

João Vaz

**A obra para órgão
de Fr. José Marques e Silva (1782-1837)
e o fim da tradição organística portuguesa
no Antigo Regime**

I

Dissertação preparada sob a orientação do Prof. Doutor Rui Vieira Nery
e submetida à Universidade de Évora
para obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia

2009

João Vaz

**A obra para órgão
de Fr. José Marques e Silva (1782-1837)
e o fim da tradição organística portuguesa
no Antigo Regime**

I



188 276

Dissertação preparada sob a orientação do Prof. Doutor Rui Vieira Nery
e submetida à Universidade de Évora
para obtenção do grau de Doutor em Música e Musicologia

2009

*Ao meu Pai,
perene exemplo de honestidade e perseverança*

Índice

Resumo	VIII
Abstract	IX
Abreviaturas e siglas	X
Introdução	XII

I.

1. Síntese biográfica de Fr. José Marques e Silva	1
2. A linguagem musical de Fr. José Marques e Silva	24
2.1. Fr. José Marques e Silva na óptica das gerações posteriores	24
2.2. O idioma musical de Fr. José Marques e Silva	32
2.2.1. Aspectos horizontais	36
2.2.1.1. Tipos de melodia utilizados	37
2.2.1.2. Ornamentação	44
2.2.1.3. Polarização melodia-baixo	54
2.2.1.4. Contraponto	57
2.3. Aspectos verticais	69
2.3.1. Harmonia	69
2.3.2. Baixo cifrado	73
2.4. Outros aspectos	75
2.4.1. Articulação	75
2.4.2. Dinâmica e agógica	77
2.4.3. Influência dos modelos pianísticos	78

3. As obras para órgão	81
3.1. Fantasia em Dó maior	81
3.2. Versos	90
3.2.1. Versos de 1º tom	90
3.2.2. Versos de 4º tom	98
3.2.3. Versos de 5º e 7º tom	103
3.3. Sinfonia para 6 órgãos: uma atribuição de Ernesto Vieira	110
3.4. Conclusão	115
4. O órgão na obra vocal	120
4.1. O baixo contínuo nas obra vocais	120
4.2. O órgão <i>obligato</i> nas obras vocais	124
4.3. Obras com dois órgãos	131
4.4. Obras com três ou mais órgãos	136
5. A escrita para órgão de Fr. José Marques e Silva	147
5.1. Introdução	147
5.2. Os instrumentos e a tradição interpretativa	147
5.2.1. A influência italiana	149
5.2.2. O someiro duplo de Cerveira e Fontanes	150
5.2.3. O <i>Mapa de registar o órgão</i> da Biblioteca Nacional	155
5.3. Aspectos da registação em Fr. José Marques e Silva	159
5.3.1. Contrastes <i>forte / piano</i>	160
5.3.2. Registações de pormenor	166
5.4. Considerações gerais	
6. A obra organística de Fr. José Marques e Silva no contexto de Portugal e da Europa meridional	180
7. Síntese de conclusões	192
8. Bibliografia	194

II.

1. Catálogo das obras com órgão	204
1.1. Critérios de catalogação	206
1.1.1. Referência	207
1.1.2. Título uniforme	208
1.1.3. Data	208
1.1.4. Tonalidade	208
1.1.5. Efectivo	209
1.1.6. Fontes e título original	210
1.1.7. Observações	210
1.1.8. Incipit	210
1.2. Obras para órgão	211
1.3. Missas	213
1.4. Partes da missa	223
1.5. Responsórios	227
1.6. Salmos e Cânticos Evangélicos	238
1.7. Hinos	257
1.8. Diversos	263
 2. Textos musicais	
2.1. Critérios de edição	274
2.2. Fantasia em Dó maior	280
2.3. Versos de 1º tom	294
2.4. Versos de 4º tom	301
2.5. Versos de 5º e 7º tom	312
2.6. Benedictus Dominus Deus Israel	319
2.7. Responsórios de Sexta-Feira Santa (VII – «Caligaverunt oculi mei»)	334
2.8. Te Deum (I – «Te Deum laudamus»)	341
2.9. Veni Assur	351
2.10. Laudamus Te	389
2.11. Sinfonia para 6 órgãos (António José Soares)	450

3. Anexos	502
3.1. Reproduções	502
3.2. Órgão da Basílica dos Mártires (disposição)	515
3.3. Órgão da Capela da Bemposta (disposição)	516
3.4. Órgão da Basílica de Mafra – Evangelho (disposição)	517
3.5. Órgão da Basílica de Mafra – Epístola (disposição)	518

III.**CD****Versos de 1º tom**

- 1 I – *Allegro non molto*
- 2 II – *Allegro non molto*
- 3 III – *Moderato – Allegro comodo*
- 4 IV – *Maestoso – Allegro comodo*
- 5 V – *Allegro comodo*
- 6 VI – *Allegro molto*

Versos de 4º tom

- 7 I – *Allegro*
- 8 II – *Allegretto*
- 9 V – *Andante maestoso*

Fantasia em Dó maior

- 10 *Allegro moderato*

Te Deum (1812)

- 11 I – «Te Deum laudamus»

Resumo

Fr. José Marques e Silva (1782-1837), organista, compositor e Mestre do Seminário da Patriarcal, é sem dúvida o mais significativo compositor português para órgão do seu tempo. O período da sua actividade marca o final de uma tradição de vários séculos no campo da música para órgão em Portugal. A importância da sua produção musical reside não só no substancial número de obras com autoria firmemente estabelecida, quer para órgão solo quer utilizando o instrumento numa função de *obligato* no seio da música sacra vocal, como também na íntima relação da sua escrita com a morfologia dos órgãos construídos em Portugal na sua época. O objectivo deste trabalho é contribuir para a identificação de um vocabulário organístico característico do final do século XVIII e início do século XIX em Portugal, através da análise das obras de Fr. José Marques e Silva e da sua relação com os instrumentos a que foram destinadas.

