

A música sacra no período pombalino

Cristina Fernandes

PARA A HISTORIOGRAFIA MUSICAL PORTUGUESA, o reinado de D. José I tem sido tradicionalmente sinónimo do florescimento da ópera em Portugal como instrumento de propaganda do poder régio, em correlação com o processo de secularização da vida política e cultural, por oposição ao reinado de D. João V, que centrou a sua política musical no cerimonial religioso.¹ No entanto, ainda que, porventura, ausente do mesmo valor simbólico que tinha tido nas décadas anteriores, a música sacra foi provavelmente a área musical mais determinante em Portugal na segunda metade do século XVIII, atingindo um alcance muito mais amplo do que a ópera junto dos diferentes estratos da sociedade. Vários factores têm contribuído para que a nossa percepção da realidade histórico-musical desta época tenha sido moldada na óptica do espectáculo de ópera quer na corte, quer nos teatros públicos: a dimensão de grande acontecimento associada ao enorme investimento de D. José I no sentido de criar um verdadeiro estabelecimento operático de corte (com a sua concretização material na magnífica Ópera do Tejo e na contratação dos melhores músicos, cenógrafos, arquitectos teatrais e bailarinos italianos da época); o peso das medidas da política pombalina que implicavam uma clara separação hierárquica e simbólica entre a Igreja e o Estado e pretendiam diminuir o poder do clero (expulsão dos jesuítas, corte de relações com a Santa Sé, secularização da censura através da criação da Real Mesa Censória, etc.); ou, ainda, o facto de dispormos de um importante estudo que nos traça o quadro de fundo da actividade operática em Portugal no século XVIII – a tese de doutoramento de Manuel Carlos de Brito, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*² – ao contrário do que acontece com a música sacra (de resto, um terreno bastante negligenciado pela musicologia quer portuguesa, quer internacional), até aqui objecto de estudos raros e parciais.



Retrato de D. José I,
atribuído a Miguel António do Amaral.
Palácio Nacional de Queluz

Na realidade, a primazia da ópera como instrumento de representação do poder régio, à semelhança do que sucedia noutras cortes absolutistas europeias, teve em Portugal uma vida curta, sendo interrompida prematuramente, de forma abrupta, pelo terramoto de 1755. Os espectáculos de ópera sofreram um interregno de oito anos e, depois disso, abandonou-se a ideia da criação de um teatro de Estado. A reconstrução da Ópera do Tejo não foi contemplada pelo Marquês de Pombal pelo que a ópera passou a ser sobretudo um entretenimento de natureza semiprivada nos teatros régios, relativamente pequenos, da Ajuda, de Salvaterra e, mais tarde, de Queluz. A cultura operática de corte é assim remetida para uma zona periférica relativamente aos centros de decisão política, passando a funcionar mais como diversão apazível do que como dispositivo de exibição de poder.

Pelo contrário, o cerimonial religioso e a sua respectiva componente musical eram indissociáveis do quotidiano. Logo a seguir ao terramoto

foram tomadas medidas imediatas no sentido de garantir os Offícios Divinos na Patriarcal ou nos templos que não tinham sido destruídos pelos abalos ou pelo incêndio que se seguiu. O próprio Sebastião José de Carvalho e Melo escreveu uma carta, datada de 17 de Novembro de 1755, ao Abade do Mosteiro de São Bento com a finalidade de transferir os serviços litúrgicos da Capela Real e Patriarcal para aquele local, ainda que esta acabasse por não ter efeito.³

O peso institucional da música sacra nas sociedades do Antigo Regime da Europa meridional, em particular em Portugal e Espanha, encontrava-se de tal modo enraizado, que praticamente se pode considerar autónomo face às tentativas de secularização do Estado empreendidas neste período. Deste modo, no plano musical, o lado mais visível da representação do poder régio junto das populações acabaria, paradoxalmente, por se continuar a centrar no cerimonial religioso (principalmente na Patriarcal) e a funcionar como uma das principais fontes de investimento da corte.

As instituições

Durante o século XVIII o principal suporte institucional do circuito da música sacra era a Capela Real e a Igreja Patriarcal. D. João V logrou obter uma série de privilégios junto da Cúria Romana que lhe permitiram colocar as instituições religiosas portuguesas sob a alçada do seu capelão pessoal, obtendo sucessivos decretos pontifícios que promoveram a Capela Real a Colegiada (1710) e depois a Igreja Patriarcal (1716). O terramoto veio, inevitavelmente, determinar uma nova organização da prática musical. Para além de não incluir a Ópera do Tejo, a reconstrução de Lisboa pelo Marquês de Pombal também não contemplou a Capela Real e Patriarcal, passando estas a funcionar em templos diferentes. Com a mudança de residência da família real para a Ajuda, a Capela Real foi para aí igualmente trans-



ladada ficando instalada provisoriamente na Igreja Paroquial de Nossa Senhora da Ajuda, defronte da Real Barraca. Segundo João Baptista de Castro⁴ «havia aqui Coro todos os dias ordinariamente rezado pelos Capellães, e cantado nos dias solemnes, Domingos e dias Santos, celebrando-se a liturgia pelos Ministros da Patriarcal; sendo que os que Sua Majestade nomeou para officiarem alli quotidianamente forão quatorze Capellães, nove Muzicos, hum Mestre de Cerimónias para assistir somente às Missas e Vésperas Solemnes; quatro Moços de Capella, e hum Tesoureiro, que também serve de Altaneiro».

