

2 – FESTAS SACRAS

I – A Irmandade de Santa Cecília

A Irmandade de Santa Cecília (ISC) reunia e controlava praticamente todos os aspectos socio-profissionais da actividade dos músicos, os quais por inerência e obrigatoriedade tinham que se inscrever nesta organização, que regulava assim a totalidade dos membros deste universo profissional. A poderosa confraria contava não só com a protecção e donativos reais de D. José I e D. Maria I,¹ como detinha uma visibilidade ímpar conferida pela própria natureza da actividade dos profissionais que reunia.²

Era compromisso assumido nos estatutos da irmandade dos músicos uma celebração anual pela santa padroeira na qual se apresentassem “a maior parte dos nossos Irmaos”.³ A instituição fazia-se notar publicamente todos os anos pelo fausto das cerimónias em honra da sua padroeira a 22 de Novembro e, cerca de uma semana mais tarde, em memória dos Irmãos defuntos nesse ano. O auge de espectacularidade das funções anuais promovidas pela Irmandade de Santa Cecília terá ocorrido aquando da sua

¹ A rainha D. Maria I pagava anualmente a joia de 19:200 reis, o príncipe e as infantas davam 9: 600 cada um. Os principais fidalgos eram irmãos honorários, contribuindo também com as respectivas joias (Vieira 1900: I, 329).

² A visibilidade da Irmandade é confirmada pelo facto de ser referida - embora com a conotação negativa de uma confraria de ladrões - no teatro de cordel. Esta passagem deverá ter um significado cômico historicamente muito localizado, só comprehensível para o público ou leitor da época:
“AURELIO - Pois o meu compadre, que tem loja de mercearia na Ribeira velha, a instancias, e choradeiras de minha mulher, queria tomar-me por caixeiro, mas logo que teve noticia que eu naõ sei ler, nem escrever, julgou-me inutil, e fez desistir, por esta causa, a comadre do seu empenho.
CRISPIM - Homem, isso naõ seria máo, porque além do ordenado que havia dar, e codia, sempre lidavas com a gaveta do dinheiro, e da cada vez que a abrisses, surripiavas o que podesses; metias-te logo na Irmandade de Santa Cecilia, que he a Irmandade que comprehende toda a qualidade de individuo, que serve, em especial os desse dote, e classe”. (*Quem Quiser Rir Pague e Leia, ou os Fregueses do Cais do Sodré*, 1786: 5. Cf. Nerytc).

³ Cap.V “Em o seu proprio dia se fará a festa [da Nossa Santa], que constará de Vésperas, Matinas, Missa, Sermão e de tarde, Sexta, ou segundas Vésperas, para o que se fará um coreto grande capas de caberem nelle a maior parte dos nossos Irmaos, que serão todos os que poderem servir no Ministério da Música. De todas estas Funções, que se farão com a mayor Solemnidade, e gradeza que for possível, mostrando todos o desejo que devemos ter de celebrar com todo o afecto do coração com a nossa Arte (...)” (1749, P-Ln Cód. 9002).

mudança para a espaçosa Igreja dos Mártires, a partir de 1787.⁴ Estas funções podiam contar com a presença da Corte e da melhor sociedade, constituindo-se como um dos mais importantes acontecimentos musicais do ano. Apresentavam-se alguns dos melhores músicos activos em Lisboa e, em concreto, os que se encontravam ao serviço da Coroa, o que colocava esta função ao mais alto nível, em termos de repercussão pública.

Estava em causa não só a confirmação da qualidade artística dos seus membros, mas também o empenho devocional da Irmandade num acto de legitimação pública. Estas “funções-espectáculo” serviriam também de exemplo, estimulando a vontade de posterior promoção de outras semelhantes, com que lucrariam os próprios músicos, e bem entendido a Confraria. Deste modo, os irmãos compositores empenhavam-se em apresentar nessas solenidades as suas melhores obras (Cf. Vieira 1900: I, 74-75). Podemos assim considerar que esta celebração se constituía como uma mostra do potencial de recursos humanos disponíveis na dita Confraria, cumprindo em certa medida a função de um Concerto de benefício, cuja finalidade passava simultaneamente por estimular a posterior contratação de músicos para funções sacras avulsas, mas também por agradecer publicamente as contratações havidas no ano transacto.

De entre os testemunhos de estrangeiros que nos deixaram relatos de grande pormenor sobre estas cerimónias contam-se Richard Twiss (1773),⁵ William Beckford (1787)⁶ e o Marquês de Bombelles (1787).⁷ Através deles

⁴ A Irmandade de Santa Cecília foi instituída em 1603 (data do seu primeiro Compromisso) no Convento do Espírito Santo da Pedreira. Foi transferida em 1688 para a Igreja de Santa Justa e após o terramoto de 1755 passou para a Igreja de S. Roque até nova mudança para a Igreja dos Mártires em 1787 (*Subsídios para a História da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico*, s/a, s/d: 4-13.). Ernesto Vieira refere ainda uma transferência da sede da Confraria em 1776 para a Igreja de Santa Isabel e então daí, devido à insuficiência de espaço para as sumptuosas celebrações de 22 de Novembro, para a Igreja dos Mártires em 1787 (Vieira 1900 : I, 74 – 75. II, 353 - 355).

⁵ A viagem de Richard Twiss em Portugal e Espanha nos anos de 1772 e 1773 parece ter sido empreendida com o intuito expresso e exclusivo da recolha e posterior divulgação de dados em primeira mão sobre os dois países. Semelhante propósito não é, de resto, surpreendente num membro da Royal Society, associação dedicada ao avanço do conhecimento científico em todas as suas formas, e a que pertenciam então, entre outros, viajantes consagrados como o consagrado Capitão Cook.

⁶ William Thomas Beckford (1760-1844), que entre 1787 e 1799 esteve em Portugal por quatro vezes e nos deixou amplo registo escrito das suas duas primeiras estadas no nosso País, é um dos autores de maior mérito literário e acutilância de observação que integra o corpus de relatos de viajantes deste período. A sua qualificada formação musical fazem dele um dos autores mais credíveis nesta matéria.

⁷ Marc-Marie, Marquês de Bombelles (1744-1822), embaixador de França em Lisboa de Outubro de 1786 a Abril de 1788.

temos informações sobre a longa duração das funções de cerca de três horas, o número e disposição dos músicos⁸ e alguns dos compositores ouvidos, com destaque para David Perez.

The organ over the church door; and in the organ-gallery were ten eunuchs from the king's chapel: on one side were sixteen violins, six asses, three double-basses, four tenors, two hautboys, a French horn, and a trumpet; and underneath them, about sixty voices from the chorusses; and, on the other side, were the same number of vocal and instrumental performers. The first violin was played by Mr. Groeneman, a German, (...) The whole concert was under the direction of the celebrated Mr. David Perez; some of whose compositions have been lately published in London. (Twiss 1775: 9, 1773. Neryve).

Pode supor-se que a observação de Twiss, um pouco mais à frente, sobre a oportunidade de ouvir António Rodil em Lisboa, tenha ocorrido também durante uma função sacra: "*I had likewise the pleasure of hearing Mr. Rodill, a Spaniard, whose skill on the German flute and hautboy is now well known in London.*" (Twiss 1775: 9-10, 1773. Neryve).

Registam-se ainda informações sobre alguns dos ilustres presentes na assembleia, a ambiência e decoração do espaço estabelecendo-se a relação de proximidade e influência com as cerimónias em Itália, nomeadamente em Nápoles.

Le morgado d'Oliveira est venu nous prendre en sortant de table pour aller à l'église des Martyrs où s'est fait l'office des Morts pour les musiciens décédés et membres de la confrérie de Ste-Cécile. Il faut être bon symphoniste ou chanteur pour y être admis. La musique exécutée à cette cérémonie est celle de David Peres, célèbre compositeur portugais, mort depuis peu d'années. Tous les amateurs de la ville étaient aux Martyrs et l'ambassadeur d'Espagne nous avait réservé des places dans une tribune. J'ai été très content de plusieurs morceaux mais une si belle musique demanderait de meilleurs chanteurs que ceux qui brillent le plus en ce moment à Lisbonne. Quant à la manière nonchalante dont on officie dans les églises, quant aux figures brutales des prêtres, à leur tenue, à leur manière de chanter le plein-chant et à l'indécence de leurs lorgneries, c'est ici absolument comme à Naples; la façon d'orner les églises est également la même; on couvre de damas ou d'autres étoffes galonnées les arcades et les pilastres, mais la différence c'est qu'en Italie on cache par ces ornements bien souvent une architecture dont l'effet serait très préférable et qu'à Lisbonne les églises sont infiniment plus riches que remarquables par la beauté de leurs proportions. (Bombelles 1979: 51, 1786/11/26. Neryve).

⁸A descrição refere música da autoria de Nicolò Jommeli tocada por um grupo muito alargado de músicos dividido pelo orgão e 10 vozes de castrados mais duas orquestras com 16vl, 4vla, 6vc, 3cb, 2ob, 1tp, 1clarim e 2 coros de 60 vozes.

O relato de Beckford dá enfâse precisamente ao impacte dramático da função e de toda a envolvente cenográfica, sugerindo mesmo uma encenação de ópera, na Igreja dos Mártires, onde “*a hundred singers and musicians executed the liveliest and most brilliant symphonies*” numa atmosfera ambiguamente sugestiva de “*pagan ideas*”. Tendo em conta a cultura musical do autor, pode entender-se que a participação instrumental - induzida pelo termo *sinfonias* - sob a forma de aberturas ou interlúdios, tenha correspondente significado musical não se tratando de uma informação de conteúdo genérico baseada em vagas impressões de momento:

It was dark when we arrived. Having driven at a rapid rate, we seemed suddenly transported not to a church, but to a splendid theatre, glittering with lights and spangled friezes. Every altar on a blaze with tapers, every tribune festooned with curtains of the gaudiest Indian damask. A hundred singers and musicians executed the liveliest and most brilliant symphonies. Much fanning, giggling, and flirting going on in the spacious nave, which was comfortably carpeted for the accomodation of the great entrance, in which the high altar is placed, looked so like a stage and was decorated in so very operatical a manner that I expected every moment the triumphant entrance of a hero or the descent of some pagan divinity, surrounded by cupids and turtle doves. All this display was in honour of St. Cecilia and at the expense of the brotherhood of musicians. I must confess it exhilarated my spirits and filled me with pagan ideas. (Beckford 1954: 273, 1787/11/21. Neryve).

Pode assim ter-se uma ideia do grau de investimento quanto aos meios extraordinários de solenização das festas, como da importância de que estas cerimónias se revestiam no quadro da vida musical lisboeta, cumprindo uma estética de fausto, com significativa variedade de recursos e uma encenação dramática e eficaz, a que não era alheia a valorização da participação instrumental. Um modelo muito próximo da excelência e grandiosidade desejadas para as comemorações mais solenes do calendário litúrgico, tal como acontecia em primeira linha nas que eram promovidas pela própria Corte e ambicionadas pelas restantes demonstrações de devoção por outras Irmandades, de acordo com a lógica do Antigo Regime. O modelo difundido a partir de Lisboa para as funções litúrgicas, tal como para as festas públicas propagava-se, embora com meios e graus de investimento diferenciados, por todo o país. Por exemplo, em 1795, por ocasião do nascimento do Príncipe da Beira, e depois das celebrações régias em Lisboa, são noticiadas festas municipais de júbilo com participação de música instrumental em Penafiel (GL

32: 08/11), Villa de Alcoutim (*GL* 35: 09/11), Bucelas e Mértola (*GL* 36: 09/08), Santarém (*GL* 37: 09/15) e Arcos de Valdevez (*GL* 38: 09/22). A divulgação deste modelo era assegurada quer pelos relatos veiculados pela imprensa, nomeadamente a *Gazeta de Lisboa*,⁹ quer pela própria estrutura perpetuada pelos Directores contratados (Cf. Cap.1).

II – Contabilização e Distribuição das Funções por Períodos

A documentação existente no fundo da Irmandade de Santa Cecília relativa a esta actividade inicia-se, conforme já referido, em 1771. Contudo, entre 1771 e 1774, as referências a concertos instrumentais no seio de funções sacras têm um carácter meramente pontual, o que nos leva deduzir que essa não seria porventura a praxis habitual durante as duas décadas que se seguiram ao terramoto de 1755. De facto, só a partir de 1775 é que a introdução de música instrumental começa a ganhar expressão neste contexto, identificando-se, aparentemente, com o propósito de afirmação acrescida da solenidade da festa em causa (cf. quadro 2). Entre 1789 e 1794 regista-se um hiato nas fontes, com uma drástica redução ou mesmo inexistência, dos manifestos contudo os dados de conjunto apontam para uma linha de continuidade na praxis e critérios dos Directores e sobretudo na representatividade absoluta e relativa das funções sacras com música instrumental. Para a contabilização das funções (cf. quadro 2) teve-se em linha de conta o facto de os manifestos relatarem as festas dirigidas no decurso do ano de Santa Cecília (que se inicia e termina a 22 de Novembro) e não no do ano civil. Os documentos não apresentam qualquer tipo de uniformização; assim sendo, se alguns Directores enunciam detalhadamente as funções celebradas, já outros referem simplesmente que houve Festa num determinado

⁹ Para além das notícias e relatos referidos, a *GL* anuncia e promove a venda de música elegíaca a propósito da efeméride: "Sahio á luz huma Canção ao Nascimento do Sereníssimo Príncipe da Beira, tocando em breve resumo nas acções principaes dos nosso reis, pelo que merece muita atenção. Vende-se por 40 reis na loja da *Gazeta*, onde também se acha o *Almanac* deste anno" (*GL* 19: 1795/05/12).

dia solene.¹⁰ Considerou-se por isso como critério de contabilização mais rigoroso, à luz da documentação e não da liturgia, as quantias pagas a Santa Cecília por cada manifesto. A questão financeira é afinal a que esteve na base da existência desta documentação, cujo propósito era garantir por parte da Irmandade um controlo da actividade dos músicos e sobretudo o auto-financiamento da própria corporação. Sabemos que por cada função (sacra ou profana) os Directores pagavam um tostão para o “cofre da Santa” o que permite, enquanto critério, um rigor de contabilização que, não sendo litúrgico, respeita a lógica de funcionamento da instituição e dos documentos. Pode acontecer que uma determinada festividade mais extensa no tempo (Oitavário p.e.) inclua até um máximo de seis concertos para instrumentos diferentes ou que uma Missa reúna um concerto para flauta e uma sonata de ecos. Deste modo, o primeiro nível de contabilização não avalia para já o peso efectivo e diferenciado da actividade instrumental, no seio das funções, o qual ocupará um outro plano de referente musical neste estudo (Cf. quadro 5).

O facto de se considerar separadamente as funções particulares prende-se sobretudo com o critério de ocorrerem em espaço privado, independentemente da sua natureza sacra ou profana. Pela sua singularidade, e apesar de escaparem ao objecto do presente estudo, optou-se por incluir as referências a serenatas e comédias, que apesar de não engrossarem estatisticamente a representatividade relativa da música instrumental, enriquecem a visão de conjunto da actividade dos músicos instrumentistas. As referências que surgem a “bailes”, “funções profanas” ou “acompanhamento de árias” foram contabilizadas no quadro da música instrumental, pois não pode descurar-se que a prática corrente da época passava por intercalar a música instrumental com a música vocal, sendo este aliás o entendimento da época em relação ao que se considerava um “concerto de música”.

As linhas de fundo que se prendem com fenómenos de variabilidade na presença da música instrumental no seio das funções sacras relacionam-se com ciclos económicos favoráveis de carácter estrutural que se fazem sentir na década 80 e 90 e que potenciam o investimento nas práticas solenes e, por

¹⁰ Um dos casos mais difíceis é certamente o de Filipe Marcelli cujos manifestos roçam o caos agravado por um conhecimento incipiente das línguas escritas italiana e portuguesa que mistura indiscriminadamente.

consequência, nas práticas culturais de vária ordem (Cf. quadro 2).¹¹ Já com a guerra peninsular que se inicia em 1808 decorrente das invasões napoleónicas e consequente fuga da família real para o Brasil, em 1807, vai verificar-se um decréscimo das funções sacras registadas nos manifestos, com óbvia influência na música instrumental. Em termos conjunturais constata-se que a apetência por mais ou menos concertos instrumentais está directamente relacionada com a actividade florescente, mas casuística, de virtuosos instrumentais disponíveis para o efeito.¹² É também certo que se detectam festas e locais que, por razões de ordem diversa, contam com a presença da música instrumental com maior frequência, bem como directores que incluem com maior regularidade essa mais valia nas funções por si organizadas, o que porventura se prende com uma rede de relações pessoais entre os instrumentistas mais capazes, mas também com o próprio perfil e capacidades musicais do director em causa.¹³

A amostra de funções com música instrumental vai reflectir de forma proporcional - embora com algumas diferenças pontuais que iremos assinalando - as tendências de fundo que se verificam no conjunto das funções sacras relatadas nos manifestos. Conhecendo o peso e representatividade estatística das intervenções instrumentais no conjunto das funções sacras, importará analisar já de seguida com algum detalhe o contexto em que estas nos aparecem, no sentido de avaliar se existem, por um lado, festas ou dias de devoção e, por outro, locais e/ou patrocinadores mais regularmente associados à solenização das respectivas funções por meio da música instrumental, sendo certo que se trata de ordens de factores intimamente relacionados entre si.

¹¹ Com base no seu trabalho de levantamento e tratamento em base de dados dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília e também das Relações do Montepio, Scherpereel esclarece tratar-se de "services musicaux effectués entre 1771 et 1886, à raison d'environ six cents par an au début et huit cents à la fin, chiffre ayant chuté jusqu'à quatre cents dans les deux premières décennies du XIXe siècle à cause des invasions napoléoniennes et de la fuite consécutive de la Cour au Brésil" (Scherpereel 2004: 173)

¹² São casos notáveis António Rodil, Joaquim Morelli ou Ferlendis (pai e filho), os quais serão tratados também no Cap. 3.

¹³ Os directores Bernardo Coutto Miranda e João Baptista Biancardi destacam-se por razões diversas. O primeiro apresenta manifestos extremamente longos, detalhados e completos que são preciosos no pormenor e exactidão das informações que fornecem documentando uma actividade musical muito vasta, tratando-se porventura do Director com actividade mais prolífera. Já o director italiano, apesar de apresentar normalmente manifestos muito curtos, dá conta com alguma regularidade de funções profanas, aliás mesmo quando estas não ocorrem, ele indica no cabeçalho "Manifesto das funções sacras e profanas", o que nos remete para a eventualidade de relações privilegiadas com esse outro universo de circulação de músicos.

Quadro 2

Contabilização das funções sacras entre 1780-1808¹⁴ para aferir representatividade da música instrumental.

f.a. – frequência absoluta

f.r. – frequência relativa

Ano	Total Funções f.a.	Total Funções Sacras com música instr. f. a.	Total Funções sacras com música instr. f. r.	Total Funções Profa_nas f. a.	Total Funções Profa_nas f. r.	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas) f. a.	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas) f. r.
1780	728	30	4,12%	0	0	2	0,27%
1781	767	26	3,39%	30	3,91%	30 [-8? f. prof.n.id.]	3,91%
1782	800	30	3,75%	10	1,25%	9	1,12%
1783	772	24	3,11%	3	0,38%	8 ?	
1784	753	25	3,32%	9	1,19%	12 [-1? C. Chelas]	1,59%
1785	639	30	4,69%	5	0,78%	5	0,78%
1786	600	24	4,00%				
1787	556	21	3,78 %	1	0,17%	2	0,35%
1788	485	20	4,12%				
1789	103	7	6,80%				
1790	08	0					
1791		12		3		3	
1792		4					
1793		0					
1794		0					
1795	516	17	3,29%	2	0,38%	2	0,38%
1796	455	17	3,74%				
1797	508	21	4,13%				
1798	546	13	2,38%				
1799	614	14	2,28%			1	0,16%
1800	640	26	4,06%			1	
1801	727	20	2,75%			1	0,13%
1802	641	17	2,65%			1	0,15%
1803	641	25	3,90%				
1804	665	41	6,17%			1	0,15%
1805	664	26	3,92%			1	0,15%
1806	761	43	5,65%			2	0,26%
1807	731	41	5,61%			2	0,27%
1808	642	21	3,27%			1	0,15%

¹⁴ A contabilização da totalidade das funções sacras foi aqui levada a cabo apenas até 1808, com o intuito de conseguir uma eventual amostra da representatividade relativa da música instrumental neste universo. Certo é que esta contabilização para fornecer informação válida e de significado histórico deverá ser diferenciada em termos de espaços, meios, festas, entre outras questões de fundo que ultrapassam este estudo e se sobreporiam ao trabalho desenvolvido por Joseph Scherpereel. O quadro completo de informações deverá ser disponibilizado, esperemos que a curto prazo, pela base de dados que o musicólogo se encontra a elaborar há cerca de uma década. Segundo pudemos apurar esta base de dados foi elaborada para proceder a uma contabilização diferenciada das funções sacras registadas no fundo da ISC, o que torna Scherpereel neste momento como o principal e único detentor de uma visão global sobre a actividade musical relatada nestes documentos.

Quadro 3

Contabilização das funções sacras com música instrumental entre 1771-1820:

Anos	Total Funções Sacras com música instr.	Total Funções Profanas	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas)
1771	2		
1772	1		
1773	1		
1774	5		
1775	25		
1776	25		
1777	36		1
1778	23		
1779	28		3
1780	30	0	2
1781	26	30	30 [-8? f. prof.n.id.]
1782	30	10	9
1783	24	3	8?
1784	25	9	12 [-1? Conv. Chelas]
1785	30	5	5
1786	24		
1787	21	1	2
1788	20		
1789	7		
1790	0		
1791	12	3	3
1792	4		
1793	0		
1794	0		
1795	17	2	2
1796	17		
1797	21		
1798	13		
1799	14		1
1800	26		1
1801	20		1
1802	17		1
1803	25		
1804	41		1
1805	26		1
1806	43		2
1807	41		2
1808	21		1
1809	9		1
1810	9		
1811	17		
1812	10		
1813	08		
1814	12		
1815	14		
1816	06		
1817	14		
1818	12		
1819	05		

Anos	Total Funções Sacras com música instr.	Total Funções Profanas	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas)
1820	22		
1821	07 (*)		
Total	879 + 7 (*)= 886	63	89

Após uma visão de conjunto sobre a frequência das funções sacras e profanas e da música instrumental no seu seio, torna-se necessário enquadrar estas práticas em períodos históricos delimitados por acontecimentos de natureza política cujo alcance se fez sentir ao nível das práticas religiosas, culturais e de sociabilidade. Por outro lado, a delimitação por três períodos diferenciados permitirá uma percepção mais clara das principais linhas de força e sua continuidade, o que poderia ser desvirtuado pela exiguidade dos valores em causa, bem como pelos hiatos de documentação no espólio dos manifestos da Irmandade, nos anos que se situam entre 1789 e 1794. Considera-se assim um primeiro período que coincide com o reinado de D. José, entre 1750 e 1776, iniciando-se o segundo ciclo com o reinado de D. Maria I, de 1777 até à invasão pelas tropas napoleónicas em finais de 1807. O terceiro período está balizado entre 1808 e 1820 e é marcado primeiramente pelas guerra peninsular e em seguida pela transformação e convulsão política que viria a desembocar na Revolução liberal de 1820. Este terceiro período está sobretudo marcado pela ausência da Corte em Lisboa até 1821, com óbvias consequências nas práticas culturais ao nível das instituições.

Apesar das fontes em questão não fornecerem praticamente informação em relação ao primeiro período, na medida em que só temos manifestos a partir de 1771, não deixam contudo de ser expressivas, uma vez que entre 1771-1774 as referências a concertos instrumentais em funções sacras têm um carácter meramente episódico (registam-se apenas sete). Detecta-se um crescimento relevante em 1775 (23) e 1776 (27 funções), atingindo um pico demarcador em 1777 com 36 funções.¹⁵

O reinado de D. Maria I caracterizou-se, no quadro do final do Antigo Regime, como um período de desenvolvimento muito expressivo da música

profana em geral. Na senda do legado de D. José I, que imprimira já ele como estratégia de fundo no início do seu reinado, o investimento na ópera régia, vai verificar-se a partir do terramoto um processo de recuo da ópera para um estatuto de natureza mais privada de entretenimento da Família Real. Processo esse que abre espaço para a fundação do Teatro São Carlos em 1793, bem como para um alargamento nas práticas de sociabilidade secular que envolvem música. Permanece como linha de continuidade a perpetuação de um grande investimento no aparato litúrgico da Capela Real e da Patriarcal, verificando-se que um dos aspectos diferenciadores mais expressivos do reinado de D. Maria I, passa pela gradual afirmação da música instrumental nos seus vários contextos e formas de circulação. Confirma-se que há mais concertos instrumentais no seio de funções sacras e profanas, enquadrando-se estas últimas no florescimento da música de salão por profissionais e também por amadores, com consequências ao nível do desenvolvimento de um mercado crescente de concertos públicos, de instrumentos e de partituras.¹⁶ O contraste com o reinado de D. José I é muito expressivo nesta matéria, verificando-se p.e. que a ocorrência de música instrumental nas cerimónias litúrgicas apresenta um carácter pontual. Já o declínio da música instrumental na igreja no período subsequente prende-se sobretudo com razões de ordem conjuntural e pede uma leitura de natureza diferente que tem a ver com o enfraquecimento das condições socio-económicas necessárias às práticas culturais. Uma análise de longa duração revela contudo traços claros de continuidade e consolidação no processo de transição ao nível das práticas culturais, e por extensão musicais, que teve início no reinado de D. Maria I, práticas essas em grande medida importadas e decorrentes de novas formas de sociabilidade que ganham peso no universo musical sobretudo ao nível da promoção de concertos públicos e privados, como se verá nos dois capítulos seguintes deste estudo.

¹⁶ No que refere à edição de música instrumental (Albuquerque 2006: 25-29) detecta-se um 1º pico de crescimento da actividade editorial no reinado de D. Maria I, muito em particular entre 1791-95. O pico seguinte ocorre na 2ª metade da década de 1820.

Quadro 4

Ocorrência das funções sacras em três sub-períodos temporais:

Ciclos	Total Funções Sacras com música instr.	Total Funções Profanas	Total Funções particulares (Sacras e Profanas)
1771-76	59	0	0
1777-07	661	63	87
1808-20	159	0	02

III - Espaços

Os manifestos registam funções em todo o tipo de locais de culto i.e., igrejas, conventos, ermidas e capelas, independentemente da sua dimensão ou relevância e incluindo espaços privados. Verifica-se uma concentração na cidade de Lisboa e arredores, embora haja deslocações de músicos a localidades consideravelmente distantes como é o caso de Beja.

