

## A MÚSICA EM PORTUGAL NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XVIII\*

Por José Bettencourt da Câmara (Universidade de Évora)

Uma boa parte do conjunto das fontes musicais manuscritas que no território português chegaram até aos nossos dias respeitam a obras do século XVIII. Embora não possamos, naturalmente, arriscar aqui uma quantificação, que o adequado tratamento de todas essas fontes e o avanço tecnológico, no futuro, eventualmente possibilitará, nem por isso tememos o uso da expressão “boa parte”, que nos inclinaríamos mesmo a alargar à de “grande parte” (1). Estribamo-nos, para tal, no conhecimento que vimos acumulando sobre o património musical português, adquirido no convívio de toda uma vida com a literatura disponível relativa a esse património e pelo estudo dos fundos musicais que em primeira mão compulsámos.

Com efeito, é vasto em Portugal o acervo de obras setecentistas conhecidas, assim como o número dos compositores que naquela centúria floresceram: alguns italianos (2), mas portugueses maioritariamente. E – como ao autor destas linhas aconteceu, nos Açores, onde deparou com duas significativas colecções de manuscritos, exclusiva ou predominantemente setecentistas, ainda virgens das mãos de investigadores – pode admitir-se que algo subsista não referenciado no País, fora da alçada de instituições nacionais, particularmente dos arquivos musicais cujos catálogos já se encontram publicados (3), ou ainda que algum fundo tenha, por contingências que devemos lamentar, saído do País (4).

Restrinjamo-nos, de momento, à questão da quantidade, reconhecendo que a da qualidade da música portuguesa de Setecentos não podia deixar de ser determinante no âmbito das considerações que aqui propomos. Seria irrelevante a abundância de fontes musicais se globalmente não se nos apresentasse essa música como fruto do trabalho de compositores profissionalmente habilitados para o *métier*, dos quais alguns se destacarão por melhor qualidade da obra, o que, com todo o cuidado que nos impõe o actual estado do conhecimento na matéria, julgamos ser efectivamente o caso (5).

---

\* Publicado como artigo na revista *Brotéria* (Vol. 168, Lisboa, Fevereiro de 2009), este texto integra a colectânea *Estudos I – Música em Portugal no século XVIII*.

Devemos precisar que é na segunda metade do século que parece concentrar-se esta riqueza patrimonial. De facto, tanto no que respeita ao número de compositores como de obras cujos manuscritos subsistem, pende a balança, quantitativamente, para os reinados de D. José e de sua filha D. Maria, parecendo a primeira metade, correspondente ao reinado de D. João V, menos generosa em produção musical.

Se não pudermos, mais tarde, concluir que esta abundância de fontes musicais na segunda metade do século XVIII se explica por um conjunto de factores (alguns intrínsecos, por assim dizer, à arte musical, outros relativos ao seu contexto histórico-social) que a partir da subida ao trono de D. José (1750) a determinam, tais como a afirmação na corte portuguesa do gosto pela ópera e talvez ainda um incremento, a partir de então, da festa religiosa no sentido da magnificência, deveremos decerto admitir que o terramoto de 1755 terá destruído o património musical de algumas das igrejas de Lisboa e da região envolvente (como destruiu a biblioteca real, instalada no paço da Ribeira), não permitindo que chegassem até nós muitas obras da primeira metade do século XVIII, como outras de séculos anteriores, privando-nos talvez mesmo do conhecimento do nome de alguns compositores desse período.

Com a única excepção de Carlos Seixas (1704-1742), cuja obra para tecla que conhecemos se encontra integralmente publicada (6), todos os compositores portugueses setecentistas, incluindo aqueles que parecem salientar-se pela maior qualidade da sua produção, não foram ainda objecto da investigação que desde já parecem merecer. Este facto é elucidativo da situação do País em matéria de desenvolvimento da investigação musicológica, de conhecimento da história da sua própria música, particularmente a do século XVIII, período que junto dos investigadores não colheu, efectivamente, a mesma atenção que os dois séculos anteriores (7).

Não construiremos, em nenhum sector do conhecimento, qualquer perspectiva de conjunto sem a investigação de pormenor que a deve preceder. Assim, no que à música portuguesa do século XVIII diz respeito, não seria à revelia do estudo da obra dos compositores desse período que ergueríamos a visão larga a que aspiramos – e até que seja obtido esse conhecimento de detalhe mesmo as genéricas apreciações que aqui avançamos, baseadas numa informação necessariamente parcelar do assunto, implicam riscos, que a consciência dos mesmos esperamos nos permita minimizar.

É a maior parte do património musical português do século XVIII que chegou até nós composto por obras religiosas. Missas, *Te Deum*, *Miserere*, *Tantum ergo*, ofertórios, salmos de vésperas, matinas, responsórios, improérios, hinos, motetos,

constituem as formas musicais que, no ciclo do ano, marcaram então a vida litúrgica nas mais importantes igrejas e conventos do País, incluindo as ilhas atlânticas e a colónia brasileira. Em vão procuraríamos nos arquivos musicais portugueses, em quantidade significativa pelo menos, determinadas formas que neles porventura gostaríamos de ver mais representadas: para a primeira metade do século XVIII, suites, *concerti grossi* e exemplares do concerto barroco com um único instrumento solista; para a segunda, sinfonias, concertos, obras para conjuntos de câmara (quartetos, trios...) e sonatas.

Vários dos compositores portugueses setecentistas (em vez de compositores podíamos dizer, mais rigorosamente, nos termos do século XVIII, mestres de capela) juntaram à profissão de músico a condição eclesiástica (8). Refira-se ainda, de passagem, o facto curioso, que sabemos até agora não referenciado, da existência em comunidades religiosas femininas de “mestras” de capela, também freiras (que não conseguimos esclarecer, nos casos que identificámos, se se tratava ao mesmo tempo de compositoras). Contudo, é óbvio que não seria nesta associação, bastante frequente, da condição eclesiástica à criação musical que encontraríamos a razão determinante para explicar a prevalência do sector religioso no património musical português de Setecentos. Nas ordens religiosas e entre o clero secular, houve, nos séculos XVII e XVIII, padres músicos como os houve arquitectos, matemáticos, filósofos; não parece representar, porém, o grupo dos eclesiásticos que exerceram a profissão musical o maior número dos músicos portugueses setecentistas; nem a condição eclesiástica, quando tal se verificou, constituiu impedimento à criação e à prática de música profana.