Abstract

The Organ Works of Fr. José Marques e Silva (1782-1837) and the End of the Portuguese Organ Tradition in the *Ancien Régime*

Fr. José Marques e Silva (1782-1837), organist, composer and teacher at the Seminário da Patriarcal, is undoubtedly the most significant Portuguese organ composer of his time. The period of his activity marks the end of a tradition of several centuries in the field of organ music in Portugal. The importance of his musical output lies not only on the substantial number of works with firmly established authorship – either for solo organ or using the instrument as *obligato* in the accompaniment of vocal music – but also on the intimate relation between his writing and the morphology of the organs built in Portugal during his lifetime. The purpose of this work is the definition of an organ language typical of the late eighteenth century and early nineteenth century in Portugal, through the analysis of the works of Fr. José Marques e Silva and its relation with the instruments to which they were intended.

Abreviaturas e siglas

A	alto, contralto
B	baixo (voz)
bc	baixo contínuo
bi	bassi
c(c).	compasso(s)
cap.	capítulo
cb	contrabaixo
cd	compact disc
cf.	confrontar
cl	clarinete
Cod.	códice
coord.	coordenador, coordenação
ed.	editor, edição
ex.	exemplo
f(f).	folha(s), fólio(s)
fasc.	fascículo
fg	fagote
fl	flauta
Liv.º	livro
lp	long playing
M	maior (modo)
m	menor (modo)
MM	manuscrito musical
mm	milímetro
Ms	manuscrito
nº	número
op. cit.	<i>opus citatum</i> , (obra citada)
org	órgão
p(p).	página(s)
r	recto
S	soprano
s.c.	sem cota
s.d.	sem data
s.l.	sem lugar
T	tenor
timp	tímpanos
trad.	tradução
trb	trombone
trp	trompete
v	verso
vla	viola
vlc	violoncelo

vno	violino
vol.	volume

P-Cug	Coimbra, Biblioteca Geral da Universidade
P-EVc	Évora, Arquivo da Sé Catedral
P-EVp	Évora, Biblioteca Pública e Arquivo Distrital
P-La	Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Lant	Lisboa, Arquivo Nacional da Torre do Tombo
P-Lf	Lisboa, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal
P-Ln	Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal
P-Lscm	Lisboa, Arquivo Histórico da Santa Casa da Misericórdia
P-Pm	Porto, Biblioteca Municipal
P-VV	Vila Viçosa, Museu Biblioteca da Casa de Bragança

Nota: Na análise tonal das obras é utilizada basicamente a cifra proposta por Christopher BOCHMANN em *A linguagem harmónica do tonalismo* (Lisboa, Juventude Musical Portuguesa, 2003), nomeadamente na classificação dos acordes em relação a um determinado centro tonal. Assim, por exemplo, V^7 indica um acorde do 5º grau com sétima (sétima da Dominante) e II^{9}_{FO} indica um acorde do 2º grau com nona menor e com a fundamental omitida.

Introdução

Desde o início da minha actividade de organista, fui desenvolvendo uma especial curiosidade em relação ao repertório português para órgão posterior a 1750 ou, mais concretamente, em relação à sua aparente inexistência. De facto, conforme Portugal progredia no caminho da prática interpretativa da chamada Música Antiga para órgão¹ e, sobretudo, na medida em que aumentava o número de instrumentos restaurados segundo critérios de preservação da identidade histórica,² parecia avolumar-se alguma contradição entre o património instrumental existente e a literatura musical conhecida. Qualquer organista se deparava, por um lado, com um substancial *corpus* de composições para órgão datado de finais do século XVI e do século XVII,³ destinado a um tipo de instrumento do qual não restam exemplares íntegros,⁴ e, por outro lado, com um imenso património de órgãos históricos construído, na maior parte dos casos, na

¹ Nomeadamente através das contribuições de Macario Santiago KASTNER (ver, por exemplo, *Música hispânica*, Lisboa, Editorial Ática, 1936 ou *Três compositores lusitanos para instrumentos de tecla*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979) e da acção de Joaquim SIMÕES DA HORA enquanto responsável pela disciplina de Órgão entre 1976 e 1994 no então Conservatório Nacional de Lisboa.

² Inicialmente, através da acção da Fundação Calouste Gulbenkian, que promoveu, no final da década de 1960, os restauros dos órgãos das Sés de Évora, de Faro e do Porto e da Capela da Universidade de Coimbra, levados a cabo pela firma holandesa D. A. Flentrop.

³ Pela sua importância, e talvez por serem as únicas que foram objecto de uma edição moderna extensa, é habitual, ainda hoje, cingir a literatura portuguesa para órgão dos séculos XVI e XVII a quatro fontes: o manuscrito 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (P-Cug MM 242), ou, mais concretamente, as obras editadas por Macário Santiago KASTNER e Cremilde ROSADO FERNANDES em *Antologia de organistas do século XVI* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969) e sobretudo as atribuídas por Kastner a António Carreira (ver op. cit., pp. XIV-XXXIV), as *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, de Manuel Rodrigues Coelho (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620), editadas em dois volumes por Macário Santiago KASTNER (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969/1970) e os chamados manuscritos de Braga (P-BRp Ms 964) e do Porto (P-Pm MM 43), editados respectivamente por Gerhard DODERER (edição parcial) em *Obras selectas para órgão, Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974) e por Klaus SPEER em *Fr. Roque da Conceição, Livro de obras de órgão* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967).

⁴ Em Portugal não subsiste, por exemplo, nenhum órgão cujo âmbito do teclado não ultrapasse no agudo o Lá (a''), tal como é exposto no diagrama do *Livro de obras de Órgão juntas pela curiosidade do P. P. Fr. Roque da Cõeição* (P-Pm MM 43, ff. [i]v e [ii]r).

segunda metade do século XVIII e no início do século XIX, para o qual parecia não subsistir nenhum repertório.

