

# ICONOGRAFIA MUSICAL:

Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo



Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

Universidade NOVA de Lisboa

2017

## CRÉDITOS

**Título** | Iconografia Musical: Organologia, Construtores e Prática Musical em Diálogo

**Edição e Coordenação** | Sónia DUARTE e Luzia ROCHA

**Capa** | *Disegno, Sopra Sonata di Castello*, João Mateus, desenho, 1996

**Instituição** | **NIM** - Núcleo de Iconografia Musical / **CESEM** - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical / **FCSH UNL** - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa

**Volume 3** | 2017

**ISBN** | 978-989-99975-7-8



## O NIM

O Núcleo de Iconografia Musical (**NIM**) é constituído por uma equipa de seis investigadores – Luzia Rocha (coordenadora), Luís Correia de Sousa, Nicola Bizzo, Sónia Duarte, Ana Dias e Maria Fernandes – que, desde o ano 2000, se têm centrado na pesquisa e estudo de fontes iconográfico-musicais portuguesas e internacionais. Neste domínio foram entretanto concluídas quatro dissertações de mestrado e três teses de doutoramento, estando outras em curso. Tendo abordado diversas temáticas, de acordo com as diferentes propostas e projectos em que tem participado, a investigação principal abrange um largo período desde a arqueologia musical até ao século XXI, com incidência nos estudos de diferentes tipos de fontes/suportes com representações musicais abordadas a partir de um ponto de vista iconográfico e iconológico: Objectos arqueológicos em Portugal e no Mediterrâneo; Fontes iconográficas da Idade Média e Renascimento; Pintura Portuguesa do Renascimento, Maneirismo e Barroco; Azulejaria dos séculos XVII ao XXI; Caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro (ópera do século XIX em Portugal); Teatro de S. Carlos; Estudos de música popular; Discos de vinil, capas de álbum; Estudos sobre a banda britânica *Queen*; Arte urbana contemporânea; Fontes de âmbito Ibero-Americano; e Estudos sobre Oriente e Orientalismo.

Entre as actividades desenvolvidas pelo núcleo destacam-se a catalogação de caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a ópera no Teatro de S. Carlos de Lisboa na base de dados do CESEM, *Music Query*; a participação no *Images of Music – A Cultural Heritage*, projecto co-financiado pela União Europeia através do programa Culture-

2000; a tradução para português da tabela Hornbostel Sachs; e o desenvolvimento de uma Base de Dados, fruto da parceria entre o CESEM e o Grupo de Iconografia Musical da Universidad Complutense de Madrid (Coord. Cristina Bordas Ibañez) e AEDOM.

O NIM desenvolve formação na área da Iconografia Musical, regularmente, destacando-se o curso internacional *Musical Iconography Lab*, projecto pioneiro com formato de “Laboratório”, decorrido na Universidade NOVA de Lisboa no ano de 2010 e que contou com a presença de Richard Leppert, Florence Gétreau, Maria del Rosario Álvarez Martínez, Daniel Tércio, Manuel Pedro Ferreira.

O NIM é membro do “Study Group on Musical Iconography” (membro fundador) e do “Study Group for Latin America and the Caribbean” da *International Musicological Society* e a sua equipa conta com publicações individuais de livros, capítulos de livro, artigos em periódicos nacionais e internacionais de referência e indexados na Web of Science. Como projecto colectivo, destacam-se também os volumes temáticos com várias colaborações de âmbito nacional e internacional, entre eles, “Iconografia Musical – Autores de Países Ibero-Americanos e Caraíbas; Iconografia Musival – A música na dimensão do sagrado” que podem ser lidas através do sítio <http://cesem.fcsh.unl.pt/investigacao/nucleos-de-investigacao/nucleo-de-iconografia-musical/>.

## P R E F Á C I O

Ao usar as designações “Iconografia” e “Iconologia” aplicamos um tipo de terminologia que tem a sua origem na época do Humanismo: a imagem (εἰκών) é sujeita a processos de descrição (γράφειν) e de compreensão (λόγος). Ao emanciparem-se, no século XIX, as Ciências das Artes (Kunstwissenschaft), a nova disciplina académica começou a diferenciar formas e estilos, por um lado, e conteúdos, por outro. Assim, a Iconografia e a Iconologia devem ser entendidos, a partir de então, como processos de exames e análises dos cenários contidos nas imagens – estas últimas no sentido mais vasto da palavra -, sem se preocuparem com questões referentes à qualidade artística da representação em questão. Determinante para as suas afirmações disciplinares foram os trabalhos de Emile Mâle (1862-1954) em França e de Aby Warburg (1866-1929) com os seus seguidores (Hamburg, Londres e Estados Unidos da América).

A Iconografia Musical, por seu lado, procurando enriquecer o entendimento de processos musico-históricos, dedica-se principalmente a manifestações musicais no campo das Belas Artes que podem abranger, neste contexto, não só objectos concretos, situações e contexturas onde se reflectem práticas musicais, como também todo o tipo de formas e expressões de motivos musicais com os seus inerentes significados simbólicos em contextos representativos e comunicativos (B. R.

Tammen). Albergando-se no seio das Ciências Musicais, a Iconografia musical serve-se da Organologia como instrumento de trabalho principal e recorre a métodos de trabalho de disciplinas da História de Arte, da Antropologia ou da Sociologia para identificar temas e assuntos visualizados com carácter ideográfico.

Os primeiros cientistas que utilizaram de uma maneira sistemática materiais pictográficos para os seus estudos foram Francis Galpin (1858-1945) e Curt Sachs (1881-1959). Hoje em dia, a Iconografia musical é reconhecida como uma disciplina académica que conta a nível internacional com plataformas e grupos de estudo integrados na *International Musicological Society* e usufrui de cooperações intensas com a *ICTM Study Group on Iconography of the Performing Arts*, bem como com o *Répertoire International d'Iconographie Musicale* (RIdIM) e o *Research Center for Music Iconography* (New York). Desde 1984, o mais reputado órgão de publicação para esta área temática da Iconografia é o *Imago Musicae: International Yearbook of Musical Iconography* fundado e dirigido durante muitos anos por Tilman Seebass, cuja actividade pedagógica e científica tem marcado, internacionalmente e de uma maneira muito significativa, o desenvolvimento e o reconhecimento da Iconografia musical.

É através de uma colaboração frutuosa como as acima mencionadas organizações que se desenvolveram em Portugal estudos e projectos dedicados à Iconografia Musical, que conquistou com o *Núcleo de Iconografia Musical* o seu lugar no *Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical* (CESEM) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, onde a própria Organologia fazia parte do rol das disciplinas dos estudos musicológicos desde a criação do Departamento de Ciências Musicais no ano de 1981.

Ao alargar o perímetro das intervenções para além de temáticas relacionadas com imagens estáticas e outras de carácter dinâmico, os estudos reunidos na presente publicação exploram não apenas áreas parciais clássicas da Iconografia musical. Aparecem, portanto, não apenas textos analíticos dedicados a representações reais e imaginárias de instrumentos musicais desde o século XII até ao presente – trabalhos muito vinculados a pontos de partida essencialmente organológicos – mas também outros ensaios concentrados na apresentação de construtores de instrumentos e das respectivas actividades artesanais. Naturalmente, estes últimos abrangem tanto pontos

de vista organológicos como, e de forma bem destacada, aspectos antropológicos e sociológicos.

Ao que parece, esta forma de aproximação encontra bom acolhimento no seio dos estudiosos dos países do sul, contrastando, de certa forma, com uma atitude algo mais academista de cientistas do hemisfério norte. O próprio *Núcleo de Iconografia Musical* do CESEM, na sua qualidade de membro fundador do *Study Group on Musical Iconography* e devido à sua parceria com grupos de estudo e plataformas estrangeiras como p. ex. *Images of Music – A Cultural Heritage* ou o *Grupo de Iconografía Musical* da Universidade Complutense de Madrid, está a dar corpo a esta observação.

Faço votos para que este caminho até agora percorrido pelo NIM possa ser continuado com muitos sucessos futuros.

Lisboa, 31 de Janeiro de 2018

Gerhard Doderer

# ÍNDICE

## **Prefácio**

Professor Doutor Gerhard Doderer, pp. v-vii.

## **Parte I: Caderno de Iconografia Musical**

### 1. As trombetas do *Apocalipse do Lorrão*

Maria José Oliveira FERNANDES, pp. 1-23.

### 2. Os instrumentos musicais do retábulo flamengo da Sé de Évora

Luís Correia de SOUSA, pp. 25-44.

### 3. Carstian Luyckx y la *Vanitas* de Sotheby's

Alberto CAÑAS PÉREZ, pp. 46-56.

### 4. *Floridos años, tiempos más propicios*: modos de *ver melhor* a iconografia musical na pintura de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620 – 1708)

Sónia DUARTE, pp. 58-77.

### 5. Instrumentos musicais em representações individuais de música e de música & dança na azulejaria barroca portuguesa

Luzia ROCHA, pp. 79-92.

### 6. From harpsichord to synthesizer and beyond: an introduction to Queen organology

Nicola BIZZO, pp. 94-108.



## **Parte II: Construtores**

7. *Luthiers* Capela: António Capela e Joaquim António Capela  
Sónia DUARTE, pp. 111-124.

8. Entrevista a João Mateus (corneta)  
João MATEUS e Sónia DUARTE, pp. 126-140.

9. Adufe para o século XXI: sem braseiro, sem secador de cabelo, sem cobertor eléctrico  
Rui SILVA, pp. 142-157.

10. Brief overview of the rebirth and evolution of gaita maker's in Portugal  
Gonçalo CRUZ, pp. 159-172.

## **Parte III: Apontamentos**

11. Orquestra de Jazz Quinhentista? Considerações sobre a charamela em Portugal  
Isabel MONTEIRO, pp. 174-185.

12. A conceção de um imaginário musical em Flores de Música de Manuel Rodrigues Coelho: a xilogravura de Santa Cecília  
Mariana Ramos de LIMA, pp. 187-201.

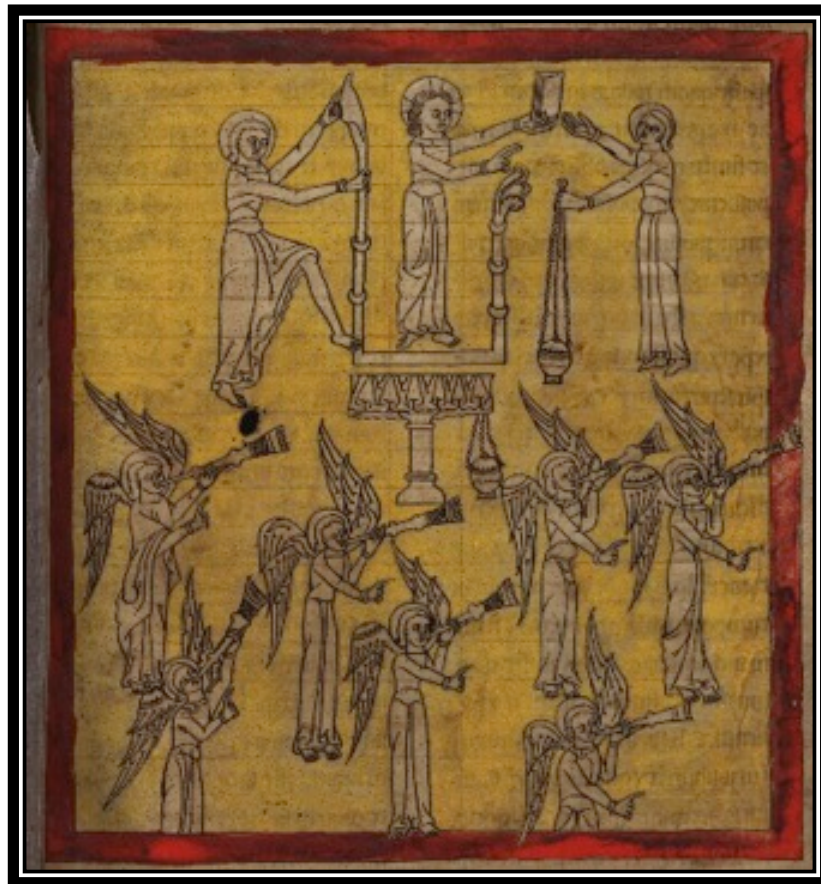


PARTE I:

CADERNO DE ICONOGRAFIA MUSICAL

---

# **1. AS TROMBETAS DO *APOCALIPSE DO LORVÃO***



**Maria José OLIVEIRA FERNANDES**

CESEM /Universidade NOVA de Lisboa

## RESUMO

O *Apocalipse do Lorvão* é um dos manuscritos pertencentes ao conjunto de códices e fragmentos denominado *Beatos*. Este conjunto integra em si o *Comentário* ao último livro da Bíblia, o *Apocalipse*, existindo cópias desde o século IX. Tal como muitos destes manuscritos, este Beato, produzido no *scriptorium* do Mosteiro de Lorvão, em 1189, contém iconografia musical. O presente estudo pretende, desta forma, dar a conhecer esta iconografia musical dos anjos trombeteiros, que com bastante pormenor nos é apresentado neste manuscrito. Por conseguinte, interessa traçar a história deste instrumento que, ao longo dos séculos, foi adquirindo diferentes significados e apontar algumas das fontes musicais que poderão ter servido de modelo ao miniaturista deste códice.

## NOTA BIOGRÁFICA

Maria José Oliveira Fernandes é, atualmente, aluna de Mestrado em Ciências Musicais, vertente Musicologia História, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. É licenciada em Ciências Musicais pela mesma faculdade e bolseira de Iniciação Científica no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), integrando o Núcleo de Iconografia Musical. Desde 2014 colabora com a Da Capo, Revista Musical Portuguesa.

## 1. INTRODUÇÃO

Os manuscritos conhecidos como os *Beatos*<sup>1</sup> têm sido considerados testemunhos medievais únicos no seu género<sup>2</sup>, visto que formam um *corpus* homogéneo, quer pela sua estrutura, quer pelo seu complexo conteúdo. A sofisticação do teor destes textos pode ser explicada pelo facto de conterem os *Comentários* ao último livro do Novo Testamento, o *Apocalipse*, escrito por João na ilha de Patmos, no século I.

Hoje em dia conhecem-se cerca de quarenta manuscritos, entre códices e fragmentos<sup>3</sup>. Algumas destes códices encontram-se protegidos pelo programa da *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), *Memory of the World*, graças a uma candidatura conjunta de Portugal e Espanha, apresentada em 2014 e aceite em 2015, intitulada *The Manuscripts of the Commentary to the Apocalypse (Beatus of Liébana) in the Iberian Tradition*<sup>4</sup>. São onze os manuscritos integrados neste programa, dos quais, destaco os dois portugueses: *Apocalipse do Lorvão*, cujo trabalho dedico, e *Comentário ao Apocalipse por Beato de Liébana Códice de Alcobaça*, que não se encontra iluminado.

O programa textual, iconográfico e artístico apresentado nestas cópias são únicos, originais e um dos materiais mais relevantes que sobreviveram desta época, mostrando a transição do Mundo Antigo para o Mundo Medieval<sup>5</sup>. De maneira que são numerosos os especialistas que os estudam, tal como codicólogos, filólogos, historiadores de arte e musicólogos. Estes últimos estão “interesados especialmente [...] en la abundante iconografía musical contenida en estos documentos que en algunas de las ramas del *corpus* experimenta un interesante desarrollo [...]”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ou *Comentários ao Apocalipse* do Beato de Liébana.

<sup>2</sup> Candidatura ao programa da UNESCO *Memory of the World* in <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/the-manuscripts-of-the-commentary-to-the-apocalypse-beatus-of-liebana-in-the-iberian-tradition/> (consultado em 22 junho de 2016).

<sup>3</sup> Estes encontram-se divididos em duas Famílias ou Ramas, Família/Rama I e Família/Rama II, sendo que a segunda se subdivide em várias ramificações. Ver *stemma* proposto por Peter Klein em Luaces, *Beato de Liébana: Manuscritos iluminados*, p. 45.

<sup>4</sup> Ver nota de rodapé 2.

<sup>5</sup> Ver nota de rodapé 2.

<sup>6</sup> G. RUBIALES - “El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín”, p. 55.

As influências do programa pictórico são várias e variadas, podendo traçar um mapa que englobará as próprias influências locais, mas também islâmicas, moçárabes, bizantinas, europeias, entre outras. As iluminuras são consideradas por muitos teóricos como preponderantes em relação ao texto, devido à sua originalidade e tinham como função: "[transmitir] ao religioso a mensagem visual dos acontecimentos que se desenrolam desde a Revelação de Cristo, através da entrega do Livro a João, até ao momento da reconstrução da Nova Jerusalém<sup>7</sup>". Entre as várias miniaturas são frequentes "os anjos com as suas trombetas [...]"<sup>8</sup>, também conhecidos como anjos trombeteiros, sob os quais este trabalho incidirá.

## **2. COMENTÁRIO AO APOCALIPSE DO BEATO DE LIÉBANA**

Ambrosio de Morales foi o primeiro historiador, no século XVI, a atribuir a autoria destes códices ao Beato de Liébana<sup>9</sup>. Este Beato viveu no Mosteiro de San Turieno<sup>10</sup>, no Norte da Península Ibérica, na segunda metade do século VIII. Segundo José Fernández Flórez, o Beato de Liébana terá elaborado o *Comentário* em 776 e, após esta primeira edição o seu texto terá sofrido revisões em 784 e em 786, sendo a última a versão final<sup>11</sup>. Contudo, o códice original não sobreviveu, sendo a questão da autoria um assunto que desperta muita controvérsia entre os vários teóricos que estudam este conjunto.

Os *Comentários* feitos ao *Apocalipse* de João, também conhecido por *Livro das Revelações*, "descreve[m] o julgamento divino do mundo no fim dos tempos, a salvação e ressurreição do eleito, o intenso sofrimento do condenado e o triunfo final do cristianismo sobre o Anticristo<sup>12</sup>" e contém instruções e advertências que "‘a great voice, as a trumpet’ commanded the author to deliver to the bishops of the seven

---

<sup>7</sup> Adelaide MIRANDA *et al.* - "A Cor na Iluminura Portuguesa uma abordagem interdisciplinar – O Apocalipse de Lorrão," p. 230.

<sup>8</sup> Luís Correia de SOUSA - "Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal."

<sup>9</sup> Jose FLÓREZ - "Beato y los Beatos. El Beato de Escalada y su familia", p. 244.

<sup>10</sup> A partir do século XII este Mosteiro passou a designar-se Mosteiro Santo Toribio de Liébana, dedicado ao seu fundador, Santo Toribio.

<sup>11</sup> Jose FLÓREZ - "Beato y los Beatos. El Beato de Escalada y su familia".

<sup>12</sup> Alicia CAVERO - "A iconografia da redenção no Beato de Lorrão", p. 264.

Christian churches in Asia Minor [...]”<sup>13</sup>”. Neste sentido, foi dos primeiros livros a ser explicado e comentado devido à sua custosa leitura e difícil compreensão. São conhecidos comentários desde o século III e o Beato teve em consideração os que proliferaram a partir do século IV, como os *Comentários* escritos por Ticônio, no Norte de África e por Apríngio de Beja, na Península Ibérica, já no século VI. Os *Comentários* têm como função a interpretação do texto apocalíptico “em relação aos medos e fervores das suas próprias épocas (...)”<sup>14</sup>” como perseguições, heresias e sincretismos religiosos que finalizarão com a vinda de Cristo. Acredita-se que já desde o século IV estes *Comentários* vinham acompanhados de iconografia cristã.

Portanto, o que o Beato fez no século VIII foi uma espécie de compilação dos *Comentários* escritos anteriormente por outros autores, que ele denomina de *auctoritates*<sup>15</sup>. As mensagens que surgem nesta obra foram coligidas de três formas: transcrição dos versículos bíblicos do *Apocalipse*; as iluminuras; comentários realizados sobre o texto bíblico e sobre as imagens<sup>16</sup>.

Os *Comentários* ganharam bastante relevo a partir do IV Concílio de Toledo, presidido por São Isidoro de Sevilha, em 633, quando foi ordenado que o *Apocalipse* fosse tomado como livro canónico. A sua leitura passou a ser obrigatória entre a Páscoa e o Pentecostes, exigindo que o pregador tivesse conhecimento deste complexo e enigmático texto<sup>17</sup>. A origem destes *Comentários* no século VIII pode ser explicada com as crises religiosas provocadas pelas invasões muçulmanas (711) na Península Ibérica e pelas heresias surgidas no seio da Igreja, cuja querela entre o Beato de Liébana juntamente com Eterio, Bispo de Osma, contra o arcebispo Elipando de Toledo apoiado por Félix de Urgel, conhecida como Adocionismo<sup>18</sup>, é exemplo.

---

<sup>13</sup> William WIXOM - “Picturing the Apocalypse: Illustrated Leaves from a Medieval Spanish manuscript”, p. 5.

<sup>14</sup> Alicia CAVERO - “A iconografia da redenção no Beato de Lorvão”, p. 265.

<sup>15</sup> J. FLÓREZ - “Beato y los Beatos. El Beato de Escalada y su familia”, p. 246.

<sup>16</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 256.

<sup>17</sup> J. FLÓREZ - “Beato y los Beatos. El Beato de Escalada y su familia”, p. 252.

<sup>18</sup> Entende-se por adocionismo uma visão teológica do nestorianismo, que professa que Jesus nasceu humano e que se tornou divino após o seu batismo, momento em que foi adotado como filho de Deus, adquirindo assim duas filiações, uma por naturalidade e outra por adoção. Isto deu origem a dois pontos de vista diferentes dentro da Igreja: o Elipando de Toledo que defendia esta ideia e o Beato de Liébana que era contra. (“Adopcionismo,” Ministerio de Apologética e Investigación Cristiana, consultado em 16 de junho de 2016, <http://www.miapic.com/adopcionismo>).

### 3. APOCALIPSE DO LORVÃO

O *Apocalipse do Lorvão* encontra-se no Arquivo Nacional Torre do Tombo, em Lisboa, desde o século XIX, quando o historiador Alexandre Herculano o depositou nesta instituição. O copista foi *Ego Egeas*<sup>19</sup> e este manuscrito data de 1189 tendo sido terminado em 1227. Não existe qualquer dúvida em relação a esta questão, uma vez que se encontra no cólofon (fl. 219v), quer a data, quer a assinatura do copista. No entanto, tal como vinculou Luís Correia de Sousa na sua dissertação de mestrado, este facto é “caso raro em obras deste período”<sup>20</sup>. Este manuscrito faz parte da Família/Rama I<sup>21</sup> e segundo vários autores, é considerado o mais próximo do protótipo, o qual se desconhece.

Anne de Egry, no seu livro *Um estudo de O Apocalipse do Lorvão e a sua relação com as ilustrações medievais*, de 1972, considerou que o texto e a iluminura foram copiados ao mesmo tempo, explicando a ideia de o copista e o miniaturista ser o mesmo, apesar de discrepâncias em certas imagens. Décadas mais tarde, Adelaide Miranda, Ana Lemos, Ana Claro, Catarina Miguel e Maria João Melo autoras do artigo “A Cor na Iluminura Portuguesa uma abordagem interdisciplinar – O Apocalipse de Lorvão”, publicado na Revista de História de Arte nº5/2008, conjecturam a ideia de “o escriba *Egeas* não [ser] o iluminador, já que um programa narrativo desta envergadura pressupunha uma especialização artística que, na maior parte dos casos, não era própria do copista”<sup>22</sup>. Deste modo, não sabemos quem foi o miniaturista, pois estas autoras não apontam qualquer nome. Este manuscrito já foi alvo de vários estudos, principalmente ao nível da historiografia da arte, no entanto, carece de um estudo aprofundado da iconografia musical<sup>23</sup> presente, dado que, por vezes, historiadores de arte, com pouca ou mesmo sem formação musical, atribuíram designações erróneas ao instrumento musical representado.

---

<sup>19</sup> De acordo com W. NEUSS, não se tem a certeza se *Egeas* foi ou não monge do Mosteiro de Lorvão: “Não sabemos ao certo se este *Egeas*, copista do códice, teria sido um monge de Lorvão. Tudo, porém, nos leva a crê-lo.” (Wilhelm NEUSS - “O comentário ao Apocalipse de Lorvão e suas iluminuras”, p. 3).

<sup>20</sup> Luís Correia de SOUSA - “Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal”.

<sup>21</sup> Ver nota de rodapé 3.

<sup>22</sup> Adelaide MIRANDA *et al.* - *op. cit.*, p. 232.

<sup>23</sup> Luís Correia de Sousa foi o primeiro musicólogo a referir esta fonte na sua tese de mestrado, “Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal” (2003), contudo, não a aprofunda do ponto de vista organológico.



Entre os historiadores de arte e não só que trabalharam sobre este manuscrito salientam Wilhelm Neuss, Francisco Pato de Macedo, Yarza Luaces, Anne de Egry, Adelaide Miranda, Horácio Augusto Peixeiro, Alicia Miguélez Caveró, Jorge Rocha, Augusto Aires Nascimento, Luís Correia de Sousa, entre outros.

Sendo este um manuscrito do final do século XII e conhecendo a existência de cópias datadas do século XIII (por exemplo *Beato de Las Huelgas* ou mesmo o *Beato de Alcobaca*), quais os motivos que justificaram a continuação da sua cópia? "No século XII, por razões de ordem histórica ligadas ao avanço Almóada na Península Ibérica, a par de um renascer do espírito apocalíptico, dão origem a um novo surto de comentários historiados ao Apocalipse no qual o nosso manuscrito se insere [...]"<sup>24</sup>. Ressurge, portanto, uma necessidade de divulgação de uma mensagem cristã peninsular, que terá levado "o artista do *Apocalipse do Lorvão* a criar um programa iconográfico que se traduz em 88 imagens (...) "<sup>25</sup>, das quais oito contêm iconografia musical e, tal como postulou Yarza Luaces, este manuscrito é um dos cuja iluminura é a "protagonista principal"<sup>26</sup>. Em relação à estrutura do códice, a iluminura surge após a citação bíblica (*hystoria*), escrita a vermelho, e logo a seguir o comentário propriamente dito (*explanatio supra scriptae hystoriae*), escrito a preto. Como sugeriu Francisco Pato de Macedo, existem duas linguagens associados a estes códices: texto escrito e as iluminuras, "constituindo um verdadeiro 'método espiritual'"<sup>27</sup>. Este 'método espiritual' pode ser explicado citando Wixom, que refere as palavras do Papa Gregório I, "while a scriptural image teaches those who can read, an actual image informs those who cannot read but can see"<sup>28</sup>. Portanto, a imagem como suporte do indizível. Não obstante, a coesão entre estas duas linguagens é possível graças às passagens bíblicas que ambos aludem.

De acordo com Neuss, as iluminuras do *Apocalipse do Lorvão* absorvem várias influências: local (ibero-céltica), moçárabe e românica, originando uma arte esquemática e estilizada: "[...], origina-se assim uma arte decorativa muito subtil,

---

<sup>24</sup> Adelaide MIRANDA *et al.* - *op. cit.*, p. 230.

<sup>25</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 232.

<sup>26</sup> Y. LUACES - "Beato de Liébana: Manuscritos iluminados", p. 269.

<sup>27</sup> MACEDO - "O *Apocalipse de Lorvão* e os «Beatos» Peninsulares", p. 12.

<sup>28</sup> William WIXOM - "Picturing the Apocalypse: Illustrated Leaves from a Medieval Spanish manuscript", p. 6.

sempre limitada ao primeiro plano, extremamente delicada e de cores de gradações múltiplas, em que os corpos são esquematizados, desaparecendo todo o naturalismo<sup>29</sup>”.

De notar que a principal função da imagem é ajudar na compreensão da passagem bíblica, de maneira que segue uma “regulamentação teológica<sup>30</sup>” e não é uma simples invenção do miniaturista.

### 3.1 QUESTÃO ORGANOLÓGICA DA TUBA

Ao contrário dos restantes manuscritos do conjunto, o *Apocalipse do Lorvão* apenas contém um grupo figurativo que faz referência à música: os anjos com as *tubae*<sup>31</sup>. Por conseguinte, interessa, neste trabalho, traçar a história deste instrumento que, ao longo dos séculos, foi adquirindo diferentes significados. *Tuba*, vocábulo latino, remonta à época dos Etruscos, povo que viveu antes de Cristo na Península Itálica e que exerceu enorme influência sobre o povo romano. Instrumentos semelhantes existiam, também, na Grécia Antiga, em Israel e no Egito. Contudo, os romanos adotaram a *tuba* etrusca no seu instrumentário, sendo considerado um dos mais importantes instrumentos de metal<sup>32</sup>. Nesta época designava “un instrumento recto de conicidad progresiva con boquilla a veces de marfil, hueso o metal y pabellón ligeramente acampanado<sup>33</sup>”. Este instrumento, tal como o Cornu e o Lituus, era “an instrument of solemn processions for funerals, civic religious ceremonies and military triumphs<sup>34</sup>”. Durante o Império Romano, era designado por *tuba* e *salpinx*. Por vezes, também servia para designar *hazozra*, trombeta hebraica e *shofar*, corno natural.

Segundo Sachs, este instrumento desapareceu com a queda do Império Romano a Ocidente (476) e voltou a ser reintroduzido com as cruzadas, com grande influência. Por conseguinte, na Idade Média, *tuba* adquire uma designação genérica de instrumentos

---

<sup>29</sup> Wilhelm NEUSS - “O comentário ao Apocalipse de Lorvão e suas iluminuras”, p. 6.

<sup>30</sup> Horácio Augusto PEIXEIRO - *op. cit.*, p. 78.

<sup>31</sup> Por exemplo, o Beato de Navarro e o Beato de Genebra também só incluem na sua iconografia musical este grupo figurativo.

<sup>32</sup> Stanley SADIE - “Tuba”, p. 861.

<sup>33</sup> Gorka RUBIALES ZABARTE - “El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín”, p. 65.

<sup>34</sup> Stanley SADIE - *op. cit.*, p. 861.

que podem ser cornos, trompas ou trombetas, tendo os Beatos contribuído largamente para a proliferação destes modelos organológicos.

### 3.2 A TUBA NO APOCALIPSE DO LORVÃO

Numa análise geral do manuscrito, observa-se a utilização de uma única tipologia de instrumentos para a representação da *tuba*. As iluminuras que estão concentradas no quinto livro do *Comentário* exibem um tubo comprido que ao longo da sua extensão adquire conicidade até à campânula. Não se percebe a distinção entre o corpo do instrumento e o bocal, algo natural na época, deduzindo que este é parte integrante do corpo. Quanto aos ‘anéis’ dispostos ao longo do tubo eles têm uma função meramente decorativa ou poderiam funcionar como suporte do instrumento devido à sua longa extensão. Rosario Álvarez identifica “una o dos bolas que unen los dos o três segmentos del tubo<sup>35</sup>” fazendo-me discordar, uma vez que com a conicidade do tubo seria difícil conseguir segmenta-lo.

Apesar de encontramos a palavra *tuba* no texto do manuscrito, o que deparamos em alguns deles é uma variação “entre las trompetas y los cuernos artificiales de bronce [...],” de acordo com a mesma autora<sup>36</sup>. Assim, após esta descrição parece-me que o instrumento é uma das evoluções desta *tuba*, que na Idade Média é designada por trombeta. Por conseguinte, ao contrário do que afirmou Anne de Egry, Horácio Augusto Peixeiro e Jorge Rocha<sup>37</sup>, o instrumento representado no *Apocalipse do Lorrão* não são charamelas, mas sim trombetas e de origem árabe, segundo Rosario Álvarez<sup>38</sup>.

Pelo acima exposto, neste artigo, será assim usado o termo trombeta para referir o instrumento presente quer nas iluminuras do *Apocalipse do Lorrão*, quer no texto do *Comentário ao Apocalipse* e do *Livro das Revelações*.

---

<sup>35</sup> Maria del Rosario ÁLVAREZ - “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, p. 204.

<sup>36</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 203.

<sup>37</sup> Anne de EGRY - *Um estudo de O Apocalipse do Lorrão e a sua relação com as ilustrações medievais*; H. PEIXEIRO - “Um olhar sobre a Iluminura do Apocalipse de Lorrão”; Jorge ROCHA - “L’image dans le Beatus de Lorrão: figuration, composition et visualité dans les enluminures du commentaire de l’apocalypse attribué au scriptorium du Monastère de São Mamede de Lorrão - 1189”.

<sup>38</sup> “El Beato del monasterio de San Mamed de Lorrão [...] presenta [...] una trompeta árabe [...]” [Álvarez, “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”, p. 204; nota de rodapé 12].

Por conseguinte, a trombeta tem um significado simbólico quando se encontra nas mãos dos anjos, uma vez que são os mensageiros de Deus e os executantes da justiça divina<sup>39</sup>. No *Comentário*, na cena das sete trombetas apocalípticas, Deus manifesta o seu poder através do som destes instrumentos, que por sua vez estão nas mãos dos anjos músicos.

**a) *A aparição dos sete anjos com trombetas (Ap. VIII, 2-5)*<sup>40</sup> fls 134v. e 135r.**

Esta iluminura encontra-se dividida em dois fólios: no fólio 134v., na coluna direita inferior, estão representados relâmpagos através de um conjunto de setas desenhadas (semelhante ao Beato de Osma<sup>41</sup>) que remete para uma dimensão terrena onde as catástrofes naturais acontecem; no fólio 135 r., na parte superior - dimensão celestial - está representado um altar com um incensário suspenso. A figura central é Deus ladeado por dois anjos nimbados mas desalados. Deus, sustentado por um dos anjos (à esquerda do observador), surge sobre um motivo “constituído por duas hastes fitomórficas<sup>42</sup>” que remete para o trono descrito no texto. Com a mão direita faz o sinal de bênção e, segurando o livro com a mão esquerda, dá “instruções [...] para que o fogo seja lançado sobre a terra<sup>43</sup>” através de relâmpagos (representado no fólio 134 v.). Do seu lado esquerdo surge outro anjo que estende o seu braço para o livro, enquanto a mão direita segura um incensário “que se repete sob o altar<sup>44</sup>”; na parte inferior são representados os sete anjos com as suas trombetas, distribuídos em quatro mais três. A disposição em perfil dos anjos trombeteiros sugere a sua saída para concretizar a missão que lhes foi incumbida por Deus quando lhes entregou as trombetas. Os anjos trombeteiros figuram o símbolo de poder e de representatividade de Deus Pai. Alegoricamente, os sete anjos são a representação das sete igrejas d’Ásia e as trombetas as predições.

---

<sup>39</sup> Marc THOMIEU - “Anges”, p. 30.

<sup>40</sup> Vi sete anjos que estavam em pé diante de Deus, aos quais foram dadas sete trombetas. Veio outro anjo que ficou em pé junto do altar com um incensário de ouro, e lhe foi dado muito incenso para uni-lo às orações de todos os santos sobre o altar de ouro, que está diante do trono de Deus... O anjo tomou o incensário e veio o fogo do altar e o lançou sobre a terra; e houve trovões, vozes, relâmpagos e um grande tremor (Tradução livre da autora).

<sup>41</sup> São vários os teóricos, como Peter KLEIN, que postulam as semelhanças entre o Beato de Lorrão e o Beato de Osma. Em relação ao programa de iconografia musical, no meu ponto de vista, eles diferem bastante, uma vez que o instrumento apresentado no Beato de Osma é uma trombeta curva.

<sup>42</sup> H. PEIXEIRO - *op. cit.*, pp. 110-111.

<sup>43</sup> Anne de EGRY - *Um estudo de O Apocalipse do Lorrão e a sua relação com as ilustrações medievais*, pp. 113-114.

<sup>44</sup> H. PEIXEIRO - *op. cit.*, pp. 110-111.



**Fig. 1 - A aparição dos sete anjos com trombetas (Ap. VIII, 2-5) – Apocalipse do Lorvão (pormenor da iluminura), 1189, desconhecido, iluminura, 20x18,3, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, fl. 135 PT/TT/MSML/B/44. (imagem cedida pelo ANTT)**

Os anjos com as trombetas junto da boca sugerem a execução das mesmas, contudo a sua posição não é a mais estável, uma vez que seguram o instrumento apenas com a mão esquerda enquanto a mão direita aponta com o dedo indicador, assim como a trombeta, para o livro - mensagem apocalítica enviada por Deus às sete igrejas - que outrora estava selado. Por conseguinte, segurar um instrumento de ampla dimensão apenas com uma mão e tocá-lo seria de difícil execução. Não esqueçamos, todavia, que o mais importante nestas iluminuras era a transmissão visual da mensagem moralizadora do texto, do que a *performance* dos anjos trombeteiros.

Em relação às trombetas, elas diferem ligeiramente umas das outras, como por exemplo, no tamanho, nas decorações, na dimensão dos ‘anéis’ e da campânula. No final desta o miniaturista coloca linhas que extravasam o instrumento, sugerindo duas interpretações: parte da decoração com pouco rigor relativamente ao limite da campânula ou ilusão do som a sair insinuando que realmente estariam a tocar. Na minha perspetiva, essas linhas fazem parte da decoração sendo que o miniaturista foi pouco rigoroso com o delimito do instrumento.

**b) *A primeira trombeta: fogo e granizo (Ap. VIII, 7)*<sup>45</sup> fl. 136r.**

A série dos sete anjos trombeteiros está disposta, como a sequência dos sete selos, em dois grupos: os quatro primeiros anjos trombeteiros e os três últimos<sup>46</sup>. Os primeiros quatro cataclismos não afetam diretamente as pessoas, mas sim a terça parte da terra, do mar, dos rios, entre outros. Esta iluminura apresenta apenas o anjo trombeteiro, sobre fundo vermelho e moldura amarela, sem fazer mais nenhuma referência ao comentário que alude à Igreja, aos falsos padres, aos infiéis<sup>47</sup>, não obstante, citando Horácio Peixeiro, “o fundo vermelho poderá ser alusão ao fogo misturado com sangue, lançando sobre a terra, de que fala o texto<sup>48</sup>”. Tal como na iluminura anterior, o anjo segura a trombeta com a mão esquerda, mas desta vez a mão direita está pousada na cintura. A trombeta aparenta-se com a realidade: um instrumento de grandes dimensões, tubo que ao longo da sua extensão adquire conicidade, com dois ‘anéis’ e bocal embutido no tubo.

---

<sup>45</sup> Toca o primeiro anjo da trombeta, e houve granizo e fogo misturado com sangue, que foi atirado sobre a terra... (Tradução livre da autora).

<sup>46</sup> Jorge ROCHA - *op. cit.*

<sup>47</sup> *Ibid.*

<sup>48</sup> H. PEIXEIRO - *op. cit.*, p. 111.

**c) *A segunda trombeta: a montanha ardendo e o mar convertido em sangue (Ap. VIII, 8-9)*<sup>49</sup> fl. 138r.**

A iluminura é dividida em dois enquadramentos: no enquadramento superior, o anjo toca a sua trombeta numa dimensão celestial; no enquadramento inferior, as calamidades anunciadas no texto ocorrem numa dimensão terrena<sup>50</sup>.

O segundo anjo assemelha-se com o primeiro, não obstante, a sua mão direita ao invés de estar pousada na cintura, tem o dedo indicador apontar para os acontecimentos futuros. Repare-se nas suas pernas que parecem cruzar-se de uma forma estranha, colocando em contraste a parte superior do corpo com a inferior. As vestem dão a sensação de movimento, de uma figura tridimensional. O fundo desta iluminura é amarelo e a moldura é vermelha, ao contrário do primeiro anjo trombeteiro. O segundo enquadramento traduz o conteúdo dos cataclismos, isto é, “as consequências do toque da trombeta<sup>51</sup>”. Sobre fundo vermelho surge uma montanha (parte superior, lado direito do observador) em forma ogival que arde, representado por uma espécie de línguas de fogo vermelhas. Dentro da montanha, o triângulo preto simboliza o terço do mar que se transformou em sangue. No interior do retângulo vermelho irrompe uma personagem nimbada que, de acordo com Jorge Rocha, pode ser a representação do cristianismo mencionado na exegese e identificado com esta parte do mar ensanguentado<sup>52</sup>.

Em baixo, do lado esquerdo do observador, aparece um peixe, como representação de um terço das criaturas do mar que morreram, disposto num fundo vermelho delimitado por uma linha diagonal. Na restante iluminura, sobre o fundo branco, existem mais peixes, uma pessoa que aponta para o alto e o terço dos navios foram destruídos (a forma ogival também faz lembrar a proa do navio).

---

<sup>49</sup> O segundo anjo toca a trombeta, e foi atirado no mar como uma grande montanha ardendo em chamas, e converteu-se em sangue a terceira parte do mar, e morreu a terceira parte das criaturas que haviam no mar das que tinham vida e a terceira partes dos navios foi destruído (Tradução livre da autora).

<sup>50</sup> Jorge ROCHA - *op. cit.*

<sup>51</sup> Horácio PEIXEIRO - *op. cit.*, p. 112.

<sup>52</sup> Jorge ROCHA - *op. cit.*

**d) *A terceira trombeta: a estrela ardendo e os rios (Ap. VIII, 10-11)*<sup>53</sup> fl. 139r.**

A iluminura centra-se principalmente sobre a essência da *hystoria*: a estrela que caiu sobre a terça parte das águas, convertendo-as em absinto, fez com que muitos homens morressem ao bebê-la. Surge representado o terceiro anjo que toca a sua trombeta. Este desenho é, no meu entender, aquele que mais se aproxima da realidade de execução do instrumento. A boca do anjo parece estar a soprar para o bocal embutido no tubo da trombeta. As duas mãos estão colocadas no tubo - a mão direita junto do bocal, tapando um dos ‘anéis’, e a mão esquerda no meio do instrumento -, dando-lhe estabilidade. O toque da trombeta anuncia a predição. Na restante iluminura é representada uma estrela de oito pontas que transformou a terça parte das águas em absinto quando caiu do céu, de maneira que, as águas se tornaram amargas causando a morte a muitos homens. Duas pessoas colocadas horizontalmente simbolizam a morte (figura com as mãos pousadas nas pernas) e o medo pela aproximação da estrela (figura que aponta com as duas mãos para o alto). Esta iluminura está dispostas num fundo amarelo com uma moldura vermelha, tal como o segundo anjo trombeteiro.

**e) *A quarta trombeta: o eclipse das estrelas e a águia (Ap. VIII, 12-13)*<sup>54</sup> fl. 139r.**

Esta iluminura encerra a série dos quatro primeiros anjos, uma série com uma certa unidade visual, onde os anjos se encontram num lugar idêntico sendo a sua presença um elemento essencial das composições, como advoga o historiador de arte Jorge Rocha<sup>55</sup>. Sobre fundo amarelo e com moldura vermelha (tal como o segundo e o terceiro anjos), esta iluminura é constituída por vários elementos: o anjo com a sua trombeta, estrelas, lua e sol com a terça parte pintada de preto e águia. De acordo com o mesmo autor, as sete estrelas simbolizam as sete igrejas d’Ásia e a águia representa João. Tal como na iluminura anterior, este anjo surge na posição correta de execução: com as duas mãos colocadas no tubo do instrumento, mas desta vez os dois ‘anéis’ são visíveis.

---

<sup>53</sup> Toca a trombeta o terceiro anjo, e cai do céu uma estrela grande, ardendo como uma tocha, e cai sobre a terceira parte dos rios e nas fontes de água... Converteu-se em ‘absinto’ a terceira parte das águas, e muitos dos homens morreram pelas águas, que se haviam tornado amargas (Tradução livre da autora).

<sup>54</sup> Toca o quarto anjo a trombeta, e foi ferida a terceira parte do sol, e a terceira parte da lua, e a terceira parte das estrelas... Vi e ouvi uma águia que voava pelo meio do céu dizendo com voz poderosa: Ai, Ai, Ai, dos moradores da terra... (Tradução livre da autora).

<sup>55</sup> Jorge ROCHA - *op. cit.*



Parafraseando Horácio Peixeiro, as vestes deste anjo sugerem volumetria<sup>56</sup>. A águia não emerge no céu mas sim na terra e por cima da sua cabeça e asa surge escrito, numa faixa sobre fundo branco, “ve, ve, ve”, como se a águia estivesse clamando aflita: "A águia anuncia os três ais, os castigos, que se vão seguir ao toque da quinta trombeta, que o iluminador descreve nas histórias intercaladas dos gafanhotos e das duas testemunhas<sup>57</sup>".

**f) *A quinta trombeta: o poço do abismo e as lagostas (Ap. IX, 1-6)*<sup>58</sup> fl. 139r.**

Nas três últimas iluminuras dos anjos trombeteiros a estrutura e dimensão modificam-se significativamente (exceto a sexta trombeta). Aqui, as calamidades recaem sobre os homens e não sobre a natureza como acontecia anteriormente.

