



## **Biblioteca Breve**

SÉRIE MÚSICA

O ENSINO  
E PRÁTICA DA MÚSICA  
NAS SÉS DE PORTUGAL  
(DA RECONQUISTA  
AOS FINS DO SEC. XVI)

COMISSÃO CONSULTIVA

JOSÉ V. DE PINA MARTINS  
Prof. da Universidade de Lisboa

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

O ensino  
e prática da música  
nas Sés de Portugal  
(da Reconquista  
aos fins do século XVI)



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

*Título*

**O ensino e prática da música  
nas Sés de Portugal  
(da Reconquista aos fins do sec. XVI)**

---

*Biblioteca Breve / Volume 101*

---

1.<sup>a</sup> edição — 1985

---

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa  
Ministério da Educação

---

© *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*

Beja Madeira

---

*Orientação gráfica*

Luís Correia

---

*Distribuição comercial*

Livraria Bertrand, S.A.R.L.  
Apartado 37, Amadora — Portugal

---

*Composição e impressão*

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

Junho 1985

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	6
I / LITURGIA E MÚSICA NAS CATEDRAIS .....	10
Matéria litúrgico-musical .....	16
O ensino de cantar .....	24
II / HISTÓRIA LITÚRGICO — MUSICAL NAS DIVERSAS CATEDRAIS PORTUGUESAS .....	35
Braga .....	35
Coimbra .....	49
Porto .....	62
Lisboa .....	70
Lamego .....	79
Viseu .....	82
Évora .....	86
Guarda .....	118
Portalegre .....	121
Elvas .....	124
CONCLUSÃO .....	130
NOTAS .....	133

## INTRODUÇÃO

Presume-se ser do conhecimento geral que nos primeiros anos do séc. VIII, quando se deu a invasão sarracena, a única realidade que unia a Espanha era a Fé cristã. Do frémio espiritual dessa crença nos ficaram eloquentes testemunhos nas vidas e obras dos mais nobres espíritos desses recuados tempos, entre os quais destacamos o poeta Prudencio (348-c. 405), o bracarense Orósio que conviveu com S. Agostinho, S. Martinho de Dume (séc. VI) e S. Frutuoso (séc. VII), ambos metropolitas de Braga, S. Leandro e seu irmão S. Isidoro (c. 560-636), ambos arcebispos de Sevilha, todos eles luzeiros da nova cultura caldeada entre o saber antigo e o saber cristão. A Península Ibérica, que teve artes para ultrapassar a hora confusa das invasões dos povos do Norte, estabelecendo o equilíbrio social pela redução dos invasores aos esquemas da Lei de Cristo, não soube prevenir-se contra o perigo vindo do Sul nas pontas das cimitarras agarenas transportadas pelo fanatismo rático e religioso num ímpeto feroz e imparável. E quando os povos peninsulares se preparavam para traçarem na história a sua própria vontade esclarecida pelas luzes do Espírito, uma gigantesca nuvem de pó se ergueu das patas de filas

cerradas de cavaleiros de feições agrestes, arrastando com fúria inesperada, o fim das liberdades tão duramente conquistadas. O imprevisto da situação, a carência de unidade política e a traição foram os ingredientes bastantes para consumarem o facto do longo silêncio em que mergulhou quase toda a Península. Apenas, no dizer de Herculano, “nas ásperas serranias das Astúrias um punhado de godos, que não haviam aceitado o jugo dos muçulmanos, alevantaram o estandarte de uma guerra de religião e independência que devia durar por mais sete séculos, até final vitória do Evangelho contra o Corão” (1).

Todavia, se a batalha de Crissus soou a dobre de finados pelas liberdades afrontadas, a de Cangas de Onis, travada logo em 718, “foi o primeiro anel de uma cadeia contínua de combates que nos fins do XV século veio a soldar-se na campa dos derradeiros defensores de Granada, quando Fernando e Isabel, os Católicos, conquistaram a capital do último reino mourisco na Península” (2).

Desta cruzada secular, mantida a golpes de persistência e ousadia, nasceu Portugal. Foi em lances atrevidos e correrias perigosas que Afonso Henriques riscou as linhas fronteiriças de um novo Reino cristão. Foi a magnífica gesta da Reconquista transformada em acto definitivo ao encontro da História. É deste momento que partimos à procura da reimplantação dos valores culturais silenciados durante a noite sarracena. É a hora genesiaca em cujo caos se contêm todas as sementes promissoras do futuro na comunhão sagrada dos vivos com os mortos, encontro possível porque as gerações vencidas nunca cederam a alma aos vencedores.

Mas, se a reconquista do território foi tarefa de homens de guerra, a reorganização da vida dos povos em moldes comunitários entrava noutras coordenadas que os ultrapassavam. À vontade política de ser português, antepunha-se o significado moral e religioso de ser cristão, então o mais prestigioso vocábulo com capacidade intrínseca para promover a ordem e a disciplina dos povos libertados. Esta ordem e disciplina não se esgotavam no articulado dos forais. Havia que contar com a restauração dos valores espirituais constantes duma tradição que nunca se perdeu e que tinha resistido às inclemências de tempos difíceis.

Essa foi a tarefa confiada aos bispos, chefes naturais das cristandades. Por isso, logo após a libertação dos burgos que tinham sido sedes episcopais, a primeira preocupação dos que os libertavam era a escolha e nomeação do respectivo bispo, situação que se repetiu em toda a Península e da qual temos notícia até pelo Anónimo autor do *Poema del Cid*. Os bispos tiveram que organizar as dioceses, não só garantindo a disciplina social modelada pelas leis e preceitos da Igreja, como preparando, através dos meios possíveis, a actividade do culto, principalmente na Igreja-Mãe, a catedral. Este trabalho silencioso teve o mérito de servir, ao mesmo tempo, de reserva de segurança na retaguarda durante o espaço de tempo decorrido até ao termo definitivo da cruzada da Reconquista do nosso território.

Os bispos não só tinham o direito, mas ainda o dever de, antes de mais nada, recrutar e preparar convenientemente os elementos humanos válidos para a realização da Liturgia, toda moldada na leitura e no canto obrigatórios.

É nesta perspectiva que o presente trabalho se situa, procurando os fios da complexa meada que nos permitam uma ideia clara quanto possível de como as coisas se passaram nas sés de Portugal no período de tempo assinalado no título.

É a primeira vez que se tenta, entre nós, um trabalho deste género em termos históricos e globais. Por isso, e por razões de economia de espaço, naturalmente limitado, não seremos completos e duvidamos de que alguém o possa ser em tal matéria. O importante, assim o cremos, consiste na recolha das notícias que possam favorecer a presença contínua da matéria em causa nos respectivos meios e lugares determinados pelo objectivo em vista, o ensino e a prática da música nas nossas sés desde a Reconquista até aos fins do séc. XVI.

E, antes de entrar na descrição do que foi possível apurar em relação a cada uma das sés portuguesas, permitimo-nos, para evitar repetições, uma ligeira exposição geral cobrindo as seguintes realidades:

*A.* As catedrais e os Cabidos.

*B.* A matéria litúrgico-musical e as suas relações com o verbo ler.

*C.* O verbo cantar e o seu ensino.

## I / LITURGIA E MÚSICA NAS CATEDRAIS

### *Bispos e Cabidos*

Em toda a Idade Média foram os bispos os grandes promotores da cultura e os principais responsáveis pelo culto religioso nas respectivas dioceses. Quando se fala de culto cristão entende-se o conjunto de ritos que a Igreja em nome de Cristo dirige a Deus, sendo o mais importante a celebração da Missa. Esta celebração nunca esteve sujeita a caprichos pessoais e atravessou os séculos na fidelidade ao essencial, em perfeita sintonia com os relatos do Evangelho. O respeito que rodeou sempre a Missa deu origem ao riquíssimo simbolismo das cerimónias e à novidade duma música criada em Roma para o efeito, o canto Romano ou Gregoriano. Mas para celebrar a Missa era indispensável um altar e este só se concebia fazendo parte integrante duma igreja. Daí que, quanto mais se pretendesse solenizar o acto da Liturgia, mais as exigências nasciam em termos de arquitectura e de espaços para as assembleias cristãs. E foi por assim o entenderem que a primeira tarefa imposta aos bispos e às comunidades de que eram guias, uma vez senhores dos burgos reconquistados, era a

construção da igreja maior ou catedral, esforço comunitário que em nenhum caso se esgotou numa vida. É que a catedral era o lugar privilegiado do bispo em cuja cátedra (cadeira) ensinava com autoridade própria e exercia as funções de pontífice. Por razão análoga as catedrais se chamam *sés* por serem a *sede* ou assento do bispo. Nelas o culto seria celebrado com solenidade maior do que em qualquer outra igreja, servindo de paradigma ou lição para todo o espaço religioso duma diocese. Por isso, logo que a paz se tornava a realidade da reconquista, a catedral nascia da vontade espontânea da comunidade cristã numa aglutinação colectiva de esforços que, começando pelos planos da construção, seleccionava os artistas, angariava os meios para a execução das obras num empenho geral em que o indivíduo não contava para mais do que ter a honra de colaborar para o interesse da comunidade.

Se outros documentos não existissem da passagem pela terra daquelas gerações, bastaria a presença das catedrais portuguesas para lhes medir a grandeza do espírito na dinâmica que as empolgou. A pouco e pouco, segundo as circunstâncias impostas pela sequência dos acontecimentos, o solo português se foi cobrindo de massas imponentes de granito dispostas a resistir às inclemências do tempo e até à incúria dos homens. As catedrais eram a resposta eloquente à tenebrosa noite da ocupação sarracena, afirmando a vitória definitiva da Cruz de Cristo. O facto é que elas aí estão como na hora, monumentos de primeira grandeza, servindo de *ex-libris* de cidades como Braga, Coimbra, Évora, Lisboa, Viseu, Porto, Guarda, Silves e Lamego. Edificadas segundo os preceitos da arte românica ou gótica, lançaram raízes e ficaram como testemunho vivo

dum conceito religioso que ultrapassava o tempo, apontando para a eternidade. Mas a construção desses maciços volumes arquitectónicos, rematando, quase sempre, em ameias corridas lembrando fortalezas, foram concebidas para proporcionar digno acolhimento às cristandades no intuito de lhes garantir a segurança dos corpos e das almas. Na vastidão das naves, olhando o altar, a assembleia era transportada pela simbologia dos ritos aos mistérios da fé. Mas para que tudo isto fosse possível, era indispensável que os bispos dispusessem de pessoas com adequada preparação litúrgica para o efeito. Era necessário um corpo de clérigos adstritos à vida da catedral, vivendo para o seu serviço no empenho permanente de emprestar ao culto a dimensão da solenidade possível. Por isso, a catedral, logo de início, arrastava consigo, como espaço próprio, a presença duma corporação capitular. A prova de que as coisas se passaram desta maneira está no facto de algumas corporações capitulares, ou cabidos, serem anteriores à construção da catedral respectiva.

Já em 1055, no Concílio de Coiança, tinha sido decretado que os bispos se deveriam rodear de certo número de clérigos ligados por compromisso ao serviço das catedrais obrigando-se a cumprir a regra canónica (donde o nome de cónegos), à imitação da prática litúrgica da Regra de S. Bento, principalmente. Esta imposição foi renovada nos concílios de Santiago de Compostela, em 1060 e 1063, ficando desde então como disciplina geral da Igreja. Os cabidos eram, portanto, comunidades de clérigos cuja função primordial consistia em manter o culto solene na catedral através da celebração da Missa e do canto das Horas do Ofício.

A importância dos cabidos não resultava somente do papel que lhes cabia na organização da liturgia. Eles eram a realidade permanente na catedral perante a passagem efémera dos bispos. Eram eles que administravam as dioceses em *sede vacante*, dando continuidade à administração das mesmas. Muitas vezes foram os cabidos que arcaram com a responsabilidade da construção das catedrais dando-lhes o apoio da sequência das obras sempre morosas.

Vivendo colegialmente ou dispersos pelos burgos, os cónegos acorriam à catedral a horas marcadas pelos *regimentos* dos Coros. Tratando-se de comunidades disciplinadas e tendo em vista a necessária distribuição de serviços, logo de início foi estabelecida a diferença entre simples cónegos e cónegos-dignidades com atribuições variadas às quais se vinculava determinada recompensa material, a prebenda.

À cabeça da corporação estava o Deão (do latim *decanus*), servindo de primeiro responsável pela actividade capitular, tanto no que dizia respeito à liturgia como à administração dos bens da catedral. Como segunda dignidade vinha o chantre (do latim *cantor*) o qual, como se deduz do título, deveria superintender na matéria importante do canto, ensinando-o por si ou por outrem a quem pagava para o efeito. Diga-se desde já que as dignidades comuns a todos os cabidos criados após a Reconquista foram estas duas, donde se infere que o chantre foi, em muitos casos, não só o mestre de ensinar a cantar como o mestre de ensinar a ler, condição *sine qua non* para preparar cantores que pudessem ser úteis à catedral. No âmbito do presente trabalho, apenas nos interessa focar a importância dos chantres na vida das catedrais como os homens que, por

dever de ofício, mantiveram acesa a chama da música prática litúrgica, proporcionando a abertura à curiosidade da teoria e à música profana. O chantrado era uma função perfeitamente vinculada a uma tarefa musical considerada indispensável em qualquer catedral. Para o entender melhor, bastará lembrar que o canto, nesses tempos, não era apenas reservado a algumas circunstâncias festivas do calendário religioso. Todos os dias a Missa de Prima era cantada, o mesmo acontecendo com as Horas do Ofício. Era uma situação que não se compadecia com improvisações nem com bons ou maus humores dos intervenientes. Por outro lado, o repertório não dependia da inventiva dos cantores. Era uma música acabada e única que apenas se oferecia para ser repetida em aprendizagem o mais correcta possível. Tudo isto impunha uma disciplina estruturada em termos escolares, com mestres e alunos. Aconteceu mais tarde que os chantres não eram obrigados por si a ensinar o canto aos que haviam de servir no Altar e no Coro. Mas, neste caso, tornou-se norma, que entrou nos *Regimentos* dos cabidos, a escolha de um sub-chantre sobre o qual caía a responsabilidade que cabia ao chantre.

Chantre ou sub-chantre, qualquer deles era o garante de quanto se cantava na catedral, não só no respeito às melodias litúrgicas como à correcção do canto, que se queria sem atropelos e sem arrastamentos que quebrassem a gravidade e o decoro inerentes a funções sagradas. Durante séculos foram eles *Die Meistersinger* das catedrais na transmissão da arte da música passada a sucessivas gerações e correndo paralela ao lado da polifonia quando esta foi introduzida na liturgia. É certo que, limitando as obrigações ao ensino de ler e cantar,

os chantres pouco mais poderiam saber, até por não lhes ser pedido muito mais. Mas chantres houve nos tempos que aqui nos interessa tratar que foram homens de grande cultura e relevo social. Bastará lembrar o nome de D. Martinho Pires de Oliveira, o qual, depois de ser chantre na catedral de Évora, foi Arcebispo de Braga e mestre escolhido para o filho herdeiro de D. Dinis, Afonso IV.

### *Matéria litúrgico-musical*

Pelo título em epígrafe deve entender-se todo o complexo de livros que eram indispensáveis no Altar e no Coro, desde os textos literários destinados à leitura até aos códices notados musicalmente para o canto. Porém, antes de os descrever, será da maior relevância chamar a atenção para um facto histórico situado no campo da evolução dos ritos da Igreja e que deve ter sido duma complexidade extrema. Refiro-me à abolição do velho rito mosarábico ou visigótico (o *costume* fixado em Espanha durante os séculos da ocupação) pelo rito romano vigiado pela autoridade dos papas e mergulhando nas origens da Igreja. Determinada a substituição em 1076, foi confirmada no Concílio de Burgos em 1080 (3).

Tratava-se nada mais nada menos do que abandonar todos os velhos códices litúrgicos penosamente elaborados no conhecido condicionalismo histórico peninsular. A mudança imposta não colidia apenas com a ordenação dos ritos. Ela incluía a escrita visigótica que dava lugar à francesa e substituiu os neumas visigóticos de tipo oratório pelos neumas já usados nos mosteiros da Aquitânia. A situação esclarece-se melhor tomando como paradigma o que aconteceu em Braga quando, em 1070, D. Pedro tomou posse da diocese após uma orfandade que durou 354 anos. Nesta altura, todo o *costume* litúrgico era visigótico. Passados anos, em 1096, o seu sucessor, S. Geraldo, extinguiu o velho rito mosárabe aderindo ao rito romano com todas as implicações que a substituição comportava. Isto mesmo aconteceu em Coimbra com o bispo D. Maurício em 1099, as duas dioceses cuja restauração entra no século

XI. Ora, é sabido que tanto S. Geraldo como D. Maurício eram franceses e ligados a Cluny, um ao mosteiro de Moissac e outro a Limoges, circunstância que lhes facilitou a aquisição dos códices novos provenientes dos respectivos *scriptoria* monásticos.

Este acontecimento favoreceu a presença sistemática dos códices escritos em letra francesa e notados musicalmente segundo os preceitos evoluídos e aperfeiçoados pelos monges do sul da França e o conseqüente abandono de todo o material até então em uso nas catedrais e em todas as igrejas. É evidente que uma reforma deste género não podia resultar de jacto, mas fazia jus ao factor tempo. No século XII, à medida que os novos bispos iam tomando posse das terras reconquistadas, a mudança era um facto generalizado e definitivo. Foi o caso do bispo do Porto, D. Hugo (1114), do de Lamego, D. Mendo (1148), do Viseu, D. Odório (1148?) do de Lisboa, D. Gilberto (1147), do de Évora, D. Soeiro (1166 e dos que vieram depois. E porque retomaremos esta matéria mais adiante, bastará por agora assinalar o facto sem entrar em pormenores porventura descabidos.

Aludimos a códices antigos substituídos por outros mais modernos e técnicamente mais perfeitos. Mas, que códices eram estes e qual o seu conteúdo? Todas as catedrais, pelo menos, tinham que possuir os livros que lhes permitissem a celebração do culto em conformidade com as regras estipuladas por quem de direito. Esses livros deveriam cobrir as necessidades do Altar e do Coro. No primeiro caso era o *Gradual* e o *Missal*; no segundo, os *Antifonários*, e os *Saltérios* a que se juntavam os *Leccionários* e os *Evangelários*, todos na linha de fidelidade aos modelos romanos que eram o

Sacramentário Gelasiano e o Gregoriano, quer para os textos destinados à leitura quer para as melodias a cantar. O livro do *Gradual* continha a música para o Altar: o *intróito*, o canto do *Gradual*, *Tractus* ou *alleluia*, o *Ofertório*, o *Communio*; e as partes reservadas à assembleia, o *Kyrie*, o *Gloria*, o *Credo*, o *Sanctus* e *Benedictus* e o *Agnus Dei*. Era o livro dos cantores. O Missal era destinado ao celebrante e, geralmente, tinha a notação da música que lhe dizia respeito, como eram os *Prefácios*. Casos houve de missais, como em Braga, que inseriam os cantos destinados ao povo. Os *antifónarios*, quando completos, continham as *antífonas* e os *responsórios* das Horas que se cantavam no Coro. Para os hinos que entravam em todas as Horas, havia os *Himnários*.

Com o tempo foram aparecendo os *Pontifíciais*, livros destinados ao uso pessoal dos bispos nas respectivas funções do culto, e os *Processionários*, com a matéria literária e musical para as procissões. Pela importância que vieram a ter na história da poesia em romance, devem lembrar-se as formas dos *Tropos*, *Prosas* e *Sequentia* cuja aceitação geral por toda a Europa as levou a serem introduzidas nos livros notados musicalmente, apesar de só muito mais tarde terem sido admitidas em Roma.

Julga-se suficiente esta síntese para nos elucidar sobre a situação real que se punha aos homens da Igreja responsáveis pelo culto. Postos à frente das dioceses, os bispos sentiam a imediata urgência de pessoas adestradas em matéria de ler e cantar, solução só conseguida através dum ensino em moldes práticos de modo a poderem alcançar resultados úteis no mais curto espaço de tempo. Era um imperativo urgente de serviço, que se antecipou ao Concílio Latrão III, de 1179, e no qual se estabeleceu que houvesse junto das catedrais um

*Magister Scholarum* com obrigação de ensinar os clérigos e os escolares pobres (4).

Essas escolas episcopais, que funcionavam em qualquer espaço e se limitavam ao essencial, não foram nem podiam ser focos de cultura de flores de retórica, pelo menos nos primeiros tempos, em que o pragmatismo se impunha como norma a seguir sem tergiversações. Do que os bispos precisavam era de clérigos que soubessem ler, visto que seria pela leitura que se lhes facilitaria todo o outro ensino, incluindo o canto. Não devem ter perdido tempo a programar: preferiram começar pela acção directa estabelecendo o contacto entre os que ensinavam e os que deveriam aprender. Não sabemos grande coisa do sistema prático usado no ensino de então. Todavia, tendo em conta a relação do verbo ler com o verbo cantar e aproveitando algumas notícias desgarradas, poderemos imaginar como se processaria a arte de aprender a ler articulada no serviço da catedral.

É um facto manifesto em toda a legislação medieval de origem eclesiástica que o ensino distinguia, por via de regra, o ler e o cantar da gramática, andando os dois primeiros sempre indissociáveis na prática docente das catedrais. Com o ler e cantar acrescidos das noções essenciais do catecismo, podia-se entrar na clerezia e concorrer a qualquer benefício de igreja catedral ou colegiada. O estudo da gramática era já uma espécie de rampa de lançamento para os clérigos que se propunham entrar pela filosofia ou teologia, sobretudo quando havia hipóteses de frequentar universidades.

Apesar de não ter sido ainda possível surpreender, documentalmente, uma escola episcopal ou catedralícia em pleno funcionamento, sabemos que a aprendizagem

da leitura se fazia sobre o livro dos salmos. Ao mesmo tempo que as 25 letras do alfabeto latino entravam na memória, os aprendizes começavam a escrevê-las copiando os versículos de cada um dos 150 salmos. Depois do conhecimento exacto das vogais e semivogais, das consoantes e ditongos com a respectiva pronúncia, vinha a aplicação da escrita que, naturalmente, se iniciava com o *Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum*, servindo de lição moral sobre a sorte oposta dos bons e dos ímpios, tema proposto no primeiro salmo de David. O sistema era perfeito no sentido de se conseguirem todos os objectivos em causa: ler, escrever, decorar e sensibilizar para a prática das virtudes cristãs. Com inteira razão se podia dizer que “saber ler equivalia a conhecer o saltério” (5).

No rito romano restaurado pela intervenção do Papa Gregório VII e a que fizemos referência, uma das inovações consistia na recitação dos 150 salmos repartidos pelas várias Horas canónicas durante a semana, em obediência ao seguinte esquema quanto à Hora de Matinas: nos dias feriais, 12 salmos, 3 lições e 3 responsórios; nos Domingos, 18 salmos, 9 lições e 9 responsórios; nos dias festivos, 9 salmos e igual número de lições e responsórios; na Páscoa e Pentecostes e respectivas oitavas, 3 salmos, 3 lições e 3 responsórios. Em todas as outras Horas se rezavam ou cantavam, pelo menos 3 salmos em cada uma. É evidente que esta repetição hebdomadária dos mesmos textos facilitava a fixação na memória permitindo aos aprendizes, mesmo de pouca idade, a rápida participação no Coro cujas melodias, pela mesma repetição semanal, facilmente se decoravam.

Com perfeito conhecimento de causa, pôde D. Duarte escrever no *Leal Conselheiro* “que os cantores aprendam o ssalteiro, que quando lhes aa mão verer alguu benefício, que saibham; que nom pode ser boo clerigo que nom souber o ssalteiro” (6).

Referindo-se às *Horas da Confissão* publicadas por Frei Fortunato de S. Boaventura nos *Inéditos de Alcobaça* e cujo autor poderia ter sido o infante D. Pedro, escreveu Mário Martins: “Estão aqui, porventura, as páginas mais rítmicas da nossa prosa medieval, precisamente porque modeladas nos salmos” (7). A presença permanente do ritmo poético dos salmos com as respectivas melodias e cadências cantadas nas catedrais não podiam deixar de influenciar os poetas e os músicos, abrindo caminhos que vão desde as *cantigas* de Martim Codax, cujas melodias, pelo menos algumas, são claramente dependentes da recitação dos salmos, até às geniais redondilhas camonianas — Babel e Sião — paráfrase inspirada no salmo 136 *Super flumina Babylonis*.

Mais complexo era o estudo da gramática, a *scientia litteralis*, cujo âmbito de conhecimentos ultrapassava a simples formalidade da leitura correcta dos textos. Ser gramático implicava já a análise de regras e preceitos conducentes ao estudo das fontes da cultura patristica ramificada por todos os sectores da sabedoria do tempo e o natural acesso às obras dos clássicos latinos, entre os quais gozou de especial prestígio o poeta mantuano, Virgílio.

Através das *Etimologias* de S. Isidoro de Sevilha podemos conjecturar os meandros do conteúdo gramatical na linha duma tradição literária que atingiu as mais altas expressões estéticas, quer na prosa quer na poesia. Segundo o Mestre sevilhano, a gramática admitia

trinta divisões, ou seja, as oito partes da oração e mais a pronúncia, a letra, a sílaba, os pés, o acento, a pontuação, as características, a ortografia, a analogia, as etimologias, as glosas, as diferenças, os tropos, tudo isto acrescido das regras relativas à prosa e à poesia, à efabulação e às histórias <sup>(8)</sup>.

Por alguma razão a gramática, como *peritia loquendi*, foi posta à cabeça das sete *Artes Liberais*. Simplesmente, às escolas episcopais interessava, sobretudo, a singela *peritia legendi*, a arte de ler. Com justo critério assente nos factos, pôde o Prof. Dr. Gama Caeiro escrever que “essencialmente o *trivium* e o *quadrivium* continuavam a ser o fundamento do novo sistema, apenas agora mais estudado e adaptado às necessidades da época. Todavia nas escolas episcopais, com um escopo preciso de educação religiosa de clérigos, só excepcionalmente seria aplicável o esquema completo das *Artes Liberales*” <sup>(9)</sup>.

Aliás, tudo se explica, tendo em conta que a leitura, como base do conhecimento, só se tornava apetecível, nesses tempos, em meios que pudessem dispor de livros, circunstância reservada quase exclusivamente aos claustros das igrejas maiores e aos mosteiros, enquanto o aprofundamento do ler encontrava o seu ambiente natural numa comunidade disciplinada e disposta a valorizar-se culturalmente. É nesta perspectiva que se compreende o papel desempenhado pelo mosteiro de Alcobaça em toda a nossa Idade Média e no qual viveu um tal Frei Martinho, que nos finais do séc. XII ou princípios do XIII teve curiosidades poéticas para elaborar as regras *ad metra componenda* na mesma altura em que Pai Soares aparece como autor da *Cantiga da garaya* <sup>(10)</sup>.

Por isso, quando temos notícia de que um bispo de Coimbra, D. Paterno, legou em 1090 à sua Sé as *Etimologias* de S. Isidoro, ou um cónego João Gonçalves, em 1285, legando à mesma igreja “quendam librum de VII em partibus glosatum per linguagium” e outro “glosatum per latinum”, com dificuldade poderemos separar a cultura dos seus possuidores sem o recurso a um ambiente monástico.

Dito isto, importa realçar a importância das escolas das sés portuguesas cujo ensino, mesmo limitado ao essencial, permitia a escalada para vãos mais altos a todos quantos se sentissem vocacionados para os alcançarem.

### *O ensino de cantar*

Se o verbo ler significava apenas a adequação do sentido da vista no recurso ao alfabeto para formar as palavras e extrair os conceitos, o verbo cantar apontava para outros horizontes, apropriando-se do texto literário através da emissão sonora para se dirigir à sensibilidade do ouvinte na honesta intenção de o mover para o bem. Se nas civilizações antigas cantar nunca foi sinónimo de distrair, o mesmo podemos dizer do procedimento da Igreja. Para as primeiras gerações cristãs, o canto foi sempre um estímulo destinado a solenizar os actos comunitários do culto. E porque assim foi, é que já no séc. IV S. João Crisóstomo pôde escrever estas palavras: “Não há nada mais apto a despertar a alma, a provê-la de asas, a libertá-la das estreitezas do mundo ou a dar-lhe o gosto e o amor da sabedoria do que um canto bem entoado sobre uma melodia correctamente ritmada.” Este nobre sentido atribuído ao verbo cantar anda expresso na conhecida sentença de S. Agostinho quando diz que “cantare et psallere negotium est amantium” o que significa: “Só quem ama sabe cantar e salmear capazmente.” Foi envolvidos neste alto conceito atribuído ao canto na vida da Igreja que as primeiras gerações cristãs tiveram alma para criar um tipo de música totalmente novo conseguido através do conúbio perfeito entre os textos sagrados e o ritmo melódico, articulados em sínteses expressivas de nível ímpar na história das civilizações conhecidas.