De algum modo contra a ideia que desde o século XIX pelo menos se vem reproduzindo sobre a clericalização da música portuguesa que D. João V teria pelo menos acentuado, julgamos descortinar-se ao longo do século XVIII, em parte por via da reforma musical daquele rei, em parte por força da própria evolução social, uma progressiva tendência para alguma laicização da circunstância musical portuguesa, relativamente ao século anterior (durante o qual grande parte dos compositores pertence ao clero regular sobretudo), tendência também expressa no que nos parece ser um aumento proporcional dos músicos leigos, mesmo que trabalhando sobretudo para a Igreja (9). Mas deixemo-lo aqui apenas na qualidade de proposta, a verificar posteriormente, com eventual fundamentação quantitativa.

Cedo o facto de o património musical português do século XVIII ser desigualmente constituído por música religiosa chamou a atenção daqueles que se vêm ocupando da história da música em Portugal, tendo às vezes motivado conclusões

porventura excessivas sobre a raridade das práticas de música profana no País de então, em particular de música instrumental, tendencialmente reduzidas, respectivamente, à ópera e a alguma música vocal acompanhada de um único instrumento, como a guitarra, o cravo ou a harpa, e a algumas peças para estes instrumentos apenas (10).

Podemos, ou deveremos, ver neste facto uma evidência do peso, realmente considerável, da Igreja na sociedade portuguesa do Antigo Regime. Todavia, ainda que tenhamos de concluir que a festa religiosa barroca em Portugal suplantou, em dimensões e frequência, a festa profana, não cremos que isso implique que esta pouco ou nenhum significado teve no Portugal setecentista, também nos meios eclesiásticos, onde efectivamente não deixaram de ocorrer iniciativas festivas não religiosas, com dimensão musical relevante. O que se refere não só à música vocal e às formas mistas, mas ainda a alguma música exclusivamente instrumental, tanto de conjuntos que tendem já para uma dimensão orquestral como de grupos de câmara.

Nos dois fundos musicais setecentistas que nos Açores descobrimos, constituídos sobretudo por partes cavas de obras religiosas, entre as quais só esporadicamente surge uma ou outra partitura (poucas vezes autógrafa), deparámos também com as partes separadas de algumas, se bem que raras, obras instrumentais (trios de cordas, por exemplo), o que em fundos de origem monástica aponta para alguma prática de música de câmara, nos próprios conventos certamente. Também o aparecimento, nesses fundos, de partes cavas de obras orquestrais, como aberturas de ópera, confirmará a prática, eventualmente em determinados momentos das manifestações litúrgicas, de música orquestral, o que nos alerta, além do mais, para a relativa fluidez de fronteiras entre os universos musicais religioso e profano no século XVIII.

Seria improvável, aliás, que na bagagem musical trazida pelos italianos (João Tomás Mazza, Pedro Jorge Avondano, António e Alexandre Paghetti, entre outros) que por força das directivas de política cultural de D. João V rumaram até Portugal a partir do final da segunda década do século XVIII se não incluíssem, além de música vocal, e algumas óperas certamente, também obras exclusivamente instrumentais, como *concerti grossi* e concertos com um único solista. O facto de conhecermos apenas um concerto para cravo e orquestra de autoria portuguesa – referimo-nos ao de Carlos Seixas, naturalmente (11) – que representará ainda o único concerto barroco para instrumento solista de que dispomos, surgiria, fora deste contexto, como um verdadeiro milagre, de facto quase sem possibilidade de explicação (a não ser por via da circulação de

partituras, não tendo o seu autor, tanto quanto sabemos, chegado a sair do País). O mesmo teria de observar-se a propósito dos *12 Concertos Grossos* do mestre de capela da sé do Funchal António Pereira da Costa (c. 1697-1770), publicados em Londres no princípio da década de 40. Todos estes factos apontam para práticas de música instrumental, cuja raridade no Portugal setecentista tem vindo a exagerar-se.

Não deixa, em todo o caso, de ser verdade que tanto os testemunhos literários como a análise dos próprios fundos musicais que chegaram até nós parecem confirmar um significativo predomínio da música religiosa na produção dos compositores portugueses de Setecentos (o que prolonga, em boa parte, a circunstância do século anterior) e, reversamente, uma menor expressão, senão da música profana, dada a importância que assume a ópera na segunda metade do século, pelo menos das formas exclusivamente instrumentais. Para além da produção, já referida, para alguns instrumentos, como o cravo e a guitarra, a qual poderíamos englobar no que designaríamos como uma “música de quotidiano”, ou mesmo da prática dum *musique de table*, de que conhecemos alguns relatos, a necessidade do que também podemos chamar de “música de festa” (12) era na corte portuguesa, durante a primeira metade do século XVIII, predominantemente preenchida pela execução de serenatas e, na segunda, de óperas (13).

O enquadramento da música portuguesa no contexto da música europeia do século XVIII serve a evidenciar este aspecto da situação musical do Portugal de então. Só para referir alguns dos nomes mais sonantes, lembremos que Joseph Haydn, ao serviço dos Esterhazy, produziu missas, oratórias, mas também óperas e, sobretudo, sinfonias, concertos, quartetos, sonatas, como fizeram aliás o contemporâneo Mozart e tantos outros; que antes deles, na primeira metade do século, Georg Friederich Haendel, Antonio Vivaldi e até Johann Sebastian Bach, não se empenharam menos na música profana do que na religiosa, ainda quando por força das circunstâncias tiveram de atender mais a esta do que àquela, ou que nem por muita música vocal haverem produzido chegaram a descurar completamente as formas só instrumentais. Diversamente, no património setecentista português o que abundaria em missas, responsórios, salmos e, na segunda metade do século, também em óperas, parece faltar em concertos, sinfonias, quartetos, sendo mesmo o número de peças para tecla relativamente reduzido, com a excepção, como dissemos, da obra do prolífico Carlos Seixas – autor de elevado número de sonatas (tocatas) para tecla, dum *Sinfonia*, segundo o modelo italiano (quer dizer, estruturada em três andamentos, sendo o

primeiro rápido, o segundo lento e o terceiro rápido), duma *Abertura* “à francesa” (isto é, em três partes, por seu turno, em andamentos lento, rápido e lento) e do já referido *Concerto* para cravo – mas cuja semente parece haver caído em árido chão (14). Explicar-se-ão, por exemplo, os dezasseis quartetos de cordas de João Pedro de Almeida Mota (1744-1817?), “feitos para divertimento de Sua Majestade Católica” (como reza o manuscrito de alguns deles), o rei de Espanha Carlos IV, pelo facto de a carreira deste músico português haver decorrido fora do país natal, além de terem sido compostos já no limiar do século XIX?

Parece faltarem ao Portugal setecentista as condições ideológicas que, mais a Norte, na Europa, cedo determinaram o desenvolvimento do espírito capitalista (não se abuse, em todo o caso, da velha tese de Max Weber!), condições essas que, “empresarializando” a música, estão na origem, ainda no Antigo Regime, do concerto enquanto instituição do mundo contemporâneo. Teria constituído o concerto público, se nos centros urbanos portugueses mais importantes se houvesse implantado, um natural estímulo à criação de música instrumental, seja para grupos de câmara, seja para orquestra.