O anjo trombeteiro nesta iluminura não é a figura predominante, uma vez que a descrição visual dos eventos é feita com mais detalhe adquirindo, por seu turno, maior relevância. De dimensões maiores quando comparada com as iluminuras precedentes, a quinta trombeta apresenta o poço do abismo: um círculo vermelho inserido num quadrado negro (lado direito do observador). No interior do abismo (o círculo vermelho) estão dispostos uma figura humana, uma estrela e uma chave (suspensa na estrela), que abre o poço. Por cima do quadrado preto visualiza-se uma espécie de línguas de fogo pretas a simbolizar as labaredas. Linhas irregulares saem deste quadrado representando o fumo que se eleva até ao sol e o obscurece (pintado de vermelho).

---

<sup>56</sup> H. PEIXEIRO - *op. cit.*, p. 113.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> O quinto anjo soou a trombeta, e vi uma estrela que caia do céu sobre a terra e foi dada a chave do poço do abismo; e abriu o poço do abismo, e subiu do poço fumo, como o fumo de um grande forno, e se escureceu o sol e o ar por causa do poço. Do fumo saíram lagosta sobre a terra, e lhes foi dado o poder, como o poder que tinham os escorpiões da terra. Lhes foi dito que não magoassem... mas apenas os homens que não tinham o selo de Deus sobre as suas frentes. Se deu ordem de que não os matassem, mas que fossem atormentados durante cinco meses (Tradução livre da autora).



**Fig. 2 - A quinta trombeta: o poço do abismo e as lagostas (Ap. IX, 1-6) – *Apocalipse do Lorvão* (pormenor da iluminura), 1189, desconhecido, iluminura, 14,4x14,1, Ordem de Cister, Mosteiro de Lorvão, códice 44, fl. 139, PT/TT/MSML/B/44. (imagem cedida pelo ANTT)**

O quinto anjo (parte superior e lado esquerdo do observador) é muito semelhante ao segundo anjo, na medida em que, segura a trombeta com a mão esquerda enquanto a mão direita com o dedo indicador aponta para os acontecimentos futuros. A trombeta, muito semelhante às anteriores, assim como o fumo estão colocados em cima da moldura amarela desta iluminura, segmentando-a. Tal como alude a passagem bíblica, “do fumo saíram lagostas sobre a terra<sup>59</sup>” aqui representadas por animais fantásticos - corpo de peixe, com patas e asas – que vinham atormentar os homens durante cinco meses. Segundo Jorge Rocha, a alusão aos “escorpiões” é considerada como uma

<sup>59</sup> Ver nota de rodapé 58.

referência aos homens maliciosos que não são capazes de olhar na cara dos homens de boa-fé<sup>60</sup>.

Em relação às figuras humanas, a primeira figura, em baixo à esquerda do observador, indica o poço do abismo; no interior do poço, a segunda figura aponta para a chave suspensa na estrela que abre o poço; a terceira, na parte superior, indigita para o animal. Estas figuras apontam para os vários acontecimentos, como se de narradores se tratassem (figura de João).

**g) *A sexta trombeta: os quatro anjos em Eufrates (Ap. IX, 13-16)*<sup>61</sup> fl. 143r.**

A iluminura compõe-se por dois grupos de personagens: na parte superior, o sexto anjo toca a trombeta e diante de si um outro anjo segura entre as suas mãos um livro, apontando ambos com o dedo indicador para ele<sup>62</sup>. Do ponto de vista do historiador de arte Jorge Rocha, não é um anjo que segura o livro, mas sim uma figura nimbada e alada que simboliza a Igreja que prega; na parte inferior, os quatro anjos nimbados mas desalados simbolizam os quatro ventos, as predicções dos quatro cantos da terra, conforme o mesmo autor<sup>63</sup>. Estes quatro anjos estão presos num cepo no grande rio de Eufrates, o lugar das perseguições.

A iluminura conta a história narrada na passagem bíblica: “o anjo trombeteiro recebe a mensagem, figurada na entrega do livro, que lhe ordena que solte os prisioneiros, em baixo, cuja posição não revela imobilidade mas espera<sup>64</sup>”.

Em relação ao instrumento, ele é pouco elaborado quando comparado com os precedentes: redução significava do tamanho, falta um “anel” (talvez tapado pela mão esquerda), sem decoração, mantendo apenas as linhas no final da campânula. Tal como

---

<sup>60</sup> Jorge ROCHA - *op. cit.*

<sup>61</sup> O sexto anjo soou a trombeta, e ouviu-se uma voz que saia dos quatro ângulos do altar de ouro, que está em presença de Deus, que disse ao sexto anjo, que tinha a trombeta: solta os quatro anjos que estão ligados sobre o grande rio Eufrates (Tradução livre da autora).

<sup>62</sup> Jorge ROCHA - *op. cit.*

<sup>63</sup> “La voix écoutée par Jean veut ainsi dire praedica in quatuor ângulos terrae”. (ROCHA - *op. cit.*)

<sup>64</sup> H. PEIXEIRO - *op. cit.*, p. 114.

o anjo da segunda e quinta trombeta, a mão direita surge com o dedo indicador apontar e não a segurar o instrumento.

**h) *A sétima trombeta: a Arca da Aliança e a besta que surge do abismo (Ap. XI, 15-18)*<sup>65</sup> fl. 152r.**

Esta iluminura é constituída por três imagens que se situam no fundo do fólio: o anjo tocando a trombeta à esquerda do observador, o templo e a arca da aliança ao centro e a besta à direita. De tamanhos indefinidos, sem molduras e com os fundos cromáticos (vermelho, amarelo e linhas traçadas a preto) esta iluminura é bastante pobre em comparação com as restantes: "Só assim, pela ausência dum projeto inicial bem estruturado, ou pela deficiente adaptação ao espaço disponível, que permitia uma composição mais equilibrada, se poderá entender a opção do iluminador, aparentemente sem qualquer motivação estética, funcional ou simbólica<sup>66</sup>".

Em relação à primeira imagem, o anjo tocando a sua trombeta, tal como acontece no terceiro e quarto anjos trombeteiros, o anjo está na posição correta de execução com ambas as mãos colocadas no instrumento. Instrumento este de grande dimensão, em que um dos 'anéis' desapareceu (tapado pela mão direita) e com decoração (no sexto anjo tinha desaparecido).

A imagem central, o motivo dos "arcos quadrilobados<sup>67</sup>", que por seu turno não são simétricos, representam um espaço simbólico, assemelhando-se a uma representação de um elemento arquitetónico (vitrais de uma Catedral). Parafraseando Jorge Rocha, esta imagem exprime a ideia da visão de João: a aparição do templo de Deus que se abre no céu ou também pode ser interpretado como referência aos quatro evangelistas. A arca da aliança (*arca testamenti*) é interpretada pelo comentador como a predicação do Evangelho e o perdão dos pecados.

---

<sup>65</sup> O sétimo anjo toca a trombeta, e foram ouvidos no céu grandes vozes, que diziam: já chegou o reino do nosso Deus e de seu Cristo sobre o mundo, e reinará pelos séculos dos séculos. (Tradução livre da autora).

<sup>66</sup> H. PEIXEIRO - *op. cit.*, p. 119.

<sup>67</sup> *Ibid.*

Por último, a besta – o anticristo – representada na vertical com linhas pretas paralelas a cobrirem o fundo constituem uma textura com movimento. Estas linhas podem ser uma alusão aos “relâmpagos, vozes, trovões, terramoto e a saraiva’ que caíram abundantemente após ter aparecido a arca, como também uma forma de introduzir a história que se segue, com o aparecimento da primeira besta<sup>68</sup>”.

#### 4. CONCLUSÃO

O miniaturista do *Apocalipse de Lorvão* teve por certo um outro modelo de instrumento musical diferente da dos restantes manuscritos. Apesar de ser apontado como o manuscrito que estaria mais próximo do protótipo, em relação à iconografia musical, na minha opinião, o miniaturista estava consciente de um outro modelo que circulava na Península Ibérica, no século XII. Numa análise geral dos restantes manuscritos que tive acesso, os aerofones representados são sobretudo cornos, trombetas curvas e retas, mas sem a definição e precisão da do Beato de Lorvão.

Por conseguinte, entre 1168 e 1188 foi esculpido, na Catedral de Santiago de Compostela, o Pórtico da Glória, pelo Mestre Mateus, arquiteto de Fernando II de Leão. Este Pórtico transmite uma mensagem teológica, que remete para o Juízo Final, contendo elementos musicais. Entre os vários instrumentos musicais representados encontramos, nas laterais, anjos músicos com as suas trombetas. Estes anjos trombeteiros, segundo o evangelho de São Mateus, têm como função anunciar a chegada do Filho do Homem na sua Glória na hora do Juízo Final.

Tendo *Ego Egeas* começado a copiar o *Comentário* em 1189, acredito que o miniaturista tenha tido em conta este modelo instrumental reproduzindo-o com decoração nas suas iluminuras, pois atente-se às suas semelhanças: ambos têm um tubo comprido que ao longo da sua extensão adquire conicidade até à campânula; não se percebe a distinção entre o corpo do instrumento e o bocal; ambos têm dois ‘anéis’ dispostos ao longo do tubo. Diferem apenas na decoração, uma vez que o Beato de Lorvão decora o final do tubo e campânula, algo que seria difícil de esculpir em pedra e na posição de execução, com a campânula apontar para baixo.

---

<sup>68</sup> *Ibid.*

Exemplos ulteriores (século XIII) que se assemelham às trombetas do Pórtico da Glória e do *Apocalipse do Lorvão* são: o Pórtico do Paraíso da Catedral de Ourense, em que a trombeta contém mais um ‘anel’, mas de resto muito semelhante aos anteriores; a Puerta del Sarmental da Catedral de Burgos, onde surge uma escultura do Rei David tocando uma trombeta com três ‘anéis’, contudo o tubo é cilíndrico; as *Cantigas de Santa Maria*, na canção número 320, do Códice dos Músicos, onde surge um *nafir*, um instrumento de origem mourisca muito semelhante à trombeta, com apenas um ‘anel’ e tubo cilíndrico em três quartos da sua extensão, tornando-se depois cónico, a campânula também é decorada; o *Manuscrito Árabe Iluminado*, número 5847, depositado na Biblioteca Nacional de França, em Paris, na iluminura *Departure of pilgrims on their way to Mecca* (fl. 19r), onde surgem muçulmanos a tocar trombetas, sendo que uma delas parece conter dois ‘anéis’ e o tubo e a decoração assemelham-se ao da *Cantiga de Santa Maria*, assim como ao do Beato de Lorvão.

Apesar de não ter encontrado nenhuma fonte árabe precedente ao *Apocalipse de Lorvão*, tendo, no entanto, a Península Ibérica estado sobre domínio arábico a partir de 711 e com as fontes ulteriores apresentadas, justifica-se a sua influência no instrumentário musical ibérico corroborando assim a afirmação de Rosário Álvarez quando advogou que a trombeta do *Apocalipse do Lorvão* é de origem árabe. Com este estudo do grupo figurativo instrumental presente nas iluminuras do *Apocalipse do Lorvão*, os anjos trombeteiros, pretendi desequivocar a questão organológica da trombeta, assim como, a análise dos anjos trombeteiros no conjunto das oito iluminuras.



**Fig. 3 - Anjo trombeteiro** (retirado do livro *El Portico de la Gloria: Musica, Arte y Pensamiento*, 45), 1188, Mestre Mateus, escultura, Catedral de Santiago de Compostela. (digit. Maria Fernandes)

## 5. BIBLIOGRAFÍA SUMÁRIA

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Maria del Rosario - “La iconografía musical de los Beatos de los siglos X y XI y su procedencia”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 5, (1993), pp. 201-218.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Maria del Rosario - “Incidencia de una forma de trabajo en la representación de los instrumentos musicales: la copia de códices en la Edad Media”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología*, 23.1 (2007), pp. 53-86.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL - “*Apocalipse de Alcobaça* incluído no Registo da Memória do Mundo 2015”. In [http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1085%3A-noticia--apocalipse-de-alcobaca-no-registo-da-memoria-do-mundo-unesco&catid=165%3A2015&Itemid=1105&lang=pt](http://www.bnportugal.pt/index.php?option=com_content&view=article&id=1085%3A-noticia--apocalipse-de-alcobaca-no-registo-da-memoria-do-mundo-unesco&catid=165%3A2015&Itemid=1105&lang=pt) (consultado a 8 de junho de 2016).

CAVERO, Alicia Miguélez - “A iconografia da redenção no Beato de Lorrão”. *Redenção e Escatologia. Estudos de Filosofia, Religião, Literatura e Arte na Cultura Portuguesa*, vol. I - Tomo 2 (2015), pp. 263-280.

EGRY, Anne de - *Um estudo de O Apocalipse do Lorrão e a sua relação com as ilustrações medievais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.

ESPECIAL, Luísa - “A representação da besta nos comentários ao Apocalipse de Lorrão”. Sep. de *Tabardo*, 3. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2006.

FLÓREZ, José A. Fernández - “Beato y los Beatos. El Beato de Escalada y su familia”. LOBO, Vicente García (ed.) - *San Miguel de Escalada (913-2013)*. Léon: Universidad de Léon, 2014, pp. 239-272.

IGLESIAS, José Manuel García - *Catedral de Ourense*. Coruña: Xuntanza Editorial, 1993.

KLEIN, Peter - “The Apocalypse in Medieval Art”. McGINN, Bernard (ed.) - *The Apocalypse in the Middle Ages*. London: Cornell University Press, 1992, pp. 159-199.

KLEIN, Peter - *Beato de Liébana: La ilustración de los manuscritos de Beato y el Apocalipsis de Lorrão*. Valencia: Patrimonio Ediciones, 2004.

LÓPEZ-CALO, José (coord.) - *Instrumentos del Portico da la Gloria su reconstruction y la música de su tiempo*. Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, 2002.

LUACES, Joaquín Yarza - *Beato de Liébana: Manuscritos iluminados*. Barcelona: M. Moleiro, 1998.

MACEDO, Francisco Pato de - *O Apocalipse de Lorrão e os «Beatos» Peninsulares*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1988.

MINISTERIO DE APOLOGÉTICA E INVESTIGACIÓN CRISTIANA - “Adopcionismo”. In <http://www.miapic.com/adopcionismo> (consultado a 1 de março de 2016).

MIRANDA, Adelaide *et al.* - “A Cor na Iluminura Portuguesa uma abordagem interdisciplinar – O Apocalipse de Lorrão”. *O Retrato - Revista de História de Arte*, 5 (2008), pp. 228-239. In <https://issuu.com/ihafcsunl/docs/rha-5/228> (consultado a 2 de novembro de 2016).

NASCIMENTO, Aires A. - “O Comentário ao Apocalipse de Beato de Liébana: entre gramática e escatologia”. *Eyphrosyne: Revista de filologia clássica*, 28 (2000), pp. 129-156.

NEUSS, Wilhelm - *O comentário ao Apocalipse de Lorrão e suas iluminuras*. Coimbra: Instituto Alemão, 1929.

PEIXEIRO, Horácio Augusto - *Um olhar sobre a Iluminura do Apocalipse de Lorrão*. Tomar: Instituto Politécnico de Tomar, 1998. (Dissertação/Provas Públicas para Professor Coordenador)

ROCHA, Jorge - *L'image dans le Beatus de Lorrão: figuration, composition et visualité dans les enluminures du commentaire de l'apocalypse attribué au scriptorium du Monastère de São Mamede de Lorrão – 1189*. Bruxelles: Université Libre de Bruxelles, 2008. (Tese de doutoramento)



RUBIALES ZABARTE, Gorka - “El Beato de la Biblioteca Nacional de Turín”. SANTARELLI, Cristina (ed.) - *Ut Musica Pictura*, (2010), pp. 55-93.

SARKISSIAN, Margaret; TARR, Edward H. - "Trumpet". SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, pp. 823-841.

SOUSA, Luís Correia de - *Iconografia musical na arte da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, 2003. (Dissertação de mestrado)

McKINNON, James - “Tuba”. SADIE, Stanley (ed.) - *New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 2001, pp. 857-861.

THOUMIEU, Marc - “Anges”. *Dictionnaire d’iconographie romane*. S. l.: Zodiaque, 1993.

UNESCO - “The Manuscripts of the Commentary to the Apocalypse (Beatus of Liébana) in the Iberian Tradition”. In <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-5/the-manuscripts-of-the-commentary-to-the-apocalypse-beatus-of-liebana-in-the-iberian-tradition/> (consultado a 2 de novembro de 2016).

VILLANUEVA, Carlos *et alli* - *El Portico de la Gloria: Musica, Arte y Pensamiento*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1988.

WILLIAMS, John - *Early Spanish manuscripts illumination*. London: Chatto & Windus, 1977.

WILLIAMS, John - *The illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the commentary on the apocalypse*. London: Harvey Miller Publishers, 1994.

WIXOM, William D. - “Picturing the Apocalypse: illustrated leaves from a medieval Spanish manuscript”. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 59, 3 (2002), pp. 1-56.



## **2. OS INSTRUMENTOS MUSICAIS DO RETÁBULO FLAMENGO DA SÉ DE ÉVORA<sup>1</sup>**



**Luís Correia de SOUSA**

Universidade NOVA de Lisboa

---

\* Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção do autor.

<sup>1</sup> Agradecemos aos serviços do Museu de Évora a disponibilização de imagens de pormenor, sem as quais não seria possível identificar alguns dos detalhes mais relevantes dos instrumentos musicais.

## RESUMO

O painel central do antigo retábulo flamengo da Sé de Évora é, do ponto de vista da Iconografia Musical, uma obra de invulgar interesse. O rigor organológico que é exibido por cada um dos instrumentos musicais ali representados, assim como a presença de polifonia vocal, desenvolvida e disseminada pelos compositores franco-flamengos na época da feitura do retábulo e convocada ali pelo trio de anjos cantores, fazem desta pintura uma notável fonte para a História da Música no Renascimento. Além da evidente importância para a Organologia, é um excelente testemunho no que diz respeito à circulação de modelos formais e de tradição iconográfica, atestando-se, também, a pertinência do estudo dos elementos musicais, pelos conceitos e valores estéticos convocados, como factores determinantes na análise global do painel, enquanto obra de arte.

## NOTA BIOGRÁFICA

Luís Correia de Sousa é Mestre e Doutor em História da Arte – Medieval, e Licenciado em Musicologia pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É investigador do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), integrado no seu Núcleo de Iconografia Musical (NIM), e do Instituto de Estudos Medievais (IEM); tem desenvolvido trabalhos no domínio da iconografia medieval, sobretudo iconografia musical, sendo membro fundador do *Study Group for Musical Iconography* da *International Musicological Society*, criado em Junho de 2006; integra ainda o Grupo de Iconografia Musical de la Universidad Complutense de Madrid/AEDOM.

## 1. INTRODUÇÃO

A obra que nos propomos analisar, do ponto de vista da iconografia musical, é o painel central do retábulo flamengo da Sé de Évora, actualmente no Museu Regional daquela cidade<sup>2</sup>. O monumental conjunto pictórico terá sido encomendado pelo Bispo D. Afonso de Portugal (que esteve no governo daquela diocese de 1485 a 1522) para o altar-mor daquela igreja, em finais do século XV (c.1500), tendo ali permanecido até ser apeado, em 1718, aquando da campanha de obras realizada naquele período sob a responsabilidade do arquitecto João Frederico Ludovice (1673-1752)<sup>3</sup>.

O painel que aqui nos convoca (fig.1) ostenta como assunto principal a representação da Virgem com o Menino e anjos, sendo tradicionalmente designado como *A Virgem da Glória*. O tema, como grande parte das representações marianas, não tem fundamento directo em nenhum episódio dos evangelhos canónicos<sup>4</sup>. Trata-se de uma glorificação da figura de Maria como mãe de Deus, um exuberante *Magnificat* que se revela ao olhar. A Virgem, sentada num trono de aparato, com baldaquino, encontra-se em posição central, localização simbólica, relativamente ao espaço sagrado da igreja, precisamente no centro do cruzeiro, ponto de intercepção entre a nave e o transepto, áreas que definem a configuração do espaço sagrado em forma de cruz latina. Rodeam-na um numeroso grupo de anjos envergando vestes litúrgicas, alguns deles exibindo ricas casulas de brocado, uma característica que se regista na arte flamenga deste período e que não deixa de ser uma evocação da solenidade do ritual religioso<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> Em 1911 foi incorporado nas colecções do Estado, pertencendo actualmente ao Museu de Évora (ME 1501), tendo sido recentemente reunido como um todo, de acordo com a disposição original dos painéis.

<sup>3</sup> Cf. Túlio ESPANCA - *O Retábulo Flamengo da antiga capela-mor da Sé de Évora*, 1943, p. 20.

<sup>4</sup> Parte da iconografia mariana, nomeadamente a da Assunção, é justificada por textos apócrifos. Cf. Tiago Vorragine - *Legenda Áurea*, vol. II, 2004, pp.86-99.

<sup>5</sup> Sobre esta temática, veja-se Maurice B. MCNAMEE - *Vested Angels: Eucharistic allusions in Early Netherlandish paintings*, 1998, nomeadamente o cap. III, pp. 43-60.



**Fig. 1 - *Nossa Senhora da Glória*, Círculo de Gerard David (?); séc. XV (1495-1500), Óleo sobre madeira de carvalho, 277 x 155 cm, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo-Museu de Évora, inv.º ME 1501<sup>6</sup> (fot. Museu de Évora).**

<sup>6</sup> Imagens disponíveis na base de dados MatrizPix da DGPC (<http://www.matrizpix.dgpc.pt/matrizpix/Fotografias/FotografiasListar.aspx?TIPOPESQ=4&Numpag=6&REGPAG=50&CRITERIO=&TERMOS=ME+1501>) e no catálogo da exposição *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I* Évora: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses-Câmara Municipal de Évora, 1997, p. 88.

A composição segue um esquema centralizado, segundo um eixo vertical muito rigoroso, relativamente ao qual as figuras dos anjos se distribuem simetricamente. Em posição central encontra-se a figura de Maria, sentada num trono, segurando o Menino ao colo; à sua frente, no mesmo eixo orientador, um vaso com uma haste de açucena, símbolo de pureza e, no alto, um grupo de quatro anjos segura uma coroa que confirmam a majestade da Virgem. Os anjos, avançando para o observador, preenchem o plano mais próximo, concedendo, em consequência, profundidade à composição. De acordo com uma das suas funções, encontram-se a tocar instrumentos diversos, envolvendo a Virgem e o Menino num ambiente celestial, para o qual a música concorre.

Em termos de autoria, a obra tem sido, desde o século XIX, nomeadamente depois de uma publicação de Carl Justi<sup>7</sup>, em 1888, atribuída ao círculo de Gerard David (c.1455-1523), pintor activo em Bruges a partir de 1484. Sem certezas sobre esta questão, admite-se que poderá ter sido, total ou parcialmente, pintado em Portugal por artistas flamengos que conheciam bem não só as técnicas, mas também os modelos da pintura ganto-brugense<sup>8</sup>.

## **2. AVE REGINA CAELORUM**

No que diz respeito à iconografia musical, esta pintura é, sem dúvida, uma das obras pertencentes às colecções portuguesas onde encontramos um dos mais interessantes grupos instrumentais. Como se disse, trata-se de uma obra destinada a uma capela dedicada à *Assunção da Virgem* e, embora este painel não contenha o tema visual mais habitual, a presença dos anjos músicos, como no tema referido, encontram ali justificação<sup>9</sup>, com a função de manifestarem o louvor perpétuo à *Mater Dei*.

São dignos de destaque os sete instrumentos musicais presentes na pintura, pelo surpreendente rigor com que são representados, tal como a generalidade dos

---

<sup>7</sup> Assim o regista Túlio Espanca, citando a obra de Carl JUSTI - *Die portugiesische Malerei des sechszehnten Jahrhunderts*; cf. *O Retábulo Flamengo da antiga capela-mor da Sé de Évora*, 1943, p. 25.

<sup>8</sup> Cf. Dagoberto MARKL, p. 56; Mário T. CHICÓ aponta proximidades com obras de Dieric Bouts, Hugo Van der Goes e, também Gerard David, e assinala a existência de indícios que apontam para um trabalho realizado por vários artistas, provenientes ou formados em distintas oficinas; ver, *Pintura Flamengo e Holandesa do Museu Regional de Évora* 1954, p. 5, opinião que é reiterada, mais recentemente, por Elisabeth d'YVOIRE - *Mestre do Retábulo da Sé de Évora*, 1992, p. 298.

<sup>9</sup> Sobre a iconografia musical no tema da *Assunção*, veja-se o nosso trabalho *Speculum Musicae Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal*, 2011, pp. 360-389.



pormenores, sendo este painel uma fonte iconográfica de assinalável importância, no domínio da História da Música, com particular acuidade para a Organologia.

Do lado esquerdo, o anjo que se encontra no plano mais próximo do observador surge sentado a tocar um cordofone percutido, que apoia sobre as pernas. Tem a forma trapezoidal e é percutido com duas finas baquetas em madeira. A sua designação é diversa, conforme as geografias e culturas onde é usado, sendo um cordofone pouco comum em Portugal. Sebastian Virdung, no seu tratado de organologia, *Musica getutscht*, publicado em Basileia em 1511<sup>10</sup>, apresenta um instrumento deste tipo, embora com caixa rectangular, que designa por *hackbrett*. Em flamengo é chamado de *hakkebord*, os franceses denominam-no por *tympanon* e, entre nós, é comum o termo *dulcimer*<sup>11</sup> (fig. 1A). A sua sonoridade é suave e discreta, apropriada para o ambiente intimista proposto nesta obra.

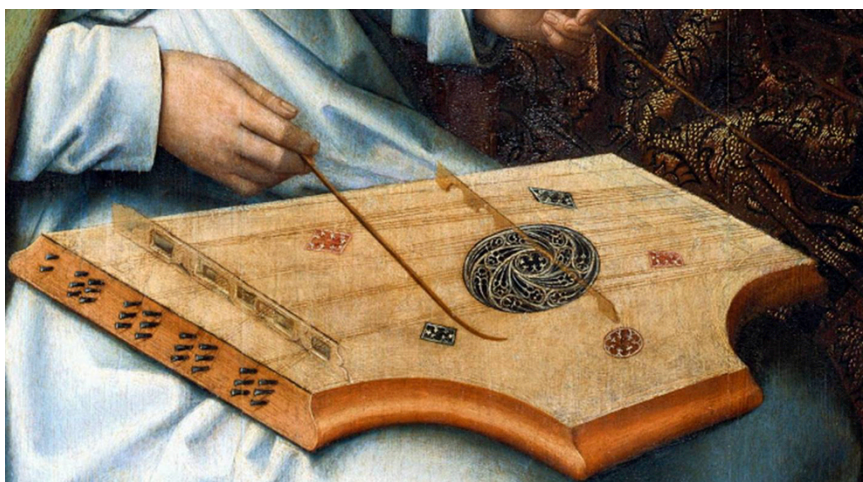


Fig. 1A – Anjo músico a tocar dulcimer (pormenor).

É de notar o rigor organológico da representação, comprovando que o artista terá seguido um modelo concreto de instrumento ou, possivelmente, um desenho ou gravura. O cordofone apresenta uma particularidade interessante, uma inovação relativamente recente na época. Possui duplo cavalete, cordas organizadas de forma tripla, cruzadas

<sup>10</sup> Cópia digital disponível em <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0001/bsb00011703/images/index.html?id=00011703&groesser=&fip=yztswyztsewqxdsydenewqeayafsdreaya&no=16&seite=18> (consultado em 23.01.2017)

<sup>11</sup> Também é conhecido por *Dulce melos*, *cimbalão* ou *cimbalom*. Embora pouco usado entre nós, ainda hoje se mantém em uso em alguns países do centro e norte da Europa. A designação, em latim, *Dulce melos* deriva do grego e remeta, precisamente, para a sua característica tímbrica – «som doce».



em dois planos distintos, característica que veio a tornar-se comum, excepto as duas mais graves (os baixos), que são cordas simples, diferenciando este instrumento do saltério comum. O cavalete móvel, colocado, neste caso, sobre a rosácea, divide as cordas em duas secções, permitindo criar assim dois registos, em termos de altura dos sons. A posição exata de colocação deste cavalete possibilitava ajustar o intervalo entre as duas secções das cordas. Na representação aqui em foco, pensamos que o modelo seguido pelo pintor apresentaria a proporção 2:3, resultando daí um intervalo de 5ª entre as duas secções da corda<sup>12</sup>, uma solução comum naquele período. No centro da caixa harmónica exhibe uma abertura circular decorada com uma rosácea, finamente talhada. Trata-se de um cordofone de dimensões relativamente reduzidas, portátil, um instrumento bastante comum na região da Flandres, associado, sobretudo, à música profana, conforme no-lo atestam as fontes iconográficas, embora surja muitas vezes a ser tocado por anjos músicos, em diferenciados temas. O músico apoia-o sobre os joelhos, em posição horizontal, mantendo livres as duas mãos, para possibilitar o uso das duas baquetas. De entre as fontes iconográficas coevas, onde registámos a presença de deste cordofone, salientáramos uma obra igualmente de temática mariana, *Maria, Rainha do Céu*, de um artista desconhecido, referido como “Mestre da Lenda de Santa Luzia<sup>13</sup>”. Embora a configuração do dulcimer presente naquela pintura seja distinta do que se encontra no nosso painel, nomeadamente a configuração da caixa, a presença de duas pequenas aberturas de ressonância e cordas simples, apresenta alguns elementos que os aproximam: o cavalete sobre o tampo, mostrando uma divisão das cordas similar ao de Évora, sendo as baquetas com que o anjo o tange também muito semelhantes, assim como a posição de execução.

---

<sup>12</sup> Sobre esta e outras questões relativas a este instrumento, veja-se David KETTLEWELL - *Dulcimer*, 1984, pp. 620-632.

<sup>13</sup> Master of the St. Lucy Legend, *Mary, Queen of Heaven* (c.1485/1510). Óleo sobre madeira, 199 x 162 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Coll. 1952.2.13. A obra pertenceu ao Mosteiro de Santa Clara de Medina de Pomar, perto de Burgos. Veja-se a nota sobre a obra em: [http://www.wga.hu/html\\_m/m/master/legend3/5queen.html](http://www.wga.hu/html_m/m/master/legend3/5queen.html) (consultado em 16 de Fevereiro de 2017).



Fig. 1B - Anjo músico com alaúde.



Fig. 2 - Alaúde do *luthier* Cezar Mateus, construído a partir de um modelo de Gerard David<sup>14</sup>.

No lado oposto encontra-se um anjo a tocar alaúde (fig. 1B), instrumento de reconhecido prestígio na época, usado pelas classes mais elevadas, para acompanhamento do canto, ou em rubricas a solo. Conheceu, no final do século XV e inícios da centúria seguinte, uma notável expansão, em termos de uso, tendo registado também significativos avanços nos seus aspectos organológicos. O que se expõe nesta pintura apresenta braço curto, pá do cravelhame muito inclinada relativamente ao braço, fazendo um ângulo de aproximadamente 90°. Na escala, ou ponto, são visíveis sete trastos, certamente de tripa, uma vez que rodeiam o braço e não são inseridos na madeira, como posteriormente passam a ser os trastos metálicos. Possui seis ordens de cordas, cinco duplas e uma simples, a mais aguda, denominada *chanterelle* ou *il cantinho*, conforme a designação francesa ou a italiana, respectivamente. O tampo harmónico apresenta uma abertura central, circular, que é preenchida com uma rosácea decorativa, como é comum neste tipo de instrumentos. Abaixo da escala, que se confunde com o braço e se encontra no mesmo plano da caixa harmónica, há um curioso elemento ornamental, uma abertura suplementar, em forma de janelão gótico, vazado. Trata-se de um pormenor que Gerard David insere em várias obras suas, certamente partindo sempre do mesmo modelo de instrumento<sup>15</sup>. Veja-se o alaúde construído pelo

<sup>14</sup> Consultar website do construtor em <http://www.mateus-lutes.com/recent.html>.

<sup>15</sup> Veja-se o painel *A Virgem com o Menino e quatro anjos*, actualmente no *Metropolitan Museum of Art* de Nova Iorque, n.º 1977.1.1; ou o «Tríptico da família Sedano», do Museu do Louvre, inv. n.º R.F.588.

*luthier* Cezar Mateus (fig. 2) tendo como modelo, precisamente, uma representação do mestre de Bruges. Não se trataria de uma fantasia do artista que trabalhou neste retábulo, pois identificámos este mesmo elemento num alaúde pintado num período ligeiramente posterior a esta, c.1506-09, por Quentin Metsys (c.1466-1539)<sup>16</sup>, noutro cordofone deste tipo constante no painel central do *Tríptico de Morrison*<sup>17</sup> e, igualmente, no alaúde que um dos anjos músicos do painel das Clarissas de Medina de Pomar, do mencionado “Mestre da Lenda de Santa Luzia”.

Sobre o alaúde de Évora, pode confirmar-se ainda o formato periforme da caixa de ressonância, sem costilhas, sendo visíveis duas das aduelas que lhe dão forma. Na parte inferior do tampo harmónico encontra-se a barra, fina peça de madeira talhada e colada, para fixação das cordas. O instrumentista belisca a cordas com um plectro, presumivelmente feito de uma pena, seguro entre o indicador e dedo médio<sup>18</sup>.

Em termos iconográficos, é um instrumento que surge frequentemente na pintura e gravura flamengas deste período, em distintos temas. É certo que estava em pleno uso no contexto europeu da época, tendo registado um assinalável incremento com a proliferação da prática polifónica, podendo acompanhar o canto, ou realizar as diversas partes de uma peça instrumental ou coral a várias vozes, mas é requerido, amiúde, pela simbologia que assume enquanto instrumento de cordas, de acordo com os contextos de representação. Associado aos anjos músicos, procura, antes de mais, dar ênfase ao propósito laudatório, muito frequentemente em relação à figura da Virgem, que é requerido à Música, enquanto expressão sensível de uma atitude interior.

No lado contrário, atrás do anjo que toca o cordofone percutido encontram-se, de pé, mais dois músicos. Um toca uma flauta doce ou de bisel<sup>19</sup> e o outro uma viola de arco, instrumentos melódicos de famílias distintas dos anteriores, contribuindo para o colorido sonoro do conjunto.

Da família das madeiras, a flauta (fig. 1C) é um dos instrumentos que regista maior difusão na Renascença. A que se encontra representada neste painel apresenta o corpo

---

<sup>16</sup> *A Virgem entronizada com o Menino e quatro anjos*, Londres, National Gallery, Inv.º NG6282.

<sup>17</sup> Toledo, Ohio, Toledo Museum of Art. Trata-se de um pintor desconhecido, designado, precisamente, como “Mestre do Tríptico de Morrison”, activo em Antuérpia entre 1500 e 1510, aproximadamente.

<sup>18</sup> É um pormenor que, pelas diminutas dimensões do objecto, só é possível verificar através de fotografia.

<sup>19</sup> No período aqui em foco, o termo flauta usava-se quase exclusivamente para designar a flauta de bisel, sendo a flauta transversal identificada como *transversa* ou *alemã*. Cf. Luís HENRIQUE - *Instrumentos Musicais*, 1988, p. 256.

feito de uma só peça, ligeiramente cónico, que corresponde ao modelo renascentista, revelando-se um aerofone de boa feitura. Pela posição das mãos, a direita na parte superior e a esquerda na inferior, é uma «flauta de nove furos», como é designada muitas vezes no século XVI, preparada para ambidextros, existindo dupla furação no último orifício, o do pé, tapando-se um ou o outro com cera, conforme o instrumentista fosse dextro ou sinistro<sup>20</sup>. As dimensões relativas levam-nos a supor tratar-se de uma flauta que, mais tardiamente, se poderia chamar *alto*<sup>21</sup>. Surge aqui para enriquecer timbricamente o conjunto instrumental, mais do que com o propósito de mostrar um *ensemble* coerente. Os contextos de uso eram diversos, ocorrendo regularmente no âmbito da música sacra, acompanhando ou dobrando as linhas melódicas das vozes, mas também em ambientes seculares, nomeadamente na execução de rubricas para dança<sup>22</sup>.



**Fig. 1C - Anjo músico com flauta doce.**



**Fig. 1D - Anjo com viola de arco.**

<sup>20</sup> O já citado Sebastian VIRDUNG, em *Musica Getutsch*, de 1511, apresenta desenhos esclarecedores sobre esta tipologia de flauta e as duas posições possíveis das mãos.

<sup>21</sup> A nomenclatura moderna, soprano, alto, tenor e baixo, usada em associação a um tamanho, é relativamente tardia; aparece pela primeira vez em Michael Praetorius (1571-1621) no seu *Syntagma Musicum*, parte II – *De Organographia*, (Wolfenbüttel, 1618). Até então, a nomenclatura assumia a designação da parte polifónica que estivesse a ser tocada pelo instrumento o que significava, por exemplo, que numa obra a quatro partes havia normalmente dois instrumentos exactamente iguais, sendo que um era designado por alto e outro por tenor, conforme a linha melódica que executavam.

Modernamente usam-se dois critérios diferentes para designar o tamanho - um considera o comprimento, a presença e ausência de chave e *tudel*, para distinguir o grande baixo, baixo, *basset*, tenor, alto, soprano, sopranino e *garklein*; outro considera a fundamental acústica em que está afinado. (Este nota esclarecedora foi-nos generosamente facultada pelo flautista Pedro Sousa e Silva, a quem agradecemos).

<sup>22</sup> Cf. Luís HENRIQUE - *op. cit.*, pp. 250-264.

Relativamente à viola (fig. 1D), é um cordofone friccionado, que o anjo toca com um arco, apoiando-o no ombro<sup>23</sup>. A caixa é em forma de 8, mas com as curvaturas laterais muito pouco acentuadas, conforme outros modelos da época, ainda sem os enfraques que vão caracterizar instrumentos posteriores, como os violinos. Comparativamente a outras representações coevas, por exemplo, em algumas pinturas de Hans Memling (c.1433-1494), o instrumento apresenta determinados pormenores distintos e que, por isso, importa salientar. Desde logo um estandarte bastante curto. Compare-se, por exemplo, com o da viola pintada por Memling no retábulo de Santa Maria la Real de Nájera<sup>24</sup>; a posição do cavalete é também mais recuada do que é comum, substancialmente abaixo das aberturas de ressonância o que, em termos organológicos, não corresponde à realidade, pois não é a posição mais adequada, em termos do funcionamento acústico do instrumento. Exibe, no entanto, um cavalete curvo, pormenor de assinalar, pois permitia tocar individualmente cada uma das cordas, característica que outras fontes iconográficas deste mesmo período não apresentam. De salientar também o ponto, inserido como peça claramente separada do braço, característica que não se regista em instrumentos similares representados em obras contemporâneas<sup>25</sup>, sendo que este não apresenta trastos, outro pormenor que importa sublinhar, uma vez que, recorrentemente este tipo de cordofones os possuíam. São visíveis quatro cordas em tensão entre o estandarte e o cravelhame. Este último elemento apresenta também alguma singularidade relativamente aos modelos que encontramos em fontes iconográficas coetâneas. O formato mais comum, bastante generalizado, é mais ou menos arredondado, com forma aproximada de uma tulpina, com as cravelhas inseridas frontalmente. Os pintados por Memling, por exemplo, seguem todos este modelo<sup>26</sup>, sendo bons exemplos os que se encontram no referido retábulo de

<sup>23</sup> A designação deste tipo de cordofone não é consensual. Na época tinha distintos nomes, de acordo com as diversas línguas (*vièle*, *vielle*, para os franceses, *viola*, em provençal, *fiddle* ou *fedylle*, entre os ingleses) e nem sempre correspondia ao mesmo instrumento. Cf. Mary REMNANT - *Fiddle*, 1984.

<sup>24</sup> Retábulo de Santa Maria da Real de Nájera (pormenor), Séc. XV (c.1489); Antuérpia, Royal Museum of Fine Arts, inv.º 778-780.

<sup>25</sup> Importa esclarecer se este pormenor, assim como o cavalete curvo, não foi alterado aquando de algum dos restauros a que foi sujeita a pintura, pois são características de instrumentos de épocas posteriores.

<sup>26</sup> É significativamente abundante a presença deste instrumento em obras de Memling. Este segue um modelo muito concreto para as violas de arco que representa, com aberturas de ressonância seguindo uma mesma configuração, estandarte bastante longo e pá do cravelhame de forma circular, com as cravelhas inseridas frontalmente. Veja-se o instrumento pintado no *O Tríptico Donne*, Londres, National Gallery, Cat. 6275; num pequeno díptico que contém o tema da *Virgem com o Menino e quatro anjos músicos*, actualmente da Alte Pinakothek de Munique; num tríptico, cujo painel central apresenta a *Virgem com o Menino, um anjo músico e o doador*, pertença do Kunsthistorisches Museum de Viena, inv. 939,943,994;

Nájera ou num painel com o tema *A Virgem com o Menino e dois anjos músicos*, da National Gallery of Art de Washintgon<sup>27</sup>.

No instrumento de Évora a configuração da pá do cravelhame é claramente diferente. Surge na continuação do braço do instrumento, sem inclinação ou curvatura, terminando com um elemento ornamental em forma de enrolamento, sendo visíveis as quatro cravelhas, inseridas lateralmente. Embora distinta, a forma do cravelhame, tal como as aberturas de ressonância, é mais próxima daquela que Gerard David pinta num cordofone friccionado no painel *Virgo inter Virgines*, actualmente no museu de Rouen<sup>28</sup>, do que da maioria dos modelos que surgem nas obras de pintores flamengos seus contemporâneos. As aberturas são em forma de C, não muito alongadas, mas mais largas do que aquelas que encontramos, por exemplo, na obras Memling. Curiosamente, são bastante semelhantes às do instrumento que se encontra no painel pintado para as Clarissas de Medina de Pomar, em Burgos, pelo “Master of the St. Lucy Legend”, já referido.

No lado contrário, em posição equivalente, atrás do alaudista, encontramos mais dois anjos instrumentistas. Um toca triângulo e outro harpa (fig. 1E), novos contributos para a colorido sonora que o pintor quis registar na obra.



**Fig. 1E - Anjos músicos com triângulo e harpa, respectivamente.**

---

também em *Virgem com o Menino e dois anjos músicos* da National Gallery of Art de Washington ou no retábulo de Chatsworth, no painel central, *A Virgem com o Menino entre anjos, santos e os doadores*, Londres, National Gallery.

<sup>27</sup> Washintgon, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Coll. inv.º 1937.1.41.

<sup>28</sup> Rouen, Musée des Beaux-Arts, inv. n.º D.803.4.

O instrumento de percussão é um idiofone de altura indeterminada. É feito com uma vareta metálica dobrada em forma de triângulo, conforme o seu nome indica. Neste caso surge aproximadamente com a forma de um trilátero isósceles, sendo que os lados não são rigorosamente rectos mas ligeiramente abaulados. Apesar da sua simplicidade, este instrumento apresenta algumas características organológicas de sinalizar. No vértice superior está inserida uma peça metálica terminada numa pequena argola pela qual o instrumentista o suspende; parece trata-se um triângulo fechado e não aberto num dos ângulos, como os idiofones desta tipologia mais modernos. Na parte inferior são visíveis quatro anéis metálicos inseridos no próprio instrumento que, acusticamente, lhe conferem um timbre singular. A presença destes anéis remetem para a sua relação com o antigo *sistrum*, ou sistro<sup>29</sup>, sendo esta tipologia aquela que é mais frequentemente representada na iconografia medieval. Era um instrumento usado em contexto religioso durante a Idade Média e Renascimento, mas sobretudo na música profana, por vezes surgindo associado ao conjunto flauta e tamboril e à prática da dança.

Relativamente à harpa, trata-se de um modelo comum na época, que posteriormente se passou a designar como harpa gótica. Possui coluna e consola bastante encurvadas, caixa de ressonância pouco volumosa e relativamente estreita, de forma a permitir a sua portabilidade. A avaliar pelas representações visuais deste tipo de instrumento, neste período, as suas dimensões eram variáveis, entre cerca de 60 cm e 120 cm, sendo variável também o número de cordas. No exemplo presente teria uma dimensão média, talvez um pouco menos de 100 cm de altura. É um instrumento diatónico, com 24 cordas, número já bastante elevado para os cordofones deste tipo. O modelo aqui representado aproxima-se bastante do que se encontra plasmado num dos painéis laterais do *Retábulo do Cordeiro Místico* da Catedral de Ghent, pintado pelos irmãos Hubert e Jan van Eyck<sup>30</sup>. Tem o mesmo número de cordas, exhibe elementos ornamentais similares, e a configuração dos componentes principais, caixa, coluna e consola, são também análogos. É também muito semelhante à harpa que identifica o rei David numa obra do mesmo período, *La Lignée de sainte Anne*, atribuída a um seguidor de Gerard David<sup>31</sup>, embora esta tenha menos cordas, quinze.