Esta novidade musical, que mergulha as raízes na Roma dos Papas, no dizer de D. Paolo Ferretti, era, de facto, o *cantus obscurior* de Cicero elevado à mais alta perfeição e clareza melódica. Mais: era o germen,

*Seminarium musices*, de Marciano Capella, desenvolvido e transformado em flor musical; ou ainda a *imago* de Varrão feita realidade e corpo orgânico sonoro. (11)

Ora, foi com esta música que se encontraram todos os escolares de mosteiros ou de catedrais por essa Europa fora. Quem pretendesse ser clérigo, por rigoroso imperativo das circunstâncias, não tinha alternativa: a música da Igreja era aquela e só aquela. Não estava sujeita às improvisações. Era, pura e simplesmente, matéria de ensino. E, ou se aprendia por transmissão oral ou se lia nos códices musicalmente notados, consoante o espaço de tempo de referência histórica. Em qualquer caso, como é óbvio, temos que supor uma metodologia tecnicamente esquematizada para preparar cantores com capacidade de integração numa liturgia que tinha no canto um aliado indispensável por necessário. Tenha-se presente que, nos primeiros séculos de vida da Igreja, a Missa e o Ofício eram cantados todos os dias em todas as igrejas que fossem colegiadas, mosteiros ou catedrais.

O grande problema que se levanta à nossa curiosidade actual é o de sabermos como foi possível, num primeiro tempo histórico, reter as melodias criadas sem existir uma notação que permitisse a sua leitura. Todavia, a realidade impressionante de tal situação foi-nos transmitida pela célebre afirmação de S. Isidoro, bispo de Sevilha: “Nisi enim ab homine memoria teneantur, soni pereunt, quia scribi non possunt”, o que equivale a dizer: “Se os sons não forem retidos na memória, perdem-se porque não podem ser escritos (12). Não é fácil imaginar o que representou de esforço gigantesco o confiar à memória milhares de melodias nascidas no seio da *Schola Cantorum* de Roma e levadas a

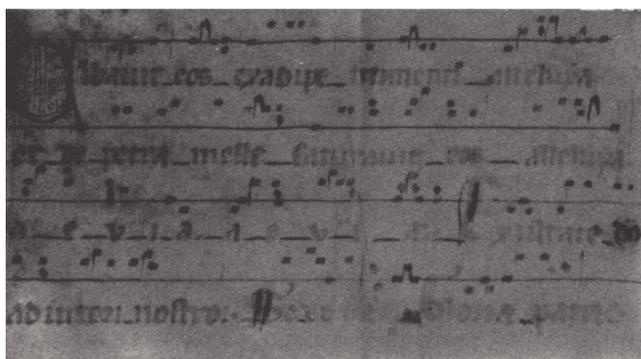
todos os recantos da Europa cristã. Diz-se, e é plausível, que eram necessários 10 anos de aprendizagem para fazer um cantor útil!

Mas, regressemos às coordenadas históricas impostas a este trabalho. Quando a Reconquista permitiu o funcionamento das escolas episcopais junto das sés restauradas, em pleno século XI, já existiam processos de notação musical que permitiam a leitura da música, facilitando extraordinariamente o seu ensino. Este é um facto cultural que deve ficar assinalado para ulteriores conclusões. Com efeito, a ciência paleográfica ensina-nos que já no século VIII se vinham ensaiando processos de escrita musical, mais ou menos empíricos, mas partindo do valor prosódico dos acentos gramaticais, servindo de meros auxiliares da memória. De tentativa em tentativa se foi forjando a ideia da diastematia que já no século XI era uma realidade, com regras que fixavam a altura dos sons apoiados em linhas ou mesmo numa única linha traçada a seco ou a cores no pergaminho.

No espaço português e no tempo determinado pela paz estabelecida nos vários pontos do território, uma coisa é certa: dos poucos códices completos que nos restam e das centenas de fragmentos pacientemente recolhidos pelo Prof. Doutor Avelino de Jesus da Costa, sem esquecer, neste domínio, a preciosa contribuição da musicóloga francesa Solange Corbin, praticamente todos são peças documentais de música diastemática, portanto, de leitura possível. O estudo comparado destes pergaminhos conduz-nos, sem sombra de dúvida, à fonte cultural de que ficaram dependentes, o sul da França ou, mais precisamente, a região da Aquitânia. Foi no decurso do séc. XI que “grande número de monges

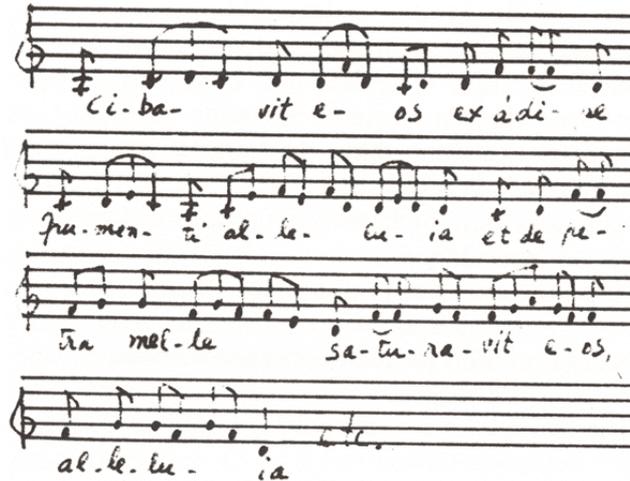
franceses emigraram para a Espanha, e aqui se estabeleceram nos territórios castelhano e leonês” colocando em contacto íntimo a escrita francesa e a visigótica “por cá empregada até então: as duas formas gráficas entraram em concorrência vital, e por fim, com o correr dos anos, veio a triunfar a francesa, que tinha superiores condições de vitalidade...”<sup>(13)</sup>

Já no último quartel daquele século, pela intervenção decidida de Gregório VII, se fez a substituição da liturgia mosárabe pela romana obrigando os escribas ao abandono da escrita visigótica pela francesa sempre que transcreviam códices litúrgicos. Ora, “sendo os monges de Cluny que, no desempenho duma missão recebida, vieram de França implantar aqui o rito romano, para isso eles foram necessariamente portadores dos respectivos livros litúrgicos, produzidos pelas oficinas caligráficas dos seus mosteiros, portanto escritos em letra francesa” e respectiva notação musical.<sup>(14)</sup> Desta forma, à escrita notacional visigótica de tipo oratório, sucedeu a notação aquitana, perfeitamente diastemática, impondo um progresso incontestável na técnica da fixação dos sons e dos seus intervalos. No condicionalismo cronológico da Reconquista do nosso território e na fase inicial da intervenção dos bispos organizando as suas escolas, é deste material que deitarão a mão para um ensino que se requeria facilitado pela urgência das tarefas essenciais à vida das igrejas maiores.



Na intenção de ajudar os menos espertos em matéria de paleografia musical, aqui se mostram as características da notação aquitana. Sirva de exemplo uma antífona escrita no 2.º Modo (1.º plagal) cuja tónica é Ré. Trata-se da melodia do *Introito* que se cantava na festa do Corpo de Deus, entrada no calendário da Igreja em 8 de Novembro de 1264 por determinação do Papa Urbano IV.

Antes de mais nada, verifica-se a ausência da clave, o que significa a atribuição de valor total à linha traçada no pergaminho e sob o qual corre o texto literário. A linha ou regra, como então se dizia, quando única, serve de tónica ou final nos modos plagais e de intervalo de terceira abaixo da dominante nos modos autênticos, excepção feita no 4.º modo em que a linha é *Fá* em vez de *Mi*. De modo que a leitura resulta em notação actual, a seguinte:



Por sinal que o exemplo apontado, sendo originariamente uma notação aquitana, tem características marcadas pelos escribas que nos mosteiros ou nas escolas portuguesas se dedicavam à tarefa de notar os códices. Com efeito, sendo os pontos quadrados, nota-se a presença de alguns que o não são. No fim da primeira linha, na sílaba *le* de *Alleluia*, vemos uma nota em forma de losango. É o sinal dado aos cantores da colocação do meio tom, *Fa-Mi*. Por ele, os cantores se apercebiam em que *modo* estava a melodia, o que era fundamental para que o canto saísse correcto. Este pormenor da escrita musical, que foi usado ainda, praticamente, em todo o século XV, nas nossas igrejas principais, é suficientemente elucidativo sobre a existência duma técnica de aprendizagem que não se compadecia com improvisações de qualquer tipo.

Onde os chantres ou subchantres foram chamados a um trabalho pessoal, foi nas adaptações das melodias litúrgicas às novas formas literárias que proliferaram em toda a Idade Média, principalmente nos *Tropos*. Recolhido do mesmo códice de notação Aquitana-portuguesa, aqui se regista um *Tropo do Kyrie* cuja melodia é atribuída ao século X e anda no *Liber Usualis* com o n.º IV. Eis o texto do famoso *Tropo* que foi cantado por toda a Europa:

Cunctipotens Genitor Deus omni creator eleison

Kyrie eleison.

Salvificet pietas tua nos bone rector eleison

Kyrie eleison.

Fons et origo boni pie luxque perhenis eleison

Kyrie eleison.

Christe Dei splendor virtus patrisque sophia eleison

Christe eleison.

Prasmator humani factor lapsis reparatur eleison

Christe eleison, etc. <sup>(15)</sup>

Julgamos oportuno, ao chegar a este ponto, interrogarmo-nos sobre quando terão sido conhecidas nas nossas escolas episcopais as inovações postas a correr pela Europa, da autoria do célebre monge Guido d'Arezzo, falecido no ano de 1050, bem como em que consistiram essas inovações. Como é óbvio, não há datas a assinalar a mudança para o novo processo pedagógico. Todavia, partindo da matéria conhecida, pode afirmar-se que a escrita guidoniana não foi usada por cá antes de meados do século XIII, o que não quer dizer que não se conhecesse antes. O facto é que a notação francesa respondia com alguma precisão ao que se podia exigir dos aprendizes de canto. Uma linha traçada no pergaminho, assinalando determinado som,

automaticamente facilitava a leitura dos intervalos, sendo indiferente que tivessem, cada uma delas, um nome — e não tinham. Por isso se disse que esta notação ajudava a memória mas não a substituía. E assim se entende que não tenha havido pressa em aceitar novidades notacionais, até porque o pergaminho foi sempre caro e nem sempre, sobretudo as Sés, poderiam contar com escribas com habilidade e técnica para os notar.

As inovações de Guido d'Arezzo consistiram, antes de mais nada, em educar o ouvido, método paralelo ao da solmização, pelo qual se pretendia a distinção dos intervalos pelo exercício da memória mas tendo em vista dispensá-la. Para o conseguir, procurou um processo que levase o aprendiz a fixar cada um dos sons da série diatónica, referindo-os a um som central, ligado, por sua vez, à sucessão dos sons superiores e inferiores contidos no sistema geral sonoro. Para alcançar esta meta é que Guido se serviu da melodia do hino de S. João Baptista, *Ut queant laxis, Resonare fibris* na qual, como é notório, se sucede o *Ut Re*, etc. como centro tonal. Uma vez encontrada esta relação de *Ut* a *La*, ficava simplificado o resto, ou seja, a repetição dos mesmos sons superiores e inferiores, o que tornava possível a leitura com certo rigor. Mas ainda aqui ficava uma larga margem para o uso inevitável da memória, sobretudo pelo fácil equívoco em que os cantores caíam confundindo a segunda menor com a maior. Foi nessa altura que o grande inovador concebeu a ideia de traçar no pergaminho as linhas que mostrassem, à vista, a altura do *Ut* e do *Fa*, servindo-se de uma linha amarela ou vermelha e outras a seco ou com tinta cinzenta clara.

Por este método ficavam encontradas as claves que abriam o caminho à leitura musical. <sup>(16)</sup>

Esta foi a fase inicial, de que não nos ficaram traços nos pergaminhos que conhecemos. Mas, naqueles em que a música aparece escrita com quatro linhas, tendo no princípio uma clave, é certo e seguro estarmos perante uma técnica notacional guidoniana. É o caso da notação das *Cantigas* de Martin Codax, cuja leitura tem problemas de interpretação que resultam, não da ignorância do nome das notas, mas sim do valor a atribuir a cada uma delas. Mas não esqueçamos que as sete composições do jogral de Vigo andam escritas no forro da capa de um pergaminho do século XIV que contém o *De Officiis*, de Cícero! O que entendemos ser líquido nesta complexa matéria, é que os responsáveis do ensino da música nas Sés se contentavam em seguir os métodos mais pragmáticos desde que conseguissem alcançar os fins propostos, facilitados pela prática diária do canto.

Para quem pretendesse penetrar nos átrios da Arte perscrutando as raízes da teoria, poderia socorrer-se da Cadeira de Música que existiu nos Estudos de Coimbra, pelo menos, desde 18 de Janeiro de 1323, onde um Mestre a ensinava ou, pelo menos, lhe pagavam para o fazer. O mesmo se pode dizer a respeito do que se passaria nos grandes mosteiros de Alcobaça, de S. Vicente de Fora, em Lisboa ou de Santa Cruz de Coimbra, lugares privilegiados de promoção cultural onde o *De Musica* de S. Isidoro, o *De Institutione Musicae* de Boécio e alguma cópia do *Micrologus* seriam comentados a preceito.

Em resumo: a nossa actual ignorância sobre a existência duma cartilha perfeitamente articulada em

termos didáticos e destinada aos aprendizes de cantores das nossas Sés durante o período que aqui nos interessa estudar, não invalida a realidade insofismável desse ensino, afirmada por uma tradição constante sem rupturas. Pela mesma razão se aceita o trovadorismo galaico-português, apesar de desconhecermos qualquer tratado poético do tempo, ao qual os poetas se arrimassem para o compor. Também aqui, os factos corrigem, irremediavelmente, a nossa ignorância.

E como, na sequência deste trabalho, temos falado de *Cantochão* e falaremos do *Canto de Órgão* julga-se conveniente, principalmente, para os presumíveis leitores menos dados a estas disciplinas, dar-lhes o significado preciso a fim de evitar confusões. Cantochão é vocábulo de raiz latina — *cantus planus*. Deu em francês o *plain-chant* e em inglês o *plain-song*. É o canto próprio da Igreja de Roma e que de Roma se propagou a toda a Europa do Ocidente. É a música litúrgica por excelência, conhecida por *Canto Gregoriano* ou, mais expressivamente, como lhe chamou Paulo Diácono, *Romana Cantilena*.

O canto d'órgão, ao contrário do que o nome insinua, nada tem a ver com o instrumento da mesma designação. É termo de uso ibérico cujo significado aparece em todos os tratados da Arte. Eis como o define Frei João Bermudo na sua *Declaración de Instrumentos musicales* (1555): “El canto de organo [...] es desyqualdad de figuras e diuersa quantidad de senales. De dos cosas habla la presente diffinicion: de las quales en este breuemente tractaré. Dize en la primera, que consiste el canto de organo en desyqualdad de figuras o puntos. Á semejança de la grammatica que tiene una sylaba breue, y otra longa para hazer harmonia en los

versos: asy el canto de organo no tiene los puntos yguales sino en el valor”.

Chamemos agora a depôr, o nosso P. António Fernandes cuja *Arte* é de 1626: “Mvsica de Canto Dorgam digo ser a harmonia que nasce de hua variada prolaçam de tempo na câtoria demonstrado por algum character ou figura ao modo sobredito, as quais de nome, essencia, forma, cantidad, & calidade sam diferentes: & nam se acrescentam nem se diminuem, mas se cantam com medida de tempo segundo escritas se acham: & este communmente se chama Canto Dorgam, ou canto figurado das figuras ou nottas que se acham nelle de forma, & cantidade diuersas, as quais nem fazem crecer, nem deminuir o tempo na cantoria segundo a sua valia, que he mais tardia, ou mais apressada, que o tempo nos apresenta.”

Usando palavras pobres, o Canto d’órgão, música de estante, de atril ou de facistol corresponde à música polifónica também chamada Multiforme ou Mensural, assim se distinguindo do Cantochão que é música Uniforme.

Dito isto, passemos aos factos de que foi possível alcançar memória, começando por Braga.

## II/ HISTÓRIA LITÚRGICO-MUSICAL NAS DIVERSAS CATEDRAIS PORTUGUESAS

### **Braga**

É hoje um dado incontroverso que a Escola episcopal mais antiga após a Reconquista é a da Sé de Braga. Em 1071 já o bispo D. Pedro tinha organizado o Cabido; e em 1 de Maio do ano seguinte, Gonçalo Monis doou os seus bens ao Bispo para ser admitido na comunidade capitular de que faziam parte nove cónegos vivendo sob a regra de S. Gregório Magno. O mesmo documento dá-nos a notícia da existência da Escola da catedral falando de quatro moços que viviam comunitariamente com o Cabido <sup>(17)</sup>. De 28 de Outubro de 1164 é o testamento de Pedro Gonçalves do qual consta uma cláusula que se refere ao acolhimento de escolares e à sua condigna sustentação <sup>(18)</sup>. Num passo da vida de S. Geraldo, com data de 1173, há uma clara indicação da actividade docente do Prelado bracarense, destinada aos aspirantes a clérigos, aos quais *perfecte edocuit* e a outros que agregou numa preocupação de comunidade escolar <sup>(19)</sup>.

Postos os fundamentos da escolaridade na Sé de Braga, toda a Idade Média, através de 28 Sínodos datados de 1281 a 1505, reflecte e supõe uma estrutura de ensino necessariamente voltada para o serviço religioso da catedral. No Sínodo realizado por D. Frei Telo, em Dezembro de 1281, ficou determinado que nenhum clérigo secular fosse promovido a Ordens sacras sem saber falar pelos verbos latinos ou, ao menos, cantar e ler correctamente. Que esse ensino não se limitou aos elementos essenciais do ler, está no artigo 17, que previa a hipótese de alguns escolares se ausentarem *ad studium*, lembrando que o não poderiam fazer *sine nostra licencia* (sic) <sup>(20)</sup>. O mesmo Prelado, noutro Sínodo de data incerta, retoma o problema do ensino por considerá-lo de importância fundamental no *regimen animarum*, gravemente prejudicado pela ignorância dos clérigos.

Pode dizer-se que nunca mais os bispos de então puderam descansar sobre uma necessidade sobre a qual assentava o próprio futuro das igrejas particulares, promovendo por todos os meios a preparação de pessoas idóneas para servirem no Altar e no Coro. Ao chegarmos ao séc. XV, encontramos preciosos documentos sobre a matéria do ensino, do qual faz parte integrante o saber cantar. Foi no dia 11 de Dezembro de 1477 que o arcebispo D. Luís Pires reuniu Sínodo na Sé do Porto onde vivia, nessa altura, por desinteligências com o alcaide-mor de Guimarães, D. Fernão de Lima. Figura notável no seu tempo, D. Luís Pires tinha sido enviado como legado do Papa Nicolau V à corte da Prússia e, a pedido de D. Afonso V, chegou a ser encarregado da reforma do clero português

pelo Papa Pio II, pela bula *Graviter et merito* de 12 de Dezembro de 1460.

O articulado deste Sínodo, já em vernáculo, diz bem do alto espírito de quem o orientou, não só tendo em vista os assuntos nele tratados como ainda a forma literária que anda muito próxima da melhor prosa dos cronistas contemporâneos. Nele assistimos ao desfile tumultuoso da vida da diocese bracarense através das situações vividas pelos clérigos, abades e monges, de mistura com as mais variadas usanças do tempo. Fixemos a atenção na matéria que nos diz respeito.

Começemos pelo n.º IV — “De como ham de tanger aas Oras e rezar no coro”. O legislador chama a atenção para a desordem generalizada no cumprimento da disciplina coral onde o cantar “hé fora de tempo e sem medida e sem compasso”. Como remédio salutar, determina que todos os beneficiados, clérigos ou religiosos “assy da nossa see como das egrejas colegiadas que, sendo em numero suficiente cantem officio e sendo poucos, que o rezem”. E entrando no pormenor prático, acrescenta: “E onde forem cantadas sejam todallas Oras Canonicas em voz ensoada e façam pausas e divisões nos versos, nom estirando a voz em fim do verso, mas fazendo o fim curto. E o pronunciar da letra longa em tal guisa que nom sincopando nem enburilhando digam e declarem toda a letra”.

Creio que será esta a primeira vez que, num articulado sinodal, o legislador entra pelo campo concreto da técnica do canto lembrando as pausas e divisões a fazer nos hemistíquios e os finais dos versículos como única forma de se conseguir a gravidade e a decência na recitação salmódica. Curioso o emprego do verbo *sincopar*, de clara aplicação à igualdade

rítmica das notas do recitativo, enquanto o *enburilbar* chamava a atenção dos cantores para o respeito à pronúncia, que deveria evitar o embrulhar das sílabas atropelando as palavras sem as declarar correctamente. Mais adiante se diz “Que castiguem os moços que tenham silêncio e asseguo aos officios divinos e que nom leam pollos livros da egreja”, cláusula importante que nos revela a presença tradicional dos moços a quem competia o ler e o cantar.

Antes de mais, conclui-se que os ditos moços tinham os seus mestres que eram, obviamente, clérigos. A estes se dirigia o Sínodo com rigor que resulta das seguintes palavras: “E qualquer que nom castigar seu moço ou moços de que tiver carrego, por cada vez que o assy nom castigar nom diga missa huum dia”. Porém, se se tratar de clérigo sem Ordens de missa, perderia o primeiro benefício a que concorresse. Este texto mostra-nos que o sistema do ensino não se limitava à escola, funcionando na dependência hierárquica do bispo, mas era exercido, a título particular, por qualquer clérigo, o que alargava a função docente a um muito maior número de candidatos à aprendizagem.

A confirmar esta conclusão está a referência aos estragos a que andavam sujeitos os livros por onde se aprendia. Para os evitar, estabelecia-se como doutrina que desses livros das igrejas só poderiam servir-se os moços que já soubessem ler e cantar. E quanto aos que se iniciavam numa e outra arte, que o fizessem ao “cuidado de seus padres e madres e daquelles com que viverem que lhes busquem os livros por que aprendam e nom destruam os das egrejas e mosteiros. Porém despois que souberem, podem leer e cantar no coro pellos dictos livros da egreja. E os beneficiados que

forem causa de tal destruição de livros queremos que sejam obrigados ao reparo delles ou de novo mandarem fazer outros das suas próprias despesas” (21).

Noutro passo do articulado sinodal, a Constituição X, faz-se alusão a um abuso que se tinha generalizado e que consistia “por priguça dos clérigos e religiosos que nom querem cantar ou por mais em breve se despacharem do serviço de Deus”, requererem ao organista que tangesse o cântico *Gloria in excelsis Deo* e o *Credo*, “os quaaes devem seer cantados pellas bocas dos homens e nom per outros stromentos”. Daqui se conclui a presença na sé bracarense do órgão e do respectivo organista. E quanto ao dito abuso, D. Luís Pires manda que “taaes dous cantos nom sejam postos em orgoons, mas que os clérigos e religiosos os cantem per suas próprias bocas do principio ataa fim sub pena de cem reaaes pera obra da nossa see, em que apenamos o tangedor, e outros tantos que paguem os que foram causadores”.

Ora este articulado permite alargar o ensino da música ao domínio dum instrumento, fosse qual fosse a qualidade dos órgãos do tempo, naturalmente portáteis, visto que não se fazia um *tangedor* sem uma aprendizagem concreta. Esta referência directa à existência dos órgãos neste período, não perde valor histórico pelo facto de não se conservar hoje qualquer exemplar cuja vetustês alcance este tempo. Não faltam indicações documentais sobre a sua presença em todo o território nacional. Tenho presente uma nota que refere um tangedor de órgão na Sé de Évora, de nome Cristiano e datada de 9 de Maio de 1474 (22). E, por vir a propósito, deve dizer-se que o órgão, nesta época, não dispensava o uso dum outro instrumento, de natureza

didáctica, o monocórdio, que desde o século XI servia nas escolas para determinar os intervalos, as consonâncias, os tons conjuntos e as proporções. Com efeito, Guido d'Arezzo, no primeiro capítulo do seu célebre *Micrologus*, dá o seguinte conselho aos aprendizes da arte da música: “Igitur qui nostram disciplinam petit, aliquantos cantus nostris descriptos addiscat, in monochordi usu manu exerceat, hasque regulas saepe meditetur, donec vi et natura vocum cognita, ignotos cantus suaviter canat”. Isto quer dizer: “Portanto, quem quiser seguir o nosso método, deve aprender os cantos por nós propostos, deve praticar o monocórdio, meditar nas suas regras até que, com o hábito e esforço, aprenda a natureza das vozes para cantar com suavidade as melodias que, entretanto, se irão revelando como novas”.

Para melhor entendimento do conceito de música na Idade Média, vale a pena socorreremo-nos do mesmo Guido que, a certa altura, pergunta: *Quid est musica?* E a resposta é esta: a música é a *arte de cantar* e é o caminho fácil para a sua perfeição. *Quomodo?* Muito simplesmente: fixando as letras correspondentes às notas e tirando as melodias do monocórdio <sup>(23)</sup>.

Apesar de convencidos da existência do *monocórdio* ou *clavicórdio* em todas as claustros das catedrais e mosteiros, no século XV, com as suas 38 teclas, a verdade é que parece perdido o rasto de tão útil e tão proveitoso instrumento para o ensino.

Mas revertamos às Constituições de D. Luís de Pires nas quais encontramos no n.º 27 este título: “Que os clérigos que nom sabem cantar que aprendam”. Por se tratar de exposição exemplar sobre o valor da música na vida da Igreja e pelas achegas relacionadas com a época,

aqui a reproduzimos por inteiro, sublinhando os pontos de interesse para o nosso estudo:

“Item, posto que na sancta madre Egreja há outras sciencias, officios e auctos de mais proveito pera o serviço de Deus, honrra e provecto das egrejas e moesteiros e salvaçom das almas, empero *a musica e arte de cantar* em seu modo hé muito necessaria, porque por ella Deus hé louvado, quando pellas bocas e vozes dos homens hé dada gloria ao seu sanctissimo nome. E aynda o seu sancto paaço hé mais acompanhado e o poboo hé provocado e convidado pera com mayor devaçom e vontade viirem aas egrejas e ouvirem os *doçes e onestos cantos e melodias* pellos quaaes nós todos ainda postos em terra nesta Egreja militante já somos semelhantes aos supernaaes daquela Egreja triunfante que hé na gloria do paraíso, onde os que lá stom nunca jamais cessem de dia e de nocte cantar a Deus em huua voz dizendo *Sanctus, Sanctus, Sanctus*. E porque nas egrejas e moesteiros deste arcebispado achamos muitos clérigos ou religiosos asy beneficiados como nom beneficiados que lhes non abasta non seren leterados ao menos daquela sciencia que os direitos chamon competente nen soamente saberem nen entenderem alguun pouco de latin, mais ainda tanta hé a sua negligencia que non saben cantar nen o queren saber, e o que muito pior hé leer senon mui mall. Nen saben as outras cousas que pertencen ao clérigo e assy mostran que non teen parte naquella Egreja

triumfante de cima e tan pouco nesta militante de baixo. Porém per esta presente constituïçon signodall mandamos a todallas perssoas eclesiasticas assy da nossa egreja metropolitana como de todallas outras egrejas e moesteiros de todo nosso arcebispado, scilicet, os que non son velhos nen leterados que daqui a huun anno se trabalhen e aparelhen pera *saberen cantar per arte musica* en tall guisa que acabado o anno elles e cada huun delles o saiba ben fazer. [...] E sejan certos que quando for o tempo do dicto exame os que achâremos ydoneos ou pello contrario, executaremos o que os sanctos canones en tall caso mandon e requieren” (24).

Registe-se, antes de mais, o perfeito acordo do legislador com a tradição que via na música cantada uma forma de expressão humana dirigida ao louvor de Deus, ao contrário de conceitos recentes que reduzem o canto nas igrejas a uma deslustrada preocupação participante. Claramente o diz Marcos Duran na *Lux Bella*: ser a música “constituída para servir y alabar a Nuestro Señor” (25).

A classificação da música a apresentar com *doces e onestos cantos e melodias* não seria, por certo, uma vulgar figura de retórica, mas, pelo contrário, tratar-se-ia de uma afirmação de prática conseguida e a preservar no serviço litúrgico. Também se diz que os negligentes na aprendizagem do canto o deveriam aprender *per arte musica*, o que quererá exprimir não somente a necessidade de cantar com arte, mas também obedecendo a uma metodologia de ensino inerente à respectiva arte. Com efeito, se, na definição de S.

