



Biblioteca Breve

SÉRIE MÚSICA

POLIFONISTAS PORTUGUESES

COMISSÃO CONSULTIVA

FERNANDO NAMORA
Escritor

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL
Escritor e Cientista

HUMBERTO BAQUERO MORENO
Prof. da Universidade do Porto

JUSTINO MENDES DE ALMEIDA
Doutor em Filologia Clássica pela Univ. de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

JOSÉ AUGUSTO ALEGRIA

POLIFONISTAS PORTUGUESES

- Duarte Lobo
- Filipe de Magalhães
- Francisco Martins



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

Polifonistas Portugueses

Biblioteca Breve / Volume 86

1.ª edição — 1984

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação e Cultura

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações

Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

5000 exemplares

Coordenação Geral

A. Beja Madeira

Orientação Gráfica

Luís Correia

Distribuição Comercial

Livraria Bertrand, SARL
Apartado 37, Amadora — Portugal

Composição e impressão

Oficinas Gráficas da Minerva do Comércio
de Veiga & Antunes, Lda.
Trav. da Oliveira à Estrela, 10.

Abril 1984

*À memória do Arcebispo de Évora, D. Manuel Mendes da
Conceição Santos — que tudo fez para restituir à sua Sé o
esplendor artístico doutros tempos.*

ÍNDICE

<i>EXPLICAÇÃO PRÉVIA</i>	7
I / DUARTE LOBO — NOTÍCIA BIOGRÁFICA....	12
II / O PRESTÍGIO DE DUARTE LOBO.....	21
III / HISTÓRIA E DESCRIÇÃO DA OBRA DE DUARTE LOBO	31
IV / FILIPE DE MAGALHÃES — NOTÍCIA BIOGRÁFICA	53
V / LIVROS PUBLICADOS POR FILIPE DE MAGALHÃES	67
VI / O PADRE MESTRE FRANCISCO MARTINS ...	89



EDVARDVS LVPVS IN OLISIPONENSI
ECCLESIA MUSICES PRAEFECTVS.

EXPLICAÇÃO PRÉVIA

No título deste volume da *Biblioteca Breve* vai escrito o vocábulo *Polifonistas* anteposto aos nomes dos compositores Duarte Lobo, Filipe de Magalhães e Francisco Martins. Mas acontece que esta designação, para quem não for perito em matéria de história da música, envolve um equívoco por falta de sintonia entre o significado colhido das raízes gregas e a lição fornecida pela prática da composição musical. Quer dizer: se toda a música escrita para vozes é polifonia e salvamos o sentido etimológico, só uma certa música circunscrita a determinado estilo e confinada a determinada época, pode, rigorosamente, ser considerada como polifonia e salvamos um conceito que ultrapassa a gramática e se insere na história da evolução da Arte ocidental. Aliás, o equívoco é recente, porque só modernamente o termo *polifonia* entrou na nomenclatura do vocabulário musical. Os antigos nunca o usaram. Sempre que um tratadista versava a matéria musical, apenas distinguia o *Canto d'órgão* (que nada tem com o instrumento do mesmo nome) e o *Contraponto*. Mas acontecia, na prática, que o

Canto d'órgão incluía a ideia de qualquer música escrita para vozes, legitimado tal conceito pelo uso da figura estilística da sinédoque que toma a parte pelo todo.

Possivelmente, a mais antiga referência ao Canto d'órgão documentalmente provada, entre nós, encontra-se no testamento do Infante D. Fernando deixando à Sé de Lisboa em honra do mártir S. Vicente «huum liuro de canto d'orgom», distinção que evitava possível confusão com os livros de cantochão.

Gil Vicente emprega-a, pelo menos, uma vez. O final do *Auto da Serra da Estrela* é assim descrito: «Ordenaram-se todos estes pastores em chacota, como lá se costuma, porém a cantiga della foi cantada de *canto d'orgam* & a letra é a seguinte:

Nam me firais, madre
que eu direi a verdade» etc.

Esta designação fixou-se na língua portuguesa e correspondia ao *canto mensurable*, em castelhano, ao *canto fermo*, na Itália ou em latim ao *de musica figurali*.

Em rigor, o canto d'órgão estava para o Contraponto ou ciência da composição, como a fonética e a morfologia estão para a sintaxe.

A *Arte Mínima* do teórico português P. Manuel Nunes da Silva, cuja primeira edição é de 1685, esclarece que a Arte do Canto d'órgão é vulgarmente chamada *Mão* para principiantes. Esta *Mão* conhecida por Aretina (do monge Guido d'Arezzo, embora lhe seja anterior) foi o processo tradicional praticado em toda a Europa para a aprendizagem dos primeiros elementos da música. Consistia na distribuição dos 20 sons do sistema musical pelas falanges dos dedos da

mão esquerda, levando os aprendizes *a ver* os signos desdobrados, as deduções, as cantorias e os intervalos (matéria comum ao cantochão), a que se juntava o estudo das claves, dos modos, dos sinais de compasso, das figuras da música, das pausas, dos pontos, das ligaduras e dos sinais acidentais, matéria específica para a introdução na prática do Contraponto ou composição a vozes. Quando João de Barros, na *Rópica Pnefma*, faz dizer à *Razão* que «Tôdalas cousas que há no mundo têm duas partes em si: ãa material e outra formal, as quais procedem de quatro princípios elementares, tão contrários per natural calidade como as quatro vozes da música são destintas ãas das outras: però, juntas com suas naturais proporções, compõem a harmonia das vozes», referia-se, exactamente, ao *Contraponto imitativo*, assim chamado em virtude do comportamento de cada uma das vozes.

Contraponto é palavra composta da preposição *contra* e *Ponto* (*Punctus*, em latim). Este *Punctus* é o nome das notas simples do cantochão que deram origem à semiografia da música ocidental. Fazia-se Contraponto lançando sobre uma nota, duas ou três mais, em sentido vertical ou escrevendo melodias a distâncias regulares, fazendo harmonia, mas caminhando em sentido paralelo. Os dois processos, obedecendo a regras que no decurso do tempo se foram fixando, formavam a matéria técnica modelada por cada compositor por escolha livre com margem para a inspiração pessoal. É importante saber-se que, ao contrário de todas as outras artes, a música foi a única que teve um desenvolvimento que não ficou a dever nada ao mundo antigo, nem grego nem romano, salvo alguns princípios teóricos sem relevância de maior.

As leis que regularam o sistema da composição musical ou Contraponto estavam perfeitamente estruturadas na segunda metade do século XV; mas só alcançaram no século seguinte, com Palestrina, um altíssimo grau expressivo que foi modelo para toda a centúria de Seiscentos:

Pode dizer-se que a descoberta da *palavra*, por influências várias, alterou no século XVI os rumos da Arte da música pondo-a ao serviço do texto, religioso ou profano e relegando o tecnicismo puro da arte pela arte. Se o Humanismo teve a sua quota parte nesta reviravolta, sem dúvida que a teve em maior proporção a directriz marcada, nesta matéria, pelo Concílio de Trento. Ora, é nesta fase da história da música ocidental que surgem os contrapontistas portugueses entre os quais destacamos os três nomes que constam deste volume.

Posto isto e apesar da economia possível das palavras, aqui fica declarado para os menos iniciados nestes assuntos o significado de vocábulos com os quais deparará a cada instante na leitura do texto que se segue.

I / DUARTE LOBO NOTÍCIA BIOGRÁFICA

É hoje considerado ponto assente que Duarte Lobo nasceu em Lisboa. À falta de outros documentos, bastaria a leitura atenta dos frontispícios dos livros que mandou imprimir em Antuérpia para se varrerem de vez todas as dúvidas. Com efeito, sempre, após o nome, vem a designação de *civis olisiponensis*, cidadão de Lisboa, prática, aliás, muito generalizada como se pode ver no caso de Frei Manuel Cardoso e do teórico musical Padre António Fernandes, para não citar estranhos, os quais tiveram o cuidado de juntar aos respectivos nomes a indicação das terras onde tinham nascido.

A existência dum contemporâneo homónimo de Duarte Lobo, também padre e que nasceu na vila alentejana de Alcáçovas em 1575, tendo alcançado um Benefício na Sé de Évora, nada tem a ver com o que foi Mestre da Capela da Sé de Lisboa, salvo o mesmo nome e apelido. O fácil equívoco, porém, trouxe à biografia de Duarte Lobo uma enorme confusão nos arraiáis da musicologia passando rapidamente a dicionários biográficos de músicos, nacionais e estrangeiros, com todos os inconvenientes dos erros

que passam a valer como verdades ¹. A circunstância de Duarte Lobo ter sido discípulo do Padre Manuel Mendes na Clastra de Évora, segundo afirmação do calendarista da Capela Real, Tomé Álvares em carta a Baltazar Moreto, datada dos idos de Março de 1610, bastaria só por si para pôr de remissa a data apontada de 1575 obrigando-nos a recuar no tempo uns bons 10 anos.

Bastava saber-se que Manuel Mendes, também nascido em Lisboa, «mestre de Duarte Lobo, e de toda a boa música deste Reino», desempenhava, ainda minorista, as funções de Mestre da Capela do Cardeal Infante D. Henrique quando este, precisamente, em 1575, a pedido do Cabido e por ter falecido D. João de Melo no dia 5 de Agosto do ano anterior, voltou a ser Arcebispo de Évora, pela segunda vez, tomando posse em 22 de Janeiro.

No séquito de D. Henrique veio para Évora o seu Mestre de Capela, que logo nesse ano recebeu todas as Ordens Maiores, a última das quais, a de Clérigo de Missa, como então se dizia, lhe foi conferida em dia de S. Mateus na Sé eborense. Pouco tempo depois, Manuel Mendes entrou na posse duma bacharelia com ónus de ensino da música na Clastra, função pedagógica que desempenhou com grande proveito dos alunos até por volta de 1585. Ora, foi neste espaço de tempo que se processou a passagem dos moços do coro que se chamaram Duarte Lobo e Filipe de Magalhães, entre outros.

Sabendo-se pelos *regimentos* das capelas, desde os tempos de D. Duarte, autor do primeiro, registado no *Leal Conselheiro*, que a idade das admissões nunca se faria antes dos 8 anos nem depois dos 10, salvo casos

excepcionais, segue-se que o pequeno Duarte Lobo, aceitando por comodidade que tivesse entrado no Colégio da Sé logo no primeiro ano do magistério de Manuel Mendes, teria nascido entre 1565 e 1567. Daqui se conclui que, tendo falecido em 24 de Setembro de 1646, teria partido deste mundo com a idade de 79 ou 81 anos, o que obriga a afastar definitivamente a macrobiana velhice de 103 anos posta a correr por João Soares de Brito e repetida em cadeia por quantos se têm limitado a fazer de eco, entre os quais se conta o próprio Barbosa Machado ².

Ele mesmo o afirmou na Dedicatória do livro de missas de 1639, dirigida ao Duque de Bragança, D. João. Sem margem para dúvidas, ali se declara dever ao Cardeal D. Henrique, fundador do Colégio dos Moços do Coro da Sé, tudo quanto aprendera no domínio da arte da música, apesar de serem ressonâncias de ecos distantes no tempo cobrindo um espaço não inferior a uns bons 60 anos ³. O Colégio de Évora foi uma das muitas benemerências devidas ao espírito de iniciativa de D. Henrique. Escola que gozou de reputada fama nos quase três séculos de existência (precisamente de 1552 a 1834) deu ao País uma notabilíssima plêiade de compositores, os mais notáveis da segunda metade do século XVI e século XVII, salvo uma excepção de grande estilo na pessoa de João Lourenço Rebelo que, não sendo um fruto do ensino eborense, também o não foi do Colégio dos Reis de Vila Viçosa.

O segredo do êxito da Escola da Sé de Évora consistiu, assim o creio, no sistema de internato posto em prática pelo grande Arcebispo que foi Henrique. Resultou a sua justa nomeada de três factores interligados: bons mestres, bom regulamento e base

económica assegurada. Uma das primeiras consequências do internato consistiu na possibilidade de recrutar os alunos em função de qualidades selectivas pelo recurso a candidatos tanto da terra como de fora. Por isso, não nos admiramos de encontrar entre os muitos colegiais que por lá passaram, moços de Lisboa, como Duarte Lobo, de Vila Nova de Azeitão, como Filipe de Magalhães, de Frei Manuel Cardoso, da vila de Fronteira, de Manuel Rebelo, de Avis, de Lopes Morago, de Espanha ou Diogo Dias Melgás, de Cuba.

O benefício do ensino lembrado na Dedicatória do livro de Duarte Lobo publicado em 1639, era uma homenagem a D. Henrique na pessoa do Duque de Bragança, bisneto de D. Duarte, irmão do que foi fundador do Colégio, apesar do tempo transcorrido. Foi ali que Duarte Lobo, menino e moço, conheceu o velho Mestre da Capela, Cosme Delgado, de génio assomado, mas bom músico; ali recebeu as primeiras lições do Padre Afonso Dias, Reitor e subchante da Sé; ali ouviu a arte do organista Manuel Barbança, sem falar do alto respeito que lhe mereceria a figura hierática do Infante-Arcebispo presidindo na sua Sé aos actos litúrgicos mais solenes.

Era do *regimento* do Colégio que o respectivo reitor ministrasse aos moços as primeiras noções da leitura latina e musical, além do catecismo, aprendizagem feita em contacto directo com o material das antífonas que diariamente, pelo menos, dois moços deveriam levantar na introdução dos salmos, nas diversas Horas do Ofício na Catedral. Escusado será acrescentar que nessas tarefas corais não se admitiam erros quer se tratasse do canto quer das leituras, penalizando-se os faltosos com multas pecuniárias se eram adultos e com qualquer

castigo previsto no regulamento se eram moços do Coro.

Ultrapassada a fase da leitura do cantochão, entravam os alunos na Clastra para o estudo do contraponto ou música mensural, enquanto a latinidade era continuada nas respectivas aulas da Universidade eborense. Pelo brilhantismo dos resultados conhecidos, pode afoitamente afirmar-se que o ensino se processou, pelos tempos fora, em termos de verdade pedagógica. Ensinava quem sabia e aprendia quem devia. De tal maneira isto assim era que os mestres da polifonia que tivemos nunca se sentiram obrigados, ao deixar as clastras, a recorrerem a outras escolas nacionais ou estrangeiras com pretextos de aperfeiçoamento sobre o aprendido. Todos souberam viajar no comboio que tinham à disposição dispensando as corridas ao que passa sempre na última hora.

É que o ensino da música não se fazia para cumprir planos ministeriais. Tinha uma finalidade concreta que consistia no serviço da Igreja. Nessa conformidade, as lições eram diárias e num total de, pelo menos, três horas repartidas pela manhã e pela tarde.

Duarte Lobo teve a sorte de se adaptar ao esquema do ensino proposto e teve-a ainda por ter tido como Mestre da Clastra, o Padre Manuel Mendes que deveria possuir qualidades excepcionais para ensinar, aliadas a uma competência de teórico exemplar. Pelo menos, todos os testemunhos chegados até nós convergem para essa imagem simpática.

Timbraram os Mestres da Clastra de Évora em escrever os métodos pelos quais ministravam o ensino. Infelizmente só teve honras de imprensa a Arte de

Cantochão e de Canto Mensural do primeiro, que foi Mateus d'Aranda, respectivamente em 1533 e 1535.

A *Arte de Música* de Manuel Mendes não passou do manuscrito e foi parar à Livraria de Música de D. João IV, não sabemos como nem quando. Lá se conservou ao lado de muitos outros tratados de teoria da música de autores nacionais e estrangeiros até ao fatídico incêndio que se seguiu ao terramoto de 1755. Apesar de perdida, não se perderam os frutos a ela ligados, como é o caso de Duarte Lobo, cuja alta qualidade de mestre nos assegura o estofo da árvore. O estudo e prática da música, começando na idade que referimos, prolongava-se para os colegiais que pretendiam receber as Ordens Sacras, por espaço nunca inferior a uns 10 anos. D. Henrique tudo tinha previsto para o aproveitamento integral dos moços com capacidade de avançar através do honesto trabalho, normalmente realizado em grupos pequenos (os colegiais eram 12 no tempo do Cardeal o que facilitava a tarefa dos mestres e dos alunos.

Por isso, Duarte Lobo, ao regressar à terra natal, à sua Lisboa, ignoramos se já ordenado sacerdote, regressava bem apetrechado com as indispensáveis munições do saber acumulado para poder ocupar, logo de seguida, o lugar de Mestre da Capela do Hospital Real nos bons tempos em que até os hospitais tinham colegiadas com Capela musical!...

Em que ano terá ele voltado definitivamente para Lisboa? Não se conhece documento que esclareça em concreto a dúvida, mas presumimos com fundamento que tenha sido por volta de 1591 pela seguinte razão: em 23 de Janeiro deste ano sabemos ter falecido Baltazar Garcia que fora Quartanário e Mestre da

Capela da Sé de Lisboa, pelo menos, desde 1571. Ora, não há notícia da pessoa que lhe sucedeu quer no Benefício da Sé quer no mestrado da Capela ⁴. Mas, em 1594 já o nome de Duarte Lobo aparece em letra de forma dando o seu parecer técnico sobre o *Liber Passionum* de Frei Estêvão de Cristo que saíria da tipografia lisboeta de Simão Lopes no ano seguinte ⁵. Se as autoridades entregaram a Duarte seguinte o manuscrito de Frei Estêvão de Cristo para sobre ele dizer da sua justiça é, certamente, porque já nessa altura estaria colado ao Benefício da Quarta Prebenda da Sé com funções de responsabilidade no Coro.

Quando Barbosa Machado afirma que Duarte Lobo tinha exercido o cargo de Mestre da Capela da Sé durante 45 anos não nos disse em que base assentou o cálculo. Se o fez partindo do ano de 1643, como o da morte, aliás em erro, tê-lo-íamos Mestre desde 1598. Mas, se o aceitou apenas por constar, teríamos o início do mestrado três anos depois, isto é, em 1601. Por outro lado, também é sabido que Duarte Lobo, depois de entrar na posse do Benefício de Quartanário, ocupou, julgamos que por inerência do cargo, o lugar de Reitor do Colégio da Sé, do título de S. Bartolomeu, ao Castelo.

O seu mais célebre discípulo, o Padre António Fernandes, na *Arte* que publicou em 1626, mas cujas licenças são do ano anterior, afirma na Dedicatória ao Mestre haver mais de trinta anos que exercia o lugar, pormenor da maior importância e que nos faz recuar ao ano de 1595, pelo menos. Fica assim reduzida ao mínimo a margem da dúvida sobre o ano exacto em que terá iniciado as actividades na Sé de Lisboa. Dificilmente encontraríamos, com tão poucos indícios,

dados mais aproximados com uma situação histórica perfeitamente garantida.

E quanto a elementos biográficos directos acrescentaremos ainda mais dois que nos revelam aspectos que, sendo muito diferentes no conteúdo humano da personalidade, constituem achegas de bom quilate a ter em conta.

Refere-se o primeiro à dotação de 600 mil réis feita pelo Padre Duarte Lobo, Reitor do Seminário da Sé, a favor de uma sua sobrinha, Catarina de Gouveia que professara no Convento de Chelas onde vivia uma sua tia (provável irmã de Duarte Lobo) com 38 anos de profissão religiosa ⁶.

O segundo, interessante a vários títulos, é o episódio passado na Sé de Lisboa no dia 21 de Maio de 1639. Tratava-se de receber solenemente o Arcebispo D. Rodrigo da Cunha regressado de Madrid após ter rejeitado o barrete cardinalício que Filipe IV lhe oferecera na intenção subreptícia de o peitar para a sua causa. Eis como o cronista descreve o que se passou: «Com préstito solene foi o Cabido esperar e receber o seu Prelado ao desembarcar: ele pondo a um mesmo tempo os pés na terra, e os olhos no Céu em gratificação de se ver restituído à sua Igreja, Duarte Lobo que então servia de Mestre do Coro dela, muito favorecido do Duque que por extremo era afeiçoado a Música, começou a entoar o salmo *In exitu Israel de Aegipto*, e ao perpassar por alguns castelhanos, com os olhos fitos neles, reduplicava em voz alta *de populo barbaro*, banhando os seus em lágrimas o Arcebispo por se ver livre daquela ainda mais cruel Babilónia para os Portuguezes, que a outra para os Israelitas» ⁷.

Isto passou-se a ano e meio da Restauração; e se a grande história se urde com casos, por vezes bem simples, da pequena história, este é um dos que ajudam a melhor entender como andariam alvoroçados os espíritos dos portugueses já em Maio de 1639.

E no que concerne à atitude ostensiva de Duarte Lobo, dando nas vistas pelo modo com que provocava os castelhanos, melhor se entenderá o seu significado de raiz patriótica se soubermos que o dito salmo tinha para os Israelitas o sentido de um hino que exaltava a própria libertação do cativo do Egipto, conseguida pelo êxodo, pela passagem do Mar dos Juncos e pela promessa da conquista da Terra Prometida. Mais. A escolha do salmo foi da iniciativa de Duarte Lobo que se aproveitou do lugar que ocupava na direcção do canto na Sé, tanto mais que em nenhum rito que normalize as cerimónias de recepção a um Prelado se encontra o canto de salmos e muito menos aquele, salmo de confiança em Deus e de revindicta contra os opressores egípcios, por figura analógica aplicado aos castelhanos ⁸.

Repare-se ainda na insinuação do cronista quando acrescenta, como que para justificar o entusiasmo patriótico de Duarte Lobo, que era *muito favorecido do Duque*. De facto, nesse mesmo ano o segundo livro das missas tinha sido dedicado a D. João em quem todos os portugueses viam a esperança da restauração das liberdades pátrias.

II / O PRESTÍGIO DE DUARTE LOBO

Por alguma razão Duarte Lobo tem sido considerado o mais celebrado dos nossos polifonistas, mau grado o deficiente conhecimento da obra que fez imprimir em sua vida e que ainda aguarda a hora da reedição completa em transcrição moderna. Mas não há fumo sem fogo; e não era fácil noutros tempos que a fama se apropriasse dum artista sem o subjacente mérito real. Sem empresas comerciais destinadas a encarecer os indivíduos para saldar em seu proveito o negócio, os artistas eram apenas citados ocasionalmente e por pessoas a eles ligados, não por interesses de elogio mútuo (confraria ainda não existente então) mas apenas ou pelo conhecimento directo da obra ou pela aceitação do testemunho dos entendidos.

Sirva de primeiro exemplo a conhecida carta do calendarista da Capela Real, Padre Tomé Álvares, dirigida a Baltazar Moreto, da Tipografia Plantiniana de Antuérpia e datada de Lisboa nos idos de Março de 1610.

Trata-se duma missiva particular, fundamentalmente de negócios e em que o nome de Duarte Lobo é citado duas vezes. Na primeira se diz:

Duarte Lobo «amigo de v.m. [vossa mercê] E meu me dará crédito...»

Na segunda, Tomé Álvares pretende exaltar a figura do já falecido Padre Manuel Mendes cuja obra propõe que seja impressa na célebre tipografia tentando dar força ao seu projecto alegando que seria suficiente lembrar-lhe que fora «mestre de Duarte Lobo». Gorou-se a tentativa da empresa, mas as palavras do antigo colegial de Évora, acentuaram, sem o querer, uma situação de prestígio do Mestre da Capela da Sé de Lisboa na Oficina que lhe imprimiu todos os livros, como veremos adiante ⁹.

Totalmente diferente é a Dedicatória do Padre António Fernandes ao seu Mestre Duarte Lobo, destinada a prestar público louvor de méritos reconhecidos. O nosso grande teórico não se dispensou de contribuir com a sua quota parte para estabelecer um padrão de Verdade ditado apenas pelo seu coração agradecido. O caso tem maior relevância por ser raro. Com efeito, por via de regra, os livros, mormente os de música, entravam nas oficinas protegidos por grandes figuras da vida social, começando pelo então, muito vulgar, mecenato real. Nem é de supor, sequer, que a *Arte* de António Fernandes tenha sido custeada por Duarte Lobo a quem o Autor teria pago com o elogio que a introduz. Nada nos pode levar a tal conclusão.