Por sua vez, a Patriarcal teve a sua sede na Ermida de S. Joaquim e Santa Ana, situada na freguesia da Ajuda, sítio de Alcântara, (1755-1756); em templo próprio no Sítio da Cotovia,

(hoje Praça do Príncipe Real) que acabaria por ser destruído por um incêndio (1756-1769); na Igreja de S. Roque (1769); na Igreja do Convento de S. Bento (1769-1772) e na Igreja do Convento dos Cónegos Regrantes de São Vicente de Fora (1772-1792). Em 1792 foi transferida para a Capela Real da Ajuda onde permaneceu até 1833. Cada uma destas instituições passou a ter o seu próprio corpo de músicos⁵ assim como a Basílica de Santa Maria Maior (actual Sé), depois de reconstruída, e, a partir de 1759, a Capela Real da Bemposta, na sequência de um decreto do Infante D. Pedro (futuro marido de D. Maria I) que determinou que nela passassem a officiar cinco cantores e um organista.⁶

Os cantores

O facto de os cantores terem passado a ser contratados simultaneamente para a Capela Real e para os teatros régios depois do terramoto teve certamente que ver com razões de economia, mas reflecte também uma opção de fundo – a preocupação com um funcionamento regular e eficaz da componente musical associada ao cerimonial litúrgico. Na realidade, o mesmo acontecia já antes de 1755, como se pode depreender da correspondência trocada entre Sebastião de Carvalho e Melo e o embaixador em Roma, com vista à contratação do castrado Gizziello, um dos melhores cantores do seu tempo. As exigências do cantor eram múltiplas, tendo uma delas a ver com o facto de se recusar também a cantar na Capela Real.⁷ Nalguns casos, a participação dos cantores de ópera na interpretação de obras sacras restringia-se aos solos mais elaborados, conforme se pode constatar pela análise da correspondência relativa à contratação do tenor Tibaldi em 1764. À sua recusa de participar em todas as actividades musicais da corte (Capela Real, Patriarcal, Real Câmara e Teatros Reais), é-lhe comunicado que na música de igreja teria de cantar «apenas em

solos com orquestra» e não nos «cheios e ripie-
nos da mesma música». ⁸

Nota-se também uma preocupação ao longo do reinado de D. José em manter e renovar o corpo de músicos ao serviço das várias instituições. Assim, um ano antes do terramoto, a Patriarcal tinha quatro organistas e setenta e quatro cantores (de acordo com a lista publicada por João Baptista de Castro). ⁹ Para os anos que se seguem ao terramoto não temos indicações precisas, mas em 1763, os Anuais da Irmandade de Santa Cecília, ¹⁰ contabilizavam setenta e dois músicos associados à Patriarcal, portanto um número semelhante.

Nos anos seguintes, a correspondência entre o director dos teatros da corte e o cônsul Niccolò Piaggio, em Génova, menciona a chegada de quatro músicos em 1765 (Giuseppe Marochini, os baixos Bernardo Cocuccioni e Taddeo Puzzi e o contrabaixista Michele Giordani). Seguiram-se os cantores Filippo Cappellani (1770), Cosimo Banchi, Giuliano Giusti, Filippo Viotti, Ansano Ferracuti (1772), Antonio Scheifler, António Tomiati, Luigi Bianchini (1774), Michele Mazzotti e Luca Manna (1774). ¹¹ Todos serviam na Capela Real, mas só os melhores cantavam também nos teatros. Alguns deles, assim como os seus colegas ao serviço da Patriarcal, eram também solicitados para cerimónias litúrgicas em outros templos da cidade, conforme nos conta William Beckford: ¹² «I went to the new

church of St. Peter of Alcantara, and heard Lima's mass. All my musical acquaintances were employed – Rumi, Palomino, Ferracuti, Totti, etc. Totti sang delightfully, he happened to be in voice, a blessing he seldom enjoys. I was placed to great advantage in the music gallery.»

Os compositores italianos

A enorme quantidade de partituras de música sacra, originárias da segunda metade do século XVIII, depositadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa e na Biblioteca Nacional (especialmente no fundo do Seminário da Patriarcal), para citar apenas as colecções mais importantes, testemunham uma renovação constante de repertório, efectuada quer a partir da produção nacional quer de música italiana (importada ou escrita em Portugal por compositores ao serviço da corte). Ao contrário de muitas partituras de ópera adquiridas em Itália, estas apresentam muitas marcas de uso, o que indicia uma utilização ampla.

Durante o século XVIII, tal como nas épocas anteriores, a música sacra gozava de uma existência relativamente breve. Tratava-se de um repertório de circunstância que fazia parte do quotidiano das diversas instituições religiosas, tendo como principal objectivo garantir a música nas cerimónias de culto de acordo com as convenções impostas pela liturgia. A produção e a circulação de partituras eram ditadas por impe-

Frontispício do *Stabat Mater a Tres Voces* de José Joaquim Santos, impresso em Lisboa, na Real Fábrica da Empreção de Muzica, 1792. Biblioteca Nacional de Lisboa



Mattutino d'è Morti, de David Perez, impresso em Londres por Robert Bremner, no ano de 1774. Biblioteca Nacional de Lisboa



rativos de consumo imediato que visavam situações concretas. A música que ia sendo concebida era difundida através de cópias manuscritas, mas raramente era editada – uma das poucas exceções, bastante tardia em relação à época de que nos ocupamos, é a do *Stabat Mater*, de José Joaquim dos Santos (1748?-1801), impressa em 1792 na Real Fábrica de Empreção de Música.

Com o terramoto vários músicos abandonaram Lisboa aterrorizados, incluindo Giovanni Giorgi, compositor régio contratado em 1725 por D. João V, mas é sintomático que este tenha mantido o seu vínculo à corte portuguesa e tenha continuado a enviar partituras de música sacra para Lisboa, via Génova, até à sua morte. Das inúmeras obras do compositor que se guardam no Arquivo da Sé de Lisboa, umas boas dezenas têm datas compreendidas entre 1755 e 1761 e indicações como «Ad uso della Basilica Patriarcale e Capella Reale di Lisbona» ou similares.

Por seu turno, a análise da produção de David Perez, contratado por D. José em 1752, é também bastante elucidativa. Das catorze óperas escritas para Lisboa, nove foram apresentadas entre 1752 e 1755 e as restantes cinco entre 1765 e 1768. Depois de 1755, Perez dedica-se sobretudo à música sacra, conforme se pode depreender da quantidade de partituras da sua autoria que se guardam nos nossos arquivos: 83 peças no Arquivo da Sé de Lisboa, 70 peças no Fundo do Seminário da Patriarcal na Biblioteca Nacional, 29 no Arquivo da Sé de Évora, 11 em Viseu – a lista está longe de ser exaustiva. A influência póstuma de Perez parece também ter perdurado sobretudo através da sua música sacra, já que obras como as famosas *Matutini dei Morti*, impressas em Londres, em 1774, ainda se interpretavam em Lisboa setenta anos depois da morte do compositor!