Isidoro, a música consiste na perícia de modular os sons no canto, é evidente que a perícia ou o saber só se podem afirmar pelo domínio pessoal sobre a matéria da música, ou seja, sobre os elementos teóricos que lhe dão forma. É, portanto, perfeitamente natural que D. Luís Pires, propondo um ano para que os remissos aprendessem a cantar, contasse de antemão com as facilidades existentes de regras articuladas em arte permitindo a leitura notacional dos códices. A arte, neste sentido, não seria a *recta ratio factibilium* de Aristóteles e da Filosofia Escolástica, mas o conjunto de preceitos conducentes ao seu entendimento prático. Por isso se distinguia a arte do cantochão da arte do canto d'órgão. Era à primeira que se referia o arcebispo D. Luís Pires.

Do Sínodo convocado por D. Jorge da Costa em 6 de Dezembro de 1488 conserva-se apenas uma tradição manuscrita da qual constam os nomes de algumas testemunhas qualificadas entre as quais surge, em primeiro lugar, o chantre, João Godins, e mais adiante o subchantre, Alvaro Rodriguez <sup>(26)</sup>.

Sem acrescentar nada de novo ao assunto que nos interessa, o Sínodo reunido por D. Diogo de Sousa, em 15 de Dezembro de 1505, sendo noutros aspectos de singular importância, limita-se a repetir as exigências dos seus antecessores quando trata das “condições que ham daver aquelles que ham de tomar ordees e aver beneficios”. Em resumo se diz que “a todos aquelles que quiserem seer sacerdotes, ou aver beneficios, que saibam bem leer, e cantar, e gramatica, e vivam bem e honestamente” <sup>(27)</sup>.

Por tudo quanto fica dito não se regista uma palavra que nos deixe entrever na Sé Primacial de Braga

qualquer prática de música que não seja o cantochão ou eclesiástico. É difícil de entender que assim tenha sido de facto, mas carecemos de documentos que nos habilitem a uma afirmação de presença da música de canto d'órgão anterior às últimas décadas do séculos XVI.

Gonçalo de Sampaio, nos valiosos *Subsídios para a história dos músicos portugueses*, refere-se a um certo Pero de Gamboa que foi ordenado em 23 de Abril de 1585 e que era “abbade da Igreja de São Paio darcos deste arcebispado Mestre da Capella do Illustrissimo Senhor Arcebispo”, D. João Afonso de Meneses. Este Pero de Gamboa, na opinião de Gonçalo de Sampaio, teria sido Mestre da Capela da Sé de Braga desde antes de 6 de Abril do dito ano de 1585 até cerca de 1591.

Mas o primeiro documento conhecido que estabelece a verdade a respeito da existência na Sé bracarense de um Mestre da Capela tem a data de 13 de Maio de 1595 e deve-se ao Arcebispo D. Frei Agostinho de Jesus. Trata-se de uma provisão que nomeia Lourenço Ribeiro “por mestre de canto d'órgão e contraponto” e que deu motivo ao benemérito Dr. Magalhães Basto para embandeirar em arco, sem atender ao tardio do acontecimento no contexto português e mais ainda europeu.

A provisão é como segue: “Dom frei Agostinho por merce de Ds. e da santa sé ap. ca arcebp.<sup>o</sup> e sn. de Braga Primas das espanhas etc. Pela presente deputamos por mestre de canto d'órgão e contraponto dos collegiaes do collegio de são Pedro do Seminario desta nossa cidade a Lourenço Ribeiro nosso capellão e mestre da capella da santa sé o qual avera destipendio o ordenado do dito cargo vinte mil rs. em cada hum anno pagos pelo

tisoureiro das rendas do dito seminario pela ordem que se pagão aos mais officiaes os quaes começará a vencer des o dia que começou a servir o dito cargo. E mandamos ao Reitor Recevedor e Collegiaes do seminario o ajão e tenham por official do dito cargo o que assi mandamos de parecer dos Reverendos o Dt.or francisco de chaves arcediago do Couto E melchior da silva ferraz conego prebendado da nossa santa sé ambos deputados do nosso cabido para as cousas do dito seminario conforme ao sagrado Concilio Tridentino. Dada na dita nossa cidade sob nosso sinal E sello aos vinte e nove dias do mes de Abril, manol alvarez nosso capellão e escrivão do dito seminario a fez de mil quinhentos e noventa e cinco anos. E o recebedor do dito seminario pagara o dito sallario vendo primeiro certidão do Reitor como cumpriu com a obrigação do dito cargo. Dada ut supra o sobredito a fez. O Arcebp.º Primas. M. dias. A qual provisão eu o Doutor Sebastião d'Alfaro escrivão do registo geral trasladei bem e fielmente e consertei com o escrivão comigo abaixo assinado e o proprio entreguei ao dito L.co Ribeiro Mestre da Capella, que assinou de como recebeo ao qual proprio em todo me reporto. E por ser verdade de todo assinei aqui de meu publico sinal fiz que tal he. Em Braga aos treze dias do mes de majo de mil E quinhentos e noventa e cinco” (28).

Temos, portanto, um Mestre da Capela com obrigação de ensinar os alunos do Seminário de S. Pedro, fundação devida a D. Frei Bartolomeu dos Mártires em obediência às normas do Concílio de Trento por força do decreto promulgado na 23.ª sessão, de 15 de Julho de 1563. Todavia, a criação dos seminários conciliares não se propunha dar solução aos

problemas que em matéria de música se punham às catedrais, apesar do *canto* fazer parte das disciplinas do *curriculum* normal. Para nos certificarmos que o pensamento dos Padres conciliares teve uma meta alheia a qualquer perspectiva de ensino musical destinado ao serviço das sés, bastará transcrever as palavras da criação dos seminários ou colégios. Por elas se diz “que todas as Igrejas Catedrais, Metropolitanas e outras superiores a estas, segundo as suas rendas, e extensão do território, sejam obrigadas a sustentar e educar virtuosamente, e instruir na Disciplina Eclesiástica a certo número de moços da mesma cidade e diocese ou daquela Província se no Bispado os não houver, em um Colégio contíguo às mesmas igrejas ou em outro lugar conveniente que o bispo escolherá. Neste Colégio pois serão admitidos aqueles que tiverem ao menos doze anos...” (29). Esta cláusula final afasta-nos de qualquer hipótese sobre o aproveitamento dos alunos dos seminários conciliares poderem ser úteis na prática do canto d’órgão, visto que é precisamente nessa altura da idade que as vozes infantis podem começar a dar os primeiros sinais da mudança da voz.

Mas, por outro lado, a presença dum Mestre da Capela na Sé de Braga, supunha, necessariamente, a matéria prima para o ensino, os moços do coro. Sabemos que existiam, de facto, mas em condições precárias para o intento. É o que se depreende da “Segunda Parte do Regimento dos Statutos do Choro E Cousas tocantes ao Culto Divino, desta Sancta Sé de Braga”, cap. 18, que trata, exactamente, *Dos moços do Choro*, cujo texto reza assim:

“Item, porquanto achamos, que havia nesta nossa Sancta Sé, seis moços do Choro, que serviam em todas

as couzas que erão neçessarias, assim no Choro, como no Altar, procissoens, e capellas; e ajudavão aos clérigos do choro às Missas que diziam do Cabb.º e os acompanhavão nos enterramentos dos defunctos, e os ajudavão aos Offícios que por elles fazião; e em tudo o mais que era obrigação dos dittos clérigos, e tinham obrigação de benesses dous moços por hum choreiro, e o chantre e sobechantre recebiam os dittos moços pera o choro quando havia neçessidade ou falta de algum pera o numero dos seis; e os castigavão e reprehendiam quando faltavão ou erravão. E à custa da renda da fabrica se davão aos dittos moços as lobas vermelhas, e sobrepelises em abastança, e alem disso mil rs a cada hum todos os annos; e que o nosso Cabb.º pella pobreza dos d.os moços os ajudava com outros mil rs que dava cada hum anno a cada hum delles, e que por terem tam pouco salario, e não se poderem com elle manter, os d.os moços erão ordinariamente filhos de gente pobre, de pouca criação; e que não sabião Ler, nem tinham as partes neçessarias pera servirem o ditto Choro, nem andavão vestidos decentemente e com a limpeza que convinha; pello que a Igreja era mal servida, e havia disto escandalo; e querendo Nos, nisto prover conformandonos nesta parte com a mente do sagrado Concilio Tridentino, que ordena que dos collegiaes do Seminario deputem os Prelados alguns collegiaes pera o serviço das Igrejas, ordenamos que daqui por diante dos collegiaes do Seminario desta ditta Cidade, seis sirvão de moços do choro...”.

E para que as coisas não ficassem apenas no campo das intenções, o legislador, no mesmo capítulo, acrescenta: “...e à hora que o Mestre do canto der Lição na Caza do Cabb.º, irão a ella, pera lhe ensinarem os

versos, e mais cousas neçessarias pera o serviço do choro, e Igreja; porque pera o mais que lhe for neçessario saber do canto, tem Lição no Collegio; e pera que esteião poucos annos no ditto Collegio nem deixem de aprender a gramatica por se encontrarem as horas do estudo com as do serviço da Igreja, queremos que o Viçereitor que for do d.º Seminario, ou outra pessoa, que pera isso nos parecer sufficiente, e aos Prelados nossos successores lhes Lea sua Lição de grammatica cada dia à hora que for mais desocupada no d.º collegio...”<sup>(30)</sup>.

Pode concluir-se, pelo que fica dito, que o Mestre da Capela da Sé de Braga, Lourenço Ribeiro, podia contar com seis moços do coro aos quais ministrava o ensino da música de canto d’órgão, visto que para o cantochão havia uma aula diária no Seminário fazendo parte do *curriculum* geral dos estudos. Aliás, nesta altura, o canto e outras disciplinas eram ensinadas fora do Seminário a título particular. Assim o asseverou o Cabido bracarense ao Arcebispo D. Frei Bartolomeu dos Mártires a propósito de certa oposição levantada à generosa ideia do Arcebispo de fundar o Seminário Conciliar. Disseram, então, os capitulares que “Nesta Província e cidade e em lugares deste arcebispado há colégios e escolas de ensinar princípios, artes, casos, gramática, canto, e assi nos outros lugares, em todos ou os mais deles, se ensina gramática ordinaria e voluntariamente”<sup>(31)</sup>.

Partindo destes pressupostos, apenas podemos recolher como certo que o sistema híbrido posto em prática não funcionou em moldes de independência de serviços no domínio da música usada na Sé de Braga durante todo o século XVI.

## Coimbra

A velha cidade do Mondego ocupa na história do ensino e prática da música em Portugal, um lugar da maior relevância e prestígio em virtude de ter albergado dentro dos seus muros três instituições docentes, as quais, apesar de diferenciadas nos fins em vista e nos meios utilizados, alcançaram idênticos objectivos da maior importância cultural, cabendo neste adjectivo a matéria que aqui nos importa referir, a música. Essas três instituições foram, como é sabido, a Sé, o Mosteiro de Santa Cruz e a Universidade.

Conquistada pelo Rei leonês D. Fernando Magno, em fins de Julho de 1064, Coimbra já em 25 de Abril de 1080 tem o seu Bispo residencial, D. Paterno, que ali vive administrando a Diocese. Vindo da Catalunha, da cidade de Tortosa, a pedido do governador Sesnando, D. Paterno trazia experiência e, naturalmente, os meios para poder exercer as funções episcopais em condições muito especiais como eram as de quem teria que recomeçar pondo em ordem todos os serviços de índole religiosa. Por isso mesmo se lhe atribui a reorganização do Cabido e a criação da escola catedralícia, dotada de *Scriptorium* próprio, facilitando a satisfação das carências que, no aspecto de livros litúrgicos, deveriam existir no serviço do Altar e do Coro <sup>(32)</sup>.

Do seu testamento, datado de 13 de Abril de 1086, se conclui o sobredito por estas palavras: “Sustentou e ensinou os moços junto à Sé episcopal de Santa Maria da dita cidade, preparando-os para poderem ser clérigos e ordenando a sua vida comunitária em conformidade com a Regra de S. Agostinho” <sup>(33)</sup>.

A instituição do Cabido de Coimbra foi, por longos anos, considerada modelar, no aspecto do articulado sobre o qual assentou a sua existência ao ponto de servir de guia a outros, como o de Évora, apesar da distância dos anos. Com efeito, neste se declara: “Assinavimus autem communi consensu canonicorum Decano duas Canonezias, *prout Ecclesiae Conimbricensis* [...] Cantori duas Canonezias assinavimus [...] ita sanchristae duas Canonezias assinavimus, caetera alia quae ad thesauraria Conimbricensis” <sup>(34)</sup>. Por isso, numa e outra Sé, o Mestre-escola é título posterior, mas que em Coimbra aparece pela primeira vez num assento de óbito referido a 16 de Setembro de 1192, enquanto o de Évora é muito mais recente <sup>(35)</sup>. Quer isto dizer que, já nos fins do século XII, as tarefas do ensino andavam repartidas pelo Chantre e pelo Mestre-escola.

No Sínodo de D. Estevão Anes Brochado, reunido em Coimbra em 9 de Setembro de 1307, entre as testemunhas qualificadas encontramos um Mestre Raimundo, Deão da Sé, e Pedro Martinho, Chantre, o que deixa prever, obviamente, uma certa orgânica existente para servir a Igreja principal de Coimbra, realidade que surge confirmada por outro Sínodo de data incerta, mas, sem dúvida, dos últimos anos do século XIV <sup>(36)</sup>.

Do *Livro das Kalendas* ou *Livro dos Aniversários* da Catedral, constam os nomes de vários chantres o mais antigo dos quais, pelo registo, se refere a *Pelagius Gunsalvi*, falecido no ano de 1175 <sup>(37)</sup>. No mesmo *Livro das Kalendas* anda assinalado o nome Estevão Dominguez com o título de *Mestre dos órgãos*, nota histórica que, pela sua antiguidade, merece ser posta em relevo <sup>(38)</sup>.

Em 1414 havia na Sé de Coimbra 30 prebendas, 28 das quais eram distribuídas a outros tantos cônegos e dignidades, o que demonstra a boa saúde da Corporação Capitular. A partir de 1453, as 28 prebendas foram reduzidas a 27 como forma de compensar o Mestre-escola e o Tesoureiro, a cada um dos quais se ficavam a atribuir duas prebendas em razão dos títulos e responsabilidades no seio da vida do Cabido <sup>(39)</sup>.

A história da actividade musical da Sé de Coimbra anda desgarrada em pequenas notícias, mau grado os esforços que nesse sentido têm sido feitos por pacientes pesquisadores de arquivos. A primeira diz respeito a Vasco Pires, cantor da Sé de Coimbra em Abril de 1481, situação que manteve até, pelo menos, 1509. Mas não foi só Cantor, porque, em documento datado de 1547, faz-se-lhe referência como tendo sido Mestre da Capela. Da sua autoria existem obras na Biblioteca Geral da Universidade que o abonam como perfeito contrapontista <sup>(40)</sup>. Outro nome de músico coimbrão ligado à Sé é o de Fernão Gomes Correia, clérigo-cantor do Bispo D. Jorge d'Almeida, cuja presença em Coimbra está assinalada em 25 de Agosto de 1505 e ainda em 1532, mencionado como “capelão e cantor do bispo”. Num *Livro dos defuntos*, que contém Missas de vários autores espanhóis e portugueses, só Fernão Gomes mereceu ao copista o comentário de apreço chamando-lhe “Lusitanus. Et optimus in arte” <sup>(41)</sup>.

Todavia, o silêncio dos arquivos nem sempre corresponde à verdade das situações que se viveram de facto. E no caso da Sé de Coimbra o asserto é confirmado pelo conhecimento que temos doutros factores que ajudam a compreender e a compensar o silêncio a que nos sujeitaram os cronistas da época.

Devemos ao benemérito musicólogo Manuel Joaquim o feliz achado, na sacristia da Sé Nova, de um inventário datado de 1635 e do qual constava a seguinte rubrica: *Liuros de Canto d'orgam q' estam em poder do P.º Ant.º Vaz Toscano Sochantre desta See*. Esses livros são os seguintes, tal como estão no inventário referido:

“Tres liuros de Victoria, Dous de Missas, e hum de Motetes.

“Dous liuros de Duarte lobo, Hum de missas, e outro de Magnificas.

“Hum liuro de Vespuras, e Missas de Esquivel.

“Hum liuro de Guerreiro de Missas.

“Hum liuro de pergaminho branco de Himnos.

“Hum liuro de Missas d'Alonso lobo.

“Hum liuro de Missas de Ruger.

“Hum liuro de Missas de Magalhaens e outro de Magnificas.

“Hum liuro de Vespuras de Nauarro.

“Hum liuro de Missas de frei Manuel Cardoso.

“Hum liuro de Missas de Morales.

“Outo Cartapacios de Garro.

“Noue cartapacios de Victoria (42).

Ora, a verdade é que esta opulenta colecção de música de canto d'órgão que existia na Sé de Coimbra em 1635, só pelo facto de lá ter existido, denuncia uma organização coral com capacidade artística para o seu uso efectivo, muito embora não possamos identificar os responsáveis directos da respectiva prática. E se é certo que algumas destas obras pertencem, pelas datas da publicação, ao século XVII, outras há que viram a luz do dia durante o século XVI. É o caso de Tomás Luís de Victoria cujos livros foram todos publicados na centúria de Quinhentos, com excepção do *Officium*

*Defunctorum* que é de 1605. É o caso de Francisco Guerrero, autor de dois livros de Missas com as datas de 1566 e 1582, com a circunstância de o primeiro ter sido dedicado pelo grande compositor abulense ao nosso D. Sebastião, cujas armas reais a portada ostenta por arte do tipógrafo parisino, Nicolai du Chemin. É o caso de Filipe Rogier (o *Ruger* do inventário) e do seu *Missae Sex*, dedicado a Filipe III de Espanha e impresso na Tipografia Régia de Madrid em 1598. É o caso de João Navarro e dos seus *Psalmi, Hymni ac Magnificat totius anni...*, impressos por Francisco Coattinus em Roma no ano de 1590. E é, finalmente, o caso de outro grande Mestre, Cristóvão Morales, cuja actividade artística ocupa a primeira metade do século XVI, tendo falecido em 1553.

Era prática seguida nestes tempos os autores oferecerem os livros às igrejas de nomeada artística, reservando-se os Cabidos para a obrigação de os agradecerem enviando o preço taxado ou presumível. Isto acontecia quando não eram os Cabidos que tomavam a iniciativa da compra, o que só acontecia, evidentemente, suposta a sua utilização no serviço da Igreja em causa. Donde se conclui, sem tentar forçar a nota, que a Sé de Coimbra teve uma organização musical perfeitamente articulada e conforme as exigências do seu ambiente cultural, sobretudo a partir de 1537, quando a Universidade se reinstalou definitivamente naquela cidade.

Forrageando nas *Constituições do Bispado* notícias que nos fornecessem algumas luzes sobre a matéria do ensino e prática da música na Sé de Coimbra, algumas se encontram de menor ou maior valia, mas são as únicas de que temos conhecimento. Assim, nas *Constituições* de

1591, propostas e aprovadas pelo Bispo D. Afonso de Castelo Branco, entre generalidades comuns a todas as outras, lemos que “os que ouuerem de tomar ordens de Subdiacono, terão vinte & hu annos cūpridos, & entrarão em vinte & dous, & ja aprouados nas ordēs menores, q’ sejão latinos & saberão cãto...” (43). Quanto à escola episcopal e ao seu *curriculum* de estudos, tem particular interesse a resolução que diz: “Por quanto nesta Cidade de Coimbra ha vniversidade insigne, aprovada & confirmada pela see apostolica, da proteyção delRey nosso Senhor: na qual se lem & ensinão a sagrada Theologia, canones & todas as mais sciencias & ha nella dous lentes de Escritura, auemos por escusado auer outra lição de escritura na See... E porem ordenamos que em quanto a dita Vniversidade permanecer nesta Cidade Coimbra, o Mestre escolla da nossa Se, que pela criação & instituição de sua dignidade tem obrigação de ler na dita See, por si ou pella pessoa por elle deputada (a qual sera apta & sufficiente) lea hua lição de grammatica a qual possão ouuir assi os familiares da See & Cabido como os Conegos & beneficiados della, & as mais pessoas q’ quiserem...” (44).

Desta forma, o Bispo acautelava o ensino no ambiente da sua Catedral, não obstante as facilidades que a Universidade lhe oferecia bem como os vários colégios que o ministravam, por vezes em boas condições, como era o caso de Santa Cruz. Todavia, de maior relevância — e à falta de outros documentos mais concretos — é a indicação preciosa que se refere à presença do Mestre da Capela na Sé, embora os nomes tenham ficado mergulhados no tinteiro. Tratando-se dos *Officios Divinos*, lemos na citada *Constituição*: “Auerá

outrosi hu liuro de Missas Votiuas & defunctos, apontado de canto chão, que per nosso mandado se imprimio, & hora mandamos emendar & acrescentar pelo nosso Mestre da Capella, & na nossa See & Igrejas collegiadas em que ha Beneficiados que cantão em Choro auerá Salteyros, Antiphonarios, & Graduaes, & todos os mais liuros necessarios para as Missas & Diuinos Officios da reformação & vzo Romano & Martirologios...” (45). E mais adiante, em outro passo, volta a ser citado o Mestre da Capela a quem se cometia a tarefa de examinador dos candidatos à recepção das Ordens: “Mandamos que da publicação desta em hum Anno aprendão & saybão competentemente, & os que daqui em diante se ouuerem de ordenar em ordês sacras, não serão admitidos sem primeyro serem examinados no cãto chão & aprouados pelo nosso Mestre da Capella...” (46).

Ora, se uma *Capela* era o conjunto dos cantores, moços e adultos, cantando à estante sob a direcção do respectivo Mestre, o facto de este existir com tal título fazia supor, necessariamente, o pessoal adstrito à função.

Uma prova da extraordinária importância que teve em Coimbra a Escola episcopal reside no facto de só em 1741 ter sido fundado o Seminário diocesano, quando era Prelado de Diocese o célebre D. Miguel da Anunciação, uma das mais notáveis vítimas da justiça atrabiliária de Pombal. E não deve passar em julgado o facto de, em 1688, o elvense Matias de Sousa Vila-Lobos, ter publicado em Coimbra, na Oficina de Manoel Rodrigues de Almeida, uma *Arte de Cantochão*. Ora, Vila-Lobos era “Natural da Cidade de Elvas, Bacharel formado em Leys, pella Vniversidade de

Coimbra, & Mestre da Capella da See da mesma Cidade”. Mais: ainda em 1786, já com o Seminário a funcionar, João Ribeiro de Almeida deu à estampa uns *Elementos de musica*, sendo “Mestre de cantar na Aula do Paço Episcopal. Destinados para uso da mesma aula”.

Quanto ao Mosteiro de Santa Cruz, o menos que dele se pode dizer é que, a vários títulos, faz parte integrante da *Alma Mater* de Coimbra. Desde que em 24 de Fevereiro de 1134 os primeiros cónegos regrantes ali se estabeleceram para iniciar a vida conventual, nunca mais a Cidade deixou de partilhar do Espírito crúzio, prestigiado ao longo dos séculos por uma vivência de alta espiritualidade que acabou por se transformar no íman que atraiu a Coimbra os Estudos Gerais. No capítulo da prática musical, pode dizer-se que, paralelamente à Capela Real, Santa Cruz precedeu todas as catedrais portuguesas no uso da polifonia. A arte dos sons foi ali praticada desde muito cedo, tendo alcançado enorme prestígio, confirmado, felizmente, pelo volumoso espólio ainda hoje existente e altamente precioso. O que não podemos assegurar com dados documentais é se o uso da polifonia nas solenidades da Igreja, em Coimbra, começou em Santa Cruz ou na Sé, visto que a vemos praticada em ambos os lugares na segunda metade do século XV.

Todavia, tal como aconteceu nas Constituições dos Bispados, também o *Liuro das constituições e costumes que se guardã em o moesteiro de sancta Cruz: dos canonicos regrãtes da ordem de nosso padre sancto Augustinho*, de 1534, ao tratar no *Costume XX* “Do officio dos cantores mores”, não faz qualquer referência directa ao canto d’órgão, o que se explica perfeitamente <sup>(47)</sup>. Com efeito, a situação litúrgica realizada universalmente tinha um canto

próprio eclesiástico que a integrava completamente na explicitação textual e sonora. Era o cantochão ou Gregoriano, música cuja origem é impessoal como se tivesse brotado de um jacto no seio da Igreja romana. O canto d'órgão ou polifonia nunca foi um canto considerado em pé de igualdade com o Canto Gregoriano. À medida que o contraponto se desenvolveu, aliás saído do Gregoriano, foi entrando na Liturgia como expressão nova apenas consentida e sujeita a regras que se pusessem de acordo com o espírito superior das acções litúrgicas. A polifonia surgiu como um adorno estético a emoldurar na realidade normal sonora que era o Gregoriano. Por isso, quando a prática foi iniciada aqui e ali, houve necessidade de estabelecer outras formas disciplinares que o regulassem fora dos quadros esteriotipados tradicionais. Foi o que aconteceu em toda a parte e em Santa Cruz também. Primeiro foi-se introduzindo, como agradável experiência, a novidade da música a vozes; e só depois se foram concretizando as leis com as quais se haviam de reger no que respeita a cantores, a mestres e respectiva cobertura económica.

O coro de Santa Cruz funcionava como uma catedral. O Cantor-mor correspondia ao ofício do chantre. Competia-lhe “insinar a leer e câtar os irmãos q' o prior mandar”. Que o nível artístico em Santa Cruz foi, de facto, de grande relevo, é hoje assunto perfeitamente aceite, por documentado. E para o provar bastará recordar um pequeno episódio relatado pelo cronista dos crúzios, D. Nicolau de Santa Maria. A cena passa-se no Escorial durante as cerimónias da Semana Santa, às quais assistia Filipe II tendo a seu lado D. Jorge de Ataíde na qualidade de Capelão-mor da Corte.

Quando já se retiravam, o Monarca, ainda inebriado pela suavidade da música cantada pelos frades jerónimos e dominado pela gravidade posta em toda a acção litúrgica, voltou-se para o Capelão-mor e desfechou-lhe a pergunta: “Que vos parece. Hauerá por ventura em toda a Christandade Igreja ou Mosteiro, em que se fação os officios diuinos com a perfeição com que se fazem neste meu Escorial? Respondeo o Bispo: Se Vossa Magestade me der licença direi aonde os vi, & ouui fazer tão bem, & melhor. El-Rey admirado da resposta perguntou: E aonde? Disse o Bispo: Com licença de Vossa Magestade, em o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra em Portugal, que he de conegos Regrantés de S. Agostinho” (48).

Finalmente, e em breve escorço, vejamos o que se passou com a Universidade após a sua transferência para Coimbra em 1537, pela decidida vontade de D. João III e abstraída da fase itinerante dos Estudos Gerais onde, pelo menos na segunda década do século XIV, houve uma Cadeira de música da qual nada se sabe no que respeita à respectiva orgânica. Na lenta e cuidada selecção dos Mestres a deslocar para Coimbra de maneira a preencher as Cadeiras curriculares dos cursos programados, passados alguns anos, pôs-se o problema de escolher um Lente de Música, visto que o de Lisboa, se o havia, renunciou como muitos outros à transferência para a Cidade do Mondego.

Certamente porque não vivia em Coimbra, nessa altura, músico com nível e prestígio pessoal aliados à independência para poder dispor de si, D. João III, por iniciativa própria ou por lembrança de alguém, recorreu ao Mestre da Capela da Sé de Évora, Mateus d’Aranda, que aceitou, sendo nomeado para o cargo por alvará de

26 de Julho de 1544. Dirigido ao Reitor e aos Lentes, o Rei garantia a sua proposta de nomeação pondo em evidência as qualidades do novo Lente, não só por tê-lo conhecido em Évora onde trabalhava desde 1528, como ainda por ser autor de livros de música que o afirmavam como docente perfeitamente idóneo para reger a Cadeira. Mateus d'Aranda foi provido a título vitalício ou seja, como se diz no alvará *é dias de sua vida*. O salário atribuído era de 60.000 réis por ano, que era quanto recebia pelo Mestrado na Clastra de Évora.

