

Patrocínio e «Performance Practice» em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX

JOSEPH SCHERPEREEL

O presente estudo baseia-se na exploração sistemática de documentos de contabilidade pertencentes à famosa Irmandade de Santa Cecília.¹ A existência desses preciosos documentos inéditos encontra a sua justificação no capítulo V do *Compromisso* de 1765 da dita irmandade que diz o seguinte: «Qualquer Director estará obrigado a pagar hum tostão de cada huma das festas que dirigir» e, um pouco mais adiante, refere-se à obrigação que tem cada director de fornecer anualmente «hum rol exacto e verdadeiro de todas as Festas que dirigio naquelle anno, no qual declare o número de Cantores e Instrumentistas, que levou a cada huma dellas, manifestando o preço, que recebeo, e as Cazas, ou igrejas aonde se fizerão». É assim que, no arquivo da Irmandade, se encontram, em bom estado de conservação, uma série de maços contendo os chamados *Manifestos* relativos a aproximadamente sessenta anos de actividade musical em Lisboa e proximidades entre os anos de 1771 e 1832.

O meu propósito é, em primeiro lugar, dar conta dos vários tipos de patrocínio musical encontrados nesses documentos, sendo o termo patrocínio aqui tomado num sentido muito amplo, aproximando-se do inglês *patronage*, afastando-se, portanto, dos grandes ideais da generosidade desinteressada.²

- 1 Esta confraria é hoje representada pela Mesa e equipa administrativa do Montepio Filarmónico, aos quais reconhecidamente agradeço a maneira como me têm sempre tão amavelmente e generosamente recebido e facilitado o trabalho. Também quero exprimir toda a minha gratidão à minha mulher Maria Emília Agoas, que colabora com toda a eficácia na inventariação, classificação e organização do arquivo desta associação musical.
- 2 Cf. Ugo Bernardini MARZOLLA, «Il mecenatismo e la musica», in *Accademia Musicale Chigiana*, XIII, Settimana Musicale Senese 16-23, Set. 1956, p. 121, e Nanie Bridgman, «Mécenat et musique», in *8th Congress, International Musicological Society*, New York, 1961, vol. II, pp. 19-30.

Em segundo lugar, tenho o propósito de registar as diferentes modalidades de desempenho das obras musicais ou *performance practices* no que se refere ao número e à escolha das vozes e dos instrumentos utilizados, e ver se existe alguma relação entre patrocínio e *performance practice*.

As fontes de patrocínio musical podem ser tanto individuais como colectivas. No caso individual, a nobreza desempenha um papel importante, mandando vir, para os seus palácios, casas ou quintas, músicos para cantar e tocar em funções, a maior parte delas religiosas – vésperas, missas, sextas, ladainhas, e até novenas e semanas santas, nas suas ermidas particulares. A quinta do Bomjardim dos condes de Redondo e marqueses de Borba em Belas é bem conhecida pela sua actividade musical,³ que se acha confirmada nestes documentos. Mas outros fidalgos como os condes de Lumiares ou de Vila Nova e, sobretudo, o marquês de Abrantes, gastaram somas ainda mais importantes a favor da música. Por exemplo, este último chegou a desembolsar uma média anual de seiscentos e setecentos mil réis no decénio de 1790. Todavia, isto não nos deve fazer esquecer as contribuições, mais modestas mas regulares, do visconde de Asseca, da viscondessa de Ponte de Lima, dos condes de Atalaia, de Coculim, da Cunha, de Sandomil, de Soure, de Vila-Flor, ou dos marqueses de Castelo Melhor, de Marialva, de Sabugosa, de Tancos e de Valença. Também merecem figurar aqui membros de famílias ilustres como António de Saldanha, Guedes, com a sua quinta na outra banda, ou Geraldo Wenceslau Braamcamp, um dos raros a promover música profana.⁴ O secretário da Guerra, Francisco Xavier Teles de Melo, organiza todos os anos, funções religiosas «de música» na ermida do seu palácio das Portas da Luz, tal como faz o tenente-geral D. Christóvão de Vilhena na ermida da sua casa defronte do Cruzeiro de Arroios.