Significativamente, é sobretudo à comunidade britânica na capital portuguesa que parecem estar especialmente ligadas as Assembleias das Nações Estrangeiras, saraus em cujo âmbito sabemos ter-se praticado, já depois de meados do século XVIII, também música instrumental. Costuma referir-se a desconfiança da autoridade policial, pelo menos ao tempo do famigerado Pina Manique, relativamente às reuniões públicas como mais um dos factores desfavoráveis ao desenvolvimento dum espírito empresarial no âmbito da música. Sem detrimento da realização de um ou outro concerto privado em palácios de algumas das melhores famílias da aristocracia portuguesa, particularmente nas últimas décadas do século, como testemunham os relatos do famoso William Beckford, pode considerar-se reduzida a apetência da nobreza e duma burguesia em Portugal pouco afirmativa, para os valores da música instrumental, que na Itália seiscentista se já haviam firmado e que também na Alemanha e na conservadora Áustria dos Habsburgos, desde o século XVIII, não deixarão de florescer (15).

Mais do que o catolicismo da chamada Contra-Reforma que, diferentemente da Europa do Norte, bafejada pelos ventos emancipadores da Reforma, teria pesado na circunstância portuguesa, parece-nos de acolher aqui, como factor explicativo primeiro, a proposta reversa de Norbert Elias de que na Alemanha, mas também na católica Itália, a música beneficiou da ausência de unidade política, que aí determinou uma verdadeira

proliferação de cortes, rivalizando entre si numa política de prestígio, no caso por via do fomento da música (16), o que para a profissão de músico constituiu natural estímulo. Este nos parece o factor primeiro a invocar para compreendermos as acentuadas diferenças na geografia musical europeia do século XVIII, com ressonâncias até aos séculos seguintes. Se a Itália e a Alemanha acabaram por tornar-se nos dois países que mais contribuíram para o património musical europeu, tal se deverá sobretudo ao facto de tarde, na história desses países, se haver consumado o processo de unificação política. Com efeito, a fragmentação, até meados do século XIX, dessas duas regiões da Europa, unidas linguística e culturalmente como nações, em muitos pequenos estados independentes traduziu-se numa favorável multiplicação de postos de trabalho para os músicos, nas inúmeras cortes reais, duciais, eclesiásticas e outras, com condições para exercerem um amplo mecenato musical (17).

A circunstância de Portugal, reino politicamente unificado desde muito cedo, na Idade Média, difere da de Itália e da Alemanha, aproximando-se deste ponto de vista da de Inglaterra, França e Espanha, países a que pela mesma razão deveria a Europa um legado musical sem dúvida menos relevante. Ainda que cambiantes tenham de ser aqui introduzidos (terá a situação espanhola no século XVIII sido mais favorável à prática da música instrumental do que a portuguesa?), a proposta surge como adequada à percepção geral duma Europa setecentista muito diversa no que respeita às condições da prática musical.

Assim sendo, vemos como o projecto que aqui vimos defendendo, em vista à abordagem da história da música portuguesa sob a perspectiva da história social (no sentido amplo que engloba, além das estruturas sociais propriamente ditas, as económicas, políticas e ideológicas) se impõe verdadeiramente. É em grande parte por circunstâncias exteriores à própria música que se compreendem factos de uma tal ordem de grandeza como a especial relevância dos contributos italiano e alemão para a história da música europeia: por condições históricas gerais, que não, como habitualmente escutaremos, por peregrinas aptidões especiais de um povo para a arte musical, ausentes em outros menos afortunados.

Regressando à música portuguesa setecentista, recordaremos que, numa expressão fácil, a história é... como foi, expressão que aqui serve a repisar a elementar mas determinante verdade de que não pode, de facto, o historiador, no caso o historiador da música, ir ao encontro do passado como gostaria que ele tivesse acontecido. Temos sempre de preservar como elementar exigência da ciência histórica essa atitude de

abertura do homem que a pratica relativamente ao tempo de que se ocupa, que, não se identificando com o da sua própria existência, deve respeitar em toda a sua diferença. O que, por outro lado, não entenderemos – é o que fez o positivismo – no sentido de se lhe apresentar esse passado como algo que lhe fosse absolutamente exterior, na fria objectividade que temos por característica dos fenómenos da natureza. Não é por si mesma adversa à ciência histórica a empatia que possa o passado – esta época ou aquela, este tema ou aquele – encontrar na pessoa do historiador, constituindo, pelo contrário, natural impulso à compreensão desse período, ou desse assunto.

Se não servem ao conhecimento histórico os propósitos pios de dele extrair lições, se do passado não convém abeirarmo-nos na obsessão de o *julgarmos*, como vimos de referir, mas para, tanto quanto possível, o *compreendermos*, nem por isso pode o historiador completamente abdicar do juízo. Entre a velha pecha duma história moralista e o mítico pressuposto da omissão da pessoa do historiador em que incorreu o positivismo, acharemos a boa posição (assim a entendemos, pelo menos) de quem não temerá reconhecer que também o historiador fala em nome de valores, ainda que na maior parte das vezes apenas subentendidos.

Circunscrevendo-nos à área do conhecimento e ao assunto de que nos ocupamos, diremos que construímos a história da música em Portugal, a do século XVIII, aqui visada, com a música que então tivemos, como lográmos saber que ela terá sido, isto é, na parcial configuração com que chegou até nós, pela busca do sentido que lhe consignaram aqueles por e para quem foi feita – o que não obteríamos, evidentemente, sem o conhecimento da sociedade em que foi essa música produzida. Pouco adiantará lamentarmos o facto de no património português de Setecentos não dispormos de sinfonias, concertos, quartetos, trios; fará sentido procurarmos entender porque tal não aconteceu, de facto, compreender pela sua circunstância histórica a música portuguesa do século XVIII.

É sem fugirmos a estes pressupostos que, na sequência das considerações gerais que aqui deixamos, nos permitimos ainda retomar a perspectiva sobre a música em Portugal no Antigo Regime para que em outros escritos, de passagem, vimos apontando – de algum modo, reconhecemo-lo, no contraponto da actual situação da música no País, que prolonga, com uma ou outra conjuntura menos desfavorável (em que recentemente pesaram aspectos decorrentes da emergência da chamada cultura de massas, do desenvolvimento dos grandes meios de comunicação moderna), a circunstância criada pelo liberalismo oitocentista português.