Uma vez instalado em Coimbra, Mateus d'Aranda foi logo empossado, começando a ler a matéria curricular segundo o critério que melhor lhe pareceu em conformidade com as obrigações inerentes ao cargo e o grau de desenvolvimento dos escolares a quem dirigia o ensino. Não é preciso dar tratos à imaginação para supormos que o Mestre recém chegado a Coimbra tivesse tido conhecimento do que se fazia em matéria de música no Mosteiro de Santa Cruz, no qual exercia a sua brilhante figura D. Heliodoro de Paiva que “Era cantor, & musico mui destro, & contrapontista”, além de tanger o órgão, *cravicordio*, viola d'arco e harpa. Mestres do mesmo ofício, sem ambições a separá-los, é natural que os dois homens se tivessem encontrado em colóquios de expansão artística com proveito mútuo.

Nada sabemos da actividade concreta de Mateus d'Aranda para lá da obrigação de ensinar. Apenas, através de uma nota lançada na *Acta do Conselbo da Universidade* em 17 de Abril de 1546 podemos garantir que teria, ao mesmo tempo, que exercitar a prática do canto. Refere a dita nota uma despesa de sete mil réis feita com três livros “encadernados com suas chapas [...] e outro de vinte missas que custa dois cruzados”.

Que o Lente de música não se limitava ao ensino teórico da arte, aparece confirmado na Provisão de 16 de Abril de 1548, passada a favor de Pedro Trigueiros, sucessor de Aranda, já então falecido em circunstâncias um pouco dramáticas. Nela se diz que o Lente de música “... sera obrigado a ler duas lições cada dia hua de canto chão outra de canto dorgão & outra de contra ponto as oras q’ vos ordenardes a qual cadeira ho dito pedro trigueiros tera em dias de sua vida. E avera com ella sessenta mil rrs de salario em cada hum anno q’ he outro tanto como tinha o dito mateus daranda...”<sup>(49)</sup>.

Só mais tarde os *Estatutos* de 1591 descem a pormenores de organização da Capela de Música da Universidade, em tudo similares a qualquer Capela de catedral. Assim, os Capelães-cantores, providos em forma de oposição (o que, aliás, era normal em toda a parte), eram 13. E como eram estudantes, e atendendo ao tempo necessário para a conclusão dos cursos, concedia-se-lhes a colação no benefício por espaço de seis anos, tempo suficiente. Os Capelães-cantores e estudantes, tinham a colaboração na estante da Capela de 4 moços do Coro que seriam “eleitos pelo Rector com informação do Châtre, de boas vozes, e ensinados pello mestre da Capella e musica de canto chão e canto de órgão, e mudãdo as vozes de maneira que não sirvão, os tirarão e porão outros que as tenham”. E expressamente se declara a acumulação de funções do Lente e do Mestre da Capela, nestes termos: “o Mestre de musica he tambem mestre da Capella e como tal lhe pertencera mandar officiar todas as missas, e vesperas, em que se ajunta a Universidade”. E mais adiante se acrescenta: “Terá o mestre da musica particular cuidado de ensinar aos moços da Capella, canto de órgão, e

canto chão, e alem do sobredito comprira com a obrigação da cadeira de musica...”.

Coimbra conheceu, portanto, desde muito cedo, a presença de um Mestre da Capela da Sé, outro da Capela da Universidade e um Cantor-mor em Santa Cruz, como símbolos vivos de actuação concreta sobre uma realidade musical constituída pela homofonia do cantochão e pela polifonia do canto d’órgão. Fazendo fé nos apoios documentais com que contamos, o Mosteiro de Santa Cruz ocupa, sem margens para dúvidas, o lugar cimeiro em matéria de prática musical e respectivo ensino, se bem que, por se tratar de uma Comunidade, o ter feito, mais ou menos, em circuito fechado.

## Porto

Que a diocese do Porto tenha sido estabelecida em 1112, 1113 ou 1114 é assunto controverso que interessa aos historiadores averiguar. O certo é que foi D. Hugo o seu primeiro bispo depois da Reconquista. Da sua acção, pouco mais sabemos do que as contendas em que andou envolvido com o Arcebispo de Braga sobre os limites das respectivas dioceses <sup>(50)</sup>. Mas, por mais turbulento que tenha sido, não podia D. Hugo deixar de acautelar a disciplina da diocese, mormente a instituição ou reorganização do Cabido cujo escopo principal era o culto na catedral. E se não foi ele que instituiu a Escola episcopal junto da Sé, é seguro que já existia em 1186, em tempos do bispo D. Martinho Pires. Por carência de documentos sobre a actividade da Escola do Porto, resta-nos a presunção de a considerarmos a funcionar na linha traçada pelo Concílio de Latrão. Atendo-nos à documentação conhecida, sabemos, por um instrumento notarial de 1217, da existência de um tal Paio Tomé, *magister scholarum Portugalensis*, função que se mantém pelos anos adiante, confirmando a existência da instituição escolar. Ora, como já foi referido noutro passo, onde existia um Mestre Escola, dignidade capitular, era certa a presença do Chantre. E se este, em muitos casos, substituiu aquele, o contrário não parece que se tenha dado alguma vez, o que sugere, só por si, o ensino voltado para a gramática e para o canto. A prova do asserto encontramos-la no testamento de Gonçalo Gonçalves que se afirma *olim Cantoris portugalensis et colimbricensis*, de 14 de Abril de 1262 <sup>(51)</sup>.

Perante a escassez documental sobre a matéria da música e do seu ensino na Sé do Porto, recorreremos aos

Sínodos reunidos em várias épocas, todos omissos em referências docentes, talvez por incompletos, com excepção do Sínodo convocado por D. Diogo de Sousa em 24 de Agosto de 1496. É um documento notável sob vários aspectos, até por conter o mais antigo catecismo impresso em linguagem, apesar de mutilado.

Ali se diz “Que os abades e priores tenham tantos monjes ou conegos que possam cantar as Oras em coro”. (Const. V) Isto supõe um paradigma justificativo que era a Sé e respectiva corporação Capitular. Noutra lugar se ordena que “todollos clerigos, especialmente aos de missa que tem cura dalmas, que daqui em diante aprendam a leer, cantar e rezar como a seu officio som obrigados, em maneira que nom mintam no que leerem”. (Const. IX) Ora, se D. Diogo de Sousa mandava que *aprendessem* a ler, cantar e rezar é por que havia quem ensinasse. E repetindo o que era exigência geral de todos os bispos, se declarava: “porem nós amoestamos a todos aquelles que quiserem seer sacerdotes ou aver beneficios, que saibam bem leer, e cantar, e grammatica, e vivam bem e onestamente”. (Const. XXXIV).

É muito pouco para a nossa curiosidade actual, desejosa de desvendar a vida do passado, principalmente por se tratar duma Sé como a do Porto pela qual passaram grandes figuras de Prelados, alguns dos quais não foram simples hóspedes em assuntos da mais alta cultura. E uma das falhas mais acentuadas é a que se refere aos moços aprendizes de ler e cantar e respectivo condicionalismo escolar nos vários aspectos que, necessariamente, comportava.

A este propósito se recorda um texto de 14 de Maio de 1295 sobre “A Santa Verónica da Collegiada de

Guimaraens”, no qual há uma referência curiosa expressa por um vocábulo que foi raro, pelo menos entre nós. Diz o seguinte: “Et cuilibet *melachino* in superpelicio uenienti ad hoc sex denarios solvantur”, e a qualquer *melaquino* que de sobrepelis fizer o mesmo que se paguem seis dinheiros”. Alfredo Pimenta só encontrou explicação para o vocábulo em Santa Rosa de Viterbo com o significado de *meninos do coro*. Suponho que a forma *melaquino* deu na língua castelhana o *monaguillo*, o moço que serve no Coro ou ajuda no Altar<sup>(52)</sup>. O aspecto que importa realçar no caso, é uma certa organização que, não só pedia serviços mas que os pagava, dando-lhes continuidade.

E *De pulo, ou de voo* como perguntava o *Parvo na Barca do Inferno* de Mestre Gil, saltemos para o século XVI ao encontro da música de canto d’órgão praticada na Sé do Porto. Se fosse possível provar que Pero do Porto, o primeiro compositor português que alcançou certa celebridade por terras de Espanha, usou daquele apelido por ser natural da cidade do Porto, teríamos que aceitar a existência duma escola de música nas últimas décadas do século XV funcionando na Cidade da Virgem, o que, por enquanto, carece de base documental. Vamos, pois, pelo que anda averiguado e que, se não é grande coisa, vale a pena ser relatado.

Em 1945 publicou o erudito investigador portuense Dr. A. de Magalhães Basto um livro de invulgar interesse subordinado ao título: *Silva de História e Arte (Notícias Portucalenses)*. Entre a variedade da matéria, depara-se-nos um capítulo com a seguinte epígrafe *Uma Escola de Música no Porto no Séc. XVI*<sup>(53)</sup>.

Aconteceu a Magalhães Basto o que tem acontecido a tantos outros investigadores: procurarem determinada

matéria e toparem com outra, porventura alheia a preocupações imediatas e para a qual nem tinham preparação específica. Todavia, o douto historiador logo se apercebeu de que as notas documentais que lograra encontrar sobre a presença da música na Sé do Porto tinham grande alcance por serem completamente desconhecidas. E tinha razão. Surpreendido com a novidade do achado feliz, logo se lhe afigurou ser possível equacionar a pergunta: “Houve uma escola de música culta, tão antiga pelo menos como a de Évora, no norte do País?”

A interrogação era legítima; mas uma andorinha não faz a Primavera nem a prática normal do canto, mesmo numa Sé, pode ser sinónimo de escola de música, para cujo prestígio são necessários os mestres. O simples facto de depararmos com um Mestre de Capela e determinado número de cantores ao serviço de uma catedral nem sempre é garantia daquilo que se pode chamar, com rigor etimológico, uma escola. E no caso em referência, não foi.

O que aconteceu na Sé do Porto, em termos documentais, resume-se à existência, em 1542, da prática da música de canto d’órgão devidamente organizada com o pessoal especializado para o efeito, mas a que faltou sequência artística confirmada pelos Mestres e rubricada por obras escritas.

Foi nos livros de despesas da Sé, hoje guardados no Arquivo Distrital, que Magalhães Basto teve a fortuna de encontrar várias notas de pagamentos aos normais intervenientes numa Capela de músicos, Mestre, organista e cantores, cuja data mais recuada é do ano 1542-1543. O Mestre chamava-se Jorge Vaz, era clérigo de missa e manteve-se no cargo até, pelo menos, ao ano

de 1562, portanto um período de 20 anos. Infelizmente nada mais sabemos a seu respeito por nada ter ficado que nos garanta, sequer, que foi compositor, o que acontecia como regra em toda a parte.

Havia na Sé do Porto 12 cantores, ou, talvez, capelães-cantores cujo salário era apenas de 2000 réis “do seu ordenado por cantar no coro...”. Os assentos são explícitos na qualidade do canto. Tanto se diz “do ordenado de cantar na estante”, como de “cantar de estante”, ou ainda “de ajudar a cantar em o côro” ou “por ajudar a cantar à estante de canto de órgão”. Quanto ao Mestre da Capela, também não era brilhante a paga. Nalguns recibos lê-se: “mais pagou a Jorge vaz mestre da capella seis myll rs. q. tem de ordenado de ter cuydado da capella e ynsynar os moços” (1556). Ou ainda: “seis myll rs. q. tem de ordenado de mestre de estante e de ensinar o canto”.

Ora, na mesma data, em Évora, o vencimento do Mestre da Capela era de 60.000 réis e um cantor de número recebia 20.000, o que representa uma diferença apreciável. Talvez por isso, a Capela da Sé do Porto não teve sequência em termos artísticos e históricos, apesar dos princípios poderem augurar um futuro mais auspicioso. E no que se refere aos moços do coro, também nada transpira nos recibos encontrados, no que se deveria referir à sua interna organização.

Outro aspecto musical a ter em conta na Sé do Porto são os órgãos e os organistas. Magalhães Basto diz que “como organista, quem aparece desde 1540 é Heitor Lobo”. Ora, Heitor Lobo não foi organista mas, sim, organeiro. Com efeito, por alvará de 8 de Março de 1540 o Bispo do Porto, D. Baltazar Limpo, mandou dar-lhe 3.000 reais por ano, para que tivesse sempre

“consertados os órgãos da dita Sé, assim os grandes como os pequenos, de maneira que estejam sempre afinados e corregidos em sua perfeição”. Esta situação de assalariado, vinculando Heitor Lobo à Sé portuense, resultava, naturalmente, do facto de ter sido ele o construtor do órgão grande, o que consta de escritura assinada nos primeiros meses de 1537. Por ela, o habilidoso organeiro português se comprometeu a tê-lo pronto pela quantia de 115.000 réis, tendo recebido, por conta, em 28 de Maio de dito ano, 40.000.

Para este órgão que, no dizer do Padre Manuel Pereira Novais, era grande e majestoso, foi preciso construir um coro condigno, exigência a que se não furtou o grande Bispo D. Baltazar Limpo “que mostró su grande animo y virtud, en todo lo concerniente à la celebracion del Culto Divino”. E o cronista continua dizendo que fez “el coro alto desta Santa Iglesia, y en ella puso, para la psalmodia, aquellos magestuosos organos que, aun oy en día, se ven en el; y, no contento con estes eclesiasticos instrumentos, mandó escribir los libros corales que oy sirven, escriptos con varias y illuminadas letras de oro y colores de mucho costo, esto por dentro, que por defuera todos estan chapeados de muchas molduras y de varios lazos, en que se ven esculpidas sus Armas [...] y desta suerte se ven entalladas en una targeta del cielo del Coro alto, que hace techo a la Iglesia y pavimento de la entrada della, y en las chapas de los libros de canto que hizo: y en el organo en donde está la letra del Salmo 149: *Laudent nomen ejus in choro, in tympano et psalterio psallant ei*, despues desta letra Sagrada, como acabó la obra en el ano de 1539, anadió assi: *Balthazar Limpo fecit — Portugalliae Ioanne III Ano Domini M.D.XXXIX.*”<sup>(54)</sup>.

Esta, ao que parece, foi a primeira grande contribuição dum Bispo do Porto para, em termos musicais, tornar possível a celebração condigna do culto na Sé nas primeiras décadas do século XVI. Se o órgão construído por Heitor Lobo existisse hoje na forma original, seria o mais antigo ou dos mais antigos de Portugal.

E, a propósito deste organeiro, deve acrescentar-se que não só trabalhou no Porto, mas também em Évora e no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, pelo menos. Com efeito, Heitor Lobo aparece em Évora, ao serviço do Arcebispo, o cardeal D. Henrique, recebendo o salário de 7.000 réis (contra os 3.000 que recebia na Sé do Porto) desde o primeiro dia de Janeiro de 1544 “com obrigaçam de residir em evora com sua casa e conçertar e afinar os Instormentos de musica de crauos e palheta que ouuer na casa do Ifante ao qual se dara o necesarjo pera os taes corregimentos...”<sup>(55)</sup>. Passados meses, vemo-lo ao serviço da Sé eborense com idênticas funções e com uma situação material melhorada, subindo o salário para 13.000 réis que a Fábrica da Igreja lhe pagava com a obrigação de residir na cidade e de consertar e afinar “os orgãos que tem feitos e ha de fazer...”. Neste cargo se manteve durante nove anos, isto é, até aos primeiros meses de 1553. Em 1559, Heitor Lobo estava em Coimbra onde, segundo o cronista Frei Nicolau de Santa Maria, reformou os órgãos de Santa Cruz tão radicalmente que mais pareciam feitos de novo<sup>(56)</sup>.

E quanto aos organistas propriamente ditos ou tangedores de tecla, Magalhães Basto cita, como o mais antigo, Miguel de Malgar (1541-42), o castelhano Andres Martinez (1543-44), Fernão Lopes, “clérigo de missa”,

até 1559, Gabriel Correia, até 1564, António de Paiva em 1573-74 e Ambrósio de Ponte, em 1585. No respeitante a vencimentos, extremamente modestos, Melgar recebeu 15.000 reais por ano enquanto os seus sucessores se ficaram pelos 10.000 <sup>(57)</sup>. O cotejo dos números não parece matéria despicienda porque a generosidade dos gastos em tarefas que exigem disponibilidade e aplicação é o segredo do êxito ou da estagnação sem remédio.

## Lisboa

Tudo indica que, logo após a eleição de D. Gilberto de Hastings, provavelmente em 1148, para Bispo de Lisboa, reconquistada em Outubro do ano anterior, uma das suas primeiras iniciativas tenha sido a reinstalação do Cabido. No mesmo tempo, também parece fora de dúvida que tenha tido começo a Escola da Sé, se bem que não seja possível a determinação exacta da data.

A confirmar o que fica dito surge, logo em 1150, uma doação de D. Gilberto na qual, entre os que a subscrevem, se encontra um cônego, Adam de nome, com o título de *cancelário*, logo seguido de um outro, Durandus, designado de *praeceptor*. Ora, como ensinou D. Rodrigo da Cunha, aquele *cancelário* ou *chanceler* era, de facto, o *Mestre-escola*, lição confirmada pelo cronista António Brandão. E o *praeceptor*, título usado ainda durante todo o século XVI, correspondia ao *Cantor* ou *Chantre* duma Capela ou igreja. A presença destes dois titulares em 1150 na Sé de Lisboa denuncia a existência de normas de ensino, mais ou menos específicas, mas ambas essenciais na organização de Sé tão importante logo à partida. D. Gilberto, inglês de nação, nada mais fazia do que transplantar para Lisboa o ambiente de cultura que o iniciara nas tarefas de formação eclesiástica. Era o reflexo duma constante posta à Igreja em toda a parte e em todas as épocas, exigindo, como base do saber, a leitura e o cantar. A carência de outros elementos documentais que nos permitam devassar a intimidade orgânica da docência escolar não invalida de forma nenhuma que tenha existido, o que, aliás, é confirmado por abundantes notas históricas que a cobrem de certo prestígio <sup>(58)</sup>.

A disciplina do ensino ministrado na Sé de Lisboa transparece dos textos dos sínodos como uma realidade permanente que, por ser humana, carece de ajustamentos adaptados às circunstâncias dos lugares e dos tempos. E por assim ser é que no mais antigo texto completo dos sete sínodos medievais da diocese de Lisboa, aproximadamente de 1240, aprendemos que o Cabido tinha a sua vida normal: *statuimus ut canonici ecclesie cathedralis*, como o ler e o cantar eram um facto. Quanto a este aspecto, encontramos uma determinação que mandava aos sacerdotes que levassem o Viático a um doente, levassem consigo luzes e cruz alçada, com toda a reverência, *magna reverentia*, cantando os sete salmos penitenciais *cum letania pro infirmo*, tanto à ida como à volta. E mais se dizia que, sendo larga a distância, se deveriam cantar 15 salmos e outras orações.

Noutro passo, a propósito da celebração da Missa, se recomenda *et cantetur in ecclesia cum tota deuotione non insurgendo et calciando*, o que se poderá traduzir por “não destoando nem apressando”, regras d’ouro em tal matéria. E mais adiante, a respeito *De Horis*, se preceitua: ... *quod diuina officia diligenter et honeste celebrentur, et psalmi punctatim et distincte recitentur*, o que implica recordar aos cantores o respeito pelas modulações salmódicas cantadas sem atropelos<sup>(59)</sup>. É evidente que só se poderiam estabelecer tais regras disciplinares onde houvesse um critério de aprendizagem adequada aos fins propostos pela Igreja.

Do Sínodo de D. Aires Vasques, de Agosto de 1248, se recolhe o nome do Chantre da Sé de Lisboa, Ricardo Guilherme, e o do Mestre Pedro Julião, um e outro figuras de proa nas Cortes de Leiria de 1245. E quando é abordado o assunto *De promouendis ad minores ordines*,

repete-se a doutrina geral, lembrando que ninguém poderia ser admitido a recebê-las *antequam in eo sit utilitas legendi et cantandi et grammaticam adiscat*. Portanto, vedava-se o caminho a quem não soubesse ler, cantar e aprendesse a gramática. E se o clérigo pretendesse um benefício eclesiástico, teria que esforçar-se mais até falar a língua latina: *compellatur donec latinis uerbis competenter loqui sciat* <sup>(60)</sup>.

No Sínodo de D. Mateus, datado de 1 de Dezembro de 1271, ficou assente que, morrendo o Pontífice, o bispo ou alguma pessoa do serviço da Sé, teria por sua alma *missa de requiem solemniter decantetur*, que se cantaria solenemente a Missa *de requiem*. O adjectivo de modo era uma referência directa a certa forma de cantar <sup>(61)</sup>. Também no Sínodo de D. João Martins de Soalhães, de 27 de Janeiro de 1307, se denuncia a negligência de certos clérigos que *raro in anno missarum solemnia celebrant*, preferindo as missas rezadas às cantadas que eram obrigação.

De 13 de Janeiro de 1403 é o Sínodo de D. João Afonso Esteves de Azambuja, o único do século XV, já escrito em linguagem e de conteúdo repleto de variado interesse. Será conveniente lembrar que D. João Afonso, antes de ser arcebispo de Lisboa, já tinha ocupado as sés de Silves, do Porto e de Coimbra, em cujas igrejas teria posto em prática o que agora mandava passar a escrito no Sínodo Olissiponense. Também não é de calar a preciosa circunstância que levou este Prelado a assistir, em nome de D. João I, ao Concílio de Pisa, em 1409, cujo comportamento lhe terá merecido o cardinalato em 6 de Junho de 1411.

Logo no segundo *item* fica declarado, como sempre, que deveriam exigir dos clérigos de ordens sacras, o ler,

o cantar e a gramática: “stabellecemos e ordenamos que todollos que ora som ordenados de ordões sacras ou ham beneficios curados ou outros sinplezes e forem habilles e aptos e despostos pera ello se trabalhem daaqui em deante de aprenderem gramatica pera por ella entenderem o que rezam e leerem, ou canto pera officiare e fazerem e ajudarem a fazer os officios da Igreja por que lhe foram dados os beneficios...”<sup>(62)</sup>. E, para prevenir o futuro e mover as vontades aos recalcitrantes, ameaça com a suspensão a quem não souber bem “cantar ou seendo gramatico”. Se esta rígida decisão de D. João Afonso, obedece, em termos gerais, a um critério tradicional imposto a toda a clerezia, é evidente que a escolha para o serviço da Sé obrigaria a uma opção pelos melhores. Ora, todo o articulado legal resultaria inócuo se não tivesse a contrapartida das estruturas docentes dando-lhe viabilidade.

O mais que se passou na Sé de Lisboa durante todo o resto do século XV, no referente à prática da música, não o sabemos. Todavia, não se pode passar em claro o facto da existência em Lisboa da Corte, cuja Capela, desde D. João I, estava organizada para nela ser cantada a música, não só eclesiástica como a de canto d’órgão. Nem as distâncias do Castelo à Sé poderiam justificar a ignorância do que se passava na Capela Real, nem os responsáveis viviam em *ghetos* impermeáveis sem se aperceberem do que se passava numa e outra. Se no testamento do Infante D. Fernando é citado “huum liuro de canto dorgano” deixado à Sé de Lisboa em honra do mártir S. Vicente<sup>(63)</sup> não será porque lhe viu utilidade prática no uso da dita igreja? É que, neste caso, teríamos que admitir uma certa sintonia de processos entre o que se fazia na Capela da Sé de Lisboa e na

Capela Real, o que, à falta de documentos, resulta improvável.

Nem os arcebispos de Lisboa nem o Cabido poderiam ignorar a “hordenança que el rey dom eduarte fez pera os seus Capellães”, entre os anos 1433-1438, texto que anda no “livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte”, mais conhecido por *Livro da Cartuxa* donde passou para o *Leal Conselheiro*. Trata-se do mais antigo Regimento de capela conhecido entre nós e muito anterior aos das Capelas de Músicos, que só aparecem nas catedrais portuguesas no século XVI. No que diz respeito ao ensino, lá podemos ler: “Item he muyto necessario de sse criarem moços na capeella, e que sejam de idade de VII ou VIII annos, de boa desposiçom em vozes, e entender, e sotilleza, e de boo asseseço, por que taaes como estes veem a seer de razom boos clerigos e boos cantores”. Concretizando a proposição, aliás praticada em Roma desde o século VI e restaurada na Corte de Avinhão em 1425, determina D. Duarte que “em cada capeella, que boa deve sser, devem sser criados quatro cachopos ao menos, huus que ajam sobre os outros tres ou quatro annos assy que quando huus forem doito, que os outros sejam de doze. Porem com razom devyam sser seis, por que aas vezes, huu he doente ou torvado, e o outro fica em seu lugar”.

E para que se não perdesse o ensino ministrado aos *cachopos* quando mudassem a voz, com um generoso sentido do seu futuro aproveitamento, D. Duarte encaminhava-os para o estudo do latim por dois ou três anos “por que a elles he grande proveito, e leem por ell muyto melhor e mais certo. E se o senhor traz meestre em sa capella, elles contynuadamente podem servir em

missas e vespas, e outros officios, e nom leixarem daprender”.

Entrando no concreto da prática do canto, como quem está perfeitamente seguro das observações que adianta, *aconselha* “que tanto que houverem conhecimento de cantar, que os façam cantar aa estante, e que lhe façam ensynar alguas cantigas a algũ que saibha bem cantar, e esto pera as vezes cantarem ante o ssenhor; ca esto lhe faz perder o empacho de cantar, e esforçar a voz e gaançar melhor geito e mais gracioso de cantar”.

Todo o *Regimento* é uma eloquente exposição dos mais convenientes processos para o bom governo da capela Real e, por extensão, a qualquer outra que estivesse apta para a execução da música a vozes, bem merecedora de largo comentário para honra do seu real autor. Visto que este articulado não pôde ser escrito sobre modelo existente em Portugal, afigura-se-nos que o tenha tido na Capela de Fernando I de Aragão que, por sua vez, se teria inspirado no da Corte Papal de Avinhão. Bastará ter presente que o *Leal Conselheiro* foi composto “a rrequerimento da muyto excellente Raynha dona Leonor”, filha daquele rei aragonês. Na pequena Lisboa do tempo, mal se entende que a Capela Real existisse como uma espécie de ilha isolada, sem acesso à vida musical da Sé, onde se reflectia toda a vida social.

Insistindo na ideia de que nada se passaria na Corte de Portugal sem que os Prelados de Lisboa o soubessem *de visu et auditu*, lembramos a estadia entre nós de Perrinet Presbotel, *sonador de órganos*, e de Michalet de Netanvila, *sonador d’arpa*, ambos da Capela Real napolitana, cujo Rei, Afonso o Magnânimo, era irmão de D. Leonor. Estes artistas teriam vindo a Lisboa

incorporados no séquito daquela que viria a ser a mãe de D. Afonso V, “los quales por mandamiento e promission nuestra deven star aqui algunos dias por vuestro servicio e placer” (64).

Nada disto teve poder para alterar o esquema tradicional da Sé de Lisboa no referente à prática da música, tudo indicando ter continuado até às primeiras décadas do século XVI.

A mais antiga notícia que alude ao Mestre da Capela da Sé de Lisboa e respectiva criação é uma “Carta do senhor Rey D. João 3.º, para o Cabbido, em que manda ao Thezoueyro Jorge de Carvalho, seu cappellão e recebedor da sanchellaria do arcebispo cardeal, seu irmão, que dê ao Cabbido, por tempo de quatro annos, a quarenta e oito mil reis em cada hum anno, para com doze mil reis que o Cabbido dá, se pagarem hum leytor de gramatica, e canonez, e hum mestre de cappella, que de novo ordena para ensinar a cantar. Feita em Lixboa por Bartholomeu Fernandez em o 1.º de Outubro de 1530. ElRey a assignou” (65). Do teor da carta se conclui o envolvimento de D. João III e do cardeal D. Afonso como motores da iniciativa de estabelecer na Sé lisboeta uma escola da qual faria parte, pela primeira vez, um Mestre de capela. Perante as dificuldades financeiras levantadas pelo Cabido, os promotores da iniciativa avançam com a parte de leão, dispostos a tudo fazerem para que o projecto se transformasse em realidade, o que certamente aconteceu, apesar do silêncio dos documentos a esse respeito.

Em Novembro de 1566, o Cardeal D. Henrique fundou o primeiro seminário no sítio do Castelo, junto ao convento de Santo Elói, tendo concorrido para a sua sustentação a Duquesa D. Catarina, avó do futuro D.

João IV. Dada a confusão entre os vocábulos *Seminarium* e *Collegium*, este último usado no Concílio de Trento sempre para designar uma casa de formação eclesiástica, ficamos sem saber se esta fundação se fundiu com a existente na Sé ou se mantiveram a separação, uma vez que os fins a atingir não eram rigorosamente coincidentes. Tudo indica, porém, ter permanecido a separação das duas instituições escolares. Em primeiro lugar porque o fundador do Seminário, D. Henrique, tinha experiência do que fizera, neste capítulo, na sua Sé de Évora, como veremos mais adiante. E depois, porque a presença do Mestre da Capela e respectivos cantores está perfeitamente assinalada nos Estatutos da Sé de Lisboa, datados de 7 de Março de 1551 <sup>(66)</sup>.