---

<sup>29</sup> Sobre este instrumento, ver também a entrada no *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol.3, pp.623-625, redigida por James BLADES.

<sup>30</sup> *Retábulo do Cordeiro Místico*, Ghent, Catedral de Saint-Bavon.

<sup>31</sup> Lyon, Musée des Beaux-Arts. B-540.



A harpa é, sem dúvida, um dos instrumentos mais divulgados na Idade Média, recorrentemente associado à figura do rei David, em iluminuras de Saltérios ou Bíblias, mas também em imagens esculpidas ou na pintura, quer a fresco, quer de cavalete. A sua presença é muitas vezes requerida pela sua simbologia, remetendo para conceitos extramusicais, mais do domínio da reflexão filosófica e teológica, como os princípios de harmonia e equilíbrio, embora partindo de noções e fundamentos da *Ars Musica*, da teoria musical de origem pitagórica<sup>32</sup>.

Num plano mais afastado, a ladear o trono da Virgem, surge ainda um trio de cantores, à esquerda, e um anjo a tocar um órgão positivo, no lado direito. No grupo de anjos cantores (fig. 1F), o da esquerda segura uma folha com notação musical pela qual os restantes cantores seguem para a interpretação da rubrica musical.



Fig. 1F - Anjos cantores com partitura.

Na folha pode identificar-se, claramente, o tipo de notação mensural da época, nomeadamente a usada na escola franco-flamenga, usada na escrita polifónica.

<sup>32</sup> Sobre esta temática, ver, por exemplo, Martin Van SCHAIK - *The Harp in the Middle Ages. The symbolism of a musical instrument*, 1992.



Identifica-se parte de uma melodia inscrita em pentagrama, com clave de dó na 2.<sup>a</sup> linha, certamente a parte do *cantus*, a voz superior de uma peça polifónica contemporânea. Sob a pauta é esboçado o texto cantado, mas não é possível, reconhecer qualquer palavra que nos permita identifica-lo. Pelos elementos disponíveis, pensamos que o artista inseriu este elemento a partir de uma cópia concreta de uma peça de polifonia vocal. Poderia, eventualmente, ter sido copiada, por exemplo, de uma partitura de Jacob Obrecht (Ghent, c.1457- Ferrara 1505), notável compositor da época e activo nos mesmos meios culturais onde se desenvolveram as principais oficinas de pintura flamengas<sup>33</sup>, tendo sido, inclusive, retratado por Hans Memling em 1496<sup>34</sup>. Uma passagem de uma das suas partituras, como a Missa *Regina caeli* ou o Motete *Ave Regina Caelorum*, poderia ter sido requerida para conferir uma nota de realismo à composição pictórica. A reforçar esta possibilidade é de referir que na já citada obra do “Mestre da Lenda de Santa Luzia”, do convento de Santa Clara de Medina de Pomar, dois dos anjos músicos seguram folhas com notação semelhante à do painel de Évora, sendo possível ali identificar o texto, precisamente o da Antífona mariana *Ave Regina Caelorum*, não de Obrecht mas de Walter Frye (c.1420-1474/1475), compositor inglês bastante divulgado na Europa Continental, sendo de admitir, para a pintura eborense, tratar-se de uma citação desta mesma peça polifónica<sup>35</sup>. Não nos foi possível ainda, como dissemos, confirmar o texto inscrito da pintura de Évora, nem a autoria do trecho melódico, mas confirmámos que o mencionado músico inglês compôs um Motete a 3 vozes com o texto mencionado, peça muito divulgada da época, presente em 13 manuscritos, oito dos quais escritos em Itália<sup>36</sup>, citado em obras de outros compositores, nomeadamente o mencionado J. Obrecht, mas também por Alexander Agricola (c.1455-1506), e em três pinturas: *A Virgem com o Menino rodeada de anjos*<sup>37</sup>, *A Virgem com o Menino*, num painel da Chiesa Madre di Polizzi Generosa, Sicília, obras atribuídas ao “Master of the Embroidered Foliage”, e numa pintura do tecto de uma capela privada do Château de Montreuil-Bellay, no Vale do Loire<sup>38</sup>. Além das semelhanças, em termos de

<sup>33</sup> Veja-se o artigo sobre o compositor em Rob C. WEGMAN - *Obrecht, Jacob*, 2001, pp. 290-306.

<sup>34</sup> Hans Memling, *Retrato de Jacob Obrecht* (1496), Fort Worth, Kimbell Art Museum, inv. KAM 1993.02

<sup>35</sup> Walter Frye foi bastante divulgado devido às ligações com a corte de Carlos o Temerário, Duque da Borgonha, filho da duquesa Isabel de Portugal e Filipe o Bom. Cf. Brian TROWELL - *Walter Frye*, 2001, p. 305.

<sup>36</sup> Paolo Emilio CARAPEZZA - *Regina Angelorum in Musica Picta*, 1975, p. 137.

<sup>37</sup> Paris, Musée du Louvre.

<sup>38</sup> D. ROTHENBERG - *The Flower of Paradise. Marian devotion and secular song in Medieval and Renaissance Music*, 2011, pp. 126-127.

notação musical, com obras da época, o contorno melódico é, não só verosímil, como se aproxima ao do discurso musical que encontramos em W. Frye.

Ainda no trio de anjos cantores, é de salientar a gestualidade do anjo mais à direita. O modo como ergue a mão esquerda indicia estar a marcar o *tactus*, o tempo, uma necessidade surgida com a maior complexidade da prática polifónica comparativamente às peças do repertório de canto gregoriano, como parece tratar-se neste caso.

Por fim, temos a presença de um órgão (fig. 1G). Instrumento litúrgico por excelência, a sua presença assume, por isso, reforçado interesse e significado neste contexto. O modelo representado é um órgão positivo, da mesma tipologia daquele que se observa no já referido Retábulo de Ghent (fig. 3), embora de menor dimensão<sup>39</sup>. Os tubos, ordenados de acordo com a organização do teclado, com os graves à esquerda, são fixados com o recurso a uma estrutura formada por cruzeta em madeira. No órgão de Évora apenas se observa a primeira fiada de tubos, todavia o instrumento teria pelo menos duas fiadas. Os tubos visíveis são todos cilíndricos, metálicos, tubos flautados. O jogo de tubos que podemos observar será um jogo de quatro pés (significa que o tubo maior, mais grave, teria 4 pés de altura, c.1,20 m). O instrumento exhibe um único manual ou teclado, muito simples, e não é visível qualquer registo.

A dimensão musical, de uma sonoridade suave, contida, mais para a região dos agudos (repare-se que até o organista coloca as mãos no lado direito do manual, correspondendo aos sons agudos), junta-se à forma extremamente ordenada da composição, para transmitir a ideia de ordem, segundo os princípios de harmonia já mencionados. Os instrumentos participam nesse discurso que procura evocar a essência dessa ciência musical que não procede dos fenómenos físicos, mas de uma dimensão superior, devolvendo esses “números sonoros” como lhes chama Santo Agostinho, os «números divinos da sabedoria» (*De musica*, VI, 4, 7) que regem o Universo. Os anjos músicos, veículos da *Musica Mundana*, de tradição boeciana, socorrem-se dos recursos musicais terrenos, próprios da *Musica instrumentalis*<sup>40</sup>, de instrumentos musicais da

---

<sup>39</sup> Hugo van der Goes também pinta um modelo semelhante aos referidos na sua obra *Sir Edward Bonkil e dois anjos*, Edimbourg, Holyroodhouse, que, embora de maiores dimensões, parece atestar a circulação de um modelo ou tipologia de órgão do tipo positivo que foi usado por distintos artistas. Ver reprodução da obra de Goes em Max FRIEDLANDER - *De Van Eyck a Breughel. Les Primitifs Flamands*, 1964, estampa 100.

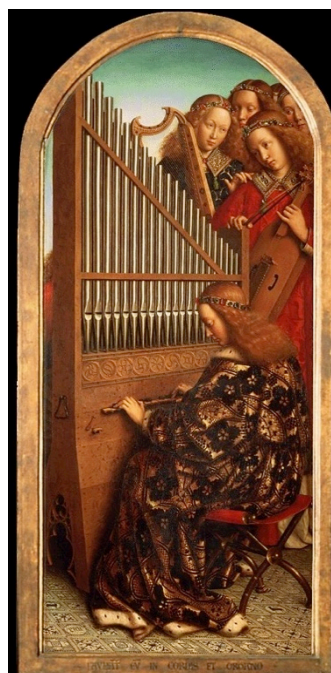
<sup>40</sup> Boécio (c. 480-525), na obra *De Institutione musicae* (I, 2), define e hierarquiza três tipos de Música: a *Mundana*, a que rege todo o universo, regulando os movimentos das esferas celestes segundo as leis da

época, para tornar visíveis princípios mais do domínio da especulação filosófico-teológica do que da música prática, sem, no entanto, deixarem de estar associados a uma dimensão mais humana, a de louvor contínuo à Virgem, conforme sublinhado por Francesc Eiximenis, em referência anterior, e explicitado numa passagem do Salmo 150 inscrita no painel do anjo organista do retábulo de Ghent: *Laudat eum in cordis et organo* (Sl. 150, v.4).

Parece-nos claro que, na globalidade, não se trata de um agrupamento instrumental coerente, que se possa, enquanto tal, associar a um género musical na época. O pintor procurou reunir um variado conjunto de instrumentos que conhecia bem e, através destes recursos, conceder uma dimensão eminentemente sonora à obra. Este é um aspecto relevante, em termos iconográficos, no sentido em que se procura que o observador identifique na pintura elementos da realidade concreta do seu mundo contemporâneo, algo que lhe sendo familiar o possa conduzir a um universo eminentemente celestial, enquanto fenómeno musical.



**Fig. 1G - Anjo músico a tocar órgão positivo.**



**Fig. 3 - Anjo músico a tocar órgão; pormenor do Retábulo da Adoração do Cordeiro Místico. Ghent, Catedral de St. Bavo.**

Matemática; a *Humana*, que rege as relações entre corpo e alma e a *Instrumentalis*, a que se refere à música produzida pelos instrumentos e pelo canto e as relações numéricas entre os diferentes sons.

Os instrumentos escolhidos pelos artistas atestam não só a tradição visual, como se assumem, muitas vezes, como símbolos de poder e dignidade, outros, uma dimensão mais festiva. Não raro, no entanto, os artistas não seguem com rigor a representação dos sujeitos musicais e, por isso, resulta que muitas das fontes iconográficas exibem instrumentos ou modelos pouco credíveis, muitas vezes com erros grosseiros, em termos organológicos, tendo a sua representação apenas propósitos simbólicos. As características organológicas permitem considerar esta obra como fonte de excepção para um eventual projecto de construção de cópias de instrumentos musicais do período em causa. Além dos aspectos organológicos, importa sublinhar o evidente testemunho do florescimento da prática polifónica na época, através da citação de obras musicais coevas e do cuidado do seu registo em termos de notação musical.

A dimensão simbólica de diversos instrumentos, a representação visual da Música, arte abstracta por excelência, surge mais como referente de valores cosmo-teológicos do que testemunho de real prática musical, apesar de conjuntos de vozes e instrumentos serem perfeitamente verosímeis na prática polifónica da época.

### 3. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

AGIUS, Elisabeth - *Le Retable de la Vie de la Vierge de la Cathédrale d'Evora*. Paris: Université de Paris – IV, 1987. (Dissertação de mestrado)

BLADES, James - “Triangle”. SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 3. London: Macmillan Publishers Limited, 1984, pp. 623-625.

BORBA, Tomás; GRAÇA, Fernando Lopes - *Dicionário de Música*. vol. 1. Porto : Mário Figueirinhas Editor, 1996.

CARAPEZZA, Paolo Emilio - “Regina Angelorum in Musica Picta: Walter Frye e il ‘Maître au feuillage brodé’”. *Rivista Italiana di Musicologia*, 10 (1975), pp. 134-154.

CARVALHO, José Alberto Seabra de - “Nossa Senhora dos Anjos”. *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Évora: CNCDP/Câmara Municipal de Évora, 1997, pp. 87-89. (Catálogo da exposição).

CHICÓ, Mário Tavares - *Pintura Flamenga e Holandesa do Museu Regional de Évora*. Lisboa: Estúdios Cor, 1954.

DE VOS, Dirk - *Hans Memling. The complete works*. London: Thames and Hudson, 1994.

ESPANCA, Túlio - "As Pinturas da Catedral de Évora em 1537 e o retábulo Flamengo da Capela do Esporão". *A Cidade de Évora*, 6, Boletim da Comissão Municipal de Turismo, (1944), pp. 52-77.

ESPANCA, Túlio - "O Retábulo Flamengo da antiga capela-mor da Sé de Évora". *A Cidade de Évora*, 2, Boletim da Comissão Municipal de Turismo, (1943), pp. 20-28.

FRIEDLANDER, Max - *De Van Eyck a Breughel. Les Primitifs Flamands*. Paris: René Julliard, 1964.

HENRIQUE, Luís - *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.

KETTLEWELL, David - "Dulcimer". *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 1. London: Macmillan Publishers Limited, 1984, pp. 620-632.

MARKL, Dagoberto - "Francisco Henriques e o Mestre do Retábulo da Sé de Viseu. Fontes comuns"- *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Évora: CNCDP/Câmara Municipal de Évora, 1997, pp. 53-61. (Catálogo da exposição)

MIRANDA, Alberto - "Retábulo da Virgem em Évora". Sep. *A Cidade de Évora*. Lisboa: Impressão Bertrand, 1958, p. 25.

MCNAMEE, Maurice B. - *Vested Angels: Eucharistic allusions in Early Netherlandish paintings*. Lovaina: Peeters, 1998.

PEREIRA, Fernando António Baptista; FALCÃO, José António - "Francisco Henriques. Percorso biográfico e caracterização da obra". *Francisco Henriques. Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*. Évora: CNCDP-Câmara Municipal de Évora, 1997, pp. 35-51. (Catálogo da exposição)

PÉRIER-D'IETEREN, Catheline - *Dieric Bouts. The complete works*. Brussels: Mercatorfonds, 2006.

REMNANT, Mary - "Fiddle". SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, vol. 1. London: Macmillan Publishers Limited, 1984, pp. 733-740.

ROTHENBERG, David, J. - *The Flower of Paradise. Marian devotion and secular song in Medieval and Renaissance Music*. New York: Oxford University Press, 2011.

SACHS, Curt - *Storia degli Strumenti musicali*. Milano: Oscar Mondadori, 2003.

SCHAIK, Martin Van - *The Harp in the Middle Ages. The symbolism of a musical instrument*. Amsterdam: Editions Rodopi, 1992.

SOUSA, Luís Correia de - *Speculum Musicae - Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, 2011. (Tese de doutoramento)

TROWELL, Brian - “Walter Frye”. SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 9. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 303-306.

VIRDIS, Caterina Limentani; PIETROGIOVANNA, Mari - *Retables. L'âge gothique et la Renaissance*. Paris: Citadelles & Mazenod, 2001.

VORAGINE, Tiago de - *Legenda Áurea* (2 vols.). Porto: Civilização, 2004.

YVOIRE, Elisabeth Agius d' - “Mestre do Retábulo da Sé de Évora”. RODRIGUES, Dalila - *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1992, pp. 296-300. (Catálogo da exposição)

WEGMAN, Rob C. - “Obrecht, Jacob”. SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, pp. 290-306.



### **3. CARSTIAN LUYCKX Y LA *VANITAS* DE SOTHEBY'S**



**Alberto CAÑAS PÉREZ**

Universidad COMPLUTENSE DE MADRID



## RESUMEN

El género de la *vanitas* se encuentra muy arraigado a lo largo de la Historia del Arte, desde la Antigüedad hasta nuestros días. No obstante, en la Edad Moderna se comenzó a desarrollar un género específico de pintura de vanidades como subgénero de la naturaleza muerta, en el que se distribuían una serie de objetos que aludían a lo efímero de la vida humana y la inconsistencia de los placeres. Posteriormente, en el estilo conocido como Barroco, este tipo de pintura fue llevado a su cénit. A esta época pertenece Carstian Luyckx, autor de una interesante pintura de vanidades en las que introdujo instrumentos musicales y partituras, plasmados con total detallismo, lo que ha permitido llegar a identificar la autoría de uno de los motetes insertos en sus cuadros.

## RESUMEN BIOGRÁFICO

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Málaga, Máster en Patrimonio Musical por la Universidad Internacional de Andalucía y actualmente cursando estudios de doctorado en Musicología en la Universidad Complutense de Madrid.

Mi principal línea de investigación es el análisis de las representaciones musicales en los lienzos que representan las vanidades de la vida. Actualmente, estoy realizando la tesis bajo la dirección de las doctoras Cristina Bordas y Ruth Piquer.

He participado en diversos congresos y seminarios de investigación, como en el III Encuentro Ibero-Americano de Jóvenes Musicólogos de Sevilla, donde presenté la comunicación titulada “La música y la seducción a uno y otro lado del Atlántico: San Jerónimo y San Juan de Dios”, o las IX Jornadas de Jóvenes Musicólogos de Granada, donde presenté la comunicación “*Musica abbandonata*: las naturalezas muertas con instrumentos musicales de Evaristo Baschenis”.

## 1. INTRODUCCIÓN

*Vanitas vanitatum et omnia vanitas...* poder, riqueza, belleza, placer, todo es vanidad. Esta sentencia, situada en el Libro del Eclesiastés<sup>1</sup>, es quizás una de las más sugestivas dentro de la Historia del Arte, considerada la fuente principal del género *vanitas*. Con un origen claramente grecorromano, la doctrina cristiana supo adaptar a la perfección esta filosofía de la vida o del desprecio de ella. A pesar del protagonismo de la calavera, Alberto Veca declaró que el género de la vanidad se relacionaba con cualquier pintura de naturaleza muerta donde se mostrase el transcurso del tiempo y de donde se pudiese obtener un mensaje moralizante<sup>2</sup>. No obstante, desde sus comienzos se encuentra una persistente representación del elemento macabro, tal y como se percibe en el *Tríptico Bracque* de Rogier van der Weyden, considerado por Enrique Valdivieso como el primer ejemplo del género<sup>3</sup>. Al cerrar las alas del mencionado tríptico, una calavera asalta al espectador al ser la única protagonista de la escena. *O mors quam amara est memoria tua*<sup>4</sup> puede leerse en el ala derecha, asociando la imagen con la tradición medieval del *memento mori*.

Através de cráneos como el de van der Weyden se mostraba la imagen misma de la muerte, con la que se pretendía infundir un recuerdo que permitiese al espectador desprenderse de todo lo superfluo. San Jerónimo, acerca del mencionado Libro del Eclesiastés, comentaba: “¿Qué saca el hombre de todo el trabajo con que se afana debajo del sol? Después de la afirmación de que todo es vano, [el Eclesiastés] empieza con los hombres: en vano se cansan en el trabajo de este mundo, reuniendo riquezas, [...] ambicionando honores, construyendo edificios [...]. Es evidente que los hombres no se llevan nada de su trabajo [tras la muerte], sino que vuelven desnudos a la tierra, de donde fueron tomados<sup>5</sup>”.

---

<sup>1</sup> Nueva Biblia de Jerusalén. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer, 1998, p. 957.

<sup>2</sup> Para más información véase Alberto VECA, *Vanitas: Il Simbolismo del tempo*. Bérgamo: Galleria Lorenzelli, 1981.

<sup>3</sup> Enrique VALDIVIESO - *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

<sup>4</sup> Si, 41, 1 → la sentencia puede traducirse como: ¡Oh muerte, qué amargo es tu recuerdo!

<sup>5</sup> San Jerónimo, *Comentario al Eclesiastés*. Madrid: Editorial Ciudad Nueva, 2004, p. 50.

Siguiendo la doctrina de este Padre de la Iglesia, el pueblo cristiano debía mostrar un total rechazo hacia las riquezas, los poderes o los placeres para tener siempre presente el carácter efímero de su existencia. De esta manera, desde ese primer ejemplo del pintor flamenco, se produjo toda una difusión de la imagen de la muerte y, concretamente, del esqueleto y la calavera, como se observa en la obra de artistas como Hans Memling, Jan Gossaert (Mabuse), Jan Brueghel, Hans Baldung Grien o Barthel Bruyn.

Finalmente, en el siglo XVII, se produjo el apogeo de esta tipología artística, donde se fueron añadiendo objetos de gran complejidad simbólica para dar lugar a unos cuadros destinados a amedrentar al espectador, en aras a que rectificase su comportamiento y dejase a un lado todas las comodidades de la vida mundana. Uno de esos grandes pintores de *vanitates* es Carstian Luyckx, quien fue capaz de plasmar con precisión fotográfica relojes de arena, artículos de coleccionista, instrumentos musicales y, como no podía faltar, calaveras descarnadas, siguiendo el prototipo de la *morte secca* propuesto por Johan Huizinga en su *Otoño de la Edad Media*<sup>6</sup>.

## 2. LA VANITAS DE LUYCKX

Carstian Luyckx (Amberes 1623 – después de 1657) fue un pintor flamenco especializado en el género de bodegones y floreros, al que no se le ha prestado toda la atención que se le merece. Durante mucho tiempo se atribuyó su obra a la paleta de algunos de sus contemporáneos, como Jan Davidsz. de Heem<sup>7</sup>. Sus lienzos, caracterizados por una gran maestría, se encuentran diseminados por museos y colecciones particulares, como es el caso de la *Naturaleza muerta con calavera*,

---

<sup>6</sup> Johan HUIZINGA - *El Otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, 3ª reed. En este libro, Huizinga propone una revisión de las diferentes actitudes que se tenían ante la muerte en el Medievo, las cuales pueden tener cierta relación con las pinturas de vanidades que se desarrollarán en los siglos posteriores.

<sup>7</sup> Para más información acerca de Carstian Luyckx, consúltese: Hans VLIEGHE - *Arte y arquitectura flamenca 1585-1700*. Madrid: Cátedra, 2000.

*violín y partitura musical*<sup>8</sup> propuesta para este capítulo, vendida en la casa de subastas Sotheby's de Londres el pasado 6 de Diciembre de 2012<sup>9</sup>.

Esta naturaleza muerta se dispone en un lujoso interior doméstico, potenciado por la columna de corte clásico y el cortinaje que dota de teatralidad al conjunto. En el centro de la composición, una mesa sirve de sustento a una serie de objetos de gran carga simbólica, de los que no es pertinente describir ahora toda la simbología que los rodea<sup>10</sup>. Sin embargo, debido a su interés iconográfico-musical, merece la pena detenerse tanto en el instrumento como en el libro de partituras, que se encuentran en un primer plano.

El cordófono que se apoya sobre la calavera es un *pochette*<sup>11</sup>, perteneciente a la familia del violín y caracterizado por su cuerpo estrecho en forma de barco. Debido a su débil sonido, no era empleado para conciertos, sino sólo como acompañamiento. Gracias al interés miniaturista de Luyckx, se pueden apreciar todos los detalles del instrumento, como las distintas tonalidades de la madera, las cuatro cuerdas que lo componen y la decoración de la tapa armónica (un pequeño corazón en la base del diapason y los motivos geométricos bajo el cordal).

En cuanto a la forma de este *violín de faltriquera*<sup>12</sup>, no se encuentra un modelo estándar, sino que variaba dependiendo de la zona o la época. Éste, en concreto, guarda estrechas relaciones con el ejemplar representado por Marin Mersenne en su *Harmonie Universelle*, publicado por primera vez en 1636. En el libro del teórico francés se puede apreciar la misma forma, los oídos en forma de 'C' y el corazón

---

<sup>8</sup> Como se puede observar se ha titulado erróneamente, pues el instrumento representado no es un violín.

<sup>9</sup> Información de la venta obtenida del catálogo online donde se puede contemplar la imagen del lienzo en buena calidad, véase "Sotheby's", in [www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/old-master-british-paintings-day-sale-112037/lot.201.html](http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2012/old-master-british-paintings-day-sale-112037/lot.201.html), última consulta 13/11/16.

<sup>10</sup> Mucho se ha escrito acerca de los relojes de arena, la vela, la pipa o la calavera, símbolos de la vida efímera y la cercanía de la muerte. Para más información, véase Santiago Sebastián LÓPEZ - "Miscelánea temática: el honor, la fortuna, la virtud, el vicio y la vanidad". *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 285-335.

<sup>11</sup> El nombre de *pochette* deriva de la denominación francesa de bolsillo. Como es bien sabido, era un instrumento empleado por los profesores de baile para acompañar a sus alumnos y, gracias a sus pequeñas dimensiones, podía ser guardado en el bolsillo de dicho profesor.

<sup>12</sup> El término faltriquera se encuentra registrado en el *Diccionario de autoridades* (1726-1739) y puede definirse como: «La bolsa que se trahe para guardar algunas cosas, embebida y cosida en las basquiñas y briales de las mugeres, a un lado y a otro, y en los dos lados de los calzones de los hombres [...]» Extraído de la web de la Real Academia de la Lengua, → mencionado en Ramón ANDRÉS - *Diccionario de instrumentos musicales, desde la Antigüedad a J. S. Bach*. 2ª ed. Barcelona: Península, 2009, p. 364.

grabado bajo el diapasón. No obstante, el *pochette* que se encuentra en este lienzo no tiene una cabeza labrada como en el ejemplar de Mersenne.

Si se tienen en cuenta los escasos datos biográficos que sobre el pintor se han podido recopilar, Luyckx estuvo trabajando en París a mediados del siglo XVII. Durante su estancia francesa, coincidió con artistas como Simon Renard de Saint-André<sup>13</sup> o constructores de instrumentos como Jacques Reignault<sup>14</sup>. Será éste último el difusor de una serie de cordófonos que guardan estrecha relación con el representado en la *vanitas* de Sotheby's, como el *pochette* de 1671, elaborado para Joachim Tielke<sup>15</sup> (Fig. 1).



**Fig. 1 - *Pochette*, c. 1671, Jacques Reignault, 1671, 409 mm, National Music Museum (Dakota, Estados Unidos), Imagen tomada de: [www.nmmusd.org](http://www.nmmusd.org)**

---

<sup>13</sup> La difusión del mismo género de vanidades y una similar maestría en la pintura es lo que ha llevado a confundir las obras del pintor flamenco, de ahí que hayan sido atribuidas al pintor francés.

<sup>14</sup> Con ello no quiero decir que éste sea el instrumento realizado por el violero francés, sino que el pintor podría haber tomado como modelo alguno de los cordófonos que se encontrasen a su alrededor. Por ello, se observan una serie de similitudes entre la producción del citado Reignault y este miembro de la familia del violín que se encuentra inserto en el lienzo.

<sup>15</sup> Según los estudiosos, aunque Tielke fuese igualmente un luthier, célebre por sus *pochette*, solía vender la obra de otros constructores de instrumentos, como el citado Reignault. Para más información, véase Hellwig FRIEDEMANN - "Hamburg and Paris: Joachim Tielke's Pochette", *The Galpin Society Journal*, 62 (Abril 2009), pp. 183-190; Hellwig FRIEDEMANN - "Joachim Tielke's Pochettes Reviewed", *Galpin Society Journal*, 68 (Marzo, 2015), pp. 163-165.

Prestando atención ahora al otro elemento musical, se puede leer claramente en él tanto la notación como el texto, en el que aparece escrito lo siguiente (Fig. 2): *Secunda pars. 4 voc / ORLANDE / E Miferum quate tándem re / ue fequanperte quondam mihi vi. ta place / cum moenibus. vrbes. Et populi laeteque*<sup>16</sup>. El mencionado fragmento aludiría, así, a la muerte y al constante cambio en el que se encuentra sometido el ser humano<sup>17</sup>.



**Fig. 2 - Vanitas (Detalle), 2ª mitad siglo XVII, Carstian Luyckx, 65,1 x 54 cm, óleo sobre lienzo, colección particular, Imagen tomada de: [www.sotheby's.com](http://www.sotheby's.com)**

Ante tal precisión en los detalles uno podría plantearse el que se trate de una composición auténtica, no una mera invención del pintor. De hecho, en la descripción presente en la web de Sotheby's, se indica que el nombre de *Orlande* haría referencia al compositor renacentista Orlando di Lasso (Mons 1532 – Múnich 1594), aunque no se identifica esta pieza en concreto. De este modo, ha permanecido la incógnita acerca de qué obra concreta es la plasmada por Luyckx.

<sup>16</sup> Quisiera agradecer a mi compañera Maribel Fernández Román, de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla), por su ayuda en la traducción de los fragmentos.

<sup>17</sup> El fragmento podría quedar traducido de la siguiente manera: Pobre de mí, porque las cosas volverán a ser como antes. Con mi fuerza derribaré a las ciudades amuralladas y el pueblo estará feliz.

Por lo tanto, de entre toda la producción del franco-flamenco, el *Magnum Opus Musicum* parece dar respuesta a la mencionada incógnita. Se trata de una recopilación realizada en 1604 en Múnich por Ferdinand de Lassus (1560-1609) y Rudolph de Lassus (1563-1625), hijos del compositor, donde tienen cabida un total de 516 motetes de 2 a 12 voces. En concreto, la partitura que aquí aparece representada es la segunda voz del motete a 5 *Quid tibi quidnam / Me miserum / Sed iuvat* (Fig. 3), publicado por primera vez en París, en 1565, integrado en el *Modularum...modulatorum secundum volumen*.



**Fig. 3 - *Magnum Opus Musicum* (Segunda parte del motete *Quis tibi / Me Miserum / Sed iuvat*), 1609, Orlando di Lasso, Ratsschulbibliothek (Zwickau, Alemania)**

Comparando ambas imágenes, se puede observar una reproducción fiel de la notación musical, aunque no ocurre lo mismo con el texto. En el ejemplo de Lasso, el motete se acompaña del siguiente texto: *Me miserum / quate tandem ratione requiram? Quemque petam[m]? qui te reddat fando benignu[m], en lachrimis per[fs]undo genas suspiria mitto*<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> El fragmento podría quedar traducido de la siguiente manera: *Pobre de mí, ¿por qué finalmente te buscaré a ti? ¿Y aún por qué te pediré? Para que vuelva tu dulce voz, envío suspiros con lágrimas en las mejillas.*

Pero, ¿a qué se debe la inclusión de elementos iconográfico-musicales en un cuadro de esta categoría? Es más, ¿tendría algún tipo de intencionalidad el representarlos con tanto detallismo y con la disposición en la que aparecen situados? La respuesta más sencilla sería asociar la inclusión de ambos objetos con la naturaleza de la misma música. Así, su introducción quedaría supeditada al carácter efímero del sonido, el cual desaparece una vez ha sido producido (algo que viene reforzado por el timbre débil del *pochette*).

Para Ildikó Ember, quién tomó como referencia las enseñanzas del Cristianismo, tanto la humanidad como todo lo que le rodeaba estaba destinado a perecer. Ya desde los orígenes de la Edad Media era común la relación entre el arte sonoro y ese carácter negativo de la existencia<sup>19</sup>.

A pesar de ello, desde la Antigüedad grecolatina se otorgaba un carácter dual a este arte. Tras la recuperación de los ideales clásicos durante los siglos XV-XVII, se escogió la presentación de instrumentos en temas iconográficos en los que no habían aparecido con anterioridad. Tal es el caso de la *Elección de Hércules*, donde se hace común la presencia de flautas, violines y membranófonos en compañía de jóvenes doncellas que ofrecían sus encantos a este héroe de la mitología<sup>20</sup>.

En este caso, se aludía al deleite sensorial que producían estos instrumentos, más aún si se encontraba en manos de una mujer o en presencia de ella. M<sup>a</sup> Flores Asensio, acerca de este matiz misógino del arte del setecientos, declaraba: «Aquí la música también protagoniza la escena, pero se produce un cambio fundamental ya que los músicos no son ya personajes divinos sino humanos, y además mujeres, lo que constituye una clara alusión al poder de la música sobre los sentidos y se encuadra dentro de la tradición misógina de la cultura occidental, que asocia a la mujer con los sentidos y la sensualidad, y por tanto con el pecado<sup>21</sup>».

---

<sup>19</sup> Véase Ildikó EMBER - *Music in painting: Music as symbol in European Renaissance and Baroque painting*, 2<sup>a</sup> ed. (Budapest, Corvina Kiadó, 1984).

<sup>20</sup> Uno de los ejemplos más célebres del género es *La elección de Hércules* de Annibale Carracci (1596), conservado en la Galleria Nazionale di Capodimonte (Nápoles).

<sup>21</sup> María Asunción Flórez ASENSIO - "La música en la pintura española del siglo XVII", *Goya*, 306 (2005), p. 160.



Como se puede observar, la música y la seducción eran un todo, destinadas a apartar al feligrés de la vida devota que debía llevar. Este vínculo entre música, seducción y muerte viene reforzado por la distribución de los componentes de este cuadro. De esta manera, el *pochette* se encuentra directamente relacionado con la calavera, apoyado sobre ella, para no dejar lugar a ningún tipo de dudas acerca del camino al que conduce tanto la práctica musical como la danza<sup>22</sup>.

El detallismo con el que aparecen ambos objetos no hace más que reforzar esa premisa. Además, el hecho de que se encuentren en un primer plano permite vislumbrar esa intencionalidad, pues establecen un vínculo más directo con todo aquél que se detenga a observar la composición.

A través de piezas como ésta, que brillan por la calidad de su factura, Luyckx se presenta como un pintor de primera fila, un exponente de este subgénero de la naturaleza muerta en el que todos y cada uno de los enseres que lo componen han sido colocados para recordar al espectador lo efímero de su existencia y que, tal y como promulgó el Predicador<sup>23</sup>, todo lo que le rodea es vanidad.

### 3. CONCLUSIONES

A través de este capítulo, se ha pretendido dar a conocer a Carstian Luyckx, gracias a una obra concreta de su producción. En ella, es posible observar una serie de cualidades que delatan a su autor como un auténtico pintor de primera fila, a pesar de que no se le haya otorgado el reconocimiento que se le merece.

Asimismo, se ha podido identificar la partitura representada por este pintor flamenco. Partiendo de la mención a Orlando di Lasso en la cabecera y gracias al excelente

---

<sup>22</sup> No se debe olvidar para qué era empleado este instrumento. Es más, era común también las críticas hacia esta práctica ociosa y constante entre las clases nobiliarias. Domenico Cavalca, escritor italiano del Trecento italiano, consideraba que las mujeres podían llevar a los hombres al pecado a través de movimientos sensuales. Para más información acerca de las consideraciones negativas hacia la danza, véase Heather O'LEARY MCSTAY - "Viva Bacco e Viva Amore": Bacchic Imagery in the Renaissance" (PhD diss, University Microfilms International, 2014), pp. 126-130.

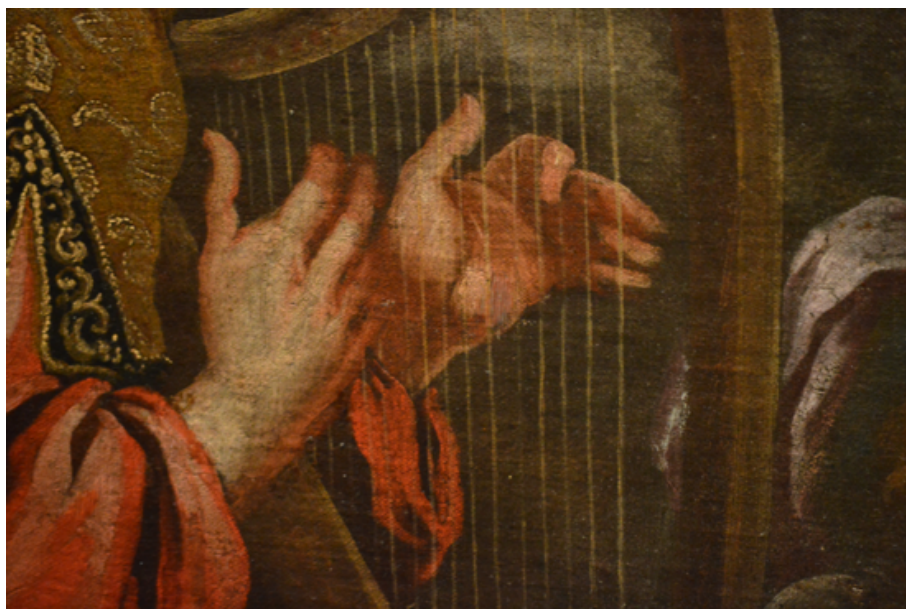
<sup>23</sup> Se hace referencia aquí al citado Libro del Eclesiastés, donde el escritor se autodenomina como "el Predicador".

detallismo con el que se presenta dicha partitura, ha sido posible encontrar el motete al que hace referencia. Este motete fue impreso en Múnich, lugar donde acabó trabajando el compositor franco-flamenco y que podría ser un centro de influencias para los países colindantes, teniendo en cuenta la proximidad de Flandes.

No obstante, no todo el estudio se ha podido finalizar por completo. Así como se ha identificado a quién pertenece el citado motete, falta aún por conocer la autoría del magnífico *pochette* que se encuentra en el cuadro, si es que fuese posible. Asimismo, también hace falta vislumbrar el por qué se ha optado por una pieza del repertorio sacro para un cuadro de esta índole, en el que se suele promulgar una crítica a la música profana.



**4. FLORIDOS AÑOS, TIEMPOS MÀS PROPICIOS:  
MODOS DE *VER MELHOR* A ICONOGRAFIA MUSICAL  
NA PINTURA DE BENTO COELHO DA SILVEIRA (CA.  
1620 - 1708)<sup>1</sup>**



**Sónia DUARTE**

CESEM/ Universidade NOVA de Lisboa

---

\* Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção da autora.

<sup>1</sup> A autora agradece ao Patriarcado de Lisboa, nomeadamente, ao Sr. P<sup>o</sup>. António Pedro Boto de Oliveira; à Sra. Directora do Museu de S. Roque, Teresa Freitas Morna; ao Sr. Director do Museu de Lamego, Luís Sebastian e ao José Pessoa; ao Dr. João Salgado; à conservadora-restauradora Marta Bretão; e à Direcção Regional de Cultura do Norte.

## RESUMO

O trabalho de levantamento nacional *in situ*, estudo e disseminação de motivos musicais na pintura retabular quatrocentista e quinhentista portuguesa, e de outras com ligações a Portugal, leva-nos a fazer um exercício melhorado na pintura seiscentista e a reunir um *corpus* significativo de fontes primárias em suporte pétreo, madeira, tela, tecido e cobre, entre elas as dadas ou atribuídas ao poeta e pintor lisboeta Bento Coelho da Silveira (ca. 1620 - 1708) e sua oficina. O que nos revelam as imagens de música na pintura de Bento Coelho agora levantadas e analisadas *in situ* ? Que instrumentos musicais estão representados ? Quais os instrumentos musicais mais representados ? Que fontes e modelos poderão ter sido usados na sua representação ? Estaremos perante práticas musicais coetâneas ?

## NOTA BIOGRÁFICA

Sónia Duarte é doutoranda em História da Arte na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; bolseira de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/118103/2016); membro do Núcleo de Iconografia Musical da Universidade NOVA de Lisboa. É Mestre em Musicologia Histórica com a Dissertação “O Contributo da Iconografia Musical na Pintura Quatrocentista e Quinhentista Portuguesa, Luso-Flamenga e Flamenga em Portugal, para o Reconhecimento de Práticas Musicais da Época: Fontes e Modelos Utilizados nas Oficinas de Pintura”, pela FCSH-Universidade NOVA de Lisboa; e Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Estudou Percussão e Piano no Conservatório de Música do Porto e estagiou no Museu Nacional da Música e no Arquivo Histórico de Penafiel.

## 1. INTRODUÇÃO

O ensaio que agora apresentamos é o resultado da tentativa de *ver melhor* o motivo musical presente na pintura de Bento Coelho da Silveira (ca. 1620-1708) e nasce no âmbito da construção da Tese *Imagens de Música na Pintura Barroca em Portugal (1600-1750)* que tem como objectivos primeiros: 1. Continuar o levantamento nacional de imagens de música na pintura; 2. Compreender o Barroco como um conjunto de manifestações artísticas globais, apoiada no código ontológico de trans-contextualidade de Arthur Danto (1924-2013) e excluindo o exagero da sobre-interpretação do objecto artístico sugerido por Paul Valéry (1841-1945) e Daniel Arasse (1944-2003); 3. *Ver melhor* a Pintura e *Ouvir melhor* a Música que se fazia nessa época através de uma análise iconográfica-iconológica na senda de Erwin Panofsky (1892-1968) e semiológica-semiótica nas de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e Charles Sanders Peirce (1839-1914); 4. Descortinar a verdade da mentira nas representações musicais levantadas e analisadas através de uma cuidada análise musicológica partindo do sistema de classificação de Hornbostel-Sachs (1914/1961), e nas esteiras de Walter Salmen (1926-2013) e Richard Leppert (1946- ); 5. Seleccionar o *corpus* final de obras pictóricas, entre as musicologicamente mais significativas e as inéditas; 6. Por fim, disseminar os resultados das imagens de música na Pintura Barroca que, como escreve o tratadista Filipe Nunes, em 1615, “E [...] huma Arte tão rara, e tem tanto que entender, e mostra tanta erudição, que deixo de lhe chamar rara, por lhe chamar quasi Divina, e não digo muito [...]”<sup>2</sup>. Desta forma, intitulamos o presente ensaio de *Floridos años, tiempos màs propicios*, uma estrofe em castelhano retirada do soneto da autoria do poeta-pintor Bento Coelho da Silveira, com obra pictórica produzida no seu atelier colectivo de Lisboa. Posto isto: O que nos revelam as imagens de música de Bento Coelho levantadas e analisadas *in situ* ? Que instrumentos musicais estão representados ? Quais os instrumentos musicais mais representados ? Que fontes e modelos poderão ter servido na sua representação ? Estaremos perante práxis musicais coetâneas ?

---

<sup>2</sup> Filipe NUNES - *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Oficina João Baptista Álvares, 2.<sup>a</sup> ed., s. d., p. 1 [1.<sup>a</sup> ed. 1615].

## 2. BENTO COELHO DA SILVEIRA E OFICINA

Bento Coelho da Silveira que poderá ter nascido a 14 de Fevereiro de 1620 e falecido nos primeiros dias de 1708, foi o pintor e poeta lisboeta membro da Irmandade de S. Lucas e da Academia dos Singulares, aplaudido pelos seus coevos, nomeadamente, por Alexis Collotes de Jantillet pois “excedera os antigos [...] rivalisara com o Ticiano e o Rubens, fazendo com que Portugal não tivesse que invejar a qualquer nação<sup>3</sup>” ou, ainda, pela singularíssima figura encarcerada e emudecida de António Serrão de Castro (1610-1684)<sup>4</sup>, autor rasurado de écfrases sobre a sua pintura; mas também ignorado por outros, como Félix da Costa Meesen, na sua *Antiguidade da Arte da Pintura* de 1696; ou aviltado por alguns, nomeadamente, pelo Conde Rackzynski<sup>5</sup> que o cita como autor de “pincelada descuidada” e “mediocre”, ficando claro, pelo levantamento de arquivo, que se trata de uma figura ímpar na cultura portuguesa seiscentista, de interesse vivo e trans-disciplinar que o artista e a sua obra suscitaram e continuam a suscitar.

Da aprendizagem inicial do profícuo mestre pouco se conhece, mas inclui-se a hipótese de ter aprendido o ofício com o mestre lisboeta penumbrista Marcos da Cruz (*ca.* 1610-1683)<sup>6</sup>, devido aos ressaibos de tenebrismo hispânico que o caracterizam e que são próprios daquele. Os seus *floridos años* situam-se na década de setenta em diante, altura em que vê aumentado o volume clientela e de obra, e data de 1678 a sua nomeação de pintor régio pedrino, logo após o falecimento do antecessor Domingos Vieira, *o Escuro*

---

<sup>3</sup> Francisco Marques de SOUSA VITERBO - *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892, pp. 14-15.

<sup>4</sup> Sobre este assunto, destacamos a obra de Benair Fernandes RIBEIRO - *Um Morgado de Misérias: o Auto de um Poeta Marrano*. s. l.: Associação Editorial Humanitas, 2007.

<sup>5</sup> Cf. Conde RACKZYNSKI - *Memoria do descobrimentos e achado das sagradas reliquias do antigo santuario de Igreja de S. Roque com a noticia historica da fundação da mesma igreja e santuario e da solemne festa com que a comissão administrativa da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa se propõe celebrar a renovada exposição das mesmas reliquias e a sua restituição ao culto e veneração dos fieis, terminado com o catalogo e relação individual das reliquias e de outros monumentos religiosos e artisticos, novamente restaurados da mesma igreja e santuário*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1843.