Como era de esperar, o corpo diplomático chamava, às vezes, músicos para as suas recepções e cerimónias, como por exemplo, na década de 1780, o embaixador de Inglaterra, Robert Walpole, a Santa Marta, e o embaixador de França, o marquês de Bombelles, à Boa Vista. Também havia bons patronos na magistratura, entre outros o juiz Joaquim da Costa e os desembargadores Bartholomeu Giraldes, Diogo Inácio de Pina Manique, antes da sua nomeação para Intendente Geral da Polícia, e Diogo Rangel que festejava S. Sebastião na sua ermida particular do Paço do Lumiar.

3 Cf. Ernesto VIEIRA, «Redondo, Conde de», in *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Lisboa, 1900, vol. II, pp. 240-245.

4 Foi ele, primeiro barão do Sobral, que escreveu a carta de recomendação que João Domingos Bomtempo levou consigo para França em 1801; cf. Ernesto VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 10.

Altos dignatários eclesiásticos, tais como os principais da Patriarcal monsenhores D. Luís da Camara e António Xavier de Miranda, davam provas do seu amor pela música nas suas próprias casas. O recolhimento de Lázaro Leitão, principal da Sé, continuou a oferecer funções com música muito tempo depois do falecimento do seu fundador. O célebre e esclarecido bispo de Beja, D. Frei Manuel do Cenáculo, para marcar à sua maneira o dia da festividade da inauguração da estátua equestre de D. José I, a 6 de Junho de 1775, tinha oferecido, no convento de Jesus em Lisboa, uma chamada «Academia de música». A sua diocese era o lugar mais longínquo onde músicos lisboetas se deslocavam regularmente. Quanto ao prior da igreja de São Julião, que tinha uma certa propensão pelo profano, mandava vir instrumentistas à sua casa para acompanhar árias.

Todos os anos, no mês de Novembro, contratavam-se oito cantores italianos e um organista para celebrar em São Roque a publicação da famosa Bula da Cruzada, concedida pela Santa Sé desde o século XV, no quadro da expansão católica no Ultramar.⁵

Na categoria das profissões liberais, o doutor António Feliciano, médico da família de Sua Magestade,⁶ deu muitas festas religiosas com música na sua ermida particular do Campo Grande nos anos 70 e 80, e até um professor régio arranjou meios, durante vários anos, para financiar umas ladaínhas na sua casa defronte da Praça da Figueira: trata-se do mestre de gramática João Mata Régis Laurentino, autor de várias obras teóricas, como os *Elementos de sintaxe latina regular ou o espirituoso Breve tratado do vício de falar latim*.⁷

Resta a categoria dos grandes e riquíssimos negociantes e financeiros, entre os quais reconhecemos os que «dotaram Lisboa com um novo teatro lyrico», como escreve Benevides a propósito da criação do Teatro de São Carlos.⁸ Aqui encontramos o barão de Quintela com a sua ermida em Farrobo e o seu teatro particular do palácio das Laranjeiras. Também entre eles está Anselmo José da Cruz Sobral a dar concertos e oratórias na sua quinta da Luz, ou ainda o barão Jacinto Fernandes Bandeira a ouvir muita música religiosa na sua ermida da Lapa, ou ainda os Caldas,

5 Miguel de OLIVEIRA, *História eclesiástica de Portugal*, Lisboa, 1958, vol. II, pp. 241-252 e vol. III, pp. 203-208.

6 *Almanaque de Lisboa*, 1783.

7 «Laurentino, João da Mata Régis», in *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa, Editorial Enciclopédia, s.d. .

8 Francisco da Fonseca BENEVIDES, *O Real Teatro de São Carlos de Lisboa, desde a sua fundação em 1793 até à actualidade*, Lisboa, 1883/1902, t. I, pp. 19-20.

também com ermida privativa às Pedras Negras. Só António Francisco Machado e António José Ferreira Sola parecem ter limitado os seus esforços quase exclusivamente à ópera no São Carlos.

Muitas funções musicais foram relatadas como feitas em «casas ou quintas particulares» ou pagas «por um devoto», a devoção neste caso podendo ser atribuída tanto à música como à religião e este patrocínio anónimo considerado como aproximando-se dum ideal desinteressado.

