

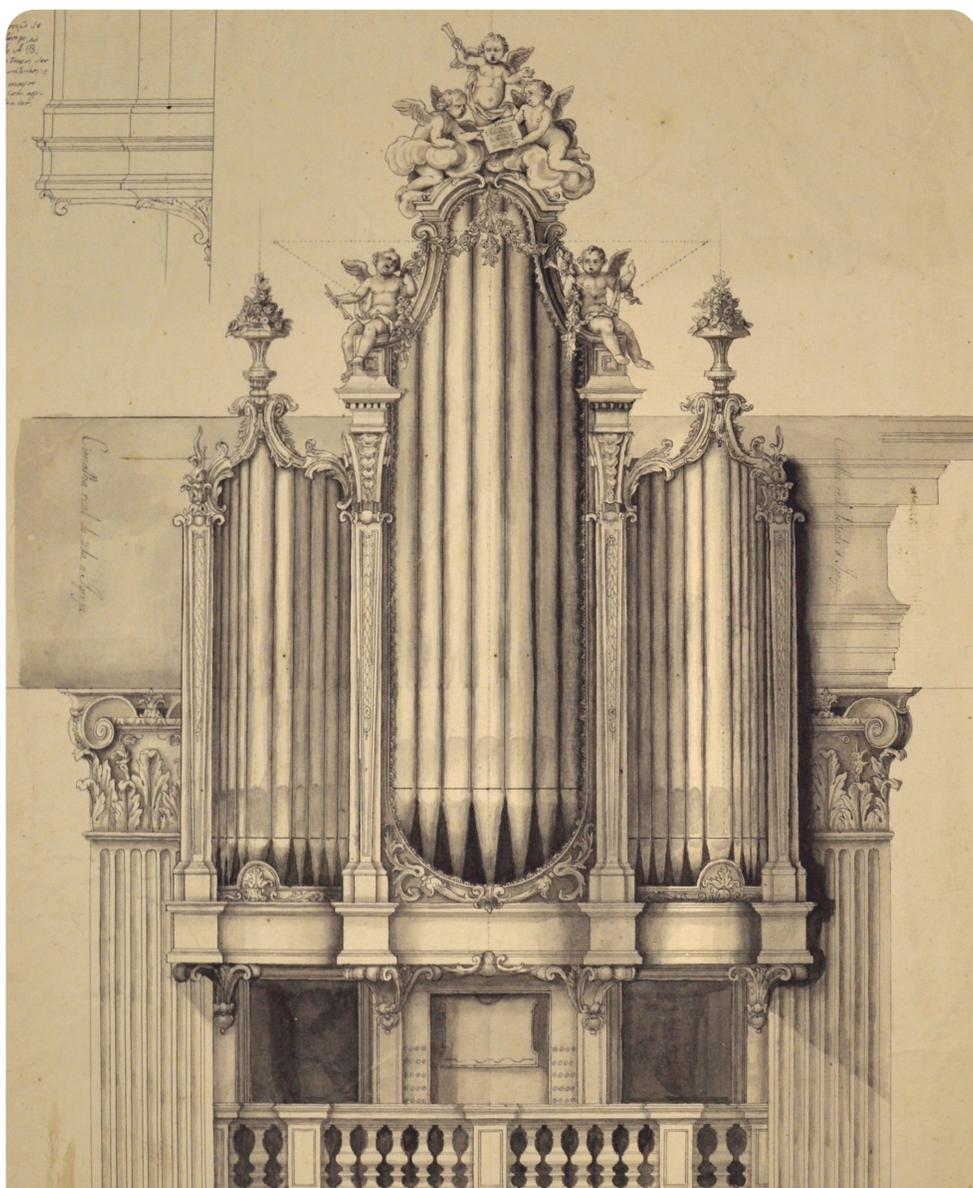
João Vaz

CEISEM

Edições Colibri

O órgão em Portugal no final do Antigo Regime

A obra de Frei José Marques e Silva (1782-1837) e os instrumentos do seu tempo



O órgão em Portugal no final do Antigo Regime

A OBRA DE
FREI JOSÉ MARQUES E SILVA (1782-1837)
E OS INSTRUMENTOS DO SEU TEMPO



João Vaz

O órgão em Portugal no final do Antigo Regime

A OBRA DE
FREI JOSÉ MARQUES E SILVA (1782-1837)
E OS INSTRUMENTOS DO SEU TEMPO

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade Nova de Lisboa

Publicação financiada por Fundos Nacionais através da Fundação para a Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto UID/EAT/00693/2013

Título

O órgão em Portugal no final do Antigo Regime: A obra de Frei José Marques e Silva (1782-1837) e os instrumentos do seu tempo

Autor

João Vaz

© Edições Colibri, CESEM e autor

Edição

Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Imagem da capa

Joaquim Machado de Castro, projecto não realizado para as caixas dos órgãos da Basílica de Maфра (coleção particular de Dinarte Machado, gentilmente cedido pelo proprietário)

Capa

Raquel Ferreira

Paginação

Luísa Gomes

ISBN

978-989-566-145-9

Depósito legal

533 223/24

Lisboa, Dezembro de 2023

Ao meu Pai,
perene exemplo de honestidade e perseverança

Índice

Prefácio: Frei José Marques e Silva entre o sagrado e o profano	7
Nota prévia	13
Abreviaturas e siglas	17
Introdução	19
1 A vida de Frei José Marques e Silva.....	27
2 O idioma musical de Frei José Marques e Silva	55
Aspectos horizontais.....	65
Aspectos verticais.....	93
Outros aspectos.....	98
3 As obras para órgão.....	103
Fantasia em Dó Maior.....	103
Versos de 1.º tom	110
Versos de 4.º tom.....	119
Versos de 5.º e 7.º tom.....	124
4 O órgão na obra vocal.....	135
O baixo contínuo nas obras vocais	135
O órgão <i>obbligato</i> nas obras vocais	139
Obras com dois órgãos	146
Obras com três ou mais órgãos.....	151
5 A escrita para órgão de Frei José Marques e Silva.....	165
Os instrumentos e a tradição interpretativa	165
A influência italiana.....	166
O someiro duplo de Cerveira e Fontanes	168
O <i>Mappa de registar o órgão</i> da Biblioteca Nacional	173
Aspectos da registação em Frei José Marques e Silva.....	177
Contrastes <i>forte</i> / <i>piano</i>	178
Registações de pormenor	182
Considerações gerais.....	193

6 A obra organística de Frei José Marques e Silva no contexto de Portugal e da Europa meridional.....	199
Síntese de conclusões.....	213
Catálogo das obras com órgão.....	217
Critérios de catalogação.....	219
Obras para órgão.....	223
Missas.....	225
Partes de missa.....	237
Responsórios.....	241
Salmos e Cânticos Evangélicos.....	253
Hinos.....	275
Diversos.....	283
Bibliografia.....	295

Prefácio:

Frei José Marques e Silva entre o sagrado e o profano

Nas suas rotinas mais estabelecidas, a musicologia histórica — tanto a internacional como a portuguesa — tende, com frequência, a sofrer de duas limitações graves.

A primeira deriva de uma abordagem exclusivamente teórica e analítica do repertório estudado, independentemente das condições concretas da sua execução prática, como se a partitura fosse uma construção abstracta, cuja pureza seria, em última análise, quase que conspurcada pela baixa materialidade sonora dos meios vocais e instrumentais específicos para os quais foi concebida. Para alguns musicólogos, de facto, a música parece ter sido feita para ser vista em vez de ouvida.

A segunda traduz-se numa concepção como que hagiográfica do compositor abordado e da sua obra. Numa perspectiva evolucionista da história da música como uma sequência ideal de casos individuais de criadores de génio, todos eles alegadamente desgarrados, por essa sua mesma condição excepcional, da massa supostamente amorfa dos seus contemporâneos menos dotados, o investigador sente-se tentado, até para a simples justificação do tempo e do esforço que nele depositou, não só a retirar o objecto da sua pesquisa do contexto estético e cultural global de que este emerge, como se tivesse medo de o diluir numa prática colectiva tendencialmente anónima, como a procurar de algum modo santificá-lo, para que a aventada genialidade desse objecto legitime, afinal, o próprio estudo que lhe é consagrado.

Se estas limitações são, como referi, transnacionais, no caso da musicologia portuguesa junta-se-lhes muitas vezes uma terceira, que é a de uma insegurança permanente face ao lugar da nossa música e dos nossos músicos num cânone musical ocidental pretensamente total e absoluto, visto como uma escalada permanente em direcção ao progresso, seguindo uma linha única e exclusiva de evolução, de algum modo análoga à selecção natural darwiniana. A música portuguesa teria, assim, a cada momento, de ser medida pela sua adesão mais ou menos fiel e imediata aos paradigmas dos expoentes únicos desse progresso à escala universal, sob pena de ser relegada para um limbo meramente epigonal, amadorístico e — pior que tudo — provinciano. E neste último aspecto o século XIX — esse «século

rejeitado», como muito bem lhe chamou Paulo Ferreira de Castro no primeiro capítulo que lhe dedicou na síntese da *História da Música Portuguesa* que redigimos em conjunto em 1991 — é certamente o período mais angustiante para os que partilhem dessa perspectiva. Com a sombra imensa e esmagadora do modelo de Beethoven a pairar sobre todo o século como referência doutrinal incontornável e como padrão de aferição implacável, a nossa música oitocentista não seria mais do que uma tentativa inicial frustrada de se lhe aproximar, com João Domingos Bomtempo, uma derradeira alvorada esperançosa de retoma tardia do bom caminho já quase no fim do século, com José Viana da Mota, e pelo meio uma «apagada e vil tristeza» de sucessivas décadas de mediocridade.

Este trabalho de João Vaz parece-me, no que toca a qualquer destas limitações, um caso notável de sucesso. Desde logo porque estamos perante um investigador que chega à musicologia a partir de uma longa experiência prévia de intérprete, com uma formação aprofundada e uma carreira internacional brilhante de organista, e que por isso mesmo olha para a partitura a partir do ângulo absolutamente oposto àquele que acima referi, ou seja, como uma simples mediação escrita de uma construção essencialmente sonora, que nasce, antes de mais, da mobilização dos recursos concretos a que à partida se destina, tudo isto numa interacção dinâmica com o contexto institucional e social em que se insere. O autor é, de resto, muito claro a este respeito, quando nos identifica o ponto de partida do seu interesse pela obra organística de Frei José Marques e Silva: existindo uma rica tradição portuguesa de organaria nas décadas finais do Antigo Regime, com características tímbricas e técnicas muito próprias, até no âmbito estritamente ibérico, e traduzida num vastíssimo número de instrumentos espalhados pelas igrejas e conventos de todo o País, qual seria o repertório executado nestes órgãos, alguns deles de dimensão considerável — e mesmo, no caso emblemático de Mafra, integrados num complexo multi-instrumental de uma escala quase única na Europa do seu tempo? O nosso bom Frei José, com a sua extensa produção sobrevivente para órgão e o prestígio destacado inegável de que gozou na sua época, oferecia uma excelente oportunidade para um estudo de caso direccionado para responder a essa pergunta.

E é assim que vemos uma grande parte do presente trabalho — que se baseia na tese de Doutoramento em Música e Musicologia defendida pelo

autor na Universidade de Évora em 2010, sob a minha orientação — concentrada precisamente nesta questão da ligação estreita da obra do compositor à natureza específica dos órgãos portugueses da segunda metade do século XVIII e da viragem para o XIX, e em particular para a dos seis grandes instrumentos concebidos por António Xavier Machado e Cerveira e Joaquim Peres Fontanes para a Basílica de Mafra. Como é que o gesto abstracto da composição se articula profundamente nesta música com o conhecimento desse instrumental, em concreto, quer no plano mecânico (tanto a persistência do teclado partido como a possibilidade do uso do pedal de anulação dos cheios para permitir o contraste fácil entre *piano* e *forte*, por exemplo) quer no dos recursos tímbricos (o jogo de alternâncias entre os cheios e os registos solísticos como a Voz humana, a Flauta, o Oboé, a Clarineta ou o Fagote, por exemplo), quer ainda, no caso da escrita para o complexo instrumental de Mafra, no das práticas da espacialização sonora e da escrita concertante (a alternância entre o pleno dos instrumentos utilizados e o papel próprio de cada um deles, ou de cada subgrupo, no seio desse conjunto)?

Mas mesmo antes de passar a essa análise mais especificamente organológica, o trabalho começa por nos apresentar um Frei José Marques e Silva desprovido de qualquer aura apriorística de santidade ou de génio. Seguimos-lhe o percurso artístico e profissional factual: indiscutivelmente um aluno talentoso formado no melhor que o nosso sistema pedagógico musical podia oferecer em fins do século XVIII, às mãos de mestres como João José Baldi e Frei Manuel de Santo Elias; depois um jovem profissional com uma carreira distinta que o leva desde muito cedo ao cargo relevante de organista da Capela Real da Bemposta e lhe abre as portas da composição para o aparelho produtivo de música sacra da Corte, centrado em torno de Mafra; em seguida ele próprio um professor respeitado, cujos alunos virão a incluir nomes destacados da música portuguesa da geração seguinte, como Joaquim Casimiro Júnior, Manuel Inocêncio Liberato dos Santos ou Francisco Xavier Migone; e em qualquer caso um compositor profissional que vive da escrita e cuja subsistência depende, por isso mesmo, da produção contínua de novas obras ao gosto dos destinatários, sempre de nível técnico seguro, mas a um ritmo intenso incompatível com o tempo de reflexão criativa aprofundada que virá mais tarde a ser exigido pelos criadores do pleno Romantismo.

Passamos depois a uma tentativa de definição objectiva dos traços mais marcantes da sua escrita: um melodismo fluente, o gosto pela melodia acompanhada e o uso de uma gramática ornamental sofisticada a evidenciar a presença inevitável, ainda que não confessa, dos modelos da ópera italiana do seu tempo; uma harmonia simples, fortemente assente nas funções tonais fundamentais e guardando, por isso, os contrastes modulatórios mais marcantes para sublinhar momentos excepcionais no discurso musical e textual (e também aqui não estamos necessariamente muito longe do modelo rossiniano); uma técnica contrapontística segura, mas usada menos para a construção de uma escrita fugal rigorosa e sistemática do que para criar texturas imitativas mais espessas que contrastem adequadamente, na altura certa, com o domínio de uma relação estrutural entre as linhas do soprano e do baixo; ou ainda a contaminação natural, nas obras para órgão *solo* ou nas partes de órgão *obbligato* no seio de um conjunto vocal-instrumental, da transposição para o órgão das figurações características do virtuosismo pianístico, tão decisivo para toda a música instrumental do primeiro Romantismo, em que o nosso Frei José inevitavelmente se insere — quem sabe se porventura a contragosto do seu estatuto de compositor da estrita esfera sacra e da sua postura cívica de miguelista convicto, e enquanto tal também de guardião zeloso da tradição. Em boa verdade, a tradição músico-litúrgica portuguesa do Antigo Regime, tal como a de toda a Europa católica meridional sua contemporânea, fora sempre avessa a uma separação estilística estanque entre as músicas sacras e profanas, ambas inseridas, na óptica contra-reformista vigente, no todo indivisível de um quotidiano cristão integral, e já em 1787 William Beckford constatara, ao assistir a uma missa na Basílica dos Mártires, a presença de «jigas vivazes e minuetes saltitantes», tal como o próprio Frei José recomenda a inserção de «pequenos prelúdios» e de «fantasias» instrumentais entre as rubricas solenes da cerimónia.

A este respeito não deixa de ser curioso constatar como a fractura político-ideológico tremenda entre liberais e absolutistas que atravessa toda a sociedade portuguesa — e em particular o seu sector intelectual — ao longo de todo o século XIX se manifesta de forma tão pouco actuante no âmbito musical. É verdade que personalidades como Bomtempo, ou em seguida como Francisco Norberto dos Santos Pinto, foram liberais convictos, e que

outras, como Frei José Marques e Silva ou Joaquim Casimiro Júnior, se mantiveram, pelo contrário, fiéis à causa absolutista. Mas, se virmos bem, a Sociedade Filarmónica de Bomtempo, que correspondia afinal a uma das grandes ideias inovadoras de enraizamento em Portugal de um modelo de produção musical típico das elites liberais burguesas um pouco por toda a Europa, foi altamente protegida por figuras da grande aristocracia legitimista, como o duque de Cadaval, e o próprio Bomtempo terá encontrado, durante os anos de repressão do consulado do infante D. Miguel, refúgio na embaixada da Rússia, a mais severa das autocracias monárquicas do continente. Como mais tarde o nosso Frei José, dignitário eclesiástico e expoente confesso da ideologia miguelista, seria convidado pelo liberal Bomtempo para integrar o corpo docente do novo Conservatório, idealizado segundo o modelo iluminista e laico e do seu congénere de Paris.

Mas mais importante do que esta dimensão estritamente cívica é o facto de que as diferentes opções político-ideológicas não parecem ter conduzido, no caso dos músicos portugueses deste período, a práticas de composição contrastantes: a escrita da música sacra de João Domingos Bomtempo, *maçon* militante, não parece contrastar radicalmente com a dos seus contemporâneos de pensamento legitimista, e já vimos que a de Frei José Marques e Silva se deixa muitas vezes, descomplexadamente, contaminar, em muitos aspectos, pelo gosto da ópera romântica e do repertório ligeiro do salão burguês. Tal como, afinal, o papel mecénático e as escolhas estético-musicais das grandes famílias melómanas no seio da aristocracia portuguesa oitocentista, fossem elas a do miguelista conde de Redondo ou a do liberal conde de Farrobo, tampouco contrastariam alguma vez entre si em reflexo directo das suas discordâncias políticas.

Também neste sentido o trabalho de João Vaz consegue ultrapassar largamente o óbice da tradicional necessidade de santificar a figura do compositor que decidiu estudar. Frei José não nos aparece aqui nem como um génio nem como um medíocre, nem essa avaliação é aqui uma prioridade, se bem que o texto nos ofereça, a este respeito, uma boa panorâmica do que foram as apreciações póstumas contrastantes da obra deste músico por parte da crítica das gerações posteriores. Ficamos, isso sim, com a imagem de um profissional sem qualquer dúvida competente no seu ofício, suficientemente respeitado no exercício do mesmo para ter acesso ao mais alto círculo da prática

musical no País, e enquanto tal espelhando, ainda que de uma forma necessariamente idiossincrática, a interação complexa de tradições locais e de modelos cosmopolitas em circulação transnacional que marca toda a música portuguesa oitocentista. Bem vistas as coisas, a mediania, para um historiador, pode ser muito mais reveladora, pela sua capacidade de revelar um padrão de referência centrípeto, do que a excepcionalidade.

Não sairemos, pois, da leitura deste trabalho com o deslumbre da descoberta inesperada de mais um génio da história da música universal, nem esse foi alguma vez o propósito do estudo, se bem que nas entrelinhas do texto transpareça uma simpatia para com o visado que fica bem a ambas as partes. Mas ficamos com uma leitura objectiva, informada, inteligente, multifacetada e problematizante de uma figura muito relevante para, a partir do estudo de caso do seu repertório organístico, começarmos a compreender melhor, na sua globalidade, o perfil concreto da música em Portugal sobre o pano de fundo do percurso agitado da nossa história política entre o final do Antigo Regime e a plena implantação do Liberalismo. Está, por isso, de parabéns o seu autor.

Rui Vieira Nery

Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança

Nota prévia

O conteúdo deste livro deriva fundamentalmente do texto da minha tese de doutoramento sobre «A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime», elaborada sob a orientação de Rui Vieira Nery e apresentada na Universidade de Évora em Junho de 2010. Nessa época, além de ter sido o primeiro estudo sobre a figura de Frei José Marques e Silva, foi também o primeiro trabalho académico a explorar a temática da música para órgão em Portugal no final do século XVIII e início do século XIX e a sua relação com os instrumentos a que fora destinada. A tese foi, por esse motivo, apresentada sob o signo da novidade: abordava a vida e obra de um compositor quase desconhecido, analisava um repertório em muitos círculos considerado como praticamente inexistente e sublinhava a idiosincrasia do «órgão português» do final do Antigo Regime — um conceito que só muito timidamente se começava a desenhar.

Desde então, outros trabalhos foram desenvolvidos e publicados. A edição da produção completa para órgão *solo* de Frei José Marques e Silva¹ e de outras obras do mesmo período,² a multiplicação dos concertos e gravações dedicados aquela fracção do repertório, a investigação resultante do restauro de importantes órgãos históricos portugueses tardo-setecentistas (nomeadamente o órgão do Mosteiro de Lorvão e os seis órgãos da Basílica de Mafra), a produção de trabalhos académicos como os de Cristina Fernandes,³ de Rodrigo Teodoro de Paula⁴ (incidindo sobre a música em Portugal no Antigo Regime) ou de Marco Aurelio Brescia⁵ (abordando o percurso da organaria em Portugal nos séculos XVII e XVIII), vieram contri-

¹ *Frei José Marques e Silva: Obras completas para órgão*, João VAZ (ed.), Porto: Universidade Católica Portuguesa – CITAR, 2011.

² Ver, por exemplo, *Sonatas portuguesas para órgano del siglo XVIII tardío*, João VAZ (ed.), Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013.

³ Cristina FERNANDES, «O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807» (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2010).

⁴ Rodrigo Teodoro de PAULA, «Os sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)» (tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2017).

⁵ Marco Aurelio BRESCIA, «L'École Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal» (tese de doutoramento, Université Paris IV – Sorbonne / Universidade Nova de Lisboa, 2013).

buir para uma melhor percepção daquele período da história da música portuguesa e para uma maior consciência de um património material e imaterial até há pouco tempo injustamente ignorado, estabelecendo nos nossos dias uma situação bastante diferente da que se vivia há dez anos. O próprio texto da tese deu origem, ao longo desta última década, a vários artigos e comunicações da minha autoria que, de forma ora mais condensada ora mais desenvolvida, difundiram em Portugal e no estrangeiro parte da informação ou dos conceitos nela contidos.⁶

Apesar de todos estes factores — que poderiam eventualmente pôr em causa a actualidade, ou mesmo a utilidade, da presente publicação — continuava a não existir um trabalho científico que se debruçasse de uma forma alargada sobre a evolução da organaria portuguesa do final do Antigo Regime — nomeadamente no que diz respeito à acção de António Xavier Machado e Cerveira e de Joaquim António Peres Fontanes — e sobre a produção musical que lhe está associada. Os artigos mencionados no parágrafo anterior foram publicados de maneira dispersa no tempo e no espaço, além de reflectirem, no seu conjunto, apenas uma parte do conteúdo da tese que lhes deu origem. Assim, foi lícito crer que a publicação do texto integral de «A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime» seria, ainda hoje, pertinente.

Não obstante essa pertinência, a presente conjuntura faz com que o texto da minha tese não se revista do carácter inovador que possuía no momento em que foi redigido. Muita da informação apresentada (em vários casos nunca antes localizada) é actualmente, se não do conhecimento geral, pelo menos tida como incontestável. A percepção dos mecanismos de produção musical no período de actividade de Frei José Marques e Silva é hoje muito mais nítida e até o próprio conceito do órgão português tardo-setecentista — porventura, o verdadeiro «órgão português» — começa a ser reconhecido de uma forma mais generalizada.

⁶ Ver, por exemplo, João VAZ, «Dynamics and Orchestral Effects in Late Eighteenth-Century Portuguese Organ Music: the Works of José Marques e Silva (1782-1837) and the Organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)», in John KITCHEN and Andrew WOOLLEY (ed.), *Interpreting Historical Keyboard Music*, Farnham: Ashgate, 2013, pp. 157-72; João VAZ, «“Portuguese” Organ versus “Iberian” Organ: Organ Building in Portugal after 1700», *Boletim cultural* 2.ª série (2018-2019), pp. 59-74; João VAZ, «O repertório organístico em Portugal entre 1700 e 1834: mito e realidade», *Boletim cultural* 2.ª série (2018-2019), pp. 75-92.

Assim, a publicação deste livro teria de se reger por objectivos diferentes dos que, há mais de uma década, nortearam a redacção da tese. Importava apresentar a figura de Frei José Marques e Silva não como um caso isolado, mas como um exemplo — ainda que, de longe, o mais significativo — de uma forma de conceber a música para órgão, resultante da crescente absorção de modelos italianos verificada em Portugal desde o reinado de D. João V e simultaneamente causa e efeito das transformações que a produção organeira experimentou, primeiro em Lisboa e gradualmente noutras regiões do país, a partir dos derradeiros anos do século XVIII.

Como não poderia deixar de suceder numa situação deste género, o texto original sofreu algumas alterações, sobretudo no que concerne às referências bibliográficas e aos pontos onde importava incluir novos elementos provenientes de informação entretanto localizada. No entanto, essas alterações foram pontuais, permanecendo inalterado o grosso do texto original. Foi decidido prescindir das edições musicais (incluídas nos anexos da tese), dado que foi entretanto editada a obra completa para órgão *solo* de Frei José Marques e Silva. É, no entanto, incluído nesta edição o catálogo das obras com órgão daquele compositor, o qual, não sendo exaustivo, abrange a quase totalidade da sua produção naquele domínio.

Espero, assim, que o livro que agora se apresenta possa contribuir, não só para o conhecimento da vida e obra de Frei José Marques e Silva, mas sobretudo para a afirmação da identidade da organaria portuguesa no final do Antigo Regime e para uma melhor compreensão de um período da história da música portuguesa que só muito recentemente encontrou o seu lugar.

Abreviaturas e siglas

A	alto, contralto
B	baixo (voz)
bc	baixo contínuo
bi	<i>bassi</i>
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
c(c).	compasso(s)
cap.	capítulo
cb	contrabaixo
cd	<i>compact disc</i>
cf.	confrontar
CIC	Colecção Ivo Cruz (BNP)
cl	clarinete
CN	Fundo do Conservatório Nacional (BNP)
Cod.	código
coord.	coordenador, coordenação
ed.	editor, edição
ex.	exemplo
f(f).	folha(s), fólio(s)
fasc.	fascículo
FCR	Fundo do Conde de Redondo (BNP)
fg	fagote
fl	flauta
Liv.º	livro
lp	<i>long playing</i>
M	maior (modo)
m	menor (modo)
MM	manuscrito musical
mm	milímetro
Ms	manuscrito
nº	número
op. cit.	<i>opus citatum</i> , (obra citada)
org	órgão
p(p).	página(s)
r	<i>recto</i>
S	soprano
s.c.	sem cota
s.d.	sem data
s.l.	sem lugar
T	tenor
timp	tímpanos
trad.	tradução
trb	trombone
trp	trompete
v	<i>verso</i>
vla	viola
vlc	violoncelo
vno	violino
vol.	volume

<i>P-Cug</i>	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
<i>P-EVc</i>	Évora, Arquivo da Sé Catedral
<i>P-EVp</i>	Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
<i>P-La</i>	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
<i>P-Lant</i>	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
<i>P-Lf</i>	Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
<i>P-Ln</i>	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
<i>P-Lscm</i>	Lisboa, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia
<i>P-Pm</i>	Porto, Biblioteca Municipal
<i>P-VV</i>	Vila Viçosa, Museu Biblioteca da Casa de Bragança

Nota: Na análise tonal das obras é utilizada basicamente a cifra proposta por Christopher Bochmann em *A linguagem harmónica do tonalismo* (Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2003), nomeadamente na classificação dos acordes em relação a um determinado centro tonal. Assim, por exemplo, V^7 indica um acorde do 5.º grau com sétima (sétima da Dominante) e II^{9}_{FO} indica um acorde do 2.º grau com nona menor e com a fundamental omitida.

Introdução

Desde o início da minha actividade de organista, fui desenvolvendo uma especial curiosidade em relação ao repertório português para órgão posterior a 1750 ou, mais concretamente, em relação à sua aparente inexistência. De facto, conforme Portugal progredia no caminho da prática interpretativa da chamada música antiga para órgão,¹ e sobretudo na medida em que aumentava o número de instrumentos restaurados segundo critérios de preservação da identidade histórica,² parecia avolumar-se alguma contradição entre o património instrumental existente e a literatura musical conhecida. Qualquer organista se deparava, por um lado, com um substancial *corpus* de composições para órgão datado de finais do século XVI e do século XVII,³ destinado a um tipo de instrumento do qual não restam exemplares íntegros⁴ e, por outro lado, com um enorme património de órgãos históricos construído, na maior parte dos casos, na segunda metade do século XVIII e no início do século XIX, para o qual parecia não subsistir repertório.

¹ Nomeadamente através das contribuições de Macario Santiago KASTNER (ver, por exemplo, *Música hispânica*, Lisboa: Editorial Ática, 1936; ou *Três compositores lusitanos para instrumentos de tecla*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979) e da acção de Joaquim Simões da Hora enquanto responsável pela disciplina de Órgão, entre 1976 e 1994, no então Conservatório Nacional de Lisboa (ver Tiago Manuel da HORA, *Joaquim Simões da Hora: intérprete, pedagogo e divulgador*, Lisboa: CESEM – Colibri, 2015 e Domingos PEIXOTO, *Apontamento sobre o curso de órgão do Conservatório Nacional: da criação à experiência pedagógica*, Aveiro: edição de autor, 2017, pp. 114-18).

² Inicialmente, através da acção da Fundação Calouste Gulbenkian, que promoveu, no final da década de 1960, os restauros dos órgãos das Sés de Évora, de Faro e do Porto e da Capela da Universidade de Coimbra, levados a cabo pela firma holandesa D. A. Flentrop.

³ Pela sua importância, e talvez por serem as únicas que foram objecto de uma edição moderna extensa, é habitual, ainda hoje, cingir a literatura portuguesa para órgão dos séculos XVI e XVII a quatro fontes: o manuscrito 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (*P-Cug* MM 242), ou, mais concretamente, as obras editadas por Macário Santiago KASTNER e Cremilde Rosado FERNANDES em *Antologia de organistas do século XVI* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969) e sobretudo as atribuídas por Kastner a António Carreira (v. n. 1, pp. XIV-XXXIV), as *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, de Manuel Rodrigues COELHO (Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1620), editadas modernamente pela primeira vez em dois volumes por Macário Santiago KASTNER (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969/1970) e os chamados manuscritos de Braga (*P-BRp* Ms 964) e do Porto (*P-Pm* MM 43), editados respectivamente por Gerhard DODERER (edição parcial) em *Obras selectas para órgão, Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974) e por Klaus SPEER em *Fr. Roque da Conceição, Livro de obras de órgão* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967).

⁴ Em Portugal não subsiste, por exemplo, nenhum órgão cujo âmbito do teclado não ultrapasse no agudo o lá (a²), tal como é exposto no diagrama do *Livro de obras de órgão juntas pela curiosidade do P. P. Fr. Roque da Cõeição* (*P-Pm* MM 43, ff. [I]v e [II]r).

Era evidente a dificuldade em adaptar as grandes obras polifónicas dos organistas lusitanos de Seiscentos — tradicionalmente destinadas ao «cheio» — aos instrumentos portugueses da segunda metade do século XVIII, cuja partição aparentemente arbitrária dos registos impede com frequência a utilização de uma registação uniforme em toda a extensão do teclado.⁵ A morfologia dos instrumentos históricos portugueses (construídos, na sua maioria, entre as últimas décadas do século XVIII e as primeiras do século XIX) apresentava-se por vezes inexplicável e suscitava perguntas de difícil resposta, dado o total desconhecimento de um repertório específico.⁶

Colocavam-se, no meu entender, duas questões. A primeira dizia respeito ao repertório: o que tocariam os organistas em Portugal no século XVIII?⁷ Seria possível que, após um período tão fecundo, como o dão a entender as fontes seiscentistas, a produção organística se tivesse tornado tão

⁵ Por exemplo, o início do *Tento do oitavo tom natural* de Manuel Rodrigues Coelho, para apontar apenas uma situação, resulta algo desconcertante ao ser executado num órgão com teclado partido, cujo «cheio» tenha composições desiguais nas duas metades do teclado, dado que as duas primeiras notas (c', d') podem soar com timbres distintos por pertencerem a secções diferentes do instrumento.

⁶ Ainda hoje, é comum a suposição da inexistência de música portuguesa para órgão posterior a 1750. No *Guide de la musique d'orgue*, elaborado sob a direcção de Gilles CANTAGREL (Paris: Fayard, 1991), não existe nenhuma menção a um compositor português posterior a Carlos Seixas. O *Repertorium Orgelmusik 1150-2000* de Klaus BECKMANN (Mainz: Schott, 2001) é mais abrangente, referindo algumas edições alemãs com obras portuguesas, nomeadamente a única edição moderna, até aquela data, de uma obra de Frei José Marques e Silva (Gerhard DODERER (ed.), *Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel: Bärenreiter, 1998).

⁷ Esta questão foi já posta por Rui Vieira NERY: «[...] num século [XVIII] que disseminou pelas igrejas de todo o Reino órgãos de uma escala muitas vezes monumental, da Sé de Braga à de Mariana, será admissível que esses instrumentos, por vezes dotados de uma variedade de registos e de possibilidades sonoras consideráveis, em que se traduziram a arte e o saber acumulados de grandes oficinas de organaria como a de Machado e Cerveira, por exemplo, fossem destinados exclusivamente à execução do baixo contínuo das obras vocais em *stile concertato* e ao acompanhamento harmonizado do cantochão, ao gosto da época? Os viajantes estrangeiros, mais uma vez, falam-nos com frequência da execução na liturgia de peças para órgão *solo*, a que se referem em geral como “hymns” ou “anthems”, o que parece sugerir meras versões organísticas de peças vocais, mas referem-se também a “voluntaries”, o que aponta já para um género intrinsecamente instrumental. Não sendo de admitir que os organistas sacros luso-brasileiros continuassem a tocar, mais de um século depois, os tentos e batalhas de Pedro de Araújo ou de Diogo da Conceição, que repertório seria então executado neste contexto? É provável que a técnica de improvisação e de variação ao teclado a partir da literatura vocal de carácter religioso — ou até mesmo, em alguns casos, profano — tenha aqui desempenhado um papel fundamental, mas a verdade é que continuamos sem examinar com a devida atenção, nesta óptica, o repertório para órgão que apesar de tudo nos chegou da segunda metade do século XVIII, e esta é, pois, uma área de pesquisa que permanece em aberto.» («Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII», *Revista Música* 11 (2006), pp. 22-3).

insignificante, a ponto de se tornar imperceptível? Não existiria, a par da vastíssima produção vocal sacra originada em Portugal a partir de 1700, muita da qual exigindo o órgão como instrumento *obbligato*, uma prática organística *a solo* de importância compatível?

A segunda questão prendia-se com os próprios instrumentos. A que se deviam as transformações estéticas por que passou a organaria portuguesa ao longo do século XVIII e que a afastaram progressivamente da sua congénere espanhola? Teriam os organeiros portugueses, sem razão alguma, começado a produzir instrumentos cuja disposição fónica — pelo menos à vista dos critérios polifónicos seiscentistas — parecia incongruente? Ou, pelo contrário, seria essa aparente incongruência, na realidade, o fruto de uma vontade estética definida, correspondendo a um novo ideal sonoro — e, porque não dizer, organístico — que tentava acompanhar as transformações da própria música sacra?

A minha curiosidade foi entretanto estimulada pela audição de um concerto promovido pelo Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural (IPPC) dedicado à música portuguesa vocal e para órgão dos séculos XVIII e XIX.⁸ Nesse concerto, além de várias obras vocais de José Joaquim dos Santos, André da Costa, David Perez, Carlos Seixas, António Leal Moreira, João Domingos Bomtempo, António da Silva Leite e João José Baldi, foi apresentada, em primeira audição moderna, a Fantasia em Dó Maior de Frei José Marques e Silva. Surpreenderam-me, imediatamente, tanto a dimensão desta obra, como as influências pianísticas e operáticas que a sua linguagem musical evidenciava.⁹

Voltei a contactar com a obra de Frei José Marques e Silva, desta vez de uma forma mais directa, quando, em 1993, fui convidado a participar no registo discográfico que acompanhou a edição do catálogo dos fundos

⁸ Cf. Humberto d'ÁVILA, [Notas ao programa] *Concerto: música portuguesa vocal e de órgão (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa: IPPC, 1982. Este concerto teve lugar na Sé Patriarcal de Lisboa no dia 19 de Dezembro de 1982, com a participação do Coral Cantus Firmus, Jorge Matta (direcção), Madeleine van Haezebrouck Carneiro (soprano) e Antoine Sibertin-Blanc (órgão).

⁹ É de salientar que esta iniciativa do Departamento de Musicologia do IPPC se revestiu de um carácter absolutamente excepcional, não só pela invulgaridade do repertório apresentado, como pela desconfiança (associada a uma certa conotação de «decadência») com que a produção musical portuguesa de finais do século XVIII e princípios do século XIX era encarada na década de 1980 (cf. 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. 171-82).

musicais da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.¹⁰ A peça central do repertório inicialmente previsto para integrar aquela gravação era a Novena de S. Roque daquele compositor, cujos materiais (parte vocal e acompanhamento de órgão) tinham sido recentemente identificados por José Maria Pedrosa Cardoso, no decorrer do trabalho de catalogação dos referidos fundos.¹¹ Foi-me então solicitado que propusesse algumas obras para órgão *solo*, com vista à sua inclusão na gravação. A natural inclinação para obras contemporâneas da Novena de S. Roque veio, por um lado, reacender a dúvida acerca da existência de repertório significativo dessa época e, por outro, estimular um trabalho de pesquisa.

Paralelamente, a criação da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (então Biblioteca Nacional de Lisboa) em 1991, cuja direcção fora então confiada a João Pedro d'Alvarenga, permitira iniciar o tratamento sistemático de fontes até então apenas (e nem sempre) catalogadas. Tal foi o caso do Fundo do Conde de Redondo, cujo primeiro catálogo se deve a João Borges de Azevedo,¹² ou do espólio de Ernesto Vieira, integrado no acervo da Biblioteca Nacional. Entre as muitas espécies por tratar, encontrava-se o chamado «monte da música de tecla», que incluía manuscritos de diversas proveniências (abrangendo o espólio de Ernesto Vieira), datados do final do século XVIII ou do início do século XIX. Nesse núcleo documental, então apenas parcialmente catalogado, foi possível localizar algumas obras para órgão *solo* de finais do século XVIII e inícios do século XIX, nomeadamente o autógrafo dos Versos de 1.º tom de Frei José Marques e Silva.

O contacto com esta obra trouxe, por fim, resposta a algumas das minhas questões: aqui estava uma música que, além de veicular um idioma substancialmente diferente do da primeira metade do século XVIII, demonstrava, através das inúmeras indicações de registação, uma completa adaptação aos instrumentos portugueses da época, a ponto de a sua gravação (efectuada no órgão da Epístola da Basílica do Palácio Nacional de Mafra)

¹⁰ José Maria Pedrosa CARDOSO, et al., *Fundo musical: século XVI ao século XIX*, Lisboa: Santa Casa da Misericórdia Arquivo Histórico/Biblioteca – Museu de São Roque, 1995.

¹¹ A parte vocal desta obra (*P-Lscm* MMs. XIX. 001), notada em cantochão figurado, não tem indicação de autoria. A parte de órgão (copiada) ostenta o título «Novena / de S. Roque / Composta / Por Fr. Joze Marques e S.ª / Orgão» (*P-Lscm* MMs. XIX. 008).

¹² *P-Ln*, João Borges de AZEVEDO, *Catálogo do Fundo do Conde de Redondo*, 5 vols. [s.l., s.d.], policopiado, existente na Área de Música da BNP.

ter sido possível sem assistentes, apesar das inúmeras mudanças de registos exigidas pelo autor.¹³

Entretanto, a minha experiência no acompanhamento de diversos restauros de órgãos históricos portugueses de finais do século XVIII (nomeadamente o dos seis instrumentos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra¹⁴) proporcionou-me um conhecimento mais aprofundado da organaria portuguesa daquele período. A morfologia dos órgãos construídos em Portugal durante a segunda metade de Setecentos, nomeadamente em Lisboa no rescaldo do terremoto de 1755 — e este aspecto tem-se tornando mais evidente com o número crescente de instrumentos restaurados — assume características particulares que estavam seguramente associadas a um tipo de repertório específico.

Fui assim levado a pesquisar, de forma cada vez mais sistemática, toda a obra de Frei José Marques e Silva. À medida que a investigação prosseguiu, foi-se este revelando como o mais significativo compositor português para órgão do seu tempo. A importância da sua produção musical deriva não só do substancial número de obras com autoria firmemente estabelecida (quer para órgão *solo*, quer utilizando o instrumento numa função de *obbligato* no seio da música sacra vocal), como também da íntima relação da sua escrita com a morfologia dos órgãos construídos em Portugal na sua época. O prestígio que adquiriu no seu tempo pode ser avaliado pela vasta obra no domínio da música sacra,¹⁵ pelo número dos discípulos e inclusivamente pelo facto de, em 1835, ter sido convidado a leccionar no recém-criado Conservatório (embora nunca chegasse a ocupar o cargo), apesar da sua confessada conotação com a facção miguelista recentemente derrotada.

O objectivo deste trabalho é, assim, contribuir para a identificação de um vocabulário organístico característico do final do século XVIII e início do

¹³ *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, coro Cantus Firmus, Jorge Matta (direcção), coro Laus Deo, Idalete Giga (direcção), João Vaz (órgão), Movieplay 3-11030, (cd), 1993, faixa 9.

¹⁴ Exerci, junto do então denominado Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico (IPPAR), as funções de consultor permanente para este restauro, entre 1998 e 2010.

¹⁵ A popularidade de Frei José Marques e Silva neste campo perdurou muito além da sua morte. De acordo com um estudo estatístico (não publicado) de Joseph Scherpereel, este era em 1845 o autor de música religiosa mais tocado nas várias igrejas de Lisboa e arredores, sendo o segundo em 1851 e o terceiro em 1856 (informações fornecidas pelo autor). Em diversas zonas do país, as suas obras continuaram a ser executadas até ao início do século XX, quando se deu origem a uma reforma (ainda que não oficial) da música sacra, na sequência do *Motu proprio* de 22 de Novembro de 1903, «Tra le sollicitudini», do Papa Pio X (cf. João Arnaldo Rufino da SILVA, *Um século de música sacra na Madeira*, Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 2008, vol. 1, p. 14).

século XIX em Portugal, através da análise da obra de Frei José Marques e Silva (o mais relevante exemplo dessa época) e da sua relação com os instrumentos então construídos.

Foram várias as dificuldades que se colocaram à realização de semelhante tarefa. Por exemplo, não existia um inventário nacional dos órgãos históricos portugueses¹⁶ e alguns dos fundos documentais indispensáveis à compreensão do panorama da música religiosa portuguesa no final do Antigo Regime, como o fundo da Patriarcal no Arquivo Nacional da Torre do Tombo ou o Arquivo Histórico da Patriarcal de Lisboa, não se encontravam sequer inventariados.¹⁷ A própria vastidão do repertório (sobretudo no âmbito da música vocal com órgão) e a novidade do material identificado fazem com que este estudo seja forçosamente incompleto, deixando, por outro lado, inúmeros campos em aberto para futura investigação.

Seria, por fim, uma grave injustiça não exprimir aqui o meu reconhecimento ao meu orientador Rui Vieira Nery, cujos lúcidos e esclarecidos conselhos tanto contribuíram para um trabalho consequente, aos responsáveis dos arquivos e bibliotecas, que me facilitaram sobremaneira o labor de pesquisa, ao Manuel Morais e ao João Pedro d'Alvarenga, que ao longo de vários anos me têm conduzido nos caminhos da investigação musicológica, ao Dinarte Machado, que me deu a conhecer a riqueza da organaria portuguesa, ao Sérgio Silva, pelo seu contributo inestimável na elaboração do catálogo das obras de Frei José Marques e Silva, e a tantos outros que desinteressadamente ajudaram à concretização desta tarefa. Termino, com uma palavra de carinho para com os meus filhos João Sebastião, Bárbara, João Miguel e Rafael, pela compreensão e paciência com que lidaram com a falta de atenção a que, devido à minha absorção por este trabalho, tantas vezes foram sujeitos.

Lisboa, 7 de Outubro de 2009

¹⁶ Esta situação mantém-se ainda hoje, apesar do aparecimento de diversas publicações sobre instrumentos isolados e da edição dos inventários das Regiões Autónomas da Madeira (Dinarte MACHADO e Gerhard DODERER, *Órgãos das igrejas da Madeira*, Funchal: DRAC – Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 2009) e dos Açores (Dinarte MACHADO e Gerhard DODERER, *Inventário dos órgãos dos Açores*, Ponta Delgada: Governo Regional dos Açores, 2012).

¹⁷ Esta questão foi já sublinhada por João Pedro d'ALVARENGA em «O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo», in Maria Elisabeth LUCAS e Rui Vieira NERY (ed.), *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012, pp. 61-75.



PAJ'S^{te} Retráto.

U. Catanzans. Lithog.

OP.^o M.^o F.^o JOZE

MARQUES E SILVA.

Eminet Euterpes celeberrimus inter alumnos,
Musicus ingenio, Musicus arte simul.

Off. Lithog. de Santos.

Figura 1.1. Retrato de Frei José Marques e Silva. Gravura incluída na edição da *Sinfonia para forte piano composta e dedicada a S. M. F. o senhor D. Miguel I* (Lisboa, Officina Lithographica de Santos, [1830]).

1 | A vida de Frei José Marques e Silva¹

José Marques e Silva² nasceu em Vila Viçosa, seguramente no ano de 1782,³ filho de Manuel Marques da Silva e de Felícia Joaquina, tendo sido baptizado a 14 de Novembro desse ano na Igreja de São Bartolomeu daquela localidade, conforme consta do respectivo registo de assentos de baptismo:

Aos quatorze dias do mez de Novembro de mil settecentos e oitenta e dous annos nesta freguezia de Sam B[artolo]meo de Villa Viçosa baptizei e pus os santos Olleos a Jose filho do Alferes Manoel Marques da Silva natural da Villa do Teyxozo Bispado da Guarda e de Felicia Joaquina natural da Villa do Alandroal Bispado de Elvas primeyro deste nome e do segundo Matrimonio da parte paterna e do primeyro da Materna nepto pela parte paterna de Martinho Duarte e de Catherina Rodrigues naturais da dita Villa do Teyxozo e pela Materna de Domingos Rozado natural da dita Villa do Alandroal e de Narciza da Conceyçam natural da mesma Villa do Alandroal de que foram Padrinhos Felipe Neri Belo acistente nesta Villa e por deVoçam a Senhora SantaAnna e por Verdade fiz este termo que assigno era vt supra p[elo] p[ri]or Fr[ei] Fran[cis]co Valerio esc[reve]o.⁴

Foi admitido no Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa em Dezembro de 1790,⁵ onde efectuou os primeiros estudos musicais. Possivelmente, tal

¹ O artigo de Ernesto VIEIRA no seu *Diccionario biographico de musicos portugueses* (Lisboa: Lambertini, 1900, vol. 1, pp. 309-17) constitui, ainda hoje, o mais importante contributo para o conhecimento da vida de Frei José Marques e Silva. A presente síntese biográfica toma como base esse artigo, ampliando-o ou corrigindo-o, através da apresentação de informação entretanto localizada. Infelizmente, alguns factos referidos por Vieira não são possíveis de comprovar na sua totalidade e muitas das fontes por ele citadas não se conseguem detectar actualmente, o que justifica a relativa frequência da citação do *Diccionario* como fonte secundária.

² Tanto *Os músicos portugueses* (Porto: Imprensa Portuguesa, 1870) de Joaquim de Vasconcelos, como o *Diccionario biographico de musicos portugueses* (v. n. 1) de Ernesto Vieira, as primeiras obras de referência sobre o assunto, mencionam o apelido «Marques e Silva», razão provável pela qual o nome do compositor é assim referido na entrada redigida por Robert Stevenson em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 2001²). O próprio compositor utiliza indiferentemente «Marques e Silva» e «Marques da Silva», embora com preferência por esta última forma. Por outro lado, Ernesto Vieira refere que o compositor era «mais communmente conhecido pela simples designação de frei José Marques» (VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), p. 309).

³ As fontes *P-EVp* CLI/2-10 n.º 1 e n.º 2 referem «[...] Rev.^{do} P.º Fr. José Marques de S.^{ta} Rita e Silva / Nascido em Villa Viçosa em 1782 [...]». Ernesto Vieira (*Diccionario* (v. n. 1), p. 310) menciona apenas «Nasceu em Villa Viçosa, cerca de 1780 ou pouco antes». Gerhard DODERER (*Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel: Bärenreiter, 1998, p. 3) indica a data de 1778.

⁴ *P-EVad*, Registos Paroquiais, Vila Viçosa, São Bartolomeu, Baptismos, Liv. 7, f. 27r (v. Figura 1.2).

⁵ José Augusto ALEGRIA, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 269.

como o seu colega António José Soares, terá ali sido aluno do padre Joaquim Cordeiro Galão.⁶ Após ter cumprido o tempo regulamentar «com m.^{to} aproveitam.^{to}»⁷ foi para Lisboa, onde ingressou na ordem dos frades Paulistas,⁸ adoptando o nome de «Fr. José de Santa Rita». Nesse mesmo ano foi admitido na Irmandade de Santa Cecília, conforme consta no livro de admissões:

Aos 21 dias do mez de Agosto do anno de 1800 entrou por Irmaõ da nossa veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem Martyr Santa Cecilia [...] Fr. Joze de S.^{ta} Ritta morador no Convento dos Paulistas o qual prometteo guardar, e cumprir as leys, e obrigaçoens do nosso Compromisso as quaes lhe foraõ lidas, e elle muito bem entendeo, e em fé do sobredito assinou juntamente comigo secretario, e deo de sua entrada 2400 que ficou carregada no livro de receita ao nosso Irmaõ Thesoureiro[.]⁹

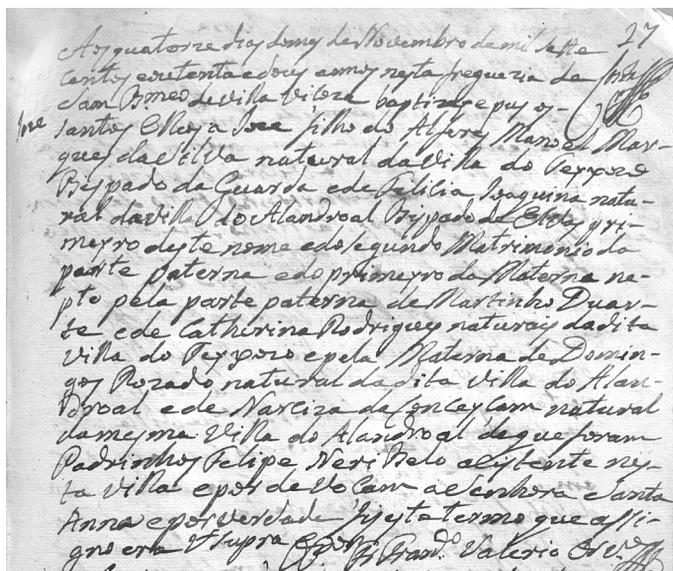


Figura 1.2. Assento de baptismo de Frei José Marques e Silva (P-EVad, Registos Paroquiais, Vila Viçosa, São Bartolomeu, Baptismos, Liv. 7, f. 27r).

⁶ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310.

⁷ Citado por ALEGRIA, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis* (v. n. 5), p. 269.

⁸ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310.

⁹ Lisboa, Igreja dos Mártires, Irmandade de Santa Cecília, 1.^o Livro de admissões (itálicos correspondendo às inserções manuscritas no formulário impresso; sublinhado no original). A entrada do nome encontra-se rasurada, como se um outro nome tivesse sido introduzido por engano anteriormente. No entanto, uma inscrição à margem, pelo punho do mesmo secretário que lavrou o assento, atesta o seguinte: «Como este nome se não entendia bem, declaro, que he Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Religiozo do Conv.^{to} dos Paulistas» (ver Figura 1.3).

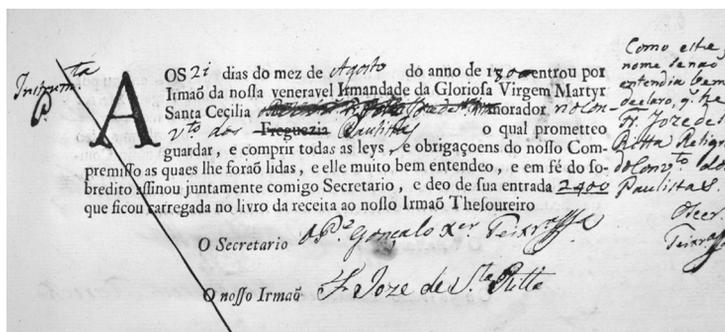


Figura 1.3. Assento de entrada de Frei José Marques e Silva na Irmandade de Santa Cecília (Lisboa, Igreja dos Mártires, Irmandade de Santa Cecília, 1.º Livro de admissões).

No convento dos Paulistas (a primeira referência a um «Noviço Fr Joze» aparece, no registo de despesas daquele convento, com data de Junho de 1801),¹⁰ veio a ocupar o lugar de organista,¹¹ sucedendo, provavelmente, a Frei Manuel de Santo Elias.¹² Estudou contraponto com João José Baldi, mestre do Seminário da Patriarcal,¹³ embora nunca tenha sido aluno daquela instituição, pelo que o seu nome não consta no registo de admissão de seminaristas.¹⁴ Em 1806, ao ser nomeado Mestre da Capela Real (sucendo a Luciano Xavier dos Santos), João José Baldi convidou para o cargo de organista da Capela da Bemposta, que desempenhava até aquela data, o seu discípulo.¹⁵ Este foi, entretanto, ordenado presbítero em 6 de Junho de 1809, conforme consta do *Livro de Matriculas* do Patriarcado de Lisboa:

P.^o Presbyteros

[...]

Fr. Joze de Santa Ritta

Fr. Joze de Jesus Maria Arcenio ambos Eremitas de S. Paulo pr.^o Eremita com Pat.^e do seu Rm.^o Prelado

¹⁰ P-Lant, *Fundos Eclesiásticos*, Convento do Santíssimo Sacramento dos Paulistas, Liv. 14, ff. 112.

¹¹ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310.

¹² Frei Manuel de Santo Elias, inscrito na irmandade de Santa Cecília em 25 de Setembro de 1767 e organista na Igreja do Convento dos Paulistas, a cuja ordem pertencia (cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, pp. 272-73), teria já cerca de cinquenta anos em 1800.

¹³ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310. Vieira refere ainda: «Possuo uma collecção de exercicios de contraponto e fuga que elle fez debaixo da direcção de Baldi, autographo muito curioso por nos mostrar como n'aquelle tempo se estudava a fundo a arte de compor» (ibidem, p. 317).

¹⁴ *Livro que ha de servir p.^o os ácentos das adimiçoins dos siminaristas deste Real Siminario* [...], 1765-1820, P-Ln Cod. 1515.

¹⁵ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310.

[...]

Na Capela p.^{ar} da minha residencia Conferi as ordens aos Sobreditos matriculados no dia 9. de Junho festa do Coração de Jesus d1809.

D. Fr. Custodio Bispo de S. Thome.¹⁶

1809^o 132V

Fr. Jozé de Santa Ritta

Fr. Jozé de Jesus Maria Arcebispo e ambos São
mitas de S. Paulo p.^o Vicaria com Pat.
do seu Prim. Pralado

Fr. Joaquim de Santa Maria Mator Religioso da
Ordem de S. Paulo da Cova dos Afogados com
Pat. Segue as ordens que se lhe conferiu no
re erido e tem e tem. Com o D. Fr. Custodio
Vie. Bispo de S. Thome, no dia 9 de Junho
festa do Coração de Jesus d1809.

Na Capela p.^{ar} da minha residencia conferi
as ordens aos Sobreditos matriculados no dia
9 de Junho festa do Coração de Jesus d1809.

D. Fr. Custodio Bispo de S. Thome.

Abend. Manuel de Alvala e Pastor do templo

Matriculados por despacho do Com. Escrivão Bispo
Patrão da Alvala e Vigario Capitulo da

Para Matriculados

Fr. Joaquim de Santa Margarida Religioso da
Ordem de S. Paulo com Pat. do seu Prim. Pralado

Fr. Luis de Santa Antonia Monge da Congre-
gação de S. Carlos do Mosteiro de S. Paulo da
Comunidade de S. Paulo com Pat. do seu
Prim. Pralado

Fr. Antonio

Figura 1.4. Assento da ordenação presbiteral de Frei José Marques e Silva em 6 de Junho de 1809 (Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Livro das matrículas de ordens gerais do Patriarcado de Lisboa 1806-1816, Liv. 508, f. 132v).

¹⁶ Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Livro das matrículas de ordens gerais do Patriarcado de Lisboa 1806-1816, Liv. 508, ff. 132r-132v (ver Figura 1.4). Frei José Marques e Silva recebeu a *prima tonsura* a 26 de Maio de 1809 (ibidem, f. 128) e as ordens de subdiácono e de diácono respectivamente a 27 de Maio e 4 Junho do mesmo ano (ibidem, f. 128v e f. 131v). Todas as entradas referem «Fr. Jozé de Santa Ritta», religioso da Ordem de S. Paulo Primeiro Eremita.

Segundo Ernesto Vieira, Frei José Marques e Silva terá sido proposto por Baldi para o lugar de organista da Capela Real no Rio de Janeiro, exercendo estas funções durante alguns anos, aproximadamente a partir de 1810.¹⁷ Esta deslocação ao Brasil é de difícil confirmação e parece pouco provável, tendo em conta o número de composições autógrafas datadas da segunda década de Oitocentos, muitas das quais escritas em Lisboa e/ou destinadas a igrejas desta cidade ou à Basílica de Maфра.¹⁸ A Tabela 1.1 refere as obras com datas compreendidas entre 1808 e 1819 (as obras cujos autógrafos não subsistem ou cujas datas de composição são apenas mencionadas em apógrafos estão assinaladas na coluna das observações).

Data	Título	Observações
1808	Salmo <i>Confitebor</i>	Datado apenas em apógrafo
1808	Salmo <i>Beati omnes</i>	Sem autógrafo Para a Capela da Bemposta
1808	<i>Benedictus</i>	Sem autógrafo
1808	Salmo <i>Credidi</i>	Sem autógrafo
1808	<i>Magnificat</i>	Sem autógrafo
1808	Responsórios de Domingo de Páscoa	
1808 ¹⁹	Salmo <i>Lauda Jerusalem</i>	Sem autógrafo Para a Capela da Bemposta
1809	<i>Benedictus</i>	Destinado à Igreja dos Mártires
1811	Salmo <i>Laudate pueri</i>	Escrito em Lisboa
1811	Moteto <i>Ecce enim</i>	
1812	Trezena de S. António	Escrito em Lisboa
1812	Hino <i>Te Deum</i>	Destinado à Basílica de Maфра Escrito em Lisboa

¹⁷ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310: «Cerca de 1810, foi ao Brasil, indigitado por Baldi, para ser organista na Capella Real do Rio de Janeiro; mas pouco tempo lá se demorou, regressando a Lisboa».

¹⁸ Particularmente relevantes neste contexto são os autógrafos do Salmo *Laudate pueri* (*P-Lf* 208/16) com a inscrição «Original [...] em Lx.^a Anno de 1811», do *Te Deum* em dó maior (*P-Mp* R Mms 13/2) com a inscrição «Original [...] em Lx.^a Anno de 1812», do *Responsório 4.º das Matinas de Natal* (*P-Rp* R Mms 13/6) com a inscrição «Em Lx.^a Anno de 1812», do Salmo *Miserere* (*P-Mp* R Mms 13/12) com a inscrição «Feito P.^a a Real Bazilica de Maфра [...] em Lx.^a Anno de 1813», dos *Responsórios de Domingo de Páscoa* (*P-Mp* R Mms 13/5) com a inscrição «Em Lx.^a Anno de 1813», do Moteto *Veni Assur* (*P-Mp* R Mms 13/4) com a inscrição «P.^a se cantar na Real Bazilica de Maфра. Na ocasião de Acção de Graças, pella Restauração destes Reinos e da Pás Geral. Original em Lx.^a [...] Anno de 1814», e do Salmo *Domine probasti me* (*P-Mp* R Mms 13/9) com a inscrição «Em Lx.^a Anno de 1815».

¹⁹ A datação desta obra é algo problemática. *P-La* 48-VI-9²⁵⁻³⁰ menciona «Bemposta 1809», enquanto o *P-EVc* Salmo 241 indica «Anno 1808». Por outro lado, uma versão da mesma obra, destinada a uma formação vocal distinta (S I, S II, S III, B, org I, org II), subsiste num autógrafo com a inscrição «Lx.^a 1820».

Data	Título	Observações
1812	Responsório 4.º das Matinas de Natal	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa
1813	Responsórios de Domingo de Páscoa	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa
1813	Salmo <i>In exitu Israel de Egypto</i>	Destinado à Basílica de Mafra Partes com data «Mafra, Abril 1813»
1813	Salmo <i>Memento Domine David</i>	Destinado à Basílica de Mafra Datado apenas em alógrafo: «Mafra Dezbrº 1813 / dia 20»
1813	Salmo <i>Miserere</i>	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa Partes com data «Mafra M.º 1813»
1814	Moteto <i>Veni Assur</i>	Destinado à Basílica de Mafra
1815	Missa	Datado apenas em alógrafo
1815	Responsórios de Nossa Senhora da Assunção	Escrito em Lisboa
1815	Salmo <i>Domine probasti me</i>	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa
1817	Salmo <i>Confitebor</i>	Destinado à Basílica de Mafra
1818	Versos de 4.º tom	Inscrição autógrafa: «Pertence a Manoel Inocencio Liberato dos S.ºs»
1819	Hino <i>Te Deum</i>	Destinado à Capela da Bemposta Datado apenas em alógrafo
1819	Missa	Escrito em Lisboa
1819	Responsórios de Nossa Senhora	

Tabela 1.1. Obras de Frei José Marques e Silva datadas de 1810 a 1819.

A análise desta tabela sugere uma actividade composicional relativamente constante, centrada em Lisboa. O único período não abrangido (praticamente apenas o ano de 1810) parece demasiado curto para permitir uma dupla travessia do Atlântico e uma permanência com actividade profissional (ainda que breve) no Rio de Janeiro.

Parece certo, de qualquer forma, que Frei José Marques e Silva se encontrava em Lisboa em 1816, ano em que é nomeado mestre da Capela Real da Bemposta, provavelmente na sequência da morte de João José Baldi.²⁰ Por

²⁰ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310. A documentação referente à tesouraria da Capela da Bemposta, subsistente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo não ultrapassa o ano de 1804

volta de 1819 habilitou-se ao lugar de professor no Seminário da Patriarcal, o qual obteve em 1820, na sequência de um longo processo que envolveu uma disputa com António José Soares.²¹ Com a morte de António Leal Moreira em 21 de Novembro de 1819, António José Soares, que, pouco tempo antes, tinha requerido o lugar de mestre de música no Seminário da Patriarcal, deixado vago pela morte de Baldi, ofereceu-se para exercer graciosa-mente as funções do seu antigo mestre.²² José Joaquim Barba de Menezes, inspector do Seminário, enviou em 30 de Novembro de 1819 o seguinte ofício a D. João VI no Rio de Janeiro:

Senhor. – Tendo apenas decorrido um mez que por ordem de V. Magestade informei um requerimento de Antonio José Soares, organista da Santa Igreja Patriarcal em que pedia o lugar de mestre de musica do Seminario da mesma Santa Igreja, vago pelo fallecimento de João José Baldi, mostrando na mesma informação ser denecessario o provimento d’aquelle lugar, em rezão dos mestres que então havia effectivos, reconhecendo ao mesmo tempo a sufficiencia do pretendente para bem o desempenhar, eis que repentinamente falleceu da vida presente no dia 21 do corrente o digno e chorado mestre Antonio Leal Moreira, deixando vago um lugar que difficoltosamente se poderá preencher, não só entre os mestres do Seminario mas entre os creados que ao serviço de V. Magestade professam a arte da musica, porque, sobre os profundos conhecimentos que n’ella tinha adquirido, ajuntava uma exacção de serviço tão pontual, em quarenta e quatro annos que exerceu o seu magisterio, uma probidade tão conspicua e um interesse tão cordeal pelo aproveitamento dos muitos discipulos que formou e formava para o serviço do seu Soberano e da Igreja, que farão eternamente saudosa a sua memoria n’este Seminario e muito digna de ser contemplada pela Regia Munificencia de V. Magestade, em beneficio da virtuosa esposa que o perdeu.²³

Pouco depois da data deste ofício terá Frei José Marques e Silva requerido também o lugar de mestre de música no Seminário, visto que, em 26 de Dezembro de 1819, o mesmo inspector escreveu de novo a D. João VI:

(quando João José Baldi era ainda organista), pelo que não é possível definir o momento da entrada em funções de Frei José Marques e Silva (*P-Lant*, Casa do Infantado, Registo das folhas de tesouraria da Capela Real do Paço da Bemposta, L.º 865).

²¹ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, pp. 310-14.

²² VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 328. Vieira refere que António José Soares se ofereceu para «exercer gratuitamente o lugar que seu mestre deixara vago no Seminario, e ao mesmo tempo requereu ser provido nesse lugar». No entanto, a correspondência do inspector José Joaquim Barba de Menezes (transcrita pelo próprio Vieira) indica que o requerimento tinha sido feito anteriormente.

²³ Citado por VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 110.

Senhor. – Depois que dirigi á Real presença de V. Magestade a participação official do fallecimento do Mestre de Musica do Real Seminario da Santa Igreja Patriarchal Antonio Leal Moreira propondo para entrar no seu logar ao seu digno discipulo Antonio José Soares, veio solicitar-me o Pretendente Fr. Jose de Santa Rita Marques para que pelo meu officio de Inspector dirigisse igualmente aos Pés do Throno o Requerimento incluso em que pede o mesmo logar ou o de João José Baldi fallecido há tres annos, e ainda até hoje não provido.

Se em razão do meu cargo e d'aquella Benigna Indulgencia com que V. Magestade se tem dignado sempre attender as minhas Representações, ou sobre exigencias do Seminario me pode ser permittido interpor o meu parecer a respeito da pretenção do Supplicante direi que sendo V. Magestade servido approvar a proposta de Antonio José Soares para o logar vago de Antonio Leal Moreira, vem ser superfluo o provimento do logar de João José Baldi:

1.^o porque o numero de dois mestres e um substituto effectivos para as lições de musica em geral e de um mestre para as de musica vocal é assaz sufficiente para o numero de Seminaristas que actualmente existe;

2.^o porque o numero de mestres de musica do Seminario nunca foi fixo, sempre dependeu do Real Arbitrio de V. Magestade e da maior ou menor precisão que d'elles havia;

3.^o porque o cofre da Igreja progressivamente empobrecido pela diminuição das suas rendas patrimoniaes não pode admittir superfluidades de despezas;

4.^o porque o Pretendente ainda que muito habil na sciencia de musica não acompanha a sua conducta moral com aquella gravidade, modestia e sisudeza que devem caracterisar o Mestre de um Seminario de que V. Magestade é o Immediato e Direito Senhor.²⁴

Existem referências ao carácter temperamental de Frei José Marques e Silva,²⁵ facto que poderia influenciar negativamente a apreciação da sua candidatura a mestre do Seminário da Patriarcal. Independentemente disso, o teor do officio do inspector sugere uma certa tendência para favorecer António José Soares.²⁶ A resposta emanada do Rio de Janeiro apontou para a realização de um concurso para atribuição do lugar, como se depreende do officio do inspector Barba de Menezes, datado de 1 de Junho de 1820:²⁷

²⁴ Citado por VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 310. A data indicada por Vieira (26 de Dezembro de 1816) deve-se certamente a um erro. O officio foi escrito obviamente em 1819.

²⁵ Ernesto Vieira refere a este respeito: «[...] sei que tinha um carácter desenvolto, irascível e dado à maledicência. Ainda ouvi contar a musicos antigos alguns ditos d'elle que não posso reproduzir. [...] Mas é também certo que no fundo possuia aquella sensibilidade generosa que é frequente nos artistas de coração; [...]» (VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 311); «Ouvi dizer a musicos antigos que Xavier Migone levou muito cachação e pontapé de frei José Marques, o qual lhe adoçava estas durezas premiando-o em seguida com livros de estudo e dedicando-lhe muitas horas de solicito ensino.» (Ibidem, p. 315).

²⁶ Esta é também a opinião de Ernesto Vieira (cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, pp. 310 e ss. e p. 329).

²⁷ Cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 311.

Passando ao importante assumpto do concurso dos Pretendentes ao logar vago do mestre Antonio Leal Moreira, fico dispondo as cousas para se proceder com a legalidade, prudencia e imparcialidade que S. Magestade determina.²⁸

O concurso para a disputa do lugar ocorreu em 5 de Junho do mesmo ano, sendo o júri composto por Eleutério Franco Leal, Giuseppe Toti e Francisco Maria Angelelli.²⁹ As provas (assim como, aparentemente, outros documentos) foram remetidas ao cônego Venceslau de Lima, encarregado dos assuntos do Seminário da Patriarcal no Rio de Janeiro, acompanhadas de um extenso officio do inspector Barba de Menezes, propondo agora a contratação de ambos os candidatos:

Ill.^{mo} Sr. – Pelas simples e precisas expressões do Officio junto, que, por mão de V. S.^a tenho a honra de dirigir á Real presença de S. Magestade, verá V. S.^a que na execução d'esta diligencia eu a nada mais me comprometti do que ao litteral desempenho das ordens de S. Magestade, mas parecendo-me da obrigação do meu cargo referir a V. S.^a por via confidencial algumas circumstancias, que podem muito influir na decisão d'este negocio permitta me V. S.^a que com a candura e ingenuidade que me caracterisam eu aqui exponha o que sobre esta materia tem occorrido.

Quando falleceu o mestre João José Baldi, ficaram em effectivo exercicio Antonio Leal Moreira e Euletherio Franco Leal, o primeiro muito valetudinário pela sua habitual molestia de gota, o segundo também assaz achacado por ataques de retenção de urina, que padece; mas auxiliando-se mutuamente um ao outro do modo possivel, assim foi continuando sem deterimento do serviço do Seminário até ao fallecimento de Antonio Leal Moreira.

N'este momento achando-se o Eleutherio com um insulto da sua molestia e somente em exercicio o mestre Francisco Maria Angelelli, que apenas limita o seu magistério ás lições d'aquelles discipulos em quem acha disposição para cantar, sem para isso ter dias determinados, veio tirar-me da perplexidade em que me via o offerecimento de Antonio José Soares, o qual como filho da casa em que andou sempre provida esta linha sucessiva dos Mestres, como discipulo e discipulo muito amado do Mestre Leal; e como occupado sem interrupção no serviço da Igreja se offereceu gratuitamente para suprir as faltas do Leal fallecido e do Eleutherio doente, enquanto S. Magestade não defferisse a proposta que á sua real presença eu logo dirigi.

Pela acceitação temporaria que fiz d'este offerecimento, tão longe estive de entender que excedia os limites da jurisdicção do meu cargo que ainda me pareceu um serviço que a S. Magestade fazia porque seguindo n'isto a pratica do meu antecessor, que encarregou tambem interinamente do exercicio de Mestre de

²⁸ Citado por VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 311.

²⁹ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 311.

primeiras letras a Luiz José Calixto, do de grammatica latina a Manoel Francisco d'Oliveira e do de Vice Reitor ao beneficiado José Zacharias Barbosa, em cujos cargos se acham todos confirmados hoje por S. Magestade, evitei o gravissimo prejuizo que haviam de padecer os Seminaristas, principalmente os que já se applicavam ao acompanhamento e composição pela falta de mestres em que o Seminario absolutamente ficava; e tanto não foram frustradas as minhas ideias, que pelo assiduo e zeloso exercicio que o Soares tem feito nas lições dos Seminaristas, teem estes conseguido um notavel adiantamento no tocar e acompanhar, e, principalmente um que se applica ao contraponto para cujas lições tira elle Soares do seu descanso horas separadas afim de não privar as lições dos outros Seminaristas do muito tempo que se consagra ás lições de contraponto; e fallando de uma materia em que V. S.^a tem tanto conhecimento de causa, offereço como prova mais convincente do que tenho dito o curso das lições de contraponto que elle tem dado ao discipulo Bertozzi, das quaes vão separadas as que este havia dado a Mestre Leal afim de se conhecer se ellas teem ou não o necessario fundamento de sciencia e se elle segue ou não o systema e doutrina do Mestre fallecido.