Quanto aos eventuais mestres que nesta data serviram a Catedral, apenas sabemos ter exercido a dita função o compositor castelhano Afonso Lobo, que de Lisboa partiu para ocupar o mesmo cargo na Sé de Toledo. Mais sabemos que o substituiu o Quartanário da Sé de Lisboa, Baltazar Garcia, falecido em 23 de Janeiro de 1591. E é na sucessão deste que surge o primeiro grande nome musical na Sé lisboeta, o Padre Duarte Lobo. E chegando aqui, já podemos contar com terra firme para garantir a existência efectiva da Escola de Música na Sé de Lisboa. Para tanto, contamos com o testemunho escrito de um escolar que ali aprendeu a Arte com o dito mestre. Refiro-me ao Padre António Fernandes, grande tratadista da Arte do Cantochão e do Canto d'órgão, obra publicada em 1626, o qual na Dedicatória diz textualmente: “A primeira e principal, e que nos dá mais força é a muita sufficiencia e rara doutrina que de tão subtil e qualificado engenho nos está mostrando a grande multidão e copia de discipulos

que de trinta annos a esta parte tem sahido do Claustro da nossa santa Sé de Lisboa para muitas e diversas destes Reinos de Portugal e Castella, doutrinados pela mão e disciplina de v. m. não somente na Arte de Musica, mas ainda na virtude e bons costumes...”<sup>(67)</sup>.

Foi já nos últimos anos do século XVI que a Sé de Lisboa, pela acção artística de Duarte Lobo, entrou no circuito internacional dos polifonistas com obra de grande vulto. Não se pode dizer que foi cedo, mas mais vale tarde que nunca, segundo o aforismo popular. Nesta altura, pelo menos, os responsáveis pelo culto na principal igreja de Lisboa acordaram para a importância excepcional da liturgia cantada com a solenidade possível visto que, no Estatuto 62, datado de 22 de Setembro de 1594, a propósito do ordenamento da Capela no respeitante aos bacharéis e invocando a autoridade dos Papas confirmada por bulas antigas e modernas, se acentua tudo ter sido pensado “pera bem e aumento do culto divino se fazer com a magestade e decencia que convem em Igreja de Cidade tam principal, e frequentada de quase todas as naçoens do mundo...”<sup>(68)</sup>.

Teria sido esta Escola de Música da Sé de Lisboa que, em 1713, D. João V aproveitou para fundar o Seminário da Patriarcal segundo os modelos fornecidos pelos conservatórios napolitanos.

## Lamego

Reconquistada aos Mouros em 1057 por Fernando Magno, só por volta de 1143 teve bispo residencial na pessoa de D. Mendo, sagrado em Junho de 1147 e falecido em 16 de Abril de 1176. “ElRey Dom Affonso Anriquez pos o primeiro prior em ho moesteiro de Sam Vicente de Lixboa. E mandou por elle ao moesteiro do Banho. E elle auya nome Dom Meendo e foy electo por Bispo de Lamego” <sup>(69)</sup>.

Por ter sido um dos doze fundadores do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, em cujo cenóbio a Liturgia ocupava, como era de regra, a principal preocupação comunitária, D. Mendo deve ter organizado o Cabido de Lamego segundo a praxe do estilo, apesar de só em 1223 contarmos com o primeiro estatuto que fixou o número dos cónegos em oito (fora as dignidades), acrescidos de seis beneficiados para ajudarem o canto no Altar e no Coro. O certo é que o Bispo D. Pedro Mendes (1197-1211) saiu da Corporação Capitular <sup>(70)</sup>. O primeiro Chantre garantido documentalmente foi D. Paio Furtado a quem sucedeu D. João Nunes, falecido em 1222 <sup>(71)</sup>

A partir do século XIII aparecem os primeiros escolares como indicação segura de uma organização docente na qual o canto não podia faltar por ser de necessidade prioritária na prática do culto. Em 11 de Outubro de 1371, o Bispo D. Lourenço deu *Regimento* ao Cabido e por ele se fixaram as normas a seguir na recitação do Ofício divino e respectivas distribuições a cada um dos participantes <sup>(72)</sup>. Tal como aconteceu noutras dioceses, também em Lamego o mestre-escolado existiu antes da criação da dignidade capitular

do Mestre-escola, o que se verificou por acção de D. João Vicente, por volta de 1446.

A existência de pergaminhos que fizeram parte de missais, leccionários e antifonários, hoje guardados no Museu de Lamego e recentemente estudados pelo actual Prelado, D. António de Castro Xavier Monteiro, são restos preciosos da cultura cristã litúrgica que afixam a presença da música no culto da Igreja lamecense. A leitura paleográfica desses pergaminhos mostra-nos notações de várias procedências, sendo a principal a francesa ou aquitana, sendo a mais antiga a Beneventana, de origem italiana e que podemos fixar no século X.

Dos vários sinodos reunidos em Lamego, apenas há notícia concreta de dois, o primeiro dos quais é de 1252, em tempo de D. Egas Pais, e o outro de 1368, por D. Lourenço <sup>(73)</sup>.

Jorge Cardoso, que viveu na segunda metade do século XVI, deixou escrito que, para os officios divinos, possuía a Catedral de Lamego excelente capela de canto e órgão, com músicos particulares e tangedores de todos os instrumentos. Todavia, nas *Constituições* de Lamego, da autoria de D. Manuel de Noronha, datadas de 1569, nada transparece no sentido de supor qualquer organização de tipo musical, o que não impede que, de facto, tenha existido. Apenas sabemos que este mesmo Prelado deixou estipulado: “E ao tangedor que tanger os orgoans da ditta Capella as Vesperas e dias de oragos della queremos que haja hum cruzado por cada festa... que são 3 cruzados em cada hum anno”. A primeira menção à existência do órgão é de 21 de Julho daquele ano de 1569.

Quanto ao primeiro Mestre de Capela de que há notícia em Lamego, é referido o nome do P. António Lucas, em exercício já no século XVII, de 1606 a 1610.

## Viseu

Reconquistada em 1058 por Fernando Magno, só em 1092 Viseu teve bispo próprio na pessoa de D. Crescónio. Foi no tempo deste Prelado que o Conde D. Henrique mandou construir ou reformar a Sé, cuja feição românica essencial ainda hoje ostenta. Depois de 1101 a Diocese de Viseu passou a ser administrada pela de Coimbra, ficando um clérigo com o título de *Prior* a presidir ao cabido e ao governo diocesano. Um desses priores foi S. Teotónio, o futuro fundador do Mosteiro de Santa Cruz, de 1112 a 1119. D. Afonso Henriques, em 1144, restituiu-lhe o bispo na pessoa de D. Odório.

Sendo uma das mais antigas dioceses de Portugal, Viseu é das mais pobres no que respeita à actividade sinodal dos seu bispos. Apenas temos hoje notícia de sínodos celebrados, um por D. Pedro Gonçalves, em 5 de Setembro de 1251, e outro do Bispo D. Fernando Gonçalves de Miranda, em fins do século XV. Quanto ao conteúdo nada sabemos, restando, na circunstância, a certeza de que não se afastariam da doutrina e das matérias comuns que chegaram intactas até nós <sup>(74)</sup>.

Barbosa Machado, escrevendo sobre o Infante D. Afonso e a propósito das *Constituições para o Bispado de Evora* “que forão as primeiras que teve”, acrescenta que, quando Bispo de Viseu, “reduzio a melhor methodo as do Bispado de Viseu”, sinal de que existiram, de facto, e cuja confirmação nos é assegurada nas *Constituições* do Bispo D. Miguel da Silva. Com efeito, este grande Bispo celebrou Sínodo em Viseu em 16 de Outubro de 1527. Ora, na folha segunda da Provisão que antecede o texto, se diz: “E aprovamos has de nossos antecessores que para tempo eram, que aqui vam com as outras que

declaramos, adendo e tirando dellas o que assi pareceo necessario. Ho qual mandamos que se cumpla e guarde per inteiro, como se nellas contém, sem dellas poderem mudar nem acrescentar cousa algũa nem dar novo entendimento nem isso mesmo reger per outras constituições antiguas, que ante nosso tempo sejam feytas” (75).

É conhecida a personalidade de D. Miguel da Silva, um dos espíritos mais brilhantes da sua época e, sem dúvida, o mais notável embaixador de Portugal em Roma em todos os tempos. Ainda hoje se pode ler no salão nobre do Capitólio um epigrama latino da sua autoria, gravado no mármore e o único que lá existe. Em Viseu, instituiu o arceprelado na Catedral, construiu o claustro e o cadeiral do coro de cima. Na matéria que aqui nos interessa, apenas podemos extrair do longo texto das Constituições, uma generalidade comum a todos os outros: “... admoestamos a todos aquelles que quiserem seer sacerdotes ou hauer beneficios que saybam bem leer e cantar...” (76).

Se antendermos à data do Sínodo, temos que reconhecer ser muito pouco, tanto mais que a realidade conhecida é outra. Na altura da celebração do Sínodo, o serviço litúrgico funcionava normalmente, pelo menos no que diz respeito à música de cantochão. A confirmá-lo está a presença, já em 1522, dum organista, Fernão de Almeida, cuja folha de obrigações nos é revelada num rol que enumera pontualmente as “folhas do tengedor” (77).

Em 1569, uma carta de S. Pio V dirigida ao Bispo D. Jorge de Ataíde estranhava que a Diocese de Viseu não tivesse ainda o seu seminário no seguimento das normas do Concílio de Trento. O Pontífice desculpava o Bispo

considerando o pouco tempo que levava à frente da Diocese, mas exortava-o a que deitasse mãos à obra sem desfalecimentos. Devem ter surgido dificuldades visto que só em 1587 e já com outro Bispo, D. Nuno de Noronha, foi instituído o seminário diocesano sob a invocação de Nossa Senhora da Esperança, junto à Sé e no seu próprio paço. Não sabemos se o seminário funcionou de molde a preparar musicalmente os cantores para o serviço litúrgico da Sé ou se a Capela dos músicos, incluindo os moços do Coro, existiu independentemente em obediência a esquemas adequados à docência musical. O que é facto é que nas *Visitações* dos anos 1570 e 1572, ambas em tempos de D. Jorge de Ataíde, há referências a uma organização coral dirigida por um Mestre da Capela. Dos extractos compilados pelo musicólogo Manuel Joaquim, ficamos a saber que, em 1570,

1. Não se podia cantar a missa de cor, senão pelo ponto.
2. Que devia haver quatro moços do coro, de boas falas, menores de doze anos, e que soubessem cantar.
3. Que os padres coreiros deviam aprender a cantar bem, pelo ponto de cantochão, e que todos os que tivessem de ser admitidos haviam de ser examinados pelo Mestre de Capela e pelo Subchantre.

No ano seguinte, num assento capitular datado de 16 de Junho, lê-se o seguinte passo: “testemunhas que presentes estão que tudo virão e ouvirão Ambrosio de pinho mestre da Capella na dita see...”. Donde se conclui que em 1570, pelo menos, existia um Mestre da Capela e quatro moços do coro cujas idades eram as

próprias para cantarem a música de canto d'órgão. Mas, quem era e donde veio Ambrósio de Pinho? O mesmo investigador nos esclarece nos termos que seguem. Ambrósio de Pinho era cantor da Sé de Évora; e no dia 21 de Janeiro de 1566 requereu ao cabido quarenta dias de férias para ir a Coimbra. Foram-lhe concedidos os trinta previstos no Regimentos dos cantores e partiu de Évora no dia 23. Presume-se que não tenha voltado por, entretanto, ter alcançado o magistrado da Capela da Sé de Viseu onde se radicou cumprindo as respectivas funções, mas sem deixar de si outro rasto. Foi seu sucessor João de Escalante, também sem história. E no último ano do século, em 1599, é que surge em Viseu, como Mestre da Capela, o primeiro grande nome na música em Portugal, Estevão Lopes Morago, ligado à sé visense.

Com efeito, no *Vesperal oferecido a Nossa Senhora do Altar mór da Se de Viseu em dia de sua Assumpção* (compilação das suas obras), Morago teve o cuidado de escrever: “Neste mesmo dia da Assumpção de Nossa Senhora, no anno 1599 comecei a exercer o officio de Mestre nesta Santa Igreja; *sim semper seruus inutilis.*» Estevão Lopes Morago aprendera a Arte no Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora em cuja Universidade se licenciou em Artes. A melhor parte da sua obra polifónica anda publicada, bem como a biografia. A sua presença em Viseu representou uma nota alta prestigiando a função e Sé que serviu exemplarmente<sup>(78)</sup>.

## Évora

Conquistada aos mouros em 1165, já no ano seguinte tinha bispo na pessoa de D. Soeiro, do qual pouco se sabe por não existir no Arquivo da Sé nenhum documento a assinalar a sua passagem episcopal. As dificuldades iniciais postas aos primeiros responsáveis da diocese restaurada podem imaginar-se pela longa orfandade a que esteve sujeita, um período de tempo calculado em 473 anos! Só em 1185 aparece a mais antiga referência ao governo religioso diocesano. Trata-se de uma doação feita por D. Afonso Henriques ao Bispo eleito, D. Paio ou Pelágio (1180-1204?) <sup>(79)</sup>.

A instituição da Corporação Capitular, estabelecida nos moldes da de Coimbra, é de 1200. Dela constam as dignidades do Deão, do Chantre e do *Sanbrista*, título correspondente ao Tesoureiro, cada um dos quais com duas prebendas e mais 14 cónegos, a cuja cabeça de rol surge um tal *Magister D. Petrus Guimaranis*, sem outra especificação, e que supomos oriundo de Guimarães e da Colegiada de Nossa Senhora da Oliveira <sup>(80)</sup>. Desconhece-se qual tenha sido a igreja que primeiro serviu de catedral, visto que a Sé eborense, que serve de *ex-libris* à cidade, foi construída na segunda metade do século XIII <sup>(81)</sup>.

A inexistência do título do Mestre-escola apenas se pode interpretar como uma função distribuída ao chantrado. É a conclusão que podemos tirar do *Catálogo de todas as igrejas* mandado organizar pelo Rei D. Dinis (1270-1325) e no qual encontramos, a respeito de Évora, esta notícia: “Os apréstimos do mestre-escolado, fora do comum, também não foram taxados, por dispender tudo quanto recebe em gastos precisos” <sup>(82)</sup>.

Esta isenção do pagamento dos *apréstimos* do mestre-escolado eborense denuncia a sua existência em pleno funcionamento.

No Sínodo reunido por D. Martinho Afonso em 1 de Julho de 1344, o serviço litúrgico da catedral funcionava em tão boa ordem que podia permitir o estabelecimento, fora do ciclo corrente das Horas obrigatórias, o canto sabático do Ofício de Nossa Senhora constando de nove lições, “iuxta modum qui cantatur in ecclesia eboerensi”. Se este *costume* era Romano ou outro que em muitas coisas diferia dele e era próprio eborense, não é assunto que venha ao nosso propósito. O que importa saber-se é que “as Horas eram todas cantadas assim nos dias feriais como nos solenes” <sup>(83)</sup>. Ora este estilo de vida litúrgica não se podia compadecer com carências no capítulo do ensino e supõe, necessariamente, uma aprendizagem correcta dos verbos ler e cantar.

De 4 de Novembro de 1395 é a bula do Papa Bonifácio IX sobre a aplicação de uma prebenda canonical a um Mestre-escola do Cabido, a *scolatria*, que deve ter começado a funcionar quando era Bispo D. Martinho, já então falecido <sup>(84)</sup>.

Com o rigor exemplar usado pela autoridade pontífica, foram fixados à nova dignidade capitular os bens que pareceram suficientes para o cumprimento dos fins em vista. Só foram articulados os deveres inerentes à função, deixando-os ao critério prelatício consoante as circunstâncias do lugar. Certamente, por nem sempre as coisas correrem em conformidade com as necessidades, é que, por uma pública forma de 15 de Janeiro de 1450, o Bispo D. Vasco Perdigão tomou a iniciativa de estabelecer por escrito as obrigações do

Mestre-escola nestes termos: “...declaramos que daqui em diante o dito mestre escola pessoalmente diga estas missas seguintes, S. a missa de natall de gallo, e a missa da concepçam de Santa Maria e a da annunciaçam e tenha os ditos quatro moços assy em musica ensinados que continuadamente sirvam no coro e digam os Verssiculos e rresponsorios aas matinas e oras do dia segundo a dita creaçam”<sup>(85)</sup>. Esta medida disciplinar incide, fundamentalmente, em responsabilizar o Mestre-escola no ensino do canto aos quatro moços do coro, cuja existência no serviço da Catedral é muito anterior à data do documento.

O facto de não se fazer qualquer referência à escola claustral da Sé, tanto pode ser interpretado como um sinal de boa saúde, como se pode admitir que estivesse numa fase de decadência<sup>(86)</sup>. Nesta segunda hipótese, e sem forçar as leis da hermenêutica histórica, é lícito pensar que as escolas monásticas da cidade, — principalmente as dos dominicanos, servissem de correcção escolar no ambiente do ensino dentro dos muros da cidade. Aliás, é sabido que no convento de S. Domingos, além das primeiras letras, havia “Estudos de Filosofia, e Theologia, que por mais de dous seculos suprirão a falta da Universidade Eborensis”<sup>(87)</sup>.

Só assim se entenderá a notícia capitular de um tal Álvaro Gonçalves, bacharel, que apresentou ao Cabido “hum alvara do estudo de Lisboa” em 13 de Agosto de 1472. E o outro caso de “Diogo de Sousa escolar em gramática” cuja matrícula lisboeta é confirmada pelo Lente de gramática, João Fernandes, para que o Cabido lhe reconheça o direito de usufruir das regalias e liberdades concedidas aos estudantes<sup>(88)</sup>

Como demonstração de que em Évora a Liturgia cantada tinha a dignidade inerente à categoria de igreja-catedral, está o facto de D. João II, em 1494, estando residindo na cidade, “ordenou, e fez que todos seus capellães, cantores, e moços da capella rezassem as Oras solennemente em sua capella cantadas como em Igreja cathedral, e assi mandou logo pera isso fazer seus coros, e assentos, e muitos ornamentos, e todas as cousas necessarias, muy perfeitas, e em grande abundança...”<sup>(89)</sup>.

É de lamentar que numa cidade tão rica de documentação nenhum cronista ou simples escriba tenha fixado qualquer data que nos permitisse hoje assinalar, com alguma precisão, o momento em que na catedral se começou a fazer uso do canto a vozes. Tudo deve ter começado timidamente e através das mais simples formas polifónicas, como seria o caso dos fabordões. Não exigiam grande preparação técnica e surgiam como agradável novidade sonora, muito estimada e apreciada por toda a parte na segunda metade do século XV e continuada no seguinte. A confirmar esta suspeita contamos com uma preciosa nota exarada no primeiro *Livro dos Acordos* do Cabido, na qual se refere a existência na Sé de Évora, em 1469, de treze capelães-cantores entre os quais está um padre italiano<sup>(90)</sup>. Ora, estes cantores não podem confundir-se com os *bacharéis*, cuja missão na Sé não era propriamente essa. E a prova disso é que iremos encontrá-los em 1537 com funções perfeitamente demarcadas daqueles.

No mesmo códice, referido a 1497, uma nota capitular manda que se “dem alu.<sup>a</sup> p.<sup>a</sup> o doctor tinorista de dez missas q cantou nas capellas do Cabydo”<sup>(91)</sup>. Este vocábulo *tinorista*, corrente no século XV, vem de

*Tenor*, a voz que nas formas polifónicas primitivas executava a melodia principal <sup>(92)</sup>.

Se estas notas soltas não favorecem tudo quanto desejaríamos saber a propósito das origens da polifonia na Sé de Évora, servem, sem dúvida, como indicativo de que algo mais ali se fazia do que a normal prática do cantochão.

A verdade é que o canto d'órgão não se prestava a amadorismos. Exigia um Mestre e cantores remunerados com bastante suficiêcia para poderem desempenhar a sua específica missão artística. Faltando os mestres ou o respectivo suporte económico, nada se podia fazer por maior que fosse a vontade dos responsáveis. No nosso caso, quem abriu o caminho à iniciativa de organizar em novos moldes a música na Sé de Évora foi o Rei D. Manuel. É o que consta de uma exposição dirigida pelo Cabido ao Arcebispo D. Teotónio de Bragança, na qual se lê: "... Dom Manoel q' Ds tê por deuação q' tinha particular a todas as cousas Ecc.<sup>as</sup> e por lhe parecer q' seria asij bẽ, ordenou antes de encomendar esta [Sé de Évora] ao Cardeal Dom Afonso seu f.<sup>o</sup>, q' está em gloria q' nella ouuesse musicos cantores q' nella seruisẽ nos dias solemnes e festas do anno, e por o Rendimento da fabrica da mesma See o poder já permitir, lhe mandou dar delle conuenientes partidos com q' podesẽ ser ajudados a viver e poderẽ servir a See" <sup>(93)</sup>.

D. Manuel faleceu em 1521 e o Cardeal D. Afonso, seu filho, tomou posse da administração da Diocese no ano seguinte de 1522. Tudo indica que a Sé eborense, antes desta data, já contava com uma certa ordem estabelecida no sentido duma valorização artística cuja matéria prima era o canto a vozes. Tanto assim que,

“Depois disso vindo o dito Cardeal dom Afonso a ter a esta Igreja não somente conseruou o costume ordenado nella mas ainda trabalhou por augmentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas delle procurando mais cantores e os melhores q’ podia aver e lhe acrescentou tambem charamelas q’ nella não auia por lhe parecer q’ todo ornamento de musica e instrumentos se deuia de procurar per louuor de nosso snr e ornamento de hua see tam honrada e Prelaçia tamanha...”<sup>(94)</sup>.

Ora, D. Afonso, na qualidade de Infante de Portugal, tinha a sua capela pessoal cujo Mestre era um tal Pero do Porto ou Pero Escobar, o *Pero Çafio* que aparece nas *Cortes de Júpiter*, de Mestre Gil, tragicomédia representada no Paço da Ribeira, como é sabido, em 1521. Em casos destes, acontecia que o Mestre da Capela do Bispo era posto à disposição da Capela da respectiva Sé, tal como viria a suceder com o Cardeal D. Henrique e o seu Mestre de Capela, Manuel Mendes, que passou a Mestre da Clastra da Sé na segunda vez que D. Henrique assumiu a direcção da Diocese, em 1570. E como sabemos, por outro lado, que Pero do Porto viveu em Évora, onde teve casa, é perfeitamente natural, que, mesmo sem nomeação efectiva, tenha servido de Mestre da Capela da Sé. E só não se fixou no cargo por ser pessoa de feitio difícil, indisciplinado por natureza, circunstância que não se compadecia com uma tarefa que se pretendia cheia de gravidade, a prestigiar através de funções mais do que decorosas por serem de natureza sagrada<sup>(95)</sup>.

É um facto ensinado pela lei da experiência que em matéria de pedagogia, as mais generosas intenções estão condenadas ao malogro se falta o pedagogo. Nem o Rei Venturoso, nem o Cardeal seu Filho, por mais que

porfiassem, teriam conseguido planificar na Sé eborense uma estrutura de ensino e competência técnica que lhe servissem de natural apoio. As escolas, sejam elas de que natureza forem, podem ter sólidos alicerces financeiros e abrigarem-se em robustas construções de pedra e cal. Se lhes faltarem os mestres que as dignifiquem e as projectem no futuro, não passarão de ajuntamentos levantados ao arrepio das correntes variáveis a cada hora que passa. O problema de Évora e da sua Sé esperava um Homem que servisse de solução às justas ambições programadas por quem mais não podia fazer. Mas, onde encontrá-lo? Esta foi a questão que se pôs com decidida vontade de acertar. E se no ambiente artístico de Portugal não haveria muito por onde escolher, restava a hipótese de o procurar para lá das fronteiras. Por sinal, aconteceu que, em Valhadolid, por convocação do Inquisidor-mor D. Alonso Manrique, se reuniu uma assembleia de teólogos destinada a discutir as extravagâncias teológicas do, aliás, grande humanista Erasmo. As reuniões tiveram lugar de 27 de Junho a 13 de Agosto de 1527 e nelas participou, como enviado do Rei D. João III, o embaixador António de Azevedo Coutinho. Presume-se que o embaixador português tivesse levado consigo a incumbência de, através dos contactos com gente tão escolhida e vinda de todos os recantos de Espanha, procurar um Mestre que pudesse servir convenientemente na Capela da Catedral eborense. Esta presunção toma vulto e alcança foros de certeza porque, entre os teólogos presentes, está o Doutor Pedro Ciruelo, Mestre em Alcalá, onde ensinara a música teórica, entre muitos outros, a um tal discípulo que dava pelo nome de Mateus d'Aranda <sup>(96)</sup> E o que é certo e seguro é que este Mateus d'Aranda, passado

menos de um ano, já estava em Évora como Mestre da Capela da Sé.

Sabemo-lo de fonte segura por uma carta escrita em Almeirim por ordem de D. João III e datada de 3 de Abril de 1528. Eis os seus termos: “Eu elRey faço saber a vos dayam chantre dignidades coneguos e cabido da see da cidade Euora que porquanto os quatro moços do coro que sam ordenados nessa see eram ocupados no ajudar das missas e outras cousas do seruiço da Igreja por onde nom podem aprender com o mestre da capela da dita see para seruirem na estante Ey por bem que o dito mestre da capela mateus daranda com o vosso parecer escolha outros quatro moços q’ sejam de boas vozes e autos pera ysso e pera aprender a cantar e os ensinar o dito mestre da capela que os ensinara e constringera a aprenderem. E a cada hum dos ditos quatro moços ey por bem e me praz que seja dado outro tanto cada anno a custa da Renda da fabrica da dita see como se da a cada hum dos moços do coro q’ paga o mestre escolla...” (97).

Este foi o princípio duma actividade docente e discente cujo desenvolvimento através de gerações deu à Catedral de Évora justo renome no condicionalismo histórico ligado à música de canto d’órgão e que não teve par em Portugal durante todo o século XVI. O ensino na Clastra da Sé entrou numa fase inteiramente nova. Mateus d’Aranda cumpriu sua missão da melhor maneira. Sob protecção do Cardeal D. Afonso, reduziu a escrito a sùmula das lições que publicou, respectivamente, em 1533 e 1535 com os títulos: *Tratado de cãto llano* e *Tractado de canto mensurable*, os primeiros livros que se imprimiram em Portugal com caracteres musicais na Oficina lisboeta de German Galhard, a

mesma que mais tarde imprimiria, entre muitos outros do maior valor bibliográfico, trabalhos como a *Asia* de João de Barros <sup>(98)</sup>.

Só a circunstância de os dois pequenos tratados de música da autoria de Mateus d'Aranda terem sido os primeiros textos teóricos, tanto do cantochão como do canto d'órgão, a serem publicados em Portugal, lhes dá um prestígio ímpar. E se acrescentarmos a esta uma outra, que consiste em sabermos terem os ditos livrinhos servido de textos escolares nas lições da Clastra de Évora a partir de 1528, então, deparamos com uma situação inteiramente exemplar na história do ensino da música nas sés portuguesas. Nem o facto de escritos na língua castelhana lhes altera o mérito visto que, na altura, as duas línguas principais da Península eram correntes e de fácil entendimento mútuo. Mestre Gil Vicente que o diga e Camões que o confirme...

Em resumo: existia uma ordem e uma disciplina dotadas de capacidade para desenvolverem o ensino da música, não faltando para isso nenhum dos ingredientes essenciais, o que não quer dizer que se tivesse alcançado a perfeição, meta sempre distante do apetite mais generoso do mais generoso Mecenas. Era o caso. As regras do jogo estavam certas. Impunha-se escolher as melhores cartas para alcançar os melhores resultados. O Cardeal D. Afonso não só não receou enfrentar as realidades mas tudo fez para as superar, como vamos ver.

No dia 3 de Julho de 1537 a Sé era pequena para conter a multidão nela aglomerada, por notificação prévia feita ao Cabido pelo Bispo D. Afonso com a finalidade de começar a *Visitação* canónica à Catedral. Tudo começou com as cerimónias descritas no

Pontifical e, a mandado do Cardeal, pregou o seu pregador, Francisco de Frias. No dia seguinte deu início à *Visita* da Sé, cujos pormenores foram felizmente reduzidos a escrito, de que resultou um documento do mais vasto alcance para a compreensão da vida, não só da Catedral, como ainda da cidade de Évora em variados aspectos. E como o nosso interesse se restringe aos problemas relacionados com a música e o seu ensino, deles respigaremos o que julgamos de mais importante segundo a letra documental.