Mas, além de poderem ser individuais, as fontes de patrocínio musical podem ser também colectivas. Tal é o caso de instituições como as Alfândegas, que festejavam musicalmente a Nossa Senhora do O todos os anos em Dezembro na igreja da Conceição Nova, ou as Sete Casas – outra instituição alfandegária que controlava sete espécies de produtos incluindo o azeite, a carne, e os escravos – que pagava a um grande número de músicos, alguns dos quais cantores italianos, para celebrar sumptuosamente a festa de Nossa Senhora da Conceição. Na Casa dos Direitos (ou da Ciza ou do Despacho) do Pescado da Casa de Bragança, havia um oratório em que se davam missas, sextas e ladaínhas enriquecidas de solos de instrumentistas em voga, e, no oratório da Casa da Índia, São Tomé era honrado todos os anos no dia 21 de Dezembro com boa música, a que quatro cantores italianos prestavam a sua voz maravilhosa e onerosa. Da mesma maneira, o Concelho da Fazenda tinha a sua festa com véspera e missa no quadro conventual de São Francisco da Cidade e a festa da Justiça dava-se no convento de São Domingos.

O Senado da Câmara, presidido pelo filho do marquês de Pombal, e a Casa dos Vinte e Quatro, assembleia dos deputados dos chamados «ofícios mecânicos» presidida pelo Juiz do Povo,⁹ também ofereciam música em forma de missas e Te Deums na igreja de Santo António. Para a inauguração da estátua equestre de D. José I, coube ao Senado da Câmara pagar aos numerosos músicos que tocaram na orquestra e a David Peres, que compôs a música e dirigiu na função que «fez nas casas da Alfândega de Lisboa [...] em 6 de Junho de 1755»,¹⁰ e à Casa dos Vinte e Quatro, pagar aos instrumentistas que tocaram nos carros festivos, acompanharam as danças, etc., etc. .¹¹

9 Franz-Paul LANGHANS, *As antigas corporações dos ofícios mecânicos e a Câmara de Lisboa*, Lisboa, 1942, pp. 6-7; Marcelo CAETANO, *A antiga organização dos mestres da cidade de Lisboa*, Lisboa, 1942, pp. 22-27.

10 Freire de OLIVEIRA, *Elementos para a história do município de Lisboa*, Lisboa, 1908-1911, vol. XVII, pp. 474-481.

11 *Id.*, pp. 496-509.

O Arsenal Real na Ribeira das Naus mandava honrar musicalmente São Joaquim e São Roque, e naus de passagem mandavam cantar igualmente missas e Te Deums. A música ressoava uma vez por ano, em Dezembro, na ermida da Torre da Fábrica da Pólvora em Alcântara. Até regimentos, como os do Cais de Alcântara, de Lipe ou de Peniche podiam ouvir bela música religiosa, especialmente no dia de Santo António, o santo padroeiro de Lisboa.

Podia-se também ouvir música na ermida da Casa Pia do Castelo, nos hospitais e hospícios e em vários colégios, como os da Conceição ao Rato, da Graça, dos Inglezinhos, da Luz, dos Meninos Orfãos, dos Nobres, de Santa Rita e de Santo Agostinho.

As comunidades conventuais de Lisboa e proximidades chamavam frequentemente músicos para realçar os seus ofícios ou para solenizar umas novas *profissões*. Não se citarão todas as 130 casas religiosas em que se encontrou música! Limitar-nos-emos às que aparecem mais vezes nos documentos: Albertas, Beato António, Caetanos (futuro Conservatório), Camilos, Cardais, Carmo, Penha de França, Salésias, Carnide, Xabregas, Telheiras, Sacavém. Mas os conventos mais notáveis pela importância do seu patrocínio musical foram os de Santos, São Francisco da Cidade, São Domingos, São Vicente de Fora, da Trindade, das Necessidades e dos Paulistas.

O convento das religiosas do Sacramento na Pampulha em Alcântara merece uma menção especial por ter recebido, no dia 15 de Junho de 1787, a visita do famoso viajante inglês William Beckford, que, com a sua causticidade habitual escreve: – «A madre-abadessa mandou-me oferecer uma grande cadeira de braços forrada de tapeçaria, onde eu me sentei, durante três longas horas, bocejando as tripas e distilando por todos os poros, enquanto dois ou três rapazes cobertos de suor e uma meia vintena de rabeças e oboés assassinavam algumas admiráveis músicas de João de Sousa».¹² Por pouca sorte, o maço dos manifestos de 1787, que podia ter revelado a identidade dos tais assassinos, falta na colecção.