Com efeito, para o musicólogo que, sem excessos corporativos, se bata pelos melhores valores da sua arte, num contexto como o actual, em que parecem esses valores reservados a uma minoria de teimosos eleitos, enclaustrados em instituições subsidiadas, o conhecimento de outras circunstâncias históricas em que a melhor música, independentemente das razões que o determinam, corresponde a necessidades sociais, a necessidades de alguns estratos ou grupos sociais, não deixa de impor determinado tipo de reflexão. Poderíamos dizer que a uma sociedade que se apresenta como se não precisasse de música como arte, que no máximo se basta com formas de música popular, de reduzida ou nula exigência artística, como é em grande parte a sociedade actual, parece, em todo o caso, preferível outra em que a arte musical responda a necessidades da sociedade, ou de uma parte dessa sociedade, necessidades que, como sempre, podemos naturalmente questionar.

Não custa admitir que no Antigo Regime a produção dos músicos ao serviço da Igreja e dos estratos sociais mais elevados servia porventura mais a uma função de evidência do poder, de afirmação de prestígio, de glorificação – de Deus, ou do rei e da grande nobreza – do que aos objectivos artísticos que hoje, como à música que hoje produzimos, lhe consignamos. Não deixou, nem por isso, a música setecentista, como qualquer outra, independentemente das condições de tempo e de lugar de que se trate, de, com esses objectivos extra-musicais, consubstanciar, para os que a criaram e para o seu público, também aquilo que hoje designamos de valor artístico.

O processo pelo qual arrancamos a obra de arte ao contexto da sua origem histórica, trazendo-a para o museu, para a biblioteca, para o arquivo, para a moderna sala de concertos, implicou uma verdadeira revolução mental, que ajudou a autonomizar os valores artísticos de outros, de ordem religiosa, social ou política, a que aqueles estiveram historicamente associados, senão mesmo subordinados. Porém, se é verdade que este processo nos surge não só como positivo, mas necessário, em vista à percepção do que a arte é, não há dúvida de que para fins de conhecimento histórico pode acarretar riscos, sobretudo os que aqui vimos procurando exorcizar: a tendência para esquecer a circunstância original da obra de arte, a que esta não poderia ter sido alheia, sem detrimento da sua capacidade de dizer a mais do que aos homens do seu tempo e do meio social para que foram concebidas.

O lugar que à música é dado na sociedade portuguesa do Antigo Regime, e que com o liberalismo inquestionavelmente perde, pode facilmente perceber-se através de alguns exemplos: todas as igrejas, em cidades, vilas e mesmo aldeias de dimensões

razoáveis, dispunham, naquele largo período, de pelo menos um organista profissional; a profissão de músico proliferava, por assim dizer, no País, de facto não apenas no paço real e nas casas nobres mais importantes, mas, pelo menos por força das necessidades do culto religioso, nas igrejas de todas as localidades, desde o nível administrativo da aldeia, com certa extensão demográfica. Ao clero, abundantíssimo na sociedade portuguesa, como é sabido, era proporcionada em muitos casos uma boa formação musical, que por vezes atingia o nível dos melhores profissionais.

Que em igrejas e conventos de uma parte do País isolada (ou talvez não tanto quanto hoje nos poderá parecer) como os Açores se fizesse no século XVIII a mesma música que era praticada em Lisboa, na Patriarcal ou na Capela da Bemposta (é este, sem dúvida, um dos aspectos mais importantes que sobre a história da música nas ilhas acrescentará a nossa própria investigação), parece-nos evidenciar especialmente este facto. A presença, que constatámos, nos espólios de conventos açorianos das mesmas obras que naquelas igrejas eram executadas, ou ainda em outras da capital, através de cópias feitas em Lisboa expressamente para esses conventos, como atestam às vezes os respectivos frontispícios, é decerto eloquente.

Explicar-se-á este facto também pela circunstância de na sociedade de corte (para recorrer à feliz designação de Norbert Elias) que, na sua particularidade, foi também a sociedade portuguesa do Antigo Regime, a corte real ceder modelos, no caso paradigmas musicais, que alastraram até aos mais afastados pontos do reino. Este facto, aliás, deve ter contribuído para que a atitude dirigista de D. João V no que respeita à música, como a outros sectores da vida cultural, não tivesse encontrado grande resistência num País habituado a vilancicos e romances, a tentos e motetos.

O ruir das estruturas dessa sociedade, em que, com o da nobreza, o peso do clero era determinante, tinha de repercutir-se nas formas musicais nela produzidas – o que o musicólogo poderia ser levado a lamentar, na medida em que a própria arte musical parece haver perdido com a mudança. Conventos e igrejas cumpriam no Portugal do Antigo Regime funções culturais que, com a devida adequação aos novos tempos, o liberalismo não procurou, de uma maneira ou outra, substituir. Com efeito, a laicização da sociedade portuguesa que o liberalismo empreendeu, sobretudo banindo o imenso poder das ordens religiosas, laicização que em si mesma não nos cumpre lamentar, teve como consequência o desaparecimento de todo um sistema de aprendizagem e de produção da música cuja extinção o novo regime não soube, de facto, atempada e adequadamente compensar.

Não pode dizer-se que a todos os agentes destas radicais transformações políticas, sociais e, *pour cause*, culturais, faltou a consciência do problema; sem individualizar excessivamente, ela transparece em figuras de revolucionários que as operaram, como um Almeida Garrett. A criação do Conservatório em Lisboa logo a seguir ao derrube definitivo do absolutismo (1834) demonstrou que, mesmo no que respeita à substituição da mais importante instituição portuguesa de ensino da música, o seminário da Patriarcal, um século antes reestruturado por D. João V, o processo foi lento e algo atribulado. Quanto às funções cumpridas pelas muitas outras escolas de música adstritas a conventos e igrejas maiores, as quais formavam músicos em vista às necessidades locais, nenhuma preocupação foi sequer expendida, assistindo-se à sua imediata extinção, no caso dos conventos, e à progressiva degradação no das igrejas.

É esta uma questão fundamental que devemos pôr-nos, mesmo a propósito do património musical português do século XIX, cujas fragilidades também não se soube explicar ainda pelo respectivo contexto histórico, atentando particularmente nalguma quebra de profissionalismo que entre o músico português do Antigo Regime e o músico oitocentista parece verificar-se (com a excepção de um João Domingos Bontempo e de algum outro contemporâneo, formados em parte ainda no final do Antigo Regime). De facto, a exigência de profissionalismo que a sociedade portuguesa põe ao músico parece ir-se esbatendo com o difícil processo de liberalização dessa sociedade, ao longo do século XIX, ou pelo menos resulta da agitada circunstância histórica da primeira metade do século em Portugal, pouco propícia ao regular funcionamento das instituições.