Era evidente a dificuldade de adaptar as grandes obras polifónicas dos organistas lusitanos de seiscentos, tradicionalmente destinadas ao «cheio», aos instrumentos portugueses da segunda metade do século XVIII, cuja partição aparentemente arbitraria dos registos impede com frequência a utilização de uma registação uniforme em toda a extensão do teclado.⁵ A morfologia dos instrumentos históricos portugueses (construídos, na sua maioria, entre as últimas décadas do século XVIII e as primeiras do século XIX) apresentava-se por vezes inexplicável e suscitava perguntas de difícil resposta, dado o total desconhecimento de um repertório específico.⁶

Colocavam-se, no meu entender, duas questões. A primeira dizia respeito ao repertório: o que tocariam os organistas em Portugal no século XVIII?⁷ Seria

⁵ Por exemplo, o início do *Tento do oitavo tom natural* de Manuel Rodrigues Coelho, para apontar apenas uma situação, resulta algo desconcertante ao ser executado num órgão com teclado partido, cujo «cheio» tenha composições desiguais nas duas metades do teclado, dado que as duas primeiras notas (c', d') podem soar com timbres distintos por pertencerem a secções diferentes do instrumento.

⁶ Ainda hoje, é comum a suposição da inexistência de música portuguesa para órgão posterior a 1750. No *Guide de la musique d'orgue*, elaborado sob a direcção de Gilles CANTAGREL (Paris, Fayard, 1991), não existe nenhuma menção a um compositor português posterior a Carlos Seixas. O *Repertorium Orgelmusik 1150-2000* de Klaus BECKMANN (3. Ausg., Mainz, Schott, 2001) é mais abrangente, referindo algumas edições alemãs com obras portuguesas, nomeadamente a única edição moderna de uma obra de Fr. José Marques e Silva (*Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Gerhard Doderer (ed.), Kassel, Bärenreiter, 1998).

⁷ Esta questão foi já posta por Rui Vieira NERY: «[...] num século [XVIII] que disseminou pelas igrejas de todo o Reino órgãos de uma escala muitas vezes monumental, da Sé de Braga à de Mariana, será admissível que esses instrumentos, por vezes dotados de uma variedade de registos e de possibilidades sonoras consideráveis, em que se traduziram a arte e o saber acumulados de grandes oficinas de organaria como a de Machado e Cerveira, por exemplo, fossem destinados exclusivamente à execução do baixo contínuo das obras vocais em *stile concertato* e ao acompanhamento harmonizado do cantochão, ao gosto da época? Os viajantes estrangeiros, mais uma vez, falam-nos com frequência da execução na liturgia de peças para órgão solo, a que se referem em geral como “hymns” ou “anthems”, o que parece sugerir meras versões organísticas de peças vocais, mas referem-se também a “voluntaries”, o que aponta já para um género intrinsecamente instrumental. Não sendo de admitir que os organistas sacros luso-brasileiros continuassem a tocar, mais de um século depois, os tentos e batalhas de Pedro de Araújo ou de Diogo da Conceição, que repertório seria então executado neste contexto? É provável que a técnica de improvisação e de variação ao teclado a partir da literatura vocal de carácter religioso – ou até mesmo, em alguns casos, profano – tenha aqui desempenhado um papel fundamental, mas a

possível que, após um período tão fecundo, como o dão a entender as fontes seiscentistas, a produção organística se tivesse tornado tão insignificante, a ponto de se tornar imperceptível? Não existiria, a par da vastíssima produção vocal sacra originada em Portugal a partir de 1700, muita da qual exigindo o órgão como instrumento *obligato*, uma prática organística a solo de importância compatível?

A segunda questão prendia-se com os próprios instrumentos. A que se deviam as transformações estéticas por que passou a organaria portuguesa ao longo do século XVIII e que a afastaram progressivamente da sua congénere espanhola? Teriam os organeiros portugueses, sem razão alguma, começado a produzir instrumentos cuja disposição fónica, à vista dos critérios polifónicos seiscentistas, parecia incongruente? Ou, pelo contrário, seria essa aparente incongruência, na realidade, o fruto de uma vontade estética definida, correspondendo a um novo ideal sonoro – e, porque não dizer, organístico – que tentava acompanhar as transformações da própria música sacra?

A minha curiosidade tinha sido entretanto estimulada pela audição de um concerto promovido pelo Departamento de Musicologia do Instituto Português do Património Cultural (IPPC) dedicado à música portuguesa vocal e de órgão dos séculos XVIII e XIX.⁸ Nesse concerto, para além de várias obras vocais de José Joaquim dos Santos, André da Costa, David Perez, Carlos Seixas, António Leal Moreira, João Domingos Bomtempo, António da Silva Leite e João José Baldi, foi apresentada, em primeira audição moderna, a Fantasia em Dó maior de Fr. José Marques e Silva. Surpreenderam-me, imediatamente, tanto a dimensão da obra,

verdade é que continuamos sem examinar com a devida atenção, nesta óptica, o repertório para órgão que apesar de tudo nos chegou da segunda metade do século XVIII, e esta é, pois, uma área de pesquisa que permanece em aberto.» («Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII» *Revista Música*, 11, 2006, pp. 22-23).

⁸ Cf. Humberto d'ÁVILA, [Notas ao programa] *Concerto: música portuguesa vocal e de órgão (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, IPPC, 1982. Este concerto teve lugar na Sé Patriarcal de Lisboa no dia 19 de Dezembro de 1982, com a participação do Coral Cantus Firmus, Jorge Matta (direcção), Madeleine van Haezebrouck Carneiro (soprano) e A. Sibertin-Blanc (órgão).

como as influências pianísticas e operáticas que a sua linguagem musical evidenciava.⁹

Voltei a tomar contacto com a obra de Fr. José Marques e Silva, desta vez de uma forma mais directa, quando, em 1993, fui convidado a participar no registo discográfico que acompanhou a edição do catálogo dos fundos musicais da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.¹⁰ A peça central do repertório inicialmente previsto para integrar aquela gravação era a Novena de S. Roque (daquele compositor), cujos materiais (parte vocal e acompanhamento de órgão) tinham sido recentemente indetificados por José Maria Pedrosa Cardoso, no decorrer do trabalho de catalogação dos referidos fundos.¹¹ Foi-me então solicitado que propusesse algumas obras para órgão solo, com vista à sua inclusão na gravação. A natural inclinação para obras contemporâneas da Novena de S. Roque veio por um lado reacender a dúvida acerca da existência de repertório significativo dessa época e, por outro, estimular um trabalho de pesquisa.