E como S. Magestade parece ter approvado tacitamente este meu arbitrio por não ter mandado suspender, nas suas regias determinações o exercicio interino em que Soares tem estado, elle fica ainda dando aos Seminaristas o proveito das suas lições, até que sobre este assumpto baixem definitivamente as suas regias ordens esperando eu da sua indefectivel justiça e dos bons officios que de V. S.^a imploro, que este trabalho lhe sirva de materia para merecer a Real contemplação do mesmo Senhor.

Em quanto ao requerimento de frei José de Santa Rita Marques, eu já tive a honra de dirigir á Real presença de S. Magestade o mesmo que V. S.^a me remetteo, ou outro identico acompanhado de uma Representação minha em que, abonando por uma parte a capacidade do supplicante pelo que tocava á sciencia da musica, contrariava por outra a pretenção pela irregularidade da conducta moral.

Moveo-me a fallar com esta franqueza a S. Magestade, a obrigação sagrada que tenho de nada occultar ao meu Soberano que possa comprometter para o futuro os deveres do meu cargo e da minha consciencia; e posto que estes defeitos moraes sejam susceptiveis de emenda, eu nunca quereria ficar responsavel a S. Magestade das suas consequencias.

Em summa Ill.^{mo} Sr., não é sobre um motivo esteril de cantochão tirado á sorte e sobre o qual os dois oppoentes corresponderam em casas separadas as duas fugas que fizeram, o principal fundamento do concurso dando-se-lhes depois alguma indulgencia para corrigir aquelles defeitos que foram filhos do apertado e rigoroso acto do concurso; não é sobre este esteril motivo, torno a dizer, que elles se propoem mostrar a S. Magestade as qualidades que os habilitam para o logar a que aspiram.

Eles remetem por mão de V. S.^a á Augusta presença de S. Magestade diversas peças de musica de sua composição livre, pelas quaes se persuadem ser julgados ambos merecedores da Real Contemplação afim de entrar cada um d'elles nos dois logares de Mestres que se acham vagos: o de João José Baldi e o de Antonio

Leal Moreira, graça esta que, julgando-a S. Magestade compatível com o estado do cofre da Igreja poderia vir a ser útil ao Seminário, porque passando o estímulo dos dois Mestres Competidores para os discípulos que cada um a si tomasse, todo o adiantamento dos Seminaristas viria recahir em benefício de S. Magestade e da Igreja, lembrando comtudo a V. S.^a para o fazer presente a S. Magestade que, segundo a pratica antiga, devem ficar esperando os logares de organistas que cada um tem, quando S. Magestade conferir a algum d'elles ou ambos o logar de Mestre do Seminário, por me parecerem incompatíveis em um mesmo individuo dois empregos de simultaneas obrigações.³⁰

Embora até recentemente nunca localizadas, as fugas «sobre um motivo esteril de cantochão» a que o inspector Barba de Menezes fez referência e que constituíram a prova do concurso, são seguramente as que actualmente subsistem nos manuscritos *P-Ln FCR 185//5* e *P-Ln FCR 205//11*. Estas fontes incluem, respectivamente, uma fuga de Frei José Marques e Silva (autógrafo) e uma fuga de António José Soares (alógrafo com a inscrição autógrafa «Copia do meu Original Ant.^o Joze Soares»), ambas construídas sobre o mesmo motivo e ostentando as assinaturas de Eleutério Franco Leal e de Giuseppe Toti.³¹ A diferença de qualidade entre as duas obras³² explica o teor do officio, o qual, só por si, leva a crer que a prova de Frei José Marques e Silva tenha tido uma apreciação mais favorável do que a de António José Soares, e que o inspector tenha tentado proteger este último, insistindo na provisão de dois logares.³³

³⁰ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, pp. 312-13.

³¹ Até à recente reorganização do Fundo do Conde de Redondo na Área de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa, estes dois manuscritos estavam catalogados sob a mesma cota (*P-Ln FCR 198//5*), o que leva a crer que tenham sido conservados pelo próprio Frei José Marques e Silva e por ele levados em 1834 para a Quinta do Bom Jardim.

³² A prova de Frei José Marques e Silva revela um sólido domínio do estilo fugado (com as entradas sucessivas rigorosamente acompanhadas por um contratema fixo, do qual algumas células melódicas são usadas nos episódios), embora a parte final, onde se vislumbra a intenção de um *stretto*, seja, talvez pela falta de tempo resultante da duração da prova, desproporcionalmente curta em relação à totalidade da peça. Por outro lado, a fuga de António José Soares é uma obra muito mais inconsistente (não existe contratema fixo e o tema não volta a surgir após a exposição), apresentando erros básicos de contraponto, como um acorde na segunda inversão causado pela primeira entrada do tenor. As duas peças são analisadas em mais profundidade no capítulo 2.

³³ Esta é já a leitura de Ernesto VIEIRA (*Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 313) que, apesar disso, não tinha tido acesso aos manuscritos das fugas: «as provas escriptas pelos concorrentes [...] por grande desgraça não me vieram parar ás mãos como veiu [sic] o registro da correspondencia do inspector» (*Ibidem*, pp. 311-12).

Eleutério Franco Leal *Cópia do meu Original* *Ant. José Soa*
Giuseppe Toti

FCR

Eleutério Franco Leal *Original de José de S. Ant. Soares* *Ant. José Soa*
Giuseppe Toti

FCR 199/15 FCR. MS. 198.5
 H 12910:8

Figuras 1.5 e 1.6. Provas do concurso para o lugar de Mestre do Seminário da Patriarcal, realizado a 6 de Junho de 1820, de Frei José Marques e Silva (*P-Ln FCR 185//5*) e de António José Soares (*P-Ln FCR 205//11*), ambas com as assinaturas dos membros do júri, Eleutério Franco Leal e Giuseppe Toti.

Ambos os candidatos foram nomeados em 6 de Outubro de 1820, o que deu origem a mais uma carta do inspector Barba de Menezes:

Com data de 6 d'Outubro passado recebi a carta de V. S.^a que acompanhava o Officio de participação, que V. S.^a me dirigio em nome de El-Rei nosso senhor sobre o despacho dos dois mestres de musica Antonio José Soares e Fr. José de Santa Rita Marques.

Estimei sobremaneira que S. Magestade achasse ambos dignos da sua real aprovação, sendo isso para mim um honroso e authentico testemunho do acerto com que executei litteralmente as suas regias determinações no acto do concurso pois que d'elle dependeu o conhecimento de causa com que o mesmo senhor se dignou resolver este negocio.³⁴

Quanto aos cargos de organista que os dois recém-nomeados professores ocupavam, o despacho real apontava apenas a necessidade de substituir António José Soares no cargo de organista da Capela Real (tendo Frei José Marques e Silva aparentemente conservado as suas funções na Capela da Bemposta³⁵) conforme indica o aviso de nomeação assinado por D. Carlos da Cunha, cardeal-patriarca de Lisboa, em 27 de Dezembro de 1820:

Havendo sido Servido El Rei, Meu Senhor, como se dignou fazer-me intimar, Nomear a Antonio Joze Soares, e a Fr. Joze de Santa Rita Marques, Mestres do Seminario da Muzica da Santa Igreja Patriarchal, percebendo cada hum delles o ordenado annual de quatro centos mil r.^s, e determinar que Manoel Inocencio Liberato seja admittido para o Lugar de Organista, que em virtude da sobredita Nomeação de Antonio Joze Soares, fica vago, com o vencim.^{to} do ordenado annual de duzentos mil r.^s; o participo a VV. Ex.^{as}, para que nesta conformidade passem as ordens necessarias à execução da dita Regia Disposição desde o primeiro do proximo Janeiro dando-se tambem ao dito novo Organista as Vestiarias do estillo.³⁶

³⁴ Citado por VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 314.

³⁵ Cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 314. Frei José Marques e Silva tinha entretanto ascendido à posição de Mestre de Capela na Bemposta (possivelmente logo após morte de João José Baldi em 1816), conforme se depreende da inscrição autógrafa na folha de rosto da Trezena de Santo António: «Trezena de St.^o Antonio de Lisboa / Muzica Concertada de 4 Vozes, e Orgão. / Da Composição de F.^o Joze Marques e S.^a. / M.^o de Capella da Bemposta. / em Lx.^a no Anno de 1824» (*P-Ln FCR 198/181*).

³⁶ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 62, Mç. 8-9.

Emm. P. m. S. m.
Cx. e P. m. S. m.


 Casando sido servido. Elly, Meu Senhor,
 como se dignou fazer-me intomas, Nomear
 a Antonio Jose Soares, e a Fr. Jose de Santa
 Rita Marques, Mestres do Seminario da
 Musica da Santa Igreja Patriarcal, per-
 cebendo cada hum d'elles o ordenado annual
 de quatro centos mil r\$, e determinar
 que Manoel Innocencio Liberato seja ad-
 mittido para o Lugar de Organista, que em
 virtude da referida Nomeação de Antonio
 Jose Soares, fica vago, com o vencim^{to} do
 ordenado annual de duzentos mil r\$, e par-
 ticipo V. M. Ex.^{ca}, para que nesta confiden-
 çade passeis as ordens necessarias a execu-
 ção da dita Regia Disposição desde o
 principio do proximo Janeiro, dando-se tam-
 bem as dita novo Organista as Vextorias
 do estello.
 P. m. guarde V. M. Ex.^{ca} Total 200
 de Dezembro de 1820.

C. Cav. Patriarcha

Emm. P. m. S. m. Principay,
 Representado da Congregação Ca-
 mesaria.

Figura 1.7. Aviso de nomeação de Frei José Marques e Silva e de Antônio José Soares como Mestres do Seminário da Patriarcal em 27 de Dezembro de 1820 (P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 62, Mç. 8-9).

Frei José Marques e Silva iniciou assim uma importante carreira de professor, formando alunos como Joaquim Casimiro Júnior, Manuel Inocêncio Liberato dos Santos ou Xavier Migone,³⁷ e assumiu-se como um dos mais notáveis mestres do Seminário da Patriarcal durante o primeiro terço do século XIX.³⁸ Paralelamente, continuou a ter uma intensa actividade enquanto compositor, dedicando-se sobretudo à música coral sacra, embora tendo escrito também várias obras para órgão, piano, uma sinfonia para orquestra e algumas modinhas.³⁹ A percentagem mais vasta da sua produção destina-se a coro (em diversas formações) com acompanhamento de órgão, frequentemente *obbligato*.

O regresso do Brasil da Família Real em Julho de 1821, já anunciado num Ofício da Corte emanado do Rio de Janeiro e datado de 28 de Fevereiro daquele ano,⁴⁰ terá tido alguma influência na actividade de Frei José Marques e Silva, que imediatamente escreveu para a Capela da Bemposta um *Te Deum* comemorativo da ocasião.⁴¹ O facto de Marcos Portugal (de longe, o mais prestigiado compositor português da época) ter permanecido no Rio de Janeiro após a partida da Família Real,⁴² permitiu dar maior relevo aos músicos residentes em Lisboa, no que diz respeito à satisfação de encomendas oficiais de música.

Além de algumas obras expressamente destinadas à Capela da Bemposta e datadas dos anos subsequentes a 1821, uma das quais, pelo menos, feita por ordem de D. João VI,⁴³ subsistem, de Frei José Marques e Silva, um

³⁷ Cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 315.

³⁸ Ver também o excerto da biografia de Joaquim Casimiro Júnior referido no Capítulo 2.

³⁹ Cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, pp. 315-17. Uma *Marcha funebre e pathetica para piano forte* [...] e uma *Sinfonia para forte piano* foram publicadas respectivamente em 1816 e em 1830. Ver Maria João Durães ALBUQUERQUE, *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 339. A modinha «São tão cruéis os meus males» (*P-Ln* MM 1291) foi recentemente publicada em Manuel MORAIS (ed.), *Modinhas, lunduns e cançonetas, com acompanhamento de viola e guitarra inglesa*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, pp. 175-77.

⁴⁰ *P-Lant*, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 62, Mç. 8-9. Um exemplar impresso deste ofício, que incluía também uma cópia do Decreto Real de 24 de Fevereiro de 1821, no qual D. João VI aprova «a Constituição, que alli [em Lisboa] se está fazendo», foi remetido à Congregação Camarária em 28 de Abril de 1821.

⁴¹ *P-Ln* FCR 198/85. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição na folha de rosto: «Te Deum Laudamus. / a 4. Vozes e Órgão. / e Alternado Com o Coro. / Composto p.^a Se Cantar na Real Capella da Bemposta / pella feliz xegada de S. Magestade o S.^o D. João 6.^o / Original de F.^o Joze Marques e S.^a / Lx.^a no Anno de 1821».

⁴² Cf. Jean-Paul SARRAUTE, *Marcos Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 157 e ss.

⁴³ Trata-se da Novena de Nossa Senhora da Conceição, cujo autógrafo (*P-Ln* FCR 198//41) exhibe na folha de rosto a inscrição seguinte: «Por Ordem de Sua Magestade o S.^o D. João 6.^o / Partitura. /

motete sobre um tema dado pelo monarca,⁴⁴ assim como um Hino com variações, dedicado ao Rei.⁴⁵ No entanto, a obra mais importante neste contexto parece ser a Missa escrita em 1825 para a Basílica de Mafra e cujo autógrafo ostenta na folha de rosto a seguinte inscrição: «Por Ordem expreça de Sua Magestade Imperial / e Real, o Senhor Dom João 6º / Missa / Concertada de Tenores e Baxos, Córos Obrigados, / e 5 Orgãos. / Composta p.^a a Real Bazílica de Máfra / Por Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Marques / Religioso da Ordem de S. Paulo, da Congre= / gação da Serra d'Ossa / Lx.^a no Anno de 1825».⁴⁶ Aparentemente, o autor teria grande apreço por esta obra e pelas circunstâncias em que terá sido encomendada, concebida e executada, a ponto de ter adicionado na folha de rosto da partitura (provavelmente após a morte de D. João VI) a seguinte nota, que dá a entender a existência de uma certa admiração por parte do monarca:

O Autor desta Missa Declára D'êsta Maneira q o Snr. D. João, 6º de felis Recordação lhe Recomendara logo q ella se Cantou a 1ª Vez; q este Original, e as Cópias guardasse o mesmo Autor na Sua Mão athé o mesmo Snr, lhas pedir ou por Ordem expreça, digo de Regis Avizo, do Mesmo Augusto Senhor D, João 6º de feliz Memoria; [...] atesta igualm.^{te} o mesmo Autor, q em Consequencia das Reais Ordens vocaes participadas ao mesmo Autor, El Rey Nosso Senhor, o S.^r D. João 6º, de feliz Recordacao, he que fielmente tem conservado em Seu pôder, esta Missa a qual, Jura, In Verbo Sacerdotis, o mesmo Autor que nunca ninguem a copiou, senão Joaq.^m Casimiro, Cuja Cópia foi a 1ª q Servio a 1ª vez q a dita Missa se cantou na R. Bazílica de Mafra, em 4 de Outubro de 1825.⁴⁷

Muzica, da Novena de N. Snr.^a da Conceição. / Feita P.^a a R. Capella da Bemposta, por / Fr. Joze Marques e S.^a / No Anno de 1824».

⁴⁴ *P-Ln* FCR 198//37, partitura autógrafa com a seguinte inscrição: «Hec dies quam fecit D.^{num} / a 4 Vozes, e com todo o Instrumental, / Feito, sobre hum Thema, dado por Sua Magestade, O S.^r D. João 6º, ao autor, no dia 5.^a fr.^a S.^{ta} de tarde no Anno de 1824; / e foi feita êsta Muzica no dia de 6ª feira / da Paixão, de manham, do mesmo Anno, / a qual Muzica se fêz em 4 horas, e hu quarto / e he da Composição de F.^r Joze Marques e S.^a, 7 Mestre de Capella, da R. Capella da Bemposta. / Em Lisboa, anno de 1824.» (sublinhados do original). Ernesto Vieira refere também este manuscrito: «um curioso motete improvisado por frei José Marques sobre um thema dado por D. João VI (VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), pp. 316-17). Esta obra subsiste também num alógrafo (embora com a parte de órgão autógrafa) em *P-La* 48-VI-4¹³⁵⁻¹⁵⁹.

⁴⁵ *P-La* 48-VI-4⁴⁸⁻⁶⁵.

⁴⁶ *P-Ln* FCR 198//26. Esta obra, destinada a quatro grupos de solistas, coro e cinco órgãos, conserva-se num manuscrito autógrafa de grandes dimensões, cuidadosamente encadernado.

⁴⁷ *P-Ln* FCR 198//26. Uma outra nota (também autógrafa e, aparentemente, anterior) acrescenta: «Declara o Autor desta Missa, q principiou a deleniála no 1º de Julho do Anno Suprad.^{to} [1825] e q no dia 10 do Mez de Agosto, ficou escripta Conforme se vê neste Original».

Apesar do teor desta nota e do número de encomendas régias, não é possível saber com segurança qual o grau de consideração em que D. João VI teria o compositor, apesar de o Rei ser, aparentemente, muito apreciador do estilo italianizante cultivado por Marcos Portugal, Frei José Marques e Silva e outros músicos portugueses seus contemporâneos.⁴⁸ De qualquer forma, Frei José Marques e Silva manteve, mesmo após a morte de D. João VI em 1826, uma actividade intensa enquanto compositor, satisfazendo numerosas encomendas e continuando a exercer as suas funções na Capela da Bemposta e no Seminário da Patriarcal.⁴⁹ Ainda em 1826, o seu vencimento como mestre de música do Seminário foi aumentado para quinhentos mil réis anuais, conforme se depreende do aviso assinado por D. Frei Patrício da Silva, Cardeal Patriarca de Lisboa, em 19 de Agosto de 1826:

Sua Alteza a Serenissima Senhora Infanta Dona Izabel Maria, Regente destes Reinos foi servida [...] differindo as súplicas de João da Costa Cordeiro e do Mestre da Muzica Eleuterio Franco Leal [...] apozentar o segundo com duas terças partes do ordenado de seis centos mil reis que annualmente tem, repartindo a outra terça parte em porçoens iguaes pelos dous Mestres de Muzica Antonio Jozé Soares, e Fr. Jozé de S.ta Ritta Marques para ficar percebendo cada hum quinhentos mil reis de Ordenado annual com expressa obrigação de darem ambos simultaneamente todos os dias liçoens aos Seminaristas e de tarde por turno alternado aos alumnos que frequentarem de tarde as Aullas de Muzica do Seminario ficando com tudo sujeitos as novo regulamento mandado declarar em sette de Junho de 1825.⁵⁰

Em 1832, por ocasião das epidemias (nomeadamente o *cholera morbus*) que assolaram cidade de Lisboa naquela época,⁵¹ a Irmandade de S. Roque

⁴⁸ Cf. SARRAUTE, *Marcos Portugal* (v. n. 42), p. 159.

⁴⁹ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 314.

⁵⁰ *P-Lant*, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10. O fundo da Patriarcal de Lisboa, actualmente dividido entre o Arquivo Nacional da Torre do Tombo e o Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, encontra-se por tratar na sua generalidade, o que dificulta sobremaneira a investigação. No entanto, é possível comprovar que o pagamento mensal a Frei José Marques e Silva, pelas suas funções de Mestre de Música do Seminário, era de 41\$666 em Dezembro de 1826 (cf. *P-Lant*, Patriarcal, Contos e Cofre, Mç. 175), o que corresponde a um duodécimo do ordenado anual de 500\$000.

⁵¹ «A cholera-morbus invadiu pela primeira vez Portugal em 1832, durante o cêrco do Porto: foi transportada da Belgica por um contingente de tropa; em breve porém se generalisou por toda a cidade e entre os sitiantes, que a diffundiram por quasi todo o reino, e a divisão do duque da Terceira transportou-a para o Algarve.» (*O Instituto – Jornal scientifico e litterario*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1865, vol. II, p. 235; «Extrahido da – Policia Hygienica do Sr. Dr. Macedo Pinto», *Ibidem*, p. 213).

promoveu a celebração de uma Novena de São Roque, cuja música foi escrita por Frei José Marques e Silva. No mesmo ano, em 15 de Agosto, o compositor é admitido na Irmandade de São Roque, como consta do *Livro de assento de irmãos* (ver Figura 1.9):

Aos 15 dias do mez de *Agosto* do anno de 1832 se assentou por Irmão desta Irmandade do Bemaventurado São Roque da sua Casa Professa da Companhia de JESUS destas Cidades de Lisboa, ordenada pelos Irmãos que servirão no anno de 1609. o R.^{mo} P.^e Fr. Joze Marques da Silva da ordem de S. Paulo, P.^o Eremita moradores [sic] em o Seu Conv.^{to} nesta Corte e pagou de entrada 2\$400 e prometerão [sic] guardar o q̃ se ordena pelo nosso Compromisso, e mais Decretos, e ordens, e louvaveis costumes desta antiga Irmandade; e procurar sempre seus augmentos com os auxilios do glorioso Santo, de que fiz este termo, que assinou Secretario da dita Irmandade. Lisboa Occidental 15 de Agosto de 1832.⁵²

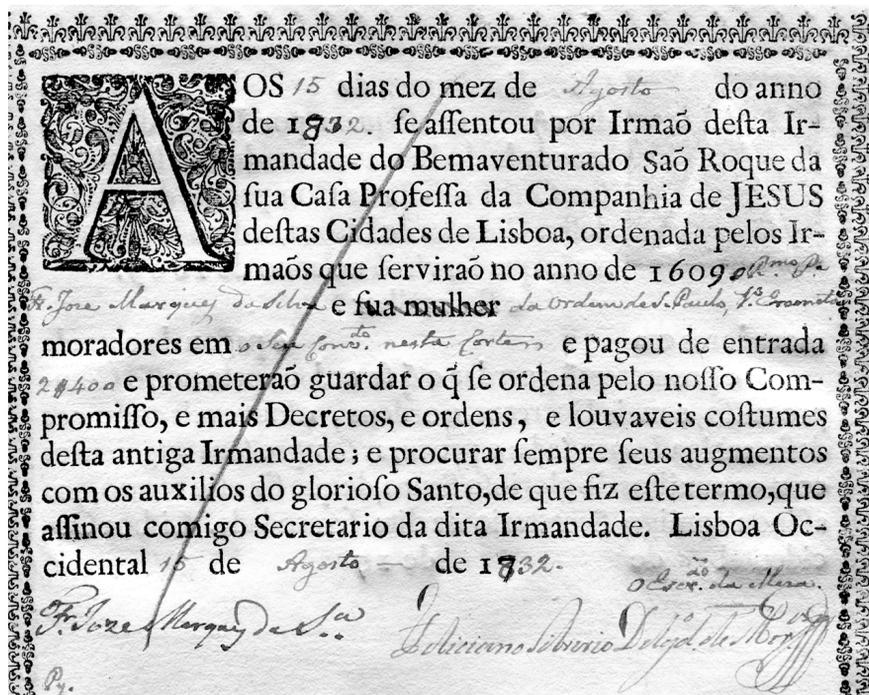


Figura 1.9. Assento de entrada de Frei José Marques e Silva na Irmandade de São Roque (P-AH/IMSRL, Livro de assento de irmãos, f. 104).

⁵² P-AH/IMSRL, *Livro de assento de irmãos*, f. 104 (itálicos correspondendo às inserções manuscritas no formulário impresso; sublinhado do original).

O cuidado posto na cópia da parte vocal⁵³ indicia o valor então dado à composição e ao evento. A empatia do compositor com a Irmandade (ou, pelo menos, com a celebração em causa) parece transparecer do facto de não ter cobrado honorários pelo trabalho, sendo apenas gratificado com a quantia de 4\$800 (quatro mil e oitocentos réis).⁵⁴

Um acontecimento que terá tido uma influência decisiva — e negativa — na carreira de Frei José Marques e Silva foi a nomeação de Joaquim Cordeiro Galão para o lugar de Inspector do Seminário, em 25 de Março de 1831.⁵⁵ Poucos meses depois, Frei José Marques e Silva, motivado por um eventual comentário depreciativo do novo inspector em relação às suas capacidades de músico, decide escrever uma fuga sobre um tema já utilizado pelo próprio Joaquim Cordeiro Galão, pedindo posteriormente pareceres comparativos a Giuseppe Toti, António José Soares, João Domingos Bomtempo e Eleutério Franco Leal, com o intuito evidente de comprovar a sua superioridade. O episódio é referido pelo próprio Frei José Marques e Silva na partitura autógrafa dessa composição:

[...] porque constou a Fr. Joze Marques e S.^a, q o ditto Ill.^{mo} S.^r [Galão], intentou denegrir o crédito do d.^{to} P.^e [Fr. José Marques e Silva] Relativamente à profição da Muzica q exérce. Razão porq o ditto P.^e fez a diligencia por Obter A ditta Fuga q vai escripta neste papel, para o fim de compor outra Seguindo a Mesma Propósta d'esta Com a diferença de-lhe juntar hum 2.^o motivo, q he justam^{te} a Fuga, q está Unida com este papel; asim Como juntam^{te} com éstas duas fugas estão igualm^{te} juntos, os pareceres q à cerca das dittas duas Fugas,

⁵³ *P-Lscm* MMs XIX 001. Não foi possível localizar o autógrafa desta obra, que sobrevive apenas nesta cópia estampilhada da parte vocal e num caderno (copiado) com o acompanhamento de órgão (*P-Lscm* MMs XIX 008). Uma cópia incompleta da parte vocal (contendo apenas o Invitatório) subsiste com a cota *P-Lscm* MMs XIX 009.

⁵⁴ «A Fr Joze Marques, de Gratif.^{ão} p.^r compôr a Nov.^a// 4\$800» (*P-AH/IMSRL*, L.^o 16 [de] R[receitas e] D[despesas] 1833[-1860], f. 2). Este valor contrasta com as restantes despesas tidas com o evento, nomeadamente a cópia da parte vocal e do acompanhamento de órgão: «Estampilhar a Nov.^a em 25 folhas de papel a 25 r^o// 13\$500 [...] De pôr em limpo o acompanham.^{to} da Nov.^a// 2\$400» (Ibidem).

⁵⁵ Cf. *P-Lant*, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10. A decisão de nomear Joaquim Cordeiro Galão para o cargo de inspector do Seminário foi comunicada ao Cardeal Patriarca de Lisboa por despacho assinado pelo ministro da justiça, João Vasconcelos Barbosa de Magalhães, datado de 11 de Março de 1831: «El Rey Nosso Senhor Attendendo aos merecimentos que concorrem na pessôa de Joaquim Cordeiro Galão, Thezoureiro Mor da Insigne e Real Collegiada de Villa Viçoza Há por bem nomealo Inspector do Real Seminario Patriarcal da Muzica para exercitar este emprego na mesma forma que o occupára o Conego Manuel Venceslau de Souza O que Sua Magestade Manda participar a V Em.^a, para que assim o fique entendendo, e faça executar com os Despachos necessários» (Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Avisos régios, 1831).

Derão por escripto, os Senhores J.^e Toti; Ant.^o J.^e Soares; J. D. Bomtempo e mesmo a Carta onroza do S.^t Eleuterio Franco Leal, Cujos Senhores forão consultados p.^a fazerem o favor de darem os seus pareceres.⁵⁶

A sua fuga autógrafa está datada de Setembro de 1831, o que dá a entender que a desavença com Joaquim Cordeiro Galão se tenha dado pouco depois de este ocupar o lugar de inspector do Seminário da Patriarcal. Apesar de nenhum dos pareceres mencionados ter chegado até hoje, é evidente que o compositor jamais os juntaria às fugas se não fossem favoráveis ao seu trabalho. A fonte *P-Ln 146//8* provém do espólio de Ernesto Vieira,⁵⁷ que refere ter «este curioso processo no proprio autographo»,⁵⁸ não sendo, no entanto, possível saber se teve acesso aos referidos pareceres, ou se terá simplesmente deduzido que seriam positivos. Segundo Ernesto Vieira, Frei José Marques e Silva «enviou tudo [as duas fugas e os respectivos pareceres] ao conego de Villa Viçosa [Galão]; este devia ter ficado estupefacto com a lição, mas decerto não a aproveitou porque já não estava em idade de aprender».⁵⁹ Tenha Joaquim Cordeiro Galão recebido directamente as fugas e os pareceres, ou tenha tomado conhecimento do sucedido por outra via, poderá este episódio estar na origem de uma informação sua, que levou à decisão régia de aposentar prematuramente Frei José Marques e Silva por motivos de saúde. Esta decisão foi comunicada num aviso assinado por Luís Paula de Castro do Rio de Mendonça, Ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça de D. Miguel I, datado de 8 de Março de 1832:

El Rei Nosso Senhor, Tendo-se Conformado com a proposta do Inspector do Real Seminario Patriarcal da Musica, Joaquim Cordeiro Gallão; Hé servido Ordenar o seguinte [...] no 1º de Fevereiro do presente anno; e desta mesma data em diante fique percebendo metade do dito Ordenado [quinhentos mil

⁵⁶ *P-Ln 146//8*. Sob esta cota encontram-se, além do autógrafo, uma cópia da mesma fuga, e uma cópia da fuga original do Padre Joaquim Cordeiro Galão. No entanto, não lhes estão apensos os pareceres referidos por Frei José Marques e Silva.

⁵⁷ Além dos manuscritos referidos na nota anterior, a fonte *P-Ln 146//8* inclui uma folha de rosto com a seguinte inscrição manuscrita na caligrafia de Ernesto Vieira: «De Ernesto Vieira / 2616-1317 / Fuga de uma missa / do P.^e Cordeiro Galão / e outra sobre o mesmo thema / por / Fr. José Marques e Silva / (cópia e original)»

⁵⁸ VIEIRA, *Dicionario* (v. n. 1), vol. 1, p. 445.

⁵⁹ VIEIRA, *Dicionario* (v. n. 1), vol. 1, p. 445.

reis anuais] o Mestre da Muzica, Frei José de Santa Rita Marques, que em razão de suas molestias foi aposentado.⁶⁰

Independentemente de alguma debilidade do estado de saúde do compositor, a aposentação aos cinquenta anos de idade não parece advir de um pedido da sua parte, mas aparenta contrariar a sua vontade e até mesmo surpreendê-lo, como sugere o teor de um requerimento seu dirigido à Câmara Eclesiástica e despachado em 22 de Maio de 1832:

Diz Fr. Jozé de S.^{ta} Ritta Marques q.~ elle supp.^{te} sabe estar apozentado por Ordem de Sua Magestade, por cujo motivo perciza q.~ que Vossas Ex.^{as} lhe mandem passar a Copia do Seu Avizo, e Como se não possa passar sem despacho de V.^{as} Ex.^{cas}, Pede a V. Ex.^{as} hajão por bem de lhe mandar passar a dita Copia ou de qualquer modo que faça fé [...] ⁶¹

A instauração definitiva do Liberalismo em 1834, com a subsequente extinção das ordens religiosas e apreensão dos seus edifícios e bens, trouxe grande inquietação a todos quantos estavam ligados à música na igreja. A eliminação das principais entidades responsáveis pela música religiosa colocava os músicos de igreja, que delas dependiam, numa situação preocupante.⁶² Com a extinção da Capela da Bemposta e do Seminário da Patriarcal, Frei José Marques e Silva viu-se privado das suas principais fontes de sustento.⁶³ Durante o período instável que se seguiu ao encerramento do Seminário da Patriarcal e de outras instituições, vários músicos dirigiram requerimentos à Rainha solicitando a não suspensão dos seus ordenados.⁶⁴ Este recurso, no entanto, estava vedado a Frei José Marques e Silva,

⁶⁰ *P-Lant*, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10.

⁶¹ *P-Lant*, Patriarcal, Administração geral, Cx. 47, Mç. 48.

⁶² Situação semelhante tinha sucedido décadas antes em França na sequência quase imediata da tomada da Bastilha, atingindo de forma especial os organistas que, em vários casos, para além de perderem os seus empregos, se viam afastados dos seus instrumentos, confiscados pelo Estado e fazendo agora parte de edifícios públicos (cf. Kimberley MARSHALL e William J. PETERSON, «Evolutionary Schemes: Organists and their Revolutionary Music», in Lawrence ARCHBOLD e William J. PETERSON (ed.), *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, Rochester: University of Rochester Press, 1997, p. 4).

⁶³ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 314.

⁶⁴ António José Soares, João Avelino Canongia e José Caetano Bertozzi foram alguns dos que dirigiram requerimentos deste teor à Rainha D. Maria II (Cf. *P-Lant*, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10).

dada a sua evidente ligação a D. Miguel⁶⁵ e à facção absolutista derrotada pelos liberais, pelo que a suspensão do seu vencimento (já reduzido a metade) foi ordenada em 23 de Junho de 1834:

P. Portaria ao Official encarregado da factura de todas as folhas de pagamentos para que tire da folha comp.^{te} a Frei Joze Marques Mestre de Muzica appoentado e a Joaquim Jozé Ramos, Muzico que foi da S.^{ta} Igreja por se acharem incursos no Imperial Decreto de 6 de Agosto do anno proximo passado.⁶⁶

O documento faz referência ao decreto de 6 de Agosto de 1833, «Dimitindo todos os Empregados que tomárão armas em favor da usurpação, assim como os que durante ella forão providos», assinado por D. Pedro, Duque de Bragança e por Cândido José Xavier, secretário de estado dos negócios do reino (um dos decretos emitidos pela regência liberal, pouco depois da chegada de D. Pedro a Lisboa em 28 de Julho de 1833, mas só plenamente aplicado após a capitulação de D. Miguel).⁶⁷

Entretanto, o decreto que regulou a criação do novo Conservatório de Música, datado de 5 de Maio de 1835,⁶⁸ indicava o nome de Frei José

⁶⁵ Por exemplo, a *Sinfonia para forte piano*, publicada em 1830, continha a inscrição «composta e dedicada a S. M. F. o senhor D. Miguel I / por Fre. Joze Marques e Silva» (ver Maria João ALBUQUERQUE, *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda – Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 339).

⁶⁶ *P-Lant*, Patriarcal, Administração Geral, Cx. 58, Mç 60.

⁶⁷ *P-Lant*, Ministério do Reino, Cx. 144, Mç. 1155: «Não sendo justo que continuem a ser conservados no Serviço de Sua Magestade Fidelissima A Senhora Dona Maria Segunda, Minha Augusta Filha, individuos que tomárão armas contra a sua Legitima Soberana, ou que forão nomeados para Emprêgos pelo Usurpador do Seu Throno, por estar provado pelos factos que os primeiros são inimigos reconhecidos da Mesma Augusta Senhora, e por se dever suppôr que os segundos só podem ser affeioados e fiéis à auctoridade que os provêo: Hei por bem, em Nome da Rainha, que pelo Ministerio dos Negocios do Reino se ponhão immediatamente em execução em todas as diferentes Repartições d'Administração Publica, as seguintes disposições: Artigo 1.º Ficão demittidos dos seus logares todos os Empregados, que se alistárão nos Corpos de Voluntarios Realistas, ou de outro qualquer modo tomárão armas para sustentar a Usurpação; assim como os que desamparárão os seus logares, fugindo com as Tropas do Usurpador, qualquer que seja a graduação de taes Empregados. Artigo 2.º Ficão igualmente demittidos os Empregados providos em logares de qualquer naturêsa que sejam no tempo da Usurpação; podendo contudo ser admittidos nas Repartições, e nos logares em que servirão antes da Usurpação sem dependencia de outra formalidade mais do que a da appresentação do Titulo legal; huma vez que taes individuos não se achem comprehendidos no Artigo 1.º; ficando assim entendidas quaesquer disposições, que até agora tenham sido dadas a tal respeito. O Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o tenha entendido e faça executar, expedindo para esse effeito as ordens, que, julgar convenientes».

⁶⁸ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 1, p. 145.

Marques e Silva como responsável pela aula de Orquestra, ao lado de outros antigos mestres do Seminário da Patriarcal a quem eram oferecidas remunerações equivalentes às que auferiam até à sua extinção:⁶⁹

[...] Artigo 1.º Haverá na Casa Pia d'esta Capital um Conservatorio de Musica, que terá as Aulas seguintes: Primeira de Preparatorios, e rudimentos: Segunda de Instrumentos de latão: Terceira de instrumentos de palheta: Quarta de instrumentos de arco: Quinta de orchestra: Sexta de canto.

[...] Art. 10.º A primeira aula do Conservatorio será regida por Theodoro Hygino da Silva, mestre da Casa Pia; a segunda por Francisco Kukenbuk: a terceira por José Avelino Canongia; a quarta por João Jordani, a quinta pelo Presbytero José Marques e a sexta por Antonio José Soares, os quaes todos terão os mesmos vencimentos, que percebiam os do extincto Seminario.⁷⁰

O mesmo decreto nomeia João Domingos Bontempo como director geral do Conservatório «na parte instructiva», referindo ainda que «o regimen, e methodo de ensino das mencionadas Aulas fica inteiramente a cargo do Director Geral».⁷¹ Ernesto Vieira avança com a hipótese de esta nomeação de Frei José Marques e Silva para a «enigmática» aula de Orquestra (da mesma forma que a de António José Soares para a de Canto) ser um estratagemma de João Domingos Bontempo para afastar aqueles antigos mestres do Seminário do ensino das matérias em que eram mais habilitados, como o Piano e o Contraponto, dispondo assim de margem de manobra para pôr em prática as suas próprias ideias naquelas áreas.⁷² Por outro lado, Francisco Xavier Migone, num documento datado de 1842, refere que Frei José Marques e Silva tinha sido convidado para leccionar no Conservatório as mesmas matérias que leccionava no Seminário da Patriarcal, não assumindo o cargo por motivos de saúde:

⁶⁹ Aparentemente, o novo governo liberal procuraria para o novo Conservatório uma estrutura administrativa semelhante à do extinto Seminário, como o dá a entender um aviso enviado por José da Silva Carvalho, Secretário de Estado dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça, ao Cardeal Patriarca de Lisboa, datado de 3 de Abril de 1834: «O Duque de Bragança Regente, em Nome da Rainha, manda participar a V. Emin.^{cia} que se sirva, quanto antes, expedir as suas Ordens, para que a este Ministerio, se remetta huma conta da despeza que se fazia com o Seminario Patriarchal de Muzica, singularizando os objectos [...]» (Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, s.c.).

⁷⁰ Citado por VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 1, p. 146.

⁷¹ Citado por VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 1, p. 146.

⁷² VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 1, pp. 147-48.

[...] o supra mencionado Professor [Frei José Marques e Silva], e todos os seus collegas foram chamados a regerem as mesmas cadeiras que até alli haviam regido; porem, por falta do verdadeiro conhecimento dos termos technicos de cada cadeira, deu-se a cada aula nova denominação, sendo a de orchestra aquella supramencionada regida pelo Padre José Marques, [...], já se vê que o Padre José Marques, no Conservatorio de Musica, éra Professor de Piano, acompanhamento e seus accessorios, Harmonia e Composição. – O mau estado de saude do respectivo Professor, (José Marques), o impossibilitou de continuar a reger ésta cadeira; por isso requereu, com documentos a sua demissão [...].⁷³

A estes factos, acresce ainda a aparente contradição da nomeação para um cargo público de alguém que menos de um ano antes era considerado partidário do «usurpador do trono» (a menos que tivesse, entretanto, jurado fidelidade à Rainha).⁷⁴ É, no entanto, seguro que, independentemente das circunstâncias, Frei José Marques e Silva nunca exerceu quaisquer funções no novo Conservatório, apesar daquela nomeação.⁷⁵ Ainda em 1834, as suas convicções políticas absolutistas, para além da extinção do Convento dos Paulistas, levaram-no a refugiar-se na Quinta do Bom Jardim, propriedade do Conde de Redondo,⁷⁶ que tendo sido ajudante de ordens de D. Miguel albergou, na sequência da vitória liberal, vários partidários da causa absolutista perdida.⁷⁷ Contando com muitos músicos amadores e profissionais entre esses refugiados, o Conde de Redondo — ele próprio músico e um dos mais importantes mecenas artísticos do seu tempo — fomentou uma intensa actividade musical na sua Quinta do Bom Jardim.⁷⁸ Frei José

⁷³ *Refutação ás objecções ao provimento da Cadeira de Composição e Direcção da Eschola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa* (Arquivo do Conservatório, 15 de Outubro de 1842). Citado por Joaquim Carmelo ROSA, «Aquela pobre filha bastarda das artes: a escola de música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862» (dissertação de mestrado, Universidade NOVA de Lisboa, 1999), pp. 12-3.

⁷⁴ Em 27 de Maio de 1834 foi emitido o «Decreto de Amnistia aos seguidores da Usurpação», assinado por D. Pedro, Duque de Bragança, Bento Ferreira do Carmo, José da Silva Carvalho e Joaquim António de Aguiar. Este decreto exigia, no entanto, o voto de submissão ao novo governo, como condição para a amnistia: «Gosarão de Amnistia geral [...] todas as pessoas, que se submettêrão, ou que vierem submitter-se ao Governo da Rainha Fidelissima, dentro de quarenta e oito horas depois da publicação deste decreto [...]» (*P-Lant*, Ministério do Reino, Mç. 1158).

⁷⁵ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 1, p. 147 e vol. 2, p. 314. Ver também ROSA, «Aquela pobre filha bastarda das artes» (v. n. 73), p. 13.

⁷⁶ D. José Luis Gonzaga de Sousa Coutinho Castelo-Branco e Menezes, 15.º Conde de Redondo, nascido a 14 de Outubro de 1797 e falecido a 11 de Março de 1863 (Cf. Albano da Silveira PINTO, *Resenha das famílias titulares e grandes de Portugal*, Lisboa: Lallement Frères, 1883, vol. 2, p. 378).

⁷⁷ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 241.

⁷⁸ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), pp. 241-42.

Marques e Silva tornou-se assim um dos seus principais colaboradores, escrevendo música para numerosas festas religiosas que tiveram lugar na Capela do Bom Jesus, situada naquela propriedade.⁷⁹ O número de obras musicais autógrafas de Frei José Marques e Silva com data de 1834 ou 1835 (a maioria das quais dedicadas ao Conde de Redondo) atesta a intensidade da produção musical do compositor durante aquele período:⁸⁰

Data	Título	Observações
1834	Hino <i>A solis ortus</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Hino <i>Jesu redemptor omnium</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Hino <i>Crudelis Herodes</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Moteto <i>Hodie concepta est</i>	
1834	Moteto <i>Christus natus est nobis</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Missas	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Responsórios de Defuntos	
1834	<i>Magnificat</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Salmo <i>De profundis</i>	
1834	Salmo <i>Laetatus sum</i>	
1834	Salmo <i>Lauda Jerusalem</i>	
1834	Salmo <i>Laudate pueri</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Salmo <i>Memento Domine David</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Salmo <i>Nisi Dominus</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Hino <i>Te Deum</i>	Dedicado ao Conde de Redondo
1835	Missas de <i>Requiem</i>	
1835	Responsórios de Defuntos	Dedicado ao Conde de Redondo
1835	Responsórios de S. Vicente de Paulo	Dedicado ao Conde de Redondo

Tabela 1.2. Obras de Frei José Marques e Silva datadas de 1834 a 1835.

É interessante notar que o número de obras escritas em 1835 é substancialmente inferior ao das obras datadas do ano anterior e que não subsiste nenhuma obra com a data de 1836. Este facto estará provavelmente ligado à deterioração progressiva da saúde do compositor que, após «um primeiro insulto apoplectico no Bom Jardim»,⁸¹ viria a falecer em Lisboa, após outro

⁷⁹ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), pp. 241-42 e 314.

⁸⁰ É também significativo que o maior número de autógrafos de Frei José Marques e Silva se conserve actualmente no Fundo do Conde de Redondo da Biblioteca Nacional de Lisboa (incluindo muitas obras anteriores a 1834), facto que parece confirmar que o compositor se tornou «em 1834 [...] hospede effectivo na quinta do Bom Jardim» (VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 241).

⁸¹ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 315.

ataque, a 4 de Fevereiro de 1837,⁸² conforme consta do registo de óbitos da freguesia de São José:

Aos quatro de Fevereiro de mil e oito centos e trinta e sete annos, faleceu nesta Freg.^a de S. Joze, na Rua da Gloria sem Sacramentos o Padre Joze Marques, Egreço do Extinto Convento dos Paulista[s], foi sepultado no Cemiterio do Alto de S. João, de q[ue] fiz este asento q[ue] assinei. O Prior Joze Pinto da Costa [...].⁸³

Não se conhecem os motivos da deslocação de Frei José Marques e Silva à Rua da Glória em Lisboa, onde veio a morrer repentinamente.⁸⁴ Não parece, no entanto, que se tratasse de uma intenção definitiva, em vista do número de autógrafos seus que permaneceram na Quinta do Bom Jardim, facto que, aliás, se veio a tornar determinante no processo de preservação da sua obra.

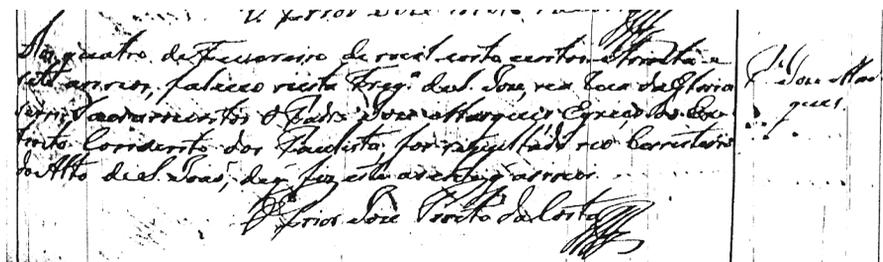


Figura 1.10. Assento de óbito de Frei José Marques e Silva (P-Lant, Registos Paroquiais, Lisboa, São José, Óbitos, Liv. 11, f. 88r).

⁸² A data de 5 de Fevereiro, apontada por Francisco Xavier Mígone («P.^e. Joze Marques de Santa Rita e Silva», *O Neorama* 6 (4-X-1843), p. 4) e Ernesto VIEIRA (*Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 315), não coincide com a do registo de óbito. Não foi possível determinar a data efectiva do funeral, dado que o Cemitério do Alto de São João não possui registos anteriores a 1840.

⁸³ P-Lant, Registos Paroquiais, Lisboa, São José, Óbitos, Liv. 11, f. 88r.

⁸⁴ Independentemente da referência de Ernesto Vieira (*Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 315: «[...] teve um primeiro insulto apoplectico no Bom Jardim, e pouco mais tarde outro em Lisboa cortou-lhe a existência [...]»), parece ser esta a única situação em que um sacerdote não receberia a Extrema Unção.

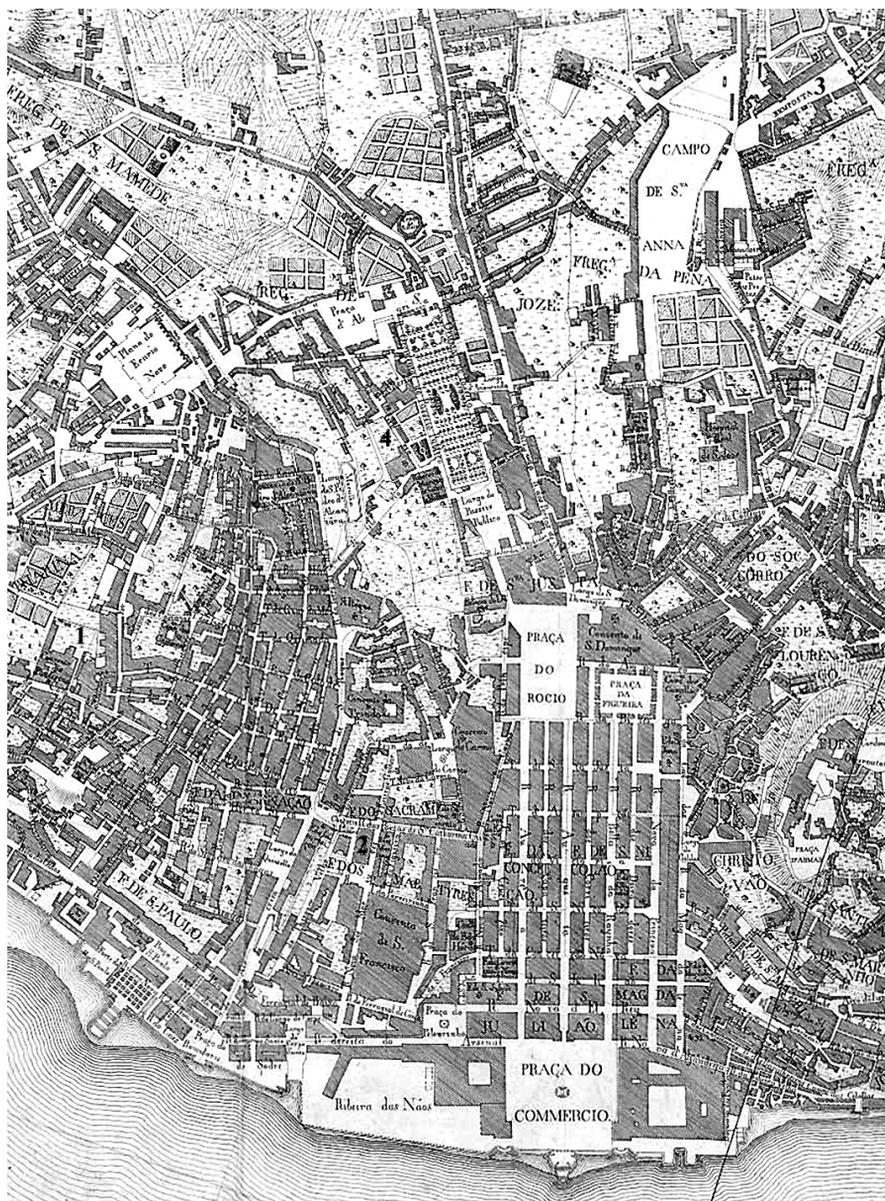


Figura 1.11. Planta de Lisboa em 1807, com indicação de alguns locais relevantes na vida de Frei José Marques e Silva: 1) Convento dos Paulistas; 2) Igreja dos Mártires; 3) Capela da Bemposta; 4) Rua da Gloria (local da morte). *Carta Topographica de Lisboa e Seus Suburbios [...] levantada no Anno de 1807 debaixo da direcção do Capp.^m Engenheiro Duarte Jozé Fava [...],* esc. 1:2.500, (Instituto Geográfico Português, CA 357, pormenor)

2 | O idioma musical de Frei José Marques e Silva

Apesar da sua invulgar vastidão, a obra musical de Frei José Marques e Silva nunca foi, até ao dealbar do século XXI, objecto de qualquer estudo analítico ou esforço editorial consequente. A única obra publicada antes da recente edição completa da sua produção para órgão solo,¹ foi a secção inicial da Fantasia em Dó Maior para órgão (*Allegro moderato*).² No campo da edição discográfica, o panorama é igualmente escasso, tendo sido lançadas no mercado gravações da Novena de S. Roque (coro e órgão) e dos Versos de 1.º tom (órgão solo),³ assim como de alguns dos Versos de 4.º tom (órgão solo).⁴ Alguns comentários contidos nestas edições são, por força das circunstâncias, também bastante resumidos, limitando-se a referir a importância do compositor no seu tempo.⁵ Só em 2015 foi editado um registo fonográfico integralmente dedicado ao compositor, incluindo quatro dos Responsórios de Sexta-Feira Santa para coro e órgão *obligato*, *Benedictus Dominus Deus Israel* e *Tantum ergo* para coro e órgão (b. c.) e os Versos de 5.º ou 7.º tom para órgão solo.⁶

Uma lista de obras de Frei José Marques e Silva, muito incompleta, é apresentada em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* por

¹ João VAZ (ed.), *Frei José Marques e Silva: obras completas para órgão*, Porto: Universidade Católica Portuguesa / CITAR, 2011.

² Gerhard DODERER (ed.), *Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: Portugal, Kassel: Bärenreiter, 1998, pp. 42-3.

³ *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Coro Cantus Firmus, Jorge Matta (direcção), Coro Laus Deo, Idalete Giga (direcção), João Vaz (órgão), Movieplay 3-11030 (cd), 1993. Os Versos de 1.º tom foram objecto de um segundo registo em *Portugal & Italia: os órgãos das Igrejas de Santiago e da Misericórdia de Tavira*, João Vaz (órgão), Música XXI (cd), 2008.

⁴ *Música sacra: o órgão da Sé Catedral do Funchal*, João Vaz (órgão), Ana Ferraz (soprano), Philips 538159-2 (cd), 1998).

⁵ Nas notas explicativas do CD *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia* (Movieplay 3-11030, 1993), José Maria PEDROSA refere apenas «os artificios da música sacra praticada em Portugal em todo o século XIX, de que aquele frade paulista [Frei José Marques e Silva], organista e mestre da capela real, foi digno representante». Gerhard Doderer é mais específico em relação à importância do compositor na sua época: «Der nämlichen Klostersgemeinschaft [Paulistas] angehörig, muss Frei José Marques e Silva (ca. 1778-1837) in seiner Eigenschaft als Musiklehrer der Lissaboner Dommusikschule und seit 1808 Kapellmeister der Hofkapelle als die wohl einflussreichste portugiesische Musikpersönlichkeit des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts angesehen werden» (DODERER, *Vox Humana* (v. n. 2), p. 3).

⁶ *Fr. José Marques e Silva: Responsórios de Sexta-Feira Santa*, Capella Patriarchal, João Vaz (órgão e direcção, MPMP (cd), 2015.

Robert Stevenson, que, num breve comentário, lhes atribui uma certa superficialidade, não ignorando embora o seu número e a capacidade técnica que evidenciam: «His many religious compositions are fluent, brilliant in style and immediately effective, but lack depth».⁷ Tendo em conta a falta de atenção a que estas obras foram sujeitas ao longo do século XX,⁸ é pouco provável que as opiniões atrás referidas resultem de uma análise aprofundada das mesmas, antes parecendo fundamentar-se no artigo de Ernesto Vieira no seu *Diccionario biographico de musicos portugueses*⁹ (situação evidente, pelo menos, no caso de Robert Stevenson), eventualmente suportadas pela observação de alguns casos pontuais. A opinião de Vieira era, pelo contrário, baseada num conhecimento relativamente amplo da obra do compositor,¹⁰ embora, como se verá adiante, algo deformada pelo conceito tardo-oitocentista de música sacra. É, no entanto, interessante comparar as (poucas) opiniões sobre a obra de Frei José Marques e Silva publicadas ao longo do século XIX, até à edição do dicionário de Vieira.

A mais antiga referência historiográfica a Frei José Marques e Silva conhecida é o artigo de Francisco Xavier Migone¹¹ no jornal *O Neorama* de 4 de Outubro de 1843, na rubrica «Notícias biographicas dos mestres de música, e artistas portugueses, antigos e modernos».¹² Neste artigo, essencialmente biográfico, Migone faz alguns comentários apologéticos sobre a actividade do seu antigo mestre, enquanto compositor, pianista, organista e pedagogo, sugerindo inclusivamente a existência de uma opinião quase generalizada nesse sentido:

[...] poucas são as pessoas hoje vivas, que deixassem de admirar os talentos, e vastidão deste grande, e insigne mestre de muzica. Todas as suas obras são

⁷ Robert STEVENSON, «Silva, José de Santa Rita Marques e», in Stanley SADIE (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 2001², vol. 23, p. 390 (tradução do autor). A julgar pela bibliografia indicada, Stevenson baseou a sua lista de obras fundamentalmente no catálogo de música manuscrita da Biblioteca da Ajuda.

⁸ Tomás BORBA e Fernando Lopes GRAÇA, *Diccionario de Música*, Porto: Mário Figueirinhas, 1999³, vol. 2, p. 178: «Toda esta música [de Frei José Marques e Silva] se acha hoje completamente esquecida».

⁹ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa: Lambertini, 1900, vol. 2, pp. 309-17.

¹⁰ Cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, pp. 315-16.

¹¹ Na realidade apenas assinado com as iniciais «F. X.» (cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 315).

¹² F[rancisco] X[avier MIGONE], «P.^o. Jozé Marques de Santa Rita e Silva», *O Neorama* n.º 6 (4-X-1843), pp. 3-4.

optimas, e o que admira era a fecundidade do seu engenho, pois que compondo todas ellas, quazi sem intervallo, nunca se reproduz, a pezar de serem muitissimas as suas composições.

[...] Foi grande tocador deste instrumento [pianoforte]; e perfeitissimo Organista, em cujo ramo disputou a palma a seu Mestre Baldy.

[...] Teve um dom particular, para inspirar a seus discípulos as suas ideas, os quaes são hoje o ornamento desta Arte em Portugal, tendo a maior parte já feito celebre os seus nomes por optimas composições.¹³

Algumas décadas mais tarde, Joaquim de Vasconcelos, embora se afirme como defensor da acção de Frei José Marques e Silva que, na sua opinião, «soube, no meio do *desenfreamento* em que andava a Arte, suster o bom gosto que parecia succumbir»,¹⁴ comenta já com alguma reserva a qualidade das obras do compositor:

[...] a desigualdade ás vezes é grande; em algumas das suas obras sacras, falta ora a originalidade da concepção, ora a perfeição da fôrma, entrando o artista em moldes puramente convencionaes e já gastos; as suas ideias não tem sempre a elevação do assumpto, nem a pureza da fôrma, cedendo a inspirações menos felizes; tambem ouvimos é verdade, outras composições que revelam qualidades superiores; assim por exemplo notamos na *Missa* que foi executada em Santa-Cruz em 1868, pelas festas da Rainha Santa, um estylo severo, e ás vezes, até grandioso; uma expressão energica, unida a um instincto melodico que o guiou bem.

Parece-nos que esta desigualdade encontra a sua origem, na necessidade em que o artista estava ás vezes, de tratar de encomendas officiaes quando a sua inspiração não o obrigava a escrever.

As suas composições para Piano: *Sonatas*, *Variações*, etc., revelam uma certa elegancia de factura, porém não mostram as qualidades iminentes que o primeiro nome poderia fazer lembrar; as suas ideias não tem, nem o desenvolvimento necessario, (qualidade indispensavel n'este género de composição) nem a profundidade de concepção e de inspiração, que nas obras primas dos grandes compositores vem filiar todas as ideias, por meio de um tecido admiravel, n'uma ideia primordial.

Se aquellas qualidades e estes defeitos não lhe concedem um lugar de primeira ordem, dão-lhe como justa compensação ainda um lugar honroso, e tanto mais apreciado, que poucos encontra a seu lado.¹⁵

¹³ [MIGONE], «P.^o Jozé Marques» (v. n. 12).

¹⁴ Joaquim de VASCONCELOS, *Os músicos portugueses: biografia, bibliografia*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 2, p. 172 (itálico do original).

¹⁵ VASCONCELOS, *Os músicos portugueses* (v. n. 14), p. 172 (itálicos do original).

Em 1882, o volume *Noções de musica* integrado na colecção *Bibliotheca do Povo e das Escolas*,¹⁶ inclui no seu capítulo XV («Rapida sinopse alphabeticamente coordenada dos principaes músicos portugueses») uma entrada dedicada a Frei José Marques e Silva:

[...] floresceu este religioso no tempo d'el-rei D. João VI, e foi mestre da Real Capella no palacio da Bemposta. Profundo conhecedor da arte musical, adquiriu grande renome como tocador de piano e distinctissimo acompanhador de órgão. O seu mérito como compositor, atestam-n'ò as numerosas obras que no género sacro deixou.¹⁷

O contraste entre o carácter elogioso desta referência (intensificado pelo facto de a respectiva «sinopse» abranger apenas sete páginas)¹⁸ e a opinião de Joaquim de Vasconcelos é curioso se tivermos em conta que o seu autor¹⁹ considera *Os músicos portugueses*, e a forma como esta obra foi concebida, como «o caminho a seguir para chegarmos ás origens da musica no nosso paiz».²⁰

Em 1900, no seu *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, Ernesto Vieira é, por outro lado, crítico em relação ao compositor, apesar de sublinhar o seu apetrechamento técnico e, sobretudo, a sua acção pedagógica:

A musica religiosa de frei José Marques está muito longe de satisfazer as exigencias do género. Escripta quase toda ao correr da penna, se denota sciencia e facilidade technica denota igualmente despreocupação de produzir trabalho valioso. Continuador de Marcos Portugal, mas com um talento menos culto, seguiu rotineiramente o estylo em voga, escrevendo para a igreja quasi como se

¹⁶ Esta colecção começou a ser editada em Portugal a partir de 1891, com uma periodicidade quinzenal (os volumes saíam nos dias 10 e 25 de cada mês), tendo como fim a divulgação de temas culturais fundamentais a uma vasta camada da população. Os volumes, vendidos ao preço de cinquenta réis, atingiram rapidamente uma tiragem de quinze mil exemplares. Cf. Giselle Martins VENÂNCIO, «Lisboa – Rio de Janeiro – Fortaleza: os caminhos da coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazzi, Francisco Alves e Gualter Rodrigues», in I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial (8 a 11 de Novembro de 2004, Rio de Janeiro), disponível em <www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/gisellemartins.pdf>, pp. 6-8.

¹⁷ *Noções de Musica*, *Bibliotheca do Povo e das Escolas*, ano II, série 4, 26, Lisboa, David Corazzi, 1882, p. 63.

¹⁸ *Noções de Musica* (v. n. 17), pp. 57 a 63. Dos cerca de setenta compositores contemplados, poucos têm entradas tão extensas como Frei José Marques e Silva.

¹⁹ José Timóteo da Silva Bastos. Cf. VENÂNCIO, «Lisboa – Rio de Janeiro – Fortaleza» (v. n. 16), p. 17.

²⁰ *Noções de Musica* (v. n. 17), p. 52. A opinião manifestada na entrada referente a Joaquim Casimiro Júnior contrasta também com a de Joaquim Vasconcelos.

fosse para o teatro. As suas ideias são geralmente banaes, frequentemente repetidas e desenvolvidas sem grande trabalho; encontram-se-lhe a cada passo os uníssonos e as partes de *ripieno* ou – como se diz em poetica – os «verbos de encher».²¹

[...] era muito dedicado ao ensino, tendo produzido muitos e bons discípulos [...].²²
[...] Quanto ao mérito [pedagógico], o de frei José Marques era incontestavelmente muito superior ao do seu antagonista [António José Soares] [...].²³

Também Ernesto Vieira sublinha a dimensão da produção do compositor, embora não aponte este facto como justificação para uma eventual oscilação de qualidade:

[...] foi na musica sacra de uma fecundidade pasmosa. E preciso que tivesse trabalhado muito e com extraordinaria rapidez para que, n'um periodo relativamente curto, podesse produzir a enorme quantidade de autographos que tenho visto delle.²⁴

Muitos dos comentários de Joaquim de Vasconcelos e de Ernesto Vieira são de ordem puramente estética, forçosamente subjectivos e reflectem o inevitável afastamento entre a cultura musical do Antigo Regime e a realidade do final de Oitocentos.²⁵ Uma semelhante expressão desta diferença de sensibilidades estético-musicais está patente no comentário de Ernesto Vieira aos órgãos construídos por António Xavier Machado e Cerveira:

[...] A sua maior riqueza [dos instrumentos de Machado e Cerveira] consiste na palheteria e nos registros compostos, que são sempre muito numerosos havendo registro[s] com sete ordens de tubos.

²¹ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 317.

²² VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 315.

²³ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 314. Esta passagem refere-se ao concurso para o lugar de professor no Seminário da Patriarcal, ao qual concorreram simultaneamente Frei José Marques e Silva e António José Soares, como foi já mencionado.

²⁴ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 315.

²⁵ Convém salientar que, embora os percursos de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e de Ernesto Vieira (1848-1915) tivessem sido bastante diferentes — o primeiro, com uma educação essencialmente germânica, uma cultura enriquecida por diversas viagens pela Europa e um interesse relativamente dileitante pela música, publica, com apenas vinte e quatro anos, a obra *Os músicos portugueses*; o segundo, músico profissional, cujos estudos foram feitos essencialmente no Conservatório de Lisboa, reúne, ao longo de décadas, material para realizar o seu *Diccionario biographico de musicos portugueses*, em cujo prefácio ataca violentamente a obra de VASCONCELOS (*Os músicos portugueses* (v. n. 14), prefácio) — as formações de ambos afastam-se radicalmente da cultura musical do Antigo Regime.

São por isso brilhantes e estridentes nos cheios, mas pouco nutridos nos flautados. Satisfaziam ao gosto vulgar da época que exigia, mesmo na igreja, música alegre e ruidosa.

Como se vê, o caracter d'esses instrumentos é completamente oposto ao dos órgãos modernos, cujas tendencias são para adoçar os timbres supprimindo de todo os registros compostos, diminuindo a palheteria e augmentando os flautados principalmente nos registros graves.²⁶

Esta manifesta incompreensão em relação à tradição da factura organística portuguesa, da qual António Xavier Machado e Cerveira foi um dos últimos representantes, só pode ser entendida à luz do gosto musical de finais do século XIX, permeado pela cultura francesa, a qual, no caso concreto da música para órgão, privilegiava sonoridades radicalmente diferentes das oferecidas pelos instrumentos portugueses construídos cem anos antes. Da mesma forma, o conceito de música sacra foi-se alterando profundamente ao longo das décadas que se seguiram à afirmação do Liberalismo. Após a extinção do Seminário da Patriarcal em 1834 e a subsequente fundação do Conservatório Nacional no ano seguinte, o ensino da música tornou-se progressivamente mais laico (ainda que alguns dos primeiros professores do Conservatório Nacional fossem oriundos do recém-extinto Seminário) e mais «europeu», tentando adaptar-se ao modelo dos conservatórios franceses, embora as constantes restrições orçamentais nunca o tivessem permitido completamente.²⁷

Apesar das transformações no gosto musical, as virtudes pedagógicas de Frei José Marques e Silva (sobretudo no campo do contraponto e da harmonia) parecem ter sido alvo de contínua consideração mesmo após a extinção do Seminário da Patriarcal e da criação do Conservatório (apesar de nunca aí ter leccionado²⁸) e mesmo após a sua morte. As suas *Regras de acompanhar*, das quais chegaram até hoje algumas cópias manuscritas,²⁹

²⁶ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 55.

²⁷ Cf. Maria José de la FUENTE, «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», in João Pedro D'ALVARENGA (coord.), *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, Lisboa: IBL, 1993, pp. 13-55.

²⁸ Ver capítulo 1.

²⁹ P-Ln MM 1318, *Regras de acompanhar / por / Fr. Joze Marques*. Outras cópias podem ser encontradas em P-Ln CN 301, P-Ln CN 405 e P-Ln MM 1370 (incompleta). Mário Trilha aponta a similitude entre as *Regras* de Marques e Silva e o tratado de Alexandre Choron, *Principes d'accompagnement des Ecoles d'Italie*, editado em Paris em 1808 (Cf. Mário Marques TRILHA, «A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810)», *Opus* v. 16, n.º 1 (VI-2010), pp. 48-69.

foram utilizadas no Conservatório pelo menos até 1839.³⁰ Francisco Xavier Migone refere ainda a existência de um «tratado completo de Muzica» que teria sido roubado ao autor por ocasião da sua morte. No entanto, não se conhece outra alusão a esse trabalho e não é possível estabelecer qualquer relação com as *Regras de acompanhar* atrás mencionadas.³¹ Joaquim Casimiro Júnior, na sua curta autobiografia datada de 19 de Março de 1860 e citada por Ernesto Vieira no seu *Diccionario*, tece um rasgado elogio às qualidades pedagógicas do seu principal mestre de composição:

Como eu visse que o sr. rei D. João VI se mostrava satisfeito com o meu serviço, e me honrava tratando-me com muita affabilidade, pedi-lhe que me mandasse ensinar pelo mestre de capella frei José de Santa Rita Marques. O sr. D. João VI levou a bondade a ponto de escrever de seu próprio punho uma ordem que assim o determinava.

Comecei então a aprender com o sapientíssimo mestre frei José Marques, e nesse dia principiou para mim uma nova época; a arte veio denunciar-me todos os erros das minhas defeituosas composições [...].

Continuei a estudar ainda com mais fervor dirigido pelo mesmo fr. José Marques a cuja memória serei sempre grato, porque foi elle que me abriu as portas da sciencia e me habilitou para compreender os seus mysterios.³²

Ainda no campo pedagógico, há a mencionar um método de piano e teoria musical publicado em 1836, cujo autor se identifica apenas como discípulo de Frei José Marques e Silva, e que poderá veicular directa ou indirectamente os ensinamentos deste.³³

Como foi referido, um dos aspectos das obras de Frei José Marques e Silva, sobre o qual as diversas opiniões parecem ser mais coincidentes e constantes ao longo do tempo, é a solidez técnica que revelam. Esses comentários não se referem exclusivamente à facilidade com que o

³⁰ Na fonte *P-Ln* CN 301 surge a inscrição «Escola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica, 1839».

³¹ [MIGONE], «P.º. Jozé Marques» (v. n. 12). O nome de Migone aparece associado às *Regras de acompanhar* nas fontes *P-Ln* CN 301 e *P-Ln* CN 405 (esta última ostentando a menção «Pelo P.º e M.º Jozé Marques e Silva, Coordenadamente augmentada por F. Xavier Migone»), o que faz supôr que o referido tratado geral de música se tratasse de uma obra distinta.

³² Citado em VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 1, pp. 241 e 242.

³³ *Novo methodo para aprender facil, e solidamente a executar musica vocal, e tocar piano forte. Offerecido á mocidade portugueza por hum amante da dicta arte, disipulo do Senhor Padre Mestre José Marques e Silva*, Lisboa: Oficina de António Rebelo, 1836.

compositor se movia no «estyllo em voga»,³⁴ mas também ao seu domínio da técnica pura do contraponto e da harmonia. Ernesto Vieira salienta este aspecto a propósito da fuga vocal que Frei José Marques e Silva escreveu sobre um tema de outra, da autoria de Joaquim Cordeiro Galão:³⁵

Este compositor [Joaquim Cordeiro Galão], nos fins da sua vida apanhou uma severa mas muito tardia lição que lhe deu frei José Marques. Atreveu-se a menoscar o merecimento d'este irascível mestre, o qual tendo conhecimento do facto lhe respondeu por uma fórmula categorica: foi-se a uma antiga missa de Gallão e copiou-lhe a fuga com que termina o credo, trecho de um contraponto realmente bem pobre; em seguida tomou o mesmo thema ou sugeito, e fazendo com a propria resposta, um pouco modificada, um contra-sujeito, desenvolveu depois magistralmente uma bella e difficilima fuga. Apresentou o seu trabalho junto com o de Gallão aos collegas José Toti, António José Soares, Domingos Bomtempo e Franco Leal, pedindo-lhes os seus pareceres por escripto, os quaes não podiam deixar de ser elogiosos em vista de um trabalho de tanto esmero.³⁶

Ernesto Vieira não só refere que os pareceres de Giuseppe Toti, António José Soares, Domingos Bomtempo e Eleutério Franco Leal foram favoráveis ao trabalho de Frei José Marques e Silva³⁷ como contribui também com uma opinião pessoal no mesmo sentido.

Independentemente do maior ou menor grau de subjectividade das diversas apreciações da obra de Frei José Marques e Silva publicadas até hoje, o carácter generalista daquelas impede uma análise da evolução que a linguagem do compositor sofreu ao longo de mais de trinta anos de actividade. De facto, como se verá mais adiante, entre as obras de Frei José Marques e Silva compostas nos primeiros anos do século XIX e aquelas que foram concebidas no período final da sua actividade existem diferenças, que se manifestam por exemplo no âmbito da estrutura harmónica e até numa crescente preferência por formas mais austeras.

O idioma musical de Frei José Marques e Silva revela, ao longo de toda a sua produção, uma completa absorção da tradição italianizante que se

³⁴ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 317.

³⁵ As circunstâncias que originaram esta obra são referidas no capítulo 1.

³⁶ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 1, p. 445.