A mudança de gosto em relação à ópera que se começou a verificar no final da década de 1760 e se traduziu na preferência pela ópera *buffa* e

David Perez e a sua Época 1711-1778



Dia Mundial da Música
Exposição na Biblioteca Nacional de Lisboa
de 1 a 21 de Outubro, das 10 às 19 h

Secretaria de Estado da Cultura
Direcção-Geral do Património Cultural

David Perez e a sua Época, 1711-1778. Cartaz, 1979.
Biblioteca Nacional de Lisboa

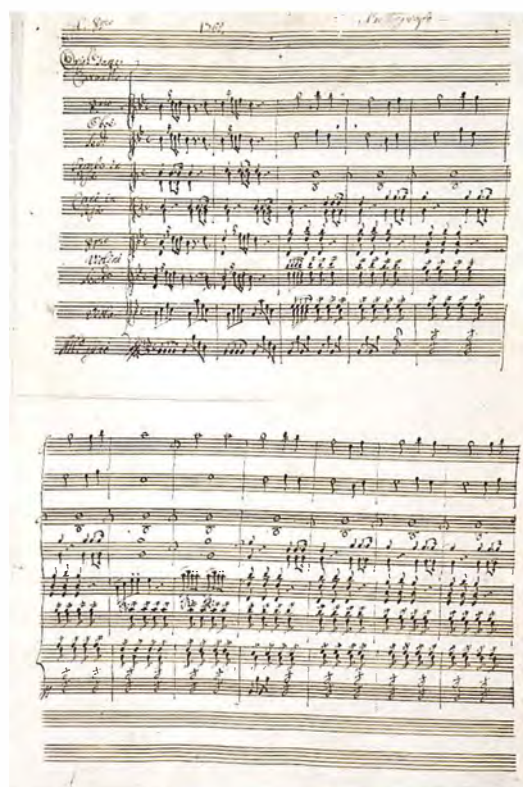
pelas obras de Niccolò Jommelli teria igualmente repercussões na música sacra. O entusiasmo pela música deste compositor (que D. José havia já tentado contratar em 1753) toma forma no contrato de 1769, no qual estava previsto que Jommelli enviasse todos os anos para a corte portuguesa uma ópera séria e uma ópera *buffa*, mas também um certo número de obras religiosas – «E solamente per quello che appartiene a la chiesa, vuole S. M. che Lei scriva tutto quello che gli sarà ordinato».

No que diz respeito à música sacra, a interpretação das suas obras parece ter sido igualmente muito apreciada, e prolongou-se ao longo do século, sendo frequentemente referida pelos viajantes estrangeiros e especialmente louvada por William Beckford, que anotou o seguinte comentário no seu diário no dia 27 de Maio de 1787: «The music of the mass indifferent, except two sublime motets of Jomelli, worth going two leagues in the sun to hear. I was exalted into heaven whilst they were executing, and will certainly return tomorrow.»¹³

A obra que parece ter alcançado maior apreço, foi a sua missa de *Requiem* que passou a ser tradicionalmente cantada, ao lado das já referidas *Matutini dei Morti* de David Perez, nas festividades da Irmandade de Santa Cecília em honra dos irmãos falecidos.¹⁴ Este facto é igualmente testemunhado por vários viajantes estrangeiros, surgindo nos relatos de Richard Twiss (1773), William Beckford (1787) e do marquês de Bombelles (1787).¹⁵

Os compositores portugueses

Os principais compositores activos em Portugal na segunda metade do século XVIII distinguiram-se tanto no domínio da música dramática, como da música sacra, utilizando para se expressarem em ambos os géneros uma linguagem esteticamente muito semelhante. É o que acontece com João de Sousa Carvalho (que



em 1778 sucedeu a David Perez como professor de música dos infantes e como compositor da Real Câmara); João Cordeiro da Silva (organista e compositor da Capela Real da Ajuda); Pedro António Avondano (violinista da Real Câmara); Jerónimo Francisco de Lima (mestre no Seminário da Patriarcal); Luciano Xavier dos Santos (organista da Real Capela da Bemposta) e António da Silva Gomes e Oliveira (organista da Capela Real da Ajuda).

Para além destes, a quem eram frequentemente solicitadas obras para solenidades especiais, as necessidades quotidianas em matéria de música litúrgica eram asseguradas por um conjunto muito mais extenso de compositores (citados em vários inventários da época), dos quais subsiste uma considerável música nos



Frontispício da partitura *Lamentações* de José Joaquim dos Santos. Biblioteca Nacional de Lisboa

nossos arquivos (missas, motetes, salmos, lamentações, hinos, antífonas, responsórios, *Te Deum*, etc.). Salvo raras exceções, a maior parte dessa música nunca foi editada modernamente, gravada ou estudada. A maior parte destes compositores parece ter-se dedicado exclusivamente ao repertório sacro e acumulava a criação musical com as funções de cantor, organista e/ou, por vezes, professor do Seminário da Patriarcal (é o que acontece com José Joaquim dos Santos, um dos mais talentosos autores de música sacra desta época).¹⁶

Um Inventário de 1779,¹⁷ que se guarda na Biblioteca Nacional, é bastante ilustrativo do número de compositores de música sacra activos na época de D. José I ou pouco antes: João Jorge (Giovanni Giorgi), Henrique da Silva Negrão, José Joaquim dos Santos, Manuel Francisco Velozo, Eusébio António da Silva, José Álvares

Mosca, José do Espírito Santo, João de Sousa, António Tedeschi, Francisco Grau, Thomas Cecoli, Jerónimo Francisco de Lima, João Pedro [da Matta?], Joaquim do Vale, José do Espírito Santo, José Gomes, David Perez, Luciano Xavier dos Santos, Jerónimo Béze, José Gomes, José Porcaris, António Leal Moreira, João de Sousa Vasconcelos, Joaquim Pereira Cardote, Eusébio Tavares le Roi. Além destes mencionam-se compositores do tempo de D. João V, como Francisco António de Almeida, João Rodrigues Esteves e Carlos Seixas e os italianos Bencini, Perti, Feo, Abos, Benevoli e Scarlatti. A maioria destas obras, em «stile concertato», destina-se a quatro ou oito vozes e órgão.

