entre 1993 e 2009, foi editora de *OUP Journal Early Music* e co-editora da série *Studies in Medieval and Renaissance Music* para a editora Boydell. Tem publicado abundantemente sobre vários aspectos da cultura musical no mundo ibérico nos séculos XV e XVI e editou, recentemente, o *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs* (Leiden, 2016).

Índices remissivos

Manuscritos

Altro Graduale per le Messe de Santi Propri Portoghesi, 159
As guardas do rei de Sião, 337
As virgens, 337
Cancioneiro de Marialva, 4, 6, 7, 8, 16, 21
Códice de los músicos, 4, 5, 18
Códice de Toledo, 4, 7, 18
Codice dei Santi Propri Portoghesi, 159
Códice rico, 4, 5, 6, 18
Coimbra MM 34, 72
Diario Bolognetti, 146
Dietari de Jeroni Pujades, 29
Divertimentos harmônicos e Lições de solfejo, 286
Li Zite 'n galera, 191
Livro das trovas del Rey Dom Afonso, 23
Livro do recebimento dos nouiços, 57
Livro dos defuntos, 55
Málaga Ms P.11, 60
Manual de novells ardits, 29, 37, 46
Miserere para os Sermões da Quaresma, 285
Montserrat Ms 753, 60
Ms 1607, Biblioteca Municipal do Porto, 79
Ms 964, Biblioteca Pública de Braga, 79
Oporto MM 40, 59, 60
P-Cug MM 32, 59
P-Cug MM 34, 55
P-Cug MM 6, 54
Tarazona Ms 5, 61
Valladolid Ms 21, 60

Toponímico

Açores, 235
Almada, 261
Andalusia, 66
Antuérpia, 416
Aragão, 61, 373
Badajoz, 22
Barcelona, 5, 27, 28, 29, 31, 33, 35, 49, 50, 304, 371, 374
Belém do Pará, 274, 277
Bilbao, 371, 374
Bizâncio, 18
Braga, 79, 80, 87, 118
Brasil, 275, 280, 290, 332, 338, 339, 342, 345
Cabo Verde, 394
Castela, 21, 59, 61, 163
Catalunha, 14, 371, 381
Coimbra, 54, 57, 70, 82, 84, 86, 91, 111, 114, 136, 386, 408
Constantinopla, 17
Dinamarca, 385
Dresden, 178
Elvas, 68, 81
Espanha, 24, 66, 98, 149, 201, 203, 205, 301, 302, 304, 306
Europa, 219, 221, 262, 291, 301, 383, 389, 414, 415
Évora, 408, 417
Finlândia, 385
Florença, 175, 178

França, 163, 203, 204, 208, 228, 235, 238, 332
Génova, 220
Inglaterra, 265
Itália, 167, 178
Leiria, 68
Lisboa, 79, 89, 90, 95, 121, 124, 126, 129, 132, 133, 140, 157, 161, 164, 173, 261, 262, 265, 266, 273, 276, 284, 311, 312, 315, 322, 327, 332, 340, 358, 359, 369, 374, 381, 419
Londres, 182, 183, 190, 193, 196, 198
Madrid, 7, 8, 9
Mafra, 89, 96
Mântua, 167
México, 179
Milão, 203
Minas Gerais, 274, 275, 280, 281
Miranda, 68
Nápoles, 149, 150, 151, 153, 175, 176, 178, 181, 183, 198, 199
Noruega, 385
Pádua, 201
País Vasco, 371, 379, 381
Paris, 84, 178, 224, 229, 231, 233, 265, 306, 331, 333, 338, 341, 344, 407
Parma, 220
Península Ibérica, 16, 17, 27, 40, 77, 84
Pequim, 359
Pernambuco, 288
Polónia, 156
Portalegre, 68
Porto, 79, 218, 220, 221, 333, 336, 337, 341, 345, 388, 408
Porto Alegre, 274, 278
Portugal, 4, 14, 21, 22, 24, 54, 59, 61, 65, 66, 70, 80, 89, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 156, 157, 158, 162, 164, 165, 167, 173, 201, 213, 214, 215, 216, 218, 228, 229, 234, 235, 236, 238, 256, 266, 273, 274, 275, 280, 281, 303, 305, 309, 311, 313, 316, 332, 339, 345, 357, 372, 380, 386, 389, 394, 398, 399, 403, 413, 416, 418, 432
Recife, 288, 289
Rio de Janeiro, 277, 278, 279, 280, 281, 331, 333, 334, 338, 343, 344, 345, 346
Rio Grande do Sul, 275, 280
Roma, 17, 33, 90, 110, 147, 149, 152, 155, 156, 157, 158, 162, 164, 166, 167, 170, 172, 183, 184, 189, 193, 202
Salamanca, 84
São Paulo, 274, 275, 276, 277
Sevilha, 17, 21, 22, 57, 61, 259
Sicília, 149
Suábia, 17, 18
Toledo, 17
Veneza, 187, 192, 196, 198, 223
Viena, 178, 183, 208