A última categoria de patrocínio musical colectivo poder-se-ia chamar «patrocínio associativo». Encontramos aqui as inumeráveis confrarias e irmandades, cujos respectivos santos padroeiros¹³ tinham de ser condignamente – isto é, musicalmente – celebrados.

¹² W. BECKFORD, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, trad. João Gaspar Simões, 2ª ed, Lisboa, 1983, p. 62.

¹³ Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, Porto, 1967, vol. I, p. 478.

Muitas dessas associações tinham o seu templo particular, tal como a ermida de Nossa Senhora do Monserrate dos fabricantes de seda às Amoreiras, as ermidas de Nossa Senhora da Assunção e de Santo Eloy dos ourives da prata na rua da Prata, de Nossa Senhora da Vitória dos ourives de ouro no centro da Baixa, de Nossa Senhora da Oliveira dos confeitores ao Terreiro do Paço, de Nossa Senhora dos Remédios dos pescadores de Alfama, do Senhor Jesus dos Navegantes na rua dos Navegantes perto da Estrela, etc., etc. .

Outras irmandades obtiveram capela privativa no interior de igrejas.¹⁴ O exemplo mais conhecido de nós músicos é evidentemente a própria Irmandade de Santa Cecília, instalada na igreja dos Mártires, depois de ter transitado pelas igrejas do Espírito Santo da Pedreira, de Santa Justa, de São Roque e de Santa Isabel.¹⁵ Citarei também a muito antiga Irmandade dos Homens de Negócio¹⁶ que tríduos com música no convento da Penha de França, ou a ainda mais antiga Irmandade dos Clérigos Pobres que, contando personagens de todos os graus da hierarquia eclesiástica, cardeais, núncios, patriarcas, arcebispos, bispos e sacerdotes, se fundiu sem problemas, em 1814, com a Irmandade dos Clérigos Ricos.¹⁷

Por outro lado, é importante saber que a maior parte da música que se ouvia nas numerosas igrejas de Lisboa e arredores era patrocinada pelas respectivas irmandades do Santíssimo Sacramento, através dos seus procuradores que pagavam aos directores musicais o *caché* dos cantores e instrumentistas contratados. As igrejas que se distinguiram mais neste aspecto foram as de São Julião – que a rainha D. Maria I encorajava emprestando muitas vezes os seus próprios músicos –, do Loreto (dos Italianos), da Madalena, das Mercês, de Santa Catarina, de Santa Cruz do Castelo, de Santa Isabel, de Santos, de São João da Praça, do Socorro e de São Sebastião da Pedreira.

As capelas reais da Ajuda e da Bemposta,¹⁸ bem como a Santa Igreja Patriarcal e a Sé, não figuram aqui porque tinham todas elas um corpo próprio permanente de músicos assalariados, entrando assim na categoria

14 Marcelo CAETANO, *op. cit.*, pp. 37-55.

15 E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. II, pp. 354-355, vol. I, pp. 74-75.

16 Fortunato de ALMEIDA, *op. cit.*, vol. II, p. 192.

17 *Id.*, vol. III, p. 90.

18 Cf. J. SCHERPEREEL, «Esquisse d'une histoire musicale de la chapelle royale de la Bemposta», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 3, 1993, pp. 165-178.

do patrocínio real que não pretendo tratar aqui, limitando-me unicamente às informações obtidas graças aos documentos da Irmandade de Santa Cecília.¹⁹

Voltando portanto aos tais *manifestos*, vamos analisá-los para tentar saber o número e o tipo de vozes e de instrumentos que se utilizaram nas diferentes manifestações musicais, ou seja «performance practice» no sentido atrás referido. O trabalho não é fácil porque muitos dos ditos documentos precisam de ser previamente completados uns a partir dos outros, como vamos ver a seguir.

No primeiro exemplo, de 1771, temos datas, tipos de funções (*M* para Missas), lugares, nomes, muitas vezes incompletos, de músicos, e pagamentos (Apêndice 1). Isso é representativo duma grande parte dos manifestos.