³⁷ Dado que não chegaram aos nossos dias, não é possível saber se Ernesto Vieira teve contacto com os pareceres dos vários compositores, ou se deduziu o seu teor a partir das palavras do próprio Frei José Marques e Silva (ver capítulo 1, p. 16).

instalara progressivamente em Portugal desde o reinado de D. João V.³⁸ Um dos aspectos determinantes neste processo de italianização foi a fundação, em 1713, do Seminário da Patriarcal em Lisboa, cuja eficaz acção formativa viria a moldar sucessivas gerações de músicos.³⁹ O ensino de raiz italiana praticado em Lisboa, depressa se ramificou, estendendo-se a outras instituições, como o Colégio dos Reis Magos em Vila Viçosa,⁴⁰ onde Frei José Marques e Silva viria a ter a sua formação inicial.

Nos finais do século XVIII, a teoria musical vigente — veiculada por exemplo nos tratados de Francisco Ignacio Solano (ca.1720-1800) ou de Frei Domingos de S. José Varela (?-ca.1839) — começava a dar mostras de algum distanciamento em relação às alterações do gosto musical (e do próprio entendimento da música) que se vinham a fazer sentir em algumas regiões europeias, nomeadamente em França.⁴¹ O ensino ministrado no Seminário da Patriarcal desde a sua fundação não baixara de nível, apesar de crescentes dificuldades financeiras,⁴² e fora-se actualizando e adaptando à evolução do gosto, mas sempre dentro da orientação estética de raiz italiana,

³⁸ Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa: Europália '91, IN-CM, 1991, pp. 84 e ss.

³⁹ NERY – CASTRO, *História da música* (v. n. 38), p. 89.

⁴⁰ José Augusto ALEGRIA, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 229 e ss. O autor menciona, nomeadamente, a existência no Colégio de Vila Viçosa de cadernos de solfejo de autores italianos, provenientes de Lisboa, referindo ainda que «o estudo da música andava amparado aos melhores e mais modernos métodos praticados em conservatórios napolitanos, os mais célebres da época [...]» (ibidem, p. 241).

⁴¹ O distanciamento entre as tendências musicais portuguesa e francesa no início do século XIX, é patente no comentário de Adrien BALBI ao ensino no Seminário da Patriarcal, incluído no seu *Essai Statistique Sur le Royaume de Portugal et D'Algarve [...]* (2 vols., Paris, Rey et Gravier, 1822): «La méthode d'enseignement est assez bonne, quoique un peu très éloignée du goût de la musique moderne» (vol. 2, p. 74). Também Rodrigo FERREIRA DA COSTA ataca a doutrina de Francisco SOLANO e dos seus contemporâneos, no prólogo dos seus *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução* (Lisboa: Academia de Ciências, 1820, vol. 1, p. 1): «[...] os escriptos de Solano [são] incompreensíveis até aos Professores por indigestos, confusos, e enunciados na linguagem da rançosa solfa das mutanças; e os mais, que ha em portuguez, expressos na mesma linguagem; ou incompletos; ou sem methodo, razões, nem deducção» (itálico do original). O próprio Solano parece ter consciência de um certo arcaísmo em alguns aspectos da teoria musical veiculada no ensino português: «*Perg. I.* Por que ainda se praticão os muitos Termos Antigos com que a Musica se explica? *Resp.* He porque ella vai conservando sempre todos aquelles vocabulos, que comprehendem geralmente esta discritissima Sciencia, assim os que são Activos como Inspectivos» (Francisco Ignacio SOLANO, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica*, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1790, p. 282 (itálicos do autor). Da mesma forma, existia já a noção de que alguns conceitos eram diversos em França: «Os Musicos Francezes chamão á I.^a do Tom, Tonica = á 3.^a, Mediante, e á 5., Dominante» (ibidem, p. 288).

⁴² Cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 1, pp. 552-53.

comum aos países católicos mediterrânicos. Esta orientação é especialmente notória na música religiosa, cuja contínua permeação pelo estilo operático italiano⁴³ é um reflexo da tendência que se fazia sentir em Itália.⁴⁴ A interpenetração dos estilos musicais operático e religioso, levava frequentemente a que os intervenientes (compositores, cantores e instrumentistas) fossem os mesmos em ambos os domínios. Figuras proeminentes da época, como Marcos Portugal, João José Baldi ou António Leal Moreira, escreveram indiferentemente — e praticamente no mesmo estilo — para a igreja e para o teatro.

No caso de Frei José Marques e Silva não há notícia de que se tenha dedicado à ópera, restringindo-se a sua actividade essencialmente à música religiosa.⁴⁵ Apesar disso, a influência do estilo operático é evidente. As suas (relativamente poucas) incursões no campo da música profana (nomeadamente nas peças para piano ou nas modinhas) revelam um estilo próximo do que utiliza geralmente na sua produção para a igreja, sobretudo nas passagens onde a vertente melódica é preponderante. A título de exemplo, propõe-se a comparação entre um solo de baixo, que ocorre no *Magnificat* em Mi menor (1834),⁴⁶ e o início da intervenção da segunda voz de uma peça de salão para duas vozes solistas, coro e piano (Ex. 2.1a e 2.2b).⁴⁷



Exemplo 2.1a. *Magnificat* em Mi menor, cc. 63-71 (baixo)

⁴³ NERY – CASTRO, *História da música* (v. n. 38), p. 124: «A música de igreja predominante na época [fins do século XVIII e primeiras décadas do século XIX] em Portugal (como aliás noutros países da Europa meridional) não se distinguia no entanto necessariamente, a nível estilístico, da música operática italiana mais em voga».

⁴⁴ Cf. Donald Jay GROUT, *A History of Western Music*, New York: Norton, 1980³, pp. 479-480: «The list of the leading eighteenth-century Italian church composers is almost identical with the list of leading opera composers of the same period.»

⁴⁵ Cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 315.

⁴⁶ P-Ln FCR 198//42.

⁴⁷ P-Ln FCR 198//91. Partitura autógrafa que ostenta o título «Duetto de Pretos, e Coro». A primeira parte desta peça (dueto), que ilustra uma conversa de tipo amoroso entre dois criados negros (um homem e uma mulher), tem o texto escrito numa espécie de transcrição fonética do seu sotaque.

He pos-sil-ve q'us meu zoi-a vei-ja vo-zo Mae Zo-bé

Exemplo 2.1b. *Dueto*, cc. 3-7 (segunda voz)

A parecença da escrita de uma forma geral e mesmo de alguns recursos utilizados, como o movimento cromático (nota de passagem no Ex. 2.1a e apogiatura no Ex. 2.1b) ou a *tirata* (unindo a dominante à tónica no final da frase, em ambos os exemplos), é notória, apesar da diferença de carácter dos textos. Mais evidente ainda é a semelhança quase absoluta entre a melodia inicial do coro que sucede ao dueto e os compassos iniciais do salmo *Laudate Dominum*⁴⁸ (Ex. 2.2a e 2.2b).

p [Lau-da-te Do-mi-num om-nes gen-tes lau-da-te lau-da-te e-um]

Exemplo 2.2a. Salmo *Laudate Dominum*, cc. 3-6.

f An-daa ca-be-ça à ro-da de qua-si to-doo vi-ven-te

Exemplo 2.2b. *Dueto*, cc. 40-3.

Aspectos horizontais

Tal como sucede na obra de muitos compositores da segunda metade do século XVIII, a música sacra de Frei José Marques e Silva revela, por um lado, uma preferência pela melodia acompanhada (tendência que se vinha a

⁴⁸ P-Lf 208/14.

afirmar na Europa desde o início do século XVII) e por outro um sólido domínio do contraponto, ao qual recorre com frequência, utilizando-o quer numa forma mais pura (fuga, *fugato*, etc.) quer, mais comumente, integrado numa textura mais ligeira, como factor enriquecedor de uma relação polarizada entre a melodia e o baixo.⁴⁹

Tipos de melodia utilizados

A prática composicional nos finais do século XVIII era fundamentalmente orientada numa perspectiva melódica.⁵⁰ Esta predominância da vertente melódica estava associada à tendência para uma simplificação harmónica: um esquema harmónico simples e um ritmo harmónico lento forneciam uma estrutura que permitia facilmente a construção de melodias de maior ou menor complexidade, resultando frequentemente, mesmo as melodias mais complexas, da elaboração de uma estrutura melódica muito simples, associada a uma estrutura harmónica igualmente simples. Entende-se assim por «melodia simples» a estrutura melódica mais básica (correspondendo normalmente uma harmonia a cada nota),⁵¹ sendo a «melodia elaborada» o resultado da transformação de uma melodia simples, através de toda uma série de processos ornamentais (notas de passagem, ornatos, apogiaturas).

O recurso a melodias simples é relativamente raro na obra de Frei José Marques e Silva. O exemplo mais evidente dessa prática é a utilização de uma melodia litúrgica como *cantus firmus*, o que sucede no invitatório *Jesu redemptor omnium* e nos hinos *A solis ortus* e *Crudelis Herodes Deum*.⁵² Esporadicamente há exemplos de melodias que se podem enquadrar na categoria de «melodia simples», quando, por exemplo, ocorre apenas uma nota por harmonia. É o que sucede em algumas passagens da Fantasia em Dó Maior (Ex. 2.3), embora neste caso as melodias (tanto na voz superior

⁴⁹ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York: Schirmer Books, 1980, pp. 108-09.

⁵⁰ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 49), p. 81: «The glimpses that we have into the workshops of the classic composers — the sketches of Beethoven, the unfinished works of Mozart — show that they planned much of their music by means of a leading melodic line».

⁵¹ RATNER, *Classic Music* (v. n. 49), p. 83 (Ratner utiliza as expressões *simple melody* e *figured melody*).

⁵² A estrutura contrapontística destas obras, nomeadamente no que diz respeito à utilização da técnica do *cantus firmus*, é referida mais adiante.

como no baixo) sejam mais uma consequência directa da progressão harmónica do que o resultado de uma concepção prioritariamente melódica.



Exemplo 2.3. Fantasia em Dó Maior, *Allegro moderato*, cc. 5-8.

As melodias de Frei José Marques e Silva usam grande parte dos processos de elaboração melódica típicos do idioma musical tardo-setecentista. Destes, sobressaem dois grandes grupos: as figurações ornamentais sobre (ou em torno de) uma única nota (como, por exemplo, o trilo ou o *gruppetto*) e os desenhos melódicos que funcionam como ligação entre duas notas (como é o caso das notas de passagem). A concepção de melodias elaboradas teve origem na prática da ornamentação improvisada de melodias simples, a qual remonta aos séculos anteriores. Os músicos de tecla — para referir somente este domínio específico — eram, já no século XVI, encorajados a adornar melodias simples quer através de notas de passagem ou de figurações mais complexas (glosas, para usar o termo corrente na Península Ibérica) unindo duas notas,⁵³ quer através da execução de ornamentos sobre determinadas notas.⁵⁴

Ao contrário da nota de passagem, amplamente usada pelos polifonistas renascentistas, a *tirata* (sobretudo quando abrange uma escala completa)⁵⁵

⁵³ Cf. Tomás de SANTA MARÍA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasia, assi para Tecla como para Vihuela, y todo o instrumeto, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas*, Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565, vol. 1, ff. 58r-59v.

⁵⁴ SANTA MARÍA, *Arte de tañer Fantasia* (v. n. 53), ff. 47r-52r. Para o caso de Portugal, cf. também Manuel Rodrigues COELHO, *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, f. [V]r: «Advertencias particulares para se tangerem estas obras com perfeição [...] O segundo que advirto seja, que se ha de quebrar com a mão esquerda, e direita, todas as vezes q for possível». O verbo «quebrar» refere-se à execução do «quebro» ou «quebrado» (português para *quiebro*).

⁵⁵ O termo italiano *tirata* era, no século XVIII, utilizado em várias regiões da Europa, significando uma sucessão rápida de notas por grau conjunto abrangendo um intervalo que podia ir desde a quarta até mais de uma oitava. Johann Gottfried Walther, entre outros, utiliza o termo *tirata perfecta* para indicar o ornamento que abrange exactamente uma oitava (cf. Dietrich BARTEL, *Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln - London: University of Nebraska Press, 1997, pp. 409 e ss.).

é um dos processos ornamentais que, ao longo do século XVII, mais contribuiu para distinguir definitivamente a música para tecla da polifonia vocal (mesmo nas regiões da Europa onde persistia uma íntima relação entre as duas práticas). Em Portugal, onde a música para órgão continuou, até final de Seiscentos, a ser notada como a música vocal (normalmente quatro vozes, em quatro pentagramas, com quatro claves diferentes), o recurso a este tipo de figuração já era comum na obra de Manuel Rodrigues Coelho, conferindo-lhe um carácter inequivocamente instrumental e «emancipado» da polifonia cantada.⁵⁶

Na obra de Frei José Marques e Silva, as escalas (então já parte integrante do vocabulário teclístico) surgem com bastante frequência. A sua utilização, por vezes num contexto de terceiras ou sextas paralelas, revela o à-vontade característico de um recurso completamente enraizado no arsenal técnico dos músicos de tecla. Por exemplo, no Verso II dos Versos de 4.º tom (Ex. 2.4), as escalas são utilizadas indiferentemente na sua versão mais simples ou em terceiras ou sextas, apesar da velocidade que a indicação de andamento (*Allegretto*) exige. Também no acompanhamento da jaculatória «Roque Santo e Bendito» da Novena de S. Roque,⁵⁷ a escala em terceiras do quarto compasso assume um grau de dificuldade técnica significativo, se se considerar que a parte vocal se move em mínimas e semínimas (Ex. 2.5).

Sendo um processo ornamental profundamente enraizado na prática teclística europeia, a presença do mordente na elaboração melódica é de tal forma comum que é muitas vezes difícil isolá-lo no seio de uma figuração mais complexa.⁵⁸ Há, no entanto, melodias que recorrem ao desenho do

⁵⁶ Este tipo de figuração é comum ao longo de toda a obra de Manuel Rodrigues Coelho. Como exemplos, podem-se apontar o «Segundo Tento do mesmo [primeiro] tom» (*Flores de musica para o instrumento de tecla, & harpa*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1620, ff. 5r-9v) ou o (primeiro) «Tento do terceiro tom natural» (ibidem, ff. 31r-37v).

⁵⁷ A parte de órgão desta obra subsiste em *P-Lscm* MMs. XIX. 008. A parte vocal (*P-Lscm* MMs. XIX. 001) apresenta valores relativamente longos (comparativamente com a parte de órgão), implicando, na maioria das secções, um acompanhamento bastante movimentado.

⁵⁸ O ornamento designado actualmente em português como «mordente» tem como origem, na tradição teclística ibérica dos séculos XVI e XVII, o *quiebro sencillo ala parte inferior* (cf. SANTA MARIA, *Arte de tañer Fantasia* (v. n. 53), ff. 46v e ss.). O significado da palavra «mordente» não parece ser uniforme em Portugal no final de Setecentos. Tanto Francisco Ignacio SOLANO, na sua *Nova instrução musical ou theoria pratica da musica rythmica* (Lisboa, 1764), como Frei Francisco de S. José VARELA no seu *Compendio de musica, theorica, e pratica, que contém breve instrução para tirar musica* (Porto, 1806) parecem utilizar o termo com uma significação diversa, embora o primeiro, no seu *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo*,

mordente de uma forma extensiva, como sucede, por exemplo, nos compassos 12 a 18 do terceiro dos Versos de 4.º tom (Ex. 2.6).



Exemplo 2.4. Versos de 4.º tom, Verso II, cc. 22-5.



Exemplo 2.5. Novena de S. Roque, jaculatória «Roque Santo e Bendito», cc. 3-4.



Exemplo 2.6. Versos de 4.º tom, Verso III, cc. 34-6.

Formas mais complexas de elaboração em torno de uma nota, como o mordente reiterado ou o *grupetto*,⁵⁹ são também usadas na obra de Frei José Marques e Silva. Exemplos destas duas formas de ornamentação melódica escritas por extenso podem encontrar-se, respectivamente, nos compassos 14 a 17 do primeiro dos Versos de 4.º tom e nos últimos compassos do primeiro dos Versos de 1.º tom (Ex. 2.7 e 2.8).

orgão, ou qualquer instrumento, em que se possam regular todas as espécies, de que se compõe a harmonia da mesma musica (Lisboa, 1779), se aproxime da aceção corrente do termo: «Os *Mordentes* fazem-se em duas Teclas, ferindo-as com outros tantos *Dedos*, sendo a superior a essencial, e a inferior a que faz o *Mordente*, sempre com *Intervalo de Semitono*» (itálicos do original). Indiscutivelmente próximo do actual, parece ser o conceito italiano do termo no início do século XIX (cf. Luigi PICCHIANI, *Principi generali e ragionati della musica teorico-pratica*, Firenze: Tipografia della Speranza, 1834, p. 56: «*Mordente*. Si chiama mordente un breve trillo, in cui i due suoni si succedono in maniera opposta del trillo»).

⁵⁹ Dada a diversidade de aceções para alguns termos musicais, as expressões «mordente reiterado» e «*grupetto*» são aqui usadas com uma finalidade meramente descritiva da estrutura melódica do ornamento (correspondendo, respectivamente, a um mordente com mais de um batimento e a um ornamento semicircular consonante na segunda e quarta notas), e não numa perspectiva histórica da evolução da nomenclatura teórica da ornamentação.



Exemplo 2.7. Versos de 4.º tom, Verso I, cc. 14-7.



Exemplo 2.8. Versos de 1.º tom, Verso I, cc. 24-5.

Um dos processos de ornamentação melódica que mais enfatiza a estreita relação entre melodia e harmonia é o *nexus* (série de terceiras quebradas, ascendente ou descendente). A utilização deste processo permite conservar o aspecto horizontal da melodia, explicitando simultaneamente a harmonia subjacente (Ex. 2.9).



Exemplo 2.9. Fantasia em Dó Maior, *Allegro brilhante*, c. 36.

Na passagem apresentada no Exemplo 2.9 (retirada da Fantasia em Dó Maior), a harmonia subjacente (V⁷ em Dó Maior) é perceptível mesmo sem o recurso às notas sol que existem no baixo. O mesmo processo possibilitava a realização de progressões harmónicas mais complexas ao sugerir uma voz adicional. Um exemplo desta prática é patente nos compassos 24 e 25 da mesma obra (Ex. 2.10), onde, através do recurso às terceiras quebradas, uma textura a duas vozes consegue definir com clareza suficiente uma sucessão de harmonias com um ritmo harmónico bastante rápido (à colcheia).



Exemplo 2.10. Fantasia em Dó Maior, *Allegro brilhante*, cc. 24-5.

De uso também frequente são as fórmulas de elaboração melódica que têm um efeito directo na percepção da harmonia. Tal é o caso da

apogiatura,⁶⁰ aqui não grafada como uma nota ornamental, mas claramente assumida como uma dissonância e fazendo parte integrante da melodia escrita. É o que sucede, por exemplo, na primeira colcheia do compasso 9 e, sobretudo, 11 do primeiro dos Versos de 5.^o e 7.^o tom (Ex. 2.11) ou, de uma forma mais marcante, na nota inicial do segundo e quarto compassos do segundo dos Versos de 4.^o tom (Ex. 2.12).



Exemplo 2.11. Versos de 5.^o e 7.^o tom, Verso I, cc. 8-11.



Exemplo 2.12. Versos de 4.^o tom, Verso II, cc. 1-4.

Ainda mais comum é a criação de um efeito anacrúsico, através da utilização de apogiatras antes do tempo, como acontece, por exemplo, nos compassos 2 e 3 do Verso I dos Versos de 1.^o tom (Ex. 2.13).



Exemplo 2.13. Versos de 1.^o tom, Verso I, cc. 2-3.

⁶⁰ O termo «apogiatura» é, no decorrer do presente texto, utilizado para descrever qualquer nota dissonante resolvida por grau conjunto e sem necessidade de preparação (escrita como ornamento ou, como neste caso, integrada no texto musical), independentemente da sua duração ou do seu carácter apoiado (no tempo) ou anacrúsico (antes do tempo).

Menos habitual é a *retardatio* (série de síncopas, geralmente associada a uma mudança desfasada da harmonia⁶¹), da qual um raro exemplo é a parte de órgão na presa do responsório «Caligaverunt oculi mei», último dos Responsórios de Sexta-Feira Santa, escritos em 1832⁶² (Ex. 2.14).



Exemplo 2.14. Responsórios de Sexta-Feira Santa, «Caligaverunt oculi mei», cc. 32-4 (org).

Ornamentação

Além da elaboração melódica integrada na própria escrita (abordada anteriormente), a ornamentação, indicada pelo compositor ou simplesmente improvisada pelo intérprete, continuava a desempenhar um importante papel na configuração do resultado final de uma obra musical nos finais do século XVIII.⁶³ No entanto, a prática da ornamentação improvisada, tradicionalmente uma ferramenta essencial no arsenal técnico dos músicos de tecla, começou, a partir de meados de Setecentos, a perder importância face ao aumento de informação incluída na música escrita (não só a dinâmica, agógica e articulação, mas também a própria ornamentação), em virtude da necessidade crescente por parte dos compositores em transmitir as suas ideias ao intérprete de uma forma mais pormenorizada.⁶⁴ Com o aproximar do final do século, e a progressiva utilização de formas «clássicas», esta tendência

⁶¹ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 49), p. 82 (Ratner utiliza a expressão «oblique change of harmony»).

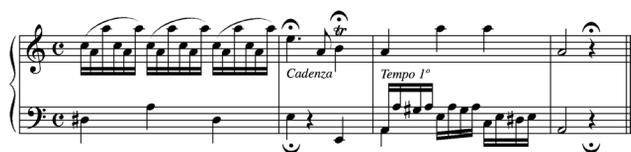
⁶² P-Ln MM 143//7. Partitura autógrafa com a inscrição «Responsórios da 6.ª fr.ª S.ª; / que se cantão na 5.ª feira S.ª de tarde. / Muzica Concertada de 4. vozes e Orgão. / Para a Real Capella da Bemposta. / Original de F.ª Joze Marques. / 1832» (sublinhado do original).

⁶³ Cf. Charles ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York – London: Faber and Faber, 2005, p. 101.

⁶⁴ Cf. Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753, p. 54: «Indessen muß man dennoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderich ungehe». Ibidem, p. 53: «da man sie [die Manieren] bey dem Clavier-Sachen mehrentheils angedeuteten antrifft». Carl Philip Emanuel Bach desfavorece, assim, o «desperdício» de ornamentação improvisada, sublinhando que na música de tecla os ornamentos são frequentemente indicados.

parece acentuar-se.⁶⁵ Por outro lado — e talvez precisamente por isso —, a ornamentação indicada na música (através de símbolos ou de pequenas notas) ganhava um maior peso na medida em que reflectia uma intenção específica do compositor.⁶⁶

Embora faça uso de um leque de ornamentos relativamente reduzido, Frei José Marques e Silva é bastante preciso na sua indicação. A sua escrita parece deixar pouco espaço à improvisação do intérprete, com a excepção das *cadenze*, que pressupõem uma intervenção bastante livre, ao estilo operático (Ex. 2.15).



Exemplo 2.15. Versos de 4.º tom, Verso I, cc. 42-45.

Os ornamentos cuja indicação se pode encontrar nas obras de Frei José Marques e Silva são a apogiatura (incluindo as apogiatras duplas ou triplas, vulgarmente designadas na época por «portamentos»), o trilo, o *grupetto* e o arpejo. As notas ornamentais grafadas antes da nota real sob a forma de caracteres mais pequenos — hoje geralmente referidas em português como apogiatras — conheceram na Europa, ao longo dos séculos XVII e XVIII, uma grande variedade de designações.⁶⁷ Em Portugal, Francisco Solano utiliza os termos «apojo» e «pojatura» (ou «apojatura») no caso de apogiatras longas e «accento» para apogiatras curtas, referindo que ambos os ornamentos se podem fazer pela parte superior ou inferior.⁶⁸ Dá ainda a entender que, em qualquer

⁶⁵ A própria tradição de adicionar ornamentação nas repetições, uma prática comum na execução de formas binárias, deixa de fazer sentido quando aplicada à forma sonata (repetição da primeira parte), dado o potencial efeito enfraquecedor sobre a reexposição (cf. ROSEN, *The Classical Style* (v. n. 63), pp. 100-01).

⁶⁶ Já em 1753, Carl Philipp Emanuel Bach manifestava o seu apreço pelo grau de precisão dos símbolos de ornamentação utilizados pelos teclistas franceses (cf. BACH, *Versuch* (v. n. 64), p. 57).

⁶⁷ Cf. Frederick NEUMANN, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey: Princeton University Press, 1983, p. 47 e ss. Na sua análise, Neumann prefere utilizar o termo alemão *Vorschlag*, para evitar a noção de apoio no tempo («leaning») associada à palavra italiana *appoggiatura*.

⁶⁸ SOLANO, *Nova instrução musical* (v. n. 58), p. 169: «[...] quando subir a Solfa, faz muito gracioso efeito buscar o Apoio da parte superior para a inferior [...] mas também pôde ser executado da parte

das opções o ataque é feito no tempo, absorvendo parte do valor da nota real.⁶⁹ Por outro lado, Frei Domingos de São José Varela recorre aos termos «apoio», «apoiatura» ou «appoggiatura», independentemente da duração da nota ornamental e de esta ser atacada no tempo ou antes dele.⁷⁰ Utiliza, no entanto, o termo «mordente» para designar a apogiatura breve inferior cromática.⁷¹

A apogiatura (nota pequena) é o símbolo de ornamentação mais frequente na música de Frei José Marques e Silva. Na maioria das situações, o compositor parece seguir o critério exposto por Solano, no que diz respeito à duração escrita das notas ornamentais: uma apogiatura sobre uma mínima assume a forma de uma semínima; numa semínima, a de uma colcheia; numa colcheia, a de uma colcheia cortada⁷² (Ex. 2.16).



Exemplo 2.16. Grafia habitual das apogiaturas em Frei José Marques e Silva.

A duração de execução da apogiatura (da mesma forma que o seu ataque no tempo ou antes dele) não é sempre óbvia e depende, em grande parte, do contexto em que surge. Casos há, onde é evidente que a nota ornamental absorve metade do valor da nota real (Ex. 2.17a e 2.17b).⁷³ Em outros, a

inferior para a superior. Da mesma sorte, quando a Solfa descer, será de igual efeito buscar a *Apojatura* de baxo para cima, e poderá ser também de cima para baxo [...]» (itálicos do original).

⁶⁹ SOLANO, *Nova instrução musical* (v. n. 58), pp. 169-70: «[...] o *Apojo* sempre ha de ser ou figurinha, que tenha metade do valor da Figura *Apojada*, ou se a Figura *Apojada* tiver Pontinho, ha de todo o *Apojo* ser na figurinha, que valha a Figura, ficando só o valor do Pontinho para o tom da Figura *Apojada*. [...] *Apojo*, ou *Pojatura* he cantar a a parte de valor, que se tira, e desconta da Figura *Apojada* [...] *Accentos*, serão entendidos na subtileza do seu valor ao contrario dos *Apojos*, isto he, ficando a Figura, em que a *Voz* fizer o *Accento* com a maior parte do valor, e a graça do *Accento* da *Voz* com a menor parte; porque estes *Accentos*, que digo, e distingo, ainda que são figurados com os mesmos *Apojos*, tem a diferença da quarta parte na demora, pois em *summa* tem menos valor da metade da figura subsequente immediata [...]» (itálicos do original).

⁷⁰ VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58), pp. 10-1: *Apoio*, *Apoiatura*, ou *Appoggiatura* he huma figura pequena, a qual tira o seu valor á figura ordinaria, que se lhe segue, e algumas vezes á figura antecedente. O *Apoio* humas vezes tira a metade do valor da figura seguinte, outras vezes lhe tira hum minimo valor.» (itálicos do original).

⁷¹ VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58), p. 11: «Quando o *Apoio* está em meio *ponto* abaixo da figura ordinaria, e lhe tira hum minimo valor, então se chama *Mordente* [...]» (itálicos do original).

⁷² Frei José Marques e Silva (como, de resto, é comum na sua época) escreve normalmente as semicolcheias isoladas como colcheias cortadas.

⁷³ No caso do Exemplo 2.17b (extraído dos Responsórios do Santíssimo Sacramento), esta evidência é confirmada pela grafia do ritmo da parte de Flauta na versão orquestral (*P-Ln* CN 409):

apogiatura curta (atacada no tempo ou antes) parece ser a solução mais natural, quer porque o valor escrito da nota ornamental é muito inferior ao da nota real (Ex. 2.17c), quer porque o próprio contexto melódico assim o sugere (Ex. 2.17d).



Exemplo 2.17a. *Te Deum*, «Te gloriosus Apostolorum chorus», cc. 1-2 (org).⁷⁴



Exemplo 2.17b. Responsórios de Domingo de Páscoa, «Angelus Domini», cc. 1-2 (org).⁷⁵



Exemplo 2.17c. Responsórios do Santíssimo Sacramento, «Si quis manducaverit», cc. 3-4 (org).⁷⁶



Exemplo 2.17d. *Te Deum*, «Tibi omnes Angeli», cc. 8-10 (org).⁷⁷

As apogiaturas duplas e triplas são designadas como «portamentos», tanto por Francisco Solano⁷⁸ como por Frei Domingos de São José Varela.⁷⁹



⁷⁴ *P-Mp* R Mms 13/2.

⁷⁵ *P-Ln* CN 409.

⁷⁶ *P-EVp* CLI/2-10 n.º 2.

⁷⁷ *P-Mp* R Mms 13/2.

⁷⁸ Cf. SOLANO, *Nova instrução musical* (v. n. 58), pp. 171-72: «Os *Portamentos*, com que se adorna, e se dá maior belleza ao que se canta, são também humas figurinhas como os *Apojos*; mas com a differença de concorrerem duas, quatro e mais juntas immediatas humas ás outras. [...] O valor das duas, quatro, ou mais figurinhas ha de se descontar da Figura immediata subsequente [...]» (itálicos do original).

⁷⁹ Cf. VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58), p. 11: «Quando os *Apoios* são muitos, estes tirão o seu valor da *figura* ordinaria, que se lhes segue, e algumas vezes á *figura* antecedente. Chamão-se ordinariamente *Portamentos*» (itálicos do original).

Ambos descrevem os «portamentos» de forma semelhante, embora o primeiro refira que se atacam no tempo e o segundo admita a hipótese de serem executados antes do tempo. No caso das obras de Frei José Marques e Silva, o contexto da sua utilização sugere sempre um ataque antes do tempo. Nos compassos 5 e 6 do Verso IV dos Versos de 4.º tom, a afinidade da situação das duas notas ornamentais com as duas semicolcheias no compasso seguinte sugere claramente que sejam executadas aproximadamente como semicolcheias, cujo valor é subtraído à mínima antecedente (Ex. 2.18).



Exemplo 2.18. Versos de 4.º tom, Verso IV, cc. 5-6.

A hipótese destes «portamentos» serem atacados antes do tempo é também corroborada pela análise do primeiro dos Versos de 5.º e 7.º tom. O ornamento utilizado no início desta peça é reproduzido por extenso no compasso 25, demonstrando que é esperada uma execução semelhante (tercina de fusas) nos compassos iniciais (Ex. 2.19). Esta forma de execução corresponde, aliás, à prática deste tipo de ornamentos em Itália durante a segunda metade do século XVIII.⁸⁰

a



b



Exemplo 2.19. Versos de 5.º e 7.º tom, Verso I, cc. 1-2 (a) e 25 (b).

O trilo, denominado por Francisco Solano como «trillo», «trinado» ou «granido»⁸¹ e por Frei Domingos de São José Varela como «trinado»,⁸² é utilizado com alguma frequência por Frei José Marques e Silva, tanto na sua forma

⁸⁰ Cf. NEUMANN, *Ornamentation* (v. n. 67), p. 230.

⁸¹ SOLANO, *Nova instrução musical* (v. n. 58), pp. 173-174: «O Trillo se faz granindo o Signo expresso com o immediato de cima tacito, ou seja com distancia de Ponto, ou de meio Ponto, e nunca com a Figura immediata de baxo, que então não he Trillo [...]. Advirto que Trinado, Trillo ou Granido he para nós tudo o mesmo na prática, pelo que sempre tenho usado de hum, ou de outro termo, para que assim não se ignorem todos os que são praticaveis» (itálicos do original).

⁸² VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58), p. 12: «O Trinado se faz com dous Signos immediatos [...]» (itálicos do original).

mais simples, sobre uma nota de duração relativamente curta, como estendendo-se sobre uma nota longa. A primeira situação é visível, por exemplo, nos compassos 33 a 35 do *Allegro brillante* da Fantasia em Dó Maior. Menos comum, o trilo longo encontra exemplos no Verso IV dos Versos de 5.^o e 7.^o tom e no final da Fantasia em Dó Maior (Ex. 2.20a e 2.20b). Em qualquer das situações, o trilo é indicado pela abreviatura «tr».⁸³



Exemplo 2.20a. Versos de 5.^o e 7.^o tom, Verso IV, cc. 16-8.



Exemplo 2.20b. Fantasia em Dó Maior, *Allegro brillante*, cc. 188-91.

Apesar de ambos os tratados acima referidos descreverem o trilo como uma alternância entre duas notas contíguas (Solano especifica a nota superior como nota auxiliar), nenhum dos textos é esclarecedor no que diz respeito à nota em que o ornamento se inicia. No entanto, na «estampa de *Musica*»⁸⁴ apensa ao *Compendio* de Frei Domingos de São José Varela, embora o «trinado» (indicado com a abreviatura «tr») não seja contemplado naquela tabela explicativa, os símbolos ~ e ~~~ aparecem ilustrados da seguinte forma (Ex. 2.21):⁸⁵

⁸³ Cf. SOLANO, *Nova instrução musical* (v. n. 58), pp. 173: «[...] o Trillo se assina em cima de qualquer Figura hum tr., que significa Trinar[...]» (itálicos do autor). Cf. também PICCHIANTI, *Principi generali* (v. n. 58), p. 56: «Trillo. Due note prossime, come per esempio Do, Re, o Re, Mi... ecc. che con rapidità si succedano alternativamente, formando una tal quale ondulatione di suono, che chiamasi trillo. Si scrive il trillo con una sola nota, che è sempre la più bassa delle due colle quali deve formarsi il trillo, e sopraquesta nota vi si scrivi tr...» (itálicos do original).

⁸⁴ Cf. VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58), p. 13: «Na estampa de *Musica* se notão algumas abreviaturas, e o seu valor» (itálico do autor).

⁸⁵ VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58), Est. I, n.º 8.



Exemplo 2.21. Execução do «trinado», segundo Frei Domingos de S. José Varela.

Em qualquer caso, tendo em conta a influência italiana que dominava a prática musical em Portugal desde o início de Setecentos, é lícito supor que os trilos fossem, por norma, atacados pela nota real, como parece transparecer da maioria dos tratados italianos da segunda metade do século XVIII, pelo menos no que diz respeito aos trilos não preparados.⁸⁶

O termo «grupeto» não é mencionado por nenhum tratadista português da época de Frei José Marques e Silva. No *Compendio* de Frei Domingos de São José Varela, o símbolo ∞ surge na «estampa de musica», interpretado como aquilo a que actualmente se chama «grupeto de ataque»,⁸⁷ enquanto que a figuração correspondente ao chamado «grupeto medial» parece ser incluída pelo autor, no âmbito do que designa por «portamentos» (Ex. 2.22):⁸⁸



Exemplo 2.22. Execução do «portamento», segundo Frei Domingos de S. José Varela.

Por outro lado, em Itália, a palavra *gruppetto* (associada, quer a uma indicação em notas pequenas, quer ao símbolo ∞) estaria já generalizada no início do século XIX.⁸⁹ Na obra de Frei José Marques e Silva, embora não se encontre a designação do ornamento, os grupetos são indicados destas duas formas, sendo os «grupetos de ataque» indicados por meio de notas pequenas e os «grupetos mediais» indicados por meio do símbolo ∞ (Ex. 2.23).

⁸⁶ Cf. NEUMANN, *Ornamentation* (v. n. 67), pp. 345-64.

⁸⁷ As expressões «grupeto de ataque» e «grupeto medial» são usadas no *Dicionário de música* de Tomás BORBA e Fernando Lopes GRAÇA (Porto: Figueirinhas, 1996², vol. 1, pp. 614-15).

⁸⁸ VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58), est. I, n.ºs 8 e 10.

⁸⁹ Cf. PICCHIANI, *Principi generali* (v. n. 58), p. 56: «*Gruppetto*. Una doppia, tripla, quadrupla, ecc. appoggiatura, forma ciò che si chiama gruppetto, al quale non si assegna valore di tempo determinato in quanto alla battuta, e si scrive coi soliti piccoli caratteri delle appoggiature. [...] La scelta della specie del gruppetto viene rilasciata qualche volta al gusto dell'esecutore, ed allora non si scrive colle solite notine, ma si indica col segno [...]» (itálico do original).

O arpejo, ou a execução arpejada de acordes (ornamento normalmente mais associado ao idioma do cravo e do piano), é frequentemente utilizado por Frei José Marques e Silva na escrita para órgão.⁹⁰ A prática da execução de arpejos no órgão tem testemunhos anteriores, por exemplo na obra dos organistas franceses dos séculos XVII e XVIII, onde já surge o sinal actualmente utilizado.⁹¹ É, no entanto, de considerar que a prática do arpejo também se estendesse a outras regiões europeias, como a Itália, antes de ter sido desenvolvido um símbolo especial para o indicar.⁹² Na obra de Frei José Marques e Silva encontram-se muitos exemplos de arpejamento de acordes, tanto numa só mão, caso do início do *Allegro brilhante* da Fantasia em Dó Maior (Ex. 2.24), como em ambas, caso dos compassos iniciais do quarto dos Versos de 4.º tom (Ex. 2.25).



Exemplo 2.23. Versos de 1.º tom, Verso V, c. 19 (a); Fantasia em Dó Maior, *Allegro brilhante*, c. 77 (b).



Exemplo 2.24. Fantasia em Dó Maior, *Allegro brilhante*, cc. 3-5.



Exemplo 2.25. Versos de 4.º tom, Verso IV, cc. 1-4.

⁹⁰ NEUMANN utiliza as expressões «*chordal arpeggio*» e «*linear arpeggio*» para distinguir os harpejos realizados sobre um acorde escrito, daqueles cuja execução é definida pela própria notação (Cf. *Ornamentation* (v. n. 67), p. 492).

⁹¹ Ver, por exemplo, o *Livre d'orgue* de Louis-Nicolas Clérambault, publicado em Paris provavelmente entre 1710 e 1714, onde o símbolo do arpejo aparece com frequência, sobretudo nas peças com andamento mais lento.

⁹² Cf. NEUMANN, *Ornamentation* (v. n. 67), p. 496.

O contexto em que surgem estas indicações de arpejo (sobretudo no caso exposto no Ex. 2.25) sugere uma execução anterior ao tempo, de forma a acentuar a nota mais aguda no tempo.⁹³

O sinal gráfico associado ao mordente (♯), apesar de ser referido no Compendio de Varela,⁹⁴ não aparece em nenhuma obra de Frei José Marques e Silva. No entanto, é de notar que, além da sua utilização como elemento de elaboração melódica (como foi referido anteriormente), a escrita por extenso do mordente é algumas vezes usada num contexto puramente ornamental, como sucede no compasso 7 do terceiro dos Versos de 5.º e 7.º tom (Ex. 2.26).



Exemplo 2.26. Versos de 5.º e 7.º tom, Verso III, c. 7.

Polarização melodia-baixo

Uma grande parte da música de Frei José Marques e Silva para vozes e órgão, ou mesmo para órgão *solo*, pode reduzir-se, num exercício de desconstrução analítica, a uma linha melódica (na maior parte dos casos confiada à voz superior) suportada por um acompanhamento que proporciona um apoio harmónico inequívoco. Exemplos deste tipo de estrutura, na sua forma mais simples, são o verso «In sanctitate et justitia» do *Benedictus Dominus Deus Israel* em Dó menor⁹⁵ (onde um *solo* de soprano se desenvolve sobre um baixo cifrado) ou o moteto *Dextera tua Domine* para soprano *solo* e órgão obrigado.⁹⁶ No primeiro destes dois casos é clara a separação entre melodia e acompanhamento, dado o contraste entre o estilo *cantabile* da melodia e o carácter harmonicamente estático do baixo em colcheias repetidas (Ex. 2.27).

⁹³ Cf. NEUMANN, *Ornamentation* (v. n. 67), p. 510.

⁹⁴ É interessante notar que Frei Francisco de S. José VARELA, embora atribua ao termo «mordente» um significado diferente do contemporâneo (*Compendio de musica* (v. n. 58), p. 11), inclui a explicação actual do signo ♯ na «estampa de musica», tal como sucede com os símbolos ~ e ~ (ibidem, Est. I, n.º 10).

⁹⁵ P-Ln FCR 198//7.

⁹⁶ P-Ln FCR 198//38.

Allegro brillante

64 Solo

S

p In san - cti - ta - te et jus - ti - ti - a co - ram —

Org

p 3 6 3 5 6

Exemplo 2.27. *Benedictus Dominus Deus Israel* (1809), cc. 64-8.

O esquema básico da melodia acompanhada está, contudo, presente em muitas outras situações de textura mais densa. No motete *Dextera tua Domine*, atrás referido, a parte de mão direita do órgão, de carácter evidentemente solístico enquanto a voz está em pausa, reduz-se a uma mais ou menos elaborada realização da harmonia, quando assume o papel de acompanhamento. Um dos recursos mais frequentes, no caso da música coral, é a utilização das vozes intermédias para o preenchimento harmónico de uma textura claramente polarizada entre a melodia e o baixo, através do reforço de uma das linhas extremas ou do simples preenchimento harmónico. O Exemplo 2.28 mostra uma passagem do verso inicial do *Te Deum* em Dó Maior para vozes masculinas e dois órgãos.⁹⁷ A voz superior, inicialmente acompanhada apenas pelo órgão II (o órgão I executa apenas a linha do baixo), mantém o seu carácter de melodia preponderante após a entrada de todo o efectivo vocal e instrumental. Tanto as vozes inferiores como as figurações dos dois órgãos têm um papel meramente harmónico, trazendo à música apenas uma variação de textura.

Um dos processos mais simples para clarificar o contexto harmónico, enfatizando simultaneamente a polarização entre a melodia e o baixo, consiste na introdução de uma voz adicional que se move paralelamente a uma das partes extremas (mais frequentemente a voz superior) à distância de uma terceira ou de uma sexta.⁹⁸ Esta solução é amplamente explorada por Frei José Marques e Silva, tanto nas obras vocais como nas peças para órgão *solo* (Ex. 2.29 e 2.30).

⁹⁷ *P-Mp R. Mms 13/2.*

⁹⁸ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 49), pp. 108-09.

Cantor 1º
da - mus te Do - mi - num con - fi - te - mu

Cantor 2º
te Do - mi - num con - fi - te - mu

Cantor 3º
te Do - mi - num con - fi - te - mu

Coro
te Do - mi - num con - fi - te - mu

Órgão 1º

Órgão 2º

Exemplo 2.28. *Te Deum*, «Te Deum laudamus», cc. 15-9 (*P-Mp* R. Mms 13/2).⁹⁹

Exemplo 2.29. Versos de 4.º tom, Verso II, cc. 21-8.

⁹⁹ Esta designação das vozes é da partitura autógrafa e é constante na maioria das obras de Frei José Marques e Silva destinadas à Basílica de Mafra. No entanto, em alguns casos, como o *Laudamus te e Gratias*, também escrito para Mafra, surgem as designações «Tenor 1º», «Tenor 2º», «Baixo 1º» e «Baixo 2º» (*P-Ln* FCR 198/21).

S
nos-tris et de ma-nu o-mni-um et de ma-nu o-mni-um qui o-

A
nos-tris et de ma-nu o-mni-um et de ma-nu o-mni-um qui o-

Org
6 5 7 7 3 8 8 3 b7
4 3 5 5 8 6 6 8 5

- de - runt qui o - de - runt qui o - de - runt nos

- de - runt qui o - de - runt qui o - de - runt nos

b6 5 6 5 3
4 3 5 3 4 5 3

Exemplo 2.30. *Benedictus Dominus Deus Israel* (1809), cc. 21-7.

Contraponto

A notória preferência pela melodia acompanhada, patente na maioria da música religiosa produzida nos finais do século XVIII, não é resultado de uma falta de apetrechamento técnico dos seus criadores no domínio do contraponto, da mesma forma que a aparente simplificação harmónica na música posterior a 1750 não implica menor capacidade dos compositores no campo da harmonia. Ao longo da segunda metade de Setecentos (e mesmo mais tarde), a aprendizagem e o exercício do contraponto constituíam a base do estudo da composição, sugerindo assim uma permanente ligação à música de períodos anteriores.¹⁰⁰

Como se referiu atrás, o estudo do contraponto mereceu especial atenção por parte de Frei José Marques e Silva, enquanto aluno e professor, e o seu domínio da escrita fugada teve um papel importante no processo que levou à sua nomeação para o cargo de mestre do Seminário da Patriarcal.¹⁰¹

¹⁰⁰ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 49), p. 109

¹⁰¹ Ver capítulo 1.

A *Fuga sobre um tema de Galão*, anteriormente mencionada,¹⁰² é porventura, em toda a obra do compositor, o exemplo mais marcante de aplicação estrita da técnica contrapontística. Como é apontado por Ernesto Vieira, a comparação entre as duas obras (a fuga de Frei José Marques e Silva e o original de Joaquim Cordeiro Galão) não deixa margem para dúvidas no que diz respeito ao nível da elaboração técnica (Ex. 2.31 e 2.32).

S
Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li A - men A -

A
Et vi - tam ven - tu - ri

T
A - men A - men A - men

B
A - men A -

Org
3 4 2 6 3 6 6 6 - 5 3 6 #3 3 4 2 6

12
sæ - cu - li a - men ven - tu - ri sæ - cu - li a - men
a - men et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men ven - tu - ri
Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men et vi - tam ven -
Et vi - tam ven - tu - ri

12
7 #6 #5 5 6 # 6 5 6 7 6 # #5 5 #

Exemplo 2.31. Joaquim Cordeiro Galão, Fuga, cc. 1-18 (*P-Ln 146/18*).

¹⁰² Ver capítulo 1.

S
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri

A
Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li

T

B

Org

6
men A - men A -

sae - cu - li A - men A - men A - men A - men A - men

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - men A -

men A - men Et vi -

3 6 6 6 6 - #3 3 7 #6 5 6 6 6 5 3 6 3 6 7 6 3 6

11
men A - men A - men A

A - men A - men A - men A - men A

men A - men A - men

tam ven - tu - ri sae - cu - li A - men A - men A - men A

11
#3 6 6 6 # 6 5 6 7 #6 3 4 6 3 6 5

Exemplo 2.32. Frei José Marques e Silva, Fuga sobre um tema de Galão, cc. 1-14.

Além de incluir um segundo tema baseado no contratema original (facto também sublinhado por Ernesto Vieira¹⁰³), a fuga de Frei José Marques e Silva é mais desenvolvida (quase o triplo da duração¹⁰⁴), apresentando um percurso tonal muito mais variado que chega a atingir a tonalidade de Dó sustenido menor, sendo Sol Maior a tonalidade da peça.

Exemplo 2.33. Frei José Marques e Silva, Fuga sobre um tema de Galão, cc. 57-64.

Chegaram também até hoje, alguns exemplares autógrafos de exercícios de contraponto a duas, três e quatro vozes (eventualmente datados do seu tempo

¹⁰³ VIEIRA, *Dicionário* (v. n. 9), vol. 1. p. 445.

¹⁰⁴ A fuga de Frei José Marques e Silva tem 91 compassos (6/8) enquanto a de Joaquim Cordeiro Galão apenas 62 compassos (3/8).

de estudante), que revelam um grande à-vontade do compositor, mas também uma preocupação pelo exercício da técnica pura.¹⁰⁵

Outro exemplo revelador do domínio de Frei José Marques e Silva em relação à escrita imitativa é a fuga que serviu de prova no concurso para o lugar de mestre do Seminário da Patriarcal (já mencionada no capítulo anterior), sobretudo quando comparada com a do seu opositor António José Soares.¹⁰⁶ Uma comparação, ainda que superficial, das exposições das fugas de Frei José Marques e Silva e de António José Soares, revela uma evidente superioridade do primeiro no que diz respeito ao domínio daquele estilo (Ex. 2.34 e 2.35).

Exemplo 2.34. António José Soares, Contraponto, cc. 1-16 (*P-Ln FCR 205//11*).

¹⁰⁵ *P-Ln MM 1657*. Este autógrafo, cuja folha de rosto apresenta a inscrição «Baxos de Imitação, e Estudos / Feitos por F^{te} Joze Marques e S.^o», contém uma correcção de uma quinta paralela oculta (Exercício 2, cc. 6-7). No entanto, não está datado, pelo que não se pode relacionar seguramente com a seguinte referência de Ernesto Vieira: «Possuo uma collecção de exercicios de contraponto e fuga que elle fez debaixo da direcção de Baldi, autographo muito curioso por nos mostrar como n'aquelle tempo se estudava a fundo a arte de compor» (*Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, p. 317).

¹⁰⁶ *P-Ln FCR 185//5* e *P-Ln FCR 205//11*, correspondendo respectivamente às provas de Frei José Marques e Silva e de António José Soares (ver capítulo 1, nota 31).

S

A

T

B

Org

7

7

3 7 $\sharp 6$ 3 6 \flat_3 6 6 7 6 3

12

8

12

6 \flat_3 3 7 $\sharp 6$ 3 7 $\sharp 3$ 3 $\flat 7$ 3

Exemplo 2.35. Frei José Marques e Silva, Contraponto, cc. 1-15 (*P-Ln* FCR 195//5).

Outro exemplo de utilização de uma textura contrapontística formal pode ser encontrado nos compassos iniciais do Responsório «Caligaverunt oculi mei», último dos Responsórios de Sexta-Feira Santa (1832),¹⁰⁷ onde a entrada das quatro vozes obedece a um rigoroso cânone ao uníssono e à oitava, sobre uma nota pedal (Ex. 2.36).

The image shows a musical score for a four-part vocal setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and Organ. The tempo is marked 'Lento'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The vocal parts enter in canon, with each voice part starting a measure later than the previous one. The lyrics are: 'Ca - li - ga - ve - runt__ o - cu - li me - i a__ fle - tu__'. The organ part, labeled 'Org' and 'Rabecão', provides a harmonic accompaniment with a steady bass line. Dynamics include piano (*p*) and accents.

Exemplo 2.36. Responsório «Caligaverunt oculi mei», cc. 1-6 (*P-Ln* MM 143//6).

Apesar do rigor da escrita canónica, a harmonia permanece como o principal elemento condutor do discurso musical, basicamente recorrendo ao encadeamento V-I (posteriormente esclarecido como V⁹_{FO}-I) sobre o pedal de tónica reforçado pela acentuação de todas as vozes no acorde de sétima diminuta.

Embora menos frequente, o recurso ao contraponto livre é encontrado em algumas obras, como o segundo dos Versos de 1.º tom para órgão *solo*¹⁰⁸ (situação que será referida mais adiante). Um dos exemplos mais elaborados encontra-se no verso «Lavacra puri» do Hino *Crudelis Herodes Deum* (1834),¹⁰⁹ do qual é apresentado um excerto no Exemplo 2.37. Neste último

¹⁰⁷ *P-Ln* MM 143//6.

¹⁰⁸ *P-Ln* MM 144//9.

¹⁰⁹ *P-Ln* FCR 198//11.

caso, as três vozes quase nunca actuam de forma homofónica, evoluindo num contraponto livre, com excepção de um breve recurso à imitação (baseada nas notas iniciais do cantochão daquele hino) no início.

S
non de - tu - lit nos ab - lu - en - do nos ab - lu - en - do

A
de - tu - lit nos ab - lu - en - do nos ab - lu - en - do

T
non de - tu - lit nos ab - lu - en - do nos ab - lu - en - do

Org

Exemplo 2.37. Hino *Crudelis Herodes Deum*, cc. 31-4 (P-Ln FCR 198//11).

Apesar destes exemplos, na generalidade da obra de Frei José Marques e Silva o contraponto é utilizado em menor escala, ocupando normalmente um lugar secundário em relação ao encadeamento harmónico e à polarização entre a melodia e o baixo. A situação mais comum é a ocasional independência de duas vozes que evoluem num movimento paralelo de terceiras ou sextas. No entanto, encontram-se diversos casos onde o contraponto formal e a melodia acompanhada coexistem, como sucede no verso «Quia respexit» do *Magnificat* em Mi menor (1834).¹¹⁰ Nesta secção da obra, as quatro linhas vocais desenvolvem uma escrita fugada com o constante recurso a um tema principal e a dois contratemas, enquanto o órgão executa um acompanhamento puramente instrumental, quase nunca duplicando as vozes.

É interessante notar que o recurso ao contraponto é mais frequente nas obras tardias do compositor (sensivelmente a partir de 1830). Uma das técnicas mais raramente — e mais tardiamente — usadas por Frei José Marques e Silva é a composição sobre um *cantus firmus*. Esta situação só é encontrada em três obras, todas datadas de 1834: os hinos *A solis ortus*, *Jesu*

¹¹⁰ P-Ln FCR 198//42, cc. 25 a 56.

Redemptor omnium e *Crudelis Herodes Deum*.¹¹¹ Além da proximidade da data de composição e do tempo litúrgico a que se destinam, estas três obras têm em comum o facto de conterem citações do cantochão dos hinos correspondentes. Todas seguem um plano que alterna versos a quatro vezes (com acompanhamento de órgão) com versos em cantochão, para os quais é fornecido um acompanhamento em cantochão figurado. Este tipo de alternância é relativamente comum em obras baseadas em hinos ou cânticos evangélicos. A característica distintiva destes três hinos é o facto de os versos a quatro vezes serem baseados na própria melodia do cantochão.

No hino *Jesu Redemptor omnium*, por exemplo, os Versos II, IV e VI consistem na execução do cantochão, acompanhado da forma que se apresenta no Exemplo 2.38. Os Versos I e V (idênticos em termos musicais) são construídos sobre o *cantus firmus* da melodia litúrgica, o qual é confiado ao baixo (Ex. 2.39). No Verso III (um trio S, A, T), o *cantus firmus* é confiado ao tenor, embora se limite a citar as duas primeiras frases do cantochão, evoluindo, a partir de aí, para um contraponto mais livre. O Verso VII consiste num *fugato* baseado nas notas iniciais do cantochão.

Exemplo 2.38. Hino *Jesu Redemptor omnium*, cantochão.

¹¹¹ Os autógrafos destas três obras conservam-se na Biblioteca Nacional de Lisboa e apresentam as seguintes inscrições nas respectivas folhas de rosto: «Hymno p.^a a Festa do Natal / Muzica p.^a 4 Vozes, acompanham.^{to} de Orgão. / Expressam.^{te} Feito p Compôsto p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo; / Pello Seu M.^{to} Atento S.^{or} e S. Ob.^{mo} Fr. Joze Marques. / Lisboa, em 1834. [...]» (*P-Ln FCR 198/19*), «Jesu Redemptor omnium / Hymno p.^a a Festa do Natal; Muzica p.^a 4 Vozes, e / acompanhamento de Orgão. / Expressam.^{te} Feito p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Conde do Redondo; no Anno de 1834. / Pello Seu M.^{to} S.^{or} e S. Ob.^{mo} Fr. Joze Marques da S.^a.» (*P-Ln FCR 198/10*) e «Hymno dos Santos Reis Magos, p.^a Matinas e tambem Vésperas. Muzica Dedicada ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde / do Redondo: pello seu Munto Atento S.^{or} e Servo Ob.^{mo} Fr. Joze Marques. 1834.» (*P-Ln FCR 198/11*). O facto de estas obras se destinarem à Festa do Natal e à Festa dos Reis Magos, e serem dedicadas ao Conde de Redondo com a data de 1834, leva a crer que tenham sido escritas no final daquele ano.

Allegretto

S *f* Je - su Re - dem - ptor o - - - mni

A *f* Je - - - - su Re - dem - ptor o - - - mni

T *f* Je - - - su Re - dem - ptor Re - dem - ptor o - mni

B *f* Je - su Re - - - - dem - - - - ptor

Allegretto

Org *f*

Exemplo 2.39. Hino *Jesu Redemptor omnium*, Verso I, cc. 1-7.

A estrutura da obra, no que concerne à utilização do material proveniente do cantochão, pode resumir-se no seguinte quadro:

Verso I	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso II	Cantochão
Verso III	<i>Cantus firmus</i> (parcial)
Verso IV	Cantochão
Verso V	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso VI	Cantochão
Verso VII	<i>Fugato</i> (sobre <i>incipit</i> do cantochão)

Tabela 2.1. Estrutura do hino *Jesu Redemptor omnium*.

Utilizações sistemáticas do recurso à técnica do *cantus firmus* são também encontradas nos outros hinos atrás mencionados. No hino *A solis ortus* (P-Ln FCR 198//9), a estrutura é semelhante à do hino *Jesu Redemptor omnium*, sendo o *fugato* final substituído por um «Canon, ao Uníssono, e à 8.^a».¹¹²

¹¹² P-Ln FCR 198//9.

Verso I	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso II	Cantochão
Verso III	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso IV	Cantochão
Verso V	<i>Cantus firmus</i> (parcial)
Verso VI	Cantochão
Verso VII	Cânone (ao unísono e à oitava)

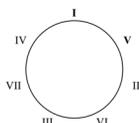
Tabela 2.2. Estrutura do hino *A solis ortus*.

Aspectos verticais

Harmonia

A consciência progressiva do sistema tonal, que se verifica ao longo de Setecentos, manifesta-se a partir do segundo terço do século — ou, se se preferir, durante o período clássico — através de uma definição mais exaustiva da tonalidade.¹¹³ Esta necessidade de, por um lado, estabelecer claramente a tonalidade no início de uma obra e, por outro, fazer com que todo o percurso harmónico dessa obra gravite em torno de um centro tonal, traduz-se numa aparente simplificação dos processos compositivos.

O processo de hierarquização dos graus da escala (e dos respectivos acordes) necessário à definição de uma tonalidade, leva forçosamente à insistência na tónica e nos graus que lhe estão mais próximos no círculo das quintas (com especial ênfase na dominante, dada a sua importância na definição da própria tónica). Adquire especial importância nesta função o acorde de sétima da dominante (V^7), o qual, pelo facto de conter simultaneamente a sensível e o quarto grau da escala, define inequivocamente a tónica.¹¹⁴



¹¹³ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 49), p. 48: «While the vocabulary of classic harmony does not differ essentially from that of baroque or romantic music, a great difference exists in classic harmonic rhetoric — the ways in which the chords and cadences are arranged and the impression of key thus given. No other style in the history of western music places such emphasis upon key or explores with such imagination and verve the ways in which key can be affirmed».

¹¹⁴ Cf. Christopher BOCHMANN, *A linguagem harmónica do tonalismo*, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2003, p. 18.

A existência de um ritmo harmónico lento propicia, como já foi dito, o recurso às dissonâncias ornamentais que criam momentos pontuais de tensão no discurso musical, adquirindo especial efeito neste contexto a apogitatura, pelo facto de ser uma dissonância não preparada.¹¹⁵ Por outro lado, a relativa simplicidade da harmonia, com predominância dos acordes de I e V, faz salientar qualquer uso ocasional de uma harmonia mais complexa ou variada. Este efeito é muitas vezes usado para criar um clima mais dramático. Na obra de Frei José Marques e Silva encontram-se exemplos, quer do emprego de acordes mais complexos (com especial preferência pelo acorde de sétima diminuta), quer da utilização de harmonias que, pelo seu afastamento do centro tonal da peça, criam um efeito de surpresa. Por exemplo, no compasso 12 da Trezena de Santo António (1824)¹¹⁶ o aparecimento do acorde de Lá bemol Maior, embora um acorde perfeito, cria um efeito dramático por suceder ao acorde da tónica no contexto de Dó Maior (Ex. 2.40). Situações semelhantes podem ser observadas na Fantasia em Dó Maior e nos Versos de 4.º tom.¹¹⁷



Exemplo 2.40. Trezena de Santo António (1824), cc. 10-2.

Muitas melodias temáticas, como é, por exemplo, o caso do solo de fagote no quarto dos Versos de 1.º tom ou o segundo tema do *Allegro brilhante* da Fantasia em Dó Maior (Ex. 2.41), estão associadas a uma clara definição da tonalidade através da oscilação entre os acordes I-V (ou I-V⁷).



Exemplo 2.41. Fantasia em Dó Maior, cc. II/27-30.

¹¹⁵ Ver p. 43. Cf. também RATNER, *Classic music* (v. n. 49), pp. 61-2.

¹¹⁶ P-Ln FCR 198//1.

¹¹⁷ Estas obras são analisadas em pormenor no capítulo 3.

A oscilação entre tónica e dominante é também marcante ao nível da macro-estrutura de uma obra, sendo o caso mais evidente, dada a dimensão da peça, o da Fantasia em Dó Maior:

<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro brilhante</i>	<i>Presto</i>
T	T → D D → T	T

Tabela 2.3. Estrutura tonal da Fantasia em Dó Maior.

Aqui, a oscilação entre tónica e dominante é compensada pelas incursões no domínio da subdominante a partir do início da segunda parte do *Allegro brilhante*: a quase imediata modulação a Fá menor (e posteriormente a Ré bemol Maior) cria um efeito de maior peso para o lado da subdominante. Este lado do círculo das quintas está também presente tanto na exposição como na reexposição através da introdução de um terceiro tema (primeiro em mi bemol maior e mais tarde em Lá bemol Maior) em tonalidades que podem ser interpretadas como «subdominantes exageradas» em relação à tonalidade principal.

<i>Allegro brilhante</i>		
Dó M → Sol M (Mi ♭ M)	Sol M	Sol M → Ré ♭ M → Dó M (Lá ♭ M) Dó M

Tabela 2.4. Estrutura tonal do *Allegro brilhante* da Fantasia em Dó Maior.

É aqui também visível a intenção de uma certa simetria tonal: a secção central da obra, com o percurso tónica-dominante-dominante-tónica, é enquadrada por duas secções, independentes sob o ponto de vista temático, firmemente ancoradas na tónica. Num plano mais geral, esta procura de uma simetria tonal parece ter sido uma intenção de Frei José Marques e Silva e, inclusivamente, ter tido um peso crescente ao longo da sua produção. Uma análise comparativa do percurso tonal definido pelos diversos andamentos que compõem o *Gloria* e *Credo* de cinco Missas escritas em diversas fases da vida do compositor — Missa em Sol Maior (1819), Missa em Sol Maior (1821), Missa em Si bemol Maior (1825), Missa em Dó Maior (1829) e Missa em Ré menor (1834) — apresentado na tabela seguinte, parece sustentar esta hipótese.

	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>
1819	Dó M - (Mi ♭ M) - Sol M - Sol M - Dó M	Sol M - Fá M - Lá m - Fá M
1821	Ré M - Sol M - Mi ♭ M - Si ♭ M - Mi ♭ M - Dó M - Sol M - Ré M	Mi ♭ M - Fá m - Sol m - Si ♭ M - Mi ♭ M
1825	Sol M - (Mi ♭ M) - Si ♭ M - Fá M - Dó m - Mi ♭ M - Sol M	Fá M - Dó M - Lá m - Dó M - Dó M
1829	Sol M - Sol M	Sol M - Mi m - Sol M
1834	Lá M - Fá M - Ré M - Lá M	Mi ♭ M - Sol m - Ré m - Si ♭ M - Mi ♭ M

Tabela 2.5. Estrutura tonal do Gloria e Credo em cinco Missas (1819 a 1834).

Num plano ainda mais macroscópico, a sucessão das tonalidades das diferentes secções de cada uma das Missas (apresentada na tabela seguinte), evidencia também uma tendência crescente para um percurso simétrico.

	<i>Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Agnus Dei</i>
1819	Sol M	Dó M	Sol M	Si ♭ M	Dó M
1821	Sol M	Ré M	Mi ♭ M	Dó M	Si ♭ M
1825	Si ♭ M	Sol M	Fá M	Fá M	Fá M
1829	Dó M	Sol M	Sol M	Dó M	Dó M
1834	Ré m	Lá M	Mi ♭ M	Dó M	Ré m

Tabela 2.6. Estrutura tonal de cinco Missas (1819 a 1834).

Baixo cifrado

Independentemente da sua maior ou menor relação com a prática musical, o baixo cifrado continuou a ser, ao longo da segunda metade do século XVIII, a base do ensino da composição e um elemento fundamental na formação dos músicos, sendo abordado em profundidade na maioria dos tratados do final de Setecentos, como *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771-1779) de Johann Philipp Kirnberger, *Regole per bene accompagnare il partimento: o sia, il basso fondamentale sopra il cembalo* (1782) de Giovanni Paisiello, ou *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (1789) de Daniel Gottlob Türk.¹¹⁸ Em Portugal, as mais significativas obras musicais teóricas do mesmo período, como o *Novo tratado*

¹¹⁸ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 49), p. 138.

de musica metrica e rythmica (1779)¹¹⁹ de Francisco Ignacio Solano, ou o *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica* (1806) de Frei Domingos de São José Varela,¹²⁰ consagram uma importante percentagem das suas páginas à explicação das cifras e da sua realização.¹²¹

Do mesmo modo, as *Regras de acompanhar* de Frei José Marques e Silva, baseiam toda a explicação da harmonia na construção de intervalos a partir de uma nota do baixo. Os diversos tipos de cadências são exemplificados através do baixo cifrado, apresentando cifras bastante pormenorizadas que não só definem as notas que compõem cada acorde, como dão indicações sobre a própria condução das vozes. Por exemplo, na explicação da cadência «composta» (apresentada no Ex. 2.42a), a posição das cifras sobre a nota sol (4/5-3/5 em vez de 5/4-5/3) esclarece que o retardo da terceira no acorde de V ocorre na voz superior, sugerindo uma realização como a apresentada no Exemplo 2.42b.

8 3 8 8 4 3 8 8 3 4 4 3 - 8
5 5 5 5 5 5 3 3 5 6 5 5 7 3
3

Simples
Composta
Dobrada, ou Longa

Exemplo 2.42a. Exemplos de cadências em *Regras de acompanhar*, f. [2]r.

Exemplo 2.42b. Realização da cadência «composta» enunciada em *Regras de acompanhar*, f. [2]r.

¹¹⁹ SOLANO, *Novo tratado de musica metrica e rythmica*, Lisboa: Regia Officina Typographica, 1779.

¹²⁰ VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 58).

¹²¹ Frei Domingos de São José Varela não aprofunda demasiado a questão das cifras (*Compendio de musica* (v. n. 58), p. 30: «He tal a variedade com que costumão cifrar o *Baixo continuo*, que mal se pode dar regra certa nesta materia» (itálico do original). Apesar disso, dedica todo um capítulo à realização dos acordes sobre o baixo, cifrado ou não (ibidem, pp. 30-49), e inclui vários exemplos de realização de cifras (ibidem, Est. II-IV, n.^{os} 12-37).

Embora este tipo de pormenorização das cifras seja característico da aplicação do baixo cifrado ao ensino da composição, a cifragem do baixo nas obras de Frei José Marques e Silva onde o órgão se resume à função de contínuo é bastante exaustiva, como se verá mais adiante.¹²²

Outros aspectos

Articulação

A tendência que se verifica ao longo da segunda metade do século XVIII para incluir na música escrita cada vez mais informação relacionada com a interpretação leva, tal como sucede no caso da ornamentação, a um aumento do uso de sinais de articulação por parte dos compositores. Por outro lado, a evolução da linguagem musical durante esse período, nomeadamente no que respeita à elaboração melódica, vem favorecer a predominância de linhas mais fluentes e de uma articulação mais ampla. Embora a articulação mais detalhada (unindo duas, três ou quatro notas), típica do período Barroco, perdure ao longo de todo o século XVIII, tornam-se cada vez mais comuns as indicações de articulação que abrangem um muito maior número de notas.¹²³

Os sinais de articulação são as indicações de interpretação que mais abundam nas obras de Frei José Marques e Silva. Os símbolos de *staccato* e sobretudo as ligaduras são utilizados com um grau de precisão muito elevado. Um dos casos mais comuns é a ligação de duas ou três notas, alternada com notas destacadas, como sucede no Verso III dos Versos de 5.º e 7.º tom (Ex. 2.43).



Exemplo 2.43. Versos de 5.º e 7.º tom, Verso I, cc. 21-3 (m.d.).

Nos ritmos pontuados é frequente que a articulação seja escrita (substituindo o ponto por uma pausa), como se vê no Exemplo 2.44a e 2.44b.

¹²² Este aspecto é abordado no capítulo 4.

¹²³ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 59), p. 190.

Nesta circunstância são recorrentes as ligaduras entre a parte fraca e a parte forte do tempo, atravessando inclusivamente as barras de compasso (Ex. 2.44c), o que acentua o direccionamento para a parte forte do tempo (este efeito é utilizado, por exemplo, no Motete *Veni Assur*, cc. 10-2). A consciência do efeito dinâmico da articulação parece também ser revelada na forma como, por vezes, Frei José Marques e Silva adapta a articulação da parte de órgão à dinâmica das linhas vocais, fazendo corresponder a uma acentuação da linha vocal (Ex. 2.44d) uma nota precedida de articulação na parte de órgão (Ex. 2.44e).



Exemplo 2.44. Fórmulas de articulação na obra de Frei José Marques e Silva.

As articulações que abrangem um maior número de notas são também relativamente frequentes na obra do compositor. Por exemplo, no Verso I dos Versos de 1.º tom (compassos 17 a 19), as ligaduras chegam a abarcar dezasseis semicolcheias (Ex. 2.45). Este tipo de articulação está normalmente associado a linhas de grande fluência melódica, nitidamente influenciadas pelo estilo operático, o que se confirma através da comparação com exemplos vocais, como os virtuosos melismas do *Laudamus te* para alto solo, coro e quatro órgãos (Ex. 2.46).



Exemplo 2.45. Versos de 1.º tom, Verso I, cc. 17-9.



Exemplo 2.46. *Laudamus Te e Gratias*, cc. 65-6 (alto solo).

Dinâmica e agógica

Tal como na generalidade da música europeia ao longo de todo o século XVIII, as indicações de dinâmica na obra de Frei José Marques e Silva resumem-se, na maioria dos casos, às indicações «f» e «p» (uma rara exceção encontra-se no responsório «Tenebrae factae sunt», dos responsórios de Sexta-Feira Santa, onde as indicações «pp» e «ff» são usadas nas linhas vocais para sublinhar momentos de grande intensidade dramática). Apesar do constante recurso à alternância entre aqueles dois patamares dinâmicos (especialmente fácil de executar nos órgãos portugueses contemporâneos do compositor, como se verá mais adiante¹²⁴), é evidente que os compositores setecentistas faziam uso de uma gama dinâmica mais alargada e, sobretudo, mais variada. Mesmo no caso do órgão — que, em especial nessa época, possui limitações ao nível da maleabilidade dinâmica — os acompanhamentos das obras vocais deste compositor podem apresentar numa mesma peça as indicações «Flautado», «Oboé» e «Fagote» (respectivamente para a mão direita e a mão esquerda), «Cheio» e «Cheio com trombetas», o que já pressupõe quatro planos dinâmicos (e tímbricos) distintos na registação.

Aparte as indicações de andamento no início de cada obra ou secção, as quais são normalmente apresentadas de forma bastante cuidada, existem poucas indicações de agógica nas obras de Frei José Marques e Silva. A mais comum é a suspensão, indicada pela expressão «demóra» (por exemplo, no Verso IV dos Versos de 4.º tom) ou, mais frequentemente pelo símbolo «∩». Situações muito menos comuns são a mudança súbita de andamento, indicada, por exemplo, no final do hino *Jesu Redemptor omnes* através da indicação «devagar», ou no salmo *Memento David* através da expressão «Hũ pouco Mais Allegro». Mais raro ainda é o recurso expresso ao *rallentando*, do qual um exemplo é encontrado no mesmo salmo *Memento David*, onde surge a indicação «Sempre p. e afrouxando pouco a pouco».

Influência dos modelos pianísticos

No dealbar do século XIX, quando Frei José Marques e Silva inicia a sua actividade de organista e compositor, o piano adquirira já em toda a Europa um estatuto dominante no campo da música de tecla.¹²⁵ A expressão das

¹²⁴ A relação entre a dinâmica e a registação será abordada em maior profundidade no capítulo 5.