Ao longo do período em estudo revelam-se algumas oscilações, nomeadamente um decréscimo das funções nos conventos a partir do final da década de 1770, com acentuação drástica desta queda a partir de 1807. Este decréscimo é compensado por um peso crescente do patrocínio por parte das irmandades do Sacramento das respectivas igrejas, com níveis de representatividade sempre mais elevados. Entre as instituições que alimentaram a actividade musical relatada nos manifestos da ISC as casas conventuais tiveram um peso significativo contratando com frequência directores para a organização musical de funções, identificando-se neste fundo documental um total de 130 Conventos (Scherpereel 1999: 41).¹⁷

No quadro das funções promovidas em casas conventuais, com participação de concertos instrumentais, importará destacar à cabeça as

¹⁷ Para consulta de todos os espaços em que ocorreram as funções que aqui se constituem como objecto de estudo Cf. Anexo A.

profissões de fé¹⁸ pelo seu carácter específico, implicando o correspondente patrocínio familiar quando se trata de membros oriundos de classes sociais altas.¹⁹ Registam-se dez funções de tomada de hábito em vários conventos, entre 1778 e 1806, sendo esta uma função que pela sua natureza provoca não raras vezes estranheza entre os observadores estrangeiros como é o caso de Marquês de Bombelles.²⁰ Entre os relatos conhecidos sobre a prática musical em casas conventuais pode destacar-se o testemunho de William Beckford que dá conta, embora em tom pejorativo, da presença de uma orquestra na Festa do Sagrado Coração de Jesus, no Convento do Sacramento. Descreve também o investimento realizado no sentido de garantir uma congregação distinta.²¹

We were drinking tea when a loud hubhub in the street and a sudden glare of light called us to the window, and there was a beastly mob of children, old hags and ragamuffins assembled, headed by half-a-dozen negros blowing French horns with unusual energy and pointing them directly at the house. I was wondering at this Jericho fashion of besieging one's door, and starting at a rocket which shot under my nose, when Berti entered with a crucifix on a silver salver and a mighty kind message from the nuns of the Convent of // the Sacrament, who had sent their musicians with fireworks and timbrels to do me honour and invite me to high Mass at their church tomorrow morn, the Festival of the Heart of Jesus. [Na Funcão:] The lady abbess sent me a huge elbow-chair covered with tapestry, and there I sat three long hours yawning my soul out and dissolving at every pore whilst two or three sweating boys and half-a-score fiddles and oboes murdered some glorious music of João de Sousa. (Beckford 1954: 82-83. 1787/06/14 e 15. Neryve).

¹⁸ A este propósito Cf. Fernandes (1997/98) e Lessa, Elisa, *Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical* Dissertação de, Doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, (policopiada) 1998.

¹⁹ A totalidade das funções de Profissão de fé solenizadas com concertos instrumentais tiveram lugar nos Conventos do Sacramento (1778), Santa Apolónia (1780), Arroios (1781), S. Domingos de Benfica (1785), Santa Joana (1786), Madre Deus (1786, 1787), Salvador , Selezias (ambos em 1787) e da Esperança (1806). Concentrando-se praticamente em exclusivo na década de 1780. Nas referidas funções ouviram-se em sete delas, concertos de flauta por António Rodil. É o que acontece logo na primeira, em 1778, para a qual o director Bernardo Couto Miranda regista no manifesto a "Missa e Profissão de fé da filha de D. Tristão de Menezes". Na função de 1781 temos um singular concerto de bandolim por Jerónimo Nonine.

²⁰ A este propósito refiram-se as impressões do Marquês de Bombelles ao presenciar a Profissão de uma noviça de família nobre no Convento da Visitação: "Lorsque tout a été prêt pour la consommation de son sacrifice, elle s'est avancée doucement, décentment et courageusement auprès de la grille. Pendant cette terrible cérémonie, elle n'a pas montré un instant de faiblesse, chantant d'une voix agréable toutes les prières d'usage et répondant d'une voix ferme à toutes les demandes du prêtre." (Bombelles 1979: 56. 1787/12/03 . Neryve).

²¹ No Convento do Sacramento, para além da Profissão referida (1778), regista-se investimento na música instrumental no Oitavário do Sacramento (constituído por 3 M., 5 Tardes, V., Lad. e Proc.) dirigido por Fr. Bernardo do Rozário em 1806/06/04. Para a Festa contrataram-se "4 concertos para as tardes a 960 cada concerto" e um efectivo de músicos considerável: 10vl, 2vc, 2cb, 2ob, 4 tp e 8V.

Na espaçosa e rica Igreja do Mosteiro de S. Vicente de Fora registam-se, entre 1798 e 1807, celebrações pelo dia de S. Agostinho, incluindo concertos instrumentais que se supõe terem sido magníficos a avaliar pelos efectivos musicais alargados. Estas funções, em homenagem ao Santo da Ordem, contaram com a direcção, quase exclusiva, de Joaquim Jozé Rebello Oliveira²². A riqueza e qualidade musical das funções sacras neste Mosteiro, documentadas e reconhecidas na época, constituem-se decerto como um traço de distinção da origem nobre dos seus elementos. Entre os relatos de estrangeiros, destaca-se o elogio em 1811 de William Granville Eliot, militar que serviu em Portugal nas campanhas de Lord Wellington:

In the convents both of nuns and monks many good organists may be heard, and some exceedingly fine-toned instruments. At the convent of São Vicente in Lisbon, where the monks are all nobles, and of the Order of canons regular of saint Augustine, an amateur will be delighted by the fine touch and expression of Dom Francisco, and at Odivelas by a nun // whose name I do not recollect. (Eliot 1811: 183-184. Neryve).²³

Richard Barnard Fisher que se deslocou a Portugal também no contexto das Guerras Peninsulares e ficou com a sua unidade aquartelada no Mosteiro de São Vicente de Fora deixa, também em 1811, um testemunho sobre as práticas musicais quotidianas dos cônegos, nas quais se incluiam géneros de música profana, como a modinha.²⁴ Este quadro fica enriquecido com o testemunho de Thomas Ashe, que no seu livro consagrado à História dos

²² A excepção à exclusividade da direcção de J. J. R. de Oliveira é constituída por Eleuthério Jozé Martins que na Missa aí celebrada em 1807 no dia de S. Agostinho, deu a ouvir um concerto para 2 clarinetes, contando com uma orquestra de dimensão expandida: 16vl, 2vla, 6vc, 2cb, 2ob, 2cl, 2fl, 2fg, 2tp, 2clarins e timb. à qual se juntaram 11V. S. Agostinho é aliás um dos representados nos nichos da fachada da Igreja de S. Vicente de Fora sobre as portas dos três intercolúnios centrais, sendo as outras imagens de S. Sebastião e S. Vicente. Nas laterais encontram-se outros dois nichos com as imagens de S. António e S. Domingos.

²³ Mais à frente e a propósito da sua visita por convite ao Convento de Odivelas, W. G. Eliot deixa uma descrição do convívio no parlatório onde a mostra de talentos das freiras para além da doçaria inclui música profana; “On our return to the parlatory we found a table spread with every kind of fruit in season, and a profusion of confectionary, an art for which they are famed. [...] When we had taken what refreshments we wished, the ladies entertained us for some time with singing, both in Italian and Portuguese. The // entertainment concluded in the true John Bull style, by our singing in full chorus ‘God save the King’, as much to their edification as the Portuguese songs had been to ours. Not one of them understood a word of English, and we, with the exception of the doctor, knew almost as little of the Portuguese.” (Eliot 1811: 185-186. Neryve).

²⁴ “Seldom a day passed, but some of the monks either dined with us, or came soon after dinner and took their wine with us. They seemed much to enjoy a rubber of whist, and very frequently entertained us with some most agreeable music, consisting for the most part of what they call modinhas or favorite national airs, and high flown compliments to the English nation, who upon all occasions they declare to be their best friends and protectors.” (Fisher 1811: 26. Neryve).

Açores, deixa um relato sobre a riqueza dos recursos e práticas musicais do Convento Franciscano da Ribeira Grande nos Açores, ultrapassando os limites geográficos dos manifestos da ISC. Contrariando a ideia de uma mediocridade musical generalizada à qual escaparia apenas Lisboa, descreve-se aqui uma função sacra, bem garnecida de instrumentos, que a fruição musical do autor quase remete para a lógica de “um concerto vocal e instrumental”.

The refined and // virtuous passion of love and the enthusiastic affections of religion possess an influence that sinks every other consideration and makes this singular people regardless of all the more varied pleasures of fashionable worlds. These reflections principally took their rise from a concert to which I was invited by my friend, the Padre Guardian of the Saint Franciscans. I accompanied him to the principal nunnery or convent, where the concert was to be held. Numerous spectators occupied the chapel, and the orchestra of the performers was in front of the large hall or study of the nuns, raised about 20 feet above the level of the chapel, and separated from it, but not obscured, by a range of iron bars. The performers consisted exclusively of nuns. They were thirty in number, and besides the instruments common to their sex, they played on violins, the French horns, and flutes. The instrumental was judiciously supported by vocal music; and were it not that the general effect was somewhat injured to an English eye by the appearance of flutes and violins in female hands, the concert might be said to be enchanting. There was one scene which was particularly delightful. Between the grand divisions of the concert, a principal singer advanced towards the iron bars in front of the audience, and, on the unfolding of a gate in the center of the bars, sung a hymn, the chorus of which was maintained by the whole body of the nuns, who were seated on semi- // circular benches behind the orchestra. On the appearance of each of these lovely creatures the audience manifested an extraordinary degree of pleasure and admiration; not, however, in shouting and clapping of hands (...) (Ashe 1813: 188-190. Neryve).

Cerca de dez anos depois, John W. Webster, num livro dedicado sobretudo à ilha de S. Miguel, faz uma descrição da vida musical nos Conventos dos Açores que, embora não isenta de críticas pejorativas, dá conta de práticas que abrangem a música profana e que se orientam na lógica do “concerto” enquanto momento de exposição pública, num esquema quase concorrencial entre conventos, que atinge o seu pico anual durante a quaresma. Narra também as práticas musicais privadas, semelhantes a um concerto doméstico, que ocorrem quando as freiras recebem as suas visitas particulares no parlatório:

During Lent crowds are attracted to the convents by the vocal and instrumental music of the nuns, which is performed in the upper part of their chapel, and is continued almost uninterruptedly, from Ash Wednesday, to Easter Sunday. During this time, the greatest exertions are made by the sisters of each convent to surpass all the others. They do not confine themselves to sacred music, nor to those instruments only, which,

in most other countries, are seen in the hands of females, but perform with rapidity and taste on all that usually compose a full orchestra. (Webster 1821: 80. Neryve). Each parlour is divided into two parts by a thick wall, in the centre of which a space of about eight feet square is left, guarded on both sides by iron grates. The distance between the grates just allows the fingers of persons on the opposite sides, to touch, when the arms are fully extended. The part of the room within the grates communicates with the cells, and is that in which the nun appears, while the visitors sit in the other part, to which they ascend directly from the street. The nun usually invites some of her companions to sing, or play on the guitar, to amuse her guests, and they sit cross-legged on the floor within the grates, no chairs being allowed them. (*Ibid*: 81).

No que concerne às festas conventuais que gozaram de regular investimento musical na sua solenização, destacam-se a devoção a Nossa Senhora das Portas do Céu, Santa Padroeira do Convento de Telheiras, que contou com assíduas intervenções instrumentais na sua festa em Agosto.²⁵ No Convento de S. Eloy celebrou-se também com regularidade a festa de N^a Sr^a do Vale sob a direcção exclusiva de Bernardo de Couto Miranda e uma clara preferência por concertos para violoncelo.²⁶

O Convento de Santos-o-Novo destacou-se como um caso excepcional, por ter chamado a si a solenização das funções com música instrumental com uma regularidade extraordinária na década de 1770. Sob a direcção quase exclusiva de Pedro António da Silva (que alternou com Francisco Leal em apenas quatro funções), verificamos que neste convento se ouviram múltiplas apresentações de António Rodil, que se apresentou aí com uma regularidade praticamente mensal, entre 1775 e 1777.²⁷ Não se regista com efeito nos manifestos da ISC, nenhum outro local de culto que chame a si um tal investimento na música instrumental. Para além de se registarem funções com

²⁵ As ocorrências de música instrumental na festa de Nossa Senhora das Portas do Céu (celebrada na segunda quinzena de Agosto no Convento de Telheiras) registraram-se em 1788, 1789, 1811, 1812, 1814-1816, 1818 e 1820. A direcção das funções começou por estar entregue a Bernardo Couto Miranda, passando depois a ser exclusivamente assegurada por Jozé Francisco Barbosa, a partir de 1811. Este último viria a contratar regularmente a apresentação de um concerto para clarinete porventura a Joaquim Morelli que é nomeado em 1820 pela sua prestação no corne inglês.

²⁶ As ocorrências de música instrumental na festa de Nossa Sr^a do Vale (celebrada no dia 8 de Setembro no Convento de S. Eloy) registraram-se em 1771, 1774, 1775 e 1784. 1774 foi o único ano em que se ouviu um concerto para flauta, aparentemente por vontade e patrocínio do Conde de Coculim que pagou os honorários de António Rodil. Os restantes concertos foram para violoncelo, tendo sido tocados por Fernando Biencardi (2) e João Baptista André Avondano.

²⁷ Pedro António da Silva dirigiu funções sacras no convento de Santos com ct. de António Rodil em 1775 (7 funções), 1776 (14), 1777 (19), 1778 (4), 1779 (5), 1780 (4), 1782 (2). Durante o período da sua actividade aqui registada como director, entre 1775 e 1783, apresentou-se também nos conventos da Madre de Deus, dos Marianos, das Necessidades, entre outros locais de culto, onde sob a sua direcção se firmou a presença de Rodil com uma assiduidade nunca igualada por qualquer outro instrumentista.

música instrumental em praticamente todas as igrejas mais importantes de Lisboa, sobretudo para festas de importância central como o Corpo de Deus, os músicos deslocavam-se também a localidades como Beja, Almada, Caparica, Loures, Olivais ou Odivelas (Cf. Anexo A). No que se refere ao patrocínio privado este podia ocorrer em locais de culto regular como conventos ou igrejas, mas também frequentemente em ermidas privadas.²⁸

IV – Promotores

1. A Corte

A função litúrgica cumpre um papel de primeira relevância pois que, a par do seu carácter eminentemente público²⁹ e abrangente, enquanto polo difusor de fé e cultura, conhece um extraordinário investimento ao nível dos meios e recursos, ao longo do século XVIII. D. João V (1707-1750) institui como estratégia de concretização do Absolutismo Régio o investimento ao nível do “Teatro Eclesiástico”³⁰ que se materializa num complexo musical sacro, com um raio de acção de grande amplitude colocado ao serviço de uma representação espectacular do poder régio.³¹ Posteriormente a representação do prestígio e poder monárquicos na esfera secular, nomeadamente através da ópera, constituir-se-á como estratégia importante no reinado de D. José I (1750-1776) que alarga assim a influência italiana em termos de repertório e

²⁸ Entre os patrocínios aristocráticos mais importantes contam-se ocorrências na quinta do Bomjardim dos condes de Redondo, dos marqueses de Borba em Belas, dos Condes de Lumiares, de Vila Nova, e de Abrantes. Contam-se ainda patrocínios menores dos visconde de Asseca, viscondessa de Ponte de Lima, Condes de Atalaia, de Coculim, da Cunha, de Sandomil, de Soure, de Vila-Flor, dos marqueses de Castelo Melhor, de Marialva., de Sabugosa, de Tancos e de Valença (Cf. Scherpereel 1998: 38).

²⁹ Cf. Goubert (2000: II) que analisa esta questão no contexto francês durante o Antigo Regime.

³⁰ Sobre esta matéria Cf. Nery (1998 e 2005: 18-19).

³¹ Para uma abordagem das estruturas institucionais da prática musical sacra no séc. XVIII Cf. Fernandes (2005: 51-67).

dos músicos estabelecidos no nosso país.³² Investimentos extraordinários garantem os meios de produção necessários a uma espectacularidade grandiosa, que tem o seu capítulo inaugural a 31 de Março de 1755 com a representação de *Alessandro nell'Indie* de David Perez na Ópera do Tejo. O novo Teatro de ópera da corte, construído para receber as grandes estrelas do canto italiano em produções de extrema riqueza e magnificência, conheceria contudo uma história fugaz de apenas sete meses, ruinosamente interrompida com a derrocada provocada pelo terramoto de 1 de Novembro de 1755.

A segunda metade do século XVIII ficou, em termos culturais, marcada pela distanciamento da Corte, ao nível da representação pública do esplendor na esfera profana, devido às contingências do terramoto, sobretudo ao nível económico. Esta distância ficou ainda mais acentuada pelo facto da Corte estabelecer residência em locais descentrados e cada vez mais distantes do centro decisório e económico da capital, primeiro na Ajuda (1757-1794) e depois em Queluz, sempre com deslocações no Verão a Salvaterra, até à partida para o Brasil em 1807, provocada pelas invasões francesas. Tais vicissitudes não interferiram, no entanto, ao longo da segunda metade do século XVIII, com a intensa actividade ao nível da música sacra promovida directa ou indirectamente pela Coroa. A realidade musical tornou-se contudo mais complexa com a crescente interpenetração entre os universos sacro e profano, uma vez que os músicos contratados pela Corte, seja para a Capela Real, seja para a Real Câmara distribuíam a sua actividade por ambos os reportórios.³³ Qualquer uma destas estruturas musicais conhecia grande prestígio institucional e contava com contingentes numerosos e de qualidade. A Orquestra da Real Câmara atingiu dimensões muito alargadas por comparação com as congéneres europeias.³⁴

³² Para um conhecimento do alcance da estratégia de lançamento da ópera em Portugal no reinado de D. José I, Cf. Brito (1989^a).

³³ No caso dos instrumentistas verifica-se que na segunda metade do século XVIII o contingente da Real Câmara não só participa nas funções sacras promovidas na e pela Corte, como nas respectivas representações de ópera ou serenata. Os mesmos músicos podem ainda cumprir contratações avulsas para funções em igrejas seculares ou conventos ou mesmo em Teatros Públicos, muito em particular para Concertos de Benefício. (Scherpereel 1985: 86-87), Cf. Cap 3.

³⁴ A formação contava com 51 músicos entre 1773 e 1782 (Scherpereel 1985: 61).

É no quadro de uma estrutura complexa e cada vez mais abrangente que se desenvolve um modelo de festa religiosa que integra, e em última análise expande, vários pontos de contacto, que não exclusivamente musicais, com o universo profano. Situação que aliás não é inédita em Portugal e antes se confirma como uma linha de influência da presença italiana em matéria musical. O maior investimento, em termos de recursos musicais, das funções sacras estava directamente associado à importância e solenidade da celebração no quadro do calendário litúrgico, bem como, já numa segunda linha de critérios, do local e meios económicos disponibilizados pela entidade celebrante. Deste modo as funções patrocinadas pela Corte, que tinham lugar na Capela Real, na Patriarcal ou outros locais de culto³⁵ assumiam um papel modelar, constituindo-se como uma das mais directas representações do prestígio e poder monárquicos, bem como das suas instituições musicais, cuja qualidade sem par era posta ao serviço da celebração da fé.

2 – Outros Patrocínios

A variedade de fontes de patrocínio mencionadas nos manifestos inclui promotores individuais e colectivos. No primeiro grupo, destaca-se a nobreza, pelo número de funções contratadas, mas encontramos ainda individualidades da comunidade estrangeira, da elite portuguesa ligada à alta finança, altos dignitários eclesiásticos e casos pontuais de profissionais liberais. Entre as fontes de patrocínio musical colectivas, encontram-se as instituições alfandegárias (p.e. as Sete Casas), ou instituições como o Arsenal Real na Ribeira das Naus, regimentos, hospitais, colégios ou as comunidades conventuais. Ainda nesta categoria, distingue-se o chamado “patrocínio associativo” que alberga as inúmeras confrarias e irmandades que contratavam

³⁵ Casas conventuais como o Convento de Telheiras, p.e., gozaram da protecção régia necessária que lhes permitiu o desafogo financeiro para solenizar com regularidade dias de particular devoção, como era o caso da Nossa Senhora das Portas do Céu que contou com assíduas intervenções instrumentais entre 1788 e 1820.

músicos para as funções solenes com as quais se encontravam comprometidas, como p.e. o respectivo santo padroeiro (Cf. Scherpereel 1999: 37-43).³⁶

A contratação de um Director para organizar musicalmente determinada festa para um convento, igreja ou ermida implicava um investimento acrescido por parte do patrocinador, fosse este individual ou colectivo. Este investimento justificava-se pela mais valia funcional e estética reconhecida à música, que no caso de contar com intervenções instrumentais diferenciava e enriquecia as festas de importância excepcional.³⁷ Tal como nos restantes contextos, pode ter-se como certo que a solenidade se via enriquecida pela contratação de músicos da Real Câmara, tanto mais quando se tratava de solistas. O montante do investimento em causa podia reflectir o empenho devocional, mas também cumpria funções a outros níveis, pois a organização e significado das festas religiosas tinha um carácter muito complexo, em termos sociais e culturais, não se esgotando na sua função espiritual (Cf. Nery 2005).³⁸

2.1 - Patrocínios Individuais

Uma das principais diferenças que se verifica entre o quadro geral de patrocínios de todas as funções sacras (Scherpereel 1999: 37-43) e a amostra referente às funções com música instrumental prende-se precisamente com uma escassa representatividade dos patrocínios oriundos da nobreza, que

³⁶ No estudo referido, Joseph Scherpereel (1999: 37-52) apresenta as citadas fontes de patrocínio individual e colectivo que ilustra com inúmeros exemplos destacados do conjunto dos manifestos da ISC.

³⁷ Refira-se a título de exemplo as celebrações do dia de S. Agostinho na Igreja de S. Vicente em 1798, 1801 e 1804 dirigidas por Joaquim José Rebello de Oliveira e onde se contratam respectivamente orquestras com 27, 26 e 41 instrumentos, 13 e 14 vozes e concertos instrumentais. Em 1807 Eleutherio Jozé Martins dirige aí uma Missa também pelo mesmo Santo com uma orquestra de 39 instrumentos, 11 vozes e um concerto para dois clarinetes (Cf. Anexo A). É certo que a dimensão da própria igreja se adequava particularmente a celebrações de esplendor musical.

³⁸ Os seus objectivos e funções decorriam também da festa celebrada, do local ou entidade patrocinadora. Um caso conhecido, e que se prende com aspectos socio-profissionais determinantes para as características das celebrações é o das Festas celebradas pela própria Irmandade de Santa Cecília já antes referidas.

registam apenas um reduzido conjunto de oito funções. Esta ordem de valores, se por um lado não confere protagonismo à aristocracia no processo de valorização da música instrumental, pode, por outro lado, reflectir o eventual recurso a músicos com contrato regular com a casa nobre, dispensando-se por isso contratações extraordinárias. Estes patrocínios podiam incidir em locais de culto regular e consistir num montante que se destinava expressamente à contratação de instrumentistas.³⁹ Em 1774, pela celebração de N^a Sr^a do Vale no Convento de Santo Eloy, regista-se o patrocínio “do Conde de Coculim para o concerto de Flauta - 2400” tratando-se do pagamento para a prestação solística de António Rodil, músico da Real Câmara.⁴⁰ Registam-se também funções contratadas para ermida particulares de casas nobres com orquestras de dimensão intermédia e músicos solistas.⁴¹

Ainda no capítulo dos patrocínios individuais para a música instrumental, destacam-se personalidades como os desembargadores Bartholomeu Giraldes (1779, 1780 e 1783) e Diogo Rangel (1777, 1779 e 1784) que nas Missas celebradas nos respectivos locais privados de culto pagaram o necessário para

³⁹ Refira-se, para o primeiro caso, o Oitavário do Corpo de Deus pago pela Viscondessa de Ponte de Lima no Real Convento da Encarnação e dirigido por João Ferreira Vale, em 1774. Contratando apenas 4 vozes para esta função, às quais se poderiam eventualmente ter reunido mais vozes (do convento no caso), o grosso do numerário (88800 rs) foi distribuído sobretudo pelos instrumentistas da orquestra e para pagamento de um concerto para violino por Henrique José Felner. Entre os 9 músicos podem identificar-se pelo menos 3 membros da Real Câmara. Os músicos nomeados são: “Henrique Jozé Felner [RC 1764 -1801], Fernando Biancardi [1764 -1806], Bomtempo [RC 1764-95], João Francisco boê, Carlos Beltrão, Joaquim de Mesquita, a Tinholi. Trombe: Antº da Silva e companheiro”. Os pagamentos não são diferenciados referindo apenas que para o “Oitavário do Corpo de Deus por determinação da Illm^a Exm^a Sr^a Biscondessa de Ponte de Lima (...) recebi da Sr^a 88800 e reparti pelas pessoas.”. Em 1775 a mesma Viscondessa repetirá o patrocínio pagando a mesma quantia para a celebração do Corpo de Deus no Convento da Encarnação (Cf. Anexo A).

⁴⁰ A celebração constou de Missa e Sesta e reuniu um agrupamento instrumental constituído por 4 vl, 1vc, 1ob, 1fg e 2 tp. manifesto de Bernardo de Couto e Miranda, (Cf. anexo A). A prática de patrocínio directo a instrumentistas persiste e em 1803 no manifesto de João Elias declara-se que nas Matinas de St^a Ana, que tiveram lugar no Bom Sucesso, “o Sr. Morelli recebeo mais dezaseis tostoens por hum Concerto extraordinariamente e os pagou o Illmº Sr. Joaquim de Saldanha”.

⁴¹ Nomeadamente na ermida do Conde de Lumiares (em Junho de 1779 e 1780) com dois concertos por António Rodil (flauta) e uma Sonata de Ecos e uma orquestra de 14 e 16 músicos, respectivamente. Na Capela de Monte Agudo do Conde de Soure onde, a pretexto da celebração de duas Missas a Santa Rita em 1806 e 1807, ouviram-se respectivamente um concerto de corne inglês e um para dois clarinetes. Os três exemplos referidos constam dos manifestos de Pedro António da Silva (1779 e 1780) e Fr. António de Almeida (1806 e 1807), (Cf. Anexo A). Neste último caso não foram pagos honorários às vozes (indicadas como gratuitas) havendo uma maior disponibilidade financeira para os instrumentos que se reverteu num pagamento acima da média ao concerto que se supõe ter sido tocado por Ferlendis (1805) e num encargo acrescido de uma orquestra com 15 músicos (1806).

Os honorários de concertos apresentam, ao longo do período em estudo, um valor tabela de 2400 rs, este contudo foi pago a 3200 rs.

ouvir músicos solistas⁴². O Principal da Sé Patriarcal, Monsenhor António Xavier de Miranda, aparece como individualidade recorrente, registando-se oito funções na sua ermida entre 1801-1808.⁴³

Os restantes patrocínios individuais têm um carácter mais pontual e ocorrem nas casas de personalidades ligadas ao comércio,⁴⁴ de alguns profissionais respeitáveis,⁴⁵ ou permanecer no anonimato.⁴⁶ Alguns destes manifestos não incluem referência ao pagamento do instrumento solista, porventura porque gratuito, outros indicam valores inferiores à média praticada (2400 rs). Tal facto confirma o ónus representado pelas prestações solísticas instrumentais, o qual se poderia constituir como impedimento à sua contratação mais frequente. A gratuitidade pode sugerir também uma eventual troca de favores entre os instrumentistas e a individualidade patrocinadora, passível de se converter em apresentações remuneradas nas respectivas assembleias privadas.⁴⁷ Acresce que as oscilações nos preços praticados não se verificam em funções promovidas pela nobreza.