Onomástico

Accioly, José Renato, 292
Afonso III, 21
Afonso V, 67
Agostinho, Fr. João de S., 126
Agostinho, João de S., 89
Alagarim, Joaquim José Garcia, 419
Albéniz, Isaac, 301, 401
Alfonso X, 4, 17, 23
Algarotti, Francesco, 223
Almeida, Eugénio Ricardo Monteiro de, 405
Almeida, Francisco António de, 166, 167, 171
Alonso, Celsa, 304
Amat, Carlos Gómez, 303
Andrada, Leitão de, 5, 12
Anglés, Higinio, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 16, 23, 302
Anjos, Amaro dos, 89, 124
António, Fr. Joseph de Santo, 96, 104
Antunes, António Lobo, 429
Araújo, Pedro, 92
Arrieta, Emilio, 302, 304, 413
Arroio, António, 388, 389
Arroyo, João Emílio, 419
Assis, Machado de, 331, 345
Ataíde, Nuno da Cunha e, 164
Auber, Daniel, 412
Ávila, António José de, 364, 367
Aviñoa, Xosé, 304
Azevedo, Artur, 337, 338, 341, 344
Baccaro, Giuseppe, 293
Bach, Johann Sebastian, 397, 412, 413
Bahia, Francisco, 406
Baía, Francisco, 399
Baptista, Francisco Xavier, 92

Barbieri, Antonio, 195
Barbieri, Francisco Asenjo, 3, 7, 9, 10, 14, 16, 18, 20, 22, 23, 24, 302, 304, 413, 416
Barbosa, Domingos Caldas, 266
Barcelona, 42
Bauldry, Michel, 84, 111
Beethoven, Ludwig van, 229, 375, 381, 412, 413
Bellini, Vincenzo, 335
Bencini, Pietro Paolo, 162, 163
Benoit, Peter, 413, 416
Bergson, Henri, 360, 369
Berlioz, Hector, 413
Bernardi, Giovanni Carlo, 195, 196
Berton, Henri-Montan, 232, 233, 253
Bianchini, Giovanni Battista, 160
Bianco, Luigi Baccio del, 205
Bird, William, 413
Bizet, Georges, 413
Boaventura, Francisco de São, 92
Boieldieu, François-Adrien, 233, 258
Bomtempo, João Domingos, 413
Bononcini, Antonio, 203
Bononcini, Giovanni, 178
Bordoni, Faustina, 180, 192, 193, 197
Borri, Giovanni Battista, 160
Bourdieu, Pierre, 307
Braga, Teófilo, 13, 383, 384, 390, 400
Bragança, Pedro Pereira, 280
Brahms, Johannes, 392, 397, 413, 416
Branciforti, Carlo Maria Carafa, 145
Branco, Camilo Castelo, 373, 389
Branco, João de Freitas, 406
Bretón, Tomás, 302, 304, 413
Brito, Bernardo de, 5, 7, 12, 25
Brito, Manuel Carlos de, xi, xiii, xv, xvii, 144, 156, 217, 305, 306, 316, 358, 371
Broschi, Carlo, 205
Brudieu, Joan, 43, 46
Bruni, Antonio Bartolomeo, 232, 233
Bull, John, 413
Bustamante, Juan de, 86
Caballero, Manuel Fernández, 413
Cabezón, Antonio de, 93
Cádiz, 363
Caldara, Antonio, 178
Caldas, Elyanna, 293
Caldas, João Pereira, 277
Calvino, Italo, 434
Camões, Luis de, 383
Campello, Frei Gaspar, 86
Campos, Gualdino de, 12, 383, 386, 387
Campos, Manuel de, 165
Campra, André, 203, 204
Candiani, Augusta, 335
Cândida, Maria, 335
Cañizares, José de, 202
Cardeal Ottoboni, 151, 163, 170
Cardoso, Manuel, 71
Caron, Jean-Claude, 301
Carvalho, D. António Mendes de, 81
Carvalho, Rómulo de, 409
Casares, Emilio, 303
Casimiro, Joaquim, 413
Castro, André de Melo e, 163, 165
Cerveira, António Xavier Machado e, 98
Cerveira, António Xavier Machado e, 97
Cesarini, Carlo, 162
Chapí, Ruperto, 302, 304, 413
Chaves, D. António Martins, 157
Cherubini, Luigi, 229, 232, 233, 239, 244, 248, 251, 255, 258
Chopin, Frédéric, 397, 413, 416, 419
Cimarosa, Domenico, 412
Cimbali, D. Gabriele, 90
Cimbali, Gabrielle, 167
Clement VIII, 34
Clemente XI, 164
Coelho, Adolfo, 389
Coelho, Latino, 363
Coelho, Manuel Rodrigues, 79, 99
Colaço, Alexandre Rey, 397, 398, 402
Coloma Sa, Alfonso, 34
Conceição, Fr. Manuel da, 89, 129
Conceiço, Fr. Roque de, 79
Conde de Altamira, 149, 151
Conde de Farrobo, 323
Condessa de Proença-a-Velha, 391, 400
Corelli, Arcangelo, 161
Correia, Fernão Gomes, 70
Correia, Fernão Gomes, 55
Cossoul, Guilherme, 420
Costa, João Daniel Rodrigues da, 263
Costa, João Evangelista Pereira de, 315
Costanzi, Giovanni Battista, 163, 170, 199
Cotarelo, Emilio, 302
Crescimbeni, Giovanni Mario, 147
D. Beatriz, 17
D. Carlos, 395
D. Dinis, 21
D. Fernando III, 17
D. João IV, 413
D. João V, 90, 94, 156, 157, 158, 161, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 201, 275
D. Maria Ana de Áustria, 162, 163, 165, 168
D. Maria Bárbara de Bragança, 25