Ora, a *ARTE DE / MÚSICA DE CAN-/ TO DORGAM, E CANTO / Cham, & Proporções de musica / divididas harmonicamente*, foi impresso em Lisboa na Oficina de Pedro Craesbeeck, em 1626, sendo o primeiro compêndio de teoria musical da autoria de um mestre português, por sinal, alentejano, nascido na vila de Sousel. Logo no frontispício se lê: «DIRIGIDA

AO INSIGNE DUARTE / Lobo Quartanário, & mestre de Música na S. Sé de Lisboa.»

Por se tratar de documento precioso para o nosso intento e por não haver ainda uma edição moderna da *Arte*, aqui o trasladamos na íntegra modernizando a ortografia:

«Quando o invicto, e generoso Capitão Josué quis acometer aquela famosa e vitoriosa batalha, na qual por Virtude de Deus (só a fim de o dar a seus Santos, e acelerados desejos) disse ao sol que parasse. Contam alguns autores que mandou fazer um escudo em o qual quis que no campo dele lhe esculpisse uma figura de seu próprio retrato, para que todos os golpes que do insolente inimigo lhe fossem atirados nele os recebesse, e assim com menos perigo de sua pessoa pudesse acometer, e alcançar (como alcançou) a desejada vitória.

Verdadeiramente insigne mestre, e senhor, que não julgo nesta empresa por pequena minha ventura pela muita que me cabe deste divino conceito nesta ocasião fazer tanto a meu propósito. Porque querendo este Josué de minha obra sair ao campo a batalhar com as murmuradoras línguas me foi forçado buscar sol, e escudo, para que com um fosse ilustrado, e com o outro me pudesse reparar dos potentes golpes (que assim lhe chamou o real Profeta no salmo 119 *Sagittae potentis acutae*, etc.) Não achei quem com maior resplendor, e esforço pudesse ilustrar, e defender minha honra do que vossa mercê a quem por duas razões remeto este humilde sugêito. A primeira, e principal, e que nos dá mais força é a muita suficiência, e rara doutrina que de tão subtil, e qualificado engenho nos está mostrando a grande multidão, e cópia de discípulos que de trinta anos a esta parte têm saído do Claustro da nossa santa Sé de Lisboa para muitas, e deversas destes Reinos de Portugal, e Castela doutrinados todos pela mão, e disciplina de Vossa mercê não sómente na Arte da Música, mas ainda na virtude, e bons costumes, indício que claramente nos mostra a grande obrigação que toda esta cidade tem a Vossa mercê mais que a nenhuma outra pessoa, não fazendo

agravo a outros que nos insignes Templos da dita cidade nesta Arte militam, porque todos devem de o confessar assim.

A segunda por acabar de pôr em execução o grande, e prolongado desejo que tinha de o fazer, cuja dilação entendo me estava já acusando de ingrato; não porque a Vossa mercê lhe pareça que com isto pretendo gratificar a mínima parte das muitas que eu, e prendas minhas temos recebido, e por momentos dessa mão recebemos, senão por que confessemos tê-las escritas neste reconhecimento toda a nossa vida; que peitos em que o ser, a honra, e a autoridade fazem suas moradas é justo que suas glórias, e proezas sejam imortais; pelo que Vossa mercê se sirva como valoroso Xerxes receber este singelo e pequeno serviço que acossado das referidas línguas se vai acolher debaixo de sua protecção, e amparo cansado de se defender delas de cuja certeza entendo deve Vossa mercê estar bem inteirado, e do muito trabalho que em os alumiar tive. Porém eu o tenho por bem empregado, e o tempo que de meu estudo nesta obra gastei, e não menos venturoso por entender que só o descanso dele consiste em Vossa mercê ser o verdadeiro defensor dela, que é de valorosos capitães no descanso de seus soldados mostrarem a grandeza de seu esforço e valor. Guarde nosso Senhor a pessoa de Vossa mercê como seus afeiçoados desejamos. Lisboa, etc.»¹⁰.

Da leitura atenta deste texto sem empolamentos gongóricos, emerge com natural grandeza o vulto do Homem que pelas suas qualidades humanas e cristãs soube conduzir os seus alunos pelas veredas estreitas do trabalho até à realização de sonhos transformados na realidade de obras que marcaram uma época com honra e dignidade científica.

Não temos informação de quantos exemplares se tiraram da *Arte* de António Fernandes; mas sabemos que durante quase 60 anos serviu de compêndio escolar no ensino da música em Portugal, visto que somente em 1685 foi editada a *Arte Mínima* do Padre Nunes da Silva. Isto quer dizer que o nome de Duarte Lobo, pela

mão daquele seu discípulo, alcançou um prestígio que chegou intacto aos nossos dias. Mas a fama do Mestre não se confinou às palavras da Dedicatória do que foi também mestre de Música na igreja de S. Catarina de Monte Sinai em Lisboa. O eco teve seus efeitos naturais repercutindo-se ao longo do tempo, como vamos ver.

Em 1644, portanto ainda em vida do Mestre da Capela de Lisboa, Manuel de Faria e Sousa na *Fuente de Aganipe*, Poema X, estrofe 72 e 73, refere-se-lhe chamando-lhe «el Lobo, en la theorica lustroso» e «el docto Lobo», sem dúvida reflexos métricos do elogio superlativo de António Fernandes.

De 1650 é a célebre carta de D. Francisco Manuel de Melo ao Vigário Geral do Arcebispado de Lisboa, o Dr. Manuel Temudo da Fonseca. Tratando da música «que também podemos contar por faculdade divina», o grande polígrafo abre o rol dos músicos, exactamente, com o nome de Duarte Lobo ¹¹. O padre João Álvares Frouvo, que foi capelão e bibliotecário de D. João IV, nos *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron* publicados em 1662 cita o «meu mestre o insigne Duarte Lobo» ¹². Barbosa Machado, falando deste autor, acrescenta: «Aprendeo os preceitos da Arte Musica com o grande Duarte Lobo, que com o seu nome illustrou a Bibliotheca Lusitana, e sahio tão perito em os mysterios desta armonica Faculdade que se não excedeo, competio com a sciencia de tão insigne Mestre.»

Os outros discípulos que deixaram memória de si foram, entre outros, Gonçalo Mendes de Saldanha, João Fogaça, Manuel-Machado, Frei António de Jesus e Frei João da Purificação. Do primeiro diz o Abade de Sever: «Teve por Mestre da Arte Musica ao celebre Duarte Lobo de cuja escola sahio tão perito em os preceitos

daquella armonica sciencia, que chegou a ser estimado pelos seus mayores professores...»

De Frei João Fogaça, que estava bem representado na Livraria Musical de D. João IV: «Estudou a arte da Musica com o insigne Mestre Duarte Lobo sendo hum dos mayores discípulos da sua Escola merecendo distintas estimações del Rey D. João o IV...» Quanto a Manuel Machado, assim se exprime o mesmo Barbosa Machado: «Aprendeo a Arte da Musica com o insigne Duarte Lobo, em que sahio eminente, merecendo pela suavidade da voz, e destreza, com que tocava diversos instrumentos ser Musico del Rey de Castela»¹³. Sobre Fr. António de Jesus: «Nos primeiros annos se applicou ao estudo da Musica sendo seu Mestre Duarte Lobo insigne professor desta faculdade...» E, finalmente, de Fr. João da Purificação, cónego secular da Congregação de S. João Evangelista: «Foy insigne na Arte da Musica que aprendeo com o celebre Duarte Lobo de quem já se fez larga menção em seu lugar, deixando para testemunhas de sua armonica sciencia. Varias obras Musicas. M.S.»

Por mais que procuremos não se encontra entre os chamados polifonistas portugueses nenhum outro nome que tenha sido mais martelado com adjectivação superlativa do que Duarte Lobo. Isto explica com suficiência o facto de, mesmo antes de se lhe conhecer a obra, se ter mantido no firmamento das nossas celebridades como estrela de primeira grandeza.

Entretanto, com a natural evolução da música, foram-se mudando os gostos. Os velhos mestres do contraponto cederam o lugar aos detentores da ciência harmónica que impuseram a sua arte durante o século XVIII. É verdade que os dois sistemas não se

opuseram criando barreiras intransponíveis. Pelo contrário, coexistiram em boa paz, como se prova pelo material existente nos arquivos, durante todo o século de Setecentos. O esquecimento só começou quando as capelas musicais, por obra e desgraça do Liberalismo imposto pela força das armas, se viram desapossadas dos bens materiais com que se sustentavam. Faltando-lhes as condições de vida, arrastaram com a própria agonia toda a tradição polifónica que tinha séculos. Após esta fase histórica da nossa vida colectiva, os mestres da polifonia entraram no limbo do esquecimento.

Mas é bem certo que ser esquecido não é sinónimo de estar perdido. A realidade polifónica permaneceu como acto cultural, aguardando apenas a hora do reencontro com as novas gerações. E não deixa de ser curioso que, quando em Portugal ninguém falava dos nossos polifonistas, o nome de Duarte Lobo, apareça em letra de forma, em Espanha, numa obra histórica publicada em 1856. Refiro-me a Mariano Soriano Fuertes que se lhe refere nestes termos: «Los portugueses en dicha época no fueron inferiores á los castellanos y catalanes ni en la música profana ni en la eclesiástica. Por estos tiempos floreció en Lisboa Eduardo Lobo del que existen algunas cantiñas, cuatros, madrigales, etc. en dialecto portugués; y misas, salmos, motetes, y un libro del canto *magnificat* por los ocho tonos impresso en Amberes en el año de 1600. ¹⁴» Da notícia pouco, mais se aproveita do que a citação honrosa do nome do compositor português, o que é importante por demonstrar um prestígio renovado quando o século XIX ia em meio.

Entretanto, no dizer de Garcia de Resende, «Porque a natural condição dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memória, muitos e mui grandes feitos de guerra, paz e virtudes, de ciência manhas e gentileza sam esquecidos». Tivemos que esperar pela hora da justiça trazendo à ribalta do teatro do mundo os velhos vultos da nossa música como troféus duma cultura injustamente ignorada das novas gerações. Morosa, mas pacientemente, muito se tem feito sobre o muito que importa continuar a fazer.

Em termos de seriedade histórica e crítica, pode dizer-se ter sido Ernesto Vieira com o seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, editado em Lisboa em 1900, o primeiro grande cabouqueiro dos nossos interesses no capítulo duma história da música em Portugal. Tecnicamente bem preparado na matéria, Vieira, tratando de Duarte Lobo, sintetizou o seu juízo nestes termos equilibrados: «Um dos maiores musicos portuguezes e o mais considerado mestre que viveu nos fins do século XVI e primeira metade do XVII.»

Em 1922, Luís de Freitas Branco, menos feliz na expressão valorativa, escreveu que Duarte Lobo «é o maior musico portuguez e um dos mais notáveis da sua época. ¹⁵»

Bernardo V. Moreira de Sá, em 1924, limitou-se a repetir que Duarte Lobo «é geralmente considerado como o mais genial polifonista portuguez. ¹⁶»

Mas tudo isto eram meras palavras de palpite que ressoavam como ecos dum prestígio que tomara asas nos escritos já mencionados sem corresponderem a um conhecimento directo da obra do artista. Passados alguns anos, em 1936, o Prof. Macário Santiago Kastner, inglês de nação e recém-chegado a Portugal,

fazendo o ponto da situação da nossa realidade histórica em matéria de música, teve este desabafo: «O mundo musical conta hoje com a publicação dos grandes monumentos musicais; possuímos edições modernas da obra de Palestrina, Victoria, Orlando, Byrd, Marenzio, Morales, Brudieu, Schütz e tantíssimos outros; de Portugal, de Duarte Lobo, de Fr. Manuel Cardoso não há nada. E não merecem os mestres lusitanos a mesma atenção, a mesma estima? ¹⁷»

Após quase 50 anos e por circunstâncias estranhas e lamentáveis, continuamos à espera da reedição integral da obra de Duarte Lobo em notação moderna! Em Agosto de 1935, Mário de Sampaio Ribeiro, em duas conferências no Museu de Castro Guimarães, em Cascais, mas só publicadas em 1938, dando provas de rara argúcia de espírito e de sólida preparação musical, tentou inverter a marcha dos críticos escrevendo que «o Padre Duarte Lobo tem sido modernamente alcunhado de *o maior compositor português* com injustiça, talvez pelo facto de algumas das suas obras terem sido impressas em Antuérpia. Isso apenas pode demonstrar que êle foi de todos os nossos mestres de então o único que teve meios que permitissem tamanho luxo. Duarte Lobo foi, sim, o mais profundo na teoria» ¹⁸.

Este juízo, pelo que ficou dito, é apenas a conclusão lógica de pressupostos que andavam numa tradição escrita muito repetida em nada alterando o estado da questão. E isto porque Duarte Lobo não nos deixou nenhuma obra teórica, mas, felizmente, é autor duma vasta soma de composições práticas de música de canto d'órgão ou contraponto. Quanto ao merecimento que lhe cabe no primeiro caso, não podemos acrescentar nem diminuir uma vírgula ao que dele disseram os seus

discípulos. Carecemos em absoluto de quaisquer outros elementos de juízo para o modificar. É, portanto, ponto assente e inalterável, que Duarte Lobo foi um grande pedagogo na arte de ensinar os segredos da música por declaração directa dos que com ele aprenderam. Nada mais e não será pouco.

O conceito a formular criticamente terá que incidir exclusivamente sobre as composições e nestas não há margem para explanações de tipo teórico. É sabido que o campo da teoria é muito mais amplo do que o da prática. Compor música consiste em aplicar parte da teoria, exactamente aquela que se refere ao processo de juntar as vozes segundo as leis do contraponto. Ora, para este ofício não se requer o conhecimento aprofundado da história da evolução das regras da escrita, nem a das formas, nem a da acústica. A prova está em que nunca os grandes teóricos foram igualmente grandes compositores. Não o foram Mateus d'Aranda, nem António Fernandes, nem Álvares Frouvo, nem Manuel Nunes da Silva; como o não foram Ramos de Pareja, Salinas ou Gioseffo Zarlino, Martin Gerbert ou Antonio Eximeno, entre tantos outros.

Em conclusão, a verdadeira grandeza de Duarte Lobo reside nas composições que nos deixou e que são, pelo que já conhecemos, obras dum Mestre, sem que possamos antepor ao seu nome um número de ordem na qualificação comparada com os outros. Posto isto, será a altura de traçarmos o historial dessa obra em termos documentais aguardando que alguém o faça em termos simplesmente críticos.

III / HISTÓRIA E DESCRIÇÃO DA OBRA DE DUARTE LOBO

1. — A primeira obra impressa da autoria de Duarte Lobo pertence ao ano de 1602. Trata-se de uma colecção de 8 opúsculos com a música para as Matinas da Noite de Natal e antífonas de Nossa Senhora. Pela data da Dedicatória (de que falaremos mais adiante), já em 1600 o trabalho estava preparado para poder ser impresso. A demora resultou da falta de Oficina em Lisboa dotada com os caracteres móveis da música de canto d'órgão, pelo menos em condições aceitáveis para a exigência provável do Compositor, não obstante a presença da Tipografia de Pedro Craesbeeck que já em 1598 imprimira os *Poemas Lusitanos* de António Ferreira, tendo aprendido a Arte respectiva na Plantiniana de Antuérpia. Naturalmente que a impressão da música obedecia a uma técnica diferenciada de simples textos literários, em prosa ou em verso e só mais tarde o impressor flamengo se foi apetrechando com o material necessário para dar resposta também às propostas da impressão musical, situação que já era um facto em 1611¹⁹.

Perante a dificuldade encontrada em Lisboa, Duarte Lobo resolveu encetar negociações para o efeito da

impressão da sua obra com a célebre Tipografia de Antuérpia fundada por Cristóvão Plantino. A correspondência epistolar levou seu tempo, acabando por se concluir por comum acordo e tão satisfatoriamente que Duarte Lobo nunca mais procurou outra Oficina, mesmo quando já em Lisboa se imprimiam, com bastante dignidade, as obras de outros polifonistas como Fr. Manuel Cardoso e Filipe de Magalhães.

Em 26 de Julho de 1602 foi passado pela Chancelaria de Filipe II o Alvará que protegia a obra de Duarte Lobo pelo espaço de 10 anos durante os quais «imprimidor nem liureiro algum, nem outra alguma pessoa de qualquer calidade que seja, não possa imprimir nem vender nestes Reinos e senhorios de Portugal, nem trazer de fora delles, o liuro que o dito Duarte Lobo compoz que se intitula *Natalitiae noctis Responsoria...* etc ²⁰. Donde se conclui que nesta data a obra estava na posse do seu Autor.

O título exacto é, pela leitura do frontispício dum exemplar existente na Biblioteca Pública de Évora, o seguinte:

EDVARDI LVPI / CIVIS OLISIPONENSIS, / in
Metropolitana eiusdem urbis Ecclesia/ beneficiarij &
Musices praefecti. OPVSCULA: / NATALITIAE
NOCTIS RESPONSORIA / quaternis vocibus & octonis.
MISSA EIUSDEM NOCTIS octonis vocibus. / BEATAS
MARIAE VIRGINIS ANTIPHONAE / octonis etiam
vocibus. / EIUSDEM VIRGINIS SALVE choris tribus &
vocibus vnderis. / Nunc primum in lucem edita. / [nome
da voz respectiva] ANTVERPIAE / EX OFFICINA
PLANTINIANA, / Apud Ioannem Moretum. M.DCII.

Leitura em vernáculo: OPÚSCULOS de Duarte Lobo, cidadão de Lisboa, Beneficiado e Mestre da Capela da Sé Metropolitana da dita cidade. RESPONSÓRIOS da Noite de Natal a 4 e 8 vozes. MISSA para a mesma Noite, a 8. ANTÍFONAS da Bem-aventurada Virgem Maria, também a 8. E para a mesma Virgem Maria a SALVE a três coros e 11 vozes. Editados pela primeira vez na Oficina Plantiniana de Antuérpia ao cuidado de João Moreto no ano de 1602. Tiraram-se 500 exemplares em formato 4.º com 37 páginas. A impressão da música, bem como todo o aparato técnico oficial, é primoroso.

O verso do frontispício ostenta as armas prelatícias do Arcebispo de Lisboa, D. Miguel de Castro a quem a obra é dedicada com este título: «Ill.^{mo} ac Rev.^{mo} Domino / D. Michaeli Castrensi / Olisiponensi Archiepiscopo / Metropolitano / Eduardus Lupus in Olisiponensi / Ecclesia Musices Praefectus / Felicitatem summam exoptat», o que quer dizer: «Ao Ill.^{mo} e Rev.^{mo} Senhor D. Miguel de Castro, Arcebispo Metropolitano de Lisboa, Duarte Lobo, Mestre da Capela na mesma Sé, deseja as maiores felicidades.» Segue-se a Dedicatória na qual o compositor lembra a protecção do Prelado à música destinada ao culto divino, esclarecendo que não pretende, com a oferta, fugir às mordeduras dos zoilos mas que o faz movido apenas por um afecto sincero de alma.

Ao latim de Duarte Lobo, seguem-se duas composições poéticas, na mesma língua, ambas da autoria do Padre Manuel Correia, elvense de nascimento, Licenciado em Cânones, Examinador

Sinodal do Arcebispado de Lisboa e Pároco de S. Sebastião da Mouraria. Este Manuel Correia é, nem mais nem menos, do que o homem que privou com Luís de Camões e se correspondeu com Justo Lipsio, bem conhecido de todos os camonistas pelos comentários à edição de *Os Lusíadas* que Pedro Craesbeeck publicou em 1613.

A primeira composição é um epigrama com 21 versos, tantos quantas as partes contidas em cada opúsculo de Duarte Lobo. É introduzido por esta forma: «EDVARDO LVPO IN OLISIPONENSI ECCLESIA / MUSICES PRAEFECTO EMMANUEL CORREA iuris Canonici Licenceatus / primam novi operis editionem gratulatus ita cecinit», o que quer dizer em linguagem: «A DUARTE LOBO, MESTRE DA CAPELA DA SÉ DE LISBOA, MANUEL CORREIA, Licenciado em Cânones, congratulando-se com a primeira edição desta nova obra, assim canta.»

Os versos laudatórios envolvem os nomes de D. Miguel de Castro e do compositor. Sobre este, diz a certa altura: «Ergo perge, LVPE EDVARDE, perge / Aeternam tibi gloriam mereri, / Aeternum patriae parare nomen. / Sciant sepositae orbe nationes, / Extremum Hesperiae angulum tenere, / Orbis quem cupiat tenere magnus», cujo significado é: «Continua, portanto, ó DUARTE LOBO, continua a merecer glória eterna para ti e a preparar um nome imorredoiro para a Pátria. Que as mais longínquas regiões da terra saibam que existe aqui neste extremo recanto da Espanha um homem que o orbe inteiro desejaria ter como seu.» Não é menos elogiosa a segunda composição poética, um OCTASTICHON dirigido *Ad*

Cantorem. São 8 versos que, pela sua singularidade, bem merecem ser recordados com a respectiva tradução:

Qui sanctam celebras noctem nascentis Jesu
Ac semper purae dulce parentis Ave;
Hunc parvum foliis, magnum tamen arte libellum
Perlege, quem docti dat tibi Musa Lupi.
Invenies, quae docti ames, que cantor honores;
Quae sint apta choro, nec minus domo.
Quod si verus eris iudex, clamabis ubique,
Melpomenen propria composuisse manu.

(«Ó tu que celebras a noite do nascimento de Jesus e a Sua sempre pura Mãe, folheia este opúsculo, pequeno pelo número de folhas, mas grande pela arte que te oferece a musa de Lobo. Nele encontrarás matéria para estimar como douto e para louvar como cantor. Porque, se são aptas para o Coro não o são menos para a Pátria. E se fores um bom juiz, hás-de gritar em toda a parte que esta obra foi composta pela própria mão de Melpomene.»)

Escusado será lembrar quanto terá contribuído para o prestígio de Duarte Lobo a colaboração poética do Lic. Manuel Correia nesta obra. E como já foi dito que as composições incluídas nos opúsculos são 21, faltará agora chamá-las aqui pelos seus nomes.

Em primeiro lugar e como matéria principal, temos os Responsórios das Matinas do Natal que são 8. Os títulos por que se conhecem, são tirados das palavras iniciais de cada um deles e são os seguintes pela ordem dos Noturnos:

- I. Hodie nobis caelorum Rex
- II. Hodie nobis de caelo
- III. Quem vidistis pastores?

- IV. O magnum mysterium
- V. Beata Dei Genitrix Maria
- VI. Sancta et immaculata
- VII. Beata viscera Mariae Virginis
- VIII. Verbum caro factum est

A estes Responsórios que aparecem em duplicado, uns a 4 e outros a 8 vozes, segue-se a *Missa* a 8 e as antífonas de Nossa Senhora *Alma Redemptoris mater*, *Ave Regina caelorum* e *Regina caeli*, as três a 8 vozes, rematando com a *Salve Regina*, escrita para 11 vozes. Só pelo enunciado do conteúdo dos opúsculos, resulta evidente que o seu Autor entrou no mundo da música, não com o acanhamento de quem pisa mal o terreno, mas, muito pelo contrário, mostrando uma desenvoltura invulgar na aplicação concreta dos textos litúrgicos ao tempo disponível das noites de Natal de então. Infelizmente, a colecção dos 8 opúsculos dispersou-se de tal maneira que ainda hoje se não conseguiu localizar completa, apesar de porfiados esforços de buscas em arquivos e bibliotecas nacionais e estrangeiras. Todavia já foram encontrados 7, faltando uma voz de contralto, o que já não representa impedimento sério a uma reconstituição completa das 21 composições.

