

O Códice CLI/1-4 n° 8 da Biblioteca Pública de Évora e a execução instrumental organística no contexto cisterciense

Filipe Mesquita de Oliveira

O repertório instrumental que nos foi legado pela história em registo escrito apresenta uma série de particularidades que constituem o cerne do presente texto. O Códice CLI/1-4 n° 8 da Biblioteca Pública de Évora, já antes sumariamente identificado por José Augusto Alegria na sua catalogação do fundo musical desta instituição, constitui-se como um bom paradigma a esse título. Apelidado por este estudioso como «*Colecção de papeis com acompanhamentos de órgão para vários ofícios...*» foi identificada a sua proveniência do Mosteiro de S. Bento de Cástris, sendo, por conseguinte, imediata a sua inscrição na Ordem de Cister. O conteúdo do códice, cuja datação remonta muito provavelmente às décadas iniciais do século XIX, é formado por acompanhamentos de órgão para várias rubricas litúrgicas, em muitos casos entrecortados de versos destinados a este instrumento. Nele se incluem harmonizações de rubricas litúrgicas, constituídas essencialmente por hinos, antífonas, rubricas do Ofício (Vésperas, Terças e Matinas), bem como Missas ou excertos de Missas. Um dos seus aspectos mais aliciantes reside todavia no facto de incluir versos para órgão, cuja expressão mundana se encontra para lá da identidade devocional à qual, habitualmente, associamos este género. Constituindo-se como um conjunto de cadernos destinados à execução prática, o Códice CLI/1-4 n° 8 é um produto directo do quotidiano das monjas tangedoras de S. Bento de Cástris e à sua didáctica enquanto organistas. O presente estudo pretende assim trazer a lume uma série de novos dados que nos irão ajudar a conhecer as práticas musicais neste mosteiro cisterciense e com isso a repensar a problemática particular da música sacra portuguesa em inícios de oitocentos.

5 Palavras-chave: Órgão; Ordem Cisterciense; Verso para órgão; Mosteiro de S. Bento de Cástris; Partitura.

Manuscript CLI/1-4 n° 8 of Évora Public Library and the Organ performance in the context of the Cistercian Order

Filipe Mesquita de Oliveira

The historical written instrumental repertoire, in manuscript support, has some specific characteristics, which form the subject matter of this study. Manuscript CLI/1-4 n° 8 of Évora Public Library, previously described by José Augusto Alegria in his catalogue of this institution's music fund, is a testimony of this fact. Called by this scholar as a «*Colecção de papeis com acompanhamentos de órgão para vários ofícios...*», its origins were related with the *S. Bento de Cástris* Monastery, the result being its immediate identification with the Cistercian Order. The manuscript's content, which go back, probably, to the first decades of the 19th Century, include a series of organ accompaniments of several liturgical pieces, in some cases with inserted organ versets. It includes harmonic settings of liturgical chants, respectively, hymns, antiphons, chants of the Divine Office (Vespers, Terce and Matin), as well as Mass excerpts. One of the main points of the manuscript's interest is the inclusion of organ versets, whose entertaining music expression is clearly far aside of its supposed

devotional spirituality and much more associated with a mundane character. Including a series of hand-written scores for performance, manuscript CLI/1-4 n° 8 testifies the daily practices of *S. Bento de Cástris* female religious performers and their didactic procedures as organists. This study aims to bring new data to the question of performing practices in the Cistercian Monastery of *S. Bento de Cástris* and, as a result, to help rethinking Portuguese Sacred Music in the beginnings of the 19th Century.

5 Keywords: Organ; Cistercian Order; Organ Verset; *S. Bento de Cástris* Monastery; Music Score.

O Códice CLI/1-4 n° 8 da Biblioteca Pública de Évora e a execução instrumental organística no contexto cisterciense

