# Da música na história de Portugal<sup>1</sup>

MANUEL PEDRO FERREIRA

E M 1959 era publicada, numa colecção de bolso, a História da Música Portuguesa de João de Freitas Branco.² Exemplar obra de síntese acessível à generalidade dos leitores, rapidamente se esgotou; de 1960 a 1990, nem a sua supremacia no género foi posta em causa por qualquer volume rival, nem se verificou qualquer reimpressão, apesar de o editor a desejar. Na impossibilidade de encontrar o livro no mercado, muitos o leram de empréstimo; outros, é triste constatá-lo, furtaram-no de bibliotecas, e muitos nunca a ele tiveram acesso ou souberam sequer da sua existência, o que contribuiu para que o nosso passado musical tenha continuado virtualmente desconhecido, mesmo dos próprios músicos. Ciente desta lacuna, Freitas Branco planeou uma reedição da obra, para a qual chegou a escrever, por volta de 1978/1979, substanciais acrescentos.

A situação dos estudos musicológicos em Portugal alterou-se, entretanto, de forma radical desde há vinte anos para cá. Onde antes havia raras fontes primárias acessíveis, uma musicografia incipiente e um punhado de investigadores dispersos, vê-se hoje um corpo já respeitável de obras editadas,³ uma bibliografia científica em constante aumento, e um pequeno núcleo de musicólogos nacionais ligado à Universidade e capaz de produzir uma revista da especialidade.⁴

Versão revista e aumentada do texto intitulado Da música em Portugal, escrito em 1992, de que foram postas a circular, em Dezembro desse ano, dez cópias policopiadas.

João de Freitas Branco, História da Música Portuguesa, Lisboa, Europa-América, 1959.

Graças, sobretudo, à Fundação Calouste Gulbenkian, através da colecção Portugaliae Musica publicada pelo seu Serviço de Música.

<sup>4</sup> A Revista Portuguesa de Musicologia, cujo primeiro volume foi editado em 1991 pelo Instituto Nacional de Investigação Científica.

Foi a consciência de que não seria suficiente uma nova edição revista e aumentada da obra, e de que, pelo contrário, se impunha uma total refundição do seu pequeno livro tendo em conta os dados disponíveis, que levou Freitas Branco a abandonar a ideia de o publicar de novo no formato original. Sendo já virtualmente impossível a um só indivíduo abarcar, com rigor e profundidade, toda a extensão da História da Música em Portugal, decidiu convidar Rui Vieira Nery, um brilhante musicólogo da nova geração, para o coadjuvar na tarefa de reescrever a obra; vicissitudes várias, e a doença que o levaria à morte, impediram Freitas Branco de levar a cabo o seu propósito. A História da Música Portuguesa acabaria por ser postumamente reeditada em 1995, com organização, fixação de texto, prefácio e notas do seu filho João Maria de Freitas Branco, que se baseou nos apontamentos deixados pelo autor, adicionando-lhes uma secção e notas suplementares.

Poucas vezes se revelou tão adequado o conhecido ditado segundo o qual «não há fome que não dê em fartura»; na verdade, em apenas dois anos (1991/1992) passámos a dispôr de dois novos livros de síntese sobre a arte dos sons em Portugal: a *História da Música* incluída na colecção «Sínteses da Cultura Portuguesa» da Imprensa Nacional, e o manual de *História da Música Portuguesa* publicado pela Universidade Aberta. Ambos os livros têm dupla autoria (Rui V. Nery / Paulo F. Castro no primeiro caso, Manuel C. Brito / Luísa Cymbron no segundo), e todos os autores leccionam no Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa (fundado em 1980), de que João de Freitas Branco foi, aliás, um marcante e apreciadíssimo Professor Catedrático.

Como antigo aluno de Rui Vieira Nery na Academia de Amadores de Música, testemunhei o seu entusiasmo por este projecto. A expressão com que faço aqui referência às suas qualidades profissionais foi escrita antes da sua contratação como Subdirector do Serviço de Música da Fundação Gulbenkian e da sua posterior nomeação como Secretário de Estado da Cultura. Como a continuação do texto tornará evidente, e não obstante os laços de amizade que possam existir entre nós, ambos estamos conscientes de que o genuíno respeito e a admiração profissionais não devem ser confundidas com vassalagem intelectual, e de que há que evitar que a subserviência e o sentimento interesseiro encontrem nessa admiração um fácil alibi.

João de Freitas Branco, História da Música Portuguesa, 2ª edição revista e aumentada, Lisboa, Europa-América, 1995.

Rui Vicira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, História da Música, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991; Manuel Carlos de BRITO e Luísa CYMBRON, História da Música Portuguesa, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

Qualquer dos volumes destina-se a um público sem formação técnico-musical, e foi fruto de uma encomenda exterior ao meio artístico: o Comissariado para a Europália 91 e a Universidade Aberta, respectivamente. Nenhum deles contém qualquer exemplo musical. Será preciso, muito provavelmente, esperar pelo século XXI para que o desenvolvimento dos nossos estudos musicológicos torne possível a edição de uma História da Música em Portugal em vários volumes, ilustrada, e com uma orientação mais especializada. Até lá, podemos julgar-nos felizes por dispormos destes dois livros: vêm não só preencher com autoridade uma lacuna grave no panorama bibliográfico, como balizar, conceptualmente, os caminhos futuros da investigação histórica sobre música portuguesa.

Embora tenham muito em comum, inclusive constituírem um balanço do conhecimento histórico actual sobre música portuguesa, as sínteses de Rui V. Nery / Paulo F. Castro e de Manuel C. Brito / Luísa Cymbron correspondem a propósitos diferentes: o livro da Europália foi pensado como uma obra de divulgação; o outro é um volume de apoio ao ensino universitário à distância, de uma cadeira de opção. Enquanto o primeiro se desdobra em duas partes algo contrastantes correspondentes à contribuição de cada um dos autores, o texto do segundo, fruto da divisão de trabalho mas também da colaboração dos dois signatários, é bastante homogéneo. Enquanto a obra de Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, publicada em pequeno formato, se apresenta com uma certa densidade, evitando as notas de rodapé mas incluindo uma bibliografia actualizada com algumas páginas de extensão, a de Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron tem uma apresentação espaçosa - permitindo a inclusão de algumas notas - especifica para cada capítulo os objectivos da aprendizagem, assinala graficamente passagens julgadas de especial importância e acolhe sugestões de leitura e audição discográfica. O volume publicado pela Imprensa Nacional é largamente expositivo mas não rejeita uma desenvolvida vertente interpretativa; o da Universidade Aberta atém-se, sempre que possível, à informação documental, caracterizando-se pela prudência no delinear dos grandes ciclos históricos. Não obstante, e porque ambos os livros se desenrolam segundo um eixo cronológico, é possível e proveitoso compará-los por épocas tratadas ou por problemáticas ligadas aos períodos históricos abrangidos.

## A Idade Média

O período medieval merece um tratamento mais desenvolvido na História da Música Portuguesa de João de Freitas Branco do que em qualquer das duas sínteses agora publicadas. A este facto não deverá ser alheio o estilo abrangente e acentuadamente didáctico de Freitas Branco, que o leva a suprir as lacunas documentais recorrendo a observações históricas de carácter geral, incorporando informações provenientes de áreas históricas conexas e sublinhando, inclusive com um exemplo musical, a importância histórica das cantigas em galego-português. A segunda edição da obra acentua estas características, já que inclui vários novos desenvolvimentos, de que se destacam os referentes à música em ambiente islâmico, ao contexto social revelado pelas cantigas satíricas e aos primórdios da Universidade.

Os sucessores de Freitas Branco rendem-se, cada um a seu modo, à escassez de fontes publicadas e de estudos sobre a música medieval no território português – uma área onde pouco se tem avançado desde a publicação, em 1952, do Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen-Age, da musicóloga francesa Solange Corbin.<sup>8</sup> Os livros agora publicados logram unificar descritivamente dados de natureza diversa e separados por importantes lacunas temporais, o que é uma tarefa tão ingrata quão difícil de levar a bom termo. É visível a vontade de actualizar os dados históricos reportados, ainda que essa intenção se veja parcialmente frustrada pelas insuficiências historiográficas atrás referidas. Acaba, afinal, por ser a própria noção que os autores têm do que seja escrever uma História da Música em Portugal a determinar limitações que fazem com que a sua leitura não substitua inteiramente a consulta da útil síntese de Freitas Branco.

Rui Vieira Nery, que se responsabiliza no seu livro pelos períodos anteriores ao século XIX, opta por nos apresentar, de forma densa, um panorama histórico multi-facetado em que avulta a atenção ao contexto litúrgico em que muita da música medieval originalmente se inseria, sem que contudo se mencionem, do culto, repertórios concretos ou particularismos locais. Por vezes, sugestões basi-

Solange CORBIN, Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (1100-1385), Paris, Les Belles Lettres, 1952.

camente correctas poderiam ser substituídas por asserções mais definitivas. Os lapsos são raros e de somenos importância, consistindo sobretudo em gralhas tipográficas e imprecisões cronológicas. Há somente duas incorrecções que merecem uma menção particular.

A primeira é a identificação, na esteira de R. Stevenson, de um tal «André, príncipe dos cantores», falecido em Mértola no ano de 525, como sendo o primeiro nome conhecido de músico de Igreja em toda a Europa (p. 12); poderá quando muito dizer-se que, na Igreja de expressão latina, se trata de um dos primeiros nomes conhecidos – que saibamos, o segundo – de um mero executante de música (na hipótese de a designação *princeps cantorum* não referir apenas funções de direcção coral), pois desde o século IV que se sabe de compositores de hinos cristãos, e desde o século seguinte que há registos de eclesiásticos activos como chantres.<sup>10</sup> A segunda incorrecção é a referência, no início da página 17, às cantigas musicadas do Rei D. Dinis descobertas em 1990 por Harvey Sharrer como sendo «de amigo», quando de facto se trata de «cantigas de amor», o que amplifica a importância excepcional deste achado.<sup>11</sup>

- 9 Assim, à página 18, o autor vê no organum legado por Mumadona Dias em 959 não um volume de conteúdo musical, mas «um códice literário de temática não especificada, possivelmente de natureza filosófica ou teológica». Tendo em conta que organum, na terminologia isidoriana, equivale a psalterium (livro dos salmos), afigura-se mais provável que o códice tivesse conteúdo bíblico.
- A estela funerária foi descrita por José Leite de VASCONCELLOS na sua comunicação «Fasciculus inscriptionum Myrtilensium nuper repertarum», publicada em O Archeologo Português, vol. III, 1897, pp. 289-293. Uma reprodução fotográfica do monumento foi publicada no artigo de Joaquim de VASCONCELOS, «Ensaio sobre a architectura romanica em Portugal», II, Arte, nº 40, Abril de 1908, pp. 26-32 [30]; a lápide foi comentada por Vergílio CORREIA na sua síntese sobre «Arte Visigótica», in Damião Peres e Eleutério Cerdeira, coord., História de Portugal - Edição Monumental, vol. I, Barcelos, Portucalense Editora, 1928, pp. 370-371. O texto da epígrafe é o seguinte: ANDREAS FAMULU DEI PRINCEPS CANTORUM SACLOSANCTE AECLISIAE MERTIILIANE VIXIT ANNOS XXXVI REQUIEVIT IN PACE SUB D. TERTEO KAL. APRILES AERA dLX TRISIS α†ω («André, servidor de Deus, príncipe dos cantores da sacrossanta igreja Mirtiliana, viveu 36 anos e repousou na paz do Senhor pelo dia terceiro das calendas de Abril [ou seja, 30 de Março] do ano 560 da era de César [525 d. C.]»; estamos gratos a Cláudio Torres, Director do Campo Arqueológico de Mértola, e a Francisco Alves, Director do Museu Nacional de Arqueologia, pelos esclarecimentos dispensados a propósito desta inscrição). Solange CORBIN fala das primeiras menções a praticantes de música eclesiástica em L'Église à la conquête de sa musique, Paris, Gallimard, 1960, pp. 158, 165 (a data relativa a André, 575, está errada).
- Manuel Pedro Ferreira, «Relatório preliminar sobre o conteúdo musical do Fragmento Sharrer» in Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval, volume I: Sessões Plenárias, Lisboa, Edições Cosmos, 1991, pp. 35-42. Entre 1991 e 1994, preparámos juntamente com o Prof. Harvey Sharrer a edição crítica destas cantigas, integrada no livro Cantus Coronatus: Sete «cantigas de amor» d'El-Rei Dom Dinis, que por razões várias continua inédito.

Pode seguramente afirmar-se que, em geral, a exposição de Rui V. Nery é certeira e os seus comentários sugestivos. A fusão, num mesmo capítulo, da Idade Média e do Renascimento obsta, contudo, ao desejável aprofundamento dos temas aflorados. Um destes temas é a influência da congregação beneditina de Cluny na importação e implantação no país do repertório litúrgico gregoriano. «A conjugação desta influência com o facto de alguns bispos franceses... serem eles próprios monges de Cluny, fez com que a penetração da liturgia romana na Igreja portuguesa se tivesse processado essencialmente nos moldes praticados [nesta] Abadia» (p. 14). Na realidade, os monges cluniacenses que vieram para Portugal eram de origem aquitana (sudoeste da França) e as abadias e priorados da família cluniacense na Aquitânia gozavam de uma apreciável autonomia litúrgica face a Cluny, sendo regra geral casas de fundação antiga reformadas ou vigiadas à distância pela abadia borgonhesa. A sua liturgia evidencia a marca de Cluny mas também fortes traços regionais, e o repertório de canto parece ter guardado, especialmente no que diz respeito à Missa, características próprias das tradições do Sul, muitas vezes mais conservadoras do que as do Norte de França.12

A abadia da família cluniacense que mais parece ter influenciado a liturgia de Braga e, por via desta, a de outros centros urbanos peninsulares (Porto, Zamora, etc.), é Moissac, na Aquitânia, como tem sido repetidamente demonstrado pelos estudos de Joaquim Bragança e Pedro Romano Rocha, e mais recentemente, de Ruth Steiner.<sup>13</sup> Um artigo recente de Marie-Noël Colette sugere que o sistema de escrita musical usado em Moissac está provavelmente na origem da «notação portuguesa» identificada por Solange Corbin, dominante no espaço nacional entre finais do século XII e inícios do século XV.<sup>14</sup> Esse siste-

Marie-Noël COLETTE, «La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B.N. Lat 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France» sep. La tradizione dei tropi liturgici, Spoleto, s. d.

Manuel Pedro Ferreira, «Three Fragments from Lamego», comunicação apresentada ao XV Congresso da Sociedade Internacional de Musicologia (Madrid, Abril, 1992), publicada em versão preliminar nas respectivas Actas (Revista de Musicología, XVI, Madrid, 1993, pp. 457-476).

Da vasta bibliografia de Pedro Romano ROCHA e Joaquim Oliveira BRAGANÇA destaquem-se, do primeiro, a sua tese L'Office Divin au Moyen Age dans l'Eglise de Braga, Paris, Gulbenkian, 1980, e do segundo, a sua edição do Missal de Mateus, Lisboa, Gulbenkian, 1975. Ruth STEINER escreveu, entre outros trabalhos, a introdução para o livro An Aquitanian Antiphoner: Toledo, Biblioteca Capitular, 44.2, Ottawa, I.M.M., 1992, bem como uma palestra especialmente relacionada com Portugal, «The Road from Cluny to Braga» (texto de 1991), cujas partes mais significativas foram incorporadas na comunicação «Directions for Chant Research in the 1990s: The Impact of Chant Data Bases» Revista de Musicología, XVI, Madrid, 1993, pp. 697-705.

ma de escrita, adequadamente descrito por Rui V. Nery (p. 15), é uma variante aquitana, cedo caída em desuso, da notação occitânica, e nada tem a ver com a notação musical corrente em Cluny.<sup>15</sup>

No texto de Manuel Carlos de Brito (por razões de economia, será aqui referido tão só o redactor principal de cada capítulo tratado) é notória a intenção de aderir mais aos factos concretos do que na síntese de Rui Nery; numa área, porém, onde a investigação dá os primeiros passos e os materiais publicados têm uma qualidade muito desigual é fácil, e por vezes mesmo inevitável, cair na superficialidade, na ambiguidade ou no erro, com a agravante de que se irão avaliar alunos universitários nessa base.