Entretanto, a criação da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (então Biblioteca Nacional de Lisboa) em 1991, cuja direcção fora então confiada a João Pedro d'Alvarenga, permitira iniciar o tratamento sistemático de fontes até então apenas (e nem sempre) catalogadas. Tal foi o caso do Fundo do Conde de Redondo, cujo primeiro catálogo se deve a João Borges de Azevedo,¹² ou do espólio de Ernesto Vieira, integrado no acervo da Biblioteca Nacional. Entre as muitas espécies por tratar, encontrava-se o chamado «monte da música

⁹ É de salientar que esta iniciativa do Departamento de Musicologia do IPPC se revestiu de um carácter absolutamente excepcional, não só pela invulgaridade do repertório apresentado, como pela desconfiança (associada a uma certa conotação de «decadência») com que a produção musical portuguesa de finais do século XVIII e princípios do século XIX era encarada na década de 1980 (cf. Paulo Ferreira de CASTRO, «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 2, 1992, pp. 171-182).

¹⁰ José Maria Pedrosa CARDOSO, et al., *Fundo musical: século XVI ao século XIX*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia – Arquivo Histórico/Biblioteca, Museu de São Roque, 1995.

¹¹ A parte vocal desta obra (P-Lscm MMs. XIX. 001), notada em cantochão figurado, não tem indicação de autoria. A parte de órgão (copiada) ostenta o título «Novena / de S. Roque / Composta / Por Fr. Joze Marques e S.^a / Orgão» (P-Lscm MMs. XIX. 008).

¹² João Borges de AZEVEDO, *Catálogo do Fundo do Conde de Redondo*, 5 vols. [s.l., s.d.], policopiado, existente na Área de Música da BNP.

de tecla», que incluía manuscritos de diversas proveniências (incluindo o espólio de Ernesto Vieira), datados do final do século XVIII ou do início do século XIX. Foi nesse núcleo documental, então apenas parcialmente catalogado, que foi possível localizar algumas obras para órgão solo de finais do século XVIII e inícios do século XIX, nomeadamente o autógrafo dos Versos de 1º tom de Fr. José Marques e Silva.

O contacto com esta obra trouxe, por fim, resposta a algumas das minhas questões: aqui estava uma música que, para além de veicular um idioma substancialmente diferente do da primeira metade do século XVIII, demonstrava, através das inúmeras indicações de registação, uma completa adaptação aos instrumentos portugueses da época, a ponto de a sua gravação (efectuada no órgão da Epístola da Basílica do Palácio Nacional de Mafra) ter sido possível sem assistentes, apesar das inúmeras mudanças de registos exigidas pelo autor.¹³

Paralelamente, a minha experiência enquanto consultor para diversos restauros de órgãos históricos portugueses de finais do século XVIII (nomeadamente o dos seis instrumentos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra) proporcionou-me um conhecimento aprofundado da organaria portuguesa daquele período. A morfologia dos órgãos construídos em Portugal a partir de 1755 – e este aspecto foi-se tornando mais evidente com o número crescente de instrumentos restaurados – assume características específicas que estavam seguramente associadas a um tipo de repertório específico.

À medida que prosseguia a pesquisa sobre as obras de Fr. José Marques e Silva, foi-se este revelando como o mais significativo compositor português para órgão do seu tempo. A importância da sua produção musical deriva não só no substancial número de obras com autoria firmemente estabelecida (quer para órgão solo quer utilizando o instrumento numa função de *obligato* no seio da

¹³ *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Coro Cantus Firmus, Jorge Matta (direcção), Coro Laus Deo, Idalete Giga (direcção), João Vaz (órgão), Movieplay 3-11030 (cd), 1993, faixa 9.

música sacra vocal), como também na íntima relação da sua escrita com a morfologia dos órgãos construídos em Portugal na sua época. O prestígio que adquiriu no seu tempo pode ser avaliado pela sua vasta obra no domínio da música sacra,¹⁴ pelo número dos seus discípulos e inclusivamente pelo facto de, em 1835, ter sido convidado a leccionar no recém-criado Conservatório (embora nunca chegasse a ocupar o cargo), apesar da sua confessada conotação com a facção miguelista.

O objectivo deste trabalho é, pois, contribuir para a identificação de um vocabulário organístico característico do final do século XVIII e início do século XIX em Portugal, através da análise da obra de Fr. José Marques e Silva (o mais relevante exemplo dessa época) e da sua relação com os instrumentos então construídos.

Foram várias as dificuldades que se colocaram à realização de semelhante tarefa. Não existe ainda hoje, por exemplo, um inventário nacional dos órgãos históricos portugueses e alguns dos fundos documentais indispensáveis à compreensão do panorama da música religiosa portuguesa no final do Antigo Regime, como o fundo da Patriarcal no Arquivo Nacional da Torre do Tombo ou o Arquivo Histórico da Patriarcal de Lisboa, não se encontram sequer inventariados.¹⁵ A própria vastidão do repertório (sobretudo no âmbito da música vocal com órgão) e a novidade do material identificado fazem com que este

¹⁴ A popularidade de Fr. José Marques e Silva neste campo perdurou muito para além da sua morte. De acordo com um estudo estatístico (não publicado) de Joseph SCHERPEREEL, Fr. José Marques e Silva era em 1845 o autor de música religiosa mais tocado nas várias igrejas de Lisboa e arredores, sendo o segundo em 1851 e o terceiro em 1856 (informações fornecidas pelo autor). Em diversas zonas do país, as suas obras continuaram a ser executadas até ao início do século XX, quando se deu origem a uma reforma (ainda que não oficial) da música sacra, na sequência do *Motu Proprio* de 22 de Novembro de 1903, «Tra le sollicitudini», do Papa Pio X (cf. João Arnaldo Rufino da SILVA, *Um século de Música Sacra na Madeira*, Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 2008, Vol. 1, p. 14).

¹⁵ Esta questão foi já sublinhada por João Pedro ALVARENGA em «O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo» in *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*, ed. Rui Vieira Nery, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010 (em preparação).

estudo seja forçosamente incompleto, deixando, por outro lado, inúmeros campos em aberto para futura investigação.