Introdução

Muitos manuscritos musicais anteriores ao século XVIII, presentes nos fundos portugueses e associados à realidade instrumental, em particular de tecla, revelam funções simultaneamente performativas e didáticas. Essa constante não findou propriamente em inícios de Setecentos, tendo sido em muitos casos prolongada no tempo, até ao século XIX. Tal é o caso do códice que irá ser abordado no presente estudo, nomeadamente, o Códice Códice CLI/1-4 n° 8 da Biblioteca Pública de Évora. Trata-se de uma colecção de pequenos cadernos, pertença das monjas do Mosteiro de *S. Bento de Cástris*, servindo propósitos de execução e didáctica organística. Como adiante se verá, a música copiada remete-nos, muito provavelmente, para as primeiras décadas do século XIX, tratando-se de música sacra com fins litúrgicos. O seu carácter escapa todavia ao suposto ambiente devocional, inscrevendo-se muito mais numa órbita festiva de qualidades mundanas. De entre as várias harmonizações de rubricas litúrgicas que o códice inclui, surgem também versos para órgão do período imediatamente anterior à extinção das ordens religiosas (1834). A análise de todo o tipo de rasuras, acrescentos e comentários escritos a que procedemos em grande parte das peças que inclui, levam-nos a concluir sobre determinadas questões marcantes para o estudo do verso para órgão, na sua fase tardia.

Estudo

Consagrada no âmbito das práticas musicais litúrgicas muito tardiamente em comparação com a voz humana, a execução instrumental, sobretudo organística, requereu sempre um suporte teórico-prático de funções didáticas que permitisse ao executante adquirir o conhecimento e a experiência para tocar, acompanhando a liturgia. Essa tem sido a temática do nosso estudo,¹ podendo referir-se no momento presente alguns manuscritos dedicados à prática instrumental e de funções simultaneamente arquivísticas e didáticas, oriundos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, como sejam os manuscritos musicais 48, 52, 242, 236 e 243.² No tocante à Biblioteca Pública de Évora, vem agora a lume o Códice CLI/1-4 n° 8, já antes sumariamente identificado por José Augusto Alegria na sua catalogação do fundo musical desta instituição.³ Apelidado por este estudioso como «*Colecção de papeis com acompanhamentos de órgão para vários ofícios...*» foi também identificada a sua proveniência do Mosteiro de S. Bento de Cástris, sendo por isso imediata a sua inscrição na Ordem de Cister. A propriedade de um dos cadernos de que é formado o códice e o contexto feminino das tangedoras atestam a sua proveniência de Cástris. Segundo o conteúdo do fólio 18r, este era «*Posse da Ex.^a Sr.^a D. Henriqueta Vidigal. Offerecida por Etelevina do Anjo Campos Ruiz*». Mais adiante, num fólio isolado pautado, colocado entre os fólhos 20 e 21, surgem vários nomes femininos e a notação de um excerto de cantochão. São os seguintes nomes próprios: Jacintha, Genoveva, Cândida, Emília, Augusta, Maria, Maria Isabel, Margarida, Anna, Rita e Joanna.

¹ Entre outras publicações de Filipe Mesquita de Oliveira sobre esta temática, destacam-se: «António Carreira's keyboard *tentos* and *fantasias* and their close relationship with Jacques Buus's *ricercari* from his *Libro primo* (1547)» in *Interpreting Historical Keyboard Music - Sources, Contexts and Performance*, Farnham: Ashgate, 2013; *Contributo ao estudo das obras para tecla atribuídas a António Carreira, «O Velho»*, Évora: Universidade de Évora-UnIMeM/FCT – 2012; «The Recompositions of Buus's *Ricercari* from his *Libro primo*... in Manuscript P-Cug MM 242 and the didactic processes of the Friars of the Santa Cruz Monastery in Coimbra» in *History Research*, Vol. 3, n° 6, Rosemead, David Publishing 2013.

² Para além dos dois manuscritos «irmãos» 48 e 242, em formato de partitura, no segundo dos quais se inclui a totalidade da produção organística de António Carreira, o MM 52 contém uma série de concertados instrumentais de D. Teotónio da Cruz e os MM 236 e 243 incluem largas dezenas de concertados, muitos dos quais de compositores identificados: D. António da Madre de Deus (†1656), D. João de Santa Maria (†1654), e D. Gabriel de São João (†1651).

³ Cf. José Augusto Alegria, *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 139: «n° 27. Colecção de papéis com acompanhamentos de órgão para vários ofícios. Vieram do convento de S. Bento de Cástris, nos arredores de Évora. Entre os mais curiosos, há um para acompanhar a Kalenda e outro para as antífonas maiores de Natal que começavam todos pela exclamação Ó e que por isso, no papel, são chamados suspiros. Era posse da Ex.^a Sr.^a D. Henriqueta Vidigal/Offerecida por Etelevina do Anjo Campos Ruiz.»

Lançamos pois aqui a hipótese de haver um contexto colectivo de destinatárias possíveis para a utilização individual do manuscrito, por razões, ora de acompanhamento ao órgão da liturgia, ora de didáctica pessoal.