Julgamos compreender-se, ou pelo menos admitir-se, que ao musicólogo especialmente empenhado em compreender os factos musicais pelas condições históricas em que são produzidos, o modo de integração, por assim dizer, da música na sociedade portuguesa do Antigo Regime português surja, assim, como um caso de estudo deveras interessante. Até porque a figura do músico que não esperasse que à sociedade em que vive interesse, e de algum modo sirva, a música que ele cria, ou que como intérprete reproduz, surge simplesmente como absurda.

\*

\*

\*

Naturalmente, tudo o que de genérico vimos de observar sobre a música em Portugal no século XVIII se aplicará à produção que cronologicamente corresponde à

primeira metade desse mesmo século, a que escolhemos circunscrever a nossa atenção. Se, no que concerne à música profana praticada na corte e nalgumas das grandes casas aristocráticas portuguesas, as funções que até cerca de meados de Setecentos são cumpridas sobretudo pela serenata, género que progressivamente cai em desuso, passam depois a sê-lo pela ópera sobretudo (18), já a prevalência que acaba por ser dada à música religiosa pode certamente tomar-se como um dos aspectos mais salientes do património musical português de Setecentos.

Todavia, quem num conspecto geral se proponha abarcar a produção musical portuguesa do século XVIII com facilidade descortinará diferenças estilísticas tais entre a da primeira e a da segunda metade do século que impõem efectivamente distingui-las, deste ponto de vista, como dois períodos. Mesmo que na segunda metade do século XVIII pouco deparemos em Portugal, tanto quanto os documentos disponíveis o deixam entrever, com a prática das formas instrumentais que caracterizam o chamado período clássico, isto é, a sinfonia, o concerto e as formas de música de câmara, e que o florescimento da ópera nesse mesmo período pareça situar-se no prolongamento de algum desenvolvimento anterior, a partir dos anos 30 (19), nem por isso deixam de ser perceptíveis, ao menos preparado dos ouvintes, as evidentes diferenças estilísticas entre, por exemplo, óperas como *La Spinalba ovvero il Vecchio Matto* (1739) de Francisco António de Almeida e *O Amor Industrioso* (1769) de João de Sousa Carvalho, ou mesmo entre um *Te Deum* de António Teixeira e os do mesmo Sousa Carvalho.

Outra coisa não era, aliás, de esperar. Não corresponde esse facto àquilo que em toda a música europeia se verifica? 1750, o ano da morte de Johann Sebastian Bach, é o mesmo da morte de D. João V, que, não sendo um músico, não deixou de desempenhar um papel de excepcional relevância na história da música portuguesa – e o que de simbólico vem sendo atribuído àquele primeiro acontecimento tem de algum modo equivalência no significado que na história da música em Portugal poderíamos igualmente consignar ao segundo, como diremos em seguida.

Com efeito, na história da música ocidental, até para o mais desatento dos melómanos, o tempo de Bach e Haendel distingue-se radicalmente, poderíamos dizer, do de Haydn e Mozart, tão diversos, de facto, que facilmente esquecerá que os separa apenas uma geração de músicos, em que pontificam os próprios filhos do grande Johann Sebastian, entre outros, como Sammartini ou o grupo de compositores que, havendo desenvolvido grande parte da sua actividade na corte de Mannheim, designamos como

os Mannheimer, criadores realmente imprescindíveis à compreensão de uma das mais profundas transformações estilísticas da história da arte dos sons.

Não seria, contudo, por obra e graça de uma única geração de músicos que se operariam as transformações que determinam a transição do barroco ao chamado classicismo musical, para recorrer às designações e à periodização da história da música a que, com maior ou menor adequação, nos habituámos. Teremos de buscar mais longe, ainda na primeira metade do século XVIII, ou mesmo antes porventura, linhas de força que na evolução musical apontem no sentido das mesmas. O que se designou de estilo galante – a que cedeu, por vezes, também o exigente Johann Sebastian Bach – representa um dos factores que, ao nível da própria linguagem musical, mais pesaram no processo. Terá sido, aliás, em boa parte o vigor do perfil de um Bach, as dimensões inusitadas da sua obra, cuja redescoberta ganha impulso desde os primórdios do século XIX, a contribuir, de algum modo excessivamente, para a visão que hoje temos da música europeia na primeira metade do século XVIII, quando afinal, pela grandiosidade, pelo peso da construção contrapontística, surge essa obra, no contexto do seu tempo, algo isolada.

A produção de alguns outros músicos, como um Giovanni Battista Pergolesi, precocemente falecido em 1736, recorde-se, aponta também para esses aspectos de certa continuidade que, para além da ruptura estilística a que nos vimos referindo, detectaremos na música europeia setecentista (20). Numa nação que, mau grado a tentação huguenote, sempre se quis a mais velha filha do catolicismo, também Jean Philippe Rameau nos deixou uma obra marcada pela celebração de valores afectivos, mesmo por verdadeiro hedonismo, que nada têm a ver com o rigorismo protestante que enforma as obras dos seus dois maiores contemporâneos, Bach e Haendel, com os quais tem direito a ombrear, não só por esta extraordinária diferença, como também pela qualidade artística da produção.

Não será exclusivamente, ou talvez sobretudo, por via de factores intrínsecos à arte musical que explicaremos tais diferenças estilísticas entre a primeira e a segunda metade do século XVIII. São visíveis noutros domínios artísticos correspondentes alterações que permitem supor uma global mudança do gosto, que na literatura, nas artes plásticas, como na música, parecem efectivamente exprimir comuns tendências. Na literatura basta-nos evocar a figura de um Jean Jacques Rousseau, ou o *Sturm und Drang* alemão; na história das artes plásticas (21) as transformações que do barroco conduzem ao “rocaille”. Com efeito, o século XVIII, que ficou para nós o século das

luzes da razão, não parece menos o século dos valores da sensibilidade, do nascimento da disciplina a que Baumgartner chamou estética, da estética do gosto, em particular.

Infelizmente, no contexto duma historiografia musical que internacionalmente ainda predomina, historiografia mais voltada para o registo narrativo do que para a compreensão e possível explicação dos factos, o entendimento de tão evidentes transformações na história da música são descuradas, senão em prol do simples enunciado dos nomes dos músicos e da lista das obras de sua autoria, então da narrativa das biografias dos criadores, os compositores e os intérpretes, e, ou, da evolução das formas musicais – como se, vimo-lo denunciando, ocorresse essa evolução num asséptico meio que a essas formas e a esses criadores mantivesse indemnes aos vírus da existência humana.