Exige-se do aluno, por exemplo, que caracterize o papel que desempenhou a Ordem de Cluny na promoção do canto gregoriano no nosso país. Ora o manual informa apenas que houve bispos cluniacenses nas dioceses mais importantes, que estes terão sido «em grande parte responsáveis pela aplicação em Portugal da unificação litúrgica sob o signo do rito e do canto franco-romano» e que terão importado manuscritos com música gregoriana (p. 21). Isto é correcto mas pouco esclarecedor, já que bispos não cluniacenses poderiam ter feito exactamente o mesmo. Seria necessário precisar que os modelos litúrgicos utilizados provinham da Aquitânia e que esses modelos reflectiam por vezes, na escolha dos textos, a influência da Abadia de Cluny; dever-se-ia ainda ressalvar que, no que se refere ao conteúdo musical, a existência e a extensão desta influência está ainda largamente por apurar, le enquanto, no que respeita à notação musical, a tradição transmitida pelas fontes é puramente aquitana.

Manuel Carlos de Brito observa ainda, com alguma ambiguidade, que no novo reino de Portugal «os monges de Cluny viriam a perder os apoios de que tinham disfrutado em favor dos monges de S. Agostinho e dos de Cîteaux, ou Cister» (*ibid.*), evocando a ideia de um antagonismo entre D. Afonso Henriques e Cluny, ideia esta cuja pertinência foi contestada há quase meio-século por Avelino de Jesus da Costa.<sup>17</sup> Na verdade, a influência directa dos monges cluniacenses em Portugal detecta-se no início do século XII sobretudo ao nível catedralício, e a expansão, nas

<sup>15</sup> Cf. Dom Jacques HOURLIER, «Remarques sur la notation clunisienne» Revue Grégorienne, vol. 31, 1951, pp. 231-240.

Veja-se, do presente autor, «As origens do Gradual de Braga» Didaskalia, XXV, 1995, pp. 57-96.

Avelino de Jesus da Costa, «A Ordem de Cluny em Portugal» sep. *Cenáculo*, III, Braga, 1948.

décadas seguintes, dos cónegos regrantes e da Ordem de Cister em detrimento da de Cluny dá-se fora das estruturas diocesanas, correspondendo às tendências da época no campo das vocações religiosas e à maior pujança dos movimentos espirituais mais recentes; note-se ainda que a monarquia portuguesa só passa a favorecer especialmente os monges de Cister em comparação, por exemplo, com os cónegos regrantes de Santa Cruz de Coimbra, a partir do reinado de D. Afonso II, já no século XIII.

Por último, a importância dos manuscritos cistercienses no panorama da nossa música litúrgica medieval é justamente realçada por Manuel Carlos de Brito; o desenvolvimento deste tema (que conta para avaliação do aluno) peca contudo por desactualização bibliográfica, aliás compreensível atendendo à especificidade do assunto. As informações dadas derivam do *Essai* de Solange Corbin, que aventou duas hipóteses que se provou serem erróneas. Uma, a primitiva presença de uma peça a duas vozes, seguidamente rasurada, no colectário de Arouca, foi quase imediatamente contestada, e com razão, por Manuel Joaquim; a outra, a extraordinária antiguidade (de antes da segunda reforma cisterciense do canto litúrgico, ocorrida c. 1145) de dois antifonários do mesmo mosteiro, revelou-se insustentável após exame dos códices por investigadores mais prudentes ou bem informados. Observe-se, de passagem, que um des-

Manuel Joaquim, O Colectário de Arouca e os seus textos musicais, Porto, 1957, pp. 15-16. Segundo pudemos pessoalmente apurar através do exame litúrgico do códice, a parte principal deste manuscrito (o colectário propriamente dito) foi redigido entre o Outono de 1227 e finais de 1228, ou pouco depois; o ofício de defuntos que se segue às orações data provavelmente da mesma altura; já o calendário e as notas de cômputo que encabeçam o volume datam de 1231.

Cf. Dom Jean LECLERCO, «Manuscrits cisterciens du Portugal» Analecta Sacri Ordinis Cisterciensis, 1950, pp. 131-139; Solange CORBIN, Essai, p. 165; Andrew HUGHES, «Medieval Liturgical Books at Arouca, Braga, Évora, Lisbon, and Porto: Some Provisional Inventories» Traditio, XXXI, 1975, pp. 369-384; Dom Maur Cocheril, Routier des abbayes cisterciennes du Portugal, Paris, Gulbenkian, 1986, p. 181; António Nogueira GONÇALVES, Inventário Artístico de Portugal, vol. 11: Distrito de Aveiro, Zona de Nordeste, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1991, pp. 59-62. Apesar dos autores divergirem substancialmente na datação dos manuscritos, um exame cuidado revela, atendendo ao conteúdo litúrgico, à decoração e às características paleográficas, que dois dos volumes [1\*/2\*] foram escritos (no que respeita ao seu corpo principal) na última década do século XII ou em data muito próxima, enquanto o par restante [3\*/4\*] terá sido copiado entre 1200 e 1220. A publicação, ocorrida já depois da redacção deste texto, de dois artigos referentes aos antifonários de Arouca, assinados por investigadores australianos de discutível profissionalismo (Wesley David JORDAN, «An Introductory Description and Commentary Concerning the Identification of Four Twelfth Century Musico-Liturgical Manuscripts from the Cistercian Monastery of Las Huelgas, Burgos» Revista Portuguesa de Musicologia, 2, 1992, pp. 57-146; Marie Therese LEVEY, «Codex 4\* of Arouca: A New Resource for, and A New Perspective in, Cistercian Chants of the Divine Office» Modus, 3, 1989-1992, pp. 27-40) vem demonstrar, a contrario sensu, a necessidade de que os manuscritos cistercienses sejam abordados com redobrada prudência, já que estas contribuições, pelo seu desenvolvimento e imponente aparato bibliográfico, poderão ser investidas por musicólogos não especializados em canto litúrgico medieval de uma autoridade científica que - como espero demonstrar noutra sede - de todo desmerecem.

tes códices contém, num bifólio acrescentado ao corpo do livro, a peça polifónica mais antiga apontada em manuscritos portugueses – um discante a duas vozes, de técnica algo arcaica, que se nos deparou inesperadamente quando, em Janeiro de 1992, examinávamos o volume em questão.<sup>20</sup>

O capítulo sobre Idade Média (que aqui, curiosamente, vai até ao fim do século XV) é, não obstante os nossos reparos, notável pela sua abrangência e pela atenção dada à tradição trovadoresca e às suas fontes manuscritas. No que respeita a este último ponto, são considerados - embora de modo não exaustivo - o contexto europeu, os géneros poéticos cultivados no espaço de influência do galego-português e os vários aspectos da prática musical a eles associada tal como se espelham na literatura coetânea, na iconografia e na notação musical.21 Há a registar, ainda assim, trechos que espelham teses contestáveis ou ultrapassadas. A fonte principal do autor é, confessadamente, o primeiro volume da Historia de la música española publicada pela Alianza Editorial, assinado por Ismael Fernández de la Cuesta: há muitas passagens que resumem, por vezes com sacrifício da problemática subjacente, o texto espanhol.<sup>22</sup> É de Ismael de la Cuesta que o manual retira a ideia de que «a cantiga de amigo não foi ao que parece praticada pelos poetas cultos antes de bem avançado o século XIII» (p. 26); a produção poética de Vasquez Fernandez Praga e de Pai Soarez de Taveirós indica, pelo contrário, que já nas primeiras décadas do século este tipo de cantiga era cultivado, embora minoritariamente, pelos trovadores mais requintados.23 Por outro lado, a ideia oitocentista de que a estrutura da cantiga de amigo «sugere, pelo menos na origem, uma realização coral e

Manuel Pedro Ferreira, «Early Cistercian Polyphony: A Newly-Discovered Source», ensaio a publicar no livro de homenagem a Robert Snow coordenado por David Crawford.

No que concerne às representações de instrumentos musicais medievais, poderiam também citar-se, para além das iluminuras do Cancioneiro da Ajuda, os frescos da Catedral de Braga, as esculturas do pórtico do Mosteiro da Batalha (entre outros exemplos escultóricos reproduzidos por Ernesto Veiga de OLIVEIRA na sua obra Instrumentos musicais populares portugueses), o janelão da Igreja da Colegiada em Guimarães, o túmulo de D. Inês em Alcobaça, etc. (sobre Alcobaça, veja-se Manuel Pedro FERREIRA, «Os instrumentos musicais no túmulo de D. Inês de Castro» in Estudos em Homenagem a Ernesto Veiga de Oliveira, Lisboa, INIC, 1989, pp. 167-186).

Ismael Fernández de la Cuesta, Historia de la música española, 1: Desde los orígenes hasta el «ars nova», Madrid, Alianza Música, 1983.

<sup>23</sup> Cf. Giuseppe Tavani, A poesia lírica galego-portuguesa, Lisboa, Editorial Comunicação, 1988.

coreográfica» (*ibid*.) é tão discutível como a convicção, que lhe está na base, de que o refrão é um elemento intrinsecamente ligado à dança.<sup>24</sup>

Na esteira de João de Freitas Branco, tanto Rui Vieira Nery como Manuel Carlos de Brito citam passagens do *Livro da Montaria*, de D. João I, e da «Hordenança que el rey dom eduarte fez pera os seus capellães» (incluída no *Livro dos Conselhos* e no *Leal Conselheiro* de D. Duarte), em que se faz referência à polifonia vocal. Essas passagens não são porém, no nosso entender, convenientemente exploradas.

O redactor do Livro da Montaria diz que «muy fermosas cousas som de ouuir, quando os monteiros tangem rastro [assinalam com as buzinas a descoberta do rasto deixado pelo animal, e depois em ouuir quando os caães uam a achar a uozes, e acham [a caça], ja quando todos correm ensembra: esto nom he de osmar, ca podemos dizer muy bem, que Guilherme de Machado nom fez tam fermosa concordança de melodia, nem que tam bem pareça, como a fazem os caães quando bem correm»;25 pretende-se com isto mostrar, do ponto de vista da estimulação auditiva, «como o joguo de andar ao monte he melhor que todolos outros joguos pera recrear o entender» (título do capítulo respectivo). A referência a Guillaume de Machaut remete, não obstante, para uma convenção retórica que encontramos já nos Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo<sup>26</sup> e vemos posteriormente retomada no Roman des deduis de Gace de la Buigne:27 a comparação, desfavorável aos compositores, entre a polifonia artística e os sons gerados por animais. O redactor do Livro da Montaria começa por retirar do Roman des deduis a ideia de uma polifonia produzida por cães de caça, mas em vez de a humanizar descrevendo-a convencionalmente em termos contrapontísticos (diferentes vozes formando consonâncias), capta a

A tese que vê na dança folclórica a origem da lírica trovadoresca está actualmente desacreditada entre os romanistas; a crença ingénua na origem coreográfica do refrão foi criticada pelo presente autor no seu livro O som de Martin Codax – Sobre a dimensão musical da lírica galegoportuguesa (séculos XII-XIV), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

O texto continua: «Ainda mais o tanger das bozinas, e o fallar dos moços quando fallam aos caães, de mais quando dizem eylo uay, eylo vay [i.e. o animal que se procura caçar], todas estas cousas som tam pertencentes pera correger o entender, se cansado he por ouuir cousas que o anoiem, e o façam cansar, como o ruybarbo pera correger o figado.» (Livro da Montaria feito por D. João I, Rei de Portugal, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1918, pp. 18-19).

<sup>26</sup> Cit. por Higinio ANGLES, La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso El Sabio, vol. III, 1ª Parte, Barcelona, Biblioteca Central, 1958, p. 105.

<sup>27</sup> Gace de la BUIGNE, Roman des deduis, ed. Å. Blomqvist, Studia Romanica Holmiensia 3, Stockholm & Paris, 1951.

sobreposição de padrões sonoros criada conjuntamente pelos canídeos de forma a evocar a densidade, a regularidade e a complexidade rítmica da polifonia culta do seu tempo, no que demonstra familiaridade auditiva e sensibilidade estética relativamente ao que será porventura o aspecto mais saliente do estilo musical do século XIV.

No que respeita a D. Duarte, os seus comentadores têm ignorado ou interpretado erroneamente as expressões «canto feito» e «descanto», que ocorrem no seguinte trecho, referente aos cantores da capela real: «devem seer avisados que em qual quer cousa que ouverem de cantar, ora seja canto feito ou descanto, declarem a letera daquello que cantarem». 28 Este trecho, escrito por volta de 1435, tem dado origem a conjecturas interpretativas sem qualquer fundamento: para José Roquete, «canto feito» seria cantochão, enquanto para Joseph Piel, «descanto» teria o significado de canto acompanhado por instrumentos.<sup>29</sup> Ora, a primeira expressão, de aparência tão inocente, é o equivalente português de res facta (Tinctoris, Liber de arte contrapuncti30), que denota uma composição polifónica acabada (geralmente com todas as vozes escritas por extenso), trabalhada de modo a aumentar a variedade da textura e a interdependência entre as diferentes partes. «Descanto» é, nesta época, contraponto nota contra nota, de factura relativamente simples; poderá neste contexto englobar a prática, referida por Tinctoris, de cantare super librum, ou seja, de improvisar contraponto simples seguindo regras estritas de combinação de intervalos relativamente ao tenor (visualizado na estante); a oposição a «canto feito», que é normalmente uma composição escrita, reforça esta interpretação. Deparamo-nos assim com o binómio «composição polifónica trabalhada» / «polifonia simples, semi-improvisada»; este binómio aparece em Dom Duarte duas gerações antes de Tinctoris, que se julgava ser o primeiro, na História da Música europeia, a formulá-lo, pelo que o valor de testemunho musical do Regimento da Capela Real de Dom Duarte vê-se, com a leitura que aqui oferecemos, substancialmente aumentado.

Joseph M. PIEL, Leal Conselheiro, o qual fez Dom Eduarte, edição crítica e anotada, Lisboa, Bertrand, 1942, p. 355.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> José I. ROQUETE, Leal Conselheiro, o qual fez Dom Duarte..., Paris, Aillaud, 1842, p. 453. J. PIEL, id., ibid.

Datado de 1477. Edição moderna: Albert SEAY, *Johannes Tinctoris: Opera theoretica*, II, Corpus Scriptorum de Musica 22, American Institute of Musicology, 1975.

Para finalizar as nossas observações sobre a Idade Média, teríamos desejado que as sínteses ora publicadas tivessem referido as diferentes formas e repertórios de canto litúrgico, identificado os principais tipos de notação musical correntes no espaço nacional e incluído uma referência ao romanceiro velho e à sobrevivência de práticas musicais medievais na tradição oral portuguesa. Teria sido igualmente útil que tivessem apontado os marcos cronológicos mais importantes ao longo deste período. Assim, poderá ter escapado ao leitor que os anos em redor de 1090 vêem a substituição da liturgia hispânica e correspondentes géneros musicais pela liturgia romana e pelo canto gregoriano, na sua vertente meridional, e também o abandono das notações neumáticas peninsulares em favor da notação occitânica (também dita aquitana); também não será claro para todos que no segundo quartel do século XII são introduzidas entre nós, gracas aos cónegos regrantes e aos monges cistercienses, variantes gregorianas do sudeste ou do norte/nordeste de França, e práticas notacionais típicas das regiões do norte; e que no mesmo século, no domínio profano, surgem as primeiras canções de gesta centradas nos acontecimentos políticos que levarão à afirmação da nacionalidade. Seria ainda de realçar que por volta de 1190 se começa a afirmar uma tradição trovadoresca modelada sobre práticas trans-pirenaicas (mas com aspectos marcadamente autóctones) nos círculos aristocráticos galego-portugueses, e que a partir de 1250, com D. Afonso III, se reforça a influência cultural, e também musical, do norte de França na corte portuguesa, começando esta a funcionar como um importante pólo de actividade trovadoresca, capaz de assimilar os novos sistemas de notação mensural e de rivalizar, até certo ponto, ao nível poético-musical com a corte de Leão e Castela. Depois da grave crise de meados do século XIV, coincidente com o esgotamento da tradição trovadoresca e a desvalorização da tradição jogralesca, o gosto erudito e a nova escola de composição polifónica aparecem entre nós já na década de 1370 sob a égide directa ou indirecta de Avinhão, então sede da Igreja Católica e centro musical da Europa. De 1385 ao reinado de D. Afonso v, afastada a influência de Avinhão no contexto do cisma do Ocidente, é de notar a influência da liturgia e da prática coral inglesas nas capelas musicais da família real, em virtude da aliança anglo-portuguesa, que se terá porventura combinado, a partir do segundo quartel do século XV, com a influência musical de Aragão decorrente do casamento de D. Duarte. Finalmente, é importante observar que de 1450 em diante a capela real, ainda sob

influência inglesa,<sup>31</sup> aumenta em dimensão e complexidade,<sup>32</sup> aparecendo simultaneamente uma escola poético-musical cortesã de cariz renascentista baseada em modelos castelhanos e aragoneses, escola esta que marca o dealbar do que se convencionou identificar como uma nova era: o Renascimento. A importância desta escola poético-musical justifica as dezasseis páginas suplementares que João de Freitas Branco entendeu dedicar-lhe na segunda edição da sua *História*.<sup>33</sup>

### **O** Renascimento

Sendo o conceito de «Renascimento», como período histórico, uma invenção moderna derivada fundamentalmente da História da Arte (Arquitectura e Escultura) e das Humanidades (originalmente, discipli-

Álvaro Afonso (fl. c. 1440-1475), que foi cantor e mestre de capela de Afonso V, foi por este enviado a Inglaterra entre 1446 e 1461 a fim de obter o Cerimonial da capela real de Henrique VI. As datas que têm sido atribuídas ao manuscrito resultante, que se conserva na Biblioteca Pública de Évora (1439, 1449, 1454) não repousam sobre qualquer base documental nem correspondem a hipóteses solidamente argumentadas.