Na distribuição dos opúsculos feita pelas capelas musicais do País, pelo menos duas colecções foram parar a Évora, uma à Sé e outra ao Convento de S. João Evangelista dos Frades Loios da protecção da Casa de Cadaval. Da primeira apenas ficou a notícia por uma nota capitular datada de 14 de Outubro de 1602, tendo-se perdido qualquer rasto da obra ²¹. Da segunda conhecemos o exemplar de que nos estamos servindo referente à voz do Baixo. O Reitor do Coro dos Loios,

André de S. Jerónimo, pressentindo o perigo do fácil desvio dos opúsculos, teve o cuidado de escrever à mão e em várias páginas, o título da posse; e logo no frontispício pretendeu defender a colecção, indicando-a concretamente por estes termos: «Outo cadernos dos Responsórios do Natal compostos por Duarte Lobo conego de Lixboa.»

2. — No ano seguinte de 1603, o nome de Duarte Lobo aparece ligado a outra obra com características totalmente diferentes. Trata-se de um livro de cantochão contendo as orações e cerimónias fúnebres segundo o rito da Cúria Romana — *Ordo amplissimus precationum caeremoniarumque funebrium secundum sacrosanctae Rom. curiae ritum* — para uso dos sacerdotes de Lisboa pertencentes à celeberrima Confraria da Caridade — *ad usum Olisiponensium sacerdotum in celeberrimam Charitatis sodalitatem ascriptorum egregie concinnatus* — no qual, além do completo e integral ofício dos defuntos — *quo preter integrum, absolutumque defunctorum officium* — contém tudo o que diz respeito à encomendação da alma, funeral e sepultura do corpo — *quae ad animae è corpore egressae commendationem, corporisque sepulturam pertinent, plenissime continentur.*

A edição foi feita por ordem dos confrades que a custearam — *Postrema hac editione iussu fratrum, atque expensis editus* — e com toda a diligência foi revista, interpolada, renovada e acrescentada, tanto nas orações como no canto, em muitos lugares, por DUARTE LOBO, mestre de Música na Sé de Lisboa — *quam diligentissime recognitus, interpolatus, renovatus, ac varia tum precandi, tum canendi ratione multis locis actus ab EDUARDO L UPO Olysiponensi sedis Musico magistro* — e também por Bento Godinho e por Bartolomeu Vicente, mestres de

cerimónia da Capela Real e confrades da dita Confraria — *nec non à Benedicto Godinio, Bartholomeoque Vincentio Capellae regiae caeremoniarum magistris, eiusdem sodalitatis fratribus.*

O *Ordo* foi impresso na Oficina lisboeta de Pedro Craesbeeck no dito ano. Não se pode considerar um trabalho oficial perfeito no capítulo da música de cantochão, mas foi, sem dúvida, a primeira experiência no género, de qualquer modo, aceitável. O alvará de protecção real fazendo mercê ao «Juiz e officiaes, e irmãos da Irmandade dos Clérigos da Caridade sita na igreja de Santiago desta cidade de Lisboa» foi escrito por Francisco de Figueiredo em 15 de Novembro de 1602, sendo as licenças do mesmo ano ²². O livro tem gravura representando a Trindade; e a notação musical assente sobre o pentagrama, faz uso das figuras quadradas para os acentos principais, de losangos para os secundários e da plica para os neumas.

3. — Em 8 de Agosto de 1602, pela chancelaria de Filipe II, foi passado o Alvará que respondia à petição de Duarte Lobo para o seu novo livro intitulado *Cantica Beatae Virginis*, sinal evidente de que já estava pronto para ser impresso naquela data ²³. Todavia, só em 1605 saiu da Plantiniana de Antuérpia, ao cuidado de João Moreto. No rosto (segundo nota dos catálogos manuscritos da célebre Oficina, visto não ser conhecido exemplar que o conserve) lê-se:

Eduardi Lupi Lusitani civis Olisiponensis in Metropolitana eiusdem urbis Ecclesiae Beneficarii et musices Praefecti:
CANTICA B. MARIAE VIRGINIS, vulgo
MAGNIFICAT, quaternis vocibus, nunc primum in lucem
edita, in folio regali 2 fig. aeneae.

Ou seja: De Duarte Lobo, Português, cidadão de Lisboa e na Sé Metropolitana da mesma cidade Beneficiado e Mestre da Capela: Cânticos da B. Virgem Maria vulgarmente MAGNIFICAT, a 4 vozes, agora pela primeira vez dados à luz, em papel real com duas gravuras sobre cobre.

Ao contrário dos opúsculos, este é um livro de estante ou facistol contendo o texto do MAGNIFICAT posto em música para os oito tons eclesiásticos, formando, dois grupos, o que equivale a dizer que são 16 composições totalizando 96 frases musicais.

Ao primeiro grupo (números ímpares) pertencem as frases cujas palavras iniciais são: *Anima mea, Quia respexit, Et misericordia, Deposuit, Suscepit e Gloria Patri.*

Ao segundo grupo (números pares) as seguintes: *Et exultavit, Quia fecit, Fecit potentiam, Esurientes, Sicut locutus est e Sicut erat.* Por este processo, aliás vulgar, todo o texto do MAGNIFICAT era posto em música para ser cantado alternadamente com o Coro litúrgico. Como curiosidade respeitante à elaboração artística se acrescenta que no primeiro grupo todas as frases são a 4 vozes com excepção da 3.^a — *Et misericordia* — escrita para 3 vozes no 1.º, 2.º, 3.º, 4.º e 7.º tom e a 4.^a também a 3 no 5.º, 6.º e 8.º tom.

No segundo grupo, a 3.º frase — *Fecit potentiam* — é a 3 vozes no 2.º, 6.º e 8.º tom, enquanto a última frase, *Sicut erat* é a 6 vozes no 2.º e 6.º tom e a 8 vozes no oitavo.

Sem entrar em pormenores de ordem técnica, dir-se-á que Duarte Lobo, talvez por ser homem de alto sentido prático e ter responsabilidades corais, usou em todos os tons e frases o mesmo sinal de compasso

rápido, ou seja o compassinho cuja medida era a semibreve, com a única excepção do *Gloria Patri* do 3.º tom do 1.º grupo escrito em ternário. A estrutura da composição assenta no modelo dos próprios tons litúrgicos, como não podia deixar de ser, visto que o canto era alternado, fazendo uso tanto do estilo de imitação como da homofonia ²⁴.

4. — De 1607 é outro livro de cantochão da responsabilidade de Duarte Lobo. É o LIBER / PROCESSIONVM / ET STATIONVM / ECCLESIAE OLYSIPONENSIS. / Nunc denuò auctus, & in meliorem formam reda-/ctus ab Eduardo Lupo eiusdem Ecclesiae beneficia/rio & Musices praefecto./ [Gravura representando a Virgem Maria com o Menino nos braços, lendo-se na bordadura, a todo o espaço do rectângulo e do alto para a direita: REGINA CAELI LAETARE + ALLELVYA — QVIA QVEM MERVISTI PORTARE ALLELVYA] Cum facultate sanctae Inquisitionis. Vlysipone apud Petrum Crasbeeck. / Anno M.DCVII.

Como se vê é um livro com a música das antífonas que se cantavam nas Procissões e Estações celebradas na Igreja de Lisboa, entendendo-se por Estações certas assembleias do clero e do povo, sob a presidência do bispo, que se reuniam em determinada igreja chamada, por isso mesmo, igreja estacional. O interesse dum livro deste género está condicionado pelo estudo que, julgo, ainda ninguém fez sobre certas particularidades litúrgicas da Igreja Lisbonense e que andam dispersas nos vários livros de canto que se lhes referem com certo pormenor musical.

A licenças são de Outubro de 1606. E quanto à técnica de impressão da música, obedece às mesmas características do impresso em 1602²⁵.

5. — Depois de 1607 até 1621 a actividade musical de Duarte Lobo parece ter afrouxado. É o que nos sugere o espaço de 16 anos interpostos entre aquelas datas sem referência a qualquer outra obra impressa. Com efeito, só em 1621 é que a Oficina Plantiniana voltou a imprimir novo livro, agora contendo missas e cujo título (segundo a mesma fonte dos outros) é este:

Eduardi Lupi lusitani civis olisiponensis in
Metropolitana eiusdem urbis Ecclesia Beneficarii et
musicæ præfecti: LIBER MISSARUM IV, V, VI, VIII
vocibus, titulus aeneus cum imagine insignium capituli
olisiponensis.

Em tudo igual ao do cântico *Magnificat*, mas de recheio diferente e ostentando uma gravura com as armas do Cabido Lisbonense, o que pode levar-nos a concluir que esta Corporação o tenha custeado.

Foram tirados 200 exemplares de 171 folhas, enquanto do anterior a edição foi de 350 com 91 folhas²⁶.

O conteúdo por ordem de foliação é o seguinte: Duas antífonas a 4 vozes: *Asperges me* e *Vidi aquam*; as missas: *De Beata Virgine*, a 4; *Sancta Maria*, a 4; *Dicebat Jesus*, a 4; *Valde honorandus est*, a 4; *Elisabeth Zachariae*, a 5 (CATTB); *Veni Domine*, a 6 (CCAATB); *Cantate Domino*, a 8 (CCAATBB); Missa *Pro defunctis* também a 8 e igual esquema vocal da anterior. Tem mais dois motetes: *Pater peccavi*, a 5 vozes (CCATB) e *Audivi vocem de caelo* a 6 (CCAATB). O motete *Pater peccavi*

tem a singularidade de conter dois textos que são cantados simultaneamente. Enquanto 4 vozes dizem o versículo 21, do cap. XV do Evangelho segundo S. Lucas, o *Cantus secundus* canta 4 vezes, *Miserere mei Deus*, palavras iniciais do salmo L.

O exemplar mutilado que se guarda no Arquivo da Sé de Évora, conserva o cólofon que diz: ANTVERPIAE /, EX OFFICINA PLANTINIANA / BALTHAZARIS MORETI./ M.DC.XXI. Além deste, existem outros três na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, tendo um deles pertencido à Sé da mesma cidade de Coimbra, conclusão a tirar de certa nota capitular lavrada no respectivo livro de Lembranças em 4 de Dezembro de 1623. O interesse desta notícia reside mais no conhecimento que nos dá sobre a forma como os autores de obras deste género, pelo menos, as distribuíam sem indicação do custo, sujeitando-se à maior ou menor generosidade das Corporações que as recebiam.

Foi assim que o secretário do Cabido, João de Vilas Boas, a exarou:

«A 4 de Deze.^{bro} 623.se leo em Cabido hũa carta de Duarte Lobo beneficiado na See de Lx.^a e iuntam.^{te} no mesmo Cabido se entregou hũ liuro de canto dorgão, q' elle mandou, e se assentou q' se soubesse o q' valia pera conforme a isso se lhe mandar pagar o q' parecesse...²⁷⁾»

Por estranho que pareça, a verdade é que deste livro, apenas anda publicado o motete *Audivi vocem de caelo*²⁸. Mas em contrapartida, deve acrescentar-se que a matéria deste primeiro livro de missas de Duarte Lobo não é tão desconhecida como isso. O facto de se conservar inédito não foi impedimento para ser revelado ao

público em concertos corais e em Acções Litúrgicas. Recorde-se que no dia 6 de Julho de 1946, a propósito do Tricentenário da morte do Compositor, houve na Sé de Lisboa solene comemoração do evento por iniciativa do Coro POLYPHONIA dirigido por Mário de Sampayo Ribeiro. Deste livro, constavam do programa, além do motete *Audivi vocem de caelo*, o *Credo* da missa SANCTA MARIA, o *Sanctus* da missa ELISABETH ZACHARIAE e o *Qui tollis* da missa VENI DOMINE.

O acontecimento despertou os sinos da imprensa fazendo-se ouvir na Câmara de Lisboa que, passado pouco tempo, consagraria o nome de Duarte Lobo numa das artérias do Bairro de Alvalade.

No mesmo ano, em 17 de Outubro, no Congresso Nacional Mariano realizado em Évora, um grande coral formado pelos alunos dos seminários daquela cidade e de Vila Viçosa, executou integralmente a missa *DE BEATA VIRGINE*, a primeira do livro, sob a direcção de quem estas linhas escreve ²⁹.

6. — Se entre o livro do *Magnificat* e o primeiro das missas, medeou um espaço de 16 anos, entre este e o segundo, de 1639, houve um interregno de 18. O porquê destes longos silêncios há-de ter justificações que, porventura, nos escapam. Não cremos, todavia, que a redução do trabalho do compositor se tivesse ficado a dever a ausência de ideias, aliás sempre facilitadas pelos temas, ou por qualquer sintoma de abulia psíquica. Será mais lógico pensar que os custos de qualquer edição na Plantiniana, sendo muito elevados, apesar de coerentes com o apuro técnico indiscutível, exigiriam tempo necessário para capitalizar o bastante

para qualquer novo lançamento editorial. A prova de que Duarte Lobo escreveu muito mais do que publicou, encontramos-la no acervo de composições manuscritas que foram parar à Livraria de D. João IV, sem contar o que, naturalmente, nunca lhe saiu de casa, acabando por se perder.

Talvez esta suspeita possa encontrar confirmação no facto da diminuição gradual dos exemplares saídos da Tipografia de Antuérpia. Assim, os 350 do livro *Magnificat* desceram para 200 com o primeiro livro das missas, continuando a descer com o segundo, do qual só se tiraram 130. O certo é que 1639 é o ano que assinala a data do segundo livro das missas, rematando a obra impressa de Duarte Lobo. Também deste livro não se conhece exemplar com o frontispício, razão porque temos de nos socorrer, para este caso, da descrição de Afonso Goovaerts, mais correcta do que a fornecida por Venâncio Deslandes.

Eduardi Lupi Lusitani civis Olisiponensis, In Metropolitana eiusdem urbis Ecclesia Beneficarij et Musices Praefecti. Liber II. Missarum IIII. V. et VI. vocibus. Antverpiae, ex officina Plantiniana: M.D.C.XXXIX ³⁰.

Na notícia de Deslandes há referência ao papel (*folio regali*), à gravura do rosto e a mais duas figuras (*cum duobus alijs figures*), uma delas seria o brasão da Casa de Bragança e a outra o conhecido retrato de Duarte Lobo com a Legenda

EDVARDVS LVPVS IN OLISIPONENSI
ECCLESIA MVSICES PRAEFECTUS.

Da longa correspondência trocada entre Duarte Lobo e a Plantiniana, ainda inédita, aproveitou Pedro Fernandes Tomás o que lhe interessava para um artigo intitulado *Duarte Lobo* que publicou em 1924 na revista *Vida Musical* (n.º 5-II série, p. 14 e 15). É desse artigo a seguinte nota: «No livro das despesas particulares de B. Moreto encontra-se a seguinte verba em data de 10 de Junho de 1639: *A de Jode pour la gravure du versage de Eduardus Lupus. Florins, 48*. Quem tenha sido o autor do retrato que serviu a Pedro de Jode, não o sabemos.

Quanto ao formato, é o dos livros de estante ou de coro. No mais, é um modelo acabado não só nos caracteres musicais primorosamente reproduzidos, como na beleza e profusão das cabéculas que abrem os textos, verdadeiras obras-primas do género que, por isso mesmo, foram, por vezes, tentação de vândalos que, para delas se apropriarem, as cortaram à tesoura, sem se aperceberem que inutilizavam a folha levando a música do reverso.

Felizmente que um dos raros exemplares que escaparam a tais maus tratos se conserva no Palácio Ducal de Vila Viçosa.

Este segundo livro de missas foi dedicado ao Duque de Bragança, D. João II, futuro Rei de Portugal. A razão de só agora se acolher à sombra do nome do bisneto de D. Duarte que foi irmão do Cardeal Rei, é dada por Duarte Lobo no texto da Dedicatória da qual aqui deixamos a tradução do latim.

Para facilitar a destriça do conteúdo textual na versão em vernáculo, faremos anteceder a sequência por um número de ordem.

AO EXCELENTÍSSIMO PRINCIPE D.
JOÃO DE BRAGANÇA, DUARTE LOBO
DESEJA FELICIDADE ETERNA:

1. — «O grande Alexandre, ó PRINCIPE EXCELENTÍSSIMO, proibiu por um édito, que alguém o pintasse a não ser Apeles, que outro o esculpisse que não fosse Pirgóteles e que somente Lissipo o pudesse modelar no bronze; porque dando crédito a Tulio Cicero, ele pensava que desta forma resultaria glória para ele, Alexandre, e para a arte sublime de tais mestres.

2. — Não te admires, pois, que eu tenha tido a audácia de colocar o teu nome no rosto deste meu livro para que lhe sirva o teu patrocínio e eu te queira como amparo e glória.

Com efeito, deverias admirar-te antes chamando-me audacioso, mas seria para mim prejudicial afastar-me do teu trono e não implorar o teu prestígio e valimento. Mas, não foi só por isso porque é bem conhecido o adágio que diz: Entre várias coisas, escolhe a melhor; como, doutra forma, me afastaria do costume dos homens de mente sã, os quais, quanto mais consciência têm do que fazem, mais cuidadosos são em escolher para seus fiadores e protectores, Principes e Reis.

3. — Ora, quem poderia eu escolher de melhor? — Quem, por mais favorável que se mostrasse à minha obra, melhor a protegeria se alguém a envenenasse com o ódio obscuro ou com a inveja? — Quem se poderia equiparar a poder eternizá-la com tamanho reforço tutelar?

É um facto que não faltam argumentos abundantes de seres um estrénuo estudioso de todas as artes e não negarás seres muito dedicado à música, matéria que costuma ser apanágio dos melhores Príncipes e só por ela Epaminondas era superior ao grande Temístocles. Por isso é que os compositores te procuram como patronos e se sentem protegidos com os teus favores servindo-lhes de escudo.

4. — E que ninguém diga ser isto mera imitação do Vate Lírico [Horácio] porque, se tenho alguma inspiração e consigo agradar, a ti se deve esse agrado. Com efeito, este livro, por incluir nele um tema da tua autoria, gloria-se mais por isso do que o anel de Pirro com aquela gema admirável onde se viam as nove musas e Apolo segurando a cítara; porque, pondo de parte as incorrecções do meu livro, cada uma das musas, concorreu com os seus atributos para o tema que me deste e com ele e com os meus recursos, compus a missa, a qual, com as restantes nele incluídas, se ficam a dever ao grande esplendor da tua arte que lhes empresta a beleza e lhes comunica o brilho como o sol aos mais pequenos astros.

5. — E se é nobre confessar por que meios eu obtive tão bons resultados, com franqueza direi atribuir tudo quanto sei ao teu antepassado, o Invicto D. Henrique, Rei de Portugal, irmão de teu bisavô, o Sereníssimo Infante D. Duarte, muito dedicado à música religiosa (que a havia boa e magnífica) quando me mandou admitir no seu Colégio de Évora onde aprendi os primeiros elementos dos números. Portanto, estes frutos são devidos ao Rei teu Augustíssimo antepassado de cuja munificência brotaram como de raízes. Quem haverá, sendo de

recto juízo, que duvida que estes predicados se desenvolveram em ti como na tua Família, pela prática da virtude e pelo vínculo do sangue?

6. — É certo que não ousei oferecer-te os meus primeiros trabalhos, porque, por eles, me adestrei para empresa maior; e faltou-me coragem para te dedicar uma obra que não fosse digna de durar pelos tempos fora.

7. — Tudo isto me impele, ó Príncipe Excelentíssimo, a que me veja obrigado a dedicar-te este meu livro. Nem o refundo desde o princípio porque sei ser indigna de tão alto Príncipe oferta tão exígua; e recordo aqui aquela passagem de Plínio a Vespasiano: os rústicos e muita outra gente, pedem leite aos deuses pagando-lhes com frutos azedos por não terem incenso; e tal costume foi considerado um sacrilégio. Na verdade, podes considerar pequena esta minha obra, porque é minha; mas se quiseses que seja tua, o que te peço fervorosamente e com toda a humildade, ficarei seguro de que ela virá a ter um futuro auspicioso. ³¹»

Segue-se o conteúdo musical que consta de duas antífonas, de sete missas e um responsório, assim discriminados:

Asperges me e Vidi aquam, a 4 vozes
Hic est Praecursor, missa a 5 vozes para CCATB
Vox clamantis, missa a 6 vozes para CCAATB
Hic est vere Martyr, missa a 4 para CATB
Ductus est Jesus, missa a 4 para CATB
Dum aurora, missa a 4 para CATB
Brevis oratio, missa a 4 para CATB
Pro defunctis, missa a 6 para CAAATTB
Memento, responsório a 4.

Por sabermos estar para breve a edição completa da obra de Duarte Lobo com o respectivo estudo crítico a servir de base a tese doutoral, não avançaremos em pormenores que a seu tempo farão luz que compensará tanto tempo de espera. Duarte Lobo bem merece que chegue a hora da justiça a que tem direito em nações civilizadas que sabem honrar a memória dos seus grandes homens. Todavia, não resistirei a um ligeiro comentário sugerido pelos títulos das missas. É que os títulos, da escolha livre do compositor, poderiam dizer uma coisa e esconder outra, dado o condicionalismo social português naquele ano de 1639, após dois anos sobre a rebelião do chamado Manuelinho de Évora que deu que fazer a D. Francisco Manuel de Melo.

Assim, a primeira missa HIC EST PRAECURSOR (é este o Precursor) poderá ser uma clara alusão ao Duque de Bragança, também ele João, como o Baptista. VOX CLAMANTIS (a voz que clama) será a dos portugueses de então, a qual, como a do Precursor de Cristo, anunciavam o Messias que os libertaria. HIC EST VERE MARTYR (este é verdadeiramente o Mártir) seria a expressão da consciência colectiva exigindo para a salvação da Pátria quem por ela se sacrificasse, naturalmente, D. João, o único pretendente. DUCTUS EST JESUS (Jesus foi conduzido), tal como o Duque o era pela vontade destemida dos seus concidadãos. DUM AURORA (enquanto a aurora dura) há esperança no dia que se avizinha. Finalmente, BREVIS ORATIO (oração breve), na intenção de Duarte Lobo, queria dizer que pouco faltaria para que tudo se cumprisse, o que veio a acontecer em 1640!

O fervor patriótico demonstrado por Duarte Lobo na já referida recepção ao Arcebispo de Lisboa, D. Rodrigo da Cunha, no dia 21 de Maio do mesmo ano de 1639, teria nesta hipótese a sua pleníssima confirmação. Este segundo livro das missas, como todos os outros, foi enviado pelo seu Autor à Sé de Évora e, como sempre acontecia, sem a indicação do preço. Em reunião capitular de 28 de Abril de 1641, o assunto foi tratado nestes termos:

«Que se faça diligencia com a fabrica pera que compre o liuro que mandou Duarte Lobo, e que o que derem pelo liuro se mande ao Duarte Lobo com cartas de Aguardecim^{to}»³².

O volume a que se refere a nota é um dos que foram mutilados pelo corte das cabídotas, conservando, apesar de tudo, a prova da superior qualidade do trabalho da Plantiniana.

E para terminar fazendo justiça a quem a merece, fique registado o que, deste livro segundo das missas, foi publicado em Portugal desde há 60 anos.

Foi Luís de Freitas Branco o primeiro que deu a conhecer, em partitura, o *Sanctus* da missa *Brevis oratio*, conservando as claves originais, mas descendo um tom à composição e escrevendo o sinal do compassinho quando deveria ser o do compasso largo³³.