Seria, por fim, uma grave injustiça não exprimir aqui o meu reconhecimento ao meu orientador Rui Vieira Nery, cujos lúcidos e esclarecidos conselhos tanto contribuíram para um trabalho consequente, aos responsáveis dos arquivos e bibliotecas, que me facilitaram sobremaneira o labor de pesquisa, ao Manuel Morais e ao João Pedro d'Alvarenga, que ao longo de anos me têm conduzido nos caminhos da investigação musicológica, ao Sérgio Silva, pela sua contribuição inestimável, e a tantos outros que desinteressadamente ajudaram à concretização desta tarefa. Termino, com uma palavra de carinho para com os meus filhos João Sebastião, Bárbara, João Miguel e Rafael, pela compreensão e paciência com que lidaram com a falta de atenção a que, devido à minha absorção por este trabalho, tantas vezes foram sujeitos.

Lisboa, 7 de Outubro de 2009

1. – Síntese biográfica de Fr. José Marques e Silva¹

José Marques e Silva² nasceu em Vila Viçosa, seguramente no ano de 1782,³ filho de Manuel Marques da Silva e de Felícia Joaquina, tendo sido baptizado a 14 de Novembro desse ano na Igreja de São Bartolomeu daquela localidade, conforme consta do respectivo registo de assentos de baptismo:

Aos quatorze dias do mez de Novembro de mil settecentos e oitenta e dous annos nesta freguezia de Sam B[artolo]meo de Villa Viçosa baptizei e pus os santos Olleos a Jose filho do Alferes Manoel Marques da Silva natural da Villa do Teyxozo Bispado da Guarda e de Felicia Joaquina natural da Villa do Alandroal Bispado de Elvas primeyro deste nome e do segundo Matrimonio da parte paterna e do primeyro da Materna nepto pela parte paterna de Martinho Duarte e de Catherina Rodrigues naturais da dita Villa do Teyxozo e pela Materna de Domingos Rozado natural da dita Villa do Alandroal e de Narciza da Conceyçam natural da mesma Villa do Alandroal de que foram Padrinhos Felipe Neri Belo acistente nesta Villa e por deVoçam a Senhora SantaAnna e por Verdade fiz este termo que assigno era vt supra p[elo] p[ri]or Fr[ei] Fran[cis]co Valerio esc[reve]jo.⁴

¹ O artigo de Ernesto VIEIRA no seu *Diccionario biographico de musicos portugueses* (Lisboa, 1900, pp. 309-317) constitui, ainda hoje, o mais importante contributo para o conhecimento da vida de Fr. José Marques e Silva. A presente síntese biográfica toma como base esse artigo, ampliando-o ou corrigindo-o, através da apresentação de informação entretanto localizada. Infelizmente, alguns factos referidos por Vieira não são possíveis de comprovar na sua totalidade e muitas das fontes por ele citadas não se conseguem localizar actualmente, o que justifica a relativa frequência da citação do *Diccionario* como fonte secundária.

² Tanto *Os músicos portugueses* de Joaquim de VASCONCELOS (Porto, 1870), como o *Diccionario biographico de musicos portugueses* de Ernesto VIEIRA (Lisboa, 1900), as primeiras obras de referência sobre o assunto, mencionam o apelido «Marques e Silva», razão provável pela qual o nome do compositor é assim referido na entrada redigida por Robert Stevenson em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London, 2001). O próprio compositor utiliza indiferentemente «Marques e Silva» e «Marques da Silva», embora com preferência por esta última forma. Por outro lado, Ernesto Vieira refere que o compositor era «mais commumente conhecido pela simples designação de frei José Marques» (op. cit., p. 309).

³ As fontes P-EVp CLI/2-10 nº1 e nº 2 referem «[...] Rev.^{do} P.^e Fr. José Marques de S.^{ta} Rita e Silva / Nascido em Villa Viçosa em 1782 [...]». Ernesto Vieira (*Diccionario...*, p. 310) menciona apenas «Nasceu em Villa Viçosa, cerca de 1780 ou pouco antes». Gerhard Doderer (*Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel, Bärenreiter, 1998, p. 3) indica a data de 1778.

⁴ P-EVad, Registos Paroquiais, Vila Viçosa, São Bartolomeu, Baptismos, Liv. 7, f. 27r. Ver Anexo 3.

Foi admitido no Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa em Dezembro de 1790,⁵ onde efectuou os seus primeiros estudos musicais. Possivelmente, tal como o seu colega António José Soares, terá ali sido aluno do Pe. Joaquim Cordeiro Galão.⁶ Após ter cumprido o tempo regulamentar «com m.^{to} aproveitam.^{to}»⁷ veio para Lisboa, onde ingressou na ordem dos frades Paulistas,⁸ adoptando o nome de «Fr. José de Santa Rita». Nesse mesmo ano foi admitido na Irmandade de Santa Cecília:

Aos 21 dias do mez de *Agosto* do anno de 1800 entrou por Irmaõ da nossa veneravel Irmandade da Gloriosa Virgem Martyr Santa Cecilia [...] *Fr. Joze de S.^{ta} Ritta* morador no *Convento dos Paulistas* o qual prometteo guardar, e cumprir as leys, e obrigaçoens do nosso Compromisso as quaes lhe foraõ lidas, e elle muito bem entendeo, e em fê do sobredito assinou juntamente comigo secretario, e deo de sua entrada 2400 que ficou carregada no livro de receita ao nosso Irmaõ Thesoureiro⁹

No convento dos Paulistas (a primeira referência ao «Noviço Fr Joze» aparece, no registo de despesas daquele convento, com data de Junho de 1801),¹⁰ veio a ocupar o lugar de organista,¹¹ sucedendo, provavelmente, a Fr. Manuel de Santo Elias.¹² Estudou contraponto com João José Baldi, mestre do Seminário da

⁵ José Augusto ALEGRIA, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 269.

⁶ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310.

⁷ Citado por José Augusto ALEGRIA, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis...*, p. 269.

⁸ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310.

⁹ Lisboa, Igreja dos Mártires, Irmandade de Santa Cecília, *1.º Livro de admissões* (itálicos correspondendo às inserções manuscritas no formulário impresso; sublinhado do original). A entrada do nome encontra-se rasurada, como se um outro nome tivesse sido introduzido por engano anteriormente. No entanto uma inscrição à margem, pelo punho do mesmo secretário que lavrou o assento, atesta o seguinte: «Como este nome se não entendia bem, declaro, que he Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Religiozo do Conv.^{to} dos Paulistas» (ver Anexo 4).