<sup>6</sup> Pintor a óleo, juiz da Irmandade de S. Lucas nos finais da década de 30 do século XVII, com obra vária em Lisboa, nomeadamente, na Igreja do Loreto, Igreja de S. Paulo, Igreja da Madre de Deus, entre outras e, fora de Lisboa, no Museu de Aveiro ou no Paço Ducal de Vila Viçosa. Vide sobre este assunto: Vitor SERRÃO - *História da Arte em Portugal - O Barroco*,... p. 62; Susana Varela FLOR - *Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do Século XVII: do seu tempo fazia parilha aos mais...*, 2002; Luís de Moura SOBRAL - "La redécouverte de Marcos da Cruz (vers 1610-1683)". *Revue de L'art*, 133 (2003), pp. 71-80.

(1600-1678)<sup>7</sup>, sendo substituído, já idoso, por Lourenço da Silva Paz (1666-1718)<sup>8</sup>. Nestes *tiempos màs propicios*, Bento lidera uma grande equipa<sup>9</sup> de oficiais, aprendizes e criados que o ajudam a produzir intensamente para Portugal continental, ilhas, Antigo Império Português (Brasil<sup>10</sup> e Índia<sup>11</sup>) e para comitentes diversos, nos quais se incluem a Coroa Portuguesa, a nobreza abastada (os Meneses, os Lencastres), Confrarias e Irmandades, Clero Regular e Secular, mercados e outros particulares. Estas encomendas têm como pano de fundo uma Lisboa de vibrante e intensa actividade mercantil e cultural<sup>12</sup>, que politicamente atravessa um período desgastante de recuperação e restauração de independência, e de grandiosas festas e cortejos barrocos propagandísticos de afirmação do poder régio e do poder religioso nas quais se incluem as procissões da Contra-Reforma (ou Reforma Católica) tridentina<sup>13</sup> com a missão primeira de emocionar e incrementar a devoção, exibir a ostentação e fazer perdurar uma memória colectiva, a que Bento assiste e participa. Desta forma, não é difícil imaginar a coexistência de várias oficinas de pintura, de relações intensas entre a pintura

---

<sup>7</sup> Como refere, entre outros, Francisco de SOUSA VITERBO - *Artes e Artistas em Portugal, contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892, pp. 11-15. Disponível em <http://purl.pt/322/3/#/20> (Consultado a 31 de Janeiro de 2017).

<sup>8</sup> Vitor SERRÃO - "Os Silva Paz, uma família de pintores em obra". *A Cripto-História de Arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, pp. 101-124.

<sup>9</sup> Incluindo-se, entre outros, Ana de Sousa Pereira (? - 1699), a sua segunda mulher. Sobre isto cf. João Miguel SIMÕES - *op. cit.*, p. 123.; Vitor SERRÃO - *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1983.

<sup>10</sup> No ano 1701, pinta em Lisboa os caixotões do tecto da capela de Nossa Senhora do Rosário, em Salvador, com comitência de Cristóvão de Burgos e uma *Via Crucis* constituída por cinco cobres hoje na Catedral de S. Luís do Maranhão.

<sup>11</sup> Cf. Vitor SERRÃO - "O Pintor António André e o Maneirismo reformado em Aveiro no século XVII". *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n.ºs 6-8 (1991), pp. 277-278; Luís de Moura SOBRAL - *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*. Lisboa: IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, p. 482; Vitor SERRÃO - *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003, pp. 65-66.

<sup>12</sup> José Fernandes PEREIRA (dir.) - *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989, pp. 48-51; João Castel-Branco PEREIRA (coord. de) - *Arte Efêmera em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000, pp. 9-13; José Manuel TEDIM - "A Festa e a Cidade no Portugal Barroco". *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp. 317-323; Teresa Leonor M. VALE; Maria João FERREIRA e Sílvia FERREIRA (coord. de) - "Lisboa e a Festa. Celebrações Religiosas e Cívicas na Cidade Medieval e Moderna". *Actas de Colóquio de História e de História da Arte*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2010.

<sup>13</sup> Cf. Maria João Pereira COUTINHO; Sílvia FERREIRA - "As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino". *Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributos para uma História da Cultura em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 2008; João da COSTA - *Annaes das couzas mais notaveis que succederão neste Reino*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 1686, Secção de Reservados, Fundo Geral, Cód. 309, pp. 3-4; Nelson Correia BORGES - *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II (1687)*. Porto: Paisagem, s.d.; Eduardo BRAZÃO - "A recepção de uma rainha - festas lisboetas no Século XVII". *Boletim Cultural e Estatístico*. Volume I, n.º 2. Lisboa: Abril-Junho de 1937, pp. 185-200.



e a música, entre o pintor e o *luthier*<sup>14</sup>, entre o intérprete e o impressor.

Como fontes às quais recorre encontram-se as reproduções feitas *de visu* e de memória; a cópia gravada - sendo Bento colecionador de gravura nórdica como já apontaram Wolkmar Machado e Pedegache Brandão - ora feita por *mimesis* integral ou parcial (imitação que devido a uma arqueologia mal entendida, como lhe chama E. Winternitz<sup>15</sup> que origina erros de morfologia no instrumentário), ora por *antigrafón* (cópia literal, ausentando a alma criadora do processo, tornando-se num mero exercício académico); a estampas avulsas; debuxos e papéis originais; modelos e estátuas; ou livros. Como características pictóricas muito próprias, de *dimensão memorial* são visíveis as pinceladas rápidas e nervosas quase impressionistas e vaporosas feitas *a la prima* e sem desenho prévio e em modo *prestissimo*; a repetição de modelos; a existência de uma certa desproporção e estilização do instrumentário, como no ponto seguinte veremos melhor; o marcado *chiaroscuro* e a presença de determinados focos de luz que convocam o olhar do observador para dentro da tela<sup>16</sup>; enfim, aspectos que colocam Bento Coelho e a sua oficina a par de algumas influências europeias como o tenebrismo espanhol de Zúbarán (1598-1664) e de Ribera (1591-1652) e o naturalismo próprio de P. P. Rubens (1577-1640). Num total de mais de uma centena de obras que lhe são atribuídas, faremos destaque ao motivo musical presente em dezasseis delas.

### 3. A ICONOGRAFIA MUSICAL NA PINTURA DE BENTO COELHO

Entendemos a Iconografia Musical como a identificação, a descrição e a interpretação dos motivos musicais figurados<sup>17</sup> tendo como principal objectivo perceber o carácter realista ou fantasioso dos mesmos, através da comparação com fontes e modelos coevos

---

<sup>14</sup> Para além dos mais afamados violeiros da cidade de Lisboa, no século XVII, Gaspar d'Almeida, Francisco Gonçalves, Domingos Fernandes, João Coelho, Thomé Fernandes, Luiz Ribeiro, Domingos da Costa, Jeronymo Gomes ou a família Lemos - Luiz e Mathias, acrescem os mestres organeiros (Mestre Jorge); os impressores Craesbeeck; e os fabricantes de instrumentos musicais de latão, nomeadamente, o *oficial do Rei, fabricante de trombetas bastardas e sacabuxas* João Nunes, só para citar alguns exemplos.

<sup>15</sup> Emanuel WINTERNITZ - *Musical Instruments and their symbolism in Western Art: Studies in Musical Iconology*. London: Yale University Press, 1979.

<sup>16</sup> Vide Vitor SERRÃO - "Tendências da pintura portuguesa na segunda metade do século XVII". *Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo*. Lisboa: IPPAR - Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998, pp. 41-65.

<sup>17</sup> O Método Iconológico de Erwin Panofsky, devidamente esclarecido em Erwin PANOFKY - *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

relevadores de práticas musicais, destacando, entre outros já referidos, os estudos de Walter Salmen onde se refere que "[...] the distance between the musician and his listener was usually small [...]"<sup>18</sup>.

No *corpus* representam-se somente cordofones e aerofones, ficando excluídos os de carácter bélico e mundano inerentes às percussões. A maioria do instrumentário musical repete-se, nomeadamente, a harpa *doppia*<sup>19</sup> (incluindo a sua versão metamorfoseada em harpa cruciforme da sacristia de S. Pedro de Alcântara) e o alaúde, integrados em duetos, trios e quartetos (vide, a este propósito, os debuxos coevos de Francisco Venegas<sup>20</sup>). Assim, para além do alaúde que aparece onze vezes, das violas-de-arco, das cornetas mudas, das gaitas-de-foles, do corno, do órgão positivo, da trombeta, e da notação musical imperceptível, destaquem-se as harpas. Vejamos.

### 3.1 HARPAS



**Figs. 1 e 2 - Harpa Barberini, ca. 1620, Il Museo Nazionale Degli Strumenti di Roma; Giovanni Lanfranco, *Alegoria à Música*, 214 cm x 150 cm; ca. 1630-34, Palazzo Barberini.**

<sup>18</sup> Vide Walter SALMEN - *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century*. New York: Pendragon Press, 1983, p. 5.

<sup>19</sup> Sobre este tema cf., a título de exemplo, Gabriel LLOMPART- *La Cruz y las Cruces*. Porto: s. ed., 1973.

<sup>20</sup> Referimo-nos ao "Casamento místico de Santa Catarina, Anjos Músicos e São Marcos", Francisco Venegas (assinado pelo próprio no canto inferior esquerdo, inv. 3348 Des, 35,8 x 22,1 cm, MNAA, comprado pelo IPM num leilão (Leiria e Nascimento), em Março de 1999; ou à "Ascensão de Cristo" de Fernão Gomes, 49,9 x 37,7 cm, datado de 1599.

Apresentamos acima uma harpa barroca coeva de Bento Coelho e a sua representação na obra do pintor régio Giovanni Lanfranco (1582-1647), que terá tido como modelo para esta pintura o virtuoso Marco Marazzoli (1602-1662), harpista oficial do Palazzo Barberini. Em Portugal não subsistem em colecções públicas quaisquer harpas de fabrico português anterior a meados do século XVIII, no entanto, a literatura portuguesa e a compilação *Flores de Musica pera o Instrumento de Tecla & Harpa* do Padre Manoel Rodrigues Coelho (1555-1635) atestam e justificam por si só a existência de um ensino regular deste instrumento no âmbito religioso, estando documentados alguns exemplos de tangedoras de harpa, nomeadamente, no Convento de Odivelas, em 1608: "[as monjas] tangem [...] três baixões, tocam muitas delas tecla, harpa, violas-de-arco, e a violinha particularmente<sup>21</sup>"; no Mosteiro do Lorvão, em 1674: "derão a me dona ma soares trezentos rs pa as cordas pa a arpa [...]"<sup>22</sup>; ou em Lisboa a referência ao frade André da Costa que em 1650 "insigne em compor que em tocar arpa, foi da cappella dos Sereníssimos Monarcas D. Afonso 6.º e D. Pedro 2.º"<sup>23</sup>. Este religioso chegou a substituir outro harpista de nome António Gonçalves dos Mártires, tangedor na Capela Real tendo por "ordenado trinta mil reis e mais 7300 para môço que lhe ha de trazer a harpa<sup>24</sup>", actividade que se coaduna com a temática e com a comitência de Bento Coelho, assim como a função e a vivacidade do instrumento no período Barroco. Também na Bíblia, a harpa é um dos instrumentos mais referidos, associada na tradição hebraica ao Rei David<sup>25</sup> que recorrendo a este cordofone ajuda a alma de Saul a voltar ao local primordial. Na iconografia medieval é portátil e aparece em diversos ambientes, associada sobretudo aos trovadores, segréis e menestréis irlandeses e ingleses. Durante o Renascimento e Barroco (Fig. 1 e Fig. 2) a caixa-de-ressonância é maior e consequentemente toda a morfologia associada a este instrumento, passando a designar-se por harpa dupla, como as representadas por Bento Coelho (em que somente se exclui a presença de colorido nas cordas, que se não verificou em nenhuma pintura) (Figs. 3-8).

---

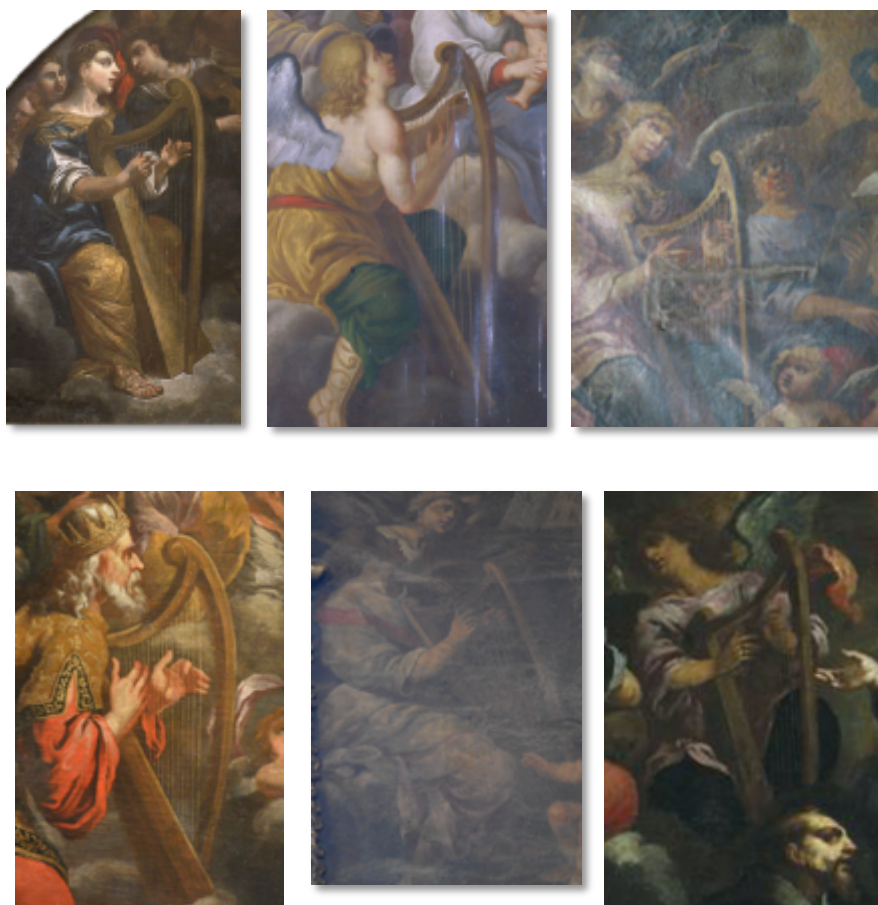
<sup>21</sup> Luís Mendes de VASCONCELOS - *Do sítio de Lisboa: Sua grandeza, povoação, e commercio, &c: Diálogos*. Lisboa: Livros Horizonte, 1990, p. 143.

<sup>22</sup> Cf. Nélson Correia BORGES - *Arte monástica em Lorvão: das Origens a 1737*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002, Volume 1, p. 387. (Tese de Doutoramento em História da Arte).

<sup>23</sup> Francisco SOUSA VITERBO - *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Lisboa: Arquimedes Livros, 2008 [fac-símile da edição de Coimbra, Imprensa da Universidade, 1932], p. 144.

<sup>24</sup> *Id., Ibid.*, p. 268.

<sup>25</sup> Sara GONZALÉZ - *The Musical Iconography of Power in Seventeenth-Century Spain and Her Territories*. London: Pickering & Chatto, 2003.



**Figs. 3 - 8 - Pormenores das harpas de Bento Coelho e sua oficina nas pinturas levantadas (S. Roque, Salzedas, Alhandra, S. Roque, S. Cristóvão e Madre de Deus). (fot. Sónia Duarte, 2016)**

O Mosteiro de Santa Maria, masculino da Ordem de Cister, alberga oito pinturas de Bento Coelho e oficina, nos espaldares dos arcazes dedicadas à vida de S. Bento, de S. Bernardo e a Papas ligados à referida Ordem, datadas de finais do século XVII (*ca.* 1680), *in situ*. Uma delas representa a *Morte do Papa Alexandre III* encimando toda a composição um grupo de anjos que tangem um alaúde para acompanhar os cânticos em louvor da alma que sobe aos céus, como se pode observar no canto superior direito da composição. Segue-se a tela dedicada a *S. Bernardo diante da Virgem e do Menino Jesus*, encimando a composição uma harpa e um alaúde que tangidos acompanham a entoação da antífona *Salve Regina, Mater Misericordiae* (Fig. 9), uma associação de instrumentos de baixo volume sonoro ou *música baixa*<sup>26</sup> e que conferem um carácter

<sup>26</sup> Manuel Carlos de BRITO; Luísa CYMBRON - *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

etéreo à narrativa. Este programa musical repete-se nas telas que encimam o arcaz da sacristia de outro mosteiro cisterciense masculino, o Mosteiro de S. João de Tarouca que dista escassos quilómetros dali, havendo paralelismo nos instrumentos musicais, mas de inferior qualidade e de mão de um ignoto monge e que pensamos tratar-se de um exercício de cópia e cuja fonte sejam precisamente estas pinturas de Bento Coelho da Silveira e sua oficina (Figs. 10 e 11).



**Fig. 9 - S. Bernardo diante da Virgem e do Menino Jesus, último terço do século XVII, espaldar do arcaz da Sacristia, Igreja de Santa Maria, Salzedas. (fot. José Pessoa, Museu de Lamego - Vale do Varosa, DRCN, 2010, antes do restauro)**



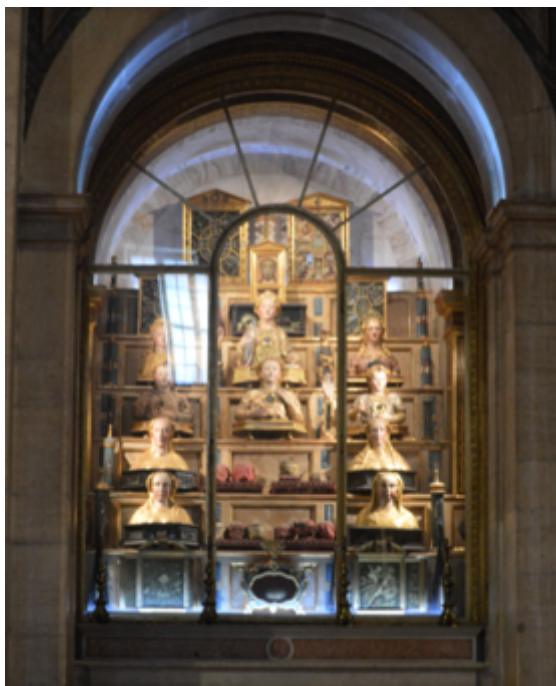
**Figs. 11 e 12 - Vida de S. Bento (pormenores), ignoto pintor regional (monge?), início do século XVIII, espaldar do arcaz da sacristia de S. João de Tarouca. (fot. Sónia Duarte, 2009)**



Na Exposição Permanente do Museu de S. Roque, em Lisboa, encontram-se duas pinturas de grande interesse musical. Tratam-se de óleos sobre tela que outrora tapavam os relicários da Igreja de S. Roque, mais especificamente o altar dos Santos Mártires: em primeiro lugar, a *Adoração do Cordeiro Místico pela Corte Celestial* sobrepujando a pintura de Fernão Gomes (*Cristo em Glória entre os Mártires*), encontrando-se ao centro o cordeiro místico de pé ligeiramente voltado para a esquerda, sob um pedestal de nuvens, glorificado pela corte celestial (grupo de figuras masculinas coroadas), dispostos em semi-círculo, tangendo instrumentos musicais, numa visão teofânica de S. João, descrita no livro do Apocalipse; e, em segundo, a *Adoração do Cordeiro pelas Santas Virgens* sobrepujando a pintura de Diogo Teixeira (*Virgem em Glória entre os Mártires*), encontrando-se representado o cordeiro místico sob um pedestal de flores, em vez de nuvens, agora voltado para a direita (para o altar-mor), revelando o sítio original da peça, o cordeiro que é adorado por um grupo de figuras femininas em semi-círculo, que tangem instrumentos musicais (harpa, viola-de-arco, órgão positivo e alaúdes) e hinos laudatórios.



**Figs. 13 e 14 - Relicário, Igreja de S. Roque, lado do Evangelho; *Adoração do Cordeiro Místico pela Corte Celestial* sobrepujando a pintura de Fernão Gomes, *Cristo em Glória entre os Mártires*, Museu de S. Roque, Lisboa. (fot. Sónia Duarte, 2016)**

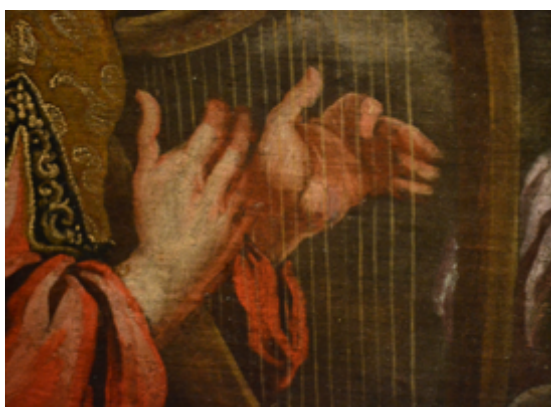


Figs. 15 e 16 - Relicário, Igreja de S. Roque, lado da Epístola; *Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Virgens* sobrepujando a pintura de Diogo Teixeira, *Virgem em Glória entre os s Mártires*, Museu de S. Roque, Lisboa. (fot. Sónia Duarte, 2016)



Fig. 17 - *Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Virgens*. Pormenor da harpa, órgão, viola-de-arco e alaúdes. (fot. Sónia Duarte, 2016)

Também na Igreja de S. Cristóvão, em Lisboa, que possui vinte e duas telas de "empenhada intervenção do mestre<sup>27</sup>" que "recamam as paredes do presbitério<sup>28</sup>" está a *Vida de S. Cristóvão*, onde mais uma vez repete o instrumentário: a harpa de consola curva de onde saem as cravelhas para aproximadamente catorze cordas, a caixa harmónica mais larga e o remate da cabeça em volupta, muito semelhante a congéneres suas, nomeadamente as de S. Roque e da Igreja Matriz de Alhandra (Figs. 18 e 19).



**Figs. 18 e 19 - *Adoração do Cordeiro Místico pela Corte Celestial* (pormenor da digitação da harpa de ca. 18 cordas), Museu de S. Roque, Lisboa (fot. Sónia Duarte, 2016); *Exaltação da Eucarística* (pormenor), Igreja Matriz de Alhandra (antes do restauro).**

Encontra-se pintado no espaldar do arcaz da sacristia do Convento de S. Pedro de Alcântara, também em Lisboa, integrando o conjunto das oito feitas pelo artista para ali, uma tela representando uma figura feminina que não tange mas segura um alaúde<sup>29</sup>, e uma inscrição: *Abneget semetipsum et tollat crucem suam*, isto é, "que renuncie a si mesmo renuncie e pegue na sua cruz", retirado dos evangelhos Lucas (9, 3) e Mateus (16, 24) que segundo Luís de Moura Sobral se inspira na *Regia via Crucis* do monge beneditino Jacques van Haeften. Também datada do último terço do século XVII está, do lado oposto, fazendo parte do ciclo, outra pintura que retrata uma alegoria da cruz, com a seguinte inscrição: *Praedicantes Christi Passionibus Gaudete*, legenda retirada da Epístola de Pedro (4:13): "Alegrai-vos pois participais nos sofrimentos de Cristo",

<sup>27</sup> Vítor SERRÃO - "O Programa Artístico da Igreja de São Cristóvão de Lisboa. O retábulo quinhentista e a campanha de obras protobarrocas (1666- 1685) ". Lisboa: *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, série IV, n.º 92, Tomo I (1998), p. 66.

<sup>28</sup> *Id.*, *Ibid.*

<sup>29</sup> Nesta época são conhecidas várias figuras femininas que tangem alaúde e outros instrumentos musicais e que são retratadas na pintura. A título de exemplo, lembremo-nos das várias tocadoras de alaúde e do próprio auto-retrato da pintora e alaudista Artemisia Gentileschi, datado de ca. 1615-17.



em que a cruz é transformada em harpa, ao som da qual cantam Staurófila (amante da cruz) e o próprio Jesus Cristo, rodeado de anjos (Figs. 20 e 21).



**Figs. 20 e 21 - Telas de Bento Coelho da Silveira no espaldar do arcaz de S. Pedro de Alcântara; gravura retirada de *Regia via Crucis* de Jacques van Haeften, 1625, com o mesmo motivo da harpa cruciforme. (fot. Sónia Duarte, 2016)**

Assim, as harpas duplas pintadas por Bento Coelho e sua oficina apresentam as seguintes características: têm entre catorze e vinte e uma cordas; tangem-se com as mãos relaxadas para obtenção de dinâmicas suaves; a sua representação coaduna-se com a temática religiosa presente em mosteiros e conventos onde existem testemunhos da comunidade possuir este tipo de instrumentos, incluindo o seu uso como instrumento ao serviço da evangelização<sup>30</sup> e de entretenimento a bordo das embarcações portuguesas, bem como de ofertas diplomáticas. A presença de instrumentos musicais saídos de Portugal rumo ao espaço imperial, no século XVII, está relativamente documentada quer num âmbito festivo, quer didático. A título de exemplo, deixamos este excerto relativo à presença de Luís Cardeira, missionário jesuíta na Etiópia, especialista em órgão, harpa, cravo e outros instrumentos músicos "que fez grande aplauzo, encomendando muito ao padre que insinasse bem aos mininos, porque todas erão cousas do ceo"<sup>31</sup> e, ainda, a sua presença no Brasil e no México, trazida por europeus "que

<sup>30</sup> Cf. Edmundo CAMACHO DÍAZ - *El arpa en el México colonial entre lo sacro y lo secular, la transculturación y la mixtura musical*. Cidade do México: UNAM, 2004.

<sup>31</sup> O padre Luís Cardeira é estudado por Manoel ALMEIDA in "Historia de Ethiopia a alta ou Abassia,

pronto aprendieron a tocarla y a construirla<sup>32</sup>". Por fim, saliente-se a contemporaneidade do instrumento tantas vezes representado pela oficina se coadunar com a literatura da época, incluindo a tratadística e livros de teoria musical, que a referem, nomeadamente pelo próprio Padre António Vieira que refere a harpa várias vezes nos seus sermões: "[...] a funda de David derrubou o gigante, mas não o derrubou com o estalo, senão com a pedra: *Infixus est lapis in fronte ejus*. As vozes da harpa de David lançavam fora os demónios do corpo de Saul, mas não eram vozes pronunciadas com a boca, eram vozes formadas com a mão: *David tollebat citharam, et percutiebat manu sua*. Por isso Cristo comparou o pregador ao sementeiro. O pregar que é falar faz-se com a boca; o pregar que é semear, faz-se com a mão. Para falar ao vento, bastam palavras; para falar ao coração, são necessárias obras. [...]"<sup>33</sup>". Também numa carta a Francisco Barreto, governador-geral do Estado do Brasil, entre os anos 1657 e 1663, Padre António Vieira, refere "para que com a harpa mais bem temperada, sejam cantados na língua Portuguesa". O mesmo autor, após a sua ida para Roma, em 1669, após acusação de heresia, escreve estas interessantes palavras: "A harpa, deixo-a aos músicos. Para mim, tomarei a funda"<sup>34</sup>". Acrescente-se, ainda, que são inúmeras as representações de harpas que seguem o mesmo modelo em Portugal, nos mais variados suportes, nomeadamente, as pinturas sobre tela de António de Oliveira Bernardes, como a *Aparição de Cristo à Virgem*, datada de 1695, no arco triunfal da Igreja Nossa Senhora dos Prazeres; ou de ignoto mestre a *Adoração dos Pastores* que se guarda atrás do altar-mor da Igreja de S. Roque, Lisboa, uma das sete telas cíclicas; ou no próprio Museu de S. Roque, o *Trânsito de S. Francisco* de Miguel de Paiva ou a *Adoração dos Pastores* de André Reinoso; ou em *Morte de Santo Inácio de Loyola* e a *Glorificação de Santo Inácio na sua Transladação* ambas as telas da autoria de Domingos da Cunha, dito *O Cabrinha* ou os tectos da Igreja de S. Miguel de Alfama e da Igreja de S. Cristóvão, ambas em Lisboa.

---

Imperio do Abexim cujo Rey vulgarmente he chamado Preste Joam", *C. BECCARI-Rerum Aetheopicarum Scriptores Occidentales Inediti*, volume VI, s. I., s. d., p. 384.

<sup>32</sup> Vide os estudos de Gabriel Saldívar, Jesús Estrada, Guzmán Bravo, Evguenia Roubina, Javier Marín, Omar Morales ou Josefina Muriel sobre a presença de instrumentos musicais europeus em território americano; e, igualmente, a célebre carta do Padre Nóbrega que, chegado a S. Vicente, Brasil, no ano 1549, escrevia que "aprendem a ler e escrever e vão muito avante; outros a cantar e tocar flautas" em Serafim LEITE - *História da Companhia de Jesus no Brasil*. Volume II. Lisboa e Rio de Janeiro: Portugália e Instituto Nacional do Livro, 1938, p. 101.

<sup>33</sup> *Sermão da Sexagésima*, Padre António Vieira, Pregação na Capela Real, no ano 1655.

<sup>34</sup> Funda que tem aqui o sinónimo de "palavra". Sobre isto, atente ao Sermão *Le Cinque pietre della fionda di David*, em Margarida Vieira MENDES *et alii* (org.) - *Vieira Escritor*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997, pp. 64-77.



**Fig. 23 - Exaltação da Eucaristia (pormenor), 1706, Igreja Matriz de Alhandra (antes do restauro). (fot. João Salgado, s.d.)**

No Convento da Madre de Deus encontra-se um ciclo de pinturas dedicada à vida de S. Francisco e de Santa Clara, sendo que numa das telas se encontra, mais uma vez, representada a harpa: trata-se do *Milagre da Porciúncula*, em que Cristo, a Virgem Maria e os Anjos Celestiais aparecem a S. Francisco. Segundo a lenda este havia colocado no altar da Capela da Porciúncula rosas que miraculosamente haviam nascido de um silvado onde se havia deitado para resistir às tentações. A sua bondade foi compensada com a aparição divina e o momento é santificado ao som de instrumentos de música baixa: o alaúde e a harpa (Figs. 24 e 25).



**Figs. 24 e 25 - Milagre da Porciúncula, século XVII, Museu Nacional do Azulejo/Igreja da Madre de Deus; Morte de S. Francisco, século XVII, Museu Nacional do Azulejo/Igreja da Madre de Deus. (fot. José Pessoa, s.d.)**

#### 4. CONCLUSÃO

Como pudemos embrionariamente *ver melhor*, a iconografia musical na pintura de Bento Coelho e sua oficina apresenta elementos musicológicos de verdade e de mentira. A partir de uma análise iconográfica-iconológica-semiológica de âmbito musicológico tentámos descortinar esse propósito dando, para tal, destaque à harpa, por ser um dos cordofones mais representados na pintura mas também um dos mais escritos na literatura e tratadística coetânea portuguesas e por integrar *ensembles* realistas (fazendo duetos, trios e quartetos com o alaúde, a corneta muda, o canto, que se coadunam uns com os outros). No sentido oposto, estão também representados elementos musicológicos fantasiosos como a notação musical que se nos afigura simbólica, a par dos enfranques muito acentuados das violas-de-arco, os braços dos alaúdes demasiado compridos, aspectos reveladores de certa ligeireza de tratamento. Para além disso o instrumentário o modelo repetido e a incidência de alguns, como a harpa, leva-nos a pensar tratar-se ao uso e ao gosto da época, quer no âmbito do ensino da religião (missionação), quer de entretenimento cortês (viola de mão) e mundano (gaita-de-foles), de um instrumento conhecido do pintor, independentemente das fontes e modelos utilizados: ora reproduções feitas *de visu* e de memória; ora a cópia gravada quer por *mimesis* integral ou parcial (imitação que devido a uma arqueologia mal entendida, como lhe chama E. Winternitz), que origina erros de morfologia no instrumentário, quer por *antigrafón* (cópia literal, ausentando a alma criadora do processo, tornando-se num mero exercício académico); ora recorrendo a estampas avulsas; rascunhos e papéis originais; modelos e estátuas; ou livros; enfim, algumas das fontes que se destinavam ao apoio quer do mestre, quer dos aprendizes, quer do comitente, neste contexto de apertada vigilância da Inquisição e da Igreja Contra Reformista que velava pelo *decorum* das imagens catequéticas e em que a arte dos sons representada é expressiva de emoções, desperta paixões e molda caracteres. Mesmo a propósito disto, e como dissecaremos melhor adiante, René Descartes (1596-1650) inicia o seu *Compendium Musicae* de 1618 com “finis, vt delectet, variosque in nobis moveat affectus [...]” isto é, a música tem a finalidade de deleitar e de movimentar diversas paixões, ou seja, molda o carácter (Pathos/Eros). A tudo acrescentamos as características do pintor como a pincelada larga e rápida; os contornos pouco definidos; uma certa “negligência do desenho” (TABORDA 1922); o cromatismo vigoroso e vaporoso; o empastamento de tintas nalguns detalhes, nomeadamente, na representação de flora; a enormíssima

quantidade de obra produzida em *prestissimo* no seu atelier no bairro de Santa Catarina, cheio de criados e de aprendizes, que resultaram numa certa indefinição do instrumentário e na ausência de características morfológicas identificativas, sem que, no entanto, se perdesse no conjunto da obra o objecto em si. Em suma, procurámos analisar as primeiras obras para a construção da Tese *Imagens de Música na Pintura Barroca em Portugal (1600-1750)*, reunimos um *corpus* significativo de fontes visuais que carecem continuar a ser analisadas (à luz da reflectografia de infra-vermelhos, de um aturado trabalho de arquivo, de comparação estilística com outras obras e com obras do mesmo pintor e oficina) e uma série de aspectos essenciais que nos permitiram responder às perguntas colocadas, ou seja, nos permitiu *ver melhor e ouvir melhor* a iconografia musical na pintura de Bento Coelho e sua oficina, contribuindo para um maior conhecimento da História da Arte e da História da Música em Portugal.

## 5. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

ALMEIDA, Fr. António José de - “Arte e Contra-Reforma”. COSTA, Carlos (coord.) - *Jogos de Estética, Jogos de Guerra. Primeiro Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofias da Arte*. Lisboa: Ed. Colibri (Fundação das Casas de Fronteira e Alorna), 2005.

ATAÍDE, M. Maia - *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1988. Vol. V, Tomo III.

AYRES DE CARVALHO, Armindo - *D. João V e a arte do seu tempo*. Vols. 1 e 2. S.l.: s.e., 1960.

AZEVEDO, Carlos Moreira (dir.) - *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. 3 Vols.

BEBIANO, R. - *D. João V - Poder e espectáculo*. S.l.: Livraria Estante Editora, 1987.

BORGES, Nelson Correia - *A Arte nas Festas do Casamento de D. Pedro II: Lisboa 1687*. Porto: Ed. Paisagem, s.d..

BRANCO, Fernando - *Lisboa Seiscentista*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 1969. 3ª Ed.

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

CALADO, M. - *Arte e sociedade na época de D. João V*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1995. (Tese de doutoramento)

COELHO, Manuel Rodrigues - *Flores de musica pera o instrumento de Tecla, & Harpa*. Lisboa: Pedro Craesbeek, 1620. In <http://www.eric-harps.de/historical-harps/tripel.htm> (consultado a 20 de Outubro de 2016).

COUTINHO, Maria João Pereira. FERREIRA, Sílvia - "As Procissões na Lisboa Barroca: Alguns Exemplos de Celebração ao Divino". *Formas e Espaços de Sociabilidade. Contributo para uma História da Cultura em Portugal* [Actas]. Lisboa: Universidade Aberta, 2008.

CRUZ, António João - *Da sombra para a luz – Materiais e técnicas da pintura de Bento Coelho da Silveira*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico, 1999.

DIAS, João José Alves - *Craesbeeck: Uma dinastia de Impressores em Portugal*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996.

DODERER, Gerhard - "O fenómeno "Barroco" na música portuguesa do século XVIII". *I Congresso Internacional do Barroco* [Actas]. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1989, pp. 621-632.

DUARTE, Sónia - *O contributo da Iconografia Musical na pintura quatrocentista e quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2011. 2 Vols. (Dissertação de mestrado)

LATINO, Adriana - *Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2001. 2 Vols. (Tese de doutoramento)

LEPPERT, Richard - *The Theme of Music in Flemish Paintings of the Seventeenth Century*. Muenchen-Slzburg: Musik Verlag Emil Katzsbichler, 1977. 2 Vols.

MACHADO, Cyrillo Volkmar - *Collecção de memórias relativas às vidas dos pintores e escultores, architectos e gravadores portugueses, e dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade Coimbra, [1823] 1922.

MECO, José. SERRÃO, Vítor - *A Arte no concelho de Vila Franca de Xira - Grandes Obras*. Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2015.

MENDES, Rui Manuel Mesquita - "Testamento inédito de Bento Coelho da Silveira, «insigne pintor desta corte de Lisboa», em 1706". *Artis*, 4 (2016), pp. 134-135.

NERY, Rui - "Era da Contra-Reforma: o longo século XVII". *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, 2015.

NUNES, Filipe - *Arte da Pintura, Symmetria, e Perspectiva*. Lisboa: Oficina João Baptista Álvares, 2.<sup>a</sup> ed., s. d., p. 1 [1.<sup>a</sup> ed. 1615].

PEREIRA, José - *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989.

SALMEN, Walter - *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19<sup>th</sup> Century*. New York: Pedragon Press, 1983.

SEEBASS, T. - "Iconography". SADIE, Stanley (ed.) - *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. London: MacMillan, 2001, pp. 54-71.

SERRÃO, Vítor - *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657). O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992. (Tese de doutoramento)



SERRÃO, Vitor - *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (séculos XVI-XVIII)*. Chamusca: Edições Cosmos, 2007.

SERRÃO, Vitor - *História da Arte em Portugal - O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

SERRÃO, Vitor - *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

SIMÕES, João Miguel - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II: Ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Vol. I. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002. (Dissertação de mestrado)

SLIM, Colin - *Painting Music in the Sixteenth Century*. Suffolk: St. Edmundsbury Press, 2002.

SOBRAL, Luís de Moura - *Bento Coelho e a pintura do seu tempo*. Lisboa: Ministério da Cultura, Instituto Português do Património Arquitectónico, 1998. (Catálogo da exposição)

SOBRAL, Luís de Moura - "Bento Coelho da Silveira y la pintura hispánica e hispanoamericana". *Relaciones artísticas entre la Península Ibérica y América: Actas del V Simposio Hispano-Portugués de Historia del Arte (11-13 Mayo 1989)*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1990, pp. 179-184.

SOBRAL, Luís de Moura - *Do Sentido das Imagens*. Lisboa: Ed. Estampa, 1996.

TABORDA, José da Cunha - *Regras da Arte da Pintura*, [1815]. Lisboa: Imp. Régia, 1922, pp. 236-238.

SOUSA VITERBO, Francisco Marques de - *Artes e Artistas em Portugal: contribuições para a história das artes e indústrias portuguesas*. Lisboa: Livraria Ferreira, 1892.

SOUSA VITERBO, Francisco Marques de - *Dicionário Histórico e Documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portugueses ou a serviço de Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1922 [Edição fac-similada, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1988].

SOUSA VITERBO, Francisco Marques de - *Notícia de alguns Pintores Portugueses e de outros que, sendo estrangeiros, exerceram a sua arte em Portugal*. 3 séries. Lisboa: Tip. Academia Real das Sciencias de Lisboa, 1903-1906-[Coimbra]1911.

VALE, Teresa Leonor M. do - "Da Igreja Combatente à Igreja Triunfante: Espaço e imagem religiosa do concílio de Trento ao barroco pleno". Sep. *Brotéria*, 157 (2003), pp. 327-342.





## **5. INSTRUMENTOS MUSICAIS EM REPRESENTAÇÕES INDIVIDUAIS DE MÚSICA E DE MÚSICA & DANÇA NA AZULEJARIA BARROCA PORTUGUESA**



**Luzia Aurora ROCHA**

CESEM /Universidade NOVA de Lisboa

\* Texto na grafia anterior ao Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, por opção da autora.

## RESUMO

As representações individuais de música e dança são muito comuns na iconografia musical portuguesa sendo, contudo, um tema ainda pouco estudado. Estas representações mostram, geralmente, dois tipos de músicos: o músico amador ou o músico profissional. Tanto amadores como profissionais podem ser representados de forma anónima ou de forma identificada. No caso das representações individuais (ou em isolamento) de músicos em azulejaria, o formato preferido é o do músico amador, anónimo, que toca para seu próprio recreio e divertimento. Curiosamente, não há cenas que representem espaços interiores. Todas as cenas se passam ao ar livre, em paisagens campestres. É objectivo deste artigo o estudo das representações individuais de música na sociedade barroca portuguesa tendo em conta aspectos muito particulares ao nível organológico, de acordo com o tema escolhido para este volume de contribuições.

## NOTA BIOGRÁFICA

Luzia Rocha possui os graus de Licenciatura, Mestrado e Doutoramento em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. É investigadora do CESEM (Universidade Nova de Lisboa) e do ARTIS (Universidade de Lisboa). É membro do *Study Group on Musical Iconography* e do *Study Group for Latin America and the Caribbean* (ARLAC-IMS), ambos da *International Musicological Society*. É colaboradora do Grupo de Iconografia Musical de la Universidad Complutense de Madrid/AEDOM. Tem participado como oradora, por convite, em conferências nacionais e internacionais e publicado artigos em periódicos com arbitragem científica. É autora do livro *Ópera e Caricatura - O Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro* (vol. 1 e 2) e do livro *Cantate Dominum: Música e Espiritualidade na Azulejaria Barroca Portuguesa* editado pelo CESEM/Colibri. Dedica-se à investigação na área da Iconografia Musical, com especial incidência nos séculos XVII a XXI.

## **1. INTRODUÇÃO**

As representações individuais de música e dança são um dos temas mais frequentes na iconografia musical. Contudo, em Portugal, o tema encontra-se ainda pouco estudado. Estas representações isoladas mostram, geralmente, dois tipos de músicos: o músico amador ou o músico profissional. Tanto amadores como profissionais podem ser representados de forma anónima ou de forma identificada. No caso das representações em isolamento (ou individuais) de músicos em azulejaria, o formato preferido é o do músico amador, anónimo, que toca para seu recreio e divertimento. Curiosamente, não há cenas que representem espaços interiores. Todas as cenas se passam ao ar livre, em paisagens campestres. A existência das quintas de recreio das classes altas, nas imediações de Lisboa, mostram a vontade de comunhão com a natureza, a fuga do urbano para o rural. Estas casas possuíam hortas, campos cultivados e outros espaços, como as tapadas de caça e pequenos bosques, que convidavam ao ócio e ao passeio.

A maioria das representações de músicos isolados são no masculino. Na sua grande maioria, homens provenientes de classe baixa, o que se pode inferir pela qualidade do traje representado. Quase todos tocam instrumentos aerofone - charamela e oboé – com predominância da charamela; podem estar sentados, em pé ou caminhando; sós ou acompanhados de um pequeno cão. Este tipo de cenas são, de maneira mais exaustiva, repetidas, apenas com ligeiras modificações. Os painéis são provenientes de locais do país geograficamente distantes.



**Figs. 1, 2 e 3 - *Homem tocando charamela ao ar livre acompanhado por cão*, primeira metade do século XVIII, azulejo, Igreja da Misericórdia (Torres Vedras), Ecomuseu, antiga Quinta da Trindade (Seixal) e Igreja de S. Romão (Carnaxide). (fot. Luzia Rocha, 2012)**



**Figs. 4 e 5 - Homem tocando oboé ao ar livre acompanhado por cão, primeira metade do século XVIII, azulejo, antigo Convento da Graça (Lisboa), Capela de Sant'Ana (Vargos, Torres Novas). (fot. Luzia Rocha, 2012)**

Ao nível organológico, pode-se contatar que é a forma do tubo que evidencia a diferença entre os dois instrumentos. Na charamela a conicidade no último terço do tubo é mais acentuada ao passo que, no oboé, o tubo é mais cilíndrico, com uma campânula pequena e mais acentuada. Os oboés representados neste suporte têm uma pequena *fontanelle* no final do tubo. Serviria para proteger alguma chave (ou chaves), que facilitaria(m) a emissão de nota(s) mais graves(s). Não sendo, obviamente, exclusiva, a *fontanelle*, com maior dimensão, era também usada nos modelos mais graves de charamelas. O azulejo é um suporte que dificulta a representação de pormenores dos instrumentos musicais. Por isso, muitas das representações omitem detalhes mais pequenos, como é exemplo, nestes casos, a embocadura e orifícios.

Para além deste conjunto de representações mais ou menos padronizadas, encontramos alguns exemplos mais originais. Estes seguem o mesmo conceito da relação íntima e bucólica entre Homem/Natureza mas apresentam uma variedade instrumental muito interessante. É o caso do caminhante que toca ocarina, do pastor que toca um pequeno sino, do jovem gaiteiro<sup>1</sup>, do homem com corno de caça e do nobre com trompa.