Em 1927, em Coimbra, o Padre José Eduardo da Silva Matos, incluiu na revista que dirigia, a antífona *Vidi aquam*³⁴. Esta mesma antífona e duas missas, *Dum aurora* e *Ductus est Jesus*, saíram a público em 1937 por trabalho do Eng.º Júlio Eduardo dos Santos³⁵. Falta mencionar o que ficou inédito e se perdeu no incêndio que se seguiu ao terramoto que destruiu a

baixa de Lisboa no 1.º de Novembro de 1755. Esse material consta da «Primeira Parte / do Index da / Livraria de Musica do muyto alto, e poderoso / Rey Dom JOÃO o IV. Nosso Senhor» saído a lume três anos após a morte de Duarte Lobo, ou seja, em 1649. Apesar de termos de nos contentar só com os títulos das composições, a sua diversidade e número de vozes não deixam de ser um precioso documento sobre as possibilidades artísticas do seu Autor. São vilancicos, *missas paródias*, sequências, lições das Matinas do Ofício de defuntos e uma colecção dos salmos de Vésperas rematando com o *Magnificat*.

- a) — Dois vilancicos: *De aquella copiosa fuente*, solo e *Voi segura sin ojos*, solo e a 5 vozes.
- b) — Duas missas sobre canções profanas em castelhano e outras duas italianas, respectivamente: *Llamaisme villana*, a 7, *Pastor diuino*, a 8 e *La bella luce mia*, a 7 e *Tirsi morir volea*, a 8.
E mais uma missa de defuntos a 6.
- c) — As 4 grandes *sequentiae* que ficaram no Missal Romano após a reforma do Concílio de Trento: *Victimae Paschali laudes*, a 4, para a Páscoa; *Veni Sancte Spiritus*, a 8, para o Pentecostes; *Lauda Sion Salvatorem*, a 8, para a festa do Corpo de Deus e *Dies irae*, a 4, para as missas dos mortos.
- d) — Das Matinas de defuntos, as lições 1.^a, 4.^a, 6.^a e 7.^a: *Parce mihi Domine*, a 7; *Responde mihi*, a 7; *Quis mihi tribuat*, a 9 e *Spiritus meus attenuabitur*, a 8.

e) — Salmos de Vésperas: dois *Dixit Dominus*, do 1.º tom por bemol, a 8 vozes; *Beatus vir*, do 3.º, a 7; *Confitebor*, do 2.º, a 8; *Credidi*, do 4.º, a 4 e 8; *Laudate pueri*, do 3.º, a 8; *Laudate pueri Dominum*, do 3.º, a 5; *Laudate Dominum omnes gentes*, do 8.º, a 5; *Lauda Hierusalem*, do 6.º, a 8; *Laetatus sum*, do 8.º, a 8 e *Magnificat*, do 1.º tom por bemol, a 8.

Para além de quanto ficou descrito e foi impresso ou ficou inédito, apenas se conhece um pequeno hino fazendo parte da Liturgia do Domingo de Ramos, *Gloria laus*, incluído num códice musical da Biblioteca de Évora mas que se considera perdido em virtude da má qualidade da tinta que destruiu o papel ³⁶.

IV / FILIPE DE MAGALHÃES NOTÍCIA BIOGRÁFICA

A vida musical de Lisboa, na primeira metade do século XVII, ficou marcada com a presença simultânea de três grandes compositores portugueses, por sinal, dos poucos que conseguiram ver, pelo menos, parte da sua obra publicada. Refiro-me a Frei Manuel Cardoso que viria a falecer em 1650 com 84 anos; a Duarte Lobo cuja morte ocorreu em 1646 contando cerca de 81; e Filipe de Magalhães, o último dos três a partir desta vida com a bonita idade duns 89 anos.

Foi um trio notável que, tendo abeberado na mesma fonte (o ensino musical ministrado na Clastra da Sé de Évora quando ali exerceu o magistério o grande pedagogo, Padre Manuel Mendes) soube exprimir-se em termos de linguagem contrapontística de tal maneira que são, ainda hoje, os grandes nomes que nos honram no campo específico da composição. O nível que atingiram dificulta que os assinalemos com números de ordem, dada a categoria alcançada na arte que praticaram. Só um País desnivelado no conhecimento da própria cultura musical pode consentir o silêncio destas vozes que, fazendo-se ouvir há três séculos na nossa Terra, mal encontram hoje

quem lhes recolha os ecos apesar de o merecerem a todos os títulos.

Acabámos de tratar de Duarte Lobo. Vejamos agora quem foi Filipe de Magalhães. Barbosa Machado (temos que começar por aqui) diz que «naceo no lugar de Azeitão do Patriarchado de Lisboa, e foy discipulo na Faculdade da Musica do grande Mestre Manoel Mendes, de cuja escola sahio tão perito nos preceitos desta suavíssima Arte, que depois de ser Mestre na Caza da Misericordia de Lisboa passou a exercitar o mesmo ministerio na Capella Real com grande credito do seu talento, pois era *insigne*, como o intitula Pedro Thalesio *Art. da Musica* cap. 34. pag. 70 e *peritissimo* Joan. Soar. de Brit. *Theatr. Lusit. Litter.* lit.P.n.56 em hum e outro Canto, como publicação as obras seguintes». Segue o enunciado que reservamos para expor mais adiante ³⁷.

O benemérito Abade de Sever omite as datas do nascimento e da morte, certamente por não as ter alcançado, apesar da importância que assumem na história de qualquer mortal que passa por este mundo. Felizmente, estamos hoje em condições de poder colmatar a omissão referida; no caso da morte, perfeitamente garantida pela respectiva certidão de óbito, e no caso do ano do nascimento, por dedução documental que se afigura igualmente certa.

Os elementos de que dispomos para datar o nascimento de Filipe de Magalhães são os seguintes. No dia 16 de Março de 1585, sábado das Quatro Têmporas das Cinzas, o Arcebispo de Évora, D. Teotónio de Bragança, na sua capela da Piedade (actual Quinta de S. António, propriedade do Seminário da mesma cidade) conferiu o segundo grau das Ordens

Menores a «felipe de Magalhães dazeitam». E em 15 de Junho seguinte, o mesmo Prelado, na mesma capela, sita nos arredores de Évora, ordenou de Epistola (Subdiaconado) «felippe de Magalhães f.º [filho] dant.º gomes [de Antonio Gomes] E de felippa fernandes dazeitão ³⁸.

Ora, se para a recepção das Ordens Menores se exigia que fossem «de idade de sette annos até quinze, e criados em bons ensinos da Igreja», para a Ordem de Epistola (a primeira das Maiores) «declaramos, que a idade dos que [a quiserem receber], segundo forma do dito Concilio [de Trento] ha de ser de vinte, e dous annos, e terão Beneficio Ecclesiastico, que baste pera sua congrua sustentação, de que estarão em posse pacifica... ³⁹»

Do texto legal que eram as Constituições do Arcebispado e em conformidade com a doutrina do Concilio de Trento (Sessão XXIII, cap. XII: *Nullus in posterum ad Subdiconatus Ordinem ante vigesimum secundum...*)» se conclui, por força que, se Filipe de Magalhães tinha 22 anos em 1585, é porque nasceu em 1563.

Pelo que fica dito, igualmente se confirma ter nascido em Vila Nova de Azeitão. Dez anos depois, o mais tardar, foi admitido no Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora onde, a partir de 1575, teve por Mestre Manuel Mendes de quem viria a ser discípulo predilecto, como veremos.

Quando o pequeno Filipe de Magalhães foi para Évora, era Metropolita o Cardeal D. Henrique. Mas, em 28 de Junho de 1578, foi nomeado coadjutor e futuro sucessor daquele, D. Teotónio de Bragança, homem notável pelo saber e pela virtude, com o título de Bispo de Fez, definitivamente provido no lugar em

28 de Agosto após a renúncia do Cardeal motivada pela morte em Alcácer Kibir de D. Sebastião. A este Prelado dedica Filipe de Magalhães palavras de fundo reconhecimento, na Dedicatória do livro do *MAGNIFICAT*, afirmando que «na curia deste Pontífice de estatura real, vivi os primeiros anos da minha vida, e nem sei de outra maior honra do que ter servido respeitosa e a tão grande Senhor». Salvando melhor interpretação, antolha-se-me como evidente que, uma vez recebidas as Ordens, Filipe de Magalhães entrou para o serviço de D. Teotónio na qualidade de seu capelão o que correspondia ao Benefício exigido a todo o eclesiástico.

Esta situação deve ter durado uns escassos dois anos. Em 17 de Agosto de 1587, o Padre Manuel Mendes foi provido numa das bacharelías da Sé, deixando o ensino da música na Clastra, por incompatibilidade de serviços, indicando para lhe suceder o seu discípulo, Filipe de Magalhães. Falta-nos o documento de nomeação, mas contamos com o facto garantido por fonte indirecta segura. Com efeito, num assento de baptismo na Sé de Évora, em 7 de Outubro de 1589, se diz que Filipe de Magalhães era «mestre da crasta desta See»⁴⁰.

Portanto, é ponto assente que sucedeu no magistério da música a seu Mestre, Manuel Mendes. A circunstância de o seu nome aparecer em 1590, recebendo três mil réis por ano, sem função especificada quando os outros a têm, só pode confirmar o que fica dito⁴¹.

Mantendo as melhores relações pessoais com o bacharel Manuel Mendes, por Évora se deixou ficar até que, possivelmente, por indicação do seu amigo

Duarte Lobo, soube duma vaga aberta na Capela Real de Lisboa, de Capelão cantor. É natural que tivesse sido este um velho desejo da sua vida, talvez, como forma de se aproximar da terra natal, Vila Nova de Azeitão, onde teria família. O que é certo é que concorreu, ganhou o lugar e nele se fixou até ser aposentado já em tempos de D. João IV, como veremos.

A Capela Real era governada por um *Regimento* que datava de 1592. A sua constituição quanto ao pessoal era a seguinte: um Mestre da Capela e vinte e quatro cantores, seis de cada voz. Além destes, havia mais dois *baixões* e um *corneta* «e todos serão quaes convém das melhores vozes, e os mais suficientes que se acharem bem costumados, e destros no canto d'orgão e contraponto; e o Mestre da Capela (sendo possível) será clérigo; e quando concorrer mais que uma pessoa na pretensão deste cargo, será sempre preferido o clérigo ao leigo em partes iguais».

No que diz respeito aos organistas ou *tangedores de órgãos*, estava estabelecido que seriam sempre dois para servirem às semanas e, por alguma razão se declara no texto que «não entrarão na Capela com espadas, nem com sombreiros».

Os Moços da Capela que eram governados pelo Mestre e eram dezoito «de bom nascimento, vida, costumes, e solteiros, e que pelo menos tenham a primeira tonsura, e sempre andarão em habito, em tonsura com coroa aberta; e trarão roupas compridas, que pelo menos lhe dêem quatro dedos por baixo do joelho, e mantéos ou ferragoulos comprados, e camisas de festo; e na Capela trarão meias lobas até os pés com mangas; e os que tiverem barba a trarão tosada por

todas as partes dela: e tanto que algum deles casar, será logo riscado da distribuição e não servirá mais na Capela, e será passado a outro foro; e assim serão riscados os que na Capela, ou fora dela não trouxerem os vestidos, e tonsura que neste capítulo se contém.»

Neste ano de 1592, as distribuições ao pessoal da Capela Real, incluindo, naturalmente, o Deão, D. Manuel de Seabra, passaram de um conto, quinhentos e setenta e dois mil e quatrocentos réis para dois contos. O Mestre da Capela que Filipe de Magalhães foi a partir de 1596, recebia por ano oitenta mil réis, «cincoenta mil rs como cantor e os trinta mil rs com o ofício; e assim haverá mais cinco moios de trigo cada ano; e haverá mais quarenta e oito cotos ou velas de cinco em arrátel cada dia dos três dias da semana santa para as matinas; e assim outros quarenta e oito para as matinas do Natal, que se lhe entregarão no Guarda reposte». E enquanto os organistas tinham de ordenado cinquenta mil réis por ano, os moços da Capela e da estante tinham vinte mil réis por ano «e uma meia loba cada dois anos de pano preto tosado cerrada e com mangas para com ela servir na Capela».

Estas citações trazidas à colação são extraídas do «REGIMENTO DA CAPELLA Feyto por El-Rey Dom Philippe o primeiro de Portugal». Trata-se de um manuscrito redigido em português, encadernado com pele e aplicações decorativas na capa e na lombada e que faz parte do Fundo Barbieri da Biblioteca Nacional de Madrid onde tem a cota: Ms1214018. Apenas lhe actualizámos a ortografia. O documento é endereçado na parte final ao «Bispo Dom Jorge d'Ataide meu Capelão mor do meu Conselho do Estado, Presidente da mesa da consciencia e ordens e

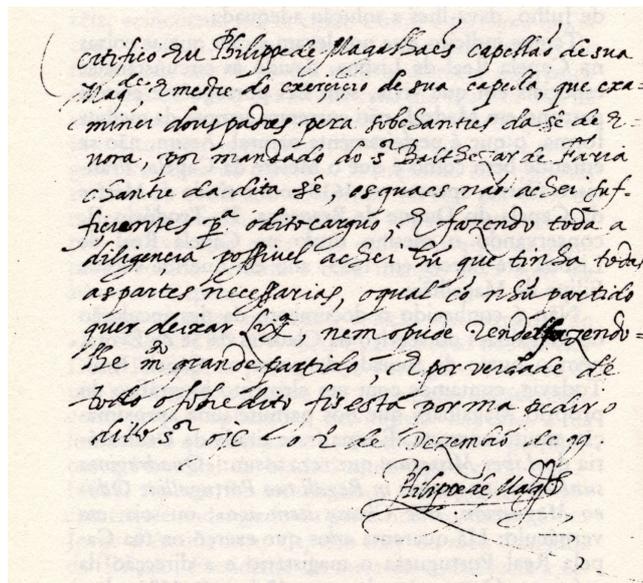
meu Esmoler mor; e ao Bispo Dom Manuel de Seabra do meu Conselho, e Deão de minha Capela, e aos Capelães mores, e Deães (sic) que ao diante forem... que cumpram este Regimento cujo treslado assinado por Miguel de Moura do meu Conselho do Estado, e meu escrivão da puridade, se lançará na Torre do Tombo... «Duarte Correa o fez em Lisboa a dois dias de Janeiro de mil e quinhentos e noventa e dois. E eu o secretário Lopo Soares o fiz escrever.» Alguns anos depois, em 1607, por terem surgido algumas dúvidas no tocante a pagamentos do pessoal da capela, uma carta do mesmo Rei com data de 24 de Julho, dava-lhes a solução adequada.

Temos indícios que nos levam a crer que as coisas na Capela Real de Lisboa, devido às circunstâncias especiais em que vivia, sem Rei português e com o patrono em Madrid, não correram sempre da melhor forma, o que é perfeitamente natural. Assim, não se entende bem como é que o Mestre da Capela, Francisco Garro, aparece em 1610 com o título de Mestre da Capela do Duque de Bragança, D. Teodósio II, conservando o mesmo título na Capela Real de Lisboa até falecer em 1623, ano em que lhe sucede Filipe de Magalhães.

Não é conhecido o documento da desvinculação de Magalhães do serviço da Clastra da Sé de Évora, nem o outro de tomada de posse na Capela Real. Todavia, contamos com um elemento biográfico do próprio Magalhães que nos permite uma aproximação muito correcta. É uma frase tirada da Dedicatória do *Liber Missarum* que reza assim: «*Quadráginta sunt anni, ex quibus in Regali tuo Portugalliae Odaeo Magistrum, sive Choros item ago*», ou seja, em vernáculo: Há quarenta anos que exerço na

tua Capela Real Portuguesa o magistério e a direcção da música.» Ora, recuando estes 40 anos a 1636, data da edição do dito livro, chegamos a 1596, ano probabilíssimo da entrada de Magalhães como Capelão-cantor da Capela Real de Lisboa.

Certíssimo é que, três anos depois, Filipe de Magalhães assina uma carta dirigida ao Chantre de Évora, Baltazar de Faria Severim, na qual o Compositor aparece como «capellão de sua Magestade e mestre de exercício de sua capella». Por se tratar de documento inédito e, ao que parece, autógrafo, aqui se reproduz tal como se conservou até hoje:



Certifico eu Philippe de Magalhães capellão de sua Magestade e mestre de exercício de sua capella, que examinei dois padres para sobdantus da sé de Évora, por mandado do Sr Baltazar de Faria Severim da dita sé, os quaes não acsei sufficientes p^o o dito cargo, e fazendo toda a diligencia possível acsei em que tirada todas as partes necessarias, o qual co nã se partido quer deixar foy, nem opide vendendo de se m grande partido, e por verãde de todo o sobredito fiz esta por ma scãvir o dito Sr oje Co e de Dezembro de 96.

Philippe Magalhães

O destinatário da carta tinha tomado posse do chantrado da Sé de Évora em 15 de Maio de 1596 e

uma das suas obrigações, impostas por força estatutária, consistia em escolher um clérigo de missa, contínuo no lugar e a contento do Cabido para servir de Subchantre. E se o não tivesse feito no espaço de vinte dias após a tomada de posse, não seria contado «até comprar com efeito». Donde se conclui que não se tratava duma opção pessoal quanto ao cargo mas apenas no que dizia respeito às qualidades do escolhido. Com efeito, o Subchantre, não só devia ter boa voz e bom ouvido para no Coro levantar os salmos, as antífonas, os hinos e os responsos, como se lhe exigia um sentido de organização e disciplina para distribuir as Lições das Matinas e toda a matéria a ser cantada ou rezada no Coro da Catedral ou da Colegiada. Mais: «É obrigado o Chantre ou Subchantre, fazer a tábua cada semana, assim do domário, e do Evangelho, e Epístola, como de capas, e de Bacharéis, ou Capelães que hão-de dizer as missas da Prima, e de aniversários, e dar dois Bacharéis, ou Capelães para a estante, e outros dois para ministrar os sacramentos, assim na Sé como fora dela, e a estes officios, ajudadores.» Ao Subchantre estavam sujeitas todas as actividades que mexiam com os prègadores das festas, com os cantores, com os charamelas, com os instrumentistas (quando os havia) e com os organistas. Pelo carácter das funções inerentes ao cargo, se compreende que nem toda a gente servisse; e por não encontrar em Évora, naquele momento, a pessoa idónea para preencher o lugar, Baltazar de Faria Severim, resolveu recorrer aos bons officios do Padre Filipe de Magalhães com quem se entendera, pelos vistos, muito bem, no Coro da Sé de Évora. Tudo isto nos revela, por outro lado, a seriedade posta na

resolução destes problemas dos quais dependia, em boa parte, o bom andamento dum serviço religioso que era essencial na orgânica das catedrais. A resposta de Filipe de Magalhães confirma a importância que se atribuía ao Subchante.

Outra nota biográfica do maior interesse é a que se refere às especiais relações de amizade que existiram entre o Padre Mestre Manuel Mendes e o seu discípulo predilecto, agora servindo a capela Real de Lisboa. Não se trata de palavras de apreço ou de elogios mais ou menos adjectivados passados ao papel como resposta a qualquer atitude que os tivesse provocado. Nada disso. Com a solenidade que envolve o calmo desprendimento dos laços da vida, Manuel Mendes, «Mestre de toda a boa música deste Reino», ditando o seu testamento, faz entrega a Filipe de Magalhães de toda a sua obra, que estava totalmente inédita, mau grado a distância que os separava no espaço e no tempo.

Foi no dia 26 de Setembro de 1605. O Padre Manuel Mendes, estando na sua casa situada no Largo de S. Mamede, frente ao Convento do Menino Jesus, a horas de se passar desta vida e perante o tabelião de notas de El-Rei, Felício Bessa, ditou a última parte do seu testamento no qual, a certa altura, exarou esta cláusula: «Disse [...] que deixa a ffelipe de magalhais capellão delRei hũ caixão como está com seus lliuros e papeis de musica e que lho ponhão à custa delle testador em llisboa, e que depois de seu ffalecimento quer que se não abra senão em llisboa, por mão delle dito ffelipe de magalhais.⁴³» Perante isto dispensam-se, por escusadas, quaisquer palavras a mais para demonstrar a confiança e a alta estima em que era tido

pelo Padre Manuel Mendes aquele que o substituiu no ensino da música na Clastra Eborensis.

Tudo se cumpriu segundo o texto testamentário. Após o falecimento do Mestre, o precioso espólio artístico seguiu para Lisboa endereçado a Filipe de Magalhães. Podemos imaginar o embaraço deste deparando com a colecção das obras do que fora seu mestre, constando de missas, de Magníficas e de outras muitas composições. Que fazer? Dá-las à estampa seria a primeira ideia. Mas como, se ele próprio ainda não tinha tido oportunidade para publicar nada de seu, certamente por falta de meios, o que só viria a acontecer muito mais tarde quando já ultrapassara a casa dos setenta? Posta de parte esta hipótese, Filipe de Magalhães entendeu que a única saída para dar satisfação ao imperativo da amizade pelo Mestre falecido, seria e foi a de introduzir na Capela Real algumas das melhores obras de Manuel Mendes. O que sabemos é que a audição dessas peças causou funda impressão no próprio Deão da Capela, Lopo Soares de Albergaria, o qual se responsabilizou pela publicação da obra, só não o tendo feito por ter tido morte apressada. Mas a intenção, entretanto comunicada a outros elementos da capela, manteve-se generosamente, passando para o Padre Tomé Álvares, calendarista e Capelão da Capela Real e ele próprio antigo aluno de Manuel Mendes na claustra de Évora. Para efectivar o seu projecto, chegou a entabular negociações com a Casa Plantin de Antuérpia e só desistiu perante o elevado preço proposto por Baltazar Moreto ⁴⁴.

Após esta frustração resistindo à melhor das boas vontades, nada mais havia a fazer do que manter em

boa guarda o precioso espólio do Mestre que viria, com o tempo, a dispersar-se e a perder-se na sua maior parte. E Filipe de Magalhães lá continuou pelos anos fora como «mestre do exercício» da Capela Real até que, finalmente, em 1623, alcançou a honra e os benefícios do Mestrado efectivo da dita Capela.

O texto do alvará diz o seguinte:

«Dom Phelipe & faço saber a vos dom João da Silva, que servis de mordomo mor de minha casa, que avendo respeito a boa informação que tive de Phelipe de Magalhães, capellão do serviço, e ter servido muitos anos em minha capella real ensinando aos ministros della a musica do canto chão e canto de orgão e ter cuidado da estante nas ausencias do mestre da capella, e ao notavel talento e habilidade que tem para a musica, ei por bem e me praz de lhe fazer mersse (sic) do cargo de mestre de minha capella real que vagou por morte de Francisco Garro, com o qual officio avera em cada hum anno oitenta mil rs de ordenado na forma do Regimento, que lhe serão pagos aos quartéis no recebedor das rendas da capella com os mais proes e percalços declarados no Regimento della, o qual cargo de mestre de minha capella real o dito Felipe de Magalhães tera e servira enquanto o eu ouver per bem e não mandar o contrario. E jurara em minha chancellaria aos sanctos evangelhos de o servir bem e verdadeiramente. Jorge da Cunha a fez em Lixboa a vinte e sete de março ano do nascimento de nosso Senhor Jesus Christo de mil e seis centos e vinte e três. Melchior de Andrade a fez escrever. ⁴⁵»

Do conteúdo do documento e da sua forma burocrática inalterável, ressalta com valor biográfico o ter servido muitos anos a Capela real (uns 27) e ter ensinado nela a música do canto chão e canto d'orgão, substituindo o Mestre nas ausências, bem como a referência «ao notavel talento e habilidade que tem para a musica». A verdade é que o Mestre tinha nesta

altura uns 60 anos de idade e esperou demasiado por esta honra que, socialmente, o guindava a um plano merecido há muito por tudo ter feito para o merecer com dignidade. E foi nesta situação que, passados 17 anos, o encontrou a Revolução que restaurou as liberdades pátrias.