O ensino da música

No plano institucional a formação musical encontrava-se, também ela, voltada para a música sacra graças ao Seminário da Patriarcal, a principal escola de música em Portugal antes da fundação do Conservatório em 1835. Criado por D. João V em 1713 seria responsável pela formação de alguns dos compositores portugueses setecentistas mais importantes (António da Silva, José Joaquim dos Santos, António Leal Moreira, Marcos Portugal, João José Baldi, Fr. José Marques, António José Soares, Francisco Xavier Migone, entre outros), mas também por muitos músicos (sobretudo cantores e organistas) que ocuparam cargos na corte, na Patriarcal e noutras instituições religiosas do país. Os próprios seminaristas, pelo menos os que tinham mais capacidades musicais, tinham também a obrigação de cantar (e prestar pequenos serviços) nas cerimónias da Patriarcal.

Alguns dos discípulos mais dotados desta escola foram seleccionados para aperfeiçoar os seus estudos em Itália (na primeira metade do século em Roma e na segunda em Nápoles), vindo, alguns deles, a ingressar posteriormente no corpo docente. Na lista de passaportes que se

guarda na Torre do Tombo (Arquivo do Ministério dos Negócios Estrangeiros) pode confirmar-se a deslocação para Itália de vários seminaristas do tempo de D. José I: «Faço saber aos que este passaporte virem que desta Corte faz viagem para Itália Joaquim Tessitore, tocador de Bué, em serviço do mesmo Sr. que manda em companhia de cinco seminaristas da Basílica Patriarcal, a saber Jerónimo Francisco de Lima, João de Sousa [Carvalho], Joaquim de Santa Anna, Camilo Jorge Cabral e José de Almeida, os quais por ordem de Sua Majestade vão aperfeiçoar-se na Arte da Música (12 de Maio de 1760).» O passaporte seguinte, com a mesma data, menciona a viagem para Itália de Brás Francisco de Lima «português e vassalo deste reino, que vai por ordem do mesmo Senhor aprender a Arte da Musica».¹⁸

Noutras áreas da formação o terceiro quartel do século XVIII ficou marcado por uma série de reformas educativas empreendidas pelo Marquês de Pombal, que incluíam, por exemplo, a secularização e reforma da Universidade de Coimbra, subtraída à influência dos jesuítas, a criação de uma escola para a nobreza (Colégio dos Nobres) e de outra para a burguesia (Aula de Comércio). Em contrapartida, Pombal parece não se ter preocupado em intervir na área do ensino da música que continuou confinado à esfera religiosa. No entanto, operam-se na mesma época várias medidas de regulamentação, patentes nos Estatutos de 1764, assinados por D. José.

O Seminário da Patriarcal era uma escola de modelo eclesiástico não muito diferente das escolas de música associadas às catedrais, às capelas de corte ou aos conventos e mosteiros, tanto nos séculos anteriores como durante o século XVIII. Os alunos viviam em regime de internato bastante rigoroso e, para além das lições de música e gramática, tinham um intenso plano de actividades diárias (das 6h30 da manhã às 22h!), que incluía, por exemplo, a Missa e as principais Horas Canónicas do Ofício Divino.

Fornecer músicos, em especial cantores, para a Patriarcal era o principal objectivo, pelo que a formação incidia sobretudo no domínio da música sacra, do canto, do acompanhamento e dos instrumentos de tecla (órgão e cravo). Só em 1824 foram introduzidas as aulas de outros instrumentos e a instituição se começou a aproximar mais de um modelo laico.¹⁹

Esta foi uma porta de importância crucial no acesso aos modelos italianos quer por via dos mestres formados em Nápoles, quer pelos métodos utilizados que incluíam, por exemplo, os *Solfejos de Itália*, de Perez – uma obra com várias edições que circulou por toda a Europa – e peças similares de Durante, Leonardo Leo ou do padre Martini.

A música sacra fora dos circuitos da corte

Os serviços religiosos de carácter público não eram exclusivos da Patriarcal e das grandes igrejas seculares. Alguns conventos e mosteiros abriam também as suas portas ao exterior, por exemplo para a celebração das Vésperas ou por ocasião das festas de maior devoção tradicional da ordem, indo ao ponto de promover concertos com alguns dos seus membros musicalmente mais dotados.²⁰

Fora das instituições ligadas à corte (Capela Real, Patriarcal, Basílica de Santa Maria, Bemposta), que tinham um corpo próprio permanente de músicos assalariados, a actividade em torno da música religiosa tinha um ritmo surpreendente, a avaliar pelos Manifestos que se guardam na Irmandade de Santa Cecília. De acordo com as normas do Compromisso de 1765, qualquer «Director» era obrigado a pagar «hum tostão de cada huma das festas que dirigir». Um pouco mais à frente refere-se a obrigação de fornecer «Hum rol exacto e verdadeiro de todas as Festas que dirigio naquele anno, no qual declare o número de Cantores e Instrumentistas, que levou a cada

huma dellas, manifestando o preço, que recebeo, e as cazas, ou Igrejas aonde se fizerão».

No arquivo da irmandade encontram-se uma série de maços com estes documentos com datas compreendidas entre 1771 e 1832. Conforme dá conta Joseph Scherpereel no artigo «Patrocínio e *Performance Practice*» em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começos do século XIX²¹ não só o número de actividades era muito extenso como podemos encontrar vários tipos de patrocínio musical, individual e colectivo.