No segundo exemplo, de 1777, temos mais sorte porque sabemos quem canta, quem toca e, até, os instrumentos tocados, mas com uma dúvida no que se refere aos baixos chamados «rabcões» (Apêndice 2). À semelhança do que acontece no estrangeiro, estes instrumentos graves não são geralmente discriminados em «pequenos» (quer dizer violoncelos) ou «grandes» (contrabaixos).²⁰ No entanto, a partir de outros exemplos mais explícitos, encontrámos, em 99% dos casos, a seguinte regra: «dois rabcões» indica um violoncelo e um contrabaixo, «três rabcões» (como neste exemplo) é igual a dois violoncelos e um contrabaixo, «quatro rabcões» refere-se a dois violoncelos e dois contrabaixos, etc. . É evidente que este tipo de documento de despesa é precioso para completar os outros.

Mas, no decorrer dos sessenta anos abrangidos pelos documentos analisados, observa-se uma interessante evolução, muito progressiva, desde o nominal bastante completo até um anonimato não menos completo. O terceiro exemplo mostra um manifesto de 1805 em que já não há nomes de músicos e os cálculos referentes aos naipes já estão feitos (Apêndice 3).

¹⁹ Estes documentos, assim como os referentes ao próprio Montepio Filarmónico, à Associação Música 24 de Junho e à Academia Melpomenense, servir-me-ão de base para a futura publicação de uma história dessas instituições associativas e dos seus membros, revelando uma faceta muito concreta, topográfica e pouco conhecida da vida musical portuguesa do passado. Estes documentos também alimentam uma base de dados informatizada, já bastante avançada, que depois de acabada, será oferecida por mim ao Montepio Filarmónico para pôr à disposição dos pesquisadores interessados.

²⁰ Adam CARSE, *The Orchestra in the 18th Century*, Cambridge, 1950, p. 29: «We are sometimes given only one figure for cellos and double-basses, and are left to guess in what proportion each of these instruments was employed».

Vendo bem, o *Compromisso* da Irmandade não exigia os nomes dos irmãos contratados. É por isso que, oficializando a tendência geral, a Irmandade decidiu, em 1817, normalizar tudo, mandando imprimir grandes mapas com colunas a preencher pelos directores com datas, locais, género e finalidade das funções, dinheiro recebido por cada músico, número de vozes e de cada tipo de instrumento, além de elementos de contabilidade, tais como despesas de transporte, de comida, tostões para a Irmandade e o total recebido. O quarto exemplo, de 1825, ilustra bem este último caso (Apêndice 4).

Todas as funções recensadas são «de música» – isto é, com música escrita polifonicamente, em oposição ao cantochão monofónico – e dividem-se em duas categorias: as «de capela» e as «de instrumentos», como se dizia naquela época.

Na primeira categoria encontram-se execuções com vozes sem acompanhamento instrumental, quer dizer «a capella» no sentido actual, cujo número pode ir de quatro a oito, com nítida preferência para quatro cantores. Mas nota-se uma tendência marcada de acompanhar as vozes com um órgão que, muitas vezes, é portátil e alugado. Em raros casos pode haver um violoncelo ou um fagote, sozinhos ou a reforçar o órgão, e até pode intervir um contrabaixo, tudo no espírito tradicional barroco do baixo contínuo.

No que se refere aos cantores, são, na maioria dos casos, solistas na sua parte. Por outro lado, observa-se a extraordinária polivalência, sobretudo dos tenores, que podem a qualquer momento transformar-se em sopranos ou contraltos, utilizando para esse fim a técnica então muito divulgada do *falsetto*.²¹ Também se encontram, mais raramente, baixos que cantam com voz de tenor. A proporção destas funções ditas «de capela» varia entre 26 e 36 % do total.

Na segunda categoria, dita «de instrumentos», encontram-se execuções em que as vozes são acompanhadas por um conjunto instrumental mais ou menos numeroso consoante a importância do dinheiro consagrado à função. Em muitos casos, este conjunto limita-se a dois violinos e um violoncelo que executam as três partes características da composição barroca *a tre*. Para enriquecer a sonoridade, junta-se, às vezes, uma trompa. Mas, um dos conjuntos mais frequentemente utilizados é o formado por dois violinos, um violoncelo e duas trompas. Estas últimas podem ser consideradas como obrigatórias, necessárias e inevitáveis a

22 Francis ROGERS, «The Male Soprano», *The Musical Quarterly*, V, 1919, p. 413.

partir de cinco executantes, verificando-se assim, na prática portuguesa, o que o grande teórico alemão Johann Joachim Quantz declarava, já em 1752: «As trompas de caça são necessárias tanto para um grande como para um pequeno conjunto musical».²²

Tal como acontece com as vozes, os instrumentos de corda, nestes casos, são solistas na sua parte, como na música de câmara. Mas, também acontece a parte melódica superior ser reforçada, o que se observa quando há três violinos, um violoncelo e duas trompas ou dois violinos, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas – sendo esta versão pouco frequente.