¹²⁵ Cf. Laurence LIBIN, «The Instruments» in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Robert L. MARSHALL (ed.), New York: Schirmer Books, 1994, p. 3): «While the harpsichord gradually became outmoded as listeners tired of its intrinsic limitations, the piano adapted successfully to the new musical challenges».

ideias musicais da época provava-se mais acomodada à versatilidade daquele instrumento, sobretudo no que diz respeito à sua flexibilidade dinâmica, a qual era já apreciada desde há algumas décadas.¹²⁶ Esta supremacia do piano, que levou ao progressivo desaparecimento do cravo e do clavicórdio, teve uma influência decisiva na transformação da escrita para órgão.¹²⁷

Em Portugal, a presença do piano no meio musical começou a intensificar-se já no início da segunda metade do século XVIII, nomeadamente através da actividade de construtores como Henrique van Casteel, provavelmente estabelecido em Lisboa entre 1757 e 1767.¹²⁸ No início de Oitocentos, a formação de um músico de tecla, inclusivamente a de um organista, era muitas vezes feita tendo o piano como instrumento de trabalho.¹²⁹ Na obra de Frei José Marques e Silva, a interpenetração dos idiomas pianístico e organístico (com notória preponderância do primeiro) é evidente, a ponto de ser destinado a «Piano, ou Orgão» o acompanhamento do moteto *Hodie concepta est*.¹³⁰

¹²⁶ Cf. Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil*, Berlin: George Ludewig Winter, 1762, p. 245: «[...] behält das Clavicord und das Fortepiano wegen der mancherley Art, die Stärcke und Schwäche allmählig vorzutragen, vor den Flügeln und Orgeln vieles voraus». O autor insere este comentário no capítulo sobre acompanhamento, referindo também as limitações dinâmicas do cravo: «Wir [...] finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spieltet, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern suchet» (ibidem, p. 244).

¹²⁷ Sandra SODERLUNG, *Organ Technique: An Historical Approach*, Chapel Hill: Hinshaw Music, 1980, p. 144: «Between the time of J. S. Bach and that of Cesar Franck (1822-1890) there were relatively few works for the organ. The piano was the main instrument of the time, and those composers who wrote for the organ were, in most cases, primarily pianists. There were organ method books published, but it is doubtful that they influenced composers [...] very much. More influential were the great piano methods, particularly those of Muzio Clementi (1833-1897), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) and Carl Czerny (1791-1857). In fact, most of the pianists of the period were taught using Clementi's works. It may be assumed that a similar technique was used by these men when they played the organ».

¹²⁸ Stewart POLLENS, «The Early Portuguese Piano», *Early Music* 13/1 (1985), pp. 18-27.

¹²⁹ A este respeito, é interessante notar que os estatutos do Seminário da Patriarcal, datados de 23 de Agosto de 1765 referem o ensino do órgão e do cravo, passando a referir o órgão e o piano após a reforma a que foram sujeitos em 3 de Novembro de 1824 (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 9), vol. 2, pp. 548 e 553).

¹³⁰ P-Ln FCR ms. 198//17. Partitura autógrafa com a inscrição «Hodie concepta est / Solo de Baxo, cõ Acompanhham.^{to} de Piano, ou Orgão. / Feito expreçam.^{te} p.^a Cantar o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde de Pombeyro. / Original de Fr. Joze Marques / Anno de 1834». Embora a menção dos dois instrumentos possa ter origens circunstanciais (a obra data do período de estadia do compositor na Quinta do Bom Jardim e poderia ter em vista uma execução num local que não dispusesse de um órgão), a escrita pianística é evidente.

3 | As obras para órgão

As obras para órgão *solo* de Frei José Marques e Silva (uma fantasia e três conjuntos de versos¹) embora representando uma parcela reduzida da sua produção, constituem o mais importante conjunto conhecido de peças para o instrumento produzido em Portugal nos finais do século XVIII e princípios do século XIX. Esta importância deriva não tanto do número de obras (diminuto, embora sem paralelo no panorama português da época conhecido até agora), mas, sobretudo, da consistência e carácter especificamente organístico da escrita.

O presente capítulo analisa a estrutura formal e harmónica das obras para órgão *solo*. A evolução da escrita do compositor para teclado é abordada no capítulo seguinte, dedicado à música vocal com órgão, uma vez que o elevado número de obras facilita uma análise transversal. Da mesma forma, os aspectos relacionados com a registação e idiosincrasia da escrita organística, ainda que eventualmente abordados no decorrer da análise individual das peças, são estudados em profundidade no capítulo 5.

Fantasia em Dó Maior²

A única fonte para esta obra é uma cópia, provavelmente da primeira metade do século XIX, conservada na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln*

¹ Uma obra instrumental destinada a seis órgãos, subsistente na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota *P-Ln* MM 144//13, foi durante muito tempo atribuída a Frei José Marques e Silva. A fonte procede do espólio de Ernesto Vieira que a intitula «Symphonia para seis órgãos» e a refere como um autógrafo de Frei José Marques e Silva (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa: Lambertini, 1900, vol. 2, p. 316). A atribuição de autoria da obra no catálogo da Biblioteca Nacional baseava-se exclusivamente naquela referência, não sendo evidentes os motivos que levaram Ernesto Vieira a fazê-la. A obra é, na realidade, da autoria de António José Soares, hipótese já adiantada em 2010 (cf. João VAZ, «A obra para órgão de Fr. José Marques e Silva (1782-1837) e o fim da tradição organística portuguesa no Antigo Regime» (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2010) e posteriormente comprovada pela comparação com uma versão a quatro órgãos (*P-Ln* MM 5076//2) com o título «Sinfonia»: «This *Symphonia para seis órgãos* had been falsely attributed to Frei Marques e Silva by Ernesto Vieira. João Vaz deduced that it was most probably the work of António José Soares because of the handwriting, the Italianized terms, and the similarity of the piece to other works by Soares. This hypothesis is confirmed by the signature of Soares on the four-organ arrangement»; ver Kate PEARSON, «Three Organ Quartets by António José Soares: a Study in Part Distribution for the Organs in the Basilica of Mafra» (Relatório de Projecto Artístico de Mestrado, Escola Superior de Música de Lisboa, 2012), pp. 6-7.

² Esta obra foi publicada em João VAZ (ed.), *Frei José Marques e Silva: obras completas para órgão*, Porto: Universidade Católica Portuguesa / CITAR, 2011, pp. 12-23.

MM 144//11). A folha de rosto ostenta a inscrição «Fantazia 3ª para Órgão da Composição do Senhor / Fr. Joze Marques e Silva»³ com uma caligrafia idêntica à das restantes indicações ao longo da peça. Qualquer dúvida acerca da autoria é dissipada pela presença de evidentes semelhanças com passagens de outras obras do compositor. Por exemplo, o motivo inicial do *Allegro brillante* (cc. 39 e ss.) é absolutamente idêntico ao dos dois primeiros compassos do salmo *Memento Domine David*, cujo autógrafo se conserva (P-Ln FCR 198//76),⁴ transcritos no Ex. 3.1:



Exemplo 3.1. Salmo *Memento Domine David*, cc. 1-2 (P-Ln FCR 198//76).

Igualmente evidente é a simetria quase perfeita entre os compassos 25 e 26 do Verso III dos Verso de 1.º tom e os compassos 30 e 31 da Fantasia em Dó Maior (Ex. 3.2a e 3.2b).



Exemplo 3.2a. Versos de 1.º tom, Verso III, cc. 25-6.



Exemplo 3.2b. Fantasia em Dó Maior, *Allegro moderato*, cc. 30-1.

³ A presença do ordinal «3.ª» pressupõe a existência anterior de outras duas peças do mesmo género. No entanto, a terem existido, não subsistiu qualquer fonte ou referência às mesmas.

⁴ Salvo a diferença de tonalidades, a semelhança é total, mesmo ao nível da dinâmica e articulação. Desenhos muito parecidos são ainda encontrados nos compassos iniciais do «Gloria» e do «Agnus Dei» da Missa em Sol Maior (P-Ln MM 144//3).

Outras analogias podem ser encontradas, nomeadamente entre as figurações da mão esquerda nos compassos 16 a 19 do *Allegro brilhante* da *Fantasia* e os compassos 20 a 23 do verso «Tibi omnes Angeli» do hino *Te Deum* em Dó Maior (*P-Ln* FCR 198//85). Também a utilização do cruzamento das mãos (relativamente pouco habitual na escrita do compositor) nos compassos 133 a 135 aparenta proximidade com os compassos 24 e seguintes da secção «Ecce enim» do *Miserere* em Mi bemol Maior (*P-Ln* MM 143//1), apresentados no Ex. 3.3.



Exemplo 3.3. Salmo *Miserere*, «Ecce enim», cc. 24-5 (*P-Ln* MM 143//1).

O trabalho de cópia, embora aparentemente da mesma mão, varia de qualidade ao longo da obra, sobretudo na secção final, onde a consistência musical, já de si debilitada pelo recurso a um motivo relativamente banal, é acentuada pela evidente falta de um compasso.⁵ Esta secção é, de resto, o ponto mais fraco da obra e contrasta com o nível habitual de Frei José Marques, cuja escrita revela de forma geral um sólido domínio dos processos composicionais, apesar de feita, no dizer de Ernesto Vieira, «ao correr da penna».⁶ Uma observação, ainda que superficial, permite constatar que esta é uma das mais longas composições portuguesas para órgão conhecidas até hoje.

A *Fantasia* em Dó Maior apresenta-se subdividida em duas secções: um Prelúdio⁷ (*Allegro moderato*) e um longo *Allegro brilhante*, seguido de uma Coda⁸ (*Presto*). A secção inicial (Prelúdio) desenvolve-se numa escrita livre

⁵ A edição desta obra (v. n. 2), propõe a inserção de um compasso para garantir a consistência do encadeamento harmónico.

⁶ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 1), vol. 2, p. 317.

⁷ No manuscrito (*P-Ln* MM 144//11), as palavras «Preludio» e «Fantazia» surgem juntas no início da obra. No entanto, as duas secções estão separadas por uma barra dupla final e pela mudança de sistema. Considerou-se pertinente relacionar o termo «Fantazia» com a peça no seu todo e «Preludio» com a secção introdutória. Esta parece ter sido também a leitura de Gerhard Doderer na sua edição da secção inicial desta obra sob o título de «Prelúdio» (Gerhard DODERER, *Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel: Bärenreiter, 1998, pp. 42-3).

⁸ Este termo não existe no manuscrito e foi aqui aplicado apenas com fins analíticos.

com acordes, arpejos e escalas, estabelecendo firmemente a tonalidade de Dó Maior, embora com uma condução harmónica variada e incursões a tonalidades tão afastadas como Lá bemol Maior ou Si menor. Este percurso harmónico, invulgarmente rico numa secção tão limitada, pode resumir-se da forma descrita no Ex. 3.4.

Exemplo 3.4. Fantasia em Dó Maior, *Allegro moderato* (percurso harmónico).

Embora este curto Prelúdio funcione como elemento estabelecedor da tonalidade de Dó Maior, o seu percurso harmónico atinge tonalidades bastante distantes tanto do lado da dominante como do da subdominante:

1-5		5-15		16-20		20-38					
Dó M	Ré m	Lá m	Dó M	Lá b M	Fá m	Ré M	Si m	Mi m	Lá M	Ré m	Dó M
Estabelecimento de Dó M, modulação a tonalidades vizinhas e regresso a Dó M				Salto para Lá b M (3.ª M inferior)		Modulação Fá m - Ré M (através da interpretação enarmónica do acorde de sexta alemã) e regresso a Dó M percorrendo o círculo das quintas					

Tabela 3.1. Estrutura do Prelúdio da Fantasia em Dó Maior.

Para além de processos de modulação mais comuns, como o cromatismo (cc. 5-8 e 10-3) ou a sucessão de acordes através do círculo das quintas (cc. 27-9), Frei José Marques recorre também ao encadeamento de tonalidades que distam uma terceira maior (cc. 16-7), fazendo suceder o acorde de Lá bemol Maior ao acorde de sétima da dominante de Dó Maior (um efeito de surpresa que voltará a utilizar na secção seguinte). Este salto para

a tonalidade de Lá bemol Maior constitui um dos momentos onde o percurso harmónico mais se afasta da tonalidade principal. O percurso de regresso a Dó Maior é feito de forma mais gradual, não sem passar por tonalidades tão afastadas como Si menor (c. 27).

A secção seguinte (*Allegro moderato*) desenvolve-se segundo um esquema que associa características da forma binária e da forma sonata:⁹

Parte I	1-5	A	Dó M
	6-15	A' (não reaparece na Parte II)	Dó M
	15-27	Transição (preparação para B)	Sol M → V
	27-36	B	Sol M
	36-42	(B) conclusão com cadência interrompida	Sol M (V) → Mi ♭ M
Parte II	42-7	C	Mi ♭ M
	47-59	(C) conclusão e cadência	Mi ♭ M - Fá m - Dó m - Sol M
	59-65	Transição modulante	Sol M - Dó m - Fá m →
	66-77	Novo material e novo episódio modulante	Ré ♭ M - Mi ♭ m - Si ♭ M - Lá ♭ M
	78-86	Afirmção de Sol M (preparação para reaparecimento de A)	V (Lá ♭ M) = II ⁹ _{FO} (Sol M) → Sol M (Ic-V)
	87-90	A	Sol M
	91-5	Elaboração sobre A	Mi m - Dó M - Lá m
	96-108	Episódio modulante (inicialmente usando material de A)	Lá m → Sol M → Dó M (V)
	104-08	Afirmção de Dó M (preparação para reaparecimento de B)	Dó M (V)
	108-19	B	Dó M
	119-35	(B) conclusão (diferente da Parte I) com cadência interrompida	Dó M (V) → Lá ♭ M (nota Sol como <i>pivot</i>)
	136-40	C (ligeiramente transformado)	Lá ♭ M - Fá m
	140-60	Episódio modulante até à preparação de cadência em Dó M	→ Dó M (V)
Coda	161-212	Novo material (6/8)	Dó M

Tabela 3.2. Estrutura do *Allegro moderato* da Fantasia em Dó Maior.

⁹ A expressão «forma sonata» é aqui utilizada no seu sentido mais genérico, ou seja, o da estrutura Exposição-Desenvolvimento-Reexposição, comum à maioria dos primeiros andamentos de sonatas do período clássico (cf. Charles ROSEN, *Sonata Forms*, New York: Norton, 1980, pp. 1-2).

Apesar do percurso harmónico ser bastante variado, o esquema tonal básico T→D|D→T, comum às formas binárias e também à forma sonata,¹⁰ é aqui bastante reconhecível. A tónica é firmemente estabelecida ao longo dos primeiros compassos, a dominante é atingida ao longo da parte I e reiterada no início da parte II, sendo a tónica restabelecida no final desta parte e reafirmada na coda. São também facilmente identificáveis três motivos principais (A, B e C), que surgem na parte I e reaparecem na parte II.

	Parte I	Parte II
A	cc. 1-5	cc. 87-90
B	cc. 27-36	cc. 108-19
C	cc. 42-7	cc. 136-40

Tabela 3.3. Organização temática no *Allegro moderato* da Fantasia em Dó Maior.

A apresentação dos motivos A e B corresponde aos momentos de polarização tonal na tónica e na dominante.

Plano temático	A	B	A	B	Coda
Plano tonal	T	D	D	T	T

Tabela 3.4. Plano temático e tonal do *Allegro moderato* da Fantasia em Dó Maior (1).

Neste aspecto, a estrutura tonal afasta-se do esquema mais comum da forma sonata, na medida em que a reexposição do motivo A é feita na dominante e não na tónica, aproximando-se mais das formas binárias bi-temáticas de Domenico Scarlatti,¹¹ patentes, por exemplo, em alguns dos seus *Eccercizi*. Nestas obras, a segunda secção caracteriza-se pelo facto de a recapitulação do primeiro motivo temático (exposto na tónica na primeira secção) ser feita na dominante, precedendo todo o processo harmónico de recondução à tónica.

Por outro lado, na Fantasia em Dó Maior, a polarização tónica-dominante é enriquecida pelo aparecimento de um terceiro motivo (C), apresentado à distância de uma terceira maior da dominante (ou da tónica, no caso da parte II):

¹⁰ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York: Schirmer Books, 1980, pp. 217 e ss.

¹¹ Ratner chama a esta forma «“Scarlatti” Sonata Form» (RATNER, *Classic Music*, (v. n. 10) p. 232).

Plano temático	A	B	C		A	B	C		Coda
Plano tonal	T	D	♭VI (D) → D		D	T	♭VI (T) → T		T

Tabela 3.5. Plano temático e tonal do *Allegro moderato* da Fantasia em Dó Maior (2).

As relações entre tonalidades afastadas uma terceira maior (por oposição às relações entre tonalidades afastadas uma quinta) são características dos idiomas pós-clássicos.¹² A própria exposição de um tema secundário numa tonalidade afastada uma terceira maior da tonalidade em que é exposto o tema principal, é um processo utilizado por compositores de transição como Beethoven.¹³

No final da reexposição, após o aparecimento do terceiro motivo (C) em Lá bemol Maior, o retorno à tonalidade de Dó Maior faz-se através de um longo processo modulatório que percorre inicialmente o círculo das quintas, terminando numa série de encadeamentos cromáticos (vagamamente remi-niscentes do Prelúdio inicial) que conduzem a uma suspensão sobre o acorde de sétima da dominante.

Exemplo 3.5. Fantasia em Dó Maior (*Allegro brilhante*, cc. 138-59), esquema harmónico.

O acorde de sétima da dominante (que se estende por três compassos) prepara a entrada da Coda: um *Presto* em compasso 6/8, sem qualquer relação temática com o resto da obra, antes recorrendo insistentemente a um motivo melódico que implica uma constante oscilação harmónica entre I e V:

¹² Christopher BOCHMANN, *A linguagem harmónica do tonalismo*, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2003, p. 150.

¹³ Considerar, por exemplo, a Sonata «Waldstein», Op. 53, em Dó Maior, onde o segundo tema é exposto em Mi Maior.



Exemplo 3.6. Tema do *Presto* final da Fantasia em Dó Maior.

A simplicidade deste motivo determina um certo estatismo harmónico ao longo da secção: toda a Coda se desenvolve em Dó Maior e os primeiros dezoito compassos apenas fazem uso dos acordes I e V. A oscilação entre a tónica e a dominante mantém-se, de resto, ao longo da secção, sendo os acordes de IV e de II (incluindo o acorde de sexta alemã II⁹_{FO}) utilizados apenas pontualmente em situações cadenciais. Assim, após a instabilidade harmónica do final da reexposição, esta insistência em Dó Maior contribui para reafirmar a tonalidade principal da obra.

A noção de liberdade sempre conotada com o conceito de «fantasia» manteve-se, embora com certa amplificação, ao longo da segunda metade do século XVIII.¹⁴ Toda a instabilidade harmónica da secção inicial da Fantasia em Dó Maior parece facilmente associável ao conceito barroco de «fantasia», enquanto peça que apresenta um percurso harmónico mais variado do que o usual.¹⁵ No entanto, ao considerar a obra no seu todo, a existência de uma grande variedade — e, por vezes, liberdade — harmónica no quadro de um esquema formal estável, confere à obra aquele misto de ordem e flexibilidade aliado ao conceito clássico de «fantasia».¹⁶

Versos de 1.º tom

Os três conjuntos de Versos para órgão de Frei José Marques e Silva constituem uma interessante parte da sua obra solística para o instrumento. Tratando-se de obras relativamente curtas, apresentam uma estrutura muito mais concentrada, o que evita o risco de uma certa dispersão formal patente em algumas passagens da Fantasia em Dó Maior. Por outro lado, a sua

¹⁴ Cf. RATNER, *Classic Music* (v. n. 10), pp. 308-14.

¹⁵ Cf. Carl Philipp Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil*, Berlin: George Ludewig Winter, 1762, p. 325: «Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehre Tonarten ausweicht, als bey andern Stücken zu geschehen pflaget, welche nach einer Tacteintheilung geseßet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden».

¹⁶ Cf. Charles ROSEN, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, new edition, New York – London: Faber and Faber, 2005, p. 91: «[...] the structure of a Fantasy was no less strict than that of a sonata, equally bound by sensibility and not by formalities».

evidente função litúrgica e a consequente intenção de que os versos de um mesmo conjunto fossem executados sucessivamente (em alternância com o cantochão) levou o compositor a explorar um certo contraste entre as peças de cada grupo, o que permite também uma apreciação da variedade dos seus recursos composicionais. São, no entanto, as numerosas indicações autógrafas referentes à execução e, sobretudo, à registação presentes ao longo destas obras que as tornam num dos mais valiosos documentos sobre a prática organística em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX. Este valor documental é intensificado pelo facto de todos os Versos terem chegado aos nossos dias sob a forma de autógrafos os versos de 1.º tom.¹⁷ A fonte principal para esta obra é o manuscrito *P-Ln* MM 144//9 (autógrafo),¹⁸ que apresenta na folha de rosto a seguinte inscrição: «Verços P.^a Orgão / Em primeiro Tom / Cujos Servem p.^a se tocarem alternadam^{te} Com o Coro / À Magnificat, ou Benedictus / Compostos Por F.^r Joze Marques da S.^a / e P.^a uzo de Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos}». A folha iv apresenta em epígrafe a inscrição «Versos po.^r Dlasolre natural, 3.^a menor». Ainda imediatamente antes do texto musical, surge a indicação «1.º Tom». A caligrafia (indiscutivelmente sempre do autor) é relativamente elaborada na folha de rosto, contrastando com o que sucede ao longo das restantes páginas. A fluência algo descuidada da caligrafia musical e as rasuras apresentadas ao longo do manuscrito são reveladoras da rapidez e espontaneidade do processo compositivo.

O primeiro Verso é imediatamente precedido do cantochão do primeiro versículo do *Magnificat* no 1.º tom com final em ré, da forma que se apresenta no Ex. 3.6.

¹⁷ Esta designação da tonalidade é relativamente frequente na música para órgão escrita na Península Ibérica até meados do século XIX e deriva do ensino musical praticado nos seminários e outras instituições dependentes da Igreja, o qual baseava toda a sua teoria nos modos eclesiásticos. Neste caso, o emprego desta nomenclatura (aparentemente anacrónica visto que a presença do si bemol na armação de clave e a ocorrência sistemática do dó suspenso estabelecem desde o início a tonalidade de Ré menor) advém também da relação com a tonalidade do cantochão que se cantava alternadamente. Esta obra foi publicada em VAZ (ed.), *Frei José Marques e Silva* (v. n. 2), pp. 24-30.

¹⁸ Sob a cota *P-Ln* MM 5067 encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal um fragmento de uma cópia destes Versos com a indicação «[...] p.^a uzo de Joze Theodoro Corrêa d'Andrade». Esta cópia, apesar de abranger apenas, e de forma incompleta, o primeiro Verso, coincide exactamente com o autógrafo.

Orgão 1º Verso

Cantores

Allegro nō molto

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num

Exemplo 3.7. Versos de 1.º tom, primeiro versículo do *Magnificat*.

A escrita da parte vocal no pentagrama inferior, numa partitura obviamente destinada ao organista, sugere a harmonização do cantochão como um baixo, segundo a prática do cantochão figurado.¹⁹ Numa versão copiada destes Versos (*P-Ln* MM 5607)²⁰ a citação do primeiro versículo do *Magnificat* é ainda precedida de uma versão cifrada do 1.º tom salmódico, como se apresenta no exemplo 3.7. Nesta harmonização, a nota inicial de cada versículo é entendida como a fundamental de um acorde de Fá Maior e a cadência final é harmonizada como uma cadência em Ré menor.²¹

Primeiro tom

Final

Exemplo 3.8. Versos de 1.º tom (*P-Ln* MM 5607), cantochão do *Magnificat*.

Este facto é determinante na estrutura harmónica dos versos destinados ao órgão, os quais (à excepção do 2.º e do último) começam em Ré menor e terminam em Fá Maior, permitindo um encadeamento imediato entre os versos instrumentais e os versos cantados. Mais do que um processo de composição linear que incluía uma modulação, estas peças apresentam uma

¹⁹ Cf. por exemplo José de SANTO ANTÓNIO, *Acompanhamento de missas, sequencias, hymnos e mais cantochão que he uso e costume acompanhar os orgãos da Real Basílica de Nossa Senhora e Santo António junto à Villa de Mafra*, Lisboa, 1761. Nesta obra são apresentadas duas formas de acompanhamento de cantochão: cifrando o próprio cantochão (que é tratado como um baixo) e realizando harmonias sobre o mesmo, ou tratando o cantochão como uma melodia a harmonizar e criando sob ele um baixo, por sua vez cifrado para que o organista execute as harmonias adequadas.

²⁰ Ver nota 16.

²¹ Este manuscrito (*P-Ln* MM 5607) inclui também versões cifradas com as finais em fá, sol e lá.

forma claramente bipartida, com a primeira secção em Ré menor e a segunda em Fá Maior. Esta estrutura pode reduzir-se ao esquema seguinte:

A	B
Ré m (I) → Ré m (V)	Fá M (I) → Fá M (I)

Tabela 3.6. Percurso tonal dos *Versos de 1.ª tom* (I, III, IV e V).

O contraste entre as duas secções pode ser ainda acentuado por uma mudança de carácter e, frequentemente, de andamento e de registação.

Verso I

O primeiro verso inicia-se com uma sucessão de acordes com ritmos pontuados, que estabelece a tonalidade de Ré menor com uma cadência à dominante (c. 4), progredindo sem paragem para uma modulação a Fá Maior (cc. 1-10). A partir deste ponto, a escrita evolui para uma melodia (na mão direita) acompanhada por acordes repetidos e posteriormente por um baixo de Alberti (cc. 11-26). Esta segunda secção da peça mantém-se sempre na tonalidade de Fá Maior, terminando numa cadência perfeita com repercussão do acorde final. Este é o único dos versos deste conjunto que não possui qualquer referência à registação a utilizar, apresentando apenas a indicação «f» no início.

Verso II

Este verso constitui um exemplo único na obra para órgão *solo* de Frei José Marques e Silva, que não recorre aqui a uma escrita de cariz orquestral ou operático, optando antes pelo recurso a um contraponto austero — cujo carácter é acentuado pela registação indicada (Cheio) — baseado numa célula motora de quatro colcheias (Ex. 3.8). Este estilo relativamente «arcaico», quando comparado com o idioma mais habitual do compositor, aproxima esta peça de modelos mais antigos, como por exemplo a Sonata para órgão em Lá menor (K 75 / A 20.2) ou a Sonata em Ré menor (K 29 / A 6.3) de Carlos Seixas.²²

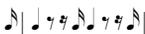
²² A dupla numeração (precedida pelas letras K ou A) das sonatas de Carlos Seixas corresponde, respectivamente, às edições de Macario Santiago Kastner para a Fundação Calouste Gulbenkian no volume *Portugaliae Musica X* (1965) e ao catálogo publicado em João Pedro d'ALVARENGA, «Some Preliminaries in Approaching Carlos Seixas' Keyboard Sonatas», *Ad Parnassum: a Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* 7/13 (2009), pp. 95-128.



Exemplo 3.9. Versos de 1.º tom, Verso I, célula motora.

Além de se encontrarem naquelas sonatas de Carlos Seixas alguns mecanismos composicionais também patentes neste verso, como a utilização de um baixo que se move quase sempre em colcheias (comparar os primeiros compassos desta peça com o início da Sonata em Ré menor ou os compassos 7-9 e 20-3 da Sonata para órgão em Lá menor) ou a utilização de formas cadenciais semelhantes, um ponto de contacto evidente é a coexistência de um contraponto escolar com outro tipo de escrita mais característica da época: em Carlos Seixas a linguagem teclística dos modelos italianos e em Frei José Marques e Silva o estilo teatral permeado de influências operáticas. Na Sonata para órgão em Lá menor de Seixas (K 75 / A 20.2), além da oscilação do número de vozes (uma característica da escrita fugada nos países mediterrânicos²³), observam-se transições abruptas entre um discurso contrapontístico e uma série de figurações claramente cravísticas (cc. 28-9 e 35-6). No segundo dos Versos de 1.º tom de Frei José Marques e Silva, o contraponto austero desemboca, nos compassos finais, numa cadência mais orquestral (precedida de um acorde de sétima diminuta) com a repercussão da tónica (cc. 21 e ss.).²⁴

Verso III

Após uma sucessão de acordes (*Moderato*), cujo ritmo  produz o efeito dramático típico da semínima duplamente pontuada, uma descida em oitavas conduz à dominante de Ré menor (cc. 1-8). Sem modulação segue-se, em Fá Maior, um solo de Oboé (*Allegro comodo*) acompanhado por acordes de duas notas em colcheias na mão esquerda (Flautado brando).

²³ Rui Vieira NERY in Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa: Europália 91 – INCM, 1991, pp. 97-8.

²⁴ Foi usada aqui uma numeração de compassos que não toma em conta a repetição. A cadência com repercussão da nota final só ocorre, evidentemente, na segunda vez.

Este solo é interrompido uma primeira vez por uma curta passagem em oitavas (Cheio) que conduz a Dó Maior (cc. 11-3), sendo novamente interrompido, após uma cadência em Fá Maior (c. 24), por uma secção mais elaborada que reafirma esta tonalidade até à cadência final, repercutindo o acorde de Fá Maior e terminando com o unísono fá.

Verso IV

Esta é uma das peças de Frei José Marques e Silva mais variadas e originais sob o ponto de vista da registação. Uma introdução com o cheio (*Maestoso*), desta vez em oitavas com ritmo pontuado, conduz à dominante de Ré menor, através da utilização do acorde de sexta italiana. A nota lá é utilizada como *pivot* para a tonalidade de Fá Maior (Ex. 3.9). A secção que aqui se inicia (*Allegro comodo*, compassos 7 a 22) — um solo de Fagote acompanhado por um baixo executado no mesmo registo — utiliza engenhosamente apenas a região grave do teclado:²⁵ o solo nunca ultrapassa no agudo o dó central e o ritmo ♩ ♩ ♩ ♩ do baixo evita qualquer obscurecimento da linha solística.

Exemplo 3.10. Versos de 1.º tom, Verso IV, cc. 3-8.

A cadência final deste solo de Fagote, de carácter marcadamente operístico, encadeia-se com uma intervenção do Oboé sobre um pedal repercutido de fá (cc. 22 e ss.) que, tal como sucede no verso anterior, é interrompido por duas passagens com o cheio, a última das quais conduz à cadência final (também aqui repercutindo o acorde de Fá Maior e terminando com o unísono fá), após uma breve passagem pela subdominante, através de uma sequência modulante que segue o círculo das quintas.

²⁵ Como se verá adiante, os órgãos utilizados por Frei José Marques e Silva possuíam a característica ibérica do teclado dividido entre o dó e o dó sustenido centrais, embora já com a oitava grave completa.

Verso V

Contrariamente ao verso anterior, observa-se aqui o recurso a uma única registação (Flauta na mão direita e Fagote na mão esquerda) e, embora se mantenha uma estrutura harmónica de base semelhante (com uma primeira parte em Ré menor e uma segunda em Fá Maior), não existe uma separação clara entre essas duas secções. A peça desenvolve-se, do início ao fim, como um duo entre a Flauta e o Fagote, verificando-se apenas entre a secção inicial em Ré menor (cc. 1-5) e a subsequente secção em Fá Maior (cc. 5 e ss.), uma utilização de figurações diferentes, com notória opção por valores mais reduzidos e por gestos mais virtuosísticos na tonalidade maior. É interessante notar que, envolvendo esta peça uma repetição integral, os compassos que conduzem ao início — e que, conseqüentemente, criam uma modulação de Fá Maior a Ré menor — voltam a utilizar valores rítmicos mais longos. Pelo contrário, na segunda vez, o acorde final de Fá Maior é reiterado para sublinhar a cadência final. O esquema tonal da forma binária revela-se, neste caso, o seguinte:

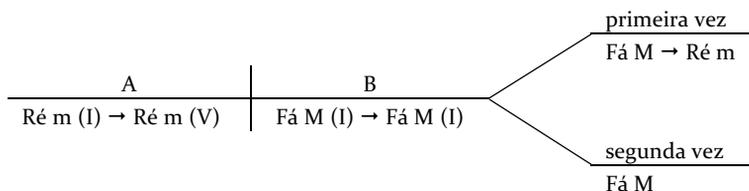
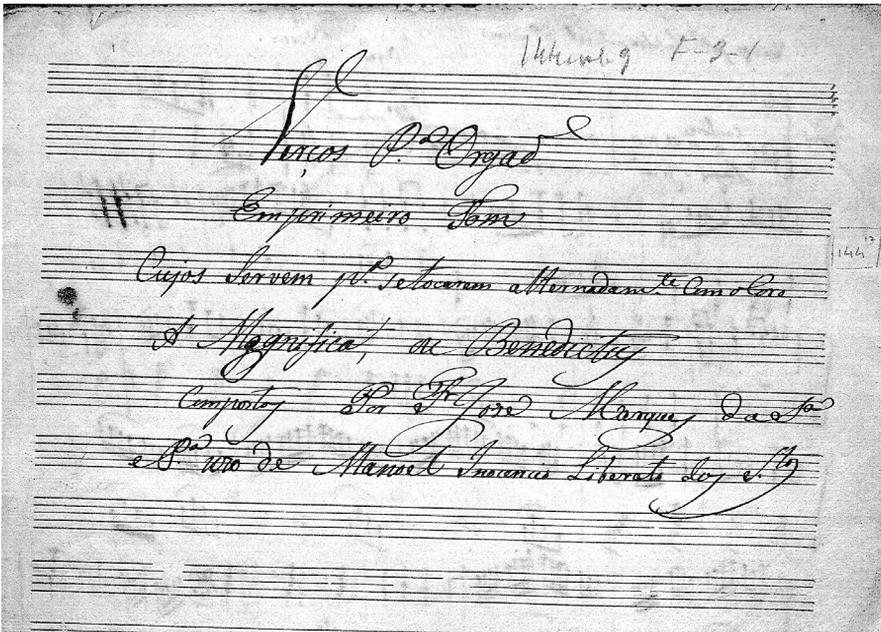


Tabela 3.7. Percurso tonal do Verso V dos Versos de 1.º tom.

Verso VI

Referenciado no autógrafo como «Último» e evidentemente destinado a concluir o canto do *Magnificat* ou do *Benedictus*, este verso consiste numa breve sucessão de acordes que afirma a tonalidade de Ré menor.



Figuras 3.1a e 3.1b. Versos de 1.º tom (P-Ln MM 144//9, ff. 1r e 3r).

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
Verso I	<i>Allegro non molto</i> C		
1-10	Introdução com acordes e ritmos pontuados.	(sem indicação de registação)	Ré m → Fá M
11-26	Melodia acompanhada por acordes e depois por um baixo de Alberti. Cadência com repercussão do acorde final.		Fá M → Fá M
Verso II	<i>Allegro non molto</i> C		
1-23	Contraponto livre baseado numa célula de quatro colcheias.	Cheio	Ré m, Lá m, Ré m, (Dó M, Sol m, Fá M) → Ré m
Verso III	<i>Moderato</i> C		
1-7	Introdução	Cheio	Ré m → Lá M (dom.)
8-11	<i>Allegro comodo</i> 3/4 Solo acompanhado com acordes repetidos em colcheias na m. e.	Oboé (m. d.) Flautado brando (m.e.)	Fá M
11-3	Passagem em oitavas.	Cheio	Fá M → Dó M
14-22	Solo (como nos cc. 8-11).	Oboé (m. d.) Flautado brando (m. e.)	Dó M → Fá M
22-35	Passagem livre até à cadência.	Cheio	Fá M (Sol m, Dó M) → Fá M
Verso IV	<i>Maestoso</i> C		
1-6	Introdução (Cheio).		Rém (I→V)
7-22	<i>Allegro comodo</i> 3/4 Solo (Fagote m.e.) acompanhado pelo próprio Fagote.	Fagote (m.e.)	Fá M
22-4	Solo acompanhado com baixo em colcheias repetidas.	Oboé (m.d.)	Fá M
24-6	Cadência.	Cheio	Fá M
26-8	Solo (como nos cc. 22-4)	Oboé (m.d.)	Fá M
28-39	Cadência; modulações sobre baixo cromático descendente e cadência final.	Cheio	Fá M (Ré m, Sol m, Dó M) → Fá M
Verso V	<i>Allegro comodo</i> C		
1-6	Duo.	Flauta (m.d.) Fagote (m.e.)	Ré m (I→V)
6-23			Fá M (Sol m) Fá M
23-6 (1)	Compassos «1. ^a vez»		Fá M → Ré m

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
26-31 32-	conduzindo à repetição. = 1-6		
Verso VI 1-6	<i>Allegro molto</i> C Breve sucessão de acordes.	Cheio	Ré m

Tabela 3.8. Esquema estrutural, harmónico e de registação dos Versos de 1.º tom.

Versos de 4.º tom²⁶

A única fonte para esta obra é o autógrafo conservado na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln* MM 1921), cuja folha de rosto ostenta a seguinte inscrição: «Verços ou Fantezias P.^a Orgão / em 4º Tom / Podem tocar-se alternadam.^{te} com o Coro à Magnificat / ou Benedictus / Da Composição de F.^r Joze Marques da S.^a / Pertence a Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos} / 1818». ²⁷ Apesar da ausência de um exemplo de cantochão figurado com o 4.º tom salmódico, o número de versos (seis) e a analogia estrutural com os Versos de 1.º tom e com os Versos de 5.º e 7.º tom revela a intenção de uma execução alternada entre versos de órgão e versos de cantochão figurado, começando estes últimos com um acorde de Lá menor e terminando com um acorde de Mi Maior (cadência frígia).

Verso I

A tonalidade de Lá menor é afirmada através de uma brilhante introdução em oitavas nas duas mãos (cc. 1-8). Uma pequena passagem de terceiras e sextas em *staccato* (cc. 8-11) conduz a uma secção mais modulante, com a constante recorrência na mão direita de um mordente reiterado (com o ritmo ) sobre acordes repetidos em colcheias na mão esquerda. O desenho da mão direita evolui para uma elaboração contínua de semicolcheias que conduz a uma secção em colcheias, com notas mais longas na voz superior e com um ritmo harmónico mais rápido, a qual prepara a cadência final com repercussão do acorde de Lá menor e conclusão no unísono lá.

²⁶ Esta obra foi publicada em VAZ (ed.), *Frei José Marques e Silva* (v. n. 2), pp. 32-42.

²⁷ Na folha seguinte surge também a inscrição «Verços P.^a Orgão em 4º Tom / Compostos Por F.^r Joze Marques da S.^a / P.^a Uzo de Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos} / Em 1818». Ambas as inscrições são autógrafas.

Verso II

Tal como o Verso V de 1.º tom, esta peça apresenta uma única registação e desenvolve-se como um extenso solo de Flauta (mão direita), que se move frequentemente em terceiras ou sextas, sobre um baixo de Fagote (mão esquerda). A estrutura AABBC corresponde, no plano tonal, à afirmação inicial da tonalidade de Lá menor com cadência na dominante (secção A), a uma modulação passageira à subdominante e à relativa maior (secção B) e à recondução à tónica (após uma longa detenção em Dó Maior), que se faz através do acorde de dominante da dominante e de uma *cadenza* improvisada.

Verso III

A secção inicial desta peça (com a indicação *con fuoco*) apresenta um desenho em oitavas na mão esquerda que se desenvolve sob um pedal superior repercutido da dominante na mão direita (também em oitavas). Um trecho de carácter mais harmónico executa uma modulação a Dó Maior, após o que uma passagem em sextas conduz à tonalidade de Ré menor. O compositor explora aqui a ambiguidade da nota ré para executar uma modulação surpreendente a Mi bemol Maior.²⁸ O acorde de Mi bemol Maior é posteriormente utilizado como acorde de sexta napolitana, reconduzindo a música a Ré menor. Esta tonalidade é firmemente estabelecida, introduzindo uma secção em tercinas que reconduz ao tom original de Lá menor através do acorde de sexta italiana, sendo os últimos seis compassos da peça uma longa elaboração sobre o encadeamento I_c-V^7-I .

Verso IV

Uma breve introdução de quatro compassos estabelece a tonalidade de Lá menor, terminando numa cadência à dominante. Segue-se um solo de Oboé (sem acompanhamento) que utiliza a ambiguidade funcional da nota mi para conduzir a música a Dó Maior. Aqui é finalmente introduzida uma forma binária, cuja secção A inclui uma repetição escrita (a primeira vez como um solo de Oboé acompanhado pelo Flautado e a segunda vez com uma escrita relativamente mais densa e uma registação de cheio). A secção B, voltando ao solo de Oboé (agora em terceiras) inicia-se de forma

²⁸ O processo de modulação é idêntico ao utilizado na Fantasia em Dó Maior (*Allegro brilhante*, cc. 135-36).

previsível na dominante (de Dó Maior) progredindo rapidamente para a tónica. A nota dó é utilizada para introduzir abruptamente o acorde de Lá bemol Maior (o efeito surpresa é sublinhado pela mudança da registação para o cheio) que posteriormente é utilizado para reconduzir a tonalidade a Dó Maior (através do encadeamento $\flat VI-II^{\circ}_{FO}-V-I$) como se pode apreciar no Exemplo 3.10. Após esta cadência em Dó Maior, dá-se uma nova modulação a Lá menor (c. 40), sendo os restantes compassos uma conclusão da obra, iniciada com uma série de acordes repetidos sobre um baixo de Alberti (fazendo também uso do encadeamento $\flat VI-II^{\circ}_{FO}-V$), que culmina numa suspensão sobre o acorde de II°_{FO} seguido da cadência final.

Exemplo 3.11. Versos de 4.º tom, Verso IV, cc. 30-7.

Este verso apresenta assim uma secção central em Dó Maior, enquadrada por uma introdução e uma conclusão, ambas em Lá menor. A secção central consiste numa forma binária (cuja parte A é repetida quase literalmente por extenso) que utiliza o esquema $T \rightarrow T \mid D \rightarrow T$, comum a algumas formas de minuetete.²⁹ O percurso harmónico da introdução e da conclusão confere à peça uma simetria total sob o ponto de vista tonal:

Introdução		A	A'	B	Conclusão
Lá m	Dó M	Dó M			Dó M → Lá m
		T→T	T→T	D→T	

Tabela 3.9. Esquema tonal do Verso IV dos Versos de 4.º tom.

²⁹ Cf. ROSEN, *Sonata Forms* (v. n. 9), p. 29.

Verso V

Tal como no verso anterior, é visível aqui a presença de uma introdução e de uma conclusão, ambas em Lá menor, enquadrando uma secção central em Dó Maior. O esquema harmónico da introdução é idêntico: afirmação da tonalidade de Lá menor, com cadência na dominante e imediata modulação a Dó Maior (também utilizando a nota mi como *pivot*). A secção central apresenta também uma forma binária que, neste caso, mantém as partes A e B na tónica, sendo a repetição de B mais desenvolvida, terminando numa cadência de sabor operático. A conclusão reconduz rapidamente a música a Lá menor, criando também aqui um efeito de simetria tonal:

Introdução	A	B	B' † (Cadência)	Conclusão
Lá m → (Dó M)	Dó M			Dó M → Lá m
	T→D	D→T	T † T (V→I)	

Tabela 3.10. Esquema tonal do Verso V dos Versos de 4.º tom.

Verso VI

Intitulado «Ultimo», como o Verso VI dos Versos de 1.º tom, resume-se a uma curta série de acordes sobre um baixo arpejado (com a registação de cheio), destinada a concluir a execução do canto alternado.

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
Verso I	<i>Allegro C</i>		
1-8	Oitavas, cadência na tónica	Cheio	Lá m
9-24	Passagem modulante que conduz à dominante		Lá m (Ré m - Sol M - Lá m - Fá M) → Lá m (V)
24-34	Recondução à tónica		Lá m (V→I)
Verso II	<i>Allegretto 3/4</i> Solo Secção A (repetida) Secção B (repetida) Secção C (recondução à tónica com <i>cadenza</i> no final)	Flauta (m. d.) Fagote (m. e.)	Lá m (I→V) Lá m → Ré m (Dó M) → Lá m Dó M (Lá m - Ré m) → Lá m

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
Verso III	<i>Allegro brillante</i> C		
1-5	Oitavas sob pedal superior da Dominante (<i>Con fuoco</i>)	Cheio	Lá m
6-14	Arpejos e acordes		Lá m → Dó M
14-9	Passagem em sextas		Dó M → Ré m
20-3	Arpejo sobre acordes na m.e. (utilização da nota ré como <i>pivot</i>)		Ré m (<i>Ré pivot</i>) → Mi \flat M
24-30	Retorno a Ré m (6. ^a napolitana)		Mi \flat M → Ré m (\flat II-V ⁹ _{FO} -I)
30-40	Tercinas (recondução à tónica)		Ré m → Lá m (V)
41-4	Conclusão		Lá m (V-I)
Verso IV	<i>Andante comodo</i> C		
1-4	Introdução	Cheio	Lá m (→V)
5-8	3/4 Solo (sem acompanhamento)	Oboé	Dó M
9-16	<i>Allegro comodo</i> Solo (acordes repetidos na m.e.) (A)	Oboé (m.e.) Flautado brando (m.e.)	Dó M
17-24	Repetição em <i>forte</i> (praticamente idêntica) da secção anterior (A')	Cheio	Dó M
25-30	Terceiras; escalas (B)	Oboé	Dó M
31-4	Arpejo sobre acordes na m.e. (utilização da nota dó como <i>pivot</i>); acordes	Cheio	(Dó <i>pivot</i>) → Lá \flat M → Dó M (\flat VI-II ⁹ _{FO} -V)
35-40	Escala sobre acordes da m.e.		Dó M → Lá m
41-51	Acordes repetidos sobre baixo de Alberti; cadência final		Lá m
Verso V	<i>Maestoso Andante</i> C		
1-4	Introdução	Cheio	Lá m
5-12	Acordes em colcheias repetidas		Lá m → Dó M
13-21	<i>Allegro</i> 3/4 Alternância <i>forte</i> / <i>piano</i> (A)	Cheio / Oboé	Dó M
22-5	Introdução de um motivo em semicolcheias (B)	Oboé (m.d.)	Dó M
26-9	Fanfarra	Fagote (m.e.) Clarim	Dó M

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
30-3	Repetição em <i>forte</i> do motivo exposto no c. 22 (B')	Cheio	Dó M
34-40	Acordes repetidos sobre baixo em semicolcheias; acordes		Dó M
42-9	Solo em semicolcheias terminando em cadência com trilos	Oboé (m.d.) Fagote (m.e.)	Dó M
49-60	Arpejos sobre baixo tipo Alberti; cadência final	Cheio	Dó M - Lá m - Ré m - Lá m
Verso VI	<i>Allegro</i> Acordes sobre baixo Alberti		Lá m

Tabela 3.11. Esquema estrutural, harmónico e de registação dos Versos de 4.º tom.

Versos de 5.º e 7.º tom³⁰

A única fonte para esta obra é o manuscrito autógrafo *P-Ln* MM 144//16 que ostenta na folha de rosto a inscrição seguinte: «Versos ou fantezias para Magnificat ou Benedictus de 5.º e 7.º Tom / Original de F^r Joze Marq.^s e S^a». ³¹ O título indica claramente, à semelhança dos Versos de 1.º tom, a intenção de execução alternada com o cantochão do *Magnificat* ou do *Benedictus* de 5.º ou 7.º tom. Tal como nos Versos de 1.º tom, o primeiro verso de órgão é antecedido de uma versão cifrada do 5.º e 7.º tons salmódicos³² (Ex. 3.11).

É curioso constatar o recurso a uma tonalidade diferente para os versos de cantochão do 7.º tom.³³ Uma anotação (autógrafa) no final do manuscrito parece mostrar que Frei José Marques e Silva considerava também a possibilidade de estes versos serem cantados noutra tonalidade: «N.B. He costume em alguns Córos, enttoarem os Verços de Benedictus, ou Magnificat do 7.º Tom, no signo em q̃ acabao os finaes, e neste caso pode o

³⁰ Esta obra foi publicada em VAZ (ed.), *Frei José Marques e Silva* (v. n. 2), pp. 44-50.

³¹ A primeira folha contém a inscrição «Exemplar 3º», aparentemente na caligrafia do autor. Não há, no entanto, conhecimento de nenhuma outra fonte desta obra.

³² Apenas o cantochão do 5.º tom aparece cifrado. Mais adiante (antecedendo o 5.º verso de órgão), são novamente apresentadas as melodias do cantochão de 5.º tom e de 7.º tom, ambas cifradas.

³³ É claramente visível no manuscrito que o cantochão do 7.º tom começou por ser escrito com a armação de clave de Ré Maior e um bequadro ocorrente na nota dó, tendo este acidente e o segundo suspenso da armação de clave sido posteriormente rasurados. A emenda parece ser feita pela mão do autor.

Organista formar hum piqueno preludio, no tom que for costume, e depois pode m.¹⁰ bem paçar a tocar qualquer das fantezias que acima ficão escritas». ³⁴ A expressão «piqueno preludio» refere-se, sem dúvida, a um interlúdio modulante destinado a reconduzir a música à tonalidade de Ré Maior, na qual se encontram escritos todos os versos de órgão. Em qualquer caso, a estrutura dos versos de órgão é muito mais facilmente articulável com o cantochão de 5.^o tom (transposto para ré). Neste caso, o cantochão figurado começa e termina com um acorde de Ré Maior, o que permite um encadeamento directo entre os versos de cantochão e os versos de órgão, sem necessidade de qualquer modulação.

Cantochão

5.^o Tom

7.^o Tom

Exemplo 3.12. Versos de 5.^o e 7.^o tom (*P-Ln* MM 144//16), cantochão.

Verso I

Uma introdução de seis compassos, em oitavas (cheio), precede um solo («Obué ou Clarineta») em terceiras sobre um pedal repercutido da tónica (ré). Este solo conduz a uma nova passagem em oitavas com o cheio, que evolui para uma textura mais densa até à cadência final. Neste ponto (compasso 25), existe um sinal para uma eventual repetição *da capo*. Após a repetição, ou caso esta não se faça, segue-se uma pequena conclusão de cinco compassos (consistindo basicamente na repercussão do acorde final), que utiliza as mesmas figurações usadas no início da primeira e da segunda passagens com o cheio:

³⁴ *P-Ln* MM 144//16, ff. 4.

c. 1

c. 15

c. 25

Exemplo 3.13. Figurações usadas no Verso I dos Versos de 5.º e 7.º tom (cc. 1, 15 e 25).

Verso II

Este verso consiste num solo de Oboé com um acompanhamento do Flautado na mão esquerda, que se organiza numa forma ternária ABA — uma versão concentrada da *aria da capo*.³⁵ A secção A (repetida no final) define a tonalidade de Ré Maior através de duas frases que estabelecem o percurso T→D | D→T. A secção B inicia-se na tónica (embora com o acorde de V), modulando posteriormente para a dominante. Após a cadência final, um breve recitativo da mão direita (sempre com o Oboé) garante o retorno à tónica e à repetição da secção A:

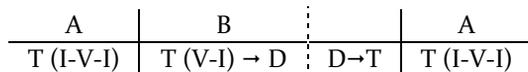


Tabela 3.12. Esquema tonal do Verso II dos Versos de 5.º e 7.º tom.

Verso III

O Clarim da mão direita é utilizado em toda a primeira secção desta peça, com o recurso constante a um ritmo de fanfarras, criando um efeito de tensão crescente que culmina com a entrada do Cheio (Ex. 3.12). Este efeito é explorado duas vezes, a primeira na tónica e a segunda na dominante, esta última conduzindo a uma insistente cadência no acorde de V grau. Segue-se um curto solo em terceiras («Obué ou Clarineta») que conduz a uma nova passagem com o cheio, a qual, após um momento de harmonia mais

³⁵ Cf. ROSEN, *Sonata Forms* (v. n. 9), pp. 28 e ss.

cromática, leva ao final da peça, reforçado por uma cadência plagal e pela repercussão do acorde final. Os ritmos pontuados usados no início desta última secção, assim como os desenhos do final (Ex. 3.13), estabelecem uma relação com o início do verso.

The musical score for Exemplo 3.14 is presented in two systems. The first system is for the Clarim (Clarinete) part, marked 'All° comodo'. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth-note patterns in the first two measures, followed by a series of chords in the third measure. The second system is for the Cheio (Cavaquinho) part, also in treble clef and two sharps. It features a rhythmic accompaniment of eighth-note chords in the first two measures, followed by a series of chords in the third measure. The bass line for both parts consists of quarter notes and rests.

Exemplo 3.14. Versos de 5.º e 7.º tom, Verso III, cc. 1-6.

The musical score for Exemplo 3.15 is presented in a single system. It features a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth-note patterns in the first two measures, followed by a series of chords in the third measure. The bass line consists of quarter notes and rests.

Exemplo 3.15. Versos de 5.º e 7.º tom, Verso III, cc. 30-3.

Verso IV

Este verso, à semelhança do Verso II, apresenta-se, ao longo de toda a sua duração, como um solo acompanhado. Desta vez, o registo escolhido para o solo na mão direita é a Flauta, sendo o acompanhamento da mão esquerda confiado ao «Flautado brando».³⁶ O solo da mão direita desdobra-se frequentemente numa escrita em terceiras. A proximidade tímbrica dos registos de solo e de acompanhamento permite que, ocasionalmente, uma voz intermédia tocada na região aguda do teclado, funcione em conjunto com a linha da mão esquerda, como sucede nos compassos 5 e 6 (Ex. 3.14).

³⁶ Expressão que se refere, seguramente, ao Flautado de 12 tapado.



Exemplo 3.16. Versos de 5.º e 7.º tom, Verso IV, cc. 5-7.

A peça apresenta uma estrutura bipartida AABB, sem relação motívica entre as duas partes. A secção A estabelece uma modulação da tónica para a dominante, sendo o regresso à tónica efectuado logo nos primeiros compassos da secção B (realizando previamente uma modulação passageira a Mi menor), permanecendo toda a segunda parte da secção B na tónica. Este esquema tonal é muito frequente em formas binárias.

$$\begin{array}{c|c} \text{A} & \text{B} \\ \hline \text{T} \rightarrow \text{D} & \text{D} \rightarrow \text{T} \quad ; \quad \text{T} \rightarrow \text{T} \end{array}$$

Tabela 3.13. Esquema tonal do Verso IV dos Versos de 5.º e 7.º tom.

Verso V

Este verso apresenta também uma estrutura bipartida (estando apenas indicada a repetição da secção A), que obedece ao esquema tonal mais simplificado das formas binárias: T → D | T → T.³⁷ O cheio é a registação utilizada ao longo de toda a peça, com excepção do início da secção B, cujo carácter contrastante é acentuado pelo recurso a uma textura diferente: terceiras na mão direita («Obué ou Clarineta») sobre um baixo executado no Flautado.

Verso VI

Este verso, tal como os que concluem os Versos de 1.º tom e os Versos de 4.º tom, tem uma dimensão muito reduzida, consistindo apenas numa série de arpejos em oitavas, sucedidos por uma cadência em Ré Maior.

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
Verso I	<i>Allegro</i> C		
1-7	Introdução em oitavas.	Cheio	Ré M (I-VI-IV-V-I)

³⁷ Cf. ROSEN, *Sonata Forms* (v. n. 9), pp. 21-2.

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
7-15	Solo (em terceiras) acompanhado por notas repetidas na m.e.	Oboé ou Clarinete (m. d.) Flautado (m. e.)	Ré M
15-24	Passagem livre até à cadência. Conclusão.	Cheio	Ré M (Lá M) Ré M Ré M
Verso II			
1-8	<i>Andante</i> 3/4 Solo acompanhado. Secção A.	Oboé (m. d.) Flautado (m. e.)	Ré M (I-V-I)
9-27	Secção B. Escalas em semicolcheias na m. d. e colcheias na m. e.		Ré M → Lá M
27-30	Recondução à tónica.		Lá M → Ré M
30-7	Repetição da secção A.		Ré M (I-V-I)
Verso III			
1-5	<i>Allegro comodo</i> C Fanfarra.	Clarim	Ré M
6-8	Acordes e oitavas.	Cheio	Ré M (I→V)
8-12	Fanfarra.	Clarim	Ré M (V)
13-8	Acordes e oitavas.	Cheio	Ré M (V-;VI-II ⁹ _{FO} -V)
19-25	Solo (terceiras) sobre baixo tipo <i>pizzicato</i> .	Oboé ou Clarinete (m. d.)	Ré M (I/V)
26-31	Acordes com ritmo pontuado (harmonia modulante até à cadência).	Cheio	Ré M → (Si m – Mi m – Lá M) → Ré M
31-5	Conclusão (cadência plagal).		Ré M (I-IV-I)
Verso IV			
1-8	<i>Andante</i> 3/4 Solo acompanhado. Secção A (repetida): terceiras; passagem modulante; escalas.	Flauta (m. d.) Flautado brando (m. e.)	Ré M (I-V-I) → Si m → Lá M
9-25	Secção B (repetida): escalas em terceiras; terceiras na m.e. sob pedal superior da Dominante; cadência reiterada na Tónica.		(Mi m) → Ré M
Verso V			
1-6	<i>Allegro molto</i> C Secção A (repetida): oitavas;		Ré M (I-IV-V) →
7-12	acordes; colcheias sob pedal da Dominante; acordes.		Ré M (I-VI-IV-II-V-I)

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
13-7	Acordes. Secção B: solo em terceiras; acordes.		Ré M (I-IV-II ⁹ _{FO} -V) Ré M (I-V-I)
Verso VI	<i>Allegro molto</i> C Arpejos em oitavas, acordes.		Ré M

Tabela 3.13. Esquema estrutural, harmónico e de registação dos Versos de 5.º e 7.º tom.

O reduzido número de obras para órgão *solo* de Frei José Marques e Silva não facilita uma generalização acerca dos processos de composição nesta área. No entanto, a análise destas peças permite avançar com algumas observações. As obras mais curtas (que constituem a maioria da produção do compositor neste domínio) são frequentemente compostas linearmente ou transcompostas,³⁸ verificando-se também o recurso a formas binárias.

O processo de transcomposição parece estar mais associado às peças mais curtas, como é o caso dos versos finais de cada um dos conjuntos de versos, e àquelas onde é utilizada uma linguagem mais austera, como é o caso do Verso II dos Versos de 1.º tom. O recurso à forma binária processa-se de maneira bastante livre: o esquema AB, eventualmente sujeito à repetição da primeira ou de ambas as secções (AAB ou AABB), ou à reexposição da primeira secção (ABA), não oferece, de uma forma sistemática, qualquer relação motívica entre as secções.

A respeito da evolução da escrita organística em Portugal ao longo do século XVIII — ou seja, durante o período de maior absorção de influências italianas — é importante comparar as obras para órgão de Frei José Marques e Silva com outras compostas anteriormente. Neste contexto, os conjuntos de Versos assumem uma especial relevância dado que, apesar da escassez de fontes musicais, é possível concluir que a prática de alternar pequenas peças de órgão com os versos cantados do *Magnificat* ou do *Benedictus*, se manteve ao longo do século XVIII, independentemente das profundas transformações sofridas ao nível da estrutura musical das cerimónias litúrgicas. É, pois, interessante comparar os Versos para órgão de Frei José Marques e Silva, com os

³⁸ O termo «transcomposto» tem sido difundido em Portugal, após a sua introdução por João de Freitas Branco, a partir da tradução literal do alemão *durchkomponiert* e do inglês *throughcomposed*.

Versos de 5.º tom de Frei Jerónimo da Madre de Deus³⁹ (única obra subsistente do género composta durante primeira metade de Setecentos) e com um exemplo anterior, como os Versos de 8.º tom de Frei Diogo da Conceição, escritos, provavelmente, durante os últimos decénios do século XVII.⁴⁰

Os Versos de 8.º tom de Frei Diogo da Conceição são visivelmente fruto da prática organística portuguesa pré-setecentista, herdeira da tradição de António Carreira e de Manuel Rodrigues Coelho, com eventuais influências de mestres italianos.⁴¹ São destinados a um órgão com um teclado com a extensão C-a” com a primeira oitava «curta»,⁴² e evidenciam uma estrutura polifónica a quatro vozes, sublinhada pela escrita em «partitura de órgão» com quatro claves diferentes.⁴³ Quase todos os doze versos (sempre bastante curtos) principiam com entradas sucessivas das vozes em imitação (Ex. 3.15 e 3.16). A linguagem é já manifestamente tonal e os encadeamentos harmónicos proporcionam um ritmo tendencialmente regular.⁴⁴

Os Versos de 5.º tom de Frei Jerónimo da Madre de Deus, escritos seguramente durante a primeira metade do século XVIII,⁴⁵ são, pelo contrário,

³⁹ *P-EVp* CLI/1-4 n.º 7: «Versos / Sobre o Canto Chão / Para Orgão / De Fr. Jeronimo da M.^{dre} de DS.». Mais adiante surge a inscrição «São Feitos todos / por 5º tom» (f. 2r).

⁴⁰ *P-Pm* MM 43, ff. 113v-115r: «8º Tom Versos por g; sol, re ut. De Fr. Diogo da Conceição». O manuscrito onde esta obra está incluída, o *Livro de obras de Orgão juntas pela curiosidade do P. P. Fr Roque da Conceição*, ostenta a data de 1695. Estas peças foram editadas modernamente por: Klaus SPEER, *Fr. Roque da Conceição, Livro de obras de órgão*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, pp. 162-64.

⁴¹ Cf. Santiago KASTNER, *Três compositores lusitanos para tecla*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 117-28. Kastner, a propósito de Pedro de Araújo (de quem várias obras se encontram em *P-Pm* MM 43), sublinha o facto de o chamado «manuscrito de Braga» (*P-BRp* 964) conter, além de obras daquele compositor, peças de Manuel Rodrigues Coelho e de compositores italianos de finais de Seiscentos, como Bernardo Pasquini.

⁴² Além de se deduzir da extensão utilizada nas peças, este facto é corroborado pelo diagrama de um teclado incluído nas primeiras páginas do manuscrito (*P-Pm* MM 43, ff. [I]v e [II]r).

⁴³ Ao contrário de algumas obras do manuscrito *P-Pm* MM 43, todos estes versos estão notados nas claves de dó 1.ª, dó 3.ª, dó 4.ª e fá 4.ª.

⁴⁴ Alguns erros na transcrição de Speer (nomeadamente nos compassos iniciais do verso segundo) dão uma ideia de uma estrutura rítmica mais irregular (cf. SPEER, *Fr. Roque da Conceição* (v. n. 40), p. 162).

⁴⁵ Frei Jerónimo da Madre de Deus nasceu provavelmente em 1715, como se deprende da documentação enviada por Frei Henrique de Santo António a D. Francisco de Almeida em 1737 e onde consta a seguinte informação: «Fr. Hyeronimo da Madre de Deos he natural desta cidade de Lisboa Occid.^{al}, e não so bom compositor mas insigne organista. [...] vive neste d.º conv.^{to} [Paulistas], contando ao prezente 22 annos de idade, e sinco p.ª seis de profeço» (apud Rui Vieira NERY, *Para a história do barroco musical português*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980, pp. 22 e 49-50). A obra de Frei Jerónimo da Madre de Deus (em especial, os Versos) é abordada com maior profundidade em João VAZ, «The Organ Verses of Frei Jerónimo da Madre de Deus: Portuguese

completamente imbuídos do estilo cravístico de origem italiana, que permeou toda a produção teclística portuguesa em Setecentos. São frequentes as terceiras paralelas (sobretudo na mão direita), assim como as oitavas na mão esquerda e os baixos de Alberti, figurações que alternam com momentos de carácter mais contrapontístico. Ao longo dos diferentes versos (vinte no total), é manifesto o recurso a variados processos de escrita, como a imitação, o cromatismo, a melodia acompanhada e até mesmo o *cantus firmus*. A escrita é marcadamente tonal, revelando alguma agilidade harmónica, apesar da constância da tonalidade de Dó Maior e da curta duração das peças. Não obstante a óbvia intenção de serem destinados ao órgão, não existe nenhuma indicação de registação, embora se reconheça o recurso a um teclado com «oitava curta», por exemplo na escrita da mão esquerda nos compassos 12 a 14 do Verso II (Ex. 3.17).



Exemplo 3.17. Frei Diogo da Conceição, Versos de 8.º tom, Verso I, cc. 1-3.



Exemplo 3.18. Frei Diogo da Conceição, Versos de 8.º tom, Verso II, cc. 1-3.



Exemplo 3.19. Frei Jerónimo da Madre de Deus, Versos de 5.º tom, Verso II, cc. 12-4.

Ao lado destas obras, os Versos para órgão de Frei José Marques e Silva distinguem-se por denunciarem uma linguagem mais orquestral, e mesmo mais operática (fruto das transformações do gosto musical a partir de meados do século XVIII), e por serem claramente destinados um tipo diferente de instrumento.⁴⁶ As inúmeras indicações de registação e a opção por uma escrita idiosincrática, em função de uma determinada sonoridade pretendida, são prova clara de que as peças foram escritas tendo em mente um órgão com recursos fónicos particulares.

	Frei Diogo da Conceição	Frei Jerónimo da Madre de Deus	Frei José Marques e Silva
Notação	Partitura de órgão	Pauta dupla	Pauta dupla
Harmonia	Tonal (resultando muitas vezes do contraponto)	Tonal (harmonia claramente definida)	Tonal (frequente polarização entre a tónica e a dominante)
Textura predominante	Contraponto	Melodia acompanhada	Melodia acompanhada
Extensão exigida	C-a" (oitava curta)	C-c" (oitava curta)	C-e"
Registação	Inexistente	Inexistente	Frequente

Tabela 3.14. Comparação entre a escrita dos conjuntos de versos de Frei Diogo da Conceição, Frei Jerónimo da Madre de Deus e Frei José Marques e Silva

A leitura desta tabela sugere uma evolução na prática do verso organístico em Portugal, tanto estritamente musical como da exigência instrumental. As peças de Frei José Marques e Silva, ao contrário dos exemplos anteriores apresentados, parecem muito mais ser pensadas em função de um timbre específico e exploram com frequência a escrita idiomática de determinados registos.

⁴⁶ Esta questão é abordada em profundidade no capítulo 5.

4 | O órgão na obra vocal

Ao contrário das peças para órgão *solo*, que, embora contenham os mais interessantes exemplos de exploração de um idioma idiossincrático do órgão português da época,¹ se traduzem numa percentagem reduzida da obra de Frei José Marques e Silva, a música vocal com acompanhamento de órgão constitui o grosso da sua produção musical, abrangendo todo o percurso da sua vida de compositor. Além de permitir apreciar a evolução do idioma musical de Frei José Marques e Silva (como foi já referido no capítulo 2), a análise das obras vocais com órgão proporciona também uma panorâmica das diversas formas de tratamento do órgão na sua função de acompanhamento. De facto, desde as mais simples obras com coro e baixo contínuo às missas com vários órgãos, a relação do instrumento (ou instrumentos) com as vozes assume formas muito diversificadas, revelando em muitos casos interessantes soluções.

O baixo contínuo nas obras vocais

Ao longo da segunda metade do século XVIII, e de uma forma generalizada em toda a Europa, a presença do baixo contínuo na música profana sofreu uma diminuição progressiva até eventualmente desaparecer por completo.² A prática do baixo contínuo teve, no entanto, uma existência mais prolongada em algumas áreas, como são os casos do acompanhamento do recitativo *secco* e, sobretudo, da música religiosa, onde a realização do baixo cifrado pelo órgão subsistiu ainda durante várias décadas, especialmente como elemento de sustentação das vozes.³

Apesar deste decréscimo de utilização na música prática, o baixo cifrado continuou a constituir, ao longo dos séculos XVIII e XIX (como referido no

¹ Este aspecto é discutido em pormenor no capítulo 5.

² Cf. Charles ROSEN, *The Classical Style*, London: Faber and Faber, 2005, p. 192.

³ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York: Schirmer Books, 1980, p. 138: «Still, the continuo remained a factor in classic performance. [...] The continuo was mandatory in church music and simple recitative. It was often used in full-voiced compositions». Ver, por exemplo, o «Kyrie» do *Requiem* de W. A. Mozart, onde a linha do órgão tem a indicação «tasto solo» durante toda a introdução orquestral, até à entrada do coro, passando então a reproduzir as entradas das vozes e posteriormente (a partir da entrada do soprano) a apresentar cifras (Wolfgang Amadeus MOZART, *Requiem* KV 626, Leopold NOVAK (ed.), Kassel: Bärenreiter, 1965, pp. 1-5).

capítulo 2), a base de todo o ensino da harmonia e da composição. No entanto, embora a escrita de cifras com um elevado grau de precisão ao nível da condução das vozes fosse indispensável ao ensino da composição,⁴ na prática musical corrente a quantidade de informação fornecida pelo baixo cifrado variava bastante de acordo com os diferentes compositores e as distintas obras.⁵ Apesar disso, na generalidade da produção de Frei José Marques e Silva com baixo contínuo, a cifragem do baixo apresenta-se bastante pormenorizada. São frequentes situações como a que ocorre, por exemplo, entre os compassos 28 e 31 do *Benedictus Dominus Deus Israel* em Dó menor (1809),⁶ onde as cifras do baixo sugerem uma duplicação exacta das vozes por parte do organista (Fig. 4.1). É notória, no compasso 29, a preocupação do compositor em reproduzir (através das cifras 5/3-3/8-5/3 sobre mi bemol) o movimento das vozes sobre a mesma harmonia (Ex. 4.1).

Exemplo 4.1. *Benedictus Dominus Deus Israel*, cc. 28-31.

⁴ Ver capítulo 2, pp. 73-5.

⁵ Cf. Frei Domingos de S. José VARELA, *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica*, Porto: Antonio Alvarez Ribeiro, 1806, pp. 30-1: «Huns [compositores] cifrão os *Acordes* ainda os mais compostos com huma só *cifra*; outros augmentão o seu *número* de tal sorte, que causão confusão: huns, e outros cifrão de hum modo tão irregular, que humas vezes he necessario advinhar, outras he impossivel conhecer, o que elles querem explicar por similhantes *cifras* [...]» (itálicos do original).

⁶ P-Ln FCR 198//7. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição: «*Benedictus Dominus Deus Israel* a 4º Original de Fr. Jozé Marques e S.ª em 1809 / Pª a Igreja dos Mártires».

Embora não seja possível afirmá-lo com absoluta segurança, dado o elevado número de obras sem data, a utilização do baixo contínuo — por oposição à escrita obrigada — aparenta ser mais frequente nas obras mais antigas de Frei José Marques e Silva. A observação da Tabela 4.1 (a qual ordena cronologicamente as fontes datadas,⁷ que incluem, em maior ou menor grau, a utilização do baixo contínuo),⁸ revela uma maior concentração de obras desse tipo no período inicial de actividade do compositor. Esta tendência para um progressivo abandono do baixo contínuo em favor da escrita obrigada parece ainda mais nítida se se considerar que nas obras com dois órgãos o primeiro órgão é *obligato*, e que as circunstâncias que rodearam a composição do *Contraponto* (1820) e da *Fuga sobre um tema de Galão* (1831) favoreceram um tipo de escrita mais académico.⁹

Título	Efectivo	Data	Órgão
Salmo <i>Dixit Dominus</i>	SATB, org.	1808	bc (parcial)
Salmo <i>Beati omnes</i>	SATB, org.	1808	bc
Salmo <i>Lauda Jerusalem</i>	SATB, org. I, org. II	1808? ¹⁰	bc (org. II)
Salmo <i>Credidi</i>	SATB, org.	1808	bc
<i>Magnificat</i>	SATB, org.	1808	bc (parcial)
<i>Benedictus</i>	SATB, org.	1809	bc
<i>Contraponto</i>	SATB, org.	[1820]	bc
Salmo <i>Laudate pueri</i>	SATB, org.	1820	bc (parcial)
Hino <i>Tantum Ergo</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc
Salmo <i>Dixit Dominus</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc (org. II)
Salmo <i>Laudate pueri</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc (org. II)
Salmo <i>Laetatus sum</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc (org. II)
Salmo <i>Nisi Dominus</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc (org. II)
Salmo <i>Lauda Jerusalem</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc (org. II)
Hino <i>Salve minorum gloria</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc (org. II)
<i>Magnificat</i>	SSSB, org. I, org. II	1820	bc (org. II)
Missa	SATB, org.	1821	bc (parcial)
Missa	SATB, org.	1829	bc (parcial)
Hino <i>Te Deum</i>	SATB, org.	1830	bc
Fuga sobre um tema de Galão	SATB, org.	[1831]	bc

Tabela 4.1. Obras de Frei José Marques e Silva com baixo contínuo, datadas.