Rita Costa Gomes, A Corte dos Reis de Portugal no final da Idade Média, Linda-a-Velha, Difel,

1995, p. 112.

Citem-se ainda, por ordem de publicação, alguns títulos relevantes para a história da música no período medieval e que não vêm referidos nem nos trabalhos de Rui V. Nery e Manuel C. Brito, nem nas notas anteriores: Solange CORBIN, «Les offices de la Sainte Face» Bulletin des Etudes Portugaises, XI, 1947, pp. 1-65; id., «L'office portugais de la 'Sepultura Christi'» Revue de Musicologie, XXIX, 1947, pp. 63-71; Mário de Sampaio RIBEIRO, Nossa Senhora na música de Portugal, Braga, 1948; Solange CORBIN, «L'Office de la Conception de la Vierge» Bulletin des Etudes Portugaises, XIII, 1949, pp. 105-166; Avelino de Jesus da Costa, «Fragmentos preciosos de códices medievais» Bracara Augusta, II, 1950, pp. 44-63; Solange CORBIN, La Deposition liturgique du Christ au Vendredi Saint, Paris, Lisbonne, Les Belles Lettres, Bertrand, 1960; Joseph SZÖVÉRFFY, Iberian Hymnody: Survey and Problems, Wetteren, Belgium, 1971; Mário MARTINS, Estudos de cultura medieval, 3 vols., Lisboa, 1969-1983; Joaquim O. BRAGANÇA, Processional tropário de Alcobaça, Lisboa, Instituto Gregoriano, 1984; Wesley D. JORDAN, «A Collection of Early Antiphoner Fragments from Portugal (Lisboa, Viseu, Ponte de Lima, and Guimarães): A Miscellany of Historical and Technical Observations» in Gordon Athol Anderson – In Memoriam, Basel, Institute of Medieval Music, 1984, vol. 2, pp. 403-473; Francisco Fernandes LOPES, A música das Cantigas de Santa Maria e outros ensaios, Olhão, Câmara Municipal, 1985; Maricarmen GÓMEZ, «Da música em Portugal no século XIV» Jornal de Letras, 214, 11/8/1986 (suplemento «Arte Musical», pp. 2-3); Joaquim O. Bragança, «A música do Ritual de Santa Cruz de Coimbra do século XIII» Modus, 1, 1987, pp. 37-115 e facsimiles; Joaquim O. BRAGANÇA, «A música do Pontifical de Braga do século XV» Modus, 2, 1988, pp. 57-229; Gerhard DODERER, «A música portuguesa na época dos Descobrimentos» Revista da Universidade de Coimbra, vol. 36, 1991, pp. 343-354; Jorge Alves BARBOSA, «A música na liturgia bracarense nos séculos XII e XIII: o repertório musical da Missa nos fragmentos de códices do Arquivo Distrital de Braga» Modus, 3, 1989-1992, pp. 81-271; João Pedro d'ALVARENGA, «A música também é escrita» in Tesouros da Biblioteca Nacional, Lisboa, Inapa, 1992, pp. 253-284; Joaquim O. BRAGANÇA, «Fragmento de um Missal de Braga do século XII» Theologica, 2ª série, 28, 2, 1993, pp. 375-389; Manuel Pedro Ferreira, «As raízes medievais dos instrumentos musicais europeus» in Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX, Lisboa, Milão, Electa, 1994, pp. 33-40.

nas que têm como base o estudo da língua latina e dos seus usos retóricos e literários), é de algum modo compreensível o embaraco dos musicólogos relativamente à colocação da fasquia cronológica, necessariamente algo arbitrária, que separa esse período da «Idade Média»; se Rui V. Nerv evita o problema tratando conjuntamente os dois períodos, Manuel C. Brito sublinha-o ao escolher como fronteira o ano de 1500, o que nos parece algo injustificado, dado que entre o final do século XV e o início de quinhentos não se verifica qualquer descontinuidade cultural ou musical. Fará talvez mais sentido a proposta de G. Doderer de escolher um acontecimento marcante, como o casamento entre o filho de D. João II e a filha dos Reis Católicos em 1490, para demarcar simbolicamente o início de uma nova época;34 a questão que aqui se coloca é se uma nova época não deverá ser demarcada mais em termos qualitativos do que nos termos quantitativos em que esta proposta aparece formulada, especialmente quando os dados quantitativos se prestam a diversas interpretações.35

Tanto Rui Vieira Nery como Manuel Carlos de Brito oferecem, apesar da relativa raridade das fontes com notação musical que nos chegaram da época renascentista, um panorama rico e literariamente bem ilustrado da vida musical nos círculos cultos portugueses durante o último terço do século XV e a primeira metade da centúria seguinte. Periodização histórica à parte, as perspectivas de Rui V. Nery e de Manuel C. Brito divergem apenas no que respeita ao estilo da canção polifónica renascentista. Para Rui Nery, o «estilo generalizado» destas obras é aquele em que «cada frase é cantada silabicamente de forma homorrítmica por todas as [três] vozes e conclui com uma fórmula

<sup>34</sup> Gerhard DODERER, «As manifestações musicais em torno de um casamento real (Évora, 1490)» in Congresso Internacional Bartolomeu Dias e a sua época: Actas, Porto, Universidade, vol. IV, pp. 225-234.

Observe-se que a importação de menestréis por ocasião de um casamento real não implica uma mudança duradoura na vida musical da corte; na verdade, dez anos passados, por ocasião do segundo casamento de D. Manuel, houve novamente que importar músicos para reforçar a componente musical das festividades; terminadas estas, os músicos adicionais regressaram às terras de origem (Carta de Ochoa de Isagaga aos Reis Católicos, de 24-11-1500: «Ya son despididos los ofiçiales acreçentados, que venieron aqui, y la señora reyna les mando dar para el camino: a los tronpetas XX mil mrs., e a los atabaleros X mil; [...] a Graçia, menestril VI mil [...]»). Retiro esta informação de uma colecção de documentos que, ao que julgo, tem passado despercebida aos musicólogos (Documentos referentes a las relaciones con Portugal durante el reinado de los Reyes Catolicos, 3 vols., Valladolid, C.S.I.C., 1958-1963, vol. III, p. 68). No que se refere ao reinado de D. Manuel, há uma outra carta de Ochoa de Isasaga, datada do dia de Natal de 1500, que merece ser considerada, pelo que decidimos transcrever em Apêndice as passagens musicalmente relevantes.

cadencial mais ou menos elaborada na qual a última sílaba tónica tende a alargar-se a um melisma de várias notas e se dá um movimento contrapontístico mais independente entre as várias partes, por vezes com acentuada polirritmia». Este estilo afigura-se «uma opção estética consciente e assumida... Com excepção de um ou outro exemplo isolado anterior, só na segunda metade do século começaremos a encontrar, já nos cancioneiros mais tardios, uma evolução no sentido de uma técnica contrapontística mais elaborada, com uma distribuição mais melismática do texto, uma figuração rítmica mais agitada e um recurso mais sistemático à imitação entre as vozes... Estaremos já então, porém, em plena transição para o Maneirismo...» (pp. 30-31). Para Manuel C. Brito, as canções polifónicas «fazem uso de diferentes tipos de escrita, desde o contraponto mais elaborado, segundo o modelo franco-flamengo, com ritmos complexos e passagens sincopadas... à escrita silábica e homorítmica, isto é, com todas as vozes cantando uma nota para cada sílaba e movendo-se simultaneamente, por acordes» (p. 54). Não há, nesta última passagem, qualquer interpretação cronológica ou estética da diversidade da escrita musical. Se descontarmos a distinção, quanto a nós injustificada, entre uma parte vocal e partes instrumentais (um dogma dos anos setenta representado entre nós pelas edições de Manuel Morais, mas desmentido pelos próprios manuscritos), a exposição de Manuel C. Brito é correcta e bastante prudente.

A interpretação de Rui V. Nery é sugestiva, mas não faltará quem a julgue forçada; deverá ser tomada mais como uma hipótese de trabalho do que como um dado inquestionável. Para começar, seria necessário fixar com alguma precisão a data das composições a comparar, o que implicaria uma selecção; haveria que ter em conta indicações de autoria, quando as haja, e a datação provável do conteúdo dos cancioneiros. O códice miscelâneo C.I.C. 60 da Biblioteca Nacional inclui peças polifónicas profanas originadas na última década do século XV e no primeiro terço do XVI. O Cancioneiro Masson contém composições datáveis entre 1490 e 1550: a presença de três textos de Camões, referida por Rui Nery (p. 70) é na realidade ou uma coincidência fortuita (dois dos motes foram glosados pelo poeta) ou um acidente (uma volta de Camões foi acrescentada ao códice por um segundo copista); os versos de Andrade Caminha

<sup>36</sup> Cf. Manuel MORAIS, Vilancetes, cantigas e romances do século XVI, Portugaliae Musica XLVII, Lisboa, Gulbenkian, 1986.

contidos no manuscrito são igualmente adições tardias.<sup>36</sup> O nosso estudo do Cancioneiro de Elvas revela que o seu conteúdo é datável entre 1490 e 1575 (e não, como se afirma na página 28, «do início do século XVI»), ainda que esta última data possa ser recuada uma década ou mais.<sup>37</sup> O conteúdo profano do códice miscelâneo 3391 do Museu de Arqueologia e Etnologia de Belém é hipoteticamente datado por Rui Nery de 1560-1580, mas a presença da cantiga «De mi ventura quexoso» (também incluída no Cancioneiro Masson) aponta para uma data no segundo quartel do século, enquanto os versos de Gregório Silvestre e de D. Manuel de Portugal sugerem a década de 1550; uma datação entre 1525 e 1575 afigura-se-nos mais prudente, mas não é impossível que o conteúdo musical corresponda, todo ele ou na sua maior parte, ao período 1540-1560.38 É pois discutível que possamos seguir a evolução da canção polifónica profana em Portugal até «finais do [século] XVI» (ibid.). Por outro lado, considerando estas quatro fontes e as suas composições mais firmemente datáveis, não nos parece que se possa deduzir com segurança qualquer movimento diacrónico a nível do estilo musical; haveria, contudo, que aprofundar a questão. Na realidade, as pecas publicadas carecem urgentemente de análise e de contextualização; sem esse passo será difícil avançar na compreensão da canção renascentista em Portugal.

A mesma dificuldade impõe-se-nos a propósito da faceta musical de Damião de Góis. João de Freitas Branco havia já realçado o seu europeísmo e, talvez inspirado numa analogia entre o obscurantismo do Estado Novo e a época da Inquisição, quase o havia alçado à posição de mártir cultural anti-fascista *avant-la-lettre*, sem contudo se pronunciar sobre as qualidades musicais do compositor.<sup>39</sup> Rui V. Nery vai mais longe e, citando as suas obras, fala da sua «contemporaneidade estética... em

<sup>37</sup> Gil MIRANDA, The Elvas Songbook, Stuttgart, American Institute of Musicology, 1987, pp. XVIII-XIX; Manuel Pedro FERREIRA, «Estudo introdutório [do Cancioneiro de Elvas]» in Cancioneiro da Biblioteca Publia Hortensia de Elvas, edição fac-similada, Lisboa, IPPC, 1989.

Manuel Morais, Cancioneiro musical de Belém, Lisboa, IN-CM, 1988. Veja-se igualmente o artigo de Arthur Askins e Jack Sage, «The Musical Songbook of the Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, Lisbon (ca. 1603)» Luso-Brazilian Review, XIII, 2, 1976, pp. 129-137.

Na segunda edição da *História da Música Portuguesa*, Freitas Branco dedica ao processo movido pela Inquisição contra Damião de Góis duas páginas suplementares. O capítulo v, relativo aos séculos XVI e XVII, inclui para além disso, a partir da secção dedicada a Vicente Lusitano, quase sessenta páginas inteiramente novas.

relação às tendências da polifonia europeia do seu tempo» (p. 50).40 Manuel C. Brito declara-o «o nosso mais prestigiado músico amador renascentista» e pede aos alunos, na lista de «objectivos da aprendizagem», para justificar a sua dimensão enquanto músico. Quanto a nós, a nomeada de Góis justifica-se menos pela própria obra, virtualmente desconhecida, do que pelo meio intelectual em que se moveu e pela nossa inevitável simpatia por estrangeirados e vítimas dos Inquisidores. Para equilibrar esta simpatia, ouçamos o que um dos maiores especialistas actuais da polifonia quinhentista, James Haar, tem para nos dizer sobre o motete de Damião de Góis Ne laeteris inimica mea: «é uma peça musical singularmente enfadonha, sem direcção, indubitavelmente monótona; recorrendo constantemente a processos imitativos, a obra – parafraseando a comparação de Lutero entre Josquin e os outros músicos - é conduzida pelas notas em vez de as conduzir». 41 Perante um tal juízo de valor, a musicologia portuguesa vê-se completamente desarmada. Onde está o estudo que prove, por meios analíticos e comparativos, que Damião de Góis merece, ou, pelo contrário, não merece estar no pedestal onde o desejaríamos pôr?

## A questão do Maneirismo

Um dos aspectos mais estimulantes e porventura mais polémicos do texto de Rui Nery é a adesão à periodização hoje corrente em História da Arte: Renascimento/Maneirismo/Barroco. A maior parte dos musicólogos prefere a simples distinção entre Renascimento e Barroco. Embora para alguns de nós a pertinência deste tipo de periodização seja evidente, é importante estar consciente dos problemas que, na História da Música, ela levanta.

A ideia de «Renascimento» como período histórico nasce no segundo quartel do século XIX, mas tem uma origem claramente exterior à História da Música, já que nada renasceu – muito menos a músi-

James HAAR, «Value Judgments in Music of the Renaissance» in Tess Knighton & David Fallows, Companion to Medieval and Renaissance Music, London, Dent, 1992, pp. 15-22.

Num trabalho anterior, o autor desenvolve o seu ponto de vista: «Damião de Góis... est, à vrai dire, le dernier compositeur portugais que l'on peut encore intégrer dans la Renaissance. Ses motets... témoignent une influence franco-flamande encore déterminante, peut-être un peu trop cérebrale mais d'un équilibre de construction indéniable» (Rui Vieira NERY, «La musique portugaise dans le contexte ibérique: de la Renaissance au Baroque» *Informação Musical*, 9, Lisboa, G. A. M., 1982, pp. 27-36 [29-30]).

ca da Antiguidade Clássica – nos séculos XV e XVI.<sup>42</sup> O ideal humanístico de um renascimento dos valores estéticos gregos teve consequências importantes na segunda metade do século XVI e início do seguinte, mas quando em geral se fala de música renascentista, fala-se, no mínimo, da música escrita entre meados do século XV e meados do século XVI (embora os limites cronológicos possam variar de autor para autor).

A ideia de um «período barroco» nasceu na segunda metade do século XIX, e tem vindo a ser aplicado à música e à literatura desde o final da 1ª Guerra Mundial. A noção de «música barroca» como categoria estilística data, no entanto, do segundo quartel do século XVIII, altura em que foi usada para caracterizar negativamente partituras sobrecarregadas de efeitos extravagantes e dificuldades técnicas;<sup>43</sup> mas no uso corrente, o «período barroco» cobre não só a música assim criticada como «barroca», mas também a música a que os críticos setecentistas atribuíam as características opostas de naturalidade e expressividade melódica.

Não obstante, tanto a patente inadequação do conceito de «renascimento», como a confusa identidade estilística e as conotações pejorativas (formalismo absurdo, patente irregularidade) do termo «barroco», o que é certo é que tanto a ideia de um «período renascentista» como a de um «período barroco» são hoje aceites pela generalidade dos musicólogos, seja por mimetismo em relação aos seus colegas historiadores, seja por analogia com as restantes artes, seja, ainda, por conveniência didáctica.