Quem paga sete instrumentistas obtém conjuntos instrumentais com três violinos, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas ou três violinos, um oboé, um violoncelo e duas trompas ou, mais raramente, quatro violinos, um violoncelo e duas trompas.

Com oito instrumentistas, a versão mais frequente é com três violinos, um oboé, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas, podendo ser substituídos os três violinos e o oboé por quatro violinos.

O conjunto de nove instrumentistas, formado por quatro violinos, um oboé, um violoncelo, um contrabaixo e duas trompas é o mais adoptado entre todos. Basta aumentá-lo com um ou dois violinos para obter as versões mais utilizadas nos casos de dez ou onze instrumentistas.

Salvo uma ou outra excepção, o fagote ou um segundo violoncelo fazem parte do conjunto musical a partir de doze instrumentistas, e os naipes crescem consoante a massa orquestral. Por exemplo, a partir de treze, o oboé adquire um parceiro. Com catorze, podem aparecer dois clarins ou duas trompas suplementares e, a partir de dezoito, os baixos de cordas incluem dois violoncelos e dois contrabaixos, e um par de timbales vem, às vezes, reforçar o ritmo.

O órgão adiciona-se aos conjuntos instrumentais em aproximadamente 25% dos casos e quanto maior é a massa orquestral, mais vezes é o órgão utilizado. Este é grande quando pertence ao local onde se realiza o concerto, e pequeno quando não há e se deve alugar um portátil, o que acontece na maioria das vezes.

É de notar que, até agora, não se tem citado a violeta. De facto, este instrumento, de tessitura média, só aparece timidamente quando a massa orquestral é mais importante, e muito raramente excede o número de duas, ainda que houvesse mais de uma dúzia de violinos. Mas, como

²² Johann Joachim QUANTZ, *Essai d'un méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*, Berlin, 1752, p. 189.

sempre, há exceções. Uma delas é quando convém exprimir sentimentos de luto em ofícios de defuntos ou de quinta ou sexta-feira santa. Neste caso podem-se substituir os violinos por violetas, suprimir completamente os metais para obter um som mais lúgubre e reforçar o grupo vocal até uma dúzia de cantores. A outra exceção é quando se canta o *Stabat Mater* – sem dúvida de Pergolesi, com as suas duas vozes solistas. A violeta completa então um conjunto instrumental muito reduzido que pode limitar-se somente a quatro executantes incluindo mais um violoncelo e dois violinos.

Também não se tem citado a flauta. Verifica-se que, durante muitos anos, este instrumento não foi utilizado nas funções portuguesas como fazendo parte da orquestra. Só se ouvia em solo. Será porque era considerado como mais nobre e propenso ao virtuosismo, ou porque a sua sonoridade era demasiado fraca naquela época? Certo é que António Rodil foi sempre pago para tocar oboé nas orquestras e flauta em solo, não sendo este o único caso. Segundo os documentos da Irmandade de Santa Cecília, só a partir de 1789 a flauta começa a ser utilizada na orquestra, primeiro fundindo-se numa massa instrumental importante e, depois, mais a descoberto. A tradição dos ofícios de trevas da semana santa com seis violetas, duas flautas e baixos, observada desde 1799, é um caso original muito interessante.

O emprego do clarinete, segundo a mesma fonte de informação, segue exactamente a mesma evolução. Já se pode ouvir a partir de 1795, mas só a solo. Os grande especialistas deste instrumento, Joaquim Morelli e José Avelino Canongia, entrando em actividade respectivamente em 1800 e 1801, no começo, só tocam oboé nas orquestras e clarinete a solo. Mas de pouco a pouco o novo instrumento conseguirá mesmo vir a substituir o tradicional oboé.

Nota-se nas festas a grande escassez de clarins, que eram aliás tocados pelos trompas. Só intervêm em conjuntos importantes e geralmente aos pares, como as trompas, podendo multiplicar-se para trazer um brilho apropriado à música, como por exemplo, a dos sábados de Aleluia.