Quanto às hipóteses de datação dos vários cadernos que formam o códice e antes da confirmação científica resultante da análise das marcas de água do papel, avançamos com a inserção cronológica, única e exclusivamente, resultante da análise estilística da música, uma vez que o códice não possui registo de nenhuma data. Estamos assim face a um conjunto de cadernos manuscritos que se situam, com grande probabilidade, nas primeiras décadas do século XIX. São factores que concorrem para tal facto, o pendor fortemente tonal da música, as formas musicais utilizadas, a elaboração da linguagem musical e também, muito importante, o espírito mundano de uma música que, à partida, se deveria circunscrever à expressão da espiritualidade sacra. No que se refere às copistas e ao processo de cópia, confirmamos que todos os cadernos são cópias de música previamente composta, aliás até porque se tratam de partes de órgão de obras corais ou porventura até, lançamos aqui essa hipótese, obras coral-sinfónicas.⁴ Numa análise global sublinhamos também que as cópias têm uma natureza prática, dado que os acrescentos, as rasuras e as emendas que vão surgindo ao longo dos vários cadernos são uma resultante prática. Antes de uma análise caligráfica aprofundada, com vista a quantificar e caracterizar o número de copistas envolvidos, podemos afirmar para já que são várias as mãos a copiar a música, sendo quase certo tratar-se das próprias tangedoras de órgão. Há todavia um único fólio, o 36r, que apresenta um excerto inacabado, elucidando-nos sobre o processo de cópia da copista em causa.

⁴ A cópia manuscrita de música foi durante longo tempo na história o suporte físico utilizado para a execução prática. Em Portugal, ainda durante o século XIX, esta foi a forma usual de utilizar a música em papel. Todavia, no que respeita a prática instrumental e sobretudo aos instrumentos de tecla, têm sido publicados vários estudos discutindo as problemáticas práticas, didácticas, técnicas, de notação e estilísticas que partes cavas e partituras sempre implicam. De entre esse rol de estudos importa citar os dois trabalhos essenciais de Lowinsky a este respeito: Eduard LOWINSKY, «On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians» in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 1, No. 1. (Spring, 1948) & «Early Scores in Manuscript» in *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 13, No. 1/3, (1960), pp. 126-173. Embora reportando-se a períodos históricos anteriores, tais como o Renascimento e o Maneirismo, é ainda de salientar o estudo sobre os processos de composição, cópia e utilização prática de música manuscrita da musicóloga Jesse Ann Owens: J.A. OWENS, *Composers at Work – The Craft of Musical Composition 1450-1600*, New York Oxford, Oxford University Press, 1997. Ainda a propósito da prática de tecla importa referir o estudo de James Ladewig sobre a utilização da partitura do Renascimento tardio à fase final do Barroco: James LADEWIG, «The use of Open-Score as a Solo Keyboard Notation in Italy ca. 1530-1714» in *Essays in Honor of John F. Ohl: A Compendium of American Musicology*, Evanston, Northwestern University Press, 2001, pp. 75-92.

Quanto à constituição do códice, para já podemos afirmar que ele é formado por vários cadernos que foram sendo reunidos e posteriormente cozidos. O seu conteúdo integral é formado por acompanhamentos de órgão para várias rubricas litúrgicas, em muitos casos entrecortados de versos destinados a este instrumento. Em termos formais estamos perante harmonizações de rubricas litúrgicas, constituídas essencialmente por hinos, antífonas, rubricas do Ofício (Vésperas, Terças e Matinas), bem como Missas ou excertos de Missas, seguidas e entrecortadas pelos referidos versos para órgão. Importa sublinhar, que um dos aspectos mais aliciantes deste códice reside precisamente no facto de incluir estas últimas peças. É sabido que, no âmbito do repertório organístico ibérico o verso ocupou sempre um lugar de destaque, por um lado como testemunho da inserção autónoma do instrumento no contexto das práticas litúrgicas, por outro na afirmação gradual do seu idiomatismo próprio como meio musical.⁵ No caso de Portugal, partindo de meados de quinhentos com as obras de António Carreira, patentes no MM 242 da BGUC (P-Cug MM 242), passando pela centúria seiscentista com as *Flores de Música* do Padre Manuel Rodrigues Coelho⁶ e a *Facultad Organica* de Correia de Araújo⁷, até aos versos patentes no Manuscrito Musical 964 da Biblioteca Pública de Braga (P-BRp MM 964), os versos que conhecemos dos fundos musicais portugueses associam-se essencialmente a práticas musicais sobretudo anteriores a D. João V. Porém o códice da Biblioteca Pública de Évora, objecto do presente estudo, vem dar-nos uma ilustração bastante curiosa desta prática organística muito mais tarde, i.e., durante o período histórico imediatamente anterior à extinção das ordens religiosas, ou seja, a 1834. É precisamente nesse sentido que ele se destaca, sendo que aqui o verso, longe de se inscrever estética e estilisticamente no contexto da expressão