<sup>1</sup> A gaita-de-foles só tem um tubo bordão, característica que Ernesto Veiga de Oliveira associa ao modelo ibérico. Apresenta um problema organológico: o instrumentista sopra directamente para o ponteiro (tubo melódico) em vez de soprar para o insuflador, como é correcto. A morfologia da gaita não está, assim, bem representada.







**Figs. 6, 7, 8, 9, 10 e 11 - *Variedade instrumental nas representações individuais de música*, primeira metade do século XVIII, azulejo, Reitoria da Universidade do Minho, Quinta de Nossa Senhora da Piedade, Santa Iria, Palácio dos Biscainhos, Braga, Messe dos Oficiais do Exército (antigo Palácio Barbacena), Lisboa, Colégio Manuel Bernardes, Lumiar. (fot. Luzia Rocha, 2012)**

Note-se alguns apontamentos sobre os instrumentos musicais acima referidos. A gaita-de-foles, por exemplo, tem o tubo melódico separado do fole, o que é uma incorrecção. Em lugar de soprar no insuflador, o executante aparece a soprar directamente no tubo. As trompas também merecem atenção uma vez que são modelos diferentes. Presa à cintura do executante está um corno de caça. Em execução está uma trompa em tudo semelhante a um modelo germânico, a *Gross Jagër Horn*<sup>2</sup>.

Durante o séc. XVIII assiste-se ao desenvolvimento do Naturalismo. No ano de 1723 Charles Frédéric de Merveilleux, médico naturalista que prestou serviço e fez carreira nos exércitos do rei de França, foi convidado por D. João V a ficar temporariamente em Portugal para escrever a história natural do reino. A notícia é dada na Gazeta de Lisboa, a 20 de Fevereiro de 1724: “(...) Mons. Merveilleux Esguizaro de Nação vai percorrer todo o Reino de Portugal, para fazer a descrição das plantas e de tudo o que mais

<sup>2</sup> Modelo reproduzido em gravura de H.G. Fleming de 1719 em Anthony BAINES - *Brass Instruments – Their History and Development*. London: Faber & Faber, 1976, p.146

pertence à história natural Portuguesa, com um largo ordenado, e ajudas de custo, que Sua Maj. como protector que é das ciências lhe assinou (...)”<sup>3</sup>.

As suas *Memórias instrutivas sobre Portugal (1723-1726)* contêm um diário das suas viagens à Serra de Sintra e à Serra da Estrela, com detalhes e histórias pitorescas das jornadas, bem como uma descrição das características e particularidades botânicas e paisagísticas que encontrou nestes locais<sup>4</sup>. Este interesse científico pela natureza contrasta com outra visão mais idílica da mesma, que vai ao encontro de diferentes estéticas artísticas, como é o caso da experiência italiana, ou melhor, *romana*, da paisagem. Esta é marcada pela paisagem grandiosa, sendo o elemento heróico dado pela simplicidade da composição e pela presença de ruínas e restos de arquitectura romana<sup>5</sup>. Na realidade, trata-se de uma sugestão do mundo da Antiguidade Clássica, presente na vida quotidiana de Roma, que explica a aparição da *paisagem filosófica*, que constitui uma das importações mais importantes do mundo romano para a sociedade barroca. Muitas das paisagens representadas na arte barroca europeia espelham também uma reflexão sobre o tema da *Arcádia*, um dos motivos favoritos de especulação/debate dos círculos eruditos romanos, que se cristalizou na chamada *Academia da Arcádia*. O tema campestre e bucólico, de fortes ressonâncias literárias que iam desde as obras de Virgílio às versões modernas dos poetas Jacopo Sannazaro, Torquato Tasso ou Giambattista Marino, congregava toda uma série de profundas reflexões filosóficas sobre a natureza.

O tema era favorito dos círculos das academias literárias barrocas, em que a Antiguidade Clássica surgia como um mundo heróico e como um assunto de especulação filosófica. A Academia fundada em Roma pelo rei D. João V segue exactamente esta ideologia. O próprio rei encarnava a figura de um pastor árcaico, como se pode verificar pela seguinte citação: “(...) Da Itália alcançou maior fama entre nós a Academia dos Árcades, a que pertencia D. João V, que lhe doou o bosque Parrasio, lugar de reunião dos poéticos Pastores. O Monarca pertencia, pois, como Mecenas, tendo sido honrado com os nomes de Arete Melleo e Pastor Albano. Fizeram igualmente parte desta assembleia, nomes ilustres, como os de Francisco Leitão Ferreira (Pastor Tagídeo) em 1719, o 4º Conde da Ericeira, (Ormauro Paliseio) em 1722, o

---

<sup>3</sup> *Gazeta de Lisboa*, Nº1 (1743).

<sup>4</sup> C. CHAVES - *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.

<sup>5</sup> F. CHECA; J. MORÁN - *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000, p. 294.



Marquês de Abrantes (Longino Artemisa), Filipe José da Gama, João Peres de Macedo de Sousa Tavares, Joaquim Forjaz, Eremita Augustiniano, que pertenceu à Academia de História e à de Ciências de Lisboa, e, por morte do Conde da Ericeira, o Senhor de Abadim (Negrelos), Tadeu Luís António Lopes de Carvalho (Tagamelo Coriteio). Em 1747 efectuou-se uma reunião poética em honra de Fr. Manuel Pinto, então aclamado árcade. Vernei também chegou a pertencer a este grémio literário, com o nome de Verénio Origiano, mas pouco mais sabemos das suas relações com a Arcádia romana (...)<sup>6</sup>.

Na azulejaria barroca encontramos sugestões da Arcádia, como no painel de azulejos da Quinta de Nossa Senhora de Piedade, com uma ruína de coluna, pastor(es) e músico que toca uma espécie de flauta transversal, mas com várias deficiências de representação: está a ser tocado em posição invertida, não apresenta orifícios e tem uma *fontanelle* e campânula, no final do tubo, com forma não característica da flauta transversal.



Fig. 12 - *Sugestão do mundo pastoril (Arcádia)*, primeira metade do século XVIII, azulejo, Quinta de Nossa Senhora da Piedade, Santa Iria. (fot. Luzia Rocha, 2012)

Ainda dentro do contexto das relações entre Homem/Natureza encontram-se algumas representações de músicos isolados mascarados, mostrando práticas músico-teatrais. No exemplo aqui apresentado, o músico toca uma charamela, mas representada com pouco pormenor; no outro toca uma guitarra com quatro ordens de cordas.

<sup>6</sup> A. ANDRADE - *Vernei e a cultura do seu tempo*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1965, p. 64.



**Fig. 13 - *Figura do teatro cômico musical (músico isolado)*, primeira metade do século XVIII, azulejo, antigo Palácio Mello (Hospital dos Capuchos). (fot. Luzia Rocha, 2012)**

De todos os painéis de azulejos estudados, com representações individuais de músicos, apenas dois retratam mulheres. Uma das representações é única: mostra uma mulher de classe social elevada que toca castanholas e dança. A outra representação, igualmente rara, mostra uma jovem pastora a tomar conta do rebanho, tocando charamelinha, instrumento ainda catalogado por Ernesto Veiga de Oliveira, em pleno Portugal do século XX, ao qual é dado o nome de “palheta”. Trata-se de um instrumento mais pequeno, com palheta dupla que fica à vista e se aplica directamente na boca. Curiosamente, a representação mostra a dilatação da face que a jovem faz ao soprar no instrumento. Esta representação é possível para alguém da classe baixa, como uma pastora, mas não caberia às senhoras de classe alta, uma vez que a deformação do rosto causada pelo sopro seria um sinal de extrema deselegância.



**Fig. 14 - *Senhora de classe alta dança e toca castanholas*, primeira metade do século XVIII, azulejo, Quinta de Manique, Belas. (fot. Luzia Rocha, 2012)**



**Fig. 15 - *Pastora toca charamelinha*, primeira metade do século XVIII, azulejo, Rua Voz do Operário, nº1B, Lisboa. (fot. Luzia Rocha, 2012)**





**Fig. 16 - Palheta [ou charamelinha] tocada por pastor Ernesto Veiga de Oliveira<sup>7</sup>.**

A charamelinha, na azulejaria barroca, também aparece tocada no masculino, de forma individual. Existe um painel no antigo Colégio de Santo Antão (actual Hospital de S. José), numa escadaria secundária, com um homem que passeia no campo. Anda, ao mesmo tempo que toca.

Os músicos que dançam e tocam, em simultâneo, também aparecem neste tipo de representações individuais. São comuns os instrumentos percutidos, idiofones ou membranofones, como as castanholas e o pandeiro com soalhas, mas também existe o caso de um indivíduo que dança e toca violino. Uma representação mais popular é a do gaiteiro com o cão que dança e faz habilidades ao som da música. É importante também realçar que o modelo de gaita-de-foles representado é ibérico, apenas com um tubo bordão e com panejamento decorativo com franjas<sup>8</sup>. Todos os instrumentos estão bem representados, com excepção do violino, que apresenta uma boca no lugar de cavalete e as aberturas em ‘ff’ algo deslocadas. Não é possível, também, determinar o número de cordas do instrumento.

---

<sup>7</sup> Ernesto Veiga de OLIVEIRA - *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000, p. 3.

<sup>8</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 232.



**Figs. 17, 18, 19 e 20 - *A dança nas representações individuais de música*, primeira metade do século XVIII, azulejo, Museu da Cidade, Messe dos Oficiais do Exército ou antigo Palácio Barbacena (duas representações), Lisboa e Quinta do Molha Pão (último painel), Belas. (fot. Luzia Rocha, 2012)**

Este artigo pretende ser um primeiro contributo para o estudo das representações dos músicos individuais, na iconografia musical portuguesa, bem como de toda a sua riqueza organológica. O instrumentário aqui analisado é diverso havendo um claro predomínio de aerofones. De destacar as representações no feminino, em menor número, mas comprovando a prática musical e individual das mulheres, tanto ao nível das classes altas como das baixas.

## 2. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

ANDRADE, A. - *Vernei e a cultura do seu tempo*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1965.

BAINES, Anthony - *Brass Instruments: Their History and Development*. London: Faber & Faber, 1976.

CHAVES, C. - *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1989.

CHECA, F., Morán - J. *El Barroco*. Madrid: Ediciones Istmo, 2000.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Museu Nacional de Etnologia, 2000.



## **6. FROM HARSPICHORD TO SYNTHESIZER AND BEYOND: AN INTRODUCTION TO QUEEN ORGANOLOGY**



**Nicola BIZZO**

CESEM / Universidade NOVA de Lisboa



## **ABSTRACT**

The main aim of the article is to analyze the instruments used in studio and during live concerts by the English rock band Queen. The Organology will focus on several instruments, starting from classical acoustic piano of different types and going through other keyboards (electric piano, harpsichord, organ, synthesizers...), till reaching unusual instruments for this kind of music (ukulele, koto, harp, bells...), modern instruments (vocoder) or even new techniques for recording sessions (electronic arpeggiators).

## **BIOGRAPHY**

Nicola Bizzo took a degree in History of Music at Università degli Studi di Torino (Italy) in 2003 and collaborates since then with the “Istituto per i beni musicali in Piemonte”, a musical association with many links and cooperation with Ridim. His studies vary from classical iconographical fonts to contemporary popular music, including many new ways of communications as videoclip and album covers.

He took part in many conferences around the world as a Queen expert and is now member of the NIM/CESEM study group for the University of Lisbon. He is part of the IASPM (International Association for the Study of Popular Music) for which he wrote some articles and he is a member for the AISS (Italian Association for the Study of Semiotic). He published several papers in well-known international journals such as “Music in Art” and other books available in the Italian market. He created and developed with regular updates the site *[queenvinyls.com](http://queenvinyls.com)* with the collection of hundreds of Queen related items.

## **1. INTRODUCTION**

The main aim of the article is to analyze the instruments used in studio and during live concerts by the English rock band Queen. The Organology will focus on several instruments, starting from classical acoustic piano of different types and going through other keyboards (electric piano, harpsichord, organ, synthesizers...), till reaching unusual instruments for this kind of music (ukulele, koto, harp, bells...), modern instruments (vocoder) or even new techniques for recording sessions (electronic arpeggiators). The history of the band will be put under the light of the evolution of the electronic devices: in fact, the band did not use the synths in the first LPs, but some years later, they decided to move forward and to include them in their recordings and live shows. In fact, in the very first albums, the sounds obtained by the guitarist Brian May (with its own hand-built guitar – the Red Special) were such impressive and original that some listeners could believe that this achievements were obtained by synths, and this is why Queen in the liner notes stated that “Nobody played synthesizers”. In the later years the sound itself of the band changed from the original hard rock with progressive influences to a new pop sound, and therefore the instruments played changed, and the synthesizers (that in the 80’s became finally polyphonic) were a “natural” choice in this direction. A descriptive section<sup>1</sup> will focus the standard instruments used by the rock band (acoustic and electronic drums, electric and acoustic guitars, bass guitars, keyboards and synths), to show the different choices between studio and live sessions. Not all the songs were in fact played live using the same instruments of the album version, but each instrument chosen helped to create the unique atmosphere of every song.

## **2. THE EVOLUTION OF QUEEN ORGANOLOGY DURING THEIR CAREER**

During their long career (started in 1970 and ended in 1995), the English rock band Queen published 15 studio albums and played in concert at least 704 times, performing

---

<sup>1</sup> Based on the article “Instruments on Queen and solo tours”, [www.queenconcerts.com/instruments.html](http://www.queenconcerts.com/instruments.html)

live 58% of their entire album catalogue<sup>2</sup>. The original line-up of the band consists of four members: Freddie Mercury (singer and keyboards), Brian May (guitars), John Deacon (bass guitars), Roger Taylor (drums). It is remarkable to say that all of them were music writers and multi-instrumentalist. Analysing Queen production is then possible to suggest at least 4 distinct periods in which the discography could be divided, and in which a common artistic sensibility and the look for a coherent musical message is clear:

- **Period I** (1973–1976); including the albums “QUEEN”, “QUEEN II”, “SHEER HEART ATTACK”, “A NIGHT AT THE OPERA”, “A DAY AT THE RACES”. In these years, the sound of the band becomes unique losing the previous influences and looking for a unique expression. In a few years great LPs (including a *concept album*) and wonderful songs are recorded in a manner that will not be replied in the following years, because the creativity and the spontaneity permeate each aspect of the production even with some traces of immaturity. The organology consists of classical set for a rock band (including May’s hand-built guitar called “Red Special”), with some curious and uncommon instruments for this kind of music. The band most likely used the same basic equipment for the first two albums, with the addition of Hairfred, Ovation and Martin acoustic guitars, Bechstein piano, Goff harpsichord, Hammond C-3 organ and an unknown honky-tonk piano, none of which was used on stage of course for practical reasons (since the band in those years didn’t own many instruments). For the *I Do Like to Be Beside the Seaside* bit that can be found at the end of *Seven Seas Of Rhye*, the producer Roy Baker played a Dubreq Stylophone, which is technically a synthesiser even if not conceived like similar instruments of that era, but it is noticeable as the first use of electronic gear in a Queen recording. In these period there is a huge use of acoustic pianos during studio sessions with several models available for the band depending on the recording venue: Yamaha C-7, Bösendorfer 225, Bechstein III and Bechstein D; Mercury used the white Bechstein IV piano for the rehearsals and possibly for most of the recordings as well of the “A NIGHT AT THE OPERA” album. Deacon played Wurlitzer EP-200 electric piano on *You’re My Best Friend* (although Mercury didn’t like its sound) and he might have used a celeste too for the bell-like overdubs. May possibly used the Birch guitar for at least some of the overdubs on *The Prophet’s*

---

<sup>2</sup> Greg BROOKS - *Queen Live: A Concert Documentary*. London: Omnibus Press, 1995. The 58% is not considering the fourth period.

*Song*, on which he also played a Tokai Hummingbird six-string acoustic. The twelve-string acoustic May played on '39 is most likely an Ovation Pacemaker 1615. A Vox electric piano is used in the song *Teo Torriatte*. In these albums, Queen proudly stated on liner notes "Nobody played synthesizers" to underline that their research for a unique sound was direct and performed exclusively with guitars and other analogue studio techniques. The drummer Taylor declared in an interview: "On the first album, Brian [May] did a lot of stuff on guitar featuring specific harmony guitars, which was a fairly new thing at the time. And a lot of reviewers in England [...] said "Great use of synthesizers here!" and of course it was all guitar, and that got up our noses quite a lot... We were a bit put off by the early synthesizers and decided we would actually say from then on - for the next 4 albums or so - that we had no synthesizers on them."<sup>3</sup>

This is unusual from what other groups did in the same years: for example, the Pink Floyd use of synths and other keyboards was far more different and denote a more experimental research in sound's landscapes.

- **Period II** (1977–1980); including the albums "NEWS OF THE WORLD", "JAZZ", "THE GAME", "FLASH GORDON". Mercury and the other members of the group change musical direction during the punk years, and decide to explore new sonorities with the use of an Oberheim OB-X synthesizer starting from "THE GAME" album. The use of such electronic devices is a turning point in Queen discography: it is true that many pop and rock groups in these years used synths in their songs, but for Queen their use is remarkable because in the first albums it was clearly stated that they didn't use them. This was underlined for two main reasons: first they want to give to the guitars all the peculiar sound (and not give credit to electronic devices), and then they want to underline that synths in the beginning of the 70's were not so versatile despite the popularity of the Moog models (never used anyway by the band). But a decade later things changed drastically and the development of electronic devices permitted an easier interface for program them and mostly a higher polyphony that helped to create more complex pads and musical layers. Synths appears in these years in studio sessions and during live performances and will never leave the setup, although their use will change during the various periods, starting with some musical "special" effects to a more distinctive sound. This kind of instruments improved to the point where their use would

---

<sup>3</sup> Queen. *The Making Of Plus 30<sup>th</sup> Anniversary DVD Edition of "A Night At The Opera"*. DVD 2. Eagle Vision Classic Albums, 2005.

not compromise the sound of the songs. So it is the increase of polyphony to have leaded the use of synths in Queen productions: a technical question suggest the solution for new kinds of sounds as it often happens in music history. In the next period, a similar circumstance will lead to the use of drum machines together with real drums. In studio sessions the piano used are Steinway, Bösendorfer and a Bechstein B (for “JAZZ” sessions) and Yamaha C-7B for “THE GAME”; the bass played by Deacon is a Music Man model. All the massive overdubs of the previous years are cut and the structure of songs become easier and more standard with less relevant harmonic passages. The sound itself tends to become dry, losing the hard rock and progressive influences. On “THE GAME”, most acoustic guitars were Martin D-18 instead of Ovation; for both that album and “FLASH GORDON” Deacon also played rhythm guitars (Fender Telecaster and Stratocaster). For live performances, it is one of the best period for the band, and the instruments used tend to become more professional, such as stage becomes bigger and with more costumes and light effects.

- **Period III** (1981–1986); including the albums “HOT SPACE”, “THE WORKS”, “A KIND OF MAGIC”. The simplification started in the previous years here continues and the dramatic impact of songs is far from the first works; bass and drums become more prominent whilst piano is always less the guiding sound. “HOT SPACE” is quite an unusual album for the band as drum machines created a lot of the rhythm section (whilst live versions use real drums), and arpeggiators can be found for the first time in Queen discography (*Las Palabras De Amor*, *Action This Day*). Equipment used includes Linn LM-1 for the drums and Roland Jupiter 8 for the bass part. Other equipment used exclusively on the record included a Hohner clavinet for *Cool Cat*, a Baldwin Double-Six guitar on *Under Pressure* and a Schecter guitar on *Calling All Girls* (played by Taylor). The sax, even if not credited, appears on *Action This Day*; horns are characteristic of *Staying Power*. “THE WORKS” is perhaps the Queen album where the instruments used for the studio sessions were not the same played live. On the record, they used the new LinnDrum machine for some songs (*I Want To Break Free*), Yamaha C-7 piano; Deacon played the Fender Special 1981 bass on *I Want To Break Free* and also played three different guitars on it (Gibson Chet Atkins, Fender Telecaster and Stratocaster) and the vocoder on *Radio Ga Ga* was an EMS-2000. May recorded *Is This the World We Created...?* with his twelve-strings Ovation, not with the Gibson Chet Atkins he’d use on stage. He also used a Gibson Firebird guitar on *Hammer to*

*Fall and Tear It Up*. Synths used for this album's recordings were Oberheim OB-Xa and Roland Jupiter 8: these choices demonstrate that Queen always used the new equipment available for the era in order to have always a modern sound, following even the commercial stream of pop music. Equipment used on the "A KIND OF MAGIC" album largely differed again from what was played on stage. On the record, drums were Ludwig, additional synths were used (Yamaha DX7, Fairlight CMI-III and Kurzweil K-250) and a Yamaha C-7B piano was used in Munich (*Friends Will Be Friends*). LinnDrum machines were recorded, sometimes even completely replacing Taylor (*One Year of Love*). Deacon used his 1981 Telecaster on some songs of the album too for the rhythm part. The solo projects of the members and the choice of migrate the music in a more commercial and pop direction will bring more flat music pieces even if some masterworks are still recorded in these years. During this period, Queen decide to add some members (Morgan Fisher, Fred Mandel, Spike Edney) during live performances in order to be helped to create more complex musical pieces, similar to studio recordings with overdubs.

- **Period IV** (1989–1995); including the albums "THE MIRACLE", "INNUENDO", "MADE IN HEAVEN". In this last section, studio works have a long development and songs are again full of originality and sensibility closing ideally the path started in 1973. No one of the songs from this period has ever been performed live by Queen with the original members. The songs are complex and their structure permits the use of a growing number of electronic instruments and modern devices in studio sessions. A growing number of synths is used (including the Korg M1) especially in the "MADE IN HEAVEN" album, and studio effects are at a new level of production. The synths permit with their polyphony a layered sound and some pads that are noticeable in many songs (*Untitled*), such as the use of arpeggiators (*The Miracle*).

### **3. DIFFERENCES BETWEEN STUDIO RECORDINGS AND LIVE PERFORMANCES**

Queen on stage used a rock-standard primary line-up (drum kit, bass, piano and electric guitar) with a spare guitar as a backup and some selective equipment which was employed only for brief parts of the show. Each member played a single instrument during a show with few remarkable exceptions. Their concerts favoured the visual

aspect (lights, costumes, sets) just as much as the musical, which is why they never tried to replicate the studio versions, including the use of different instruments to those they had recorded the songs with; the singer is for most of the show Mercury even for songs he didn't sing in studio versions.

### ***a) Drums***

Out of all the instruments, drums are the most difficult ones to document because sets could change frequently. Taylor had dozens of items and his roadie assembled the kit based on his specifications, but it also varied depending on the venue, the set-list and the general mood of the moment. Often during the tours and from tour to tour, the drummer changed the snare. The American company Ludwig, which was very popular between English drummers (Ringo Starr, John Bonham), was the favourite brand and it has been used for most of the Queen tours and record sessions. From late 1974 to early 1976 he putted into the set an Italian brand, Hollywood Meazzi, tom with two different wraps. He liked to mix lot of brands, for instance the tom holder on the bass drum was firstly Ludwig, from October 1974 Premier, then Rogers from 1976 (including the Hi-Hat stand until 1986); in 1981 the tom holder on bass returned to be a Ludwig. He changed the whole kit and hardware into Yamaha Drums in 1986. Taylor added a single tom on left side (1976), and the holder and the block on the Ludwig wooden shell was Rogers until 1984. In 1978, he started to use a Slingerland kit mixed with a Ludwig bass drum as “front of stage” kit for some songs. After the Yamaha kit of the Magic Tour he went back to Ludwig, to record the “INNUENDO” album. For “MADE IN HEAVEN” the drum kit was the Australian brand Sleishman. For cymbals as well he changed type and order from venue to venue mixing Zildjian and Paiste until 1982; he's been exclusive to Zildjian from 1984 onwards. Next to his drum set, he used a pair of timpani from late 1978 to late 1982 and, of course, from late 1975 to late 1982 he also had a gong to be played seldom (*Bohemian Rhapsody*, *White Man* and *Ogre Battle*). At the end of the 70's Taylor started to use (both in studio and live) some of the first electronic drums<sup>4</sup>, this to have a new sound and to experiment new territories, similar to what is happening in the same period with synths. In fact in 1977 he played live in tour the Syndrum Pollard Quad system. In 1982 he switched to Simmons SDS 5 drum kit pads, then to the SDS 7 model. For Queen's last tour, he preferred the smaller Roland Pad 8

---

<sup>4</sup> Dario DI NARDO - *The Roger Meddow's Taylor Drum Kits Book*, Torino Di Sangro: (Self-published), 2016.



Octapad. In studio Queen used the Linn LM-1 Drum Machine for specific sounds into their songs (1982).

### ***b) Guitars***

May is most famous because he made his own guitar, known as the “Red Special”<sup>5</sup>. The secret of its peculiar sound (beside the huge use of overdubs in studio sessions) is the contemporaneous use of 3 distinctive amplifiers to have different effects in the same time and a wider stereo image. The use of *delay* (the analogue Echoplex in the first years, then digital models) and *echo* effects during live shows helped to create a multipart rich in harmonic details and with counterpoint elements. The amplifiers chosen by May were the tube model Vox AC-30, and a treble booster pedal helped to create a layered sound similar to an orchestra and its elements (most noticeable in *Good Company* or *Procession*). That is the guitar used for most concerts and recording sessions, but not the only one. He always had spare instruments in case he had problems with the main one. During the years, his main electric spares have been:

- ✓ Late 1973 - Early 1974: Fender Pre-CBS Stratocaster, black
- ✓ Late 1974 - Early 1975: Gibson Les Paul Deluxe, orange sunburst
- ✓ Late 1975 - Summer 1982: Birch Bespoke, a natural finish replica of the Red Special
- ✓ Late 1982: Gibson Flying V, orange sunburst
- ✓ 1984 - 1993: Guild BHM, which was an almost identical replica of the Red Special
- ✓ 1998 - 2006: Fryer bespoke replicas of the Red Special
- ✓ 2008 onwards: BM (Brian May’s own company) replicas of the Red Special

Besides those, it is worth noting that May used some other electric guitars for some specific cases, the most famous being the 1978 Fender Telecaster with which he played in *Crazy Little Thing Called Love* in the 1979-1986 era. There was a short acoustic set in the middle of concerts (as it was usual for rock bands since the 70’s), as a way to divide the show and give the audience the necessary transition from the excitement and emotion of the opening songs to the end of the gig, which included some of the best-known songs: Queen always had a precise dramaturgical sequence for the show and

---

<sup>5</sup> Simon BRADLEY; Brian MAY - *Brian May’s Red Special*. London: Carlton Books, 2014.

each song had a specific position in the set list. This acoustic set was introduced in summer 1976 and at first consisted of only '39, but eventually other songs were added such as *Dreamer's Ball* (late '78 to early '79), the cover of *Imagine* (occasionally in late 1980), *Life Is Real* (1982) and, *Love of My Life* (first played in late 1977; the piano and harp of studio version leave place to the acoustic guitar). For *Crazy Little Thing Called Love*, May began the song on acoustic, then switched to Telecaster and then ended it on the Red Special. He played *Is This the World We Created...?* (and the other covers they did in 1986) on a guitar that looks and sounds like a classical acoustic but is actually electric (classical electric). May's main acoustic guitars on stage have been:

- ✓ 1976: Martin D-18 six-string
- ✓ 1977 - 1993: Ovation Pacemaker 1615 twelve-string
- ✓ 1998: Collings six-string
- ✓ 2005 onwards: Guild F-512 twelve-string

### ***c) Electric bass guitars***

The sound of the electric bass is peculiar in a rock band since it merges the rhythmic section with the melodic lines. Deacon was, for most of his professional career, a Fender Precision bassist. The company gave him a 1965 sunburst model in 1972, and by late 1974 he had another one, which was made in 1968. The two basses are almost identical and they sound almost alike. The only slight difference is on their logos: the 1965 model has a grey logo, the 1968 model has a black logo. He used both of them interchangeably for most of the 70's, and then mostly the 1968 model from then on. Those basses underwent several changes on their finish: in summer 1975, Deacon stripped off his 1965 model and left it natural, one year later he did the same with the 1968 model, and by the time the Magic tour began in June 1986 he had his 1968 bass refurbished and painted black. From 1972 to early 1977, he took those two Precision's on the road. He also had other Fender Precision's throughout the years:

- ✓ Fretless (unknown model): used for 1-2 songs in 1977-1979
- ✓ Masterbuilt 1955: used briefly in late 1978 - early 1979, then as spare
- ✓ Special 1981: used for *Under Pressure* between 1981 and 1985
- ✓ Elite (either 1983 or 1984): used as spare in 1984-1986 and Freddie Mercury Tribute

Non-Fender basses included:

- ✓ Rickenbacker 4001: used in 1971-1972 (before he got his first Fender)
- ✓ Music Man Stingray: main bass for most of early 1977, then used on some songs in 1980-1985
- ✓ Kramer DMZ: spare in 1980-1982
- ✓ Giffin Bespoke: spare at the Freddie Mercury Tribute concert in 1992

#### ***d) Piano and Keyboards***

Although Mercury was a great rock pianist, the original intent of Queen was to be a trio, with the piano only used occasionally in the studio. When *Seven Seas of Rhye* was released, the need to promote it, and the fact it was piano based, resulted in the band introducing that instrument to their equipment from 1974 onwards. It was optional at first since they didn't own one for live (if the venue had no piano, they simply dropped the song from the set-list), but by the time they began their 1974 tour it became mandatory, as they were promoting the *Killer Queen / Flick of the Wrist* single and piano was also used for *White Queen* as well (even if the studio version omits it). Regarding grand pianos, since the band didn't own one in the early days, they had to ask local promoters and concert organisers to provide Mercury with a piano. For special occasions such as the Christmas Eve concert in 1975 at the Hammersmith Odeon, or the 18th September 1976 massive gig at Hyde Park, Mercury hired a 7 ft 2 in white Bechstein (possibly a IV model made in the late 19th century), but otherwise he just played what he was given. That practice ended when he bought a Steinway 8 ft 11.75 in concert grand (1972 model made in New York), which he used for every single concert since he had it. The piano was tuned before and after sound check, and its amplification was based around Helpinstill pickups, instead of just placing two microphones on top of the piano: that was a good solution for concerts as it reduced feedback, since the pickups transmitted the sound by sensing strings' vibrations instead of capturing external stimuli. Besides piano, there were other keyboards used for Queen concerts. It all began when Queen released *Flash's Theme* as a single in late 1980. They introduced the song to the set on 6th December and its very first rendition had no keyboards as May played it all on guitar. From the next concert onwards, however, it was moved to keyboards for the first half of the song: he played piano and then switched to synth for the main hook of the song. The harpsichord that can be heard in the studio version of *The Fairy*

*Feller's Master Stroke* is obviously replaced live with a grand piano and even songs (such as *Save me* or *Teo Torriatte*) that in studio had two distinctive pianos layered, during concerts were performed in a simplified version with only one keyboard; the electric piano of *You're My Best Friend* was replaced live with a standard acoustic grand piano. The organ was never played live despite some songs (*Liar*, *Now I'm Here*) feature that instrument in studio sessions, but its use was not as a primary instrument so it could be easily omitted. The original orchestral section of *Who Wants To Live Forever* were recreated live with a Yamaha DX7 (organ section) and Kurzweil K-250 (strings section)<sup>6</sup>. The main keyboards used on tour were:

- ✓ Oberheim OB-X synthesiser (late 1980 to early 1981)
- ✓ Oberheim OB-Xa synthesiser (1982 - 1985)
- ✓ Roland Jupiter 8 synthesiser (late 1981 to 1992)
- ✓ Roland VP-330 vocoder (1984 - 1986)
- ✓ Yamaha CP-80 electric grand piano (1984-1985)
- ✓ Yamaha DX-7 synthesiser (1986 - 1992)
- ✓ E-MU Emulator II+ (1986)

## 4. CONCLUSION

The main aim of the paper was to analyze not only the instruments used by the band in studio or live sessions, but even to give to that choice a practical and thoughtful reason. Besides the complex songs' structure of the first periods, the richness of the band can then be traced in their decision to make each piece of music unique using a distinctive "sound". And the choice of several different instruments was a natural step in this direction: in a way the four members wanted to show their potential in an acoustic way; on the other way the choice was lead by real dramaturgic reasons. The development of electronic devices helped then the lack of creativity of some years, and then it greatly supported the studio recordings in the following years. But Queen as a group never lose their freedom and curiosity when looking for new sounds and instruments to be used in their album or during live shows, and this helps to create their richness.

---

<sup>6</sup> [www.ageofaudio.com/sotto-la-gonna-dei-queen-i-retroscena-del-gruppo-piu-famoso-del-mondo/](http://www.ageofaudio.com/sotto-la-gonna-dei-queen-i-retroscena-del-gruppo-piu-famoso-del-mondo/) .

## 5. ATTACHMENTS

### List of particular instruments used in songs and “Albums”<sup>7</sup>

#### Percussions and specific drums

- Tambourine: *Keep Yourself Alive, Liar, Seven Seas Of Rhye, '39, Teo Torriatte, Don't Stop Me Now, Dragon Attack, One Year Of Love, My Baby Does Me*
- Cowbell: *Liar, Great King Rat, Who Needs You, Stealin'*
- Castanets: *Fairy Feller's Master Stroke*
- Bells: *The March Of The Black Queen*
- Marimba: *The Loser In The End*
- Maracas: *Who Needs You, More Of That Jazz, Put Out The Fire*
- Triangle: *Killer Queen, Good Old Fashioned Lover Boy, Don't Stop Me Now*
- Gong: *Ogre Battle, Bohemian Rhapsody, White Man, Teo Torriatte*
- Timpani: *Bohemian Rhapsody, God Save The Queen, Was It All Worth It, Who Wants To Live Forever, In The Death Cell, Escape From The Swamp, Crash Dive On Mingo City*
- Woodblocks: *Good Old Fashioned Lover Boy*
- Hawk-bell: *Mustapha*
- Vibraslap: *Hijack My Heart, Scandal, Party*
- Bongo: *Mad The Swine*
- Drum Machine Linn LM-1 & LinnDrum: “HOT SPACE”
- Epad Simmons
- Pollard Syndrum

#### Guitars and bass guitars

- Nylon-Stringed Electric Guitar: *I Want It All, Innuendo, Is this The World We Created...? (Live)*
- Nylon-String Acoustic Guitar: *Who Needs You*
- 12 String Electric Guitar: *Long Away, Under Pressure*
- Flamenco Guitar: *Innuendo*

---

<sup>7</sup> The original list can be found in: “Special Instruments – Revisited”, <http://forum.queensongs.info/forum.php?mt=4&topicid=265>.

- Banjo: *Bring Back That Leroy Brown*
- Ukulele: *Good Company*
- Fretless Bass: *'39 (live)*, *My Melancholy Blues (live)*

### **Strings**

- Double-Bass: *Bring Back That Leroy Brown*, *'39*
- Toy Koto: *The Prophet's Song*
- Orchestral Harp: *Love Of My Life*
- Full orchestra: "FLASH GORDON", *Who Wants To Live Forever*

### **Keyboards**

- Organ: *Liar*, *Now I'm Here*, *Under Pressure*, *Wedding March*, *Breakthru*
- Goff Harpsichord: *The Fairy Feller's Master Stroke*
- Electric Piano: *Sail Away Sweet Sister*, *You're my Best Friend*
- Electric Grand Piano: *Radio Ga Ga (live)*, *A Kind Of Magic (live)*
- Upright Piano: *Bring Back That Leroy Brown*, *Killer Queen*, *Seaside Rendezvous*
- Plastic Piano: *Teo Torriatte*
- Harmonium: *Teo Torriatte*
- Jangle Piano: *Killer Queen*
- Hohner Clavinet: *Cool Cat*

### **Other instruments**

- Saxophone: *Action This Day*, *One Year Of Love*
- Horns: *Staying Power*
- Vocoder EMS-2000: *Radio Ga Ga*, *Machines*
- Vocoder Roland VP-330

### **Synthesizers**

- Dubreq Stylophone: *The Seven Seas Of Rhye*
- Oberheim OB-X & OB-Xa: "THE GAME", "FLASH GORDON"
- Oberheim OB-8: *Radio Ga Ga*, *Machines*
- Roland Jupiter 8: "HOT SPACE"
- Roland JP-800
- Roland D50: *Breakthru*, *Was It All Worth It*, *The Miracle*
- Yamaha DX7, DX7 IID: *Who Wants To Live Forever*
- Fairlight CMI-III: *I Want To Break Free*
- Kurzweil K-250: *Who Wants To Live Forever*
- Korg M1: *Innuendo*, *The Show Must Go On*, *I'm Going Slightly Mad*, *Don't Try So*

*Hard*

- Morpheus Z-Plane: *Untitled*
- Ensoniq ASR10
- EMU Emulator II: *Who Wants To Live Forever*

## 6. BIBLIOGRAPHY

BRADLEY, Simon; MAY, Brian - *Brian May's Red Special*. London: Carlton Books, 2014.

BROOKS, Greg - *Queen Live: A Concert Documentary*. London: Omnibus Press, 1995.

DI NARDO, Dario - *The Roger Meddow's Taylor Drum Kits Book*. Torino Di Sangro: (Self-published), 2016.

### 6.1 Internet pages (verified on November 2016)

<http://www.queenconcerts.com/instruments.html>

<http://www.ageofaudio.com/sotto-la-gonna-dei-queen-i-retroscena-del-gruppo-piu-famoso-del-mondo/>

<http://forum.queensongs.info/forum.php?mt=4&topicid=265>

### 6.2 Multimedia formats

Queen. *The Making Of Plus 30<sup>th</sup> Anniversary DVD Edition of "A Night At The Opera"*. Eagle Vision Classic Albums, 2005

Queen. *Concerts from 1973 to 1986*. Various formats

Queen. *Studio albums from 1973 to 1995*. Various formats





## PARTE II: CONSTRUTORES

---

## **7. LUTHIERS CAPELA:**

### **ANTÓNIO CAPELA E JOAQUIM ANTÓNIO CAPELA**



**Fig. 1 - O luthier António Capela (Portugal). (fot. Sónia Duarte, 2017)**

**Sónia DUARTE**

CESEM /Universidade NOVA de Lisboa



**Fig. 2 - O luthier Joaquim António Capela com o violino feito pelo seu pai, em sua homenagem. (fot. Sónia Duarte, 2017)**

A vontade de regressar era grande e um intervalo superior a uma década - lembrava Joaquim António Capela - separou-me entre a última vez que lá havia estado e esta. É em Anta, no concelho de Espinho, distrito de Aveiro, área metropolitana do Porto, e junto à igreja paroquial da vila, que se localiza a oficina dos Capela. No mundo artístico todos os conhecem - ao Domingos Capela, pai, já em espírito; ao António Capela, filho; ao Joaquim Capela, o neto - e a oficina é o *ex-libris* da freguesia.

Entrar na oficina Capela é seguir uma narrativa que começa, ininterruptamente, em 1924: "Fale ali com aquele moço, o Domingos, que é muito habilidoso para essas coisas", diz o Mestre António Capela. Aqui trabalha-se, sempre. Encontrei o Mestre António Capela exactamente como há mais de uma década atrás: de olhos cristalinos, daqueles que transmitem sabedoria sem fim, verdade aqui e agora e sempre, clareza no timbre e uma felicidade imaculadamente generosa. Fotografar um cordofone Capela nas mãos de um Capela, ainda que cada um deles com a sua individualidade, é como captar perpetuamente um movimento eterno e etéreo.

Infra, o sinóptico registo de uma conversa com os Mestres António Capela e Joaquim António Capela.

**S. D. - Já lhe pintaram um retrato ?**

**António Capela** - Sim, o pintor Ramiro Relvas<sup>1</sup>. Pintou-me a partir de uma fotografia que fora publicada num jornal. Está perfeitoíssimo! [...]

**S. D. - E havia, ou há - pois pertence à colecção particular da família - alguma verdade organológica nessa pintura ?**

**António Capela** - Um pintor, por muito bom que seja, tem dificuldade em dar expressão precisa a um instrumento. É raríssimo o pintor com conhecimentos musicais e mesmo que aliados a uma boa mão para a pintura, tem sempre dificuldade em dar expressão. [...]

---

<sup>1</sup> O pintor Ramiro Relvas (1924-2005), conhecido como o Mestre, nasceu no dia 4 de Maio de 1924, em Paços de Brandão. Nas palavras do Mestre António Capela: "Nunca teve escola. Foi tudo por iniciativa própria. Em todas as exposições que fazia vendia tudo em meia hora".

**S. D. - Já o *luthier* deve possuir um profundo conhecimento musical, não é assim ?**

**António Capela** - Sim, sem dúvida. Na nossa área é assim. [...] Não é fazer um instrumento, agarrar nele e colocá-lo numa vitrine. [...]

**S. D. - Costuma consultar imagens antes de construir um instrumento ?**

**António Capela** - Imagens não seguimos, mas seguimos modelos. Podemos usar alguns livros com iconografia do instrumento e, a partir daí, fazer uma fotocópia engrandecida à medida ou a partir de um instrumento real que nos venha parar às mãos para reparar. Podemos fazer uma fotocópia mas copiar não quer dizer transcrever precisamente o que lá está, é um factor de gosto de mão que é muito singelo a cada construtor. [...] São os pormenores que nos distinguem, o toque de mão, que só um profundo conhecedor detecta quem é o autor da peça.

**S. D. - Pode explicar-nos, em poucos minutos, como se constrói um violino ?**

**António Capela** - [Sorri]. Bem, são necessários dois meses ou mais para fazer um violino. Há duas fases de construção: uma é o violino em branco e a outra é o envernizar, um processo muito longo - que vii quando aqui chegou - pois era o que o meu filho estava a fazer. [...] É necessário um bom verniz, que seja transparente, que nos permita ver toda a irregularidade da madeira e que permita uma boa vibração e a morbidez necessária. [...]





**Fig. 3 - O luthier António Capela (Portugal). (fot. Sónia Duarte, 2017)**

**S. D. - E quantas peças tem um violino ?**

**António Capela** - Um violino tem oitenta e quatro peças. [...] A alma é colocada depois do violino estar pronto e sem abrir o instrumento. Um violino pode ter sete, oito, nove almas, e daí em diante ao longo da sua vida [...].

**S. D. - E as madeiras ?**

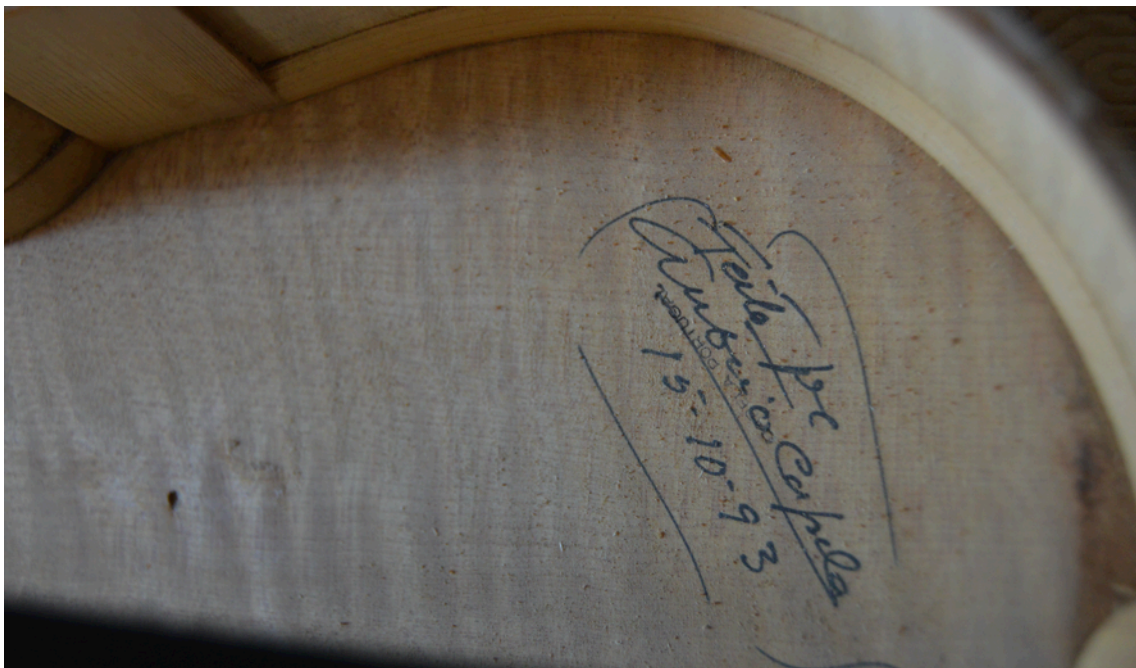
**António Capela** - Usamos as mesmas madeiras que os primitivos. São madeiras procedentes do sul da Europa. Dos Balcãs, o ácer para o fundo e ilhargas do violino, da viola, do violoncelo, do contrabaixo [mostra a oscilação de cor do fundo nervurado de um violino de 1973, fazendo um ligeiro movimento com as mãos]. O pinho vem dos alpes italianos e vai para o tampo. O ébano procede de África, pode raspar-se até terminar que nunca muda de cor. É uma madeira que não prende, permite deslizar os dedos.