D. Maria II, 316, 317
D. Martim Gil, 22
D. Miguel, 315
D. Pedro II, 157, 158, 160, 161, 162, 332
d'Harleville, Collin, 244
Dahlhaus, Carl, 299, 305, 402
Dalayrac, Nicolas, 232, 233, 253
Danchet, Antoine, 203
Dejaure, Jbak-Élie Bedenc, 237, 238
Del Negro, Tomás, 419
Del Tocco, Leonardo, 187, 189
Deus, José da Madre de, 92
Devienne, François, 232, 233
Diniz, Pe. Jaime Calvalcanti, 283, 285, 288, 292, 297
Dom João de Portugal, 57
Dom João Soares, 57
Domenico Scarlatti, 162
Donizetti, Gaetano, 412
Duarte, Filipe, 393
Dubos, Jean-Baptiste, 224, 225, 226, 227
Duque de Medinaceli, 143, 148, 149, 150, 152, 153
Duque de Uceda, 152
Duque Rospigliosi, 160
Dvorák, Antonín, 413, 415
Elias, Santo, 92
Elísio, Filinto, 339
Escobar, Pedro de, 61, 68
Esquivel, Juan, 62
Esteves, João Rodrigues, 167, 168, 170, 172
Etzion, Judith, 307
Facco, Giacomo, 201, 202, 203, 205
Falconi, Filippo, 189
Faliconti, Giuseppe Polvini, 189
Falla, Manuel de, 40, 301
Faria, Luísa, 25
Felipe II, 235
Felipe V, 152, 203
Fernandes, Luís Marques, 276, 279
Fernando III, 22
Filgueiras, Luís, 393
Fond, João Robert Du, 264
Fonseca, Euclides, 293
Fontaine, Jean de la, 339
Fontana, Carlo, 162
Fontanes, Joaquim António Peres, 97
Franchi, Giovanni Pietro, 160
Francisco Mouro, 64
Frank, César, 413
Freitas, João de Branco, 418
Fréron, Élie-Catherine, 224
Frescobaldi, Giralomo, 413
Frisch, Jean-Christophe, 291
Fuertes, Soriano, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 12, 14, 16, 21, 23
Gade, Niels, 413
Gallego, Antonio, 68
Galloway, Beverley Gerard Maxwell, 289
García de Basurto, Juan, 56, 61, 68
Garraio, Augusto, 358
Garrett, Almeida, 5, 228, 322, 328, 332
Garro, Francisco, 62, 71, 72
Gasparini, Francesco, 94, 169
Gaveaux, Pierre, 229, 231, 232, 233, 239, 240, 241, 243, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 258
Gay, Joan, 375
Gazul, Francisco de Freitas, 419
Geck, Martin, 307
Gibbons, Orlando, 413
Giorgi, Giovanni, 168
Giudice, Francesco del, 148, 149, 150, 152
Giuntini, Maria, 221
Glinka, Mikhail, 413
Gluck, Christoph Willibald, 254, 412
Gonçález, Bernal, 56
Gonçalves, Emanuel, 163
Gonzaga, Chiquinha, 342
Gonzaga, Tomás António, 274
Gordon, Edwin, 432
Gortázar, Juan Carlos de, 379
Graça, Fernando Lopes, 302
Graça, Manoel da, 136
Granados, Enrique, 301
Gresnick, Antoine Frédéric, 233
Grétry, André Ernest Modeste, 233, 237, 239, 242, 256
Grieg, Edvard, 415
Guerrero, Francisco, 55, 57, 58, 65, 69, 72
Guy, Jean-Henri, 229, 233, 252, 253
Halévy, Jacques Fromental, 337, 358
Händel, Georg Friedrich, 179, 182, 190, 192, 193, 196, 199, 412
Haro y Guzmán, Gaspar de, 153
Hasse, Johann Adolph, 198
Haydn, Joseph, 412
Hora, Edmundo, 290
Hummel, Johann Nepomuk, 419
Hussla, Victor, 393, 394, 395, 402
Indy, Vincent d', 407
Infante D. António, 161
Infante Dom Pedro, 67
Inocêncio XIII, 164
Isabel II, 363
Jaime I, 373