Começamos pelo título do Mestre-escola, a quinta dignidade do Cabido. Além do que já foi referido, tinha obrigação de vestir os seus quatro moços de vermelho ou roxo com “Opas barretes Calças e Jubão de fustão em cada hum anno. E cento e ciquenta rs por mes a cada hum”. E no respeitante ao ensino era obrigado “a lhe ter Mestre de Musica e hos ensine ou elle hos insinar. E dous destes moços hão de estar na Capella mor a missa da Terça segundo se contem no nosso statuto”. E, logo a seguir, uma medida higiénica a contrariar uma célebre frase de Michelet inserta em *La Sorzière*: “E porq ouemos por enformaçam q estes quatro moços traziam as sobrepolizias muyto çujas: por nam terem mays que senhas cada hum. Mandamos ao dito Mestrescolla que daqui endiãte hos prouēja a cada hum de duas sobrepilizias pera que possã trazellas limpas lauar huãs em quanto trouxerẽ outras”.

E, chegando ao título dos Moços do Coro, D. Afonso deparou com a mesma falta de limpeza das sobrepelizes, mandando o fornecimento de duas a cada um, tal como fizera com os moços do Mestre-escola. Mas, no caso destes moços cantores cuja actividade musical era imprescindível na Liturgia cantada, foi mais

longe na aplicação da receita, preceituando com rigor e sentido pragmático notável: “E achamos que estes moços depouys que sabem cantar canto chão e canto dorgão e acabão seu tẽpo na See por nam terẽ de que se sustentar se vão assy depouys de ensinados fora da See e perdem ho q aprenderã e tomã officios macanicos. E a ygreja nam fica prouida de ps.<sup>as</sup> q em canto chão, e canto dorgão e no mays ha saybam seruir. E querendo Nos a esto prouer nesta visitaçam ordenamos pera os oyto Moços do Coro q pollo tempo forem oyto porções pera apprenderem gramatica...”

Equacionado o problema, o Prelado, que tinha, então, apenas 26 anos de idade, deu-lhe a seguinte solução: “... auemos por bem ordenar pera hos ditos oyto Moços do Coro e stante que assy sayrem da dita See depouys de ensinados Oyto porções pera se poderem sostetar e apprenderem gramática cõ o Mestre da gramatica que temos ordenado pera ensinar a elles e a outras pessoas pobres pera hos quaes ordenamos que aja cada hum delles doze cruzados em dinheyro em cada hum anno, e hum moyo de trigo a todos em cada hum anno. E mays hũa Roupa a modo de Togas cõ mangas de pano pardilho. E asy cada hum seu barrete preto em cada hũ anno a cada hũ. O qual dinheyro se pagara do rendimento da Chancellaria deste nosso Bpado. E ho trigo no celleyro da dita See assy e da amamneyra que per nossas prouisões ordenarmos pera nossos officiaes pagarem ho sobredito. E ysto começaram de vencer do primeyro dia de Septembro que ora vem deste presente anno ã diante. Ho qual ordenado auemos por bem que ajam per spaço de quatro annos: no qual tẽpo abasta pera serem sofficientes na Gramatica. Pera q acabados

hos ditos Quatro annos entrarem outros tantos dos ditos moços da stante e do Coro”.

Mais se declarava que os oito moços deveriam estudar juntos sob vigilância directa do Mestre da gramática ou de pessoa da sua responsabilidade. E se fosse caso de algum falecer ou, por sua culpa, irradiado, entraria outro em seu lugar e “nam auendo ahy moço do Coro, por nã estar ã disposiçam pera se tyrar do apprender do canto chã e canto dorgão entam entrara ã seu lugar hum clerigo q may pobre e abile e de bõos custumes se achar no dito studo; E nam ho auendo no studo sia de fora”. Seguem-se aspectos disciplinares, todos conducentes aos fins propostos, perfeitamente articulados para evitar desvios e negligências na medida possível das previsões humanas. Mas ficava bem claro que “hos Moços que ouerem de sayr assy do Coro como da Stante pera entrarem no dito numero não sayra nem sera recebido senam de ydade de quinze annos ao menos e isto sabendo cantar Canto chã e Canto dorgão sufficientemente Ho que ficara a parecer do Mestre da capella da ditta See e da pessoa que pera prouer acerca destes porcionarios se ordenar. E ainda que sejam da dita idade nam sendo sufficientes no dito canto nam seram recebidos no dito numero. E aasy auemos por bẽ que ho que ouer dentrar no dito numero tenha seruido quatro annos continuos ao menos ha dita See cantando ho tempo que nella apprendem”.

Este é o resumo das sábias disposições promulgadas por D. Afonso e nelas se contém o gérmem fecundo do futuro.

Quanto ao Mestre da Capela e seus deveres na prática da música na Sé eborense, encontramos no

respectivo título estas preciosas achegas históricas: “Achamos auer na dita igreja hum Mestre da Capella que he obrigado ha insinar canto dorgão e canto chão de graça a todollos conegos e ps.<sup>a</sup> do Cabido e bacharees da See e Cantores que quiserẽ aprender ho dito canto e a os oyto moços do Coro. E he obrigado ha insinar todollos dias do anno, que nam forem de goarda tres horas cada dia, huã polla manhã e duas a tarde. Ytt<sup>o</sup>. ha de ir a estante ao coro a cantar todollos dias e festas em que se diserẽ os officios cõ cantores. E que hora he Mestre da dita Capella Mateus daranda e q faz seu cargo bem e como deue”. E tendo verificado que os moços do Mestre-escola não eram convenientemente ensinados, nem por ele nem pela pessoa por ele deputada e que o seriam melhor pelo Mestre da Capela, não obstante ser Mestre-escola o Bispo de Targa, a quem pede que se *contente*, D. Afonso manda que seja o Mestre da Capela que “hos insine como antes fazia e que tenha disso bõ cuydado e de hos castigar e fazer seruir”.

Na sequência do rol de cantores que, pelo menos, desde 1469, serviam a Sé de Évora, e que referimos no lugar próprio, encontramos agora, não treze mas catorze cantores cujos nomes são: “Fr.<sup>o</sup> Vellez, Pero curral, Pero naualhão, Ruy de figueyredo, Lopo teyxeyra, Andree nunez, Manuel diaz, Joham ferreyra, Luys diaz, Fr.<sup>o</sup> annes, Ho payua de Santarem, Moraes, Fernam roiz boto conego, Belchior dinis. Hos quaes Cantores sam obrigados vir cantar a see ha estante todollos dias e festas em q se acostuma dizerẽ os officios cõ cantores e a cantar ha estãte assy no Coro como na Capella e precissões ou outro qualqr lugar assy na See como fora della onde per razam de seu officio sam obrigados

cantar aos ditos officios diuinos e sam obrigados a ser obedientes ao Mestre da Capella em todo aquello que lhes mandar per bem de seu officio, e ao Chantre e aquella p.<sup>a</sup> que hora demos cargo de Chantre, segundo forma do nosso regimento”.

Como nota subsidiária se acrescenta que D. Afonso achou “que ha liuraria da dita See nam estaua limpa nem concertada como deuia nem aberta pera poderem estudar nella”. Para obviar a esta incúria, ordenou ao Cabido que elegeisse um clérigo “que tenha carrego da dita liuraria do estudo. Ao qual se entregaram hos liuros per Ynuentayro. E alimpe e tenha aberta polla manhã todollos dias q ã fore de goarda duas horas quaes ho Cabido lhe ordenar” (92).

O Cardeal Infante D. Afonso, que nascera em Évora no dia 23 de Abril de 1509, faleceu em Lisboa a 21 do mesmo mês de 1540, tendo de sua idade apenas 31 anos. Todavia, a sua prematura morte não inutilizou a ordem estabelecida na Sé eborense no que se refere à prática e ao ensino da música. Foi-lhe dado como sucessor o próprio irmão, o Cardeal D. Henrique, o qual, assumindo a Mitra eborense, a elevou a metrópole com o título de Arcebispo, no mesmo ano de 1540. Na esteira de D. Afonso, D. Henrique não se limitou a conservar o que estava. Com uma devoção e permanente actividade, tudo fez para dar à cidade de Évora, principalmente em matéria de ensino, tudo quanto seria possível desejar, desde o nível docente adstrito ao serviço da Sé até à criação da Universidade. O Cardeal D. Henrique foi para Évora o maior Mecenas de toda a sua história.

A primeira notícia que conhecemos da sua intervenção em Évora no que respeita à actividade da

música na Sé anda no *Livro da fazenda do Infante D. Anrique, que começou em janeiro do anno de 538 annos* até 1553, mas só a partir de 1542 inserindo a matéria que aqui nos interessa. Assim, e em relação ao Mestre da Capela se diz que “tem sesemta mil reis de mantimento cadano com obrigação de emsinar de camto chãao e de camto dorgão a todos os coneguos e pesoas do cabido e bachareis e cantores da see que quiserem aprender E asy aos moços do coro não ficando o mestre escolla desobriguado a obrigação que tem o qual mateus daranda sera obryguado a ensynar todalas ditas pesoas de graça em todolos dias do ano que não forem de guarda”.

Era a situação que se mantinha desde o Cardeal D. Afonso, sem alterações de maior. O mesmo se repete quanto aos moços do Coro que serviam na estante, aos quais deveria ser fornecida “huma hopa descarlatim vermelho, calças de gordalate, Juboes de solia [certo pano de lã], barretes vermelhos Ataques e çapatos e huma sobrepelizia de pano de linho tudo feito e tirado de custura. E alem do vestido ha daver mais cada huum deles çemto e çinquenta reis em dinheiro cada mees que he outro tanto como dantes aviam...”<sup>(93)</sup>.

Dois anos depois, por alvará de D. João III passado em 26 de Agosto de 1544, o Mestre da Capela da Sé de Évora foi nomeado Lente de Música dos Estudos Gerais de Coimbra com o mesmo vencimento que recebia na função que abandonava. Os 16 anos de permanência efectiva em Évora permitiram-lhe a preparação adequada de substitutos com a suficiente idoneidade para o cargo. Ao escrever *substitutos* no plural quero dizer que o lugar de Mateus, a partir da sua saída de Évora, passou a ser desempenhado por dois

cantores, logicamente os de maior categoria, reconhecida por quem de direito. Foram eles o bacharel Manuel Dias, empossado no mestrado da capela, que conservou até pouco antes de 3 de Abril de 1563, data em que lhe sucede na bacharelia o cantor P. Cosme Delgado; e Francisco Velez a quem cometeram o encargo de ensinar na Clastra. Este Francisco Velez, que já aparece à cabeça do rol dos cantores em 1537, certamente por razões de mérito pessoal, é contemplado em 1542 com um vencimento superior à média geral dos demais cantores, ou seja, a quantia de 25 000 réis cada ano. Em 1547, se bem que mantendo o título de simples cantor, Francisco Velez assume a responsabilidade do ensino na Clastra como se vê pelo assento do *Livro da Fazenda*: “Francisco velez cantor da see ha daver cadano do primeiro dia do mes doutubro do anno de Rbij em diamte doze mill rs. por Imsynar a Cantar canto chão canto dorgão e contraponto na crasta da dita see aos cantores moços do coro e da estamte e aos creligos e pessoas que ahy vierem e que sera obrigado a Imsynar duas oras pella menhã e duas a tarde em cada hum dia, nam sendo santo ou domingo. E as manhas ou tardes em que ouuer canto dorgão não avera lição...”<sup>(94)</sup>.

Repare-se que, pela primeira vez, um documento deste género distingue o canto chão, o canto d’órgão e o contraponto, o que significa, pontualmente, o ensino da prática do canto e a respectiva teoria da composição. Todavia, a citação do vocábulo *contraponto* não implica tratar-se de novidade. Com efeito, Mateus d’Aranda, no seu livrinho sobre o *Canto Mensurable*, não discorre sobre outra coisa que não seja a teoria do contraponto na aplicação à prática de compor. Em seis *Conclusões* ou

capítulos desenvolve a teoria do contraponto desde a “Conclusion primera de interuallos: que se forman en contrapuncto” até à “Conclusion sexta de quatro maneras de contrapuncto: en armonia de tres y de quatro vozes” <sup>(95)</sup>.

Ainda no enquadramento do pessoal vinculado à música na Sé, não devemos esquecer os organistas citados no *Livro da Fazenda*, o primeiro dos quais é “Frey Paullo çego monge dalcobaça que ora tange os orgãos da see devora, tem de mantimento ordenado pera hum moço quelhe leuante os foles e o serue seis mill rs. cadano pelas Rendas da obra da see de dia de Sam Joham que passou deste presente ano de XXXj em diante enquanto ho Ifante ouuer por bem e nam mandar o contrario por aluara feito em evora a xb de nouembro de b4i...” <sup>(96)</sup>. Seguiu-se-lhe no cargo, por alvará de 13 de Agosto de 1543, João Pimentel, com o ordenado de 20.000 réis anuais e um moio de trigo anafil.

Montada a orgânica do pessoal que havia de prestar os seus serviços na prática musical da Sé e garantida a parte económica que a apoiava, impunha-se o seu aperfeiçoamento sem cedências nem amolecimentos que os prejudicassem. Por isso, e porque até 1552 os moços do Coro viviam em suas casas, o que dificultava o ensino, nesse ano “o Sereníssimo Cardeal Infante D. Henrique os mandou ajuntar em Collegio, para que fossem melhor instruídos, e ficassem mais aptos para o serviço do Culto divino...” <sup>(97)</sup>.

A este Colégio, reservado à preparação técnica de cantores para a Sé, foram dadas as condições bastantes para prolongar a sua existência, altamente meritória, até 1849, em que fechou por falta de verbas sonegadas pelas leis liberais impostas ao País a partir de 1834. Mas o

Cardeal D. Henrique não arrefecia no seu real interesse de contar na sua Sé com os melhores cantores que a pudessem servir. Pelo que “donde quer q’ os podia aver pera ella muito bons os mandava vir e os q’ parecia q’ servião pera o seruiço delia os açitaua para cantores com seus ordenados e stipendios e aos que com elles somente não podia contentar nã satisfazer por mereçerẽ maiores partidos os benefiçava na mesma See pera por esse Respeito alem de cumprirẽ as suas obrigações de seus beneff.<sup>os</sup> com suas vozes e pesoas ajudarẽ a louuar a Ds e serẽ cantores na dita See como fez a muitos de q’ ainda ha vivas lembranças e não somente cõ os estranhos usava isto mas ainda aos cantores da sua camara e criados seus honrrados fazia cantores na mesma See por a capella ser mais grave e melhor prouida tanto zelava as cousas do seruiço de Ds e culto diuino e caso q’ este seu principal intento e fundamento não fora tambem o Respeito humano de ter na sua See muitos e bõs cantores hera causa pera asy ser pois aconteço avir elRey ouvir missa a esta See, e ser ella celebrada e officada por sua Alt. asy o aver por bem por todos os ministros della e cantores o que ainda em nossos tẽpos pode acontecer e pera hũ so dia destes hera devido avelos quanto mais seruindo ordinariam.<sup>te</sup>”<sup>(98)</sup>.

Em 1564, por renúncia do Cardeal Infante, chamado à Corte na menoridade de seu sobrinho, D. Sebastião, sucedeu-lhe na Mitra eborense D. João de Melo. Logo no ano seguinte de 1565, o novo Prelado determinou a elaboração de um *Regimento* para a Capela da Sé com o fim de evitar os inevitáveis abusos inerentes à fraqueza humana. A primeira lembrança vai para o Mestre da Capela, que “Tera cuydado de tudo o q’ se ouuer de

cãtar na estante. E os cantores serão obrigados a lhe obedecer e assi se cãtara tudo o q' o m<sup>tre</sup> mandar e ordenar...”. A segunda era dirigida aos cantores, obrigados a cantar “o q' lhe o m<sup>tre</sup> mandar así motete como singelo seg.<sup>do</sup> lhe parecer sem a isto porem escusa alguma”. Mais se lhes dizia que, mesmo que soubessê de cor o que haviam de cantar, deveriam estar atentos à estante e em silêncio sob pena de serem considerados ausentes para efeitos de pagamentos. E por ter sido notada alguma moléstia na contratação de cantores sem a qualificação própria para o desempenho cabal da tarefa que se lhes exigia, ficou assente que, em tais casos, “se oulhara q' sendo tipres ou cõtraltos saibão m<sup>to</sup> bem cantar cõtraponto em cãto dorgão e sendo tenores e contrabaixos em canto chão e dorgão e doutra maneira senão poderã tomar pr.<sup>a</sup> cantor...”.

Para se ver a importância que era atribuída à selecção dos Moços do Coro, D. João de Melo estabeleceu que “Quando se ouuerem de tomar Moços do choro sendo presente o prelado serão a ele apresentados e não sendo presente ao Cabido e sendo alguas pessoas elegidas do cabido para os examinarem sera semre hũ deles o chantre e tomarseão cõ L.<sup>ca</sup> do cabido §. e quãdo se tratar de tomar estes moços versea o capitulo do regim.<sup>to</sup> q' temos dado na Visitação do colégio dos moços do choro pera se fazer o q' aqui faltar”.

O organista deveria estar preparado para tocar o que o Mestre da Capela tivesse determinado, salvando-se a autoridade do Chantre quando, porventura mandasse o contrário. Qualquer falta ao preceituado no *regimento* do seu ofício, o organista, consoante a solenidade das Horas, perdia um ou dois pontos. E se tivesse que sair da cidade, não o poderia fazer sem licença e sem deixar

em seu lugar “pessoa sufficiente q’ pareça ao chantre q’ conuem pera o tal lugar he não ho comprindo assi sera apontado...”. Tanto o mestre da Capela como os cantores eram penalizados em 50 ou 100 réis ou em “dous tostões”, consoante os casos, se faltassem alegando doença sem justificação. Segue-se uma cláusula de certa importância e que pode servir de confirmação do que sobre Frei Manuel Cardoso deixou escrito o cronista da Ordem do Carmo, Frei Manuel de Sá, ao dizer que “o mandarão para a Cidade de Évora, para nella estudar Grammatica, e arte da Musica, á qual se applicou tanto, que em pouco tempo se fez destre nella, e depois estudou contra-ponto, e se grangeou os applausos de excellent Compositor, e a honra de fazer o compasso na Cathedral da dita Cidade” (99).

Com efeito, para evitar faltas no serviço da estante, D. João de Melo mandou que “Se o Mestre da capella faltar na estante por algũ iusto impedimento regeera a estante o Cantor mais antiguo, não parecendo ao Chantre outra cousa mais cõueniente”. Apesar de considerarmos que estes cantores eram, como se diz hoje, profissionais de seu ofício, tinham obrigação de “ao menos hua uez na somana aiuntarse pera q’ proueriam o que ouuerem de cantar, pera q’ não aja falta na estante, como acontece algũas uezes. E pera os officiaes da somana mayor todas as mais uezes que parecer ao Mestre da Capella serem necessarias”. Com a meticulosidade de quem não quer esquecer tudo quanto possa ser útil ao bom e correcto andamento dos serviços, o Prelado esclarece que “O Mestre da Capella chamara pera seruirem a estante os moços do Coro que parecerem mais sufficientes pera isso, e a pessoa que delles tiuer carguo os não occupara por então em outro

seruiço da igreja, e sendo ja occupados pora outros no seruiço que lhes era mandado por que na estante deuem sempre seruir os moços do coro de milhores uozes, e saber. Mandamos a pessoa q' os ditos moços tiuer a seu cargo que sempre mande a estante aquelles, que o Mestre da Capella ordenar e pedir. E os menos sufficientes e de menos uozes seruiram nas tochas, e nas outras cousas". E, não obstante a aparente redundância, o autor do *regimento* não se escusa de avisar o Mestre da Capella que lhe cumpre "ensinar aos moços da estante o que ouuerẽ de cantar primeiro q' uenhão a ella, e serem enformados de maneira q' não errem no q' cantarem".

Já D. Duarte, no *Leal Conselheiro*, navegava nestas águas recomendando ao Mestre "seer prestes sempre pella manhaam na capeella, que como os moços acabarem de correger o altar, que os faça logo cantar e lhe dê lyçom antes que o ssenhor venha, que esta lhes aproveita mais que todo o dia. E assy faça aas Vesperas, que el deve sempre pymeiro seer na capeella" (100).

Regressando ao nosso *Regimento*, ainda deparamos com este sério aviso: "Se algu cantor ou seruidor da see for odioso e prejudicial aos outros cantores, ou de mau uiuer, ou tiuer maos costumes ou não quizer guardar este regimento, sera pella primeira uez, repreendido, e pella segunda castigado como ho caso merecer e pella terceira sera riscado". E finalmente, seguindo o risco traçado pelo Cardeal D. Afonso em 1537, D. João de Melo, no intuito do aproveitamento dos antigos cantores que andavam no Estudo, manda "que daqui em diante os porcionistas q' estam no collegio por se criarem em moços do coro venhão nos domingos, e dias de festa aa see as matinas e as outras horas cõ suas sobrepelizes, e uiram assi iuntos dous e dous pera a

igreja, e da mesma maneira se tornarão pera o collegio. E cantarão a estãte os q' forem pera isso. E o Mestre da Capella os agasalhara e dara licença pera q' cantem como os mais cantores e assi ho farão quando houuer algũas uesporas de festas solennes do anno” (101).

Para quantos se admiram do alto relevo que alcançou a música na Sé de Évora, aqui fica a explicação natural do fenómeno através do relato disciplinar estabelecido numa regra ditada pela experiência e pela fundamentação da própria Arte que se pretendia cultivar. O Arcebispo D. João de Melo que tinha nascido em Vila Viçosa, faleceu em Évora no dia 5 de Agosto de 1574. Sucedeu-lhe o Cardeal D. Henrique que, pela segunda vez, assumia o cargo da Mitra eborense, tomando posse no dia 22 de Janeiro do ano seguinte de 1575. Perfeito conhecedor do terreno que de novo vinha pisar, D. Henrique, nesta conjuntura, encontrava tudo feito. Apesar disso, e por reconhecer que todo o esforço humano deve tender para a perfeição, resolveu, por documento de 20 de Setembro de 1578, articular umas tantas regras que pudessem ajudar a um melhor aproveitamento das pessoas capazes de servirem a sua Sé no canto da Liturgia. Para tal, ordenou e mandou “que do primeiro dia do mes de outubro que embora viraa deste presente anno de mil e quinhentos e setenta e oito, dahi em diante os ditos oito collegeais que ora estão no Collegio de baixo e os que pelo tempo lhes socederem esteião recolhidos juntamente no Collegio dos Moços do Choro, no repartimento e dormitorio q' lhe mandamos fazer apartado do dos dittos moços do Choro”.

E como desde 1559 existia em Évora a Universidade, criada pelo Cardeal D. Henrique, na qual

se ensinava o latim, a feliz circunstância foi aproveitada sendo naturalmente o Mestre de latim da claustra dispensado: “Mandamos que do ditto Collegio vão aprender latim ao studo indo sempre juntos, com silencio e modestia sem se divertirem pera outras partes, senão continuando sempre pera o ditto studo como convem, e estudarão quatro annos continuos por outros quatro que mandamos servissem a ditto see no regimento dos moços do choro”.

Nesta altura, já o *De institutione Grammatica libri tres*, do P. Manuel Álvares, cuja primeira edição é de 1572, o mesmo ano da primeira edição de *Os Lusíadas*, andava nas mãos de todos os aprendizes da Arte. Por ela aprenderam o latim os colegiais Duarte Lobo, Manuel Cardoso e Filipe de Magalhães, para só citar os que deixaram nos prefácios dos livros que escreveram a memória do latim aprendido no *studo* de Évora.

Mas, podia-se dar-se o caso de algum ou alguns colegiais não mostrarem engenho para a aprendizagem da língua do Lácio. Quando tal acontecesse, o que se verificaria passado um ano e ouvido o parecer do respectivo Mestre, “o Rector nollo fará saber pera que lhe mandemos dar tudo aquilo que podia guastar seis meses estãdo no ditto Collegio studando pera ajuda de seu remedio no qual tempo de seis meses não seraa recolhido outro Collegial em seu lugar, senão depois delles acabados, pois do contrario fica a fabrica da see lesa”.

Quanto a férias e *vacções no studo*, também o seu uso se regulamentava, ficando no Colégio “onde lhes seraa dado o necess. como pello mais tempo do anno”. Mas, aos que eram de fora da cidade e queriam visitar os familiares, era-lhes concedida licença para o fazerem

com tempo marcado para o regresso, sem perderem, por isso, os direitos de colegiais porcionistas. E para a hipótese sempre provável da doença, “Mandamos que as mézinhas pera as dittas enfermidades corraõ daqui em diante na botica comme correm as dos moços do choro sendo receptados pelos fisicos e feita conta per elle e Rector com o boticario”.

Porque se tratava de assentar princípios, mesmo repisados pelos seus antecessores, D. Henrique não deixou em claro “que os dittos Collegeais vão aos Domingos e santos aa see vestidos em suas sobrepelizas aa missa em q’ ouver canto dorgão pera que assi a see seia bem servida e elles exercitem o Canto que aprenderão”. Nem a parte económica podia ser esquecida num articulado deste género. Por isso mesmo se diz: “Mandamos que os dittos oito Collegeais tenham cada hu cada anno pera sua sustentação todo o trigo e dinheiro e mais cousas que atee ora tiverão paguos pella mesma maneira que sempre se fez e hora lhe pagão por quãto queremos que seião providos bem e como convem. E mandamos ao ditto recebedor da fabrica que hora he e pello tẽpo for que pello treslado da provisão que pera isso temos passada feita pelo escrivão de seu carguo cada anno no livro de sua despeza e conhecimentos do Rector feitos pello ditto escrivão em que declare o dinheiro que no ditto trigo e mais cousas despende lhe acuda com tudo a seus tempos e per esta maneira lhe serão levadas em conta”.

Mais do que as situações políticas em que se viu envolvido, sem nada ter feito por elas e que continuam a servir pontos de vista discutíveis, é aqui em Évora, na administração da Arquidiocese, que a alma do Cardeal

se mostra como a dum grande príncipe da Renascença Italiana.

Em fins de 1577 D. Henrique cometeu ao Chantre da Sé, D. Francisco de Lima, fidalgo da sua Casa, que visitasse a Capela dos cantores e observasse cuidadosamente se haveria alguma coisa a corrigir. O resultado foi uma carta datada de 21 de Janeiro de 1578 escrita por Miguel Roiz na qual se declara: “Primeiramente mandamos que os cantores da ditta capella não tenham espadas quando cantarẽ ha estante em qualquer lugar que estejam nem entrem com ellas no choro nem na Capella da vera cruz nem tenham chapeos na cabeça no tempo que cantarem ha estante; e que todos acudão ha estante como for tempo cantar a ella e o que não cumprir assy ou estier nella, ou em outro lugar falando ou calado sem cantar sera por isso multado pelo apontador que nisto tera muita uigilancia, e cuidado de auisar o chantre se algu cantor fizer o contrario pera q’ os multe no que parecer que merecem: o qual chantre nos auisara dos que forem pertinaces nisso ou desobedientes. E assy dos que estando no choro ou em outro lugar em que a estante estier se desordenarem em palauras contra outros ou usarem dellas indecentes ao tal lugar pera nello prouermos como nos parecer. E ao mestre da capella estranharemos as tais palauras muito mais por ser mais obrigado a dar de sy em tudo bom exemplo”.

Em segundo lugar, mandava ao Mestre e aos cantores que “quando entrar no lugar em que estier a estante fale de Barrete e com mostras de amor aos que já no tal lugar stierẽ quando elles chegarem e entrarẽ e o que fizer o contrario sera multado em huu tostão cada uez que o não fizer”. E descendo a aspectos práticos da

cantoria, lembra ao Mestre da Capela “que se ache na estante ao começar de tudo o que se ouer de cantar nella e que de o tom e compasso conueniente, e diga a cada cantor per sy os singellos que ouerem de cantar em tempo que estejam aduertidos os quais cantores se não excusarão estando em disposição que se possa admitir por o mestre da capella e o mestre da capella não sera parcial nẽ seguira sua vontade no dar dos singellos, dalos ha som.<sup>te</sup> aos que forẽ pera os cantar sem excepção algũa”.

O vocábulo *singello*, muito vulgarizado nesta época, não anda nos dicionários musicais e significa o canto distribuido por cantores singulares, ou seja, um trecho que era cantado por quatro cantores se a composição era a quatro vozes. Correspondia ao actual quarteto, vocal ou terceto, se a três vozes.