**S. D. - O verniz é absolutamente decisivo ?**

**António Capela** - O verniz é o segredo de cada construtor. Podemos ser muito amigos, conviver, mas cada qual tem a forma de fazer o seu verniz. A maneira como se faz é muito idêntica mas os componentes e respectivas quantidades para o verniz final podem ser muito diferente e, como tal, ter diferentes resultados.

**S. D. - E as etiquetas ?**

**António Capela** - [...] São gravadas a fogo, interiormente, e assinadas. Podem ser coladas etiquetas sobre etiquetas, mas haverá um dia em que o instrumento terá que ser aberto e as assinaturas aparecerão (**Fig. 4** e **Fig. 5**). [conta episódios, alguns sobejamente conhecidos na área]



**Fig. 4** - Assinatura e datação no interior do cordofone (15-10-1993). (fot. Sónia Duarte, 2017)





Fig. 5 - Etiqueta com assinatura e datação no interior do cordofone. (fot. Sónia Duarte, 2017)

**S. D. - Abundam, não só em Portugal, Stravidari, Amati, Guarneri, entre outros, que são falsos ? O que acha disso ?**

**António Capela** - Ohhh... se abundam! Já se têm passado aqui histórias curiosas por causa disso. Aparecem cá muitos e as pessoas que os têm contam histórias de que já pertenciam ao avô e ao bisavô, mas isso não atesta a verdade do instrumento. E torna-se difícil convencê-los de que não são verdadeiros, que as etiquetas são manipuladas.

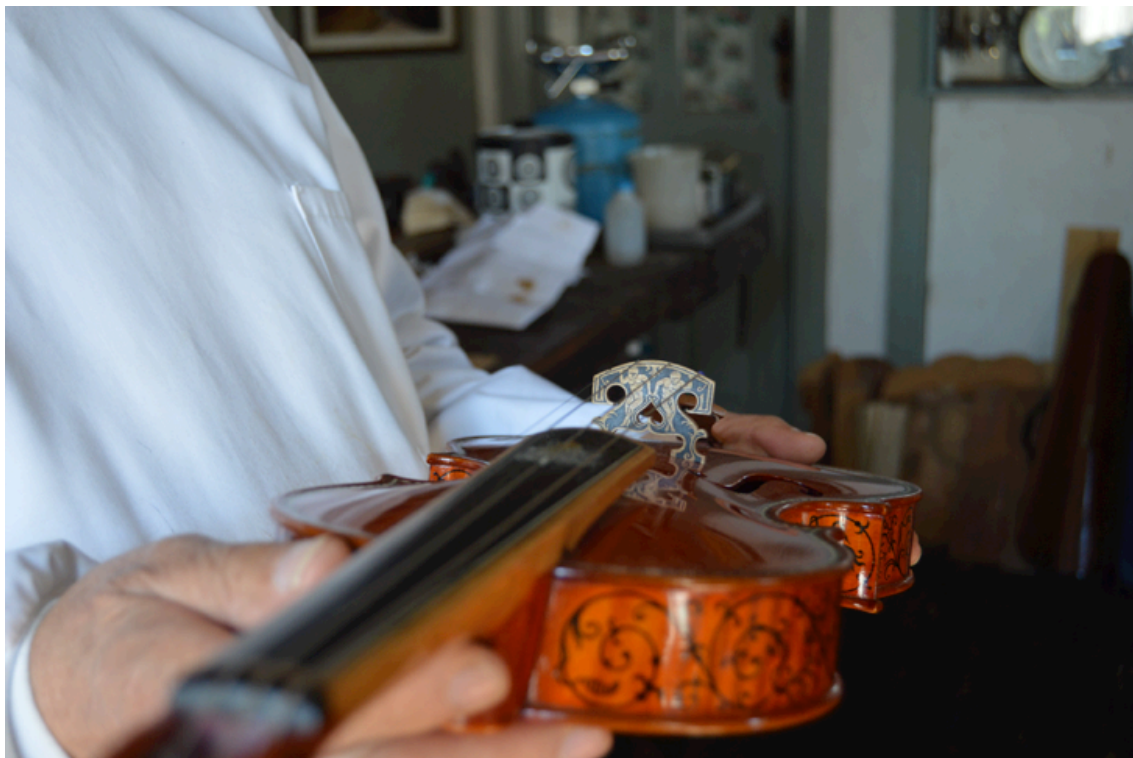
**S. D. - Ainda lhe pedem para fazer violinos barrocos com corda de tripa ?**

**António Capela** - Não, já não. As cordas usadas são em aço devido às oscilações de temperatura. Mas os originais eram com corda de tripa. A partir de 1820 o braço e a escala tornam-se mais compridos, e o cavalete.[...]

**S. D. - As ilhargas decoradas de Stradivari, seguem um molde ou um modelo ?**

**António Capela** - [António Capela mostra-nos uma cópia de um Stradivari que fez na altura em que estadeou por Cremona]. (Fig. 6)

**Joaquim Capela** - É muito provável que tenham um modelo, por vezes verificamos muitas semelhanças com pequenos motivos [...] de mosaicos ou frescos em igrejas locais, por exemplo, em Cremona. Há dias estive numa cripta a fotografar motivos muito idênticos aos que vê ali. (Fig. 7)



**Fig. 6 - Cópia de um violino Stradivari por A. C. (fot. Sónia Duarte, 2017)**



**Fig. 7 - Cópia de um violino Stradivari por A. C. (fot. Sónia Duarte, 2017)**

**S. D. - Quais as peças que destaca ao longo da sua vida ?**

**António Capela** - Todas têm o seu valor. O primeiro violino que eu fiz data de 1971. Fi-lo em casa. Demorou um ano e tal, quase dois anos a fazê-lo, e trouxe-o para a oficina para o envernizar - aqui, assim - , e o meu pai quando o viu ficou de boca aberta [mostra-mo]. Foi uma surpresa que eu lhe fiz! Este violino já foi exposto em Tóquio, em Londres, em Paris, e em Portugal, em vários sítios.

Este é o primeiro violino que o meu pai fez, tem 92 anos [mostra-mo **(Fig. 8)**], é em riga, plátano. O meu pai que foi um dos fundadores da Tuna de Anta.

Fiz um violino para a minha filha, que era a tradutora quando era necessário, então o discurso no estrangeiro era "lola-lola-lola para aqui, lola-lola-lola para acolá". O violino que lhe fiz ficou conhecido por "lola". Está lá em casa, é dela.

Este fiz para o meu filho Joaquim [mostra-me] **(Fig. 2 e Fig. 9)**.



**Fig. 8 - Violino de António Capela, pai (fot. Sónia Duarte, 2017)**





**Fig. 9 - O Mestre Joaquim António Capela coloca as cordas no violino de António Capela, seu pai, que o construiu em sua homenagem. (fot. Sónia Duarte, 2017)**

**S. D. - Fale-me daquela cabeça antropomórfica que ali está...**

**António Capela** - Esta cabeça é a expressão de uma cara, para fazer uma viola de amor. Também poderia servir de modelo para uma cabeça de viola da gamba. **(Fig. 10)** [a conversa fluíu para os gambistas]

**S. D. - Atrás daquela vitrine estão dezenas de instrumentos...**

**António Capela** - Este foi para o Japão e rejeitado. E, porquê ? Ainda ontem estiveram aqui dois violinistas que não detectaram qualquer imperfeição. Repare naquele filete... nota alguma coisa ? [De facto os meus olhos habituados que estão a procurar motivos musicais nas pinturas, por vezes milimétricos, facilitaram-me essa empreitada. Há, de facto, uma pintinha milimétrica que destoa no filete]. **(Fig. 11)**



**Fig. 10 - Cabeça antropomórfica. (fot. Sónia Duarte, 2017)**



**Fig. 11 - Vitrine da *Oficina Capela*, Portugal. (fot. Sónia Duarte, 2017)**

**S. D. - Gosta mais de construir ou de reparar ?**

**António Capela** - Gosto de ambos. Construir é muito mais simples [...], reparar é muito difícil, temos de respeitar o verniz original. É preciso ter mão para reparar. O tampo harmónico é o mais sensível nessa tarefa. [...]

**S. D. - E as fotografias que emolduram a oficina ? Está ali o seu pai...**

**António Capela** - Ali está o meu pai (na fotografia mais abaixo e a meio), depois o *Quarteto Capela* que infelizmente terminou. [mostra-me um violoncelo que pertenceu ao quarteto]. Os instrumentos foram emprestados enquanto fossem *Quarteto Capela*<sup>2</sup>, após o término, os instrumentos regressaram (**Fig. 12**). [...]

**S. D. - O livro *Anta para o Mundo* esgotou rapidamente...**

**António Capela** - A edição bilingue (português-inglês) foi pequena, teve distribuição nas papelarias, na Junta de Freguesia, na Câmara e por aqui, esgotou-se num instante...

**S. D. - E esta mesa ? Está marcada pelo trabalho ou é mesmo dos primórdios ?**

**António Capela** - Esta mesa foi feita pelo meu pai quando tinha aproximadamente quinze anos de idade, altura em que começou a trabalhar como marceneiro (**Fig. 13**). E está aqui para durar mais um século, ou dois, ou três, se tiver quem trabalhe nela. [a conversa fluiu para o futuro da oficina Capela]. É bom que sempre perdures mas também é bom que termine com qualidade.

[fica na memória e na gravação feita o chilreio dos travessos da oficina].

---

<sup>2</sup> O *Quarteto Capela* foi fundado no início da década de oitenta do século XX em homenagem ao *luthier* Domingos Capela. Era constituído por António Anjos (violino), Bin Chao (violino), Massimo Mazzeo (viola) e Varoujan Bartikian (violoncelo) e terminou por diversas vicissitudes.





Fig. 12 - As fotografias que se expõe na oficina. (fot. Sónia Duarte, 2017)





Fig. 13 - A mesa dos primórdios. (fot. Sónia Duarte, 2017)

#### **Adenda:**

**Domingos Capela (1904-1976)**, natural de Anta, tinha apenas vinte anos de idade quando já trabalhava como marceneiro e ajudava a fundar a Tuna Musical de Anta. Estávamos em 1924 e no piso de cima da oficina onde trabalhava vivia o violinista italo-brasileiro Niccolino Milano e que por ali perto estadeava, enquanto músico no casino, que lhe pediu para consertar a alma e o cavalete de um violino. O trabalho ficou tão bem conseguido que o mesmo, mais tarde, lhe havia entregue mais sete violinos da sua colecção para consertar. Posteriormente conhece a célebre violoncelista Guilhermina Suggia e conserta instrumentos para o Conservatório de Música do Porto.

**António Capela (1932 - )** segue as pisadas do pai e vai estudar para Paris, onde estagia na Casa Étienne Vatelot, Mirecourt e Cremona, como bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian. Especializa-se na construção de violinos tendo obtido numerosos prémios nacionais e internacionais (Bélgica, Polónia). É fundador e vice-presidente da Associação Europeia de Construtores de Violinos e Arcos.

**Joaquim Capela (1966 - )** segue igualmente as pisadas do pai e do avô, tendo alcançado com o seu pai e individualmente vários prémios nacionais e internacionais (Itália, Polónia, Alemanha, Bulgária, Japão).

**Colecção Capela:** os instrumentos saídos das mãos dos Capela foram parar às mãos de Guilhermina Suggia, Henry Mouton, René Bohet, François Bross, Mstislav Rostropovich, David Oistrach, Yehudi Menuhin, Gerardo Ribeiro, Aníbal Lima, ou Augusto Trindade.



## **8. ENTREVISTA A JOÃO MATEUS (CORNETA)**



**João MATEUS e Sónia DUARTE**

João Mateus é arquitecto, pintor, instrumentista, construtor de corneta e professor. O objectivo da entrevista que se segue é dar a conhecer a uns, e aprofundar o conhecimento de outros, relativamente a esta figura ímpar que merece destaque na presente publicação. Foi o próprio João Mateus que calcorreou as teclas do seu computador para responder às questões colocadas.

---

**S. D. - João Mateus, o que vem primeiro: o desenho ou a música ?**

**João Mateus** - Desde há muito tempo que a minha actividade oscila entre três vertentes, Arquitectura, Pintura e Música. A resposta a esta pergunta tem duas abordagens, ou seja, saber o que surge primeiro na minha evolução e formação e saber qual é a minha prioridade no dia-a-dia. Em relação à primeira abordagem, refiro que desde a mais tenra idade descobri o Desenho, mais tarde, pela adolescência abracei a Música e com o curso, entreguei-me à Arquitectura. As três vertentes foram coexistindo em mim. Por outro lado, dizer o que surge primeiro no meu dia-a-dia, tem a ver com a época e fase em que estou. Se por exemplo tenho um concerto dentro de pouco tempo, o meu tempo vai quase em exclusivo para a Música, se tenho uma exposição, a minha prioridade é o Desenho e a Pintura, se estou a desenvolver um projecto, o meu tempo vai quase em exclusivo para a Arquitectura... Respondendo de outra forma, se sou mais Arquitecto, Pintor ou Músico, direi que me considero as três coisas, quer como amador (no sentido de amar o que faço) ... quer como profissional.

**S. D. - Como inicia o seu percurso de tocador de corneta ?**

**João Mateus** - Antes de mais, em relação à corneta, devo fazer um esclarecimento prévio. O nome do instrumento a que me dedico predominantemente é a corneta. É assim que este instrumento, ao longo da sua história, vem designado em Portugal nos mais diversos documentos originais entre os séculos XVI e XVIII. A corneta, instrumento de sopro de madeira, que junta a técnica de sopro de bocal com um corpo acústico com furos para os dedos, é a evolução do “corno” usado durante a época medieval. O seu nome deriva precisamente do “corno” assim como da sua forma cónica e curva. Mas quando nos dias de hoje se fala em “corneta”, na maior parte das pessoas,

surge em mente um instrumento de sopro metálico semelhante a um trompete. Para tentar resolver esta possível confusão, há quem lhe tenha chamado aqui “cornetto”, mas este é o seu nome em Itália... Mais recentemente é designado por “corneta histórica”, mas o atributo de “histórica” não fará muito sentido porque o nome do instrumento deve manter-se para além do tempo, também como um instrumento contemporâneo. Contudo, mesmo existindo esta possível confusão, eu prefiro chama-lo pelo seu verdadeiro nome de “corneta”.

O meu percurso de tocador de corneta é de certo modo precursor do seu renascimento em Portugal no século XX. Iniciei por mim o meu percurso de instrumentista de corneta no início dos anos 70. Já tinha alguma experiência anterior em flauta de bisel e foi por essa altura que descobri este fantástico instrumento, tocando junto com o meu irmão José Mateus, João Canto e Castro e Carlos Pimenta e outros, num grupo “caseiro” de música antiga que mais tarde haveria de dar origem ao agrupamento Camerata da Cotovia.

Em relação à minha formação, nessa altura não havia o curso de corneta no Conservatório, (como hoje ainda não há...), mas inscrevi-me no 1º ano do curso de Trombone do Prof. Emídio Coutinho do Conservatório de Lisboa em 1975. Trabalhei com o Prof. Coutinho durante alguns anos. Com ele aprendi muito sobre técnica de sopro e articulação. Eram umas aulas fantásticas! Lembro-me que no final da aula praticava com ele duetos de corneta e sacabuxa (antepassado do trombone) onde o Prof. Coutinho era um exímio executante. Como o meu instrumento não era o trombone, não podia ir a exame, “chumbava” e nos anos seguintes voltava a inscrever-me no 1º ano...

Frequentei diversos estágios de especialização em corneta, com grandes mestres, nomeadamente com Edward Tarr (1980 e 1981) e com Bruce Dickey (2001) nos CURSOS DE MÚSICA DA CASA DE MATEUS de Vila Real, com Jean-Pierre Canihac, no XXI CURSO DE MÚSICA ANTIGA DA CATALUNHA (2005) e com William Dongois no STAGE de CORNET À BOUQUIN em Bordéus (2014).

Como tocador de corneta, participei em 1985 na Banda Sonora (corneta 1 e corneta 2) e numa cena com “música ao vivo” no filme “LE SOULIER DE SATIN” de Manoel de Oliveira. Em 1986, faço a minha estreia em concerto, quando participei num concerto de Natal no Teatro da Trindade, junto com o Coral Vértice dirigido por Vítor Roque Amaro com música de polifonistas portugueses do século XVII. Eu na corneta e

Kenneth Frazer na viola de gamba (estes dois nomes Kenneth Frazer e Vítor Amaro, lamentavelmente desaparecidos respectivamente em 2011 e 2015).

Como cornetista, integrei desde a sua criação o agrupamento “CAMERATA DA COTOVIA” (dir. José Mateus). Colaborei em concertos com os agrupamentos “CORAL VERTICE” (dir. Vítor Roque Amaro), “LUSITANI MUSICI”, “CONCERTO ATLÂNTICO”, “CHARAMELA REAL” (dir. Pedro Caldeira Cabral), “IL DOLCIMELO” (dir. Isabel Monteiro) e o CARMIN'ANTIQUA (dir. Luís Almeida). Participei nos 7 Espectáculos Cénico-Musical ENSALADAS – CORAL PÚBLICA HORTÊNCIA (dir. Paulo Brandão) 2006-2011. Formei o grupo "MUSIC'ALTA" em 2012.

**S. D. - Quando é que aparece a necessidade de construir cornetas ?**

**João Mateus** - “A necessidade faz a engenho ou a obra “. Por volta de 1972, usava eu uma corneta emprestada por Luís Pedro Faro, construída em resina de Christopher Monk, diga-se de passagem, nada de grande qualidade... Depois de usar esta corneta emprestada durante cerca de 5 anos (!), em 1977 iniciei a construção da minha primeira corneta em ré, tendo por base essa mesma corneta de resina, por sua vez baseada num modelo de 1518. A partir daí fui construindo outras cornetas de diversos modelos - corneta em lá, e corneta tenor. Embora hoje tenha algumas encomendas de cornetas, esta construção nasceu primeiro da necessidade de satisfazer o meu “consumo interno”.

**S. D. - Explique-nos e descreva o processo de construção de uma corneta.**

**João Mateus** - A construção da uma corneta (curva de madeira), contrariamente à técnica predominante de tornearia usada para a maior parte dos instrumentos de sopro de madeira, utiliza uma técnica próxima de um trabalho de escultura.

A observação das fotos em anexo, das etapas de construção de uma corneta poderá ilustrar bem o processo de construção de uma corneta, esquematizado da seguinte forma:

1. Escolhe-se uma boa peça de madeira bem seca e apropriada.
2. Com uma serra de fita, o bloco de madeira é aberto segundo um plano, longitudinalmente ao meio.
3. Cada uma das duas faces expostas, abertas pelo corte, vão ser aplanadas e bem alisadas numa garlopa.
4. Em cada uma das duas faces anteriormente preparadas, é desenhada a forma do furo cónico curvo a ser escavado ou esculpido.
5. Em cada uma das metades, com o auxílio de goivas de diversos tamanhos, procede-se cuidadosamente à abertura do furo interior, aferindo sempre a sua profundidade e configuração de meio-círculo com o auxílio de bitolas de dimensões correspondentes aos diversos diâmetros de secção do furo ao longo da corneta.
6. Este trabalho de escavação é aperfeiçoado delicadamente com lixas sucessivamente cada vez mais finas, de forma a ficar o furo interior perfeitamente liso e polido.
7. Depois dos furos interiores estarem perfeitamente escavados e bem acabados, com uma serra de recorte, retira-se os excedentes de madeira para cada um dos lados de cada metade, deixando sempre uma espessura constante de margem ao longo do furo.
8. No outro sentido perpendicular desbastam-se as outras faces de forma a ficar com uma secção rectangular próxima das medidas exteriores.
9. As duas metades assim preparadas rebatem-se uma sobre a outra e são coladas de forma que o seu interior escavado fique perfeitamente ajustado com recurso a grampos de aperto dispostos ao longo de toda a colagem.
10. Com o auxílio de raspadores, limas e lixas ao longo do corpo do instrumento, dá-se primeiramente o acabamento de secção quadrangular e em seguida, cortando os cantos, a secção final octogonal, tão característico da corneta.
11. Procede-se à abertura dos furos de entonação para os dedos, estrategicamente colocados segundo o plano do instrumento.



12. Para garantir uma perfeita consolidação da junção das duas metades de madeira, podem ser colocados em diversos pontos (dois nas extremidades e dois na zona central), anéis em cordel colados em sulcos abertos na madeira. Estes reforços constituem igualmente elementos de decoração.
13. Na extremidade mais fina, o furo é aberto com um escariador para aplicação do bocal. Aplicando um bocal apropriado, neste momento o instrumento está a nascer e poderá ser ensaiado, dando os seus primeiros sons... Entretanto procede-se a ajustes de afinação em cada furo.
14. Realiza-se na zona superior a decoração em ponta de diamante, tão característica da corneta.
15. Depois de todo o corpo do instrumento estar perfeitamente acabado em madeira, para maior consolidação de todo o conjunto, a corneta é revestido com um couro muito fino ou pelica de encadernação, geralmente preta. Devido ao seu aspecto estes instrumentos eram também designados no século XVI-XVII, por “cornetas negras” para as distinguir das outras cornetas de madeira (corneta direita e corneta muda) de cor clara, construídas por tornearia que eram chamadas também “cornetas brancas”.
16. O interior do furo do instrumento deve ser bem selado contra a absorção de humidade com aplicação de óleo. Os poros da madeira absorvendo este óleo, evitam a absorção de água de condensação especialmente quando é tocado. A madeira assim tratada com este óleo, adquire um corpo mais compacto tão importante para um bom timbre e sonoridade.
17. O bocal é uma obra de tornearia feito em chifre, madeira ou marfim.

**S. D. - O João construiu uma réplica do baixão existente no Museu Nacional da Música. Fale-nos deste processo.**

**João Mateus** - Para além da corneta, interesse-me (e toco) também outros instrumentos de sopro de madeira do sec. XVI, nomeadamente a charamela (antepassado do oboé) e o baixão (antepassado do fagote). Estávamos no ano 2000 e numa visita ao Museu da Música, instalado ainda nas antigas instalações na Biblioteca Nacional, chamou-me a atenção um baixão (ref. MM173) por ter a particularidade de apresentar uma junta de colagem longitudinal. Tal situação levou-me a pensar que, contrariamente à técnica de construção da maior parte dos baixões onde os furos são feitos com brocas e

escariadores, este exemplar teria sido construído em duas metades, segundo a mesma técnica de escavação da madeira utilizada para a construção da corneta. Lamentavelmente o seu estado de conservação não permitia ser tocado. Abracei então o desafio de construir uma réplica deste baixão. Investigando em profundidade este instrumento, recolhendo medidas e servindo-me do respectivo Rx, elaborei um levantamento/projecto. Realizei primeiro um ensaio de uma réplica com pasta de papel e cola e tive a agradável surpresa de funcionar bastante bem. Mais tarde realizaria com enorme satisfação o meu baixão em madeira. Não conhecendo à partida, nem a sua afinação base, nem o seu tudel e palheta originais, muitas variáveis ainda haveria em jogo. A experimentação de diversas de dimensões de tudel e palheta, permitiu-me chegar à conclusão que este instrumento tem o seu maior equilíbrio com afinação próxima de lá=465Hz.

**S. D. - Que materiais utiliza ?**

**João Mateus** - Embora tenha realizado uma cornetinha em ré em madeira de buxo, normalmente utilizo madeira de cerejeira nas minhas cornetas e baixão. Para revestimento uso couro ou pelica de encadernação normalmente de cabra. As peças de reforço e chaves são feitos em latão. Para olear o interior do furo do instrumento utilizo preferencialmente óleo de linho.

**S. D. - Quantos instrumentos faz num ano ?**

**João Mateus** - Neste momento faço um ou dois instrumentos por ano dependendo das minhas necessidade e das encomendas.

**S. D. - Exceptuando a manutenção, volta a refazer um instrumento ?**

**João Mateus** - Poderei refazer um certo modelo de instrumento caso se justifique em termos dos pedidos de encomenda.

**S. D. - Verifiquei nas exposições de pintura que a corneta está muito presente: quer no desenho, quer na integração de peças ? Tem preocupações veristas ?**

**João Mateus** - Sim, é certo que a corneta - assim como outros instrumentos - está presente em alguns casos no meu desenho, pintura ou azulejo, especialmente nestas situações:

- “Disegno sopra sonata di Castello”, 1996, é um desenho a caneta que apresenta um concerto com interação espacial entre corneta, violino, sacabuxa, violoncelo e teorba no contínuo, onde um gato atento segue a partitura.
- Pormenor do painel de azulejo “Luís de Camões em Lisboa”, 2003 onde me represento (auto-retrato) a tocar uma corneta na companhia do meu colega Hélder no sacabuxa, ambos sobre o dorso de um elefante (invenção) na procissão do Corpus Christi do Rossio.
- “Sonho sobre sonata nona”, 2004, é um pastel seco que apresenta um sonho enquadrado por um dueto de corneta, baixão e baixo contínuo (órgão).
- “Harmonia, 2011, é um desenho a acrílico onde dois ratos tocam corneta e violino, dois gatos violone da gamba e teorba e um cão no baixão, tudo em perfeita harmonia em torno de um prato de petiscos.
- “O Barco”, 2013, é uma pintura a óleo onde no limite inferior de imersão na água é aplicada uma chapa de ferro que serviu de escantilhão para a construção de uma corneta tenor.
- “Oxicantá”, 2015, é um desenho de uma ave exótica inventada, cujo cantar se assemelha ao som da corneta, talvez pela particular configuração do seu bico.
- “Banda do Sobral do Campo”, 2016, desenho a acrílico, onde diversos animais concertam com diversos instrumentos antigos e modernos enquanto um gato prefere ouvir música compactada em MP3.

Normalmente, nos meus trabalhos de pintura e desenho, represento os diversos instrumentos de uma forma sintética, claramente identificáveis na sua essência. Não tenho uma preocupação especial com a sua representação analítica-rigorosa ou verista.

**S. D. - Por fim, o que falta fazer em Portugal ao nível da construção de instrumentos musicais ?**

**João Mateus** - Penso que em Portugal, em relação aos instrumentos, paralelamente com os *workshops* de interpretação que já vão começando a existir, deveriam organizar-se igualmente oficinas de introdução à construção, com o objectivo de incentivar o aparecimento de novos *luthiers*. Considero igualmente que se as diversas escolas superiores de Música, associassem nos seus currículos a vertente prática de construção de instrumentos, com o objectivo de formação de futuros *luthiers*, o panorama da construção de instrumentos musicais em Portugal poderia melhorar significativamente.

---

João Mateus, muito obrigada pelo seu contributo nesta publicação e na divulgação da corneta em Portugal, quer como construtor, quer intérprete, quer no âmbito da Iconografia Musical.

*Novembro de 2016*

Mais informações em:

<http://joaorosariomateus.wixsite.com/joaomateus>

<https://sites.google.com/site/joaorosariomateus/joaomateus>



Fig. 1 - *Disegno sopra sonata di Castello.*





**Fig. 2 - Azulejo Camões. Pormenor.**



**Fig. 3 - Azulejo Camões. Pormenor – 1.**



**Fig. 4 - Azulejo-Camões em Lisboa.**



**Fig. 5 - Sonho sobre Sonata Nona.**



**Fig. 6 – Harmonia.**





Fig. 7 - *O barco.*



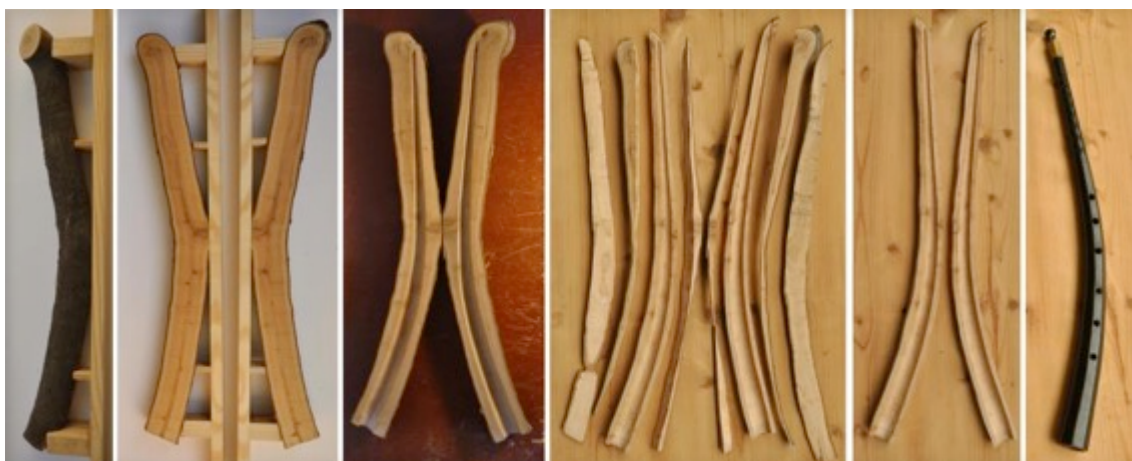
Fig. 8 - *Banda do Sobral do Campo.*



**Fig. 9 – *Oxicantá*.**



**Fig. 10 - *Corneta em lá*.**



**Fig. 11 - Corneta total-FASES.**



**Fig. 12 - Corneta total-FASES.**



**Fig. 13 - Baixão – Etapas.**



## **9. ADUFE PARA O SÉCULO XXI: SEM BRASEIRO, SEM SECADOR DE CABELO, SEM COBERTOR ELÉCTRICO**

R. SILVA   
adufes.com

**Rui SILVA**

Escola Superior de Música da CATALUNYA/

Universitat Autònoma de BARCELONA

## **RESUMO**

A performance do adufe no séc. XXI está a evoluir. As adufeiras e os músicos (amadores e profissionais) têm dado novos contextos e linguagens ao adufe. O instrumento, cujo processo construtivo se manteve quase inalterado, pelo menos, há mais de um século não acompanhou esta mudança e deixou de corresponder às expectativas e às novas exigências performativas. As inovações introduzidas pelo músico e artesão Rui Silva, nomeadamente o sistema de afinação das peles, constitui um ponto de viragem na performance do instrumento, que se assume cada vez mais como instrumento de percussão tradicional que é.

## **NOTA BIOGRÁFICA**

Rui Silva, músico e artesão de adufes, especializou-se em Percussão Histórica com Pedro Estevan, concluindo, em 2012, o Master en Interpretación de Música Antigua na ESMUC/UAB (Barcelona, Espanha). Toca com as Sete Lágrimas Consort de Música Antiga e Contemporânea (2009-) e Capella Sanctae Crucis, Nouvelles Musiques Anciennes du Portugal (2013-). A sua prática performativa é profundamente marcada pela Tradição do toque e das cantigas de adufe, que tem explorado e expandido através da aplicação de novas técnicas, linguagens e contextos (Adufe Moderno). É co-fundador da Frame Drums Atlantic e professor convidado do Tamburi Mundi - International Frame Drums Festival, em Freiburg, Alemanha.

## 1. INTRODUÇÃO

O título deste artigo pode parecer ridículo, no entanto seja ao calor do braseiro, utilizando um secador de cabelo, escalfeta, cobertor eléctrico e até mesmo já em palco, os próprios projectores de iluminação, são inúmeros os relatos de músicos e adufeiras tradicionais que tentam encontrar uma solução para um problema com qual se debatem repetidamente: os adufes, em particular, as peles usadas como fonte sonora, são demasiado susceptíveis à temperatura e à humidade.

A pele do adufe ao absorver uma determinada quantidade de água (sob a forma de humidade), presente no ambiente em que o mesmo se encontra, estica, baixa a tensão e perde as características ideais para a performance. Os músicos são obrigados a recorrer a uma fonte de calor para secar a pele e poder voltar ter a tensão desejada. Este método danifica a pele, é inconveniente (pelo transporte da fonte de calor ou pela necessidade e incerteza de procurar uma nos momentos anteriores à performance), é indiscreto (o músico por vezes é obrigado a aquecer as peles em palco e durante o espectáculo) e acaba por não resolver o problema, já que as peles voltam a afrouxar assim que humedecem de novo...

Para além disto, a evolução na utilização do adufe, que saiu das romarias e das casas das adufeiras tradicionais, e o gosto pessoal do próprio executante, exige muitas vezes tensões de pele e alturas de som diferentes, fundamentais à performance e que variam consoante a técnica a aplicar, a tonalidade da peça a acompanhar, a clareza e a definição na articulação rítmica, a posição em que se toca, o contexto, a linguagem, etc.... incompatível com a tensão obtida apenas ao aquecer a pele, que assume sempre um carácter aleatório.

A volatilidade na tensão das peles e na altura do som produzido, que não depende do músico mas de factores externos, tornaram o adufe um instrumento pouco fiável, tendo sido urgente encontrar soluções inovadoras, para além das fontes de calor, que possam dar ao músico maior controlo do instrumento e consequentemente uma performance satisfatória.



Amélia Fonseca, das Adufeiras de Monsanto, um dos grupos mais representativos da Tradição das cantigas e do toque do adufe, relata que para contornar este problema o grupo leva sempre dois conjuntos de adufes, enquanto uns são usados, os outros ficam por baixo de uma espécie de um género de estufa improvisada, com cadeiras cobertas com uma manta, aquecida através de um termo-ventilador (comunicação pessoal, 2014).



**Fig. 1 - Amélia Fonseca. (fot. Rádio Monsanto)**

As experientes adufeiras Maria Nabais Pascoal, de Penha Garcia, Maria Helena Silva, de Proença-a-Velha, Maria José de Oledo, entre outras, afirmam “Oxalá houvesse um adufe que não arrefecesse...” (comunicação pessoal 2011-2015).

A identificação desta problemática advém da investigação para a a tese de mestrado “AL-DUFF: bases para a aplicação das técnicas de frame drums mediterrânicos ao adufe, séc. XXI adentro”, que pretendeu abordar o adufe, instrumento de percussão tradicional português, como *frame drum* mediterrânico, histórica, musicológica e performativamente ligado a uma família de instrumentos de percussão com características, técnicas e linguagens comuns, estabelecendo analogias com as práticas actuais existentes.



**Fig. 2 e 3 - Músico com adufe representado no Vaso de Tavira.**  
(fot. de [elblogdecincosiglos.blogspot.pt/2008/08/darabukas-portugueses.html](http://elblogdecincosiglos.blogspot.pt/2008/08/darabukas-portugueses.html))

O trabalho de campo, nomeadamente, as entrevistas feitas às adufeiras e músicos fora do contexto tradicional que utilizam o adufe, e o enfoque dado à observação do processo construtivo artesanal e dos vários métodos e ferramentas utilizados, a compreensão e execução das técnicas tradicionais, a adaptação e exploração de novas técnicas, linguagens rítmicas e contextos expôs claramente as limitações que o adufe tem imposto à performance.

Da investigação, formulação de hipóteses, protótipos e testes realizados, surge no final de 2012 um novo adufe, com sistema de afinação inédito e um processo construtivo que reúne técnicas artesanais com tecnologia, experiência e conhecimentos multidisciplinares que transportam o adufe para um novo padrão de qualidade e fiabilidade enquanto instrumento de percussão. Foi projectado um conceito e uma marca de artesão (Rui Silva - Adufes), que assente na informação/formação e promoção do instrumento, pretende disponibilizar este adufe ao público, contribuindo para o seu conhecimento, valorização e preservação.

## 2. O OBJECTO: COMO SE FAZ UM ADUFE?

*Pega-se em quatro ripas de madeira, todas elas iguais em espessura, largura e comprimento. Fazemos um quadrado. No fim de pregado, limamos-lhe as arestas todas, para não romper a pele. Colocamos uma pele de ovelha ou cabra. Antes de o cosermos metemos as caricas lá dentro. Agora ainda húmido, pomos logo a decoração. A última coisa a pôr são as maravalhas. E penduramo-lo logo, para secar. E é assim que nós fazemos o adufe.* (Maria José Caroço, 2012)

Ao visitarmos as reservas do Museu Nacional de Etnologia, em Lisboa, podemos observar, através dos adufes (e pandeiros) que ali se preservam, que a construção artesanal deste instrumento de percussão tradicional pouco se alterou, pelo menos, desde o início do século XX.

Já a sua execução, cá fora, na cidade de Lisboa, e um pouco por todo o país, tem evoluído com a proliferação de grupos, profissionais e amadores, que tocam e usam o adufe de forma muito diferente das romarias da Beira Baixa e das cantigas e danças Paúl.



**Fig. 4 - Sebastião Antunes. (fot. Tiago Pereira)**

As maravilhas coloridas, nas romarias de adufe símbolo de louvor e festa, a forma quadrangular e as peculiaridades do instrumento, completamente revestido a pele com caricas (cápsulas metálicas de garrafas) no interior, conferem-lhe um exotismo e poder de atracção visual, que o tornam-no presença impactante em qualquer palco ou evento e, que na segunda metade do séc. XX, o aproximaram perigosamente de objecto decorativo e *souvenir* ideal. Actualmente, é possível encontrar inúmeros exemplares de fraca qualidade enquanto instrumento de percussão, feitos com matérias-primas inadequadas, dimensões desproporcionais e um som muito semelhante a uma caixa de cartão. Estes exemplares são suficientes para o Turismo, mas medíocres musicalmente, defraudando as expectativas de músicos amadores, profissionais e adufeiras. Um instrumento que não é fiável ao ponto de se adaptar a novas exigências performativas, cai em desuso, eventualmente, desaparece, por muita promoção e divulgação que se empreenda.

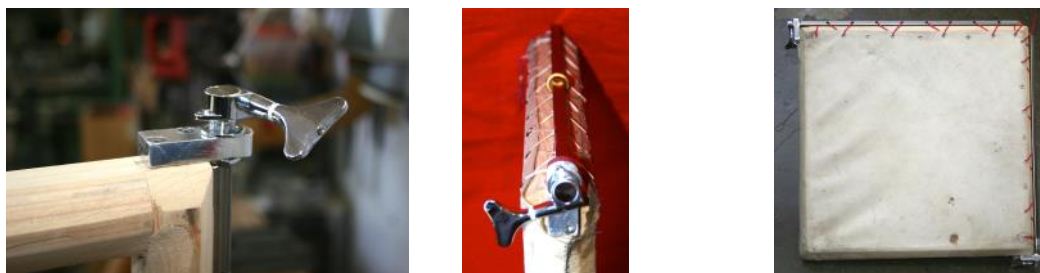


Fig. 5 - “Manta de adufes”, da arquitecta Cristina Rodrigues.  
(fot. [p3.publico.pt/cultura/exposicoes/12793/arquitecta-portuguesa-expoe-quotmantaquot-gigante-na-catedral-de-manchester](http://p3.publico.pt/cultura/exposicoes/12793/arquitecta-portuguesa-expoe-quotmantaquot-gigante-na-catedral-de-manchester))

### 3. DESENVOLVIMENTO DE PROTÓTIPOS: EXPLORAÇÃO E EXPANSÃO DA CONSTRUÇÃO

Durante o trabalho de investigação para a tese de mestrado desenvolvemos vários protótipos, em colaboração com vários construtores de instrumentos fora do contexto tradicional, com experiência e conhecimentos na construção de outros instrumentos que não o adufe. Explorando e expandindo o processo construtivo artesanal, pretendemos ultrapassar as limitações que o adufe impunha às novas necessidades performativas, dotando-o de características inovadoras que hipoteticamente potenciariam a adaptação e exploração de novas técnicas e linguagens.

O primeiro adufe idealizado possuía um sistema de afinação através de cravelhas metálicas, que ao serem rodadas rodariam um veio onde a pele estaria presa com um fio, sendo assim possível regular a sua tensão. O ponto de contacto da pele com a estrutura foi reduzido assemelhando-se a um aro de um *frame drum* redondo. As armas com secção hexagonal pretenderam oferecer uma pega confortável, com arestas mais arredondadas.



Figs. 6, 7 e 8 - A cravelha, o sistema de afinação e o aspecto do protótipo 1. (fot. Rui Silva)

No segundo protótipo, o sistema de afinação foi inspirado no sistema pneumático da marca David Roman, através da colocação de uma câmara-de-ar entre a estrutura e a pele. A grande inovação foi a utilização de um fecho *eclair* que permite, em qualquer altura, retirar a estrutura de dentro da pele, colocar ou remover soalhas e substituir a câmara-de-ar.



Figs. 9, 10 e 11 - A estrutura hexagonal e o sulco que confina a câmara-de-ar. (fot. Rui Silva)



Figs. 12, 13 e 14 - O fecho *eclair*, o aspecto geral e a válvula. (fot. Rui Silva)

A tensão da pele é regulada ao insuflar ou esvaziar a câmara-de-ar, sendo inclusivamente possível afinar uma altura determinada. O ponto de contacto manteve-se reduzido para menor amortecimento da vibração da pele após os golpes.



**Figs. 15 e 16 - Adufe com armas em cerâmica. (fot. Rui Silva)**

Em colaboração com o ceramista João Sousa foi projectado um adufe com a estrutura em cerâmica. Os cantos mais arredondados devem-se às características próprias do material em que é feito, bem como um som mais brilhante, típico dos instrumentos de cerâmica, com bastantes frequências agudas. Este instrumento sem sistema de afinação e sem soalhas interiores, proporcionou uma experiência surpreendente na execução. O seu peso excessivo (cerca de 3000g) torna-o mais adequado à execução em *lap style*, ou seja, apoiado na perna.

#### **4. SEM BRASEIRO, SEM SECADOR DE CABELO, SEM COBERTOR ELÉCTRICO**

“Rui Silva - Adufes” e o primeiro adufe, versão 2013

Após a conclusão do mestrado, surgiu o desafio de simplificar, igualmente, o processo construtivo, de forma a manter o seu carácter de objecto manufacturado, desenvolvendo um adufe com mais tecnologia do que os artesanais mas pouco complexo de fazer, não perdendo as características e as soluções que se testaram e que funcionaram nos protótipos, que no entanto, recorreram a processos demasiado elaborados em termos de construção.



Seguindo o mesmo raciocínio, também se tentou manter, quanto possível, a aparência tradicional com ou sem fita colorida sobre a costura e as maravalhas coloridas nos cantos. Deste desafio e da reflexão necessária, surgiu um novo protótipo, com sistema de afinação inédito: mais simples de construir e de operar. Neste adufe, três lados são fixos e um dos lados é móvel, ao enroscar dois parafusos estrategicamente colocados nos cantos do adufe é possível aumentar as dimensões da estrutura, esticando assim a pele.

A simplicidade conseguida na construção e a eficácia da solução de afinação, tornou fácil a repetição deste novo adufe, abrindo a possibilidade de associar ao papel de músico/investigador/formador a actividade de artesão, e de ao mesmo tempo dispor de uma nova fonte financiamento para a investigação nesta área.

Depois de algumas correcções e testes, o novo adufe ficou pronto para ser repetido e disponibilizado ao público. Surgiu assim a marca Rui Silva - Adufes, que assenta numa estratégia de venda *online* e em *workshops* sobre a técnica tradicional e as novas possibilidades performativas.



Fig. 17 - Parafuso de afinação. (fot. Rui Silva)



Fig. 18 - Logotipo da  
marca.



Fig. 19 - Expansão da  
estrutura a contra-luz. (fot.  
Rui Silva)

Optámos por disponibilizar 3 modelos com dimensões pré-estabelecidas: Deep com 7,5cm de espessura, Medium com 6,5cm e o Slim com 5,5cm. O comprimento do lado é igual nos três: 37,5cm. As diferentes espessuras foram pensadas para os diversos tamanhos de mãos, competência técnica do instrumentista e características sonoras pretendidas. A decisão de lançar modelos com dimensões pré-definidas pretende assegurar um padrão de qualidade garantido, em que o sistema de afinação com um topo móvel não coloca em risco a própria estrutura do instrumento.

Em termos de construção, as principais inovações foram as seguintes:

a) sistema de afinação: o músico pode decidir qual a tensão que pretende não ficando exposto a factores externos (dentro das limitações de pele natural e da madeira, tal como acontece nos outros instrumentos).

b) estrutura: madeira seleccionada, muito uniforme, leve e resistente à tensão da pele. Do serrar das tábuas e limar das arestas artesanal, passámos para um processo de corte, fixação, furação, lixagem e montagem do sistema de afinação extremamente rigoroso.

c) peles: através do teste de várias espessuras e dos vários resultados obtidos na relação espessura/aplicação de técnicas/som foi possível definir um tipo de pele mais adequado às características pretendidas. As peles são escolhidas pela sua semelhança visual e normalmente, são combinadas duas espessuras diferentes no mesmo adufe, para se obter modos de vibração com frequências diferentes e complementares.

d) maravalhas amovíveis, que o músico pode trocar, retirar e voltar a colocar consoante o contexto. Por exemplo, na Música Antiga é comum os músicos preferirem um instrumento mais sóbrio e pouco decorado.

e) peso: entre 725g-950g. Os novos adufes são mais leves, fáceis e confortáveis de agarrar, tornando-se possível tocá-los durante mais tempo (alguns adufes artesanais ultrapassam os 2kg!).