«Maneirismo» tem tido, por seu lado, alguma dificuldade em impôr-se, em parte por corresponder a uma historiografia mais recente. Embora o conceito de «maneirismo» como período histórico remonte ao início do século XX, a sua aplicação à História da Música é, se descontarmos alguns casos isolados, relativamente recente, já que só a partir dos anos cinquenta ele viria a suscitar alguma atenção. Recordese que uma periodização musical baseada na análise histórico-estilística de outra arte pode fornecer pistas de investigação musicológica que permitam destrinçar nas obras conservadas linhas de evolução his-

Claude V. Palisca, «Early History of 'Baroque' as a Musical Term» in Actas del Congreso Internacional «España en la Música de Occidente», Madrid, Ministério de Cultura, 1987, vol. II, pp. 61-62.

<sup>42</sup> A história do conceito de Renascimento foi recentemente estudada, de uma perspectiva crítica, por Jacques HEERS, no seu livro A Idade Média, uma impostura, Lisboa, Asa, 1994, p. 56 e seguintes.

tórica e zonas de ruptura estilística especialmente marcantes, interpretáveis dentro do contexto sócio-cultural da época. A adopção do termo «maneirismo» por um musicólogo não significa por si só que ele entende desempenhar semelhante tarefa, já que o nome tem sido entendido quer de forma intemporal, como negação de características classicistas dentro de uma mesma época estilística, quer como um período estilístico separado, com características distintas do Renascimento.

Dentro desta última orientação, quanto a nós a mais produtiva, Robert E. Wolf, na sua comunicação ao IV Colóquio de Wégimont (1957), vê como característica central do maneirismo «o domínio de todos os aspectos da composição pelo texto e suas implicações expressivas»; para Wolf, o período teria duas fases: uma polifónica, a outra orientada para a monodia; na polifonia maneirista, «o equilíbrio estrutural é posto em causa por cromatismos, dissonâncias e modulações inesperadas», e a textura polifónica é contrariada pelo recurso pontual à escrita solística ou em blocos verticais.<sup>44</sup>

Em Portugal, o conceito de um estilo e de um período maneirista na música europeia foi, ao que julgamos, introduzido por Santiago Kastner na sequência do Colóquio de Wégimont, em que esteve presente. A periodização de Wolf assentava como uma luva ao que Kastner, a propósito de Correa de Arauxo, tinha caracterizado, com algum incómodo, como um estilo de transição entre o Renascimento e o Barroco; <sup>45</sup> mais recentemente, ao referir-se a Manuel Rodrigues Coelho, Kastner fala já claramente de um estilo maneirista. <sup>46</sup>

Na década de sessenta, a noção de «maneirismo musical» foi aflorada entre outros por Denis Arnold,<sup>47</sup> James Haar,<sup>48</sup> Maria R. Maniates<sup>49</sup> e

Santiago KASTNER, Prefácio à edição da Facultad Organica de Correa de Arauxo, 2 vols., Barcelona, 1948-1952.

46 Santiago KASTNER, Três compositores lusitanos para tecla (séculos XVI e XVII): António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho, Pedro de Araújo, Lisboa, Gulbenkian, 1979.

47 Denis ARNOLD, Marenzio, London, 1965; id., Monteverdi Madrigals, London, 1967. O autor relaciona aspectos concretos dos madrigais de Luca Marenzio (depois de 1590), de Giaches de Wert e de Claudio Monteverdi com a estética maneirista.

James HAAR, «The note nere Madrigal» Journal of the American Musicological Society, vol. 18, 1965, pp. 22-41. Haar aceita «maneirismo» como possível qualificação do madrigal de meados do século XVI, mas não desenvolve o tema.

Maria Rika Maniates, «Mannerist Composition in Franco-Flemish Polyphony» Musical Quarterly, 42, 1966, pp. 17-36. A autora contrapõe «maneirismo» a «classicismo», mas não usa aqui o conceito como qualificando um período histórico.

<sup>44</sup> Robert Erich WOLF, «Renaissance, Mannerism, Baroque: Three Styles, Three Periods» in Les Colloques de Wégimont, IV, 1957: Le «Baroque» musical. Paris, Les Belles Lettres, 1963, pp. 35-80.

Don Harrán:50 nestes estudos, avulta a tendência de associar o conceito quase exclusivamente com o madrigal italiano da segunda metade do século XVI. Seria, contudo, apenas nos anos setenta que esta problemática viria a merecer comentários mais desenvolvidos dos quais se destacam os assinados por Harrán,<sup>51</sup> Edward Lowinsky<sup>52</sup> e Claude V. Palisca.<sup>53</sup> Note-se que parte destes trabalhos bebe ainda numa discutível dicotomia esteticista «clássico / maneirista» (em que o último termo equivale a «forcado, anti-natural») em vez de adoptar uma periodização histórica fundada na valorização quinhentista da maniera artística. Desenha-se, apesar de tudo, algum consenso na atribuição de um carácter maneirista aos madrigais italianos escritos entre, aproximadamente, 1550 e 1565. Finalmente, em 1979, seria publicado um grosso volume de Maria R. Maniates sobre o maneirismo na música italiana, em que a autora, procurando integrar a música no ambiente civilizacional da época, retoma a ideia de considerar um período estilístico maneirista, distinto do Renascimento, compreendido entre 1530 e 1630; apesar disso, o seu tratamento do estilo musical restringese praticamente aos madrigais e à monodia acompanhada, o que acaba por limitar severamente o alcance da sua tese.<sup>54</sup> Um livro mais recente, de Héctor Edmundo Rubio, adopta uma abordagem mais abrangente ao reservar um capítulo à maniera no motete da primeira metade do

51 Don HARRÁN, «Rore and the Madrigale cromatico» The Music Review, 34, 1973, pp. 66-81; id., «On the Question of Mannerism in Early Music» Israel Studies in Musicology, I, 1978, pp. 92-98.

Claude V. PALISCA, «Towards an Intrinsically Musical Definition of Mannerism in the 16th Century» Studi Musicali, 3, 1974, pp. 131-218.

<sup>50</sup> Don HARRÁN, «'Mannerism' in Cinquecento Madrigal?» Musical Quarterly, 45, 1969, pp. 521-544. Harrán foca a pressão maneirista exercida pelos textos dos madrigais na respectiva música, e observa que o madrigal partilha com outras expressões artísticas contemporâneas as qualidades maneiristas de artificialidade, eclectismo, valorização do pormenor, e constante mudança estilística.

<sup>52</sup> Edward E. LOWINSKY, «The Problem of Mannerism in Music: An Attempt at a Definition» Studi Musicali, 3, 1974, pp. 131-218. Segundo Lowinsky, a música mais tardia de Cipriano de Rore tem em comum com a obra de Fiesco, Manara, Taglia, Lasso e Gesualdo as seguintes características principais: a perturbação do sistema tradicional de organização dos tons e o uso de progressões sonoras que não podem ser conceptualizadas dentro da teoria tradicional; a aceitação de sons e intervalos proibidos sempre que a representação musical do texto pareça justificá-los; descontinuidade, movimento incessante e espasmódico, e busca do desequilíbrio e da incoerência. Lowinsky vê nestas características traços inegavelmente maneiristas. Veja-se também, do mesmo autor, Music in the Culture of the Renaissance and Other Essays, Chicago & London, 1989.

Maria Rika Maniates, *Mannerism in Italian Music and Culture*, Manchester, University Press, 1979. Veja-se também a respectiva recensão crítica, assinada por Gary Tomlinson, no *Journal of the American Musicological Society*, 34, 1981, pp. 552-557.

século XVI, mas não chega a explorar em profundidade a questão do maneirismo na polifonia sacra quinhentista.<sup>55</sup>

O posicionamento histórico de Rui V. Nery bebe fundamentalmente no artigo de Robert E. Wolf e nos trabalhos de Santiago Kastner (seu mestre), a que se veio posteriormente juntar o livro de Maria R. Maniates; estas fontes vêem-se não obstante caldeadas e enriquecidas pela sua formação de historiador e pela sua experiência de professor, intérprete e investigador. <sup>56</sup> Julgamos que a sua intenção ao escrever uma *História da Música* não terá sido tanto a de coligir criticamente um volume respeitável de dados históricos, como a de apreender a possível coerência desses dados na sua ligação com os movimentos sócio-culturais. Neste sentido, a adopção do conceito de «maneirismo» é um meio de enriquecer a abordagem musicológica, ao permitir intensificar a interacção desses dados com eventos e tendências contemporâneas a nível das artes e das mentalidades.

Ora, apesar da circulação que o conceito de «maneirismo musical» atingiu nos últimos anos, ele não é ainda aceite pela maioria dos autores. Mesmo aqueles que o acolhem fazem-no de forma diversa e contraditória. Esta falta de consenso resulta, segundo nos parece, de pelo menos quatro factores: o facto de só em época relativamente recente terem sido editadas ou postas à disposição dos investigadores a maioria das fontes primárias relevantes; a natureza extremamente problemática do trabalho de análise da música quinhentista e da correspondente interpretação estética; a inércia intelectual que leva à aceitação acrítica do conceito de «Renascimento» e à sobrevivência de um conceito não-histórico de «maneirismo»; e a orientação estritamente filológica e positivista do grosso dos estudos musicológicos que se ocupam do repertório anterior a 1700. Atendendo a este contexto, a manipulação do conceito acarreta um certo risco, sobretudo quando se aplique a repertórios pouco estudados, como os ibéricos.

Rui Vieira Nery caracteriza do seguinte modo a aproximação ao gosto maneirista verificada na canção polifónica profana: «Em primeiro lugar, verifica-se uma tendência para o decréscimo gradual das

<sup>55</sup> Héctor Edmundo Rubio, Der Manierismus in der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts, Tutzing, Hans Schneider, 1982.

Segundo julgamos saber, Rui V. Nery fez pela primeira vez uso, na sua escrita, do conceito de maneirismo musical no texto «La musique portugaise...», redigido em 1977, e nas notas de programa para o álbum discográfico A Música no Tempo de Camões, dos Segréis de Lisboa (EMI, 1979).

obras a três vozes, inclusive através do acrescentamento de uma quarta parte a obras anteriormente compostas a três. Por outro lado... a escrita contrapontística tende a evoluir, desaparecendo definitivamente as fórmulas cadenciais mais arcaicas... e aparecendo-nos já instâncias de novas fórmulas cadenciais harmónicas de natureza pós-modal... No domínio da textura polifónica, reforça-se ainda o recurso à imitação em moldes quasi-canónicos, mas ao mesmo tempo utilizam-se com maior frequência passagens em terceiras e sextas paralelas enquadradas numa linguagem harmónica cada vez mais triádica», que chega a sugerir «uma oposição expressiva entre os conceitos de 'Maior' e 'menor' estranha ao universo modal puro do Renascimento» (p. 70). É uma síntese extremamente sugestiva, mas há que fazer umas tantas observações.

- 1) Uma textura vocal alargada a quatro vozes, o contraponto imitativo e o desaparecimento de arcaísmos não têm necessariamente a ver com uma sensibilidade maneirista; podem tão-só significar uma aproximação aos modelos renascentistas mais prestigiados. A «neutralidade» dos factos musicais pode ser aparente, mas antes de estes serem declarados sintomas maneiristas devem ser consideradas hipóteses alternativas como a actualização estilística possibilitada pela maior difusão social da competência contrapontística e pela permeabilidade das fronteiras entre géneros, ou a adopção pontual de uma maniera erudita adequada a um nível estilístico mais alto, justificado pela ocasião ou pelo contexto social.
- 2) A identidade entre Renascimento e «universo modal puro» é uma proposta arriscada, pois houve sempre uma tensão entre os processos de escrita polifónica e as tentativas renascentistas de racionalização modal;<sup>57</sup> lembre-se, a este propósito, a importante distinção feita por Harold Powers entre categorias modais e tipos tonais.<sup>58</sup> Um «tipo tonal» é uma classe de composições polifónicas minimamente caracterizadas por uma combinação particular de armação de clave, âmbito

57 Harold S. POWERS, «Mode, § III» in The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 12, pp. 397-414.

Harold S. POWERS, «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony» Journal of the American Musicological Society, 34, 1981, pp. 428-470; id., «Modal Representation in Polyphonic Offertories» Early Music History, II, 1982, pp. 43-86; id., «Monteverdi's Model for a Multimodal Madrigal» in In Cantu et in Sermone, Firenze, Leo Olschki, 1989, pp. 185-219; id., «Is Mode Real? Pietro Aron, the Octenary System, and Polyphony» (texto policopiado).

melódico indicado pela escolha da clave e sua posição no pentagrama, e sonoridade final; um «tipo tonal» pode representar intencionalmente uma categoria modal, mas pode igualmente ser-lhe indiferente ou irredutível. Nestes termos, poderíamos quando muito dizer que o Renascimento admite ou procura para o repertório mais erudito a compatibilidade entre tipos tonais e racionalização modal, enquanto o Maneirismo admite escapar-lhe.<sup>59</sup>

- 3) É ainda mais arriscado falar-se de fórmulas cadenciais «de natureza pós-modal», sabendo-se que na polifonia europeia, as zonas cadenciais nunca foram plenamente integradas na teorização modal; a aproximação cadencial segue regras de contraponto fundamentalmente alheias a considerações modais, e não há qualquer consenso entre os autores quinhentistas relativamente às notas terminais compatíveis com este ou aquele modo.<sup>60</sup>
- 4) A emergência de uma «linguagem harmónica» é um dos problemas mais delicados na história da música europeia; há quem chegue a ver as suas primeiras manifestações no motete *Nuper rosarum flores* de Dufay, escrito em 1436 (Lowinsky), e quem prefira esperar quase dois séculos para ficar convencido de que a tonalidade moderna vem a caminho (Dahlhaus). A discussão do problema tem-se centrado em obras escritas no século XV ou por volta de 1500, ou seja, antes das primeiras manifestações de maneirismo em arte; e ainda que se negue a essas obras um carácter para-tonal, a evolução da linguagem harmónica ao longo do século XVI é demasiado difusa para que seja possível associá-la a uma particular tendência estética. É pois muito duvidoso que o nascimento da tonalidade esteja ligado à emergência de uma sensibilidade maneirista.

Vemos assim que a oposição entre Renascimento e Maneirismo pode tornar-se num hábito de pensamento dialéctico sem relação com o objecto que se pretende descrever. Na ânsia de se querer iluminar esse objecto, uma luz demasiado intensa arrisca-se a esbater os seus

De acordo com Jessie Ann OWENS («Mode in the Madrigals of Cipriano de Rore», comunicação apresentada à XIV Conferência sobre Música Medieval e do Renascimento, realizada em Londres no ano de 1986), a partir de 1550 Cipriano de Rore passou a usar cada vez menos tipos tonais para-modais (usados para representar modos) e cada vez mais tipos tonais a-modais (compatíveis com categorias modais) e anti-modais (incompatíveis com a representação de categorias modais) [a terminologia aqui usada é de quem subscreve estas linhas].

Veja-se o livro fundamental de Bernhard MEIER, The Modes of Classical Vocal Polyphony, Described According to the Sources, New York, Broude Brothers, 1988.

contornos e a ofuscar, na reflexão, o próprio observador. O corolário deste processo é a qualificação automática de qualquer música escrita na época da arte maneirista italiana como sendo «música maneirista», por oposição cronológica à música escrita noutras épocas.

Pode objectar-se que o reconhecimento de um estilo artístico típico – como o dos madrigais italianos do terceiro quartel do século XVI – não é condição necessária para a integração de uma obra num período histórico, já que em todos os períodos históricos há coexistência de géneros e estilos diferentes; e que o «espírito da época» se pode manifestar através de estilos diversos. Assim, uma vez definido um período histórico «maneirista» através da admissão de uma mudança de atitude por parte de pintores e arquitectos e do reconhecimento de uma certa continuidade nas suas manifestações artísticas, e uma vez identificadas e justificadas as tendências intelectuais da época atendendo ao contexto sócio-cultural, segue-se que, mercê de uma suposta afinidade fundamental entre as diversas formas de expressão artística e da sua integração num meio sócio-cultural comum, a música da época «maneirista» não pode deixar de representar o seu espírito.