¹⁰ P-Lant, Fundos Eclesiásticos, Convento do Santíssimo Sacramento dos Paulistas, Liv.º 14, ff. 112.

¹¹ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310.

¹² Fr. Manuel de Santo Elias, inscrito na irmandade de Santa Cecília em 25 de Setembro de 1767 e organista na Igreja do Convento dos Paulistas, a cuja ordem pertencia (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, pp. 272-273), teria já cerca de cinquenta anos em 1800.

Patriarcal,¹³ embora nunca tenha sido aluno daquela instituição, pelo que o seu nome não consta no registo de admissão de seminaristas.¹⁴ Em 1806, ao ser nomeado Mestre da Capela Real (sucendo a Luciano Xavier dos Santos), João José Baldi convidou para o cargo de organista da Capela da Bemposta, que desempenhava até aquela data, o seu discípulo.¹⁵ Este foi, entretanto, ordenado presbítero no dia 6 de Junho de 1809, conforme consta do *Livro de Matriculas*:

P.^a Presbyteros
 [...]

Fr. Joze de Santa Ritta

Fr. Joze de Jesus Maria Arcenio ambos Eremitas de S. Paulo pr.^o

Eremita com Pat.^e do seu Rm.^o Prelado

[...]

Na Capela p.^{ar} da minha residencia Conferi as ordens aos

Sobreditos matriculados no dia 9. de Junho festa do Coração de Jesus

d1809.

D. Fr. Custodio Bispo de S. Thome.¹⁶

Segundo Ernesto Vieira, Fr. José Marques e Silva teria sido proposto por Baldi para o lugar de organista da Capela Real no Rio de Janeiro, exercendo estas funções durante alguns anos, aproximadamente a partir de 1810.¹⁷ Esta deslocação ao Brasil é de difícil confirmação e parece pouco provável, tendo em conta o número de composições autógrafas datadas da segunda década de oitocentos, muitas das quais escritas em Lisboa e/ou destinadas a igrejas desta cidade ou à

¹³ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310. Vieira refere ainda: «Possuo uma collecção de exercicios de contraponto e fuga que elle fez debaixo da direcção de Baldi, autographo muito curioso por nos mostrar como n'aquelle tempo se estudava a fundo a arte de compor» (idem, p. 317).

¹⁴ *Livro que ha de servir p.^a os ácentos das adimiçoins dos siminaristas deste Real Siminario [...]*, 1765-1820, P-Ln Cod. 1515.

¹⁵ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310.

¹⁶ Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Livro das matriculas de ordens gerais do Patriarcado de Lisboa 1806-1816*, Liv.^o 508, ff. 132r-132v (ver Anexo 5). Fr. José Marques e Silva recebeu a *prima tonsura* a 26 de Maio de 1809 (id., f. 128) e as ordens de subdiácono e de diácono respectivamente a 27 de Maio e 4 Junho do mesmo ano (id., f. 128v e f. 131v). Todas as entradas referem «Fr. Joze de Santa Ritta», religioso da Ordem de S. Paulo Primeiro Eremita.

¹⁷ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310: «Cerca de 1810, foi ao Brasil, indigitado por Baldi, para ser organista na Capella Real do Rio de Janeiro; mas pouco tempo lá se demorou, regressando a Lisboa».

Basílica de Mafra.¹⁸ A Tabela 1.1 refere as obras com datas compreendidas entre 1808 e 1819 (as obras cujos autógrafos não subsistem ou cujas datas de composição são apenas mencionadas em apógrafos, estão assinaladas na coluna das observações).

Data	Título	Observações
1808	Salmo Confitebor	Datado apenas em apógrafo
1808	Salmo Beati omnes	Sem autógrafo Para a Capela da Bemposta
1808	Benedictus	Sem autógrafo
1808	Salmo Credidi	Sem autógrafo
1808	Magnificat	Sem autógrafo
1808	Responsórios de Domingo de Páscoa	
1808 ¹⁹	Salmo Lauda Jerusalem	Sem autógrafo Para a Capela da Bemposta
1809	Benedictus	Destinado à Igreja dos Mártires
1811	Salmo Laudate pueri	Escrito em Lisboa
1811	Moteto Ecce enim	
1812	Trezena de S. António	Escrito em Lisboa
1812	Hino Te Deum	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa
1812	Responsório 4º das Matinas de Natal	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa
1813	Responsórios de Domingo de Páscoa	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa
1813	Salmo In exitu Israel de Egypto	Destinado à Basílica de Mafra Partes com data «Mafra, Abril 1813»
1813	Salmo Memento Domine David	Destinado à Basílica de Mafra Datado apenas em alógrafo: «Mafra Dezbrº 1813 / dia 20»

¹⁸ Particularmente relevantes neste contexto são os autógrafos do Salmo *Laudate pueri* (P-Lf 208/16) com a inscrição «Original [...] Em Lx.^a Anno de 1811», do *Te Deum* em Dó maior (P-Mp R Mms 13/2) com a inscrição «Original [...] em Lx.^a Anno de 1812», do *Responsório 4º das Matinas de Natal* (P-Rp R Mms 13/6) com a inscrição «Em Lx.^a Anno de 1812», do Salmo *Miserere* (P-Mp R Mms 13/12) com a inscrição «Feito P.^a a Real Bazilica de Mafra [...] em Lx.^a Anno de 1813», dos *Responsórios de Domingo de Páscoa* (P-Mp R Mms 13/5) com a inscrição «Em Lx.^a Anno de 1813», do Moteto *Veni Assur* (P-Mp R Mms 13/4) com a inscrição «P.^a se cantar na Real Bazilica de Mafra. Na ocasião de Acção de Graças, pella Restauração destes Reinos e da Pás Geral. Original em Lx.^a [...] Anno de 1814», e do Salmo *Domine probasti me* (P-Mp R Mms 13/9) com a inscrição «Em Lx.^a Anno de 1815».