Retomando o articulado da carta de D. Henrique, vejamos a cláusula que se segue e que é da maior importância para nos apercebermos do nível da Capela: “Encomendamos m.<sup>to</sup> ao mestre da capella que faça cantar na estante obras de diuersos authores daquelles que são mais pera isso. §. hora de hũ hora de outro pera os cantores estarẽ exercitados em todos e não auerem por desusada qualqr’ missa ou obra que se lhes offerecer na estante”. Só numa Capela com variado repertório de autores se poderia lembrar este pormenor, servindo ao mesmo tempo para vencer a inércia ou a repetição injustificada das mesmas obras; “Mandamos que o cantor q’ nos dias de missas de sua obrigação não acudir ha estante atee se acabarem os Kirios e nas uesporas atee a gloria do primeiro psalmo seja por isso multado e asy o seja se sahir do Choro ou do lugar em que estiuer a estante sem L.<sup>ca</sup> do apontador”.

Outro aspecto prático para se entender o funcionamento de uma Capela nestes tempos, é este: “Os Tenores e contrabaixos terão o cuidado de cantar o canto chão. Ordenamos que todo o cantor que em dia de sua obrigação de uesporas ou missa não acudir ha see e a sua obrigação e for cantar a outras Igrejas ou partes ou a festas; e encomendamos m.<sup>to</sup> ao ditto chantre que nas tais licenças tenha muita conta com o seruiço da see e sendo necessario dar algumas das dittas licenças sera cõ a estante não receber falta e nisto lhe obrigamos a consciencia particularm.<sup>te</sup>”. E se, porventura, algum cantor fosse apontado por doente e fosse visto fora de casa, era multado “em hũ tostão”.

Porque alguns cantores indisciplinados não ocupavam o lugar correcto à respectiva voz, “Ordenamos e mandamos que cada hũ dos cantores quando acudir ha estante pera cantar se ponha em seu lugar. §. o típre cõ os típres, e assy as mais ouzes”. Temos um exemplo desta ordem no quadro de Gregório Lopes, a *Missa de São Gregório*; na igreja de S. João Baptista de Tomar, apesar do reduzido número dos cantores em flagrante momento de execução musical <sup>(102)</sup>. E para que as coisas não se arrastassem no movediço terreno das boas intenções das quais está o inferno cheio, o Cardeal explicita a sua determinação nestes inequívocos termos: “E mandamos que esta uisitação se cumpra e guarde inteiramente da man.<sup>ra</sup> que se nella cõtẽ e se traslade no regimento do choro e este proprio se guarde no cabido da maneira que guardão nelle as mais uisitações nossas e o apontador da ditta capella tera hũ traslado e seu poder pera sua lembrança” <sup>(103)</sup>.

É um dado fornecido pela experiência que nenhum legislador, por mais conspícuo e avisado que seja, consegue fazer cumprir qualquer articulado legal se não encontrar os homens disponíveis e capazes para o efeito. A sorte que bafejou a Sé de Évora, não foi só a de ter tido Prelados à altura do ambiente cultural que se respirava, então, na cidade de Geraldo. A decisão esclarecida daqueles se juntou um pequeno lote de homens que souberam, cada um no seu lugar, dar a resposta adequada às justas aspirações dos responsáveis pela vida artística que se desejava na Sé eborense, quanto mais não fosse por razões ligadas à categoria de Metrópole religiosa do Sul de Portugal.

Esses homens foram Cosme Delgado, Manuel Mendes, Francisco Velez, Manuel Barbança e Afonso Dias. Quando o Cardeal D. Henrique regressou a Évora, pela segunda vez, o Mestre da Capela era o P. Cosme Delgado, compositor tão apreciado pelo próprio Cardeal que logo nesse ano, perante certas dúvidas sobre a autoria do compositor a escolher para a Semana Santa que se aproximava, foi exarada em acta capitular a seguinte nota: “q’ o liuro q’ compos Cosmo Delgado das lametações e lições da somana sancta se treslade e se apõte de nouo pois o Carda.<sup>al</sup> nosso S.<sup>or</sup> há por bem q’ se faça a somana sancta e q’ out.<sup>o</sup> nenhu aja nesta igreja” (104). Não podemos hoje confirmar a prestígio de Cosme Delgado como compositor porque, infelizmente, tudo se perdeu, mau grado ter legado em testamento todos os seus papéis de música ao Convento de Nossa Senhora do Espinheiro, nos subúrbios da cidade.

Em 1575, solicitado a apresentar ao Cabido o título de posse do Bacharelato da Sé, alegou tê-lo perdido, conservando apenas o instrumento dessa posse, o qual

foi examinado e considerado como estando conforme. E no dia 27 de Junho deste mesmo ano em que D. Henrique retomou a Mitra eborense, cumprindo as normas do Direito, Cosme Delgado fez a apresentação das cartas de Ordens, desde as Menores recebidas na Sé de Évora até às Maiores que recebera em Lisboa por necessitar de dispensa canónica, visto ser filho de solteiro e solteira (Pero Rodrigues e Ana Delgado), naturais da vila do Cartaxo. Do documento que juntou, constava que aos 3 de Abril de 1563, “dentro do Cabido da Sé deu.<sup>ra</sup> perante os R. dayão Simão Mascarenhas / ambrosio roiz / fr. domingues / p.<sup>o</sup> fr / di.<sup>o</sup> mendes / sebastião de Carualho / e outros conegos cosme Delgado capellão do cadeal Iff D. Anrique noso snr me apresentou hũa carta e titulo de prouisão do beneficio chamado bacharelia q’ vagou por morte de manuel dias q’ foi m. da capella e a ouerão por boa e mandarão meter de posse...”<sup>(105)</sup>.

Por outro lado, por um assento do *Livro dos Acordos* de 9 de Novembro de 1582, temos esta nota: “Assentou-se neste Cabido q’ por ser falecido M. Barbança tangedor dos orgãos nesta see se encomendase o tanger dos orgãos a f.<sup>o</sup> freire genro q’ he de Fr. Velez e a Baltazar Estaço f.<sup>o</sup> q’ foi de Andre nunes m. da capella q’ foi desta see, por parecer q’ poderão seruir esta see neste ministerio até o senhor Arcebispo ordenar nisto como for seruido e tangerão ambos alternatim as somanas”<sup>(106)</sup>. Resulta daqui que Cosme Delgado só assumiu o cargo de Mestre da Capela depois da morte de André Nunes, que foi o sucessor no mestrado de Manuel Dias, um e outro formados na disciplina da música desde os tempos de Mateus d’Aranda. O curioso da questão é que este

André Nunes era o pai do organista referido no documento, Baltazar Estaço, saído de Évora na comitiva de D. João de Bragança para o bispado de Viseu em 1597, para mal dos seus pecados. Com efeito, de nada lhe valeu o facto de ter sido o autor de *Sonetos / Canções / Eglogas e outras Rimas* publicadas em Coimbra na Oficina de Diogo Gomes Loureiro em 1604. Dez anos depois viu-se em apuros com a Inquisição de Coimbra, em cujos cárceres penou durante anos por questões de moralidade <sup>(107)</sup>.

De salientar para o nosso caso é que em 1582 os organistas eram dois, que tocavam alternadamente para que não houvesse faltas. Um deles, Francisco Freire, era genro de Francisco Velez, Mestre que foi da Clastra da Sé, enquanto Baltazar Estaço era filho do Mestre da Capela, André Nunes, pormenor elucidativo sobre a prática da música em Évora nestes anos.

Cosme Delgado dirigiu a Capela durante mais de trinta anos, tendo falecido no dia 17 de Setembro de 1596 numas casas que o Cabido lhe cedera em 1583 “que estão nãa travessa das olarias que vai da Rua de mendestevens p.<sup>a</sup> a dolivr.” <sup>(108)</sup>.

O Mestrado da Clastra, ocupado ainda em 1575 por Francisco Velez, passou, em 1578, para Manuel Mendes, natural de Lisboa e Mestre da Capela do Cardeal Infante D. Henrique. Se é lícito a um discípulo traçar o elogio do seu Mestre, sobretudo quando este já não pertence ao mundo dos vivos, podemos aceitar o de Tomé Álvares, conceituado calendarista da Capela Real e antigo moço do Coro da Sé de Évora, quando, em carta de recomendação para Baltazar Moretus, da célebre Oficina Plantiniana de Antuérpia, referindo-se à memória de Manuel Mendes se limitava a chamar-lhe

“mestre de Duarte Lobo, e de toda a boa musica deste Reino...” (109). Antes de 1589, Manuel Mendes, por incompatibilidade do serviço da bacharelia e do Mestrado da Clastra, cedeu o lugar ao seu discípulo predilecto, Filipe de Magalhães, que nele se manteve até retirar para Lisboa nos últimos anos do século.

Quanto ao Colégio dos Moços do Coro, não temos notícia dos primeiros reitores que o governaram. Só em 1574, após a morte do Arcebispo D. João de Melo e estando a Sé vaga, é que o Cabido deliberou nomear o bacharel da Sé, Afonso Dias, por nele encontrar as qualidades que se exigiam para cargo reputado da maior confiança moral e técnica: “Nos Dayão e Cabido da Sancta See Metropolitana D’Euora a see vagante etc. fazemos saber aos q’ esta nossa prouisão virem que por confiarmos na virtude e saber de Afonso Diaz Bacharel desta See q’ ora serue de Sobchantre nella, e por ser continuo no choro por sua obrigação aas Matinas e todas as outras horas, saber os costumes e cerimonias da igreja — Auemos por bẽ que daqui em diante tenha cargo dos Moços do Choro desta see, e os insine e doctrine no que hão de fazer porquãto hũa das cousas necessarias ao serviço desta igreja he a obra instituição dos ditos Moços do Choro e serem doctrinados e insinados nas cousas do continuo seruiço della, e os ditos moços lhe serão entregues em todas as mais cousas q’ ouuer no collegio delles q’ pertencerẽ a seu gouerno e admnistração...” (110).

Esta, apesar de longa, resumida panorâmica do que foi o historial do ensino e prática da música na Sé de Évora no século XVI, tem o mérito de pôr em evidência os extremos cuidados de todos os intervenientes na matéria, uns criando as condições materiais para o êxito

que se pretendia, outros dando-lhe forma efectiva com o seu empenho e saber. Fixámo-nos no século XVI de acordo com o propósito do presente trabalho, — mas este século vai continuar a projectar-se nos futuros, quebrando o ímpeto inicial só quando os condicionalismos políticos das primeiras décadas do século XIX lhe barram o caminho, cerceando-lhe os tradicionais meios de sobrevivência material.

## Guarda

É geralmente aceite pelos historiadores que foi D. Sancho I quem transferiu a Cadeira episcopal egitaniense para a Guarda em 1201-1202, nomeando D. Martinho Pais como primeiro Bispo. Este caso da Guarda obedeceu a coordenadas diferentes de todas as outras já vistas. Não se tratou de um acto bélico de Reconquista aos mouros. Foi o sítio estratégico que teria dado lugar ao nome de Guarda ou ponto de vigia contra os possíveis ataques dos reinos vizinhos. Ainda em 1199, a *vila* da Guarda, encetava o seu crescimento num processo que o foral de D. Sancho permitiu se fizesse rapidamente. Não foi sem razões que D. Carolina Michaelis de Vasconcelos atribuiu a D. Sancho I a mais antiga Cantiga de Amigo, cujo refrão diz: “Muito me tarda/ O meu amigo/ na Guarda!”

Na sentença de 28 de Fevereiro de 1256, confirmada por Alexandre IV em 27 de Abril, sobre os limites da nova diocese, lá aparece um Pedro Cantor do Cabido de Egitânea, o que prova a existência da Corporação Capitular nos seus quadros tradicionais de dignidades e cónegos, não importando para o nosso caso se viviam ou não em comunidade. Também é acessório o problema da catedral primitiva. De facto, a que hoje existe e é justamente considerada digno *ex-libris* da cidade, é fundação do Rei D. Fernando que mandou demolir a existente por ficar fora das muralhas, não oferecendo segurança em caso de guerra, e fazendo uma doação que lhe pareceu suficiente para o efeito. Em carta datada de Abrantes, aos 22 dias de Maio de 1375 e dirigida ao Bispo D. Afonso “que ora he, e a qualquer outro Bispo da dita Cidade que ao diante for, que possa

unir, e annexar as ditas Igrejas, para ajuda de se fazer, e acabar, e cumprir, e manter para sempre das cousas que lhe forem cumpridoras”<sup>(11)</sup>. Todavia, foi só em tempos de D. João I e sendo Bispo D. Frei Vasco que os alicerces da actual Sé foram lançados, prolongando-se a sua construção até 1504-1517, já sob o governo de D. Pedro Gavião.

Não obstante a demora das obras, os serviços inerentes à catedral funcionaram regularmente. É o que se depreende do *Catálogo das Igrejas* mandado organizar por D. Dinis e no qual se encontram as seguintes referências à Guarda: “Os apréstimos do chantrado, fora do comum, não se taxaram em coisa alguma”, enquanto os que diziam respeito ao mestre-escola foram taxados em dez libras, o que era sinal evidente de vida de uma e outra instituição, ambas com funções docentes que incluíam o canto e a música<sup>(12)</sup>. Aliás, a categoria cultural dos bispos da época, era, só por si, um indicativo do interesse que lhes merecia o ensino destinado aos pretendentes ao serviço da Igreja. D. Afonso Correia (1367-1384) era Doutor em Cânones pela Universidade de Paris; D. Gonçalo Vasques da Cunha (1397-1426) era Doutor em Direito pela mesma Universidade Parisiense.

Não podem restar dúvidas da existência de uma organização escolar adstrita à Sé da Guarda, onde quer que tenha funcionado, melhor ou pior. A verdade, porém, é que, em termos documentais, estamos muito pouco esclarecidos em tal matéria. As próprias *Constituições* saídas do Sínodo de 12 de Maio de 1500, por obra de D. Pedro Gavião e das quais se conhece um único exemplar guardado na Biblioteca Nacional de Lisboa (incunábulo n.º 150; sigla Ga), pouco adianta à

matéria que nos interessa. Apenas, entre os 96 números, o 46 que diz: “Sem embargo de ser por nossos predecessores mandado que todos os sacerdotes soubessem cantar e assim outras coisas que a seu ofício pertencem, achamos que o dito mandado houve pouco efeito, porquanto ainda agora por experiência achamos muitos deles ignorantes em modo que deles sai mau exemplo e escândalo ao povo e as igrejas ainda por elo padecem detrimento. E querendo em todo prover, ordenamos e mandamos que todos os sacerdotes ou beneficiados que forem até idade de quarenta anos que da publicação desta a um ano saibam bem cantar por arte o que ao ofício da igreja pertence...”<sup>(113)</sup>.

Pinharanda Gomes, certamente bem apoiado, pôde escrever que “o Paço episcopal, as mais das vezes sediado em Castelo Branco, dispunha dos competentes serviços para a formação de clero; mas, no século XVI, ainda a diocese não possuía o que pode chamar-se um Seminário. Para corresponder às necessidades de formação clerical, o Cabido privilegiava duas Conezias doutorais, uma Canónica e Penitencial, outra de Teologia, ambas da apresentação da Universidade de Coimbra. O Cónego de Teologia assumia o encargo de Mestre-escola, obrigado ao ensino da Gramática e do Canto Chão, de graça, aos ministros da Sé, moços do Coro, padres do bispado e mais pessoas, dando duas lições quotidianas”<sup>(114)</sup>.

Quanto à música de canto d’órgão, apenas sabemos que o Bispo D. Afonso Furtado de Mendonça, em 1610, contratou e levou consigo para a Guarda o músico Pedro Talésio que tinha sido antes Mestre da Capela do Hospital de Todos os Santos, em Lisboa<sup>(115)</sup>.

## Portalegre

De parte do território da Diocese da Guarda se criou a Diocese de Portalegre, iniciativa de D. João III confirmada pelo Papa Paulo III, por bula de 21 de Agosto de 1549. Foi seu primeiro Bispo o castelhano D. Julião d'Alva, Mestre-escola da Sé d'Évora, cujo sucessor no título foi empossado em 22 de Maio de 1550 <sup>(116)</sup>. D. Julião, ao assumir o novo cargo, não se encontrou na situação de extrema penúria dos bispos da Reconquista. Agora, tudo era mais fácil. Determinada a parte financeira disponível para a vida da Diocese se poder organizar, bastava fazer editais para as *oposições* e os lugares eram preenchidos, podendo fazer-se selecção. Por outro lado, o novo Bispo levava para Portalegre a imagem da vida eclesiástica na Metrópole eborense, o que lhe facilitava as iniciativas que, por força das circunstâncias, tinha que tomar. Por isso não se estranha o que dele escreveu o cronista: "... fez as leis e Estatutos, Authoritate App.ca por onde se gouerna oje esta Santa See."

Para servir de catedral aproveitou a igreja de Santa Maria do Castelo, mudando-lhe a invocação para Nossa Senhora da Assunção, título generalizado das catedrais portuguesas. Passados anos, o cronista, certamente com algum exagero, não tinha pejo de escrever que nela "se fazem os Officios Diuinos, cõ toda a prefeição (sic) e guardão as cerimonias melhor q' em nenhua parte do Reino". Também se sabe que o Coro Capitular funcionava na capela-mor nos Domingos e dias santos e quando havia procissão ou pregação, reunindo-se às sextas-feiras na sua casa junto do cartório.

Escusado será dizer que a música usada no Coro, desde o princípio, era o cantochão, pelo menos. Mas a criação dos Moços do Coro não se deve ter feito esperar, porque, por volta de 1565 era *menino do choro* da Sé aquele que viria a ser o cronista da Cidade, o P. Sotto Maior. Dos chantres, conhecemos o nome de Inácio Ferreira, que serviu em tempo do segundo Bispo, D. André de Noronha (1560-1581). O terceiro Deão da Sé de Portalegre foi D. Francisco de Avelar, natural da vila do Torrão e que “era muito grande cantor e ceremoniatico”, dizendo-se mesmo que “fora moço do choro em a Sãcta See de Euora, onde apprehendeo a musica”.

Mas foi no tempo de D. Frei Amador Arrais, o clássico autor dos *Diálogos*, que a Sé de Portalegre conheceu uma mais completa organização no que respeita ao ensino. Natural de Beja, este terceiro Bispo portalegrense tinha sido Bispo auxiliar, em Évora, do Cardeal D. Henrique, com o título de Bispo de Tripoli. Arrastado, naturalmente, pelo exemplo do que vira naquela cidade, fundou um seminário de colegiais, junto à Sé, o qual “antre outras cousas q’ fez, como em o discurso de sua vida fica tratado, fez tambem esta onde se criam os mininos pobres e honrados e saem delle muito grandes clerigos e cantores”.

Sabemos que a música de Canto d’órgão se praticava na Sé de Portalegre em tempos de D. Frei Amador, mas a qualidade do Mestre nem sequer mereceu ao cronista a designação do nome. A ele se refere o P. Sotto Maior nestes termos: “... alem de ser bom homem, era o maior prodigo e gastador q’ auia no mundo e assi “morreo sem ter hu vintê porq toda a Renda (que não he pouqua) cõ cães de caça e com Amigos a gastaua. E

não achou o bpõ, pera se entregar da lectuosa (sic) mais q'hũ livro de canto dorgão que chamão Palestina q' deu à See, que pode valler cinco ou seis tostões, não auia outra cousa em q' pegar; morreo em tempo de Dom Diogo e foi mt.<sup>e</sup> da capela desta S. See".<sup>(117)</sup> Portanto, do espólio musical, nada mais restava do que um livro de composições de Palestrina avaliado pelo preço da chuva!

## Elvas

Praça fronteiriça de excepcional importância estratégica, Elvas viu confirmado o foral de 1229 por determinação de D. Manuel I em 1508, tendo alcançado do mesmo Monarca o título de cidade em 1513. Parece que, nesta altura, já o Rei teria pensado na criação do bispado elvense. A ideia não se concretizou, certamente por dificuldades de ordem burocrática, visto que, para tal efeito, era indispensável desmembrar territórios de outras dioceses, situação sempre melindrosa e polémica. E se a desmembração feita à custa da longínqua diocese de Ceuta não oferecia dificuldades, o mesmo não se poderia dizer acerca do que se pedia à arquidiocese de Évora. Mas o tempo aplainou as arestas ao erigido problema e no tempo de D. Sebastião o problema foi solucionado. Pela bula assinada por S. Pio V e datada de 9 de Junho de 1570 foi criada a diocese de Elvas.

A carta patente que continha o decreto pontifício, *Super cunctas*, confirmava a cidadania dos elvenses; e a igreja de Santa Maria era transformada em igreja catedral com a mesma invocação para um bispo que se denominaria de Elvas. O longo documento estabelecia a criação de cinco dignidades que seriam: o deão, o chantre, o arcediogo, o mestre-escola e o tesoureiro. Os cônegos seriam dez, levando cada um sua prebenda. Dois destes prebendados deveriam ser mestres, um em teologia e outro em cânones, graduados por Coimbra ou Évora. A estes se juntavam mais dois canonicatos de meia prebenda, completando o Cabido. Como auxiliares da Corporação capitular, a bula erigia ainda um sub-tesoureiro com dois coadjutores e duas vigararias perpétuas. E, na ordem natural das necessidades da vida

numa catedral, eram criados oito ofícios, o primeiro dos quais era o de organista, logo seguido do Mestre do canto que deveria ensinar a música a quantos a quisessem aprender, e seis moços do Coro para nele servirem <sup>(118)</sup>.

O texto legal previa tudo o que era de rigor para uma solução prática imediata. Por isso, logo no ano seguinte, D. Sebastião apresentou como primeiro bispo de Elvas D. António Mendes de Carvalho, que foi sagrado na igreja de S. Vicente de Fora no terceiro domingo de Setembro de 1571. O novo bispo, natural do concelho de Paredes de Coura, estudara em Paris e ensinara latim em Coimbra. Foi homem de zelo apostólico e honesto cumpridor da sua missão, que não era fácil por ter necessidade de organizar a diocese partindo do nada. Vê-se que não perdeu tempo. E em Outubro de 1572 celebrou o primeiro sínodo diocesano no qual se limitou a sancionar as Constituições pelas quais se regia a Metrópole de Évora.

Mas, o que mais nos importa é saber que, no tocante à música, soube encontrar as fórmulas estatutárias para regularem a actividade respectiva, responsabilizando o Mestre da Capela e o Tangedor dos órgãos. As obrigações do primeiro eram as seguintes:

§ 1.º — “... sera obrigado, a ensinar aos mossos do coro cantochão, canto de órgão, contraponto, e compor, e bem assim a todos, os q. quizerem aprender p.<sup>a</sup> este efeito hauera 2.<sup>as</sup> liçoins cada dia huma pella manhã de cantochão, e contraponto outra a tarde de canto de órgão e composição; isto de graça.

§ 2.º — Sera obrigado a cantar Psal. de canto de órgão Hinno, e Magnificat com os cantores, em todas as festas de capas de Conigos nas 2.<sup>as</sup> vespas das ditas

festas sera obrigado somente Hinno, Magnificat, tirando, em Natal, Ressurreição, Pentecostes, Corpus Xpi, Assumpção, S. P.º, e São Paulo que nestas festas sera obrigd.º a cantar Psal. nas 1.ªs e 2.ªs vespervas, e as missas dos proprios dias de canto de orgão, e todos os mais, q. a nos ou ao nosso Cabb.º parecer q. conuem.

§ 3.º — Sera obrigd.º em todos os dias de Apostullos, Euangelistas Doutores da Igr.ª; e mais dias de goarda cantar Hinno, Magnificat de canto de orgão nos d.ºs dias, e em todos os D.ºs, e dias santos de goarda, e nas cathedras de S. P.º, em a festa de S. P.º aduinculla na commemoração de S. Paullo, e de S. Thomas, q. assim o ordenou o Rd.º Cabb.º e mandou se puzesse na taboa do choro.

§ 4.º — Sera obrigd.º, em vesp. da commemoração dos defuntos cantar Magnificat de canto de orgão nas vespervas, e no proprio dia benedictus, e missa, e derradr.º responso, qd.º andarem sobre os defuntos.

§ 5.º — Sera obrigd.º cantar completas de canto de orgão todos os Domingos da quaresma.

§ 6.º — Sera obrigd.º na noute de Natal cantar o Hinno das Matinas, e os responsórios, e thedeum Laudamos (sic), e de ordenar sempre alguns villançicos p.ª a festa, e assim p.ª a noute como pera o dia.

§ 7.º — Sera obrigd.º acharse presente, em todos os off.ºs q. pelo Chantre lhes forem assignados, em q. se achar o Cabb.º, e assim nas procissoins dos 3.ºs Domingos dos mezes do santíssimo sacramento.

§ 8.º — Sera obrigd.º hir com o Cabb.º em todas as proçoins gerais, e ordinarias, a q. for o Cabb.º, e nellas cantar o q. pello Chantre lhes for ordenado, e hirão os secullares com as cabeças descubertas.

§ 9.º — Faltando, em cada huma das coutas assima ditas o Chantre o multara athe 100 reis conforme os defeitos” (119).

O grande mérito deste documento resulta da circunstância importante de se tratar de um Regimento imposto ao responsável da Capela dos músicos, não como mero expediente de cumprimento preceituoso, mas como regra bem discriminada de serviço pontual. Ao elaborar as obrigações do Mestre da Capela, é evidente que o legislador contava já com as pessoas a quem eram dirigidas, exigindo-lhes idêntico comportamento ao de qualquer Capela musical a funcionar em pleno. Desconhecemos quem tenha sido esse primeiro Mestre; mas a proximidade de Vila Viçosa permite que pensemos que de lá tenha vindo um cantor qualificado com capacidade para dar resposta ao respectivo Regimento do Mestrado de Capela da Sé de Elvas. O que se sabe é que, já nos finais do século, servia de Mestre um tal Manuel Garcia ou Manuel Garcia Sueiro cuja actividade está documentada até, pelo menos, 1626. A este Manuel Garcia pagava a Fabrica da Sé 86.194 réis “pera sustentação dos moços do choro que teue em sua caza e de alguns caminhos que fez a buscar mossos do choro e outras cousas tocantes a dita fabryca”.

Ficamos, assim, esclarecidos sobre o sistema posto em prática para a educação musical dos moços do Coro. Nem deste nem de qualquer outro músico que o tenha precedido ao serviço da Capela da Sé de Elvas existem composições, sendo mais que provável que as tenham feito, incluindo vilancicos.

Mas o prestígio de Elvas, no campo da música, teria num organista, o P. Manuel Rodrigues Coelho, a sua grande figura.

D. António Mendes de carvalho teve o cuidado de acautelar as funções do organista com um Regimento de obrigações. Chegado até nós, diz o seu articulado:

§ 1.º — “As obrigações do M.<sup>e</sup> do órgão são as seguintes: Sera obrig.<sup>do</sup> tanger todos os dias de capas de conigos pella maneira seg.<sup>te</sup>, em materias de Himnos Antiphona Responsorios dos nocturnos Te Teum Antiphona das Laudas (sic) Benedictus himno Deo Graças do Benedicamus faltando ao principio perdera 30 reis a todas as Matinas 100 rs.

§ 2.º — Sera obrigado tanger a missa vesporas pr.<sup>as</sup>, segundas, e completas sob a dita pena.

§ 3.º — He obrigado nos duples per annum tanger as laudas missas, e vesporas primeiras, e segd.<sup>as</sup> e completas faltando ao principio perdera 20 rs. faltando a tudo por qualquer cauza das sobreditas perdera 50 rs.

§ 4.º — He obrigado a todos os domingos, e sabados a tarde, excepto em advento e quaresma, porem no 3.º do advento, e 4.º da quaresma hauera órgão sob a dita pena.

§ 5.º — Sera obrigado tanger as primeiras vesporas e 2.<sup>as</sup> e as Laudas da Capitulla por diante, e assim as completas, e a missa, em todos os ssimiduplices, infraoctavas as missas de N. Senhora nos sabados, quando se reze della e sob penna de 50 rs.

§ 6.º — Deve tanger ás completas dos Dom.<sup>os</sup> da quaresma excepto no de Ramos sob penna de 100 rs.

§ 7.º — Sera obrigado tanger dia de Corpo de D.<sup>s</sup> qd.<sup>o</sup> sahe a proçissão te sahir o sacramento da porta principal, e assim, quando tornar a emtrar sob penna de

100 reis sob a mesma penna sera obrigado tanger nas festas principais, quando entrar o Prellado na Igr.<sup>a</sup>, e quando celebrar, tambem à sahida, vindo algum Prellado a quem o Bispo queira onrrar sera obrigado a tanger, emquanto estiverem orando: e no ponto final sera obrigado a tanger a terça, emquanto o Bispo se revestir e assim mais todas as vezes q. por nos ou pello Cabb.<sup>o</sup> lhe for ordenado, q. tanja sob penna as quais pennas são pera a fabrica” (120).