Ora, o «espírito da época» é uma abstracção hegeliana que pode servir de estímulo para a investigação histórica, mas a que se não deve conferir um estatuto ontológico. Poderá dar-se o caso de que a afinidade entre as artes visuais e a música seja menos decisiva do que as suas diversas naturezas e tradições; e talvez a esfera artística goze de mais autonomia no seu desenvolvimento, relativamente à história política, social e religiosa, do que um certo materialismo meta-cultural deixa supôr. A questão está em saber se estamos meramente interessados num exercício de relacionamento sócio-cultural enquadrado por coordenadas cronológicas, ou se o que nos move é a busca do conhecimento humanístico baseado em índices concretos. No primeiro caso, o «espírito da época» é um tema a glosar, e fazemos literatura; no segundo caso, o «espírito da época» é uma possibilidade a investigar, e fazemos História. No primeiro caso, um mesmo estilo musical pode ser levado a representar o «espírito do Renascimento», e vinte anos mais tarde, o «espírito do Maneirismo»; no segundo caso, os valores espirituais de um estilo musical mantêm-se invariáveis, e o seu carácter «renascentista» ou «maneirista» terá de ser demonstrado por oposição a outros estilos. Sem se investigar como, e até que ponto, os compositores enfatizaram nas suas obras aspectos que claramente respondem a, ou articulam, preocupações e modos de ver característicos do seu tempo, não poderemos saber se a natureza da obra corresponde à mentalidade postulada; para além disso, sem se pesar a representatividade intelectual de cada género musical e sem se ter em conta o conjunto dos géneros mais representativos, não poderemos avaliar com justeza da pertinência de um «período maneirista» em música.

Dito isto, há razões para aceitar, como hipótese de trabalho e como forma de acentuar marcas estéticas objectivas, a perspectiva de um «maneirismo musical» na música de tecla e sobretudo na polifonia religiosa de autores portugueses no último terço do século XVI e início do seguinte – uma perspectiva a ser testada e aprofundada no campo da análise comparativa. É, aliás, problemática a escolha, por parte de Rui V. Nery, da canção polifónica profana para apresentar com maior detalhe analítico a sua tese sobre o maneirismo musical, quando teria sido talvez mais produtivo comparar um certo número de composições latinas escritas em diferentes momentos do século XVI. A orientação da literatura musicológica sobre Maneirismo para o domínio da música profana, a dificuldade de acesso a muitas das obras sacras representativas do período pré-filipino, na sua maioria ainda inéditas, e a falta de tempo para alargar a investigação analítica a essas obras terão certamente ditado a sua opção.61 Estamos certos de que num futuro próximo o repertório sacro encontrará, no próprio Rui V. Nery ou nalgum dos seus discípulos, um analista capaz de responder às nossas inquietações.

Ainda no que respeita à polifonia religiosa, de longe o campo onde, em quantidade e qualidade, os materiais publicados mais convidam à investigação, Rui V. Nery confirma a sua autoridade na matéria dedicando comentários judiciosos aos principais compositores do período filipino, como D. Pedro de Cristo, Manuel Cardoso, Filipe de

Já depois de esta recensão, numa primeira redacção, ter sido concluída (Outubro de 1992), Manuel Carlos de BRITO fez chegar-nos às mãos a sua comunicação «Renascença, maneirismo, barroco: o problema da periodização histórica na música portuguesa dos séculos XVI e XVII» separata da miscelânea em honra do Prof. Doutor José López-Calo, *De Musica Hispana et aliis*, Santiago de Compostela, Universidade, 1990, pp. 539-554. Neste artigo encontramos uma crítica à aplicação do conceito de Maneirismo na música portuguesa tal como é entendida por Rui V. Nery que coincide em grande parte com as nossas objecções: «se algum verdadeiro caso de Maneirismo existe na música portuguesa desta época, é provavelmente [nos motetes de Manuel Cardoso] que ele deverá ser investigado» (pág. 552), e não nos vilancicos profanos, que representariam «uma tradição musical fechada e que poderemos talvez considerar arcaica para a segunda metade do século XVI» (pág. 544). Opinião diversa é a defendida, mais recentemente, por Ivan MOODY no seu artigo «Portuguese 'Mannerism': A Case for an Aesthetic Inquisition» *Early Music*, August 1995, pp. 450-458.

Magalhães ou Estêvão Lopes Morago, e propondo uma importante distinção entre «um repertório catedralício, destinado a atrair um grande público e por isso mesmo de natureza mais austera e mais simples, assentando quase sempre numa escrita imitativa a quatro vozes, e um repertório exclusivo das capelas palacianas, visando uma elite de ouvintes dotados de formação musical sofisticada e demonstrando por essa razão uma maior abertura a orientações estéticas mais diversificadas» (p. 51). Esta distinção permite explicar, por exemplo, a dicotomia estilística presente na obra de um João Lourenço Rebelo, protegido de D. João IV, cujos Salmos representariam, para Rui Nery, «o lado por assim dizer 'escondido' da nossa produção polifónica seiscentista» (p. 63), dominada pelo conservadorismo do repertório catedralício.

## A música na Expansão Portuguesa

O manual da Universidade Aberta acolhe-se, prudentemente, no que respeita ao repertório religioso e instrumental do último terço do século XVI e inícios do seguinte, à sombra das teses de Rui Nery sobre o Maneirismo; uma opção justificada pelo facto de não haver, no panorama da musicologia nacional, uma visão interpretativa mais sofisticada e bem informada sobre a época em questão. Manuel Carlos de Brito oferece contudo, para além dessa perspectiva, dados complementares estribadas no conhecimento directo das fontes, especialmente dos manuscritos conservados em Coimbra.

Há ainda a registar um capítulo extremamente sugestivo e original sobre a música no contexto da Expansão Portuguesa nos séculos XVI e XVII (incluindo algumas incursões pelos séculos XV, XVIII e XIX). Neste capítulo, explora-se a visão das músicas extra-europeias nos documentos e na literatura de viagens; a interacção entre aquelas e a música portuguesa; o papel da música na missionação; e as influências da Expansão na prática musical metropolitana. A maior parte dos dados apresentados vêm-nos de descrições e documentos literários, completados por estudos vários, especialmente os dos jesuítas Serafim Leite (sobre o Brasil) e Mário Martins (sobre as viagens marítimas e a India), e ainda de José Ramos Tinhorão (sobre os negros em Portugal). A influência de além-mar em terras portuguesas é igualmente tratada com base em documentos musicais, os vilancicos religiosos do século XVII escritos em português de negro (ou proto-crioulo), ponto que

mereceria, talvez, maior desenvolvimento. No que respeita à interacção entre a música europeia levada de Portugal e a cultura de outros povos, teria sido interessante incorporar dados relativos às tradições crioulas e à música de Goa, onde o «mandó» parece evidenciar uma matriz melódica portuguesa. No relativo à missionação no Oriente, recomenda-se, como leitura complementar, o livrinho de Mário Martins sobre o teatro e as manifestações musicais nas cristandades da India e do Japão, rico de dados sobre a prática musical quinhentista e a interacção entre a cultura europeia, veiculada pelos jesuítas, e as culturas locais. 63

### **Estilos Barrocos**

Ao entrarmos na «época barroca», convém recordar que o período assim denominado é uma abstracção histórica, destinada a aproximar fenómenos musicais afins, por oposição a fenómenos cronologicamente anteriores e posteriores. O início do «barroco» é geralmente colocado nos inícios do século XVII, mas mesmo entre os autores mais recentes há lugar para divergências: Maria Rika Maniates, por exemplo, prefere a data de 1630, enquanto James Haar descreve a emergência de uma orientação mais harmónica, a regularização rítmica e a crescente importância da escrita em acordes nos madrigais do final do século XVI como anunciando a estética barroca.<sup>64</sup> Resta saber o que é estilisticamente mais determinante nas obras escritas em torno a 1600: a tendência maneirista para representar, através de meios intelectualizados e subtis, uma verdade transcendente, valendo-se de uma fluência técnica quase imperceptível; ou o dinamismo directo, o empolamento retórico e a tendência à teatralização das paixões e à valorização da artificiosidade espectacular que caracterizam o gosto barroco. Sendo

Nita LUPI, The Music and Spirit of Portuguese India, edição comemorativa do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, Lisboa, 1960. Para uma informação mais actualizada, veja-se o artigo recente de Susana SARDO, «Goa, sons e silêncios», Oceanos, 19-20, Setembro/Dezembro 1994, pp. 246-256.

Mário MARTINS, O teatro nas cristandades quinhentistas da India e do Japão, Lisboa, Brotéria, 1986. Veja-se também o artigo de António Lopes, «Primeira visita do Japão à Europa» Brotéria, 137, 1993, pp. 160-178, e a recente edição do tratado de Luís Fróis, in Europa Japão: Um diálogo civilizacional no século XVI, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1993.

<sup>64</sup> James HAAR, Essays on Italian Poetry and Music in the Renaissance (1530-1600), University of North Carolina Press, 1986.

embora a oposição estilística mais marcante, no início do século XVII, aquela entre polifonia e monodia acompanhada, não é obrigatório que seja nessa oposição que se devam centrar as tentativas de interpretação estética que procurem captar os laços entre a música e a sua ambiência sócio-cultural; a não-coincidência entre orientação estética e modelo de composição tem importantes consequências para o estudo da música seiscentista ibérica.

Para João de Freitas Branco, o século XVII caracteriza-se, em Portugal, pelo prolongamento do estilo musical quinhentista, pontuado, aqui ou ali, por barroquismos de influência italiana, sobretudo – suspeita – nos finais de seiscentos. Cuidadoso, observa ainda que «a averiguação de marcas caracteristicamente barrocas na nossa música seiscentista só poderá fazer-se por um estudo analítico e especializado, que, todavia, não conseguirá negar o atraso estilístico em que se encontrava a música portuguesa de então relativamente aos principais centros estrangeiros». Em contraponto à tese do atraso, Santiago Kastner sublinharia as características especificamente ibéricas da música seiscentista para órgão, onde se torna evidente que o tradicionalismo não exclui originalidade e evolução dentro dos géneros herdados e dos limites de imaginação sonora impostos pelas circunstâncias materiais. 66

O livro de Rui Vieira Nery não deixa de se mostrar sensível à contraposição «centro/periferia» de Freitas Branco, ao mesmo tempo que aprofunda o tema, caro a Santiago Kastner, da originalidade da música seiscentista ibérica, desta vez no domínio da polifonia religiosa. Da filiação kastneriana e do «estudo analítico e especializado» do repertório nasce o conceito de um «barroco autóctone» que, apesar de alguma influência italiana, seria fundamentalmente derivado de um maneirismo de inspiração quinhentista. Rui Nery considera elementos barrocos a orientação nitidamente harmónica da composição polifónica, o recurso à monodia acompanhada, a textura policoral de tipo monumental, o contraste concertante entre solo e *tutti*, e a revalorização da expressão dramático-musical do texto. «Poderíamos deste modo admitir a existência de um primeiro Barroco português — ou porventura ibérico — cujas primeiras manifestações, ainda pontuais, se detectariam já desde a década de 1630, combinando-se, numa primeira fase, com inú-

João de Freitas Branco, História... [1ª ed.], p. 89.

<sup>66</sup> Santiago KASTNER, «Quelques aspects du baroque musical espagnol et portugais» in Actes des Journées Internationales d'étude du Baroque, Montauban, 1963, pp. 85-90.

meras características essenciais ainda herdadas do Maneirismo mas assumindo gradualmente, a partir de meados do século, um papel predominante a ponto de ou desinserir do seu contexto original os elementos maneiristas tradicionais ou simplesmente de os substituir» (p. 80). Depois de 1670, este Barroco autóctone continuaria a evoluir mas começaria a sofrer a concorrência dos modelos italianos, que se viriam a impôr definitivamente já no século XVIII, na época de D. João V, inaugurando um período a que Nery chama de «Barroco joanino». A este período sucederiam, na segunda metade do século, um «Barroco tardio» e manifestações «pós-barrocas» evocadoras do *style galant*, da *Empfindsamkeit*, do *Sturm und Drang* ou mesmo do classicismo vienense.

### Barroco e Pós-Barroco

Isto leva-nos a considerar o problema da baliza cronológica final do «período barroco». Em História de Arte, há quem, no segundo quartel do século XVIII, veja suceder ao «barroco» um período dominado pelo estilo «rococó». Este é um termo pouco usado (e por vezes indevidamente usado) entre musicólogos, que reconhecem apesar de tudo a emergência, na mesma época, de um novo estilo musical a que chamam «galante», «pré-clássico» ou «clássico».

À possível conformidade estética entre as mudanças de estilo musical e as mudanças de estilo nas artes visuais é geralmente dada pouca atenção. Pode argumentar-se, em abono desse facto, que há independência real entre as diversas expressões artísticas: assim, enquanto que o «Rococó» é tipicamente francês e bávaro, o estilo «galante» aparece em primeiro lugar na Itália e na Alemanha do Norte. Por outro lado, enquanto «Rococó» evoca ornamentação profusa e assimétrica, a música «galante» tende, na maior parte dos casos, a acentuar os valores de simplicidade e de regularidade periódica. Seria no entanto obtuso negar os paralelismos estéticos entre a música e as artes plásticas do segundo terço do século: tal como o «Rococó», o estilo «galante» valoriza a graciosidade, a intimidade, a leveza e o requinte, por oposição à severidade, à exterioridade, à grandiloquência e à emotividade; à sensualidade das novas formas, que se afastam da teatralidade monumental, os compositores respondem com melodias cantantes, que se afastam do virtuosismo espectacular, ou o incorporam sem lhe cederem a primazia.

Em alternativa ao paralelo entre as artes, tem igualmente sido proposta uma certa dependência do estilo «galante» face ao Iluminismo. Tal como os intelectuais iluministas, os compositores «galantes» desconfiam das regras absolutas, defendem uma arte socialmente acessível e propõem-se seguir não modelos abstractos mas a própria Natureza, corporizada nas apetências da voz humana. A «razão» iluminista, suspeita de objectividade, é porém reinterpretada pelos músicos como «gosto» subjectivo, capaz de seguir as variações da moda. O discurso ideológico de justificação do estilo «galante» bebe, de facto, essencialmente nos argumentos apresentados pelos franceses, por volta de 1700, para defender a sua música «barroca» da correspondente música italiana; são eles a simplicidade, a naturalidade e a expressividade. Ora, dificilmente se pode através de argumentos tão vagos e marcados por um contexto tão diverso atingir o cerne da oposição entre o estilo «barroco» e as novas tendências musicais.

Em suma, nenhum dos paralelos propostos é capaz de dar conta do fenómeno estilístico propriamente musical que fundamenta a definição de um período «pós-barroco»; este cobre uma época em que se defrontam sobrevivências barrocas com orientações galantes, por vezes sensibilistas ou dramáticas, que por sua vez desembocam no estilo «clássico» do final do século. O conceito de estilo «galante» é originalmente setecentista, e o seu aparecimento coincide historicamente com o do termo «barroco», usado para caracterizar um estilo musical com qualidades contrastantes; não nos afastamos, pois, do sentir dos músicos de meados do século XVIII quando falamos de dois complexos estilísticos opostos, «barroco» e «galante».

A oposição entre orientações musicais «barroca» e «galante» exprime uma série de oposições que caracterizam duas distintas estratégias de composição: do lado «barroco», a aposta na continuidade, na sequenciação, na repetição e elaboração de motivos, na rapidez do ritmo harmónico com cadências ocasionais, na inclinação pela escrita imitativa, na independência dos planos material, formal e tonal; do lado «galante», experimenta-se a descontinuidade, a construção modular, a seriação de motivos, a repetição a níveis de organização melódica tanto básicos como superiores, a moderação do ritmo harmónico associada a cadências frequentes, a inclinação para a homofonia, e a coordenação dos planos material, tonal e formal. Acresce a estas oposições o contraste entre um «Barroco» acentuadamente diferenciado por regiões e um «Galante» relativamente internacionalizado.

A definição de um período estilístico, em música como em qualquer outra arte, deverá basear-se na constatação de que um número suficiente de peças representativas exibe características diversas das peças correspondentes a outra fase cronológica; a adopção de periodizações alheias à arte em questão vale como enquadramento provisório ou didáctico e como hipótese analítica, e só depois de confirmada ou infirmada pela análise poderá essa hipótese assumir um estatuto propriamente historiográfico.

Deste modo, poder-se-á definir um período e ao mesmo tempo, dentro desse período, conceber a existência de obras que prolonguem estilos anteriores, ou que se apresentem como atípicas. Poder-se-á igualmente definir diferentes limites cronológicos consoante a área geográfica em questão. Com estas observações em mente, retomemos a questão do «barroco musical» em Portugal, tal como é apresentado no manual da Universidade Aberta.

Manuel Carlos de Brito segue, no que respeita ao século XVII, as linhas interpretativas avançadas por Rui Nery; já no tratamento do século XVIII distingue-se deste a vários níveis. Em primeiro lugar, em vez do discurso denso e marcadamente interpretativo de Rui Nery, opta por uma exposição selectivamente informativa, enriquecida com materiais provenientes dos estudos mais especializados do autor, e ilustrada com extractos de descrições setecentistas de eventos musicais. Em segundo lugar, evita a divisão do século em períodos correspondentes ao estilo musical mais característico de cada um. Esta opção é prudente, atendendo à escassez de estudos analíticos sobre o repertório setecentista português.