⁴² Que pagaram a celebração de funções musicalmente dirigidas por Bernardo Couto Miranda e Fr. Jozé dos Anjos. Os instrumentistas foram António Rodil (fl.), Fernando Biencardti (vc) e porventura Jerónimo Noninni no concerto para bandolim.

⁴³ Registaram-se oito funções na sua ermida sob a direcção do Padre Jozé Nicolau da Silva (1801, 1802 e 1804-1808). Nestas ouviram-se 4 concertos de fagote por Nicolau Herédia, 2 de corne inglês (talvez por Ferlendis), 1 de violoncelo (talvez por Pietagrua) e mais 2 concertos para instrumento não especificado (decerto um dos anteriormente escolhidos). A preferência por instrumentos solistas de tessitura grave e sonoridade velada pode induzir-nos a uma interpretação musical da festa litúrgica como momento de gravidade solene que nos remete para um entendimento da música como meio de aprofundamento da vivência da fé, mais do que ingrediente necessário ao incremento da espectacularidade do rito.

⁴⁴ Cosme Jozé (1782), do Ilustríssimo João Correia (1783) e do negociante Francisco José (1787), tendo-se ouvido, em todas elas, António Rodil na flauta.

⁴⁵ O esforço financeiro individual é nestes casos normalmente superior, referindo-se aqui, a título de exemplo, as funções contratadas por um mestre de gramática, que aliás nunca chama à sua casa nenhum virtuoso instrumental. O Pe. Joaquim Nicolão da Maya relata no seu manifesto que fez em 1780/12/15 “Em caza de João da Mata Professor de Gramática morador defronte da Prassa da Figueira huma Ladainha”, no ano seguinte (1781/01/02) é Vicente Carlos Bertram que refere ter dirigido uma “Ladainha em caza do Sr. Professor João da Mata Regis Laurentino...”. Este Professor régio de gramática foi também autor de várias obras teóricas sobre a língua latina tendo financiado ladainhas em sua casa durante vários anos.

⁴⁶ Nos casos do patrocínio individual pode ser referido o nome, mais ou menos ilustre, da pessoa em causa, mas este pode ainda ser relegado para o anonimato com a designação de pagamento “*por um devoto*” ou “*devotos*” ou “*numa casa particular*” o que nos remete para uma esfera de devoção de foro íntimo mais evidente. Podem aparecer as moradas: calçada de S. André (1798 e 1799), na praça da Alegria (1809).

⁴⁷ Na função que teve lugar em casa de Cosme José (1782) António Rodil faz-se pagar de 960 rs, e no Paço do Lumiar para o desembargador Diogo Rangel vem a indicação de 1200 rs, valores que estão consideravelmente abaixo dos habituais 2400 rs/ct. Nas casas do IIIº João Correia (1783) e do Desembargador Giraldes (1779 e 1783) não se faz qualquer menção de pagamento ao solista, mesmo quando é um bandolim (1780), supondo tratar-se de prestações gratuitas. Nas casas particulares não identificadas (1798, 1799 e 1809) os instrumentos que se ouvem a solo são o violino e violoncelo, que,

Não se referem, por agora, as funções de carácter profano as quais, sublinhe-se desde já, resultam na esmagadora maioria de patrocínios individuais oriundos do mundo da finança e negócio e não da aristocracia.⁴⁸ Destaca-se, contudo, um ponto de interesse que merece ser referido e que tem a ver com as frequentes prestações gratuitas dos músicos nos géneros profanos. Pode assim concluir-se por este conjunto de exemplos, que o patrocínio individual não é significativo no que se refere ao investimento na música instrumental, em contexto sacro, porventura porque as elites têm oportunidade de ouvir música instrumental em contexto de assembleia privada, para além de frequentarem as cerimónias nos principais locais de culto. Já o carácter diferenciado e selectivo do investimento musical de uma individualidade da alta hierarquia eclesiástica, como é o caso do Principal Miranda, remete para o gosto pessoal e para um eventual entendimento mais complexo na interligação entre rito e música. Encontramos ainda casos de patrocínio individual por parte de alguns Directores que pertencem à hierarquia eclesiástica,⁴⁹ para além de músicos que se abstêm de receber os honorários, como acto de devoção. Nestes casos o Director, ou outros músicos, participam na organização das festas em causa e registam em detalhe as fontes e mecanismos de patrocínio habituais, i.e., dinheiro angariado pela irmandade ou confraria entre os seus membros, esmolas colectadas ou patrocínios individuais. Refiram-se a propósito alguns exemplos de prestação musical como contributo devocional. No manifesto de 1781 o Pe. Bernardo de Couto Miranda pode ler-se a propósito de uma festa por St^a Ana, “Como a maior parte dos que forão a esta Sesta erão Mordomoz da Santa concorrerão com metade do que nella receberão por esmolla e eu como Procurador lhes dei de jantar”. Em 1783 Jozé Joaquim Sanches escreve:

não raras vezes, praticam honorários inferiores ao valor referência de 2400 rs/ct, e que foram no caso 960 e 1200rs.

⁴⁸ A única excepção foi o Marquez de Allorna que contratou em 1784 músicos para uma Serenata (Cf. Cap. 4).

⁴⁹ O manifesto de 1808 do Pe. Jozé Nicoláu da Silva apresenta à margem das funções em que participou regularmente a “Novenna de St^a Margarida da Cortona; Devoção em que não há Irmandade, nem Confraria, nem esmolla, cuja despeza, Ee só m^a [é só minha]; e há mais de 30 anos que se faz por Devoção – 300”, (pagando pela função 3 tostões à Santa). Estamos perante um caso de patrocínio individual que se fideliza com a persistência de uma tradição.

Manifesto que derigi duas funçoenas huma nos Anjos dia de S. André em que me derão 18240 réis. Outra de graça pois me fizerão ese obzequio os companheiros por eu ser procurador na outra banda no sitio de santa marta no mesmo dia.⁵⁰

2. 2 - Patrocínios colectivos

As entidades colectivas investiam mais regularmente nas celebrações litúrgicas marcadas pelo fausto. Esta afirmação de visibilidade pública contribuía para o incremento da coesão interna do “colectivo” e reforçava a representatividade no tecido social das instituições, fossem elas entidades alfandegárias (p.e. as Sete Casas e a Casa da Ciza do Pescado da Casa de Bragança), conventos, confrarias ou irmandades. Nas diversas estruturas de organização social do colectivo (a nível profissional, espiritual, militar ou institucional) verifica-se uma relação directa de representação em espelho com o modelo de devoção instituído pela coroa. A maioria das funções financiadas por patrocínios colectivos são da responsabilidade das irmandades do Santíssimo Sacramento associadas às respectivas igrejas, havendo também uma parte importante subvencionada pelas comunidades monásticas. Henri L'Évêque no seu livro consagrado a tradições e costumes portugueses, editado em 1814, revela um olhar particularmente atento aos modos de funcionamento das irmandades, sobretudo no que respeita à colecta. O autor associa uma ideia de progresso nas mudanças que se vão verificando em algumas práticas religiosas e que se devem à penetração “das Artes e das Luzes”. Regista contudo que algumas irmandades revitalizaram a prática de cantar na rua e

⁵⁰ Refira-se ainda o manifesto de 1808 do Pe. Jozé Nicoláu da Silva, que no final do relato declara a devoção dos cantores da Patriarcal na “Festa do Desagravo na Bôa Hora por Devoção de todos os Muzicos da Patriarcal, p^a q. concorrerão todos, e eu tambem com 960 cada hu; eu fui hu q. pedi a alguns companheiros, mais eu com outros que convidarão tambem; mas como a mesa o Determina”, sublinhe-se contudo que a gratuitidate não implicava a isenção de pagamento do “tostão a Santa”, nem tão pouco o respeito pelas regras de convidar exclusivamente músicos adscritos à ISC.

Joaquim Jozé Rebello Oliveira (1808) relata “Hum Setenário da Sr^a das Dores, na Irmandade da Sr^a da Boa Nova. O Setenário pedi de graça a todos, por não haver as esmolas do costume; e pela Missa dei como Procurador da dt^a [sic] Confraria, e mais o meu companheiro; a 2400 a cada hum; e no dia da St^a veio huma esmola avulsa, cuja eu e meus companheiros destinamos, p^a sedar p^a ajuda dos Sres q forão, Eir jantar, E dei a cada hum mais 480 rs” (pagou concretamente 2400 rs a cada um dos 13 músicos pela missa mais 480rs para o jantar)

em coro o Terço ou as Ladaínhas no acto da colecta. Este dinheiro era depois usado para solenizar os cultos de cada uma das irmandades, recorrendo-se nomeadamente à contratação dispendiosa dos músicos mais famosos em actividade na capital:

Le produit de ces aumônes est destiné à la construction et à l'entretien de la chapelle de la confrérie, ou employé à célébrer la fête du saint qui en est le patron. Il y a // même à cet égard une grande rivalité entre les différentes confréries. C'est à qui célébrera la fête de son saint avec plus de magnificence. Dès la veille cette fête est annoncée à tout le voisinage par le chant joyeux des cloches, et proclamée dans la région des nuages par un grand nombre de fusées, qu'on a le soin de lancer avant la chute du jour, apparemment pour que tout le monde puisse les voir. Le jour de la fête, le culte catholique déploie toute la majesté de ses pompes. Les murs intérieurs, les colonnes et les pilastres disparaissent sous des tentures de velours ou de satin cramoisi, garnies de franges et de galons d'or, et drapées avec élégance. L'autel couvert du linge le plus fin, rayonne de l'éclat de mille cierges, dont la lumière, réfléchie par les cristaux de lustres et la surface polie des candélabres d'argent, resplendit dans toutes les parties de la nef. Les fleurs qui servent au saint sacrifice sont tous d'argent, souvent de vermeil, et quelques fois même d'or, enrichis de diamants et de pierres précieuses. Les prêtres se revêtent des ornemens les plus riches et les plus somptueux. La musique de la messe, composée par les auteurs le plus célèbres, est exécutée par les artistes les plus fameux de la capitale, qu'on y rassemble à grands frais. (Évêque 1814: s.p.. Neryve).

Os manifestos fornecem ocasionalmente informação sobre questões de distribuição e patrocínio das festividades na sua articulação entre os patrocínios externos e a instituição regular da igreja.⁵¹ Sublinhe-se a este propósito que os manifestos relatam também funções que estão sob a alcada da organização e patrocínio da estrutura regular da igreja, na pessoa do seu prior, mas que pela escassa contratação de instrumentistas virtuosos, não se confirma esta como entidade decisiva para a circulação da música instrumental.⁵² A documentação em causa para além de controlar a actividade e hierarquia dos músicos no seio da confraria instituía também mecanismos reguladores na boa execução e cumprimento dos seus contratos.⁵³

⁵¹ Em 1780 a propósito da festa pelo dia de Stª Engrácia (06/14) na freguesia de sua invocação, Bernardo de Couto Miranda refere "O prior desta Igreja costumava fazer esta Festa de Capella, mas este anno como cahio no ultimo dia de Lausperene não quis fazer por assentar que as Missas de Lausperene pertencem à Irmandade do Santíssimo [Sacramento] que as costuma fazer de Cantoxão, por cujo motivo foi o maior acrescimo da algibeira do Procurador."

⁵² A título de exemplo, refira-se que no seu manifesto de 1784/03/04 Bernardo Couto Miranda celebra na Freg. S. João da Praça uma Missa de defuntos (sem solos instrumentais) indicando na alínea dos honorários "Recebi do Prior da Igreja", certamente dinheiro fornecido por familiares do falecido.

⁵³ Jozé Francisco Barbosa, autor de registos particularmente pormenorizados, relata o incidente ocorrido pela Festa de Nª Srª da Salvação em 1820/08/15, na Igreja da Arruda onde se celebraram "V., Matinas,

A enorme variedade no que diz respeito às festas celebradas, aos locais e às fontes de patrocínio reflecte acima de tudo um quotidiano intensa e transversalmente marcado pela festa sacra e que assim permanecerá até ao final do período do Antigo Regime. Acompanhando a emergência de novas práticas culturais e formas de sociabilidade, a festa religiosa mantém-se como um espaço privilegiado de legitimação de estatuto e integração social. A sua instrumentalização é denunciada no incisivo discurso do teatro de cordel que cumpre uma importante função correctiva em relação aos papéis sociais emergentes. Interessa-nos aqui sublinhar o facto de que aqueles que protagonizam a moda das assembleias estão cientes da importância das procissões e irmandades neste jogo, cada vez mais alargado, do “ver e ser visto”.

Soneto dedicado “Aos costumes dos Fidalgos Fingidos”:
Porcições e Irmandades ser o primeiro,
Ter sempre na Comedia camarotes,
Ir lendo em sege, e ser muito faroleiro:
Falar francez, dansar, repetir motes,
Tomar rapé, ser muito caloteiro,
He a regra dos fingidos fidalgotes. (*Desengano do Mundo para os peraltas esbandalhados* (1791: 6. Nerytc).

M. e Porcissão de instrumentos (2tp, 2cl, 3vl, 1vla, 1fg, 1vc, 1cb, 6V – 9600 rs cada). Verificando-se a falta da quantia combinada (480 rs por músico) para pagar o “petisco do caminho” foi o festeiro “advertido, de que no Manifesto, se fazia esta mesma declaração p. q. no anno que se seguir, não deixe de haver pagamento do dito petisco, e nisto ficou certo.”

V - Festas

1 - Corpo de Cristo

A descrição que Henri L'Évêque nos deixa, em 1814, sobre os trabalhos de preparação das grandes festas móveis e a forma como se vive em Portugal o ano litúrgico é particularmente rica de pormenores. O autor descreve a colecta de esmolas para a celebração da festa do Espírito Santo por parte das diversas irmandades, num quadro cíclico de celebrações em que os ritmos de vida se alteram de forma muito evidente sobretudo com as restrições impostas pelo tempo de quaresma.

Aussitôt que la solennité de Pâques est venue mettre un terme aux jeunes, à l'abstinence et autres austérités du Carême, les plaisirs, que ces jours de pénitence avoient effrayés, reviennent en foule. Les théâtres, fermés pendant la sainte quarantaine, sont ouverts; et souvent les mêmes voix, qui avoient harmonieusement soupiré les sublimes lamentations de Jérémie, viennent enchanter l'oreille par des airs moins graves et non moins mélodieux. Ces divertissemens profânes sont le partage exclusif des classes aisées de la société. La religion, comme une mère tendre qui chérit également tous ses enfans, en a ménagé d'autres qui sont plus à la portée du menu peuple. Elle y entremêle toujours quelques pensées de Dieu, pour modérer les passions de la multitude et conserver à ses joies toute leur innocence. Déjà les diverses confrairies se préparent à célébrer la fête de la Pentecôte, qu'ils appellent la Pâque du St. Esprit (A Pascoa do Espírito Santo). Un de leurs premiers soins est de rassembler les fond nécessaires. A cet effet quelques confrères se revêtent de leur habit de cérémonie. D'une main ils tiennent un sac ou un panier; et de l'autre ils portent une espèce d'étendard de satin rouge, sur lequel est brodée, en soie blanche, la figure d'une colombe. On sait que ce fut sous cette forme que le St. Esprit se manifesta, quand l'Homme-Dieu sortit du Jourdain, où il venoit de se faire baptizer par St. Jean. Dans cet équipage ces confrères se promènent dans les rues de la ville. Un tambour et une cornemuse, qui les accompagnent, jouent, en s'accordant avec assez de justesse, les airs les plus populaires. A ce signal d'une sainte allégresse, le peuple s'empresse de venir baiser l'étendard sacré, et d'apporter son offrande. Les uns donnent de l'argent, les autres des oeufs, des pigeons, des poulets, &c. Ces derniers objects sont vendus à une espèce d'encan, qui a lieu le Dimanche, à l'issue de l'office; et le produit est employé aux dépenses de la fête. Dans un climat aussi chaud, il n'est pas rare, qu'au milieu de leur course, les musiciens n'éprouvent le besoin de se rafraîchir. Alors le pieux cortège d'arrête à la porte d'un cabaret. Le saint étendard reste en dehors appuyé contre le mur; et les musiciens entrent pour prendre quelques verres de vin. (Évêque 1814/1993: s.p.. Neryve).

No calendário litúrgico, profusamente preenchido por celebrações, verifica-se que a música instrumental é um dos recursos próprios das

festividades mais ricas e solenes. A celebração das grandes festas móveis como a Páscoa, Pentecostes, Santíssima Trindade e sobretudo o Corpo de Deus encontra uma representação muito significativa no quadro da actividade musical registada nos manifestos dos directores de Stª Cecília. A lógica de legitimação devocional das diversas confrarias e irmandades passa não só pelo investimento regular na solenização das datas mais importantes do ano litúrgico, mas também pela respectiva diferenciação, através da devoção investida num santo particular. Elege-se assim uma (ou mais) festa(s) de devoção “local” que ficará associada a uma determinada irmandade ou comunidade e respectivo local de culto.

A celebração do Corpo de Cristo aparece regularmente associada à intervenção instrumental solística generosa, o que se deve à solenidade intrínseca de uma das datas de maior significado no ciclo litúrgico anual,⁵⁴ com a óbvia vantagem de se festejar em tempo de Sol (segunda metade de Maio/Junho).⁵⁵ A imponência da festividade em Lisboa materializava-se no fausto de um ceremonial que celebrava também a presença da família real bem como dos grão-cruzes, comendadores e cavaleiros das diversas ordens numa imponente procissão.⁵⁶ Vários dos estrangeiros de passagem por Lisboa deixaram alguns relatos muito vivos desta festividade grandiosa. Rafael Mohedano, um dos quatro religiosos espanhóis da Ordem Terceira da Penitência que viajou por Portugal em 1773, fez uma descrição empolgada que inclui referências à música.

Aquí vi la procesion del Corpus que dudo se celebre igual en todo el mundo christian, asi por la numerosa y lucida // comitiva de clero secular y regular como por el adorno de la Estacion, asistencia de Tribunales regios, de Ordenes militares, de conciertos graves de musica, y de las Personas Reales que, rodeados de la Corte

⁵⁴ A celebração desta festa ao mais alto nível constitui-se como um momento de particular investimento por todo o mundo luso-brasileiro, referência a este propósito ao testemunho contido no Diário do Morgado de Mateus para o dia 29 de Maio de 1766: “Era dia do Corpo de Deos, tinha o Senhor dado ordem aos Sargentos mores da Cavallaria, e Infantaria para se formarem os corpos, e acompanharem a procissão, que sahia da Sé, o que assim se executou. Vestiose o Senhor General, e acompanhado do costumado concurço foi em direitura a Igreja, e ouvindo a missa cantada, e assistindo a exposição do Sacramento, foi acompanhar a Procissão [...]. (Mateus1, Nerymm).

⁵⁵ A celebração da festa do Corpo de Deus tem uma presença anual e corrente entre as funções relatadas nos manifestos da ISC. Pela sua solenidade própria esta festa merece sistematicamente um tratamento extraordinário contando com presença de orquestra e concertos instrumentais, embora com recursos diferenciados. (Cf Anexo A).

⁵⁶ Cf. Janeiro (1988).

Alta, siguen á pié detrás del Palio: todo con decóro y majestad que respira la mas tierna devucion. (Franco y Bebrinsáez 1773: 62-63. Neryve).

A descrição de William Beckford é muito rica no que concerne fornece ao impacte da procissão ao nível dos sentidos, que ficam “em turbilhão”, com os “olhos esbugalhados” e “os ouvidos a tinir com a vibração dos sons - sinos, vozes e ecos de canhão”:

I could hardly sleep for the jingling of bells, beating of drums and flourishings of trumpets which struck up at daybreak in honour of that pompous festival the *Corpo de Deos*. [...] // The procession, slowly descending the flights of stairs to the sound of choirs and the distant thunder of artillery, lost itself in a winding street decorated with the most splendid hangings, and left me with my senses in a whirl and my eyes dazzled like those of a saint just wakened from a vision of celestial splendour. My head swims at this moment and my ears tingle with a vibration of sounds—bells, voices, and the echoes of cannon prolonged by mountains and wafted over the waters. (Beckford 1954: 67 e 69. 1787/06/07. Neryve).

A espectacularidade das festas e procissões pelo Corpo de Cristo fez com que se constituíssem matéria de interesse turístico, de acordo com as indicações do *Guia* destinado aos viajantes ingleses, publicado em 1800.⁵⁷ Ao longo da década de 1790, José Andrés Cornide y Saavedra⁵⁸ visitou por várias vezes Portugal, deixando descrições de grande fiabilidade no que respeita a funções e música sacra da qual era um confesso apreciador. Sobre a magnificente procissão do Corpo de Deus e da Missa celebrada pela Patriarcal, a qual não contou com instrumentos ao contrário de outras tantas registadas nos manifestos, escreveu:

⁵⁷ O Guia começa por apresentar algumas das festas mais brilhantes de Lisboa no quadro das celebrações sacras da Patriarcal: “On some principal festivals, the // Patriarch officiates as Pope in the church of the Ajudas at Belem ; and this ceremony [sic], by the pontifical splendour employed on the occasion, is rendered the most interesting of all the religious spectacles. Processions without number may be seen at Easter, under the guidance of your valet de place, and sometimes when the opera singers are employed, the music in the churches is worth hearing.” Segue-se uma descrição das procissões das ruas de Lisboa com destaque para o Corpo de Cristo; “The various stages of Christ’s passion are represented by naked figures of painted wood, in which the livid flesh and streaming wounds are just imitated well enough to excite a degree of horror. The virgin is decorated with jewels, silks and gauzes // in all the elegance of the modern taste; the apostles are no less brilliant; and among the saints, it seems a contest who shall be finest. The host follows in the rear of this splendid train, which is closed by a band of soldiers, bearing their muskets with fixed bayonets, and accompanied with martial music. The most magnificent of these processions, which are repeated weekly during Lent, is that of the Corpo de Deos.” (Lisbon Guide 1800: 15-16. Neryve).

⁵⁸ José Andrés Cornide y Saavedra, membro da Real Academia Espanhola, visitou por várias vezes Portugal, supostamente para efectuar estudos de observação, levantamento rigoroso e sistemático dos recursos de Portugal nos mais variados domínios, que viriam a ser publicados só em finais do século XIX. As suas descrições são assim resultantes de uma atenção constante e rigorosa, o que lhes confere uma fiabilidade acrescida (Cf. estudo introd. Neryve).

Nosotros fuimos a las ocho de la mañana a la Iglesia, y allí asistimos a la misa que celebro con toda la magnificencia de la Patriarchal su prelado el Patriarcha, y aunque la tal misa no empezo hasta cerca de las once, la procesion ya lo habia hecho a eso de las nuebe, precedida del Sor. San Jorge Patrono del Reyno de Portugal, su General, y Governador de el castillo de su nombre que e antiguo Alcazar de donde sale esta procesion, y adonde concluida ella se restitue y es recibido com todas aquellas formalidades de los antiguos Alcaldes, y Señores de fortalezas, y allí le envia el Principe el sueldo de su empleo, que son 6000 cruzados. [...] Seguieron á San Jorge todas las Religiones, Parroquias, y hermandades, y luego que hicieron concluida la misa que fue excellentemente cantada con mucho castrado, pero sin instrumentos pues no los usa la Patriarchal, baxo el Principe a tomar una vara del Palio, que com el Infante Dn. Pedro, y // varios grandes llebaron hasta la Puerta de la Iglesia, entonces fue quando siguieron a la turba antecedente los Tribunales y la imnumerable caterva de caballeros de las tres ordenes com sus habitos que son de crespon ó Espumilla, y que llevan recogidos a la Espalda, y arrebujados al rededor de el cuerpo pero con grandes placas de lantejuela, y bordado. [...] La tropa estaba tendida en las calles muy aseada, y com buenas musicas y las ventanas muy bien ocupadas de Damas, en cuios adornos no halle tanto gusto como por allá y lo mismo me pareció el Pueblo, que a proporcion tanpoco me parrecio numeroso, es verdad que las distancias y el calor podian haber detenido muchas gentes. (Saavedra 1974: 80-81, 1799/05/25. Neryve).

Como foi já referido, os manifestos dão conta de investimento frequente nas funções dedicadas ao Corpo de Cristo nos mais diversos locais de culto. Para além de algumas importantes igrejas de Lisboa como S. Estevão ou S. Nicolau, os músicos deslocaram-se para esta solenidade ao Convento da Encarnação e a localidades como Beja, Almada, Caparica, Loures, Olivais ou Odivelas. Esta é aliás a festa que pode considerar-se modelar para a avaliação de algumas das transformações a nível musical nas funções sacras, sendo representativa não só pela variedade de locais em que é solenizada, como pela variedade de formações instrumentais e solistas contratados. Neste quadro festivo estão representadas tendências de fundo como o período associado ao protagonismo de António Rodil, o colorido específico das sonatas de ecos, e ainda casos singulares como os concertos para saltério. Encontram-se também raridades neste contexto, como um concerto para trompa e outro para orgão,⁵⁹ e acompanham-se ainda algumas das tendências musicalmente diferenciadoras do século XIX no que se refere a instrumentos solistas, como p.e. a afirmação do clarinete (a partir de 1796), do corne inglês (a partir de

⁵⁹ No quadro das celebrações do Corpo de Deus em 1802 na Ig. S. Julião, Jozé Francisco Barbosa declara “Recebi mais para o Concerto do orgão da dita Ig. para a Festa - 2400”. A M. foi de “capella” e contou com org., 4 rabecões (2vc e 2 cb) e 8V. Em 1803 o mesmo director apresenta na freg. Loures um concerto de trompa com uma orquestra constituída por 6vl, 2vc, 1ob, 1fg, 2tp, timb e 6V.

1803) e a gradual preferência pelos concertos duplos (a partir de 1807). É precisamente nesta festividade que surge aquela que é a única referência a uma *Sinfonia concertante de rabeca e violeta*.⁶⁰

Destacamos ainda, a propósito do Corpo de Deus, a celebração promovida no Convento da Encarnação, entre 1786 e 1799⁶¹ que se estendia por um Oitavário (constituído normalmente por três missas, ladaína, vésperas e procissão), contando com uma forte presença de música instrumental ao longo dos dias.⁶² Para os concertos das tardes eram contratados alguns dos mais importantes virtuosos da época que solenizavam as funções de um dos conventos femininos de maior riqueza e tradição aristocrática.

2 - Páscoa

Associada a formas de devoção de grande amplitude e visibilidade, a festa do Corpo de Deus constituiu-se como uma tradição muito arreigada, com investimento muito significativo na presença de música instrumental, desde a

⁶⁰ referida no manifesto de 1818 de Jozé Francisco Barboza para a função que teve lugar na Igreja de S. Domingos em Loures, s. nomear os músicos solistas.

⁶¹ Convento das comendadeiras de Avis associado, desde a sua fundação pela infanta D. Maria, filha de D. Manuel I, à mais alta estirpe e nobreza no feminino. Linhagem essa que sustenta decerto o facto de ser precisamente no Convento da Encarnação que encontramos o único caso de patrocínio aristocrático no feminino, nomeadamente em 1774 e 1775, para os Oitavários do Corpo de Deus celebrados “por determinação da IIIm^a Exm^a Sr^a Biscondessa de Ponte de Lima”. Estas festas destacaram-se por incluir concertos instrumentais (vl e fl).