James III, 189, 198
Jankélévitch, Vladimir, 401
Jommelli, Niccolò, 412
José, Leonardo de São, 116
Joseph I, 273, 281
Júnior, António Mendes Leal, 358
Keil, Alfredo, 371, 372, 378, 385, 393, 399, 402
Labiche, Eugène, 338
Lacerda, José Pereira de, 164
Lami, Emílio, 309, 326
Lanciani, Flavio, 160
Landi, Antonio Giuseppe, 277
Le Sueur, Jean-François, 232, 251
Leal, Silva, 322
Lebrun, Pigault, 232, 233
Lecqoc, Charles, 359, 363
Lemos, Alexandre, 292
Lemoyne, Jean-Baptiste, 232
Leopoldo I, 162
Lesage, Augustine, 243
Lesueur, Jean-François, 412
Lima, Francisco Bernardo de, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 228
Lima, Francisco Mendes, 218
Lisboa, João de Sousa, 280, 281
Liszt, Franz, 325, 392, 395, 396, 413
Lobo, Duarte, 65, 71
Longhi, Martino, 157
Lopes, António, 55
Lopes, Boaventura Dias, 276, 278, 279, 280, 281
Lucci, Eduardo Schwalbach, 405
Luis XIV, 203
Lully, Jean-Baptiste, 227, 412
Machado, Amaro de Sousa, 278, 280
Machado, Augusto, 399, 403, 404, 405, 406, 410, 411, 414, 418, 420
Machado, Júlio César, 389
Magalhes, Filipe de, 71
Magio, Francisco Maria, 86
Mancia, Luigi, 152, 178
Mancinelli, Luigi, 413, 415
Marais, Marin, 227
Marcello, Benedetto, 183
Marchetti, Filippo, 419
Marc-Michel, 338
Maria, Francisco de Santa, 57, 70
Marquês de Fontes, 162, 163, 167
Marquês de Sá da Bandeira, 357
Marquês de Valmar, 4
Marqués del Carpio, 143, 153
Marquess of Northampton, 191
Marsollier, Benoit-Joseph, 243, 253
Martins, Eduardo, 359
Martucci, Giuseppe, 413, 415
Massenet, Jules, 413, 415, 419
Masson, Michel, 340, 341
Masson, Xavier, 340, 341
Maurício, José, 413
Medinaceli, Maria di, 177
Méhul, Etienne, 233, 258
Meilhac, Henri, 358
Melani, Alessandro, 160
Mello, Adelino António das Neves e, 386
Melo, Fontes Pereira de, 357
Melo, João de Almada e, 218
Mendelssohn, Felix, 413, 419
Mendes, Manuel, 58, 70, 72
Mendonça, António Pedro Lopes de, 322
Meneses, Frederico Cardoso de, 343
Meneses, Vasco Fernandes César de, 275
Mercadante, Saverio, 315
Mereia, Adriano, 400
Merighi, Antonia, 187, 196
Merullo, Claudio, 413
Mesquita, Marcelino José de, 281
Metastasio, Pietro, 177, 180, 184, 197, 202, 203, 204
Meyerbeer, Giacomo, 323, 324, 413
Migone, Francisco Xavier, 325, 326, 413
Miró, António Luís, 413
Mixelim, Joaquim do Vale, 167
Moliné I Brasés, Ernesto, 376
Monglave, Diane de, 388
Montenegro, Maria Benedita de Queiroz, 280
Monteverdi, Claudio, 412
Morago, Estêvão Lopes, 71
Morales, Cristóbal de, 55, 60, 65, 69, 73, 74
Morera, Enric, 371, 372, 375, 376, 381
Mota, Viana da, 395, 396, 397, 401, 402
Mourão, D. Luís António de Souza Botelho, 275, 276
Mouro, Francisco, 56, 57, 61, 62
Mozart, Wolfgang Amadeus, 259, 323, 412, 413
Nagore, María, 304
Negrão, Henrique da Silva, 284
Neto, Costa Lima, 335
Neuparth, Júlio, 395, 399
Neves, César das, 12, 383, 385, 386, 387, 394, 400
Neves, Emília das, 340
Noris, Matteo, 150