Um dos aspectos mais curiosos prende-se com o facto de muito raramente serem contratados músicos para interpretar repertório profano. Nobres como os condes de Redondo, de Lumiares ou de Vila Nova, os marqueses de Belas, de Abrantes, de Castelo Melhor ou de Marialva ou a viscondessa de Ponte de Lima, entre muitos outros, contratavam músicos para tocar e cantar em «funções» que eram na sua maior parte religiosas (Vésperas, Missas, Ladainhas, Novenas, Ofícios da Semana Santa, etc.) nos seus palácios, quintas ou ermidas particulares. O mesmo sucedia com corpo diplomático, a magistratura, os altos dignitários eclesiásticos, alguns profissionais liberais e vários negociantes.²²

No plano colectivo encontramos instituições como as Alfândegas, o Concelho da Fazenda, o Senado da Câmara, a Casa dos Vinte e Quatro (assembleia dos deputados dos chamados ofícios mecânicos), o Arsenal da Ribeira das Naus, alguns hospitais, hospícios e vários colégios, confrarias e irmandades, a começar pela própria Irmandade de Santa Cecília. As comunidades conventuais – segundo Scherpereel, os Manifestos mencionam cerca de 130! – mandavam também chamar músicos para realçar os seus Ofícios e solenizar Profissões.²³

A música nas igrejas era extensiva aos arredores de Lisboa. Por exemplo, o manifesto de 1771-1772, de Ricardo José Carrilho, menciona

quatro festas na Igreja de Cacilhas, uma na Ermida do Regimento de Alcântara, outra «na Outra Banda», na Igreja da Piedade no Caramujo, na Póvoa de Sacavém e outra no Pragal, nos Marianos. Em todas elas participaram quatro ou cinco cantores, com quatro ou cinco vozes, dois a quatro violinos, um ou dois violoncelos, duas ou três trompas e por vezes um oboé.

O cerimonial religioso como prática de sociabilidade

Complementado pelos inúmeros relatos de viajantes estrangeiros, este panorama indicia que em Portugal a música sacra acabaria, paradoxalmente, por ocupar um papel crucial nas novas práticas de sociabilidade setecentista.²⁴ Tanto a Capela Real e a Patriarcal, como as restantes igrejas de Lisboa ou mesmo locais de carácter laico eram palcos privilegiados para as múltiplas manifestações da «festa barroca» e da teatralização do ritual religioso. Os entraves colocados pelo poder à proliferação de novos espaços de sociabilidade (concertos públicos, cafés, academias...), conducentes às novas dinâmicas de prática e consumo da música que a burguesia urbana tinha já adoptado na maior parte dos países da Europa, teriam como consequência que essa função fosse, em Portugal, transferida para o âmbito religioso. Quer no quadro da liturgia formal, quer sob a forma de manifestações devotionais mais ou menos informais, a festa religiosa assumia frequentemente uma dimensão de exibição e interacção social semelhantes às que ocorriam na ópera ou noutras situações de carácter laico. Nelas se cruzavam vários estratos sociais, dando lugar ao encontro interpessoal e interclassista, à conversa, à comida e à bebida, à dança e até à sedução: «The ceremony was extremely pompous. A prelate of the first rank, with a considerable detachment of priests from the Royal Chapel, officiated to the sounds of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a



L'ippolito. Serenata a sei voci... (início da segunda parte), partitura autógrafa de Francisco António de Almeida, datada de 1752. Biblioteca Nacional de Lisboa

parcel of water-drinkers a dancing in a pump-room, than to direct movements of a pontiff and his assistants.»²⁵

Esta interpenetração entre o sagrado e o profano caracterizava-se, com frequência, por uma certa atmosfera teatral e que tomava forma por via do aparato cerimonial inerente ao ritual litúrgico, das características da música, da exibição virtuosística dos cantores da Capela Real (alguns deles considerados como verdadeiras «estrelas» no campo da ópera) e da dimensão cenográfica decorrente da decoração e da iluminação das próprias igrejas: «Malgré toute la dépense du Comte de Vila Nova, son église de Santos connoît une rivale: celle des Paulistes le jour du vendredi saint. Plus vaste, plus belle, plus régulière, cette dernière est comme toutes les autres dans une grande obscurité au commencement de l'office, mais dès que le Gloria in excelsis est entonné, d'épais rideaux se tirent, d'au-

tres voiles tombent, d'autres machines s'affaissent et tout ce temple devient resplendissant de lumières. (...) Cette expression, déplacée en parlant d'une église, se trouve juste et nécessaire pour rendre les effets d'un spectacle qui fait sur les Portugais le même effect que celui de l'opéra. On parle d'un carnaval de l'Ascension à Venise; l'on peut dire que le vrai carnaval de la cour et du peuple à Lisbonne est le temp de Carême et principalement celui de la semaine sainte.»²⁶

Estilo musical e práticas de execução

A maior parte do repertório religioso setecentista destinava-se a coro, solistas e órgão (baixo contínuo), sendo a orquestra ou os grupos instrumentais de dimensões reduzidas reservados aos grandes momentos do calendário litúrgico ou às festas mais solenes. No que diz respeito à Capela Real, e, por extensão, à Patriarcal, a correspondência trocada entre Jommelli e o director dos teatros reais, Pedro José da Silva Botelho, publicada por Marita McClymonds num apêndice ao seu livro *Niccolò Jommelli: The Last Years, 1769-1774*,²⁷ fornece várias indicações importantes. A primeira carta de Botelho, de 17 de Junho de 1768, elogia a Orquestra da Real Câmara²⁸ – «L'Orchestra di Sua Maestà Fedelissima é di tal maniera unita, e discreta nel chiaro e oscuro de' suoi andamenti, che tutti I Signori Forestiei che qui la sentono Le danno mille Lodi» – e encomenda-lhe uma missa onde possam participar todas as cordas e sopros da dita formação.

A encomenda é feita com um grande grau de detalhe na carta de 19 de Julho: «La messa raccomandata, si vuole che nell'istessa ci sia un terzetto ove c'entre La parte di Basso; perché abbiamo qui un basso eccellente per nome Tadeo Puzzi, che ultimamente venne di Napoli per il servizio di S.M.F, il quale ha una voce di qualità di vero basso, molto flessibile che si



Sei sonate per cembalo,
de Alberto José Gomes da Silva,
impressas em Lisboa, presumivelmente
na década de 1760: Sonata III
(início do 1.º andamento).
Biblioteca Nacional de Lisboa

apiana quanto vuol, e nei forte si sente molto senza strillare, con una stenzione di corde spaventosa. (...) Come si desidera ancora in questa messa un solo fatto apostata per il primo Soprano nuovo Carlo Reina, Li mando notatte Le corde del sudetto nella facciata prima del solo di basso, a ciò che Lei si possa regolare. Come questa messa ha da servire in una festa distinta, se chiede una sinfonia di due allegri e andantino in mezzo.»