É significativo que ao percorrermos o que até hoje foi escrito sobre a música portuguesa do século XVIII não deparemos com a expressão suficiente, digamo-lo assim, duma consciência destas diferenças fundamentais no objecto estudado, quando, mesmo no âmbito de concepções que tendem a reduzir o discurso histórico sobre a música a uma mera sequência de vidas de autores ou ao desenvolvimento das formas musicais, era difícil não aperceber logo afinidades, malgrado as diferenças, entre um Wolfgang Amadeus Mozart e um João de Sousa Carvalho (a quem, é verdade, se já chamou o “Mozart português”), tal como, do mesmo modo, a audição moderna da oratória *La Giuditta* podia ter feito lembrar que o seu autor, Francisco António de Almeida não só foi contemporâneo de Georg Friederich Haendel, mas com ele foi beber a fonte comum (22), para de novo nos estribarmos em exemplos particulares relativos às duas metades do século.

Destas aproximações, destas distinções, poderíamos já haver partido para um melhor entendimento da música portuguesa setecentista – se houvesse a investigação do passado musical português atingido um desenvolvimento razoável, por um lado no sentido da abordagem das fontes musicais que subsistem, assim como da análise das mesmas e, por outro, na preocupação de aperceber a música como elemento de um sistema cultural a que ela, sem detrimento da sua específica natureza, sempre o reconhecemos, não deixa de pertencer.

O regresso à pátria (1767) de um bolseiro real em Itália como João de Sousa Carvalho poderia talvez tomar-se como marco simbólico dessas transformações estilísticas que também na história da música portuguesa separam, *grosso modo*, a primeira e a segunda metade do século XVIII. Pelo menos se aos compositores

portugueses de primeiro plano nos circunscrevermos, uma vez que a vinda de músicos italianos para Portugal continuou a verificar-se após a chegada de Domenico Scarlatti em 1719, e esse facto não terá deixado de interferir no fenómeno a que nos estamos referindo. A introdução da ópera de raiz napolitana em Portugal deverá reter-se como um dos elementos accionadores destas transformações, ainda que tardio, como sabemos.

Nesta ordem de ideias, será talvez adequado afirmar que com o desaparecimento da geração de bolseiros joaninos que inclui António Teixeira, Francisco António de Almeida e João Rodrigues Esteves, se extingue o barroco musical português. O estudo da produção desses compositores pode, deste ponto de vista, isto é, da viragem estilística que no final da sua existência se consuma, revelar-se significativa, sobretudo se se confirmar que a produção de um António Teixeira prossegue para além de meados do século, até à década de 70 (23). À cidade escolhida para a permanência desta primeira leva de bolseiros, Roma, correspondem modelos musicais diferentes dos que são pressupostos pela escolha, décadas mais tarde, de Nápoles para bolseiros régios posteriores, como o já referido João de Sousa Carvalho.

Como sabemos, a circunstância cultural da corte portuguesa no reinado de D. João V deve sobremaneira, em diversos domínios, a modelos romanos. Cremos que ainda não foi explicada, em parte, a parcimónia com que nela parece ter-se imposto o gosto pela ópera por força desses modelos precisamente. Recorde-se que o primeiro teatro público de ópera em Roma, o Teatro di Tordinona, aberto em 1671, foi por imposição papal encerrado quatro temporadas depois (1674), e que, apesar do crescente interesse do público italiano pela ópera, na capital pontifícia continuaram imperando formas como a oratória, a cantata e a serenata. No final do século (1690), pôde o Tordinona reabrir, para em 1697 ser mandado arrasar. E apesar da inauguração de dois teatros, o Capranica e o Pace, onde foram dadas algumas óperas antes do final do século XVII, só em 1710 maior abertura da autoridade papal permitiria verdadeiramente o regresso da ópera pública a Roma.

Com outra tutela política, sem os constrangimentos religiosos da sede do papado que era Roma, Nápoles é, na sua história musical, bem diferente daquela cidade, podendo ombrear, a partir do domínio espanhol, no século XVI, com esse outro grande centro musical italiano que foi Veneza. Ao lado das várias escolas de música de que a partir de então progressivamente dispõe, contribuem, entre outros factores, para o desenvolvimento da tradição operática em Nápoles a abertura, desde meados do século

XVII até ao século seguinte, de vários teatros de ópera, não se extinguindo a tradição após 1734, data em que a cidade se torna capital do Reino das Duas Sicílias.

É com cuidado, todavia, que devemos entender a questão da introdução da ópera em Portugal neste contexto mais largo, pois que são precisamente os bolseiros de D. João V em Roma, Francisco António de Almeida e António Teixeira, que parecem surgir como os primeiros compositores portugueses de ópera. O seu trabalho para a igreja patriarcal, que lhes impôs, naturalmente, a prática das formas religiosas, não impediu que correspondessem a outras solicitações, de ordem profana, as quais sabemos já marcadas de espírito empresarial (24).

Se o termo do reinado de D. João V coincide – na medida em que um facto tão circunscrito no tempo pode ser articulado a outro cujos contornos temporais terão de ser muito mais esfumados – com o final do barroco musical português, do mesmo modo a coroação daquele monarca, quase cinco décadas antes, marcara, para a música portuguesa, a entrada numa nova época. O facto de os resultados dessa política se não descortinarem logo no início do seu reinado, não obsta a que consideremos que este abriu efectivamente o que poderíamos designar como uma verdadeira “idade italiana” da história da música portuguesa, que, sem contradição com o que vimos de afirmar, prolongaria as suas sequelas muito para além da morte do monarca.

A crescente interferência de italianos na vida musical portuguesa, desde a segunda década de Setecentos, significou uma revolução no repertório posto ao dispor, primeiro, da aristocracia ligada à corte real e depois, à medida que o novo gosto foi alastrando, de parte da população de regiões mais remotas do País. O desaparecimento de formas musicais vigentes que esta revolução implicou foi acelerado pelo dirigismo de uma medida, da iniciativa do próprio rei, como a proibição do vilancico, forma com arreigada tradição em toda a Península.

Assim, parece de concluir que o reinado de D. João V coincide na história da música em Portugal com um período realmente homogéneo, que representa, sem dúvida, o barroco musical português no seu sentido mais seguro, mesmo que por algum dos seus aspectos aponte já para um classicismo (cedamos à terminologia estabelecida) que posteriormente se afirmará. Músicos como o italiano Domenico Scarlatti, a trabalhar na corte portuguesa entre 1719 e 1729, ou os portugueses Carlos Seixas, Francisco António de Almeida, João Rodrigues Esteves e António Teixeira, parecem pontificar nesse período, mas não esgotam a gama de compositores de que o País então dispôs. Todas as igrejas principais (sés) e conventos de certa dimensão, como dissemos,



contavam com um mestre de capela e um organista pelo menos, sendo ambos, muitas vezes, também compositores.