Noronha, Francisco de Sá, 331, 334, 335, 336, 337, 342, 344, 345, 346
Offenbach, Jacques, 337, 358, 369
Oida, Yoshi, 427
Oliver, António Melchior, 404
Orlandini, Giuseppe Maria, 187
Ossi, Giovanni, 195
Paisiello, Giovanni, 259
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 412
Palmeirim, Luis Augusto, 391, 405
Papa Inocentio XII, 150
Pasolini, Pier Paolo, 211
Pasqualigo, Benedetto, 187
Pedrell, Felipe, 302
Pedroso, Manuel, 222
Peixoto, Rocha, 389
Pena, Martins, 334
Peñalosa, Francisco de, 58
Penyafort, Raymond, 27, 28, 41, 46
Perea Bernal, Afonso, 70
Pereira, José Inocêncio, 419
Pereira, Nuno Álvares, 165
Pergolesi, Giovanni Battista, 179, 198, 412
Piccinni, Niccolò, 243, 412
Pimenta, *Leonardo José*, 267
Pinto, António Norberto dos Santos, 326, 413
Pinto, Luís Álvares, 283, 284, 285, 286, 292, 293, 297
Pires, Manoel, 159
Planas i Font, Claudi, 376
Porpora, Nicola, 164, 187
Portugal, Marcos, 259, 413
Portugal, Tristão da Cunha, 339
Powers, José, 373
Prado, Décio de Almeida, 342
Prado, Fr. João de São José do, 89, 90, 132
Prévost, Ernest, 335
Pujades, Jeroni, 29
Quental, Antero de, 13, 389
Rameau, Jean-Philippe, 227, 412
Ramos, Manuel, 384
Rangel, Fernando, 292, 297
Rattazzi, Maria, 388
Rebullosa, Jaume, 28
Regina, Roberto de, 289
Ribas, João António, 386, 394
Ribeiro, Lourenço, 58, 71
Romano, José, 326, 329
Rossi, Antonio de, 90
Rossini, Gioachino, 259, 412
Rousseau, Jean-Jacques, 208
Sá, Bernardo Moreira de, 398, 399, 400
Sacramento, Jacinto, 92
Saint-Georges, Jules-Henri Vernoy de, 337
Saint-Saëns, Camille, 413, 415
Salazar, Adolfo, 302
Santa Anna, Mathias de, 89, 121
Santos, João Caetano dos, 332, 334, 342, 346
Santos, Manuel Inocêncio dos, 325
Sarro, Domenico, 175, 179, 180, 183, 184, 189, 190, 192, 193, 196, 197, 198, 199
Scalzi, Carlo, 193
Scarlatti, Alessandro, 144, 179, 184
Scarlatti, Domenico, 92, 144, 164, 412
Schor, Cristoforo, 157
Schubert, Franz, 412
Schumann, Robert, 413
Scribe, Eugène, 334, 340
Seixas, Carlos, 92, 417
Sequeira, José Jorge de, 168
Sezefreda, Estela, 342
Sgambati, Giovanni, 413, 415
Silva, Agostinho da, 429
Silva, António José da, 279
Silva, João Evangelista da Cunha e, 419
Silva, José Amaro Santos da, 284
Silva, Marques da, 93
Smetana, Bedrich, 416
Soler, Luis, 288, 289, 291, 292, 297
Sousa, Avelino de, 391
Sousa, D. Luís de, 158
Sousa, Diogo de, 68, 280
Sousa, Francisco de, 158
Sousa, José Maria Vasconcelos e, 280
Sousa, Manuel de Faria, 25
Souza, Sílvia, 342
Stafford, William C., 384
Stampiglia, Silvio, 152, 177, 178, 180, 187, 197
Steibelt, Daniel, 232
Sterbini, Cesare, 259
Suarez de Figueroa, Lorenzo, 35
Subirá, José, 7, 303
Summonte, Giovanni Antonio, 181
Tapies, Àngel, 33
Tarkovski, Andrei, 211
Tchaikovsky, Piotr Ilitch, 413, 415
Teixeira, António, 167, 168, 171
Tetrazzini, Eva, 401
Thomaz, Ambroise, 413, 419
Torre, Francisco de la, 56
Torrents, Jaume Massó i, 372
Torres, Dierson, 292, 297
Torres, José, 93, 100