A carta de 10 de Julho de 1769 fornece-nos uma outra perspectiva da prática musical da Capela Real: «In questo mentre vuol Sua Maestà Fedelissima che Vossa Signoria si meta a lavorare per la Cappella in musica senza strumenti, e che non sia obbligata di soli di gran fabrica, per causa de che quando mancano questi musici di forza per chi si fanno queste composizioni, restano senza servire.

In soma vuol il Sudetto Signore che questa musica sia concertata di qualche piccolo soletto, duetti, terzetti, eccetera perche per la Chiesa gusta più del concerto che de soli. E cosí ordina che Lei passe a meter in musica il Salmo dixit Dominus, una messa per La Sudetta Cappella I Kyrie, e La Gloria della quale possa durar mezh'ora e per questo può Lei regular La durazione del resto. E finalmente vuol di più la Sequenza della Pasqua, che comincia "Victimae paschali". (...) S'avverte che il coro della Sudetta Cappella hà più di sedici o 18 musici.»

O que se passava fora das instituições da corte era, em muitos aspectos, similar. Nas grandes ocasiões não tinham uma orquestra completa, mas conjuntos instrumentais de dimensões várias, (muitos deles formados por instrumentistas que pertenciam também à Real Câmara). Nem todos os Manifestos da Irmandade

de Santa Cecília discriminam os instrumentos, mas é possível detectar situações muito diversificadas, desde as vozes *a capella* – normalmente com um cantor por parte – ou com órgão (por vezes com um violoncelo ou um fagote) a conjuntos instrumentais de várias dimensões.²⁹ A título de exemplo menciona-se o Manifesto de 1772 de André de Santa Anna, cantor mor e Mestre de Capela do Convento de São Domingos de Lisboa, onde se regista sensivelmente uma actividade musical por mês. O efectivo maior, usado para a Festa de São Gonçalo, em Janeiro, tinha seis vozes, seis violinos, um oboé, dois *rabecões* (a designação *rabecão* era usada indistintamente para violoncelo ou contrabaixo) e duas trompas. Em contrapartida, na época da Quaresma registam-se apenas vozes e órgão, incluindo um *Miserere* a quatro coros (dois a quatro vozes e dois a três vozes; o órgão aparece associado ao primeiro coro, os violoncelos ao segundo e quarto e o fagote ao terceiro). As violetas raramente aparecem nestes conjuntos, mas surgem muitas vezes associadas à música da Semana Santa ou ao Ofício de Defuntos, prescindindo-se, por vezes nesses casos, dos violinos.

Estas passagens vêm fundamentar não só as opções em torno de diferentes efectivos, consoante a solenidade das ocasiões, quer a própria estrutura interna das obras ou mesmo traços estilísticos como a permeabilidade ao idioma operático. Os escassos estudos analíticos sobre a música sacra portuguesa da segunda metade do século XVIII assim como o reduzido número de obras gravadas não nos permitem caracterizar o seu desenvolvimento estilístico com segurança, identificar as particularidades específicas de cada compositor ou de cada género ou constatar de que modo os modelos italianos foram assimilados e reprocessados. No entanto, um exame superficial de algumas partituras e na análise de uma série de Salmos em *stile concertato*, da autoria de João de Sousa Vasconcelos (compositor e

organista da Capela Real da Ajuda) que desenvolvi na minha dissertação de mestrado,³⁰ permitem levantar um pouco a ponta do véu.

Num repertório dominado pelas convenções *stile concertato*, encontramos tanto obras de estrutura contínua (pouco numerosas), como divididas em andamentos contrastantes em termos de andamento, métrica, tonalidade, textura e carácter musical, que muitas vezes fragmentam o texto litúrgico, e que encontram um paralelo na chamada *missa-cantata* de origem napolitana. As soluções formais são muito diversificadas, tanto no que diz respeito à estrutura geral (que pode ser compartimentada num número maior ou menor de andamentos) como à estrutura particular de cada um deles.

Enquanto as secções corais não apresentam padrões formais fixos, as árias autónomas (algumas delas bastante virtuosísticas), tendem a identificar-se com um dos modelos mais característicos da primeira secção da *aria da capo*, a qual costuma ser subdividida em duas subsecções (AA'), correspondendo o A' à repetição do texto com modificações musicais. A própria organização do discurso melódico nessas passagens é muito similar à das árias de ópera italianas: um tema, subdivisível em três motivos (ABB), sendo os dois últimos idênticos, seguido por frases e/ou motivos melódicos novos ou derivados dos anteriores que conduzem a um vocalizo numa das últimas sílabas do texto.

Aparentemente, estas obras denotam um certo conservadorismo, mas na verdade trata-se de um repertório onde se cruzam várias coordenadas estilísticas e onde os desenvolvimentos estilísticos da época se vão infiltrando de forma quase sub-reptícia. Como é natural, a adopção pela música sacra de uma linguagem esteticamente semelhante à da ópera verifica-se, de forma mais imediata, nas secções solísticas. Assim, enquanto estas vão reflectindo, em maior ou menor grau, as principais inovações da época,

alguns dos andamentos corais permanecem fiéis ao «estilo estrito» por via de um tecido contrapontístico mais ou menos elaborado.

Entre as correntes musicais que deixaram a sua marca na música portuguesa de meados do século XVIII, o «estilo galante» (designação aqui utilizada na perspectiva abrangente dos teóricos setecentistas que utilizam o tema por oposição ao complexo estilístico que, hoje em dia, é correntemente designado por Barroco) transpõe na opção por texturas homofónicas, na simplicidade da harmonia, no uso frequente de cadências, em particularidades do material rítmico e melódico ou ainda na transformação da linha do baixo contínuo, onde surgem frequentemente figurações como o chamado *murky bass* (oitavas quebradas) ou variantes do baixo de Alberti. Por outro lado, encontramos simultaneamente reminiscências barrocas como a continuidade textural em algumas das secções corais, o uso de sequências harmónicas e melódicas e a dimensão teatral implícita no tratamento virtuoso dos *solis*.