No que se refere ao trombone este só intervirá muito mais tarde e esporadicamente a partir de 1812 como baixo solitário dos metais, salvas raras exceções, como em Outubro de 1821, na missa de *Requiem* e no *Libera Me* pelas almas de Gomes Freire e companheiros e, no ano seguinte, na festa do juramento das Novas Cortes, dados ambos na igreja de São Domingos com três trombones num conjunto, respectivamente, de setenta e três e de setenta e cinco executantes.

Tudo isto é muito semelhante ao que se praticava noutros países, como se pode verificar nos tratados de Johann Joachim Quantz²³ para a Alemanha e de Francesco Galeazzi²⁴ para a Itália, não esquecendo que o primeiro é mais representativo do período barroco e o segundo do período clássico. A única diferença aparente com a prática em Portugal diz respeito à presença das violetas que ambos exigem. Galeazzi deseja até que o número destes instrumentos represente um terço do número de violinos, mas logo acrescenta: «Lastimei sempre a escassez das violetas nas nossas orquestras».²⁵

A polivalência verificada nos cantores também se aplica aos instrumentistas como se pode ter observado. Encontrei, por exemplo, o caso extremo de José António Knerler, que exerceu a sua arte durante trinta anos, entre 1773 e 1803, como tocador de oboé, fagote, trompa, clarim, violino, violoncelo e contrabaixo, e, até, como cantor nas vozes de baixo e de contralto! O mais frequente é, evidentemente, quando se toca violino tocar-se também violeta, violoncelo e contrabaixo, quando se toca um instrumento de palheta tocar-se também todos os outros instrumentos de palheta, o mesmo acontecendo para os metais e para os instrumentos de tecla.

Mas também houve músicos que se especializaram num único instrumento, executado ao mais alto nível. Foi o caso do violinista Jean-Gabriel Legras, dos violoncelistas Fernando Biancardi e Francisco Xavier Pietagrua ou do fagotista Nicolau Heredia que os documentos mostram sempre fieis aos seus respectivos instrumentos. Apesar de serem muito bons oboístas, António Rodil, José Avelino Canongia e Joaquim Morelli brilharam em solo respectivamente na flauta, no clarinete e no corno inglês.

Quando as festas eram substancialmente patrocinadas, ofereciam-se *concerti* tocados por estes *virtuosi* em voga a quem se pagava uma média de 2400 réis para além dos seus emolumentos normais enquanto membros da orquestra. É assim que António Rodil, já conhecido em Londres,²⁶ deverá ter ganho uma fortuna, entre 1774 e 1788, chegando a ser chamado trinta e sete vezes por ano para tocar a sua *Sonata* ou o seu *Concerto*.

Além de concertos com os instrumentistas solistas já citados, houve, nos anos 1780, concertos de bandolim tocados pelo violinista Jerónimo Nonnini e, entre 1785 e 1795, o contralto da Sé, Eleutério José Martins, tocava concertos de saltério, instrumento que William Beckford

23 Johann Joachim QUANTZ, *op. cit.*

24 Francesco GALEAZZI, *Elementi teorico-practici di musica*, Roma, t. I, 1791, t. II, 1796.

25 Francesco GALEAZZI, *op. cit.*, t. I, p. 215.

26 Richard TWISS, *Travels through Portugal and Spain 1772-1773*, London, 1775, p. 10.

detestava.²⁷ Por outro lado, até 1797, ouviram-se numerosas «Sonatas de Ecos» com clarins ou trompas.

Este fenómeno de música puramente instrumental tocada em lugares de culto revela-se muito importante no que diz respeito à educação musical do povo, o qual, de outra maneira, não tinha possibilidade de assistir a acontecimentos musicais em salas de concertos.

Finalmente, podemos fazer a seguinte pergunta: existe uma relação entre patrocínio e *performance practice*?

Se é certo que só personagens ou instituições ricas podiam patrocinar grandes festas com muitos músicos, o número de executantes, muitas vezes, não correspondia às possibilidades financeiras. Porque é que o conde de Lumiares ou o barão Jacinto Fernandes Bandeira, gente muito rica, se contentavam com um quarteto vocal acompanhado por um pequeno órgão? É que se tratava de festas dadas em pequenas ermidas particulares. Por outras palavras, a importância do conjunto musical utilizado variava consoante a dimensão do local onde actuava. Ao contrário, a igreja de Santo António, mais ampla, permitia ao Senado da Câmara e à Casa dos Vinte-e-Quatro patrocinar festas empregando até sessenta e dois músicos cantores e instrumentistas.