⁵ Importa citar alguns estudos sobre este género organístico, para além do artigo do presente autor sobre o verso para órgão no contexto das práticas musicais do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, durante segunda metade do século XVI: F.M. OLIVEIRA, «The *verset* and *fabordão* genres in the context of music manuscript 242 from the Coimbra University Library» in *Revista Portuguesa de Musicologia* (no prelo). Assim, citem-se, entre outros, os seguintes estudos: G. DODERER (ed.), *Organa Hispanica – Altiberische Versos*, Heidelberg, Willy Müller-Süddeutscher Verlag, 1972; K. SPEER, «The Organ Verso in Iberian Music to 1700», *Journal of the American Musicological Society*, XI, nº2/3, 1958, pp. 189-199; K. SPEER, (ed.), *Fr. Roque da Conceição: Livro de obras de órgão*, Portugaliae Musica XI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967. De referir ainda que Santiago Kastner, de entre o vasto rol de trabalhos dedicados à música de tecla ibérica, nos deixou ainda dois estudos pioneiros, nos quais através do delineamento das bases do estudo desta temática inclui também, por decorrência, matéria sobre o verso ibérico: M.S. KASTNER, «Orígenes y Evolución del Tiento para Instrumentos de Tecla» *Anuario Musical*, XXVIII, 1976, pp. 11-154 & *Contribución al estudio de la música española y portuguesa*, Lisboa, Editorial Ática Lda., 1941.

⁶ Manuel Rodrigues COELHO, *Flores de Musica pera o instrumento de Tecla, & harpa [...]*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, M.DC XX.

⁷ Francisco Correa de ARAUXO, *Libro de tientos y discursos de musica pratica y theorica de organo intitulado Facultad Orgânica [...]*, Alcalá de Henares, 1626.

espiritual, o que seria de esperar, pelo contrário, por via das transformações de ordem formal e tonal, converte-se num momento organístico de grande plenitude mundana. Do ponto de vista musical, existe assim um contraste evidente entre as harmonizações de cantochão, em ritmo cordal unitário, para acompanhar o coro e os versos para órgão. A forma musical das harmonizações, em canto paralelo, relembra práticas corais tão antigas quanto o fabordão (*Fauxbourdon*) que remonta ao período pré-renascentista. É evidente que, no contexto das práticas organísticas ibéricas dos séculos XVI e XVII, o fabordão, neste contexto específico entendido como forma instrumental, ocupou em espaço importante, enquanto factor de autonomização gradual do órgão no âmbito da liturgia. De qualquer forma, surge ornamentado e glosado nas fontes impressas e manuscritas da altura, o que não é o caso no presente códice. Quanto à identificação dos cantochões, houve uma dificuldade evidente no processo de investigação. Pela sua proximidade no tempo, as primeiras décadas do século XIX, estamos face a uma realidade musico-litúrgica na qual os cantochões de base sofreram alterações profundas na sua configuração modal e melódica. Basta só constatar que as supostas melodias de base são já completamente tonais. Levantamos também a hipótese de, em muitas harmonizações, estas terem sido originalmente compostas. Todavia houve alguns cantochões que puderam ser identificados, como o da Antífona *Nolite timere eos qui corpus* no f. 13v que surge transposta para Ré maior tocada na mão esquerda (v. **Fig. I**).⁸ (colocar Fig. I)

Outro dos aspectos de relevo do Códice CLI/1-4 n° 8 resulta do seu conteúdo didáctico. Efectivamente todos os cadernos são percorridos, aqui e ali, por rasuras, tentativas de recomposição, segundo os modelos previamente copiados e alterações do texto copiado, por forma a incluir novos trechos, sobretudo mais ornamentados e rebuscados. Por exemplo, no fólio 4v, temos uma rasura que indica uma necessidade clara de abreviação do texto musical copiado. Também no fólio 20r, temos um excerto inacabado de uma harmonização cordal de um *Alleluia*, colado por cima do trecho original copiado, o que confirma o contexto prático do códice (v. **Fig. II**) (colocar Fig. II). Por outro lado, ao virarmos o mesmo fólio para a sua face verso, deparamos com a parte de baixo cifrado da secção final do Hino *Pange lingua*, o *Tantum Ergo*. Esse facto, de grande importância, confirma a prática organística de baixo contínuo, tocando