Filipe de Magalhães, em 1640, tinha os seus 78 anos, idade que não perdoa por melhor que seja a conservação do organismo. E aconteceu que o Restaurador, ao deixar o seu Paço Ducal de Vila Viçosa para, definitivamente, se instalar no Paço da Ribeira, em Lisboa, trouxe consigo o seu Mestre de Capela, o Padre Marcos Soares Pereira, por sinal irmão de João Lourenço Rebelo a quem D. João IV estimou sempre sobremaneira. Para salvar o *Regimento da Capela*, que não comportava no seu articulado legal dois mestres, o novo Rei deu solução ao problema em dois tempos. No primeiro, aposentou Filipe de Magalhães e no segundo nomeou para lhe suceder o Padre Marcos. E porque a música representava na Casa Real um papel de primordial importância, a questão foi logo resolvida em 15 de Março de 1641, apenas a 4 meses da proclamação da Independência quando os problemas se avolumavam na preocupação do Rei e todos de cariz bem diferente. Naquela data, tendo em conta os bons serviços do velho Mestre e a sua avançada idade, D. João IV mandou que se lhe desse Alvará de aposentação com o ordenado por inteiro incluindo os cinco moios de trigo em cada ano, com a declaração escrita de que servira sempre a Capela «com boa satisfação e talento.⁴⁶» E só depois disto é que deu a nomeação ao novo Mestre. E assim, naturalmente, Filipe de Magalhães, se retirou da cena continuando,

talvez, na qualidade de capelão, a dar o seu contributo cantando no Coro com os demais capelães. Dos últimos anos que ainda viveu, apenas se sabe que no dia 11 de Março de 1648, o Cabido da Sé de Évora lhe mandava agradecer o livro dos *Magnificat* cujo exemplar se perdeu ⁴⁷.

Até há poucos anos nem sequer se conhecia a data da morte de Magalhães. Foram umas obras realizadas na área da antiga igreja paroquial de Nossa Senhora do Socorro para construir um novo colector que proporcionaram o inesperado achado de parte da pedra tumular que cobrira os depojos do velho Mestre. Pela sua decifração foi possível encontrar a certidão do óbito no respectivo livro da freguesia de S. Sebastião da Mouraria cujo teor reza assim em ortografia actual:

«Em dezassete de Dezembro de mil seiscentos e cinquenta e dois faleceu o Padre Filipe de Magalhães, capelão que foi de sua Magestade. Fez testamento e deixou por testamenteiros o Padre Estêvão Franco e o Padre João de Torres, ambos capelães de S. Magestade. Enterrou-se nesta igreja e morava defronte da Rua Nova da Palma.⁴⁸»

V / LIVROS PUBLICADOS
POR FILIPE DE MAGALHÃES

Tal como aconteceu com Duarte Lobo, também Filipe de Magalhães começou por publicar um livro de cantochão cuja importância se pode aferir pelo número de edições que teve, duas em vida do Autor e mais três, pelo menos, já depois da sua morte.

A leitura da 1.^a edição, segundo Barbosa Machado, é a seguinte:

«Cantus Ecclesiasticus commendandi animas corporaque sepeliendi defunctorum; Missa, et Stationes juxta Ritum Sacrosanctae Romanae Ecclesiae Breviarii, Missalisque Romani Clementis VIII. et Urbani VIII. recognitionem ordinata. Ulysipone apud Petrum Craesbeeck 1614. 4. et ibi apud Antonium Alvares 1642.4 et Antuerpiae apud Henricum Aertssens 1691.4.»

A descrição é deficiente por nem sequer citar no corpo do frontispício o nome do autor; e incompleta por omitir duas outras edições, uma de 1676 e outra de 1724. A de 1676 foi impressa em Coimbra na Oficina da Viúva de Manuel de Carvalho e à custa de Sebastião Rodrigues, *mercador de livros*. Dela damos a leitura do rosto que tem o mérito de nos esclarecer que a obra foi

encomendada a Filipe de Magalhães pela Confraria dos Clérigos Pobres de Lisboa sob a invocação da Santíssima Trindade e da Caridade de que era membro.

Impresso a duas cores, diz assim:

«CANTVM / ECCLESIASTI / CVM
COMMENDANDI / ANIMAS, CORPORAQUE SEPE
/ liendi Defunctorum, Officium, Missam, et Sta/tiones,
iuxta ritum sacrosanctae Romanae Ec/clesiae omnium
Ecclesiarum matris et magistrae: Breviarij, Missalisq;
Romani Clemē/tis VIII. Pöt. Max. recognitionē: ordinabat
Philippus Magalanicus Regis/capellanus, ad instantiam
sacer/dotū pauperū Vlyssiponensiū/ Cōfraternitatis
sanctissimae/Trinitatis, et Charitatis,/et ipse cōfrater.»

Uma conclusão que se antolha importante é verificarmos que, enquanto Filipe de Magalhães nos aparece como irmão da Confraria da Santíssima Trindade e da Caridade dos Clérigos Pobres, Duarte Lobo pertenceu à dos Clérigos da Caridade sita na igreja de Santiago de Lisboa, podendo entender-se que se trata de instituições diferentes ainda que prosseguindo os mesmos fins espirituais de entreatada aos respectivos membros. Só admitindo a realidade institucional das duas confrarias se pode justificar a edição proposta a Filipe de Magalhães pelos clérigos pobres visto que o seu conteúdo era exactamente o mesmo que Duarte Lobo publicara em 1603 ⁴⁹.

Este pormenor da vida associativa do clero de Lisboa ajuda a fazer luz sobre o processo editorial dos dois compositores, um servindo-se da Plantiniana de Antuérpia e o outro, só tarde, contentando-se com o trabalho da oficina lisboeta dos Craesbeeck, muito mais acessível nos preços de custo.

Voltando ao livro de Magalhães diremos que tem 182 páginas com a matéria constante do título, sendo a música escrita sobre o pentagrama a vermelho e notação negra. Os pontos, com ou sem plica, são quadrados e losangos sendo estes aplicados, por sistema, nos recitativos sobre a mesma corda e nos neumas.

Sob o aspecto tipográfico, a edição de 1724 é mais perfeita. Publicada 110 anos depois da 1.^a, o editor teve o cuidado de conservar na descrição do rosto, os mesmos dizeres das anteriores com a particular afirmação de ter sido feita *ad instantiam Sacerdotum pauperum Ulyssiponentium Confraternitatis Sanctissimae Trinitatis Et ipse Sodalis*. O *ipse* é referido ao confrade (Sodalis) Filipe de Magalhães.

Foi impressa na Lisboa Ocidental, *Ex Typographia Diagrammatis* e vendia-se na *rua dos Gallegos*. Ostenta no rosto uma gravura representando uma caveira coberta com barrete de clérigo e ourelo envolvendo ossos no qual se lê: MEMENTO MORI NEQ. DIE NEQUAE HORA. Apesar dos 72 anos passados sobre a morte de Filipe de Magalhães, o seu prestígio mantém-se intacto nas palavras que se lêem no frontispício:

PHILIPPUS MAGALANICUS / IN REGIO
SACELLO CAPELLANUS MERITISSIMUS,
Mesochorus eruditissimus...

Todas as edições incluem, com maior ou menor perfeição técnica, uma LITANIA final com cinco invocações. A 1.^a é a 3 vozes: *Altus*, *Tenor* e *Bassus*. A 2.^a e a 3.^a estão escritas a 4: *Cantus*, *Altus*, *Tenor*, *Bassus*; e a 4.^a a 5 vozes: *Cantus I e II*, *Altus*, *Tenor* e

Bassus. Nesta edição de 1724, os editores juntaram um Responsório *post Missam*, a 4 vozes que não aparece nas anteriores.

Mestre em música de cantochão e canto d'orgão, só passados 22 anos sobre a prova da competência na primeira arte, Filipe de Magalhães pôde romper o silêncio mostrando o que sabia da segunda. São do ano 1636 os dois únicos livros de polifonia que conseguiu fazer imprimir quando já contava 73 anos de idade! Porquê tão tarde? Seria por falta de recursos financeiros ou por natural constrangimento temperamental?

O que é curioso, para já, é que naquele ano de 1636, da Oficina de Lourenço Craesbeeck que sucedera a seu pai, falecido por volta de 1632, saíram, nada menos do que 4 livros de música de canto d'orgão, de formato de estante, os dois de Filipe de Magalhães e outros dois de Frei Manuel Cardoso.

Trata-se do *Liber Missarum* e do livro das *Magnificas* que vamos descrever com o vagar possível. Do único exemplar conhecido que conserva o rosto, o do Arquivo Distrital de Viseu, damos a leitura:

MISSARVM LIBER / CVM ANTIPHONIS
DOMINICALIBVS / IN PRINCIPIO ET MOTETTO /
PRO DEFVNCTIS IN FINE. / AVTORE PHILIPPO /
MAGALANICO LVSITANO / IN CAPELLA REGIA /
MVSICE PRAEFECTO. / DICATVS / AD
PHILIPPVM REGEM / HISPANIARVM, HVIVS /
NOMINIS QVARTVM, / ET PORTUGALLIAE /
TERTIVM. [Escudo com as quinas portuguesas limpas]
VLYSSIPONE / Cum facultate sanctae inquisitionis,
Ordinarij, & Regis. / Ex officina Laurentij Craesbeeck
Regij Typographi. Anno Domini MDCXXXVI ⁵⁰.

Da Dedicatória a Filipe IV interessa-nos a parte do texto a que já fizemos referência e que agora se completa. Diz o compositor: «*Quadraginta sunt anni, ex quibus in Regali tuo Portugalliae Odaeo Magistrum, sive Choros item ago; potui, & felix paravi opus, quod praesens patrocinio tuo addico*». Nos 40 anos de magistério na Capela Real, Filipe de Magalhães, afirmando a sua condição de Português no frontispício do livro, diz ter podido preparar esta feliz obra e oferecê-la ao patrocínio do Rei, sinal de que deve ter sido este quem custeou a edição.

O manuscrito foi parar às mãos de Frei Inácio Galvão, Mestre no Mosteiro de S. Domingos de Lisboa para sobre ele dar o seu parecer. Este Frei Galvão pertencia aos Galvões de Évora e foi homem notável em letras e virtudes. A sua prosa posta em vernáculo diz:

«Este tratado com algumas missas de canto d'orgão e sem qualquer outra música, nada contém contra a Fé e bons costumes, antes, pelo contrário, tudo nele se dirige ao louvor de Deus que poderá ser glorificado por sacrifícios laudatórios, como diz o salmo 49, vers. 23 [Aquele que Me oferece um sacrifício de louvor dá-me glória]. Julgo que o livro, uma vez editado, será de utilidade para os estudiosos da arte da música como para todos os fiéis. Com efeito, os órgãos e outros instrumentos do género, foram admitidos na Igreja afim de poderem ajudar os fiéis a elevarem os seus pensamentos para Deus. Por isso a sua beleza deve ser louvada como diz o Autor do Eclesiástico, cap. 47 vers. 11: Estabeleceu cantores diante do altar, e compôs suaves melodias para os seus cânticos. Deu esplendor às festividades para que melhor louvassem o santo nome do Senhor e glorificassem o santuário antes de amanhecer. Daqui que o Profeta tenha não só ele próprio escrito os salmos para serem cantados em honra de Deus, mas que

tenha ordenado aos cantores para que, pelo canto, levassem o povo até Deus. Foi isto que o Autor conseguiu doutissimamente nesta obra. No Convento de S. Domingos, 2 de Novembro de 1635.»

Em 13 de Novembro, já com os vistos do Santo Ofício e do Ordinário, o livro obteve o *placet* para poder ser impresso; e em Maio de 1636, posto e confronto com o original e estando conforme, recebeu autorização para poder correr. Quer dizer que foi impresso de Novembro de 1635 a Maio de 1636.

Contém a seguinte matéria musical:

1. — Missa *de B. Virgine Maria*, a 4, SATB. O 2.º *Agnus Dei* é a 5 - SSATB.
2. — Missa *Veni Domine*, a 4, SATB. O 2.º *Agnus Dei* tem o mesmo esquema anterior.
3. — Missa *Si ignoras te*, a 4, SATB.
4. — Missa *Vere Dominus est*, 4, SATB. O 2.º *Agnus Dei* tem o esquema SATB.
5. — Missa *Non turbetur cor vestrum*, a 5 vozes, SSATB. O 2.º *Agnus* é um cânone enigmático para 7 vozes: SSSAATB.
6. — Missa *Dilectus meus*, a 5: SSATB, sendo o 2.º *Agnus* a 6 vozes com o Tenor oculto.
7. — *O Soberana lux*, a 5: SSATB.
8. — Missa *defunctis*, a 6 vozes: SAATBB.
9. — Motete *Commisssa mea*, a 6: SSAATB.

O enunciado dos títulos das missas era sempre da iniciativa do compositor, como é óbvio. Como regra geral, provinham de antífonas (servindo-se ou não das respectivas melodias), de canções profanas (missas *paródias*), de missas gregorianas determinadas pelo fim a

que se destinavam (caso das missas de Nossa Senhora ou dos defuntos) e outros apenas resultantes da vontade do artista. Chegaram-se a escrever missas intituladas *sine nomine* (sem nome). Em qualquer destas situações, o compositor obedecia a um critério pessoal na escolha dos títulos podendo aproveitar-se deles para esconder uma segunda intenção quer de carácter artístico, pessoal ou até político. No caso presente somos levados a concluir que Filipe de Magalhães teria adoptado, para 6 das 8 missas, títulos que disfarçavam uma tomada de posição no contexto da vida nacional de então, justificada pela perda da Independência em 1580 e mantida através do chamado mito do Sebastianismo. Como é sabido, nunca a Nação aceitou a monarquia dualista dos Filipes, que tolerou submetida pela força e pela astúcia. Mas, sempre que lhe foi possível, manifestou a insubmissão ao Poder estrangeiro sempre que esse Poder bulia nas tradições que as Ordenações do Reino consignavam como fontes autênticas de Direito.

Em Janeiro de 1628, Filipe IV conseguiu que o Papa Urbano VIII obrigasse todos os clérigos, cónegos, beneficiados, capelães e comunidades religiosas a contribuírem, durante seis anos, com um imposto para a defesa das conquistas. O Breve pontifício, alcançado por intervenção política, foi mal recebido por bulir em interesses de toda a classe eclesiástica, criando, naturalmente, um certo mal estar contra aquilo que era tido como uma prepotência.

Em finais de 1634, o Duque de Olivares nomeou a duquesa de Mântua para governar Portugal, passando a Secretário de Estado, Miguel de Vasconcelos. Logo no ano seguinte, por imposição superior, a Câmara de

Lisboa determinou o imposto do real de água e o aumento das sisas extensivo a todo o território, sem excluir o estado eclesiástico.

Ora, estes pressupostos levaram Lúcio de Azevedo a concluir que «Destarte todos os ramos da família eclesiástica se achavam em desavença com o governo estrangeiro, desavença tanto mais grave, por versar sobre interesses de ordem material, que nenhuma das partes consentia em abdicar ⁵¹.

Partindo deste contexto social de que era parte interessada Filipe de Magalhães, não será ousado afirmar que os títulos do *Liber Missarum* possam ter uma leitura que, ultrapassando a matéria verbal, visassem um objectivo de índole patriótica na possível referência ao Desejado.

Assim, *Veni Domine* (vem, Senhor), *Si ignoras te* (se te desconheces), *Vere Dominus est* (na verdade, é o Senhor), *Non turbetur cor vestrum* (não se perturbe o vosso coração), *Dilectus meus* (o meu escolhido) e *O Soberana lux* (ó luz soberana) são tudo títulos soltos de quaisquer antífonas, pelo menos conhecidas, salvo o da 4.^a missa mas desligada da respectiva melodia.

Num livro que aparecia dedicado a Filipe IV e era impresso em Lisboa, não se podia ir mais longe. O sentido literal dos títulos, não se fechando a uma aplicação alegórica que o ultrapassasse, era suficiente para não comprometer o compositor. Esta teria sido uma forma de resistência que sabemos ter existido na grande massa da população portuguesa durante os 60 anos da ocupação. A conjectura parece confirmar-se pelo facto de Filipe de Magalhães ter posto a abrir o livro uma missa em honra de Nossa Senhora, perfeitamente integrada no sistema tradicional de

aproveitamento de temas melódicos da missa própria de *Beata Virgine*, o mesmo acontecendo com a última, a dos defuntos.

A estrutura da composição destas missas obedece a um critério uniforme, não impedindo certas variantes na distribuição do texto, principalmente, na parte mais longa que era o *Credo*.

Se pretendermos comparar o número de compassos das formas longas da Missa, o *Kyrie*, o *Gloria* e o *Credo* em igual número de missas do *Liber Tertius Missarum* de Frei Manuel Cardoso, do *Missarum Liber Quintus*, de Palestrina e o de Filipe Magalhães, podemos fornecer o seguinte quadro referente aos mínimos e máximos:

KYRIE	—	61 71 45 95 65 74
GLORIA	—	90 133 67 142 85 122
CREDO	—	164 171 127 128 137 191

Por esta amostragem se pode, como curiosidade, verificar uma maior aproximação entre os dois compositores portugueses que no *Kyrie* não escreveram menos de 61 compassos nem mais de 74, quando em Palestrina a diferença vai de 45 a 95; que no *GLORIA*, Cardoso e Magalhães se mantiveram entre os 85 e os 133 compassos, enquanto o Mestre Romano nos oferece maior diferença, de 67 a 142. O mesmo acontece no *CREDO* com 137 compassos no mínimo e 191 no máximo, enquanto Palestrina o faz entre 127 e 228.

É evidente que não se pretende com números de compassos estabelecer normas de juízo crítico comparativo porque o valor real da arte situa-se na harmonia resultante das linhas melódicas em

movimento, segundo as leis do contraponto. Apenas podemos concluir, por via deste critério matemático, que a liberdade dos compositores, ainda que sujeitos a um texto inalterável, era enorme.

E como a música é arte sonora, só libertando os sons das pautas para as vozes dos cantores se torna possível aquilatar do justo valor da notação escrita. E sob este aspecto, apenas se pode dizer que o *Sanctus* da missa de *Beata Virgine Maria*, a primeira do livro de Magalhães, é um monumento de sonoridade e beleza que se pode medir com as mais belas páginas de qualquer contrapontista nacional ou estrangeiro.

E dito isto, vamos tratar do outro livro de Filipe de Magalhães, o das *Magnificat*. Barbosa Machado abre o rol das obras deste compositor com o «*Cantica Beatissimae Virginis. Vlyssipone apud Laurentium Craesbeeck 1636. fol. grande.*» É uma leitura sintética, mas não temos outra por não ser conhecido exemplar que conserve o frontispício ⁵²

Do que se guarda na Biblioteca da Universidade de Coimbra (M.I.16) se sabe que o manuscrito foi visto, por ordem do S. Ofício, por Fr. Pedro de Magalhães, do Convento de S. Domingos, de Lisboa em 16 de Abril de 1636; e por não ter «cousa por onde se não possa imprimir», passou ao conselho recebendo luz verde em 18 do dito mês. Em 21, o Chantre da Sé, João Bezerra Jácome, em nome do Ordinário, deu licença para poder entrar na oficina. Em 2 de Maio, «vistas as licenças do S.Ofício & Ordinario, que offerece» e não havendo outros motivos, assenta «que se possa imprimir este livro & não correrá sem tornar à mesa para se taixar.» Em 7 de Outubro, o livro, já impresso, voltou às mãos de Fr. Pedro de Magalhães

para ser confrontado com o original e, por estar conforme, começou a correr. Não consta que este censor dominicano tivesse sido músico, mas foi teólogo notável, chegou a Inquisidor Geral por morte de D. Francisco de Castro e descendia do grande navegador Fernão de Magalhães.

Com estes elementos à vista podemos concluir que a Oficina de Lourenço Craesbeeck conseguiu reparar a impressão deste livro desde Maio a Outubro. Por uma nota escrita por frei Francisco da Encarnação no exemplar citado, não só ficamos cientes de ter pertencido ao Real Convento de S. Cruz de Coimbra, como ficamos a saber que da Tipografia nem todos os volumes saíam encadernados. Com efeito, diz a referida nota passada a folha em branco: «Custou este liuro ã papel / comprado a portaria mil / e quinhêtos rs / Encadernar outros mil / e quinhêtos ao Silua / Liureiro: Anno de 1637⁵³»

Felizmente que o exemplar guarda a dedicatória ao Duque de Bragança, D. João, futuro Restaurador e o texto latino reza assim:

EXCELLENTISSIMO PRINCIPI D. D. JOANNI
HVIVS NOMINIS SECVNDO DVCI BRIGANTINO
etc.

Facile poteris exorari, Joannes Princeps excellentissime, ut faveas ipse et humanitate regia favorem concilies novus huic et exiguo operi, quod Magnitudini tuae audeo addicere: Et quod maius est, regium munus, ipsum praesumo, et in quo aliquid tuae celsitudini consonum, non temerarius invenio.

Sunt qui putent magnum, et decens Regibus, et Imperatoribus, magna et pretiosa offeri; nec sine

communi mortalium iudicio (mendoso crediderim, et impudenti.) Aliter est ex mea opinione convenientius, potentissimae Maiestati parva, et exigua nuncupare. Si enim Domino magna donaveris, oculos et Principis gratiam comendas; et Regiae indoli, aliquid quod Regem exhibeat, prudentius parasti. An non regalius est, et magnificentius grandia facere quam grandia intueri? Ergo Dux excellentissime; haec me mea sententia erexit: haec munusculum meum tibi destinavit, sollicitum tuae concitandae gratiae, et sui incrementi; utrumque sub tam felici tutela certum obtinet. Quando tuae benevolentiae ditavit satis perspecta cognitio tui regalis ingenii.

Nimirum certus novi quam tuum foret, exigua crebre et demissa in splendorem advocare: materiam praestiti, dum scripsi quod luminibus tuis probares, in qua te optimorum Regum Portugalliae, atavorum tuorum, nepotem praestitisses: quibus tantopere placuit suorum labores vel exiguos magni facere, et magnos facere. Incrementum ambivi; quid enim maius potuit meus sudor sperare, quam à te excipi Principe serenissimo, Portugalliae spe, virtutum patrono, et optimarum artium Augusto amantissimo.

Communes hi tituli, sicut videbor aequo audentior, confidentiae culpam transferent; alii quam peculiarissimo cogebant, ne à te alteri fierem cliens. Totum quale est opus Brigantinae domus mancipii est. Illius prima rudimenta formavit sanctissimus Archipraesul Dominus meus D. Theotonius patruus tuus: Tanta clarissimo Heroi inerat pietas, tanta cum Maiestate humanitas, ut quem maiestas Principem, pietas magistrum et suorum parentem effingeret. In huius Pontificis regali curia primos et felices aetatis

meae annos exegi, neque mihi aliud maius decus, quam tanto Domino obsequiose famulari. Iuvat meminisse quam assiduè, et accuratè sacris altaribus indulgebat, quam studiosè ovibus et baculo invigilabat; hinc meo operi, si qua est laus derivatur; hinc meo iure tuum praesidium postulatur; utpote cuius, si laborem, quem meum dixerim, deman; splendor totus iterum tuus est, tibi redditur, ut tantae pietatis, et sanctimoniae haeredi meritissimo.

Praeterea tuus est, propter nunquam satis laudatam sedulitatem, et liberalem dexteram, qua inter caetera Brigantinae magnitudinis monumenta, odaeum sacrum colis, et regalibus largitionibus conservas, per tot Orpheos, et Amphiomes ubique terrarum celebre et magnificum. Quos inter suum Apollinem si te compellaverint; fatebitur da quoque praestantia, quam praeter regales naturae dotes, Musices ars tibi praestitit, ut quae in tui laudes praecinendas multum insudaverit, te quoque ut numen iactaret, veneraretur.