A confirmar o grande interesse que mereceu ao primeiro Bispo elvense a música na sua Sé, está o arranjo da distribuição das prebendas que, em 1577, foi proposto ao Metropolita, o Cardeal D. Henrique, e por este aprovado. Por ele, caberiam duas ao Deão, uma a cada um das outras quatro dignidades, acrescentadas de uma a repartir igualmente pelos mesmos quatro, uma para cada um dos dez cônegos, uma para dois meios cônegos, outra para o Mestre da Capela e para o organista, outra para a Fábrica da igreja, outra para os moços do Coro. A máquina foi montada com todos os pormenores e garantias para funcionar em condições de rendimento artístico. E se, ainda no século XVI, passou pela Sé de Elvas o nosso maior organista de sempre, o citado P.<sup>e</sup> Manuel Rodrigues Coelho, o primeiro de quem se imprimiu música para órgão em Portugal, só no século seguinte nos daria outro Mestre de alta qualidade, este, compositor, na pessoa do P.<sup>e</sup> Francisco Martins ou Francisco Martins Freire.

## CONCLUSÃO

Chegados ao fim desta retrospectiva histórica sobre o ensino e prática da música nas sés de Portugal até finais do séc. XVI, consoante as notícias que foi possível recolher para o efeito, é óbvio dever concluir-se que o período estudado não é um fim da história mas, antes, um princípio ou uma continuidade segundo os casos.

É um facto devidamente apurado que as Capelas Musicais com capacidade para a execução de todo o género de música religiosa, foram uma realidade viva e operante em todas as nossas sés a partir dos princípios do séc. XVII. Esta presença artística era justificada por razões que apenas se prendiam às exigências correctas da Liturgia solene posta em prática nas sés como modelo de todas as outras igrejas. O segredo do êxito alcançado mais numas do que noutras sés, ficou-se a dever, para lá da meticulosidade organizativa, aos Mestres chamados a servi-las. Foram esses homens, todos compositores, por inerência do cargo, que deram lustre às igrejas a que dedicaram a sua específica actividade. É por isso que, sempre que se queira falar de música na Sé de Lisboa, logo teremos que citar Duarte Lobo. O mesmo acontece com Diogo Dias Melgás para

a de Évora, com Pedro Talésio para a de Coimbra, com Estêvão Lopes Morago para a de Viseu ou com Francisco Martins para a de Elvas. É através das obras destes e doutros compositores que chegaram aos nossos dias que podemos avaliar a evolução natural das técnicas e o grau de competência dos que as usaram.

Mas há um facto que importa lembrar neste contexto histórico pela excepcional importância que viria a ter na tradicional nomenclatura do ensino e prática da música nas sés de Portugal. Refiro-me à transformação da Capela Real em Catedral metropolitana por iniciativa de D. João V. Desde então, contando com o Seminário da Patriarcal criado por decreto de 9 de Abril de 1713, o serviço da música religiosa em Lisboa tomou proporções nunca sonhadas por qualquer outra sé portuguesa com uma massa coral seleccionada que chegou a somar mais de 70 cantores. Foi neste momento que Lisboa assumiu o primeiro posto no ensino e na prática da música em Portugal.

Ficéis a um culto que a música valorizava, todas as sés se sentiram obrigadas a sustentá-la e ampará-la com os recursos possíveis, situação generalizada que alcançou o ano de 1834. A partir desta data, a vitória do Liberalismo (sempre a ironia das palavras), com as reformas económicas levadas a cabo, anulou e estancou as fontes de receita de que viviam todos os colégios de música anexos às sés, condenando-os à morte. Começou, então, a longa agonia das Capelas de Música que passaram a viver dos sobreviventes ainda ligados ao passado. A implantação da República deu-lhes o golpe de misericórdia. Desde então, a música nas sés de Portugal tem vivido de esperanças e de desilusões até à actual exaustão que se pode considerar perfeita, visto

que também a morte goza do privilégio da perfeição, sobretudo quando os erros dos homens mal justificados pela incúria dos tempos, interferem com o peso duma autoridade mal esclarecida e pessimamente aplicada.  
*Sunt lacrimae rerum !*

## NOTAS

- (1) *História de Portugal*, t. I, 1846, p. 131.
- (2) *Ibidem*, p. 132.
- (3) B. Llorca, R. Garcia Villoslada, P. de Leturia, F. J. Montalban, *História de la Iglesia Católica*, tomo II, *Edad Media* (800-1303), B. A. C., Madrid, 1951, p. 399.
- (4) *Id., id.*, p. 596.
- (5) V. *As Escolas Capitulares no primeiro século da Nacionalidade Portuguesa*, pelo Prof. Dr. Francisco da Gama Caeiro, em “Arquivos de História da Cultura Portuguesa”, vol. I, Lisboa, 1966, n.º 2.
- (6) Edição de Joseph M. Piel, Lisboa, 1942, cap. 96, p. 351.
- (7) *A Bíblia na literatura medieval portuguesa*, vol. 35 da *Biblioteca Breve*, 1979, p. 93.
- (8) Edição bilingue da B. A. C., Madrid, 1982, p. 286.
- (9) Francisco da Gama Caeiro, ob. cit., p. 45.
- (10) M. Rodrigues Lapa, *Das Origens da Poesia Lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, 1929, p. 95.
- (11) *Estetica Gregoriana*, Pontificio Istituto di Musica Sacra, Roma, 1934, p. 19.
- (12) Ob. cit., Liber III, n.º 15, p. 442.
- (13) V. Dr. António de Vasconcelos, *Fragments preciosos de dois códices paleográfico-visigóticos*, “Biblos”, Coimbra, 1928, vol. IV, n.º 11 e 12, p. 557.
- (14) *Id., id.*
- (15) V. D. Gregório Suñol, *Introduction a la Paléographie Musicale Grégorienne*, Desclée, Paris, 1935; ou Solange Corbin, *Essai sur la Musique religieuse Portugaise au Moyen Age*, Paris, 1952, cap. VII.
- (16) J. Smits Van Waesberghe, in *Dictionnaire de la Musique*, Bordas, Paris, 1971, p. 453.

(17) Prof. Avelino de Jesus da Costa, *A Restauração da Diocese de Braga em 1070*, em *Lusitania Sacra*, 1956, Lisboa, T. I, p. 21-22.

(18) A. Moreira de Sá, *Primórdios da Cultura Portuguesa*, Lx.<sup>a</sup>, 1966, em *Arquivos de História da Cultura Portuguesa*, vol. I, p. 15-16; e ainda vol. II, 1968.

(19) *Ibid.*, p. 17.

(20) *Synodicon Hispanum*, II, Portugal, dirigido por António Garcia y Garcia, B. A. C., Madrid, 1982, p. 15.

(21) *Synodicon*, p. 85.

(22) De um pergaminho dos bacharéis ainda não numerado mas em vias de estudos e identificação pelo Dr. Júlio César Baptista.

(23) Martino Gerberto, *De Cantu et Musica Sacra Prima Ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, Floresta Negra, 1774, t. I, p. 152; Jos. Smits Van Waessberghe, *De Musico-Paedagogico et Theoretico Guidone Aretino*, Florença, 1953, cap. III, p. 151.

(24) *Synodicon*, p. 100-101.

(25) Francisco José Leon Tello, *Studios de historia de la teoria musical*, I. E. M., Madrid, 1962, p. 232.

(26) *Synodicon*, p. 138.

(27) *Idem*, p. 164.

(28) Em Alvaro Carneiro, *A Música em Braga*, sep. da revista *Theologica*, Braga, 1959, p. 256-57.

(29) *O Sacrosanto, e Ecumenico Concilio de Trento*, ed. bilingue, Lisboa, t. II, 1807, p. 210-202.

(30) Ms. da Biblioteca da Ajuda, 44/XII/46, 1-5.

(31) Frei Raul de Almeida Rolo, O. P., *Bartolomeu dos Mártires*, 2.<sup>a</sup> ed., Porto, 1979, p. 129.

(32) V. Prof. Dr. Avelino de Jesus da Costa, *A Biblioteca e o Tesouro da Sé de Coimbra nos séculos XI a XVI*, “Boletim Bibliog. da Universidade de Coimbra”, 1983.

(33) No original latino: “... pueros nutritiv et eos docuit in sede episcopali sancte marie predictae civitatis atque ar ordinem presbiterii applicavit et ordinavit eos communiter habitare secundum regulam sancti agustini”. (António de Vasconcelos, *Fragmento Precioso dum Códice Visigótico*, na revista *Biblos*, Coimbra, vol. V, Maio e Junho de 1929, p. 269.

(34) Gabriel Pereira, ob. cit. e *passim*.

(35) V. Prof. Dr. Artur Moreira de Sá, *Primórdios da Cultura Portuguesa*, in *Arquivos de Hist. da Cult. Portuguesa*, vol I, Lisboa, 1967, p. 22.

- (36) *Synodicon Hispanum*, II, Portugal, B. A. C, Madrid, 1982, p. 197.
- (37) Solange Corbin, *Essai sur la Musique Religieuse Portugaise au Moyen Age*, Paris, 1952, p. 211.
- (38) *Id. id.*, p. 212.
- (39) Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, 2.<sup>a</sup> ed., Porto, 1968, vol. II, p. 67.
- (40) V. Robert Stevenson, *Prefácio de Antologia de Polifonia Portuguesa 1490-1680, Portugalae Musica*, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1982, p. X.
- (41) *Id. id.*, p. IX.
- (42) Manuel Joaquim, *Os Livros do Coro da Sé de Coimbra, em 1635*, em *Arquivo de Bibliografia Portuguesa* dirigido pelo Prof. Manuel Lopes de Almeida, Atlântida, Coimbra, 1956, p. 327-328.
- (43) *Constituições Synodales do Bispado de Coimbra [...] Feytas & ordenadas em Synodo pelo Illustrissimo Sñr Dom Affonso de Castel Brãco Bispo de Coimbra, Cõde de Arganil, & do Cõselho del Rey N. S....* Coimbra, por António Mariz, 1591 (Título VIII, Const. III, fol. 24 v.º).
- (44) *Ibid.* Título XV, Const. III, fol. 62 v.º.
- (45) *Ibid.* Título XX, fol. 104.
- (46) *Ibid.* Título XX, Const. XIII, fol. 106 v.º.
- (47) Reservado n.º 86 da Biblioteca Pública de Évora, fol. XXIII v.º.
- (48) V. Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1981, p. 45-46. E Mário de Sampayo Ribeiro, *A Música em Coimbra*, in “Biblos”, vol. XV, t. II, 1939 e ainda do mesmo *Os Manuscritos Musicais n.ºs 6 e 12 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra*, Coimbra, 1941.
- (49) V. Mateus d’Aranda, *Tractado de Cãto Llano*, 1533, ed. facsimilada com Introdução e Notas de José Augusto Alegria, Lisboa, 1962 e ainda do mesmo, *Mateus d’Aranda Mestre da Capela da Sé de Évora e Lente de Música dos Estudos Gerais de Coimbra*, separata dos “Anais”, II série, vol. 27, Lisboa, 1982.
- (50) V. Fortunato d’Almeida, *História da Igreja em Portugal*, ed. de 1967, Barcelos, vol I, p. 93; P. Miguel de Oliveira, *O Senborio da Cidade do Porto e as Primeiras Questões com os Bispos*, in *Lusitania Sacra*, Lx.<sup>a</sup>, 1959, t. IV, p. 29 a 60.
- (51) Artur Moreira de Sá, *Primórdios da Cultura Portuguesa*, in “Arquivos de História da Cultura Portuguesa”, vol, I, Lx.<sup>a</sup>, 1967, p. 25 e 93.

(52) Alfredo Pimenta, *Idade-Média (Problemas & Soluções)*, Edições Ultramar, Lisboa, 1946, p. 196.

(53) A matéria que nos interessa é tratada em *Notas soltas sobre a Sé do Porto no séc. XVI*, p. 117, 118 e 253 a 266.

(54) P. Manuel Pereira de Novais, *Anacrisis Historial*, citado por Magalhães Basto, p. 265, 66.

(55) V. Armando Nobre de gusmão, *Cantores e Músicos em Évora nos Anos de 1542 a 1553*, Sep. dos *Anais* da Academia Portuguesa da História Lisboa, 1964, p. 117, 118.

(56) “Tambem no mesmo anno (1559) mandou o P. Prior geral concertar o órgão grande, por Heitor Lobo famoso organista [por organeiro], que lhe acrescentou registos, e o fez como de novo, e fez o órgão pequeno, e tambem o Realejo com doçainas, e charamelas, que se levava antigamente nas procissões pela Claustra”, citado por Ernesto Vieira no seu *Diccionario de Musicos Portugueses*, Lx.<sup>a</sup>, 1900. O órgão grande já funcionava em 1541 e nada nos diz que tenha sido Heitor Lobo o seu construtor. Cheio de interesse é o facto da construção do *Realejo*, que substituíu as charamelas usadas nas procissões no recinto das catedrais ou fora delas. No século XIX as *bandas* ou *filarmónicas* vieram ocupar, em parte, a presença dos charameleiros.

(57) Ob. cit., p. 256.

(58) V. Francisco da Gama Caeiro, *Origens da Escola Catedral de Lisboa*, parte III do esplêndido estudo sobre *As Escolas Capitulares no primeiro século da Nacionalidade Portuguesa*, Lisboa, 1966, in “Arquivos de História da Cultura Portuguesa”, vol. I, n.º 2.

(59) V. *Synodicon Hispanum, II, Portugal*, ed. crítica dirigida por António García y García, Madrid 1982, p. 285 e ss.

(60) *Ibidem*, p. 298.

(61) *Ibid.*, p. 303.

(62) *Ibid.*, p. 320.

(63) V. *As Gavetas da Torre do Tombo*, VI, Maços 1-3, Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, 1967, p. 192.

(64) Da carta que o Magnânimo enviou ao Rei de Portugal em 8 de Fevereiro de 1428 por estas palavras: “Nos de presente embiamos a aqueixos vuestros regnos en companya e servicio de la inclita e magnifica Infanta dona Elionor, nuestra muy cara e muy amada ermana los fieles Perrinet... (In *La música en la Corte de los Reyes Católicos*, por Higinio Anglés, I, “Polifonia Religiosa”, Madrid, 1941, p. 20).

(65) V. *Documentos para a História da Cidade de Lisboa*, publicados pela Câmara Municipal, citação do *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, Atlântida, Ano I, Janeiro-Março, n.º 1; 1955, p. 50.

(66) "... mas nestes dez Cappellaens, ou em o numero delles, não se conte o subchante, subthezoureiro, Altareiro, e mestre da Capella dos Cantores da ditta Igreja..." (Statuto 19).

(67) *Arte de Música de Canto borgam, e Canto Cham, & Proporções de Musica diuididas harmonicamente, Composta por António Fernandez, natural da villa de Souzel, mestre de Musica na Igreja de S. Catherina de monte Sinai. Dirigida ao insigne Duarte Lobo Quartanario. & mestre de Musica na S. Sé de Lisboa. Por Pedro Craesbeeck Impressor delRey Anno 1626.*

(68) "Statuto 62 — Em como e quando os meyo Conegos e quartanarios hande deçer e cantar na stante á Missa conventual, e mais horas e tomar cappas á semelhança dos Bachareis". Tem a data de 22 de Setembro de 1594.

(69) António Cruz, *Santa Cruz de Coimbra na Cultura Portuguesa da Idade Média*, vol I, Porto 1964, p. 313.

(70) M. Gonçalves da Costa, *História do Bispado e Cidade de Lamego*, I, Lamego, 1977, p. 109.

(71) M. Gonçalves da Costa, *Organistas e Mestres de Capela da Catedral de Lamego*, Lamego, s. n..

(72) M. G. da Costa, *História do Bispado e Cidade de Lamego*, p. 181.

(73) *Synodicon Hispanum, II, Portugal*, B. A. C., Madrid, 1982, p. 279-280.

(74) V. *Synodicon Hispanum, II, Portugal*, edição crítica a cargo de António Garcia y Garcia, B. A. C., Madrid, 1982, p. 459.

(75) Segundo a leitura de António Joaquim Anselmo do exemplar único guardado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra onde tem a cota R-11-1, reza assim: "Constituições feytas por mandado do muito reuerendo señor ho señor dom Miguel da silua Bispo de Viseu e do conselho de elRey e seu escriuão da poridade. Ordenadas e pobricadas em synodo q. celebrou a 16 de Outubro de 1527". Sem data nem lugar.

(76) Citação de Manuel Joaquim em *Nótulas sobre a Música na Sé de Viseu*, publicadas pela Junta de Província da Beira Alta em 1944, p. 54.

(77) Manuel Joaquim, o. c., p. 17-18.

(78) V. *Várias Obras de Música Religiosa "A Cappella"*, edição preparada, ante os texto originaes, por Manuel Joaquim, Lisboa,

1961, na colecção *Portugaliae Musica* da Fundação C. Gulbenkian, vol. IV.

<sup>(79)</sup> V. Gabriel Pereira, *Documentos Históricos da Cidade de Évora*, Évora, 1885, fasc. I, p. 10. Na doação “de decima parte mearum quintarum quascumque in Elbora habere potuero”, D. Afonso Henriques dá três razões que a justificam. A primeira é a sua homenagem pessoal e cristã a Santa Maria da Sé de Évora. A segunda pretende ser o obséquio à pessoa do Bispo e a terceira “pro remissione meorum delictorum”.

<sup>(80)</sup> Gabriel Pereira, ob. cit., p. 11.

<sup>(81)</sup> V. Mário Tavares Chicó, *A Catedral de Évora na Idade Média*, Ed. Nazareth, Évora, 1946; Júlio César Baptista, *A Catedral de Évora*, sep. da revista “A Cidade de Évora”, n.º 57, 1974; e ainda o estudo do mesmo *Restauração da Diocese de Évora*, 1975.

<sup>(82)</sup> Fortunato d’Almeida, *História da Igreja em Portugal*, ed. da Livr. Civilização, vol. IV, 1971, p. 133.

<sup>(83)</sup> P. Miguel de Oliveira, *Livros Litúrgicos de Évora*, em «Lusitania Sacra», t. VI, 1962, p. 263.

<sup>(84)</sup> V. Sebastião Martins dos Reis, *Livro da Fazenda da Mesa Episcopal do Bispo de Évora*, Sep. do “Boletim da Junta Distrital de Évora”, n.º 6, 1967, p. 31.

<sup>(85)</sup> Arq. Capitular da Sé, cota EE 15 b, citado por J. César Baptista em *A Formação do Clero na diocese de Évora*, Bol. “A Cidade de Évora”, n.º 61-62, 1978-79.

<sup>(86)</sup> César Baptista considera como certo que a escola episcopal tenha deixado de existir “em determinada altura”; mas, acrescenta logo a seguir: “não se conhecendo documento que permita marcar a data em que isso aconteceu”. Ob. cit., p. 17.

<sup>(87)</sup> Gabriel Pereira, ob. cit., Segunda Parte, 1887, p. 164.

<sup>(88)</sup> P. Francisco da Fonseca, *Evora Gloriosa*, Roma, 1728, p. 351.

<sup>(89)</sup> Garcia de Resende, *Crónica de dom João II e miscelânea*, I. N. Casa da Moeda, Lisboa, 1973, cap. CXCI, p. 262.

<sup>(90)</sup> V. Mibi, *A Música em Évora no século XVI*, em “A Cidade de Évora”, Ano II, n.º 6, Março de 1944, p. 25-43.

<sup>(91)</sup> Gabriel Pereira, l. c. Segunda parte, 1887, p. 164.

<sup>(92)</sup> V. Higinio Anglés, *La música en la Corte de los Reys Católicos*, Madrid, 1941, p. 19 e 37.

<sup>(93)</sup> Publicado no essencial no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de José Mazza, com prefácio e notas de J. A. Alegria, separata da revista *Ocidente*, Lisboa, 1944-45, p. 54-56.

<sup>(94)</sup> Id., id..

<sup>(95)</sup> A apreciação nada lisongeira à maneira de ser de Pero do Porto, resulta da leitura do *Paragrafo notavel sobre P.º do Porto mestre da Capella do Cardeal Dom Affonso*, Manuscrito da Biblioteca da Ajuda (51-II-24). Nele se refere esta fala do próprio: “Eu sei ã bem tudo, e entendo perq’ o fazeis; porq’ todos sois malenconicos, e não quereis beber por desprezo e fantezia; eu estiuẽ já em Castella, e ã annos fui mestre da Se de Valença, onde ensinei ã tempo onde conuersei e tratei cõ os pricipaes, onde era hauido em ã reputação e estima, e muitas vezes hiamos eu e os Corregedores da terra, e os Regedores da cidade a folgar, e nos metiamos em hua taverna, onde comiamos, e bebiamos perto de hũ almude de vinho, e sobre isto folgauamos e jugauamos as bofetadas, e muitas vezes nos embebedauamos, e não deixaua por isso cada hũ de ser quem era; q’ ja me aconteeo descalçarem me as calças, e çapatos, sem eu sentir nada, senão quando me desembebedaua, hiame p.ª a pousada descalço...”.

<sup>(96)</sup> V. *Mateus d’Aranda Mestre da Capela da Sé de Évora e Lente de Música dos Estudos Gerais* de Coimbra, com. à Academia Portuguesa da História, por J. A. Alegria, sep. dos *Anais*, II Série, vol. 27, Lisboa, 1982.

<sup>(97)</sup> Arquivo da Sé, cota RR II c, publicado em facsímile na edição do *Tractado de Cãto Llano*, Lisboa, 1962 na colecção *Rei Musicae Portugaliae Monumenta*, II com Introdução e Notas de J. A. Alegria.

<sup>(98)</sup> Referência à primeira e segunda Década, respectivamente de 1552 e 1553.

<sup>(92)</sup> O texto da *Visitação do Cardeal Infante Dom Afonso a XXIII de 8º de 1537* à sua Sé foi integralmente publicado, sem quaisquer notas, por Túlio Espanca na revista Municipal *A Cidade de Évora*, n.º 53-54, Anos XXVII-XXVIII, Janeiro-Dezembro, 1970-1971, começando na pág. 151 a 184.

<sup>(93)</sup> V. Armando Nobre de Gusmão, *Cantores e Músicos em Évora nos Anos de 1542 a 1553*, separata dos *Anais* da Academia Portuguesa da História, II Série, vol. 14, Lisboa, 1964.

<sup>(94)</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>(95)</sup> *Tractado de Canto Mensurable* de Mateus de Aranda, edição facsimilada com Introdução e Notas de José Augusto Alegria, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1978. Advirta-se que as últimas sete páginas do *Tratado* têm por título, precisamente, *De Contrapuncto*.

<sup>(96)</sup> Ob. cit., p. 116.

(97) P. Francisco da Fonseca, *Évora Gloriosa*, Roma, 1728, p. 233.

(98) *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de José Mazza, p. 55. Trata-se de um códice da Biblioteca Pública de Évora-CIX/2-8/n.º 83 contendo uma representação do Cabido ao Arcebispo D. Teotónio de Bragança em defesa da situação tradicional de cantores que eram, ao mesmo tempo, Beneficiados da Sé, acumulação que o Arcebispo pretendia suprimir.

(99) *Memórias históricas dos Illustrissimos Arcebispos, Bispos, e Escritores Portuguezes da Ordem de Nossa Senhora do Carmo, reduzidas a Catalogo Alfabético*, Lisboa, na Officina Ferreyriana, 1724, cap. LXXI, p. 362-367.

(100) Cap. LRVI — *Do rregimento que se deve teer na capeela pera seer bem regida*.

(101) Arquivo da Sé de Évora, EE 21 f, *Regimento da Capela da Sé*, assinado pelo Arcebispo em 2 de Agosto de 1565.

(102) V. *Aspectos Musicais da Exposição de “Os Primitivos Portugueses”*, por Mário de Sampayo Ribeiro, Lisboa, 1943, p. 13. A representação pictórica dá-nos uma capela de seis cantores e um moço do coro cantando o final do *Sanctus* da Missa com o mestre da Capela fazendo o compasso com a mão direita e apoiando a esquerda no ombro do pequeno cantor.

(103) Arquivo da Sé, EE 20 o.

(104) Arq. da Sé. CEC 13-V, *Livro de Lembranças referente a 1574-1577*, fl. 12. Parcialmente publicada por mim em 1944 em “A Cidade de Évora”, trabalho citado, voltando a ver a luz do dia em “Os Livros do coro da Sé de Coimbra, em 1635”, de Manuel Joaquim, in *Arquivo de Bibliografia Portuguesa*, Coimbra, 1956, p. 319.

(105) Pelo interesse que tem, aqui se trascreve a nota capitular na íntegra: “Aos 27 dias do mes de Junho de 1575 anos forão apresentadas as cartas dordes prima tonsura e quatro menores que recebeo na See desta cidade Cosme Delgado (o de Epistola euangelho e de missa recebeo ã Lix. auctoritate app. extra tempora dispensado pello nũcio põpeio e super defectu nataliũ / por ser f.º de solteiro e solteira-S-p.º Rodrigues e de Ana Delgada naturaes do Cartaxo arcebisnado de lix.a / e asi hũ estromento de posse feito per filipe dias notr.º app. pello qual constaua q’ aos 3 dias de Abril de 1563 anos dentro do Cabido da Sé deu.ª presentes os R.ºs dayão Simão Mascarenhas / ambrozio roiz / fr. domingos / p.º frn / di.º mendes / Sebastião de Carualho / e outros conegos cosme Delgado capellão do cardeal Iff D. Anrique noso snr me apresentou hũa carta

e título de prouisão do beneficio chamado bacharelia q' vagou por morte de manuel dias q' foi mestre da capella e o ouuerão por boa e mandarão meter de posse o q' som.<sup>64</sup> foi v.<sup>10</sup> por dizer q' perdera o título e som.<sup>65</sup> lhe ficou o estromêto da posse o q' foi v.<sup>10</sup> cõforme ao mãdado de sua Al. parece estar canonicam.<sup>66</sup> ordenado e bẽ provido / manuel douale o' escrevi / Ant.º de castro. “V: Arquivo da Sé CEC 5 XXI, fol. 54. Para mais pormenores V. *História da Escola de Música da Sé de Évora*, José Augusto Alegria, Fundação C. Gulbenkian, Lisboa, 1973, cap. 2 — *Os Mestres da Capela e da Clastra do Século XVI*, p. 23-42.

<sup>(106)</sup> Arq. da Sé, CEC 13-VIII (1581-1584), fl.<sup>a</sup> 60.

<sup>(107)</sup> V. António Baião, *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa*, vol. I, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, 1936, p. 69-108. Do inventário dos bens que tinha, ficamos a saber que deles constava “uma harpa e um manicórdio”. E quanto à genealogia declarou ser filho de André Nunes e de Brites Estaça, ambos cristãos velhos. Dos avós paternos nada sabia. E quanto ao pai, era dado como cavaleiro fidalgo da casa do Cardeal D. Henrique.

<sup>(108)</sup> Arq. da Sé, CEC 13-XI (1591-1597), fl.<sup>a</sup> inumerada.

<sup>(109)</sup> V. Mário de Sampayo Ribeiro, *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Lisboa, 1938, p. 46.

<sup>(110)</sup> *Mihi*, ob. cit., p. 58.

<sup>(111)</sup> J. Pinharanda Gomes, *História da Diocese da Guarda*, Editora Pax, Braga, 1981, p. 422-23.

<sup>(112)</sup> Fortunato d'Almeida, *História da Igreja em Portugal*, 2.<sup>a</sup> ed., IV vol. p. 137.

<sup>(113)</sup> *Synodicon Hispanum*, p. 249-250.

<sup>(114)</sup> Ob. cit., p. 257.

<sup>(115)</sup> Pedro Talésio não aqueceu o lugar e dois anos depois conseguiu ser despachado lente de Universidade de Coimbra com o ordenado de 60.000 réis anuais.

<sup>(116)</sup> Dr. Abel Martins Ferreira, *Archivo Eborensis*, Évora, 1893, p. 315.

<sup>(117)</sup> Diogo Pereira Sotto Maior, *Tratado da Cidade de Portalegre e de suas antiguidades e fundação, bispos que nella residiram, e outras antigualbas, e curiosidades*, 1619, edição de Luis Keil, Elvas, nas Oficinas de Antonio José Torres de Carvalho, e à sua custa impresso, Anno 1919.

<sup>(118)</sup> V. o texto latino e tradução dada por Fortunato de Almeida na *História da Igreja em Portugal*, ed. da Liv. Civilização, Porto, 1971, p. 181 e ss.

(<sup>119</sup>) Texto publicado pela primeira vez por Manuel Joaquim no “Jornal de Elvas”, n.º 53, série VI, Novembro de 1928. Foi reproduzido no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de José Mazza, Lisboa, 1944-45, p. 93.

(<sup>120</sup>) V. nota anterior, ob. cit., p. 94.