¹⁹ A datação desta obra é algo problemática. P-La 48-VI-9²⁵⁻³⁰ menciona «Bemposta 1809», enquanto que P-EVc Salmo 241 indica «Anno 1808». Por outro lado, uma versão da mesma obra, destinada a uma formação vocal distinta (S I, S II, S III, B, org I, org II), subsiste num autógrafo com a inscrição «Lx.^a 1820».

Data	Título	Observações
1813	Salmo Miserere	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa Partes com data «Mafra M. ^{co} 1813»
1814	Moteto Veni Assur	Destinado à Basílica de Mafra
1815	Missa	Datado apenas em alógrafo
1815	Responsórios de Nossa Senhora da Assunção	Escrito em Lisboa
1815	Salmo Domine probasti me	Destinado à Basílica de Mafra Escrito em Lisboa
1817	Salmo Confitebor	Destinado à Basílica de Mafra
1818	Versos de 4º tom	Inscrição autógrafa: «Pertence a Manoel Inocencio Liberato dos S. ^{tos} »
1819	Hino Te Deum	Destinado à Capela da Bemposta Datado apenas em alógrafo
1819	Missa	Escrito em Lisboa
1819	Responsórios de Nossa Senhora	

Tabela 1.1 – Obras de Fr. José Marques e Silva datadas de 1810 a 1819

A análise desta tabela sugere uma actividade composicional relativamente constante, centrada em Lisboa. O único período não abrangido (praticamente apenas o ano de 1810) parece demasiado curto para permitir uma dupla travessia do Atlântico e uma permanência com actividade profissional (ainda que breve) no Rio de Janeiro.

Parece certo, no entanto, que Fr. José Marques e Silva se encontrava em Lisboa em 1816, ano em que é nomeado Mestre da Capela Real da Bemposta, provavelmente na sequência da morte de João José Baldi.²⁰ Por volta de 1819 habilitou-se ao lugar de professor no Seminário da Patriarcal, o qual obteve em 1820, na sequência de um longo processo que envolveu uma disputa com António

²⁰ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310. A documentação referente à tesouraria da Capela da Bemposta, subsistente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo não ultrapassa o ano de 1804 (quando João José Baldi era ainda organista), pelo que não é possível definir o momento da entrada em funções de Fr. José Marques e Silva (P-Lant, Casa do Infantado, Registo das folhas de tesouraria da Capela Real do Paço da Bemposta, Lº 865).

José Soares.²¹ Com a morte de António Leal Moreira em 21 de Novembro de 1819, António José Soares, que, pouco tempo antes, tinha requerido o lugar de mestre de música no Seminário da Patriarchal, deixado vago pela morte de Baldi, ofereceu-se para exercer graciosamente as funções do seu antigo mestre.²² José Joaquim Barba de Menezes, Inspector do Seminário, que originalmente tinha dado uma informação desfavorável em relação ao requerimento, enviou em 30 de Novembro de 1819 o seguinte ofício a D. João VI no Rio de Janeiro:

«Senhor. – Tendo apenas decorrido um mez que por ordem de V. Magestade informei um requerimento de Antonio José Soares, organista da Santa Igreja Patriarchal em que pedia o lugar de mestre de musica do Seminario da mesma Santa Igreja, vago pelo fallecimento de João José Baldi, mostrando na mesma informação ser denecessario o provimento d’aquelle lugar, em rezão dos mestres que então havia effectivos, reconhecendo ao mesmo tempo a sufficiencia do pretendente para bem o desempenhar, eis que repentinamente falleceu da vida presente no dia 21 do corrente o digno e chorado mestre Antonio Leal Moreira, deixando vago um lugar que difficultosamente se poderá preencher, não só entre os mestres do Seminario mas entre os creados que ao serviço de V. Magestade professam a arte da musica, porque, sobre os profundos conhecimentos que n’ella tinha adquirido, ajuntava uma exacção de serviço tão pontual, em quarenta e quatro annos que exerceu o seu magisterio, uma probidade tão conspicua e um interesse tão cordeal pelo aproveitamento dos muitos discipulos que formou e formava para o serviço do seu Soberano e da Igreja, que farão eternamente saudosa a sua memoria n’este Seminario e muito digna de ser contemplada pela Regia Munificiencia de V. Magestade, em beneficio da virtuosa esposa que o perdeu.»²³

Pouco depois da data deste ofício terá Fr. José Marques e Silva requerido também o lugar de mestre de música no Seminário, visto que, a 26 de Dezembro de 1819, o mesmo Inspector escreveu de novo a D. João VI:

²¹ Idem, vol. 2, pp. 310-314.

²² Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 328. Vieira refere que António José Soares se ofereceu para «exercer gratuitamente o lugar que seu mestre deixara vago no Seminario, e ao mesmo tempo requereu ser provido nesse lugar». No entanto, a correspondência do Inspector José Joaquim Barba de Menezes (transcrita pelo próprio Vieira) indica que o requerimento tinha sido feito anteriormente.

²³ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 110.

«Senhor. – Depois que dirigi á Real presença de V. Magestade a participação official do fallecimento do Mestre de Musica do Real Seminario da Santa Igreja Patriarchal Antonio Leal Moreira propondo para entrar no seu logar ao seu digno discipulo Antonio José Soares, veio solicitar-me o Pretendente Fr. Jose de Santa Rita Marques para que pelo meu officio de Inspector dirigisse egualmente aos Pés do Throno o Requerimento incluso em que pede o mesmo logar ou o de João José Baldi fallecido há tres annos, e ainda até hoje não provido.