Precisamos de confrontar com a análise da obra desses músicos, de que geralmente conhecemos apenas alguns títulos, estas propostas de alcance geral que nos permitimos avançar sobre a música portuguesa na primeira metade do século XVIII. Reiteremos, aliás, a consciência que temos de que mais não fazemos, aqui, do que apontar questões preliminares a que teremos de regressar (ou de que outros acabarão por ocupar-se), sobretudo de que a proposta da unidade que na história da música em Portugal parece configurar o reinado de D. João V não escapa às gerais dificuldades inerentes ao trabalho de periodização histórica, acrescidas das da periodização da história da arte e, particularmente, da história da música, tradicionalmente subsidiária, para o bem e para o mal, por assim dizer, da anterior. Mas este não seria também o lugar para, ainda que de forma sumária, nos ocuparmos de tão relevante questão para o historiador da música.

## NOTAS

1 – É também quantitativamente relevante, apesar do que se perdeu, o património musical português seiscentista, tanto no que respeita a obras impressas como a fontes manuscritas. Infelizmente, de uma parte dos compositores portugueses do século XVII cujo nome conhecemos, graças a informação da *Biblioteca lusitana* sobretudo, não chegou até nós qualquer obra.

2 – Frisemos que nesta alusão aos músicos estrangeiros que ao longo de Setecentos trabalharam em Portugal nos referimos aos que hoje designamos compositores, excluindo os que, tanto quanto sabemos, foram apenas instrumentistas ou cantores, isto é, intérpretes. Com efeito, além de “mestres de capela”, como nos termos do século XVIII eram geralmente designados os compositores, inúmeros músicos estrangeiros serviram então em Portugal, muitos deles do melhor nível europeu, como a história da Capela Real nesse século o demonstra (cf. Joseph Scherpereel, *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*; Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985).

3 – Consultem-se os catálogos da Biblioteca da Ajuda (Mariana Amélia Machado Santos, dir., *Catálogo de Música Manuscrita*, Biblioteca da Ajuda, Lisboa, 9 vols., 1953-1968), da Sé de Évora (José Augusto Alegria, *Arquivo das Músicas da Sé de Évora – Catálogo*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973), da Biblioteca Pública de Évora (José Augusto Alegria, *Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos Fundos Musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1977), da Biblioteca Pública

Municipal do Porto (Luís Cabral, *Catálogo do Fundo de Manuscritos Musicais*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, Porto, 1982) ... *paço ducal de Vila Viçosa*, e do Convento de Mafra (João M. B. de Azevedo, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra – Catálogo dos Fundos Musicais*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985).

Infelizmente não dispomos ainda do catálogo de um arquivo tão importante como o da Sé de Lisboa. Prevê o autor destas linhas, num plano de publicação dos catálogos dos fundos musicais existentes nos Açores, a inclusão de dois englobando exclusivamente, ou sobretudo, obras setecentistas.

4 – Não podemos deixar de relatar que, na nossa investigação nos Açores, fomos informados de que, há várias décadas, saiu da ilha do Faial, para local que desconhecemos, mas crê-se que para fora do País, um vasto conjunto de manuscritos musicais. Pelo enquadramento na circunstância açoriana, que conhecemos, é lícito supor que seriam maioritariamente setecentistas esses manuscritos. Como noutras das principais localidades do arquipélago aconteceu, não é improvável que na Horta, onde Franciscanos e Jesuítas dispusessem de estabelecimentos de importância idêntica aos de Angra (Terceira) e de Ponta Delgada (S. Miguel), não deparássemos com um significativo espólio de manuscritos musicais do século XVIII.

5 – É precisamente a questão da preparação profissional do compositor que nos parece poder servir como um dos elementos de avaliação que na história da música em Portugal nos permitem, a um lado, colocar todo o Antigo Regime e, ao outro, o século XIX e mesmo de uma parte do século XX. Com efeito, temos aqui, uma vez mais, a evidência de que o sistema de ensino, a sua qualidade, é a garantia primeira da qualidade de um sistema musical.

6 – A divulgação da obra para tecla de Carlos Seixas constitui sem dúvida um dos aspectos mais relevantes do trabalho do investigador que foi Macário Santiago Kastner, a quem outras figuras da história da música ibérica ficaram a dever.

Quanto á produção de Carlos Seixas que não a obra para tecla, cf. nota 11.

7 – Não invalida esta afirmação uma ou outra publicação como, no que respeita à primeira metade do século XVIII, de João Rodrigues Esteves, *Obras Selectas*, Col. “Portugaliae Musica” vol. XXXIII, Lisboa, 1980.

8 – Citamos alguns nomes apenas dos que encontramos nessa situação, pertencentes ao clero secular ou ao regular, sem preocupações de ordenação cronológica, ainda que maioritariamente se trate de músicos da segunda metade do século XVIII: Fr. António do Rosário, Fr. Gabriel da Anunciação, Fr. Manuel Gaspar, Fr. António do Rosário, Fr. João de Jesus Maria, P. Cristóvão da Fonseca, P. Joaquim José da Rocha Espanca, o bispo de Beja D. António Xavier de Sousa Monteiro, beneficiados como Francisco Xavier de Fontes, António Joaquim do Nascimento...

9 – Com efeito, talvez tenhamos de contabilizar como uma das consequências da reforma musical de D. João V uma tendência maior para a laicização da circunstância musical portuguesa. Ou tratar-se-á do curso da história, que deste modo abria caminho, por assim dizer, para o século XIX? Sem qualquer tentativa para quantificar a questão, parece-nos que a criação musical em Portugal no século XVII depende mais do *establishment* eclesiástico do que a do século XVIII. Note-se como são, de facto, em número elevado os compositores, os músicos portugueses de Seicentos a que antepomos o designativo “Frei”, próprio do clero regular (cf. nota 8).

10 – Salientemos, entre outros testemunhos, também literários, da importância do instrumento a que se destinavam na vida musical portuguesa de Setecentos, as *XX Serenatas for the Guitar*, publicadas em Londres, da autoria de António Pereira da Costa, mestre de capela da sé do Funchal. Outro sinal deste facto é a publicação em Portugal de vários métodos de aprendizagem da guitarra: o de Manuel da Paixão Ribeiro em 1789, o de António da Silva Leite em 1795 e o de António Abreu em 1799.

11 – Carlos Seixas, *Concerto*, Coleção “Portugaliae Musica”, vol. XV, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969; *Abertura*, Col. “Portugaliae Musica”, vol. XVI, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969; *Sinfonia*, Col. “Portugaliae Musica”, vol. XVII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969.

À obra instrumental de Carlos Seixas que subsiste devem acrescentar-se ainda algumas obras vocais, religiosas naturalmente, como o responsório *Ardebat Vicentius* (incluído no disco Archiv Produktion Codex 453 182-2).

12 – Veja-se, nesta colectânea, o estudo “Música e festa na corte joanina ao tempo de Domenico Scarlatti”.

13 – Naturalmente, não esquecemos aqui o facto de na corte de D. Maria I ainda se haverem executado serenatas.