⁸ Na identificação dos cantochões, foi utilizada a base de dados seguinte: *Global Chant Database* (www.globalchant.org)

a monja a melodia com a mão esquerda e os acordes ornamentados com a mão direita, a partir da cifra escrita. Tendo em conta os inícios do século XIX, período temporal do códice, a prática de baixo contínuo seria por essa altura já extemporânea, revelando-se aqui portanto um assinalável conservadorismo no contexto da execução musical. Ainda na mesma zona do códice, mais precisamente no fólho 21r, existem uma série de anotações de dedilhações de tecla justapostas à música que são reveladoras de um contexto didáctico (v. Fig. III). (colocar Fig. III) É importante ter em conta que o nível de proficiência de execução teclística é, pela análise das dedilhações, bastante elementar e muitas vezes pouco prático, sendo isso um testemunho de um processo de aprendizagem em curso de alguém que faz tentativas até ver qual a dedilhação que mais lhe convém. O facto, da monja escrever dedilhações numa música tão simples, quer harmónica, quer ritmicamente, é já de si prova da sua proficiência elementar enquanto organista. Mais evidente ainda a atestar uma didáctica de nível elementar é o fólho 37r (v. Fig. IV). (colocar Fig. IV) Aqui há uma passagem na mão esquerda que inclui uma numeração ascendente de 1 a 7 (no 4º sistema). Não se trata, nem de dedilhação, nem tão pouco de cifra harmónica, indicando posições de acordes. Trata-se sim de uma ajuda rítmica da batida do acorde de Sol maior, para ajudar a intérprete a não se perder na música, o que atesta um nível básico de dificuldade musical.

A contrastar com o carácter elementar dos trechos musicais que acabámos de referir, outros há, exigindo um nível de proficiência bastante maior. Deduzimos assim que, das várias destinatárias do códice, há uma diferenciação em termos de capacidades de execução organística. Trata-se do *Gloria* da *Missa de Sábado de Aleluia*. Nesta peça, a seguir à entoação monódica pelo coro das palavras *Gloria in excelsis Deo*, a organista toca um verso algo mais rebuscado sobre *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*.

Por fim, para ilustrar do ponto de vista musical o Códice CLI/1-4 nº 8 escolhemos a obra que surge logo no seu início, respectivamente, o *Te Deum laudamus* atribuído a um compositor de apelido Salgado.⁹ Compreendida entre os fólhos 1r e 5v, esta obra, que se apresenta sobre a forma de acompanhamento organístico, consta de uma série de harmonizações sobre trechos do respectivo hino, entrecortadas de versos para órgão. O próprio termo verso surge no manuscrito, como se pode ler na margem

⁹ No estudo da identificação deste compositor, importa de futuro confirmar a existência deste apelido noutras fontes musicais da mesma época, sobretudo ligadas ao contexto musical cisterciense tardio. Ernesto Vieira no seu *Diccionario Biographico de musicos portugueses: História e Bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa, Typographia Matos, Moreira & Pinheiro, 1900, não inclui nenhum compositor de apelido Salgado.

inferior do fólho 2r. Procedemos no âmbito do presente estudo a uma transcrição em suporte informático *Finale* do excerto inicial deste *Te Deum*, facto que nos veio a revelar uma série de questões do maior interesse musicológico a propósito do códice. Antes de passarmos à apreciação dessas mesmas questões, importa referir que o apelido Salgado não consta no *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira¹⁰, porventura porque o códice só foi identificado muito mais tarde, já em 1977, por José Augusto Alegria no seu levantamento dos Fundos Musicais da Biblioteca Pública de Évora¹¹, sendo que até então se desconheceu a associação deste apelido a um compositor. Seja como for, independentemente desse facto, julgamos aqui importante a análise musical prévia deste excerto, para o podermos caracterizar. De notar que, no contexto do método de trabalho da ciência musical, não é objectivo do musicólogo esboçar julgamentos qualitativos apriorísticos de ordem estética e estilística de modo a separar as peças «válidas» das «inválidas». Toda a música ouvida ou registada em papel pode ser objecto de estudo musicológico, bastando para isso o próprio musicólogo definir de forma coerente os parâmetros a utilizar e a identidade do seu estudo. Cremos ser esse aqui o caso. Após uma primeira audição da música transcrita, tomamos consciência relativamente ao lado insólito da expressão musical destes versos organísticos, em completo descordo com a expressão espiritual e o lado angélico e contemplativo que seriam de esperar numa música de culto religioso. A expressão musical dos versos enquadra-se sim no âmbito da música mundana, por vezes com carácter de dança, senão mesmo com um expressão popular e folclórica. Há quase, por vezes, um ambiente de «feira», o que torna a música perfeitamente insólita e inesperada, para mais tratando-se de um *Te Deum*.