⁷ Autógrafos, à excepção dos Salmos *Lauda Jerusalem* (versão para SATB, org. I, org. II) e *Beati omnes*.

⁸ Não são consideradas neste quadro as obras com órgão *obligato* que incluem a alternância com cantochão, o qual era usualmente acompanhado segundo a tradição do cantochão figurado.

⁹ As circunstâncias em que estas obras foram escritas são descritas em pormenor no capítulo 1.

¹⁰ Sobre a datação desta obra ver nota 19 do capítulo 1.

A utilização parcial do baixo contínuo (indicada em algumas obras na Tabela 4.1) ocorre, em primeiro lugar, nas obras com várias secções, das quais apenas algumas recorrem aquele processo de escrita. No entanto, o baixo contínuo é muitas vezes utilizado em conjunto com a escrita *obligato*, no decorrer de uma mesma secção (evidentemente em passagens onde a participação do órgão assume menor relevância e onde as vozes apresentam uma textura mais vertical). No início do «Crucifixus» da Missa em Sol Maior (1821),¹¹ a linha do órgão, após uma breve introdução (*obligato*), deixa de ter a parte da mão direita escrita, passando apenas a apresentar cifras e a indicação «cons:» (consonâncias). Também aqui, a cifragem do baixo sugere uma realização próxima da duplicação das linhas vocais (Ex. 4.2). O facto de o acompanhamento ser ainda escrito por extenso nos primeiros compassos da intervenção coral, torna bastante fluente a ligação com a escrita abreviada do baixo contínuo.

The image shows a musical score for the 'Crucifixus' section of a Mass in Sol Major (1821). It features five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The tempo is marked 'Larghetto'. The vocal parts (S, A, T, B) enter with the lyrics 'Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro'. The organ part begins with a complex texture and then transitions to a simplified accompaniment with figured bass and the instruction 'Cons:'. The organ part includes figured bass notation: 3, 6, 5.

Exemplo 4.2. Missa em Sol Maior (1821), «Crucifixus», cc. 1-5.

O órgão *obligato* nas obras vocais

As obras de Frei José Marques e Silva que envolvem a escrita obrigada para órgão podem dividir-se em dois grandes grupos: aquelas onde o instru-

¹¹ P-Ln FCR 198//25. Partitura autógrafa com a inscrição «Missa / Concertada de 4 Vozes e Órgão. / Dedicada à Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Marquiza de Borba. / Pello Seu M.^{to} Respeituoso S.^{of} F.^l Joze Marques e S.^a. / Lx.^a no Anno de 1821».

mento se resume a um papel meramente acompanhador e aquelas onde assume uma função concertante, sendo-lhe muitas vezes confiadas importantes passagens solísticas.

As situações mais simples são aquelas onde o órgão se limita a duplicar, de uma forma mais ou menos literal, as vozes. O início do Invitatório *Christus natus est nobis* (1834) e algumas passagens das três versões de *Ave Maria* (1824),¹² como a reproduzida no Exemplo 4.3, demonstram duplicações quase exactas das linhas vocais.

The musical score for *Ave Maria, n.º 1, cc. 19-22* is presented in a standard format. It includes four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ staff. The lyrics are: "et be-ne-di-ctus fru-ctus ven-tris tu-i ven-tris". The organ part provides a rhythmic accompaniment, primarily using eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand, with some chords. The vocal parts have a melodic line with some grace notes and slurs. The organ part starts at measure 19 and continues through measure 22.

Exemplo 4.3. *Ave Maria*, n.º 1, cc. 19-22.

Algumas vezes, porém, a duplicação das vozes sofre algumas alterações com o intuito de tornar a escrita mais teclística. Na entrada do coro na primeira *Ave Maria* (a partir do c. 14), a parte de órgão, embora reproduza as linhas vocais, é permeada de pausas (que garantem um efeito de acentuação do primeiro tempo dos cc. 14 e 16), sendo também o baixo reforçado com oitavas. Também a intervenção do tenor nos compassos 15 e 17 é, no órgão, transposta para a oitava superior (o que resulta simultaneamente mais audível e de execução mais natural) e a linha do baixo (c. 18) tem o ritmo

¹² Ambas estas obras se conservam em fontes autógrafas: a primeira na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln* FCR 198/18) e a segunda na Biblioteca da Ajuda (*P-La* 48-VI-8).

alterado para proporcionar uma ligação mais dinâmica à entrada do coro no compasso seguinte (esta situação é ilustrada no Ex. 4.4).

14 *tutti*
 S *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus
 A *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus
 T *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus
 B *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne -
 Org

Exemplo 4.4. *Ave Maria*, n.º 1, cc. 14-8.

Por vezes, este tipo de acompanhamento mais simplificado consiste menos numa duplicação das linhas vocais do que numa realização da harmonia.

O Celebrante, com pausa
 Cru - de - lis He - ro - des De - um
 Org *p*

Exemplo 4.5. Hino *Crudelis Herodes Deum*, entoação.

Um dos casos mais óbvios de realização escrita de um baixo cifrado é o acompanhamento da entoação do hino *Crudelis Herodes Deum* (1834), transcrito no Exemplo 4.5 (um bom exemplo da prática do cantochão figurado).

Apesar da ocorrência de situações como as atrás descritas, as partes de órgão na generalidade das obras vocais de Frei José Marques e Silva têm um carácter marcadamente instrumental e são muitas vezes totalmente independentes da condução melódica das vozes. Neste contexto, revela-se de forma indiscutível a técnica pianística que, como foi já mencionado no capítulo 2, influenciou a escrita para órgão em toda a Europa a partir do final do século XVIII.

No caso da escrita para órgão *obbligato* de Frei José Marques e Silva, o predomínio dos modelos pianísticos é especialmente claro nas obras de juventude. A presença de acordes repetidos ou quebrados (visível, por exemplo, nos Responsórios de Domingo de Páscoa em Sol Maior, datados de 1808,¹³ ou no *Miserere* em Mi bemol Maior),¹⁴ baixos de Alberti ou arpejos quebrados (como sucede no início do salmo *Laudate pueri* em Fá Maior, de 1811,¹⁵ apresentado no Ex. 4.6), é frequente nas obras mais antigas do compositor.

Sobretudo a partir do final da década de 1820, a escrita dos acompanhamentos de órgão de Frei José Marques e Silva denota uma evolução no sentido da procura de um idioma mais orquestral e, paralelamente, algum abandono do recurso a figuras teclísticas mais óbvias. A comparação entre os compassos iniciais da Missa em Sol Maior (escrita provavelmente em 1815 ou pouco antes)¹⁶ e da Missa em Ré menor (1834),¹⁷ apresentados nos Exemplos 4.7a e 4.7b, parece já ilustrar essa diferença.

Ainda mais revelador de uma intenção claramente orquestral é, por exemplo, o início dos Responsórios de Sexta-Feira Santa (1832),¹⁸ repro-

¹³ *P-La* 48-VI-5²⁷⁻³⁸. A partitura (autógrafa) tem a inscrição «R. C. da Bemposta / Responsorios da Páscoa / Original de Fr. Joze Marques e S.^a / em 1808».

¹⁴ *P-Ln* 143//1 e *P-Ln* CN 420.

¹⁵ *P-Lf* 208/16. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição no frontispício: «Psalmo Laudate Pueri / a 4 Concertado / Original de Fr Joze Marques e S.^a / Em Lx.^a Anno de 1881».

¹⁶ Esta é a obra de Frei José Marques e Silva da qual subsiste um maior número de cópias, existindo inclusivamente uma versão orquestrada por José Roiz [sic] Palma datada de 1841 (*P-Lf* 208/4). *P-Ln* 144//3 (aparentemente um autógrafa) tem uma versão diferente do Credo e contém a seguinte inscrição não autógrafa (possivelmente de Ernesto Vieira): «Esta Missa de Fr. José Marques — com órgão somente — Tenho o acompanhamento q'elle fez para meia orquestra». A data de 1815 surge apenas num apógrafo (*P-Lf* 208/5) que apresenta como título «Partitura / N^o 44 / D. Benavente / Missa / A 4 Concertada. / Composição / De Fr. Joze Marques e Silva. / no anno 1815».

¹⁷ *P-Ln* FCR 198//29. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição: «Kirios e Gloria / Musica p.^a 4 Vozes, e acompanham.^{to} de Orgão. / Expressam.^{te} feita p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo / pello seu M.^{to} Atento V.^{or} e S. Ob.^{mo}, Fr. Joze Marques / Lisboa, no Anno de 1834».

¹⁸ *P-Ln* 143//7. Partitura autógrafa com a inscrição «Responsórios da 6.^a fr.^a S.^{ta} / que se Cantão na 5.^a feira S.^{ta} de tarde. / Muzica Concertada de 4. Vozes e Orgão. Para a Real Capella da Bemposta. / Original de Fr. Joze Marques / 1832». Esta obra foi gravada em *Fr. José Marques e Silva: Responsórios de Sexta-Feira Santa*, Capella Patriarchal, João Vaz (órgão e direcção), MPMP (cd), 2015.

duzido no Exemplo 4.8, onde a introdução do órgão parece sugerir, no espaço de poucos compassos, a alternância entre o *tutti* da orquestra e os uníssonos das cordas ou a intervenção de um instrumento solista.



Exemplo 4.6. Salmo *Laudate pueri* (1811), cc. 1-4 (org.).



Exemplo 4.7a. Missa em Sol Maior (1815?), «Kyrie», cc. 1-3 (org.).



Exemplo 4.7b. Missa em Ré menor (1834), «Kyrie», cc. 1-5 (org.).

Exemplo 4.8. Responsórios de Sexta-Feira Santa, «Omnes amici mei», cc. 1-9.

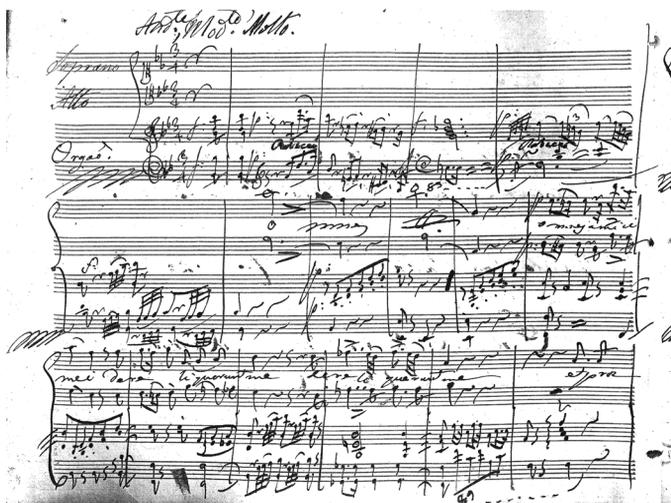
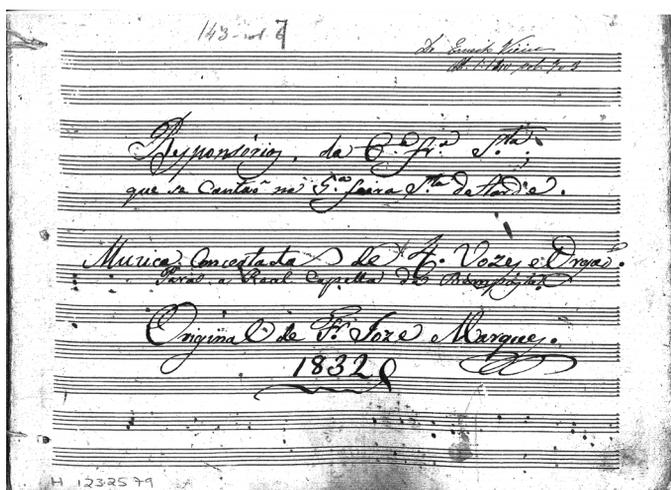


Figura 4.2. Responsórios de Sexta-Feira Santa (P-Ln MM 143/17, ff. 1r e 1v).

O próprio acompanhamento na entrada dos solistas (soprano e tenor¹⁹) sugere mais uma intervenção orquestral do que um mero arpejo de um instrumento de tecla. Os contrastes de ritmo, de textura (mais densa e vertical nas passagens em *forte* e mais leve e predominantemente melódica nas passagens em *piano*), de articulação (especialmente cuidada nas passagens mais

¹⁹ Erradamente indicado como «Alto» no autógrafo, embora a clave de dó na quarta linha e a tessitura indiquem claramente um tenor.

delicadas) e de dinâmica — ou, mais concretamente, de registação (alternância de Cheio com Rabcção) —,²⁰ acentuam o carácter dramático da escrita.

The image displays a musical score for the organ and vocal ensemble. The organ part is written in two staves (treble and bass clef) and is labeled 'Org' and 'Rabcção'. The vocal parts are for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), each with a staff and lyrics: 'sempre pp Te - - - - ne - brae'. The organ part features a complex, rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, creating a dense texture. The vocal parts are simple, with long notes and rests, emphasizing the text.

Exemplo 4.9. Responsórios de Sexta-Feira Santa, «Tenebrae factae sunt», cc. 1-7.

Os Responsórios de Sexta-Feira Santa (1832) apresentam, de resto, algumas das mais engenhosas — e excepcionais — soluções de acompanhamento da obra de Frei José Marques e Silva. No início do responsório «Caligaverunt oculi mei», o órgão executa uma simples nota pedal, sobre a qual as quatro vozes desenvolvem um cânone.²¹ Na presa do mesmo responsório toda a realização harmónica é confiada às vozes, enquanto o órgão executa apenas um baixo ostinato. Por outro lado, no início do responsório «Tenebrae factae sunt», escrito na pouco usual (na época) tonalidade de Si bemol menor, parece ser evidente a intenção de ilustrar o texto através de uma escrita vocal involuntariamente escura: o coro pontua com acordes em pianissimo o movimento imitativo e ostinato do órgão (Ex. 4.9). A situação mais involuntária ocorre no final da presa do mesmo responsório («Et inclinato

²⁰ Este último aspecto da registação, em particular a alternância *forte/piano* e a utilização do registo de Rabcção, será abordado mais profundamente no capítulo 5.

²¹ Ver capítulo 2, Ex. 2.36.

capite emisit spiritum»), quando a textura do acompanhamento se dilui progressivamente até desaparecer por completo, deixando as últimas palavras do texto entregues ao coro *a cappella*.

Obras com dois órgãos

De entre as obras vocais com acompanhamento de dois órgãos é necessário distinguir duas situações, no que diz respeito ao papel conferido ao segundo órgão. Nalgumas obras, o segundo órgão é nitidamente um instrumento secundário (ou, pelo menos, subsidiário) em relação ao primeiro. É o que sucede num conjunto de obras escritas em 1820 para o Convento de Santa Clara no Porto:²²

Título	Efectivo	Fontes
Hino <i>Tantum Ergo</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//1</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 242//3</i> (partes copiadas)
Salmo <i>Dixit Dominus</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//2</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 146//6</i> (partes copiadas)
Salmo <i>Laudate pueri</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//3</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 146//4</i> (partes copiadas)
Salmo <i>Laetatus sum</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//4</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 146//3</i> (partes copiadas)
Salmo <i>Nisi Dominus</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//5</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 146//5</i> (partes copiadas)
Salmo <i>Lauda Jerusalem</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//6</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 146//9</i> (partes copiadas)
Hino <i>Salve minorum gloria</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//7</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 146//10</i> (partes autógrafas e copiadas)
<i>Magnificat</i>	SSSB, org I, org II	<i>P-Ln 148//8</i> (partitura autógrafa) <i>P-Ln 146//2</i> (partes copiadas)

Tabela 4.2. Obras com dois órgãos, escritas para o Convento de Santa Clara no Porto.

Nestes casos, o segundo órgão (escrito nas partes como baixo cifrado) intervém unicamente nas passagens em *forte*, como reforço do primeiro. A intenção de tratar o segundo órgão como um instrumento de reforço resulta

²² O autógrafo deste conjunto de obras encontra-se num caderno que constitui a fonte *P-Ln 148* (*P-Ln 148//1* a *P-Ln 148//8*), o qual inclui no frontispício a seguinte inscrição não autógrafa: «Tantum ergo, Psalmos, Hymno, e Magnificat, que mandou compor / a Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Snr.^a D. Dulla Maria Garcia, dignis.^{ma} D. Abadeça do Real Most.^{ro} / de S.^{ta} Clara da Cid.^e do Porto, p.^a se cantarem nas Vesp.^{ras} da m.^{ma} S.^{ta} Matriarcha 1820».

clara da leitura de uma nota (do compositor) inscrita na partitura autógrafa do salmo *Lauda Jerusalem (P-Ln 148//6)*, junto à linha do órgão II: «O segundo Org: vai sempre em Uniss: com o 1º. Só nos Xeios, no mais, conta compassos [de] espéra».

Uma situação inteiramente diferente é aquela onde os dois órgãos são tratados com a mesma atenção, apresentando um grau de complexidade de escrita semelhante e funcionando de uma forma complementar. Este procedimento é visível nas obras que exigem dois órgãos *obbligati*, escritas entre 1811 e 1817 para a Basílica de Mafra:

Data	Título	Efectivo
[1811]	Hino <i>Te Deum</i> ²³	[TTBB], org. I, [org. II]
1812	Hino <i>Te Deum</i>	TTBB, org. I, org. II
1813	Responsórios para Domingo de Páscoa	TTBB, org. I, org. II
1813	Salmo <i>In exitu Israel de Egypto</i>	TTBB, org. I, org. II
1813	Salmo <i>Memento Domine David</i>	TTBB, org. I, org. II
1813	Salmo <i>Miserere</i>	TTBB, org. I, org. II
1815	Salmo <i>Domine probasti me</i>	TTBB, org. I, org. II
1817	Salmo <i>Confitebor</i>	TTBB, org. I, org. II

Tabela 4.3. Obras com dois órgãos, escritas para a Basílica de Mafra.

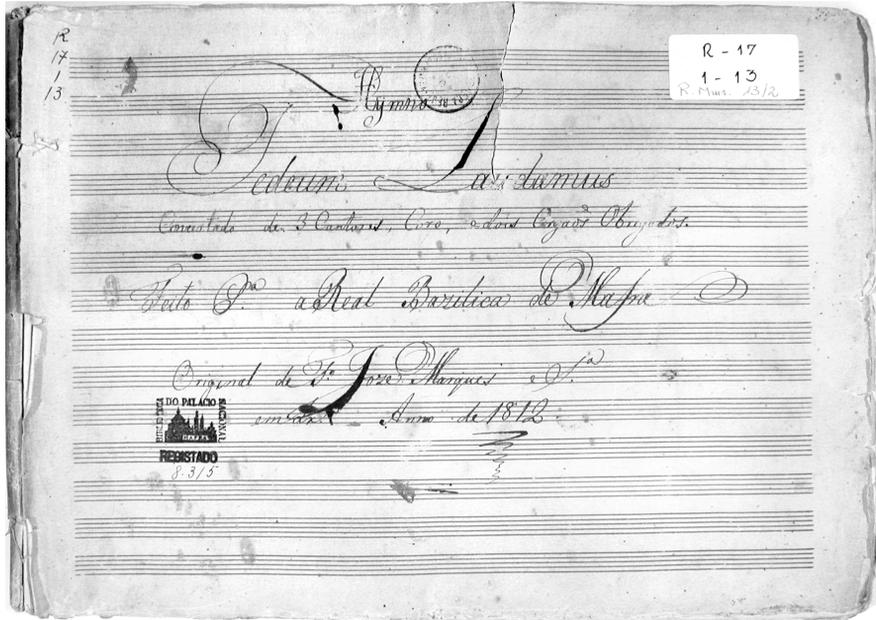
Embora o segundo órgão assumia frequentemente um papel menos preponderante que o primeiro (por exemplo, quando são confiados solos ao primeiro órgão e o segundo realiza um acompanhamento), existem muitos momentos em que os dois instrumentos contribuem de forma igualmente importante para um determinado resultado sonoro. No Exemplo 4.10a, extraído do verso inicial do *Te Deum* (1812),²⁴ é notório o diálogo entre os dois órgãos (sublinhado pelas constantes mudanças de registação e pela situação antifonal dos dois instrumentos).²⁵

²³ Esta obra, da qual actualmente apenas se encontra a parte de órgão I (sem cota), foi anteriormente catalogada sob a cota R. Mms. 13.11, quando estavam disponíveis todos os materiais. A partitura ostentava a seguinte inscrição: «Te Deum Laudamus / Com Coro, Solos, e Duetos. / Original de F.º Jozé Marques e S.º / em Lx.º no Anno de 1811 / Feito P.º Real Bazilica de Mafra» (João AZEVEDO, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 123).

²⁴ A partitura autógrafa desta obra conserva-se na fonte *P-Mp* R Mms 13/2 (partes copiadas em *P-Mp* R Mms 16/8) e inclui a seguinte inscrição: «Hymno / Tedeum Laudamus / Concertado de 3 Cantores, coro, e dois Orgãos obrigados. / Feito p.º a Real Bazilica de Mafra. / Original de Fr. Jozé Marques e S.º / em Lx.º Anno de 1812». Todas as indicações de registação são originais.

²⁵ O nível de coordenação exigido pela escrita da obra, aponta para uma execução em dois instrumentos colocados frente a frente.

É ainda interessante a preocupação em criar um equilíbrio de funções entre o primeiro e segundo órgãos. Por exemplo, na reaparição da passagem sobre o Flautado (onde o órgão II tem oitavas repercutidas) a distribuição da escrita entre os dois instrumentos é oposta à que se apresenta, alguns compassos antes, numa secção idêntica (Ex. 4.10b).



Figuras 4.3a e 4.3b. *Te Deum* (P-Mp R Mms 13-2, ff. 1r e 3v).

The musical score for Exemplo 4.10a consists of two systems of staves. The first system is for Órgão 1º, with a treble clef staff labeled 'Obocé' and a bass clef staff. The second system is for Órgão 2º, also with a treble clef staff labeled 'Clarim' and a bass clef staff. Both systems are in common time (C). The registrations indicated are [Flautado], Flautado, and Cheio. The music features a mix of chords and melodic lines, with some rests in the lower parts.

Exemplo 4.10a. *Te Deum* (1812), «Te Deum laudamus», cc. 31-8 (org. I e org. II).

The musical score for Exemplo 4.10b consists of two systems of staves. The first system is for Órgão 1º, with a treble clef staff labeled 'Clarim' and a bass clef staff. The second system is for Órgão 2º, also with a treble clef staff labeled 'Clarim' and a bass clef staff. Both systems are in common time (C). The registrations indicated are [Flautado], Flautado, and Cheio. The music features a mix of chords and melodic lines, with some rests in the lower parts.

Exemplo 4.10b. *Te Deum* (1812), «Te Deum laudamus», cc. 19-26 (org. I e org. II).

No início do verso «Te Martyrum candidatus», o efeito produzido pelo diálogo entre os dois órgãos é ainda mais evidente (Ex. 4.11). Este efeito antifonal é comum nas obras para dois órgãos de autores espanhóis setecentistas.²⁶ No entanto, o idioma orquestral aqui patente, acentuado pela registação indicada, distancia-se dessas obras, aproximando-se mais de modelos italianos.²⁷ A introdução dos dois órgãos funciona como um diálogo

²⁶ A expressão «obras para dois órgãos» refere-se aqui a obras para dois instrumentos dispostos em situação antifonal, como, por exemplo, o Concerto em Sol Maior de Josef Blanco. Os concertos de Antonio Soler, por terem provavelmente sido concebidos para um tipo especial de instrumento, não se incluem naquela classificação (cf. Beryl Kenyon de PASCUAL, «Los seis conciertos para dos órganos obligados del Padre Soler y el instrumento para el que probablemente fueran escritos», *Revista de musicología* 8/1, 1985, pp. 41-6). A referência a «autores espanhóis» (em vez de «ibéricos») deve-se unicamente ao facto de não subsistir nenhuma obra portuguesa para dois órgãos escrita no século XVIII, apesar do número de instrumentos gémeos existente em Portugal já na primeira metade de Setecentos (os dois órgãos da Catedral de Braga, para citar um exemplo, datam de 1737 e 1738).

²⁷ A crescente preferência na Itália tardo-setecentista por um idioma organístico orquestral é notória, quer na atitude dos compositores (considere-se, por exemplo, a *Introduzione, tema con*

entre os metais e as madeiras numa orquestra e a entrada do cheio, quatro compassos depois, lembra claramente uma intervenção do *tutti* orquestral.

The image shows a musical score for two organs. The top system is for 'Órgão 1º' (Organ I) and the bottom system is for 'Órgão 2º' (Organ II). Both are in common time (C). Organ I has a treble clef and shows a solo for Oboe and Bassoon starting in measure 3. Organ II has a treble and bass clef and shows Clarinets and Trombones playing a rhythmic accompaniment throughout the four measures.

Exemplo 4.11. *Te Deum* (1813), «Te Martyrum candidatus», cc. 1-4 (org. I e org. II).

O cuidado pelo sentido orquestral, patente nos exemplos atrás apresentados, é também evidenciado nas passagens onde o segundo órgão é relegado para uma função de acompanhamento, nomeadamente quando o primeiro órgão executa um *solo* (Ex. 4.12). Por outro lado, nas passagens onde os dois órgãos actuam em conjunto (ou seja, sem diferenciação de funções), a escrita dos dois instrumentos é, muitas vezes, habilmente entrosada, de forma a proporcionar um resultado final específico. Por exemplo, nos compassos finais do mesmo *Te Deum* (Ex. 4.13), os arpejos executados pelos dois órgãos à distância de uma sexta têm um resultado auditivo de uma amplitude impossível de obter num só instrumento. O unísono dos dois órgãos a partir do compasso 100 adquire um impacto especial após a preparação cadencial (I-VI-II-V) anterior.

variazione e finale con l'imitazione di piena orchestra de Giovanni Morandi (1777-1856), cujos andamentos ostentam títulos que incluem expressões como «imitazione del clarinetto», «imitazione de flauti e fagotto», «imitazione delle viole», «imitazione de' campanelli», «imitazione del flauto ottavino» e «imitazione di una musica militare»), quer na morfologia dos próprios instrumentos, que incluem, cada vez mais, registos que procuram imitar os timbres orquestrais, como *Flauto traverso*, *Violoncello*, *Oboe*, *Tromboni* ou *Corno inglese* (cf. Peter WILLIAMS, *The European Organ: 1450-1850*, London: B. T. Batsford Ltd., 1966, pp. 205-33). Em Espanha, mesmo em obras escritas já no século XIX, como por exemplo os *Versos a dos Organos p.ª la Nona* de Joaquín Pedrosa Gil (1821), subsiste uma escrita marcadamente teclística e indicações de registo típicas da factura hispânica setecentista, como *Lengüetería*, *Clarines*, *Corneta*, *Nasardos*, etc. (cf. Marco BRESCHIA, «L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal» (tese de doutoramento em História da Música e Musicologia, Université Paris IV - Sorbonne / Universidade Nova de Lisboa, 2013), vol. 2, pp. 201-40).

The image shows a musical score for two organs. The top system is for Órgão 1º, with an Oboé part written above it. The bottom system is for Órgão 2º, with a [Flautado] part written above it. Both organs are in common time (C). Órgão 1º has a more active melodic line, while Órgão 2º has a more rhythmic, accompanimental role.

Exemplo 4.12. *Te Deum* (1812), «In te Domine speravi», cc. 11-5 (org. I e org. II).

The image shows a musical score for two organs. The top system is for Órgão 1º and the bottom system is for Órgão 2º. Both organs are in common time (C). Órgão 1º has a more active melodic line, while Órgão 2º provides a strong harmonic and rhythmic foundation.

Exemplo 4.13. *Te Deum* (1812), «In te Domine speravi», cc. 96-100.

Obras com três ou mais órgãos

O carácter único do conjunto organístico da Basílica de Mafra deriva não só da existência de seis órgãos no mesmo espaço (o que é, já de si, notável), mas fundamentalmente do facto de esses instrumentos terem sido concebidos de raiz como um todo. Apesar de o conhecimento da história dos órgãos da Basílica de Mafra ser, ainda hoje, relativamente limitado, pode-se afirmar que os seis instrumentos actualmente existentes resultam inicialmente do trabalho desenvolvido entre 1792 e 1807 pelos organeiros António Xavier Machado e Cerveira e Joaquim António Peres Fontanes.²⁸ Embora

²⁸ Embora a participação de Joaquim António Peres Fontanes não seja mencionada em nenhum documento, ao contrário do que sucede com António Xavier Machado e Cerveira, a presença do seu nome em três dos órgãos e algumas características técnicas desses mesmos instrumentos, indiciam a sua intervenção no processo. Sobre a história da construção dos seis órgãos actualmente existentes na Basílica do Palácio Nacional de Mafra, as contribuições mais recentes são: João VAZ, «The Six Organs in the Basilica of Mafra: History, Restoration and Repertoire», *The*

todo o conjunto tenha sofrido, durante as duas décadas posteriores, transformações sob a orientação de Machado e Cerveira,²⁹ parece certo que os seis instrumentos estiveram operacionais no ano de 1807, o que é corroborado pelas datas inscritas nas placas colocadas sobre os teclados (que se estendem de 4 de Outubro de 1806 a 4 de Outubro de 1807), pelo número de obras exigindo seis órgãos, datadas daquele ano,³⁰ e pela eventual notícia da execução de algumas delas.³¹

A inevitável inexistência de um repertório específico para tão invulgar efectivo instrumental, suscitou uma significativa actividade composicional logo que os seis instrumentos ficaram concluídos.³² É, no entanto, difícil fazer a correspondência entre os instrumentos numerados nas partituras das diversas composições destinadas a Mafra e os órgãos existentes na Basílica, não só pela escassez da informação fornecida pelos compositores, como pelo desconhecimento da cronologia exacta das diversas intervenções a que foi sujeito aquele conjunto organístico a partir de 1807.³³

Todas as obras vocais de Frei José Marques e Silva que envolvem a participação de três ou mais órgãos foram escritas para a Basílica de Mafra entre os anos de 1812 e 1825 (Tabela 4.4).

Organ Yearbook XLIV, 2015, pp. 83-101 e Gerhard DODERER, «Beiträge zur Orgelbaugeschichte von Mafra (Portugal)», in Roland BEHRENS e Christoph GROHMANN (ed.), *Dulce melos organorum: Festschrift Alfred Reichling zum 70. Geburtstag*, Mettlach: GdO – Gesellschaft der Orgelfreunde, 2005), pp. 81-110. No entanto, muitas informações tinham já sido dadas a conhecer pelos mesmos autores, alguns anos antes: Gerhard DODERER, «Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Mafra», *Revista Portuguesa de Musicologia* 12 (2002), pp. 100-06 e João VAZ, «The Six Organs in the Palace of Mafra: a Restoration», *Modus* 5 (1998-2001), 2002, pp. 175-85.

²⁹ DODERER, «Subsídios novos» (v. n. 28), pp. 107-12.

³⁰ AZEVEDO, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra* (v. n. 23), pp. 57 e ss.

³¹ Eusébio GOMES, *Memórias de Eusébio Gomes (P-Mp Cofre 43 s.c.)*.

³² Na realidade, conservam-se na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, obras com vários órgãos, com data anterior a 1807, como a *Missa* para dois Solistas, coro e quatro órgãos de João de Sousa Carvalho (1795), ou os Responsórios para a festa de S. Pedro d'Alcântara de António de Pádua Puzzi (1806); (Cf. DODERER, «Subsídios novos» (v. n. 28), pp. 103-04).

³³ DODERER, «Subsídios novos» (v. n. 28), pp. 107 e ss., VAZ, «The Six Organs» (v. n. 28), pp. 175-85 e VAZ e PEARSON, «Sechsfacher instrumentaler Rätselkanon: Aufführungspraktische Aspekte der eigens für die sechs Orgeln der Basilika von Mafra (Portugal) geschriebenen Werke» (em colaboração com Kate Pearson), *Organ – Journal für die Orgel*, 1/2015 (2015), pp. 32-37

Data	Título	Efectivo
1812	Responsório 4.º das Matinas de Natal	TTBB, org. I, org. II, org. III, org. IV
1814	<i>Veni Assur</i>	TTBB, org. I, org. II, org. III
[ca. 1810/26] ³⁴	<i>Laudamus Te</i>	A solo, TTBB, org. I, org. II, org. III, org. IV
1825	Missa	T I, T II, B (coreto I), T I, T II, B (coreto II), T I, T II, B (coreto III), T I, T II, B (coreto IV), TTBB (coro), org. I, org. II, org. III, org. IV, org. V

Tabela 4.4. Obras com três ou mais órgãos, escritas para a Basílica de Mafra.

The image shows a musical score for three organs, labeled Órgão 1º, Órgão 2º, and Órgão 3º. Each organ part is written on a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Allegro maestoso'. Órgão 1º and Órgão 2º play a rhythmic pattern of eighth notes, with the instruction 'Cheio com trombetas' (Full with trumpets). Órgão 3º has a longer rest before entering with the same instruction. The score is in 2/4 time and key of B-flat major.

Exemplo 4.14. Moteto *Veni Assur*, cc. 1-6.

Independentemente do número de instrumentos a que são destinadas, estas obras têm em comum o facto de os órgãos I e II serem sistematicamente tratados de forma distinta dos restantes. Esta característica é já visível na única obra destinada a três órgãos, o moteto *Veni Assur*.³⁵ Nesta peça, o órgão

³⁴ Embora não esteja datada, o facto desta obra ter sido cantada por Francisco Maria Angelelli implica que seja anterior a 1828, data em que cantou pela última vez (cf. Ernesto VIEIRA, *Dicionário biográfico de músicos portugueses: história e bibliographia da música em Portugal*, 2 vols., Lisboa: Lambertini, 1900, vol. 1, p. 32). Por outro lado, o facto de se destinar apenas a quatro órgãos sugere o período posterior à primeira invasão napoleónica, quando parece ter voltado a existir actividade musical significativa em Mafra.

³⁵ *P-Mp R Mms 13/4*. Partitura autógrafa (incompleta) com a inscrição: «Motetto / Concertado de 3 Cantores, Coro, e 3 Órgãos Obrigados. / P.^a se Cantar na Real Bazílica de Mafra. / Na ocasião de Acção de Graças pella Restauração / destes Reinos, e da Pás Geral. / Original em Lx.^a de Fr. Joze Marques e S.^a / Anno de 1814». Apesar de se conservarem apenas as primeiras cinco folhas da partitura, encontram-se, sob a mesma cota, partes copiadas que permitem reconstituir facilmente a obra.

I e órgão II funcionam quase sempre em conjunto, enquanto o órgão III só raramente se lhes junta (nos *tutti*), desempenhando mais frequentemente um papel dialogante, ou mesmo de eco. Esta estrutura é evidente logo nos primeiros compassos (Ex. 4.14).

Este tipo de escrita faz imediatamente supor que os dois primeiros órgãos estariam dispostos frente a frente, para permitir uma sincronização mais fácil (seriam provavelmente os dois órgãos da capela-mor, visto ser o local onde se dispunha habitualmente o coro³⁶), enquanto o terceiro se situaria num dos braços do transepto, possivelmente no lado poente, para permitir um diálogo mais eficaz. A inscrição «Eco», que surge na parte do órgão III (c. 33), parece sugerir que este se tratasse do órgão do Sacramento, uma vez que é o único que possui registos em eco. A distribuição dos instrumentos poderia ser, então, a seguinte:³⁷

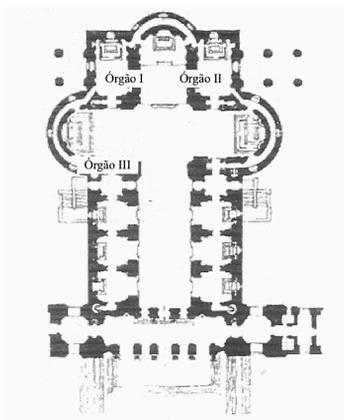


Figura 4.4. Distribuição dos três órgãos no hino *Veni Assur*.

Da mesma forma, no *Laudamus Te*, para alto *solo*, coro e quatro órgãos,³⁸ é evidente a concentração de actividade nos dois primeiros instrumentos e, muito especialmente, no órgão I, que acompanha o solista. A organização da textura instrumental é basicamente a que a seguir se indica:

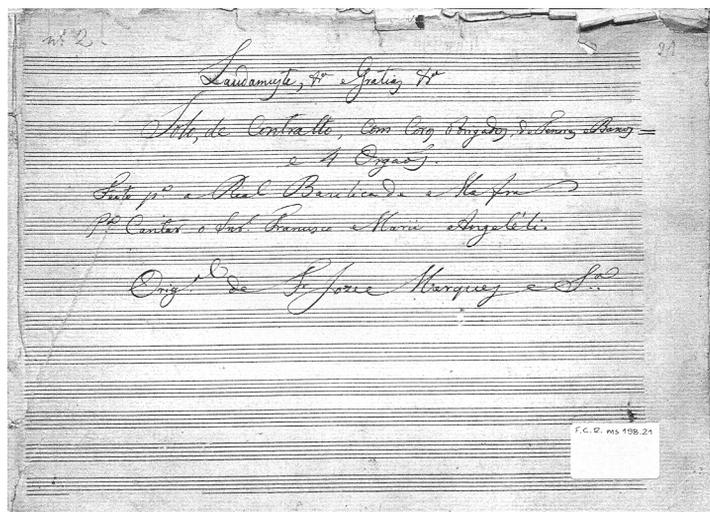
³⁶ A partitura autógrafa da Missa para solistas, coro e cinco órgãos (*P-Ln FCR 198//26*), apresenta por mais de uma vez a indicação «Coro em baixo na Capela Mor».

³⁷ A execução desta obra, entretanto levada a cabo em Mafra, provou ser esta uma disposição particularmente eficaz.

³⁸ *P-Ln FCR 198//21*. Partitura autógrafa com a inscrição «Laudamus Te e Gratias / Solo de Contralto. Com Coros obrigados, de Tenores e Baxos / e 4 Órgãos. / Feito p.^a a Real Basilica de Mafra / P.^a Cantar o Sn.^f Francisco Maria Angeléli. / Orig.^{al} de Fr. Joze Marques e S.^a».

Secção	Órgão
Instrumental	org. I, org. II (intervensões pontuais dos org. III e org. IV)
Solo de alto	org. I (intervensões pontuais do org. II)
Coro (<i>piano</i>)	org. I, org. II (intervensões pontuais dos org. III e org. IV)
Coro (<i>forte</i>)	org. I, org. II, org. III, org. IV

Tabela 4.5. Distribuição de funções dos quatro órgãos no *Laudamus Te*.



Figuras 4.5a e 4.5b. *Laudamus Te* (P-Ln FCR 198//21, ff. 1r e 1v).

Também neste caso, é lícito supor que o coro se dispunha na capela-mor, enquanto o solista se encontrava numa das tribunas próximas do órgão I (ou na própria tribuna do órgão) a fim de facilitar o acompanhamento das elaboradíssimas linhas vocais.³⁹ Os dois primeiros órgãos seriam, assim, os da capela-mor, localizando-se o terceiro e quarto nos transeptos.

Menos evidente é a distribuição dos instrumentos na Missa para solistas, coro e cinco órgãos,⁴⁰ escrita em 1825 e executada em Mafra no dia 4 de Outubro daquele ano.⁴¹ Esta obra é destinada a quatro grupos de solistas (distribuídos provavelmente por quatro tribunas),⁴² a um coro situado na capela-mor,⁴³ e a cinco órgãos (todos, à excepção do de São Pedro d'Alcântara, no lado nascente do transepto norte, que se encontrava na época desmontado).⁴⁴ O autógrafo demonstra, desde a primeira página, a intenção de criar uma obra espectacular, tirando partido das potencialidades espaciais da Basílica de Mafra (o início do «Kyrie» é apresentado no Ex. 4.15). O facto de o órgão I e o órgão II funcionarem frequentemente em conjunto, assim como a sua frequente relação com o coro, dá a entender tratar-se dos dois instrumentos da capela-mor, sendo o órgão I o do Evangelho.⁴⁵ A

³⁹ A parte de alto solo é, nesta obra, particularmente melismática, o que dificulta a coordenação do acompanhamento. Parece evidente, por parte do compositor, a intenção de explorar o lendário virtuosismo do *castrato* Angelelli (v. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 34), vol. 1, pp. 29-32).

⁴⁰ *P-Ln* FCR 198.26. Partitura autógrafa com a inscrição: «[...] Missa / Concertada de Tenores e Baxos, Córos Obrigados, e 5 Orgãos. / Composta para a Real Basílica de Mafra / Por Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Marques / [...] / Lx.^a no Anno de 1825».

⁴¹ Esta data é confirmada por uma inscrição do compositor no próprio autógrafo, «[...] a dita Missa se cantou na R. Basílica de Mafra, em 4 de Outubro de 1825» (*P-Ln* FCR 198.26, f. 1r), e por uma menção de Eusébio Gomes: «No dia 3 [de Outubro de 1825] exposição do Lausprene; de tarde Vésperas e Matinas de Pontifical e a Missa no dia seguinte também com instrumental. A Missa foi nova de F.^o Joze Marques Paulista que foi quem regeu a cantoria» (*P-Mp* Cofre 43 s.c., p. 23).

⁴² Os grupos de solistas são designados na partitura por «coretos», designação ambígua que tanto pode significar um grupo reduzido de cantores, como a tribuna onde se encontram (cf. VIEIRA, *Diccionario de musica*, 2ª edição, Lisboa: Lambertini, 1899, p. 185). Os próprios organeiros chamavam «coretos» às tribunas dos órgãos (*P-Lant*, Patriarcal, Administração geral, Cx. 46, Mç. 47: «[Nota de honorários] Orgão do Coreto da Capela mor da S.^{ta} Igreja Patriarcal anno de 1818 [...] o Organeiro da Capela Joaquim Ant.^o Peres Fontanes»).

⁴³ Expressamente indicado na partitura.

⁴⁴ À data de 1825, este instrumento já se encontrava seguramente desmontado, tal como permaneceu até ao seu recente restauro (cf. DODERER, «Subsídios novos» (v. n. 28), p.109 e VAZ «The Six Organs» (v. n. 28), p. 180).

⁴⁵ No início do «Et incarnatus» (*P-Mp* R Mms, f. 237v.), o órgão I tem a indicação de registação «Vós humana» (uma *Voce umana* italiana, como será explicado no capítulo 5), registo que actualmente não existe em nenhum dos instrumentos da capela-mor na Basílica de Mafra. No entanto, o órgão do Evangelho aparenta ser o único daqueles dois instrumentos que poderia ter tido uma *Voz Humana*, eventualmente no lugar da actual Flauta em 12 (informações dadas pelo organeiro Dinarte Machado).

identificação dos restantes órgãos é mais difícil de inferir da análise da partitura. A tabela seguinte ilustra as diversas formas como os cinco órgãos tocam em conjunto, dialogam entre si, ou se duplicam (o que é indicado, respectivamente, pelos símbolos +, ↔ e =), durante o «Kyrie».

Cc.	Órgãos	Vozes	Observações
1-6	I+II / Tutti		
7-10	I↔II / III ↔ V (+IV)		
10-13	I=IV=V + II=III		
14-25	I	Coro na capela-mor	
26-35	I+II	Coro na capela-mor	
36-39	III=IV	Coretos I+II	
40-50	I=II=III + IV=V	<i>Tutti</i>	
50-58	III	Coreto I	
	IV	Coreto III	
59-76	I (+II)	Coro na capela-mor	
	III	Coreto II	
	V	Coreto IV	
76-81	III	Coreto I (ou III)	
	IV	Coreto III (ou IV)	
82-87	<i>Tutti</i>	<i>Tutti</i>	III+IV com Coretos III+IV
88-90	II		Recondução ao <i>Kyrie</i>
91-102	I	Coro na capela-mor	= 14-25
103-112	III (+IV)	Coretos I+II	
	I+II	Coro na capela-mor	
	IV	Coretos III+IV	
113-119	III=IV	Coretos I+II	
	<i>Tutti</i>	<i>Tutti</i>	
119-130	I+II		
	III	Coretos I+II	
	IV	Coretos III+IV	
	I+II+III+V	Coro na capela-mor	
131-136	<i>Tutti</i>	Coretos I+II	
	III	Coro na capela-mor	
137-143	I=II (8. ^a ↓)=V + III=IV	<i>Tutti</i>	
143-145	III ↔ V		
146-151	I+(II=IV)+III+V	<i>Tutti</i>	
151-157	I+II		

Tabela 4.6. Distribuição de funções dos seis órgãos na Missa (1825).

Larghetto non molto

1º Coreto
Tenor
Baixo 1º
Baixo 2º

2º Coreto
Tenor
Baixo 1º
Baixo 2º

3º Coreto
Tenor
Baixo 1º
Baixo 2º

4º Coreto
Tenor
Baixo 1º
Baixo 2º

Coro, na Capela-Mor
Tenor 1º
Tenor 2º
Baixo 1º
Baixo 2º

Órgão 1º
Órgão 2º
Órgão 3º
Órgão 4º
Órgão 5º

Larghetto non molto

Exemplo 4.15. Missa em Sol Maior, «Kyrie», cc. 1-4.

The image shows a page of handwritten musical notation for a Mass in G Major. At the top, the tempo is marked "Allegro ma molto". The score is organized into several systems. The first system includes four vocal parts: 1.º Corato (Soprano, Alto, Tenor, Bass), 2.º Corato (Soprano, Alto, Tenor, Bass), 3.º Corato (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and 4.º Corato (Soprano, Alto, Tenor, Bass). Below these is the "Coro, na capella" section, which includes a "Moto" part. The bottom section of the page features five organ staves, labeled "Orgão 1.º" through "Orgão 5.º". The organ parts are written in various clefs and include dynamic markings such as "p", "f", and "ritard". The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

Figura 4.6. Missa em Sol Maior (P-Ln FCR 198//26, p. 1).

Apesar da multiplicidade de combinações entre os cinco órgãos, e de ser impossível determinar com segurança a localização dos quatro «coretos», é óbvia a relação entre os órgãos I e II e o coro na capela-mor, assim como uma certa interação entre os órgãos III, IV e V. É possível, assim, considerar a seguinte distribuição como a mais provável:

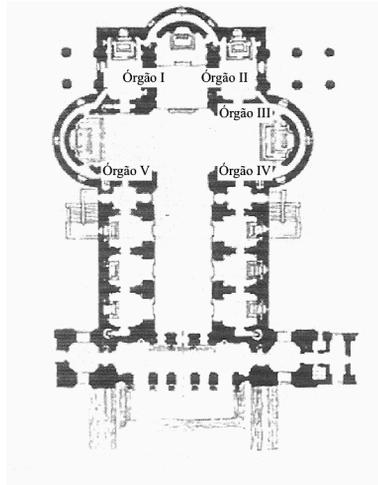


Figura 4.7. Distribuição dos órgãos na Missa em Sol Maior (1825).

A complexa distribuição de massas vocais utilizada no «Kyrie» é abandonada no final do «Gloria» onde, à excepção das secções solísticas (nas quais só são usados um ou dois órgãos) é usada uma estrutura bicoral que opõe dois «coretos» (que funcionam em conjunto) ao coro.

O Exemplo 4.16 ilustra o início da última secção do «Gloria» («Cum Sancto Spiritu»), onde se pode observar a organização dos dois coros, tal como é apresentada na partitura autógrafa.⁴⁶ Também neste caso se verifica a oposição dos dois órgãos da capela-mor (I e II) a um dos instrumentos dos transeptos. Nas secções finais da Missa («Sanctus» e «Agnus Dei») a estrutura torna-se ainda mais simplificada, resumindo-se a uma única formação coral (TTBB) que funciona em conjunto com os cinco órgãos.

⁴⁶ No autógrafo, os sistemas do coro II e do coro I ostentam as seguintes inscrições, respectivamente: «Estas 4 Vozes São todas 4 para o primeiro e sig.^{do} coretto, q̃ vem ambos os corettos a serem o 2º Coro» e «Coro em baixo na Capella Mor, q̃ vem a ser o primeiro Coro de maneira q̃ este final, he a 8» (*P-Ln FCR 198//26, f. 79v*).

Tenor 1º
 Baixo 1º
 2º Coro
 (1º e 2º Coretos)
 Tenor 2º
 Baixo 2º
 Tenor 1º
 Baixo 1º
 1º Coro
 Capela-mor
 Tenor 2º
 Baixo 2º
 Esta Regra he p.ª demonstrar
 os timbales, em Alamire, q-
 devem Copiar no papel do 2º
 Órgão, em lugar competente
 Órgão 1º
 Órgão 2º
 Órgão 3º
 Órgão 4º
 Órgão 5º

Exemplo 4.16. Missa em Sol Maior, «Cum Sancto Spiritu», cc. 1-5.

A única obra vocal com a participação de seis órgãos atribuída a Frei José Marques e Silva é uma Missa em Ré menor para três coros e seis órgãos, cuja única fonte se conserva na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln FCR 198//32*), provindo do Fundo do Conde de Redondo. A atribuição da autoria

deriva, provavelmente, de uma inscrição a lápis com o nome de «Fr. Joze Marques» aposta na primeira folha. No que diz respeito à datação, o facto de a obra se destinar a seis órgãos implica ter sido escrita em 1807, ou pouco tempo antes. O manuscrito, cuja aparência é a de um autógrafo, apresenta uma caligrafia musical bastante diferente da habitualmente associada a Frei José Marques e Silva, cuja análise permite apontar com grande segurança para José Toti⁴⁷ como autor desta obra. A comparação entre o signo de mensuração 3/4 nesta Missa e no *Te Deum* para dois coros e orquestra⁴⁸ deste compositor parece não oferecer margem para dúvidas (Fig. 4.4a e 4.4b).

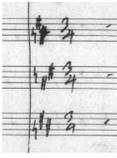


Figura 4.8a. José Toti, Missa
(P-Ln FCR 198//32, f. 3r)

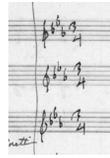


Figura 4.8b. José Toti, *Te Deum*
(P-Ln FCR 216//74, f. 18r)

É também notória a afinidade entre a grafia da palavra *Tromba* no compasso 263 do «Credo», na Missa (Ex. 4.4a), e da palavra *Trombe* no início do *Te Deum* (Fig. 4.4b).

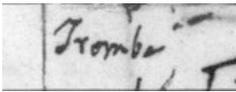


Figura 4.9a. José Toti, Missa
(P-Ln FCR 198//32, f. 75v).

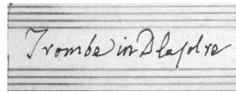


Figura 4.9b. José Toti, *Te Deum*
(P-Ln FCR 216//74, f. 1r).

Independentemente dos problemas de autoria, esta obra demonstra uma clara intenção de tirar partido das capacidades espaciais da Basílica de Mafra e apresenta uma situação muito mais simples, no que diz respeito à distribuição dos instrumentos. Na partitura, as linhas do órgão I, órgão II e

⁴⁷ Giuseppe di Foiano Totti, referido geralmente como Giuseppe Totti ou José Toti, assinando sob esta última forma nas provas de Frei José Marques e Silva e António José Soares (P-Ln FCR185//5 e P-Ln FCR 205//11), referidas no capítulo 1, nasceu em Itália em meados do século XVIII vindo a falecer em Portugal em 1832 ou 1833. Cantor *castrato* da Capela Real, na qual foi admitido em 1779, exerceu também um intensa actividade como compositor (ver Alberto PACHECO e Cristina FERNANDES, «Totti, Giuseppe di Foiano» in *Dicionário biográfico Caravelas* <www.caravelas.pt> (acedido em 22 de Abril de 2020).

⁴⁸ P-Ln FCR 218//71.

coro I aparecem agrupadas, com a inscrição «Altar Maggior». O mesmo sucede com as linhas do órgão III, órgão IV e coro II e do órgão V, órgão VI e coro III, respectivamente com as indicações «Dalla parte dell'Epistola» e «Dalla parte dell'Evangelio». É, pois, evidente que os dois primeiros órgãos são os da capela-mor, os terceiro e quarto, os do transepto sul, e os restantes os do transepto norte.

5 | A escrita para órgão de Frei José Marques e Silva

Embora a análise de diversas obras de Frei José Marques e Silva apresentada nos capítulos anteriores faça muitas vezes referência a aspectos especificamente organológicos, é importante considerar isoladamente a relação do compositor com o instrumento, não só através do seu percurso enquanto organista (nomeadamente no que diz respeito aos instrumentos com que contactou mais proximamente), como também através da idiosincrasia instrumental da sua escrita e, sobretudo, das numerosas indicações de registo encontradas nas suas obras. Este último aspecto faz da obra para órgão de Frei José Marques e Silva um valioso documento para a compreensão da realidade da música para órgão em Portugal no final do século XVIII e início do século XIX, e da sua relação com os instrumentos então construídos.¹

Os instrumentos e a tradição interpretativa

O conceito de «órgão ibérico», ou a identificação de um determinado número de características morfológicas e fónicas comuns aos instrumentos construídos em Portugal e Espanha, foi sendo sucessivamente aplicado ao longo do século XX por autores tão diversos como, por exemplo, Macario Santiago Kastner,² Peter Williams³ ou Jon Laukvik.⁴ O facto de, ao longo da

¹ Este capítulo serviu de base para a elaboração de «Dynamics and Orchestral Effects in late Eighteenth-Century Portuguese Organ Music: The Works of José Marques e Silva (1782-1837) and the Organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)», in John KITCHEN e Andrew WOOLLEY (ed.), *Interpreting Historical Keyboard Music*, Farnham: Ashgate, 2013, pp. 157-72.

² Kastner utiliza a expressão «órgão hispânico» e, ao apresentar as disposições dos órgãos da Catedral de Toledo e da Sé de Évora, fá-lo não como ilustração de dois instrumentos distintos, mas como exemplo da mesma realidade em duas dimensões diferentes: «Com estas duas disposições o leitor verá claramente as diferenças no que se refere à riqueza dos dois instrumentos. Mas embora haja grandes diferenças, eles têm de comum o fazer realçar e acentuar os jogos de palheta [...]» Macario Santiago KASTNER, *Música hispânica*, Lisboa: Editorial Ática, 1936, pp. 137-52 [142].

³ Peter WILLIAMS, *The European Organ: 1450-1850*, London: B. T. Batsford Ltd., 1966, pp. 235-69. Embora dê ao capítulo sobre a Península Ibérica o título «Spain and Portugal», o autor não aponta diferenças significativas entre os instrumentos dos dois países, prevalecendo ao longo do texto a expressão «Spanish organ», apesar da referência aos órgãos da Sé de Évora, da Sé de Braga, da Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa e da Igreja Matriz de Oeiras. Williams clarificaria mais tarde o seu conceito de «órgão ibérico» em *A New History of the Organ: From the Greeks to the Present Day* (London: Faber and Faber, 1980, p. 119): «Spanish and Portuguese organs of the baroque period differed widely from region to region. But all of the major instruments had special qualities in common, however individual each could be shown to be, and these special qualities join to make an organ very distinctive from those of the rest of Europe».

⁴ Jon LAUKVIK, *Orgelschule zur historischen Aufführungs praxis: Eine Einführung in die «alte Spielweise» anhand ausgewählter Orgelwerke*, 3. revidierte Auflage, Stuttgart: Carus, 1996, vol. 1,

segunda metade do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX, se ter desenvolvido em Portugal (nomeadamente na região de Lisboa) um tipo de instrumento cujas características o afastam dos seus congéneres espanhóis, só muito recentemente começou a ser admitido.⁵ Actualmente, embora não se disponha de um inventário oficial do património organístico português,⁶ existe informação suficiente para fazer uma comparação genérica entre os instrumentos construídos em Portugal e Espanha durante a segunda metade de Setecentos, e de reconhecer a introdução, ao longo daquele período, de significativas alterações na organaria portuguesa que viriam a transformar a sua imagem, distinguindo-a definitivamente da factura espanhola.

A influência italiana

Esta transformação, ao nível da morfologia dos instrumentos portugueses, pode ser entendida, em parte, como uma consequência da progressiva italianização da música portuguesa (em especial da música sacra) verificada a partir do reinado de D. João V.⁷ Tal como a música sacra — e, por extensão,

pp. 207-15. Apesar de abordar apenas perifericamente a morfologia dos instrumentos, esta obra é aqui mencionada por constituir um dos mais recentes textos de referência sobre a prática de interpretação histórica no órgão. O capítulo dedicado à música ibérica intitula-se «Spanien — Portugal», embora o autor utilize sempre o adjectivo «spanisch» ao referir-se à música ou aos instrumentos peninsulares.

⁵ A identificação de um tipo de «órgão português», com base nas características individualizantes da organaria portuguesa da segunda metade do século XVIII, foi proposta pelo organeiro Dinarte Machado no Encontro Internacional de Órgão (Maфра, 1994) e entretanto referida (ou levada em consideração) por, entre outros, Manuel VALENÇA (*A arte organística em Portugal: depois de 1750*, Braga: Editorial Franciscana, 1995, pp. 13-8), António SIMÕES («António Xavier Machado e Cerveira e a sua influência na organaria portuguesa da 2.ª metade do séc. XVIII», *Ars Lusitana Organi* 1 (1996), pp. 15-26) ou João VAZ («Apontamentos sobre a organaria em Portugal» in João Pedro d'ALVARENGA (coord.), *Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*, Lisboa – Milão, Capital Europeia da Cultura'94 – Electa, 1994, pp. 29-31, e «The Six Organs in the Palace of Maфра: a Restoration», *Modus*, Fasc. 5 (1998-2001), 2002, pp. 175-85). A questão foi mais recentemente desenvolvida em VAZ, «Dynamics and Orchestral Effects...» (v. n. 1).

⁶ Os únicos inventários até hoje publicados são os das Regiões Autónomas da Madeira (Dinarte MACHADO e Gerhard DODERER, *Órgãos das igrejas da Madeira*, Funchal: DRAC – Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 2009) e dos Açores (Dinarte MACHADO e Gerhard DODERER, *Inventário dos órgãos dos Açores*, Ponta Delgada: Governo Regional dos Açores, 2012).

⁷ Acerca da italianização da música sacra em Portugal no reinado de D. João V, ver Rui Vieira NERY in Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa: Europália 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 84-90 e João Pedro ALVARENGA, «Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene» in Massimiliano SALA e W. Dean SUTCLIFFE (ed.), *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2008 [Ad Parnassum Studies 3], pp. 17-68. No caso concreto da música para órgão é importante considerar os «Versos sobre o canto Chão Para Órgão» de Frei Jerónimo da Madre de Deus (*P-EVp* CLI/1-4), assim como as sonatas de Carlos Seixas, cujo título contém a indicação específica «para órgão».

a música para órgão — foi absorvendo os modelos italianos, abdicando progressivamente de práticas profundamente enraizadas ao longo dos séculos anteriores,⁸ assim a própria organaria iria sofrendo, directa ou indirectamente, as novas influências, produzindo instrumentos cujos recursos técnicos e sonoridade se apresentavam mais adequados às novas tendências musicais. Um reflexo mais directo desta influência é a acção de organeiros como Pasquale Gaetano Oldovino, natural de Génova e activo no Sul de Portugal durante o terço central do século XVIII e responsável por numerosas intervenções, nomeadamente a construção dos dois órgãos da capela-mor da Sé de Évora ou a transformação do órgão do coro alto da mesma catedral e do órgão da Sé de Faro.⁹ Os instrumentos construídos por Oldovino em Portugal possuem, na região aguda do teclado, o registo de Voz humana — neste caso uma tradução literal do italiano *Voce umana*,¹⁰ um registo labial afinado de forma a criar um batimento com o *Principale 8* (ou, no caso português, com o Flautado de 12).¹¹ Oldovino introduz também este registo tipicamente italiano nos órgãos de construção anterior em que intervêm, mesmo no caso de um instrumento de concepção original germânica, como é o órgão da Sé de Faro.¹² Embora não se possa atribuir com segurança a Oldovini a introdução em Portugal da *Voce umana*, o facto é que a colocação deste registo na região da «mão direita» se popularizou, passando a ser extremamente comum em órgãos construídos por organeiros portugueses a partir da segunda metade do século XVIII e vindo a

⁸ Ver NERY in NERY e CASTRO, *História da música* (v. n. 7), p. 87.

⁹ Cf. João VAZ, «The 'Renaissance' Organ in the Cathedral of Évora (Portugal): Origin and Transformations», *The Organ Yearbook XLV* (2016), pp. 9-22 e VALENÇA, *A arte organística em Portugal* (v. n. 5), pp. 242 e ss. Sobre a intervenção de Oldovini no órgão da Sé de Faro ver também João Pedro d'ALVARENGA, «O órgão da Sé Catedral de Faro», *Dieterich Buxtehude: órgão da Sé Catedral de Faro*, Rui Paiva (órgão), Academia de Música de Santa Cecília (cd), 2007, pp. 15-29. Sobre a acção de Oldovini em Portugal, ver João Paulo JANEIRO, «Pascoal Caetano Oldovini: a actividade de um organeiro genovês no Sul de Portugal, no século XVIII», *Organi Liguri 1* (2004), pp. 1-16.

¹⁰ De salientar que a designação de Voz humana (ou *Voce umana* em italiano) para referir um registo labial ondulante, só existe em Itália (ou em algumas regiões circundantes, como a província de Ístria na Croácia) e em Portugal. Os termos *Vox humana* na Alemanha, *Voix humaine* em França, e *Voz humana* em Espanha, designam registos de palheta com ressoador curto.

¹¹ Ver, por exemplo, o órgão da Sé de Elvas construído por Oldovini em 1777 (cf. Carlos de AZEVEDO, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam: Frits Knuf, 1972, p. 71).

¹² A introdução da Voz humana no órgão da Sé de Faro, aquando da intervenção de Oldovini, fez parte do contrato assinado entre o organeiro e o Cabido (cf. ALVARENGA, «O órgão da Sé Catedral de Faro» (v. n. 9), p. 25).

tornar-se uma das marcas distintivas da organaria portuguesa em relação à sua congénere espanhola.¹³

O someiro duplo de Cerveira e Fontanes

Um factor responsável pelas transformações operadas na paisagem organística portuguesa (ou, pelo menos, pela rapidez com que se processaram) foi o incremento da construção de órgãos durante a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. Durante esse período (que corresponde sensivelmente aos reinados de D. José I e de D. Maria I e à regência e posterior reinado de D. João VI), verificou-se uma intensa actividade ao nível da organaria em Portugal.¹⁴ Essa actividade, apenas diminuída durante o período das guerras peninsulares,¹⁵ assumiu uma dimensão especial na região de Lisboa, onde, após o terremoto de 1755, se tornou imperiosa a reconstrução e subsequente reequipamento das numerosas igrejas destruídas, e contou com o protagonismo de duas figuras cimeiras da organaria portuguesa: Joaquim António Peres Fontanes (1750-1818) e, sobretudo, António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828).¹⁶ A actividade destes dois

¹³ Ver Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, «Il Fiffaro o Registro delle voci umane: origini ed evoluzione dei registri “battenti”», *L’Organo*, Anno XXXII (2000), 2001, pp. 187-90: «È soprattutto il Portogallo che vede nel XVIII secolo una grande diffusione, tra i registri “soprani”, della Voce umana all’italiana [...]». Tagliavini atribui a difusão deste registo à acção de organeiros italianos em Portugal (nomeadamente Oldovini) e refere a presença em órgãos espanhóis do mesmo período, de um registo do mesmo tipo: a *Flauta traversera*. No entanto, embora sendo um registo «batente», a *Flauta traversera* (encontrada nos órgãos espanhóis) é, como o nome indica, um registo da família das flautas e não dos principais, como é o caso da *Voce umana* italiana (e *Voz humana* portuguesa).

¹⁴ Não existindo ainda um inventário completo dos órgãos portugueses, esta afirmação pode aparentar falta de rigor. No entanto, apesar das variadas convulsões sociais e políticas ocorridas durante a segunda metade do século XVIII e início do século XIX, e do inegável efeito destruidor que tiveram sobre o património organístico (v. VALENÇA, *A arte organística em Portugal* (v. n. 5), pp. 19-22), o facto é que a esmagadora maioria dos órgãos históricos portugueses que subsiste actualmente data daquele período.

¹⁵ Este foi, por exemplo, o período de menor actividade de António Xavier Machado e Cerveira: apenas três instrumentos construídos entre 1808 e 1815, em comparação com doze produzidos nos dez anos seguintes (cf. SIMÕES, «António Xavier Machado e Cerveira» (v. n. 5), p. 20).

¹⁶ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Lambertini, 1900, vol. 2, p. 53: «Depois de ter feito o órgão dos Martyres, Machado e Cerveira ganhou um grande credito e foi incumbido de construir quasi todos os órgãos que as igrejas de Lisboa, reedificadas depois do terramoto, tiveram de adquirir; a sua missão n’esta especialidade foi identica á de Pedro Alexandrino na pintura». Ver também VALENÇA, *A arte organística em Portugal* (v. n. 5), pp. 95 e ss. Sobre a genealogia das famílias destes dois organeiros, ver Ana Paula TUDELA, «Os organeiros Fontanes em Portugal», <https://www.academia.edu/9460272/Os_Organeiros_Fontanes_em_Portugal> e «Genealogia socioprofissional de uma família de escultores e organeiros dos sécs. XVIII e XIX: os Machados»,

organeiros reveste-se de especial importância, não só pelo número de instrumentos construídos (Machado e Cerveira regista cento e dois órgãos¹⁷), como pelas significativas alterações introduzidas na construção e que viariam a transformar a imagem da organaria portuguesa (ou, pelo menos, da região de Lisboa e zonas circundantes), distinguindo-a definitivamente da espanhola.

Embora se possam identificar diferenças, ao nível da técnica de construção, entre Cerveira e Fontanes, várias características comuns aos instrumentos construídos por estes dois organeiros permitem identificar um tipo de órgão «português» de final de Setecentos. De entre essas características (entre as quais se conta a inclusão da Voz humana no plano fónico), salienta-se o «duplo someiro».

A alternância entre *forte* e *piano* é um dos recursos dinâmicos mais frequentes dos idiomas musicais barroco e pós-barroco.¹⁸ No caso da música para cravo ou órgão, especialmente nas regiões do Centro e Norte da Europa, onde os instrumentos possuíam normalmente mais do que um teclado, a alternância entre teclados com registações diferentes foi, até finais do século XVIII, o meio mais natural de reproduzir esses dois patamares dinâmicos.¹⁹ Essa mudança de teclados, era muitas vezes expressamente indicada na partitura.²⁰ Noutros casos eram utilizadas apenas as expressões *forte* e *piano* (ou simplesmente as letras «f» e «p») mas, quer se tratasse dos efeitos

<https://www.academia.edu/9555140/Genealogia_socioprofissional_de_uma_fam%C3%Alia_de_escultores_e_organeiros_dos_sécs_XVIII_e_XIX_Os_Machados>.

¹⁷ Sendo os instrumentos de Machado e Cerveira numerados (com a excepção conhecida dos da Basílica de Mafra), é possível ter uma ideia da dimensão da sua actividade.

¹⁸ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York: Schirmer Books, 1980, p. 187: «Dynamics in the classic era ranged from *pianissimo* to *fortissimo*. *Forte* and *piano* (*f*, *p*) were most frequently used; many movements contain only these two. This usage reflects the clearly articulated rhetoric of classic music — the sharp delineation among figures and phrases — and it represents the continuance of the earlier tradition of *terraced* dynamics» (itálicos do autor).

¹⁹ Cf. Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753, p. 131: «Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette, so bleibt man mit dem forte und piano, welches bey einzeln Noten vorkommt, auf demselben; man welchet [Manuale] hierinnen nicht eher, als biß ganze Passagien sich durch forte und piano unterscheiden». O autor, referindo-se à execução de um exemplo musical com rápidas alternâncias de *forte* e *piano*, desaconselha a mudança de teclados naquela situação, reservando esta solução para quando as secções de dinâmica contrastante tenham uma dimensão mais razoável.

²⁰ Considerar, por exemplo, a alternância entre *Grand orgue* e *Positif* nos *Dialogues* de autores franceses dos séculos XVII e XVIII, ou o diálogo entre *Oberwerk* e *Positiv* nas obras de compositores alemães do mesmo período.

de eco de uma fantasia de Jan Pieterszoon Sweelinck (Ex. 5.1), ou das alternâncias de planos sonoros de uma sonata para órgão de Carl Philipp Emmanuel Bach (Ex. 5.2), o contraste dinâmico era idealizado em função de um instrumento com dois teclados manuais.



Exemplo 5.1. Jan Pieterszoon Sweelinck, *Fantasia auf die Manier eines Echo*, cc. 114-16.



Exemplo 5.2. Carl Philipp Emmanuel Bach, *Sonata III, Wq 70-3, Allegro*, cc. 1-4.

Em Portugal, onde a generalidade dos instrumentos construídos ao longo do século XVIII possuía apenas um teclado,²¹ não subsistem, até ao início do século seguinte, obras onde seja explicitado o recurso à oposição de planos dinâmicos, visto que a simples realização de um efeito de eco exigia a existência de um segundo teclado.²² Só a partir da segunda metade de Setecentos procuraram os organeiros portugueses uma forma de propor-

²¹ Excluindo, dada a sua óbvia concepção estrangeira, o órgão da Sé Catedral de Faro construído por Johann Heinrich Hulenkaufpfer cerca de 1716 (cf. João Pedro D'ALVARENGA, «O órgão da Sé Catedral de Faro» (v. n. 9), p. 21), instrumentos como o órgão do Evangelho da Sé de Braga construído por Simón Fontanes em 1737, o órgão da Igreja de São Vicente de Fora assinado por João Fontanes de Maqueira em 1760 ou o órgão do Mosteiro de Lorvão da autoria de Machado e Cerveira em 1795, integram um grupo excepcional no panorama organístico português, quer pela sua dimensão, quer pelo facto de possuírem um segundo teclado.

²² Um dos exemplos da indicação específica de um efeito sistemático de eco é uma obra que se conserva num manuscrito anónimo datado de 1805 (*P-Ln* MM 4484), cuja folha de rosto apresenta o seguinte título: «Discurso p.^a órgão / com respostas no órgão de / baixo p.^a formar Pianos, e / Fortes / e Solo de Flauta». A expressão «órgão de baixo» refere-se provavelmente a um segundo teclado (*cadereta* ou teclado de ecos) cujos tubos eram normalmente dispostos sob o someiro do órgão principal. Na literatura portuguesa para órgão do século XVII existem passagens onde se pode subentender a intenção de efeitos de eco, como, por exemplo, na *Batalha de 5.º tom* de Diogo da Conceição (*P-Pm* MM 43, f. 101v). Estas são, no entanto, situações excepcionais e — até porque exigem a existência de um segundo manual — não fazem supor uma prática generalizada.

cionar aquele resultado dinâmico. É possível que a importação de instrumentos de Itália ao longo do século XVIII, muitos deles possuindo o *tiratutti* (um sistema mecânico que permite abrir ou fechar todos os registos do *ripieno*, através da acção de um só manípulo),²³ possa ter despertado em organeiros portugueses a ideia de incluir um sistema semelhante nos seus instrumentos. Esta hipótese é corroborada, por exemplo, pela presença de um *tiratutti* de acção manual (ali designado como «registo geral») no órgão da Igreja da Misericórdia de Tavira, construído por Leandro José da Cunha em 1795. No entanto, a acção do *tiratutti*, facilitada pela ligeireza da mecânica de registação dos instrumentos italianos, revela-se extremamente desconfortável nos someiros cobertos com pele, típicos da organaria peninsular (facto ainda hoje evidente no atrás mencionado órgão tavirense), pelo que aquela prática não terá sido difundida.²⁴

A solução finalmente encontrada para permitir a rápida alternância entre *forte* e *piano*, vulgarmente chamada «anulador de cheios», consiste numa corredeira que separa um someiro secundário (o someiro de cheios) do someiro principal, tal como é exemplificado na Figura 5.1, que representa o corte de um someiro típico da construção de António Xavier Machado e Cerveira.