His igitur rationibus totum tuum opus est; neque suo iuri detrahebat tenuitas quae nisi foret, quid tuam potentiam exercebat, non obtulisset. Intuere Princeps optime, et benigne opus tuere. Quod si livor in tenuitatem audebit, patrocinium formidabit. Vale, et vive ex meo et totius Portugalliae voto diutissimo.

PHILIPPUS DE MAGALHÃES

Eis o teor da tradução para vernáculo feita em primeira mão:

AO EXCELENTÍSSIMO PRÍNCIPE D. JOÃO
SEGUNDO DO NOME, DUQUE DE
BRAGANÇA, etc.

Com facilidade, ó Excelentíssimo Príncipe D. João, poderás ser chamado para que me favoreças com régia compreensão e declines o teu favor a este novo e pequeno trabalho que ousou dedicar à tua Grandeza. E o que é mais é que eu o considero como dádiva régia apesar de nele não encontrar nada de ousado em comparação com a tua nobreza.

Há quem julgue justo e honesto que se ofereçam aos reis e imperadores coisas grandes e preciosas; e nem por ser este o juízo comum dos mortais, o tenho por menos falso e imprudente. Bem diferente é a minha opinião segundo a qual é mais conveniente declarar ao Poder da Majestade a pequenez e exiguidade das ofertas. Com efeito, se oferecermos ao Senhor coisas tidas de antemão por grandes, solicitamos que as contemple e as favoreça; se as apresentamos como pequenas ofertas, louvamos-lhe a autoridade e confiamos na sua humanidade. E à índole régia convém que o que se lhe ofereça como a um Rei seja preparado com mais prudência. Ou não será mais real e magnificante dar grandeza às coisas do que apresentá-las como grandes?

Portanto, Excelentíssimo Duque, este meu modo de ver estimulou-me. Ele me levou a oferecer-te este meu pequeno obséquio tendo em vista conciliar o teu favor e o incremento da obra; uma e outra coisa obterá, por certo, sob tão feliz tutela. Até porque o muito atento juízo sobre o teu real engenho o enriqueceu com a tua benevolência.

Sem dúvida que considerarei quão próprio seria de ti exaltar o que é modesto e chamar apagado ao que tem esplendor. Enquanto escrevi o que haveria de submeter às tuas luzes, preparei assunto que affiançarias

como descendente dos bons Reis de Portugal teus antepassados aos quais tanto agradou engrandecer os trabalhos dos seus súbditos valorizando-os sobremaneira.

Pretendi a tua protecção. Com efeito, o que poderia eu esperar mais para o meu trabalho do que aquilo que recebi de ti, ó Príncipe sereníssimo, patrono de virtudes, esperança de Portugal e amantíssimo Protector das Artes nobres? Se a alguém que seja razoável parecer mais ousado, que estes títulos comuns mudem a culpa em confiança; outros muito peculiares me obrigavam, todavia, a não procurar outro protector que não fosses tu.

A minha obra, tal como é, pertence totalmente de direito à Casa de Bragança. Os primeiros rudimentos dela foram-me proporcionados pelo santo Arcebispo, meu Senhor, D. Teotónio, teu Tio. Tamanha dignidade existia em tão preclaro Senhor, era tanta a cortesia aliada à majestade que, como Príncipe, nele se figurava a grandeza e como Pai a piedade dos que lhes foram mestres.

Na casa deste Pontífice real passei os meus primeiros e felizes anos da vida; e nada me honra mais do que ter servido lealmente tão notável Senhor. Seja-me lícito recordar quão assídua e escrupulosamente mostrava compreensão nos ministérios da Liturgia, quanto era vigilante com o báculo no cuidado em velar pelas suas ovelhas. Daqui deriva para a minha obra o louvor, se o merecer. Daqui arranca a exigência a que me obriguei de pedir o teu patrocínio. De tal modo que, se pelo trabalho, posso dizer que é meu, pelo brilho que possa ter, repito, ele será teu. A ti o entrego

como ao herdeiro merecidíssimo de tanta piedade e probidade.

Além disso, também é teu pelo nunca assás louvado zelo e liberal protecção, virtudes pelas quais, entre outras benemerências da grandeza brigantina, proteges as artes sagradas que conservas com liberalidade real e distribuis por tantos Orfeus e Anfiões que te tornaram conhecido e admirado por toda a parte. E entre eles, se te compelissem, serias o seu Apolo. Seja confessada ainda a superioridade em que sobressais na arte da Música, para lá dos dotes reais da natureza, de modo tal que eu teria de me esforçar muito nos louvores que mereces e venerar-te exaltando-te como nume inspirador.

Portanto, por todas estas razões, esta obra é toda tua. Nem a delicadeza a poderia subtrair ao seu direito; de modo que, se não existisse quem exercesse o teu poder, a obra não seria oferecida. Examina-a, Excelente Príncipe, e defende-a com benignidade. E se a inveja ousar contra ela, temerá o teu patrocínio. Que tenhas saúde e vivas por longos anos é o meu desejo e o de toda a Nação Portuguesa. — Filipe de Magalhães.

Para lá do interesse biográfico do texto, que deixa bem estabelecida a passagem de Filipe de Magalhães pela Clastra de Évora em tempos do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, merece relevo especial a circunstância do ano da publicação e dos termos arrojados referidos ao Sobrinho do Prelado, nada menos do que tratado como esperança de Portugal a quem todos os portugueses desejam longa vida. Tudo parece confirmar com mendiana clareza um estado de

espírito de cariz patriótico justificando a conjectura dos títulos das missas do livro anteriormente descrito.

A figura de D. Teotónio de Bragança emerge desta Dedicatória perfeitamente configurada com o que dele escreveram os seus biógrafos. Filipe de Magalhães não exagerou a sua gratidão, mesmo sabendo que os elogios já não seriam lidos pelo próprio visto que tinha falecido em Valhadolid no dia 29 de Julho de 1602. «Magnanimo Prelado» lhe chamou António Francisco Barata e com razão. Filipe de Magalhães assistiu aos grandes cuidados e largas despesas feitas pelo Arcebispo quando da peste que assolou Évora no ano trágico de 1580.

Quanto ao recheio musical do livro, ele contém o texto do cântico *Magnificat* que anda no cap. I do Evangelho segundo S. Lucas de nove versículos acrescentados da doxologia do *Gloria Patri*. Como era de regra, Filipe de Magalhães, musicou o texto nos oito tons eclesiásticos repetindo-os para cobrir de música todos os versículos visto que eram sempre alternados pelo Coro que cantava a melodia salmódica em homofonia gregoriana.

São, portanto, 16 composições escritas para as quatro vozes que são o *Superius* ou Tiple, o Alto, o Tenor e o Baixo. Mas nem sempre isto acontece. No grupo dos números ímpares, o quinto versículo aparece escrito a três vozes, com excepção do terceiro e sétimo versículo, enquanto no segundo, dos números pares, são todos a quatro, menos a segunda parte da doxologia do sétimo Tom no qual se mostra uma quinta voz oculta sob estes dizeres: *Septimus Tonus septimam postulat*, o que quer dizer: O sétimo Tom exige uma sétima — o que significa que a voz oculta deve ser

procurada no intervalo de sétima. O mesmo acontece em idêntico versículo do oitavo Tom, mais simples, em que a quinta voz, do Tenor, deverá ser tomada à oitava, *Per octavam*.

E não entrando em pormenores de índole estilística que não vêm aqui a propósito e enquanto não sai a público este livro de Filipe de Magalhães, deve dizer-se que a matéria musical é tratada com todos os requintes da Arte contrapontística e ajuda a alcandorar o compositor ao nível dos grandes mestres do seu tempo.

Resta-nos deixar aqui memória das obras de Filipe de Magalhães que, à data de 1649, existiam na Livraria de Música de D. João IV. As que constam do catálogo elaborado pelo P. Álvares Frouvo são as seguintes:

Viame la gala, vilancico para o Natal a solo e 7 vozes.

Cogitavit Dominus, Lamentação a 6 vozes para Quinta feira Santa.

Missa do 2.º Tom, a dois coros, 8 vozes.

Circumdederunt me, motete para a Septuagésima a 6 vozes.

Exurge, et ne repellas in finem, motete da Sexagésima a 6 vozes.

Esto mihi in Deum protectorem, motete da Quinquagésima a 5 vozes.

Laetare Jerusalem, motete para o 4.º Domingo da Quaresma a 6 vozes.

Miserunt Judaei, motete para o 3.º Domingo da Quaresma a 6 vozes.

Jubilate Deo omnis terra, motete a 8 vozes, que escapou à atenção de Barbosa Machado que o não cita.

Apesar de todas estas composições terem dado entrada na Livraria da Música do Paço da Ribeira em vida do seu autor, tem de reconhecer-se que apenas devem representar uma parcela mínima de quanto, naturalmente, Filipe de Magalhães escreveu. Sendo conhecida a verdadeira paixão que dominava D. João IV no sentido do constante enriquecimento da sua biblioteca musical, pode imaginar-se que terá mandado fazer tudo para conseguir comprar o mais possível da obra não publicada do antigo Mestre da Capela Real. O resultado de quaisquer esforços nesse sentido foram francamente escassos. Não é natural que Filipe de Magalhães tivesse escrito apenas um vilancico quando, por exigência das funções que exercia, os vilancicos faziam parte obrigatória das festas mais importantes, como o Natal, a Conceição de Nossa Senhora, o Corpo de Deus e outras que os não dispensavam. O mesmo se pode dizer da *Lamentação* a 6 para as Matinas que se cantavam em Quarta feira santa. Todos os anos, pela Semana Santa, Filipe de Magalhães tinha que contar com o canto das *Lamentações* que eram 9 no total dos três dias e tinham lugar no primeiro Noturno do Ofício. É certo que não era obrigatório que fossem cantadas a vozes; mas era costume que o fosse, pelo menos uma em cada dia, enquanto as outras eram cantadas pelos Capelães no tom próprio que os livros litúrgicos continham e cujo mais antigo, entre nós, tem a data de 1543. A Missa do 2.º Tom ficou desgarrada das incluídas no livro das Missas talvez por pensar publicá-la em cadernos separados por vozes, o que nunca aconteceu e foi mal para muitas composições de maior fôlego que assim se perderam para sempre.

Quanto aos seis motetes, é evidente que os cinco primeiros são parte incompleta duma colecção destinada aos domingos pre-quaresmais e quaresmais, faltando dois para a série. Acontece, porém, que na edição das obras do Padre Estêvão de Brito preparada pelo musicólogo Dr. Miguel Querol para a *Portugalliae Musica* da Fundação C. Gulbenkian, o motete *Exurge* aparece atribuído a Filipe de Magalhães, tal como consta do respectivo manuscrito conservado na Catedral de Málaga onde Brito exerceu as funções de Mestre da Capela. É certo que a descrição do Catálogo do Paço da Ribeira não está correcta visto que o título exacto é este: *Exurge, quare obdormis Domine et ne repellas in finem*, pormenor irrelevante que não conta e apenas se pode atribuir como um *lapsus calami* do catalogador. Todavia, o mais curioso é que o citado musicólogo, cotejando os aspectos peculiares do estilo com o motete *Circumdederunt me*, este de Estêvão de Brito, conclui pela semelhança estilística, não lhe repugnando que o primeiro, atribuído a Magalhães, seja realmente de Brito. A conclusão tem lógica, mas nem sempre a lógica se coaduna com os factos possíveis. A verdade é que, sem viciar os dados de que dispomos, podemos perfeitamente optar pela atribuição de ambos a Filipe de Magalhães apesar do motete *Circumdederunt* de Brito ser a 4 vezes e o de Magalhães a 5, dando fé ao escriba que elaborou o catálogo das músicas de D. João IV. É que Estêvão de Brito foi aluno de Magalhães na Clastra da Sé de Évora e se, ao sair para Espanha pôde levar um motete do seu Mestre, também podia ter levado consigo muitos outros. Suprimir-lhe uma voz ou acrescentá-la era tarefa extremamente fácil e que se praticava com

frequência consoante o número e a qualidade dos cantores que em determinado momento formavam a Capela. As composições entravam ao uso, muitas vezes sem indicação dos autores, situação que viria a causar embaraços no futuro, como é o caso. Só a existência de várias cópias nos permite destrinçar com segurança a verdadeira legitimidade dos autores, como acontece com salmos de João Lourenço Rebelo misturados com obras de Francisco Martins na biblioteca de Elvas ⁵⁴.

Problema semelhante se põe a um manuscrito truncado de que restam 15 folhas cuja primeira tem, ao alto, à direita, o nome de *Phelippe de Magalhaens*, fazendo parte do espólio dos manuscritos de música conservados na Sé de Évora. A folha assinada (presumo que seja autógrafo) contém um hino a 4 vozes cujos versos dizem:

*Procul recedant somnia
et noctium phantasmata
hostemque nostrum comprime
ne poluantur corpora.*

Trata-se da primeira estrofe dum hino ambrosiano, dimetro jámbico acataléctico que se cantava na Hora de completas e que por isso, diz: «Que se afastem para longe os sonhos e os fantasmas nocturnos e que se detenha o Diabo para não nos poluir os corpos.» Por curiosidade se lembra que esta estrofe, desaparecida dos hinos hoje em uso, se filia numa outra do poeta Prudêncio que faz parte do *Cathemiron, Hymnus 6* ⁵⁵.

A seguir ao hino escrito por Magalhães em estilo harmónico e ritmo ternário, como era de regra, vem o Responsório breve da Hora de Completas *in manus tuas*

Domine comendo spiritum meum, nas tuas mãos, Senhor, entrego o meu espírito. A composição é a 4 vezes em poro estilo imitativo e agudas. Vem depois um salmo, *Beati omnes qui timent Dominum*, também a 4 vezes, em estilo de fabordão para ser cantado alternadamente com o Coro. O texto do salmo não foi lançado no papel. Após uma folha em branco deparamos com duas frases da antífona *Salve Regina*.

À primeira vista pode ficar-se com a impressão de obra incompleta, o que só é verdade em duas vozes da segunda frase que ficaram em branco nos derradeiros compassos, o que mostra tratar-se de borrão que ficou em vê-lo-emos. A *Salve* foi composta para ser cantada em alternância com o Coro litúrgico, reservando o compositor duas partes do texto: *Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle* (a Vós suspiramos, gemendo e chorando neste vale de lágrimas), a 4 vezes agudas e o final da antífona: *O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria* (Ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria), para 7 vozes com a seguinte distribuição: dois *Superius*, dois contraltos, dois tenores e o baixo. O estilo é o mesmo, contraponto de imitação. Faltam as notas dos últimos quatro compassos nas vozes do segundo contralto e do segundo tenor. O manuscrito termina com uma missa a 5 vozes de que se conserva o *Kyrie*, o *Gloria* e apenas o princípio do *Credo*.

Só um estudo comparado nos poderá conduzir à conclusão de que este material possa ser todo da autoria de Filipe de Magalhães, podendo, sem mais, e desde já, garantir uma grande probabilidade a seu favor, tanto mais que o caderno andou, durante sabe Deus quantos anos, metido num livro grande de facistol sem uso na Sé há um ror de tempo.

VI / O PADRE MESTRE FRANCISCO MARTINS

Pertence este compositor português à primeira geração dos que ficaram inéditos e, com o andar dos tempos, esquecidos. Com efeito, o último dos nossos músicos que ainda viu parte das suas obras impressas, foi João Lourenço Rebelo, em 1657. A partir desta data mais nenhum teve esse privilégio. E não foi porque se tivesse extinguido a função do Mestrado das Capelas ou se tivessem encerrado as portas das escolas onde se aprendia a arte de compor, nem sequer porque deixássemos de ter Mestres de alta qualidade artística em todo o século XVII. O que faltou foi o mecenato generoso disposto a cobrir os elevados custos de qualquer edição. Basta lembrar que dos 10 livros de estante ou facistol com música impressa da autoria de Duarte Lobo, Frei Manuel Cardoso e Filipe de Magalhães, metade foi oferecida a D. João IV, o que significa que avançou com os gastos, 2 foram custeados por Filipe IV, 2 teriam sido pagos pelo próprio Duarte Lobo, sendo muito provável que o livro do *Magnificat* de Frei Manuel Cardoso, de 1613, tenha sido pago pelo Duque de Bragança D. Teodósio II.

A estes livros que contêm o grande espólio da polifonia portuguesa, se juntou a obra de Rebelo que saiu em pequenos cadernos da tipografia romana de Maurício e Amadeu Belmonte ainda por iniciativa do Restaurador que, falecido em 1656, já os não viu como tanto desejara. É um facto incontroverso ter sido a Casa de Bragança quem protegeu os compositores portugueses durante a primeira metade do século XVII, com especialíssimo relevo para D João, antes e depois da Aclamação. A confusão política que se seguiu à sua morte, estancou o veio do mecenato no que diz respeito à música e nem sequer o seu neto, D. João V, aliás, grande promotor das artes, o continuou. Assim se explica que Mestres como Diogo Dias Melgás, Estêvão Lopes Morago e Francisco Martins, entre outros, tivessem caído no esquecimento dos arquivos sujeitos à incúria dos homens e inclemência dos tempos.

O Padre Mestre Francisco Martins, embora dotado de todas as condições para se impor no mundo da Arte da composição musical, foi reduzido a um silêncio injusto só quebrado em nossos dias, mas aguardando ainda a suprema hora da justiça que soará quando a sua obra aparecer a público. O próprio Diogo Barbosa Machado que o deveria ter inserido no Tomo 2.º da *Bibliotheca Lusitana*, publicado em 1747, só no Tomo 4.º, de 1759 constando «de muitos authores novamente collocados na Bibliotheca», lhe deu guarida, fosse por ignorância da existência do Mestre elvense, fosse por demora na resposta pedida para o efeito da respectiva inserção. De qualquer maneira, a notícia chegou e foi exarada nestes termos: Francisco Martins «natural de Évora, filho de Manoel Martins e de Angela Freire. No Seminário da sua patria foy admitido a 20 de Junho de

1629, para estudar a arte de Musica, e sahio nella tão egregiamente instruido, que podia disputar com seu Mestre, que o era da Clastra de Evora Bento Nunes Pegado. Foy Mestre da Cathedral de Elvas.»

Como se vê, a nota biográfica é demasiado esquemática e nem sequer assinala a data da morte, ocorrida havia 79 anos, exactamente no dia 20 de Março de 1680. Tudo se passara longe dos grandes meios e a memória dos homens costuma ser curta para enaltecer figuras que não gozaram do prestígio inerente à convivência social dos centros onde se decide a categoria das pessoas. Lisboa era já o ponto nevrálgico da vida portuguesa e Elvas ficava longe apesar das gestas guardadas no coração dos seus habitantes quando foi necessário correrem às armas para salvarem a linha da Independência marcada no Caia.

E o que é pior é que, ainda hoje, devido à penúria de documentos, não nos é possível a verificação dos elementos biográficos fornecidos por Barbosa Machado, não obstante os esforços empreendidos nesse sentido. Mas, se não o podemos confirmar também os não podemos negar, salvo o que diz respeito a Bento Nunes Pegado ter sido o Mestre de Francisco Martins. Com efeito, se é verdade que este deu entrada no Colégio da Sé de Évora em 20 de Junho de 1629, estamos em condições de garantir não ter sido aquele o seu Mestre na Clastra eborense. E isto, pela singela razão de contarmos com documentos que nos garantem que Nunes Pegado, com certeza, já estava em Viseu naquele ano, e, provavelmente, desde Outubro do ano anterior, 1628, permanecendo ao serviço da Sé daquela cidade até, pelo menos, 10 de Maio de 1634⁵⁶.

Fazendo fé nos documentos, sabemos ainda que Nunes Pegado, eborense de nascimento e antigo colegial da Sé, só reaparece em Évora em 10 de Setembro de 1640 como candidato a uma capelania que vagara, entretanto.⁵⁷

É evidente que este pormenor respeitante ao mestre de Francisco Martins, tem uma importância muito relativa porque o que interessa é a existência da Clastra da Sé de Évora como Instituição servida numa linha contínua que já contava, então, mais de cem anos, por mestres de reconhecida competência e ali foram exercendo uma docência musical notável, sob a protecção vigilante dos Prelados e do Cabido. Os dados históricos que conhecemos, levam-nos a admitir que terá sido o Padre Manuel Rebelo, Mestre da Clastra e da Capela, quem ensinou o pequeno Francisco Martins⁵⁸. Também não foi encontrado o processo *de genere* do ordinando Francisco Martins, pelo que ignoramos a data da sua ordenação, apenas podendo presumi-la por volta de 1645^{58a}.

E entrando no campo do que é certo documentalmente na biografia deste compositor português, vamos encontrá-lo em Elvas em 27 de Dezembro de 1650 «ora dando lições na Capela de Santo António, ora cumprindo as obrigações do seu cargo, como Mestre esclarecido, até ao termo dos seus dias — 20 de Março de 1680⁵⁹.»

Não é farta a documentação existente em Elvas sobre o nosso biografado, mas é suficiente para lhe assinalar a presença à sombra do Aqueduto da Amoreira. Trata-se de alguns recibos de pagamentos de serviços na Semana Santa e no Natal, o primeiro dos quais é de 6 de Maio de 1666 e o último de 21 de

Agosto de 1669. Num deles, datado de 11 de Janeiro deste ano, Francisco Martins junta ao seu nome o apelido da Mãe, assinando Francisco Martins Freire. Também é conhecido o *Inventário da Sé de 1678* no qual se faz menção de «outo quadernos de Responsorios de Natal de Duarte Lb.º estão em poder do R.º M.º Franc.º Miz q assignará aqui na forma q tem asignado no Inuentario velho fl. 48»⁶⁰.

Infelizmente esses oito cadernos com os responsórios do Natal da autoria de Duarte Lobo perderam-se, não só os que pertenciam à Sé de Elvas, mas todas as colecções, não se tendo encontrado, até hoje, mais do que sete dos oito publicados na Plantiniana de Antuérpia em 1602.

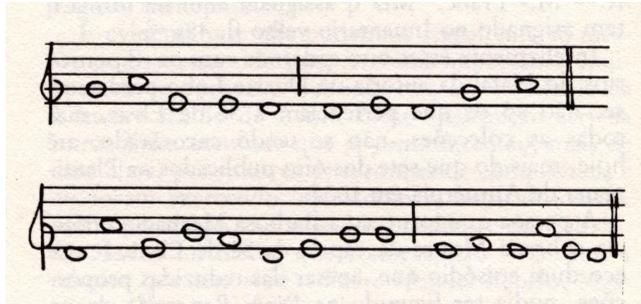
A pessoa que forneceu a Barbosa Machado a notícia sobre o Mestre da capela da Sé de Elvas, fez-se eco dum episódio que, apesar das reduzidas proporções, podia ter figurado na *Fénix Renascida* ou no *Postilhão de Apolo*. Foi o caso que Francisco Martins «para demonstração do seu grande engenho compoz o Metro, e a Solfa da seguinte copla ao Santíssimo Sacramento

La facilidad es *sol la*
La que luze en *mi* letrilla;
Mi re, y *re mi re* se toda
Pues es *so la* peregrina.

A esta facécia de significação hermética teria respondido certo músico da Catedral de Badajoz, Remigio de nome, compondo uma copla de vilancico sobre as seis notas do hexacorde natural. O Mestre elvense, sabedor da pretensa resposta, remeteu-lhe outra cujo tom jocoso é evidente e dizia:

Re la mi endose en sol fa
Re mi gio de sol a sol
Mas mi fa mi lia
La mi rava, y se re ia.

Extraindo das duas coplas os nomes das notas musicais, alcançamos estas duas frases melódicas:



Se estas sequências de notas tiveram alguma aplicação prática, não o sabemos, mas, anulando-as como tais e inserindo-as no texto literário, teríamos a seguinte leitura:

La facilidad es sola
La que luze en mi letrilla;
Mire, y remirese toda
Pues es so la peregrina.

E a outra:

Relami endose en solfa
Remigio de sol a sol

Mas mi familia
La mirava, y se reya.