⁶² Fr. Bernardo do Rozário é o director que mais assiduamente aparece associado a esta solenidade que conheceu aí o seu auge, pelo menos em termos de investimento na prestação musical solística, entre 1785 e 1799. Refira-se a título de exemplo a descrição do programa musical para o “concerto das tardes” registada no manifesto de Fr. Bernardo do Rozário em 1785 no quadro do Oitavário do Corpo de Deus:

“- 5^a f. tarde: concerto de flauta: [António] Rodil, 2400. Mais um de

rabecão: Vicente Beltrão [Vicente Carlos Bertrand], 800.

-6^a f. tarde: concerto de Boe: D. Paulo [Torres Penha], 960.

-Sáb. tarde: concerto de rabecão: [Fernando] Biancarde, 1200.

- 2^a f: concerto de Rabecam: Hernando Biancarde, 1200.

-3^a f: Concerto de boé: Paulo [Torres Penha], 960.” Este programa é marcado pela presença de praticamente todos os mais importantes instrumentistas virtuosos da década de 1780, cujas diferenças de estatuto se reflectem nos honorários. Dos músicos que integravam a Real Câmara temos necessariamente à cabeça António Rodil que recebe pelo seu concerto exactamente o dobro de Fernando Biancarde (o qual ganha 1200 rs). Paulo Torres Penha integrará a orquestra régia só em 1790 e Vicente Bertrand nunca chegará a essa condição. Este programa repetir-se-á com ligeiras diferenças nos anos seguintes confirmando aquilo que pode ser entendido como uma fórmula de sucesso musical, embora já só registada em 1799 com a simplificação enigmática de “6 Concertos nas tardes a 1200”.

década de 1770. Parte significativa deste investimento advém de casas conventuais, o que explica o facto da sua representatividade se iniciar mais cedo e ser mais constante e elevada nos registos dos manifestos afectos à música instrumental. Já a solenização da Páscoa, do Espírito Santo e da SS. Trindade, com recurso a instrumentos, só começarão a ser representativas a partir da década de 1780, o que se deve ao acréscimo de investimento nas funções sacras por parte das irmandades associadas a cada igreja.

O primeiro registo, que encontramos nos manifestos, de solenização da Páscoa com música instrumental é de 1782 coincidindo com o ano do relato do jovem jurista inglês William Hickey. A propósito de uma Missa de Páscoa numa igreja de Lisboa deixa-nos a descrição de uma função de espectacularidade grandiosa, embora empolada pela comoção, pois dificilmente se justificaria o elenco de 400 músicos decerto ampliado pela memória do autor.

During Lent every place of public worship is hung with black cloth, but the church we were in was particularly magnificent, the different altars and recesses being // hid from the sight by very full curtains of black velvet, daylight being totally excluded by similar curtains and the church faintly illuminated by large wax candles in immense massy gold and silver stands. After the performance of a solemn High Mass, at the instant of the Resurrection is supposed to take place, a small shrill bell rung amidst the most profound silence, no other sound being heard, when quick as thought, like the best executed change of scene in a pantomime, the whole of the mourning furniture was drawn down, the curtains thrown open, a blaze of light from the brilliant sunshine burst in upon us, and at the same moment an admirable band of music, consisting of full four-hundred performers, instrumental and vocal, struck up a grand and sublime anthem. The effect is far beyond my powers of description; it actually made my blood thrill, seeming to electrify the whole audience. Many burst in tears involuntarily, while several ladies fainted. My Charlotte escaped with a good fit of crying, afterwards telling me she never could have had an idea of anything so awfully grand and affecting. I certainly never shall forget the impression it mad upon me. (Hickey 1782, II, 1918: 383-384. Neryve).

Importa referir que os registos dos músicos dão-nos conta de uma realidade numérica muito diferente nas celebrações da Páscoa, não ultrapassando a constituição das orquestras os 17 instrumentistas.⁶³ Não se verifica aliás na Semana Santa um reforço do brilho dos conjuntos

⁶³ Registam-se funções na Igreja de S. Estevão de Alfama em 1782, onde António Rodil se fez ouvir a solo acompanhado por uma orquestra de 9 instrumentos - 4vl, 1vc, 1cb, 1ob, 2tp e 5V – sendo este o elenco que domina até 1788. Entre 1801-1820 destaca-se a Igreja de S. João da Praça pela regularidade com que inclui concertos, embora sem indicação do instrumento solistas, sob a direcção alternada de Fr. Matheus Jozé da Cruz e Jozé Francisco Barbosa. Foi em 1817 na Igreja de S. Nicolau, que se apresentou a maior orquestra registada neste quadro festivo, com 17 instrumentos, a qual acompanhou um concerto para corne inglês (6vl, 2vc, 1cb, 2cl, 4tp, timb, 8V).

instrumentais ou sequer um investimento na espectacularidade barroca das sonatas de ecos, o que aponta para celebrações de algum recolhimento, por comparação com a Festa do Corpo de Deus ou, de forma ainda mais extremada, com os Santos Populares.

A festividade do Espírito Santo começa por ser exclusivamente abrillantada pelas prestações solísticas de António Rodil, entre 1781 e 1788, sobretudo na Ermida de N^a S^a dos Remédios,⁶⁴ mas também no Convento das religiosas de Sacavém. Entre outros locais de culto destaca-se a deslocação dos músicos ao Barreiro em 1795, sob a direcção de Eleutério José Martins, onde para além de se ouvirem três concertos (sem indicação de solistas) “os instrumentos tiverão obrigação de 2 Comedias excepto oboe” sendo que “as comedorias e transportes derão os Festeiros”. Todas estas indicações remetem para uma celebração de carácter alargado e com ingredientes variados de espectáculo e entretenimento que, aliás, também se pode encontrar noutras localidades.⁶⁵

A maior ou menor amplitude de manifestações festivas associadas a uma data solene estava directamente relacionada com a sua representatividade e impacte no colectivo. Pode mesmo considerar-se que o grau de popularidade do dia solenizado era aferido pela variedade de recursos utilizados nos festejos, constituindo-se as funções sacras como apenas um dos momentos, aliás o mais importante e legitimador, no seio de um vasto programa que se podia estender por mais do que um dia. A reunião entre “devoção e divertimento”, para usar a feliz expressão de Thomas Lindley⁶⁶,

⁶⁴ Na rua dos Remédios em Alfama foi fundada em 1551, pelos navegantes e pescadores do bairro a Ermida dos Remédios do Espírito Santo destinada a capela do hospital com a mesma denominação.

⁶⁵ Nas celebrações da SS. Trindade em Vila Franca de Xira em 1795, 1796 e 1800, chegaram a ouvir-se, neste último ano, quatro concertos: dois para violino por Jozé Palomino e João Gabriel Legras, um para violoncelo por Saverio Pietagrua e outro para clarinete por Joaquim Morelli. Uma mostra de alguns dos mais importantes instrumentistas virtuosos activos, todos eles recebendo honorários homogéneos de 2400 rs cada por concerto.

⁶⁶ O relato de Thomas Lindley, um dos primeiros contendo informação substantiva sobre as práticas musicais sacras e profanas da realidade brasileira, resulta da sua observação aquando da sua estada em S. Salvador da Bahia em 1802. Retomamos aqui um excerto pela precisão com que se aproxima da realidade vivida em Portugal, e onde consta a referida expressão, “Chief amusements of the citizens are the feasts of the different saints, professions of nuns, sumptuous funerals, the holy or passion-week, &c. which are all celebrated in rotation with grand ceremonies, a full concert, and frequent processions. Scarcely a day passes that some one or other of these festivals does not occur; and thus is presented a continued round of opportunities for uniting devotion // and pleasure, which is eagerly embraced, particularly by the ladies. On grand occasions of this kind, after much coming from church, they visit each

afirma-se como um traço marcante nas práticas culturais do Antigo Regime. Referimos a propósito uma notícia de imprensa relativa a uma festa de devoção local, que reúne liturgia e entretenimento popular de rua, a qual introduz o ponto seguinte deste estudo consagrado aos Santos Populares:

Noticia Curioza - Villa Viçosa (...) trasladação de Nossa Senhora da Lapa da Barraca onde estava para a sua igreja nova (...) no dia 8 de Setembro (...) No dia 9 se fez a Festa de Igreja com Pontifical, que fez o excellentíssimo Senhor Bispo Deão, e à noite ouve encamizada⁶⁷ com Carro de Muzica, em que se finalizou esta Festividade tão universalmente applaudida, e gostoza: E he muito de admirar, que entre tão numeroso concurso haver o mayor sucego, e quietação, o que seria inspirado pelas portentozas prorrogativas de tão milagrosa senhora. (HL 6: 1764).

3 - Santos Populares

As celebrações de carácter popular, fosse por calendário litúrgico ou temporal, podiam ter como pontos altos da festa, mais do que as funções sacras propriamente ditas e as procissões com todos os seus aspectos de encenação exterior, outros ingredientes. As festividades podiam incluir corridas de touros, representações teatrais, circo equestre, música de fanfarra ou fogo de artifício. Refiram-se, a título de exemplo, as festividades que tiveram lugar no Lavradio (1791), no Barreiro (1795) e em Porto Salvo (1798) onde os instrumentistas acumularam à prestação musical nas funções sacras, os concertos e ficaram ainda para as Comédias.⁶⁸

other, and have more plentiful dinner than common under the term banquet". (Lindley 1805: 275-76. Neryve).

⁶⁷ Encamisada na região de Valença consistia num ritual camponês em que os populares tiravam toda a roupa, inclusive a camisa, depois rolavam-se e davam cabriolas por cima dos campos de linho, tendo isto como remédio eficaz para a cura da sarna, purificação do sangue e meio de evitar outras moléstias. Noutras terras o termo está mais vulgarmente associado a mascaradas e assaltos nocturnos. (Cf. Cascão 1993: 522).

⁶⁸ Manifesto (1791) de Izidoro João [Silva ?] relata uma função de S. Margarida no Lavradio constituída por Ladainha, Missa, Procissão e 3 Comedias. Eleutério Jozé Martins dirigiu a função ao Espírito Santo (1795) no Barreiro, a qual constou de Matinas, 2 Missas e Procissão, incluiu ainda 3 concertos (certamente durante as Missas), os instrumentistas foram também contratados para 2 comedias (1795). Manifesto (1798) de Jozé Luis da Silva relata "Huma Festa em o dia 30 de Setembro de 1798 em o Sítio do Porto Salvo que constou de huma Missa e duas Comedias pagas cada huma obrigação a 1200 rs(...) as vozes forão só a Missa e os Instrumentistas tiverão as ditas Comedias."

Estes mesmos ingredientes podiam ser programados para celebrar Santos populares ou efemérides régias como referido anteriormente no capítulo consagrado às Festas Públicas.⁶⁹ Sobretudo no Verão, os arraiais, quase sempre associados a uma festividade religiosa ou a uma feira, alternavam com as tarefas agrícolas e outras actividades comuns. Os meses de Verão correspondiam ao período mais intenso das manifestações de sociabilidade de tradição popular, podendo tornar-se notícia na imprensa. Desta forma a festa de devoção local, promovida por poderes locais, conquistava espaço e representatividade pública por meio da divulgação no orgão oficial de imprensa, que era a *Gazeta de Lisboa*. Pela diversidade de recursos anunciados, citamos as festividades promovidas em Guimarães aquando da “inauguração da imagem da padroeira com Missa, procissão que começa com a representação da arca de noé, bailes, danças, contradanças, cavalcada (...).” (*GL* 36: 1751/09/07). Este é um entre muitos outros relatos que na imprensa dão relevância pública à riqueza, variedade e investimento com que os municípios, freguesias, academias ou outras entidades celebravam dias de solenidade local. De acordo com a natureza da celebração, era também programada a variedade no prolongamento dos festejos, aproveitando-se os recursos disponíveis para potenciar o sentimento de partilha, fosse através de música, de um banquete oferecido ou de um entretenimento popular ou sofisticado. Nos relatos do Diário do Morgado de Mateus encontramos descrições que confirmam esta mesma variedade de ingredientes das festas religiosas que se prolongam na rua, ganhando alguma cor local, ou nos teatros de acesso condicionado aos representantes e altas individualidades do reino, como aconteceu a 28 de Janeiro de 1766 por S. Gonçalo:⁷⁰

⁶⁹ "Na Villa de Alcoutim (...) para dar graças pelo feliz nascimento do Serenissimo Principe da Beira (...) Missa cantada (...). A fim que a alegria se espalhasse ao mesmo tempo nas ruas da Villa, se armou alli hum theatro em que por tres noites se representáro Comedias, e se recitáro Loas em obsequio dos nossos bons Principes, concorrendo a Musica do Regimento de Faro, cujos harmoniosos sons enhêrão o Povo de alegria e contentamento." (*GL* 35:1795/09/01- 2º sup.)

Em Mértola também pelo nascimento do Príncipe celebrou-se um "Te Deum (...) na Igreja Matriz (...) e bella Musica, assim vocal, como instrumental (...) Nas noites dos ditos tres dias se representáro tres diferentes Comedias por Curiosos da mesma Villa, com gosto e admiração do grande concurso de pessoas, assim Nacionaes como Hespanholas; Havendo-se para este fim erigido na Praça da dita Villa hum asseado theatro, sendo as figuras ornadas com vestidos de hum dos theatros desta Corte (...)" (*GL* 36: 1795/09/08- 2º Sup.).

⁷⁰ Referência ainda ao dia 3 de Abril de 1769 o Governador participa no cortejo público das autoridades na festa de Nossa Senhora do Prazeres: "As nove horas montou Sua Excelencia e (...) seguiose toda a Nobreza da Terra do Cortejo de Sua Excelencia logo o mesmo Senhor a Cavallo; e fechava a marcha o resto do Piquete; deste modo passou as ruas e a ponte de Nhamgabahu por onde concorreu muita gente

Sua Excelencia foi fazer oraçaõ a Saõ Gonçalo ao recolher da procissaõ e nas suas costas fizeraõ logo os mulatos tal Bayle do dito Santo que mais paresia tinhaõ todos emforecido de loucos do que obsequio ao dito Santo. Neste dia sobre a meya vieraõ todos os mulatos encamizados com muitos cavalinhos e muitos fachos trazendo a porta de Palacio Saõ Gonçalo a cabesa acompanhado de muitos muzicos e diferentes bailes entre os coais avia hua suficiente contradança de encamizados mitrados de luminarias de papel em que se viaõ diferentes letras e geroglificos. (Mateus1. Nerymm).

Ao longo do ciclo anual verifica-se um espraiar das festividades para o exterior com a Primavera que culmina com os festejos dos chamados “Santos Populares” (S. António, S. João e S. Pedro). Ciclo de festividades sacro-profanas em que o último vector se tornou dominante e, por vezes, quase exclusivo. Santo António beneficiou de um culto bastante forte durante o século XVIII (Cf. Cascão 1993: 520), que é aliás confirmado por relatos de estrangeiros bem como pelos manifestos da Irmandade de Santa Cecília.

Os picos de investimento no quadro das festividades anuais detectam-se nos manifestos pela regularidade e grau de investimento em música instrumental, o que aliás se verifica na festa de Santo António que é um caso de evidente popularidade. Esta festa era celebrada numa enorme diversidade de locais, incluindo desde casas particulares, aristocráticas⁷¹ ou não, a múltiplas igrejas de Lisboa e estendendo-se ainda a localidades como

a ver: e chegou a Capella de Nossa Senhora da Luz adonde estava muito povo, e entrou na Igreja ao som dos repiques dos sinos e das trompas dos Indios e instrumentos da muzica feita oraçaõ ouvio missa rezada, se expos o Santissimo e tornando a Sua Cadeira assistio a missa cantada e sermaõ, acabado se retirou com algua indispozicão por ter sahido em jejum mas socegando o mais em hum quarto das cazas que ali há melhorou logo, e estando acabada a festa mandou convidar pelos Sargentos mores todos os que o acompanharaõ para as mezas como tambem aos Prellados e Relligiosos que foraõ assistir e foraõ todos servidos de hum sumtuoso jantar de duas cobertas; e acabado elle se servio segundas mezas para outras pessoas e ao depois de comer para todo o povo a que se distribuiuo ainda com grande abundancia: passado isto cantaraõ na Igreja os Relligiosos Capuchos a Antifona Tota Pulchra por Sua Excelencia e a muzica e Povo a Ladainha, e se encerrou o Santissimo. Sahindo Sua Excelencia para fora o festejaraõ com muitas obras poeticas e o celebre Joaõ Ferreira com hum sermaõ burlesco que fes aos Ossos de huma vitela que lhe tinhaõ tocado: e com outras galantarias de muito divertimento com que fes rir a todos, voltou Sua Excelencia para Caza, e mandou entrar a Opera que se reprezentou no Theatro com muito luzimento, e foi a de Ernesto e Artabano = intitullada o mais heroico sigredo a que se seguiu hum bom entremes e foi tudo reprezentado pelos Sargentos e Soldados deste Destacamento aos quais mandou Sua Excelencia dar hua boa cea junto com os que tocaraõ os instrumentos e cantaraõ.” (Mateus4, Nerymm).

⁷¹ No período em estudo não se verifica patrocínio aristocrático que inclua música instrumental relacionada com esta festa no sentido de a solenizar. Tal facto só vem confirmar o peso diminuto da intervenção e incentivo aristocráticos neste domínio. As funções tendem a limitar-se à contratação dos meios musicais regulares, podendo referir-se a título de exemplo o manifesto de José Francisco Barboza que relata para 1807/07/19: “Em casa do Exmº Marquês de Valença no Campo Grande, Huma M [issa] de instr.[umentos], festa a S. António.” Para a qual foram contratados 3vl, 2vc, 1ob, 2tp e 4V.

Cacilhas, Vila Franca de Xira ou Azambuja.⁷² Uma das ocorrências mais singulares aparece associada à Casa do Prior da Igreja de S. Julião onde, a 13/06/1782, o Pe. Julião Jozé Tavares [Travassos] refere ter dirigido “mais[,] por favor (...)[,] huma função profana em dia de S. António em q. forão tres rabecas, e hum rabecão cujas pessoas me não lembrão quem herão”. Neste caso tratou-se de uma função profana gratuita onde não é de excluir a presença de música vocal profana (por vozes da casa) eventualmente intercalada por solos instrumentais. Trata-se ainda em última análise, do alargamento das formas de comemoração a pretexto do “Santo Popular”, a par do gosto e empenho de um dignitário eclesiástico na promoção de funções profanas, as quais têm cabimento numa celebração de estrutura pouco rígida como é aqui o caso. É este mesmo tipo de celebração pelo Santo António que encontramos no Convento de Chelas, em 1784, só que desta vez sob o patrocínio de um ilustre nome da finança: “Dirigi eu João Bapt^a [ista] Biancardi, ao Sr. Anselmo Jozé da Cruz Sobral em 13 de Junho hum concerto de muzica no Conv. de Chelas, do qual pago a St^a Cecilia 100”.⁷³ Tal como acontece na grande maioria das poucas funções profanas relatadas nos manifestos também esta é incipiente em informações sobre os músicos envolvidos ou respectivos pagamentos, porventura porque também aqui se trataria de um evento gratuito. Referência ainda para a casa do Desembargador Giraldes que no dia do Santo, 13 de Junho, em 1783, fez celebrar uma Missa no seio da qual se ouviu “Rodil e a sua Sonata”⁷⁴ e o anonimato de uma “casa particular na praça da Alegria” onde se fez uma Ladaína pelo Santo António em 1809 a pretexto da qual se

⁷² Encontraram-se ocorrências de música instrumental explicitamente associadas a Funções pelo S. António nos anos: 1782, 1785, 1788, 1791, 1792, 1795, 1796 (2), 1797 (2), 1798 (2), 1799, 1803, 1804 (3), 1806 (3), 1807, 1809, 1815, 1817, 1820. Há muitas funções nos manifestos em que não vem indicada a festividade em causa, não se incluindo aqui os casos que ocorrem no mês de Junho em data próxima ao dia do Santo, pois não pode concluir-se de forma cabal tratar-se desta festa. A excepção é feita às funções que coincidem com o dia 13 de Junho, que mesmo não indicando a festa se conclui tratar-se de celebrações pelo S. António e que ocorrem em: 1779, 1783, 1784, 1797, 1799, 1800, 1802, 1803.

⁷³ Anselmo Jozé da Cruz Sobral integrará o núcleo de empresários associados ao Teatro de São Carlos. A sua ligação ao patrocínio e incentivo à música profana encontra-se documentada nos manifestos desde a década de 1780 e com maior relevância do que qualquer individualidade aristocrática. O Director João Baptista Biancardi relata nos manifestos sete funções profanas sob o seu patrocínio em 1782, 1784 (3 funções) e 1785 (3). (Cf. Cap. 4).

⁷⁴ Manifesto de Fr. José dos Anjos que relata a contratação dos seguintes músicos: “Mazza, Palomino, Andre Avelino, Jacob, António Jozé Avondano, Rodil e sua Sonata, João Baptista André, Jozé António Lidres, Felipe, António Jozé, Pedro, Jozé Joaquim Eleutherio; Fre. Matheos, Fr. Jozé dos Anjos (cantor e director). 1600 réis cada.”

ouviu um *Concerto de rabecão*.⁷⁵ Refira-se a propósito a existência de uma *Sinfonia*, RéM, de José Maria Franchi (1776-1832) escrita para as celebrações de Santo António.⁷⁶

No que respeita a patrocínios colectivos que solenizaram a festa de Santo António com música instrumental, referência para o Regimento de Peniche que a celebrou no Convento dos Paulistas em 1806,⁷⁷ podendo ainda deduzir-se que todas as restantes 17 funções foram promovidas pelas respectivos conventos ou irmandades do Santíssimo Sacramento de cada uma das igrejas indicadas. De acordo com os manifestos, os concertos que se ouviram nas funções a Santo António abarcaram os mais variados instrumentos,⁷⁸ o que não permite tirar conclusões que extrapolam a mera disponibilidade dos músicos no momento. Regista-se ainda que as orquestras reunidas são tendencialmente bem guarnecidadas, atingindo o patamar máximo de 25 instrumentos e 20 vozes, em 1806, na Igreja de S. Nicolau, sob a direcção de Jozé Francisco Barboza.⁷⁹ No quadro da multiplicidade de festividades celebradas anualmente, o dia de Santo António é uma referência no domínio da intervenção instrumental, pela regularidade com que tal se verifica.

A propósito das festividades a Santo António, William Beckford assina um relato significativo que nos ajuda a completar o quadro fornecido pelos manifestos, descrevendo componentes festivos como o fogo de artifício, os foguetes, as fanfarras ou a procissão. Em relação à véspera escreve:

Unless St. Anthony lulls me to sleep by a miracle I shall have no rest tonight. There is a whizzing of rockets, blazing of bonfires, and flourishing of French horns in honour of tomorrow, the anniversary of that blessed day when my favorite saint passed

⁷⁵ Manifesto de Jozé Francisco Barbosa.

⁷⁶ Franchi, José Maria Bechner, *Sinfonia com violinos e oboes do Snr. Joze Maria Franque, Feita para a Festa de Santo Antonio do Snr. Martinho Joze Esteves Madeira: Pedida por F. A .d' L. W. Ré M: Allegro spiritozo. Andante. Allegro spiritozo. Partes de orq: vl 1 e 2, vla, ob 1 e 2, tp 1 e 2, vc.* (P-Ln, F.C.R. 80/1).

⁷⁷ Manifesto de Fr. Joaquim da Natividade, onde se relata a propósito o pagamento a um “concerto de rabeca – 1200 rs”.

⁷⁸ incluindo desde violoncelo, corne inglês, clarinete, violino, duas trompas ou flauta (referidos pela ordem cronológica do seu aparecimento nos manifestos).

⁷⁹ Para uma função que constou de Missa com um concerto de clarinete incluído, reuniu-se uma orquestra de 10vl, 2vla, 4vc, 2ob, 1fl, 1fg, 4tp e timb, com um coro de 20 vozes.

by a rapturous and soft transition to the joys of Paradise. (Beckford 1954: 77, 1787/06/12. Neryve).

No dia e a propósito da cerimónia:

A Principal with a considerable detachment of priests from the Patriarchal officiated to the sound of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a parcel of water-drinkers a-dancing than to direct the motions of a pontiff and his assistants. After much indifferent vocal and instrumental music performed full gallop in the most rapid allegro, Frei João Jacinto, a famous preacher, mounted a pulpit just by the place where I knelt, lifted up hands and eyes, foamed at the mouth, and poured forth a torrent of sounding phrases in honour of St. Anthony. (...) // The sermon ended, fiddling began anew with redoubled vigour, and I, disgusted with such unseasonable levity, retired in dudgeon⁸⁰. (Ibid: 78 e 80, 1787/06/13).

Nessa mesma tarde o Autor assiste também à procissão de Santo António, que descreve de forma pejorativa: “*I made my retreat as soon as I could and returned home shrugging up my shoulders.*” (Ibid: 81). O esbatimento de fronteiras, entre as esferas erudita e popular, sacra e profana, são aparentemente o que mais desagrada ao autor, concretamente a nível musical. O mesmo tipo de incômodo transparece no relato de Wilhelm Ludwig von Eschwege quando assiste à festa de Santo António na Capela de sua evocação na Bairrada, em Junho de 1806, em companhia do erudito alemão Friedrich Ludwig Wilhelm Varnhagen. De novo se regista a forte impressão provocada pela verve do Pregador, mas também a “invasão” da igreja pelo barulho exterior provocado pela música popular, pois “cantam-se cantigas de rua”, que não permitem ao orador ouvir as suas próprias palavras.

Eigentlich ist dieses ein Fest für die Bauren und besonders für die Dienstmädchen aus der Stadt, welche nun alle auf Karrens die mit schönen Betdecken behangen sind angefahren kommen. So wie die Karrens ankommen und abfahren, wird erst dreimal um Kirche herumgezogen und dazu Gaßenlieder gesungen, dies giebt ein solcher Lerm, daß der Prediger, der diesmal ein Schwager von Varnhagen war, und die Wunder des Antonius hererzählte, besonders wie er seinem Vater vom Galgen errettet hat, oft seine eignen Worte nicht versteht. (Eschwege 1806: 77. Neryve).⁸¹

⁸⁰ Uma versão mais comedida do mesmo evento: “*The ceremony was extremely pompous. A prelate of the first rank, with a considerable detachment of priests from the royal chapel, officiated to the sounds of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a parcel of water-drinkers a dancing in a pump-room, than // to direct the movements of a pontiff and his assistants. After much indifferent music, vocal and instrumental, performed full gallop in the most rapid allegro, Frè João Jacinto, a famous preacher, mounted the pulpit, lifted up hands and eyes, and poured forth a torrent of sounding phrases in honour of St. Anthony.*” (Beckford 1834: II: 60-61, 1787/06/13. Neryve).