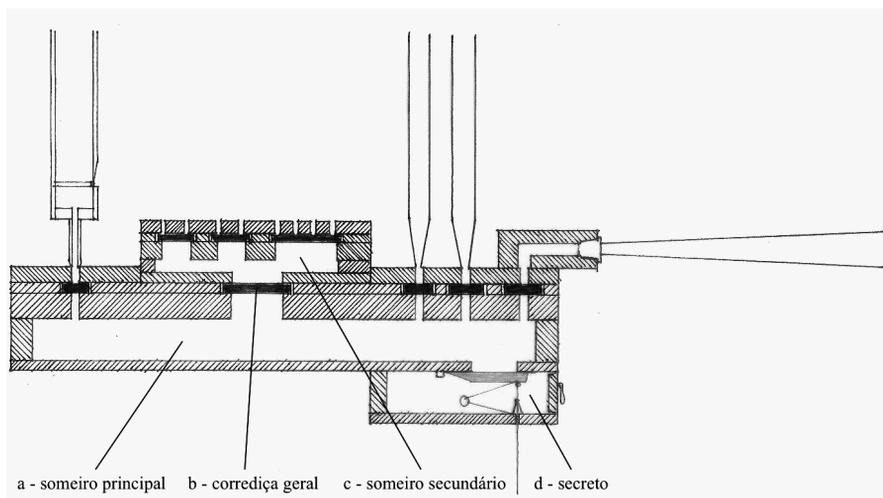


Figura 5.1. Corte esquemático de um someiro de um órgão de Machado e Cerveira.

²³ A título de exemplo, podem-se apontar os órgãos de origem napolitana da Igreja da Misericórdia de Tomar e da Capela de Nossa Senhora da Saúde em Lisboa, construídos respectivamente por Tomaso de Martino em 1761 e por Carlo Mancini em 1787, ambos possuindo um *tiratutti* de acção manual.

²⁴ VAZ, «Dynamics and Orchestral Effects...» (v. n. 1), p. 161.

A acção da corrediça geral (b), controlada através de um pedal ou de um estribo, permite a rápida alternância entre duas registações: os fundos, situados no someiro principal (a), e as misturas (compostas, cheios, etc.), que se encontravam colocadas no someiro secundário (c). O tipo de cheio pretendido era pré-estabelecido na consola, sendo o momento da sua efectiva introdução definido através da acção do pedal ou estribo. O organista podia, assim, alternar constantemente entre os patamares dinâmicos *forte* e *piano*, sem que isso perturbasse o trabalho das mãos sobre o teclado.²⁵

Os órgãos de Machado e Cerveira e de Joaquim António Peres Fontanes utilizam de uma forma sistemática este dispositivo, mesmo no caso de instrumentos com poucos registos, o que faz crer que a capacidade de realizar rápidas alternâncias de planos dinâmicos era muito procurada, independentemente das dimensões dos instrumentos.²⁶ O desaparecimento de Fontanes e Cerveira (falecidos respectivamente em 1818 e 1828) e, sobretudo, as mudanças que advieram da implantação do Liberalismo em 1834, impediram uma continuação natural da tradição de construção de órgãos em Portugal. No entanto, dada a sua eficácia e adequação às exigências musicais da época, o modelo iniciado por aqueles dois organeiros foi reproduzido, ao longo do século XIX, por outros construtores, nomeadamente nos Açores e no norte do país, apesar do progressivo declínio da organaria e da música sacra em geral.²⁷

²⁵ De notar que o sistema dos pedais anuladores dos cheios se distingue do *tiratutti* dos órgãos italianos. O *tiratutti* é um pedal (ou, em alguns casos, um manípulo) que actua na própria mecânica da registação abrindo ou fechando vários registos ao mesmo tempo, enquanto o sistema dos órgãos portugueses actua ao nível do fornecimento de ar, aproximando-se mais do princípio do *sommier à double laye* dos órgãos franceses oitocentistas. Ver Bernard TEULON, *De l'orgue*, Aix-en-Provence: Édisud, 1981, p. 71.

²⁶ Considerar, por exemplo, o órgão da Igreja Matriz das Lajes do Pico (Açores), construído por Machado e Cerveira em 1804, com apenas nove meios registos e que, mesmo assim, dispõe de pedais de anulação de cheios.

²⁷ Para além da actividade de organeiros ligados directamente a Fontanes ou Cerveira, como é o caso de António Joaquim Fontanes, sobrinho de Joaquim António (ver Tudela, «Os organeiros Fontanes...»), é de salientar a acção de organeiros na região do Porto, como António José dos Santos (ver Marco BRESCIA, *Órgão José Joaquim Fonseca (c. 1863) e a organaria histórica portuguesa*, Lisboa, Castelpor – Actividades Hoteleiras, 2020) e toda a construção autóctone – com diferentes graus de profissionalismo – verificada no arquipélago dos Açores ao longo de todo o século XIX (ver MACHADO e DODERER, *Inventário dos órgãos dos Açores* e Isabel ALBERGARIA, «Os órgãos históricos dos Açores (1788-1892): construtores, características e repertório», tese de doutoramento em Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, 2018).

O Mappa de registar o órgão da Biblioteca Nacional

O documento mais relevante referente à prática da registação em Portugal nos finais do século XVIII é uma tabela de registação conservada na Biblioteca Nacional de Portugal (*P-Ln* MM s.c.), cujo facsímile é apresentado na Figura 5.2. O documento, que ostenta o título «M[appa de registar o] órgão»,²⁸ inicia-se com a disposição de um órgão de dimensões médias, com uma disposição semelhante à de alguns instrumentos construídos por Joaquim António Peres Fontanes.²⁹

Mão esquerda	Mão direyta
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oytava Real	Voz humana
flautado de <u>12</u> tapado	flautado de <u>12</u> tapado
Claron	Corneta
Cinbala	Cinbala
Mistura ynperial	Mistura ynperial
Quinzena y Dezanovena	Quinzena mixta
flautado de <u>6</u> tapado	flautado de <u>6</u> tapado
Dozena	Dozena
fagote	Oytava Real
Vento	Clarinetas ³⁰

²⁸ Os caracteres entre parêntesis rectos correspondem a uma área do manuscrito actualmente destruída. No entanto, encontra-se apenas ao documento uma folha com a inscrição «Mappa de registar o órgão» (juntamente com o carimbo da Biblioteca Nacional de Lisboa, designação oficial na época, e uma cota antiga), feita, presumivelmente, quando o manuscrito era totalmente legível. Este documento foi identificado e transcrito por Gerhard DODERER em «Aspectos da história do órgão em Portugal (sécs. XV a XIX)», *Academia Nacional de Música, Revista*, Vol. X, 1999, pp.28-49, e entretanto analisado por Marco BRESCHIA em «¿Quis audivit unquam tale? Modos de registrar el órgano en España y Portugal en el siglo XVIII» (dissertação de Mestrado, Escola Superior de Música de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013), pp. 47-52.

²⁹ Considerar, por exemplo, o órgão da Igreja do Convento do Recolhimento de São Gonçalo em Angra do Heroísmo, construído por Joaquim António Peres Fontanes em 1793, com a seguinte disposição:

Mão esquerda	Mão direita
Flautado de 12 aberto	Flautado de 12 aberto
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 tapado
Oitava real	Oitava real
Flautado de 6 tapado	Flautado de 6 tapado
Dozena	Dozena
Quinzena	Quinzena
Dezanovena e 22. ^a	Dezanovena
	Vintedozena
	Mixtura
	Símbala
Fagote	Voz humana
	Oboé

Neste instrumento, o pedal de anulação de cheios anula todos os registos à excepção do Flautado de 12 aberto e do Flautado de 12 tapado.

³⁰ *P-Ln* MM s.c. (sublinhados simples e duplos do original).

The image shows a page from a handwritten musical manuscript, likely a tablature for the organ. The page is divided into several sections by horizontal lines. At the top, there are two columns of text, each starting with a title: 'Mão esquerda' (left hand) and 'Mão direita' (right hand). Below these titles are various musical notations, including clefs, notes, and rests, arranged in a way that suggests a specific fingering or registration for the organ. The handwriting is in an old Portuguese script. In the center of the page, there is a circular stamp or seal. To the right of the main text, there are several paragraphs of text, some of which appear to be instructions or commentary related to the music. The overall appearance is that of a historical document, possibly a composer's sketch or a performer's notebook.

Figura 5.2. Mappa de registar o órgão (P-Ln MM s.c.).

Seguem-se várias indicações de registação (quatro tipos de cheio e algumas registações de solo), assim como recomendações relacionadas com o manuseamento dos foles. A primeira das registações de cheio (designada por «Cheyo grande») inclui «tudo coanto o órgão tem menos fagote Voz humana e Clarineta». ³¹ Esta indicação pressupõe a inclusão dos registos Clarão e Corneta na composição do cheio, o que implica, por um lado, a presença de terceiras (incluídas na Corneta e no Clarão) naquele tipo de registação e, por outro, a natureza principalizante daqueles dois registos. ³² As restantes registações de cheio, propõem combinações mais ligeiras:

³¹ Ibidem.

³² O dimensionamento do registo de Corneta é um dos aspectos onde se verifica o afastamento da organaria portuguesa em relação à espanhola, ao longo da segunda metade do século XVIII. Na maioria das regiões de Espanha, a Corneta permanece como um registo solístico da família dos *nasardos* (com secção mais larga), que, por consequência, não se inclui no cheio.

Cheyo Regular p ^a sonatas	
[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oitava Real	flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>12</u> tapado	Cinbala
Cinbala	Mistura ynperial
Mistura ynperial	Quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	Dozena
Dozena	Oitava Real
Outro Cheyo mais brando Tãobem Para Sonatas	
[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oitava Real	flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>12</u> tapado	Quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	Dozena
Dozena	Oitava Real
[...] <u>P.^a Cheyo de muzica</u>	
[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> tapado	Flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
	Oitava Real ³³

De especial interesse, também, é o parágrafo relacionado com a alternância entre *forte* e *piano* ou, como é referido no documento, entre «cheio» e «solo»:

P.^a Solo // Serve o mesmo Flautado de 12 tapado mas uzaremos de hum estribo de pe q. esta ao lado da mão direita q movendose p.^a a esquerda fecha e p.^a a direita abre e asim fas solo ou Cheio[.]³⁴

Estas indicações referem-se, claramente, à utilização do pedal (neste caso, estribo) que acciona a corrediça do someiro de cheios. A deslocação do mencionado estribo para a esquerda, anula todos os registos colocados no someiro de cheios (Oitava real, Flautado de 6 tapado, Quinzena mista, Quinzena e dezanovena),³⁵ deixando soar apenas o Flautado de 12 tapado, cujos tubos estão dispostos sobre o someiro principal.

³³ P-Ln MM s.c. (sublinhados simples e duplos do original).

³⁴ Ibidem.

³⁵ Não é evidente, a partir da leitura da *Mappa de registrar o órgão*, quais seriam, no instrumento indicado, os registos afectados pela redução de cheios. A distribuição dos registos pelos someiros principal e secundário não obedecia a uma prática uniforme. Em alguns instrumentos, sobretudo naqueles construídos por Machado e Cerveira, a oitava real da mão esquerda era colocada no someiro principal, enquanto o mesmo registo da mão direita estava situado no someiro de cheios (tal é o caso, por exemplo, do órgão da Basílica dos Mártires em Lisboa).

As registações de solo apresentadas no *Mappa de registar o órgão* fazem alusão aos registos solísticos mais comuns nos órgãos portugueses de finais de Setecentos: Corneta, Flauta, Clarineta e Voz humana:

	P. ^a Voz humana	
Flautado de 12 aberto		Flautado de 12 aberto
flautado de 12 tapado		Voz humana
	P. ^a Clarineta	
flautado de 12 aberto		flautado de 12 aberto
flautado de 12 tapado		Clarineta
	P. ^a flauta	
flautado de 12 tapado		flautado de 12 tapado
	P. ^a flauta mais forte	
flautado de 6 tapado		flautado de 6 tapado ³⁶

Estas registações fazem uso de todos os tipos de registos solísticos existentes nos órgãos portugueses da época: as mutações simples (como a Corneta, a Corneta inglesa ou a Cornetilha), os registos de palheta de corpo curto, como o Oboé ou a Clarineta, as Flautas (neste caso é utilizado o Flautado de 12 tapado, visto que a indicação diz respeito a um instrumento que não possui nenhum registo de Flauta) e a Voz humana, que, como foi dito atrás, se tornou então num registo característico da organaria portuguesa. É ainda mencionada neste documento a utilização do Fagote como registo de acompanhamento para a Voz humana: «P.^a se tocar con fagote se uza dos mesmos q. estão p.^a voz humana acrescentando de Mais o fagote». ³⁷

A prática da utilização simultânea destes dois registos é confirmada pelo título (assim como pelas indicações de registação ocorrentes) de uma «Tocata p.^a a vos humana e fagote» de autor anónimo, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa (*P-Ln MM 4451*). ³⁸

³⁶ *P-Ln MM s.c.* A registação referida para «flauta mais forte» indica seguramente a adição do flautado de 6 tapado ao flautado de 12 tapado.

³⁷ *Ibidem.*

³⁸ Esta peça foi editada modernamente por Gerhard DODERER (*Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel: Bärenreiter, 1998, pp. 39-41) e faz parte de um conjunto de manuscritos do mesmo autor anónimo, dois deles datados de 1772 (cf. João Pedro D'ALVARENGA, «Os compositores e o repertório», *Portugaliae Monumenta Organica II*, João Vaz (órgão), Rui Paiva (órgão), Philips 528582-2 (2 cd), 1991, [p. 18]). A obra foi também alvo de um registo fonográfico: *Os*

Aspectos da registação em Frei José Marques e Silva

Como foi afirmado anteriormente, a obra deste compositor assume uma importância fulcral para a compreensão da *praxis* organística em Portugal no final do Antigo Regime, fornecendo, nomeadamente, informações preciosas no que diz respeito à registação. As numerosas (e muitas vezes por menorizadas) indicações que se encontram ao longo da sua vasta produção, constituem, juntamente com o *Mappa de registar o órgão* da Biblioteca Nacional de Portugal, um dos mais valiosos documentos para o estudo da prática da registação naquela época.

O período de actividade de Frei José Marques e Silva enquanto compositor (aproximadamente de 1806 a 1835),³⁹ coincide praticamente com a duração do seu cargo de organista da Capela da Bemposta. Esta igreja conta, desde 1792, com um órgão da autoria de António Xavier Machado e Cerveira.⁴⁰ Embora tenha anteriormente desempenhado as funções de organista no Convento dos Paulistas, onde teve contacto com um instrumento de características diferentes,⁴¹ parece claro que a escrita de Frei José Marques e Silva para órgão é concebida em função de instrumentos do tipo dos construídos por Machado e Cerveira.⁴² O órgão da Capela da Bemposta possui, ainda hoje, dois pedais de anulação: um para os cheios e outro para as palhetas horizontais.

Mais Belos Órgãos de Portugal, Açores, João Vaz (órgão), Rui Paiva (órgão), António Duarte (órgão), Movieplay 3-11045 A/B/C (3cd), 1995, cd 1, faixa 9.

³⁹ Estas são as datas extremas assinaladas nas fontes musicais.

⁴⁰ Embora não fosse possível encontrar documentação referente ao contrato para a construção do instrumento, uma placa sobre o teclado ostenta a seguinte inscrição: «Antonio Xavier Machado e Cerveira o fez / anno de 1792 N.º 37» (ver disposição em anexo).

⁴¹ O órgão da Igreja do Convento dos Paulistas em Lisboa (actual Igreja de Santa Catarina) encontra-se em processo de restauro e não foi ainda objecto de um estudo aprofundado. É atribuído por Ernesto Vieira a Frei Domingos de São José Varela (cf. VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 16), vol. 2, p. 386: «Construía [Varela] também muitos órgãos, sendo mais consideráveis os dois dos mosteiros de S. Bento no Porto [São Bento da Vitória e São Bento de Avé-Maria] e o dos Paulistas em Lisboa. Este é um instrumento bastante grandioso, com dois teclados manuaes, alguns pedaes e grande quantidade de registos. Foi construido cerca de 1820, mas só a machina, porque a fachada, ostentoso trabalho de talha doirada, é decerto mais antiga.»). No entanto, a disposição que presentemente se encontra e que Vieira terá conhecido (cf. AZEVEDO, *Baroque Organ-Cases* (v. n. 11), p. 45), incluindo registos como cromhorn (sic), salicional ou flauta viola, evidencia uma transformação ocorrida na segunda metade do século XIX.

⁴² Sobre a relação entre Frei José Marques e Silva e Machado e Cerveira, ver ainda João VAZ, «Organistas e organeiros: influências mútuas entre Frei José Marques e Silva (1782-1837) e António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)», *Revista Internacional de Língua Portuguesa* 37, IV série, 2020, pp. 21-31.

Contrastes *forte* / *piano*

Apesar da referida abundância e variedade de indicações de registação, o recurso tímbrico indiscutivelmente mais utilizado nas obras com órgão de Frei José Marques e Silva é a alternância entre os dois planos sonoros *forte* e *piano*, indicado normalmente através das expressões «Cheio»⁴³ e «Flautado», ou simplesmente através das letras «f» e «p». Qualquer destas indicações implica o recurso ao sistema de anulação de cheios, visto que as alterações de dinâmica ocorrem frequentemente a intervalos de tempo muito reduzidos. Os compassos 59 e seguintes do *Allegro brilhante* da Fantasia em Dó Maior constituem um exemplo de um contraste dinâmico praticamente impossível de obter sem a utilização daquele sistema (Ex. 5.3).



Exemplo 5.3. Fantasia em Dó Maior, *Allegro brilhante*, cc. 59-62.

A rápida transição de *piano* para *forte* no compasso 62 e o imediato regresso a *piano* no espaço de apenas uma colcheia são extremamente difíceis de conseguir através da registação manual ou, até mesmo, com uma mudança de teclado. Todavia, recorrendo ao sistema de anulação dos cheios, este tipo de efeito é de muito fácil obtenção, uma vez que a utilização do pedal (ou do estribo) não interfere com a acção das mãos sobre o teclado.

Esta capacidade de passar rapidamente de um patamar dinâmico a outro — ou, em termos especificamente organísticos, de passar do «Cheio» ao «Flautado» — manifestou-se de especial utilidade na função de acompanhamento. Nas obras de Frei José Marques e Silva para vozes e órgão, a parte do instrumento segue sempre a dinâmica das linhas vocais, quer reproduzindo as indicações de *forte* ou *piano* (como se pode ver no Ex. 5.4, extraído do *Benedictus* em Dó menor), quer utilizando indicações de registação equivalentes em termos de intensidade. O Exemplo 5.5 mostra uma passagem do verso «Patrem immensae majestatis» do *Te Deum* em Dó Maior (1812), onde se verifica claramente a correspondência das registações «Cheio» e «Flautado», nos dois órgãos, com as dinâmicas *forte* e *piano* das linhas vocais.

⁴³ Em muitos casos grafado «Xeio».

As indicações «Cheio» (ou «f»), traduzem-se, em termos práticos, na abertura do pedal de anulação de cheios referido no *Mappa de registrar o órgão*. Qualquer dos órgãos a que foram destinadas as obras apresentadas nos dois exemplos anteriores, possuía o sistema de anulação de cheios: o *Te Deum*, de onde é extraído o Exemplo 5.5, foi escrito para a Basílica de Mafra (pensando provavelmente nos dois órgãos da capela-mor)⁴⁴ e o *Benedictus* utilizado no Exemplo 5.4 foi composto para a Basílica dos Mártires.⁴⁵ Como se pode observar nas disposições incluídas em anexo, qualquer destes instrumentos possuía o sistema da anulação de cheios,⁴⁶ o que permitia a execução daquelas mudanças de dinâmica sem qualquer dificuldade.

S
vi-am in vi-am pa-cis *f* in vi-am *p* in vi-am pa

A
vi-am in vi-am pa-cis *f* in vi-am [*p*] in vi-am pa

T
vi-am in vi-am pa-cis *f* in vi-am in vi-am *p* pa

B
vi-am in vi-am pa-cis *f* in vi-am *p* in vi-am pa

Org
6 4, 6 4, *f* 6 4, *p* 6 4 3, 6 4, 5 4 3

Exemplo 5.4. *Benedictus Dominus Deus Israel*, cc. 129-32 (P-Ln FCR 198//7).

⁴⁴ A partitura autógrafa (P-Mp R Mms 13/2) contém o título «Hymno / Tedeum Laudamus / Concertado de 3 Cantores, coro, e dois Orgãos Obrigados. / Feito P.^a a Real Bazilica de Mafra. / Original de Fr. Joze Marques e S.^a / em Lx.^a Anno de 1812». A análise de outras obras de Frei José Marques e Silva destinadas à Basílica de Mafra (cf. P-Ln FCR 198//26 e P-Ln FCR 198//32) permite concluir que o papel principal era sempre dado aos órgãos da capela-mor e que o coro se dispunha frequentemente nesse espaço (v. capítulo 4).

⁴⁵ O autógrafo P-Ln FCR 198//7 contém a seguinte inscrição: «Benedictus Dominus Deus Israel a 4.^o Original de Fr. Joze Marques e S.^a em 1809 / P.^a a Igreja dos Mártires».

⁴⁶ O órgão da Basílica dos Mártires, construído por António Xavier Machado e Cerveira em 1785 (cf. AZEVEDO, *Baroque Organ-Cases* (v. n. 11), p. 65), possui um estribo deslizante para a anulação dos cheios. Na Basílica de Mafra, o órgão do Evangelho, construído por Machado e Cerveira em 1807 e posteriormente ampliado pelo mesmo organeiro, possui também um estribo deslizante para a anulação de cheios, enquanto que no órgão da Epístola, construído por Joaquim António Peres Fontanes em 1807 e posteriormente ampliado por Machado e Cerveira, a anulação dos cheios é feita através de um estribo basculante (cf. João VAZ, «The Six Organs in the Basilica of Mafra» (v. n. 5), pp. 87, 97-98 e Dinarte MACHADO, «Restauro dos reais órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra», *Estudos/Património* 5 (2003), pp. 125-31).

The musical score is for a piece titled "Te Deum, «Patrem immensae majestatis»" by João Vaz. It is written in 8/8 time and consists of four vocal parts (Cantor 1°, Cantor 2°, Cantor 3°, and Coro) and two organ parts (Órgão 1° and Órgão 2°). The vocal parts sing the Latin text "Pa - trem im - men - sae Pa - trem im - men - sae im - men - sae Pa - trem im - men - sae im" with dynamic markings of forte (f) and piano (p). The organ parts are marked "Cheio" and "Flautado".

Exemplo 5.5. *Te Deum*, «Patrem immensae majestatis», cc. 30-5 (*P-Mp* R. Mms 13/2).

Apesar da clareza com que se apresenta a relação entre as indicações referentes ao cheio e a utilização dos pedais de anulação de cheios, não existe na obra de Frei José Marques e Silva nenhuma indicação acerca da composição do próprio cheio. A leitura do *Mappa de registar o órgão* dá a entender que a designação de «Cheio» era relativamente abrangente, podendo ir de uma registação bastante leve (com poucas filas de mutações) a uma espécie de *tutti*. A entrada do cheio era definida pela acção do pedal ou estribo, mas a sua composição tinha de ser predefinida na consola antes de tocar.⁴⁷ Existe, no entanto, uma variante da registação *forte*, especificada na partitura: o «Cheio com trombetas», exigido, por exemplo, no início do moteto *Veni Assur* que é apresentado no Exemplo 5.6. Esta indicação refere-se à utilização simultânea do cheio com a trompetaria horizontal, hipótese que assume maior verosimilhança ao considerar o tipo de escrita e a disposição fónica dos órgãos da Basílica de Maфра, para os quais a obra foi destinada.

⁴⁷ No caso dos órgãos da Basílica de Maфра este princípio não era aplicável, visto que, na época em que Frei José Marques e Silva escreveu para aqueles instrumentos, não tinham sido instalados junto ao teclado manípulos para accionar os registos do someiro de cheios (cf. VAZ, «The Six Organs in the Palace of Maфра» (v. n. 5), pp. 178 e ss.).

Allegro maestoso

Org 1
Cheio com trombetas

Exemplo 5.6. Moteto *Veni Assur*, cc. 1-3 (*P-Mp* R Mms 13/4).

A inclusão das palhetas no cheio não é contemplada no *Mappa de registrar o órgão*, atrás mencionado. No entanto, seria uma prática comum nos finais do século XVIII, como o provam as indicações na partitura de uma Sonata para órgão de autor anónimo, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa.⁴⁸ Nesta sonata surgem as seguintes indicações de registação: «Clarin», «Cheio», «Flautado» e «Flautado com Palh[etaria]». A análise dos compassos 47 a 49 (Ex. 5.7) acentua a probabilidade de as palhetas se manterem após entrada do cheio no compasso 48.

Flautado com Palh[etas]
Cheio

Exemplo 5.7. Anónimo, Sonata para órgão, cc. 47-9 (*P-Ln* MM 4475).

Na obra de Frei José Marques e Silva encontra-se uma situação idêntica na secção inicial do Verso III dos Versos de 5.^o ou 7.^o tom, reproduzida no Exemplo 5.8:

(Clarim)
Clarim
Cheio

Exemplo 5.8. Versos de 5.^o ou 7.^o tom, Verso III, cc. 5-8.

⁴⁸ *P-Ln* MM 4475. Esta fonte apresenta apenas o título «Sonata p.^a Orgão» e provém do fundo do Convento de São Pedro de Arouca. Publicada modernamente em João Vaz (ed.), *Sonatas portuguesas para órgão del siglo XVIII tardío*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 40-7, e alvo de uma recente edição discográfica em *Historic Organ (1765)*, São Vicente de Fora, Lisbon, João Vaz (org), IFO Classics, 2016, esta sonata é uma das mais interessantes composições portuguesas para órgão do final do Antigo Regime, contendo numerosas indicações de registação originais.

A entrada do cheio no compasso 7 e a sua saída na segunda colcheia do compasso 9 implicam a utilização do pedal de redução de cheios, o que faz pressupor a permanência do Clarim durante a passagem forte.⁴⁹ Uma situação ainda mais evidente verifica-se no Verso IV dos Versos de 1.º tom, onde a entrada do cheio após o solo de Oboé exigiria que este registo permanecesse, de forma a criar a alternância de dinâmicas recorrendo apenas ao pedal de anulação de cheios (Ex. 5.9). Desta forma, ao fechar o pedal anulador de cheios, regressa-se automaticamente à registação anterior (Oboé na mão direita e Flautado na mão esquerda).⁵⁰

Situações deste tipo surgem também no Verso III dos Versos de 1.º tom, no Versos IV e V dos Versos de 4.º tom e no Versos I, III e V dos Versos de 5.º ou 7.º tom.

Exemplo 5.9. Versos de 1.º tom, Verso IV, cc. 23-6.

Registações de pormenor

No âmbito das registações de pormenor, o caso mais comum nas obras de Frei José Marques e Silva é o uso do registo de Oboé na mão direita (num contexto solístico), acompanhado pelo flautado na mão esquerda. Esta solução é utilizada nos Versos III e IV dos Versos de 1.º tom, nos Versos IV e V dos Versos de 4.º tom e no Verso II dos Versos de 5.º e 7.º tom, assim como na maioria dos solos da mão direita nas partes de órgão *obligato* das obras

⁴⁹ Num órgão com pedal de anulação das palhetas horizontais (como é o caso do instrumento da Capela da Bemposta), o registo de clarim poderia ser fechado ao mesmo tempo que o cheio é aberto. A operação tornar-se-ia, no entanto, muito mais desconfortável e o efeito sonoro menos convincente.

⁵⁰ Esta foi, de resto, a opção tomada na gravação efectuada em 1993 no órgão da Epístola da Basílica de Mafra (*Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Coro Cantus Firmus, Jorge Matta (direcção), Coro Laus Deo, Idalete Giga (direcção), João Vaz (órgão), Movieplay 3-11030 (cd), 1993, faixa 9). Neste instrumento, como em todos os construídos por Machado e Cerveira ou Fontanes, o Oboé (ou, naquele caso, Clarineta) está situado no someiro principal e não é, por isso, afectado por qualquer dos pedais anuladores.

vocais. Algumas variantes desta registação consistem na substituição do Oboé por outro registo de palheta. Encontram-se assim, para além de «Oboé» (frequentemente grafado «Obué»), as indicações «Obué ou Clarineta» (por exemplo, nos Versos III e V dos Versos de 5.º e 7.º tom) e «Tenorete» (designação utilizada apenas nas obras destinadas à Basílica de Mafra), todas elas fazendo referência a um registo de palheta de corpo curto.⁵¹ Em alguns dos solos de Oboé acima mencionados, o registo de acompanhamento na mão esquerda é também designado por «Flautado brando» (por exemplo, no Verso II dos Versos de 1.º tom e verso IV dos Versos de 4.º tom). Esta expressão sugere a utilização do Flautado de 12 tapado (por oposição à simples palavra «Flautado» que indicaria o Flautado de 12 aberto ou, mais provavelmente, os dois Flautados de 12 juntos).⁵² Uma outra variante consiste na substituição do Flautado na mão esquerda pelo Fagote (verificada, por exemplo, no Verso V dos Versos de 4.º tom). A utilização do Fagote na mão esquerda está, na obra de Frei José Marques e Silva, normalmente associada a um tipo de escrita característico daquele registo e surge quase sempre em conjunto com o Oboé (ou outro registo semelhante), ou como acompanhamento de um solo de Flauta na mão direita (como sucede no Verso V dos Versos de 1.º tom e Verso II dos Versos de 4.º tom). O Verso V dos Versos de 1.º tom, do qual um fragmento é apresentado no Exemplo 5.10, é bastante representativo da escrita idiossincrática para este tipo de registação:

Exemplo 5.10. Versos de 1.º tom, Verso V, cc. 12-5.

⁵¹ O facto de o Tenorete ser um registo de palheta com ressoador curto é confirmado pela sua utilização em conjunto com o Fagote no Motete *Veni Assur* (*P-Mp* R Mms 13/4), c. 120, órgão III. Este termo é também mencionado no manuscrito tardo-setecentista conhecido como *Tratado 2.º de Geometria Prática* (*P-Cug* M 194): «Tenorete: canilhas de latão; é um registo inteiro, faz tom de 12 [palmos] [e tem] comprimento [de] 2 [palmos] e meio.» (*Tratado 2.º de Geometria Prática*, Luís Esteves Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 67).

⁵² Cf. *Mappa de registrar o órgão* (*P-Ln* MM s.c.), onde a registação especificada para o acompanhamento da Clarineta (utilizada juntamente com o Flautado de 12 aberto) é o Flautado de 12 aberto e o Flautado de 12 tapado.

As sonoridades de ambos os registos são aqui exploradas através de uma escrita marcadamente orquestral. Ao longo de toda a peça prevalecem melodias de carácter mais lírico, ou escalas e arpejos ágeis, na mão direita, enquanto a mão esquerda apresenta mais frequentemente notas repetidas e figurações de acompanhamento. A utilização da Flauta como registo solístico era, como se pode depreender da leitura do *Mappa de registrar o órgão*, uma prática corrente nos finais de Setecentos. Na obra para órgão solo de Frei José Marques e Silva, para além dos casos acima citados onde a Flauta é acompanhada pelo Fagote, existem situações em que o acompanhamento é confiado a uma registação mais suave, como o «Flautado brando» (Verso IV dos Versos de 5.^o ou 7.^o tom). Neste caso, a escrita para a mão esquerda é mais sóbria e a proximidade da sonoridade dos dois registos permite que o acompanhamento ultrapasse o dó central (Ex. 5.11).



Exemplo 5.11. Versos de 5.^o ou 7.^o tom, Verso IV, cc. 24-6.

O recurso a tipos de escrita diferenciados para os acompanhamentos, em função do uso do Flautado ou do Fagote na mão esquerda, parece ter sido uma prática generalizada nos finais do século XVIII. Corroborá esta hipótese a já referida «Tocata p^a a vos humana e fagote» de autor anónimo, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa (*P-Ln* MM 4451).⁵³



Exemplo 5.12a. Anónimo, Tocata para Voz humana e Fagote, cc. 29-31.

⁵³ Ver nota 33.

The image shows a musical score for two parts: 'Vos humana' (voice) and 'Fagote' (bassoon). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The 'Vos humana' part is written on a single staff with a soprano clef, while the 'Fagote' part is written on a single staff with a bass clef. The music includes various ornaments such as trills and mordents, and the bassoon part features a complex rhythmic pattern in the lower register.

Exemplo 5.12b. Anónimo, Tocata para Voz humana e Fagote, cc. 39-41.

Como se pode apreciar nos Exemplos 5.12a e 5.12b, é notória a diferença entre o acompanhamento do motivo principal no início da obra, onde é destinado ao Flautado, e na sua recapitulação, onde é confiado ao Fagote.

Na obra de Frei José Marques e Silva, a mais interessante utilização dos registos de palheta com ressoador curto (como o Oboé ou o Fagote) é encontrada, como foi já referido no capítulo 3, no Verso IV dos Versos de 1.^o tom. Nesta peça, que apresenta o maior número de mudanças de registação em toda a produção do compositor, para além da alternância entre passagens com o cheio e solos de Oboé acompanhados pelo Flautado, é usado o Fagote, não para figurações de acompanhamento, mas sim como registo solístico. Ao longo de quinze compassos, desenvolve-se na região grave do teclado (ou seja, entre C e c') um solo de Fagote, escrito como uma linha vocal operática. É de salientar a forma engenhosa como este solo (recheado de maneirismos vocais da escrita operática) e o seu acompanhamento se acomodam numa extensão de apenas duas oitavas, sem que a linha superior perca o seu domínio melódico, apesar de descer até ao fá grave, como sucede no compasso 19 (Ex. 5.13).

The image shows a musical score for 'Versos de 1.º tom, Verso IV'. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of two staves: a single staff with a bass clef for the main melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for the accompaniment. The main melodic line is highly ornamented with trills and mordents, and the accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation.

Exemplo 5.13. Versos de 1.^o tom, Verso IV, cc. 18-21.

Uma outra registação, cuja utilização está normalmente aliada a um tipo característico de escrita, é a palhetaria horizontal. Na obra de Frei José Marques e Silva, surge várias vezes a indicação «Clarim» para a mão direita, assim como «Trompa» para a mão esquerda (esta última expressão designa

seguramente o registo de palheta horizontal de 4 pés, identificado normalmente por Cerveira e Fontanes como «Trompa de batalha»). O uso destes registos surge sempre associado a uma escrita de tipo fanfarra, como no caso já mencionado do Verso III dos Versos de 5.º ou 7.º tom, ou num contexto que sugere de alguma forma a escrita para metais.

Exemplo 5.14. *Magnificat* (1834), cc. 17-20.

Na passagem do *Magnificat* em Mi menor para quatro vozes e órgão (1834), apresentada no Ex. 5.14, a escrita para a mão esquerda no compasso 18 utiliza apenas notas que fazem parte da série dos harmónicos da nota sol:

Desta forma, o desenho melódico é exactamente o que poderia ser produzido por um par de trompas naturais em sol⁵⁴ (na altura real, se se considerar que a «Trompa» indicada é um registo de 4 pés). É interessante verificar, ainda no Exemplo 5.14, a utilização conjunta dos nomes dos registos («Trompa») e das indicações tradicionais de dinâmica («f»). Provavelmente por razões de comodidade, as letras «f» e «p» são muitas vezes utilizadas no lugar de «Cheio» e «Flautado», mesmo em obras com muitas indicações específicas de registação.

Outro exemplo, ainda mais evidente, da intenção de reproduzir uma figuração característica das trompas, ocorre nos compassos iniciais da parte de órgão II do verso «Te martyrur candidatus» do *Te Deum* em Dó Maior (1813), os quais são reproduzidos no Ex. 5.15.

Também neste caso, o registo de «Trompa» (seguramente, como foi atrás referido, um jogo de palheta horizontal de 4 pés) reproduz na altura real o efeito produzido por um par de trompas naturais em dó.

⁵⁴ Cf. Norman DEL MAR, *Anatomy of the Orchestra*, Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1983², pp. 215 e ss.

Considerando que ambas as mãos se movem paralelamente à distância de duas oitavas, o registo de palheta de 4 pés destaca-se ao soar na oitava intermédia, o que revela uma escrita bastante engenhosa.

Exemplo 5.15. Verso «Te martyrum candidatus», *Te Deum* (1813) cc. 1-2.

É interessante salientar que um dos registos solísticos mais comuns nos órgãos portugueses contemporâneos de Frei José Marques e Silva — a Corneta — não é exigido em nenhuma das suas obras.⁵⁵ A própria Voz humana, que, como foi dito atrás, constitui uma das características tímbricas mais distintivas da organaria portuguesa daquele período,⁵⁶ é indicada uma única vez no «Et incarnatus» da Missa em Sol Maior para solistas, coro e cinco órgãos, num contexto solístico de carácter marcadamente expressivo (Ex. 5.16).

Exemplo 5.16. Missa em Sol Maior (1825), «Et incarnatus», cc. 1-5.⁵⁷

⁵⁵ A utilização da corneta é, como foi já referido, mencionada no *Mappa de registar o órgão da Biblioteca Nacional de Portugal*. Nesta biblioteca encontram-se também alguns manuscritos musicais de um mesmo autor anónimo (cf. ALVARENGA, «Os compositores e o repertório» (v. n. 37), [p. 18]) que atestam a prática daquela registação nos finais do século XVIII: duas obras com o título «Tocata p.^a corneta de eccos» (*P-Ln MM 4449* e *P-Ln MM 4452//2b*), esta última datada de 1772, uma «Tocata p.^a corneta decos» (*P-Ln MM 4450*), uma «Tocata p.^a corneta e vos humana, fagote de mao esquerda» (*P-Ln MM 4452//2a*) datada de Outubro de 1772 e uma «Tocata p.^a corneta e clarim». Esta última obra foi objecto de um registo fonográfico (*Portugaliae Monumenta Organica II*, cd 1, faixa 10).

⁵⁶ São testemunhos tardo-setecentistas da utilização da Voz humana como registo solístico, o *Mappa de registar o órgão da Biblioteca Nacional de Lisboa*, e as já mencionadas «Tocata p.^a corneta e vos humana, fagote de mao esquerda» (*P-Ln MM 4452//2a*) e «Tocata p.^a a vos humana e fagote» do mesmo autor anónimo (v. n. 49; cf. ALVARENGA, «Os compositores e o repertório» (v. n. 38), [p. 18]).

⁵⁷ *P-Ln FCR 198//26*, f. 237v. Esta indicação aparece na linha do «Órgão 1.º», presumivelmente o órgão do Evangelho da Basílica de Mafra, o qual, curiosamente, não inclui actualmente a Voz humana na sua disposição actual. Este facto pode, no entanto, dever-se às transformações sofridas

Uma das indicações de registação mais recorrentes na obra do compositor (apesar de surgir apenas nas obras vocais com acompanhamento de órgão) é a palavra «Rabecão», que é utilizada quase sempre num contexto solístico para a mão direita, embora ocasionalmente nas duas mãos. Provavelmente, a mais antiga menção deste termo num contexto organístico é a que se encontra no *Tratado 2º de geometria prática*, numa secção dedicada às medidas de tubos («Dos diapasões para Cornetas e suas composições»), sugerindo um registo de tubos de madeira tapados de 8’.

Rabecão. Todo o seu comprimento é de cinco palmos e onze dedos e no primeiro c natural é sua largura cinco polegadas e uma linha e no último c natural é uma polegada e nove linhas a sua largura, este diapasão. Se tem duas oitavas e só serve para a mão esquerda, com o flautado de 12 [palmos] com que faz seu fundamento e melhor efeito do que metido só sem o flautado; advertindo que esta medida que se dá, da largura para as quatro tábuas que contêm o canudo e é tapado na boca e faz tom de 12 [palmos].⁵⁸

A palavra «Rabecão» (ou «Rebecão»), como nome de um registo, é também encontrada no *Compendio de musica theorica* de Frei Domingos de S. José Varela, no capítulo intitulado «Medidas dos braços das violas, e guitaras, e da canaria do órgão», que refere o «Rebecão» como pertencendo à família dos «registros de timbre»:

Para os registros de timbre, como o Rebecão, Flauta, etc. se deve procurar aquella largura, que melhor fizer imitar o que se pretende; assim o Flautado de 12 com mais largura do que ordinariamente tem, imita com propriedade a Flauta travessa, principalmente tendo menor largura na boca.⁵⁹

Este texto, assim como toda a secção, parece referir-se apenas a tubos labiais (a menção à Flauta travessa é clara, nesse contexto). No entanto, o autor inclui uma referência aos registos de palheta na secção «Modo de registrar o Órgão»: «Os registros de timbre se toção sós; e se fôr palheta, se

pelo instrumento ao longo do século XIX e início do século XX. De notar que no salmo *Beatus vir* de Marcos Portugal, escrito para a Basílica de Mafra (*P-Mp* R Mms 10/17), surge, também na linha do «1º Org[ão]», a indicação «Vós humana». Para a disposição actual dos seis órgãos da Basílica de Mafra, ver João VAZ, «Die sechs Orgeln der Basilika von Mafra (Portugal)», in Franz Josef STOIBER (ed.), *Schöne Orgeln*, Laaber: Figaro-Verlag, 2019, pp. 167-71.

⁵⁸ Cf. *Tratado 2º* (v. n. 51), p.93.

⁵⁹ Frei Domingos de S. José VARELA, *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucción para tirar musica*, Porto: Antonio Alvarez Ribeiro, 1806, p. 57.

tocará junta com aquelle *Flautado*, que menos encubra o *timbre da palheta*.»⁶⁰ A possibilidade de o Rabecão ser um registo de palheta (pelo menos, na óptica de Frei José Marques e Silva) é sugerida pela indicação «Rabecão ou oboé» encontrada, por exemplo, na linha do órgão da versão orquestral da Missa em Fá Maior.⁶¹ É também pertinente ter em conta que a expressão «Rabecão» era, na época, a designação mais comum para o contrabaixo de cordas,⁶² o que permite supor que, por extensão, se pudesse aplicar, no caso do órgão, a um registo de 16 pés (ou 24 palmos, para utilizar a terminologia portuguesa). É de salientar que os raros instrumentos especificamente mencionados nos autógrafos de Frei José Marques e Silva, possuíam, de facto, registos de 24 palmos (tanto labiais como de palheta) embora, pelo menos actualmente, não possuam aquela designação.⁶³

O órgão na Capela da Bemposta possui um registo de palheta — ou melhor, um conjunto de dois meios-registos — colocado na parte posterior do someiro, com um baixo de 8 pés e um tiple de 16 pés. Embora as etiquetas da consola não sejam originais, o meio-registo de mão esquerda ainda ostenta o nome de Rabecão. Os dois meios registos podem ser anulados por meio de uma corrediça especial, o que torna o seu uso como registo solístico (especialmente na região aguda) particularmente flexível. Da mesma forma, o órgão do Evangelho, na Basílica de Mafra, possui dois meios registos de palheta com ressoador curto — um Fagote na mão esquerda e um Oboé (de 16 pés) na mão direita — que podem ser anulados independentemente das palhetas fortes (Trompa de batalha e Clarim).⁶⁴

⁶⁰ VARELA, *Compendio de musica* (v. n. 59), p. 59.

⁶¹ P-Ln FCR 198//35, versão orquestral, org., c. 1. De salientar que a utilização do nome de um instrumento de cordas para designar um registo de palheta tem paralelo, por exemplo, no *Violoncello* dos órgãos de Gaetano Callido (cf. WILLIAMS, *The European Organ* (v. n. 3), pp. 223-24).

⁶² Tomás BORBA e Fernando LOPES GRAÇA, *Dicionário de música*, Porto: Mário Figueirinhas, 1999², vol. 2, p. 428: «[...] Em tempos houve as designações *rabecão grande* e *rabecão pequeno*, competindo esta, naturalmente, ao violoncelo» (itálicos do original). O uso daquelas expressões terá perdurado até ao início do século XX (Ernesto VIEIRA, *Diccionario de Musica*, Lisboa: Lambertini, 1899, p. 437: «Rabecão, s. m. Nome vulgar do contrabaixo. *Rabecão pequeno*, violoncello» (itálicos do original).

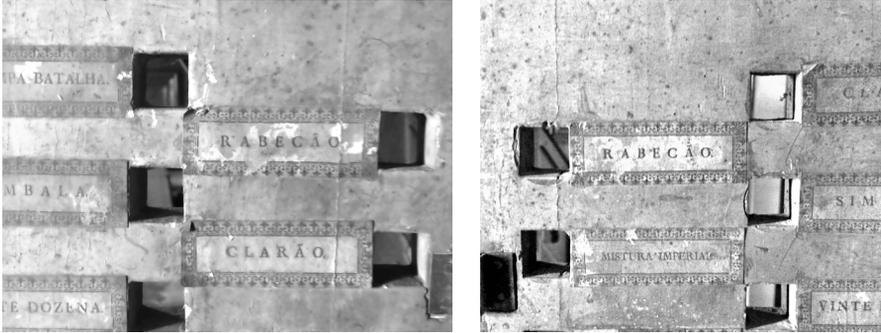
⁶³ O órgão da Capela da Bemposta possui, na sua disposição actual, uma Flauta magna e um Flautado de 24 aberto na mão direita (além dos Contrás na mão esquerda). O órgão da Basílica dos Mártires possui um único Flautado de 24 palmos na mão direita. Os seis órgãos da Basílica de Mafra possuem, todos, um Flautado de 24 aberto em toda a extensão do teclado. Todos estes instrumentos possuem também registos de palheta de 16 pés (24 palmos) na mão direita.

⁶⁴ Ver VAZ, «Organistas e organeiros», (v. n. 42), p. 26.

O órgão da Capela do Palácio de Queluz, construído por Machado e Cerveira (provavelmente para a Capela da Bemposta) e por ele ali instalado em 1803, apresenta novos dados sobre esta questão.⁶⁵ Embora tenha chegado até aos nossos dias totalmente desmontado (e com a perda de parte da tubaria), praticamente todas as partes da caixa, os someiros e teclados (este órgão possui dois manuais) e a mecânica de registação foram preservados. Os painéis da consola com as etiquetas originais de Machado e Cerveira ostentam o nome «Rabecão» em ambos os lados do teclado, implicando a existência de um meio-registo baixo e um meio-registo agudo com o mesmo nome, no órgão principal. A posição destas etiquetas (e dos manípulos correspondentes) na consola, muito próxima das que indicam a Trompa de batalha e o Clarim (respectivamente à esquerda e à direita), é um sinal claro de que se referem a palhetas (não há outros registos de palheta neste manual). O facto de as palhetas horizontais (Trompa de batalha e Clarim) serem de 4 pés na região grave e de 8 pés na região aguda também sugere um baixo de 8 pés e um de 16 pés no caso do Rabecão (facto que é confirmado pela análise dos ressoadores subsistentes). Isto é consistente com a divisão já mencionada entre o Fagote de 8 pés e o Oboé de 16 pés no órgão do Evangelho da Basílica de Mafra.

Diversas situações nas obras de Frei José Marques e Silva parecem corroborar esta suposição: as passagens onde surge a indicação de «Rabecão» (quase sempre destinadas à mão direita) estão frequentemente escritas numa região bastante aguda e o próprio contexto da utilização daquele registo sugere a tessitura de um 16 pés. Por exemplo, no verso «Te gloriosus apostolorum chorus» do *Te Deum* (1813) — uma ária de tenor — o solo de Rabecão na introdução instrumental (Ex. 5.17a) desenvolve-se exactamente na mesma altura absoluta da entrada do cantor, oito compassos depois (Ex. 5.17b), se considerarmos que o registo utilizado remete o resultado sonoro para a oitava inferior.

⁶⁵ Este órgão encontra-se actualmente em fase de restauro. Desmontado em algum momento entre a revolução liberal e o início do século XX, sofreu várias provações até muito recentemente. O órgão foi finalmente submetido a um estudo preliminar em 2013 (João VAZ, *Relatório sobre a situação actual do órgão histórico da Capela do Palácio de Queluz*, documento dactilografado, [2016]), elaborado com base na documentação histórica e na análise dos materiais subsistentes feita pelo organeiro Dinarte Machado.



Figuras 5.3a e 5.3b. Etiquetas dos registos (mão esquerda e mão direita) no órgão da Capela do Palácio de Queluz.

Andante moderato e espressivo

Rabecão

Flautado brando

Exemplo 5.17a. Verso «Te gloriosus apostolorum chorus», *Te Deum* (1813), cc. 1-4 (org.).

Te glo - ri - o - sus A - pos - to - lo - rum - cho - rus

Exemplo 5.17b. Verso «Te gloriosus apostolorum chorus», *Te Deum* (1813), cc. 8-1 (T).

Em muitos casos, a mudança, em termos de registação, de «Rabecão» para «Flautado» corresponde, ao nível da escrita, a uma deslocação de oitava, como sucede no Exemplo 5.18, retirado do Responsório «Vinea mea», incluído nos Responsórios de Sexta-feira Santa.

Rabecão

Flautado

Exemplo 5.18. Responsórios de Sexta-feira Santa, n.º 3 «Vinea mea», cc. 14-9.

A preferência pelo recurso ao Rabecão (especialmente como registo solístico na mão direita) manifesta-se transversalmente na obra de Frei José Marques e Silva. A título de exemplo são apontadas na Tabela 5.1 as ocorrências daquela registação nos atrás mencionados Responsórios de Sexta-feira Santa.

Responsório	Secção	Indicações de registação
I	Corpo	c. 4 «Rabecão» na m. d. e depois nas duas mãos
II	Corpo	c. 34 «Rabecão» solo na m. d., alternando com «f»
III	Corpo	c. 1 «Rabecão» solo na m. d. (oitavas), sucedido por «Flauta» (c. 9) e «Flautado» (c. 11)
	Corpo	c. 14 «Rabecão» solo na m. d.
	Corpo	c. 22 «Rabecão» na m. d. (oitavas e terceiras na região aguda)
IV	Corpo	c. 24 «Rabecão» nas duas mãos (arpejo que cruza o centro do teclado)
	Corpo Verso	cc. 33-4 «Rabecão» solo na m. e. (si ₁ -lá ₁) «Rabecão» solo na m. d. (região aguda), alternando com acordes no «Flautado»
V	Corpo	c. 1 «Rabecão» nas duas mãos (escrita grave)
	Verso	c. 2 Após acordes no «Flautado» (c. 1), «Rabecão» nas duas mãos (escrita mais aguda, até mi ₁ 4)
VI	Corpo	c. 1 «Rabecão» nas duas mãos
	Presas	cc. 1 e 5 «Rabecão» na m. d.
	Verso	c. 1 «Rabecão» solo na m. d., mudando para «Flautado» após introdução
VII	Presas	c. 24 «Rabecão» nas duas mãos (oitavas)
	Verso	cc. 19-22 «Rabecão» na m. d. (interlúdio no meio da ária)
VIII	Corpo	c. 9 «Rabecão» na m. d. ou nas duas mãos (melodia começa no dó central)
		c. 21 «Rabecão» solo na m. d.
IX	Corpo	c. 1 «Rabecão» na m.d. ou nas duas mãos (cc. 2-10 pedal ré ₁ solo)

Tabela 5.1. Ocorrência do Rabecão nos Responsórios de Sexta-feira Santa (1834).

Um recurso do órgão, raramente exigido na obra de Frei José Marques e Silva, é o tambor. Este acessório é constituído por um conjunto de tubos graves abertos de madeira com afinação próxima, cujo som simultâneo (acionado normalmente por um pedal) provoca um batimento semelhante ao rufar de um tambor. O seu uso só é pedido no hino *Veni Assur*, através da

indicação «Pedal dos tambores»⁶⁶ e na Missa para solistas coro e cinco órgãos, onde a sua intervenção é assinalada numa linha própria: no início do «Cum Sancto Spiritu» (ver capítulo 4, Ex. 4.15), um pentagrama localizado entre as linhas vocais e as dos órgãos apresenta a seguinte inscrição: «Esta Regra he p.^a demonstrar os timbales, em Alamire, q̃ devem Copiar no papel do 2º Orgão, em lugar competente».⁶⁷

Considerações gerais

A generalidade dos exemplos acima apresentados provém das obras para órgão solo de Frei José Marques e Silva, as quais, como já foi mencionado, constituem uma parcela reduzida da sua obra. Dada a impossibilidade de enumerar todas as ocorrências de cada indicação de registação, referem-se na Tabela 5.2 as várias indicações de registação identificadas em cada obra.

Título	Tonalidade	Cheio	Flautado	Flautado brando	Flauta	Oboé (ou Clarineta)	Fagote	Clarin	Data
Fantasia	Dó M								s.d.
Versos de 5. ^o e 7. ^o tom	Ré M	•	•	•	•			•	s.d.
Versos de 1. ^o tom	Ré m	•	•	•	•	•	•		s.d.
Versos de 4. ^o tom	Lá m	•		•	•	•		•	1818

Tabela 5.2. Registações indicadas nas obras para órgão *solo*.

A Tabela 5.3 apresenta a ocorrência de indicações de registação nas obras vocais com órgão e permite uma panorâmica transversal da registação em toda a obra do compositor.

⁶⁶ P- Mp R Mms 13/4.

⁶⁷ P-Ln FCR 198/16, f. 79v.

Título	Tonalidade	Efectivo	Cheio	Cheio com trombetas	Flautado	Flautado brando	Flauta	Voz humana	Rabecão	Oboé (ou Clarineta)	Tenorete	Fagote	Clarin	Trompa	Trombeta	Trompa magna	Tambor	Data
Missa	Dó M	Coro e órgão							•				•					1829
Missa de <i>Requiem</i>	Dó m	Coro e órgão																1835
Missa	Ré m	Coro e órgão																1834
Missa	Fá M	Coro, orquestra e órgão			•				•	•		•						
Missa	Fá M	Coro e órgão	•		•				•	•		•						
Missa	Sol M	Coro e órgão																1821
Missa	Sol M	Solistas, coro e cinco órgãos	•	•	•		•		•	•	•	•	•	•		•	•	1825
Missa	Si ♭ M	Coro e órgão	•		•				•									
<i>Gloria</i>	Dó M	Coro e órgão																
<i>Kyrie e Gloria</i>	Dó M	Coro e órgão	•		•					•		•						
<i>Domine Deus</i>	Mi ♭ M	Solista e órgão																1834
Credo	Mi ♭ M	Coro e órgão	•						•	•		•						
<i>Laudamus Te</i>	Mi M	Solista, coro e quatro órgãos																
Responsórios para Domingo de Páscoa	Dó M	Coro, orquestra e órgão	•		•						•	•						1813
Responsórios dos Reis	Dó M	Coro e órgão	•		•	•	•	•	•									1818
Responsórios do Santíssimo Sacramento	Dó M	Coro e órgão	•		•				•	•		•						
Responsórios de Santa Cruz	Dó M	Solistas, coro e órgão	•		•		•		•	•		•	•					
Responsórios de Quinta Feira Santa	Ré m	Coro e órgão				•	•		•			•						1831
Responsórios de Quarta Feira Santa	Ré m	Coro e órgão			•	•	•		•			•	•					

Título	Tonalidade	Efectivo	Cheio	Cheio com trombetas	Flautado	Flautado brando	Flauta	Voz humana	Rabecão	Oboé (ou Clarineta)	Tenorete	Fagote	Clarin	Trompa	Trombeta	Trompa magna	Tambor	Data
<i>Magnificat</i>	Mi m	Coro e órgão												•				1834
<i>Laudate pueri</i>	Fá M	Coro e órgão	•										•	•				1811
<i>Laudate pueri</i>	Fá M	Coro, orquestra e órgão	•	•	•					•								1820
<i>Magnificat</i>	Sol M	Coro, orquestra e órgão	•	•	•													1820
<i>Laetatus sum</i>	Sol M	Coro, orquestra e órgão	•	•	•													1820
<i>Laetatus sum</i>	Sol M	Coro e órgão		•										•				1834
<i>Confitebor</i>	Lá m	Coro, orquestra e órgão	•	•	•					•								1817
<i>In exitu Israel de Aegypto</i>	Lá M	Coro, orquestra e órgão	•	•						•	•	•						1813
<i>Memento Domine David</i>	Lá M	Coro, orquestra e órgão	•	•														1813
<i>Nisi Dominus</i>	Si ♭ M	Coro, orquestra e órgão	•	•														1820
<i>Dixit Dominus</i>	Si ♭ M	Coro, orquestra e órgão	•	•	•					•		•						1820
<i>Nisi Dominus</i>	Si ♭ M	Coro e órgão	•							•								1834
<i>Dixit Dominus</i>	Si ♭ M	Coro e órgão				•												
<i>Te Deum</i>	Dó M	Coro, orquestra e órgão	•	•					•	•		•	•	•				1812
<i>Te Deum</i>	Do M	Coro, orquestra e órgão																1819
<i>Te Deum</i>	Dó M	Coro e órgão	•	•	•	•			•			•	•					1821
<i>Te Deum</i>	Dó M	Coro e órgão	•	•					•			•	•	•	•			1834
Trezena de S. António	Dó M	Coro e órgão	•	•	•				•			•	•	•				1824

Título	Tonalidade	Efectivo	Cheio	Cheio com trombetas	Flautado	Flautado brando	Flauta	Voz humana	Rabecão	Oboé (ou Clarineta)	Tenorete	Fagote	Clarin	Trompa	Trombeta	Trompa magna	Tambor	Data
<i>Tota pulchra</i>	Ré m	Coro e órgão							•									
Ladainha de Nossa Senhora	Mi ♭ M	Coro e órgão					•		•									
Trezena de S. António	Sol M	Coro e órgão								•								1812
<i>Haec dies</i>	Sol M	Coro, orquestra e órgão			•				•									1824
Trezena de Santo António	Sol M	Coro e órgão			•	•	•		•				•					
Lamentações de Quinta-Feira Santa	Sol m	Coro e órgão			•		•						•					1831
<i>Veni Assur</i>	Si ♭ M	Coro e três órgãos	•	•	•		•		•	•	•			•			•	1814
<i>O sacrum convivium</i>	Si ♭ M	Coro e órgão			•				•									

Tabela 5.3. Registações indicadas nas obras para vozes e órgão.

A leitura destas duas tabelas permite comprovar, desde logo, a predominância das indicações «Cheio» e «Flautado», que correspondem às oscilações dinâmicas entre *forte* e *piano*⁶⁸ e que estão obviamente associadas à utilização do sistema de anulação de cheios. Além disso, é notória a preferência, no campo das registações de pormenor, pelos registos solísticos típicos da organaria portuguesa de finais de Setecentos, sendo especialmente evidente a inclinação para os registos de palheta de ressoador curto (como o Oboé ou o Fagote), os quais constituíam, na época, uma novidade em relação à tradição organística das décadas precedentes.

⁶⁸ Os dois quadros apresentados incluem apenas indicações específicas de registação, não sendo consideradas as indicações «f» e «p», muitas vezes utilizadas para indicar o cheio e o flautado, as quais, sendo levadas em conta, tornariam ainda mais significativa a predominância daquelas duas registações.

6 | A obra organística de Frei José Marques e Silva no contexto de Portugal e da Europa meridional

Como foi já várias vezes sublinhado, a obra de Frei José Marques e Silva constitui o mais importante *corpus* subsistente de música para órgão portuguesa do final do Antigo Regime. Dada a sua dimensão, consistência formal e idiosincrasia instrumental, é lícito supor que indicie a existência de uma prática organística em Portugal (ou, pelo menos, nas regiões directamente influenciadas por Lisboa) específica do último quartel do século XVIII e início do século XIX. Os numerosos órgãos construídos por António Xavier Machado e Cerveira e por Joaquim António Peres Fontanes durante esse período estabeleceram um novo padrão de construção (o qual foi continuado por outros organeiros),¹ que pressupõe uma forma também nova de encarar o instrumento ao nível da execução e da composição.

Além das obras de Frei José Marques e Silva, as escassas fontes documentais no domínio da música para órgão *solo* da mesma época que subsistem apontam nessa direcção. Por exemplo, a Sonata para órgão em Ré Maior de Marcos Portugal² assenta fundamentalmente, em termos de

¹ O esquema básico de construção destes dois organeiros transparece, por exemplo, no órgão da Igreja Matriz de Oeiras, construído em 1829 por António Joaquim Fontanes, sobrinho de Joaquim António Peres Fontanes (cf. Paula TUDELA, «Os organeiros da oficina Fontanes em Portugal: séculos XVIII e XIX», <<https://www.academia.edu/9460272/>> acedido em 20 de Março de 2020), ou no órgão da Igreja Matriz da Ribeira Grande (São Miguel), construído em 1855 por Sebastião Gomes de Lemos, oficial e discípulo de Machado e Cerveira que terá terminado vários instrumentos deste organeiro após a sua morte em 1828 (cf. Dinarte MACHADO e Gerhard DODERER, *Inventário dos órgãos dos Açores*, [Angra do Heroísmo]: Presidência do Governo Regional dos Açores – Direcção Regional de Cultura, 2012, pp. 61-2). Há ainda a referir a actividade organeira no norte de Portugal ao longo do século XIX, através de organeiros como António José dos Santos, onde o sistema de anulação de cheios foi, não só utilizado em instrumentos novos, como introduzido no decorrer de reformas em instrumentos mais antigos, como o órgão da Igreja de São Bento da Vitória no Porto ou o órgão da Epístola da Catedral da mesma cidade (cf. Dinarte MACHADO, «Intervenção de restauro dos dois órgãos históricos da capela-mor da Sé Catedral do Porto», in *Restauro dos órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto*, Porto: Cabido da Sé Catedral do Porto – Letras e Coisas, 2017, pp. 87-9. Sobre a continuação do modelo de Fontanes e Cerveira em instrumentos construídos em Portugal ao longo do século XIX, no norte do país e nos Açores, ver respectivamente Marco BRESCIA, «O órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a organaria no norte de Portugal no século XIX», in Marco BRESCIA, *O órgão José Joaquim da Fonseca (c. 1863) e a organaria histórica portuguesa*, Lisboa: Castelpor, 2020, pp. 87-119 e Isabel ALBERGARIA, «Os órgãos históricos dos Açores (1788-1892): construtores, características e repertório» (tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2018).

² Esta obra, a única peça para órgão *solo* deste compositor conhecida até hoje, subsiste numa cópia conservada no arquivo particular de Gerhard Doderer, sendo referenciada como P 05.17 no catálogo incluído em António Jorge MARQUES, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830)*:

planificação dinâmica, na alternância entre «f» (indicando o «cheio») e «Solo de Flauta» (um evidente recurso ao sistema da anulação de cheios), apresentando ainda uma passagem com a indicação de «Clarins». A estrutura desta peça, no que diz respeito às indicações de registação apresentadas, permite, num órgão com as características dos construídos por Cerveira ou Fontanes, uma execução cómoda sem o recurso a assistentes.

Por outro lado, apesar da escassez de fontes musicais no âmbito do órgão *solo*, no que diz respeito à música vocal com órgão, a informação que subsiste é muito mais vasta e sugere desde logo uma prática enraizada da utilização dos pedais de anulação de cheios (nomeadamente para o acompanhamento dos frequentes contrastes entre *forte* e *piano* executados pelas vozes), assim como do recurso aos registos solísticos típicos da época. A Missa em Mi bemol Maior de Marcos Portugal (*P-Ln* MM 241) e a Missa em Si bemol Maior de António José Soares (*P-Ln* MM 316//1), para referir apenas dois exemplos, utilizam apenas as registações «Cheio» e «Flautado» para acompanhar as dinâmicas do coro, existindo apenas uma indicação de «Fagotte» (sic) no início do «Crucifixus» da Missa de Soares. No *Te Deum* em Lá Maior de Marcos Portugal (*P-Ln* 240//5), apesar da preponderância da oposição entre «Cheio» e «Flautado», assinalam-se alguns casos de registação de pormenor, como a alternância entre «Trompas» e «Flautado» no início do verso «Judex crederis» e um solo de Oboé no início do verso «Aeterna fac». É possível, no entanto, afirmar (com a reserva necessária, dada a impossibilidade de fazer uma análise comparativa em profundidade de tão vasto universo documental) que as indicações de registação assumem frequentemente em Frei José Marques e Silva um grau de exactidão e de pormenor dificilmente encontrado nas obras dos seus contemporâneos.

O órgão tem vindo a ser considerado como o instrumento que melhor reflecte a época e o local onde foi construído.³ A sua diversidade

catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal – CESEM, 2012, p. 652. Foi publicada modernamente em João VAZ (ed.), *Sonatas portuguesas para órgão del siglo XVIII tardío*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 19-25) e gravada recentemente em *Organs in Dialogue: Oporto, Clérigos Church*, Javier ARTIGAS e João VAZ (org), Arkhé (cd), 2016.

³ Este conceito, exposto nomeadamente por Kerala J. SNYDER em *The Organ as a Mirror of its Time* (New York: Oxford University Press, 2002), foi desenvolvido por instituições como o GOArt (Göteborg Organ Art Center – Universidade de Gotemburgo), no âmbito do projecto ORSEV (The Organ as a Symbol of the European Vision), realizado sob os auspícios da Comissão Europeia.

morfológica e o facto de estar inequivocamente ligado ao espaço onde é implantado, fazem com que, ao contrário do que sucede com os instrumentos «portáteis», seja mais permeável às limitações físicas e às influências estéticas, arquitectónicas e musicais que envolveram a sua criação. As expressões «órgão norte-alemão», «órgão sinfónico francês» ou «órgão ibérico», forjadas ao longo das últimas décadas, referem-se a um conjunto de características técnicas e estéticas que são comuns a um determinado grupo de instrumentos, criando entre eles um elo e separando-os simultaneamente do restante universo organológico.

Pese embora o critério por vezes um pouco simplista destas classificações, é inegável a idiosincrasia dos órgãos de Arp Schnitger e dos seus contemporâneos norte-europeus, com as suas misturas penetrantes e as torres de pedaleira, como o é também a dos instrumentos de Aristide Cavallé-Coll e outros organeiros franceses oitocentistas, com a sua caixa expressiva e rica paleta orquestral, ou a de Fray José de Echevarría e outros mestres peninsulares, com o seu teclado partido e a trombetaria horizontal. Além disso, mais do que uma mera classificação morfológica, cada uma daquelas expressões pressupõe um universo sonoro específico. Este património imaterial — o som de um determinado órgão — não se resume a um conceito abstracto, mas é um meio de expressão para um conjunto de ideias, cristalizado num repertório concebido em função daquele som. De facto, não conseguimos dissociar os órgãos norte-alemães dos prelúdios de Dieterich Buxtehude ou Nikolaus Bruhns, os instrumentos sinfónicos franceses das grandes obras de Charles-Marie Widor ou Louis Vierne, os órgãos hispânicos das batalhas de Jusepe Ximénez ou Joseph de Torres. Uma vez mais, esta associação entre instrumento e repertório, aqui traduzida de forma simplista, revela uma real interligação entre os construtores de instrumentos e os compositores e executantes que deles fazem uso.

A influência mútua entre organeiros e organistas é constante ao longo do tempo, manifestando-se não só nos trabalhos feitos de raiz, mas também na introdução de alterações em instrumentos existentes, com o objectivo de os tornar mais apropriados à música que se queria executar.⁴

⁴ A título de exemplo, pode referir-se que, dos sete relatórios de peritagem de instrumentos da autoria de Johann Sebastian Bach que subsistem (Mühlhausen, 1708; Taubach, 1711; Halle, 1716; Erfurt, 1716; Leipzig, 1717; Zschorthau, 1746; Naumburg, 1746), quatro sugerem alterações que vão de uma mera revisão da mecânica, à adição de registos. É de salientar que alguns dos registos

É possível encontrar hoje um órgão construído no século XVII, ampliado no século XVIII, romantizado no século XIX e neo-classicizado ou restaurado «de acordo com o conceito original» no século XX.⁵ Os órgãos espelham assim, muitas vezes, para além da identidade cultural do tempo e local em que foram concebidos, as diversas transformações do gosto musical ocorridas durante a sua existência.

Ao longo da história, a transformação de instrumentos existentes dependeu não só das alterações do gosto musical mas também — e de uma forma decisiva — da capacidade financeira dos seus proprietários. É esta diferença de capacidade financeira que possibilitou, por um lado, a «romantização» de tantos órgãos em França durante o século XIX (período de desenvolvimento para a economia francesa) e, por outro lado, a manutenção da estrutura original de muitos instrumentos de Schnitger na Frísia Oriental (região particularmente pouco industrializada, cujo relativo declínio económico contrastou com o florescer da actividade comercial no século XVII).

Em Portugal, o último período de grande investimento na organaria coincide com a fase final do Antigo Regime (grosseiramente de 1750 a 1834), durante a qual, como referido anteriormente, se verifica um gradual afastamento da tradição ibérica seiscentista e uma permeabilidade a influências italianas. Mesmo considerando as especificidades morfológicas dos órgãos construídos em Portugal, Espanha e Itália durante a segunda metade de Setecentos, é possível detectar diversos pontos de contacto entre as organarias portuguesa e italiana desse período. Foi já mencionada no capítulo 5 a presença da *Voce umana* labial (de origem italiana) nos órgãos portugueses

mencionados — como *Fagotto 16'* ou *Viol di gamba 8'* — são sonoridades «novas», não existentes no instrumento anteriormente (ver Christoph WOLFF e Marcus ZEPF, *The Organs of J. S. Bach: A Handbook*, Urbana – Chicago & Springfield: University of Illinois Press, 2012, pp. 139-48).

⁵ Pode apontar-se, a título de exemplo, o caso do órgão da igreja de St. Jacobi em Hamburgo. Originalmente construído por Arp Schnitger em 1693 (integrando já algum material anterior), sofreu alterações durante o século XVIII, perdeu os tubos da fachada em 1917 para o esforço da Primeira Grande Guerra (reconstruídos no final da década de 1920), perdeu a caixa, mecânica e foles durante um bombardeamento na Segunda Guerra Mundial (embora a tubaria, entretanto desmontada, tivesse sobrevivido), foi reconstruído segundo uma estética neoclássica em 1961, sendo finalmente alvo de um restauro completo em 1993 por Jürgen Ahrend. Nesta última intervenção, foram aproveitados todos os tubos antigos, sendo toda a matéria em falta (tubos, teclados, caixa, foles, etc.) reconstruídos segundo os modelos de Schnitger, num processo que envolveu uma investigação profunda (ver Ulrich BITZ, «Am Rande der Erkenntnis», in Heimo REINTZER (ed.), *Die Arp Schnitger-Orgel de Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Hamburg: Christians Verlag, 1995, pp. 94-126 e Jürgen AHREND, «Die Restaurierung der Arp Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg», idem, pp. 127-265).

tardo-setecentistas, assim como a existência do sistema da anulação de cheios que — embora através de um processo distinto — produz um efeito sonoro equivalente ao do *tiratutti* dos órgãos italianos.⁶ A inclusão no plano fónico de registos de palheta claramente inspirados nos timbres orquestrais (como o Fagote ou o Oboé) constitui também um ponto que aproxima a organaria portuguesa da italiana. Os registos de palheta de ressoador curto (em especial o Fagote na mão esquerda) tornam-se, de resto, nos mais importantes registos de palheta dos instrumentos portugueses do final do século XVIII (com a eventual excepção do clarim da mão direita), o que parece sugerir um paralelo com a presença regular de registos como o *Fagotto*, *Oboe* ou *Tromboncini* nos órgãos italianos do mesmo período.⁷

É interessante, neste contexto, comparar as disposições de três órgãos de origens distintas (portuguesa, espanhola e italiana), construídos em datas próximas e com dimensões relativamente equivalentes. A título de exemplo são apresentadas as disposições dos órgãos da igreja de Santiago de Tavira, da igreja paroquial de Salillas de Jalón (Saragoça) e da igreja de San Leonardo em Treviso, construídos respectivamente em 1785, 1783 e 1787.