A qualidade dos instrumentos e a evolução no trabalho só foi possível porque estabelecemos parcerias estratégicas, no trabalho com as madeiras e no tratamento de peles, com indústrias familiares com muita experiência acumulada.

#### **4.1 ADUFE TRADICIONAL E ADUFE MODERNO: DOIS LADOS DO MESMO ADUFE**

Em Janeiro de 2016 lançámos um adufe com duas faces distintas, pretendendo unir fisicamente “Adufe Tradicional” e “Adufe Moderno” no mesmo instrumento.

Algumas das críticas menos positivas à primeira versão (2013) centraram-se na sensação ao tocar e no som, que seriam demasiado distantes de um adufe tradicional, sem os graves típicos, demasiado *sustain* e muita vibração das soalhas interiores. Nesta nova versão procurámos corrigir estes aspectos e dar ao executante mais e melhores

recursos ao procurar o que melhor se adequa à performance, ao contexto, à própria estrutura da música e ao seu gosto pessoal, explorando dois lados distintos do mesmo adufe, com diferentes: dinâmicas, clareza e definição, timbre, ataque, modos de vibração, *sustain*, entre outros. Mantivemos o mesmo sistema de afinação, o mesmo tipo de madeira e as maravalhas amovíveis. O número de soalhas interiores foi reduzido de forma a dar maior presença ao som da pele e menos vibração metálica. As peles usadas no mesmo adufe têm espessuras mais diferentes entre si de, enfatizando ainda mais a dualidade pretendida.

Quanto a características específicas, o lado “Tradicional” transmite ao executante uma sensação muito semelhante à de um adufe artesanal. Como referimos, a pele é ligeiramente mais grossa e a estrutura foi desenhada para reproduzir o amortecimento rápido do som e os modos de vibração mais graves. É possível obter maior volume de som, porque se percute a pele com a mão completa (técnica tradicional), mas menos definição e clareza, uma vez que entre o som mais grave e os mais agudos a diferença é menor. O ponto de contacto da pele com a estrutura é maior do que o desejável para se obter essa distinção, de modo que há sempre muitas frequências graves a acompanhar qualquer golpe.



**Fig. 20 - Helena Silva, de Proença-a-Velha, com a versão 2016. Tocando no lado tradicional. (fot. Rui Silva)**

O lado “Moderno” foi projectado para continuar a potenciar a experimentação e adaptação de novas técnicas, provenientes de outros *frame drums* e que são na generalidade executadas com dedos (ao contrário da mão completa na técnica tradicional). O ponto de contacto da pele com a estrutura é muito menor que no lado “Tradicional”, sendo que esta é também mais fina, assemelhando-se a um aro de um

*frame drum* redondo. Estas duas características permitem uma evidente definição, clareza e distinção dos diversos golpes mesmo em dinâmicas de *piano* e *pianíssimo*. O lado “Moderno” não tem porém o volume sonoro do lado “Tradicional”, uma vez que há maior risco de distorção quando aplicada energia excessiva, em dinâmicas de *fortíssimo*. Nesta versão, a espessura de cada modelo (Deep, Medium e Slim) foi reduzida 0,5cm. Passámos a disponibilizar dois comprimentos diferentes 37,5cm ou 40cm de lado.

## 4.2 ADUFE MODERNO:

### NOVOS RECURSOS E TÉCNICAS PERFORMATIVAS

As características inovadoras introduzidas em 2013 e 2016 abriram definitivamente o adufe a novas possibilidades sonoras, tímbricas e musicais, revolucionando e projectando a sua execução e utilização em pleno século XXI.

Em 2013, o sistema de afinação provou que seria possível contornar definitivamente os problemas causados pela susceptibilidade das peles à variação de humidade e temperatura. Em 2016, a nova versão, com dois lados distintos, traz um instrumento que une o Toque Tradicional às novas técnicas e contextos, incluindo o adufe no movimento global em torno dos *frame drums*, tocados nas mais diversas tradições, culturas e latitudes. Das hipóteses performativas colocadas durante a investigação para a tese de mestrado, e, passado um período de tempo necessário de adaptação, estudo/prática e aprendizagem, é hoje em dia possível antever um caminho para uma nova linguagem, cujas técnicas abrem inúmeras possibilidades performativas. Enumeram-se de seguida apenas alguns exemplos, como proposta de desenvolvimento do próprio instrumento e da sua utilização:

1 - Alternância entre o lado “Tradicional” e o “Moderno”. O executante, ao rodar o adufe durante uma peça pode utilizar diferentes tipos de ataque, clareza, volume de som, entre outros, para acompanhar a forma musical. Também pode acompanhar duas peças distintas com cada um dos lados, aplicando técnicas de dedos (Moderno) ou técnicas de mão completa (Tradicional) dando a sensação de dispor de dois instrumentos diferentes.



Fig. 21 - Pormenor do elástico. (fot. Rui Silva)

2 - *Buzz*. Este recurso foi inspirado nos bordões dos pandeiros mirandeses. Dá-se um nó num elástico e coloca-se à volta do adufe, ao percutir a pele o elástico vibra encostado à pele, o que produz um efeito sonoro semelhante a um zumbido.

3 - Mão esquerda. De um papel ornamental na execução dos ritmos tradicionais, a mão esquerda ganhou maior importância ao partilhar o papel da “mão forte”, executando o mesmo tipo de golpes.

4 - Mudança de *mão forte*. Consiste em mudar o adufe de posição, passando-o da esquerda para a direita e invertendo a posição e os papéis das mãos.

5 - Soalhas. Ao agitar o adufe é possível executar ritmos com as soalhas, que batem na estrutura no seu interior.

6 - Dedos. Com o lado “Moderno” o adufe abre-se a praticamente todas as outras técnicas de execução dos demais *frame drums*. As técnicas com dedos permitem maior velocidade de execução e riqueza tímbrica.

7 - *Split hand*, técnica proveniente da *kanjira* indiana (e também aplicada em outros instrumentos de percussão da mesma cultura), consiste na divisão da mão (*split*, dividir em inglês), que permite o dobro do número de golpes e também maior velocidade. Ao ser executada no centro do adufe produz um som seco e muito amortecido.



Fig. 22 - Técnicas de dedos.  
(fot. Rui Silva)



Fig. 23 - Split hand. (fot. Rui Silva)  
[156]

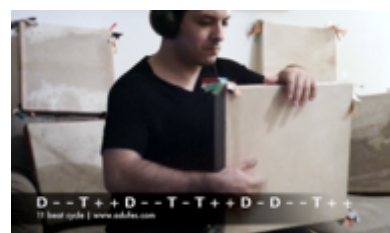


Fig. 24 - Lap style. (fot. Rui Silva)

8 - *Snap*s. A experimentação de várias formas e combinações de dedilhações para execução desta técnica ao longo dos últimos 6 anos conduziram a uma conclusão importante: a mão esquerda desempenha um papel fundamental no equilíbrio e sustentação do adufe durante a execução, não pode por isso perder o contacto da mesma. Se na mão direita (para os destros), é mais imediato executar *snap*s, na mão esquerda os *snap*s que se revelaram mais eficazes são os observados na técnica de *doyra* do Uzebequistão em que os dedos se sobrepõem, não sendo necessário modificar significativamente a posição do polegar e do indicador na forma de segurar tradicional.

9 - *Lap style*. Optando por um adufe Deep, é possível tocar confortavelmente aplicando praticamente todas as técnicas de um *frame drum* circular.

## 5. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

COHEN, Judith R. - “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain”. *Enthnomusicology Forum - Sounds of Power: Musical Instruments and Gender*. Vol. 1. S. l.: Routledge, 2008, pp. 95-124.

DIAS, Ana C. - *O Adufe: contexto histórico e musicológico*. Faro: Universidade do Algarve - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Campo Arqueológico de Mértola, 2011. (Tese de mestrado em Portugal Islâmico e o Mediterrâneo)

HENRIQUE, Luís - *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

MOLINA, Maurício - *Frame Drums in the Medieval Iberian Pensinsula*. Kassel: Edition Reichenberger, 2010.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga - *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*, 3ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Nacional de Etnologia, 2000.





## **10. BRIEF OVERVIEW OF THE REBIRTH AND EVOLUTION OF GAITA MAKER'S IN PORTUGAL**



**Gonçalo Rodrigues Maia do Patrocínio CRUZ**

Universidade NOVA de Lisboa

## ABSTRACT

Portuguese *Gaitas*, new and old, might leave even the most advanced music researcher sometimes at a loss. The scarcity of hard data when looking into the past, as for instance the low number of available old musical instruments, impairs the progress of those wanting to replicate, and make new *Gaitas*. It is in fact the mutation of old musical instruments - a mix of old and new reproduced parts, handed down, generation after generation - that proves the most puzzling. Not being certain, Bagpipe makers have to make assumptions that are sometimes misinformed. Being a piper-musician, a designer-architect and a *Gaita* bagpipe maker, I feel to be in an exceptional position to bridge the language and knowledge gap that sometimes occurs - between specialists of different areas or between traditional and erudite musicians. However, for now, this article is not intended as a scientific paper, but rather as a brief overview of the last 20 years, intended for the laymen person in these *piping affairs*. I have witnessed first hand the revival process of *Gaita* music in Portugal, from 1997 to the current day (2016). I can attest to certain events, conversations and circumstances that may start to shed light on the rebirth and evolution of *Gaita* maker's in Portugal – Another step into understanding the *Gaita* itself, that we enjoy today.

## BIOGRAPHY

Gonçalo Cruz is a researcher, tutor, musician and maker of "Iberian *Gaita*" type bagpipes, aboard the non-profit association "GaitaMaker". He is a musical composer and guest musician at numerous "live" and recorded performances and founder of several non-profit Portuguese *Folk Trad.* music organizations. He is a board member and consultant for the international "World Music School" (Helsinki based) as well as the local manager for "World Music School Porto". Holds an MSc in Architecture, with thesis work on "Design process & Energy efficiency", and a tutor's pedagogical aptitude certificate. He is currently undertaking PhD work into the redesign of bagpipes in Portugal, as a culmination of his, already, twenty year long field research on the topic.

## 1. INTRODUCTION

In the english language, “Design” may be used as a noun: “intention”, “plan,” “intent,”; or as a verb: “to concoct”, “to fashion”. The internationally used term “design”, comes in fact from the Latin word “drawing” - “*designo*” and “*designare*” - that still finds echo on the English words “designate” (to elect, describe or assign).

The need to speak of something more profound than drawing - the “*desenho*” with “*desígnio*” (drawing with purpose) – has brought about the international use of the word “design”.

Whichever the word used, “design” has always been a central part of the popular culture, as the common man had no time, desire or inclination, to waste energy and resources with “form without function”. Music and musical instruments may well be - in this respect - the paradigm of art meeting purpose and form joining function. If that is so, then popular/traditional music and musical instruments, may be consider a practice of design and not an Art form.

The organic practice of this essential principle - “form with purpose” - was present in every single aspect of life. However the central role of design has shifted, leading to musical objects and musical practices that seem trapped between a symbolic past and an impractical present – Form without purpose and Purpose without adequate Form.

When we look at the Gaita itself, in the 21th century context, it becomes clear the need to either find an adequate “new Form” to meet a “new Purpose” (a new instrument for the new social role), or find a “new Purpose” to meet the “old Form ” (a new social role to prolong the use of this ancestral instrument).

The fact is, the inexistence of evidences of a clear bagpipe making tradition in Portugal<sup>1</sup> for the last 500 years (or more), made it impossible for a natural, consolidated development that would adjust the object (bagpipe) and the practice (piping) to the new realities. As Bagpipe making was not a professional craft, it resulted in few instruments available, and very few pipers. In fact, owning a pipe was a treasured thing, and how to tune it and play it was a well-kept secret. Being a bagpipe maker might not have been a

---

<sup>1</sup> During this article, “portuguese” and “in Portugal” will sometimes be used loosly and with the same meaning.

profession, but being a piper definitely was, and the fewer the pipes, the less the competition.

Handed down, generation after generation, the instrument would be played, until it could not be played any longer. New parts were reproduced<sup>2</sup> - probably from the broken ones - and the instrument carried on, as a mix of old and new. Therefore Gaitas were ever-evolving, and weren't actually overshadowed by a modern instrument, that would cast aside an ancient ("early music") one. That might be one of the many reasons why Portugal does not have "early music" Gaitas, carefully displayed inside a glass case, somewhere in a museum. Instead we have what some suggest<sup>3</sup> are 250 year old instrument's parts, that have been played until the 70's or that are still being played today.

While certainly at a very slow pace, each generation would improve, to the degree of its possibilities and circumstances, the musical instrument they had inherited. Unquestionably some circumstances were dire than others, thus certain instruments, instead of evolving, are bound to have declined – lost, broken, ill repaired.

Although Portugal has huge bagpipe traditions, only the so-called Galician Gaita became well known throughout the world. What people call Gaita, is actually an array of traditional bagpipes, very popular outside the Galicia province, all the way up to the province of Asturias, down to the regions of Zamora and Salamanca, and across the border to Portugal<sup>4</sup>.

Contrary to the common belief, the word "Gaita" does not exclusively refer to the Galician-variant of the bagpipe, yet it simply stands for a "monotonous or loud sounding instrument" ("Pipe"). In fact, the word "Gaita" is used for a great variety of musical instruments throughout the Iberian Peninsula, from single reed blown chanters to flutes, or even the hurdy-gurdy itself.

It is in fact the word "*fole*" (Bag) what defines the instrument - "*Gaita de fole*" - But even then, several bagpipes answer to that name in either Portugal or Spain.

---

<sup>2</sup> People making the repairs surely made a full bagpipe from time to time, but not to the extent of becoming proficient.

<sup>3</sup> Extreme ageing of boxwood Gaita parts is indicative of this assumption. However this claim has yet to be further pursued and documented.

<sup>4</sup> In Portugal strong evidences of ancestral piping exist in the northeast uplands – The plateaux of Miranda do Douro, also in the Minho region (border to Galicia) and remains all throughout the Portuguese Atlantic coast, with special focus in the regions around the cities of Coimbra and Torres Vedras.

In Portugal, unlike other parts of world, Gaitas have never become extinct and several types are still traditionally played. Although being the oldest country in Europe, its bagpipe tradition surely trails even further back into the past, which dilutes the specific nationality of the instrument. Therefore, speaking rigorously of Portuguese or Spanish “Gaitas” would be *naïve*, as musical instruments seem to be free of language, flags or nations. One can simply say that each instance of the “*Gaita de fole*” corresponds to a particular scale, fingering technique, repertoire and dances, most of the times, backed up by tenor and bass drum.

Gaita type bagpipes are composed of a “*fole*” - a mouth blown bag - used as an air reservoir. Attached to it is, at least, one drone, that plays by means of a single reed made of cane. Also attached to the bag is the heart of the instrument - the “*ponteiro*” – a conical<sup>5</sup> chanter<sup>6</sup>, sounding by means of a double cane reed, similar to those found in bassoons and oboes.

These North-western Iberian Gaitas are normally considered to be a part of the north Atlantic family of pipes<sup>7</sup> (Baines 1995) – and for a good reason. Strictly speaking, when it comes to its inner functioning process, there would be no difference between a Gaita and, for instance, a Scottish highland’s bagpipe, a French Cornemuse, a German Schäferpfeifen, a Catalan Sac de Gemecs, etc. They all are mouth blown bagpipes, with single reed playing drones and conical double reed chanters. They all have a bass drone composed of three separate parts, and (when present) a tenor drone and/or alto drone, composed of 2 separate parts – The drones always function and are mounted in the exact same way. Like the human body in all its uniqueness, all bagpipes (within a particular family) respect the exact same design principles.

If all bagpipes of the world are distant relatives, and the north Atlantic pipes are really just cousins, then the Iberian Gaitas are truly brothers.

---

<sup>5</sup> When setting world bagpipes apart it is precisely the fact that some chanters are conically bored and others are cylindrical bored, in conjunction with the reed type selection – single or double reed – that constitutes the major species’ barrier.

<sup>6</sup> Chanter is the name given to the part of the bagpipe through which the musician is able to finger the tune.

<sup>7</sup> Anthony BAINES - *Bagpipes*. Oxford: Pitt Rivers Museum/ University of Oxford, 1995.

So a question arises: “When it comes to bagpipes in Europe, like in human races, are we trying to split hairs, pushing for a national/ethnic identity (even more so, within Iberia)?” The answer could be either “yes” and/or “no”.

In Portugal, nowadays, the number of beginning pipers is increasing, along with tutors and schools to aid them. Since 1997, the Gaita type musical instrument has been forced to spring to life by the sheer pressure of beginning pipers, although there were no Portuguese bagpipe makers. No Portuguese bagpipe making tools were known, no real knowledge base existed, and very few actual working instruments were available to try out. There was only the desire, of young people like myself, to play the instrument and the sense of duty to keep the instrument alive in Portugal.

It is from this pool of - what were at the time - absolute beginners that Gaita makers were born<sup>8</sup>. In less than 10 years, they, singlehandedly, turned around the Portuguese piping scene, from unknown to the general public to acknowledge by most. In the last two decades, musicians, tutors, students, dancers, researchers and non-profit institutions have been paramount to the development of piping in Portugal, even so, there was little they could dictate – On one hand, educators are unable to teach a musical instrument that the makers are unwilling to produce. On the other hand, in fairness, we can hardly blame a maker for producing mostly what the average piper is looking for. This deadlock promotes a vicious cycle, as no one can love a musical instrument that does not exist, and no maker can earn a living by producing an instrument that no one seems to care about.

To cope with these issues, the Portuguese Bagpipe Society<sup>9</sup> is founded in Lisbon, aimed at raising awareness to other forms of the Gaita instrument. One of the first initiatives was the creation of an experimental Gaita making workshop. A clearly distinctive Gaita emerged from that workshop – a working model, aimed at replicating one of the Portuguese Gaita played in the northeast uplands region of *Trás-os-Montes*.

The workshop became extinct in the following years, as the makers became independent, and started working at a professional level. At the time, there were, at least, two other people referenced at making repairs and manufacturing Gaitas in

---

<sup>8</sup> A similar phenomenon happened in other European countries after the instrument actually became extinct.

<sup>9</sup> Associação Portuguesa para o Estudo e Divulgação da Gaita-de-foles - [www.Gaitadefoles.net](http://www.Gaitadefoles.net)

Portugal (at the northwest uplands), but they never became proficient at it, or took it in a professional capacity.

In only a few years, the new *Gaita* movement spread from Lisbon to the whole country. This new instrument, in the hands of young cosmopolitan bagpipers, cleared away any of the previous fragile attempts to produce *Gaitas* locally. In our generations' subconscious, this new *Gaita* was naively elevated as the cornerstone of the last resistance against the *foreign* *Gaitas*.

In spite of all that had been accomplished, by early 2005, a staggeringly growing number of pipe students in Portugal were still buying what were considered to be *foreign*<sup>10</sup> bagpipes. Galician *Gaitas* had been evolving for the last 30 years. They were produced with high quality standards, were predictable instruments that came with tutorials and were, therefore, preferred. There was a commercial demand, and however unwilling at first, the Portuguese makers tried to guarantee that the *foreign* type models were produced locally. As these locally produced instruments were mere copies of the *foreigners*, this did not prevent, rather accelerated, the usage of the modern type of Galician *Gaita*. The traditional repertoire was, thus, slowly but steadily, being dilapidated by misuse of scaling and temperament, when compared to the original field audio recordings of the 60s<sup>11</sup>. However, for the uplands' traditional pipers of the Miranda plateaux, this new *Lisbon bagpipe* proved as foreign as the Galician type, as it did not seem to respond to their local repertoire. By 2007, concerned tutors and musicians were at a loss, mixing the scarce available information in a melting pot of foreign and local piping. The lack of scientific knowledge left these cultural agents hostage of random processes of mutation. Because piping and dancing are huge assets, cultural and political agents seem also eager for results, regarding authenticity as the main concern.

This confusing scenario led to the definition of a goal: to make sure that students had a chance to choose between an official *foreign* model and an official *local* model of *Gaitas*. To most, this meant electing the *one* bagpipe, amongst several examples of old pipes in Portugal, measuring and reproducing it faithfully.

---

<sup>10</sup> We use the foreign word as a means to portrait the dominant social feeling about the *Gaitas* that were manufactured in Spain (Mostly Galicia and Zamora regions). In fact, for the portuguese uplands region of Miranda de Douro, everything from outside the plateaux, would be considered culturally foreigner.

<sup>11</sup> Ernesto Veiga de OLIVEIRA - *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.



However, the issues of “Measuring and drafting”, “Design and Redesign”, “Production and Reproduction” in musical instrument making - although incredibly important variables – are subjects that usually elude most musicians and ethnomusicologists, normally ill equipped to tackle such matters.

For the previous ten years, this responsibility had completely been at the bagpipe makers’ discretion – Deciding which set of pipes to elect and why, would surely be constrained by the maker’s own set of skills, tools, understanding of the instrument and the ability to play it.

An honest attempt to survey<sup>12</sup> the chanters of the *Mirandesa* model of the Gaita was made in 2007 by “*Galandum Galundaina*” non-profit association. Pipers and Gaita makers from Portugal and Galicia were involved in the proceedings. The survey was inconclusive, and generated no consensus on the piping community. The existing Portuguese makers were called to get involved in a pro-bono effort to measure and replicate old instruments. While doing so, we must remember that their mind set was naturally different from pipers and researchers. Makers had to balance their involvement, while trying to earn an honest living in the bagpipe making business. Running a Gaita making business means establishing a final production model, that people actually care to buy, rather than making exact replicas. So, the makers obviously picked and choose from the results, and continued their own independent work. Sometimes they essentially did not deviate from any previous set path.

Slowly but steadily two models of Portuguese Gaitas became production standards. No one seemed fully able to give a definite answer to why “those models”, or “which one is the *genuine article*”. However some makers were honest and up front: - They chose the pipes they liked the most, either from hearing the field recordings of the 60’s<sup>13</sup> and pursuing the sound, either from a sense of what was the traditional feeling of the community.

It was not to the liking of everyone. But one must admit, the main goal was achieved – The risk of piping activity in Portugal becoming extinct was avoided. But at what cost, some would ask?

---

<sup>12</sup> “*Projecto Gaita Mirandesa : padronização e reconhecimento da Gaita de Foles Mirandesa*” - “Project Gaita Mirandesa - standardization and acknowledgement of the Miranda bagpipes. The results of the survey were publicly presented on the 1st of November 2007 in the city of Miranda do Douro during the “1st international congress of the Miranda Bagpipes”.

<sup>13</sup> Referring to the field recordings conducted by Mr. Ernesto Veiga de Oliveira between 1963-1966.

I have witness first hand the complete revival process of pipe music in Portugal. I wish I could now say that there is no longer any dilapidation of traditional repertoire by misuse of scaling and temperament. I wish tutors and musicians were no longer at a loss and that authenticity was no longer a concern. But I'm afraid we are not there yet.

So again I ask the question - When it comes to bagpipes in Europe, are we trying to split hairs, pushing for a national/ethnic identity?

We have to be aware of two conflicting engagements:

- On one hand the pursue for an authenticity, a distinctive feature that sets our local bagpipe apart: *timbre*, looks, mode, natural fingering, temperament and specific repertoire;
- On the other hand the push for a flexible instrument that can rival with the best musical instruments in the world and tackle any piece of music: chromatics, *tesitura*, number of drone and other strategies that might allow the musician to perform in more keys than one.

When pursuing the first goal, we set ourselves apart from other world bagpipe traditions claiming authenticity. When pursuing the second goal, physic and acoustic's laws pull us in, inadvertently, into a single mainstream sound and possibly a more universal chanter.

We can progressively go from those characteristics that most laymen could detect to the ones that would only be perceived by highly knowledgeable individuals.

We start obviously by the looks. The **aesthetic** differences are striking – the shape of the bag may differ, or when it does not, the placement of the parts onto the bag may be original, making it immediately very distinctive when handle by the player. Inclination of the bass drone over the shoulder and bell shape of the drone ending can also be an interesting “tell sign”, to the origin of the instrument. Even if not affecting the sound at all, I would say it is important for most pipers that they look the part. For others it is important to break the mould, and stand out of the crowd. In any case aesthetics is a factor. So much so that I usually receive orders for a “...*black wood looking Gaita*...”, regardless of the timbre or loudness such wood produces in the final instrument.

With a closer inspection we may see that the **length** of the chanter may vary, accounting for – most of the times - a recognizable difference in pitch. A wider or narrower **inner conical** bore can account for the player being able or not of producing semi-tones and playing in the **second octave**. It also accounts for a louder or more silent instrument. Because all bagpipes come from a diatonic ancestry, we can speak of a **natural scale**<sup>14</sup> - the 8 notes produced when going up and down the scale, with the most usual fingering. Since this *natural* or *organic* scale is either the only one the instrument produces, or that has been the case for most of its history, this actually results in a mode. This mode accounts for 99% to 100% of the traditional repertoire. In modern times, newly composed pieces will continue this trend, as the musician will rarely stray from the pre-set notes produced by the natural fingering the chanter – Beginners are unable to produce the necessary cross fingerings for semitones, and advanced players, by doing so, are venturing outside the realms of traditional repertoire. However we must understand that if one speaks of natural scale, one must address the issues of **natural fingering** - The precise finger pattern that the piper must use to play is also a distinctive DNA in piping. Natural fingerings are normally organized under “Closed”, “Half closed” and “Open”, depending on either the player must progressively open fingers while going up the scale, or open some while closing the remaining fingers. In some cases cross fingering noises are therefore audible, producing a strong articulation sensation. Even when this is not the case, fingering alone determines repertoire, as passages, progressions, and intervals in fast pace tunes are not easily executed in every type of fingering.

Finally, **Temperament** is the elephant in the room, as unfortunately only extremely advanced pipers, researchers and makers are aware of this variable. Temperament is the final fingerprint of a bagpipe. Unaware of these matters, pipers, researchers and makers fall into two categories:

- Those that mistake an historical instrument's peculiar temperament with lack of proper tuning;

---

<sup>14</sup> “Natural” is the term used by woodwind players to describe the scale most easily fingered. Used elsewhere in music theory, maybe the term “organic scale” should be proposed, to prevent misunderstandings.

- Those that become obsessed with “authenticity”, to the point of perceiving every slight deviation from norm, never as a mistake, poor craftsmanship or an inadequate reed, but always as a sign of singularity.

The first group will make sure that their instruments are “properly in tune” – that being nothing more than the usage of the “equal temperament” system (unfit for droned instruments).

The later group, unaware that temperament has scientific underlying principals that could easily be used to explain their bagpipe, either concocts explanations – “*The instrument...is by its very essence in an ‘untuned’ scale*” - sweeps the subject under the rug – “*The instrument...makes use of micro tonal intervals*” - or re-brands terms – “*The instrument...uses an ‘untempered’, ‘destempered’ or ‘non tempered’ scale*”.

So what have we been making and playing for the past 15 years?

Well, in regards to looks, Portuguese makers have tried their best to reproduce an aesthetics synthesis of the instruments that they have seen in museums or in the hands of old bagpipers. I’m afraid in some cases they might have been deceived by the mix of new and old, faithfully reproducing even mistakes, bad repairs, and even scarring of wear and tare. The result is in some cases rather caricature like. As stated in the beginning, in a musical instrument there is no place for form without purpose and purpose without adequate form.

The physical measurement of instruments has been done to some extent. I believe that misinformed researchers might have left some variables unmeasured. If that is the case, results obtain by instrument replication might be considered void. At the same time if identical methods were not used for every case, comparison will be flawed.

Some pipers would argue that their particular chanter faithfully reproduces the recordings of the 60’s. However, the original tapes were reel-to-reel, and whenever you play them, pitch is affected. So we cannot trust pitch accuracy of the recording. Further more, because we don’t have a video of the piper, and unfortunately we can no longer ask him, we do not know what fingering he used on his chanter. The claim that the piper was obviously using a fully open fingering, suits the liking of most pipers, but has no scientific validity.

Regardless of as much or as little measurement and replication has been made, pipers have yet to reach a consensus about the scale produced by any of the historical Portuguese chanters. Due to the lack of research of the reeds there can't even be deduced the actual concert pitch (and therefore perceived key) of the historical chanters. Using a reed that belongs to other bagpipes, or forcing old instruments to play at concert pitch (440Hz) voids any understanding of these matters. Depending on who one asks, both Ionian, Aeolian, Dorian and the ascending melodic minor will be claimed to be the authentic scale for Gaitas in Portugal. However, the notions of scale, temperament or even concert pitch, are often confusing to pipers attempting to play old instruments. The lack of universal terminologies makes communication muddy, and from word of mouth, odd consensus and overly simplification arises amongst the community of pipers.

While temperament is starting to be discussed by a hand full of Portuguese pipers - mostly self-taught that have been playing for no less than 10 years - it has yet to reach critical mass. Because of their impeccable intonation and proficient playing in successful folk bands, these pipers become natural "opinion makers" listened by students, beginners and fellow pipers. Their opinions are listened to, but rarely understood.

The hard reality is that experienced bagpipers will fundamentally alter the reeds, wax or tape<sup>15</sup> finger holes, potentially modifying the original tuning intentions of the maker. Appropriate intonation is only accomplished by tuning the pitch and calibrating the volume of the drones, the proper installation and calibration of an adequate chanter reed, as a last resort the waxing of finger holes and, last but not for least, the use of adequate arm pressure for each individual note. Because arm pressure on the bag can bend the pitch of individual notes, temperament will never be fully fixed. When correct arm pressure is beyond comfortable control, experienced pipers will adopt alternative fingering for that particulate note that they feel – on that particular day, with that particular reed, on that particular tune – is giving them a hard time. This complete set of good practices has certainly been used since the dawn of piping - Fine tuning the instruments during months or years in a row, *running in* a perfect reed, creating the perfect set up, and making every effort while playing to put on a good show, was (and still is) the life of the piper.

---

<sup>15</sup> Artificially reduzing the size of each individual fingerhole to lower tuning of a particular note.

What strikes me as a paradox, in this mechanized world of ours, is that fellow pipers, when listening to such a lovely display of intonation, will praise the maker and the high quality of the instrument, unaware that it is mostly the accomplishment of the musician.

Then, if this is such a subjective instrument to tune and execute, what is it left for the researcher to quantify? And how much is it really left for the maker to determine, to pre-set onto the instrument? Plenty! As long as we remain objective and not get pulled into romance and myth. I'm afraid there is no road book for Gaitas. In fact, one could say there is no substantiated stream of thought in regards to Iberian Gaitas or Bagpipes in general. Bagpipes have seldom been scientifically researched worldwide. The bagpipe family of reed woodwinds is still largely misunderstood, and shrouded in myth, popular belief and media misconceptions. There are only partial researches of case studies or isolated phenomenon but that fail to produce theoretical or methodological models that can be applied elsewhere. With more and more beginner pipers, tutors and pipe schools, the Portuguese Gaita was forced to mutate once more. At this stage we are faced with a choice - We can either swiftly evolve the instrument "by project" – by a conscientious operation of redesign based on technological and scientific knowledge - or just be at the hands of this continuous random mutation, dictated - this time in history - by sheer pressure of the number of practitioners. This realization does not entail a judgement of right or wrong, nor is my intent to do so. One could argue that tradition establishes when a considerable amount of people engages in a practice for a considerable amount of time. In fact, it is my belief that reality will always be a mosaic of "intentional" and "randomness" episodes, and both are worth studying from a cultural standpoint. However, when ignorance sets, everything follows the path of arbitrariness – "Opinion" will never constitute "science". Maybe the scientific research<sup>12</sup> that now starts will prove right the Portuguese Gaita maker's (myself included) options. Maybe it will not. I, for one, would like to find out.

## 2. SUMMARY BIBLIOGRAPHY

ARIAS, Pablo Carpintero - *Os Instrumentos Musicais na Tradição Galega*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

BAINES, Anthony - *Bagpipes*. Oxford: Pitt Rivers Museum/ Oxford University, 1995.

JAKOVLJEVIC, Stevan - *Marginality and Cultural Identities: Locating the Bagpipe Music of Serbia*. North Caroline: Durham University, 2012.

JAMBRINA, Alberto - “La Gaita de Fole en Zamora, zonificación, estilos y repertorio”. *Revista Etno-Folk* , 6 (2008), pp. 84-103.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de - *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

RICE, Timothy - *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

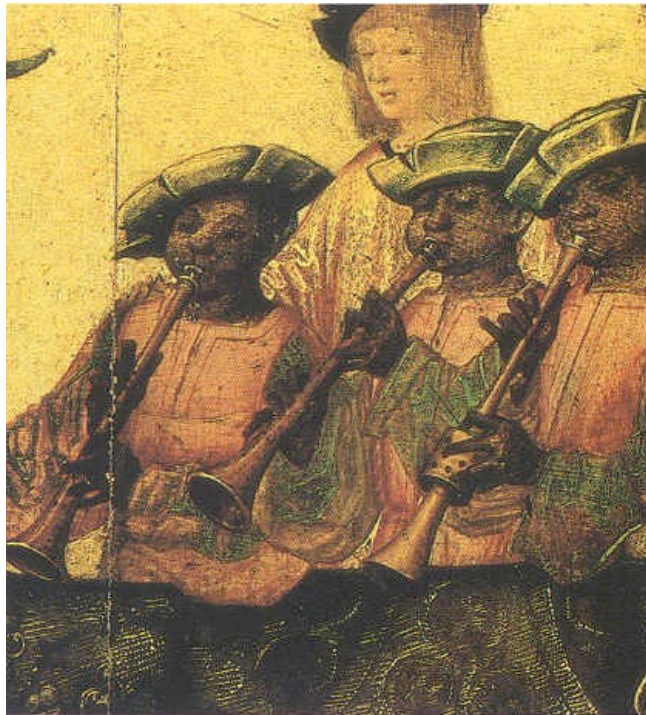


## PARTE III: APONTAMENTOS

---

# **11. ORQUESTRA DE JAZZ QUINHENTISTA?**

## **CONSIDERAÇÕES SOBRE CHARMELAS EM PORTUGAL**



**Isabel MONTEIRO**

IL DOLCIMELO grupo de música antiga

## RESUMO

Esta pequena imagem do século XVI, representando um grupo de instrumentistas de sopro, é o ponto de partida para uma reflexão em torno de um mito criado por respeitáveis admiradores que aqui creem encontrar – não sem uma ponta de indisfarçada alegria – traços da «primeira orquestra de jazz da História». Que preconceitos ou estereótipos terão originado tal anacronismo, tendo em conta dois contextos musicais tão distintos e tão distantes entre si? São aqui abordadas questões relativas aos instrumentos representados e aos músicos que os tocavam, procurando extrair informação relevante do cruzamento iconográfico com outras fontes coevas, em articulação com aspectos da praxis performativa.

## NOTA BIOGRÁFICA

Isabel Monteiro é mestre em musicologia histórica com a tese *Instrumentos e instrumentistas de sopro no século XVI português* e licenciada em Flauta de Bisel pela Escola Superior de Música de Lisboa. É docente na Academia de Música de Santa Cecília e responsável artística pelo grupo de música antiga IL DOLCIMELO <http://dolcimelo.wixsite.com/dolcimelo>.



**Fig. 1 - *Retábulo de Santa Auta* (detalhe do painel “Casamento de Sta. Úrsula com o Príncipe Conan”), ca. 1517-1522. Mestre desconhecido (oficina de Lisboa); óleo sobre madeira de carvalho; Inv. 1462 A Pint. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Direção-Geral do Património Cultural. (fot. José Pessoa, 1993)**

*Ao amigo Pedro Castro  
notável músico de charamela.*

## 1. INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Esta pequena imagem do século XVI, representando um grupo de instrumentistas de sopro, é o ponto de partida para uma reflexão em torno de um mito criado há largos anos e que tem vindo a propagar-se paulatinamente. Onde alguns entreveem alegremente «a primeira orquestra de jazz da História», outros esboçam um sorriso condescendente face à indiferença a que continua a ser votada a música e os instrumentos renascentistas, do que resulta uma manifesta falta de informação que se traduz neste tipo de equívocos.

<sup>1</sup> Uma versão resumida deste tema foi apresentada no II Congresso de Organologia, organizado pela Associação Animusic na Universidade de Évora, de 18 a 20 de Abril de 2013, com o título “Is there a Renaissance jazz band? Shawms and wind instrument players in Portugal”.

Que preconceitos ou estereótipos terão originado tal anacronismo, tendo em conta dois contextos musicais tão distintos – e tão distantes entre si – separados por um oceano e quatro séculos? Que elementos podem fazer associar estes instrumentistas das primeiras décadas do século XVI aos seus colegas americanos do início do século XX, altura em que terá nascido o jazz?

### 1.1 OLHAR A PINTURA

Neste singular pormenor de um dos painéis do *Retábulo de Santa Auta* de imediato sobressai a presença de cinco instrumentos de sopro de madeira – um dos quais parcialmente escondido – e um de metal, facilmente identificável pela sua vara móvel, idêntica à do actual trombone.

Efectivamente a sacabuxa – assim designado em Portugal o trombone renascentista – terá surgido nos finais do século XV como uma inovação introduzida na antiquíssima trombeta, provavelmente com base num modelo de vara deslizante genericamente conhecido como *slide trumpet*. Supõe-se que este instrumento corresponda à nossa *trombeta bastarda*, tão mencionada nas fontes ibéricas, mas que não encontra paralelo na nomenclatura do resto da Europa. A criação de uma vara moldada em forma de U na sacabuxa, reduziu para metade o movimento do braço necessário para tocar cada intervalo, tornando-se assim num instrumento muito mais versátil e alargando o seu âmbito sonoro. A invenção foi de tal forma genial que, quatrocentos anos depois do seu aparecimento, as diferenças não seriam significativas – basicamente sobreviveu sem a incorporação de pistões, válvulas ou chaves – pelo que o trombone de um músico de jazz bem poderia ser associado à sacabuxa do menestrel quinhentista, do ponto de vista de um observador generalista.

Os demais instrumentos representados na pintura são dois diferentes modelos de charamela, sendo evidente o seu característico corpo cónico, terminando com um acentuado alargamento semelhante ao de uma campânula de trombeta. A charamela toca-se por intermédio de uma palheta dupla, geralmente pouco visível na pintura por se encontrar dentro de uma pirueta, a pequena peça de madeira em que o instrumentista apoia os lábios. O modelo maior deste instrumento está equipado com uma chave de latão, também não muito perceptível uma vez que o seu frágil mecanismo requer a

presença de um barrilete, uma espécie de cilindro de madeira perfurada que o envolve e protege. De proveniência oriental, a charamela teve uma presença massiva na cultura europeia do século XVI, mas não consta que tenha feito parte da banda de jazz, nem tampouco o seu sucessor mais directo, o oboé.

Possivelmente o equívoco gerou-se sobretudo devido à cor de pele dos instrumentistas representados, o que no início do século XVI indicava sem dúvida uma proveniência africana, provavelmente da costa ocidental do continente, com que havia já tempo Portugal mantinha contactos decorrentes da missionação e comércio. Apesar de não se conhecerem notícias sobre a presença de instrumentistas negros na Corte de D. Manuel – durante o seu reinado, época em que o painel terá sido pintado – a existirem, é improvável que fossem cativos<sup>2</sup>.

Deve ter-se em conta, no entanto, que no século XVI houve efectivamente escravos exercendo actividade musical, mas nem sempre negros, como o atestam diversas ocorrências ao longo das décadas seguintes referindo índios ou indianos e turcos. As fontes revelam também casos de músicos africanos que não são escravos, havendo indícios de que na década de 90 houvesse *charamelas* negros a trabalhar por conta própria em Lisboa. Note-se que o termo *charamela*, nesta época, designa não só o instrumento, mas também o músico que a toca, podendo ainda aparecer como sinónimo de instrumentista de sopro ou menestrel.

## 1.2 ESCRAVOS CHAMELAS

Está documentado que em 1542 o Duque de Medina Sidonia, figura da mais alta nobreza andaluza, tinha adquirido em Portugal um grupo de cinco escravos músicos designados como *ministriles indios* – não se especifica se de origem asiática ou

---

<sup>2</sup> Jorge FONSECA - *Escravos e Senhores na Lisboa Quinhentista*. Lisboa: Colibri, 2010, p. 261: «Não encontramos referências individuais a músicos entre os escravos régios». Pelo contrário, a documentação revela pagamentos feitos a músicos *charamelas* e *sacabuxas* ao serviço de D. Manuel, bem como à contratação de estrangeiros, nomeadamente provenientes da Flandres. Cf. Francisco de SOUSA VITERBO - *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932 [edição facsimilada, Lisboa: Arquimedes Livros, 2008]; Francisco de SOUSA VITERBO - *O Rei dos Charamelas e os Charamelas-móres*. Lisboa: Typ. J. F. Pinheiro, 1912, 4. ANTT, *Corpo Cronológico*, Pt. II, mc. 57, 104-106 e 111.

americana – os quais seriam plausivelmente indianos, atendendo à época<sup>3</sup>. Poderiam ser os mesmos referidos pelo cronista português que acompanhava a princesa Maria Manuela à raia, no ano seguinte, por ocasião das suas núpcias com o príncipe Filipe? Se as críticas à comitiva espanhola são indisfarçáveis, já *os charamelas [do Duque de Medina] pareciam arrazoadamente, os quais eram Índios*, explicita o relato anónimo, apresentando uma inoportuna lacuna de transcrição justamente onde se refere a proveniência do grupo<sup>4</sup>.

O cronista Gaspar Frutuoso informa que o famoso Guilherme Pereira, personagem que se notabilizou no Oriente e faleceu em Goa cerca de 1567, era conhecido como tendo *a mor casa e aparato que nunca teve português na Índia de viso-rei abaixo* – imagine-se uma espécie de Corte com mais de trezentos cativos – entre os quais *mestre de capela com charamelas, frautas, violas de arco*<sup>5</sup>.

Esta fonte refere também que houve nos Açores, em 1576, *cinco escravos índios da Índia, que tangiam charamelas e violas de arco* ao serviço de D. Rui Gonçalves da Câmara, causando forte impressão por ser *uma realeza haver isto nesta terra*, segundo o autor. O mesmo senhor tinha acompanhado o rei D. Sebastião na sua primeira jornada a África, em 1574, levando entre os seus servidores um grupo de menestres – não sabemos se os mesmos – *as quais charamelas eram das melhores de Portugal, tirando as de el-Rei, e tangiam também frautas delicadamente*<sup>6</sup>.

Quando em 1581 o rei de Espanha veio a Portugal tomar posse da sua nova conquista, numa breve estadia em Vila Franca, na margem do Tejo, foi homenageado por uma notável armada com que o Marquês de Santa Cruz o foi saudar com as habituais salvas áulicas, aparentemente alternadas com *los menestriles altos, tres ternos de Turcos*

---

<sup>3</sup> Juan Ruiz JIMÉNEZ - “Power and musical exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville”. *Early Music*, XXXVII-3, (2009), p. 408. A actividade musical atribuída aos índios do Brasil é geralmente reportada depois da chegada dos primeiros jesuítas, em 1549.

<sup>4</sup> D. António Caetano de SOUSA - *Provas de História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo III, Pt. I. Coimbra: Atlântida Livraria Editora Lda., 1948, p. 155: «*os quais eram índios que comprou ao.....*» [sic]. A fonte espanhola citada por Jiménez, também anónima, refere que participavam *ocho indios*, informando mais adiante que estes levavam «*cheremias y sacabuches; y al dicho de todos, muy singular y dulcemente tañian*». “RELACIÓN del recebimiento que se hizo á Doña Maria [...] el año 1543”, in *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, Tomo III. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1843, p. 376.

<sup>5</sup> Gaspar FRUTUOSO - *Saudades da Terra*, Vol. VI. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998), p. 108.

<sup>6</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 380.



*forçados*, escravos seus tocando uma diversidade de instrumentos, entre os quais charamelas e sacabuxas<sup>7</sup>.

Parece pois não ser uma raridade a presença de escravos músicos de origem indiana e otomana no contexto das cortes europeias, nomeadamente na Península Ibérica.