⁸¹ “Em boa verdade, esta festa destina-se aos camponeses e sobretudo às criadas da cidade, que chegam todas elas em carroças enfeitadas com bonitas colchas. Quando as carroças chegam e partem dão primeiro três voltas à igreja e cantam-se cantigas de rua, e isso produz uma tal barulheira que o

Sobre as restantes festas populares, William Beckford deixa ainda um relato acerca do S. João em Lisboa. Assinala a convivência entre as classes alta e popular que é aliás um traço próprio à festa geral do antigo regime. Apesar da estrita distinção entre o gosto e as práticas culturais em função dos estratos socio-económicos, não é raro que as classes altas visitem o entretenimento popular, que é de fácil acesso porque exibido na rua ou com ingresso barato.⁸² Neste S. João de Lisboa, a Família Real apresentou-se à varanda do Senado numa atitude de legitimação da festa e aproximação, tratando-se de um acto de visibilidade de importante efeito no reforço da coesão da comunidade. São aliás recorrentes, nos relatos de estrangeiros, as críticas ao excessivo recato da corte portuguesa, por comparação com o investimento de representação que se verifica noutras cortes europeias.

There was a sort of pavillion awkwardly constructed for dancing, and all the mantua-makers, milliners and abigails in the town shone off in cotillions with the Duke of Cadaval and some other young men of the first distinction who are never at ease but in low company. [...] In my way to Belem this evening I met vast crowds of carriages hurrying to the Great Square, which is to be illuminated with lanterns in the Villa Nova style I imagine. The Royal Family are expected to appear at the windows of the Senate House and there will be a firework and a line of huge bonfires surrounded by fishermen and nymphs of the Tagus, snapping their fingers and dancing fandangos. (Beckford 1954: 109. 1787/06/29. Neryve).

Entre a música presente nos festejos populares contavam-se cantigas populares, música de dança com particular relevância para o fandango,

pregador, que desta vez era um amigo de Varnhagen e que estava a descrever os milagres de Santo António, em especial como este lhe tinha salvo o Pai da força, com frequência nem as suas próprias palavras conseguia ouvir."(trad. Neryve)

⁸² A propósito da interacção e conflito entre o entretenimento popular e os espectáculos para as classes altas em Paris, refira-se o episódio em que os empresários lutaram legalmente por privilégios reais, como foi o caso para o teatro falado pela Comédie Française, com vista a não sofrer da concorrência popular durante o século XVIII, Cf. Isherwood (1978, 1981 e 1986). O autor interpreta a cultura de entretenimento popular como um fenómeno dinâmico de considerável autonomia sujeito a lentos processos de transformação interna, que estão para além das clivagens ou transformações políticas e/ou sociais com as quais pode não existir uma interacção directa numa lógica de cultura subsidiária. Assumindo que algumas formas de entretenimento popular se constituem como um ponto de contacto entre classes socialmente clivadas pelo mundo do trabalho e das práticas de sociabilidade codificadas. O protecção régio constitui-se aliás como causa de separação classista no universo do entretenimento, em concreto na realidade teatral que se constitui com uma enorme riqueza de soluções formais: „separation between popular and elite theatrical entertainment was rooted in the politics of privilege.” (Ibid. 1986: 97).

marchas de fanfarras para além da música própria às funções sacras dentro da igreja que podia incluir, ou não, os concertos instrumentais.⁸³

4- Círios

Os círios constituíram-se também como uma prática popular muito activa e intensamente cultivada ao longo dos séculos XVIII e XIX. A componente religiosa integrava os andores, as imagens, os anjos (vestidos com fantasia), os guardas a pé e a cavalo, para além das funções sacras.⁸⁴ O universo profano contribuía com os arraiais, o fogo-de-artifício, as tendas de especialidades gastronómicas, as corridas de touros, as representações teatrais ou o circo e os torneios equestres (“cavalhadas”). O ponto alto da festa consistia na chegada dos círios tendo como figuras obrigatórias na procissão o guia, ou “puxavante”, os mordomos com o estandarte, o juiz, os anjos e a imagem da Senhora na sua berlinda. O Santuário da Senhora do Cabo (Espichel) era o mais famoso entre todos aqueles que eram visitados pelos círios. A organização da festa (que remonta a meados do século XV) era assegurada rotativamente por cada uma das 26 (de início 30) freguesias envolvidas no “giro”, decaindo significativamente a partir de 1834 (Cf. Cascão 1993: 520). O reconhecimento da sua importância é confirmado por relatos na imprensa, nomeadamente uma detalhada descrição, em 1784, que confere à música um papel relevante num quadro de festividades dentro e fora da Igreja. Depois do arraial da Senhora do Cabo, houve "Touros, etc (...) Às 10 entrou hum carro com Musicos, e instrumentos, que fazia agradavel vista e

⁸³ As festividades de S. João têm uma presença consideravelmente menor nos manifestos por comparação com o S. António. Registam-se dois concertos, para saltério e violoncelo, no S. João em Almada em 1785 e 1788, respectivamente. Trata-se dos manifestos de Eleuthério Jozé Martins que terá tocado o concerto de saltério como solista e de Jozé Cardoso que nomeia Saverio Pietagrua como solista no violoncelo. Entre 1804 e 1806 registam-se vários concertos sem indicação do instrumento solista, no S. João em Alcochete.

⁸⁴ P.e., o manifesto de 1797 de António Jozé de Lemos refere 3M e Mat.

consonancia, correspondendo hum Coro da outra parte: ás 11 tocárão os tambores para final da meza d'estado".⁸⁵

A música instrumental associada a esta festividade é patrocinada pelas freguesias de Cacilhas, Caparica, Loures e Barcarena em 1783, 1797, 1798, 1811 e 1813, respectivamente⁸⁶. Neste último ano o director, Jozé Francisco Barbosa, relata, "Dirigi a Função do Cirio de Bracharenni [Barcarena] em N. S. do Cabo p. a qual partimos a 26 e viemos a 31. 4 pessoas q foram a esta Função não tiveram nem condução, nem comedoria, pois foram com a muzica do arraial". Sabemos por esta nota que o arraial não só se iniciou alguns dias mais cedo como nele participaram quatro músicos que integraram também a função sacra, i.e., músicos profissionais adstritos à ISC que tocam simultaneamente repertório popular e "erudito".

5 - Outros Santos

Entre os casos de fidelização devocional a um local de culto destaca-se S. Patrício na Igreja do Corpo Santo, que tendo sido reedificada após o terramoto se tornou uma das mais frequentadas pela aristocracia lisboeta. Este dia, celebrado pela irmandade da respectiva igreja, conta com a direcção exclusiva de João Baptista Biancardi, entre 1779 e 1801, que nos seus manifestos se destaca como um dos directores mais comprometidos com a música instrumental e sobretudo com a organização de funções profanas, entre as quais concertos vocais e instrumentais.⁸⁷

⁸⁵ GL 21: 1784/05/25, 2º supl.

⁸⁶ Os concertos que se ouviram nos referidos anos foram: 1783 - Ct. vc por Pietagrua; 1797 - Ct. ob por Vicente José Joaquim Della Corte; 1798 - Ct. vl por João Gabriel Legras, 1811 e 1813 - Ct. 2vl por Inácio de Freitas e Galdino Jozé Farneze e Ct. ob e fg por [Vicente Della Corte e Tiago Domingos Calvet].

⁸⁷ A partir de 1801 regista-se a participação de outros directores nas funções a S. Patrício entre os quais, João Baptista Avondano, Matheos Jozé da Cruz e Galdino Jozé Farneze.

N^a Sr^a da Conceição conheceu devoção largamente investida no quadro institucional das Alfândegas com funções na Igreja da Conceição Nova, no oratório da Casa dos Direitos do Pescado da Casa de Bragança⁸⁸ e ainda nas Sete Casas.⁸⁹ Para além de N^a Sr^a da Conceição celebrava-se também regularmente no primeiro destes oratórios (Casa do Pescado) e com recurso a música instrumental o “Dia da Maternidade” (Maio) e na ermida das Sete Casas o dia de St^a Luzia (13 de Dezembro). Na Casa do Pescado assistimos a uma rotatividade dos Directores com carácter periódico, afirmando-se primeiramente e em exclusivo Bernardo Couto Miranda entre 1774-1791. A ele sucedem, em alternância, Joaquim Alberto Guerra e Joaquim Jozé Rebello de Oliveira (1798-1807), seguidos por outros tantos directores que, pelo menos até 1817, continuam a optar pela inclusão de música instrumental nas festas aí celebradas. Da variedade de directores conclui-se que a participação regular da música instrumental faz parte das intenções e tradição local instituída pela entidade alfandegária. Já nas Sete Casas constatamos que a exclusividade de Filipe Marcelli (contrabaixista) enquanto Director, no período entre 1785-1807, fica associada às funções com solos de música instrumental.

Destacam-se ainda o culto de S. Roque, na Ermida de S. Roque do Arsenal Real na Ribeira das Naus, que se afirma entre 1808 e 1820. S. Miguel foi celebrado com regularidade até 1808, sobretudo na igreja da sua invocação, mas também noutros locais como a ermida das Mercês. O dia de Santa Ana (26 de Julho) aparece também com uma representatividade importante no quadro das festas solenizadas com música instrumental, durante a estação quente, entre 1771 e 1804. Para esta festa são solicitadas deslocações regulares de músicos a Loures, para além de ser uma festa frequentemente celebrada na freguesia de S. João da Praça onde conta com a fiel devoção do director Bernardo Couto Miranda, entre 1780-84.⁹⁰

⁸⁸ Referida como Casa da Ciza ou do Despacho do Pescado da Casa de Bragança na Ribeira Nova.

⁸⁹ Instituição alfandegária que tinha a seu cargo o controle sobre as transacções de sete produtos incluindo azeite, carne e escravos.

⁹⁰ Para essa festa em 1784/08/01 Bernardo Couto Miranda relata no seu manifesto “Apliquei para esta despesa como Procurador – 20740 rs [total]. Alguns destes Muzicos derão das suas partes algumas Esmollas para a Senhora St^a Ana de quem era a Festa”. Nesta função em que se ouviu um concerto de violoncelo por Pedro Grua [Saverio Pietagrua] tocaram na orquestra: “violinos - João Ant^o Prince, Felicio, Rume, Haneman, Jozé Luiz, João Feliz. Oboés - António e João Eredia. Violoncello - Grua (...). Fagotes: Nicolau, Theodoro Mazza. Trombas: D.João, Adam. 960 rs [cada]”. Os outros locais em que se registam funções a St^a Ana são ainda: Almada, Ameixoeira, Bom Sucesso, Ribeira Velha, e as Igrejas em Lisboa

6 - Natal

Um dia festivo como a natividade, cuja celebração detém um carácter abrangente no quadro da cristandade, ultrapassando a circunscrição a tradições locais, não aparece associado a um investimento muito significativo em música instrumental.⁹¹ Registam-se, aliás, apenas cinco ocorrências,⁹² o que coloca o Natal entre as festas menos representadas neste contexto. Tal facto é expressivo porque sublinha a importância de dias santos como os atrás referidos, cujo investimento nos recursos de solenização funciona, em última análise, como sinal auto-legitimador de uma devoção ou tradição associada a um determinado local de culto e/ou à irmandade respectiva.

7 - Acções de Graças

Detectam-se oscilações de representatividade das festas, ao longo do tempo, que permitem encontrar uma relação de sentido com os períodos históricos em causa, sendo o caso mais notório a festa de S. Sebastião, cujo culto e respectiva solenização através da música instrumental se acentuou a partir de 1806, conhecendo um pico relevante em 1807. Este reforço devocional não terá sido estranho à ameaça francesa. Por sinal, uma boa parte

do Menino de Deus, de N^a Sr^a do Livramento e de S. Julião num culto com alguma regularidade de investimentos entre 1771 e 1804.

⁹¹ Este quadro poderá ter sido diferente nas cerimónias promovidas em territórios colonizados. Numa carta de D. Luís António (Morgado de Mateus) para sua mulher, D. Leonor de Portugal, escrita no dia de Natal de 1765, descreve-se nos seguintes termos a Missa do Galo celebrada na véspera: “fui com os principaes officiaes e Menistros assistir, fesse bem a funçāo: es- / tava muita gente, e tinhaõ hum bom Cravo suficientes / rebecas, e os Indios com trompas e flautas travessias, qua- / zi nuz, embrulhados em hum bocado de baeta, e tocaõ / de toda a Solfa.” (Cf. Nerymm nota 146. Arquivo da Casa de Mateus, G.977 [271], Al. 2, nº 7).

⁹² A celebração da Natividade aparece associada a música instrumental nos manifestos de 1784, 1785, 1788, 1791 e 1805, que dizem respeito ao Natal celebrado no ano civil anterior.

destas funções teve lugar em espaços de invocação a S. Jorge, o patrono do reino de Portugal, nomeadamente nas Igrejas das freguesias de S. Jorge e de Stª Cruz,⁹³ entre outros locais de culto.⁹⁴

Por coincidir com o ano charneira de demarcação do terceiro período histórico aqui considerado, que se circunscreve a 1807-1820 e se inicia com as invasões francesas, importa referir desde já as funções sacras motivadas pelos acontecimentos de ordem política. Uma descrição de Wilhelm Ludwig von Eschwege de uma Missa no Convento da Santíssima Trindade, em Santarém, a 29 de Abril de 1806, é particularmente rica nos detalhes relativos ao contexto, referindo ainda a presença de música de dança dentro da igreja, em concreto marchas e contradanças pela banda do regimento e o significativo hino “God Save the King” (Cf. Cap. 5- III. 3).

Das Cavallerie-Regiment Santarem zog mit klingenden Spiel in die Kirche, postirt sich darin und ein Schlag auf die große Trommel ist ein Zeichen zum Knie. Der Pfaffe fängt darauf seine heimliche Meße an und nicht wenig war ich überrascht daß die Hoboisten, welche zunächst von dem Altar standen auf einmal Good [sic] save the King anstimmen. Die Musik dauerte die ganze Meße über, bald Marsche bald Contretänze, im ganzen war sie nicht übel besetzt. Mit einem Schlag auf die Trommel erhab sich wieder alles, machte seine gehörigen Kreuze und damit war die Meße aus. (Eschwege 1806: 64. Neryve).⁹⁵

Jozé Francisco Barboza relata no seu manifesto em 1808/09/18 “Na Fregª do Coração de Jezus, hua Missa de Instrumentos e de tarde hum Te Deum; festa da Acção de Graças pella restauração de Portugal”. Pode imaginar-se que essa função se tenha inserido numa linha de intenções resistente às “Ordens do Governo intruso” tal como descreve Frei Manuel do

⁹³ A Igreja de Stª Cruz que se situa no extremo Norte do Castelo de São Jorge com a fachada Sul para a Praça Nova, foi reconstruída em 1776.

⁹⁴ S. Sebastião foi festejado com recorrência na igreja de S. Estevão (entre 1804, 1806-07) e também nas Igrejas de Stª Isabel, Olivais, S. Paulo, S. Jozé, Anjos e S. Miguel. Aparecem também referências a esta devoção em localidades como “a Sobreda” e “Charneca”.

⁹⁵ “O Regimento de Cavalaria de Santarém entrou a marchar na igreja ao som da sua banda, coloca-se em formatura no interior e uma batida do tambor grande dá o sinal para as pessoas se ajoelharem. O sacerdote começa em seguida a sussurrar a sua Missa e não fiquei pouco surpreendido quando os oboístas, que estavam de pé junto ao altar, se puseram subitamente a tocar o *God save the King*. A Música prolongou-se por toda a Missa, ora marchas ora contradanças, e no seu conjunto não era má. Com uma batida do tambor toda a gente se levantou de novo, fez o devido sinal da Cruz, e com isso terminou a Missa.” (Eschwege 1806. 1988: 64. trad. Neryve).

Cenáculo Villas Boas.⁹⁶ Neste mesmo ano (1808) Jozé Francisco Barbosa dirige ainda mais duas Missas e Te Deum em Festa de Acção de Graças na Igreja dos Freires de Nª Srª Conceição e na Igreja de S. Julião e Francisco de Sales dirige em Santarém um Tríduo constituído por Missa de Acção de Graças, três Sextas e Te Deum, qualquer uma destas funções com relevante presença de música instrumental.⁹⁷ Em 1811 regista-se no manifesto de José Francisco Barbosa que na Igreja de S. João da Praça, pela Festa do Sr. Jezus dos Aflitos, se celebra um Te Deum “pela evacuação dos franceses”. Finalmente refira-se que o mesmo José Francisco Barboza dirige em 1814/09/18 na freguesia de Loures, “Missa, Te Deum e de tarde Procissão. Festa de Acção de Graças pela Paz Geral”.⁹⁸ Para além dos dias solenes fixados pelo calendário religioso, outras razões que amenizavam a existência da congregação, como por exemplo a vinda da chuva, poderiam motivar um investimento acrescido nas funções sacras.⁹⁹

⁹⁶ Frei Manuel do Cenáculo protagonizou a “gloriosa Aclamação do nosso Amável Príncipe (...) apresentando-se ao Povo na varanda das Casas da Câmara o retrato do mesmo Senhor (...) sendo inexplicável a alegria de todo o povo, com que repetia vivas, repicando-se todos os sinos, e desafogando todos os seus prazeres em mil demonstrações. Fiz eu logo que na Sé [de Évora] se cantasse soleníssimo Te Deum; se celebrasse grande festa em acção de graças, renovando eu, e todos nas minhas mãos o juramento de Fidelidade ao nosso Legítimo e Saudoso Soberano.”(Cf. *Memória Descritiva do assalto, entrada e saque da cidade de Évora pelos franceses, em 1808*).

⁹⁷ Na primeira das funções um ct. de violoncelo por Jozé Policarpo Faria Beltrão e um ct. para 2 clarinetes. Já na Igreja de S. Julião Jozé Francisco Barbosa inclui apenas o ct. para 2 clarinetes. Francisco de Sales inclui no Tríduo 2 ct. para violino e 2 ct. de clarinete. Qualquer uma das funções pelo seu carácter de aclamação e enfase festiva, inerente ao Te Deum, conta com orquestras de dimensão relativamente inflacionada (Cf. Anexo A).

⁹⁸ Dando a ouvir durante esta função um ct. de fagote e clarinete (Cf. Anexo A).

⁹⁹ No seu manifesto de 1781 o Pe. Bernardo de Coutto Miranda relata que “no fim do Mizerere das 5 Domingas se cantou nesta Igreja [S. Julião] o Te Deum pelo Benefício da Chuva”. O mesmo motivo que 27 anos antes animou a Procissão na Quaresma, com uma imagem de Nossa Senhora, para pedir chuva, segundo o relato de George Whitefield: “At some Distance from the Lady, under a large Canopy of State, and supported likewise by six // or eight Persons, came a Priest, holding in his Hand some noted Relick. After him followed several thousands of People, joining with the Friars in singing “Eandem cantilenam, Ora pro nobis,” all the way. Still Rain was denied, and still Processions were continued [...]” (Whitefield: 1755: 4-5. 1754/03. Neryve).

VI – A Logística da Música no Contexto da Festa Sacra

Para além da música e da eloquência retórica do sermão, podia ter lugar uma verdadeira encenação do rito com eventuais prolongamentos festivos da mais variada natureza fora da igreja. Refira-se a este propósito uma descrição inclusa no Diário do Morgado de Mateus, pela riqueza de pormenores, sublinhando-se especialmente a chuva de flores associada à música instrumental no Sábado de Alleluia, na Sé, a 18 de Abril de 1767:

Sahio *Sua Excelencia* de manhã com o seo vestido de veludo cortado de flor rochas, foi a Sé ver aparecer á leluya, estavaõ os degraos de seus estrados já cubertos, e espaldar na parede do arco a Cadeira hera de Damasco roxo mais descubertos, quando se havia de venzer a agoa veyo todo o Cabido em purcião diante com a crus levantada acompanhado dos meninos do coro com ser oferarios [?], e com sirios pascoais logo todos os Capelains Conegos, e dignidades, e seguiace todos com murças, e Capas magnas com caudas pretas, e *Sua Excelencia* da parte direita, e detras de tudo os dois conejos revestidos que o Celebrantes, e o diacono, e nesta forma foraõ a pia Batismal que estava toda adornada de flores, venzer a ágoa, e voltando para sima estava já a Cadeira de *Sua Excelencia* toda cuberta de Damasco encarnado, a almofada aos pés do mesmo, e moxo ao lado, tiraraõ todos os Conejos as Capas magnas, e puzeraõ as murças, apareceo á leluya, abriraõse os altares e as janellas, choveraõ das tribunas muitas flores, e tocaraõ com alegria os orgôns e instrumentos, principiou a missa, e ensençou a *Sua Excelencia* duas vezes o diacono paramentado, e imediatamente depois do Celebrante hua depois de incençar o altar, e outra quazi no fim da missa. (Mateus2. Nerymm).

À luz do olhar crítico do Marquês de Bombelles fica-nos um relato da celebração da Quinta Feira Santa, de 1788, enquanto oportunidade para ouvir boa música tocada pelos músicos régios que nos dias solenes formavam a orquestra e o coro da capela da Bemposta. Oportunidade esta que permitia também apreciar a decoração soberba do espaço e usufruir da convivialidade.

La Reine et la famille royale sont arrivés au commencement des Laudes. Le Miserere en musique a été fort bien exécuté. La cérémonie faite, le St Sacrement est resté exposé au milieu des plus beaux vases de la Chine, couronnés d'une multitude de superbes fleurs cueillies dans les jardins de Queluz et cultivées principalement pour l'ornement du tombeau de Bemposta le jeudi saint. Malgré tout ce que ce lieu a d'imposant, il devient par le babil des dames portugaises comme le chauffoir de la Comédie Française à Paris où chaque dame, en attendant sa voiture, causa avec sa voisine et la conversation devient bientôt générale. Il était près d'onze heures lorsque nous sommes revenus à l'hôtel de France, bien rassasiés de musique et beaucoup plus fatigués qu'édifiés. (Bombelles 1979: 281, 1788/03/20. Neryve).

Segundo o relato, o rito terá sido longo e muito investido musicalmente através de estruturas - um coro e uma orquestra - mantidas pela própria corte para o efeito. Tal facto confirma a noção de que ao longo do século XVIII, a festa religiosa chega a incorporar quase todas as funções do divertimento de expressão laica que se encontra em pleno processo de consolidação autónoma noutros países (Nery 2005: 21). Uma tal relevância justifica o investimento, para lá daquilo que pode parecer razoável a um Marquês de Bombelles, o qual não só se queixa, repetidamente, da extensão excessiva dos ritos como reconhece o seu predominante efeito enquanto espectáculo. Entre a congregação distribuem-se os lugares de acordo com as convenções e respectiva representação hierárquica no corpo sócio-político.

Tandis que Mme de Bombelles allait encore sous la cape portugaise entendre les matines au couvent de Sta Joana, couvent très favorisé par feu le marquis de Pombal parce que sa soeure en était supérieure, je me suis rendu à la chapelle de l'Ajuda où les marquis de Marialva et de Pombal nous avaient fait garder des places commodes et décentes pour moi est mes officiers de la marine. Nous y avons entendu chanter de superbes motets, terminés par un Miserere d'une belle composition mais ces offices sont d'une longueur vraiment assommante sans que la pitié puisse être satisfaite parce que se sont bien plus des spectacles que l'assemblages des prières adressées par les fidèles dans le temple du Seigneur. (Bombelles 1979: 282, 1788-03-21. Neryve).

A extrema importância da música no rito reforça o papel da função litúrgica enquanto veículo de reportório e de músicos. Entre os autores italianos de música sacra mais apreciados em Portugal, na segunda metade do século XVIII, contam-se Pergolesi, Nicòlo Jommelli e David Perez, ouvindo-se também Scarlatti, Leo, Vinci, Porpora, Durante ou Marcello.¹⁰⁰ Entre as escassas informações que os manifestos fornecem sobre reportório, encontram-se referências a alguma música sacra, para além da enigmática indicação de que se cantou “Uma Missa nova”,¹⁰¹ havendo ainda referências ao “Aluguer da

¹⁰⁰ Pergolesi (Bombelles 1979: 100, 1787/02/21. Neryve), Nicòlo Jommelli, David Perez (Bombelles 1979: 51, 1786/11/26. Beckford 1954: 279-280, 1787-11-26. Neryve), Scarlatti, Leo, Vinci, Porpora, Durante ou Marcello (Fernandes 2005: 58-65).

¹⁰¹ Manifesto de 1784 de João Nunes Nogueira.

“Missa João de Souza”¹⁰² e ao pagamento pela “Propina da Missa do Leal”.¹⁰³

Entre as formas de investimento musical no rito, conta-se naturalmente a integração de sonatas e concertos instrumentais, os quais estão essencialmente associados a locais de culto de acesso público e mais raramente a ermidas privadas. A própria Corte, nas festas religiosas por si promovidas solicitava a presença de música instrumental estabelecendo um modelo e legitimando uma prática. Entre as descrições que conhecemos de celebrações litúrgicas, os relatos do Diário do Morgado de Mateus são valiosos pelo facto de registarem com detalhe intervenções de música instrumental, em particular a sua localização e papel no seio da função. Tratando-se de uma representação do poder central nas colónias, estamos perante a disseminação estratégica do modelo de função litúrgica pela totalidade do reino, contribuindo para tal, o uso de música que vem de Lisboa, que marca uma omnipresença da Coroa, uma vez que se trata de música certamente já levada à presença - e ouvida - pelo Rei. É o que acontece na função de 16 de Maio de 1768:

Foi Sua Exceléncia de manhã vestido do seu Oniforme, acompanhado de toda a multidaõ de Militares, á sua chegada tocou a muzica todos os instrumentos dos coretos que se lhe tinhaõ feito edificar com grande de hum, e de outro lado arco cruzeiro da Capela mor tomou Sua Exceléncia assento no seo custumado lugar, e principiou a missa cantada com grande estrondo de vozes, e Rabecas, Trompas, Buazes, tinhaõse junto todos os muzicos da Cidade, todos os da Opera, as Solfas eraõ de Lisboa, e os tiples cantaraõ com toda a perfeiçao, pregou o Conego Rebelo, hum Sermaõ breve, muito bom: De tarde se repetio a funçaõ cantando toda a muzica hum Te deum Laudamus de excelente Solfa. (Mateus2, Nerymm).

A colocação da música instrumental no seio do rito não obedecia a uma regra estrita, até porque dependia, em primeira análise, dos recursos disponíveis. Um dos seus papéis passava pela magníficente abertura da função, assinalando nomeadamente a entrada de altas individualidades no templo. Esta informação é dada no relato de 17 de Novembro de 1766:

Tinhase mudado para este dia a festa de Santa Gertrudes: Foy o Senhor General convidado do Dom Abbade para hir assistir a ella a Igreja do seo Convento, chegou o Senhor General acompanhado de grande numero de militares, e a repique de todos os sinos esperado de toda a comunidade para lhe deitar Agoa benta, e ao entrar da Igreja tocaraõ todos os extrumentos de muzica e foy conduzido pello Dom

¹⁰² Manifestos de 1777 e 1778 de Bernardo de Coutto Miranda.

¹⁰³ Manifesto de 1783 de Bernardo Coutto Miranda.

Abade e todos os religiosos ao Altar do Santo Sacramento a fazer oraçāo [...]. (Mateus1, Nerymm).