¹ Uma panorâmica da vida musical em Portugal no século XVIII em correlação com uma pertinente contextualização no âmbito político-cultural foi traçada de forma particularmente estimulante, pela primeira vez, por Rui Vieira Nery em *História da Música (Sínteses da Cultura Portuguesa)*, Lisboa, Comissariado para a Europa 91-Portugal/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

² Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

³ Anos mais tarde, entre 1769 e 1772, a Patriarcal viria efectivamente a funcionar no Mosteiro de São Bento, na sequência do incêndio que destruiu a igreja entretanto construída no Sítio da Cotovia, (actual Príncipe Real).

⁴ *Mappa de Portugal Antigo e Moderno*, Lisboa, na Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1763, p. 209.

⁵ Ainda que a história e o funcionamento das duas instituições esteja longe de ficar esclarecida, praticamente todas as fontes da época dão conta de um *corpus* de músicos próprio de cada uma delas. Um dos documentos mais elucidativos a este respeito foi redigido por um cantor da Patriarcal em 1788 (*Osservazioni Correlative alla Reale e Patriarcal Cappella di Lisbona fatte da D. Gasparo Mariani...*) que se guarda na Biblioteca da Ajuda (P-La54-XI-37, n.º 192). Também a organização dos músicos no seio da Irmandade de Santa Cecília, com uma «Presidência» atribuída à Capela Real da Ajuda, outra à Patriarcal e outra à Basílica de Santa Maria reflecte esta estrutura.

⁶ Sobre a história da Capela Real da Bemposta ver o artigo de Joseph Scherpereel «Esquisse d'une Histoire Musicale de la Chapelle Royal de la Bemposta», *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3, 1993, pp.165-178. Nesta instituição trabalharam músicos tão importantes como Luciano Xavier dos Santos, João Domingos Bomtempo, João José Baldi, Frei José Marques ou Joaquim Casimiro.

⁷ Manuel Carlos de Brito, «A contratação do castrado Gizziello para a Real Câmara em 1751», *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Estampa, 1989, pp. 127-138.

⁸ Cf. Manuel Carlos de Brito, *op. cit.* na nota 2, p. 35.

⁹ *Op. cit.*, pp. 189-192.

¹⁰ Os Anuais da Irmandade de Santa Cecília, actualmente representada pelo Montepio Filarmónico, sediado na Basílica dos Mártires de Lisboa, eram os livros onde se registavam as taxas de pagamento efectuadas pelos músicos à Irmandade, na qual tinham obrigatoriamente de estar inscritos para poderem exercer a profissão. O musicólogo Joseph Scherpereel, a quem agradecemos a indicação de várias fontes importantes para o nosso estudo (bem como à direcção das referidas instituições, pela forma como tem facilitado a pesquisa nos seus arquivos), tem vindo a organizar e inventariar esta preciosa documentação histórica e a preparar uma futura publicação sobre essas instituições associativas e os seus membros.

¹¹ Arquivo Nacional da Torre do Tombo-Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, cx. 260. Cf. Manuel Carlos de Brito, *op. cit.*, p. 36.

¹² *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788 (edited with an introduction and notes by Boyd Alexander)*, Londres, Rupert Hart-Davis, 1954, (5-8-1787), p. 150. Todos os músicos citados por Beckford pertenciam à Capela Real.

¹³ *Op. cit.*, p. 40.

¹⁴ Sobre a música fúnebre de Perez e Jommelli ver a tese de Maurizio Dottori, *The Church Music of David Perez and Niccolò Jommelli, with special emphasis on their funeral music* (texto polícopiado), dissertação apresentada à Universidade de Gales (Cardiff) em 1997.

¹⁵ «The 26th of November; being St. Cecilia's day, I went in the morning to the church of St. Rocco, to hear the musical function, which lasted three hours. The music performed was of Jannelli's composition, and the band was placed as follows. The organ over the church door; and in the organ-gallery were ten eunuchs from the king's chapel: on one side were sixteen violins, six basses, three double-basses, four tenors, two hautboys, a french horn, and a trumpet; and underneath them, about sixty voices from the choruses; and, on the other side, were the same number of vocal and instrumental performers. (...) The whole concert was under the direction of the celebrated Mr. David Perez; some of whose compositions have been lately published in London. The church was extremely crowded by persons of each sex. High mass was celebrated, during which the woman remained squatted on the ground, having all white muslin veils, and black silk cloaks» (Richard Twiss, *Travels in Portugal and Spain in 1772 and 1773*, London, Printed by the Author and sold by G. Robinson, T. Becket and Robson, 1775, p. 9). Anos mais tarde também o marquês de Bombelles nos oferece um relato da mesma cerimónia no seu diário (*Journal d'un ambassadeur de France au Portugal 1786-1788*, Paris, Publications du Centre Culturel Portugais/Pres-

ses Universitaires de France, 1979, p. 202) – «Tous les ans les meilleurs musiciens de Lisbonne se rassemblent en grand nombre dans l'église des Martyrs pour célébrer par des matines de la composition de David Perez l'office des morts en l'honneur de ceux des musiciens décédés dans l'année; un autre jour on célèbre dans le même objet une grande messe, les petites heures qui la précèdent sont également un des chefs d'œuvre de Perez mais la messe est de Jommelli» –, assim como William Beckford: «I went to the church of the Martyrs to hear the matins of Perez and the dead mass of Jommelli performed by all the principal musicians of the royal chapel, for the repose of the souls of their deceased predecessors. Such august, such affecting music I never heard, and perhaps may never hear again; for the flame of devout enthusiasm burns dim in almost every part of Europe, and threatens total extinction in a very few years.» (Op. cit., pp. 279-280).