Trevarthen, Colwyn, 431
Trosilho, Bartolomeu, 55
Ubaldi, Florido, 170
Usandizaga, José María, 371, 372, 379
Vasconcelos, José Leite de, 386
Vásquez, Juan, 65, 69
Verdi, Giuseppe, 413, 420
Vicens, Gaspar, 29
Victoria, Tomás Luis de, 69
Vieira, Ernesto, 392
Vieira, José António, 419
Vignati, Giuseppe, 190, 199
Vinci, Leonardo, 175, 179, 183, 184, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 198, 202
Viterbo, Francisco Marques de Sousa, 386, 387
Vivaldi, Antonio, 179, 195, 197
Vivanco, Sebastián de, 62
Voglia, Angela, 150
Wagner, Ernesto Victor, 405
Wagner, Richard, 305, 413
Walther, George Conrad, 225
Weber, Carl Maria von, 413
Wolf, Johannes, 302
Zeno, Apostolo, 177, 178, 190, 192, 203, 204

Colecção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
   Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
   Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
   Coordenação de Francisco Monteiro e Ângelo Martingo
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
   Coordenação de Helena Rodrigues e Christopher Johnson
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
   / Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
   Coordenação de Manuel Pedro Ferreira
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
   On Adorno's Theory of Music and Musical Performance
   Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo /*
   Mozart, Marcos Portugal and their time
   Coordenação de / Edited by David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
   na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (vol. I e II)
   Luzia Rocha
9. *Mémoires... Miroirs*
   Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
   Coordenação de Paulo de Assis
10. *Marcos Portugal – uma reavaliação*
    Coordenação de David Cranmer
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*
    ópera, virtuosismo e música doméstica
    Luísa Cymbron
12. *Escutar a Literatura. Universos sonoros da escrita*
    Mário Vieira de Carvalho
13. *Arte de ser Professor. O projecto musical e formativo*
    Grande Bichofonia
    Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues (Coordenação)
14. *Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador*
    Tiago Manuel da Hora
15. *Cantate Dominun – Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*
    Luzia Aurora Rocha
16. *"Um movimento musical como nunca houve em Portugal": associativismo*
    musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)
    Francesco Esposito
17. *Uma História Social do Piano. Emergência e Declínio do Piano na Vida*
    Quotidiana Madeirense (1821-1930)
    Paulo Esteireiro