Com o fito de intermediar secções e imprimir variedade e magnificência às celebrações, a própria Corte, nas festas religiosas que promovia, solicitava a presença de elementos da Real Câmara com a incumbência de tocarem música instrumental solística. Para a festa de Santa Bárbara, que teve lugar em Queluz em 1796, foi pedido a nove músicos (um número muito elevado) que levassem consigo concertos pois poderiam eventualmente ser solicitados a tocar. Sublinhe-se o facto de seis deles virem referidos como solistas nas funções sacras relatadas pelos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, coincidência essa que decerto se estenderia ao reportório. Refere o documento que “Sua Majestade é servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados se achem Domingo que se contam 4 do corrente Mez [Dezembro de 1796], na Real Capella de Quelluz para a Festividate de santa Bárbara para o que lhe hirão seges na forma do costume”. São depois listados 20 músicos solicitando-se que António Ronzi (vl), António Heredia, João Domingos Bomtempo (ob), Joaquim Pedro Rodil, Domingos Ribeiro (fl), Nicoláu Heredia, Paulo de Torres (fg), André Lenzi e Vicente Capellini (tp) levem “consigo alguns Concertos p^a tocar se se lhe determinar”. (ANTT, C.R. Cx. 3175. Cf. Anexo C).

Embora não seja possível registar, com clareza documental, se a prática de música instrumental teve a sua origem nas funções directamente associadas à corte por iniciativa dos músicos estrangeiros ao serviço régio, ou se estes mesmos músicos promoveram esta prática como meio de aumentar os seus honorários em funções exteriores ao serviço da Real Câmara, a verdade é que um documento daquela natureza aponta para uma plena legitimação desta prática. Acresce que a influência da Corte não se esgota nas suas práticas directas ou instituições, estendendo-se ainda a patrocínios, protecções ou benefícios de vária ordem, em relação a festas ou locais de culto que gozam dos privilégios da devoção régia. Podem citar-se, a título de exemplo, as funções que têm lugar na freguesia de S. Julião sob a direcção de Bernardo de Coutto Miranda, que no manifesto de 1781 refere que “A Música da Missa a deo a Rainha Nossa Senhora” o que nos leva a pensar na isenção

das “propinas ou aluguer dos papéis”¹⁰⁴. Já no ano seguinte o mesmo director, ainda para a Igreja de S. Julião, declara: “Além dos Instrumentos e Vozes que aqui vão declarados [e] que forão pagos mandou Sua Magestade Instrumentos e Vozes para estas Matinas e para a Missa da Manhã e segundas Vésperas”.¹⁰⁵

No que se refere à localização da música no rito, encontramos vários indícios que apontam para a associação da música instrumental ao sermão que, por si só, se constitui como um momento de forte impacte pela comunicação directa que se estabelece com a congregação.¹⁰⁶ As palavras de José Andrés Cornide y Saavedra são elucidativas neste particular, destacando entre as qualidades mais significativas de uma função a que assistiu, a qualidade da música e a clareza do sermão. Esta festa a São José teve lugar na ermida de Nossa Senhora de Monserrate, erigida pela confraria dos fabricantes de seda no Bairro das Amoreiras, sob o patrocínio do empresário da fábrica de caixas, napolitano e pintor de profissão.

Sepa vm, y no le cause admiracion que en la Dominica in albis he oido una solemnissima misa cantada debajo de el aqueducto de las aguas libres, esto es de las que proveén los mas de los barrios de Lisboa, y que como creo que ya he dicho a vm vienen a una grande arca ó deposito en el barrio de las Amoreyras, si señor debajo de uno de los arcos que anteceden a la tal arca se ha formado una linda capilla de Nuestra Sora. de Monserrate a expensas de una cofradía compuesta por los trabajadores de sedas, galones, caxas, y Peynes, y en ella [fué] celebrada una fiesta a nuestro S. Josef [por] el impresario de la fabrica de caxas, que creo que tambien he dicho a vm es un Napolitano pintor de profesion. Hubo soberbia orchestra compuesta de musicos de la opera y de la Patriarcal, y un excelente sermon dicho por un paulista que creo es el mejor orador de Lisboa, y que para mi tiene la gracia de hablar tan claro que no le perdi una sola palabra, aseguro a vm. que ha sido una de las mejores funciones de mi vida, es verdad que la musica está aqui en mucha estimación y que para esto de fiestas de Iglesia se pintan solos los Portugueses.¹⁰⁷ (Saavedra 1974: 71, 1799/04/02. Neryve).

¹⁰⁴ Sabemos que em 1783 este Director pagou pela “Propina da Missa do Leal – 480 rs.”

¹⁰⁵ Cf. Anexo A.

¹⁰⁶ Refira-se, a propósito, que no Diário do Morgado de Mateus é corrente, em termos meramente descriptivos, a associação entre a apreciação da música e a qualidade do sermão, porventura porque eram precisamente estes os elementos que se podiam constituir como variáveis entre as rubricas fixas da função litúrgica. A título de exemplo o relato do sobre o dia 8 de Outubro de 1765 em que o Governador assistiu à festa de Nossa Senhora do Rosário na Igreja Matriz: “Deose principio a festa com bella musica, instrumentos de rebeca, trompas, e orgaõ, havendo taõbem hum excellente orador religioso Carmelita, e depois de acabada a festa se recolheo o mesmo Senhor a Palacio, acompanhado de toda aquela comitiva, que lhe tinha assitido na Igreja.” (Mateus1, Nerymm).

¹⁰⁷ Nos manifestos registam-se três funções na Ermida de Monserrate, sempre no mês de Maio, que incluiram concertos instrumentais, um de flauta por António Rodil (1777) e dois de corne inglês (1807 e

É porventura para a associação entre a música instrumental e o sermão que apontam algumas referências nos manifestos que incluem a referência “Concerto ao Pregador”, localizando a música instrumental como enquadramento desse momento na função. Num quadro cultural dominado pela comunicação oral, o sermão tem aliás um papel central, cujo alcance vai muito para além do estrito recurso litúrgico, constituindo-se como uma das secções mais dramáticas, inteligíveis e animadas da celebração, até por ser em vernáculo.¹⁰⁸ Refira-se, a título de exemplo, a nota que José Francisco Barbosa acrescenta em relação à Missa que dirigiu na Igreja de São Paulo em 1820, aquando da Festa de São Sebastião: “se pagou mais ao Morelli 2400 por hum concerto de corni Inglez – ao Pregador; e derão ao Director 4800”. Esta celebração terá tido grande solenidade, pois reuniu 31 instrumentos¹⁰⁹ e 16 vozes (pagando-se ainda a deslocação de vozes da patriarchal em seges, o que nos remete para a contratação de músicos muito respeitados, porventura castrados que se colocavam entre os mais reconhecidos).¹¹⁰ De referir aliás que a tarefa de organização das funções a cargo do Director que elabora o manifesto respectivo, e que pode até nem ser sempre sinónimo de regência musical (*fazer o compasso*), poderá estender-se precisamente à contratação do Pregador.¹¹¹

1820). Estas contaram respectivamente com a direcção de Jozé Joaquim Farneze, João Souza da Rocha e Bartolomeu Jozé Gomes.

¹⁰⁸ “Sendo no sermão que a maior difusão de ideias se produz, é natural o cuidado posto pela Igreja no controle da formação daqueles que, afinal, eram os grandes responsáveis pela criação da imagem da verdade. O domínio da Escritura e dos comentaristas tradicionais e o recurso aos sermões “modelo”, proferidos pelos pregadores de nomeada e, depois, normalmente, impressos, eram os referentes mais aconselhados. (...) Assistir à explanação da palavra fazia parte do viver do bom cristão, era forma exterior de aderência atenta aos princípios da verdade revelada e pela Igreja mantida com autoridade. Do manancial de sermões que até nós chegaram ressalta à primeira vista esta realidade.” (Hespanha 1993: 295-296). Frei manuel do Cenáculo Villas Boas, figura ímpar no seu tempo como intelectual, enciclopédista e representante maior do iluminismo em Portugal, prestou grande atenção à reforma da retórica com vista a garantir a eficácia e eloquência do pregador no púlpito, tal facto confirma ao mais alto nível a importância e consciência de época em relação ao sermão como veículo de conteúdos (Cf. Marcadé, Jacques, *Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, Évêque de Beja, Arcevêque d'Évora: 1770-1814*, Paris: F.C.Gulbenkian/C.C.Portugais, 1978).

¹⁰⁹ A função contou com orgão e uma orquestra de 10vl, 2vla, 2vc, 2cb, 2fl, 2ob, 1c.ing, 2fg, 2cl, 2tp, 2clarins, 1trb. Coro de 16 vozes.

¹¹⁰ O mesmo tipo de referência de “Concerto ao Pregador” pode encontrar-se nos manifestos do Pe. Manoel Vicente da Maya de 1808 em funções que tiveram lugar na Igreja de S. Paulo e Santos o Velho, sendo que aqui o director acrescenta a nota: “M.[Missa] recebi de hüns devotos a mesma Ins[trução?].Depois TD de tarde, s.[sem] Concerto” (Cf. Anexo A).

¹¹¹ É o caso de Galdino Jozé Farneze que em 1798 incluiu nas despesas da função “960 rs para 2 moços” sendo tarefa de um deles acompanhar o Pregador: Missa em 1798/08/05: 4V – 1200 cd. 4vl, 2vc, 1ob, 2tp, dir, 1200 cd. 6 seges a 1600 cd. Itálico para chamada de atenção.

Há referências que apontam para a localização dos números instrumentais nos “intervalos” ou no fim da Missa, o que indica uma programação no sentido de imprimir variedade num quadro de rubricas fixas. Em relação aos intervalos da Missa Cf. o manifesto do Padre Joaquim Nicolau da Maya para a festa que teve lugar em 1781/02/02 nas casas da hospedaria do Convento de S. António da Castanheira onde se pode ler que houve: “huma função que constou de algumas sonatas que se tocarão em duas noutes, e outras nos entervallos da Missa”. Para o fim da Missa Cf. o manifesto do Pe. Jozé Nicolau [da Silva] de 1804/10/08, que acrescenta a seguinte nota: “No fim da M... Concerto de Córno Inglez – 2400 e todos os mais Instrumentos 240 por ficarem p^a acompanharem o Concerto no fim”.

VII – Géneros de Música

Não são raros os testemunhos que dão conta da importância da música na celebração do rito em Portugal, seja pelo elogio encomiástico, seja pela crítica severa quanto à sua natureza imprópria. No relato de Beckford sobre a cerimónia a Santo António ressalta como aspecto musicalmente relevante, tendo em conta a formação musical do autor, a associação de ritmos de dança, nomeadamente “*lively jigs and ranting minuets*”¹¹², com o contexto sacro. Em primeira análise, pode concluir-se estarmos perante um reforço da atmosfera festiva própria às celebrações deste Santo através da escolha de música de carácter vivo, ritmado e alegre.

O autor da crónica editada na *Allgemeine Musikalische Zeitung* em 1816 considera que “Em Portugal toca-se frequentemente música nas igrejas: mas não música de igreja.”¹¹³ Normalmente a censura, sobretudo por mão estrangeira, passa pelo reconhecimento de um efectivo contágio estilístico (que

¹¹² Beckford (1954: 78 e 80, 1787/06/13. Neryve).

¹¹³ Brito/Cranmer (1990: 53. AMZ 1816/06/26).

pode chegar à importação efectiva) da música sacra pelos estilos operático e concertante, bem como da inclusão de ritmos de dança. O afastamento em relação a um modelo polifónico herdado do Renascimento e a actualização estilística da música sacra na esfera de influência musical italiana passa precisamente pela consolidação deste processo de integração. É assim que os universos musicais sacro e profano se constituem como universos tangenciais de forte interpenetração, até porque os principais compositores de música sacra eram os mesmos que se afirmavam nos idiomas operático e instrumental. Portugal, ao incluir-se na esfera de influência italiana em matéria musical, partilhou esta mesma lógica de diluição das fronteiras através das convenções de escrita partilhadas, a qual resultou numa efectiva aproximação estético-estilística, mas sobretudo permitiu que cada compositor estivesse apto a dominar potencialmente a quase totalidade dos reportórios em circulação.¹¹⁴

Na documentação relativa à presença de música instrumental no rito litúrgico, escasseia a identificação de reportório ou autores, temos por isso apenas acesso a referências latas, reflectindo porventura um uso indiferenciado de géneros como p.e. entre sonata e concerto. As indicações registadas são contudo suficientes para reflectir algumas transformações no reportório ao longo do tempo. Nos relatos do Morgado de Mateus temos referências a sonatas que acompanham a entrada no templo e o acto de oração da alta individualidade, o que acontece no relato de 4 de Outubro de 1766 - No dia de S. Francisco em que o Governador assiste à Missa na Igreja da Ordem Terceira. Podemos, neste particular, afinar a classificação e considerar estarmos perante o género que normalmente se classifica como *Sonata da chiesa*.¹¹⁵ Tendo em conta o alcance da influência italiana no quadro da música litúrgica, faz sentido que se integrasse nesta mesma linha a Sonata de igreja, não só como recurso de enriquecimento do rito, mas também como momento de aprofundamento do sentido espiritual.

¹¹⁴ Refira-se que, para além da contratação de David Perez (1711-1778) em 1752 pela corte portuguesa, Nicolò Jommeli (1714 -1774) foi, também ele, um caso de popularidade em diversos géneros musicais e não apenas em Itália. A divulgação da obra deste último ficou assegurada no nosso país através da assinatura em 1769 de um contrato com a corte no sentido de enviar anualmente uma ópera séria, uma ópera *buffa* e ainda música sacra. (Cf. Brito 1989a: 40).

¹¹⁵ O principal traço de diferenciação estilística da *sonata da chiesa* em relação à sua contrapartida profana, *sonata da camera*, passa pela exclusão de ritmos de dança e pela enfase nos andamentos lentos e graves.

De tarde voltou Sua Excelencia ao mesmo convento onde foi esperado do mesmo modo que pella manhã, somente com a differerenga de ser conduzido a capella dos terceiros que estava ricamente armada e com toda a muzica da terra que ao entrar Sua Excelencia tocou huma sonata emquanto Sua Excelencia fez oraçaõ. [...] dali / veyo Sua Excelencia ao Carmo vizitar nossa Senhora por ser sabado dia / em que a comunidade ao canto de horgaõ entoou a Ladainha e Antifona, Tota pulchra, e o prior dice a oraçaõ, Deus quid servum tuum entrando e sahindo Sua Excelencia com o acompanhamento e repiques costumados. (Mateus1, Nerymm).

No manifesto de 1781 do Padre Joaquim Nicoláu da Maya, como referido anteriormente registam-se sonatas instrumentais que foram tocadas nos intervalos da Missa (para além de outras tocadas à noite).¹¹⁶ Também esta referência pode apontar para o uso de sonatas *da chiesa*, tanto mais que o Director em causa é padre. Mais uma vez estas sonatas tocadas, não só durante o rito, mas também depois deste, para além do óbvio enriquecimento da função, cumprem ainda um papel de prolongamento.

Num quadro estético-estilístico que remete para um investimento musical no rito com o objectivo de acentuar o seu impacte e espectacularidade, incluem-se as várias referências a sonatas de ecos que se ouviram nas funções sacras em Lisboa até, pelo menos, 1801.¹¹⁷ No período em estudo temos registo de 26 sonatas de ecos relativas na sua quase totalidade (25 delas) ao segundo período aqui considerado (1777-1807), concretamente entre 1777-1801. Pode relacionar-se a representatividade tardia deste reportório com o próprio peso das trompas na Orquestra da Real Câmara, que desde 1770 é uma formação especialmente rica em instrumentos da família dos metais por comparação com as suas congéneres europeias.¹¹⁸ Como veremos, as formações instrumentais que se registam nos manifestos apresentam invariavelmente duas trompas, independentemente do número de violinos. Tal facto aponta para uma sonoridade encorpada e brilhante que vai ao encontro de características tímbricas que distinguem o orgão ibérico, nomeadamente as

¹¹⁶ Os músicos nomeados são “Jozé António Anima, Jozé Joaquim de Oliveira fl, Teodoro Jozé Maza, Manoel Francisco Blage, Jozé Joaquim de Macedo – 3200 cada. Santa Cecilia 300. de Direcção não levey cousa alguma”. O pagamento de três tostões à Santa atesta o pagamento relativo a três funções de música por este conjunto instrumental para o dia 02/02/1781.

¹¹⁷ A última ocorrência registada neste período surge no manifesto de 1801 de Joaquim José da Silva, numa função que teve lugar na freg. de S. Jorge: “Sonata de Ecos – 1920 rs”.

¹¹⁸ Cf. Scherpereel (1985) e Matta (2006: 47-50).

associadas à trompetaria.¹¹⁹ Em orquestras de dimensão média por vezes juntam-se às trompas dois clarins, que tocam a sonata de ecos e ao contrário do que acontece na orquestra da Real Câmara¹²⁰ abundam as referências à presença de timpanos, sobretudo quando a celebração inclui um Te Deum.¹²¹ Refira-se a este propósito que o gosto pela sonoridade dos ecos tem muito poucos exemplos em matéria de repertório de criação local, destacando-se por isso o exemplo da *Sinfonia de Ecos* de José Joaquim de Oliveira Paixão (fl. 1798 – 1812).¹²² Refira-se ainda a este propósito que as Sonatas de Ecos aparecem como repertório passível de ser tocado em concertos públicos.¹²³

Num total de 1060 referências a prestações instrumentais que aparecem registadas nos manifestos, entre 1771 e 1820, temos 209 casos 19,71% em que se refere apenas que houve o pagamento “do concerto” sem que se inclua qualquer informação sobre o instrumento ou músico solista. Podem contudo identificar-se 518 (48,86%) registos de nomes de músicos solistas (incluem-se neste total os nomes associados a concertos duplos e sonatas de ecos). Nos restantes 331 (31,22%) casos (não se contabilizam as duas referências a sinfonia) assinala-se apenas o instrumento solista, podendo eventualmente avançar-se com algumas hipóteses na identificação do músico em causa, a

¹¹⁹ Tubos de palheta colocados na horizontal, em chamada, que produzem registos de sonoridade de brilho potente e penetrante e que se constituem como uma marca distintiva do orgão ibérico.

¹²⁰ Cf. Matta Ibid.: 50.

¹²¹ Os vários exemplos são apresentados no Anexo A, referimos contudo aqui um exemplo a título de ilustração: manifesto de Pe. Bernardo de Couto Miranda de 1781/07/29, relata M. e TD na Festa do Corpo de Deus que teve lugar na Igreja da Freg. da Conceição Nova, nele constam as observações: “(...). Concerto de flauta do dtº [Rodil] – 2400. Sonata de Eccos – 800”. Os instrumentistas nomeados são: violinos: Gonçalvo, Paulomino, António Bento, Stanisláo, Figueiredo, Mesquita, Jozé Luiz, Schonder. Oboés: Rodil, Eredia. Fagote: Nicolau. Violoncellos: Vicente, Lidres. Contrabasso: Jordam. Trombas: André Lence, António Jozé, Clarins: Vicente, Haneman, timb: Adam (1600 cada). 8vozes (1600 cd). Ou seja, 8vl, 2vc, 1cb, 2ob, 1fg, 2tp, 2 clarins, timb = 18 instr, 1600 cd. 8V. Conclui-se que a Sonata de ecos terá sido tocada por Vicente Capellini e Jozé António Haneman.

¹²² “Sinfonia d'Eccos com violini, oboés, clarini, viola e Basso del Giuseppe Giuaquino di Olivr^a Paixão” RéM: “Allegro assai. Andante Cantabile. Rondo, Pouco Allegro” Partes cavas: vl1 e 2, vla obrigada, ob, clarino 1 e 2 in coro, clarino 1 e 2 in Eccos, baixo. (P-Ln, F.C.R. 150.2. Ms.181-).

Violinista, organista e compositor natural de Lisboa, Paixão ocupou na Irmandade de Santa Cecília os cargos de procurador e secretário entre 1803-1807, fixando-se na Madeira, a partir de 1812, onde foi apreciado sobretudo como compositor de música religiosa.

¹²³ Cf. Cap.3 a propósito do concerto que teve lugar em 1797 no “Teatro do Salitre (...) em benefício da Senhora Maria Joaquina” no qual se tocou na segunda parte uma Sonata de Ecos (ANTT, R.M.C. nº 2292/14). No Teatro de São Carlos os Irmão Petrides apresentaram-se em 1800 a preencher intervalos tocando um “concerto de duas Trompas e outras Peças de Musica de nova invenção com eco” (GL 7: 1800/02/18).

partir da análise dos instrumentistas listados na orquestra, ou porque se insere num período dominado por um determinado músico. Neste último caso cabe referir o fenómeno António Rodil que, entre 1777-1789, teve uma presença de extrema assiduidade no contexto das funções sacras. O facto de se conhecerem actualmente as suas Sonatas¹²⁴ permite-nos discutir a presença destas composições nas referidas funções, podendo eventualmente extrair-se alguns dados sobre as premissas estilísticas do reportório em causa.

Pode ainda concluir-se que a referência a “concerto”, no quadro dos manifestos, é muitas vezes sinónimo de intervenção solística, tratando-se eventualmente de sonatas e não de concertos propriamente ditos. Encontramos, por exemplo, nos manifestos de Fr. Jozé dos Anjos uma terminologia de registo que indica familiaridade com as obras e respectiva popularidade, pois este director escreve regularmente: “Rodil e a sua Sonata”.¹²⁵ O facto deste director nunca referir o respectivo pagamento do solista não nos permite aferir da eventual diferenciação de reportório por esta via, pois sabemos que os restantes concertos citados valiam 2400 rs. Certo é que esta fonte nos permite considerar com rigor que, pelo menos, nas funções dirigidas por Fr. Jozé dos Anjos, Rodil tocou Sonatas para flauta de sua composição, sendo plausível que isso mesmo acontecesse em grande parte dos restantes 292 registos que indicam concertos de flauta por Rodil nos manifestos. Este mesmo director faz várias referências similares, mas desta feita relativamente a “Nonine e o seo concerto de bandolino” ou “Nonine e a sua sonata” ou, ainda, “pagou-se a Sonata de Bandolim”. O violinista Jerónimo Nonine enriquecia as funções dirigidas por Fr. Jozé dos Anjos, com uma composição solística para bandolim, antes deste começar a recorrer à presença regular de Rodil.¹²⁶

Tendo em conta a representatividade relativa de cada instrumento pode concluir-se que o factor mais influente se prende em primeira linha com a

¹²⁴ Antonio Rodil (ISC 1766- 1787), *Sei Sonata a solo per flauto traversiero e basso dedicate alla Maesta Fedellissima de D. Giuseppe I Re di Portogallo e de Algarve &c.&c.&c. Dal suo Musico di Camera Antonio Rodil. London Printed by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho* [177-]. (P-Ln, C.I.C. 104A). Cf. Cap.5.

¹²⁵ Em concreto nos manifestos de 1781 (3), 1782 (3), 1783 (5) e finalmente 1786 (2 ocorrências).

¹²⁶ Em concreto nos manifestos de 1780 (5) e 1781 (2).

disponibilidade dos instrumentistas, que condiciona as inflexões qualitativas e quantitativas em termos de reportório. A corroborar esta conclusão temos fenómenos como a presença massiva de António Rodil, mas também a significativa regularidade de Ferlendis (pai e/ou filho) e Joaquim Morelli (corne inglês e clarinete). Pode também identificar-se como tendência de fundo uma valorização da novidade e variedade associada aos instrumentos e reportório. Como casos singulares podem apontar-se as ocorrências dos *concertos*¹²⁷ para saltério, copos,¹²⁸ bandolim ou corne inglês num quadro global de extrema variedade tímbrica. Apesar do gosto pela variedade temos uma presença regular de concertos para violino, um instrumento tradicionalmente associado ao papel solístico. Estes são assegurados sobretudo por instrumentistas da Real Câmara, como José Palomino (1755-1810), autor de uma das raras composições do género que conhecemos, o *Concerto para violino e orquestra* (1804).¹²⁹

A partir de 1807, verifica-se uma alteração significativa em termos de reportório, na medida em que se acentua a presença de duplas de solistas. Também aqui as informações são incipientes em registos sucintos nos quais consta, p.e., “Concerto de duas rabecas – 2400”, assinalando-se uma única vez o uso do termo Sinfonia Concertante. Estes “concertos” com dois solistas somam um total de 46 ocorrências, tendo lugar 43 destas (93,47%) entre 1807 e 1818. Refira-se, a propósito, que o catálogo de venda de música de

¹²⁷ É este o termo que se usa de forma corrente nos manifestos, que pode não referir sistematicamente o género concerto, propriamente dito, mas sim sonatas, solos, duetos. Itálico de chamada.

¹²⁸ Esta aparece como outra sonoridade singular e inesperada no contexto das funções sacras. Os “Concertos de Copos” (somam 5 registos entre 1773 e 1790) registam o solista remetido para o anonimato: “O Alemão dos Copos” ou “dos Vidros”. Pode admitir-se uma qualquer relação privilegiada com o local já que três das apresentações tiveram lugar na Igreja do Hospital Real de S. Jozé (1773, 1787 e 1790). As outras 2 acontecem na Ig. Stª Cruz do Castelo (1781) e em Camarate (1785). Em 1773 e 1790 o Director é o mesmo António da Silva Freitas.

Referência ainda a propósito para um estrangeiro que tocou copos em Queluz em 26 de Julho de 1781 e recebeu 96\$000 (Cf. Brito 1989: 158. AHMF, Livro XX/G/20, f.42).

¹²⁹ Este violinista da Real Câmara (1774-1807) é identificado como solista em oito concertos de funções sacras registadas nos manifestos entre 1777-1800. De Palomino conhecem-se os autógrafos, de 1785, do *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso*, Sol M (P-Ln, M.M. 209/1) e o *Duetto de Cembalo, e Violino*, SibM (P-Ln, M.M. 247/7).

Não é de excluir a possibilidade do músico se ter apresentado a solo mais vezes embora relegado para o anonimato. Num total de 49 concertos para violino são identificados os respectivos solistas em 34 deles, numa amostra relevante que identifica onze músicos. Das estantes da Real Câmara contam: Henrique Jozé Felner, António Ronzi, João Gabriel Legras, Jozé Mazza, Pedro Rumi, Jozé Palomino, Galdino Jozé Farneze, Inácio Jozé de Freitas e Jozé Pinto Palma. São ainda nomeados Jozé Maximiano Adam e António Joaquim Castro.

J.B.Waltmann de 1795, contem um extenso rol de Sinfonias concertantes, nunca se registando aliás o termo concerto duplo. Entre os autores anunciados destacam-se Giuseppe Cambini (1746-1825), I. Pleyel (1757-1831), G. B.Viotti (1755-1824) e Jean-Baptiste Davaux (1742-1822) por sinal compositores prolíferos neste género em voga em Paris, no quadro do Concert Spirituel, desde 1773. A partir de 1780 e, ainda na capital francesa regista-se uma mudança de gosto, que se alarga a outros centros, passando a privilegiar-se os sopros solistas nas sinfonias concertantes.¹³⁰

Certo é que no caso de Lisboa, para lá da eventual influência francesa, verifica-se a oportunidade de reunir mais instrumentos solistas, o que pragmaticamente compensa a flagrante diminuição de concertos contratados pelos directores para o seio das funções sacras. Na grande maioria dos casos os honorários de um concerto duplo somam os 4800 rs, i.e. 2400 rs para cada solista, mantendo-se o valor tabela praticado desde o período Rodil (entre 1777-89). Refira-se, a título de exemplo, a dupla constituída por Joaquim Morelli e Tiago Domingos Calvet que aparece frequentemente associada “ao” concerto para 2 clarinetes.¹³¹ Em termos de duplas instrumentais registam-se também concertos para 2 violinos, 2 flautas, 2 trompas, 2 fagotes ou 2 trombones.¹³² Entre os “mistos” contam-se três concertos para fagote e clarinete e duas obras para violino e violeta referidas como *sinfonia concertante* e *dueto*. Neste caso podem tratar-se de obras distintas, uma vez que são ambas referidas no manifesto de 1818 de Jozé Francisco Barbosa, e auferem

¹³⁰ A este respeito Cf. Hertz (2003: 678-679) que apresenta a renovação de repertório que teve lugar no Concert Spirituel a partir de 1773 quando liderada por Gossec, Gaviniès e Leduc. Ano em que passa a apresentar-se sistematicamente uma Sinfonia Concertante a meio do programa, a qual chama mais a atenção da imprensa do que a habitual Sinfonia do início que se vê relegada ao anonimato. Neste repertório dominarão em Paris, Carl Stamitz (1745-1801) e Giuseppe Cambini (1746-1825), para além de J. Christian Bach (1735-1782) e Jean-Baptiste Davaux (1742-1822).

¹³¹ No manifesto de 1807 pela Festa do Corpo de Deus na Igreja da Madalena, Fr. Joaquim Alberto Guerra nomeia todos os músicos da orquestra que recebem 1200 rs cada, referindo no final do rol “Moreli, Tiago – 1200 rs. Concerto dos dois – 4800 rs”.

¹³² Os concertos duplos perfazem um total de 39 entre 1807 e 1818: 2 violinos (16), 2 clarinetes (11), 2 flautas (2), 2 trompas (2), 2 fagotes (1), 2 trombones (1). São muito raros os casos em que os solistas são identificados, registando-se contudo em 1807 e 1808, a identificação da dupla Morelli/Tiago no concerto para dois clarinetes nos manifestos de Joaquim Alberto Guerra e em 1814 os nomes de Jozé Pinto Palma e Aires de Sousa (ct 2 violinos) no Manifesto de António Joaquim de Castro. No catálogo de 1795, de J.B.Waltmann, na rubrica Sinfonias Concertantes, a dupla de violinos é largamente privilegiada sobretudo pelas inúmeras obras do prolífico Giuseppe Cambini., mas também de Stamitz, Pleyel, Fiorillo, Davaux, Viotti, entre outros.

honorários diferentes, nomeadamente 4000 rs pela sinfonia concertante e 1920 rs (menos de metade) pelo dueto.¹³³

VIII – Músicos

1 - Solistas

No conjunto dos 49¹³⁴ músicos solistas identificados nos manifestos, 34 deles (69,38%) integraram os efectivos da Real Câmara. Acresce que os músicos solistas, não pertencentes à orquestra régia, têm apenas apresentações de carácter pontual.¹³⁵ Deste modo confirma-se que, para garantir uma presença continuada como solista nas funções sacras organizadas pelos directores da Irmandade de Santa Cecília, para além de ser obrigatória a pertença à confraria, era condição favorável a integração dos efectivos da Real Câmara, bem como da Patriarcal no caso dos cantores. Mesmo a contratação de músicos pertencentes a outras formações adstritas à corte, como é o caso das Reais Cavalaricas, tem carácter pontual.¹³⁶ Um dos casos singulares, pela acumulação de papéis, é o de Eleutério Jozé Martins, mestre de Capela da Sé entre 1787-1832, que aparece registado nos manifestos como cantor, director e, dado mais relevante para este estudo, solista no saltério, entre 1785 e 1797. Consideramo-lo como o solista mais provável para os doze concertos para saltério, registados nos manifestos,

¹³³ No registo destas obras por Jozé Francisco Barbosa no seu manifesto de 1818, não são identificados músicos. Dada a raridade da opção instrumental poderia pensar-se eventualmente na *Sinfonia Concertante para violino e violeta*, K. 364 (1779) de Mozart.

¹³⁴ Destes 49 músicos ficaram por identificar 4 indivíduos devido aos registos respectivos apenas mencionarem nomes próprios.

¹³⁵ Refiram-se a título de exemplo André Avelino Monteiro Lemos (1 ct. vc - 1785), Jozé Maximiano Adam (2 ct vi -1797) ou Leonardo da Motta (1 ct. cl - 1814).

¹³⁶ como acontece p.e. com Justino Jozé Garcia Sénior (1 ct tp – 1814).

embora o seu nome seja referido em apenas oito destas funções.¹³⁷ Para além de se apresentar como solista nas próprias funções em que era director, Jozé Francisco Barboza, um dos directores mais activos, regista no seu manifesto de 1795 um “Concerto de Psalterio, que tocou Eleuterio” (Função do Corpo de Deus nos Olivais). Pode ainda tratar-se do mesmo músico a que William Beckford faz referência depreciativa em termos muito similares aos que usa sempre que se trata de músicos provenientes da esfera clerical.¹³⁸ A confirmar-se, este seria mais um testemunho do intercâmbio e circulação de reportório e instrumentistas entre a corte e a restante actividade musical, neste caso em esfera sacra.

Mounting into the closet which looks into the pavillion, I saw the Queen and the Infantas sitting like a row of waxwork images in the midst of a dazzling illumination, whilst an ill-looking dirty fellow was soothing their royal dullness with a sonata on the dulcimer. What instrument is so detestable as a dulcimer? I know none. (Beckford 1954: 250, 29/10/1787. Neryve).

No quadro que se segue é apresentada a relação dos músicos solistas identificados nos registos dos manifestos, apontando-se os casos de grande assiduidade na parceria com algum Director. A contagem é feita pelo ano de Santa Cecília (demarcado pelo dia 22 Nov.).

¹³⁷ Dois destes concertos são contabilizados por dedução nos próprios manifestos de E. J. Martins de 1792 e 1795, quando este inclui o registo de concerto sem indicação do músico ou instrumento solista, presumindo-se nestes casos que o director tenha acumulado as funções, e os honorários bem entendido, como acontece noutros anos. Esta contabilização não se inclui contudo no quadro 5. E. J. Martins apresenta-se também como solista nos seus manifestos de 1785, 1786, 1791, 1792 e 1795, para além de na sua qualidade de contrato da Sé ser também contratado regularmente para o coro.

¹³⁸ Esta hipótese é avançada por Scherpereel (1999: 48, nota 27).

Quadro 5

Músicos solistas nas funções sacras:

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
fl	António Rodil (ISC:1766,m.13-07-1788) (R.C.: 1765-88) (Título honorífico 1781) (ob orq/ fl sol.)	1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788	03 19 20 36 18 25 22 21 27 25 24 19 20 16 10	P. Antº Silva: 14 P. Antº Silva: 16 P. Antº Silva: 7 P. Antº Silva: 11 P. Antº Silva: 8	305
fl	Joaquim Pedro Rodil (filho) (ISC: 1788) (R.C.: 1788-1834) (ob orq./ fl.sol.)	1789 1791 1794 1795 1801	4 1 1 1 1		8
Ob	António Heredia (ISC: 1766 - m.1826) (R.C.:1770-1828, permaneceu nas listas de pagamentos da orq. depois da sua morte). (ob/fl) Título honorífico: 1781	1775 1778 1782 1784 1795 1803	1 1 1 1 1 1		6
fl/ob	Vicente Jozé Joaquim Della Corte (ISC: 1790) (R.C.: 1804 -12-1823/24) (ob/fl/trombeta)	1796 1791 1799 1802 1811	1 2 1 1 [1]		6
ob/fg	[D.] Paulo Torres Penha (ISC: 1770) (R.C.: 1790 - m.1809) (ob/fg/fl)	1779 1785 1786 1788 1799	1 2 2 3 1		9
ob	Francisco Xavier Bontempo (ISC: 1761- m.1795) (R.C.: 1764-95)	1777 1779 1788 1791	1 1 [1] 1		4
ob	José Francisco Sabater (ISC:1767– m. 21-09-1788) (RC:1780-1787) (ob/fag)	1775	1		1

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
fg	Nicolau Heredia (ISC: 1764 – m. 1832) (R.C.: 1764-1810)	1776 1792 1797 1799 1800 1801 1803 1804 1805	1 [1] 1 1 2 [1] 1 1 1 1		11
cor ing	Giuseppe Ferlendis/ António Ferlendis [!] (ISC: 1802) (R.C.: 1804-10, m.1810) Alessandro Ferlendis (ISC:1802/ob) António Ferlendis (multa de 12000 rs por tocar sem ser irmão. 1811 tentou entrar e foi admitido mas não entrou porque não quis pagar a multa)	1804 1805 1806 1809	1+[1] 2] [4] [1] [1]		1
cl	Joaquim Morelli [Morel Chaves] (ISC: 1800. Em 1811 esteve ausente. Presença nos doc. até 1833) (R.C.:1807-32) (cl/ob/cor ing)	1800 1803 1801 1807 1808	3 [1] 1 [1] 1 1		8
cor ing	Joaquim Morelli [Morel Chaves] (ISC: 1800) (R.C.: 1807-32)	1820	9 [2]	José Francisco Barbosa: 8	11
cl	Tiago [?] Será Tiago Domingos Calvet ? (ISC 1806. "Declarou que estava em Lisboa há 5 meses quando entrou na ISC cl/fg/ob. Aparece na Criação do Montepio em 1834 - m. 19-12-1835) [natural de Chaves] (RC 1827-34) Será Tiago de Deus [Odalde?] (ISC: 06-1811 - m.1827)	1807 1808 1812	1 1 [1]		3
cl	José Avelino Canongia (1784-1842)	1803	1		1
cl	Leonardo da Motta (ISC: 1807- m.1822). (cl/ob)	1814	1		1

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
tp	André Lence (ISC: 1767) (R.C.: 1770-1818) (trompa/fez parte da mesa, logo era conceituado) Empresário que vai dirigir o TSC com António Lodi	1775 1777	1 1		2
tp	Vicente [Ferreira] Adam [Adão] [Gusmão] (ISC: 1763/ presente até 1806) [R.C. não]	1777	1		1
tp	João Baptista Waltmann (ISC: 1791. Presente nos doc. até 1802) (R.C.: 1792-97)	1791	1		1
tp	Justino Jozé Garcia Sénior (ISC: Nov. 1806/ readmissão 1832) (R.Cavalariças: clarim) (tp/trompete)	1814	1		1
vl	Henrique Jozé Felner (ISC: 1756-m.21/06/1801) (R.C.: 1764-1801). (vl/fl)	1774/ 75	2		2
vl	António Ronzi (ISC: 1789) (R.C.: 1790-99)	1792	1		1
vl	João Gabriel Legras (ISC: 1786 - voltou para França em 1808) (R.C.: 1790-1807)	1796 1798 1799 1800 1802 1803	2 3 1 1 1 1		9
vl	Jozé Mazza (ISC: 1756 - m.1797) (R.C.: 1764-97)	1777	1		1
vl	Pedro Rumi (ISC: 1784 - m.1804) (R.C.: 1783-1804)	1787 1800	1 1		2
vl	Jozé Palomino (ISC: 1774 – m. “foi-se em 1808”) (R.C.: 1774-1807)	1777 1779 1797 1798 1799 1800	1 1 1 2 2 1		8
vl	Galdino Jozé Farneze (ISC: 1784 - m.1829) (R.C.: 1827-29) (cb/cl)	1809 1811/ 13	1 3		4
vl	Inácio Jozé [Maria] de Freitas (ISC: 1795 - m.1815) (R.C.: 1799-1815)	1809 1811	1 1		2 [?]
vl	Jozé Pinto Palma (ISC: 1798 - m. 29/08/1847) (R.C.: 1827-34) Orq. TSC após 1834	1801 1805 1807 1808 1814	1 2 1 1 1		6

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
vl	Jozé Maximiano Adam (ISC: 1795) (RC não)	1797	2		2
vl	António Joaquim Castro (ISC: 1794 - m.14/03/1823) (vl,vc,cb)	1811 1812 1814	[1] [1] 1		3
vl	João da Mota	1797	1		1
vc	Saverio Pietagrua [Francisco Xavier] (ISC: 1780) (R.C.: 1779 - 1802)	1782/ 84 1786 1788 1790 1791 1795 1797 1798/ 01	4 1 6 [+1?] 1 5 4 1 7		29
vc	Fernando Biancardi (ISC: 1756 - m.1810) (R.C.: 1764-1806)	1771 1777 1784/ 86 1788 1789	1 2 4 3 1		11
vc	João Baptista André Avondano (ISC: 1763 - m.Out.1800) (R.C.: 1771-1800)	1775 1779 1781	1 1 1		3
vc	André Avelino Monteiro Lemos (ISC: 1766)	1785	1		1
vc	Vicente Beltrão [Vicente Carlos Bertrand/Beltram] (ISC: 1780) (vl, vla, vc, cb)	1785	1		1
vc	Policarpo Jozé Faria Beltrão (ISC: 1791) (R.C.: 1802-1812)	1802 1808	1 1		2
vc	Jozé António [de Azevedo] Lidres (ISC: 1766 - m.1829) (R.C.: 1802-28)	1787	1		1
vc	Caetano Jozé Soares (ISC: 1800) (org. TSC, presente até 1834, presidência dos fidalgos após 1816)	1814	1		1
bdm	Jerónimo Nonnini [Nonine] (ISC: 1775 - m.1795) (R.C.: 1773-95). "ausente entre 1783-87"	1777/ 78 1780 1781	[1]+1 7 3	Fr. Jozé dos Anjos	11
slt	Eleuthério Jozé Martins (ISC: 1775) (slt/cantor/mestre capela da Sé 1787-1832)	1785 1786 1791/ 1792 1795 1797	1 4 1 + [2] 1+[1] 1 [2]	Eleuthério Jozé Martins: 7	8

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
copos	“O Alemão dos Copos” “O Alemão dos Vidros” [Será Monsieur Cotelip ou Reypaquer ao serviço de S.M. LV2?]	1773 1781 1785 1787 1790	[1] 1 1 1 1		5
Son. ecos:	André Lence [Lenci ou Lenzi] (ISC: 1767) (R.C.: 1770-1818) (Empresário na direcção do TSC com A. Lodi)	1779	1		1
Son. ecos:	Vicente [Ferreira] Adam [Adão Gusmão] (ISC: 1763 - presente até 1806)	1779 1784 1788	1 1 1		3
Son. ecos:	Vicente Capellini (R.C.1778-1834) (ISC: 1780. dispensado de exame porque estava ao serviço real antes de entrar para Irmandade)	1781/ 83 1788/ 89	4 3	Bernardo Couto Miranda	7
Son. ecos:	Jozé António Haneman [Anima] (ISC: 1763- m. 3-08-1788) (tp/trombeta/vl)	1780/ 82 1784 1788	4 1 2		7
Son. ecos:	Epifanio Loforte (ISC: 1763 - m.1809) (R.C.: 1770-1808) (tp/trombeta/vl)	1783/ 84	2		2
Son. ecos:	Francisco S.Tiago (ISC: 1764, presença até 1814) (tp/clm)	1788	1		1
Son. ecos:	António José Blajek [Blayek] (R.C.: 1781-1819)	1795 1797	[1] [1]		2
Son. ecos:	Sebastião Jozé Knerler	1797	[1]		1
Total					518

Apesar de um número muito considerável de manifestos não identificarem os músicos, ou mesmo sequer os instrumentos solistas (209 ocorrências que correspondem a 19,73%) podemos, a partir desta relação, tirar algumas conclusões, não só sobre o enquadramento e perfil dos músicos, mas também sobre alguns fenómenos de popularidade. António Rodil, já o referimos, distingue-se como um fenómeno ímpar, entre 1774-1788, contabilizando 305 concertos, os quais representam (28,80%) no conjunto total

das prestações solísticas. O músico de origem espanhola registou-se na Irmandade em 1766 e foi um dos instrumentistas mais activos da sua geração, integrando a Real Câmara entre 1765-88 e ainda a Orquestra do Teatro da Rua dos Condes.¹³⁹ As suas apresentações a solo, aqui registadas, permitiram-lhe auferir honorários muito elevados, atingindo o seu pico em 1777, por sinal o ano da morte de D. José I em que todos os teatros foram encerrados, em sinal de luto, e se verificou um investimento acrescido nas funções sacras.¹⁴⁰ De acordo com estes dados pode considerar-se que António Rodil demonstrou um raro sentido de oportunidade, potenciado pela edição das suas Sonatas em Londres, ao apresentar-se como instrumentista com tanta assiduidade num circuito que ele próprio dinamizou, como alternativa à escassez de oportunidades de apresentações públicas proporcionadas pela vida musical em Lisboa.

Um outro instrumentista de reconhecido mérito internacional, cujas apresentações se destacaram, foi José [Giuseppe] Ferlendis, que integrou a Real Câmara entre 1804 e 1810 (ano do seu falecimento), anos que coincidem com uma vaga considerável de 34 concertos de corne inglês. Em rigor, apenas um destes concertos é atribuído a Giuseppe Ferlendis, sendo quase certo que tenha sido ele, ou eventualmente um dos seus filhos, quem os tocou todos, já que não há registo de nenhum outro músico contemporâneo a tocar este instrumento em Lisboa. Talvez por isso mesmo se dispensasse a identificação. Desde 1802, pelo menos, Giuseppe Ferlendis integrou, como primeiro oboé, a Orquestra do Teatro de São Carlos. As listas de honorários da Orquestra do Teatro relativas aos anos de 1805, 1806 e 1808 registam pagamentos a Ferlendis, pai e filho, nos oboés e também na flauta. Estes dados, mais os livros de actas da ISC, comprovam que pelo menos dois dos seus filhos, Alessandro e Antonio, mantêm a sua actividade musical em Lisboa, certamente

¹³⁹ Anteriormente ao seu estabelecimento em Lisboa o músico teria já conquistado algum reconhecimento em Londres, segundo o testemunho de Richard Twiss (1775: 10, 1772-73. Neryve). Sobre aspectos biográficos Cf. Scherpereel (1985: 31 e 1999: 47) e Vieira (1900, II: 261).

¹⁴⁰ Em 1777 António Rodil terá ganho pelo menos cerca de 80400 rs nos concertos de flauta contabilizados aos quais se soma a sua participação na orquestra como oboé que perfez: 21080 rs, sendo o total 101480 rs. A esta quantia some-se o valor de referência da sua mensalidade na R.C. 288\$000 rs de acordo com indicação por Scherpereel (1985: 31).

até 1811.¹⁴¹ Giuseppe Ferlendis (natural de Bergamo), quando chega a Lisboa por volta de 1801, era já um reconhecido virtuoso de consagração internacional no oboé, mas também no corne inglês. Devem-se-lhe aliás contributos para o aperfeiçoamento organológico, divulgação e apuramento técnico-expressivo deste último instrumento, em parceria com os filhos.¹⁴² Tendo em conta o percurso de Ferlendis é muito provável que o músico tenha contribuído para a circulação de reportório cosmopolita, incluindo obras suas e de Mozart, entre outros. Tal influência teve decerto maior visibilidade pública nos vários concertos que realizou no Teatro São Carlos.¹⁴³ Com Ferlendis verifica-se, aparentemente, pela primeira vez uma acumulação consistente da actividade de concertista no quadro dos concertos públicos e das funções sacras.¹⁴⁴ Importa sublinhar que este último circuito constituiu-se aliás, até, pelo menos, 1820, como a única plataforma em Portugal de apresentação regular de música instrumental solística por músicos profissionais.

¹⁴¹ Entre a sua chegada a Lisboa, em 1801, e a integração na orquestra da Real Câmara (em 1804), “José Ferlendis Professor de Boé, e Trompa Ingleza que serve de primeiro Boé no Real Theatro de S. Carlos” integra já, pelo menos desde 1802, a Orquestra do Teatro de São Carlos, como refere no anúncio de imprensa em que oferece os seus serviços ao público interessado no arranjo musical para trio instrumental da ópera *Nina de Paisiello*, (CM 3: 1802/01/19). Giuseppe Ferlendis teve três filhos, Alessandro (1783-c.1833) que se apresentou em tournés europeias entre 1803-16, Angelo e Antonio. No conjunto eram tidos como excelentes instrumentistas de oboé e corne inglês, para além de escreverem música para estes instrumentos. Pode levantar-se a hipótese de ter sido Alessandro quem se apresentou com o pai no palco do Teatro de São Carlos, dada a sua posterior notoriedade como concertista. Na lista de pagamentos da Orquestra do Teatro de São Carlos, de 1805, o nome de dois músicos Ferlendis aparece referido no oboé e na flauta. Em 1806 e 1808 os 2 oboés desta mesma orquestra são pagos a Ferlendis pai e filho (AHTC/E.R. 5419). No último trimestre de 1810 os honorários de Ferlendis na Real Câmara passam a pensão familiar em nome da viúva Anna Ferlendis e de sua filha Josefa (Scherpereel 1985: 23).

¹⁴² Entre as suas credenciais contam-se a contratação em 1777 para a capela do Arcebispo de Salzburg com um salário acima do de Mozart. Aparece ainda como o provável destinatário do concerto para oboé K. 293 de Mozart. Escreveu para oboé e corne inglês, afirmando a sua popularidade no concerto para oboé em Fá M, que revela a influência estilística do mestre vienense e que até ao trabalho desenvolvido por A. Einstein chegou mesmo a ser considerado da autoria de Mozart. O seu nome aparece também entre os que participaram no concerto de 1795/05/04 em Londres em benefício de Joseph Haydn, onde tocou uma obra para oboé, de sua autoria (C.F.Pohl 1867, II: 372).

¹⁴³ Ruders faz referências aos concertos de Ferlendis em São Carlos nas cartas do último trimestre de 1801 (Ruders 2002, II: 84, 1801/12/29. 210, 1801/10/01. I: 238, 1801/11/24). Dez anos depois há registo de mais um concerto por via da imprensa (GL 196, 1810/08/16).

¹⁴⁴ Refira-se aliás o registo da sua presença na Missa em Acção de Graças pela Restauração de Portugal que teve lugar na Igreja matriz de Vila-Nova de Gaia, em 11 de Dezembro de 1808: “Durante a Missa, tocárão maravilhosamente excellentes solos os melhores Instrumentistas da referida orquestra, como foi o Reverendo José de Oliveira, (...) hum solo de flauta; outro de oboé José Ferlendis, musico que foi da Capella Real, e italiano de Nação” (Ribeiro, Mário de Sampayo, *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Tip. Inácio Pereira Rosa, 1938: 122-128. Excerto da *Descripção topographica de Villa-Nova de Gaya* (...) de João António Monteiro e Azevedo. Cit. Scherpereel 1985: 97. A referência diz certamente respeito a Real Câmara.

O corne inglês vai registar novamente um pico de representatividade nas funções sacras em 1820 com Joaquim Morelli, que é nomeado em sete dos 16 concertos tocados nesse ano.¹⁴⁵ Esta inflação de concertos para corne inglês não é acompanhada por uma subida simultânea de concertos para outros instrumentos, antes pelo contrário, tornando-se uma tendência que se mantém associada a este instrumento em 1821. Confirma-se por isso estarmos perante mais um fenómeno ligado a um instrumentista específico, no caso Joaquim Morelli, clarinetista que é admitido na Real Câmara no mesmo ano que João António Wisse (em 1807), que fora supostamente o primeiro clarinetista a trabalhar em Lisboa na Orquestra do Teatro São Carlos, a partir de 1795.¹⁴⁶ Nos manifestos, a presença do clarinete como instrumento solista é gradual mas segura, registando-se os primeiros concertos (três, sem indicação do solista) precisamente em 1796. Na transição para o século XIX verifica-se um reforço da presença do clarinete através sobretudo da actividade solística de João António Wisse, do seu aluno José Avelino Canongia¹⁴⁷ e de Joaquim Morelli, embora os manifestos identifiquem pelo menos a existência de mais dois (ou três) clarinetistas que se apresentam a solo.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Em 1808 não há nenhum concerto de corne inglês. Em 1809, 1811 e 1812 um concerto por ano. 1816 e 1817 com 2 concertos por ano. 1819 com 4 e finalmente em 1820 um salto para 16 concertos.

¹⁴⁶ Para além de ser o responsável pela novidade do clarinete na orquestra do Teatro S. Carlos em 1795, João António Wisse [ou Weisse] “ultimamente chegado de fora” apresenta-se também a solo na Assembleia das Nações estrangeiras nesse mesmo ano (GL 49, 1795/08/12) e no ano seguinte num concerto em seu benefício no Teatro São Carlos (GI 41, 1796/11/10). Cf. Vieira (1900: II, 410). Refira-se ainda a menção de uma prova de dois trompas e um clarinetista em 21 de Abril de 1774 em casa de Pinto da Silva à Junqueira (onde se realizavam muitos dos ensaios da música de corte). Este dado faz recuar a introdução do clarinete em Portugal mais de vinte anos, em relação à vinda de Weisse. (Cf. Brito 1989: 161. AHMF Cx.5).

¹⁴⁷ Apresenta-se a solo numa função sacra em 1803/08/15 na Costa da Caparica com o Director Jozé Miguel. No mesmo ano toca na orquestra ao lado de Morelli, que recebe o extra por se apresentar a solo, na Novena a Stª Ana no Bom Sucesso.

¹⁴⁸ Para além de Leonardo da Motta (1 ct cl em 1814) há referência a “um Tiago” (o solista em 3 ct: 1807, 1808 e 1812) que se presume ser Tiago Domingos Calvet (RC 1827-34, m. 1835), pois as datas dos primeiros concertos excluem Tiago de Deus [Odalde] (que ingressa na ISC em 06/1811 - m.1827). Os dois músicos terão contudo tocado juntos em orquestra, de acordo com a informação dada pelo manifesto de 1813 de Galdino Jozé Farneze que ao nomear o conjunto inscreve os clarinetes “aos dois Thiagos”, tendo sido um deles o solista no concerto que vem registado. Orquestra: 7vl: “Caetano Jordam, Ares, Paulino, Jozé Marra, Jozé António de Souza, Francº Telles que foi convidado lá, Galdino, 2cl: os dois Thiagos, 2tp: Manoel Ignocencio e Pinto, 2vc: Caetano e Joaquim Jozé de Souza”, 5V. Neste Tríduo em Beja ao SS. Sacramento, ouviram-se 5 concertos: “Concerto de duas rabecas (...), de huma [rabeca], de rabecão, de clarinete e concerto de fagote”, sendo solistas os músicos da orquestra..

A folha de pagamentos da orquestra do TSC refere ainda pagamentos aos clarinetistas Solini (1805) e Christiani (1806). Em 1808 vem a indicação “Mis e Morelli” (AHTC/ER 5419), podendo eventualmente especular-se que “Mis” é mais uma das múltiplas variações de Wisse.

A propósito dos dois clarinetistas mais consagrados, Canongia e Morelli, os parâmetros de comparação apresentados pelo cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*, em 1816, são elevados e complementares:

José Avelino Canongia, chegado recentemente de Paris, um clarinetista muito bom. Morelli, igualmente clarinetista, não possui a sonoridade forte e penetrante do primeiro: a sua sonoridade é contudo mais suave, mais agradável, e apesar disso cheia. (Brito/Cranmer 1990: 40. 1816/06/26).

Joaquim Morelli é aquele que tem presença mais regular nos concertos para clarinete promovidos em igreja, sobretudo entre 1800 e 1808. Refira-se que este é, aliás, um dos raros músicos que se apresenta como solista antes de integrar a Real Câmara, porque o contrário é que tende a constituir regra.¹⁴⁹ Porventura o desenvolvimento da sua proficiência no corne inglês, seguramente a partir de 1820, pode ter-se inserido na procura de uma resposta pessoal de afirmação alternativa perante o crescente protagonismo de Canongia no clarinete.¹⁵⁰ Ainda a propósito de um outro clarinetista sublinham-se aqui as apreciações inclusas na *AMZ* tanto mais porque fazem referência a reportório.

Além disso, os melhores solos executados até agora foram: um concerto de clarinete de Iwan Müller, o terceiro, com todas as suas difíceis cadências etc., muito bem tocado num clarinete normal de cinco chaves pelo jovem artista de origem catalã Tiago de Deus Odalde. (Em Espanha os catalães na música são tidos mais ou menos na mesma conta que os boémios na Alemanha. (Brito/Cranmer 1990: 57. *AMZ* 1821/08/29).

De acordo com os casos conhecidos tudo leva a crer que a natureza das apresentações solísticas decorre sobretudo dos músicos disponíveis e da sua integração no circuito dos directores responsáveis pela organização musical de funções sacras. As preferências por um determinado instrumento e/ou reportório devem-se, por isso, mais à disponibilidade dos recursos e às relações inter-pessoais daí decorrentes, encontrando-se apenas como outro

¹⁴⁹ Os outros músicos que se apresentam como solistas em funções litúrgicas antes de virem a integrar a Real Câmara são, para além de Joaquim Morelli (1800), André Avelino Monteiro Lemos (1785), Jozé António Lidres (1787), Jozé Pinto Palma (1801) e Galdino Jozé Farneze (1809).

¹⁵⁰ José Avelino Canongia começa a apresentar-se publicamente como instrumentista a partir de 1815, colocando anúncios na imprensa (GL17: 1816/01/19).

critério importante, a popularidade e prestígio artístico dos músicos, sobretudo se pertencentes à falange de músicos régios. Estes mesmos músicos serão assim os responsáveis mais directos pela circulação do reportório, seja este de alcance local ou cosmopolita.

O peso significativo das relações interpessoais no universo da actividade musical verifica-se também na permanência alargada de famílias de músicos num mesmo quadro institucional, como é o caso da Real Câmara. Alguns dos casos mais famosos do período em estudo são as famílias Avondano e Bomtempo, podendo acrescentar-se, a título de exemplo, a mais discreta família Heredia,¹⁵¹ que contribuiu sobretudo para engrossar os naipes das madeiras da Real Câmara, para além de participar com assiduidade nas funções sacras aqui registadas. Refira-se a título de exemplo o manifesto de 1775 de Cláudio António de Almeida que na Igreja de S. António dirigiu um TD “por Ordem do Illmº Senado da Camera”. Esta função, particularmente rica em música instrumental, reuniu a família Heredia, registando-se ainda a direcção musical repartida:

António Rodil pelo concerto – 2400 [ct. fl]
aos 4 Heredias pelo Concerto – 6400
Andre Lenzi pelo concerto – 2400 [Ct. tp]
Lourenço Marucci de reger e governar - 4800
ao Director [Cláudio António de Almeida] de tocar e de reger – 7200.¹⁵²

¹⁵¹ João Heredia (ob), ISC: 1764 - m.1794, RC: 1766-1793, título honorífico em 1781.

Nicolau Heredia (fg), ISC: 1764 – m. 1832, RC: 1764-1810.

António Heredia (ob e fl), ISC: 1766 - m.1826.

Francisco de Paula Heredia (fg), ISC: 1768 - m.1801, RC: 1775-76.

¹⁵² A descrição do conjunto refere 12V, orgão e uma orquestra com 12vl, 2vc, 2cb, 1ob e 4tp sendo nomeados:

“Valentim, Henrique, seu sobrinho, Gonsalo 9600 todos, Mazza, Estanislao, Palomino, Epifanio 9600, João Baptista Avondano, Andre Avelino 4800, António Bento e Mesquita 4800, rabecões: Nicola e Xaverio, rabecões grandes: Andre e Federico 9600. Trombas Nicolau e seus 3 irmãos [Heredias?] 9600, Antº Rodil 2400”. Para além do caso Heredia este manifesto é fértil no registo dos laços familiares entre músicos contratados, seja nos violinos (Henrique e seu sobrinho), seja nas trompas (Nicolau e seus três irmãos).

2 - Deslocações de Músicos

A macrocefalia cultural que Lisboa protagonizava com as suas instituições e estruturas centralizadas em torno da corte é confirmada por uma vida musical que, pelo resto do país, dependia frequentemente das deslocações de músicos da capital. Os manifestos da Irmandade de Santa Cecília dão conta de várias destas deslocações a localidades como Almada, Barcarena ou, muito regularmente, Portalegre e Beja.¹⁵³ Estas implicavam custos acrescidos de produção que normalmente aparecem registados em pormenor nos manifestos e nos dão uma ideia dos problemas relacionados com transporte, alimentação ou alojamento.¹⁵⁴

Registam-se deslocações de elevados contingentes de músicos a localidades de distância significativa como é o caso de Beja, que é aliás a cidade mais longínqua registada nos manifestos.¹⁵⁵ Neste caso o elevado investimento relacionava-se decerto com o círculo de influência pessoal dessa figura ímpar que foi o Bispo de Beja, D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas (1724-1814). Refira-se, a título de exemplo, o conjunto de músicos que se deslocou a Beja aquando da celebração do Santíssimo Sacramento, em 1814,

¹⁵³ D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, que recriou o bispado desta Cidade em 1771. Entre as provas do seu gosto e empenho musical, contam-se o facto de ter oferecido em 1775 no Convento de Jesus em Lisboa, uma “Academia de música” para comemoração da estátua equestre de D. José I (Cf. Scherpereel 1999: 39).

¹⁵⁴ Referimos alguns exemplos, entre muitos: no manifesto de 1787 de Jozé Mazza regista-se uma deslocação a Vila Franca de Xira, pela função da Trindade relatando as despesas com o “Cozinheiro por dar 3 jantares e duas ceyas com seos mossos levando de Lx^a todo o trem preciso – 28800”. No manifesto de 1807 de Galdino Jozé Farneze, para a mesma Festa em Vila Franca de Xira aos honorários somaram-se a alimentação e o transporte por mar e terra: “Falua 6 homens 10000 rs. Cozinheiro – 9600 rs. 2 seges a 4000 rs. Uma sege a Ajuda 1600 rs. Para comida 69600 rs. soma tudo 259200 rs”.

¹⁵⁵ Entre as curiosidades das “tournées” a Beja, pode apontar-se um caso de pagamento em géneros, que aponta para um quadro de distância cultural significativa entre uma realidade urbana e outra rural. Jozé Pinto Palma, no seu manifesto de 1820, a propósito das celebrações do Corpo de Deus em Beja relata o pagamento em galinhas, porventura para providenciar à alimentação, “foram de Lisboa, 4 violinos, 2 clarinetes, 2 trompas, director, total 217\$600. Deram-me para dispezas de mais em terra: 76\$800 e mais duas duzias de galinhas”. Pode assumir-se que as vozes e rabecões (um violoncelo e/ou um contrabaixo) terão sido assegurados por músicos da terra.

e que no decurso da função que constou de três Missas e duas Sextas deu a ouvir seis concertos instrumentais:

Concertos de Muzica que se tocarão.

Concerto das duas rabecas, Jozé Pinto Palma e Aris de Souza – 4800 rs.

Conserto de clarinete, Leonardo[Mota] – 2400 rs.

Conserto de rabecão piqueno Caetano Jozé Soares – 2400 rs.

Conserto de fagote [Tiago Domingos Calvet] – 2400 rs.

Conserto de trompa Justino [Jozé Garcia Sénior] – 2400 rs.

Conserto de rabeca António Joaquim de Castro – 2400 rs.¹⁵⁶

A deslocação de músicos para funções fora de Lisboa é também relatada pela crónica do *AMZ* de 1821/08/29 como um mal necessário:

Nas cidades de província há com frequência música de igreja, mas as mais das vezes mal executada; quando se quer ter algo de melhor mandam-se vir de 15 a 20 milhas de distância os músicos e cantores de Lisboa. (Brito/Cranmer 1990: 53).

Também no quadro destas deslocações, pode assumir-se a integração de músicos locais, com benefícios para os custos da função. Refira-se a este propósito o manifesto de 1807 de Fr. Matheus Jozé da Cruz que refere precisamente a apresentação de músicos amadores entre a orquestra a tocar ao lado dos profissionais remunerados.¹⁵⁷

Dia de S. João em Almada, Missa. 4 violinos a 3200, 2 rabecões, 2 trombas, 2 Itallianos, seis vozes portuguesas (3200 cada). Todo o mais instrumental curiosos, e de graça (total 51200). Embarcação dada pelos festeiros e cavalgaduras e carretos dos instrumentos à custa dos Festeiros, que foi Mr. Berlas [Brelas].¹⁵⁸

A união entre as esferas amadora e profissional vai reforçar-se à medida que avançamos pelo século XIX, ultrapassando a realidade da música de

¹⁵⁶ A orquestra que assistia às funções era constituída por 16 instrumentistas, na qual se incluíam os sete solistas, com timbales, sendo dirigida por António Joaquim de Castro. Constatase aliás que esta função se inscreve numa tradição de particular investimento musical em Beja, associada à celebração do Corpo de Deus, e que apresenta alguma continuidade nos efectivos contratados entre 1806 e 1815. Registam-se contudo interrupções em 1807, 1810 e 1811 devido a dificuldades conjunturais, decorrentes das invasões francesas.

¹⁵⁷ A propósito da prática musical por amadores num contexto eminentemente profissional como é aquele que se circunscreve à actividade dos músicos adscritos à ISC refira-se ainda o manifesto de 1787 de Eleutherio Jozé Martins, “Triduo em 3 dias de Mayo em N. Srª da Ameixoeira (...) Declaro que esta função recebi da mão do festeiro que foi Jozé Aurelianno de Aranda e como hé constante a ser curioso de tocar trompa motivo porq elle mesmo me encomendou levaçe huma só (...)"

¹⁵⁸ “Entre os amadores estrangeiros distingue-se somente o senhor Brelas, um comerciante suíço que toca realmente bem flauta.” (Brito/Cranmer 1990: 40. *AMZ* 1816/06/26).

salão, muito em concreto nas apresentações que têm lugar na igreja e se investem como actos de devoção. Neste particular, a celebração de 1822, aquando da transladação do Real Cadáver de D. Maria I, tem um significado de grande alcance por contar entre os músicos amadores, ao serviço da música de Bomtempo, com algumas das individualidades mais ilustres da alta aristocracia (Cf. Cap. 1- V).¹⁵⁹

IX – Instrumentos

1 – Instrumentos da Orquestra

As razões de investimento em participação instrumental nas funções sacras prende-se com o incremento do impacte musical do rito, numa aproximação ao modelo que emana da corte. Até inícios do século XIX os manifestos documentam um predomínio das funções com instrumentos da ordem dos 70% (as quais são registadas como *Missa instrumental*).¹⁶⁰ Este valor é necessariamente superior àquele que podemos supor revelar-se na praxis quotidiana de instituições com os seus próprios meios de auto-suficiência musical, mesmo que reduzida, como os mosteiros e conventos, onde a função sacra está no centro das ocupações diárias. Tanto mais, porque estas mesmas instituições, recorrem frequentemente à contratação de músicos

¹⁵⁹ Referência à transladação do corpo de D. Maria I para o Convento do Coração de Jesus no sítio da Estrella, no dia 20 de Março de 1822, na qual se tocou a música de João Domingos Bomtempo por uma orquestra de profissionais reforçada por músicos amadores oriundos da “flor da aristocracia”. Na sequência de ser incumbido por D. João VI para a composição da música para esta cerimónia ter-se-á ouvido de Bomtempo o *Matuttino de Morti* para solistas, coro e orquestra em ré menor (B7), o *Requiem op.23*, as *Quatro Absolvições* para solistas coro e orquestra (B5) e, possivelmente, a abertura *Preparatorio* para orquestra em Dó Maior (B18) e o *Libera me* para coro e orquestra em dó menor (B6) (Alvarenga 1993: 88-89).

¹⁶⁰ Esta ordem de valores é apresentada por Scherpereel a partir da contabilização que fez da totalidade das funções para os anos de 1771, 1780, 1791 e 1800 (2004: 174 e 179). Esta indicação de 70% deve por isso mesmo ser discutida apenas como um valor de referência para avaliar eventuais picos de acréscimo ou decréscimo.

exteriores para a solenização das suas festas, embora estes reforços apresentem um decréscimo a partir de finais da década de 1770.

Em anos mais conturbados politicamente verifica-se quase uma inversão dos valores anteriores, prevalecendo as funções de escassa intervenção instrumental nas quais o acompanhamento se restringia ao orgão, que podia ser reforçado por um violoncelo e/ou fagote. Estas funções que aparecem registadas como *Missa vocal* chegam a uma representatividade da ordem dos 56% em 1810, 47% em 1820 e 63% em 1830.¹⁶¹ Conclui-se que o decréscimo das contratações de instrumentos na primeira década do século XIX se deveu sobretudo a questões conjunturais de ordem económica.

Na sua análise global dos manifestos, Scherpereel verifica que predominam os pequenos conjuntos de músicos que incluem vozes com acompanhamento reduzido pelo orgão ou por um conjunto de nove instrumentos.¹⁶² O presente estudo, ao concentrar-se nas funções sacras que incluem concertos instrumentais, vai incidir sobretudo em formações orquestrais de dimensão tendencialmente mais alargada. Entre as funções contabilizadas há um número considerável destas que não integra registo do conjunto instrumental, mesmo assim a amostra considerada é expressiva. Deste modo temos 259 funções (25,84%) com conjuntos instrumentais menores, i.e., aqueles que têm menos de dez instrumentos, os quais são, conforme referido, a formação maioritária entre a totalidade das funções registadas. As orquestras de dimensão média, i.e., entre 11 a 15 instrumentos, aparecem em 333 funções (33,23%). As orquestras com mais de 15 elementos aparecem em 274 funções (27,34%), contudo estas são as mais variadas na sua constituição já que podem ascender, o que é raro, até um máximo de 41 instrumentos. O dado mais marcante, e que confirma as opções estéticas que emanam da Real Câmara, tem a ver com a relevância que é dada ao par de trompas, independentemente da dimensão do conjunto. Favorece-se assim uma sonoridade cheia, brilhante e penetrante que, neste contexto, e sublinhamos de novo este ponto, se insere no quadro estético da própria

¹⁶¹ Cf. Scherpereel (2004: 174 -175, 179).

¹⁶² "Prises séparément, la moyenne des chanteurs est de cinq et celle des instrumentistes de neuf. (...) Une autre constante dans les exécutions avec orchestre, est l'omniprésence du cor (jusqu'à 93% des cas avant la Révolution libérale et 76% après), (Scherpereel 2004: 174).

concepção sonora do orgão ibérico, o qual se diferencia concretamente pela presença dos tubos palhetados em chamada.

Na apresentação que se segue para os modelos de formações orquestrais, tomamos como medida a década de 1770, com o intuito de aferir depois com clareza as diferenças introduzidas ao longo do tempo, decorrentes sobretudo da afirmação de novos instrumentos. Nas orquestras pequenas, temos como formação nuclear: 4 violinos, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, 1 oboé e 2 trompas. Pode naturalmente haver substituições ou somar-se mais 1 violino ou 1 oboé ou ainda 1 fagote, orgão ou timbales, este último mais raramente. Importa sublinhar que estamos numa época em que os recursos disponíveis, mais do que as regras de procedimento, condicionam a praxis musical, podendo no limite encontrar-se todas as possibilidades de conjugação.¹⁶³

Para a formação intermédia temos o mesmo núcleo aumentado nos violinos (5 a 8), nos violoncelos (2) e nos oboés (2), podendo reunir ainda mais 1 fagote, orgão ou timbales, para além da habitual presença das 2 trompas, ou mais.¹⁶⁴ Finalmente para as formações maiores temos uma base de 15 instrumentos com um naipe maior nos violinos (que aumenta aqui até um limite de 16)¹⁶⁵ que é proporcionalmente acompanhado pelos outros instrumentos que vão dobrando. As novidades podem surgir nos metais quando às 2 trompas habituais se adicionam com alguma regularidade 2 clarins ou trombones. Os registos relativos a trombones são mais tardios, encontrando-se só a partir de 1814 nas funções em causa neste estudo. É também novidade nas madeiras a inclusão da flauta, com maior regularidade a partir de 1789.¹⁶⁶ O clarinete faz aparições pontuais, pelo menos, a partir de

¹⁶³ Para ilustrar este facto referimos 3 exemplos de formação orquestral suficientemente diferentes, tendo como ponto de partida o agrupamento nuclear e todos eles pertencentes ao início do período em estudo, com o intuito de ilustrar um modelo e aferir depois as alterações ao longo do tempo, em concreto, introdução de novos instrumentos.

Manif. de 1775/06/04 de Bernardo de Couto e Miranda em Paço de Arcos: 3vl, 1vc, 1ob, 1fg, 1tp.

Manif. 1775/[s.d.] de Francisco Leal Lisboa no Conv. Santos: 4vl, 2vc, 1ob, 2tp, timb.

Manif. de 1776/09/21 de Manuel Subtil Alberto no Conv. Penha de França: org, 4vl, 2vc, 1ob, 2tp.

¹⁶⁴ A título de exemplo referimos algumas possibilidades de formação orquestral intermédia:

Manif. de 1775/10/01 de Francisco Leal no Conv. Santos: 6vl, 2vc, 2cb, 3tp, timb.

Manif. de 1775/06/22 de Pedro António da Silva no Conv. Necessidades: org, 8vl, 1vc, 1cb, 1ob, 1fg, 2tp.

¹⁶⁵ A orquestra maior que encontramos em funções sacras com concerto instrumental terá sido reunida em 1804 para a *Missa* celebrada no dia de S. Agostinho na Igreja de S. Vicente. Joaquim Jozé Rebello de Oliveira dirigiu uma formação com 41 instrumentos: 16vl, 4vla, 4vc, 4cb, 2ob, 2fl, 2cl, 2fg, 2tp, 2clarins, timb.

1805 e com maior regularidade a partir de 1820.¹⁶⁷ Nas cordas as violetas têm uma presença irregular que, não sendo novidade, está sobretudo associada ao reforço de sonoridade de conjunto e do ideal de formação orquestral clássica, já desde a década de 1770.¹⁶⁸

Entre as funções sacras com uma constituição orquestral mais vasta destaca-se naturalmente o Te Deum que, pelo seu carácter de júbilo, se adequa a datas particularmente importantes,¹⁶⁹ constituindo-se aliás como rubrica obrigatória nas Festas Públicas que celebram ou evocam datas régias (Cf. cap. 1). Nos manifestos consultados encontramos 41 funções com TD que incluem concertos instrumentais.¹⁷⁰

2 – Presença de Instrumentos Solistas

Apesar dos anos escassamente documentados (1792, 1793, 1794 e 1803) a contabilização de concertos ao longo dos anos só nos permite registar como única tendência consistente o acentuado crescimento no período Rodil, que atinge um pico em 1777 (num total de 39 concertos 34 são para flauta) e o declínio abrupto em 1789 (apenas 7 concertos) devido precisamente à retirada

¹⁶⁶ A flauta no seio da orquestra tem uma presença muito pontual, p. e. em 1775 por 2 vezes e em 1778 por 1 vez sempre em funções registadas por Bernardo Couto Miranda (Cf. Anexo A). Em 1780 Jozé Joaquim Farnezze indica no seu manifesto que Rodil tocou flauta como solista mas também na orquestra. Tal como indica Scherpereel (2004: 175) só a partir de 1789 é que se verifica uma presença mais regular da flauta no tutti orquestral, ano que coincide precisamente com a retirada de António Rodil.

¹⁶⁷ Na amostra reunida podemos considerar a hipótese do clarinete integrar a orquestra nas funções em que Joaquim Morelli vem indicado como concertista, recebendo simultaneamente honorários pela participação orquestral não vindo especificado se nessa segunda condição teria tocado oboé. É o que acontece p.e. na Igreja de S. Vicente, em 1800/08/28, no manifesto de Joaquim Jozé Rebello de Oliveira. A intervenção explícita deste instrumento na orquestra encontramo-la contudo em 1805 no manifesto de Jozé Pinto Palma, que introduz o clarinete em vez do oboé. Substituição que vai ocorrer vulgarmente a partir de 1820 de acordo com Scherpereel (2004: 175).

¹⁶⁸ Refira-se a título de exemplo o *Te Deum* dirigido por Jozé Soares Carrilho em 1775 na Igreja da Conceição Velha com um conjunto instrumental que reuniu 27 instrumentos: org, 12vl, 1vla, 2vc, 2cb, 2ob, 2fg, 2tp, 2clarins, timb. Um outro caso que merece destaque é o *Te Deum* dirigido por Bernardo de Couto Miranda na Igreja de Santo António em 1789/09/04 que contou com uma orquestra constituída por 36 instrumentos: org, 13vl, 3vla, 4vc, 3cb, 2fl, 2ob, 1fg, 2tp, 4clarins e timb.

¹⁶⁹ O alcance simbólico do *Te Deum* foi aqui abordado no cap. consagrado às Festas Públicas, novamente se chamando a atenção também para o estudo de van Orden (2005: 125-185).

¹⁷⁰ Os anos com maior incidência são 1775 (7 ocorrências), 1808 (6) e 1814 (7).

do flautista. A partir de 1791, regista-se uma tendência de recuperação mas cujas inflexões várias não são conclusivas e apenas comprovam a dependência em relação à imponderabilidade dos recursos disponíveis. Para se ter uma ideia da representatividade e consistência do fenómeno António Rodil refira-se que, num total de 1058 prestações solísticas instrumentais registadas nos manifestos entre 1771 e 1820, 405 (42,84%) são concertos para flauta, dos quais 305 (28,82%) estão associados a António Rodil (entre 1774-1788).

O instrumento que sucede à flauta com maior número de concertos é o violoncelo com apenas 75 (7,08%), entre 1771-1814. Neste conjunto destaca-se o nome de Saverio Pietagrua que tocou 29 (2,73%) destes concertos entre 1782-1801, logo seguido de Fernando Biancardi com 11 (1,03%) apresentações entre 1771-1789. Outros instrumentos com representatividade próxima ao violoncelo são o corne inglês com 66 (6,23%) concertos, o violino e o clarinete ambos com 56 concertos (5,28%) e finalmente importa chamar a atenção para o peso dos concertos duplos com 46 atribuições (4,34%). Conclui-se que há uma apetência para valorizar em termos de prestações solística os instrumentos “novos”, i.e., aqueles que não têm presença regular na orquestra, como são os casos da flauta, corne inglês ou clarinete. Tendência que é, aliás, confirmada, em sentido contrário, pela escassez, em termos comparativos, de concertos para violino ou oboé. O caso do violoncelo remete para um instrumento cuja presença é regular mas discreta na sonoridade orquestral, verificando-se na segunda metade do século XVIII uma valorização das suas potencialidades como instrumento solístico. Registam-se ainda 414 concertos (39,09%) que indicam o respectivo instrumento, mas não o músico, e 209 (19,73%) concertos sem referência ao instrumento solístico. O aumento da frequência de concertos é proporcional a uma diminuição das informações nos registos a partir de 1795, que tendem a não incluir a identificação do instrumento ou músico solista seja em relação ao “concerto”, seja mesmo em relação aos músicos que integram os conjuntos instrumentais e vocais.

Quadro 6

Instrumentos solistas nas funções sacras:
(anos de Stª Cecília)

Ano	Ct. Sol?	Fl	Ob	Fg	Cl	Cor ing	Tp	Son. ecos	VI	Vc	Guit	Bd m	Slt	Ct. dup.	Total
1771				1						1					2
1772							1		1						2
1773															1
1774		4								1					5
1775		20	1				1	1		1					24
1776		24		1						2					27
1777		34	2				1		1	1					39
1778		21	2				1		4	1		1			30
1779		26	2					1	1	1		1			32
1780		23						2				7			32
1781	1 cps	21						3		1		3			29
1782	2	26						1		1					30
1783		27	1							3					31
1784	5	24	1					4		3					37
1785	5 + 1 cps	26	2					1		3			1		39
1786	1	21	2				1clm			3		1	3		32
1787	1 + 1 cps	16							2	2					23
1788		10	3	1				6		9			1		30
1789		4						2		1					7
1790															
1791	1 cps	2	4	3				1		2	10		1	1	25
1792			1							1			2		4
1793															0
1794		1													1
1795	14	3	1					1		4	1		1		25
1796	5	3	1		4					3	1			1	18
1797	6	1	2		1			1	5	2			2		20
1798	8	1	1	1				1	6	3					20
1799	17		3	2					4	1					27
1800	11	3		6	4			1	4	3					32
1801	11	4	1	4	2			1	2	1			1		27
1802	11 + 1 org	4	2	3	2				1	1				1	26
1803	3		1	1	4	2	1		4						16
1804	19	4		2	2	13			1	3					44

Ano	Ct. sol.	Fl	Ob	Fg	Cl	C. ing	Tp	Son. ecos	VI	Vc	Guit	Bd m	Sit	Ct. dup.	Total
1805	14	5	1	1	3	5			2	2					33
1806	23 + 1 Sinf.	8		2	6	10			3	1					54
1807	15	5	2	1	3	9			3					4-2cl 1-2vl 1-2fl	44
1808	12		2		4		1		1	3				1-2tp 4-2cl 3-2vl	31
1809	5				1	1				2				1-2vl	10
1810	1	3	1		2										7
1811	5 + 1vla	2				1			1	2				7-2vl	17
1812	1	1		1		1			1	1				3-2vl 2-2cl	11
1813	2	3		1	2				1	1				2-2vl	12
1814	2	2		1	3		1		1	1				2-2vl 1-2fg 1-2tp 1-2trb 2-fg/cl	18
1815	8	5			4									1-fg/cl	18
1816	1	2		1	2	1									7
1817		5			5	2								1- 2tp	13
1818		6			1	1								2-2cl 1-sinf. cte vl/vla 1-duo vl/vla	12
1819		2			1	2									5
1820	1	3				18								1- 2cl	23
Total	209	405	40	32	56	66	8	26	56	75	1	13	12	46	1052

Outros casos: 1ct vla: 1811
 4 ct copos: 1781, 1785, 1787, 1790
 1 ct org: 1802
 2 sinf: 1804, 1806

Total contabilizado ct. solísticos: 1058 + 2 Sinf.