E por que razão a Irmandade de Santa Cecília se mudou da igreja de Santa Isabel para a igreja dos Mártires em 1789?²⁸ Simplesmente porque a sua famosa festa anual, a mais rica e concorrida de todas, exigia um enorme espaço que não encontrava em Santa Isabel.

Terminarei com a citação de um precioso trecho dos *Travels through Portugal and Spain* de um outro famoso viajante inglês, Richard Twiss, que descreve com uma rara precisão esta festa de Santa Cecília – sem dúvida o mais belo exemplo de patrocínio associativo – em novembro de 1772, na igreja de São Roque: «O órgão ficava por cima da porta da igreja; e na galeria do órgão havia dez eunucos da Capela Real; num lado havia dezasseis violinos, seis violoncelos, três contrabaixos, quatro violetas, dois oboés, uma trompa e um clarim e, por baixo, aproximadamente sessenta vozes para os coros; no lado oposto, havia o mesmo número de executantes cantores e instrumentistas.»²⁹

27 W. BECKFORD, *op. cit.*, p. 159: «Um indivíduo sebento e de mau aspecto ia embalando a sua augusta estupidez com uma sonata ao saltério. Haverá algum instrumento mais detestável que o saltério? Eu não conheço. A espineta, o instrumento que as meninas dos internatos costumam espancar com teimosa impertinência, não me fere o ouvido mais desagradavelmente.»

28 Segundo os documentos conservados no arquivo da Irmandade: auto de posse de 13 de Janeiro de 1789, resultante duma escritura de 7 de Novembro de 1780, e não 1787 como o escreve E. VIEIRA, *op. cit.*, vol. I, p. 75.

29 Richard TWISS, *op. cit.*, p. 9.

Apêndice 2

Humana novena dia 26 de setembro de 1897 no lam
po grande em Casa de Sr.º Fedeciano.

Vozes de novena dia

João ^m Soares	6400
gracia Innocencio	6400
Bernardo Faustino	6400
J.º Luiz Franco	2400
Luciano A.º	2400
Italianos alhos	
Luiz Bianchini	3200
João de Oliveira	3200
Pabecey	
J.º Bento por que tinha de bis a que lida	3200
J.º Palomina pela mesma lida	3200
João Caetano	1600
Henrique J.º de Lima	1600
Grand.º Xavier de J.º	35200
Obay	
Paulo Torres	1600
J.º Grand.º	1600
Trumby	
Grand.º de J.º	1600
João ^m J.º Frankem	41600
Pabecey	
J.º A.º por q' tinha de bis a que lida	3200
J.º Carr.º de J.º lida	1600
Federico	1600
Carretos abremstos Novena de lida	7200
Uma byte de J.º alavalo	4800
J.º J.º	3000
q' foi o J.º	59500

Apêndice 3

Manifesto das Funções, que Dirigi no mto. anno de 1805

100	No dia 18 de Dezembro de 1804 Dirigi hũa Missa na Ermida do Secretario de Guerra, festa an. N. P. que constou do seg ^{to}	
	Vozes — 6 = a 1200 ^o imp ^{ta}	7200
	Almoco — 6 =	7200
	Obreiros — 2 =	2400
	Comp ^{as} — 2 =	2400
	Capote — 1 =	1200
	Mobiliario — 2 =	2400
	Dirrecção —	1200
		<u>Recbi. 24000</u>
100	No dia de ante Dirigi na d ^{ta} Ermida hũa Sadaenta de Capella e constou do seg ^{to}	
	Vozes — 4 = a 800 ^o imp ^{ta}	3200
	Ob ^{re} — 1 =	800
	Dirrecção —	800
		<u>Recbi. 4800</u>
100	No dia 20 Dirigi na d ^{ta} Ermida hũa Missa de Capella na Rep ^{ta} do Louzmann, e constou do seg ^{to}	
	Vozes — 4 = a 800 ^o imp ^{ta}	3200
	Ob ^{re} — 1 =	800
	Dirrecção —	800
		<u>Recbi. 4800</u>

J. J. de la Sa