Mão esquerda (C-c')	Mão direita (c#'-f'')
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 aberto
Flautado de 6 aberto	Oitava real
Quinzena* (C-c': 2'; c#'-f'': 4')	
19. ^a e 22. ^a *	
Compostas de cheio*	
Fagote	Voz humana
	Corneta
	Clarinetas
Anulador de cheios	
(afectando os registos marcados com asterisco)	

Tabela 6.1. Disposição do órgão da Igreja de Santiago, Tavira (Portugal), Joaquim António Peres Fontanes (1785).⁸

⁶ Ver capítulo 5.

⁷ Convém ressaltar que os registos de palheta com ressoador curto surgem também com alguma frequência nos órgãos espanhóis da mesma época. No entanto, como se verá adiante, o plano fónico destes, no que diz respeito à palhetaria, continua a assentar na *Trombeta real* (interior), praticamente abandonada pelos organeiros portugueses no final do século XVIII, e na *batalla* (*Clarín* na mão direita e *Bajoncillo* na mão esquerda).

⁸ Restaurado em 2006 por Dinarte Machado.

Bajones (C-c')	Tiples (c#'-c''')
Violón	Violón
Flautado mayor (4')	Flautado mayor (4')
Docena	Docena
Quincena	Quincena y decinovenena
Decinovenena	Lleno (IV)
Lleno (IV)	Címbala (III)
Címbala (III)	Nasardo 12. ^a
Nasardo 12. ^a	Nasardo 15. ^a
Nasardo 15. ^a	Corneta magna
Trompeta real	Trompeta real
Bajoncillo	Clarín claro
Clarín en 15. ^a	Clarín de campana

Timbales
Pajarillos

Tabela 6.2. Disposição do órgão da Igreja de San Martín, Salillas de Jalón (Saragoça, Espanha), Thomas Sanchez (1781-1783).⁹

Bassi (C-c#')	Soprani (d'-d''')
Principale bassi	Principale soprani
Ottava	
Quintadecima	
Decimanona	
Vigesimaseconda	
Vigesimasesta	
Vigesimanona	
	Voce umana
	Cornetta
Flauto VIII bassi	Flauto VIII soprani
	Flauto in XII
Tromboncini bassi	Tromboncini soprani

Pedale (C-a)
Contrabassi

Tamburo
Tiratutti

(accionando os registos desde a Ottava à Vigesimanona)

Tabela 6.3. Disposição do órgão da Igreja de San Leonardo, Treviso (Itália), Gaetano Callido (1787).¹⁰

Apesar da aparente relação entre o instrumento português e o de origem espanhola, no que diz respeito à partição do teclado e ao princípio básico da organização do «cheio», é evidente a proximidade entre o órgão de

⁹ Restaurado em 1986 por Claudio e Christine Rainolter.

¹⁰ Restaurado em 1996 por Francesco Zanin.

Fontanes e o de Callido na presença da *Voce umana* ondulante, na preferência por registos de palheta de ressoador curto (o Fagote da mão esquerda e a Clarineta da mão direita, ambos registos de 8 pés, proporcionam uma sonoridade relativamente homogênea ao longo do teclado, semelhante à que é produzida pelos *Tromboncini*) e na existência de um dispositivo que permite a rápida transição de *forte* para *piano* (anulador de cheios em Fontanes e *tiratutti* em Callido). É de notar a não existência de palhetas horizontais nem da Trombeta real neste instrumento de Fontanes,¹¹ enquanto que o órgão de Sanchez continua a utilizar a disposição típica dos órgãos espanhóis da primeira metade do século XVIII.

Para além destas afinidades entre Portugal e Itália ao nível da organaria, é ainda notória a aproximação no plano estritamente musical: o recurso ao estilo operático de origem italiana é muito mais evidente nas obras dos organistas portugueses do que nas dos seus congéneres espanhóis. Também, a este nível, é interessante comparar obras contemporâneas originárias daquelas três regiões. Por exemplo, o carácter de introdução orquestral patente nos primeiros compassos do Verso III dos Versos de 1.º tom de Frei José Marques e Silva (Ex. 6.1) é também patente no início da Sonata X *ad uso sinfonia* do compositor veneziano Niccolò Moretti (1763-1821), apresentado no Exemplo 6.2.



Exemplo 6.1. Versos de 1.º tom, Verso III, cc. 1-3.



Exemplo 6.2. Niccolò Moretti, Sonata X *ad uso sinfonia*, cc. 1-4.

¹¹ As palhetas horizontais, assim como a Trombeta real (interior), só surgem nos instrumentos de Joaquim António Peres Fontanes com maiores dimensões, como é, por exemplo, o caso do órgão da Igreja de São José em Ponta Delgada (cf. MACHADO – DODERER, *Inventário* (v. n. 1), pp. 37-8).

A rápida alternância de dinâmicas entre *forte* e *piano*, já várias vezes apontada em obras de Frei José Marques e Silva, é igualmente recorrente em compositores italianos da mesma época. Ainda na mesma Sonata X de Niccolò Moretti, é assinalável a súbita passagem para *piano* no compasso 11 (Ex. 6.3a). Uma tão radical mudança de registação sobre a nota de conclusão de um trilo só é possível através de um sistema como o *tiratutti*, que anule — ou, neste caso, feche — vários registos instantaneamente.



Exemplo 6.3a. Niccolò Moretti, Sonata X *ad uso sinfonia*, cc. 10-1.

O mesmo efeito é conseguido, no Verso IV dos Versos de 1.º tom de Frei José Marques e Silva, através do anulador de cheios (Ex. 6.3b).



Exemplo 6.3b. Frei José Marques e Silva, Versos de 1.º tom, Verso IV, cc. 22-6.

	Frei José Marques e Silva (órgão Fontanes)		Niccolò Moretti (órgão Callido)
<i>forte</i>	Flautado de 12 Flautado de 6	Flautado de 12 Oitava real	Principale Ottava Quintadecima Decimanona Vigesimaseconda Vigesimasesta Vigesimanona Tromboncini
	Quinzena 19. ^a e 22. ^a Compostas de cheio		
	Fagote	Clarineta	
<i>piano</i>	Flautado de 12 Flautado de 6 Fagote	Flautado de 12 Oitava real Clarineta	Principale Tromboncini

Tabela 6.4. Comparação entre as registações feitas em órgãos de Joaquim António Peres Fontanes e de Gaetano Callido.

É interessante comparar a alternância de registações proporcionada pelo *tiratutti* na Sonata X de Moretti, com aquela que se obtém através do pedal de anulação de cheios na generalidade dos Versos de Frei José Marques e Silva, considerando os órgãos de Gaetano Callido e de Joaquim António Peres Fontanes atrás referidos.

É de salientar que ambos os sistemas opõem o cheio, eventualmente adicionado a uma palheta de ressoador curto, à combinação de um registo de 8 pés (no caso deste órgão de Fontanes, juntamente com o Flautado de 6 / Oitava real)¹² com aquele mesmo registo de palheta.¹³

A observação de uma obra espanhola contemporânea das apresentadas oferece uma leitura diferente, desde logo, ao nível da registação. Da mesma forma que a morfologia dos instrumentos se manteve em Espanha mais ligada à tradição das décadas anteriores, também a prática da registação apresenta menos inovações. É muito mais frequente o recurso às palhetas horizontais, assim como à Corneta, e são raras as mudanças de registação dentro da mesma secção de uma obra, excepto quando o compositor tem em mente um instrumento com mais de um teclado. Tomando como exemplo os *Versos de octavo tono para el Benedictus* de Ramón Ferreñac (1763-1832), verifica-se a ocorrência de indicações como *Clarines*, *Bajoncillo*, *Trompas reales*, *Corneta magna*, *Nasardos* ou *Flautados* (registos típicos da organaria espanhola setecentista), que determinam a registação no início de cada verso. As únicas mudanças de sonoridade durante os versos envolvem a utilização de um segundo teclado, sendo indicadas por *Corneta en ecos* ou simplesmente *ecos*.¹⁴ O excerto apresentado no Exemplo 6.4,

¹² Nos órgãos portugueses de finais de Setecentos há alguma diversidade no que diz respeito aos registos que são anulados pelo sistema de anulação de cheios, havendo inclusivamente muitos instrumentos de Machado e Cerveira nos quais, com o anulador «fechado», persiste a Oitava real na mão esquerda e não na mão direita. Na maioria dos órgãos de Joaquim António Peres Fontanes, o anulador de cheios cancela todos os registos excepto o Flautado de 12 aberto e o Flautado de 12 tapado, em ambas as mãos (ver capítulo 5, nota 28).

¹³ Comparar as gravações dos Versos de 1.º tom de Frei José Marques e Silva e da Sonata X *ad uso sinfonia* de Niccolò Moretti no órgão Fontanes da igreja de Santiago em Tavira (*Portugal & Italia: os órgãos das igrejas da Misericórdia e de Santiago de Tavira*, João VAZ (org.), Música XXI (cd), 2008) e a gravação desta última obra no órgão Callido da igreja de San Leonardo em Treviso (*L'arte organistica veneta del '700*, Andrea Marcon (org), Divox Antiqua (cd), 1997).

¹⁴ Ramón Ferreñac foi sucessivamente organista da Catedral de Huesca e da Basílica do Pilar de Saragoça. Apesar da limitada informação disponível acerca dos instrumentos aí existentes nessa época (cf. por exemplo, Antonio DURAN GUDIOL, «Órganos, organeros y organistas de la catedral de Huesca», *Argensola X* (1995), pp. 297-310 e José Vicente GONZÁLEZ VALLE, «El Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar en el pasado y presente (1462-2008)» in José FÉLIX

retirado do Verso VI, ilustra claramente este procedimento. A passagem que se inicia no compasso 5 é obviamente intencionada para a *Corneta en ecos* (noutro teclado), de forma a estabelecer um efeito de eco em relação à *Corneta magna*. Esta hipótese é sustentada pelo facto de ambas as mãos se movimentarem na região superior do teclado, de forma a não ultrapassarem a tessitura daquele registo.



Exemplo 6.4. Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso VI, cc. 1-5.

Estas peças de Ramón Ferreñac afastam-se dos exemplos portugueses e italianos atrás apresentados também sob o ponto de vista estritamente musical. Não obstante um certo carácter italianizante que, como já foi referido, permeou na época toda a música sacra da Europa meridional, há muitos momentos de sabor inequivocamente espanhol, inclusivamente através do recurso a fórmulas de aparente inspiração popular.¹⁵ O motivo inicial do quarto dos *Versos de octavo tono*, e sobretudo a sua posterior transformação em modo menor (com o característico movimento melódico descendente em direcção à dominante) constitui um claro exemplo desta prática (Ex. 6.5a e 6.5b).



Exemplo 6.5a. Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso IV, cc. 1-4.

MÉNDEZ (coord.), *El nuevo Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza: Cabildo Metropolitano, 2008, pp. 19-64), é provável, dada a importância dos templos, que tenha aí tido à disposição instrumentos com aquele recurso.

¹⁵ A utilização deste tipo de fórmulas melódicas surge com alguma frequência na obra de Ferreñac, encontrando-se um dos exemplos mais evidentes na *Sonata de quatro manos para Organo* (1795) entre os compassos 144 e 146 (José Vicente GONZÁLEZ VALLE (ed.), *Ramón Ferreñac: sonatas para órgano a cuatro manos*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1995, p. 61).



Exemplo 6.5b. Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso IV, cc. 9-13.

Ao contrário do que sucede com Frei José Marques e Silva e Niccolò Moretti, a escrita para órgão de Ramón Ferreñac permanece muito mais ligada aos modelos teclísticos. Passagens evocativas de um idioma orquestral, como as apresentadas nos Exemplos 6.1 e 6.2, são praticamente inexistentes na obra do compositor aragonês, sendo, por outro lado, frequentes os harpejos, notas repetidas, baixos de Alberti e outras figurações pianísticas típicas da época. A distinção entre um idioma mais especificamente teclístico e uma escrita nitidamente influenciada por outros modelos instrumentais parece ser evidente na comparação entre os compassos iniciais do Verso II dos *Versos de octavo tono* de Ramón Ferreñac e do Verso II dos Versos de 5.º e 7.º tom de Frei José Marques e Silva (Ex. 6.6a e 6.6b).



Exemplo 6.6a. Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso II, cc. 1-4.



Exemplo 6.6b. Frei José Marques e Silva, Versos de 5.º e 7.º tom, Verso II, cc. 1-4.

Ambos os exemplos consistem em solos confiados à mão direita com uma registação solística, acompanhados com o Flautado na mão esquerda.¹⁶

¹⁶ Em ambos os casos, a escrita de ambas as mãos não cruza a partição do teclado entre o dó e o dó sustenido centrais. A utilização do Flautado como registro de acompanhamento no Verso de

Apesar disso, a condução melódica empregue por Frei José Marques e Silva é muito mais sugestiva de um solo instrumental, enquanto os desenhos utilizados por Ramón Ferreñac assumem um carácter mais teclístico. A própria utilização do registo de Oboé (por oposição à *Corneta de ecos*) sublinha o carácter mais orquestral do Verso do compositor português. Uma comparação do mesmo tipo pode ser feita entre o Verso III dos *Versos de octavo tono* de Ramón Ferreñac e o Verso IV dos Versos de 5.º e 7.º tom de Frei José Marques e Silva. Ambas as peças se iniciam com um desenho em terceiras na mão direita, acompanhado por um baixo na mão esquerda. No entanto, enquanto a escrita de Ferreñac é predominantemente teclística e a registação indicada (*Nasardos y trompetas reales* na mão direita e *Clarín en quincena*¹⁷ na mão esquerda) põe em relevo as sonoridades típicas do órgão espanhol do século XVIII, na peça de Frei José Marques e Silva parece existir a intenção de sugerir um duo de *traversi*, facto que é sublinhado pela escolha do registo de Flauta para a mão direita (Ex. 6.7a e 6.7b).¹⁸

Exemplo 6.7a. Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso III, cc. 1-6.

Exemplo 6.7b. Frei José Marques e Silva, Versos de 5.º e 7.º tom, Verso IV, cc. 1-4.

A inclinação para um idioma orquestral (e mesmo operístico) revelada em grande parte da produção para órgão de Frei José Marques e Silva — tal como a inclusão de timbres orquestrais nos instrumentos portugueses — tem

Ferreñac, apesar de não ser explicitada no início, é esclarecida a partir do compasso 9, onde surge a indicação «Flautados».

¹⁷ Depreende-se que o *Clarín en quincena* (um registo de palheta horizontal de 2 pés) é aqui utilizado em conjunto com o *Flautado*, o mesmo sucedendo com os registos indicados para a mão direita.

¹⁸ A escrita para flautas com este tipo de movimentação em terceiras e este grau de pormenor ao nível da articulação é visível na obra orquestral de Frei José Marques e Silva, como se pode ver, por exemplo, no *Te Deum* para coro e orquestra de 1831 (*P-Lm MM 144/118*).

indiscutivelmente origem na influência italiana sentida em Portugal desde o início do século XVIII até à extinção do Seminário Patriarcal em 1834, na sequência da implantação do regime liberal. Em Itália, onde a tradição organística não sofreu esta interrupção abrupta, a tendência para um idioma organístico fortemente influenciado pela ópera fez-se sentir ao longo de todo o século XIX, através de compositores como Giovanni Morandi (1777-1856), Pe. Davide da Bergamo (1791-1863) ou Vincenzo Petrali (1832-1898).

Síntese de conclusões

O final do Antigo Regime em Portugal coincide, no campo da organaria, com um período de intensa actividade (especialmente nas zonas mais afectadas pelo terremoto de 1755) e, simultaneamente, com o desenvolvimento de um tipo de instrumento que se afasta do modelo hispânico cristalizado ao longo do século XVII e se aproxima gradualmente dos ideais musicais italianizantes que se vinham a afirmar desde o início de Setecentos. A influência da ópera italiana, sentida transversalmente em toda a música religiosa da Europa meridional na segunda metade do século XVIII, reflectiu-se na música portuguesa para órgão de uma forma muito especial, dado que afectou não apenas a música mas também a própria concepção dos instrumentos. O órgão português de finais de Setecentos, tornando-se mais próximo do italiano (embora sem renunciar à sua raiz hispânica) adquiriu assim uma maior capacidade de veicular os ideais musicais de origem italiana. A intensidade da actividade organeira a partir das últimas décadas do século XVIII foi tal que, não só a esmagadora maioria dos instrumentos actualmente existentes data daquele período, como praticamente todos os instrumentos de construção anterior foram então intervencionados, não subsistindo porventura nenhum órgão seiscentista no estado original.

No dealbar do século XIX registam-se importantes projectos de construção (e, em alguns casos, de transformação de instrumentos existentes), sobretudo na região do Patriarcado de Lisboa, como os órgãos da Basílica dos Mártires e da Capela da Bemposta, os órgãos gémeos da Sé Patriarcal ou os seis órgãos da Basílica de Mafra. Esta acção, protagonizada fundamentalmente pelos dois mais importantes organeiros então em actividade (Joaquim António Peres Fontanes e António Xavier Machado e Cerveira), visou, por um lado, reequipar as igrejas que tinham sido danificadas pelo sismo e, por outro, dotar esses espaços de instrumentos que pudessem satisfazer as necessidades impostas pelo gosto musical dominante. Neste contexto, desempenha um papel evidente a música escrita pelos compositores activos no virar do século: António Leal Moreira, João José Baldi e sobretudo Marcos Portugal.

Foi neste ambiente que Frei José Marques e Silva iniciou a sua carreira de organista e compositor. A sua vida coincide, assim, com o final de uma tradição de quase três séculos no campo da música para órgão em Portugal.

Numa época em que personagens como João Domingos Bomtempo davam já passos no sentido de um idioma definitivamente pós-clássico, Frei José Marques e Silva permaneceu como um dos últimos representantes de uma linguagem de raiz essencialmente barroca que, apesar de permeada por influências do estilo galante e do classicismo, representa ainda o resultado de um processo de mudança estilística de sucessivas gerações de organistas portugueses.

A sua produção para órgão, para além de reflectir a absorção da tradição italianizante que se vinha a instalar em Portugal desde o reinado de D. João V, constitui o testemunho mais consistente de um repertório concebido em função do tipo de instrumento desenvolvido a partir de meados do século XVIII em Portugal, nomeadamente por Machado e Cerveira. As obras para órgão *solo* de Frei José Marques e Silva, embora em número reduzido, revelam uma completa adaptação aos instrumentos portugueses da época, fazendo regularmente uso de algumas características inovadoras da organaria de finais do século XVIII, como o sistema de anulação de cheios. Por outro lado, apesar do escasso número de obras para órgão *solo* subsistentes, a existência de uma prática organística solista parece ser evidenciada pelas numerosas intervenções puramente instrumentais nas obras vocais com órgão *obbligato*, as quais sobreviveram em muito maior número.

A música de Frei José Marques e Silva — e, por extensão, a dos organistas portugueses seus contemporâneos — reflecte a tradição italiana da época, não só no sabor operático, como na constante alternância dos patamares dinâmicos *forte* e *piano* e na predilecção por timbres de inspiração orquestral. No entanto, tal como os órgãos a que se destinava, revela, a par das novas influências italianas, traços de ligação à tradição ibérica, desde logo na utilização do teclado «partido», mas também, por exemplo, no eventual recurso às palhetas horizontais. É lícito, pois, afirmar que Portugal assiste nos finais do século XVIII, através da acção de organistas como Frei José Marques e Silva e de organeiros como António Xavier Machado e Cerveira ou Joaquim António Peres Fontanes, ao desenvolvimento de uma forma diferente de encarar a música para órgão. Esta nova tradição organística, que sem quebrar uma continuidade de séculos se afastou dos modelos espanhóis ao absorver gradualmente influências italianas (tanto no plano musical como no organológico), não sobreviveu às convulsões políticas e

sociais provocadas pela implantação definitiva do Liberalismo, vindo a declinar ao longo da segunda metade do século XIX, devido à sucessiva eliminação das entidades promotoras da música sacra no Antigo Regime e às consequentes mudanças operadas no gosto musical português.

Catálogo das obras com órgão

A dimensão — e sobretudo a consistência — do *corpus* subsistente de obras com órgão de Frei José Marques e Silva, em especial no que diz respeito ao número de fontes autógrafas (particularmente invulgar em Portugal, no caso das peças para órgão *solo*), deve-se fundamentalmente a três factores distintos. Em primeiro lugar, há a considerar as obras que foram conservadas em arquivos ou bibliotecas, relacionados de alguma forma com o local da sua produção ou primeira execução. Tais são, por exemplo, os casos da Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra, do Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa ou da Biblioteca da Ajuda. Outro factor foi o interesse de Ernesto Vieira, cuja actividade enquanto coleccionador de música lhe permitiu reunir ao longo da vida um imenso espólio (contendo largo número de originais e cópias de obras de Frei José Marques e Silva), o qual foi posteriormente adquirido pela Biblioteca Nacional de Portugal. O factor mais decisivo, no entanto, está relacionado com o refúgio do compositor na Quinta do Bom Jardim, na sequência das medidas levadas a cabo pelo governo liberal.¹ À data da sua morte repentina em Lisboa, permaneciam naquela propriedade do Conde de Redondo, tanto as obras que ali escrevera, como todas as que para ali levava consigo.² Os autógrafos de Frei José Marques e Silva, juntamente com muitos de outros compositores, foram conservados por muitos anos na Quinta do Bom Jardim, vindo todo esse espólio musical a ser mais tarde adquirido pela Biblioteca Nacional de Portugal e a constituir o actual Fundo do Conde de Redondo.

O catálogo aqui apresentado, identifica as obras com órgão³ de Frei José Marques e Silva, tendo por base as fontes conservadas na Biblioteca

¹ Ver Capítulo 1.

² Embora não seja possível determinar se Frei José Marques e Silva ainda habitava o Convento dos Paulistas à data da sua extinção, o facto é que levou consigo para a Quinta do Bom Jardim um número considerável de obras compostas anteriormente. Apenas uma parcela das obras de Frei José Marques e Silva integradas no Fundo do Conde de Redondo da Biblioteca Nacional de Portugal tem data anterior a 1834. Muitas obras foram compostas anteriormente, apresentando datas que recuam até 1809.

³ As obras que não incluem o órgão no seu efectivo instrumental (mesmo as de carácter sacro) não são aqui consideradas. Variantes de obras com órgão que não o incluam na sua instrumentação (por exemplo, uma versão orquestral, sem órgão, de uma missa originalmente escrita para vozes e órgão) são apenas referidas nas observações.

Nacional de Portugal (procedentes, na maior parte, dos espólios de Ernesto Vieira e do Conde de Redondo), no Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa, na Biblioteca da Ajuda e na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra. Estes arquivos, não só contêm entre si a quase totalidade das obras do compositor, como albergam todos os autógrafos conhecidos. O catálogo tem também em consideração as fontes que subsistem no Arquivo da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, no Arquivo da Sé de Évora e na Biblioteca Pública de Évora. Estas, no entanto, consistem em apógrafos e, na maioria dos casos, têm uma origem relativamente tardia.

A primeira tentativa de enumeração de obras de Frei José Marques e Silva deve-se a Ernesto Vieira que incluiu no seu *Dicionário*, na entrada referente àquele compositor, a seguinte descrição:

Possue o maior numero [de autógrafos de Frei José Marques e Silva] o senhor D. Fernando de Sousa Coutinho,⁴ grande parte escriptos no Bom Jardim em 1834 e 1835, outros feitos para a basilica de Mafra e para a capella da Bemposta, principalmente entre os annos de 1824 e 1830.

A totalidade das composições de frei José Marques, todas autographas, existentes no cartorio do senhor D. Fernando é a seguinte: Missas, treze, incluindo uma de *requiem* e outra em estylo pastoril para a noite de natal. Matinas, onze, a saber: para quarta, quinta e sexta feira santas; officio de defunctos; para as festas de S. Vicente de Paula, Coração de Jesus, Sacramento, Epiphania, Exaltação da Cruz, e duas para o natal. Psalmos, vinte e seis. *Te Deum*, seis. Outros hymnos, sete. Motetes, cinco. Ladainhas, tres. Trezenas de Santo Antonio, tres. Uma novena da Conceição, um *Stabat Mater* e um grande solo de *Laudamus*, para contralto e córos, escripto expressamente para o castrado Angelelli cantar em Mafra.

Além d'estas obras, muitas das quaes possuo copiadas outras existem no cartorio da Sé e em poder de diversas pessoas, tenho eu os seguinte autographos: Matinas para quarta e quinta feira santas; Matinas para a festa da Assumpção; dois responsorios para as matinas da Conceição; Symphonia para seis órgãos (curiosa composição feita para se executar em Mafra onde realmente existem seis órgãos collocados em diferentes pontos do cruzeiro); «Fuga de uma missa do padre Cordeiro Galão e outra sobre o mesmo thema por frei José Marques». [...]

⁴ D. Fernando Luis de Sousa Coutinho Castelo-Branco e Menezes (1835-1928), 3.º marquês de Borba, filho de D. José Luis Gonzaga de Sousa Coutinho Castelo-Branco e Menezes, 15.º conde de Redondo. (Cf. Albano da Silveira PINTO, *Resenha das familias titulares e grandes de Portugal*, Lisboa: Lallement Frères, 1883, vol. 2, p. 378).

Na Bibliotheca da Ajuda ha a partitura autographa de uma missa, credo e motetes a quatro vozes, sendo o acompanhamento de órgão *ad libitum*. Tambem existem ali copias de varias obras acima mencionadas, assim como a partitura do credo pertencente á missa dedicada á marquezia de Borba [...]. Na igreja do Sacramento ha umas matinas escriptas expressamente por frei José Marques para a festa do orago d'aquella igreja [...]. Quasi toda a musica sacra de frei José Marques é a quatro vozes e com órgão; só algumas missas pequenas são a tres vozes, e não muitas outras composições teem orchestra.⁵

Tendo em conta que os espólios de Ernesto Vieira e do Conde de Redondo foram absorvidos pela Biblioteca Nacional de Portugal e que os fundos da Biblioteca da Ajuda e do Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa se mantiveram relativamente estáveis desde 1900, é possível identificar nos fundos destas instituições a maioria das obras referidas por Vieira. É, no entanto, impossível saber quantas fontes ainda poderão ter permanecido «em poder de diversas pessoas».⁶

Critérios de catalogação

As entradas do catálogo são apresentadas da seguinte forma:

Referência	Título uniforme	Data
Tonalidade	Efectivo	
Fonte principal		
Título original		
Fonte(s) secundária(s)		
Observações		
<i>Incipit</i>		

Referência

Para efeitos da elaboração do presente catálogo, as obras com órgão de Frei José Marques e Silva foram divididas em sete categorias, sendo cada uma identificada por uma sigla:

⁵ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, pp. 315-316 (itálicos do original).

⁶ VIEIRA, *Diccionario* (v. n. 5), vol. 2, p. 316.

O	Obras para órgão
M	Missas
Mp	Partes de missa
R	Responsórios
S	Salmos e Cânticos Evangélicos
H	Hinos
D	Diversos

As obras, dentro de cada uma destas categorias, foram numeradas e organizadas, primeiro por tonalidade e depois por data (sendo as obras não datadas colocadas em último lugar). A referência de cada obra consiste na sigla correspondente à categoria onde se insere, sucedida do respectivo número de série. Quando existem duas versões de uma mesma obra (por exemplo, uma versão para coro e órgão e outra para coro e orquestra), a segunda versão é identificada pela mesma referência, seguida da letra «a». No entanto, as segundas versões só são identificadas desta forma quando se distinguem claramente da versão original. No caso de constituírem apenas pequenos desvios (por exemplo, quando é simplesmente acrescentada uma parte instrumental adicional), são apenas referidas nas observações.

Título uniforme

Nas obras vocais com órgão, o título uniforme só inclui a categoria em que a obra se insere, no caso das missas e dos grupos de responsórios, seguida de um elemento adicional de identificação, como a tonalidade ou a festa religiosa a que se destinam (por exemplo «Missa em Sol maior» ou «Responsórios de Sexta Feira Santa»). Algumas obras incluídas na categoria «Diversos» são abrangidas por este procedimento (por exemplo, «Trezena de Santo António»). Todos os restantes títulos (incluindo os dos Cânticos Evangélicos) referem apenas, no caso das obras vocais, o *incipit* do texto (por exemplo, «*Laudate pueri*», onde se subentende que se trata de um salmo). As obras para órgão referem apenas a sua categoria específica, seguida de algum elemento adicional que se prove necessário à identificação (por exemplo, «Fantasia» ou «Versos de 1.º tom»).

Data

O ano de composição é apenas indicado quando claramente especificado num autógrafo ou numa fonte credível. No caso de haver dúvidas, a data é apresentada entre parêntesis rectos (ou seguida de um ponto de interrogação), sendo as razões da sua inserção justificadas nas observações. Quando uma fonte apresenta uma data precisa (especificando o mês ou o dia), tal facto é também referido nas observações. As obras não datadas são assinaladas com indicação «s.d.».

Tonalidade

É indicada a tonalidade inicial de cada obra. A nomenclatura utilizada deriva da análise tonal da peça, uma vez que a tonalidade nunca é referida nos títulos originais. Por uma questão de coerência analítica, as classificações «Ré maior», «Ré menor» e «Lá menor» foram utilizadas, respectivamente nos Versos de 5.º e 7.º tom, nos Versos de 1.º tom e nos Versos de 4.º tom.⁷

Efectivo

O efectivo de cada obra é indicado, na ordem em que surge na fonte respectiva, através das seguintes abreviaturas:

S	Soprano
A	Alto (contralto)
T	Tenor
B	Baixo
fl	Flauta
cl	Clarinete
fg	Fagote
trp	Trompete
trb	Trombone
vno	Violino
vla	Viola
vlc	Violoncelo
cb	Contrabaixo
bi	<i>Bassi</i>
org	Órgão
timp	Tímpanos

⁷ Ver Capítulo 3, particularmente a nota 17.

Denominações que tenham caído em desuso no elenco orquestral (por exemplo, «clarim») são indicadas por extenso. A designação «*corni*» (ocorrente em algumas fontes) foi, por uma questão de uniformização, traduzida para «trompas», sendo também indicada por extenso para evitar qualquer confusão com «trp» (trompete).

Fontes e título original

A fonte principal (na maioria dos casos um autógrafo) é referida em primeiro lugar, seguida do título original nela apresentado. Seguem-se as fontes secundárias (se as houver), sem referência aos seus títulos originais. Apenas nos casos em que a conjugação dos títulos de várias fontes se prova indispensável à identificação de uma obra, é referido o título original de uma fonte secundária. Os títulos originais são transcritos exactamente como constam na fonte (incluindo maiúsculas e sublinhados).

Observações

Para além de qualquer informação adicional relevante acerca da obra (ou de alguma das fontes em particular), são referidas nesta secção todas as indicações de registação ocorrentes na obra, pela mesma ordem em que surgem na fonte indicada (ou, se nada for indicado, na fonte principal).

Incipit

Os quatro compassos iniciais de cada obra são apresentados através da linha do Órgão e, no caso das peças vocais, da parte vocal mais significativa (normalmente o Soprano). No caso das missas, é normalmente apresentado o *incipit* do *Kyrie* e do *Credo*. Cada *incipit* é transcrito literalmente, com as claves originais e com todas as indicações grafadas como na fonte (apenas as abreviaturas musicais são resolvidas).

Obras para órgão

O1 Fantasia

s.d.

Dó M org

P-Ln MM 144//12 (cópia)

«Fantasia 3.^a para Orgão da Composição do Senhor / Fr. Joze Marques e Silva»

Proveniente do espólio de Ernesto Vieira.

All^o Moderato

Prelúdio
Fantasia

O2 Versos de 1.º tom

s.d.

Ré m org

P-Ln MM 144//9 (autógrafo)

«Verços P.^a Orgão / Em primeiro Tom / Cujos Servem p.^a se tocarem alternadam^{te}
Com o Coro / À Magnificat, ou Benedictus / Compostos Por F^r Joze Marques da S.^a / e
P.^a uzo de Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos}»

P-Ln MM 5067 (cópia)

Inclui partes de cantochão figurado para alternar com o órgão.

Registação: Cheio, Obué [sic], Flautado, Fagote, Flauta.

P-Ln MM 5067 incompleta (só 1.^a f.).

All^o nō molto
Órgão

1º tom
Cantores

Ma-gni - fi - cat a - ni-na me-a Do - mi - num

O3 Versos de 4.º tom

1818

Lá m org

P-Ln MM 1921 (autógrafo)

«Verços ou Fantezias P.^a Orgão / em 4.º Tom / Podem tocar-se alternadam.^{te} com o
Coro à Magnificat / ou Benedictus / Da Composição de F^r Joze Marques da S.^a /
Pertence a Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos} / 1818»

Registação: Cheio, Flauta, Obué [sic], Flautado brando, Clarim.

All^o

Org

Cheio

O4 Versos de 5.^o e 7.^o tom

s.d.

Ré M org

P-Ln MM 144//14 (autógrafo)«Versos ou fantezias para Magnificat ou Benedictus de 5.^o e 7.^o Tom / Original de F^r Joze Marq.^s e S^a»Na fol. 1: «exemplar 3.^o».

Registação: Cheio, Obué ou Clarineta, Flautado, Clarim, Flauta, Flautado brando.

All^o

Org

Missas

M1 Missa

1829

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//28 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Kirios, e Gloria, Em Pastorella / Original, de Fr. Joze Marques / 1829»

P-VV B-C n.º 1 (partes copiadas)

P-Ln FCR 198//28: *Credo* com indicação autógrafa: «Credo. em Pastoréla».

Org bc em «Et incarnatus».

Registação: Rabecão, Clarim.

P-VV B-C n.º 1 inclui também partes de uma orquestração de Manuel Inocêncio Liberato dos Santos.

Nô Molto larghetto

Musical score for Soprano (S), Alto (A), and Organ (Org) for the 'Nô Molto larghetto' section. The score is in 6/8 time and D major. The Soprano part has the lyrics 'Ki - - - ri - e'. The Alto part has the lyrics 'Ki - - - ri - e e - lei - son'. The Organ part is marked 'p' and 'Rabecão'.

Allegretto Gracioso

Musical score for Alto (A) and Organ (Org) for the 'Allegretto Gracioso' section. The score is in 6/8 time and D major. The Alto part has the lyrics 'Cre-do in u - num'. The Organ part is marked 'Rabecão'.

M2 Missa de Requiem

1835

Dó m SATB, org

P-Ln FCR 198//30 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Missa de Requiem, / Musica p.ª 4 Vozes, de Tiple, Alto, Tenor e Baxo, e acompanham.^{to} de Orgão. / Original de Fr. Joze Marques da S.ª; em Lx.ª, no Anno de 1835»

Caderno adicionado à partitura, com os Responsórios de Defuntos. As partes contêm a Missa e os Responsórios.

Non Molto Larg.^{to}

S
Re - qui - em ae - ter - nam

Org

M3 Missa

1834

Ré m SATB, org

P-Ln FCR 198//29 (partitura autógrafa do *Kyrie* e *Gloria*, partes autógrafas do *Credo*, restante copiado)

«Kiros e Gloria / Muzica p.^a 4 Vozes, e acompanham.^{to} de Orgão. / Expressam.^{te} feita p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo / pello seu M.^{to} Atento V.^{or} e S. Ob.^{mo}, Fr. Joze Marques / Lisboa, no Anno de 1834»

P-Ln FCR 198//6 (partitura autógrafa do *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*)

Larghetto

S
Ki - ri-e

A
Ki - ri-e Ki - ri-e e - le - i - son

Larghetto

Org

All.^o Maestôzo

S
Cre-do in u-num De - um Pa-trẽ om-ni-po - ten - tem

Org

M4 Missa s.d.

Fá M SATB, org

P-Ln FCR 198//36 (partitura e parte de org copiadas)«Missa / A / Quatro vozes / Com acompanham.^{to} de Orgão / Composta / Pelo M.^{to} Rev.^{do} Snr. Frei Jozé Marques e S.^{as}»*P-Ln* CN 267 (partitura copiada do *Gloria*)*P-Cug* 695 (partitura e partes copiadas do *Credo*)*P-EVc* Missa 89 (partes copiadas)*P-Cug* 695 inclui linhas de cl., trompas e cb.*P-EVc* Missa 89 inclui partes de fl, cl, trompas I e II, corneta[sic], vno I, vno II, vla, baixo, timp (mais recentes que as partes vocais e de org).

Registação: Oboé, Flautado, Rabecão, Cheio, Clarim.

Allegro sostenuto

S
Cre - do in u - num De - um Pa - ter o - mni - po - ten - tem

Org
f *p*

M4a Missa s.d.

Fá M fl, cl, cornetim, trompas, trb, timp, vno I, vno II, vla, vlc e baixo, SATB, org

P-Lf 208/3 (partitura e partes)«N.^o 45 / Partitura / da / Gloria da Missa / do / Memoravel P.^e M. Jozè Marques e Silva / Instrumentada / por / Sñr Jozè Roiz Palma»Versão orquestrada da Missa em Fá M (*P-Ln* FCR 198//36).Org só existente nas partes do *Kyrie* e do *Gloria*.**Mod.^{to}**

S
Ky - ri-e e - le - i - son Ky - ri-e e - le - i - son

Vno
ff *p* pizz

Vlc + B^o
ff *p* pizz

All^o mod.^{to}

S

Cre-do in u-num De-um Pa-ter om-ni-po-ten-tem

Vno 1^o

ff

M5 Missa

s.d.

Fá M SATB, org

P-Ln FCR 198//35 (partitura e partes copiadas)«Missa a 4 / Concertada e acomp.^{to} / de / Orgão / Snr. Fr. Joze Marques»*P-La* 48-VI-2^{22-27 / 28-33} (partitura e partes copiadas)*P-VV* CXIX n.º 1 (partes copiadas)*P-La* 48-VI-2³⁴⁻³⁵ (Só *Credo*; partitura e parte de org copiadas)*P-VV* CXIX n.º 1: faltam partes de S, T, B.*P-La* 48-VI-2³⁴⁻³⁵: Cópia com data de 1848 com o título «Partittura / *Credo* / a 4 Vozes / Concertado / Do Snr Fr Joze Marques e S.^a [...]»Registação (apenas em *P-La* 48-VI-2³⁴⁻³⁵): Oboé, Rabecão, Cheio, Fag[ote].**Moderato sostenuto**

S

Ki-ri-e-e-le-i-son e-

Org

p

TI

Cre - do Cre - do

Org

M5a Missa

s.d.

Fá M vno I, vno II, fl, cl, trompas I e II, baixo, SATB, org

P-Ln FCR 198//35 (partitura)Versão orquestrada da Missa em Fá M (*P-Ln* FCR 198//35) sem indicação de autoria.

Registação: Rabecão ou Oboé, Flautado, Fagote.

M6 Missa

s.d.

Fá M [S]S, org (bc)

P-Ln CN 265 (partes copiadas)*P-Ln* CN 406 (partes copiadas)*P-Ln* CN 265 inclui partes de cl, trb, cb**And.^{te} Mod.^{to}**

S
Ky - ri - e e - le - i - son Ky - ri - e e - le - i - son

Org
f

All^o Brillhante

S
Cre - do Cre - do Cre - do in u - num De - um

Org

M7 Missa

1815

Sol M SATB, org

P-Ln MM 144//3 (partitura autógrafa?)*P-Lf* 208/5 (partitura e partes copiadas)*P-Ln* FCR 198//22 (partitura e partes copiadas)*P-Ln* CN 407 (partitura copiada e parte de org copiada)*P-VV* B-CI n.º 4 (partitura e partes copiadas)*P-Lf* 208/4 é uma versão desta obra orquestrada por José Roiz [Rodrigues] Palma (sem org).*P-Ln* 144//3 tem uma versão diferente do *Credo*. A partitura (sem título) contém uma inscrição (não autógrafa, talvez de E. Vieira): «Esta Missa de Fr. José Marques – com órgão somente – Tenho o acompanhamento q'elle fez para meia orquestra». A caligrafia não se pode identificar com segurança (existe texto adicionado por mão diferente).

And.^e mod.^{to}

Solo

S Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son

Org *f* *p*

P-Ln MM 144//3

All.^o

S *f* Cre - do Cre - do

Org *f*

P-Ln FCR 198//22

All.^o

S Cre - do Cre - do ^A *p* Cre - do in u - num

Org *f* *p* *f* *p*

M8 Missa

1819

Sol M SAB, org

P-Ln FCR 198//23 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Missa, Concertada de Soprano, Alto, Baxo e Orgão. / Offerecida ao R.^{mo} S.^r P.^e M.^e D.^{or} F.^r Joze Maria / de S.^{ta} Anna Noronha, Religioso Paulista. / Por Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Marques, Religioso da mesma Ordem / Lx.^a Anno de 1819»

Larghetto Nō molto.

S
Ky - ri-e
p

Org
f
p

All.^o

S
p
Cre - - - do
Cre - - - do

Org
p

M9 Missa

1821

Sol M SATB, org

P-Ln FCR 198//25 (partitura autógrafa e partes copiadas)«Missa, Concertada de 4 Vozes e Órgão. / Dedicada à Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Snr.^a Marquesa de Borba. / Pello Seu M.^{to} Respeituozo V.^{or} F.^r Joze Marques e S.^a / Lx.^a no Anno de 1821»*P-Ln* MM 149 e *P-Ln* MM 150 (partitura copiada)*P-Ln* MM 154 (partitura copiada)

P-Ln MM 149 (*Kyrie*) e *P-Ln* MM 150 (*Credo*) constituiriam uma versão de J. M. Christiano para orquestra. No entanto, aparte as linhas vocais e de órgão, toda a partitura (que inclui linhas para cordas, sopros e tímpanos) está em branco.

Larghetto

S
f
p
Ky - ri-e e - le - i-son, e - le - i-son, e - le - i-son

Larghetto

Org
f
p
f

[s/ indicação de andamento]

S1

Cre - - - do Cre - do in u - num De - um

Org

Mio Missa

1825

Sol M Coreto I (TTB), Coreto II (TTB), Coreto III (TTB), Coreto IV (TTB), Coro (TTBB), Org I, Org II, Org III, Org IV, Org V

P-Ln FCR 198//26 (partitura autógrafa): «[...] Missa / Concertada de Tenores e Baxos, Córpos Obrigados, e 5 Orgãos. / Composta para a Real Bazilica de Mafra / Por Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Marques / [...] / Lx.^a no Anno de 1825»

Executada em Mafra a 4 de Outubro de 1825.

Registação: Flautado, Xeio [sic], Trompa, Fagote, Tenorete, Rabecão, Obuê [sic], Clarim, Trompa magna, Pífano, Trompa de batalha, Trompa forte, Vós humana [sic], Cheio e trombetas, Tímpanos (ou Tambores).

Larghetto

Coro TI

14 Solo

Ki - ri-e Ki - ri-e e-le-i-son Ki - ri-e

Larghetto

Org 1º

Xeio Flautado Xeio

All.º

Coro (Cap. Mor) TI

Cre - do in u - num De - um Pa - trem om - ni - po

Org 1º

Xeio

M11 Missa

s.d.

Si b M SAB, org

P-Lf 208/6 (partes copiadas)«Organo / Missa / a 3 Vozes / de / Fr. Joze Marques e S.^a» (parte de org)**Kyrie****Molto mod.^{to}**

S

Org

p

f *p*

Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i -

All^o Comodo

S

Org

Cre - do Cre - do

M12 Missa

1825

Si b M TBB, org

P-Ln FCR 198//27 (partitura autógrafa e partes copiadas)«[Missa]certada de hu^o Tenor, e 2 Baxos e Orgão. Orig.^{al} de F.^r Joze Marques»*P-Ln* MM147 (partitura copiada)*P-Cug* MM 694 (partitura e parte de org copiadas)*P-Ln* MM 1658 (parte de org copiada)*P-Ln* CN 414 e *P-Ln* CN 415 (partes de org copiadas)

Registação: Flautado, Cheio, Oboé (cópias).

Data no *Credo* do autógrafo (*P-Ln* FCR 198//27).*P-Ln* FCR 192//27 inclui uma versão para banda.*P-Cug* MM 694 inclui na partitura uma linha para Trompas deixada em branco.*P-Ln* MM 1658 só org.

[Lar]ghetto nō molto

T
Org

p

Ki - ri - e e - lei - - - son

All^o Brill.^c

T
Org

Cre - do in u - num De - um

M13 Missa

1825

Si b M SATB, org

P-Ln FCR 198//31 (partitura autógrafa e partes)«Missa a 4 Vozes e Orgão / Da composição de Fr. Jozé Marques e S.^ã»

As partes vocais indicam «Missa pequena de Fr. Jozé».

Org bc em «Crucifixus» e «Et incarnatus».

Registação: Xeio [sic], Flautado, Rabecão.

Partitura orquestrada (incompleta) sob a mesma cota.

Larghetto

S
A
Org

f *p*

Ki - ri - e e - le - i

f *p*

Ki - ri - e e - lei - son e

Xeio

All^o vivo

S

Org

f

f

Cre - do in u - num De - - -

Partes de Missa

Mp1 Gloria

s.d.

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//3 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Gloria in excelsis Deo; p.^a Sabado d'Alleluia. / Muzica p.^a 4 Vozes, e Orgão; / Que com todo o Resp.^{to} Oferece ao Il.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. / Conde do Redondo / O Seu M.^{to} Atento V.^{or} e Ob.^o, Fr. J.^e Marques»

A partitura inclui um *Sanctus* e um *Benedictus* noutra caligrafia.

All^o Brillhante

18

S

Glo - ri - a in ex - cel - sis in ex - cel - sis De - o

All^o Brillhante

Org

Xeio

Mp2 Kyrie e Gloria

s.d.

Dó M TTB, Org

P-Ln FCR 198//33 (partitura autógrafa)

P-Ln MM 151 (partitura copiada)

P-Ln FCR 198//33: sem título; inscrição autógrafa «Orig.^{al} de F.^l J.^e Marques».

Registação: Cheio, Flautado, Oboé, Fagotte (*P-Ln* MM 151).

Non molto Larghetto

T1

Soli

Ki - - ri - e e -

Org

f *p*

Mp3 Credo

s.d.

Ré M clarins I e II, trompas I e II, cl, fg, vno I, vno II, vla, SATB, baxos todos [sic], timp, org

P-La 48-VI-2²¹ (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Credo a 4 Vozes, e com todo o Instru= /mental, inclusivam.^{te} o Orgão, e pode-se / Cantar do mesmo modo q se explicou, o Gloria ([...] pertencente a êste Credo) / Composição de Fr. Joze Marques e S.^a»

Partitura incompleta (termina antes do «Et incarnatus»
Falta parte de B.

All^o Brillhante e Molto.

S

Cre - do Cre - do

All^o Brillhante e Molto.

Org

Mp4 Domine Deus

1834?

Mi ♭ M B (solo), org

P-Ln MM 156//2 (partitura copiada)

«Solos de Baxo – V.^a V.^{za} 1834»

A data pode referir-se apenas à cópia.

Org: m.d. em branco.

Largo Sustenuto

B

Do - mi - ne Do - mi - ne De - - - - us

Do - mi - ne Do - mi - ne Do - - mi - ne De - us Rex Coe

Largo Sustenuto

Org

Mp5 Qui tollis

s.d.

Mi ♭ M A (solo), org

P-Lf 208/8 (partitura e parte org copiadas)«Qui tollis peccata mundi / Solo de Alto / Organo / Do Snr Fr. Joze Marques e S.^ª»
(parte de org)**Larg^{to} non molto**

Musical score for 'Qui tollis'. The score is in G minor (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line (Alto) and an organ accompaniment. The organ part is marked 'Flautado' and includes a dynamic marking of *f*. The lyrics are: Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di Qui.

Mp6 Domine Deus

s.d.

Mi ♭ M S, A, B (soli), org

P-Ln MM 2366 (partitura copiada)«Partitura / Domine Deus Concertato de Basso / Do R.^{do} Sñr / Fr. Joze Marques e Silva»*P-Ln* MM 144/1 (partes copiadas)**[sem ind. and.]**

Musical score for 'Domine Deus'. The score is in G minor (two flats) and 4/4 time. It features a vocal line (Bass) and an organ accompaniment. The organ part is marked *f*. The lyrics are: Do - mi - ne Do - mi - ne De - us Rex cae.

[sem ind. and.]

Musical score for 'Domine Deus'. The score is in G minor (two flats) and 4/4 time. It features an organ accompaniment. The organ part is marked *f*.

Mp7 Laudamus Te

s.d.

Mi M A (solo), TTBB, org I, org II, org III, org IV

P-Ln FCR 198//21 (partitura autógrafa)«Laudamus Te e Gratias / Solo de Contralto. Com Coros obrigados, de Tenores e Baxos / e 4 Orgãos. / Feito p.^ª a Real Bazilica de Mafra / P.^ª Cantar o Sn.^r Francisco Maria Angeléli. / Orig.^{al} de Fr. Joze Marques e S.^ª»

Registação: Tenorete, flautado, Xeio [sic], Clarim, Obué, Trompa

Larghetto Comodo

A solo

Lau-da-muste, lau-da - - - mus, Be - ne - di - ci -

Larghetto Comodo

Org 1^o

Mp8 Qui sedes e Quoniam

s.d.

Sol M T (solo), SATB, org

P-Lf 208/7 (partes copiadas)«Organo / Qui sedes e Quoniam / Concertato de Tenor / Do Sr. Fr. Joze Marques e S.^{as}» (parte de org)**And^{te} Mod^{to}**

T (solo)

Qui se - des ad dex - te - ram ad dex - te - ram Pa - tris Qui

Org

Responsórios

R1 Responsórios de Domingo de Páscoa

1813

Dó M TTBB, org I, org II

P-Mp R Mms 13/5 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Original / Responsorios P.^a Domingo de Páscoa / A 3 Vozes, Coro, e 2 Orgãos Obrigados / Feitos p.^a a Real Bazilica de Mafra. / Por Fr. Joze Marques e Silva / Em Lx.^a Anno de 1813»

Vozes identificadas como «Cantor 1º», «Cantor 2º», «Cantor 3º», «Coro».

Partes têm a inscrição «Mafra, Março 1813».

Registação: Cheio, Flautado, Fagote, Tenorete.

Responsorio 1º

Allº

Musical score for Responsorio 1º. The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line for Cantor 1º and an organ line for Org 1º. The vocal line begins with a rest, followed by a dynamic marking of *f* and the lyrics "An - ge - lus Do - mi - ni des-". The organ line provides accompaniment with a "Cheio" marking. The organ part consists of a right-hand melody and a left-hand accompaniment.

R1a Responsórios de Domingo de Páscoa

s.d.

Dó M fl, cl, vlc, TTBB, cb, org

P-Ln CN 409 (partes copiadas)

«Aleluias. / Responsorios de Matinas de / Domingo de Pascoa, / A 2 Tenores, 2 Baixos, Orgão, / Flauta, Clarinete, Violoncello, e / Contrabasso. / Do R.do Sñr Fr. José Marques e Silva.» (parte de órgão)

Versão orquestrada de *P-Mp* R Mms 13/5.

A primeira página inclui ainda a inscrição «JBanha».

Allº

Musical score for Responsorio 1º (Tenor 1º). The score is in 3/4 time and G major. It features a vocal line for Tenor 1º. The score begins with a dynamic marking of *f* and a fermata over the first measure. The lyrics are "An - ge - lus Do - mi - ni des - cen - dit de coe - lo et ac".

All^o

R2 Responsórios de Reis 1818

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//53 (partitura e partes copiadas)

«Partitura / das Matinas de Reis / A 4 Vozes / Compostas pello Sñr F. Joze Marques e S.^ª»

P-La 48-VI-8 ¹⁻¹³ (partes copiadas)

P-La 48-V-4 (partitura copiada)

P-La 48-VI-1 (partitura copiada)

Org parcialmente bc.

P-Ln FCR 198//53 inclui uma versão instrumental (sem órgão) do 2.^o responsório.

Registação: Cheio, Flautado, Clarim, Flautado brando, Flauta, Rabecão (em *P-La* 48-VI-8 ¹⁻¹³ também Voz Humana).

All^o Brillhante

All^o Brillhante

R2a Responsórios de Reis 1871

Dó M fl, cl, trompas, fg, timp, vno I, vno II, vla, vlc e baixo, SATB, org

P-Lf 208/10 (partes copiadas)

«n^o 19 / Matinas dos Reis / a 4 Vozes / musica de / Fr. Joze Marques / Instrumentação / do Snr / Joaquim Cazimiro J^{or} / Soprano (Repleno) / Joze Lour.^{co} cop. An. 1861» (parte de soprano mais antiga)

Versão orquestrada de *P-Ln* FCR 198//53 por Joaquim Casimiro Jr.

Registação: Cheio, Flautado, Clarim, Flautado brando, Flauta, Rabecão.

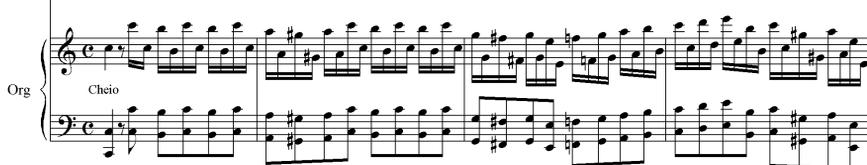
All° Brillante

S 

Ho - die in Jor - da - ne Ho - die in Jor - da - ne

All° Brillante

Vno1 

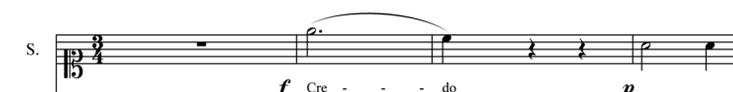
Org 

R3 Responsórios de Defuntos

1835

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//47 (partitura e partes autógrafas)«Responsórios de Defuntos / Muzica p.^a 4 Vozes / e Acompanhamento de Orgão. / Original de Fr. Joze Marques / No Anno de 1835.»**And.^{te} Maestoso**

S 

Cre - - - do

Org 

R4 Responsórios de S. Vicente de Paulo

1835

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//56 (partitura autógrafa e partes copiadas)«Responsórios de S. Vicente de Paulo. / Muzica p.^a 4 Vozes e Orgão obrigado, Que Umildem.^{te} Oferéce e Dedicá ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor Conde do Redondo, / O Seu M.^{to} V.^{or} e S. Ob.^{mo}, Fr. Joze Marques / Lisboa, no Anno de 1835»**All° Maestoso**

A 

Pa - va - - - vit Pa - va - vi cor

All^o Maestoso
R5 Responsórios do Sagrado Coração de Jesus 1822

Dó M clarins, trompas, fl, cl, fg, vno I, vno II, vla, SATB, vlc e bassi, timp, org

P-Ln FCR 198//54 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Primeiro nocturno. Resp.^o 1^o / Responsorios do Ssmo Coração de Jesus / a 4 Vozes / Com Violinos, Violas, Flautas, Clarinetes, Clarins, Trompas, Fagotes, Timbales e Baixos. / Original de Fr. Jozé Marques e S.^a / 1822»

P-Ln CN 421 (partes copiadas)

P-La 48-VI-7^{1-26 / 27-28} (partes copiadas)

P-Ln FCR 198//54: A parte de órgão não consta da partitura. A primeira página da partitura não é autógrafa e apresenta a inscrição «NB. Esta página foi substituída por se encontrar a do original bastante / deteriorada. 13/11/92».

P-Ln FCR 198//54* apresenta uma versão reduzida para SATB, org, com cortes da autoria do Conde de Redondo (1845).

P-Ln CN 421 não inclui partes de vno I, vno II, vla e timp.

Em *P-La* 48-VI-7^{1-26 / 27-28} não consta a parte de org.

All^o Brillante

Gra - ti - fi - ca - vit Gra - ti - fi - ca - vit nos De - us

All^o Brillante

R6 Responsórios do Santíssimo Sacramento s.d.

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//55 (partitura e partes copiadas)

«Primeiro Nocturno das / Matinas do SS.mo Sacramento / Compostas pello Snr. Frei Joze Marques e Silva / Partitura» (caderno do primeiro nocturno)

P-Ln CN 421 (partes copiadas)*P-EVp* CLI/2-10 n.º 1 (partes parciais copiadas)*P-EVp* CLI/2-10 n.º 2 (partes parciais copiadas)*P-EVp* CLI/2-10 n.º 3 (partes parciais copiadas)*P-EVp* CLI/2-10 n.º 1: contém apenas o dueto «Dixerunt» incluindo a inscrição: «NB. Este acompanhamento deverá divergir um pouco do original, porquanto foi escripto de memória à vista das vozes [...] B[enca]tel 28/2/1877 Pe J[oa]q[ui]m Espanca».*P-EVp* CLI/2-10 n.º 2 e n.º 3: contém ambas apenas o solo «Si quis manducaverit».

Registação: Oboé, Fagote, Cheio, Clarim, Flautado, Oboé ou Clarinete, Oboé ou Clarim, Rabecão.

Allº Maestoso

17 *p*

S

Im - mo-la - bit pe - dem mul-ti - tu - do fi - li - o - rum fi - li -

Allº Maestoso

Org

f

R7 Responsórios da exaltação da Santa Cruz s.d.

Dó M SATB (soli), SATB, org

P-Ln MM 143//8 (partitura autógrafa)«Responsorio / a 4 Vozes e Orgão / Da Composição de Fr. Joze Marq.^s e S.^a / Pr.º Nocturno»

A letra do 1.º Responsório foi alterada (usa a mesma música do 1.º Responsório das Matinas do Santíssimo Sacramento).

Registação: Clarins, Flautado, Xeio [sic], Fagote, Obué, Flauta, Rabecão.

Allº Maestoso

27 *f*

S

Glo - ri - o - sum di - em Sa - cra ve - ne - ra - tur Ec - cle - sia Sa - cra

All^o Maestoso
R7a Responsórios da exaltação da Santa Cruz s.d.

Dó M SATB (soli), SATB, org, vla I, vla II, fl I e II, clarim I, clarim II, cl I e II, fg I e II, trompa I, trompa II, trb, vlc, vlc e baixo, cb, timp

P-La 48-VI-5 26 (partitura copiada)

«Partitura das Mattinas / Da Exaltação da Santa / Cruz / Da Composição / Do M.^{to} Rd.^o Snr. P.^e M.^{tre} Fr. J.^e Márq.^s de S.^{ta} Ritta e Sylva / Da Capella da Bemposta»

P-La 48-VI-5 1-25 (partes copiadas)

Partitura só SATB, org.

Partes copiadas excepto Vlc e Basso e «Violoncellos» (autógrafas).

Versão orquestrada de *P-Ln* 143//8 (partitura autógrafa).

Registação: Cheio, Rabecão, Clarim, Flautado, Oboé, Fagote, Flauta.

All^o Maest^o
All^o Maest^o
R9 Responsórios de Sexta Feira Santa 1816

Dó m SATB, org

P-Ln FCR 198//52 (partitura e partes copiadas)

«Responsórios / Que se cantão na Sexta Feira St.^a / Do Snr F.^r Joze Marques e S.^a»

P-Lf 208//11 (partes copiadas)

P-Ln FCR 198//52 inclui uma outra partitura (copiada) incompleta. A parte de org inclui a data «1816».

S
6 tutti *p*
Si - cut o - vis ad oc - ci - si - o - nem

T
6 solo
Si - cut o - vis ad oc - ci - si - o - nem

Org
f *p*

R10 Responsórios de Natal

s.d.

Ré M SATB, org

P-Ln FCR 198//48 (partitura copiada)«Matinas para / a / Festividade / de / Natal / a 4 concertadas / e Orgão / do M.^{to}R.^{do} Sñr Fr. Joze Marques e S.^a»*P-VV* B-CI n.^{os} 2-3 (partes copiadas)Registação: (*P-VV* B-CI n.^{os} 2-3): Cheio, Clarim, Flautado, Flauta.**And.^{te} Maestoso**

S
Ho - - - di - e Ho - di - e

Org
f

R11 Responsórios da Exaltação da Santa Cruz

s.d.

Ré M SATB, org

P-Ln FCR 198//57 (partitura e partes copiadas)«Orgão / Responsorios da Exaltação da santa Cruz / A 4º Concertados / Dos Snr.^{es} / Fr. Joze Marques e Silva, e Manuel Inocencio.» (parte de org)

Aparentemente uma obra de dupla autoria (Frei José Marques e Silva / Manuel Inocência Liberato dos Santos). A dupla autoria parece ser confirmada pela inscrição dos nomes dos dois compositores em diferentes secções: por exemplo, «Fr. Joze Marques (p. 13) e «Manuel Inocencio (p. 27). A caligrafia é diferente nas secções identificadas com cada um dos compositores.

All^o poco

S

Glo - ri - o - sum Di - em Sa - cra ve - re na - tum

All^o poco

Org

R12 Responsórios de Quinta Feira Santa

1831

Ré m SATB, org

P-Ln MM 146//1 (partitura autógrafa)

«Responsorios de 5ª Feira Santa / Que se cantão na 4ª feira S.^{ta} de tarde. / Muzica, Concertada de 4 Vozes, e Orgão. / Composição de F.^r Joze Marques e Silva. Ajuda, em Março de 1831»

P-Ln FCR 198//51 (partitura e partes copiadas)

Registação: Rabecão, Flautado, Flautado brando, Clarim, Flauta.

Mod.^{to}

S

A

In mon te o li

In mon te o li ve ti

Mod.^{to}

Org

Rabecão

R13 O Magnum Mysterium

1812

Mi ♭ M TTB, org I, org II, org III, org IV

P-Mp R Mms 13/6 (partitura autógrafa e partes de org I e org II copiadas)

«Responsorio 4º / das Matinas de Natal. / Feito para a Real Bazilica de Mafra / Original de F.^r Joze Marques e Silva. / Em Lisboa Anno de 1812».

Vozes identificadas como «Cantor 1º», «Cantor 2º», «Cantor 3º», «Coro».

Partitura: linhas de org III e org IV adicionadas posteriormente (caligrafia diferente).

Aparentemente parte de uma obra conjunta onde colaboraram também António José Soares e Frei João da Soledade.

Registação: Cheio, Tenorete, Flautado, Clarim, Trompas, Flauta.

Allº Brillhante

Cantor 1º

O Ma - gnum mis - te-ri-um et ad - mi -

Allº Brillhante

Org 1º

Cheio Tenorete

Flautado

R14 Responsórios de Nossa Senhora

1819

Mi ♭ M vlc I, vlc II, baixo, tromboni baixo, SATB, org

P-Ln MM 143//2 (partitura autógrafa do 2.º Responsório do Primeiro Nocturno)

«Congratulamini mihi Omnes. / Responsorio de N. Snr.ª / 2º do Primeiro Nocturno / Concertado de 4 Vozes, Orgão, dois Violoncellos, Basso, e Tromboni di Basso. / Original de F.ª Joze Marques da S.ª / 1819»

P-Ln MM 143//3 (partitura autógrafa do 1.º Responsório do Segundo Nocturno)

Allº Brillhante

S

25 *p*

Con - gra - tu - la - mi-ni Con - gra - tu - la - mi-ni

Allº Brillhante

Vcl I

Org

f

R15 Responsórios do Espírito Santo s.d.

Mi \flat M clarim I, clarim I, cl I e II, trompa I, trompa II, fg I e II, baixo principal, baixo, timp, SATB, org

P-La 48-VI-4¹⁸⁻³³ (partes copiadas): «Resp.^{os} do Espírito Santo / a 4^o Vozes com Violas, Instrumentos de vento, Organo e Timpani / Por Fr. Joze Marques e S.^a» (parte de org)

P-La 48-VI-4³⁴ (parte de baixo copiada)

Registação: Rabecão.

S

f

8

Cum com-ple - ren - tur di - es

Org

R16 Responsórios de Defuntos 1834

Mi m SATB, org

P-Ln FCR 198//30 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Contém este Caderno / Os 5 Responsorios, ou Absoluções p.^a as Exequias / Solemnes dos Defuntos. / Muzica p.^a 4 vozes, de Tiple, alto, Tenor, e Baxo; / e acompanhamento de Orgão. / Original de Fr. Joze Marques. / 1834. / N.B. O ultimo Responsorio: Liberamé, Sempre se canta, quer hajão o não / as 5 Absoluções»

Caderno adicionado à partitura da Missa de Requiem. As partes contêm a Missa e os Responsórios.

And.^{te} Mod.^{to}

S

p

Sub ve - ni - te Sanc - ti

Org

p

R17 Responsórios de Domingo de Páscoa 1808

Sol M SATB, org

P-La 48-VI-5²⁷⁻³⁸ (partitura autógrafa e partes copiadas)

«R. C. da Bemposta / Responsorios da Pascua / Original de Fr. Joze Marques e S.^a / em 1808»

Org parcialmente bc.

All.^o non molto **Responsório 1.^o**
 OS.^l João Baptista

S
 Solo
 An - ge - lus Do - mi - ni des - cen - dit de ce - lo des -

Org
 p

R18 **Responsórios de Nossa Senhora da Assunção** 1815

Si b M SATB, org

P-Ln MM 143//5 (partitura autógrafa do Primeiro Nocturno)

«Responsórios / a 4 Vozes e Órgão. / P.^a A festividade de N. Snr.^a da Assunção. / Nocturno Primeiro / Original em Lx.^a da F.^l Joze Marques e S.^a / Em Lx.^a Anno de 1815»

P-Ln MM 143//6 (partitura autógrafa do Segundo Nocturno)

Registação: Cheio, Flautado, Flauta.

All.^o Brillhante, e Spirituozo

S
 Tutti
 f
 Vi - di spe - ci

Org
 Cheio

R19 **Responsórios de Sexta Feira Santa** 1832

Si b M SATB, org

P-Ln MM 143//7 (partitura autógrafa)

«Responsórios da 6.^a fr.^a S.^{ta} / que se Cantão na 5.^a feira S.^{ta} de tarde. / Muzica Concertada de 4. Vozes e Órgão. Para a Real Capella da Bemposta. / Original de Fr. Joze Marques / 1832».

P-Ln FCR 198//50 (partitura e partes copiadas)

P-Ln MM 4864 (partitura copiada)

Registação: Flautado, Rabecão, Clarim.

P-Ln MM 4864: cópia de 1855.

And.^{te} Mod.^{to} Molto

Org

f *p* Rabecão *f* *p* Rabecão 3

R2o Responsórios de Natal

s.d.

Si ♭ M TTB, org

P-Ln FCR 198//49 (partitura e partes copiadas)«Partitura das / Matinas de Natal / de Tenores e Baixos / a 3 e Orgão / Composição do / Snr Fr. Joze Marques e S.^a»

Org parcialmente bc.

Registação: Oboé, Fagote, Flauta, Flautado (na parte de org).

T1

Ho - di - e Ho - di - e no - bis Ho - di - e no - bis cae-

Org

f

Salmos e Cânticos Evangélicos

S1 Laudate pueri

1834

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//74 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Psalm, Laudate pueri / Muzica, para 4 Vozes, e acompanham.^{to} de Orgão. / Feito exprçam.^{te} p.^a o Ill.^{mo} Senhor Conde do Redondo; / Pello Seu M.^{to} V.^{or} e S. Ob.^{mo}, Fr. Joze Marques / Lisboa, no Anno de 1834»

Registação: Rabecão, Flautado

P-Lf 128/2 contém uma versão para coro e orquestra (sem órgão).

All^o Maestozo, e Animato

Musical score for 'Laudate pueri'. The score is in common time (C) and G major. It features a Soprano (S) part and an Organ (Org) part. The Soprano part begins with a rest, followed by the lyrics 'Lau - da - te Lau-da - te' with a 'Soli' marking above. The Organ part starts with a forte (*f*) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p* (piano).

S2 Benedictus Dominus Deus Israel

1808

Dó M S[ATB], clarins I e II, trompa I e II, fl I e II, cl I e II, vla I, vla II, trb, trpt, vlc, cb, timp, org

P-La 48-VI-4¹²⁰⁻¹³⁴ (partes copiadas)

«Benedictus A 4^o / Conçertato / Organo / Do Snr. Fr. Jozè Marques e S.^a / Anno 1808» (parte org)

Faltam partes de A, T, B.

Parte de org incompleta (só f. 1).

Allegro

Musical score for 'Benedictus Dominus Deus Israel'. The score is in common time (C) and G major. It features a Soprano (S) part and an Organ (Org) part. The Soprano part begins with a rest, followed by the lyrics 'Be - ne - dic - tus Be - ne - dic - tus Do - mi - nus De - us'. The Organ part starts with a piano (*p*) dynamic, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f* (forte) and *p* (piano).

S3 Laudate Dominum

s.d.

Dó M vno I, vno II, vla, fl I e II, cl I e II, fg, trompas I e II, timp, SATB, org

P-Lf 208/14 (partitura e partes copiadas)«N^o 90 / Laudate Dom.^e / de / Fr.^e Joze Marques»**All^o Brillhante**

Vno I

S

Org

[Lau-da-te Do-mi-num om-nes gen-tes Lau-da-te Lau-da-te e-um]

S4 Confitebor

s.d.

Dó M clarins I e II, trompas I e II, fl, cl, fg, vno I, vno II, vla, vlc e basso, (vla I, vla II), SATB, org, trb, timp

P-Ln FCR 198//60 (partitura autógrafa e parte de org copiada)

«Confitebor tibi D.^{ne}, Salmo 100 / Concertado de 4 Vozes, e pôde-se cantar com toda a Orquestra com / Violinos, Violetas, Flautas, Clarinetes, Fagotes, Clarins, Trompas, Baxos, Tromboni, Timbales. / e Tambem se pode Cantar Com todos os Instrum.^{tos} de Vento Suprad.^{tos}, duas Violetas que Concertão à Imitação de Violinos, Orgão, Baxos, e Violoncelos. / Feito p.^a se Cantar na Real Capella de Quelúz. / Original de F^e Joze Marques e S.^a.»

P-VV B-XCIX n.^o 2 (partes copiadas)

P-Ln FCR 198//60: «Para a Capela Real de Queluz»; vla I e vla II na partitura servem como opção aos Violinos; A parte de org difere da da partitura e destina-se a uma execução sem orquestra (cf. S8).

P-VV B-XCIX n.^o 2: instrumentação ligeiramente diferente.

Registação: Cheio, Rabecão, Flautado.

All^o Brillhante

S

Tutti

6

Tutti

Con-fi-te-bor ti-bi Do-mi-ne Con-fi-te-bor Con-fi-te-bor ti-bi

All^o Brillhante

Clarins
C Solfaút

Org
Cheio

S5 Credidi

1808

Dó M SATB, org (bc)

P-La 48-VI-9¹³⁻¹⁸ (partitura e partes copiadas)«Partitura / Creditit a 4^o / Conçertato / Do Sr^o Jozè Marques e S.^a / Bemposta»*P-EVc* Salmo 237 (partes copiadas)Data em *P-EVc* Salmo 237.**All^o non tanto**

S

Cre - di - dit Cre - di - dit pro - pter quod lo -

[Org]

S6 Benedictus

1809

Dó m SATB, org (bc)

P-Ln FCR 198//7 (partitura autógrafa e partes copiadas)«Benedictus Dominus Deus Israel a 4^o Original de Fr. Joze Marques e S.^a em 1809 / P.^a a Igreja dos Mártires»A indicação do andamento inicial («Allegretto») foi rasurada e substituída por «And.^{te} Maestôzo» (caligrafia de Frei José Marques e Silva).

Destinado à Basílica dos Mártires.

And.^{te} Maestôzo

S

Be-ne-di-ctus Do-mi-nus De - us Is - ra-el qui-a vi-si-ta - vit et fe-cit Re-dem-pti - o - nem

Org

S7 Domine probasti me

1815

Ré M TTBB, org I, org II

P-Mp R Mms 13/9 (partitura autógrafa e partes copiadas)«PSalmo / Domine probastime / Concertado de Tenores e Baxos, e 2 Orgãos Obrigados / P.^a se cantar na Real Bazilica de Mafra. / Original de Fr. Joze Marques e S.^a / Em Lx.^a Anno de 1815»

Vozes identificadas como «Cantor 1º», «Cantor 2º», «Cantor 3º», «Coro».

Partitura: «Tenor 1º» rasurado e emendado para «Cantor 1º» (caligrafia de Fr. José Marques e Silva).