Mesmo aceitando a versão do episódio, não penso que Francisco Martins tivesse escrito esta segunda copla tal como está com o terceiro verso errado, sendo fácil a correcção. De qualquer maneira, é digno de certo gosto duvidoso do século XVII de que nos ficaram inúmeros exemplos literários à custa de jogos de palavras e de conceitos.

O compositor e a sua obra

O enunciado da obra de Francisco Martins é-nos descrito por Barbosa Machado nestes termos: «Da sua profunda sciencia forão felices produções

Missas diversas, a quatro vozes
Psalmos, a oito vozes
Paixões dos quatro Evangelistas, a quatro vozes
Responsorios das Matinas de quinta, sexta, e sabbado da Semana Santa, a oito vozes
Motetes para Lavapés, a quatro vozes.»

Mais uma vez se evidencia, por este exemplo, a situação a que teve que sujeitar-se o, aliás, egrégio biobibliógrafo, tendo que aceitar notícias escritas sobre o joelho sem o compromisso da responsabilidade pessoal. É que, no citado elenco das obras de Francisco Martins, julgado à luz do que existe, notamos inexactidões e uma grande omissão em composições fundamentais para a glória do Artista, como vamos ver. Antes, porém, deve ficar já assente que tudo quanto

existe atribuído a Francisco Martins se guarda hoje na Biblioteca Municipal de Elvas, exceptuando um motete a 5 vozes e um vilancico, respectivamente no Arquivo da Sé de Évora e na Biblioteca Pública da mesma cidade.

O que aconteceu, entretanto, e é bem conhecido da generalidade dos portugueses, deu ocasião a que fosse relegado para o silêncio discreto dos arquivos, quando não aconteceu pior, tudo quanto respirava ares do passado. As convulsões políticas que, principalmente, a partir de 1834, alteraram por força de lei as estruturas sociais de Portugal, atingiram a música religiosa na própria raiz, cerceando-lhe, em nome da Liberdade, os meios económicos com que sempre viveu. Fechados os colégios das catedrais onde durante séculos se aprenderam os segredos da Arte da Música, as igrejas não tiveram outra solução a não ser a de se adaptarem às novas circunstâncias tanto no que respeitava à qualidade da música como à quantidade dos executantes. A esse descabro do ensino da música em Portugal, se juntou o romantismo nos gostos, tudo contribuindo para esquecer o passado arrumando-o, na melhor das hipóteses, nas prateleiras dos arquivos. Por sorte, foi o que aconteceu com a obra de Francisco Martins que da Sé passou para a Biblioteca Municipal com o grave respeito da inconsciência de quem guarda tesouros sem saber apreciá-los.

O nome de Francisco Martins, depois da notícia de Barbosa Machado, foi recordado por Joaquim de Vasconcelos, em 1870, e em 1900 por Ernesto Vieira, sem que qualquer deles tivesse acrescentado a nota que copiaram da *Bibliotheca Lusitana*.

O encanto quebrou-se quando, em fins de 1928, Manuel Joaquim, então em Elvas na qualidade de chefe da banda regimental, começou a publicar em rodapé no *Jornal de Elvas* uma série de documentos referentes à vida da Capela da Sé e seus mestres. E quanto a composições de Francisco Martins, logrou encontrar 16 papéis contendo os *Ditos de Cristo* extraídos das quatro narrativas da *Paixão*. O douto musicólogo, nessa altura, ainda no princípio da sua carreira de apaixonado estudioso da nossa música, apercebeu-se do alto valor artístico da obra, mas desconheceu que estava perante uma novidade, talvez sem par na história da polifonia. Enganado pela frase inicial, comum às *Paixões*, aceitou as ditas composições como se o fossem, mas, de facto, não são. Vejamos porquê. O relato da Paixão de Cristo, segundo os quatro Evangelistas, começou a ser cantado na Semana santa nas igrejas do Norte da Europa, no século XI. Para lhe imprimir maior solenidade, o texto era distribuído por três cantores, normalmente sacerdotes ou diáconos. Um fazia de narrador ou cronista, cantando na nota coral dominante; outro, assumia as frases de Cristo cantadas no tetracorde grave e o terceiro, chamado Sinagoga, tinha a seu cargo todas as frases interlocutórias que cantava no tetracorde agudo. Para o efeito, existiam os *Passionários* contendo a música para todo o texto. Em Portugal, o primeiro que se imprimiu é de 1543 ⁶¹.

Nos finais do século XV, com a introdução da polifonia, os compositores serviram-se da nova arte para dar maior esplendor ao canto das *Paixões*. Aproveitando as características da matéria textual entregue à Sinagoga, separaram as expressões de referência colectiva a que chamaram *Turbas*, fazendo-as

cantar por um coro a 4 vozes. De modo que, por exemplo, na narração de S. Mateus, de 37 frases reservadas ao cantor-Sinagoga, a intervenção coral podia chamar a si 19, com o natural efeito sonoro e notória variedade. Muitos polifonistas escreveram estas *Paixões*, como Palestrina e Victoria e, entre nós, além das muitas que continuam inéditas, temo-las publicadas na *Opera Omnia* de Diogo Dias Melgás ⁶² num total de 55 frases polifónicas, 4 das quais a uma voz de tiple por serem as frases interrogatórias da *ancilla*, mulher de serviço no Pretório de Pilatos. Escusado será dizer que os polifonistas se serviam do extracto melódico litúrgico dos *Passionários* correntes sobre o qual lançavam o contraponto a 4 vozes.

O próprio Francisco Martins, como veremos, escreveu, pelo menos, duas *Paixões* deste género. Mas os *Ditos de Cristo* são outra coisa completamente diferente. O mesmo título nos leva a essa conclusão. Trata-se do aproveitamento musical das frases que nas quatro narrativas, são atribuídas a Jesus. Aqui reside a sua novidade ⁶³.

O compositor introduz os *Ditos de Cristo* com a forma comum às *Paixões: Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Matheum, Marcum, Lucam* ou *Joannem*, Paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo segundo Mateus, Marcos, Lucas ou João.

Esta frase introdutória, como todas as outras, é a 3 vozes graves (Alto, Tenor e Baixo) e presume-se que seria canta a por três solistas enquadrados no conjunto do canto da *Paixão* apoiado discretamente pelo órgão.

Esta hipótese parece ter confirmação no facto de Francisco Martins ter seleccionado os *Ditos de Cristo* dos respectivos relatos levado por um critério muito

pessoal. Assim, na Paixão segundo S. Mateus, as intervenções de Cristo são 23. Foram escolhidas 11. Na de S. Marcos, são 18. Aproveitou 7, mas a última tem duas versões. Na de S. Lucas, são 24. Serviu-se de 8. Na de S. João, são 15 e foram postas em música 11, o que totaliza 37 frases musicais, a mais desenvolvida das quais é a 7.^a da narração de S. Lucas, verdadeira obra-prima de música coral de estilo harmónico que já impressionou Manuel Joaquim quando a reduziu a partitura. Todavia, este material artístico continua inédito aguardando, com o resto, a hora da justiça que tarda.

O mais curioso é que esta parte notável da obra de Francisco Martins nem sequer foi mencionada no rol das composições apresentadas por Barbosa Machado. E o tal resto, ou seja, as peças constantes da *Bibliotheca Lusitana*, continuavam envolvidas em densa sombra podendo prever-se, pelo pano de amostra, que seriam trabalho de vulto a merecer, pelo menos, o esforço da pesquisa. Foi em 1934. O, então, director da Biblioteca de Elvas, António José Torres de Carvalho, homem erudito e com os sentidos apurados para os valores tradicionais, encontrou no fundo dum caixote um cartapácio com música, afigurando-se-lhe tratar-se de livro com alto merecimento artístico. Faltava que um perito na matéria dissesse da sua justiça. A ocasião proporcionou-se ainda no mesmo ano com uma passagem por Elvas do musicólogo Mário de Sampayo Ribeiro, não tendo sido difícil, só pelo manusear do códice, verificar a presença de composições do autor dos *Ditos de Cristo*.

O códice, um pouco maltratado, ostenta na capa de carneira, os seguintes dizeres:

LIURO. DA.
QVARESMA. ESCREVEO.
RUI.DIAS.SOARES.BAIX
ÃO.DESTA.SANCTA. SEE
— ANNO. 1655

O exame das 69 folhas copiadas pelo *Baixão* (charamela de madeira de palheta dupla) Rui Dias Soares, deu como resultado prático a descoberta da maior parte da obra de Francisco Martins, segundo a referência de Barbosa Machado, entre outras de autor incerto, por carecerem de assinatura, entre as quais eu próprio, recentemente, pude identificar dois responsórios de Tomás Luís de Victoria, *Amicus meus* e *Judas mercator* que se cantavam no segundo nocturno das Matinas de Quinta feira santa. Aconteceu mais uma vez que os copistas, perfeitamente conhecedores dos nomes das composições que passavam ao papel, se esqueciam dos trabalhos que iriam dar aos vindouros na identificação de cada peça copiada.

Ora, o que com certeza pertence a Francisco Martins é isto:

Adjuva nos, motete a 4 vozes altas (fl.^a 15)
Passio dominica palmis, a 4 (fl.^a 19 a 22)
Passio de sexta feira, a 4 (fl.^a 23 a 25)
Responsórios das Matinas de 5.^a, 6.^a e sábado, a 4 vozes (f.^a 42 a 68)
Motetes para o Lavapés, a 4 vozes, incompletos.

De autoria duvidosa é a *Missa ferial*, a 4 vozes, e a *Missa Solene* (alternada) a 5 na qual se inclui um *Credo*,

também alternado a 4 ⁶⁴. Fora do códice, foram ainda identificados um hino — *O Salutaris hostia*, a 4 vozes e um *Alleluia* também a 4, ambos copiados no exemplar do primeiro livro de missas de Duarte Lobo, por sinal barbaramente mutilado por lhe terem cortado as cabídotas gravadas na Plantiniana de Antuérpia.

Chegados aqui, já o leitor poderá verificar o que está certo no rol de Barbosa Machado, o que está errado e o que falta. De tudo se conclui que a obra de Francisco Martins é, fundamentalmente, inspirada na mística litúrgica da Semana Santa para a qual compôs, além dos *Ditos de Cristo*, duas *Paixões* e uma colecção de 27 Responsórios.

Uma selecção de 8 destes últimos foi publicada em 1954 na série azul dos *Cadernos de Repertório Coral*, a expensas de *Polyphonia* e em transcrição moderna a cargo de Mário de Sampayo Ribeiro.

Como já foi dito, existe em Évora uma composição de Francisco Martins escrita para 5 vozes (dois sopranos, alto, tenor e baixo) ⁶⁵. Trata-se de um trabalho que reputo do maior interesse formal porque, apesar do título — *Domine tu mihi lavas pedes* — não pode ser considerado um vulgar motete para o Lavapés de quinta feira santa. É o que nos sugere a estrutura da composição, que consta de três partes cujo sentido só se completa com outras frases que constam do texto do Evangelho. O texto posto em música é o seguinte:

1. *Domine, tu mihi lavas pedes?*
2. *Non lavabis mihi pedes in aeternum.*
3. *Domine non tantum pedes meos sed manus et caput.*

Ora, este texto exige, para se entender, um outro que o justifica e o completa. São três as locuções preparatórias das que Francisco Martins compôs e que, naturalmente, as devem anteceder:

1. *Et dixit ei Petrus:*
2. *Respondit Jesus, et dixit ei: Quod ego facio, tu nescis modo, scies autem postea. Dicit ei Petrus:*
3. *Respondit ei Jesus: Si non laveri te, non habebis partem mecum. Dicit ei Simon Petrus:*

O trecho musical, desta maneira, atinge uma forma dramática na qual um solista alterna com o coro a 5 vozes trabalhadas com mão de mestre.

Finalmente, resta-nos mencionar, por extenso, uma outra composição totalmente diferente de tudo o mais visto até agora. Refiro-me a um vilancico de Francisco Martins, por sinal já publicado ⁶⁶.

Escrito para duas vozes brancas, tiple e contraltos, é referido à Ascensão do Senhor e que faz parte dum género poético-musical que teve uma voga extraordinária em toda a Península no decorrer do século XVIII.

Consta, como era da praxe, de coplas e estribilho, as primeiras em heptassílabos e o segundo em pentassílabos de versos soltos, aparecendo sempre a palavra *saudades* em ritmo distendido.

Dizem as coplas que supomos da autoria do compositor:

Sentado ao pé d'um rochedo
Feito para saudades
Formando os olhos em fontes
Que assim abrandam meus males.

Chorava um'alma devota
E por não querer queixar-se
Mil queixas fazem por ela
Enternecidos os vales.

A causa de seus suspiros
É seu amante ausente
Que só quem sabe d'amores
Sabe sentir saudades.

Deixaste-me meu querido
Em tão tristes saudades
Adeus meus olhos, meu bem
Que já de mim não sei parte.

E o estribilho:

Escondei-me montes
Enterrai-me vales
Mais quero morrer
Que ter saudades.

Em todas estas estrofes, que não fazem a glória dum poeta, damos por uma palavra-chave — *saudades*. Teixeira de Pascoaes não conheceu este texto poético que só serviria para o confirmar na sua tese do saudosismo e até porque, neste caso, o culto da Saudade é erigido em Pessoa divina visto que se

dirige a Cristo ausente pela Ascensão. Mas, o que é notória é a confusão entre o profano e o sagrado na qual só se salva a recta intenção do poeta. A música de Francisco Martins é perfeitamente concordante com os elementos estruturais da *saudade*, «o desejo e lembrança», conforme Duarte Nunes de Leão; «gosto e amargura», segundo Garrett. Em todo o caso, este texto é um espécime exemplar que nos pode ajudar a entender os motivos que levaram João V, em 1723, a proscrever dos recintos sagrados os vilancicos.

Faltam quaisquer outras obras neste género para servirem de apoio a comparações, quer poéticas quer musicais. De modo que, este vilancico tem o interesse de ser único numa obra toda ela voltada, como já foi dito, para os ritos da Semana Santa. Sob o aspecto musical pode chamar-se a atenção para os aspectos harmónicos do vilancico, não apenas considerados tecnicamente, como seja o emprego do intervalo de quarta diminuta traduzindo uma cor sonora plangente, mas, mais ainda, por uma procura de adaptação ao texto com os recursos aos acidentes pelos quais as modulações se sucedem emprestando ao vilancico um carácter consentâneo, tanto quanto possível, com a matéria literária. Não se trata de um jogo de ritmos melódicos em que a música é tudo, mas de uma manifestação centrada na busca de uma consciência afinada pela manifestação nitidamente espiritual. Talvez por isso Francisco Martins tenha reduzido o complexo da composição a duas vozes, o que não era frequente entre os compositores da sua época, que preferiam os vilancicos a muitas vozes.

Posto isto, será altura de nos pronunciarmos sobre o estilo de Martins no conjunto da sua obra religiosa e dentro da brevidade exigida pela *Biblioteca Breve*. Começarei por dizer que este assunto foi equacionado pela primeira vez no dia 2 de Dezembro de 1956, exactamente no lugar para a qual foi composta a música de Francisco Martins. Com efeito, naquela data e na extinta Sé de Elvas decorreu um Acto de Consagração à memória do Mestre Elvense em que falou o musicólogo Mário de Sampayo Ribeiro e ilustrou a fala o Coro *Polyphonia*. Aí foi dito que «então coexistiam entre nós duas correntes estéticas — uma, com grandes tradições peninsulares, outra de recente cultivo: o expressivismo musical e a música expressiva».

Se bem que opostas na essência, em verdade, as duas concepções artísticas não se contrapunham, antes podiam aliar-se, completando-se. Para o esclarecido musicólogo, o expressivismo musical «consistia, por assim dizer, em traduzir em música o sentido das palavras dos textos», enquanto a música expressiva «criava beleza abstraindo dos textos e valendo-se apenas da inspiração das melodias sobre que trabalhava e da arte com que as entrelaçava. «E tudo isto para concluir que «os responsórios do Padre Francisco Martins — concebidos nos moldes que a musicologia moderna atribui a Marcos Antonio Ingegneri — conquanto não isentos das práticas da música expressiva, são do mais requintado que o património musical português tem no campo do expressivismo musical. ⁶⁷»

Esta distinção de factores expressivos na composição musical é, sem dúvida um dado importante a ter em conta, sem pretender ser uma resposta ao *Del bello nella musica* de Eduardo Hanslick nem ao princípio

da unidade da arte proposto por Hegel. O facto ineludível é que uma obra de arte só o é na medida em que consegue transmitir os sentimentos do artista aos seus ouvintes, tratando-se de música. Na elaboração duma peça polifónica se cumpria o dito de S. João: *In principio erat Verbum*. A palavra está antes de tudo porque só ela exprime conceitos a que se submetia a técnica da composição. E era em função do conceito que o compositor de música religiosa escolhia os meios mais adequados para articular a meada polifónica. E era neste lance de optar pela forma mais condizente com a intenção que o artista encontrava o seu estilo pessoal resultante da lógica gramatical que regulava a distribuição dos acentos, exercia a sua acção na duração dos sons, na sua intensidade e movimento das melodias. E assim, o texto era o guião do ritmo conduzido pela força interior das palavras cujo sentido era assimilado pelo compositor e entendido pelos ouvintes. A análise estrutural duma composição polifónica abre-se à compreensão dos meios técnicos usados e revela-nos o artista como demiurgo a actuar em situações de beleza a criar.

Por tudo isto os tratados antigos se limitavam a falar do comportamento do compositor no acto da composição remetendo-o para os textos escolhidos para o caso. Eis o que diz Fray Juan Bermudo a este respeito: «El ultimo aviso sea, que todo lo que dize la letra, que con el canto se puede contrahazerse contrahaga en la composicion. Componiendo Clamavit Jesus voce magna, ha de subir dõde dize Voce magna: martha vocavit mariam sororẽ suã silentio, donde dize silêtio, ha de abaxar tâto el cãto, que apenas se oyga. Descendit ad infernos, abaxar: ascendit ad celũ, subir.

Tãbien si fuere una palabra triste deve poner un bemol. Si fuere una doctrina, que suspende: tales puntos se deven poner que en todo y por todo sean muy conformes a la letra»⁶⁸.

Que isto se consiga com o estilo polifónico imitativo ou horizontal ou com o estilo homófono ou vertical, ou ainda com a combinação dos dois, é a opção que cabe ao artista tomar em plena liberdade de criação.

É a partir destes elementos de base que podemos emitir um juízo equilibrado sobre a obra de Francisco Martins, juízo esse que lhe é francamente favorável e lhe dá direito a um lugar destacado entre os nossos melhores compositores de música religiosa. Nem valerá a pena perder tempo em conjecturas sobre *Escolas* a que o compositor elvense tenha aderido, se à de Évora se à de Vila Viçosa, porque é muito difícil, em termos históricos ou artísticos, encontrar numa e noutra qualquer orientação estilística que as diferencie na prática ou na teoria.

O que se verifica na obra de Francisco Martins que chegou ao nosso conhecimento é uma tendência pouco diversificada visto que os *Responsórios*, as *Paixões* e os *Ditos de Cristo* são tudo matéria que diz respeito à Semana Santa e portanto ao ciclo litúrgico no qual se evocam os factos ligados à Paixão e Morte de Cristo. A seriedade da matéria literária arrastou consigo uma determinada maneira de a tratar. Faltam-nos formas como a missa, motetes e responsórios de índole diferente, como os das Matinas do Natal que, a existirem, nos dariam, necessariamente, outras perspectivas sobre as possibilidades práticas do compositor. De qualquer modo, postos perante o que

resta e apesar do acentuado cunho determinado, pelos acontecimentos que precederam as últimas horas da presença física de Cristo em Jerusalém, a alma de Francisco Martins chega até nós na evocação sonora possível pelo encadeamento das melodias e dos acordes.

Há um outro aspecto que importa sublinhar. Os compositores de música religiosa, sobretudo quando eram mestres das capelas de música, não compunham por diletantismo nem por encomenda. Tinham a consciência da missão que lhes estava reservada dentro das funções que exerciam ao serviço da Igreja e tinham que pensar que a música que escreviam não era apenas destinada ao louvor e glória de Deus, mas contava com a assistência dos Ofícios litúrgicos e impunha-se impressioná-la ao ponto de levantar os espíritos para Deus.

É o que Andrés Lorente recorda no *El porqué de la música* quando diz: «Que la música tenga buena consonancia, buen aire, diversidad de passos, imitación bien puesta, que canten bien las voces, que los pasos sean sabrosos, haciendo lo que la letra pidiere, alegre, triste, grave o ligera..., de suerte que haga el efecto que la letra pretende, *para levantar a consideración los animos de los oyentes*»⁶⁹.

O mesmo já tinha sido escrito por D. João IV no opúsculo que publicou com o título *Defensa de la Música Moderna*. «El compositor deve escoger tono, o modo a proposito de lo que dize la letra, porque esto ayuda al *efecto de mover*, mas esto solo no basta como refieren los antiguos; al passar de unas consonancias a las otras, al salir fuera del tono, y al tornar a el, mudar de genero, poner notas apressadas, o vagarosas, el

aprovechar de los signos graves, o agudos, esto es lo que *mueve*, y el dezir la letra com el natural del compositor»⁷⁰.

Vejamos um pequeno exemplo tirado do responsório *Tenebrae factae sunt* que se cantava nas Matinas de sexta-feira santa. Fixemo-nos nas palavras que dizem *Et inclinato capite, emisit spiritum* ou seja: e inclinando a cabeça, morreu. As três frases pertencem a três compositores e sugerem, cada uma à sua maneira, o mesmo passo dramático. A primeira é de Marc'Antonio Ingegneri que foi mestre de Cláudio Monteverdi e é autor de um jogo de 27 responsórios cuja paternidade foi atribuída a Palestrina até 1897. A segunda é de Victoria e anda no *Officium Hebdomadae Sanctae* cuja primeira edição é de 1585, impressa em Roma na Tipografia de Domenico Basse. A terceira é de Francisco Martins.



II

et et in. clina. to ca. Mi-
e. mit spi. tum.
e. mit spi. tum.

III

Et in. fi. ni. ca. Mi-
Et in. clina. to ca. Mi-
mi - rit spi - ri - tum.

No primeiro caso estamos perante um exemplo de homofonia linear com duas secções separadas por pequena pausa com o *Cantus* movendo-se por graus conjuntos no espaço de uma oitava, sem lugar para uma única dissonância.

No segundo, Victoria serve-se do estilo imitativo para dizer, superiormente, o mesmo, utilizando o mecanismo das modulações de efeito surpreendente, acrescentando-se que a composição foi escrita para 4 vozes graves. No terceiro, Francisco Martins mistura os dois estilos e revela-se, no pormenor das dissonâncias dos últimos compassos, um compositor consciente da evolução técnica do seu tempo.

Escusado será dizer que só será possível tirar todo o efeito que se encerra nestes poucos compassos de música quando um coro adere completamente ao significado do texto. Mas o que importa frisar é que, neste como noutros responsórios, o Mestre elvense se alteia a ponto de se confrontar com tão grandes Mestres como foram Ingegneri, a quem Monteverdi dedicou os seus primeiros quatro livros de madrigais, e Tomás Luiz de Victoria, o genial compositor místico de quem a cidade de Ávila se orgulha ao lado de Sta. Teresa de Jesus.

Se uma andorinha não faz a Primavera, também uma pequena composição não será certificado suficiente para afirmar um génio nem sequer é isso que pretendemos com o exemplo apresentado. Mas, valha a verdade que, arredando comparações sempre claudicantes, os portugueses, muitas vezes regateiam méritos aos seus sendo pródigos em louvores aos outros. Já Simão Machado na Comédia *Alfêa* o disse por estas palavras:

... por natureza
E constalação do clima,
Esta nação portuguesa
O nada estrangeiro estima
O muito dos seus despreza.