Na verdade, o único autor verdadeiramente estudado é Carlos Seixas (1704-1742), e na sua música detectam-se tanto características barrocas como tendências galantes, estas muitas vezes já predominantes;<sup>67</sup> é de supôr, dados os laços que uniam a corte e os músicos portugueses ao meio musical italiano, que Seixas não tenha sido o único a aderir às novas correntes estéticas, o que torna a ideia de um «Barroco joanino», avançada por Rui Nery, um pouco redutora. Haveria que aprofundar a questão, levando em conta as particularidades da escola romana no

Para uma síntese sobre o estilo musical de Seixas, veja-se Manuel Pedro FERREIRA, «A Sinfonia em Sib Maior de Carlos Seixas (?): notas sobre o estilo, a data e o autor» Revista Portuguesa de Musicologia, 2, 1992, pp. 147-160.

contexto da música italiana. Por outro lado, a influência da chamada escola napolitana em Portugal no segunda metade do século XVIII implica aderência a uma estética galante ou classicizante, que nessa altura era já hegemónica em toda a Europa, o que torna problemática a existência de um «barroco tardio» pombalino. Rui Nery dá-se aliás conta do problema ao discutir o papel dos compositores napolitanos na renovação das convenções operáticas, e Manuel C. Brito, ao evitá-lo, não está dele menos consciente. Diga-se de passagem que a música produzida no terceiro quartel do século XVIII é, internacionalmente, das menos estudadas, e por isso não é fácil contextualizar as obras dos compositores portugueses.

Poder-se-ia apesar disso aceitar que o barroco português se afirma no segundo terço do século XVII; e não será descabido fixar, como hipótese de trabalho (tomando provisoriamente como base o repertório orquestral e de tecla atribuído a Carlos Seixas), o início de um período pós-barroco na nossa música por volta de 1740, na sequência da ascensão do estilo galante verificada na década anterior, sobrepondo-se às manifestações finais de um barroco italianizante cuja hegemonia não dataria de antes de 1715; este período pós-barroco prolongar-se-ia até final do século sob o signo da chamada escola napolitana, com matizes de classicismo e de influência não-italiana que conviria ver esclarecidos.

Note-se que as datas avançadas são compatíveis com as fronteiras cronológicas admitidas na história da arquitectura portuguesa para o «Barroco» e o «Rococó», embora as antecipem cerca de vinte anos, porventura devido à diferente natureza das artes em questão. O «Rococó», em Belas-Artes, terá tido uma dificuldade de aclimatação em solo nacional que a música «galante» não experimentou, provavelmente devido à influência decisiva dos músicos e da música italiana na evolução da música em Portugal no século XVIII.

Se as questões relativas à periodização histórica assumem relevo especial na organização de uma História da Música, convém não esquecer que as diversas soluções possíveis relativas ao enquadramento dos factos não dispensam, antes exigem, um esforço suplementar no sentido do seu apuramento e esclarecimento. Assim sendo, algumas referências passageiras, nas sínteses de Rui V. Nery e Manuel C. Brito, a temas importantes, como sejam a estadia de Domenico Scarlatti em Portugal ou a construção de instrumentos por fabricantes nacionais, deverão ser entendidas como um incentivo ao aprofundamento da investigação, a

cujos resultados futuras Histórias da Música deverão fazer jus. Para dar um exemplo: Rui V. Nery (pp. 88-89) – seguido por Manuel C. Brito (pp. 106-107) – sublinha os deveres de Scarlatti no domínio da música religiosa, e menciona três obras sacras da sua autoria conservadas no Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal. Uma destas obras, o salmo Laudate pueri, é contudo de atribuição duvidosa; uma quarta obra inédita de Scarlatti, Laetatus sum, pode encontrar-se na Biblioteca do Palácio Real de Vila Vicosa.<sup>68</sup> A contribuição de Domenico Scarlatti para a música religiosa em Portugal só poderá, naturalmente, ser avaliada com a multiplicação das edições e o aprofundamento da investigação em torno da música conservada nos nossos arquivos tendo em conta o contexto europeu, e especialmente o italiano. Mesmo no que respeita à sua música de tecla, que tanta atenção tem suscitado, a possível relação de parte do repertório com Portugal é uma questão que está longe de se poder considerar resolvida.69 Na verdade, o século XVIII em Portugal oferece infindáveis oportunidades de investigação e edição. As quase sessenta páginas que Freitas Branco dedica, na 2ª edição da sua História, aos depoimentos de Beckford e Bombelles sobre a vida musical portuguesa e aos tratados teóricos escritos em torno a setecentos: os recentes estudos sobre a música vocal e instrumental atribuída a Sousa Carvalho; e as sonatas inéditas de Carlos Seixas identificadas por João Pedro d'Alvarenga, são sobeja prova desse facto. Dada a internacionalização do meio musical português dessa época, a investigação musicológica poderá mesmo assumir, pontualmente, relevância internacional. Isto não se aplica apenas a Scarlatti. Por exemplo, é sabido que Niccolò Jommelli acordou com D. José I o envio regular para Lisboa das suas novas partituras; muitas das obras assim transmitidas conservam-se nos nossos arquivos. Grande parte permanece ainda inédita, como sucede com o motete Confirma hoc Deus, que parece ter sobrevivido apenas em fontes portuguesas.70

Malcolm BOYD, «Die Kirchenmusik von Domenico Scarlatti» Kirchenmusikalisches Jahrbuch, vol. 72, 1988, pp. 117-125. José Augusto ALEGRIA, Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: catálogo de fundos musicais, Lisboa, Gulbenkian, 1989, p. 87.

<sup>69</sup> Gerhard DODERER, «Algunos aspectos nuevos de la musica para clavecín en la corte lisboeta de Juan v» Musica Antiqua, 8, 1987, pp. 26-31; id., «Aspectos novos em torno da estadia de Domenico Scarlatti na corte de D. João v (1719-1727)» Revista Portuguesa de Musicologia, 1, 1991, pp. 147-174.

<sup>70</sup> Encontram-se cópias manuscritas com atribuição de autoria na Sé de Évora, em Vila Viçosa, e em posse particular (cópia proveniente da colecção Lambertini). Sem atribuição de autoria, existe um exemplar na Biblioteca da Ajuda. O motete não vem incluído na lista das obras de Jommelli publicada no New Grove, nem foi identificado entre as obras consideradas perdidas.

#### O Século XIX

O século XIX marca, no livro da Imprensa Nacional, a passagem de testemunho de Rui Vieira Nery a Paulo Ferreira de Castro. A mudança de signatário não impede contudo que se mantenham o esforço de contextualização histórica, o rigor da perspectiva e a riqueza da informação. Também no livro da Universidade Aberta o redactor principal passa a ser Luísa Cymbron, conservando-se as características de certo modo anglófilas do discurso – uma visão pautada pela distanciação emocional em relação ao objecto, comedida nos comentários e clara na exposição, pontuada aqui e ali pela citação de uma passagem picaresca para efeitos de distensão. Não deixa de ser significativo que os séculos mais recentes estejam a cargo dos musicólogos menos experientes; a investigação científica sobre a música de oitocentos e novecentos em Portugal está nos seus primórdios, e deve precisamente à nova geração alguns dos trabalhos pioneiros cientificamente mais relevantes.

Paulo Ferreira de Castro começa por traçar o pano de fundo ideológico dos escritos sobre a música portuguesa de oitocentos, geralmente tão denegrida quão desconhecida. Identifica importantes mudanças na vida musical nos finais do século XVIII e inícios do seguinte, mas, talvez porque se recuse a separar factores institucionais de factores propriamente musicais, não situa claramente no tempo a «ruptura» de que fala, nem desvela o seu sentido; opta por fornecer ao leitor as informações relevantes para que este possa extrair, aos vários níveis factuais considerados, a sua própria interpretação.

O primeiro capítulo, intitulado «A Crise da Música de Corte e a Vitalidade da Ópera», aflora o enfraquecimento da orquestra e o fim da produção operática na corte após 1792; os primeiros anos dos Teatros de São Carlos, em Lisboa, e de São João, no Porto, até cerca de 1830; e finalmente, a extraordinária carreira da cantora Luísa Todi no último quartel do século XVIII, feita inteiramente à margem dos circuitos operáticos nacionais – mercê da impossibilidade legal de as mulheres se apresentarem em palco. O capítulo seguinte, «O Gosto Público e Privado», fala-nos das actividades de música de câmara instrumental no final do século XVIII e primeiras décadas do seguinte; trata da «modinha» luso-brasileira, focando sucessivamente o contexto social e a recepção estética, o problema das origens, a difusão do género, e o estilo musical; e refere por último a multiplicação dos instrumentos de

salão no final de setecentos e início de oitocentos. Um terceiro capítulo, «Castiços e Estrangeirados», é dedicado aos compositores activos no último quartel do século XVIII e primeiro terço do seguinte. A secção seguinte, «A Era das Reformas e das Ilusões», trata das instituições de ensino, do Teatro de São Carlos e da vida musical portuguesa em geral entre, aproximadamente, 1835 e 1880. Um capítulo intitulado «Romantismo e Reinvindicação Nacionalista» inclui uma notável síntese sobre a problemática da constituição de uma música inspirada em referências e tradições nacionais, nas suas vertentes ideológica, literária e propriamente musical; muitos compositores da segunda metade do século são aqui referidos, e sempre que possível comentados. As duas últimas décadas de oitocentos encontram-se tratadas, algo surpreendentemente, na parte do livro sobre «O Século XX», sublinhando-se assim a continuidade entre o fim do século e os primeiros anos de novecentos. Globalmente considerada, a síntese de Paulo Ferreira de Castro representa um trabalho louvável de recolha e tratamento de dados e impõe-se como uma referência fundamental na historiografia musical sobre o século XIX em Portugal.

O texto de Luísa Cymbron, escrito escassos meses após o de Ferreira de Castro, é menos denso mas, talvez por isso mesmo, está organizado de uma forma mais clara. Começa com uma secção dedicada à ópera e ao teatro musicado, que para além de fornecer dados já conhecidos acrescidos de comentários equilibrados, inclui informações inéditas e dá um lugar de destaque a compositores como Marcos Portugal (cujas obras, seria justo notá-lo, têm uma qualidade muito variável) e Augusto Machado. Na secção seguinte, dedicada às associações de concertos, à prática musical amadora e à música instrumental, sublinha-se muito justamente que «os quinze anos que separam [o compositor João Domingos Bomtempo] do seu contemporâneo mais velho Marcos Portugal representam, mais do que a diferença entre duas gerações, o intervalo entre dois séculos» (p. 139). Sugere-se assim que a «ruptura» de que fala Paulo Ferreira de Castro é simbolizada pelo contraste entre as duas carreiras.

Na realidade, considerando as informações disponíveis, parece-nos que a cisão entre o setecentismo musical e a era de oitocentos se pode situar, em Portugal, entre 1810 e 1815 (partida de Marcos Portugal para o Brasil; mínimo absoluto de efectivos na orquestra da Real Câmara; composição do *Hino Lusitano* de Bomtempo e seu regresso temporário a Lisboa; primeiras tentativas de lançar uma sociedade de

concertos; primeiras audições de óperas de Rossini; afirmação do pianoforte como instrumento de salão). Haverá outras leituras possíveis, mas o que é certo é que tanto Ferreira de Castro como Luísa Cymbron não explicitam as suas, deixando assim o campo aberto a propostas alheias.

Paulo Ferreira de Castro escolhe no entanto os anos de 1834/1835 (reabertura do S. Carlos, fundação do Conservatório) para o início de uma «era» distinta. Luísa Cymbron parece reforçar esse marco cronológico ao incluir no seu texto uma desenvolvida secção sobre a música sacra que trata, por um lado, das consequências musicais da extinção das ordens religiosas (ocorrida em 1834) e, por outro, da laicização do gosto eclesiástico então já evidente. No entanto, a proximidade entre o idioma operático e a música religiosa é correctamente identificada como uma tendência antiga, comum a outras tradições europeias, e a extinção das ordens religiosas não é responsabilizada por um processo de decadência musical que vinha de longe, se bem que se reconheça ter vindo acelerá-lo. Por outro lado, as observações - sempre pertinentes – de Luísa Cymbron sobre o ensino musical e especialmente sobre o Conservatório revela que a mudança para que se apontava em 1835 acabou por ser extremamente superficial: «além da figura inovadora do seu primeiro director, João Domingos Bomtempo... o novo estabelecimento de ensino arranca com um corpo de professores cuja formacão tinha sido adquirida no Seminário da Patriarcal, o que não possibilitava uma verdadeira renovação. Só a partir dos anos cinquenta o Conservatório começará a poder incluir nos seus quadros docentes formados pela própria escola» (p. 145). Por último, Ferreira de Castro reconhece ele próprio que a reabertura do Teatro de São Carlos não acarretou novidades de vulto na sua identidade ou no seu repertório (pp. 122, 136). Deste modo, se os anos de 1834/1835 representam sem margem para dúvidas um marco na história das instituições musicais portuguesas, especialmente as religiosas, dificilmente poderão ser tomados como um ponto de viragem na vida musical globalmente considerada.

Se avançarmos no tempo, uma leitura atenta do livro da Imprensa Nacional revela uma certa efervescência no meio musical por volta de 1845-1855: tentativas de modernização do Conservatório, visitas de concertistas estrangeiros prestigiados, incremento da música de câmara mais erudita, fundação da Sociedade Filarmónica Portuense, apresentação de óperas de Verdi e Meyerbeer, promoção de ideais nacio-

nalistas na composição musical, popularidade da ópera cómica cultivada por autores portugueses. Se há um segundo ponto de viragem na vida musical laica após 1810-1815, parece ser este.

Paulo Ferreira de Castro e Luísa Cymbron estão de acordo na identificação de um terceiro momento de reorientação artística, resultado de iniciativas levadas a cabo na década de 1870 e sobretudo na seguinte (fundação de diversas sociedades de concertos e da Academia de Amadores de Música, promoção da música de câmara erudita, lançamento do periódico musical *Amphion*, germanização do repertório musical). Abre-se então uma era pós-romântica que se prolongaria pelos primeiros anos do século XX.

## O Século XX

O tratamento dado ao presente século por Paulo Ferreira de Castro e Luísa Cymbron é geralmente correcto e informativo, mas afigura-senos por vezes demasiado lacónico ou desarticulado; há questões históricas importantes que são abordadas de forma oblíqua ou simplesmente ignoradas.

Paulo Ferreira de Castro começa por referir uma série de factos ocorridos na viragem do século, dos quais se destaca a recepção contraditória da obra wagneriana, que teria marcado «uma clivagem nítida entre um público de 'entendidos' e o gosto 'vulgar'» (p. 153); acrescenta, não obstante, que «sob a influência combinada dos exemplos francês e germânico, o eixo da criação musical deslocava-se lentamente do campo operático para o da música sinfónica e de câmara (a ponto de, a partir da década de 20 deste século, o equilíbrio das duas componentes se poder considerar totalmente invertido)» (p. 157). Fala detidamente do papel de Viana da Mota e, sobretudo, de Luís de Freitas Branco, a personalidade criativa mais marcante no tempo da 1ª República: foca a obra de outros autores de relevo como Francisco de Lacerda, Luís Costa, Óscar da Silva e António Fragoso. Numa secção intitulada «Da Propaganda à Resistência», debruça-se sobre a música durante o período salazarista, com especial destaque para a obra de Lopes-Graça, entendida como contraponto à estética do regime. Em «A Difícil Invenção do Presente», comenta as últimas três décadas, detectando várias alterações importantes tanto a nível institucional (por exemplo, as consequências musicais do aparecimento da Fundação Gulbenkian) como a nível da criação, onde é notória, no início dos anos sessenta, «uma ruptura na orientação técnica e estética da maioria dos compositores portugueses» (p. 178). Aos principais compositores revelados nos anos 60 e 70 (Álvaro Cassuto, Jorge Peixinho, Filipe Pires, Emanuel Nunes e Constança Capdeville) são dedicados comentários separados, enquanto outros merecem ao autor meras menções ou curtas apresentações.