Numa apreciação verbal dos elementos analíticos da música, começamos pelas harmonizações do cantochão. Estas, que servem para a organista acompanhar o coro, como aliás vem descrito na partitura, são, em termos de linguagem, bastante acessíveis, consistindo em sequências harmónicas simples sobre os graus I, IV e V da tonalidade respectiva. Do ponto de vista expressivo, essas harmonizações enquadram-se no contexto da expressão espiritual religiosa que seria de esperar, não havendo portanto nada de imprevisível a ressaltar na sua natureza musical. Já os versos para órgão, que são trechos solísticos, constituem o reverso da medalha, traduzindo-se musicalmente

¹⁰ Ver nota 9.

¹¹ José Augusto ALEGRIA, *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977.

como algo de muito diferente que pouco ou nada tem que ver com expressão musical religiosa. Muitas interpretações musicológicas se poderiam tecer a este propósito, sendo que, para torná-las gradualmente mais completas, haveria que contextualizar o presente códice no âmbito das práticas musicais das monjas de Cástris, no período histórico imediatamente anterior ao final das lutas liberais. Não tendo sido ainda feito esse trabalho, (deixamos aqui um apelo à relevância da sua prossecução), não podemos contudo ficar alheios àquela que é uma das interpretações musicológicas mais evidentes. Falamos, da vontade evidente em cortar com a expressão musical sacra, servindo o mote da Acção de Graças próprio ao *Te Deum*, portanto o seu júbilo festivo intrínseco, como filão para se abandonar o conservadorismo expressivo de uma música devocional, remetendo-a para as frivolidades da vida corrente. Ora, o primeiro dado histórico-musical que, quanto a nós, poderá justificar tal facto, prende-se porventura com o anticlericalismo crescente que se fazia sentir em Portugal nestas primeiras décadas do século XIX. Sabemos também que grande parte da nossa produção musical sacra oitocentista sofreu influências decisivas do universo operático italiano de compositores como Rossini, Donizetti e Bellini. São disso testemunho, por exemplo, Marcos Portugal ou Joaquim Casimiro Júnior. Não sendo esse objectivamente o paralelo musical que podemos traçar no caso do códice em questão, há apesar de tudo o mesmo tipo de liberdade expressiva, neste caso não operática, mas sim popular e folclórica. Essas razões, entre muitas outras, vêm sublinhar a importância da continuação do estudo do Códice CLI/1-4 nº 8, que irá certamente trazer a lume muitos dados novos para nos ajudar a conhecer as práticas musicais das monjas de S.Bento de Cástris e com isso a repensar a problemática particular da música sacra portuguesa em inícios de oitocentos.

Conclusão

A ter em conta o que acaba de ser exposto no presente estudo, confirma-se que a utilização de pequenos cadernos musicais para a execução de tecla, anotados e rasurados, continuou a ser uma realidade em Portugal nos alvares de oitocentos. Pelo menos até à extinção das ordens religiosas em 1834, grande parte da produção musical, que, entre nós, continuou a ser sacra revestiu-se, por inerência, de propósitos litúrgicos. A ambiência espiritual então vivida no espaço dos mosteiros, aqui testemunhada pelas monjas de S. Bento de Cástris, veio assim promover e prolongar essa realidade no

tempo. Na verdade, constitui-se como um exemplo relevante da especificidade de uma série de práticas musicais que, de certa forma, são únicas e que contrastam com as premissas devocionais que seriam de esperar em termos de expressão musical de um conjunto de práticas organísticas litúrgicas. Por conseguinte, o futuro estudo do conjunto de códices associados a este mosteiro cisterciense e patentes nos fundos arquivísticos e documentais da cidade de Évora poderá certamente vir a esclarecer a comunidade científica sobre todos os questionamentos relativos à evolução histórica da execução instrumental no contexto de S. Bento de Cástris.