No caso presente, esta atitude, pode dizer-se que entronca na ignorância duma obra que continua inédita na maior parte. Outra explicação, infelizmente não menos válida, consiste na carência, entre nós, de coros com preparação adequada para a execução da polifonia dos séculos XVI e XVII, salvo poucas exceções. É que neste terreno que é a arte da música, conhecer para amar é apenas o princípio dum processo que só encontra o seu termo natural na prática da execução.

Resumindo, direi que Francisco Martins é mais um dos nossos compositores que, ao que parece, ainda mal teve *alta* para sair à rua e aparecer aos seus compatriotas revestido do próprio mérito real a que lhe dá direito uma obra que, não sendo de grandes dimensões, é, sem sombra de dúvida, da melhor qualidade.

NOTAS

¹ O equívoco, para só citar obras de especialidade, passou para o *Dicionário de Música*, de Tomás Borba/Fernando Lopes Graça, Lx.^a, 1958, 2.º vol., p. 131, Ed. Cosmos; *Diccionario Biografico de la Música*, de J. Ricart Matas, Barcelona, 2.ª ed. de 1966, p. 608, ed. Iberia; *Dictionaire de la Musique*, direcção de Marc Honegger, 1970, 2.º vol., p. 643, ed. Bordas.

² Notícias sobre Duarte Lobo como a que se lê no n.º 7 de *Cultura Portuguesa* (E.N.P., Lx.^a, 1971, p. 125 e 126) da responsabilidade dos desaparecidos Carlos Selvagem e Doutor Hernani Cidade, ambos, aliás, senhores de méritos que não estão em causa, só são possíveis pela circunstância de os músicos terem andado, entre nós, arredios dos trabalhos sobre cultura, escondidos em artigos ocasionais dispersos que facilmente passam despercebidos mesmo aos que se propõem fazer histórias da cultura portuguesa.

³ As palavras a que se faz alusão no texto são as seguintes: «*Quod si maximè ingenuum est fateri, per quos profecerim; hoc unum ingenuè fateor, me quidem acceptum referre quodcumque artis in me est, Lusitaniae Regi Invictissimo Henrico tuo patruo, Eduardi Serenissimi Infantis proavi tui germano fratri, qui Musicae praesertim sacrae deditissimus (Qua erat pietate et magnificentia) in suo Eborensi Collegio à primis numerorum elementis me iussit institui.*» O que em vernáculo quer dizer: Se é nobre confessar por que meios eu obtive tão bons resultados, com franqueza direi que atribuo tudo quanto sei ao teu antepassado o Invicto D. Henrique, Rei de Portugal, irmão de teu bisavô, o Infante D. Duarte, muito dedicado à música sagrada (que a havia boa e magnífica) quando me mandou admitir no seu Colégio de Évora onde aprendi os primeiros elementos dos números.

⁴ Edgar Prestage e Pedro de Azevedo, «O Registo da Freguesia da Sé desde 1563 a 1610» (Coimbra, 1924-1927) citado por Manuel Joaquim em «Os livros do Coro da Sé de Coimbra, em 1635», em «Arquivo de Bibliografia Portuguesa», Ano 2, n.º 8, p. 338.

⁵ O parecer de Duarte Lobo reza assim: «Vi muito meudamente & corri este Passionario com todo o Officio da Semana Santa que nelle está, composto pello Reuerendo padre Frey Esteuão religioso da Ordem de Nosso Senhor Jesu Christo, o qual visto e bem examinado por mim, me pareceu muito bom, & digno de se imprimir, para se communicar em todas as partes destes Reynos de Portugal, porque será muito proueitoso do Estado Ecclesiastico, & se farão os Officios Divinos com perfeição usando-se delle, por vir mui bem acentuado, guardando as regras da Musica com a Melodia della, que pera os taes tempos se requere, em Lisboa a 20 de Julho de M.D.XCIII. Duarte Lobo.» Advirta-se que o *Liber Passionum* (Livro das Paixões) continha fundamentalmente o texto com a respectiva música das 4 narrações evangélicas da Paixão de Cristo e que se cantavam solenemente no Domingo de Ramos (a de S. Mateus, cap. 26 e 27), na Terça-feira santa (a de S. Marcos, cap. 14 e 15), na Quarta-feira (a de S. Lucas, cap. 22 e 23) e na Sexta-feira (a de S. João, cap. 18 e 19). Apesar de existirem melodias determinadas para estes textos, as variantes eram muitas. Com o mesmo título de *Paixões* eram conhecidas as frases postas em música mensural e que pertenciam nos textos às turbas.

⁶ «Dote do P.^e D.^{te} Lobo Reytor do Semir.^{rio} e 4.^o da Sé a sua sob.^a Cn.^a de Gouvea f.^a de Heytor de Gouvea C.M. e de Jer.^a de Pina p.^a Fr.^a de Chellas onde ella tinha hũa Irmã de sua May com 38 an. de Profeça por 600\$ fl. 113» *In Index das Notas de Vários tabeliães de Lisboa* (séculos XVI-XVIII), Tomo 3.^o, p. 152, ed. da Biblioteca Nacional de Lisboa.

⁷ V. Mario de Sampayo Ribeiro, revista *Ocidente*, Novembro de 1940, p. 270.

⁸ Tenho presente o «Manuale / Processionum / Collectum opera et Industria / Fratrum Eremitarum Sancti / Augustini Provinciae Lusitaniae / omnibus officium Romanum persolventibus inserviens», editado em Lisboa na oficina de Alexandre de Siqueira em 1596. No rito de recepção ao Prelado cantava-se a antífona *Eccle sacerdos magnus*, seguida de versos e respostas que culminavam com a oração própria. Se a recepção era mais festiva terminava com o hino *Te Deum laudamus*.

⁹ V. Mário de Sampayo Ribeiro, *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Lisboa, 1938, p. 45-46.

¹⁰ Do exemplar em duplicado da Biblioteca Pública de Évora, Reservados n.º 331-332.

¹¹ V. *Cartas Familiares*, selecção, Prefácio e Notas do Prof. M. Rodrigues Lapa, Liv. Sá da Costa, Lx.ª 1937, p. 237.

¹² A citação completa é a seguinte: «Meu Mestre o insigne Duarte Lobo no 2.º livro de suas Missas nos Kyries da Missa *Hic est vere martyr*» usou o intervalo de 4.ª em duas vozes. (Discurso IX, p. 67).

¹³ Sobre este autor V. *Romances e Canções a 3 e a 4 vozes mistas*, estudo de Miguel Querol Gavaldá, n.º XXVIII da colecção *Portugaliae Musica* da fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1975; e o artigo de análise crítica na revista *Colóquio* n.º 38, 2.ª série/20.º Ano, Setembro de 1978, p. 72 por José Augusto Alegria.

¹⁴ *História de la Música española desde la venida de los Fenicios hasta el año de 1850*, T. segundo, cap. XVI, p. 209, Madrid.

¹⁵ *Elementos de Ciencias Musicais*, editores Sasseti, Lx.ª, p. 106.

¹⁶ *História da Evolução Musical*, Casa Moreira de Sá, Porto, p. 128-29.

¹⁷ Do Prefácio de *Música Hispânica, O estilo musical do Padre Manuel R. Coelho*, Editorial Ática, Lisboa, p. 13.

¹⁸ Mário de Sampayo Ribeiro, o.c., p. 17.

¹⁹ É de 17 de Fevereiro de 1611 a carta que Fr. Manuel Cardoso escreveu a Baltazar Moreto na qual alude expressamente a Pedro Craesbeeck» que aprendeu em vossa casa, e tem uma oficina bem provida, que lhe permite imprimir mais barato...» Conf. Venâncio Deslandes, «Documentos para a História da Typographia Portugueza dos Seculos XVI e XVII», Parte segunda, Lx.ª, 1882, p. 102-103.

²⁰ Venâncio Deslandes, o.c., p. 70-71.

²¹ Escreveu o secretário do Cabido: «q' se responda a carta de Duarte Lobo e lhe agradeção os liuros q' mandou ao Cabido.» (arq. da Sé, CEC, Livro de Lembranças XIII (1601-1605), fl. 78 v.º).

²² Do exemplar da Biblioteca da Universidade de Coimbra, M.I. 100.

²³ Venâncio Deslandes, o.c., p. 71.

²⁴ Com o título COMPOSIÇÕES / POLIFÓNICAS / DE DUARTE LOBO foi este livro publicado em Lisboa, 1945, por transcrição em partitura de MANUEL JOAQUIM e a expensas do INSTITUTO PARA A ALTA CULTURA. Foi um alto serviço apenas iniciado (era o Tomo I) mas que, por malas artes, não teve sequência.

²⁵ A referência é feita sobre o exemplar da Biblioteca da Universidade de Coimbra, M.I. 89, por amabilidade do Dr. José Carlos Travassos Cortez.

²⁶ Venâncio Deslandes, o.c., p. 70.

²⁷ Manuel Joaquim, «Os Livros do Coro da Sé de Coimbra, em 1635», Arquivo de Bibliografia Portuguesa, Ano 2, n.º 8, Coimbra, 1956, p. 340.

²⁸ Faz parte da colecção MAPA MUNDI, editada em Londres, sendo o número 31 da Série A. Direcção de Bruno Turner.

²⁹ Na intenção de ajustar ideias, será conveniente dizer que a execução da missa DE BEATA VIRGINE não teve lugar em concerto, mas durante um Pontifical de rito joanino a que presidiu o Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Manuel Gonçalves Cerejeira.

³⁰ «Histoire et Bibliographie de la Typographie Musicale dans les Pays-Bas»; n.º 647, p. 363-364, citado por Manuel Joaquim em «Vinte Livros de Música Polifónica do Paço Ducal de Vila Viçosa», Fundação da Casa de Bragança, Lx.ª, 1953, p. 57 e seg.tes.

³¹ A Dedicatória foi publicada a primeira vez em tradução portuguesa por obra do Dr. Manuel Vieira Rosa Ferreira e incluída em «A POLIFONIA CLÁSSICA PORTUGUESA», Lisboa, 1937 por iniciativa, trabalho e despesa do Eng.º Júlio Eduardo dos Santos.

³² ASE, Livro dos Acordos que começou em 14.X.1639, fl.ª 121.

³³ O.C., p. 110-111.

³⁴ C. «Música sacra», Coimbra, 1927, Ano I, n.º 3.

³⁵ V. Nota 31, p. 38 a 74.

³⁶ Cód. CLI/1-3, fl.ª 23 v.º.

³⁷ *Bibliotheca Lusitana*, Tomo II, Coimbra, Atlântica Editora, 1966, p. 76.

³⁸ Arquivo da Sé de Évora, CEC 5-V, Matrícula IV.ª das Ordenações, anos de 1558 a 1588, fl.ª 229 e 231.

³⁹ Conf. «Constituições do Arcebispado de Evora Originalmente feitas por Mandado do Ill.mo e R.mo Senhor D. João de Mello Arcebispo do dito Arcebispado Anno de 1565. Novamente impressas por Ordem do Ex.mo e R.mo Senhor D. Fr. Miguel de Tavora da Ordem dos Eremitas de S. Agostinho Arcebispo de Evora. / EVORA, Na Officina da Universidade Anno de M.DCC.LIII, p. 30-31.

⁴⁰ O assento é do teor seguinte: «Aos 7 de outubro de 1589 baptisey a catarina f.ª de bastião frz & de Martha mêdez m.ªes na Rua de Machede foi p. felipe de magalhães mestre da crasta desta See e m.lucrecia gill.» (*In* Livro dos Baptismos da Sé, n.º 10, fl.ª 14 v.º,

Arquivo Distrital de Évora). A primeira chamada de atenção para este precioso assento que vale como documento biográfico da maior importância, deve-se a Túlio Espanca que o publicou na revista «A Cidade de Évora», Ano VI, n.º 15-16, de 1948, em artigo intitulado «Alguns Artistas de Évora nos séculos XVI - XVII», p. 142.

⁴¹ Esta notícia fornecida por António Francisco Barata na «Évora Antiga», 1909, p. 47 enferma do defeito de não citar a fonte de que se socorreu.

⁴² Arquivo da Sé de Évora, Galeria dos Prelados, Pasta n.º 22, doc. 3. É curioso verificar que o chantrado da Sé de Évora foi ocupado pela família dos Faria Severim desde 1590 a 1675. O mais célebre foi, sem dúvida, Manuel Severim de Faria, sobrinho do destinatário da carta de Filipe de Magalhães e autor consagrado dos *Discursos políticos*, impressos em 1625 e, principalmente, pela novidade da matéria, as *Noticias de Portugal* cuja impressão é de 1655 sendo tidas como o primeiro jornal que existiu entre nós.

⁴³ O testamento do Padre Manuel Mendes guarda-se em cópia no Arquivo da Sé de Évora, Armário 9, Livro 11, fls. 148 a 153 e foi fielmente reproduzido na revista «A Cidade de Évora», n.º 7-8, 1944, p. 127-130 fazendo parte do artigo «A Música em Évora no século XVI» por J.A. Alegria.

⁴⁴ A carta a que se alude no texto, da autoria do Padre Tomé Álvares existe no Museu da Casa Plantin de Antuérpia e foi publicada por Mário de Sampayo Ribeiro em «A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX», Lisboa, 1938, p. 45 e 46.

⁴⁵ V. Sousa Viterbo em «Os Mestres da Capela real nos reinados de D. João III e D. Sebastião», no «Arquivo Histórico Português», vol. 5.º, p. 428-429.

⁴⁶ Eis o teor do Alvará: «Eu Elrej faço saber aos que este aluara virem que tendo consideração aos muitos annos que Filipe de Magalhães me serve de mestre de minha capella real com boa satisfação e talento, hey por bem de lhe fazer merce de o aposentar com os oitenta mil rs que nella tem de ordenado e que lhe sejam nella pagos aos quartéis nas folhas das pençois e com os sinco moios de trigo que mais tem de ordenado com o dito cargo, a qual merce lhe assi faço alem de lhe dar licença que possa testar dos dous moios de trigo que mais tem de tença em Maria de Passos, sua sobrinha...» (Sousa Viterbo, o.c., p. 429).

⁴⁷ A nota capitular, em estilo telegráfico, diz textualmente: «felipe de magalhaens hũ liuro de solua (sic) dos magnifiquas e o Cabido lhe

mandou responder.» (Arquivo da Sé, livro dos Acordos n.º 28, CEC-13, fl.ª 107 v.º).

⁴⁸ A notícia do achado com a reprodução fotográfica do que resta da pedra sepulcral, foi dada por Mário de Sampaio Ribeiro na revista OLISIPO, n.º 93 e saiu em separata com o título: «A data da morte do Padre-Mestre Filipe de Magalhães», Lisboa, 1961.

⁴⁹ Cotejando as duas obras, facilmente se verificam diferenças tanto na apresentação geral como nas próprias melodias, com vantagem para a de Filipe de Magalhães uma vez que as comparemos com as dos livros de origem romana. A sua aceitação, comprovada com o número de edições, resulta da existência de confrarias dos clérigos pobres mais ou menos por todo o nosso território interessadas na uniformidade do canto dada a frequência do seu uso e a solenidade de que se revestiam os funerais dos clérigos. É um facto sabido que, apesar dos esforços na reforma das melodias litúrgicas após o Concílio de Trento, a uniformidade nunca foi um facto senão depois da restauração do Canto Gregoriano pelos monges da Abadia de Solesmes e que o Papa S. Pio X aprovou em célebre documento hoje muito esquecido e datado de 1903.

⁵⁰ Faz parte da colecção PORTUGALLIAE MUSICA da Fundação C. Gulbenkian com o n.º de ordem XXVII e foi apresentado e transcrito pelo Dr. Luís Pereira Leal em 1975. O LIBER MISSARUM já tinha sido descrito com certa minúcia pelo musicólogo Tenente Manuel Joaquim no «Arquivo de Bibliografia Portuguesa» dirigido pelo Prof. Doutor Manuel Lopes de Almeida, no n.º 8, Ano II, Atlântida Editora de Coimbra, 1956, p. 345, apesar de, na descrição, não ter sido respeitada a ordem estabelecida pelo compositor na sequência das missas.

⁵¹ V. «A Evolução do Sebastianismo», Livraria Clássica Editora, Lisboa, 1947, p. 60-61.

⁵² Aqui agradeço ao bom Amigo Dr. José Carlos Travassos Cortez a gentileza do microfilme do exemplar da Biblioteca da Universidade de Coimbra que me serviu para este trabalho bem como doutros passos que a meu pedido deu na dita Biblioteca.

⁵³ V. Manuel Joaquim, l.c., p. 346.

⁵⁴ A obra de Estêvão de Brito anda na colecção PORTUGALLIAE MUSICA da Fundação C. Gulbenkian em dois volumes, os n.os XXI e XXX, saídos, respectivamente em 1972 e 1976. Foram estudados e transcritos por Miguel Querol Gavalda. O motete a que se refere o texto vem no 1.º volume cujo título é:

«Motectorum Liber Primus / Officium Defunctorum / Psalmi Hymnique per annum», p. 13.

⁵⁵ V. Aurelio Prudencio, OBRAS COMPLETAS, edicion bilingue preparada por Alfonso Ortega e Isidoro Rodriguez, B.A.C., Madrid, 1981, p. 84.

⁵⁶ V. Manuel Joaquim, «Nótulas sobre a Música na Sé de Viseu», Publicações da Junta de Província da Beira Alta, 1944, p. 114 e 115.

⁵⁷ «História da Escola de Música da Sé de Évora», por J. Augusto Alegria, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1973, p. 68 e seg. tes.

⁵⁸ Idem, idem, p. 67.

^{58a} Já o presente trabalho estava entregue quando apareceu o 2.º volume da 2.ª edição do *Dicionário Histórico e Biográfico de Artistas Amadores e Técnicos Eborenses*, da autoria de Gil do Monte, Évora, 1983, inserindo um artigo sobre o Padre Francisco Martins com documentação inédita. Dado o real interesse das notícias, aqui as deixaremos, em síntese, apesar de não nos ter sido possível obter do próprio investigador a localização exacta dos documentos apresentados, visto não vir referida no citado artigo. De qualquer maneira, trata-se de matéria biográfica inteiramente desconhecida e dela damos o resumo que se segue:

- 1.º — Em 18 de Maio de 1637, Francisco Martins «Collegial do Collegio de Sua Il.ma natural desta cidade de Euora» requereu o acesso às Ordens Menores, primeiro degrau para a vida eclesiástica.
- 2.º — Em 8 de Maio de 1640, morando já em Elvas, fez requerimento ao Provisor do Arcebispado, pedindo para poder receber a Ordem de Epístola, o Subdiaconado.
- 3.º — Em 15 de Maio de 1641, assinando já como Mestre da Capela da Sé de Elvas, pede o Diaconado, ou seja a Ordem de Evangelho, como então se dizia.
- 4.º — Em 27 de Maio de 1642, em requerimento datado de Évora, pede a recepção da Ordem de Missa.
- 5.º — Que a 12 de Março de 1647 já o pai era falecido.
- 6.º — Que Francisco Martins teve um irmão, Domingos Martins e que, andando na Índia, se fez frade da Ordem de S. Agostinho.
(pág. 7-11)

⁵⁹ Duma nota escrita por Manuel Joaquim para o programa do Concerto de POLYPHONIA realizado no Teatro Garcia de Resende,

em Évora, no dia 7 de Junho de 1942 sob a direcção de Mário de Sampaio Ribeiro.

⁶⁰ Tudo o mais que se pode acrescentar de interesse biográfico a respeito de Francisco Martins sobre o que foi escrito por Barbosa Machado, se ficou devendo a Manuel Joaquim que, em o «Jornal de Elvas» (n.º 60, de 30 de Dezembro de 1928 e 62-63, respectivamente de 13 e 20 de Janeiro de 1929) o tornou público sob o título geral de «Documentos para a História da Música da Sé de Elvas». Todas estas notas foram mais tarde transcritas na nota 84 para a edição do «Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses», de José Mazza, que saiu em separata da revista *Ocidente* em Lisboa, 1945.

⁶¹ Trata-se do «*Passionarium secundum Ritum Capelle Lusitanie...*» impresso em Lisboa por Luís Rodrigues (Ludovicus Rodericuz) e foi seu autor o capelão da Capela Real, Fernando Tiago Formoso. Conserva-se um exemplar na Biblioteca Pública de Évora com a cota: Livros do sec. XVI: n.º 4427. Em 1575, por trabalho do capelão da Capela Real, Padre Manuel Cardoso, (não confundir com o compositor do mesmo nome), foi impresso na tipografia de António Mariz, em Leiria, o *Liber passionum* que teve muita voga. Já se fez referência a outro livro do género, de Frei Estêvão de Cristo, a propósito de Duarte Lobo. Foi impresso em Lisboa, na Oficina de Simão Lopes, em 1595.

É conhecido ainda outro *Passionarium* cujo autor foi Frei Manuel Pousão que o fez imprimir na cidade de Lyon em 1675.

Com a publicação, em 1743, do *Theatro Ecclesiastico* da autoria do arrábido Frei Domingos do Rosário, os antigos Passionários foram dispensados em virtude de esta obra incluir todo o canto da Semana Santa como parte do ciclo de todas as festas do ano litúrgico.

⁶² Colecção PORTUGALLIAE MUSICA, da Fundação C. Gulbenkian, transcrição e estudo de José Augusto Alegria, Lisboa, 1978, p. 56 a 86.

⁶³ Esta novidade causou tantos engulhos aos biógrafos de Francisco Martins que José Mazza, cuja fonte informativa é, geralmente, Barbosa Machado, pensou que o autor dos *Ditos de Christo* seria outro compositor com o mesmo nome e exercendo o mesmo ofício na Sé de Elvas. Referindo-se a este, escreveu: «Presbítero secular Mestre da Capela de Elvas fez textos a 4 vozes, e os *Ditos de Christo* da Paixão da 3.ª e 4.ª feira.» Acontece que nem esta notícia está correcta porque os *Ditos* são também para a Paixão de Domingos de Ramos e de 6.ª santa.

Mas que a matéria era novidade, disso não pode haver dúvidas.

⁶⁴ A primeira descrição do códice, esmiuçada tanto quanto possível, foi feita por Mário de Sampaio Ribeiro que a publicou em nota (p. 53-54) do livro já citado «A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX», texto de duas conferências pronunciadas no Museu de Castro Guimarães, em Cascais e de que saíram impressas em 1938 como separatas da revista *História*.

⁶⁵ Arquivo da Sé de Évora, cód. musical n.º 9, fl.ª 77-80.

⁶⁶ V. Robert Stevenson, «Vilancicos Portugueses, Autores Vários», na colecção PORTUGALLIAE MUSICA da Fundação C. Gulbenkian, n.º XXIX, Lisboa, 1976, p. 125-128.

⁶⁷ A lição teve como título «Do Padre Francisco Martins e do seu precioso espólio musical». Foi publicada no Boletim da Junta de Província do Alto Alentejo de que se fez separata.

⁶⁸ V. «Libro primero de la Declaración de instrumentos», ou, mais exactamente: «Comienza el Libro Primero de la declaración de instrumentos dirigido al clementíssimo y muy poderoso Don Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal», 1555. Esta edição foi publicada em facsímil em 1957, revista por M. Santiago Kastner, Bärenreiter-Verlag, Kassel e Basileia, fl. 125.

⁶⁹ V. «EL PORQUE / DE LA MUSICA / EN QUE SE CONTIENE / LOS QUATRO ARTES DE ELLA, CANTO LLANO, CANTO DE ORGANO, CONTRAPUNTO, / Y COMPOSICION...» En Alcalá de Henares: En la Imprensa de Nicolás de Xamares, Mercader de Libros, año de 1672, p. 452.

⁷⁰ Edição facsimilada e estudo de Mário de Sampaio Ribeiro, Por Ordem da Universidade de Coimbra, 1965, p. 25.