14 – Cf. Nota 11.

15 – Na Lisboa setecentista, são os teatros públicos de ópera (a Academia de Música fundada em 1735 por Alexandre Paghetti, que tinha por principais cantoras as próprias filhas deste músico italiano, às quais o povo chamava as Paquetas, e o Teatro do Bairro Alto) que primeiro apontam para esse modo burguês, digamo-lo assim, de exploração da música. Está longe ainda a tentativa de João Domingos Bontempo de, ao “empresariarizar” a música, impor simultaneamente a lição germânica, voltada sobretudo para os valores da música instrumental. Infelizmente, o esforço daquele que devemos continuar a ver como o maior músico português do século XIX de arrancar Portugal à órbita italiana no que respeita a modelos musicais, não foi suficiente para cimentar entre nós os aqueles valores.

16 – Cfr. de Norbert Elias, *Mozart – Sociologia de um Génio*, Editorial Asa, Porto, 1991, p. 30, Nota 14.

17 – Permitimo-nos uma larga citação de Norbert Elias, cujo estudo sobre o caso de Mozart, deixado inacabado pelo autor, surge ainda assim como um exímio exemplo da realização do objectivo de entendimento do destino individual de um músico no âmbito do que aqui já chamamos a “grande história”, do ponto de vista duma sociologia histórica da música: “O facto de terem falhado as tentativas de integração a norte e a sul dos Alpes, nos territórios herdados do Sacro Império Romano-Germânico, realizadas pelos poderes centrais, tanto imperiais como papais, levou ao aparecimento de um grande número de pequenos Estados a um nível de integração mais baixo. Enquanto nos países centralizados mais cedo, principalmente em França e em Inglaterra, havia já desde o século XVII apenas uma corte, que ultrapassava em poder, riqueza e peso cultural todas as outras casas nobres, a Alemanha e Itália estavam fraccionadas numa quantidade quase incontável de *establishments* urbanos de corte ou para ela orientados. Para mencionar um exemplo: a Suábia actual, um território relativamente pequeno, estava dividida, no tempo de Mozart, em 96 territórios soberanos diferentes: 4 príncipes da igreja, 14 príncipes temporais, 23 senhores feudais, 30 cidades imperiais e 23 prelados. Numa boa parte desses territórios independentes, os senhores absolutos mantinham uma organização de funcionários à qual pertencia, como meio de representação indispensável, uma orquestra de músicos assalariados. Esta multiplicidade era a marca distintiva da paisagem musical alemã e italiana.

Em França e Inglaterra, devido à centralização estatal, os postos decisivos para os músicos estavam concentrados nas capitais, Paris e Londres. Daí que nestes países um músico de grande qualidade não tivesse qualquer possibilidade de opção quando entrava em conflito com o seu senhor. Não havia cortes concorrentes que se medissem em poder, riqueza e prestígio com a do rei e que pudessem oferecer asilo a um músico, por exemplo francês, que tivesse caído em desgraça. Na Alemanha e em Itália, pelo contrário, havia muitas cortes e cidades que concorriam entre si pelo prestígio e, portanto, também pelos músicos. Não é exagero relacionar a extraordinária produtividade da música de corte nos territórios herdados do antigo império alemão, entre outras coisas, com essa configuração, com essa concorrência pelo prestígio entre as muitas cortes e a correspondente multiplicidade de postos para os músicos.” Norbert Elias, *Mozart – Sociologia de um Génio*, Editorial Asa, Porto, 1991, p.33-34).

18 – Cf. Nota 13.

19 – Cfr. Nota 13 da pág. 73 deste livro.

20 – É significativa, no contexto desta larga questão, a aproximação, proposta por Macário Santiago Kastner, da obra (de obras) do português Carlos Seixas (1704-1742) às do filho de J. S. Bach, Karl Philip Emmanuel Bach (1714-1788): “Ph. Em. Bach, como todos o sabem, é o mais exímio representante da arte sensível do clavicórdio, renunciando o romantismo. Comparem uma vez a Sonata em Fá menor de Seixas, adscrita ao órgão, do Ms n.º 337 da Biblioteca Nacional de Lisboa, e cuja avançada estrutura formal já comentámos, com alguma das seis Sonatas, especialmente com uma

igualmente em Fá menor, de Ph. Em. Bach, destinadas a ilustrar o seu Versuch uber die Art des Klavier zu spilen (1753). Confrontem, outrossim, o famoso Minuete em Fá menor de Seixas com composições análogas da escola alemã de clavicórdio da época da sensibilidade (Empfindseimkeit) e da Wertherstimmung.” M. S. Kastner, *Carlos de Seixas*, Coimbra Editora L.da, Coimbra, 1947, pp. 107-108).

21 – Seria útil, aqui, a análise do sentido que, quotidianamente, tem para nós a expressão “história da arte”, que, referindo-se quase só às chamadas artes plásticas, tende a excluir a música – como, aliás, a literatura. Naturalmente, incluímo-nos no número daqueles que consideram de antepor, às histórias separadas de cada uma das artes, uma história da arte que as englobasse todas, que, atentando primeiro nas comuns tendências que em cada tempo as reúne, atente anteas de mais num lastro comum, por assim dizer, a todas elas. É, em todo o caso, a pertença da expressão musical à história da arte e da cultura, a consideração das conseqüências do facto de a música pertencer à história da(s) sociedade(s) em que é feita, que nesta colectânea de estudos assumimos como verdadeira divisa inspiradora.

22 – É evidente que, ao apercebermo-nos de afinidades estilísticas entre a oratória *La Giudita* de Francisco António de Almeida e obras de Haendel somos naturalmente induzidos a admitir a influência deste sobre aquele; mas dessa “naturalidade” devemos talvez suspeitar: mais do que o influxo da obra de Haendel na do compositor português parece a cronologia pelo menos sugerir fontes comuns a que os dois músicos terão ido beber, em Roma certamente. Seja como for, trata-se duma questão que, exigindo circunstanciado tratamento aqui só poderíamos aventar, sem apontar para nenhuma via conclusiva.

Composta em Roma no termo da permanência do compositor naquela cidade italiana, para ser interpretada pela primeira vez, segundo informação do próprio libreto, “sull’ Orattorio dei Padri della Chiesa Nuova”, no ano de 1726, o manuscrito da obra de Francisco António de Almeida encontra-se hoje na Statsbibliothek de Berlim (Colecção do Património Cultural Prussiano).

23 – Veja-se, nesta colectânea, o texto “Duas obras de António Teixeira – O *Te Deum* e a *Cantata a Tre Voci Concertata*”. Aqui referimo-nos á questão, já levantada por Ernesto Vieira, de ao nome de António Teixeira corresponder um único ou dois compositores diferentes.

24 – Cfr. Nota 13.