¹⁶ Dois CDs existentes no mercado atestam a qualidade da sua música: José Joaquim dos Santos (1747-1801): *Stabat Mater, Miserere*, Segréis de Lisboa, Coro de Câmara da Universidade de Salamanca, Manuel Morais, Movieplay, 1997, CD 3-11051, e *Obras Sacras: João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos*, Segréis de Lisboa, Coro de Câmara da Universidade de Salamanca, Manuel Morais, Movieplay, 1996, CD 3-11044.

¹⁷ *Inventário de toda a prata, alfayras, solfas, livros de canto chão, sinos e tudo o mais que pertence à Fábrica da Basílica Patriarcal de Santa Maria*, P-Ln Cód. 11233.

¹⁸ ANTT-Ministério dos Negócios Estrangeiros, Passaportes (século XVIII), Lv. 362. Cf. Manuel Morais, *Domingos Caldas Barbosa, Música escolhida da viola de Lereno*, Lisboa, Estar, 2003, p. 77. Manuel Morais não menciona Brás Francisco de Lima (ao contrário de outras obras alusivas à história da música portuguesa) talvez pelo facto de a sua saída de Portugal estar documentada num texto à parte. O *Registo de Matrículas do Seminário Patriarcal* (P-Ln Cód. 1515) refere igualmente a lista de músicos que citamos, à excepção de Brás Francisco de Lima, que provavelmente não foi aluno desta instituição, já que a sua admissão não se encontra registada. O livro de matrículas indica também que Joaquim de Santa Anna, Camilo Cabral e José de Almeida eram castrados. Entre os nove castrados que ingressaram no Seminário, todos antes de 1760 (inclusive), existem três naturais de Lisboa, dois de Miranda (Serracinos), dois de Setúbal, um de Viseu e outro de Tavira.

¹⁹ A importância do Seminário da Patriarcal tem sido justamente enfatizada pela historiografia da música portuguesa, mas temos de ter em conta que esta escola apenas fornecia músicos para uma parcela específica da vida musical. Os cantores de ópera eram, na sua maioria, importados de Itália, e a maior parte dos instrumentistas da Orquestra da Real Câmara eram estrangeiros. A formação instrumental dos portugueses, no que diz respeito às cordas ou aos sopros, fazia-se no círculo familiar ou através de aulas particulares, portanto à margem de um enquadramento institucional. Por outro lado, o estilo operático não seria uma matéria alheia aos professores e alunos do Seminário, que se exercitavam também no canto de árias italianas. Alguns dos seus discípulos, se bem que uma minoria, seriam também prestigiados compositores de ópera, mas há que ter em conta que alguns deles foram bolseiros em Nápoles e que a aprendizagem se fazia também por contacto com o repertório.

²⁰ Viajantes estrangeiros como Beckford ou Ruders, visitavam assiduamente conventos e recebiam convites para manifestações litúrgicas e musicais de vária índole: «We went by special invitation to the Royal Convent of the Necessidades, belonging to the Oratorians, to see the ceremony of consecrating a father of that order Bishop of Algarve (...). The music, which was extremely simple and pathetic, appeared to affect the grandees in my neighbourhood very profoundly, for they put on woeful contrite countenances, thumped their breasts, and seemed to think themselves, as most of them are, miserable sinners» (William Beckford, *Italy, with Sketches of Spain and Portugal*. By the Author of Vathek, Londres, Richard Bentley, 1834, vol. II, 3-6-1787, pp. 34-35).

«Ontem, 29, conforme o que estava combinado, fomos ao convento de freiras de S. João Baptista. Anunciámo-nos à porta da sala onde tínhamos sido recebidos no dia de S. João. As duas religiosas a que então nos referimos renovaram-nos a promessa de nos fazerem ouvir a nova freira tocar no órgão algumas peças profanas, depois do serviço religioso. Fomos logo para a igreja e lá ficámos até que a missa acabou. A freira executou, então, duas tão belas como difíceis sonatas» (Carl Israel Ruders, *Viagem em Portugal 1798-1802*, trad. de António Feijó, ref. e notas de Castelo Branco Chaves, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1981, p. 60)

²¹ *Revista de Musicologia* n.º 9, 1999, pp. 37-52.

²² Cf. Scherpereel, op. cit.

²³ Sobre a música na cerimónia da Profissão e nas comunidades monásticas conventuais, em geral, ver Cristina Fernandes, «A Música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768-1828)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 7-8, 1997-1998, pp. 59-94, e Elisa Lessa A Música nos Mosteiros Beneditinos Portugueses: centros de ensino e prática musical (séculos XVII, XVIII e XIX), dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1998.

²⁴ Sobre os relatos dos viajantes estrangeiros relativos à época pombalina ver Rui Vieira Nery, «David Perez in Portugallo, testimonianze di viaggiatori stranieri», *Avanti Lumi, Quadrimistrale di Culture Musicali del Teatro Massimo di Palermo*, Ano V, n.º 14, Fevereiro 2002, pp. 87-99. Este artigo apresenta elementos de um trabalho exaustivo muito mais amplo, que Rui Vieira Nery tem vindo a preparar e que recolhe, organiza e contextualiza de forma problematizante os depoimentos relativos à música nos relatos dos viajantes estrangeiros que visitaram Portugal e o Brasil entre 1750 e 1834. A sua futura publicação virá clarificar muitos aspectos da vida musical desta época e das práticas de sociabilidade em torno da música.

²⁵ William Beckford, op. cit. in nota 20, (13-6-1787), pp. 60-61.

²⁶ Bombelles, op. cit., (22-3-1788), pp. 283 (22-3-1788).

²⁷ Michigan, Ann Arbor – UMI, 1980.

²⁸ No tempo de D. José a Orquestra da Real Câmara teve um efectivo que compreendia entre 32 e 51 instrumentistas, chegando a ser a maior orquestra de corte da Europa. Sobre esta formação ver o livro de Joseph Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1985.

²⁹ Cf. Scherpereel, op. cit. in nota 21.

³⁰ Cristina Fernandes, *As Vésperas de João de Sousa: para o estudo do Salmo Concertato em Portugal em meados do século XVIII*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade Nova de Lisboa, 1999.