### 1.3 MÚSICOS NEGROS

Por esta altura fervilhava de actividade missionária a Companhia de Jesus que, com quase quarenta anos de experiência em vários continentes, assumia a prática musical de matriz europeia como um eficaz recurso pedagógico e doutrinal. É nesse contexto que surge a notícia da presença em Portugal de um grupo de jovens músicos africanos em 1593, provavelmente educados no colégio Jesuíta de Luanda, que o P. Baltasar Barreira tinha o cuidado de afirmar não serem escravos:

*Trouxe [para Lisboa] oito moços naturais da terra, os mais deles nossos, mas criados como livres; são tangedores de charamelas e frautas e pareceu aos padres que os trouxesse, para que, se lá [em Angola] se acabasse de perder aquele estado, como se tinha por provável, ao menos escapassem estes moços, e juntamente para que se acabassem de aperfeiçoar no tanger, que para autorizar as coisas de Deus naquelas partes monta muito*<sup>8</sup>.

Um episódio singular ocorreria no ano seguinte em Lisboa, altura em que a santomense D. Simoa Godinha, viúva de Luiz de Almeida, redigia testamento outorgando liberdade aos seus escravos, como era aliás prática corrente. A um deles em particular, músico, são-lhe impostas condições que aparentemente não chegaria a cumprir, uma vez que antes mesmo de concluído o dito testamento teria fugido sem permissão da sua senhora.

*Domingos Charamela deixo forro com condição que nas primeiras vésperas do Espírito Santo até às completas do outro dia, e das primeiras vésperas do Natal até*

---

<sup>7</sup> Isidro VELASQUEZ - *La entrada que en el Reino de Portugal hizo la S. C. R. M. de Don Philippe* [Lisboa]: Manuel de Lyra, 1583, fl. 112v.

<sup>8</sup> P. António BRÁSIO - *Monumenta Missionaria Africana*, Vol. XV. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1988, p. 331.

*às completas do outro dia, será obrigado a tanger na minha Capela que está na Casa da Santa Misericórdia*<sup>9</sup>.

Não se sabe se o dito instrumentista teve conhecimento das condições impostas à sua alforria, mas pelas alterações introduzidas pela testadora parece possível que o escravo tivesse uma certa liberdade de movimentos, eventualmente alguma autonomia que lhe permitisse aceitar trabalhos para outras entidades. Pode inferir-se este facto da passagem que refere os *ganhos*, aparentemente proventos do seu trabalho, os quais deveriam depois ser doados à Misericórdia de Lisboa, herdeira universal de D. Simoa.

*Depois de ter isto concluído, antes de me assinar, se me foi Domingos de Almeida charamela, sem licença, pelo que não quero que fique forro, mas tornem-no meus testamenteiros a mandar vir, e o dito Domingos de Almeida com os que são charamelas, andem como encabeçados em Morgado, em Casa do meu testamenteiro mais velho, e pedir-lhe-á conta dos ganhos, os quais se gastem na Casa da Santa Misericórdia por minha alma*<sup>10</sup>.

Um outro pormenor deste documento, igualmente de enorme interesse, revela que a abastada viúva, ao instituir o grupo de menestrelis em morgado, tem o cuidado de acautelar a manutenção do mesmo para além da sua morte, estabelecendo a seguinte obrigação:

*...e sempre haverá número bastante [de charamelas] para tangerem e, morrendo um, tragam logo outro ou dous de S. Tomé, e serão sujeitos sempre ao testamenteiro mais velho, e não os poderá vender, nem trocar, nem forrar, mas sempre andem no número já dito*<sup>11</sup>.

Esta particularidade de manter a ‘banda de sopros’ indivisível após a morte da proprietária remete para o famoso parágrafo do testamento de D. Jaime de Bragança, de 1530, onde é referido que *os charamelas valem muito*, sendo o sucessor no ducado aconselhado a mantê-los ao seu serviço. O conjunto destes sete instrumentistas, avaliado em mil cruzados, deveria ficar a trabalhar para o novo duque ou então ser vendido como

---

<sup>9</sup> P. António AMBRÓSIO - “D. Simoa de São Tomé em Lisboa”, *Lisboa Revista Municipal*, 21-3º trim. (1987), pp. 28-30. Agradeço ao historiador Fernando Lopes a indicação desta fonte.

<sup>10</sup> P. AMBRÓSIO - “D. Simoa de São Tomé”, p. 38.

<sup>11</sup> *Id.*, *Ibid.*

um todo, precisando o testador que *naõ tomando meu filho a todos, naõ aja nenhũ, ajaos quem mais der por elles juntos*<sup>12</sup>.

O grupo aparentemente manteve-se e foi até alargado, pois após a morte do seu filho e sucessor D. Teodósio, são referidos em 1564, no inventário dos escravos, dez charamelas e um aprendiz, a maioria identificados como *pretos* e apenas um como *mulato*. Entre os dez em exercício de funções encontram-se 4 *tiples* (aptos para tocar soprano, o instrumento mais exigente em termos de execução), 1 contralto e 2 tenores (certamente tocando todos o mesmo modelo de charamela, mas na segunda e terceira vozes da polifonia, respectivamente), e 3 sacabuxas, que plausivelmente asseguravam a parte musical mais grave.

O mesmo inventário assinala também os instrumentos à guarda de cada um destes músicos, verificando-se que os quatro indicados como *tiple* têm de facto *um tiple* ou *tiple*, todos os sacabuxas têm pelo menos uma sacabuxa, e cada um dos outros três tem na sua posse *uma charamela* sem outra adjectivação, referindo-se certamente ao tenor<sup>13</sup>. Encontram-se aqui, portanto, os mesmos três modelos de instrumentos pintados, cerca de quarenta anos antes, no retábulo de Santa Auta.

#### 1.4 CHARAMELAS [E SACABUXAS]

Vários painéis em retábulos portugueses (ou luso-flamengos) – datados sensivelmente do primeiro quartel do século XVI e todos representando a *Assunção da Virgem* – incluem quartetos de anjos tocando uma charamela tiple, duas tenores e uma sacabuxa, numa incidência tipológica que interpela<sup>14</sup>. Não pode deixar de se relacionar esta configuração com o crescente aperfeiçoamento e consequente afirmação da polifonia, nomeadamente com a presença cada vez mais generalizada de música composta a quatro partes, hoje simplificada designadas como soprano, contralto, tenor e baixo.

A tecnologia de construção, nessa época, não permitia ainda produzir um modelo de charamela *baixo* musicalmente satisfatório, pelo que o recurso à sacabuxa terá sido uma

---

<sup>12</sup> Caetano de SOUSA - *Provas*, Tomo IV, Pt. I (1950), p. 109.

<sup>13</sup> Jorge FONSECA - *Escravos*, pp. 264-266.

<sup>14</sup> Cf. Isabel MONTEIRO - “A ‘Assunção’ de Vasco Fernandes: um olhar musicológico”. RIBEIRO, Rui Macário (ed. e coord.) - *Ao tempo de Vasco Fernandes*. Viseu: DGPC/ Museu Nacional Grão Vasco/ Projecto Património, 2016, pp. 120-122.

solução recorrente para a execução da parte melódica mais grave, tal como referido por Tinctoris desde finais do século XV.<sup>15</sup> Saliente-se que o tratado de Virdung (1511) ilustra precisamente e apenas os dois tamanhos de charamela presentes nesta pintura – *tiple* e *tenor* – designando o maior como *bombarda*, termo que não se encontra nas fontes portuguesas referido a um instrumento musical, o que aliás tem suscitado alguns equívocos<sup>16</sup>.

Há que assinalar, no entanto, que um extraordinário desenvolvimento da construção instrumental na segunda metade do século XVI, levou não só à criação de uma diversidade de novos instrumentos de sopro de madeira, como também proporcionou o aparecimento de famílias completas de charamelas (e tantos outros) – abrangendo uma ampla tessitura dentro de uma qualidade tímbrica específica – aptas para a execução da música polifónica.

No referido inventário de D. Teodósio, com efeito, encontra-se o termo *charamelão*, por vezes com os adjetivos *grande* ou *pequeno*, evidenciando que por essa época já se tocavam em Portugal charamelas de quatro ou cinco tamanhos diferentes, embora não saibamos exactamente desde quando.<sup>17</sup> Note-se que certamente também se utilizava um instrumento mais pequeno que o *tiple*, referido pontualmente como *charamelinha*, nomeadamente no tratado ou método que terá composto o charamela André de Escobar (fl. 1542-1579) – e que infelizmente não chegou aos nossos dias – intitulado *Arte musica para tanger o instrumento da Charamelinha*<sup>18</sup>.

O *Syntagma Musicum* (1618), de Praetorius, apresenta precisamente cinco tamanhos de charamela com a respectiva ilustração, sendo plausível a correspondência destes com as designações encontradas nas fontes portuguesas<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> Andrea BORNSTEIN - *Gli strumenti musicali del Rinascimento* [1987], 6.2. “Il trombone”. <http://www.musica-antica.info/strumenti/> (Jul. 2015).

<sup>16</sup> Sebastian VIRDUNG - *Musica Getuscht. A Treatise on Musical Instruments (1511) by Sebastian Virdung*, ed. e trad. Beth Bullard. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 105-106.

<sup>17</sup> FONSECA - *Escravos*, p. 264

<sup>18</sup> Rui Vieira NERY - *A Música no Ciclo da Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, pp. 90-91.

<sup>19</sup> Michael PRAETORIUS - *Syntagma Musicum II. De Organographia. Parts I and II*, trad. e ed. David Z. Crookes. Oxford: Clarendon Press, 1986, 47 e gravura XI. O autor refere ainda dois outros modelos, menos comuns e ausentes desta gravura.

|                                 |                                           |
|---------------------------------|-------------------------------------------|
| <b>Bas-Pommer</b>               | <i>Charamelão grande</i>                  |
| <b>Basset oder Tenor-Pommer</b> | <i>Charamelão [= charamelão pequeno?]</i> |
| <b>Alt-Pommer</b>               | <i>Charamela ou Tenor</i>                 |
| <b>Discant Schalmey</b>         | <i>Tiple ou Charamela</i>                 |
| <b>Klein Schalmey</b>           | <i>Charamelinha</i>                       |

## 2. CONCLUSÃO

No conjunto dos menestres do painel em estudo, uma das charamelas destaca-se em relação às restantes pela diferente cor, *design*, proporção e pela posição fantasiosa das mãos do instrumentista. No entanto está confirmado que esta pintura não foi alvo de qualquer restauro ou repinte que pudessem ter alterado as suas características originais, de onde se pode concluir tratar-se de uma diferente mão no acto pictórico.<sup>20</sup> A representação de uns instrumentistas tocando com a mão direita em cima e outros com a esquerda, também não é de estranhar, uma vez que na época essa era uma opção dos músicos, não estava uniformizado. E – para além da falta de rigor na localização dos orifícios em alguns instrumentos – se a posição das mãos em certos casos se afigura inverosímil, não se pode ignorar que muitas outras idênticas se encontram na pintura coeva, denotando possivelmente a circulação de modelos utilizados pelas oficinas dos pintores.

Esta belíssima imagem continua a inspirar diversas e variadas leituras, sendo reconhecidamente uma preciosa fonte iconográfica de âmbito musicológico. Apesar de definitivamente posta de parte a sua ligação musical ao jazz, nada obsta a que cada um veja nela aquilo que o seu universo musical ou fantasia lhe proporcionam, sendo certo que ali se encontra patente um dos mais carismáticos grupos para execução da polifonia renascentista e da música heráldica, acompanhando igualmente as danças de Corte, procissões ou banquetes: um conjunto de charamelas e sacabuxa.

---

<sup>20</sup> Agradeço a Joaquim Oliveira Caetano, do Museu Nacional de Arte Antiga, a informação assertiva e fundamentada em exames técnicos, relativa a esta questão (2013).

### 3. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

AMBRÓSIO, P. António - “D. Simoa de São Tomé em Lisboa”. Lisboa: Revista Municipal, II-21, (1987), pp. 25-40 .

Anónimo - “Relación del recebimiento que se hizo á Doña Maria [...] el año 1543”. *Colección de Documentos inéditos para la Historia de España*, Tomo III. Madrid: Imprenta de la Viuda de Calero, 1843.

ANTT, *Corpo Cronológico*, Pt. II, mç. 57, 104-106 e 111.

BORNSTEIN, Andrea - Gli strumenti musicali del Rinascimento [1987]. In <http://www.musica-antica.info/strumenti/> (consultado em julho de 2015).

BRÁSIO, P. António - *Monumenta Missionaria Africana*. Vol. XV. Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1988.

FONSECA, Jorge - *Escravos e Senhores na Lisboa Quinhentista*. Lisboa: Colibri, 2010.

FRUTUOSO, Gaspar - *Saudades da Terra*, Vols. IV e VI. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

JIMÉNEZ, Juan Ruiz - “Power and musical exchange: the Dukes of Medina Sidonia in Renaissance Seville”. *Early Music*, XXXVII-3, (2009), pp. 401-415.

MONTEIRO, Isabel - “A ‘Assunção’ de Vasco Fernandes: um olhar musicológico”. RIBEIRO, Rui Macário (coord.) - *Ao tempo de Vasco Fernandes*. Viseu: DGPC/ Museu Nacional Grão Vasco/ Projecto Património, 2016, pp. 115-128.

NERY, Rui Vieira - *A Música no Ciclo da Bibliotheca Lusitana*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

PRAETORIUS, Michael - *Syntagma Musicum II. De Organographia*, Vol. I e II. Oxford: Clarendon Press, 1986.

SOUSA, D. António Caetano de - *Provas de História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Tomo III, Pt. I e Tomo IV, Pt. I. Coimbra: Atlântida Livraria Editora Lda., 1948 e 1950.

SOUSA VITERBO, Francisco de - *O Rei dos Charamelas e os Charamelas-móres*. Lisboa: Typ. J. F. Pinheiro, 1912.

SOUSA VITERBO, Francisco de - *Subsídios para a História da Música em Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932 [edição facsimilada, Lisboa: Arquimedes Livros, 2008].

VELASQUEZ, Isidro - *La entrada que en el Reino de Portugal hizo la S. C. R. M. de Don Philippe*. [Lisboa]: Manuel de Lyra, 1583.

VIRDUNG, Sebastian - *Musica Getutscht. A Treatise on Musical Instruments* [1511]. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.





## **12. A CONCEÇÃO DE UM IMAGINÁRIO MUSICAL EM FLORES DE MUSICA DE MANUEL RODRIGUES COELHO: A XILOGRAVURA DE SANTA CECÍLIA**



**Mariana Ramos de LIMA**

Universidade NOVA de Lisboa

## RESUMO

A aplicação de caracteres móveis aos símbolos da escrita musical disseminou-se rapidamente em Portugal, onde surgiram alguns editores literários, que também publicavam música. Um desses casos é o de *Flores de Musica pera instrumento de Tecla & Harpa*, da autoria de Manuel Rodrigues Coelho, obra instrumental impressa em Portugal (1620), na oficina de Pedro Craesbeeck, em Lisboa. A partir do exemplar que se encontra na Biblioteca da Ajuda, constato que a xilogravura onde é representada Santa Cecília tocando órgão (f.6v), constitui um elemento fundamental para o enquadramento histórico-geográfico de *Flores de Musica*, onde o imaginário musical é desde logo introduzido por via dessa ilustração visual. É sobre a sua história e influência que me irei debruçar no presente artigo, procurando refazer o percurso dessa xilogravura, desde o seu local de origem, até Portugal, bem como interpretar as modificações que decorreram dessa adaptação.

## NOTA BIOGRÁFICA

Mariana Ramos de Lima frequenta o último ano do Mestrado em Ciências Musicais, área de especialização em Musicologia Histórica, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. A sua investigação tem como tema central o estudo dos milagres dedicados a *Santa Maria de Terena* nas *Cantigas de Santa Maria*, procurando abordar esta temática num âmbito musical, histórico e político. É atualmente bolseira do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), onde obteve uma Bolsa de Investigação na área das *Cantigas de Santa Maria*, trabalhando sob a supervisão do Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira. Neste centro é colaboradora do Grupo de Estudos de Música Antiga e do Grupo de Estudos Avançados em Sociologia da Música. É, desde 2015, licenciada em Ciências Musicais também pela FCSH/NOVA.

## 1. INTRODUÇÃO

A aplicação de caracteres móveis aos símbolos da escrita musical expandiu-se rapidamente em Portugal, onde surgiram alguns editores, sobretudo oriundos do norte da Europa, muitos deles literários, que também publicavam música. Um desses casos é o de Pedro Craesbeeck, ou Pieter van Craesbeeck, nascido em Antuérpia por volta de 1572<sup>1</sup>. Este impressor terá iniciado a sua aprendizagem na oficina de Christophe Plantin (1520-1589) com apenas onze anos de idade, sendo já considerado compositor oficial passados seis anos<sup>2</sup>. Terminada a sua formação, instalou-se em Lisboa, em meados de 1597, fugido das lutas religiosas nas Províncias Unidas<sup>3</sup>, e aí fundou uma casa tipográfica com material importado da Flandres, mais recente e diversificado que aquele que existia nas restantes congéneres portuguesas.

Foi na oficina de Lisboa de Pedro Craesbeeck que foi impresso, em 1620, *Flores de Musica pera instrumento de Tecla & Harpa*, da autoria do Pe. Manuel Rodrigues Coelho<sup>4</sup>. Trata-se de uma obra de carácter bastante ambivalente pelo facto de poder ser interpretada em órgão, mas também em cravo ou harpa, tal como nos é sugerido no título, já que nas igrejas ibéricas, as obras para tecla eram também muitas vezes executadas nestes instrumentos<sup>5</sup>. Este volume seria, igualmente, interpretado a um nível mais doméstico, tendo em conta que o tento, o fulcro de *Flores de Musica*<sup>6</sup>, não seria estritamente um género litúrgico.

Rodrigues Coelho é normalmente encarado como a figura musical chave do prolongamento da tradição organística ibérica, uma vez que estreitou as relações entre a escola portuguesa de órgão e as suas congéneres estrangeiras, principalmente as escolas anglo-neerlandesa, napolitana e veneziana. Tal é visível através dos tentos contidos em *Flores de Musica* que “[...] pelo seu virtuosismo, expresso entre outros aspetos numa figuração rítmica rápida e irregular, bem como no aparecimento de uma melodia

---

<sup>1</sup> J. DIAS - *Craesbeeck*, IX.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> “A dinastia van Craesbeeck,” consultado a 8 de setembro de 2016, <http://tipografos.net/historia/craesbeeck.html>.

<sup>4</sup> “Manuel Rodrigues Coelho foi sucessivamente organista das Catedrais de Badajoz, de 1573 e 1577, Elvas, até 1602, Lisboa, em 1602-1603, e da Capela Real de 1604 até à sua reforma em 1633 [...]” (CYMBRON; BRITO - *História da Música Portuguesa*, p. 94).

<sup>5</sup> Luísa CYMBRON; Manuel Carlos de BRITO - *História da Música Portuguesa*, p. 48.

<sup>6</sup> *Id.*, *Ibid.*, p. 95.

solística na mão direita, lembrava influências de obras de William Byrd (1540-1623) ou Pieterszoon Sweelinck (1562-1621)<sup>7</sup>”. Os tipos musicais utilizados nesta obra deveriam ter sido conhecidos e aplicados por Craesbeeck, aquando da sua presença na oficina Plantiniana de onde os terá importado, uma vez que tais materiais permitiam a notação de figurações rítmicas mais variadas, algo que não era comum nas restantes oficinas portuguesas pois, até então, a maioria do repertório musical impresso no país era apenas vocal<sup>8</sup>.

Edição única da época, encontram-se neste momento disponíveis três exemplares em Lisboa<sup>9</sup>. No entanto, neste artigo, focar-me-ei apenas na análise do volume existente na Biblioteca da Ajuda, que se destaca por ser aquele que se encontra em melhor estado de conservação, composto apenas por folhas originais. Ao contrário do que sucede nos outros dois casos, podemos aqui encontrar a sexta folha original não numerada que apresenta a estampa alegórica introdutória do livro<sup>10</sup>. É precisamente o estudo desta imagem que constitui o tema central do presente artigo, não lhe tendo sido, até à data, conferida uma análise mais detalhada<sup>11</sup>. Trata-se de uma forma pertinente de introduzir o imaginário musical ao espetador por meio de metáforas visuais, nomeadamente como forma de reforçar o carácter religioso da obra e de todo o contexto político-cultural que envolveu a sua publicação.

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Há que ter em conta que ao longo do séc. XVI já tinha sido impressa em formato de tablatura, pelo método da xilogravura, a *Arte novamente inventada pera aprender a tanger* de Gonçalo de Baena (Lisboa, German Gallarde, 1540), bem como outras obras instrumentais de que há notícia, mas de que não se conhecem exemplares. A novidade de *Flores de Musica* deve-se ao facto de ser uma obra instrumental impressa usando o método dos caracteres móveis.

<sup>9</sup> Biblioteca Nacional, Reservados nº 1583; Biblioteca da Ajuda, 38- XII-26; Biblioteca Nacional, Música, C.I.C-95.

<sup>10</sup> No exemplar da Biblioteca Nacional, Reservados nº 1583, foi retirada a folha onde se encontrava esta estampa. No caso da obra que se encontra na Biblioteca Nacional, na área de Música, C.I.C-95, esta folha não é original tendo a imagem sido posteriormente reproduzida em papel vegetal, a lápis, a partir do exemplar da Biblioteca da Ajuda, o que se pode verificar através da presença de alguns acabamentos comuns.

<sup>11</sup> Na edição moderna de *Flores de Musica* apresentada na coleção *Portugaliae Musica* de Macario Santiago Kastner surge uma referência, que será colocada no conteúdo do presente artigo um pouco mais adiante, onde se apresentam as possíveis origens desta xilogravura.



**Fig. 1 - Santa Cecília tocando órgão (pormenor do livro *Flores de Musica*, f.6v), 1620, Mestre desconhecido; xilogravura; 15,5 x14 cm; Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda - 38- XII-26. (©Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda)**



**Fig. 2 - Santa Cecília tocando órgão (pormenor do livro *Flores de Musica*, f.6v), meados do séc. XIX aquando do restauro do livro, Mestre desconhecido; desenho a lápis; 15,2 x14 cm; Biblioteca Nacional de Portugal - C.I.C-95. (©Biblioteca Nacional de Portugal)**

Neste fólio encontra-se uma estampa alegórica, xilogravada<sup>12</sup>, visível, entre outros pormenores, pelas diferenças entre o branco e o preto na imagem, que nos mostra parte de um templo onde se vislumbra uma figura com uma auréola, Santa Cecília, sentada, tocando órgão positivo. Trata-se de um aerofone móvel, independente, que se distingue do órgão portativo, não só pela sua envergadura, mas também pelo âmbito do instrumento, que varia entre duas e três oitavas. É o órgão mais usado na música de câmara<sup>13</sup>.

No lado oposto, em pé e encostado ao referido instrumento, surge um anjo, perto do qual se encontram, também sentados, dois outros anjos. O primeiro está a tanger um instrumento composto aparentemente por três ou quatro cordas, certamente um cistre, cordofone beliscado, executado com a utilização de um plectro, como parece acontecer na gravura. Este instrumento atingiu a sua maior importância no decorrer dos séculos XVI e XVII, tendo surgido no início do renascimento, em Itália. É encarado como o precursor direto da cítola medieval, que sabemos ter sido muito utilizada na península ibérica<sup>14</sup>.

*The cittern seems to have been a direct development, in 15th-century Italy, of the citole, with which it shares many physical features: the tapering body, a fretted fingerboard extending on to the soundtable, a human or animal head ornamenting the peghead, the 'wings' at the base of the neck, and strings attached at the bottom of the body*<sup>15</sup>.

O cistre caracteriza-se por apresentar um tampo raso, que observado sob uma perspetiva lateral, se afunila em profundidade desde o pescoço até ao fim da caixa, como se pode notar no exemplo apresentado. As cordas usualmente são metálicas, atravessam o cavalete, e encontram-se unidas na extremidade inferior. No entanto, nesta xilogravura não o podemos confirmar já que o anjo se encontra com a mão em cima deste ponto específico. O corpo, visto de frente, apresenta uma forma periforme, devido às suas

---

<sup>12</sup> “A xilogravura é a técnica de gravar em madeira. Utiliza-se a técnica do relevo para se fazer, com o uso de ferramentas, a imagem na madeira. Depois passa-se a tinta e coloca-se o papel, passando o barem sobre ele. A imagem sai invertida [...]” (Menten, *Gravura*, 12).

<sup>13</sup> WILLIAMS; THISTLETHWAITE - “Positive”, p. 151.

<sup>14</sup> Rosario ÁLVAREZ - “Los instrumentos musicales en la plástica española”.

<sup>15</sup> James TYLER - “Cittern”, p. 545.

ilhargas curvas. O cravelhame, reclinado para trás, prolonga-se sob o braço de modo a formar um gancho, lembrando o formato típico da cítola<sup>16</sup>.

À direita do anjo que tocava o cistre, surge um outro a cantar, com um livro aberto sobre o colo. Ao fundo, no canto da gravura, vislumbra-se ainda um Sol que inunda de luz Santa Cecília.

No texto da antífona do Introito da missa a ela dedicada há, porém, uma má interpretação da imagem desta Santa. Isto sucede porque é dito *Cantantibus organis, Cecilia virgo in corde suo soli Domino decantabat dicens: fiat Domine cor meum et corpus meum immaculatum ut non confundar*<sup>17</sup>, versículos que normalmente são assumidos como referência ao casamento da Santa Cecília, durante o qual terá feito um voto de castidade. No entanto, não passa de uma má tradução, já que a expressão *Cantantibus organis* não estaria de todo a fazer referência a instrumentos musicais, mas sim a instrumentos de tortura, remetendo para um momento de martírio<sup>18</sup>. Esta tradução errada, provavelmente datável do século XIV, foi a principal razão pela qual lhe foi outorgado o título de padroeira dos músicos no ano de 1594, pelo Papa Gregório XIII, nomeadamente como resposta a um esforço de centralização religiosa do pós Concílio de Trento<sup>19</sup>. Os artistas da Renascença, e aqueles que os seguiram, começaram a representá-la executando um instrumento musical, concretamente órgão portativo ou positivo – tal como acontece na xilogravura supra referida - que frequentemente surge nas pinturas com um anjo acionando o fole<sup>20</sup>.

Para fortalecer todo o imaginário musical associado a esta obra, há também que referir a inscrição que se encontra na figura xilogravada “MISERICORDIAS D[OMI]ÑI IN AETERNVM CANTABO PS. 88.” e que remete para o salmo 88. No entanto, tendo em conta as variações ao nível da numeração dos salmos, de acordo com as duas traduções originais da Bíblia, é sabido que esta identificação pertencente aos países nórdicos corresponde à versão 89 dos países de origem latina. Tal situação ajuda-nos a concluir que a composição desta xilogravura deverá ter sido da responsabilidade de um indivíduo de origem nórdica, provavelmente conhecido do flamengo Craesbeeck, ou dele próprio. Curiosamente, este salmo faz referência à figura lendária do rei David

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Alba BOSI - *A che santo mi voto*, Santa Cecilia.

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> Carin ZWILLING - “Santa Cecília”, p. 156.

<sup>20</sup> *Ibid.*



também conhecido como o rei músico, instrumentista e autor dos salmos, e à sua aliança eterna com Deus<sup>21</sup>. No fundo, temos logo no início de *Flores de Musica*, na xilogravura, a presença quer por via de uma imagem, quer através da inscrição nela contida, da evocação das duas figuras religiosas, símbolos da música celestial, normalmente designadas como patronos dos músicos.

Mas de onde terá surgido esta xilogravura? Quem a idealizou e de que modo terá chegado à oficina de Craesbeeck?

Na edição moderna de *Flores de Musica* de Santiago Kastner, primeiro volume da coleção *Portugaliae Musica*, surge uma referência em que o autor afirma:

*Os motivos principais da xilografia que é seguramente obra portuguesa e mostra, rodeada de anjos músicos, Santa Cecília a tanger num órgão, estão inspirados no desenho «A Santa Cecília» de Jacob van Gheyn, nascido em Antuérpia em 1565, e que trabalhou durante vários anos na Haia. Baseando-se neste desenho, fez Z. Dolendo uma gravura para ilustrar o Motete a 6 vozes Domine fiant anima do compositor holandês Cornelis Schuyt (1557-1616). Tudo leva a crer que um exemplar da obra de Dolendo e de Schuyt veio para Portugal e esteve na posse de Rodrigues Coelho ou de Craesbeeck. A xilografia portuguesa imita os pormenores essenciais presentes da gravura holandesa<sup>22</sup>.*

No entanto, como se pode observar, Kastner não apresenta informação muito precisa relativamente ao contexto e origem desta imagem, bem como ao modo como chegou até às páginas de *Flores de Musica*. Assim sendo, pretendo refazer os passos da sua investigação, aqui ocultos, propondo-me a criar um sentido em torno daquele que terá sido o percurso desta xilogravura e assim, confirmar ou refutar o que foi assumido pelo musicólogo.

A primeira pista que nos é concedida para uma possível origem nórdica desta xilogravura dever-se-á à questão da numeração dos salmos. Como vimos, a sua conceção terá sido idealizada por um indivíduo de origem nórdica, provavelmente o próprio Craesbeeck, originário do norte da Europa, mais concretamente dos Países Baixos. A partir daqui, foi necessário comparar todo um conjunto de imagens integradas no contexto espaço-temporal do impressor, procurando encontrar aquelas que

---

<sup>21</sup> Robert COLE - "The Shape And Message Of Book III", p. 177.

<sup>22</sup> Santiago KASTNER - *Flores de musica*, XVII.

apresentassem algumas semelhanças quer do ponto de vista temático, quer ao nível da distribuição dos elementos, com a xilogravura de *Flores de Musica*.

Partindo deste pressuposto, sabe-se que no final do século XVI começa a surgir, na zona sul dos Países Baixos, um tipo de repertório normalmente designado como “Motetos de Imagens”, que se caracterizava por apresentar pequenos trechos de composições musicais polifónicas incorporadas em representações bíblicas, ou religiosas, onde se destacavam as figuras de Santa Cecília e do rei David<sup>23</sup>. Estas obras apresentavam uma aliança especialmente forte com o espírito humanista, orientado pelas reformas pós-tridentinas, que consideravam a música como a imagem perfeita e até mesmo a realização máxima do louvor a Deus, o objetivo final de todas as coisas terrenas, a eternidade celeste<sup>24</sup>. Surgiu, assim, um conjunto de dez “Motetos de Imagem” entre 1584 e cerca de 1593<sup>25</sup>, publicados anualmente por um grupo relativamente constante, que envolvia a parceria entre um inventor (o criador da imagem), um gravador, e um compositor, seguindo, normalmente, a técnica da metalogravura<sup>26</sup>.

Olhando para este repertório dos “Motetos de Imagem”, salta à vista pelas semelhanças com a xilogravura da obra de Manuel Rodrigues Coelho, o desenho “A Santa Cecília” de Jacob De Gheyn (1565-1625). Embora tivesse nascido em Antuérpia, De Gheyn terá viajado para Leiden em 1593, onde se casou com Eva Stalpaert van der Wiele na primavera de 1595<sup>27</sup>. Foi durante a estadia nesta cidade que conheceu Zacharias Dolendo (1561-1601) natural desta terra e responsável pela produção da gravura a partir do desenho supra citado<sup>28</sup>. O moteto incluído na imagem remete para a obra a seis vozes *Domine fiant anima*, também conhecido por *Caecelia Motet*, da autoria do compositor holandês Cornelis Schuyt (1557-1616), provavelmente pertencente a este mesmo círculo cultural, por ser natural de Leiden<sup>29</sup>.

---

<sup>23</sup> Peter FISCHER - *Music in paintings*, p. 26.

<sup>24</sup> *Ibid*, pp. 15-16.

<sup>25</sup> Max Seiffert publicou as dez gravuras pertencentes a este conjunto dos “Motetos de Imagem”, entre elas oito gravuras holandesas de Johan Sadeler (1550-1600), que continham motetos da autoria de Cornelis Verdonck, Andrew Pevernage, Orlando di Lasso e Daniel Raymundi também da mesma região. Nas duas outras gravuras surgem motetos de Francesco Soriani (Suriani) e Cornelis Schuyt (Seiffert, “Bildzeugnisse des 16,” 49-67).

<sup>26</sup> “[...] A gravura em metal é realizada em chapa de cobre ou zinco, sendo que o processo mais comum é o chamado buril, embora existam outras técnicas a serem utilizadas.” (Menten, *Gravura*, 12).

<sup>27</sup> Peter FISCHER - *Music in paintings*, p. 32.

<sup>28</sup> Michael BRYAN - “Dolendo, Zacharias”, p. 417.

<sup>29</sup> Peter FISCHER - *Music in paintings*, p. 33.

No entanto, tal como nos é sugerido por Fischer, há que ter em conta que De Gheyn era protestante e, embora conseguisse manter uma posição relativamente neutra face à questão religiosa, mantendo boas relações com membros das duas facções, não deixava de ser estranha a sua ousadia ao apresentar um desenho que tem como principal elemento, Santa Cecília. Esta situação ajuda-nos a compreender que, provavelmente, a imagem poderá ter surgido com o propósito de festejar uma ocasião especial<sup>30</sup>. Sabendo que Cornelis Schuyt era um católico romano devoto e que se casou em 1593 com Cecilia van Uytgeest Pietersdochter, esta metalogravura poderá ter sido um presente de casamento de Gheyn e Dolendo, não só como uma forma de elogio à obra do compositor, tendo em conta a afinidade religiosa, mas também como uma analogia entre a Santa e a sua esposa, já que ambas partilhavam o mesmo nome<sup>31</sup>. Foi este exemplar que serviu de base para as diversas cópias realizadas posteriormente.



**Fig. 3 - Santa Cecília, ca.1593, desenho de Jacob De Gheyn e gravura de Zacharias Dolendo; metalogravura; 10,5×14,2 cm; *Floris en Cornelis Schuyt*, 197. (©Alfons Annegarn, *Floris en Cornelis Schuyt*)**

<sup>30</sup> Ver nota de rodapé 28.

<sup>31</sup> Ver nota de rodapé 30.

Na gravura de Dolendo são apresentados três anjos à esquerda do observador que possuem, cada um deles nas suas mãos, um livro de coro aberto, onde está representado o moteto a seis vozes de Schuyt. Santa Cecília surge como elemento central da imagem, tocando órgão positivo, sendo o seu fole acionado por um pequeno anjo. Ao lado deste instrumento, encontra-se em pé um outro anjo, figura que irradia luz. À direita do observador existe um vaso contendo o lírio da pureza, e na parte superior, uma vista de uma janela onde é retratada uma cena que remete para o momento do casamento de Santa Cecília, onde surge um anjo que segura nas mãos duas coroas de flores simbolizando o martírio que em breve iria glorificar Cecília e Valeriano, seu marido.

A primeira descrição conhecida desta gravura data de 1862, projetada a partir de um exemplar que se encontrava em Basileia. Sabe-se, igualmente, que em 1871 se vendeu um outro em Colónia. Algumas exposições realizadas no Museu Municipal de Haia, em 1936, referem a presença da peça a partir do catálogo, exemplar este que atualmente lá se encontra em exibição<sup>32</sup>. Constatase assim, a divulgação desta obra por vários pontos da Europa, sendo provável que uma delas tenha chegado a Portugal. Para tentar compreender o modo como esta gravura terá circulado no nosso país é importante ter em conta que durante o mesmo período em que Gheyn, Dolendo e Schuyt se encontravam em Leiden, também Plantin, professor de Craesbeeck, fundou aí, em 1583, uma oficina junto da Universidade, que ficou nas mãos do seu genro, François Raphelengien, após a sua morte<sup>33</sup>.

Desta forma, tudo leva a crer que um exemplar da metalogravura holandesa tenha chegado a Portugal por via do próprio Craesbeeck, que a terá obtido numa das suas visitas à oficina Plantiniana de Leiden, ou que a tenha adquirido casualmente, entre o material que viajava entre as oficinas Plantinianas. O molde em madeira da gravura de *Flores de Musica*, produzido no atelier de Pedro Craesbeeck, terá provavelmente sido concebido como um esboço à primeira vista partindo da imagem original, isto porque os principais traços do exemplar português são menos pormenorizados e rigorosos que os do holandês. Denota-se, igualmente, uma mudança na direção de alguns dos elementos presentes na xilogravura face ao seu modelo, o que se deve ao facto de que quem a copiou se equivocou, já que o molde representa sempre o espelho daquilo que nele se encontra registado. Esta situação é claramente visível no que se refere à direção da mão

---

<sup>32</sup> Alfons ANNEGARN - *Floris en Cornelis Schuyt*, p. 195.

<sup>33</sup> NAVE; VOET - *Musée Plantin-Moretus*, p. 13.

do anjo que surge junto ao órgão, que deixa de apontar para Santa Cecília, como sucede no modelo, para incidir num espaço vazio.

Comparando as duas imagens foco de análise, verifica-se que há um conjunto de elementos que se repetem em posições similares. Assim, salienta-se a presença de anjos músicos em ambas. Também nas duas há uma enorme semelhança no traço dos órgãos e da própria figura da Santa, como personagem central. Realça-se o pormenor da águia como pé do referido instrumento, o que pode ser explicado pelo facto de que na Bíblia este animal representa força e poder, concretamente através da metáfora que surge quando o profeta Isaías (40: 30, 31) compara os que confiam no Senhor a águias “[...] Os adolescentes cansam-se, fatigam-se, e os jovens robustos podem vacilar, mas aqueles que confiam no Senhor renovam as suas forças; têm asas, como a águia, e voam velozmente, sem se cansar, e correm sem desfalecer”<sup>34</sup>.

No entanto, é claramente visível que a xilogravura portuguesa sofreu alterações face ao modelo original. Podemos desde logo começar por referir a mudança do espaço onde decorre a ação, que passa de um local simples e sóbrio, aparentemente um quarto, para um templo mais majestoso. Para além disso, denota-se que o executor da obra de Coelho optou por apenas manter da imagem original aquilo que lhe interessava, retirando elementos como o lírio, ou a cena representada na janela.

No que diz respeito aos instrumentos representados há a salientar uma redução significativa do número de tubos do órgão, sendo que no original há uma tentativa de os fazer corresponder às respetivas teclas, enquanto na segunda versão tal não se verifica. As posições dos anjos são similares nas duas gravuras, se bem que no caso dos de *Flores de Musica* se denote a substituição, numa das figuras situadas à esquerda do observador, do livro que segurava, por um cistre. A esfera decorativa que se encontra debaixo da mão do anjo, na xilogravura de Coelho, traduz uma má interpretação do desenho original por parte do gravador, uma vez que no modelo há um anjo a acionar o fole e não uma esfera ornamental.

Ao nível das auréolas, há que assinalar que na imagem de Dolendo estas se encontram sobretudo presentes nos anjos, enquanto na xilogravura portuguesa se centram na figura da Santa, sendo a luz aqui direcionada não a partir do anjo que está ao lado do órgão,

---

<sup>34</sup> *Bíblia Sagrada*, p. 991.

mas sim de um sol que se situa no canto da imagem diretamente a iluminar a mártir. Tais mudanças devem ser explicadas, em grande parte, pelo facto de Jacob De Gheyn ser protestante, justificando-se deste modo a proeminência que concedeu aos anjos e não à Santa. Quando a imagem é adotada em Portugal, país onde a Contra-Reforma teve sobretudo repercussões sociais tanto ao nível administrativo como civil, e tendo em conta que a xilogravura foi adotada para ilustrar um manual associado à prática organística, que como vimos, em parte, teria sido divulgado no meio religioso (não fosse o seu autor um padre), depreende-se que o organizador da imagem a alterou, de modo a contextualizá-la num espaço sociocultural específico, distinto daquele em que se encontrava a gravura de Dolendo. Assim, a figura da Santa Cecília é enaltecida em detrimento dos anjos, nomeadamente através do tamanho das auréolas e irradiação da luz, ocorrendo também a substituição dos livros de coro que continham o moteto de Schuyt por um cistre, instrumento que embora tivesse sido posteriormente divulgado por toda a Europa, teve origem na zona do mediterrâneo, mais propriamente em Itália, podendo assumir nesta xilogravura um significado histórico-social necessário para o enquadramento da obra. Não se deve descurar a origem deste cordofone a partir da cítola medieval, que contava já com uma longa presença na história da vida musical medieval Ibérica<sup>35</sup>.

Em suma, partindo do exemplo apresentado neste artigo, apercebemo-nos facilmente da imensa circulação de material tipográfico, bem como de estampas alegóricas e respetivas gravuras pelas oficinas Europeias, funcionando muitas delas como paradigmas relativos a temáticas específicas. No que respeita à edição impressa de obras musicais, é importante referir o afluxo oriundo dos países do norte da Europa, sobretudo da zona da Flandres, para o sul do continente, onde a prática instrumental, cada vez mais forte, solicitava a utilização de tipos musicais que permitissem a escrita de uma notação mais rápida, como alternativa ao que se fazia ao nível da prática vocal.

No que diz respeito à obra objeto de análise, resta-me confirmar as ideias supra citadas apresentadas por Kastner na versão moderna de *Flores de Musica*. Contudo, é de suma importância consciencializarmo-nos da proeminência que Leiden teve na época, como um espaço cultural de confluência entre os vários intervenientes que possibilitaram quer a criação, quer a viagem deste modelo, daquela zona para Portugal, destacando-se a

---

<sup>35</sup> FERREIRA - *Cantus Coronatus*, 28.

participação de Pedro Craesbeeck como elemento intermediário entre essas duas realidades. No entanto, como vimos, essa transferência dos elementos presentes nas gravuras não foi literal. As divergências religiosas que na época faziam parte daquilo que era o mundo protestante do norte europeu, e o católico romano do sul, determinaram essas modificações, servindo sobretudo para reforçar, através de ilustrações visuais, o contexto sociocultural onde *Flores de Musica* seria publicado.

## 2. BIBLIOGRAFIA SUMÁRIA

ÁLVAREZ, María del R. - *Los instrumentos musicales en la plástica española durante la Edad Media: los cordofonos*. Madrid: Universidad Complutense, 1982. (Tese de doutoramento)

ANNEGARN, Alfons - *Muziek in Leiden van de Vijftiende tot het Begin van de Zeventiende Eeuw*. Utrecht: Oosthoek's, 1973.

*Bíblia Sagrada*. Lisboa: Difusora Bíblica-Missionários Capuchinhos, 1988.

BOSI, Alba Maria - *A che santo mi voto: Storie dei santi protettori di arti, mestieri, professioni*. Roma: Imprimatur, 2016.

BRYAN, Michael - "Dolendo, Zacharias". *Bryan's Dictionary of Painters and Engravers*. London: George Bell and Sons, 1886.

COLE, Robert L. - *The Shape and Message of Book III (Psalms 73-89)*. Sheffield: Sheffield Academic Press, 2000.

CYMBRON, Luísa; BRITO, Manuel Carlos de - *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

DIAS, João José Alves - *Craesbeeck: Uma dinastia de impressores em Portugal*. Lisboa: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrabistas, 1996.

Famílias de Tipógrafos - "A dinastia van Craesbeeck". In <http://tipografos.net/historia/craesbeeck.html>. (consultado a 8 de setembro de 2016).

FERREIRA, Manuel Pedro - *Cantus Coronatus D'El-Rei Dom Dinis: 7 Cantigas by King Dinis of Portugal*. Kassel: Edition Reichenberger, 2005.

FISHER, Peter - *Music in Painting of the Low Countries in the 16th and 17th centuries*. Amsterdam: Sonorum Speculum, 1972.

KASTNER, Macario Santiago - "Flores de musica: pera o instrumento de tecla & harpa: Manuel Rodrigues Coelho". *Portugaliae Musica*, Vol. I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959.

MENTEN, P. - *Gravura, xilogravura, linogravura, litogravura*. São Paulo: São Caetano do Sul/ Cadernos da Fundação de Artes de São Caetano do Sul, 1979.

NAVE, Francine; VOET, Leon - *Musée Plantin-Moretus*. Bruxelles: Anvers, 1989.

NERY, Rui Vieira; FERREIRA DE CASTRO, Paulo - *História da Música - Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Commissariado para a Europália 91-Portugal/ Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

SEIFFERT, Max - “Bildzeugnisse des 16. Jahrhunderts für die instrumentale Begleitung des Gesanges und den Ursprung des Musikkupferstiches”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 1 (1918/19), pp. 49-67.

SEIFFERT, Max - *Wat leeren ons de schilderijen en prenten der zestiende eeuw over de instrumentale begeleiding van den zang en den oorsprong van de muziekgravure*. Leipzig: C.F.W. Siegel, 1920.

TYLER, James - “Cittern”. SADIE, Stanley (ed.) - *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

WILLIAMS, Peter; THISTLETHWAITE, Nicholas - “Positive”. SADIE, Stanley - *The Grove Dictionary of Musical Instruments*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

ZWILLING, Carin - “Santa Cecília: um percurso através da arte e da devoção”. *Teoliterária*, Vol. 5, 9 (2015), pp. 147-183. doi: 10.19143/2236-9937.2015v5n9p147-183 (consultado a 8 de novembro de 2016).