O texto de Luísa Cymbron aparece menos sobrecarregado de informação do que o de Ferreira de Castro, dada a economia imposta pelo formato de manual; mas o seu plano tem, mais uma vez, a virtude da clareza. Dá destaque a Viana da Mota como «o artífice da verdadeira mudança operada nas primeiras décadas do nosso século, tanto a nível do ensino musical como do gosto do público, através da sua múltipla actividade de pianista, compositor, pedagogo e musicógrafo» (p. 159). Reconhece a posição histórica cimeira de Luís de Freitas Branco, mas distancia-se quer da opinião corrente, considerada prematura, de que terá sido «o introdutor do modernismo em Portugal» (Lopes-Graça), quer de uma «leitura ideológica de esquerda» que apaga as suas ligacões com o grupo monárquico do Integralismo Lusitano ou tende a minimizar o seu significado; observa ainda que a influência impressionista na sua estética é pontual e que o aspecto mais notório no conjunto da sua obra parece ser o ecletismo, de que seria paradigmático ou profeticamente intencional o poema sinfónico Vathek (pp. 162-163). Na seccão seguinte trata de «tendências impressionistas, nacionalistas e neoclássicas» na obra de Francisco de Lacerda, Cláudio Carneyro, Frederico de Freitas, António Fragoso, Armando Fernandes, Croner de Vasconcelos e Joly Braga Santos, separando assim a obra destes compositores do tema «A música no período do Estado Novo», onde encontra contudo cabimento a produção musical de Lopes-Graça. A secção final, «Dos anos sessenta aos nossos dias», é bastante geral; a lista dos compositores mencionados nem sempre coincide, como aliás é natural, com a selecção de Paulo Ferreira de Castro.

Do exposto se conclui que nenhum dos autores situa com exactidão o início de uma fase «modernista» na música portuguesa; que a obra de Lopes-Graça é apresentada em função do seu percurso biográfico de oposição ao regime salazarista; e que para ambos a alternativa «vanguardista» que se perfila na criação musical por volta de 1960 se prolonga, de forma aparentemente contínua e pacífica, até aos dias de hoje.

Sobre o primeiro ponto poder-se-ia sublinhar - sintetizando, reinterpretando e completando os dados apresentados por Paulo Ferreira de Castro - que o impressionismo debussysta encontra especial eco entre nós após a implantação da República, nomeadamente na obra de Francisco de Lacerda, Luís de Freitas Branco e António Fragoso, sem que o fundo pós-romântico deixe porém de fazer sentir a sua influência; que o neoclassicismo, incorporando o influxo impressionista, se começa a afirmar, em conjugação com outras transformações no gosto musical, já na década de 20 (Luís de Freitas Branco, Frederico de Freitas, Cláudio Carnevro), vindo a tornar-se dominante nas décadas seguintes; e que o atonalismo permaneceu estranho ao gosto musical português até aos anos cinquenta, se bem que não desconhecido dos músicos mais informados, sendo reveladora a opinião de Fernando Lopes-Graça (então das mais lisonjeiras) de que «o judeu Schoenberg» seria «um experimentador e um investigador multiplicado de matemático, de alquimista e de bruxo».71

Sobre a obra de Lopes-Graça, haveria antes do mais que perspectivá-la de um ponto de vista essencialmente musical, abstraindo das posições políticas do compositor (a ter em conta, certamente, mas a posteriori, por uma questão de método). A este propósito, convém recordar uma verdade elementar, mas muitas vezes escamoteada: as atitudes persecutórias do Estado Novo relativamente a Lopes-Graça manifestam-se a partir de 1931, enquanto a personalidade artística do visado se afirmaria definitivamente apenas por volta de 1940, pelo que é evidente que a antipatia do regime pelo compositor não se deve à sua música. Tomada esta precaução metodológica, dar-nos-emos conta de que Lopes-Graça pertence àquilo a que se pode chamar, com propriedade, a geração de 1930.72 Esclareça-se que a identificação de um verdadeiro movimento ou agrupamento geracional pressupõe não apenas uma convergência etária como suficiente proximidade em termos de formação, aspirações e acção. É inútil procurar tal confluência entre Luís de Freitas Branco e Ruy Coelho, ou entre Cláudio Carneyro e Frederico de Freitas; mas já entre Croner de Vasconcelos, Armando José Fernandes e Fernando Lopes-Graça há afinidade de formação -

Cf. F. Lopes Graça, Música e músicos modernos, Porto, 1943.

Ano da entrevista colectiva concedida a Américo Durão por Jorge Croner de Vasconcelos, Pedro Prado, Armando Fernandes e Fernando Lopes-Graça (*Ilustração*, 16/6/1930, pp. 35-36).

devedora da Reforma do Conservatório vigente entre 1919 e 1930 e influenciada, posteriormente, pela vida musical parisiense – de aspirações (a reacção contra o romantismo e o nacionalismo estreito característicos do início do século) e, ao menos inicialmente, de acção (a concretização do ideário neo-clássico então propugnado por Luís de Freitas Branco).73 Em oposição ao nacionalismo superficial ou folclorizante herdado de oitocentos e ao pós-romantismo germânico, estes jovens compositores defendiam, com Freitas Branco, um nacionalismo espontaneamente realizado pelo subconsciente, intrinsecamente «rácico», e porque radicado na latinidade, conscientemente «clássico» e «anti-cromático» (o cromatismo, para Freitas Branco, era intrinsecamente semita). Valorizavam, de acordo com as correntes neoclássicas da Europa de então, a clareza, a ordem e a proporção, e privilegiavam o diatonismo e as formas musicais tradicionais, incluindo as pré-românticas. A acção das personalidades ligadas ao «Renascimento Musical», especialmente Ivo Cruz e Mário de Sampayo Ribeiro, e a influência doutrinal, pedagógica e artística de Freitas Branco permitiram que o nacionalismo espontaneísta ou classicizante viesse a encontrar eco em certos círculos oficiais, limitando seriamente a influência política do nacionalismo temático ou folclorizante à Ruy Coelho.

Curiosamente, no fim da década de 30, deu-se uma aproximação entre a atitude «folclorizante» e a exigência «classicizante» dos músicos mais avançados. Descobriu-se, com efeito, uma afinidade até aí insuspeitada entre certos espécimes folclóricos e a procura de um «novo diatonismo» erudito, de tendência linear: o modalismo. Cláudio Carneyro explorava já então com raro requinte técnico as características estruturais das toadas folclóricas, e as harmonizações de canções populares por Artur Santos propunham-se respeitar a natureza modal das melodias, o que para Freitas Branco anunciava uma nova era de convergência entre as tradições erudita e popular. Na mesma época, Ernesto Halffter, discípulo de Falla, instala-se em Lisboa, e dá um novo impulso ao aproveitamento, com técnica erudita, de temas populares. Enquanto isto, Lopes-Graça, entusiasmado pelos trabalhos etnomusicológicos de Gallop e Joyce e ciente das

Os dados utilizados na discussão que segue foram retirados do nosso comentário crítico, redigido em 1982, «Música, Portugal, Anos 40» (texto dactilografado, inédito); contamos refundi-lo proximamente para publicação.

vias abertas por Falla e Bartók, procura ele próprio conciliar a inspiração folclórica e a exigência classicizante que não deixou nunca de perfilhar.

É curioso que no final dos anos 30, tanto em círculos próximos do regime como na oposição se procurava sublinhar as afinidades entre o popular e o erudito: para António Joyce, a arte do povo e a arte erudita seriam irmãs, e porque brotariam da mesma fonte espiritual, a última, nos momentos de crise, revitalizar-se-ia recorrendo à primeira. Para António Sérgio e Bento Caraça, há uma arte da humanidade que se populariza tornando-se mais universalmente humana, e esta universalidade actualiza-se por uma enformação ética - a conviçção íntima do artista – independente da matéria artística utilizada. Lopes-Graça adere a esta última posição. Assim, ao considerar a utilização de material popular nacional, trata-a como possibilidade técnica e não como programa estético asfixiador da espontaneidade do compositor; admite a inspiração folclórica por empatia, mas mantém-se alheio a qualquer postura estética materialista. Só nos anos quarenta se fará sentir nos seus escritos, e ainda assim superficialmente, a influência marxista, na procura de uma linguagem comum entre autor e estado de espírito colectivo, mas Lopes-Graça sempre recusará traduzir o seu programa de acção musical em normas precisas que, segundo ele, só poderiam resultar na criação de obras insinceras, de conteúdo artístico duvidoso.

O percurso subsequente de Lopes-Graça não irá desmentir a sua filiação classicizante nem o seu humanismo ético militante; a sua identidade de esquerda e a polarização ideológica da oposição, no pósguerra, em torno do Partido Comunista, iriam no entanto influir decisivamente na recepção da sua obra, suscitando, a par de posições de rejeição, interpretações apologéticas baseadas, num primeiro momento, na analogia com o neo-realismo (João José Cochofel em 1950); ou então, a partir do final dos anos sessenta, no paralelismo entre a diversidade dos géneros cultivados e a estratégia da «Revolução Democrática e Nacional» (Mário Vieira de Carvalho). Nenhuma destas leituras poderá no entanto negar que a obra de Lopes-Graça se individua a partir de um complexo cultural compartilhado pelos compositores da geração de 30, e que há, na produção destes autores, um fundo morfológico comum derivado da sua formação neoclássica.

Em que medida é que, nos anos 40 e 50, Lopes-Graça define ou instaura uma estética musical distinta da dos seus contemporâneos?

Paulo Ferreira de Castro afirma que o seu tratamento do folclore se situa «nos antípodas da estética de António Ferro: a visão da 'música do povo' que transparece da sua obra distancia-se resolutamente de qualquer conceito romântico de bucolismo ou pitoresco, antes tendendo a acentuar a dimensão rude e áspera de uma determinada vivência rural sofredora (manifestando evidentes afinidades com o movimento neo-realista contemporâneo na literatura e nas artes plásticas)» (p. 173). Esta perspectiva carece, quanto a nós, de fundamento.

Em primeiro lugar, haveria que definir o que é a estética musical de António Ferro: a sua inclinação pessoal, ou a sua política? É sabido que Ferro defendeu Ruy Coelho contra os músicos seus detractores, mas também é um facto que enalteceu as partituras de Falla e de Ernesto Halffter, cuja Rapsódia Portuguesa mereceu o seguinte comentário de Lopes-Graca: «pelo facto de se inspirar no folclore, não cai no pitoresco fácil e superficial» e consegue, «sem habilidades pedantes... uma unidade e uma lógica rigorosas», encerrando «uma lição que muito pode contribuir para a resolução do problema da... criação erudita [portuguesa]».74 Como político, Ferro defendeu, por um lado, a neutralidade em questão de técnica de composição, e por outro, uma postura nacionalista, fosse esta de cariz subjectivo ou sensível ao aproveitamento de melodias rústicas; encorajou activamente o aproveitamento e a harmonização de melodias populares, mas não há na sua posição resíduo algum de folclorismo bucólico ou pitoresco. O seu programa, apesar de servir os desígnios propagandísticos do Estado Novo, baseia-se numa consciência cultural urbana simultaneamente moderna e tradicionalista, e politicamente ambígua, que encontrou já implantada no meio musical. Note-se, de resto, que a política de António Ferro para a alta cultura à frente do Secretariado para a Propaganda Nacional e da Emissora Nacional não esgota o tema da política musical salazarista, onde haveria que considerar, por exemplo, o «Canto Coral» escolar e sua inspiração fascista, ou o enquadramento activo das tradições musicais populares em ranchos folclóricos ou «Casas do Povo».

Quanto à alegada simbologia social da vertente folclorista de Lopes-Graça e sua incompatibilidade intrínseca com a ideologia do

<sup>74</sup> Citado por Mário Matos e LEMOS, «Histórias da música ibérica na obra de Ernesto Halffter» Diário de Notícias, 17 de Agosto de 1991.

regime, parece-nos que seria prudente investigar o tema de forma aprofundada antes de aceitarmos tal visão, radicada não na análise da obra mas na analogia, repetidamente criticada pelo próprio compositor, com o movimento neo-realista. A Suite Rústica nº 1 para orquestra, por exemplo, não se afasta do programa estético de António Ferro, apesar do pendor dramático detectável no tratamento das melodias de Reguengos e de Pegarinhos. Já a glosa da Canção de Roda, para piano, escrita no mesmo ano (1950), usa a repetição, a dissonância e o desencontro de planos rítmicos de molde a evocar no ouvinte um ambiente tenso, carregado de soturnidade e insatisfação, que, por associação, atendendo ao portuguesismo do material melódico, pode ser entendido como caracterização realista de uma vivência nacional, imprópria para fins de propaganda. Outro exemplo, desta vez relativo a obras em que a inspiração folclórica é secundária ou indirecta: a Sinfonia para orquestra (1944) e o Divertimento (1957) cabem perfeitamente na estética do regime, mas já o iberismo das Cuatro Canciones de García Lorca e o epigonismo cosmopolita do Allegro do Concertino para piano (partituras de 1954) se colocam à margem das categorias mentais do Estado Novo.

Assim, se há peças dos anos 40 e 50 irredutíveis à «política do espírito» de António Ferro, muitas outras há, provavelmente a maioria, que se integram perfeitamente no seu programa nacionalista, o que obriga a rever a ideia corrente de que o nacionalismo de Lopes-Graça tem um fundo político de esquerda. Há decerto traços que nesta época distinguem a escrita de Lopes-Graça da dos seus colegas; mas na maior parte dos casos esses traços não derivam da esfera do político nem traduzem necessariamente superioridade técnica ou artística, antes parecem reflectir um temperamento e uma disposição pessoais. Haverá pontos de contacto entre certas opções estilísticas e a visão do mundo perfilhada por Lopes-Graça; mas esses pontos de contacto não parecem enformar senão uma pequena parte da sua obra e não devem, portanto, determinar a sua apreciação global.

Finalmente, resta-nos comentar o percurso do vanguardismo musical em Portugal, que nos parece mais ínvio do que se pode deduzir das sínteses de Paulo Ferreira de Castro e Luísa Cymbron. Nomes aparecidos no imediato pós-guerra como Vítor Macedo Pinto, Filipe de Sousa e Joly

<sup>75</sup> Cf. Mário Vieira de CARVALHO, O essencial sobre Fernando Lopes-Graca, Lisboa, IN-CM, 1989.

Braga Santos seguiram caminhos independentes dentro de parâmetros fixados pelo nacionalismo classicizante de Freitas Branco. De 1958 em diante o interesse pelo atonalismo, que até então tinha tocado apenas, e de forma pontual, Cláudio Carneyro, toma de assalto o Conservatório Nacional em Lisboa, onde leccionavam os compositores politicamente não conotados da geração de 1930, Croner de Vasconcelos e Armando Fernandes. A decadência do ensino no Conservatório ao longo dos anos trinta e a queda ininterrupta da sua frequência durante essa década e a seguinte (de quase 1200 alunos, em 1929, baixou-se para 210, em 1949<sup>76</sup>) não tinham permitido que surgisse uma nova geração de compositores antes do final dos anos cinquenta, altura em que no centro da Europa Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luigi Nono se impunham definitivamente e a vanguarda se diversificava, tendo por referência o serialismo total. Não estando o Conservatório em condições de responder às aspirações composicionais de jovens como Álvaro Cassuto, Jorge Peixinho, Filipe Pires, Maria de Lurdes Martins e Álvaro Salazar, estes voltaram-se para a Europa central e especialmente, a partir de 1960, para os cursos de Darmstadt, que vieram igualmente a atrair Clotilde Rosa e Emanuel Nunes; este movimento de internacionalização foi em muitos casos apoiado, através da concessão de bolsas, pela Fundação Gulbenkian, mas manteve-se fundamentalmente marginal, nunca tendo encontrado um abrigo institucional como a geração de 30 (Lopes-Graça à parte) e Joly Braga Santos tinham encontrado na Emissora Nacional. A geração de 60 é assim, verdadeiramente, a geração de Darmstadt, formando um grupo claramente exterior ao regime que se reconhece nos movimentos oposicionistas e cultiva uma posição de vanguarda. Paralelamente, no início dos anos 60, compositores como Fernando Lopes-Graça e Joly Braga Santos actualizam a sua linguagem acentuando-lhe o cromatismo e relaxando ou abandonando a moldura funcional da harmonia: datam desta década algumas das suas peças mais marcantes.

Se os anos sessenta correspondem tipicamente à afirmação, ao arrepio do gosto musical dominante, dos novos compositores, com base numa estética serial aberta ao indeterminismo e à exploração do espaço auditivo, os anos setenta assistem à sua consagração junto de um novo e reduzido público, que não se reconhece nem no tradicional artificialismo operático, nem na rotina decadente da orquestra da Emissora, nem no

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Ivo CRUZ, «O Caso do Conservatório Nacional» separata, Lisboa, 1959.

ritual conformista dos concertos da Orquestra Gulbenkian. É este o público que assiste aos primeiros ensaios nacionais de música electroacústica, à acentuação da pesquisa tímbrica e à multiplicação das estratégias aleatórias e improvisatórias nas obras dos nossos compositores. A criação por Jorge Peixinho do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa (1970) marca a maturação da sua geração, patente quer na depuração e personalização da linguagem musical, quer na emergência de um ecletismo atmosférico e de expressão vagamente lírica que irá fazer escola. Central, neste panorama, é a produção de Peixinho, que alternará ao longo da década entre a adesão a um expressionismo lúdico decantado, o desenhar de saudosas e translúcidas suspensividades pontuadas por interjeições parasitárias, e o desfiar de densidades encantatórias e subtis.<sup>77</sup> Da actividade do Grupo de Música Contemporânea de Lisboa resultará o lançamento de compositores como Clotilde Rosa (até então activa apenas como intérprete) e Paulo Brandão, entre outros; a geração de Darmstadt globalmente considerada permanecerá contudo institucionalmente isolada, politicamente marginalizada e sem influência no ensino musical.