Registação: Cheio, Tenorete, Trompa, Flauta.

Allº commotto

Cantor 1º

Org 1º

Cheio Tenorete Cheio Tenorete Cheio

Trompa Trompa

tutti *f*

In te le - cis - ti co - gi -

S8 Beatus vir

s.d.

Ré M clarins, trompas, fl, cl, fg, vno I, vno II, vla, bassi, trb, (vla I, vla II), SATB, org

P-Ln FCR 198//58 (partitura autógrafa e parte de org copiada)«Psalm LIL / Beatus vir qui timet Dominum / Concertado de 4 Vozes, e Com / Violinos, Violetas, Baxos, Violoncelos, Clarins, Trompas, Flautas Clarinetes, Fagotes, Tromboni Baxo e Timbales / e Pode-se cantar com os Instrumentos de Vento suprad.^{tos} duas Violetas que vão escriptas / separadam.^{te} em vèz dos Violinos, e Orgão. / Original de F.^l Joze Marques e S.^a»*P-VV* B-XCIX n.º 2 (partes copiadas)*P-Ln* FCR 198//58: vla I e vla II na partitura servem como opção aos violinos. A parte de org difere da respectiva linha na partitura e destina-se a uma execução sem orquestra. Contém a seguinte inscrição: «Orgão / Psalm: Beatus Vir / para se Cantar com Instrumental / ou só com Orgão, como aqui está escrito [...]».**Allº Brillante e Spirituozo**

S

12

Solo

Be - a - tus vir qui ti - met ti - met

Allº Brillhante e Spirituozo
S9 Laudate Dominum

1806

Mi ♭ M SATB, org

P-La 48-VI-9³¹⁻³⁶ (partitura e partes copiadas): «Partitura / Laudate Dominum / A 4º Concertato / Do S.ª Fr Jozè Marques e S.ª / Anno 1806»

P-Ln MM 144//2 (partes copiadas)

P-VV B-C n.º 2 (partitura e partes copiadas)

Org parcialmente bc.

P-Ln MM 144//2: adicionado no canto inf. dir. da parte de org: «Barradas».

Non molto Allegro
S10 Lauda Jerusalem

1808?

Mi ♭ M SATB, org I, (org II)

P-EVc Salmo 241 (partes copiadas)

«Lauda Jerusalem / A 4 Concertato / Organo. / Do S.ª F.ª Joze Marques e S.ª / Anno 1808»

P-La 48-VI-9²⁵⁻³⁰ (partitura e partes copiadas)

P-Ln FCR 198//72 (partes copiadas)

Versão SATB de *P-Ln* 148//6 e *P-Ln* 146//9.

P-EVc Salmo 241 sem org II e com a inscrição «Anno 1808».

P-La 48-VI-9²⁵⁻³⁰ sem org II e com inscrição «Bemposta 1809».

Org II apenas em *P-Ln* FCR 198//72 (quase sempre bc).

Reg (org I): Oboé ou Clarinete, Flautado o mais brando.

All^o n^o molto
S10a Lauda Jerusalem

1820

Mi \flat M SSSB, org I, org II*P-Ln* MM 148//6 (partitura autógrafa)«Lauda Jerusalem Dominum / Concertado de 3 Sopranos Baxo e 2 Órgãos / Original de F^t Joze Marques da S.^a / Lx.^a 1820»*P-Ln* MM 146//9 (partes copiadas)Versão SSSB e 2 órgãos de *P-Ln* FCR 198//72, *P-La* 48-VI-9²⁵⁻³⁰ e *P-EVc* Salmo 241.

Registação: Obuê, Flautado brando.

All^o
S11 Laudate pueri

1806

Dó M SATB, org

P-La 48-VI-9³⁷⁻⁴² (partitura e partes copiadas)«Partitura / Laudate Pueri / A 4^o Concertato / Do S. Fr. Joze Marques e S.^a / Anno 1806»*P-Ln* FCR 198//75 (partitura e partes copiadas)*P-Lf* 208/15 (partitura autógrafa e partes copiadas)Data: 1806 (*P-La* 48-VI-9³⁷⁻⁴²) e 1820 (*P-Ln* FCR 198//75).*P-Lf* 208/15: partitura autógrafa sem título. Autoria só mencionada nas cópias. Autoria da partitura determinada pela caligrafia.

Org parcialmente bc.

All^o
S12 Miserere

1813

Mi ♭ M TTBB, org I, org II

P-Mp R Mms 13/12 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Original / Salmo 50 / Miserere Mei Deus / Concertado de 3 cantores Coro e 2 Órgãos Obrigados / Feito P.^a a Real Basilica de Mafra / Por F.^r Joze Marques e S.^a em Lx.^a Anno de 1813»

Partitura: vozes identificadas como «Cantor 1^o», «Cantor 2^o», «Cantor 3^o», «Coro».Partes: vozes identificadas como «1^a Tenor», «2^a Voz», «Voz 3^a», «Coro»; data «Mafra M.^o 1813»

Registação: Tenorete, Flautado, Cheio, Clarim, Trompas.

And.^{te} Mod.^{to}
And.^{te} Mod.^{to}
S13 Lauda Jerusalem

1834

Mi ♭ M SATB, org

P-Ln FCR 198//71 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Lauda Jerusalem Dominum. / Música p.^a 4 Vozes, e Órgão Obrigado. / Feito expressamente p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sn.^r Conde do Redondo; Pello Seu M.^{to} V.^{or} e S. Ob.^{mo} Frei Joze Marques. / Lisboa, no Anno de 1834.»

Registação: Cheio.

P-Lf 128/2 contém uma versão para coro e orquestra (sem órgão).

All° Maestozo

S

Lau - da Je - ru - sa - lem Je - ru - sa - lem Do - mi - num

All° Maestozo

Org

Cheio

S14 Magnificat

s.d.

Mi ♭ M SATB, org

P-Lf 208/1 (partitura e partes copiadas)

«Magnificat a 4 Vozes e Orgão»

Org parcialmente bc.

P-Lf 208/1 (partitura): pp. 1, 2 e 13 (fólio exterior do caderno) com caligrafia diferente.*P-Lf* 208/1 (partes): autoria só indicada nas partes.

S

Ma - gni - fi - cat, Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma

Org

S14a Magnificat

s.d.

Mi ♭ M fl, cl, cornetim, trompas I e II, trb, timp, vno I, vno II, vla, vlc e basso, SATB, org

P-Lf 280/2 (partitura e partes copiadas)

«Nº 11 / Partitura / da / Magnificat / a / 4 Vozes e Orchestra / do Snr / Fr. Joze Marques e Silva»

Versão orquestrada de *P-Lf* 208/1 (sem indicação de autor).

Inscrição na partitura: «Cop.º Ant.º M. L. Martins 1 de Maio de 1896».

And.^e, mod.^o

S
Ma - gni-fi - cat, Ma-gni-fi - cat a - ni - ma me - a a - ni - ma

Vno
ff *p*

Vlc + Bx
ff *p*

Org

S14b Magnificat

1808

Mi ♭ M SATB, org

P-EVc Música mariana 105 (partes copiadas)«Magnificat / A 4 Concertato / Organo. / Do S.[†] F.[†] Joze Marques e S.^a / Anno 1808»
(parte org)*P-La* 48-VI-9⁷⁻¹² (partitura e partes)Versão simplificada de *P-Lf* 208/1.Data em *P-EVc* Música mariana 105.

Org parcialmente bc.

And.^{te} mod.^{to}

S
Mag - ni - fi - cat Mag - ni - fi - cat a - ni - ma me - a a ni - ma me - a Do - mi -

Org

S15 Miserere

s.d.

Mi ♭ M SATB, org

P-Ln MM 143//1 (partitura copiada)

«Miserere a 4 / Muzica / Do Sr Fr Jozeph Marques e Silva»

P-Ln CN 420 (partitura copiada)

Alternado com cantochão.

Larg^{to} non Molto

p

S
Mi - se - re - re me - i De - us se - cun - dum ma - - gnã mi - se - ri

Org

S16 Auditui meo

s.d.

Mi ♭ M A solo, vno I, vno II, vla, trompa I, trompa II, fl I e II, fg I e II, bi, org(?)

P-La 48-VI-4 (parte org autógrafa, outras partes copiadas)«Auditui meo / Alto a Solo / Por Fr. J.^e Marq.^s e S.^a» (parte A solo)

A parte de Org (autógrafa) parece uma espécie de guião e inclui partes de outros instrumentos, não estando o baixo (cifrado) sempre presente.

All^o Comodo

A solo

14

Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um

All^o Comodo

[Org]

3 5

p

Trompa

S17 Miserere

s.d.

Mi ♭ M SATB, org, cb (rabeção)

P-La 48-VI-4 ⁸⁶⁻¹⁰² (partitura e partes copiadas)«Partitura / do / Miserere a 4 Vozes / e / Organo Rabeção / do / Reverendo P. F.^r Joze Marques»*P-La* 48-VI-4 ¹⁰⁵⁻¹¹⁹ (partes S, A copiadas)Existe uma versão orquestrada (sem órgão) em *P-La* 48-VI-4 ^{66-81 / 82-85} com a inscrição «Miserere / a 4 / do / S. Fr Joze Marques / Instrumentada / por / S. Fr. A. do N. Pinto / Em 1844».

And.^{te} moderato

B

Mi - se - re - - - re [mi -]

Org

Rabeção

S18 Magnificat

1834

Mi m SATB, org

P-Ln FCR 198//42 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Magnificat / Muzica p.^a 4 Vozes e acompanhamento de Orgão / Feita expressam.^{te} p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor Conde do Redondo, Pello Seu Muito Atento V.^{or} e Servo Obrigad.^{mo} F.^r Joze Marques / Lisboa, no Anno: de 1834»

Registação: Trompa.

Larg.^{to}

A

Ma - gni - fi - cat Ma - gni - fi - cat

Org.

S19 Laudate pueri

1811

Fá M SATB, org

P-Lf 208/16 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Psalmo Laudate Pueri / a 4 Concertado / Original de Fr Joze Marques e S.^a / em Lx.^a Anno 1811»

Registação: Clarins, Cheio, Trompas.

All^o mod.^{to}

S *Soli*

Lau - da - te Lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num Lau

Org

S20 Laudate pueri

1820

Fá M SSSB, org I, org II

P-Ln MM 148//3 (partitura autógrafa)«Laudate Pueri Dominum / Concertado de 3 Sopranos, Baxo, e 2 Orgãos. / Original de F.^r Joze Marques da S.^a / Lx.^a em 1820»*P-Ln* 146//4 (partes copiadas)Registação: Obuê (*P-Ln* MM 148//3), Flautado, Cheio, Flaute [sic], Obuê.**All^o**

S1 *p*

Lau - da - te lau - da - te pu - e - ri Do - mi - num lau

Org 1^o *p*

S21 Memento Domine David

1834

Fá M SATB, org

P-Ln FCR 198//76 (partitura autógrafa e partes copiadas)«Psalmo, Memento D.^{ne} David / Muzica p.^a 4 Vozes, e Orgão. / Expressam.^{te} feito P.^a e Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo, / Pello Seu M.^{to} Atento V.^{or} e S. Ob.^{mo}, F.^r Joze Marques / Lisboa, no Anno de 1834»**All^o Maestozo**

S *p*

Me - men-to

B *p*

Me - men-to Do - mi - ne

Org *f*

S22 Dixit Dominus

1834

Fá M SATB, org

P-Ln FCR 198//65

«Psalm Dixit Dominus. / Muzica p.^a 4 Vozes e acompanham.^{to} de Órgão. / Feito expressamente p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo - / [...] V.^{or} e S. Ob.^{mo} F.^r J.^e Marques em Lx.^a / Anno de 1834»

P-Lf 128/2 contém uma versão para coro e orquestra (sem órgão).

All^o Brillhante, Nõ Molto Vivace

Musical score for 'Dixit Dominus'. The score is in 3/4 time, key of F major. It features a Soprano (S) part and an Organ (Org) part. The Soprano part begins with a rest, followed by the lyrics 'Di - sit Do - - - mi - nus'. The Organ part provides accompaniment with a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

S23 Magnificat

s.d.

Fá M SATB, org

P-Ln FCR 198//44 (partes copiadas)

«Magnificat anima mea Dominum / a 4 Vozes e Órgão / Concertado / Por Fr. Jozé Marques e Silva» (parte org)

Org parcialmente bc.

Mod.^{to}

Musical score for 'Magnificat'. The score is in 3/4 time, key of F major. It features a Soprano (S) part and an Organ (Org) part. The Soprano part begins with a rest, followed by the lyrics 'Ma - - -'. The Organ part provides accompaniment with dynamics ranging from forte (*f*) to piano (*p*). The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

S24 Beatus vir

s.d.

Fá M SATB, org (bc)

P-La 48-VI-9⁴⁹⁻⁵⁴ (partes copiadas): «Partitura / Beatus vir A 4^o Conçertat[o] / Do S.^r F.^r Jozè Marques»

Allegro

S *f*

Be - - - a - - - tus vir qui ti - - - me -

[Org]

5 6 5 5

S25 Beati omnes

1808

Fá # m SATB, org (bc)

P-La 48-VI-9¹⁹⁻²⁴ (partes copiadas)«Partitura / Beati omnes A 4^o / Conçertato / Do Sr. Fr. Jozè Marques e S.^a / Bemposta / Anno 1808»*P-EVc* Salmo 240 (partes copiadas)**All^o mod.^{to}**

S

Be - a - ti om - nes qui ti - met Do - mi - ni qui am - bu - lant qui am - bu - lant in vi - is e - jus

[Org]

5 6 6 # 5 6 4 # 5 4 3 3 5 6 6 5
5 6 4 # 5 6 6 5 7 5 3 3 4 5

S26 Confitebor

1808

Sol M SATB, org

P-Lf 208/12 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Confitebor a Quatro»

P-La 48-VI-9⁴³⁻⁴⁸ (partitura e partes copiadas)*P-EVc* Salmo 238 (partes copiadas)*P-Lf* 208/12: partitura autógrafa sem título. Autoria só mencionada nas cópias. Autoria da partitura determinada pela caligrafia.Data em *P-EVc* Salmo 238.**Allegro**

S *Solo*

Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne In - to - to cor - de

Org *p*

S27 Magnificat 1820

Sol M SSSB, org I, org II

P-Ln MM 148//8 (partitura autógrafa)«Magnificat / Concertata de 3 Sopranos, Baxo, e 2 Orgãos / Óriginal de F.^r Joze Marques da S.^a / em 1820»*P-Ln* MM 146//2 (partes copiadas)Registação: Flauta (*P-Ln* MM 148//8), Flautado, Cheio, Flauta (*P-Ln* MM 146//2, provavelmente acrescentados posteriormente).**Larg.^{to}**

S1

Ma - gni - fi - cat Ma - gni - fi - cat

Larghetto

Org 1^o

S28 Laetatus sum 1820

Sol M SSSB, org I, org II

P-Ln MM 148//4 (partitura autógrafa)«Laetatus Sum. / Concertato de 3 Sopranos, Baxo e 2 Orgãos. / Original de F.^r Joze Marques da S.^a / Lx.^a em 1820»*P-Ln* MM 146//3 (partes copiadas)Registação: Flaute [sic], Cheio, Flautado (apenas em *P-Ln* MM 146//3).**All^o um poco vivo**

S1

Lae - ta - tus Lae - ta - tus sum lae - ta - tus lae - ta - tus

All^o um poco vivo

Org 1^o

S29 De profundis

1834

Sol M SATB, org

P-Ln FCR 198//63 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Psalm. De profundis Clamavi ad te D.^{ne} / Muzica p^a 4 Vozes, e acompanham.^{to} de Orgão. / Expressam.^{te} feita p^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo, / pello Seu M.^{to} V.^{or} e S. Ob.^{mo} F.^r Joze Marques / Lisboa, no Anno de 1834»

All^o Maestozo**All^o Maestozo**

Musical notation for the organ accompaniment of 'De profundis'. It is in G major, 4/4 time, and starts with a 4-measure rest. The right hand (RH) plays chords and moving lines, while the left hand (LH) plays a steady bass line. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano).

S30 Laetatus sum

1834

Sol M SATB, org

P-Ln FCR 198//69 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Psalm. Letatus Sum. / Muzica p^a 4 Vozes, e acompanhamento de Orgão. / Feito expressamente para o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor Conde do Redondo, / Pello Seu Munto Venerador e Servo Ob.^{mo} Frei Joze Marques. / Lisboa em 25 de Novembro do Anno de 1834»

Registação: Trompa, Flautado.

P-Lf 128/2 contém uma versão para coro e orquestra (sem órgão).**All^{to} Gracioso e animado**

Musical notation for the vocal part (Soprano) of 'Laetatus sum'. It is in G major, 4/4 time, and starts with a 5-measure rest. The melody begins on a whole note G4, followed by a half note F#4, a quarter note E4, and a quarter note D4. The lyrics 'Lae - ta - tus Lae - ta - tus sum' are written below the notes.

All^{to} Gracioso e animado

Musical notation for the organ accompaniment of 'Laetatus sum'. It is in G major, 4/4 time, and starts with a 5-measure rest. The right hand (RH) plays chords and moving lines, while the left hand (LH) plays a steady bass line. Dynamics include *f* (forte).

S31 Confitebor

s.d.

Sol M SATB, org

P-Ln FCR 198//61 (partes copiadas)«Psalmo / Confitebor tibi Domine / a 4 Vozes e Orgão Concertado / P^f F^r Joze Marques e S.^a»All^o Comodo

A

Org *f*

Con-fi - te - bor ti - bi

S32 Beatus vir

s.d.

Lá M SATB, org

P-Ln FCR 198//59 (partes copiadas)«Beatus vir / A 4 Vozes e Orgão Concertado / por Fr. Joze Marques e S.^a» (parte org)

Org parcialmente bc.

[sem indicação de andamento]

S *p*

Org

Be - a - tus vir qui ti - met

S33 Confitebor

1817

Lá m TTBB, org I, org II

P-Mp R Mms 13/8 (partitura autógrafa e partes copiadas)«Psalmo / Confitebor tibi Domine in toto corde meo quoniam audisti / Concertado de 2 Tenores, e 2 Baxos, e 2 Orgãos / P.^a a Real Basilica de Mafra. / Original de Fr. Joze Marques e S.^a / Anno de 1817»

Registação: Cheio, Flauta, Flautado de 12, Tenorete.

Confitebor tibi D.^{ne}, o Coro em 4º Tom

Allº

Musical score for 'Confitebor tibi D. ne, o Coro em 4º Tom'. The score is in 4/4 time and G major. It features a Tenor 1º part and an Organ 1º part. The Tenor 1º part begins with a rest, followed by a 'Soli' section with the lyrics 'In cons - pe - ctu'. The Organ 1º part starts with a 'Cheio' section and a piano (*p*) dynamic. The organ accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

S34 In exitu Israel de Ægypto

1813

Lá M TTBB, org I, org II

P-Mp R Mms 13/10 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Psalm 113 / In exitu Israel de Egypto. / Concertado de 3 Cantores, Coro, e 2 Orgãos Obrigados / P.^a se cantar na Real Basilica de Mafra / Original / de F.^r Joze Marques e S.^a / anno de 1813»

Partitura: vozes identificadas como «Cantor 1º», «Cantor 2º», «Cantor 3º», «Coro».

Partes: vozes identificadas como «1ª voz», «2ª voz», «3ª voz», «Coro».

Alternado com cantochão.

Registação: Tenorete, Flautado, Cheio, Clarins, Fagoto [sic].

Allegro con Motto

Musical score for 'In exitu Israel de Ægypto'. The score is in 4/4 time and G major. It features a Cantor 1º part, a Tenorete part, and an Organ 1º part. The Cantor 1º part begins with a rest, followed by a forte (*f*) section with the lyrics 'Fac-ta est Ju - de - a sanc - ti - fi - ca - ti - o e - jus'. The Tenorete part and Organ 1º part provide accompaniment. The organ part includes a Flaut. section.

S35 Memento Domine David

1813

Lá M TTBB, org I, org II

P-Mp R Mms 13/11 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Psalm. Memento Domine David. / Concertado de 3 Cantores, Coro, e 2 Orgãos. / Original de F.^r Joze Marques e S.^a / P.^a a Real Basilica de Mafra»

Partitura: vozes identificadas como «Cantor 1º», «Cantor 2º», «Cantor 3º», «Coro».

Partes: vozes identificadas como «1ª voz», «2ª voz», «3ª voz», «Coro».

Alternado com cantochão.

Data apenas nas partes: «Mafra Dezbrº 1813 / dia 20».

Registação: Cheio, Flautado

All^o con motto

Cantor 1^o *f*

Si - cut Ju - ra - vit Do - mi - no Vo - tum vo - vit de - o Ja -

Org 1^o Cheio

S36 Nisi Dominus

1820

Si ♭ M SSSB, org I, org II

P-Ln MM 148//5 (partitura autógrafa)«Nisi Dominus, Concertado de 3 Sopranos, Baxo e 2 Orgãos: / Original de F.^r Joze Marques da S.^a / Lx.^a, em 1820»*P-Ln* MM 146//5 (partes copiadas)Registação: Cheio, Flauta^{do} (*P-Ln* MM 146//5, provavelmente acrescentados posteriormente).**All^o um poco vivo**

S2 *Soli*

6

Ni - si Do - mi - nus ae - di - fi - ca - ve - rit

All^o um poco vivo

Org 1^o *f* Cheio *p* *f*

S37 Dixit Dominus

1820

Si ♭ M SSSB, org I, org II

P-Ln MM 148//2 (partitura autógrafa)«Nisi Dominus / concertado de 3 Sopranos, Baxo, e 2 Orgãos. / Original de F.^r Joze Marques da S.^a / Lx.^a, em 1820»*P-Ln* MM 146//6 (partes copiadas)Registação: Obuê, Flautado brando (*P-Ln* MM 148//2); Cheio, Flautado, Oboê, Flautado brando, Clarins (*P-Ln* MM 146//6).

All^o brilhante, e Spirituozo

S1
Di - xit Do - mi - nus Do - mi - no me - o

Org 1^o
f

S38 Nisi Dominus

1834

Si ♭ M SATB, org

P-Ln FCR 198//78 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Psalm Nisi Dominus / Muzica para 4 Vozes e acompanham.^{to} de Órgão. / Feito expressam.^{te} p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo, / Por Frei Joze Marques, no Anno de 1834, Umillissimo Servo, e Obrigadissimo Creádo de Sua Excellencia»

Registação: Obué, Xeio [sic].

P-Lf 128/2 contém uma versão para coro e orquestra (sem órgão).**Allegretto Maestozo, e Animado**

S
Ni - si Do - mi - nus e - di - fi - ca - vit

Allegretto Maestozo, e Animado

Org
Obué Xeio Obué Xeio

S39 Dixit Dominus

1808

Si ♭ M SATB, org

P-Lf 208/13 (partitura autógrafa (?) e partes copiadas)

«Dixit Dominus a Quatro»

P-La 48-VI-9¹⁻⁶ (partitura e partes copiadas)*P-EVc* Salmo 239 (partes copiadas)

Autoria só mencionada nas cópias. Autoria da partitura determinada pela caligrafia.

Org parcialmente bc.

Data em *P-EVc* Salmo 239.

Registação: Flauta.

All° Vivace

S

f

Di - xit Do - mi-nus Do - mi - no me - o

Org

f

Hinos

H1 Te Deum

[1811]

Dó M [TTBB], org I, [org II]

s.c. (parte org I copiada)

«Te Deum Laudamus / Orgam P.^{ro}»

Pertence ao Te Deum catalogado por João Borges de Azevedo sob a cota antiga R.Mms 13.11, cujos materiais não se encontram. A partitura ostentava a data de 1811.

H2 Te Deum

1812

Dó M TTBB, org I, org II

P-Mp R Mms 13/2 (partitura autógrafa)

«Hymno / Te deum Laudamus / Concertado de 3 Cantores, coro, e dois Orgãos obrigados. / Feito p.^a a Real Basilica de Mafra. / Original de Fr. Jozé Marques e S.^a / em Lx.^a Anno de 1812»

P-Mp R Mms 16/8 (partes copiadas)

Vozes identificadas como «Cantor 1º», «Cantor 2º», «Cantor 3º», «Coro».

Alternado com cantochão.

Existem partes de org III e org IV (cópia posterior).

Registação: Cheio, Flautado, Obué, Clarim, Rabecão, Flautado brando, Trompas, Fagote.

Te Deum Laudamus

Allº Brillhante

H3 Te Deum

1819

Dó M fl, cl, cornetim, trompas I e II, trb, timp, vno I, vno II, vla, baixo, SATB, org

P-Lf 208/17 (partitura e partes copiadas)

«Partitura do Te deum do Snr. Frei Jozé Marques N. 108»

P-La 48-VI-3^{18-37 / 38} (partitura e partes copiadas)

P-Lf 208/17: falta parte de trombone.

P-La 48-VI-3^{18-37/38}: partituras só SATB, org; uma parte de vlc autógrafa; data na parte de org.

All.^o Mod.^o

H4 Te Deum

1821

Dó M SATB, org, cb (rabecão)

P-Ln FCR 198//85 (partitura autógrafa e partes)

«Te Deum Laudamus. / a 4. Vozes e Orgão. / e Alternado Com o Coro. / Composto p.^a se Cantar na Real Capella da Bemposta / pella feliz xegada de S. Magestade o S.^t D. João 6.^a / Original de F.^t Joze Marques e S.^a / Lx.^a no Anno de 1821»

P-Ln MM 153 (partitura copiada)

P-La 48-VI-3¹⁻¹⁷ (partitura e partes copiadas)

Para a Capela da Bemposta.

Parte de rabecão aparentemente posterior.

Registação: Clarins, Trompas, Rabecão, Cheio e trombetas, Flautado, Flauta.

P-La 48-VI-3¹⁻¹⁷ inclui partes de orquestra.

All.^o Brillhante

H5 Te Deum

1830

Dó M SATB, org (bc)

P-Ln FCR 198//86 (partitura autógrafa e partes copiada)

«Te Deum Laudamus. / a 4 Vozes e Orgão. / Da Composição de F.^t Joze Marques e S.^a / em Setembro / de 1830»

P-La 48-VI-3⁸⁴⁻⁸⁸ (partes autógrafas)

P-Ln CN 418 (parte org copiada)

All.^o Molto

Musical score for 'Te Deum' (H6) showing vocal line (S) and organ accompaniment (Org). The organ part features a bass clef and a series of chords and melodic lines with fingerings indicated below the notes.

H6 Te Deum

1832

Dó M [...], org

P-Lscm MMs. XIX. 007 (parte org copiada)

«Acompanham.to do Te Deum Laudamus de Canto Figurado, e Duetto / Composto por Fr. J.e Marques / 1832»

Faltam as partes vocais.

Alternado com versos em cantochão figurado.

Provavelmente destinado a duas vozes masculinas e órgão.

Musical score for 'Te Deum' (H6) showing organ accompaniment (Org) in treble and bass clefs. The organ part features a series of chords and melodic lines with a forte dynamic marking.

H7 Te Deum

1834

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//87 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Te Deum Laudamus. / Muzica p.^a 4 Vozes e aCompanham.^{to} de Orgão. / Compôsto expreçam.^{te} p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Senhor Conde do Redondo, / Pello Seu Mto Atento V.^{or} e S. Ob.^o Fr. Joze Marques. / Lisboa, em 1834»

Registação: Rabecão, Fagote, Clarim, Trompas, Flautado, Xeio.

Allegretto Animado, e Brillhante

Musical score for 'Te Deum' (H7) showing vocal line (S) and organ accompaniment (Org). The organ part features a bass clef and a series of chords and melodic lines with a forte dynamic marking. The vocal line includes the lyrics "Te De - um lau".

H8 A solis ortus

1834

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//9 (partitura e partes autógrafas)

«Hymno p^a a Festa do Natal / Muzica p^a 4 Vozes, acompanham.^{to} de Orgão. / Expressam.^{te} Feito p Compôsto p^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo; / Pello Seu M.^{to} Atento V.^{or} e S. Ob.^{mo} Fr. Joze Marques. / Lisboa, em 1834. / N.B. Este Hymno hé p.^a se cantar a Laudes nad.^{ta} Festa. / e tãobem se pode Cantar Sem Orgão»

Org *ad libitum*.**Allegretto**

S *f* A so - lis or - tus cor - - - di

B A so - - - lis or - - - -

Org *f*

H9 Salve minorum gloria

[1820]

Dó M SSSB, org I, org II

P-Ln MM 148//7 (partitura autógrafa)

«Hymno p^a as Vesperas de S.^{ta} Clara / concertado de 3 Sopranos, Baxo e 2 Orgãos. / Original de F.^r Joze Marques»

P-Ln 146//10 (partes autógrafas e copiadas)

Org II só bc.

Parte de um conjunto de peças incluída num volume (*P-Ln MM 148*), a primeira das quais tem a data de 1820.

All^o Brillhante

S *f* 2 Sal-ve mi-no-rum glo - ri - a Sal-ve mi-no-rum glo - ri - a

Allegro Brillhante

Org 1º e 2º *f* Cons: 3 5 7 5

[sic]

H10 Jesu redemptor omnium 1834

Ré M SATB, org

P-Ln FCR 198//10 (partitura e partes autógrafas)«Jesu Redemptor omnium / Hymno p.^a a Festa do Natal; Muzica p.^a 4 Vozes, e / acompanhamento de Orgão. / Expressam.^{te} Feito p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Conde do Redondo; no Anno de 1834. / Pello Seu M.^{to} S.^{or} e S. Ob.^{mo} Fr. Joze Marques da S.^a.»

A parte de org contém o cantochão cifrado (noutra caligrafia).

Allegretto

S
B
Org

f

Je - - - - su Re

Je - - - su Re - - - - dem

f

H11 Quid lusitanus s.d.

Ré M SATB, org

P-Ln FCR 198//12 (partitura autógrafa e partes copiadas)«Hymnos p.^a Vesperas, Matinas / e Laudes de S.^{to} An.^{to} de Lisboa. / Musica de 4 Vozes e Orgão, Composta por Fr. Joze Marques e S.^a»Contém também o Hino *Laeti sodales* (pp. 8-10).**All.^o Brillhante**

S
Org

f

Quid Lu - si - ta - nos Lu - si - ta - nos de - se - rens

f

H12 Tantum ergo s.d.

Ré m SATB, org (bc)

P-Ln FCR 198//84 (partitura copiada e partes copiadas)

«Partitura / Tantum ergo / Joze Marques»

And.^{te}

S
Tan - tum er - go sa - cra - men - tum ve - ne - re - mus ve - ne - re - mus cer - nu - i

Org
f 3 5 #3 6 #6 3 7 6 #6 # 6 3 #4 6 #6 3 6 6 # 3 5

H13 Tantum Ergo

1820

Mi ♭ M SSSB, org I, org I (bc)

P-Ln MM 148//1 (partitura autógrafa)«Tantum ergo, e Genitori / Concertado de 3 Sopranos, Baxo, e Orgão. / Original de Fr. Joze Marques da S.^a / Lx.^a 1820»*P-Ln* MM 242//3 (partes copiadas)

Folha de rosto indica «3 Sopranos, Baxo, e Orgão».

P-Ln MM 148//1 falta Org II.*P-Ln* MM 242//3 falta B.**Mod.^{to}**

S1
4
Tan - tum er - go Sa - cra - men - tum

Mod.^{to}

Org 1º
[sic]
p

H14 Crudelis Herodes

1834

Lá M SATB, org

P-Ln FCR 198//11 (partitura e partes autógrafas)«Hymno dos Santos Reis Magos, p.^a Matinas e também Vésperas. / Musica Dedicada ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde / do Redondo. / Pello Seu Muito Atento V.^{or} e Servo Ob.^{mo} Fr. Joze Marques. 1834»

Falta parte de B.

A parte de Org contém o cantochão cifrado.

Allegretto

S *f*

O celebrante;
com pausa

B *A f* Re - gem ve - ni - re quid
Cru-de-lis He-ro-des De - um Re - gem ve - ni - re quid - ti - mes

Org *p* *f*

Diversos

D1 **Novena de Nossa Senhora da Conceição** 1824

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//41 (partitura autógrafa)

«Por Ordem de Sua Magestade o S.^r D. João 6^o / Partitura. Muzica, da Novena de N. Snr.^a da Conceição. / Feita P.^a a R. Capella da Bemposta, por / Fr Joze Marques e S.^a / No Anno de 1824»

P-La 48-VI-8¹⁹⁻²³ (partes copiadas)

And.^{te} / Mod.^{to}

A

Soli

Be - ne - dic - ta Be - ne - dic - ta Be - ne - dic - ta Be - ne -

Org

D2 **Trezena de Santo António** 1824

Dó M SATB, org

P-Ln FCR 198//81 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Trezena de St.^o Antonio de Lisboa / Muzica Concertada de 4 Vozes, e Orgão. / Da Composição de F.^r Joze Marques e S.^a. / M.^e de Capella da Bemposta. / em Lx.^a no Anno de 1824»

P-Ln MM 152 (partitura copiada)

P-La 48-VI-8²⁴⁻²⁸ (partes copiadas)

P-Ln MM 152: cópia de 1859.

Registação: Clarim e Trompa, Clarim, Flaut[ado], Flaut[ado] brando, Rabecão, Xeio [sic] (*P-Ln* FCR 198//81), Rabecão, Clarim, Trompa, Flaut[ado], Fagote, Flautado brando (*P-Ln* MM 152).

Mod^{to} Maestozo

S

p

Chris - tum De - i De - i

Org

f *p*

D3 **Victimae paschali (sequência)** s.d.

Ré M clarins I e II, trompas I e II, fl I e II, cl I e II, fg I e II, vla I, vla II, bi, SATB, org

P-Ln CN 136//5 (partitura autógrafa)

«Sequentia, Victime Paschali Laudes / P.^a o dia de Páscoa. / Muzica de 4 Vozes, Clarins, Trompas, Fagotes, Flautas, Clarinetes, Violetas, Baxos e Orgão. / P.^a a Real Capella de Quéluz / Original de F^r Joze Marques e S.^a [...]»

Na folha de rosto surge ainda a indicação autógrafa: «N.B. a Muzica pertencente aos timbales; vai escripta no fim». No entanto nenhuma parte de timbales consta da fonte.

All^o Brillhante

Soli

S

Vic - ti - me Vic - ti - me Pas - cha - li lau - des

All^o spirituozo

Org

f

D4 **Tota pulchra (antífona)** s.d.

Ré m SATB, org

P-La 48-VI-8²⁹⁻³³ (partitura e partes autógrafas)

«Tota Pulchra»

Título: caligrafia de Frei José Marques e Silva.

Alternância com cantochão.

Registação: Rab[ecão].

Larg.^{to}

S

f *p*

To - ta pul - chra es Ma - ri - a to - ta pul - chra

Org

f *p*

D5 **Ecce enim veritatem** 1811

Mi ♭ M A solo, org

P-Ln MM 909//1-3 (partes autógrafas)

«Ecce enim veritatem. / Solo de Alto. / 1811» (parte de A solo);

«Solo de Alto de / Fr. Jozé Marques da Silva / 1811» (parte de org)

Org: 2.ª cópia em Sol M talvez não autógrafa.

And.^{te} Mod.^{to}

Musical score for 'Ecce enim veritatem'. It features a vocal line (A) and an organ accompaniment (Org). The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The organ part is in a grand staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are: Ec - ce e - nim ve - ri - ta - tem ve - ri - ta - tem di - le - xis - ti in

D6 **Hodie concepta est** 1834

Fá M B (solo), org ou pf

P-Ln FCR 198//17 (partitura e partes autógrafas)«Hodie concepta est / Solo de Baxo, cõ Acompanham.^{to} de Piano, ou Orgão. / Feito expreçam.^{te} p.^a Cantar o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde de Pombeiro. / Original de Fr. Jozé Marques / Anno de 1834».*P-Ln* MM 156//1 (partes copiadas)**Larg.^{to} a Cómicodo do Cantor**

Musical score for the vocal part of 'Hodie concepta est'. It is in a bass clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The lyrics are: Ho - di - e ho - di - e con - cep - ta est con -

Larg.^{to} a Cómicodo do Cantor

Musical score for the organ/piano accompaniment of 'Hodie concepta est'. It is in a grand staff with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The organ/piano part is marked with a piano (*p*) dynamic.

D7 **Ladainha de Nossa Senhora** s.d.

Mi ♭ M SATB, org

P-Ln FCR 198//19 (partes autógrafas)«Muzica para o Orgão / Ladainha de N. Snr.^a / e Sub tuum praesidium. / Da Composição de Fr. Jozé Marques e S.^a» (parte de org)

Alternado com versos de cantochão. Versos de cantochão só notados na parte de org (com cifra).

Registação: Rabecão, Flauti [sic].

Alleg.^{to} Moderatto

Soli

S Ky - ri - e e - le - - - i -

Rab:

Org

D8 Stabat Mater (sequência)

s.d.

Mi ♭ M

SATB, org

P-Ln FCR 198//83 (partitura e partes copiadas)

«Partitura / Stabat Mater / a 4 Concertado / do Sñr. / Fr. Jozé Marques»

And.^{te} Mod.^{to}

T 22

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta

And.^{te} Mod.^{to}

Org

D9 Ladainha de Nossa Senhora

s.d.

Fá M

TTBB, org

P-Ln FCR 198//20 (partitura autógrafa)«Ladainha de N. Snr.^a / e Sub tuum Presidium / Concertada de 2 Tenores e 2 Baxos e Orgão / Original de Fr. Jozé Marques e S.^a»

Alternado com cantochão.

Larghetto ño molto

T1

Ki - ri - e e - le - i - son Ki - ri - e e - le - i - son Ki - ri - e e - le - i - son e -

Org

D10 **Salve Regina (antífona)** s.d.

Fá M SATB, org

P-Ln MM 143//4b (partitura copiada)«Salve Regina, composto por Fr. Jozé Marques»

Título: caligrafia de Ernesto Vieira.

Versão simplificada de *P-Ln* 143//4a (SATB, vno I, vno II, vla, fl, cl, trompas I e II, vlc, bassi).

Ambas as partituras são copiadas pela mesma mão.

Mod.^{to} Devoto

S
Sal - ve Re - gi - na Ma - ter mi - se - ri

Org

D11 **Libera me** s.d.

Fá M [?], org

P-La 54-VI-45²¹ (parte org copiada)

«Libera me a 3 vozes / Orgão / Por / Fr. Joze Marques e Silva»

Faltam partes vocais. Cópia muito deficiente. A parte de Org parece incompleta.

Libera me

Larghetto

Org
pp

D12 **Salve Regina (antífona)** s.d.

Fá M SATB, org (bc)

P-EVc Música mariana 104 (partes copiadas)«Antiphona / Salve Regina / a 4 / Do S.^r P.^e / Jozé Marques e S.^a [...]»

S
Sal - ve Re - gi - na Ma - ter mi - se - ri - cor - di - a vi - ta dul -

Org
p 7 6 3 6 6 3 6 5 3 *f* 5 6 6 3 4 3 4

D13 **Novena de São Roque** [1832]

Fá M Voz, org

P-Lscm MMs. XIX. 001 (parte vocal copiada)

«Novena de S. Roque»

P-Lscm MMs. XIX. 009 (parte vocal incompleta copiada)*P-Lscm* MMs. XIX. 008 (parte de org copiada)«Novena / De S: Roque / composta / Por Fr. Joze Marques e S.^a / Orgão»*P-Lscm* MMs. XIX. 001: notação em cantochão figurado.*P-Lscm* MMs. XIX. 009: contém apenas o Invitatório (notação moderna).

Escrito para a Festa de S. Roque em 1832, ano da epidemia de cholera-morbus.

Registação: Cheio, Flaut[ado], Oboe, Fagote.

And.^{te} mod.^{to}

[Voz]

Re - - gem Re - gem

Org

Cheio

The musical score for 'Novena de São Roque' is in 3/4 time with a key signature of one flat (F major/D minor). The vocal line is in soprano clef and the organ part is in grand staff. The organ part is marked 'Cheio'. The lyrics are 'Re - - gem Re - gem'.

D14 **Trezena de Santo António** 1812

Sol M SATB, org

P-Ln FCR 198//80 (partitura autógrafa)«Trezena de S.^{to} Antonio / a 4^o Vozes e Orgão / Original de F.^r Joze Marques e S.^a / em L.^{xa}. Anno de 1812»

Registação: Obuê [sic].

All^o

S

f Chris - tum De - i de - i Fi - li - um *p* qui be - a - ti An -

Org

f *p*

The musical score for 'Trezena de Santo António' is in 3/4 time with a key signature of one flat (F major/D minor). The vocal line is in soprano clef and the organ part is in grand staff. The organ part is marked with dynamics *f* and *p*. The lyrics are 'Chris - tum De - i de - i Fi - li - um qui be - a - ti An -'.

D15 **Ave Maria (3 versões)** 1824

Sol M SATB, org

P-La 48-VI-8 (partitura e partes autógrafas)«Orgão / 3 Avemarias / Da Composição de Fr. Joze Marques e S.^a, anno de 1824»

Três peças com o texto da «Ave Maria» (não inclui o «Sancta Maria»).

Destinado a alternar com cantochão: as três peças terminam com a indicação «O Coro diz Sancta Maria e depois segue».

Alleg.^{to} Comodo

1ª Solo

S

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Org

p

Alleg.^{to} um pouco Vivo

2ª Solo

S

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

Allegro Comodo

3ª Solo

S

A - ve Ma - ri - a gra - ti - a ple - na

D16**Haec dies (antífona)**

1824

Sol M

SATB, vno I, vno II, trompa I, trompa II, fl I e II, cl I e II, fg, trp I, trp II, basso II, basso II, trb, timp, org

*P-La 48-VI-4*¹⁵³ (parte de org autógrafa)«acompanham^{to} do Hec dies».*P-La 48-VI-4*¹³⁵⁻¹⁵² e *P-La 48-VI-4*¹⁵⁴⁻¹⁵⁹ (restantes partes copiadas)«Bemposta 1824 R^{do} S^r F. J. Marques / Haec dies / Soprano» (parte de S)*P-La 48-VI-4*¹⁵⁴⁻¹⁵⁹ duplicação das partes vocais e de vno.

Registação: Rabecão, Flaut[ado].

A partitura autógrafa desta obra (destinada a uma formação orquestral que não inclui órgão) subsiste em *P-Ln FCR 198/37* com o título «Hec dies quam fecit D.^{num} / a 4 Vozes, e com todo o Instrumental, / Feito, sobre hum Thema, dado por Sua Magestade, O S.^r D. João 6º, ao autor, no dia 5.^a fr.^a S.ta de tarde no Anno de 1824; / e foi feita ésta Muzica no dia de 6ª feira / da Paixão, de manham, do mesmo Anno, / a qual Muzica se fêz em 4 horas, e hu quarto / e he da Composição de F.^r Joze Marques e S.^a, 7 Mestre de Capella, da R. Capella da Bemposta. / Em Lisboa, anno de 1824.»

Allg^{to}

15

S

Haec Di - es haec dí - es quam fe - cit Do - mi - nus haec

Alleg.^{to}
D17 **Dextera tua Domine (moteto)**

1826

Sol M

S (solo), org

P-Ln FCR 198//38 (partitura autógrafa)«Moteto a Solo de Soprano, / Com Acompanham.^{to} de Orgão. / Orig.^{al} de F.^r Jozé Marques e S.^a / 1826»And. Mod.^{to}

And. Mod.^{to}
D18 **Trezena de Santo António**

s.d.

Sol M

STB, org

P-Ln MM 145 (partitura copiada)

«TREZENA / de / Santo António / a 3 vozes / Composição do Senhor / Fr. José Marques e Silva / F.M.D.B.»

P-Ln FCR 198//82 (partes copiadas)

Registação: Rabecão, Flautado, Flautado brando, Clarim, Flauta.

And. mod.^{to}

D19 **Fuga sobre um tema de Galão** 1831

Sol M SATB, org (bc)

P-Ln MM 146//8 (partitura autógrafa e cópia)

«Esta Fuga he Composta por F.^r Joze Marques, No Mêz de Setembro de 1831 seguindo o motivo, ou proposta da fuga anéxa a ésta [...] a qual he composta pello III.^{mo} Snr Joaq.^m Cordeiro Galão [...]

Utiliza o mesmo tema de uma fuga de Joaquim Cordeiro Galão, cuja partitura copiada é anexa.

D20 **Lamentações de Quinta Feira Santa** 1831

Sol m SATB, org

P-La 48-VI-6¹⁻⁶ (partitura autógrafa e partes copiadas)

«P.^a a real Capella da Bemposta. / 1.^a Lamentação da 5.^a f.^a Santa, / que se Canta na 4.^a f.^a de trévas de tárde, / Muzica p.^a 4 Vozes, e Orgão. / Da Composição de Fr. Joze Marques»

Data apenas nas partes.

Registação: Flautado, Flauta, Clarim.

D21 **Veni Sancte Spiritus (sequência)** s.d.

Lá M clarins I e II, trompas I e II, fl I e II, cl I e II, fg I e II, vla I e II, bassi, SATB, timp, org

P-Ln FCR 198//79 (partitura autógrafa)

«J. M. J. / Sequentia do Esp.^{to} S.^{to} / a 4 Vozes, / Instrumentos de Vento, Violetas, Baxos e Orgão / Composição de F.^r Joze Marques e S.^a [...]

P-La 48-VI-4¹⁻¹⁷ (partes copiadas)

A partitura contém a seguinte inscrição autógrafa: «N.B. Esta Sequentia, e os 2 Responsorios do Esp.^{to} S.^{to} de Instrumental, forão feitos em 19 horas».

All^o Brillhante

S

Ve ni ve ni San cte Spi ri tus

All^o Brillhante

Org

D22**Christus natus est nobis (invitatório)**

1834

Lá m

SATB, org

P-Ln FCR 198//18 (partitura autógrafa)

«Invitatorio para as Matinas de Natal. / Muzica p.^a 4 Vozes / e acompanham.^{to} de Orgão, / Que ofrêce ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Sn.^r Conde do Redondo, O Seu Munto Atento V.^{or} e S. Ob.^{mo} Fr. Joze Marques. / Lisboa em 1834»

And.^{te}

S

Chris - tus na - tus na - tus est no - bis Chris - tus na - tus na - tus est no - bis

Org

D23**Veni Assur (moteto)**

1814

Si b M

TTBB, org I, org II, org III

P-Mp R Mms 13/4 (partitura autógrafa e partes copiadas)

«Motetto / Concertado de 3 Cantores, Coro, e 3 Orgãos Obrigados. / P.^a se Cantar na Real Bazilica de Mafra. / Na ocasião de Acção de Graças pella Restauração / destes Reinos, e da Pás Geral. / Original em Lx.^a de Fr. Joze Marques e S.^a / Anno de 1814».

Partitura incompleta.

Vozes identificadas como «Cantor 1^o», «Cantor 2^o», «Cantor 3^o», «Coro».

Registação: Cheio com trombetas, Trompa, Tenorete, Cheio, Flauta, Pedal dos tambores, Cheio sem pedal, Flaut[ado], Obuê [sic], Fagote.

All^o Maestozo

Cantor 1^o  *f*
 Ve-nit A-ssur ex mon-ti-bus Ab A-que-lo - ne

All^o Maestozo

Org 1^o  *f*
 Cheio com trombetas

D24 Ecce Deus Salvator meus (moteto) s.d.

Si ♭ M B solo, [SATB], org (bc?)

P-Ln FCR 198//40 (parte copiada do B solo com linha de baixo do org)«Do M P. Jozé Marques / Motteto Basso Solo / Com Coros, acompanham. ^{to} de Orgão»

Faltam partes dos coros e de org (bc?)

Larg. Sost.

Basso solo  *espressivo*
 Ec-ce De-us Sal-va-tor me-us

Larg. Sost.

[B.C.] 

D25 O sacrum convivium (moteto) s.d.Si ♭ M T₁, T₂ (soli), org*P-Ln* MM 146//7 (partes copiadas)«Organo / Ô Sacrum Convívium. / Motetto a / Duo / por / Fr. J.^e Marques e Silva»

Registação: Oboé, Flautado.

And^{te}

T1  *f*
 O Sa-cru con-vi-vi-ũ, O Sa-crũ con-

And^{te}

Org  *f*
 Oboé

D26**Hino com variações**

s.d.

Si \flat M

clarins I e II, corni I e II, fl I e II, cl I e II, fg I e II, vno I, vno II, vla, vlc, cb, trb, timb, org

*P-La 48-VI-4*⁴⁸⁻⁶⁴ e *P-La 48-VI-4*⁶⁵ (partitura e partes autógrafas)«Hymno, Com Variações / Obrigado de V. Violas, Baxos, Trombão Baxo, Timbales, Clarins, Trompas, Flautas, Clarinetes e Fagotes. / Dedicado a Sua Magestade, o S.^r D. João 6.^o. / Composição de Fr Joze Marques e S.^a»

As partes de Vno principal, Vlc e Org não constam da partitura.

All^o Brillhante

Org

f

Bibliografia

Manuscritos

- Arquivo Histórico Irmandade da Misericórdia e de S. Roque, *L.º 16 [de] R[eceitas e] D[espesas] 1833[-1860]*
- Arquivo Histórico Irmandade da Misericórdia e de S. Roque, *Livro de assento de irmãos*
- Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Livro das matrículas de ordens gerais do Patriarcado de Lisboa 1806-1816*, Liv. 508
- Lisboa, Igreja dos Mártires, Irmandade de Santa Cecília, *1º Livro de admissões*
P-BRp Ms 964
P-Cug MM 242
P-EVad, Registos Paroquiais, Vila Viçosa, São Bartolomeu, Baptismos, Liv. 7
P-EVp CLI/1-4 n.º 7, *Verssos sobre o Canto Chão Para Orgão De Fr. Jeronimo da M.^{dre} de DS.*
- P-Lant*, Casa do Infantado, Registo das folhas de tesouraria da Capela Real do Paço da Bemposta, L.º 865
- P-Lant*, Fundos Eclesiásticos, Convento do Santíssimo Sacramento dos Paulistas, Liv.º 14, f. 112
- P-Lant*, Ministério do Reino, Cx. 144, Mç. 1155
- P-Lant*, Ministério do Reino, Cx. 144, Mç. 1158
- P-Lant*, Patriarcal, Administração geral, Cx. 46, Mç. 47
- P-Lant*, Patriarcal, Administração geral, Cx. 47, Mç. 48
- P-Lant*, Patriarcal, Administração geral, Cx. 58, Mç. 60
- P-Lant*, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10
- P-Lant*, Registos Paroquiais, Lisboa, São José, Óbitos, Liv. 11
- P-Ln Cod. 1515*, *Livro que ha de servir p.º os ácentos das adimiçoins dos siminaristas deste Real Siminario [...]*
- P-Ln MM 4449*, *Tocata pª corneta de eccos*
- P-Ln MM 4450*, *Tocata pª corneta decos*
- P-Ln MM 4451*, *Tocata pª vos humana e fagote*
- P-Ln MM 4452//2a*, *Tocata pª corneta e vos humana, fagote de mao esquerda*
- P-Ln MM 4452//2b*, *Tocata pª corneta de eccos*
- P-Ln 4475*, *Sonata pª Orgão*
- P-Ln MM 4484*, *Discursso p.º orgão [...]*

P-Ln MM s.c., Mapa de registar o órgão

P-Ln FCR 198//91, Duetto de Pretos, e Coro

P-Ln MM 1318, Regras de acompanhar / por / Fr. Joze Marques

P-Mp Cofre 43 s.c., Memórias de Eusébio Gomes

P-Pm MM 43, Livro de obras de Órgão juntas pela coriosidade do P. P. Fr. Roque da Cõeição

Impressos

AHREND, Jürgen, «Die Restaurierung der Arp Schnitger-Orgel von St. Jacobi in Hamburg», in *Die Arp Schnitger-Orgel der Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Heimo Reinitzer (ed.), Hamburg: Christians Verlag, 1995, pp. 127-265

ALBUQUERQUE, Maria João Durães, *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 198

_____ *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

_____ *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

_____ *Arquivo das músicas da Sé de Évora: catálogo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

ALVARENGA, João Pedro d', «O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo», in *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*, Rui Vieira Nery (ed.), Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010

_____ «Some Preliminaries in Approaching Carlos Seixas' Keyboard Sonatas», *Ad Parnassum: A Journal of Eighteenth- and Nineteenth-Century Instrumental Music* 7/13 (2009), pp. 95-128

_____ «Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene», in Massimiliano Sala e Dean Sutcliffe (eds.), *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, Bologna: Ut Orpheus Edizioni, 2008 [Ad Parnassum Studies 3] pp. 17-68.

- _____ «O órgão da Sé Catedral de Faro», *Dieterich Buxtehude: Órgão da Sé Catedral de Faro*, Rui Paiva (órgão), (CD Academia de Música de Santa Cecília, 2007), pp. 15-29
- _____ «Música portuguesa para órgão dos séculos XVI a XIX», *Portugaliae Monumenta Organica II* (CD Philips 528 582-2, 1995)
- _____ «Os Compositores e o Repertório», *Portugaliae Monumenta Organica II* (CD Philips 528 582-2, 1995)
- ALVARENGA, João Pedro d' (coord.), *João Domingos Bomtempo, 1775-1842*, Catálogo 41, Lisboa: IBL, 1993
- ÁVILA, Humberto d', «Claros e escuros na história da fundação do Conservatório de Lisboa» *APEM: Boletim* 48 (1986), pp. 36-39
- _____ [Notas ao programa] *Concerto: música portuguesa vocal e de órgão (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa: IPPC, 1982
- AZAMBUJA, José Manuel Pereira d', *Noticia historica da Capella da Bemposta*, José Mendes da Cunha Saraiva (pref. e notas), Lisboa: Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1943
- AZEVEDO, Carlos de, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam: Frits Knuf, 1972
- AZEVEDO, João M. B. de, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985
- _____ *Catálogo do Fundo do Conde de Redondo*, 5 vols. [s.l., s.d.], policopiado, Área de Música da BNP
- BACH, Carl Philip Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil*, Berlin: George Ludewig Winter, 1762
- _____ *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin: Christian Friedrich Henning, 1753
- BALBI, Adrien, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve [...]*, 2 vols., Paris: Rey et Gravier, 1822
- BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln – London: University of Nebraska Press, 1997
- BECKMANN, Klaus, *Repertorium Orgelmusik 1150-2000*, 3. Ausg., Mainz: Schott, 2001
- BITZ, Ulrich, «Am Rande der Erkenntnis», in *Die Arp Schnitger-Orgel de Hauptkirche St. Jacobi in Hamburg*, Heimo Reinitzer (ed.), Hamburg: Christians Verlag, 1995, pp. 94-126
- BOCHMANN, Christopher, *A linguagem harmónica do tonalismo*, Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2003
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes, *Dicionário de música I*, 2 vols., Porto: Mário Figueirinhas, 1999²

- BRANCO, João de Freitas, *História da música portuguesa*, João Maria de Freitas Branco (rev., org., fixação de texto, pref. e notas), Lisboa: Europa-América, 1995²
- _____ *História da música portuguesa*, Lisboa: Europa-América, 1959
- BRESCIA, Marco, «Manoel Lourenço da Conceição e os órgãos da Sé do Porto: rumo à plena afirmação do órgão ibérico em Portugal», in *Restauro dos órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto*, Porto: Cabido da Sé Catedral do Porto / Letras e Coisas, 2017, pp. 53-61
- _____ «L'école Echevarría en Galice et son rayonnement au Portugal» (tese de doutoramento em História da Música e Musicologia, Université Paris IV - Sorbonne / Universidade Nova de Lisboa, 2013)
- _____ «¿Quis audivit unquam tale? Modos de registrar el órgano en España y Portugal en el siglo XVIII» (diss. de mestrado, Escola Superior de Música de Catalunya / Universitat Autònoma de Barcelona, 2013)
- BRITO, Manuel Carlos de, e CYMBRON, Luísa, *História da música portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992
- BRITO, Manuel Carlos, e CRANMER, David, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa: IN-CM, 1990
- CANTAGREL, Gilles (ed.), *Guide de la musique d'orgue*, Paris: Fayard, 1991
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, et al., *Fundo musical: século XVI ao século XIX*, Lisboa: Santa Casa da Misericórdia – Arquivo Histórico/Biblioteca, Museu de São Roque, 1995
- _____ «Fundo musical da Misericórdia de Lisboa», *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia*, (CD Movieplay, 3-11030, 1993)
- Carta Topographica de Lisboa e Seus Suburbios [...] levantada no Anno de 1807 debaixo da direcção do Capp.^m Engenheiro Duarte Jozé Fava [...]*, Lisboa: Instituto Geográfico Português, CA 357.
- CASTRO, Paulo Ferreira de, «O que fazer com o século XIX? Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia* 2 (1992), pp. 171-83
- COELHO, Manuel Rodrigues, *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Lisboa: Pedro Craesbeeck, 1620
- _____ *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Macário Santiago Kastner (ed.), 2 Vols., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969/1970
- COSTA, Rodrigo Ferreira da, *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*, Lisboa: Academia de Ciências, 1820
- DODERER, Gerhard (ed.), *Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: Portugal, Kassel: Bärenreiter, 1998.

- _____. *Obras selectas para órgão, Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974
- DODERER, Gerhard, «Beiträge zur Orgelbaugeschichte von Mafra (Portugal)», in *Dulce melos organorum: Festschrift Alfred Reichling zum 70. Geburtstag*, Roland Behrens e Christoph Grohmann (eds.), Mettlach: GdO – Gesellschaft der Orgelfreunde, 2005, pp. 81-110
- _____. «Subsídios novos para a história dos órgãos da Basílica de Mafra», *Revista Portuguesa de Musicologia* 12 (2002), pp. 87-127
- _____. «Aspectos da história do órgão em Portugal (sécs. XV a XIX)», *Academia Nacional de Música, Revista X* (1999), pp. 28-49
- _____. «A arte organística em Portugal no passado e no presente» *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 88 (1996), pp. 3-7
- _____. «Subsídios para a história dos órgãos do Convento de Mafra» *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 52 (1987), pp. 73-7
- _____. «Contribuição para a problemática da afinação dos instrumentos de tecla na Península Ibérica», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48 (1986), pp. 40-3
- DONINGTON, Robert, *Baroque Music: Style and Performance*, New York – London: Norton, 1982
- FERNANDES, Cristina, «O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807» (tese de doutoramento, Universidade de Évora, 2010)
- FERREIRA, Manuel Pedro, «Da música na história de Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia* 4-5 (1994-95), pp. 167-216
- FUENTE, María José de la, «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», in *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, João Pedro d'Alvarenga (coord.), Lisboa: IBL, 1993
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, «El Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar en el pasado y presente (1462-2008)», in *El nuevo Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza*, José Félix Méndez (coord.), Zaragoza: Cabildo Metropolitano, 2008
- GONZÁLO LÓPEZ, Jesus e ORLEANS, Angela, *Órganos históricos restaurados, Joyas de un patrimonio II*, Catálogo, Zaragoza – Tarazona: Diputación de Zaragoza / Arzobispado de Zaragoza / Arzobispado de Tarazona, 1991
- GRAÇA, Fernando Lopes, *A música portuguesa e os seus problemas III*, Lisboa: Cosmos, 1973
- GROUT, Donald Jay, *A History of Western Music*, New York: Norton, 1980³

- GUDIOL, Antonio Durán, «Órganos, organeros y organistas de la catedral de Huesca», *Argensola X* (1959), pp. 297-310
- HORA, Tiago Manuel da, *Joaquim Simões da Hora: intérprete, pedagogo e divulgador*, Lisboa: CESEM / Colibri, 2015.
- JANEIRO, João Paulo, «Pascoal Caetano Oldovini: a actividade de um organeiro genovês no sul de Portugal, no século XVIII», *Organi Liguri* 1 (2004), pp. 1-16
- JORDAN, Welsley David, «The Organ in Portugal», *The Organ* 66/25 (1987), pp. 25-9
- _____ «A Brief Investigation of Organ Building Traditions in Portugal During the 16th, 17th and 18th Centuries», *The Organ* 62/244 (1983), pp. 51-77
- KASTNER, Macario Santiago, *Três compositores lusitanos para tecla*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979
- _____ *Música hispânica*, Lisboa: Editorial Ática, 1936
- LAUKVIK, Jon, *Orgelschule zur historischen Aufführungs praxis: Eine Einführung in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke*, 3. revidierte Auflage, Stuttgart: Carus, 1996
- LESTER, Joel, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1996
- LIBIN, Laurence, «The Instruments», in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Robert L. Marshall (ed.), New York: Schirmer Books, 1994
- MACHADO, Dinarte, «Intervenção de restauro dos dois órgãos históricos da capela-mor da Sé Catedral do Porto», in *Restauro dos órgãos da Epístola e do Evangelho da Sé Catedral do Porto*, Porto: Cabido da Sé Catedral do Porto / Letras e Coisas, 2017, pp. 69-105
- MACHADO, Dinarte e DODERER, Gerhard, *Inventário dos órgãos dos Açores*, Presidência do Governo Regional dos Açores / Direcção Regional de Cultura, 2012
- MACHADO, Dinarte e DODERER, Gerhard, *Órgãos das igrejas da Madeira*, Funchal: DRAC – Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 2009
- MACHADO, Dinarte, «Restauro dos reais órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra», *Estudos/Património*, Lisboa: IPPAR, 2003, fasc. 5
- MARQUES, António Jorge, *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): Catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / CESEM, 2012
- MARSHALL, Kimberley, e PETERSON, William J., «Evolutionary Schemes: Organists and their Revolutionary Music», in *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, Lawrence Archbold e William J. Peterson (eds.), Rochester: University of Rochester Press, 1997

- MARTÍNEZ DE MORENTIN, Jesús María Muneta (ed.), *Música aragonesa para tecla: siglo XVIII*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2001
- MIGONE, Francisco Xavier, «P.^o Joze Marques de Santa Rita e Silva», *O Neorama* 6 (1843), p. 4
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa: Europália '91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991
- NERY, Rui Vieira, «Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII» *Revista Música* 11 (2006), pp. 22-3
- _____ «Piedade barroca e novas práticas de sociabilidade urbana na música sacra luso-brasileira do século XVIII», in Cristina Fernandes, *Devoção e teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*, Lisboa: Colibri, 2005
- _____ «Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da modinha luso-brasileira», in *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa*, Manuel Morais (ed.), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000
- _____ *Para a história do barroco musical português*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980
- NEUMANN, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, New Jersey: Princeton University Press, 1983
- NEWMAN, William S., *The Sonata in the Classic Era*, New York – London: W. W. Norton, 1983³
- Noções de Musica*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, ano II, série 4, 26, Lisboa: David Corazzi, 1882
- Novo methodo para aprender facil, e solidamente a executar musica vocal, e tocar piano forte. Offerecido a' mocidade portugueza por hum amante da dicta arte, disipulo do Senhor Padre Mestre Jose' Marques e Silva*, Lisboa: António Rebelo, 1836.
- PASCUAL, Beryl Kenyon de, «Los seis conciertos para dos órganos obligados del Padre Soler y el instrumento para el que probablemente fueran escritos», *Revista de musicología* 8/1 (1985), pp. 41-5
- PAULA, Rodrigo Teodoro de, «Os sons da morte: estudo sobre a sonoridade ritual e o cerimonial fúnebre por D. Maria I, no Brasil e em Portugal (1816-1822)» (tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2017)
- PEIXOTO, Domingos, *Apontamento sobre o curso de órgão do Conservatório Nacional: da criação à Experiência Pedagógica*, Aveiro: edição do autor, 2017

- PEREIRA, Luís Artur Esteves, «Restored Organ: the Gospel Organ of Braga Cathedral», *The Organ Yearbook XIV* (1983), pp. 97-105
- PICCHIANTI, Luigi, *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica*, Firenze: Tipografia della Speranza, 1834
- PINTO, Albano da Silveira, *Resenha das famílias titulares e grandes de Portugal*, 2 vols., Lisboa: Lallement Frères, 1883
- POLLENS, Stewart, «The Early Portuguese Piano», *Early Music* 13/1 (1985), pp. 18-27
- PORTUGAL, José Blanc de, «Organistas e organeiros portugueses do século XIX num manuscrito de Melitão Garcia Coelho», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 42/43 (1984), pp. 30-7
- KASTNER, Macário Santiago e Cremilde Rosado FERNANDES (eds.), *Antologia de organistas do século XVI*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1969
- RATNER, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York: Schirmer Books, 1980
- RIBEIRO, Mário de Sampaio, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX: bosquejo de história crítica*, Achegas para a História da Música em Portugal, Lisboa: Inácio Pereira Rosa, 1936
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (ed.), *Ramón Ferreñac: Sonatas para órgano a cuatro manos*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 1995
- RISM Series A/II: Music MSS After 1600 <<http://www.rism.harvard.edu/cgi-bin/zform.CGI?A2>>
- ROSA, Joaquim Carmelo, *Aquela pobre filha bastarda das artes: a escola de música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862* (diss. de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999)
- ROSEN, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, new edition, New York – London: Faber and Faber, 2005
- _____, *Sonata Forms*, New York: Norton, 1988
- SANTA MARIA, Tomás de, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo o instrumeto, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas*, Valladolid: Francisco Fernandez de Cordova, 1565
- SANTO ANTÓNIO, Fr. José de, *Acompanhamento de missas, sequencias, hymnos e mais cantochão que he uso e costume acompanharem os orgãos da Real Basílica de Nossa Senhora e Santo António junto à Villa de Mafra*, Lisboa: s.t., 1761
- SANTOS, Mariana Amélia Machado (dir.), *Biblioteca da Ajuda: catálogo de música manuscrita*, 9 vols., Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1958-1968
- SARAIVA, Cardeal, *Lista de alguns artistas portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional, 1839

- SARRAUTTE, Jean-Paul, *Marcos Portugal: ensaios*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979
- SCHERPEREEL, Joseph, «Esquisse d'une histoire musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta», *Revista Portuguesa de Musicologia* 3 (1993), pp. 165-78
- SILVA, João Arnaldo Rufino da, *Um século de Música Sacra na Madeira*, 2 vols., Funchal: Direção Regional dos Assuntos Culturais, 2008
- SIMÕES, António, «António Xavier Machado e Cerveira e a sua influência na organaria portuguesa da 2ª metade do Séc. XVIII», *Ars Lusitana Organi*, 1 (1996), pp. 15-26
- SODERLUNG, Sandra, *Organ Technique: An Historical Approach*, Chapel Hill: Hinshaw Music, 1980
- SOLANO, Francisco Ignacio, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica*, Lisboa: Regia Officina Typographica, 1890
- _____, *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou qualquer instrumento, em que se possam regular todas as espécies, de que se compõe a harmonia da mesma musica*, Lisboa: Regia Officina Typographica, 1779
- _____, *Nova instrução musical ou theoria pratica da musica rythmica*, Lisboa: Miguel Manescal da Costa, 1764
- SNYDER, Kerala J., *The Organ as a Mirror of its Time*, New York – Oxford: University Press, 2002
- SPEER, Klaus (ed.), *Fr. Roque da Conceição, Livro de obras de órgão*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1967
- STEVENSON, Robert, «Silva, José de Santa Rita Marques e», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), London: Macmillan, 2001², vol. 23, p. 390
- SWEELINCK, Jan Pieterszoon, *Works for Organ and Keyboard*, Max Seiffert (ed.), New York: Dover, 1985
- TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando, «Il Fiffaro o Registro delle voci umane: origini ed evoluzione dei registri “battenti”», *L'Organo* Anno XXXII (2000), 2001, pp. 109-248
- TEULON, Bernard, *De l'orgue*, Aix-en-Provence: Édisud, 1981
- TRILHA, Mário Marques, «A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1810)», *Opus* 16/1 (2010), pp. 46-69
- VALENÇA, Manuel, *A arte organística em Portugal – depois de 1750*, Braga: Editorial Franciscana, 1995

- _____. *O órgão na história e na arte*, Braga: Ed. Franciscana, 1987
- VARELA, Fr. Domingos de S. José, *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucción para tirar musica*, Porto: Antonio Alvarez Ribeiro, 1806
- VASCONCELOS, Joaquim de, «A arte musical em Lisboa no século XIX: 1800-1825: primeira parte», *A Arte Musical: jornal artistico, critico e litterario* 54 (1875), pp. 1-3
- _____. *Os musicos portugueses: biographia – bibliographia*, 2 vols., Porto: Imprensa Portugueza, 1870
- VAZ, João, «Organistas e organeiros: influências mútuas entre Frei José Marques e Silva (1782-1837) e António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)», *Revista Internacional de Língua Portuguesa* 37, IV série (2020), pp. 21-31
- _____. «O repertório organístico em Portugal entre 1700 e 1834: mito e realidade», *Boletim cultural Câmara Municipal de Mafra* (2018-2019), pp. 75-92
- _____. «“Portuguese” Organ versus “Iberian” Organ: Organ Building in Portugal after 1700», *Boletim cultural Câmara Municipal de Mafra* (2018-2019), pp. 59-74
- _____. «Die sechs Orgeln der Basilika von Mafra (Portugal)», in *Schöne Orgeln*, Franz Josef Stoiber (ed.), Laaber: Figaro-Verlag, 2019, pp. 160-71
- _____. «The ‘Renaissance’ Organ in the Cathedral of Évora (Portugal): Origin and Transformations», *The Organ Yearbook XLV* (2016), pp. 9-22
- _____. «The Six Organs in the Basilica of Mafra: History, Restoration and Repertoire», *The Organ Yearbook XLIV* (2015), pp. 83-101
- _____. «Dynamics and Orchestral Effects in late Eighteenth-Century Portuguese Organ Music: The Works of José Marques e Silva (1782-1837) and the Organs of António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828)», in *Interpreting Historical Keyboard Music*, John Kitchen e Andrew Woolley (ed.), Farnham: Ashgate, 2013, pp. 157-72
- _____. «The Six Organs in the Palace of Mafra: a Restoration», *Modus* 5 (1998-2001), 2002
- _____. «Apontamentos sobre a organaria em Portugal», in *Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*, João Pedro d’Alvarenga (coord.), Lisboa – Milão: Capital Europeia da Cultura '94, Electa, 1994, pp. 29-31
- VAZ, João (ed.), *Frei José Marques e Silva: Obras completas para órgão*, Porto: Universidade Católica Portuguesa / CITAR, 2011
- _____. *Sonatas portuguesas para órgano del siglo XVIII tardío*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013

- WILLIAMS, Peter, *A New History of the Organ: From the Greeks to the Present Day*, London: Faber and Faber, 1980
- _____ *The European Organ: 1450-1850*, London: B. T. Batsford Ltd., 1966
- WOLFF, Christoph e Marcus ZEPF, *The Organs of J. S. Bach: a Handbook*, Urbana - Chicago - Springfield: University of Illinois Press, 2012

Colecção: ESTUDOS MUSICOLÓGICOS

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(CESEM) 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
18. *Música e História:
Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*
Manuel Pedro Ferreira, Teresa Cascudo (coord.)
19. *A Música no Convento de Cristo em Tomar
(desde finais do século XV até finais do século XVIII)*
Cristina Cota
20. *Peças de um mosaico:
temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*
David Cranmer
21. *Lutando na periferia:
o ensino musical em Lisboa (1860-1910)*
Joaquim Carmelo Rosa
22. *O órgão em Portugal no final do Antigo Regime: A obra de Frei José
Marques e Silva (1782-1837) e os instrumentos do seu tempo*
João Vaz

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

Rua Major João Luís de Moura, Famões Park
– ARMAZEM AB – 1685 - 650 Famões
TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**
www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt

«[...] ficamos com uma leitura objectiva, informada, inteligente, multifacetada e problematizante de uma figura muito relevante [Frei José Marques e Silva] para, a partir do estudo de caso do seu repertório organístico, começarmos a compreender melhor, na sua globalidade, o perfil concreto da música em Portugal sobre o pano de fundo do percurso agitado da nossa história política entre o final do Antigo Regime e a plena implantação do Liberalismo.»

Rui Vieira Nery

CENTRO DE ESTUDOS DE
SOCIOLOGIA E ESTÉTICA
MUSICAL
CIESEM


IN2PAST

NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

fct
Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia

