

26

PORTUGAL

A Música em Portugal

POR

LUÍS DE FREITAS BRANCO



EXPOSIÇÃO PORTUGUESA EM SEVILHA



A MÚSICA EM PORTUGAL

PORTUGAL

A Música em Portugal

POR

LUÍS DE FREITAS BRANCO



CENTRO CIÊNCIA VIVA
ROMULO DE CARVALHO

AC
MNCI
78
BRA



COMPRA

-8. JUL. 1976

EXPOSIÇÃO PORTUGUESA EM SEVILHA

ESCOLA TIPOGRÁFICA
DA IMPRENSA NACIONAL DE LISBOA
M • CM • XXIX

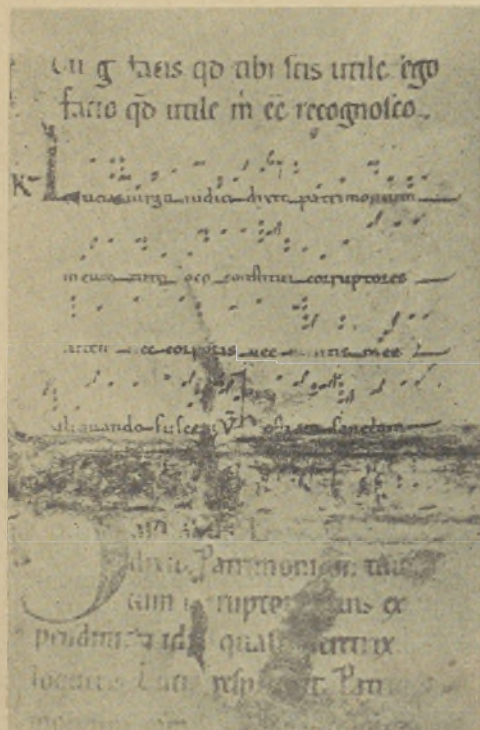
A MÚSICA EM PORTUGAL

ORIGENS

A MONODIA CELTA CONSTITUI A MAIS ANTIGA influência de que se encontram vestígios no folclore musical português. Embora muito mais atenuada do que em Espanha, subsiste também ainda na música portuguesa a influência árabe. A tendência de todos os povos que habitaram o território português para um terno e doce lirismo, em que parece notar-se a influência da paisagem e do clima, fez que a vinda dos sarracenos no século VIII fôsse excepcionalmente fecunda, e tanto assim foi, que, na época do começo da monarquia portuguesa, o movimento trovadoresco, tam desenvolvido sob esse influxo oriental, estava inteiramente nas mãos dos trovadores galaico-portugueses, cuja língua era exclusivamente empregada por todos os trovadores da Península.

Da permanência dos mouros em território português ficaram as *mou-riscas*, danças ou mascaradas com música, a *lenga-lenga* ou *lingui-lingui* árabe, narração em forma de recitativo, e os nomes dos principais instrumentos portugueses antigos, com excepção da harpa que vinha provavelmente desde o tempo dos celtas. São êles: o alaúde, do árabe *al-aúde*; a guitarra (a que hoje em Portugal se chama viola francesa), do árabe *kuitra*; a rebeca, do árabe *rebebe*; o adufe, do árabe *al-adofe*; os atabales ou timbales, do árabe *tabil*.

O quadro da música em Portugal nos primeiros tempos da monarquia, no seu duplo aspecto religioso e profano, pode definir-se, por um lado com as formas bárbaras do contraponto vocal na Igreja, formas conhecidas na Península desde a época de Santo Isidoro de Sevilha, por outro lado com as formas poéticas e musicais trovadorescas usadas pelos jograis e trovadores como representantes das duas classes leigas: o povo e a nobreza.



HINO A SANTA LUZIA (1.ª página)

A esta época pertence o documento de música religiosa portuguesa que a seguir se reproduz e foi pela primeira vez publicado na íntegra, pelo autor do presente estudo, em *A questão ibérica* (Lisboa 1916), pp. 125-126. É um hino a Santa Luzia escrito em notação neumática primitiva, sem linhas. A notação por neumas dividia-se em dois tipos bem distintos: o nórdico ou saxão, escrita miúda que se assemelhava a uma série de pregos e ferraduras, e o meridional ou lombardo, largo, a que pertencem os neumas portugueses e foi o verdadeiro precursor da notação moderna.

PERÍODO TROVADORESCO

Desde o século ix até o século xiii o movimento polifónico sob a forma do *organum*, do *discantus*, do *gymel*, do *conductus*, e até do *cânion* simples e duplo, movimento essencialmente ocidentalista e cristão, fizera tais progressos, que o período trovadoresco, movimento homófono desenvolvido sob o influxo oriental, não pode ser classificado senão como o primeiro grande conflito da sensualidade melódica com a seriedade contrapontística.

Encontram-se reunidas as obras dos trovadores portugueses em três cancioneiros: o *Cancioneiro da Ajuda* ou do *Colégio dos Nobres*, que faz parte da Biblioteca da Ajuda em Lisboa; o *Cancioneiro Colocci-Brancuti*, há pouco incorporado na Biblioteca Nacional de Lisboa; e o *Cancioneiro da Vaticana*, existente na Biblioteca Vaticana em Roma. Como portugueses e espanhóis trouxeram no mesmo dialecto galaico-português, não é fácil distinguir a nacionalidade dos autores, cumprindo-nos desde já declarar que

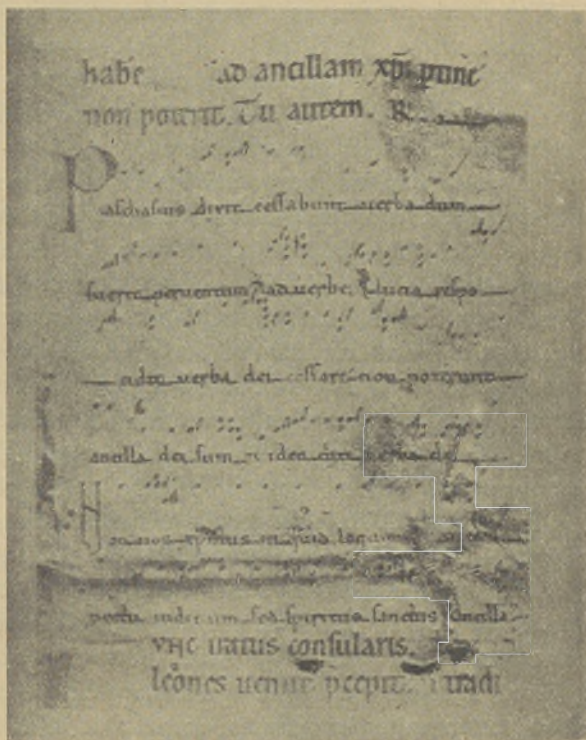
em todo o presente estudo não só não consideramos portugueses os espanhóis que correntemente musicaram a nossa língua, como nem mesmo como compatriotas classificamos os músicos estrangeiros que tomaram serviço e se fixaram definitivamente em Portugal.

Os documentos musicais portugueses do período trovadoresco são muito poucos. Existem iluminuras e alusões a instrumentos nos cancioneiros, das quais podemos deduzir que os principais instrumentos usados pelos trovadores portugueses eram idênticos aos dos seus colegas estrangeiros. A «Canção do Figueiral» corre hoje impressa, não segundo qualquer documento da época em que nasceu, mas transcrita de uma versão do século xv.

Os músicos caracteristicamente representantes da extraordinária irrupção de vida que a Idade-Média representa, foram, porém, os jograis ou segréis, porque, vindos do povo e para o povo trabalhando, o cunho nacional ou, para melhor dizer, regional da sua arte, era mais acentuado. Além disso, não circunscritos pelas regras cerimoniais da vida da

côrte e das leis da cavalaria, como os seus aristocráticos colegas os trovadores, puderam praticar com a liberdade precisa as artes dramática e coreográfica no seu aspecto popular, tam importantes para o desenvolvimento da música portuguesa dêste período e para a sua evolução no futuro.

Os jograis dividem-se como instrumentistas em três categorias: os tangedores de instrumentos de corda ou *jograis de pênula*, os executantes de instrumentos de sôpro ou *jograis de boca*, e os encarregados da percussão ou *jograis dos atambores*. O instrumento de percussão predilecto dos jograis portugueses era o *adufe*, quadrado de madeira coberto com duas peles contendo as soalhas e os cascavéis. As mais antigas baladas populares da Idade-Média portuguesa são as *aravias*, recitações dramáticas



HINO A SANTA LUZIA (2.ª página)

entoadas, de fundo musical árabe, que, pelo menos quanto ao nome, se conservam nas ilhas dos Açôres, e são as precursoras dos *rimances* populares ainda hoje cantados pelo povo das províncias do continente português. De entre as canções e danças populares mais importantes dêste período citemos: as *Serranilhas*, de origem pastoril, as *Loas*, a *Endeixa*, canto fúnebre, a *Celeuma*, canto marítimo, o *Solau*, a *Xácara*, balada de ciganos, a *Trova*, as *Maias*, as *Janeiras*, os *Reis*, a *Chacota*, a *Folia*, a *Gitana*, o *Sapateado*, o *Muchachim*, o *Terolero* e o *Vilão*. Duas danças orientais — as *Mouriscas*, a que acima nos referimos, e as *Judengas* —, passaram das duas raças semitas existentes na Península para o uso popular, sendo das mais licenciosas daquele tempo.

As *Serranilhas* foram adoptadas pelos nossos trovadores, e nomeadamente por D. Denis. Lambertini sugere, a propósito da *Loa*, uma etimologia com a qual não podemos concordar. De facto a *Loa* nada tem filologicamente, nem quanto à forma, nem quanto ao fundo, de comum com o *lied* alemão; tem, pelo contrário, todo o parentesco com os *Laudi* italianos donde saiu a oratória, sendo estes todavia mais modernos pois que só apparecem a partir do século XIII. A etimologia de Garrett no *Cancioneiro*, fazendo derivar *loa* do *laus* latino, é portanto exactíssima. As mais celebradas *Endeixas* da nossa história são as que o povo de Lisboa ia cantar e dançar, ao ritmo dos adufes, junto do túmulo do Santo Condestável D. Nuno Álvares Pereira. A *Xácara* tem sido erradamente apontada como precursora do *Fado*. Esta canção é, como veremos, de origem colonial.

A *Chacota* e a *Folia* são duas danças portuguesas, de ritmo ternário, que, com o nome de *Chaconne* e *Folies d'Espagne*, correm mundo illustradas pelos génios de Bach e de Corelli como sendo de origem espanhola. Sôbre o portuguesismo da *Folia* já a musicologia mundial não tem dúvidas, e são disso testemunho as últimas edições do *Dicionário Musical* de Riemann-Einstein. A respeito da origem portuguesa da *Chacona* espanhola as opiniões estão menos decididas, por isso que em obras espanholas, que reconhecem o lusitanismo da *Folia*, apparece o adjectivo basco *chocuna*, que quer dizer «airosa», como origem de *Chacona*, etimologia que nos parece forçada. ; Quanto mais natural não é attribuir como origem da dança de côrte *Chacona*, a única dança popular anteriormente existente na Península com o mesmo ritmo e o nome parecidíssimo! De resto, quasi todas, senão todas as danças eruditas, tiveram origem popular. À objecção freqüente de contrastarem os alegres nomes de *Chacota* e de *Folia* com a tristeza do modo menor em que se movem as suas melodias, responderemos que tal impressão é de quem está sob a moderna influência tonal da predominância do modo maior, desconhecendo a atmosfera modal dos antigos para quem o modo principal era o menor. E, a propósito, citaremos uma passagem de Quevedo que reúne

as nossas duas danças tam usadas em Espanha: «Dolor del brazo que ha de recibir una sangria pasado por CHACONAS Y FOLIAS».

A mais antiga forma de comédia popular portuguesa é também criação jogralesca e chama-se *arremedilho*, mas a manifestação dramática mais importante da nossa Idade-Média é a representação religiosa intitulada *auto* ou *mistério*, de inspiração popular, tanto na letra como na música e na coreografia. Indissolúvelmente ligado à forma do auto está na sua origem o *vilancico*, a forma vocal antiga mais caracteristicamente nacional, que bem se pode chamar o *madrigal português*. Compunha-se o vilancico, que, no período trovadoresco era, como não podia deixar de ser, homófono com acompanhamento instrumental, de um estribilho e de uma série de coplas, destinando-se a ser cantado não só como parte componente de representações músico-dramáticas, mas até dentro das igrejas, por ocasião das principais festas.

PERÍODO VOCAL ACOMPANHADO

Descobriu a musicologia moderna que o compositor flamengo Dufay (1400-1474) não era, como se supunha, o criador da polifonia *a cappella*, ou seja, só para vozes, e que essa polifonia não era um fio ininterrupto, desde a Flandres do princípio do século xv até a Itália do alvorecer do século xvii. Sabe-se hoje que o estilo vocal acompanhado do *trecento* italiano é um período importante da história da música, situado entre os períodos trovadoresco e *a cappella*, período que surge em todos os centros de cultura europeus com o despertar da Renascença, e por isso se diz também: da Renascença primitiva. Caracteriza-se pelas formas do cânon, do madrigal e da balada para uma ou duas vozes, com uma ou duas partes instrumentais de acompanhamento. Com o tempo foi-se desenvolvendo a polifonia neste estilo, aparecendo numerosas composições, tanto sacras como profanas, para três e quatro vozes com o correspondente aumento de partes instrumentais, que se faziam ouvir no princípio em longas introduções além de sistematicamente redobram as vozes. O interesse especial que este estilo oferece é, porém, o de ser menos severo que o *a cappella* e de ter um acentuado cunho lírico, sem dúvida proveniente da sua origem trovadoresca, o que muito auxiliou o desenvolvimento das antigas formas da música profana donde hão-de sair as modernas formas instrumentais de câmara e de concerto. Acrescentando que este período, devido aos antecedentes históricos e à índole da nossa raça, teve em Portugal excepcional importância, julgamos ter dito o suficiente para demonstrar quanto tem perdido a música portuguesa em não ter sido mais cedo estudada à luz das descobertas da mo-

derna musicologia, descobertas que, embora recentes, são há bem trinta anos conhecidas na Alemanha, que tem menos interêsse nacional do que o nosso país em as conhecer.

Os madrigais do século xiv italiano que escreviam Pietro Casella, a quem Dante diz no Canto II do *Purgatorio*:

. Se nuova legge non ti toglie
 Memoria o uso all'amoroso canto,
 Che mi solea quetar tutte mie voglie,
 Di ciò ti piaccia consolare alquanto
 L'anima mia

e êsse outro ilustre músico florentino que foi Giovanni de Cascia, têm o seu equivalente francês nos *Rondeaux*, de Guillaume de Machault, e o seu modelo peninsular nos nossos vilancicos.

O primeiro vulto importante, do estilo vocal acompanhado, na história da música portuguesa foi Tristão da Silva, autor da colecção *Los Amables de la Música*, e contemporâneo de D. Afonso V. Temos ainda: André e Garcia de Resende, Damião de Goes, o cronista, Gonçalo de Baena, Jorge de Montemor, autor do romance *Diana enamorada*, Domingos Madeira, Alexandre de Aguiar e Gil Vicente, o fundador do teatro português. Dêstes notáveis músicos restam-nos apenas quatro trechos a três vozes de Gonçalo de Baena, e, de Damião de Goes, os motetes: «Surge prospera» a cinco vozes, «Ne laeteris» a três e «In die tribulationis» igualmente a três. Êste último foi recentemente identificado na *Tricinia*, de Montan e Neuber, publicada em 1559, e é esta a primeira publicação portuguesa em que é mencionado.

A *Chacota* e a *Folia* nasceram, como vimos, em pleno periodo trovadoresco, mas o periodo áureo dos nossos guitarristas em que sôbre essas danças e outros motivos nacionais se fizeram tantas *glosas* ou *diferenças*, —denominações antigas de uma das mais importantes formas instrumentais: a variação—, o periodo áureo dos nossos guitarristas, íamos dizendo, é êste, que abre no século xv com o Duque de Coimbra, morto na batalha de Alfarrobeira, e vai até a triste jornada de Alcácer-Quibir, contando entre os seus nomes ilustres os de António e Afonso da Silva, Pero Vaz, Egas Parlimpo e Peixoto da Pena, o maior de todos, de quem o grande António de Sousa de Macedo, no seu *Eva e Ave*, narra o seguinte: «Achando-se em Castella e no paço do imperador Carlos V se admirou de que os seus musicos temperassem os instrumentos, elles zombando lhe deram uma viola destemperada para que a tangesse: pegou nella Peixoto, e de tal forma regulou a positura variavel dos dedos que soube produzir consonancias e suspender docemente os ouvintes».

Nenhum meio há de propaganda de uma língua e de uma nacionalidade mais eficaz do que a arte e, especialmente, do que a música. Mais de uma vez a arte dos sons ajudou ao predomínio espiritual de um povo, o que sempre na história equivale à sua força política. No momento em que os portugueses viam coroado de êxito o seu esforço de séculos para do seu território expulsarem o estrangeiro na fé e na raça, a língua galaico-portuguesa vibrava além-fronteiras nas cantigas do próprio Rei de Castela. No período de que tratamos no presente capítulo vemos a máxima grandeza do império espanhol, nos reinados de Carlos V e Filipe II, coincidir com o predomínio da língua espanhola em Jorge de Montemor e com o uso frequente desta língua nas obras teatrais de Gil Vicente e Camões. As canções espanholas que a bela Ninon de Lenclos ainda no fim do século xvii cantava na língua original, com acompanhamento de alaúde, não representavam senão um resto desta influência, da influência das obras maravilhosas dos *vihuelistas* do estilo vocal acompanhado, eficazes auxiliares da expansão europeia da literatura e do teatro espanhóis do seu tempo.

O ESTILO «A CAPPELLA»

Manuel Mendes, a principal individualidade do período do início de estilo *a cappella* em Portugal, nasceu em Évora na primeira metade do século xvi. Foi, na sua cidade natal, discípulo de Cosme Delgado, mestre de capela da Sé, partindo, depois de findos os seus estudos, para Portalegre, onde se fixou como mestre de capela da Catedral. Aí se distinguiu de tal modo como professor, que, após o falecimento de Cosme Delgado, as autoridades eclesiásticas foram unânimes em o designar para o substituir, num lugar já então importante, mas que, sob o influxo do seu ardente apostolado, se tornou no primeiro centro de irradiação musical do nosso país naquele tempo. A Sé de Évora, uma das mais ricas do reino, tinha quem fizesse dos seus rendimentos um uso que poderia servir de exemplo aos Estados modernos. Não se regateava o dinheiro para atrair e aperfeiçoar os melhores artistas, os quais, ao contrário do que sucedeu nos séculos xviii e xix, eram portugueses, e cuidava-se acima de tudo da qualidade na produção e na execução da obra de arte. Nas vastas naves da imponente Catedral ressoava um cântico que, pelo número e pela excelência, fazia inveja aos melhores dos grandes centros de cultura do nosso tempo, porque era composto exclusivamente de técnicos, estudantes ou profissionais, submetidos a uma disciplina rigorosa que se estendia até o regime alimentar, mais nada fazendo êste cântico do que aprender música, ensaiar, e cantar nos officios divinos.

Do que foi a pedagogia de Manuel Mendes poderemos ter uma ideia se pensarmos que êle foi o mestre do maior dos músicos portugueses e de todos os mais notáveis do seu tempo, que, de todas as bandas de Portugal, até das mais distantes províncias, acorriam a procurar o seu ensino. O seu estilo de compositor, notável pela pureza, procura, como o de todos

os contrapontistas antigos, mais as formas construtivas da polifonia do que as expressivas.

Faleceu de avançada idade em Évora, a 16 de Dezembro de 1605.

Duarte Lobo, o maior compositor de todas as épocas da nossa história musical, nasceu em 1540, e estudou em Évora debaixo da direcção de Manuel Mendes. Terminados os seus estudos foi nomeado mestre de capela do Hospital Real de Lisboa e mais tarde mestre de capela da Sé e professor do Seminário. Não se conhecem com exactidão as datas destas nomeações, apenas se sabe que em 1594 já era mestre de capela (*musicus praefectus*) na Catedral de Lisboa e que nesta cidade faleceu em 1643, tendo portanto 103 anos.

☉ exame da obra de Duarte Lobo confirma a opinião geral de que êle foi o maior compositor da idade de ouro da nossa



EDVARDVS LVPVS IN OLISIPONENSI
ECCLESIA MVSVS PRÆFECTVS.

DUARTE LÓBO

música, ou seja, dos séculos XVI e XVII. Longe de se servir da sua estu-
penda técnica contrapontística para sêcas demonstrações de virtuosidade, teve
sempre em vista a expressão, mais intensa nas suas obras do que nas do
próprio Palestrina, contemporâneo de Duarte Lobo e considerado o vulto
máximo do estilo *a cappella*, que, por isso, correntemente se denomina
«estilo palestriniano».

O facto de, havendo em Portugal um Duarte Lobo, se apontarem em
escritos recentes Marcos Portugal e Joaquim Casimiro como os nossos

primeiros compositores, facto só comparável ao caso de, em Espanha, pátria do grande Victoria, se ter considerado durante tanto tempo Eslava como o primeiro compositor da história da música espanhola, explica-se pela deficiente visão histórica característica dos países latinos durante o século XIX, e pelo péssimo gosto musical dominante nos mesmos países, exceptuada a França, desde o fim do século XVIII até há relativamente pouco tempo.

Como êsse grande mal moderno, que é a ânsia do triunfo fácil, não existia entre nós na época de que nos estamos ocupando, não existindo portanto a sua natural consequência que é a falta de preparação, inútil se nos torna repetir, a propósito dos polifonistas de que vamos ainda tratar, o que dissemos do saber e da técnica de Manuel Mendes e de Duarte Lobo. Não havia neste período, como hoje, distâncias técnicas e de excelência de escrita entre compositores, havia apenas as distâncias que a personalidade mais ou menos marcada, a maior ou menor capacidade de emoção, pudessem determinar.

Frei Manuel Cardoso nasceu em Fronteira em 1570, professando no Convento do Carmo em Lisboa em 1589. Faleceu nesta cidade a 4 de Novembro de 1650.

Frei Manuel Cardoso, que fez imprimir em Lisboa seis livros de música religiosa vocal, foi o contrapontista português de maior nomeada depois de Duarte Lobo. O incêndio da biblioteca de Lovaina, em 1914, destruiu quatro maços de manuscritos dêste compositor, aí descobertos pelo musicólogo alemão Eitner.

Filipe de Magalhães, nascido na vila de Azeitão em fins do século XVI foi, como Fr. Manuel Cardoso, discípulo de Manuel Mendes na Catedral de Évora. Mestre de capela na Misericórdia de Lisboa e da Capela Real no tempo de D. João IV, escreveu música que se distingue pela intensidade da expressão.

O primeiro aparecimento do baixo acompanhador, anunciando a nova época do baixo cifrado que se vai seguir ao período *a cappella*, dá-se no livro de psalmos até 16 vozes de José Lourenço Rebêlo, impresso em Roma em 1657.

Rebêlo, que foi condiscípulo e companheiro de estudos de D. João IV, nasceu em 1610 na vila de Caminha e faleceu no lugar dos Olivais, perto de Lisboa, em 1661. Foi o maior representante da escola de Vila Viçosa ou Colégio dos Reis, estabelecimento de ensino musical fundado pelo Duque de Bragança D. Teodósio II, pai de D. João IV.

O último dos grandes contrapontistas da escola de Évora, Diogo Dias de Melgaço ou Melgaz, nasceu na vila de Cuba a 11 de Abril de 1638, estudou em Évora com Manuel Rebêlo, mestre de capela da Catedral, e sucedeu-lhe neste cargo, vindo a falecer em 9 de Maio de 1700. A sua escrita revela,

ainda mais acentuadamente do que a de Lourenço Rebelo, a transição para o sistema tonal moderno, para o estilo do baixo cifrado característico dos séculos XVIII e XIX.

Já fizemos referência ao Duque de Bragança, D. Teodósio II, como animador da arte musical. Seu filho, o fundador da dinastia de Bragança,



D. JOÃO IV

foi um grande vulto da música portuguesa e da musicologia internacional. Escreveu numerosas composições, de que restam apenas duas, «Crux fidelis» e «Adjuva nos»; e ainda: um opúsculo sobre a missa, «Panis quem ego dabo», de Palestrina, e um livro, *Defensa de la musica moderna*. O seu maior merecimento foi, porém, a organização e catalogação da monumental biblioteca musical que remontava ao tempo do Duque, seu bisavô, e que D. João IV completou e acrescentou de modo a oferecer-nos um quadro de tudo quanto de mais importante se tinha escrito de música e sobre música até o seu tempo. O catálogo da livraria de D. João IV, de que restam dois exemplares, um na biblioteca de Paris e outro na de Lis-

boa, ainda hoje é consultado com proveito pelos musicólogos de todos os países.

Os madrigalistas portugueses mais importantes, ou, para nos exprimirmos com mais propriedade, os nossos mais importantes compositores de vilancicos em estilo *a cappella*, são: Fr. Francisco de Santiago, carmelita, falecido em 1646, autor de vilancicos em número superior a 500; Gabriel Dias ou Dias Besson, nomeado em 1624 mestre de capela do convento da Encarna-

ção em Madrid; e Marques Lesbio, poeta e compositor, nascido em Lisboa em 1639 e falecido em Bemfica a 21 de Novembro de 1709.

Os dois principais organistas e compositores de «tentos», ou fugas de vários temas, para instrumentos «de tecla», foram: Manuel Rodrigues Coelho, cujo livro de tentos, *Flores de Música*, impresso em Lisboa em 1620, é a mais antiga obra publicada, de música instrumental portuguesa, e Francisco Correia de Araújo, autor de outro livro de tentos, impresso em Alcala de Henares em 1626 e intitulado *Facultad Organica*. O tento português é equivalente ao «ricercare» italiano.

O mais antigo método de violino em absoluto na história da música é a *Lira de arco, ou arte de tanger rabeca*, de D. Agostinho da Cruz, obra impressa em Lisboa em 1639.

De entre os numerosos teóricos da música, pertencentes ao período *a cappella*, mencionemos dois, ambos discípulos de Duarte Lobo na Sé de Lisboa: João Álvares Frovo, bibliotecário de El-Rei D. João IV, autor do *Discurso sobre a perfeiçam do diathessaron*, e o grande António Fernandes que explicou, por processos seus e com uma clareza que contrasta com a pesada pedagogia do seu tempo, as leis da harmonia dualista.

Embora se suponha que a «forma cíclica», ou dedução de todos os temas de uma obra da sua raiz temática que serve assim de base à construção sonora, embora, dizíamos, se suponha que a «forma cíclica» só apareceu na música portuguesa do actual século sob a influência de César Franck e dos seus discípulos, a verdade é que essa forma era correntemente empregada no período *a cappella* pelos nossos compositores de música vocal nas missas e pelos autores de música instrumental nos tentos. As missas de Duarte Lobo intituladas «Brevis oratio» e «Ductus est Jesus», as de Filipe de Magalhães conhecidas pelos nomes de «Ó soberana luz», «Non turbetur cor vestrum» e «Si ignoras te», e tantas outras, eram assim chamadas por serem construídas sobre o tema musical indicado no título, geralmente um tema de cantochão ou uma melodia conhecida.

A ÉPOCA DO BAIXO CIFRADO

O baixo cifrado, sistema de escrita musical abreviada que serve para indicar os acordes por meio de algarismos, faz pressupor a música harmónica ou da melodia acompanhada, excluindo a idea da música polifónica ou contrapontada resultante da sobreposição de melodias. Este período, que coincide em Portugal com o século XVIII e quasi todo o século XIX, é comumente denominado «período italiano», e caracteriza-se pelo predomínio da ópera

italiana. Esta fez a sua primeira aparição na côrte em 1682, com pouco êxito. A implantação definitiva data de 1708, ano do casamento de D. João V. Êste rei, não menos desvelado protector da música do que das artes plásticas, cuidou de atrair à sua côrte os melhores compositores e intérpretes italianos e de mandar estudar à Itália, a expensas suas, os artistas portugueses de maior valor. As relações artísticas assim estabelecidas com a pátria da ópera mostram-nos a preferência do gôsto português de então pela escola napolitana, que se caracterizava por êsse predomínio dos

efeitos puramente vocais sôbre a verdade expressiva, que os alemães e franceses tanto censuraram.

O primeiro mestre mandado vir por D. João V foi o grande cravista e criador da forma ditemática, Domenico Scarlatti, que ao seu serviço se conservou desde 1721 até 1729, ano em que seguiu para Madrid fazendo parte da comitiva da sua discípula D. Maria Bárbara, filha de D. João V, que acabava de casar com o príncipe das Astúrias, depois rei de Espanha com o nome de Fernando VI.

O primeiro compositor pensionista de música mandado a Itália por D. João V partiu em 1717 e chamava-se António Teixeira. Seguiram-se-lhe Francisco António de



LUÍSA TODÍ

Almeida e João de Sousa Carvalho, êste último já no reinado de D. José.

A mais antiga ópera conhecida de autor português é *La Pazienza di Socrate*, de Francisco António de Almeida, cantada pela primeira vez antes da Quaresma de 1733 no Paço da Ribeira em Lisboa. Em Outubro do mesmo ano sobe à scena no Teatro do Bairro Alto a primeira ópera portuguesa de que há notícia, cantada em português por artistas portugueses, intitulada *Vida do grande D. Quixote de la Mancha*, da autoria de António José da Silva, «o Judeu». Tem a forma da ópera jocosa, alternando as partes vocais e instrumentais com a declamação.

Embora a ópera cantada em italiano continuasse a ser considerada como espectáculo de categoria superior, o modesto teatrinho do Bairro Alto, berço da arte lírica nacional, prosseguiu com os seus espectáculos em português, dando não só óperas cómicas mas ainda óperas sérias, e até traduzidas do italiano, como o *Aquiles em Sciro*, representado pela primeira vez em 1755. Neste teatro debutou em 1770 a grande cantora Luisa Rosa de Aguiar, mais conhecida pelo nome do marido, o violinista italiano Saverio Todí. A Todí

cantou nos principais teatros da Europa, onde foi a rival feliz das primeiras artistas líricas do seu tempo.

Dos pensionistas enviados a Itália pelos reis D. João V e D. José, o mais importante pelo talento de compositor e pela influência pedagógica foi João de Sousa Carvalho, falecido em 1793, que teve como principais discípulos, no Seminário Patriarcal: João José Baldi, Leal Moreira, Marcos Portugal e João Domingos Bomtempo. Baldi foi dos quatro o menos bem dotado, escrevendo música duma acentuada vulgaridade. Que a nobreza do estilo não é incompatível com o barôco musical provam-no as óperas de Alessandro Scarlatti, de Francisco António de Almeida e de João de Sousa Carvalho. Na geração que se seguiu a este último, começa a observar-se uma negligência de estilo, um abastardamento do gosto musical, que, salvo excepções tam raras quanto honrosas, não faz senão agravar-se até para além de meados do século XIX. António Leal Moreira, embora como compositor sofresse destes defeitos, teve merecimentos históricos a distingui-lo, que foram: ter sido o primeiro chefe de orquestra do Teatro de S. Carlos de Lisboa, inaugurado a 30 de Junho de 1793, e ser o autor das duas óperas cantadas em portu-



MARCOS PORTUGAL

guês, nesse mesmo ano, pela companhia italiana de António Lodi: uma farsa, *A saloia enamorada, ou, o remédio é casar*, e um drama, intitulado *Os Voluntários do Tejo*. É justo, ainda, mencionar a representação em Turim e no célebre teatro Scala de Milão da ópera de Leal Moreira *Il desertore francese*, onde não é espanto ela ter agradado, visto que os melhores compositores italianos do fim do século XVIII não se distinguiam pela elevação do estilo.

Chegámos a Marcos Portugal, tanto tempo considerado como a figura máxima da música portuguesa, e que é, na verdade, o nosso mais categorizado compositor de óperas. Nasceu em Lisboa a 24 de Março de 1762, e, completados os estudos de composição, que, como dissemos, se fizeram no Seminário Patriarcal, deu em 1784, no Teatro do Salitre, o seu primeiro trabalho dramático, a farsa intitulada *A casa de pasto*, à qual se seguiram,

neste mesmo teatro, em que exercia as funções de chefe de orquestra, numerosas obras cómicas e sérias até partir, em 1792, para Itália como pensionista de música. Confirmando o que acima deixámos escrito sôbre a dependência da escola napolitana, em que se achavam os nossos músicos dêste período, Marcos Portugal fixou residência em Nápoles, fazendo cantar até 1800, data em que regressou a Lisboa, vinte e uma óperas nos principais teatros italianos, quasi todas com retumbante êxito. Nomeado mestre da Capela Real e regente do Teatro de S. Carlos de Lisboa, ajudado pela glória de saber

cantadas as suas óperas em toda a Europa numa onda de favor comparável à que acompanha nos nossos dias a obra de Puccini, Marcos Portugal viveu como um privilegiado da fortuna até a partida da côrte para o Brasil, com a qual, em 1810, se foi juntar. Quando D. João VI regressou à metrópole, Marcos Portugal não teve já fôrças para o acompanhar, vindo a falecer, depois de prolongada doença, na cidade do Rio de Janeiro, em 7 de Fevereiro de 1830. Os seus restos foram trazidos para Lisboa em 1928, onde ainda aguardam que lhes seja dada sepultura condigna.

A obra de Marcos Portugal, embora não isenta de trivialidade, especialmente nas composições religiosas, é incomparavelmente superior à dos



CARLOS SEIXAS

nossos compositores seus contemporâneos, tendo as suas óperas, cantadas em português no Teatro do Salitre, contribuído poderosamente para o desenvolvimento da arte lírica nacional.

Joaquim Casimiro, compositor de operetas e principalmente de música religiosa do mais detestável estilo, pertence, embora muito mais moderno, ao período histórico de que estamos tratando.

Como fizemos no capítulo do estilo *a cappella*, deixámos para o fim os compositores instrumentais do período do baixo cifrado.

O mais importante dêles, o «Scarlati português», foi Carlos de Seixas, cavaleiro professo da Ordem de Cristo, organista e cravista notabilíssimo, nascido em Coimbra a 11 de Junho de 1704 e falecido em Lisboa a 25 de Agosto de 1742. Escreveu mais de setecentas *toccatas* ou sonatas para órgão ou cravo, de um nobre estilo e de forma ditamática, anunciando já a forma—sonata moderna.

Embora menos notável, deve contudo mencionar-se, como compositor de música instrumental, um cravista e organista de mérito que viveu em Lisboa na segunda metade do século XVIII, e se chamou Francisco Xavier Baptista.

Por serem mais antigos os seus autores e pertencerem à época de Francisco António de Almeida e João de Sousa Carvalho, não se notam nas obras de Seixas nem nas de Baptista as trivialidades que censurámos na música de Baldi, Leal Moreira, Casimiro, e até na de Marcos Portugal. As sonatas dos nossos cravistas constituem, sobretudo as de Seixas, belos exemplos do estilo clássico do século XVIII, e bem mereciam as honras de uma edição moderna.

Não podemos terminar o presente capítulo sem tratar da forma vocal predilecta do nosso século XVIII: a *modinha*. A modinha é uma canção estrófica, de estilo ornamental e muito singelamente acompanhada pela viola ou pelo cravo. Obrigatória em todas as reuniões e festas de sociedade das classes média e alta, onde a sua expressão facilmente sentimental ia ao encontro do gosto da época, popularizou-a o teatro, e, de tal modo fazia parte da vida portuguesa do tempo, que a edição de modinhas e «jornais de modinhas» se tornou um importante ramo de comércio musical.

PERÍODO MODERNO

Entre os discípulos de Sousa Carvalho mencionámos um: João Domingos Bomtempo, de que não tratámos no capítulo anterior. É que Bomtempo, personalidade absolutamente diversa da de Marcos Portugal e dos compositores cujo estilo acabamos de censurar, era um artista culto, sabendo compor música instrumental no estilo dos mais perfeitos técnicos da sua época e nomeadamente de Haydn e Mozart, pianista notável aclamado em Paris e Londres, pedagogo esclarecido, fundador do Conservatório musical de Lisboa e da nossa primeira sociedade de concertos. Bomtempo, representante na sua especialidade da pleiada liberal, felizmente mais construtiva na arte que na política, nasceu em Lisboa a 28 de Dezembro de 1775. Tendo estudado piano e composição no Seminário Patriarcal e oboé com seu pai, executante deste instrumento na Capela Real, era aos 14 anos menino de côro da Capela da Bemposta e aos 20 primeiro oboé na orquestra real como sucessor do pai recém-falecido. Em 1801 partiu para Paris onde se fez ouvir como executante e compositor, publicando uma sonata para piano e dois concertos para o mesmo instrumento com acompanhamento de orquestra, e tendo a satisfação de ouvir, num concêrto sinfónico dado em Janeiro de 1810, a sua primeira sinfonia composta no ano anterior. De 1810 a 1814

viveu em Londres, onde se produziu como criador e intérprete sempre com grande êxito, regressando em 1814 a Lisboa. Em 1816 achava-se de novo em Londres, para regressar à sua cidade natal nesse mesmo ano e partir mais uma vez para Paris e Londres, até que a revolução de 1820 o fixou duradouramente em Lisboa. Em Agosto de 1822, numa casa da Rua Nova do Carmo, n.º 5, que para êsse fim alugara, Bomtempo dá a primeira série de concertos, ou «academias» de assinatura, em que se executam pela primeira vez em Portugal as suas obras



JOÃO DOMINGOS BOMTEMPO

de orquestra, sinfonias de Haydn e Mozart e até obras de Beethoven.

Esta admirável instituição de cultura musical, a que Bomtempo dera o nome de «Sociedade Filarmonica», desenvolveu-se rapidamente, e, como não chegassem as salas da Rua Nova do Carmo para conter a multidão dos assinantes, foi transferida a sede para o Palácio Cadaval, situado no lugar onde hoje se encontra a Estação Central do Rossio, edifício luxuoso, onde os concertos, que constavam tanto de música sinfônica como de câmara, redobram de brilho, ficando definitivamente implantados o conhecimento e a prática da grande música instrumental entre nós. Criado o Conser-

vatório de música, por decreto de 5 de Maio de 1835, Bomtempo foi logo nomeado director, podendo afirmar-se, sem receio de contradição, ter sido êle o autor do mencionado decreto assim como de toda a nossa legislação musical até a data do seu falecimento, ocorrido a 18 de Agosto de 1842 no próprio edifício dos Caetanos, onde residia e onde ainda hoje se acha instalado o Conservatório de Lisboa.

O catálogo das obras de Bomtempo compreende sinfonias, concertos e sonatas para piano, sonatas para violino e piano, um quinteto com piano, um grande «requiem» dedicado à memória de Camões, que é a sua obra-prima, fantasias, *divertimenti*, variações, um método de piano, um tratado de harmonia e contraponto e um tratado de composição. Não escreveu para o teatro, tendo deixado apenas fragmentos esboçados de uma ópera: *Alessandro in Efeso*.

A fundação do Conservatório de música, por Bomtempo, representa uma completa transformação no ensino da música em Portugal. Êste ensino,

até então confiado apenas a instituições de carácter religioso e à Universidade de Coimbra, toma uma feição prática mais favorável ao desenvolvimento das formas musicais profanas, que melhores frutos teria produzido se Bomtempo tivesse tido sucessores da sua craveira mental. Não os teve. O pior gôsto músico-teatral tornou a assenhorear-se do meio português, sem ter quem contra êle reagisse; tornámos a não ter compositores sérios nem de música sinfónica nem de câmara, e, como o novo regime pedagógico introduzido por Bomtempo era nitidamente empírico, nem sequer se manteve a velha tradição científica pitagórica e aritostélica que igualava, em tempos antigos, a mentalidade do músico com a dos mais elevados intelectuais.

Na direcção do Conservatório musical sucedeu a Bomtempo o seu discípulo Xavier Migone, falecido em 1861, pianista de mérito e compositor dramático de estilo que lembra o de Rossini.

Igualmente dominados pelo gôsto italiano, embora o segundo fôsse muito mais culto e bem dotado, ficam Francisco de Sá Noronha, notável violinista e autor de três óperas, e José Augusto Ferreira Veiga (Visconde do Arneiro), que teve uma «sinfonia cantata», executada com êxito em Paris, e uma ópera *La Derelitta*, premiada num concurso em Milão com o primeiro prémio (medalha de ouro) e pela primeira vez executada, com extraordinário êxito, em



AUGUSTO MACHADO

1885. O Visconde do Arneiro veio a falecer em Itália, onde fixara residência, a 7 de Julho de 1903, deixando inédita uma segunda ópera, *D. Bibas*, extraída do romance *O Bôbo*, de Alexandre Herculano. Mencionemos ainda os compositores Miguel Ângelo Pereira e Francisco de Freitas Gazul, autores das óperas *Eurico* e *Frei Luis de Sousa*, cantadas no teatro de S. Carlos de Lisboa, respectivamente, em 1870 e 1891.

Chegámos ao período em que a música dramática portuguesa tinha de se emancipar da tutela italiana, desenvolvendo a sua técnica e deixando-se animar de um espírito mais progressivo. Esta necessária transformação, quebrando tradições que vinham desde 1682, operou-a Augusto Machado, nascido em Lisboa a 27 de Dezembro de 1845 e falecido na mesma cidade a 26 de Março de 1924. Discípulo de Joaquim Casimiro, em Lisboa, e de

Danhauser e Lavignac, em Paris, Machado, na sua primeira ópera, *Laureana*, escrita em 1880, representada pela primeira vez em França três anos depois, e mais tarde em Lisboa e na América do Sul, onde se cantou na noite do debute do grande maestro Toscanini, distingue-se logo pela novidade do estilo e pela riqueza da instrumentação. Abandonando completamente a maneira italiana, que ainda estudara com Joaquim Casimiro, Machado inclina-se decididamente para a corrente francesa, produzindo nesta orientação, além da *Laureana*, a grande ópera histórica *I Doria* (1887), premiada na Exposição de Milão, e mais os dramas líricos *Mario Wetter* e *Borghesina*. Sobre libretos portugueses escreveu: *O espadachim do outeiro*, em colaboração com Lopes de Mendonça, *Rosas de todo o ano* e *Triste viuvinha*, esta última uma ópera em três actos expressamente adaptada à scena lírica pelo autor, D. João da Câmara, ópera cuja parte musical ficou completa na composição mas infelizmente por terminar na instrumentação. Augusto Machado foi director da secção musical do Conservatório, e, com Eduardo Schwalbach, então inspector d'este estabelecimento de ensino, elaborou uma reforma decretada por Hintze Ribeiro em 24 de Outubro de 1901, que, embora conservando os moldes franceses tradicionais na pedagogia do nosso Conservatório desde a sua fundação, alarga consideravelmente os diversos ramos do ensino musical, cria uma classe de história da música e da literatura musical e contribui, por outras providências, para o desenvolvimento da arte nacional e da cultura intelectual dos alunos.

Alfredo Keil, cinco anos mais novo do que Augusto Machado, encetou logo na primeira ópera, *D. Branca* (1888), o caminho do nacionalismo, que nunca mais deixou de trilhar, escrevendo ainda a *Irene*, cantada pela primeira vez no Teatro Reggio de Turim, em 1893, e a célebre *Serrana*, a primeira ópera impressa em língua portuguesa e a predilecta do nosso público, representada no Teatro de S. Carlos a 13 de Março de 1899.

E já que falamos de ópera portuguesa não esqueçamos o genial artista Francisco de Andrade, o mais notável intérprete da parte do protagonista da ópera *D. João*, de Mozart, criador da parte de primeiro baritono da ópera *D. Branca*, de Keil, e festejadíssimo nas principais scenas líricas da Europa. Nasceu em Lisboa a 11 de Janeiro de 1859, falecendo a 8 de Fevereiro de 1921, em Berlim, onde fixara residência muitos anos antes.

Extinta a «Sociedade Filarmónica» e morto Bomtempo, foi desaparecendo o gosto pela música pura. Só a 10 de Maio de 1863 encontramos um concêrto público exclusivamente consagrado à música de câmara, o primeiro que nestas condições se realizou entre nós. Organizou-o o pianista-compositor João Guilherme Daddi e teve lugar no salão do Teatro de D. Maria, hoje Teatro Nacional, com o seguinte programa: quinteto em sol menor de Mozart, quarteto (sem outra indicação) de Haydn, quinteto

para piano e instrumentos de sôpro de Beethoven e dueto para clarinete e piano de Weber. Foram executantes: Masoni e Freitas (violinos), Carrero (violela), Sérgio (violoncelo), Carlos Campos (clarinete) e Augusto Neuparth (fagote).

A partir desta data nunca mais deixou de se cultivar em Lisboa a música de câmara; em 1879 a orquestra da «Associação Musical 24 de Julho» inaugurava os seus concertos sinfónicos, mas com tudo isto a ópera não deixava de dominar: S. Carlos ainda era o árbitro dos nossos destinos musicais, e a música pura não deixava de constituir uma excepção, interessando uma escolhida minoria recrutada entre as classes média e alta.

Merece aqui honrosa menção o excelente trabalho realizado no Pôrto, em prol da música clássica. Os violinistas Nicolau Ribas, Marques Pinto e Moreira de Sá, e outros artistas agrupados em volta dêles, de tal modo familiarizaram o público portuense com a grande música de câmara, que o Pôrto depressa se tornou um meio notável pela qualidade da sua cultura musical, não só em comparação com Lisboa como relativamente a qualquer dos grandes centros europeus.

Moreira de Sá foi também notável musicólogo, não se limitando, como o seu colega de Lisboa Ernesto Vieira, a tratar dos músicos portugueses, mas escrevendo uma *História da música*, a mais desenvolvida que até então se compusera em língua portuguesa, e uma *História da evolução musical*, esta publicada no estado em que a deixou quando do agravamento da sua última doença, faltando-lhe somente algumas páginas. Manuel de Carvalhais, que não era, como Ernesto Vieira, um músico profissional, deixou, porém, uma valiosa obra de catalogação da obra dramática de Marcos Portugal.

A epidemia de gripe pneumónica, que no fim da Grande Guerra assolou o mundo, vitimou dois grandes talentos musicais portugueses: David de Sousa, regente de admiráveis qualidades, e o compositor de 20 anos António de Lima Fragoso, genial temperamento romântico e impressionista, que cultivou, com rara emoção e cunho muito pessoal, o debussysmo. Esta corrente mundial fizera o seu aparecimento na música portuguesa alguns anos antes de António Fragoso iniciar os seus estudos musicais no Pôrto, estudos que continuava em Lisboa quando a morte o surpreendeu.

Dois pianistas-compositores se destacaram em fins do século passado e princípios do actual: Alfredo Napoleão e Alexandre Rey-Colaço. O primeiro, autor de sonatas e obras com acompanhamento de orquestra; o segundo, grande propagandista dos clássicos e românticos alemães entre nós, organizador de concertos históricos e hábil valorizador de cantos populares espanhóis e portugueses. Rey-Colaço teve, porém, uma influência muito maior em Lisboa, onde viveu mais tempo que Napoleão, tendo formado excelentes pianistas.

Caída em desuso a *modinha*, foi substituída pelo *lundum*, de origem negróide. Após o regresso de D. João VI do Brasil, êste canto dançado, característico dos escravos africanos, foi invadindo as diversas camadas da sociedade portuguesa, fixando-se nas mais baixas e imorais, onde se transformou no canto dorido e na dança duvidosa a que se chama *fado* e *bater o fado*.

A origem da chamada «guitarra portuguesa», instrumento que data apenas do fim do século XVIII, é difícil de estabelecer. Depreende-se do mais antigo método, o de Silva Leite, publicado em 1796, que ela nos vinha de Inglaterra, e Michel'angelo Lambertini, o musicólogo que melhor estudou o assunto, classificou-a como descendente dêsse instrumento inglês, aparentado com o negróide *banjo*, chamado *sistro*. Tudo quanto se tem escrito modernamente sôbre a guitarra portuguesa em épocas anteriores ao fim do século XVIII, não passa de uma confusão com a viola francesa a que os antigos chamavam guitarra.

O fado e a guitarra não têm carácter regional determinado no nosso país. São característicos das populações das grandes cidades, de Lisboa principalmente, tendo portanto um valor folclórico muito menor do que o dos cantos, das danças e dos instrumentos das nossas províncias e das ilhas adjacentes.

Os cantos e danças do Norte caracterizam-se pela vivacidade e simplicidade persistente do ritmo e do carácter melódico e harmónico. Os principais cantos dançados são a *chula* e a *caninha verde*, o instrumento preferido a viola de arame.

A zona que vai do Tejo ao Douro tem como centro de canção popular Coimbra, onde se canta a *farrapeira*, o *estaladinho*, o *vira* e o *malhão*. Os principais instrumentos aqui são as guitarras acompanhadas à viola ou violão.

A região alentejana, de tam gloriosas tradições musicais, parece justificar, na tendência polifónica do seu povo, a teoria geralmente aceita de que a extraordinária efflorescência do estilo *a cappella* em volta de Évora não fôsse obra do acaso. As danças principais são aqui as *saias*, dança de roda, e o *fandango*, acompanhado com as guitarras e violas rasgueando, com o adufe, a gaita e o tamboril.

Quanto aos instrumentos, a província do Algarve não difere grandemente do vizinho Alentejo. A canção é, porém, muito menos profunda de expressão.

Não é também muito profunda a canção nas ilhas adjacentes. Como dissemos no início dêste trabalho, é nos Açôres que ainda se encontra o último eco das *aravias*, da época mosárabe. Os instrumentos principais dos Açôres e da Madeira são as violas de arame, de diversos tamanhos com diferentes

nomes, e a rabeca, mais raramente empregada no continente como instrumento popular.

O espírito offenbachiano do compositor portuense Ciriaco de Cardoso soube admiravelmente pôr em relêvo a nota popular nas suas justamente célebres operetas: *O burro do Sr. Alcaide*, e *O solar das Barrigas*, que ficaram dois modelos do género.

CONCLUSÃO

Fomos mais longe do que supúnhamos ao encetar êste esbôço da história da nossa música. Embora excluindo os artistas vivos e os estrangeiros, mesmo os que entre nós tiveram residência efectiva, é vasta demais a matéria para que a pudéssemos resumir como desejávamos.

Lançando uma vista retrospectiva sôbre as nossas riquezas e glórias musicais, não nos desanima o confronto com o presente nem a previsão do futuro. Duas orquestras sinfónicas funcionam em Lisboa regularmente, outra no Pôrto; nestas duas cidades há sociedades de concertos de música de câmara, freqüentes representações de ópera e um considerável movimento de espectáculos musicais de ordem elevada; também em Coimbra existe uma sociedade de concertos e uma escola de música; em toda a parte surgem orfeões; do Conservatório de Lisboa, que em 1836 tinha 20 alunos internados e em 1909, já sem internato, uns 300, bastará dizer-se que, devido principalmente à completa refusão e modernização do seu ensino e dos seus programas em 1919, a sua população é actualmente de 1.120 alunos, não incluindo os externos que são cêrca de 1.000.

Temos, portanto, o direito de esperar dias cada vez melhores para a música portuguesa, a que só falta ser um pouco mais ajudada na nossa terra, e mais conhecida em países estrangeiros.

LUIZ DE FREITAS BRANCO.



INSTITUTO DE CIÊNCIAS VIVAS
HUMBOLDT DE CARVALHO

020-920-1002



CENTRO CIÊNCIAS
UNIVERSIDADE COIMBRA



132969564X