É no fim da década que Filipe de Sousa, contemporâneo de Joly Braga Santos e, como ele, co-fundador da Juventude Musical Portuguesa, evolui no sentido de um atonalismo livre acentuadamente expressivo, aberto a técnicas de vanguarda mas fiel a valores de clareza e comunicabilidade. Paralelamente, Constança Capdeville, numa complexa e ambígua tentativa de reinvenção da ópera a partir do teatro musical e baseando-se sobretudo na sua experiência com o bailado moderno que culmina um percurso artístico fino e personalizado, começa a revalorizar a contextualização sígnica do evento sonoro e a explorar em pleno as memórias auditivas e as virtualidades da colagem e da citação, construindo assim nas suas obras uma trama comunicativa que, fugindo do isolamento inventivo da especulação partiturial, anuncia a dissolução próxima da vanguarda.

E de facto, os anos oitenta são marcados pelas primeiras manifestações de uma estética pós-moderna ou de pós-vanguarda, estimuladas pelo contacto com a jovem música italiana, detectáveis sobretudo em

<sup>77</sup> Sobre o percurso e a relevância histórica de Jorge Peixinho, veja-se, do autor destas linhas, «A obra de Jorge Peixinho: problemática e recepção», trabalho a publicar proximamente no livro de homenagem a Jorge Peixinho preparado sob os auspícios da Câmara Municipal de Matosinhos.

certas obras de Clotilde Rosa e aflorando pontual e contraditoriamente na produção de Jorge Peixinho. O movimento de retorno a uma expressividade melódica intensa, formalmente reconhecível e tecnicamente descomplexada é deste modo liderado por membros da geração de Darmstadt, mas de forma assistemática ou incipiente, e não assistido de teorização. Os Encontros de Música Contemporânea, promovidos pela Fundação Gulbenkian desde 1977, privilegiam na sua programação os nomes consagrados e os guardiões da ortodoxia vanguardista, estando nela infimamente representadas as novas gerações alemã ou italiana, de tendência declaradamente pós-moderna. Neste contexto, um número crescente de jovens aprendizes de compositor, marcados pela efervescência do pós-25 de Abril e ansiosos por explorar as potencialidades criativas que os Conservatórios teimavam em não abrigar ou desenvolver, procuram o conselho pontual de Jorge Peixinho, Constança Capdeville ou Christopher Bochmann (um notável compositor inglês radicado em Lisboa desde 1980) e acabam por se aglutinar em torno dos Seminários de Composição dirigidos por Emanuel Nunes na Fundação Gulbenkian, que desde então tem continuamente apoiado este compositor, apesar de residente no estrangeiro. A alta qualidade pedagógica e artística destes Seminários, centrados nos processos de escrita de Nunes, o mais profundo e coerente dos nossos criadores da geração de Darmstadt, veio a permitir o prolongamento de uma estética de vanguarda na obra de muitos dos autores mais jovens, dos quais se tem destacado, entre outros valores, João Pedro Oliveira. A par destes desenvolvimentos, a actividade lectiva de Christopher Bochmann terá certamente contribuído para melhorar e renovar, com maior continuidade e assinalável abertura estética, o ensino superior de composição, do que resultou a formação de um razoável número de jovens músicos cuja presença criativa tarda em ser reconhecida.

É ainda cedo para se ter uma visão histórica clara dos últimos anos. Pode contudo observar-se que no final dos anos oitenta – mercê da influência dos Encontros e dos Seminários promovidos pela Fundação Gulbenkian, da actividade de novos grupos musicais como a Oficina Musical e o ColecViva, de iniciativas várias como a «Exposisom» organizada pela Juventude Musical Portuguesa, da crescente afluência às escolas de música e talvez da sua recente e ainda incipiente abertura ao ensino de técnicas contemporâneas de composição – é evidente um renovado interesse pela criação musical, traduzido num grande número de novos compositores explorando vias estéticas diversas (podendo

detectar-se alguns exemplos isolados de pós-vanguardismo coerentemente assumido<sup>78</sup>). As instituições têm contudo tardado a reconhecer, através de incentivos à criação ou de encomendas, esta diversidade (só a estética monumental de Emanuel Nunes parece dar dividendos), bem como as potencialidades da nova geração de artistas, cuja actividade encontra dificuldades de toda a ordem.

Eis pois algumas pistas que poderão balizar, do ponto de vista da actividade criativa, uma futura história da música contemporânea em Portugal. Haverá, certamente, a considerar outros focos de abordagem, como sejam o institucional, o da recepção musical, o dos circuitos de escuta e reprodução, o das músicas de maior consumo – aliás tangencialmente referidas por Paulo Ferreira de Castro; mas estes temas terão de ficar para outrém ou para uma próxima oportunidade.

## Conclusão

Os dois livros que temos vindo a comentar encerram, apesar das inevitáveis limitações implicadas pelo seu formato e destino original, da melhor historiografia musical a que poderíamos aspirar, atestando o crescimento científico dos estudos musicológicos em Portugal nos anos mais recentes. Os autores estão pois de parabéns. Se algum destes volumes for objecto de uma segunda edição, estamos em crer que as raras incorrecções por nós encontradas e algumas das lacunas aqui apontadas serão levadas em conta, permitindo o melhoramento de textos de síntese já de si admiráveis. Esperamos que as novas gerações de estudantes e investigadores os tomem como ponto de partida para trabalhos mais especializados que, num futuro não muito longínquo, justifiquem a elaboração colectiva de uma História da Música em Portugal em vários volumes, com exemplos musicais e comentários mais desenvolvidos do que foi por ora possível apresentar.

Dada a raridade dos testemunhos dos novos compositores sobre a própria orientação estética, e a título de ilustração da tendência pós-vanguardista, publicamos em Apêndice uma tradução das notas de programa que acompanharam a primeira audição, realizada em Princeton (E.U.A.), das Três Canções de Rilke (1989) do presente autor. Num apontamento sobre a mesma obra escrito em 1992, por ocasião da primeira audição em Portugal, tivemos a oportunidade de esclarecer que estas canções «não procuram desbravar caminhos futuristas, nem chocar a audiência, nem encaminhá-la para experiências emancipadoras; recusam a complexidade autista e a dissolução da forma em repetitividades estéreis; afirmam uma confluência de técnicas e ambientes reciclados pela memória, aspirando a uma comunicação musical imediata e gratificante».

## Apêndice I

Excertos da carta de Ochoa de Isasaga aos Reis Católicos, com notícias das festividades natalícias na corte portuguesa (Lisboa, 25 de Dezembro de 1500). Archivo General de Simancas, Estado, Portugal, Leg. 367, f. 19.

«Jueves XXIIII deste diziembre. viespera desta santa fiesta, la señora reyna ovo misa en su oratorio y se confeso con fray Garcia de Padilla, y despues comio retrayda. El señor rey oyo misa en su capilla, e dixioronme que tanbien se avia confesado, y a la tarde el rey e la reyna juntos fueron a la capilla a oyr las viesperas, acabaronse despues de nocheçido [...] Despues [de la collaçion], a las ocho oras vino el señor rey a la camara de la señora reyna, y fueron a los maytines, de la misma manera que fueron a las viesperas; y el señor rey, dexando a la señora reyna en la tribuna, decendio abaxo, donde estava puesto su sitial con cortinas; y oyeron los maytines solepnemente, con horganos y chançonetas y pastores, que entraron a la sazon en la capilla dançando y cantando 'gloria yn ecelsis Deo'; y dixo la misa del gallo pontyfical el obispo de Fez. Y en acabando los maytines, a las dos oras despues de la media noche, el rey e la reyna se volvieron a su aposentamiento. Oy dia de la Natividad de Nuestro Señor, antes que amanesciese la señora reyna oyo misa en su oratorio y se comulgo, e dixo la misa fray Garcia de Padilla. El rey e la reyna se fueron a misa con sus mugeres y damas, entre las nueve e diez oras [...] El señor rev llevo a la señora revna del braço esquerdo hasta la tribuna, y, dexandola alli, decendio abaxo a su sitial; y dixo la misa pontifical el obispo de Fez, que dixo la del gallo [...] Acabose la misa cerca de la una [...] Y el señor rey [...] comio en una quadra, donde suele comer los otros dias, assentado en una silla rica debaxo del doser de brocado, y estando al derredor todos los cavalleros y sus ministriles altos, que tocavan un poco desviados. El aparador era mediano. Traxieron el manjar con trompetas y atabales [...] La señora reyna, al tiempo que yva desde la capilla a comer a la cuadra baxa, encontró com la vnfanta doña Beatris, que le venia a ver [...] El maniar de la senora revna traxieron al aparador con tronpetas [...] y estavan todas las damas alderredor [...] y los menestriles altos tocaron durante la comida altamente. En acabando de comer vino el señor rey a la camara de la señora revna, e, vendose la vnfanta, mando despejar la camara, y despues estovieron el rev e la revna solos ovendo musica de Rodrigo Donayre y sus compañeros. Despues de ydo el señor rey, venieron la duquesa de Bregança y doña Felipa a dar buenas pascuas a la señor reyna, y estovieron asi holgando hasta la ora de viesperas; v porquel señor rev estava adreçandose para la fiesta de la noche, mando a los de su capilla que veniesen a dezir las viespras en la sala de la señora reyna, donde las dixieron cantadas solepnemente. La señora reyna se puso en su sitial para oyr las viesperas, y la duquesa de Bregança un poco desviada mas atras por la parte derecha, y mas atras todas las damas e mugeres. Despues de acabadas las viesperas, vino la ynfanta doña Beatris, y asentaronse ella y la señora reyna en almofadas arrimadas a la camita [...] y estovieron asi hasta las ocho oras de la noche, esperando que se adreçasen los momos y las seys damas que avian de sallir a la francesa [...] Quando ya se acabaron de adreçar los momos el señor rey hizo saber a la señora reyna para que se fuese; y despidiéndose de la ynfanta, se fue con sus damas a la sala grande del aposentamiento del señor rey, que estava muy llena de gente, con grand estruendo, como para la fiesta que se esperaba, y fuese drecho al estrado [...] v asentose en cabo por la parte derecha, dexando el lugar bazio para el señor rey, y las mugeres y las damas se asentaron desdel pie del estrado adelante. Y luego començaron tocar los menestriles muy altamente, y despues sallieron muchos momos con vnvenciones con tronpetas delante como aqui sera declarado [...] Despues desto [...] vino el señor rev con vevente cavalleros, de los principales de su Corte, echo momos, con sus caratulas e cimeras, con grand estruendo de tronpetas, e dveron dos vueltas por la sala, dançando. Y despues el señor rey començo yr al estrado; v la señora revna, desque sentvo que hera el, llevantose y sallio a recebirle a la meptad del estrado; v juntandose, el señor rey quito la caratula y el bonete, y con grand plazer reyendo se hisieron grandes reverencias, bien baxas el uno al otro; y despues fueron a dançar, una alta y una baxa, y dançaron muy bien, y volvieron a sentar en su estrado [...] después de asentados el rev e la revna en su estrado cada uno [de los momos], llegando a su dama, quito la caratula e dio cada uno a la suya su escripto, y despues dancaron con ellas [...] Despues de acabada la fiesta, dadas las doze oras de la media noche, el señor rev danco con todos los momos en una dança que dizen aca seran; v despues subieron el rev e la revna a su camara con mucho plazer y triunfo, v asentaronse en la camita, v cenaron juntos muy alegremente» (Carta publicada na íntegra in Antonio de la TORRE e Luis SUAREZ FERNANDEZ, eds., Documentos referentes a las relaciones con Portugal durante el reinado de los Reyes Catolicos, vol. III, Valladolid, 1963, pp. 77-85).

## Apêndice II

Tradução das notas de programa relativas ao ciclo *Três Canções de Rilke*, composto em 1989, em Princeton, e dedicado a Joana Ferreira, esposa do compositor.

Este ciclo é dedicado a uma pessoa muito especial: a minha mulher. Quando vim para Princeton, ela deu-me a sua cópia anotada de Vergers, um livro de poemas franceses escrito por Rainer Maria Rilke. Dado que o compositor é geralmente demasiado tendencioso quando fala da sua música, pedi a três colegas (que preferiram o anonimato) que examinassem essas canções e me comunicassem a sua sincera opinião sobre as mesmas. Eis as suas reacções:

(1) «Devo dizer-te, com franqueza, que não posso concordar de todo com o teu eclectismo. Não consigo vislumbrar qualquer planificação global, e, por conseguinte, falta ao ciclo coerência a grande escala. A sua unidade deriva sobretudo da sua brevidade e da tua preferência pessoal por terceiras menores e progressões cromáticas (na linha vocal), e por quartas aumentadas e sextas menores (no acompanhamento). O jogo motívico não é sistemático, e os processos de transformação do material não perpassam a partitura tanto quanto deviam. A primeira canção é quase rapsódica. Na tua segunda canção, podias ter explorado as implicações harmónicas da linha dodecafónica confiada à voz; mas em vez disso, preferiste derivar uma cadência perfeita do retrógado da série! Brincamos, não? Para agravar as coisas, na terceira canção piscas o olho à estética impressionista. Do meu ponto de vista desculpa que to diga - a coexistência de passagens ou gestos tonais com escalas de tons inteiros e técnicas dodecafónicas não tem em conta uma necessidade fundamental: assegurar a unidade orgânica da obra. Considerações ligadas ao texto não são desculpa para a incoerência, que tanto pareces prezar em certos pormenores: uma quinta aberta para 'anjos', uma quarta estrutural para 'decisão', dó maior para 'comezaina', etc. E, já agora, se me perdoas a confissão, o teu gosto rítmico é demasiado servil, relativamente aos tempos fortes dos compassos, para que eu me permita apreciá-lo.»

(2) «Caríssimo Manuel – Os meus parabéns! Gostei imenso das tuas canções. A sua concisão metódica, carácter

cantabile e expressividade poética fará delas, tenho a certeza, pecas favoritas tanto entre os cantores como entre o público. Pergunto-me, no entanto, se ao compô-las também pensaste nos analistas: será coincidência o facto de todas três terminarem em Mi bemol? A relação entre o início e o fim das canções é interessante, na medida em que lhes dá um certo enquadramento formal. Também me impressionou o facto de todas as canções serem bipartidas, como resultado de teres optado por tratar o texto dos dois poemas mais curtos como prosa. e o último como poesia estrófica. Dentro de cada secção os períodos musicais parecem-me bem equilibrados entre si, e isto de uma forma natural, não rebuscada. Gostei especialmente do teu humor e da mistura de escrita improvisatória e escrita erudita na segunda canção. Na primeira, levei um certo tempo a perceber que o seu espírito etéreo se deve ao facto de algumas notas aparecerem reservadas para efeitos especiais; ou, pelo menos, esta é a minha impressão. O carácter mais extrovertido da última peca surge como uma agradável surpresa; na verdade, apesar da repetição estrófica, variedade não lhe falta,»

(3) «A única forma de ser autêntico, em música, é saber resistir à neutraliza-

ção social; olhei para as tuas canções, e infelizmente parecem-me demasiado preocupadas com uma certa graciosidade para que se lhes possa resistir. Tinha imaginado que nelas te terias ocupado de problemas de composição abstractos e originais; pelo contrário, parece que o único problema abordado foi a sonorização musical do texto. Os poemas são adoptados como balizas de orientação formal, porém a forma das canções acaba por ser arbitrária. A solução musical proposta pelo ciclo sugere uma abordagem convencional, mas repara: no actual momento histórico, não há convenção a seguir! As tendências tonais sugerem familiaridade, e no entanto o sentimento de conclusão tonal é cuidadosamente evitado (mesmo na última canção, com a sua ambiguidade entre fá sustenido menor e fá menor, e as correspondentes sonoridades politonais). Para concluir: estas contradições tornam evidente que a sociedade não está em condições de te fornecer modelos artísticos válidos; devias tê-lo reconhecido, em vez de fugires à questão. Devo insistir que tentar chegar ao público através da incorporação na partitura de referências à sua experiência auditiva comum é um modo utópico de auto-aniquilamento artístico».