Se em razão do meu cargo e d'aquella Benigna Indulgencia com que V. Magestade se tem dignado sempre attender as minhas Representações, ou sobre exigencias do Seminario me pode ser permittido interpor o meu parecer a respeito da pretensão do Supplicante direi que sendo V. Magestade servido approvar a proposta de Antonio José Soares para o logar vago de Antonio Leal Moreira, vem ser superfluo o provimento do logar de João José Baldi:

1.º porque o numero de dois mestres e um substituto effectivos para as lições de musica em geral e de um mestre para as de musica vocal é assaz sufficiente para o numero de Seminaristas que actualmente existe;

2.º porque o numero de mestres de musica do Seminario nunca foi fixo, sempre dependeu do Real Arbitrio de V. Magestade e da maior ou menor precisão que d'elles havia;

3.º porque o cofre da Igreja progressivamente empobrecido pela diminuição das suas rendas patrimoniaes não pode admittir superfluidades de despesas;

4.º porque o Pretendente ainda que muito habil na sciencia de musica não acompanha a sua conducta moral com aquella gravidade, modestia e sisudeza que devem caracterisar o Mestre de um Seminario de que V. Magestade é o Immediato e Direito Senhor.²⁴

Existem diversas referências ao carácter temperamental de Fr. José Marques e Silva,²⁵ facto que poderia influenciar negativamente a apreciação da sua candidatura a mestre do Seminário da Patriarcal. No entanto, o teor do officio do Inspector sugere uma certa tendência para favorecer António José Soares.²⁶ A resposta emanada do Rio de Janeiro apontou para a realização de um concurso

²⁴ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 310. A data indicada por Vieira (26 de Dezembro de 1816) deve-se certamente a um erro. O officio foi escrito obviamente em 1819.

²⁵ Ernesto VIEIRA refere a este respeito: «[...] sei que tinha um carácter desenvolto, irascível e dado à maledicência. Ainda ouvi contar a musicos antigos alguns ditos d'elle que não posso reproduzir. [...] Mas é também certo que no fundo possuia aquella sensibilidade generosa que é frequente nos artistas de coração; [...]» (*Diccionario...*, vol. 2, p. 311); «Ouvi dizer a musicos antigos que Xavier Migone levou muito cachação e pontapé de frei José Marques, o qual lhe adoçava estas durezas premiando-o em seguida com livros de estudo e dedicando-lhe muitas horas de solícito ensino.» (id., p. 315).

²⁶ Esta é também a opinião de Ernesto Vieira (cf. *Diccionario...*, vol. 2, pp. 310 e ss. e p. 329).

para atribuição do lugar, como se depreende do officio do Inspector Barba de Menezes, datado de 1 de Junho de 1820:²⁷

[...] Passando ao importante assumpto do concurso dos Pretendentes ao logar vago do mestre Antonio Leal Moreira, fico dispondo as cousas para se proceder com a legalidade, prudencia e imparcialidade que S. Magestade determina.²⁸

O concurso para a disputa do lugar ocorreu no dia 5 de Junho do mesmo ano, sendo o júri composto por Eleutério Franco Leal, José Totti e Francisco Maria Angelelli.²⁹ As provas (assim como, aparentemente, outros documentos) foram remetidas ao Cónego Venceslau de Lima, encarregado dos assuntos do Seminário da Patriarcal no Rio de Janeiro, acompanhadas de um extenso officio do Inspector Barba de Menezes:

III.^{mo} Sr. – Pelas simples e precisas expressões do Officio junto, que, por mão de V. S.^a tenho a honra de dirigir á Real presença de S. Magestade, verá V.S.^a que na execução d'esta diligencia eu a nada mais me comprometti do que ao litteral desempenho das ordens de S. Magestade, mas parecendo-me da obrigação do meu cargo referir a V. S.^a por via confidencial algumas circumstancias, que podem muito influir na decisão d'este negocio permitta me V. S.^a que com a candura e ingenuidade que me caracterisam eu aqui exponha o que sobre esta materia tem occorrido.

Quando falleceu o mestre João José Baldi, ficaram em effectivo exercicio Antonio Leal Moreira e Euleutherio Franco Leal, o primeiro muito valetudinário pela sua habitual molestia de gota, o segundo também assaz achacado por ataques de retenção de urina, que padece; mas auxiliando-se mutuamente um ao outro do modo possivel, assim foi continuando sem deterimento do serviço do Seminário até ao fallecimento de Antonio Leal Moreira.

N'este momento achando-se o Eleutherio com um insulto da sua molestia e somente em exercicio o mestre Francisco Maria Angelelli, que apenas limita o seu magistério ás lições d'aquelles discipulos em quem acha disposição para cantar, sem para isso ter dias determinados, veio tirar-me da perplexidade em que me via o offerecimento de Antonio José Soares, o qual como filho da casa em que andou sempre provida esta

²⁷ Cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 311.

²⁸ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 311.

²⁹ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 311.

linha sucessiva dos Mestres, como discipulo e discipulo muito amado do Mestre Leal; e como occupado sem interrupção no serviço da Igreja se offereceu gratuitamente para suprir as faltas do Leal fallecido e do Eleutherio doente, enquanto S. Magestade não defferisse a proposta que á sua real presença eu logo dirigi.

Pela acceitação temporaria que fiz d'este offerecimento, tão longe estive de entender que excedia os limites da jurisdição do meu cargo que ainda me pareceu um serviço que a S. Magestade fazia porque seguindo n'isto a pratica do meu antecessor, que encarregou tambem interinamente do exercicio de Mestre de primeiras letras a Luiz José Calixto, do de grammatica latina a Manoel Francisco d'Oliveira e do de Vice Reitor ao beneficiado José Zacharias Barbosa, em cujos cargos se acham todos confirmados hoje por S. Magestade, evitei o gravissimo prejuizo que haviam de padecer os Seminaristas, principalmente os que já se applicavam ao acompanhamento e composição pela falta de mestres em que o Seminario absolutamente ficava; e tanto não foram frustradas as minhas ideias, que pelo assiduo e zeloso exercicio que o Soares tem feito nas lições dos Seminaristas, teem estes conseguido um notavel adiantamento no tocar e acompanhar, e, principalmente um que se applica ao contraponto para cujas lições tira elle Soares do seu descanso horas separadas afim de não privar as lições dos outros Seminaristas do muito tempo que se consagra ás lições de contraponto; e fallando de uma materia em que V. S.^a tem tanto conhecimento de causa, offereço como prova mais convincente do que tenho dito o curso das lições de contraponto que elle tem dado ao discipulo Bertozzi, das quaes vão separadas as que este havia dado a Mestre Leal afim de se conhecer se ellas teem ou não o necessario fundamento de sciencia e se elle segue ou não o systema e doutrina do Mestre fallecido.

E como S. Magestade parece ter approvado tacitamente este meu arbitrio por não ter mandado suspender, nas suas regias determinações o exercicio interino em que Soares tem estado, elle fica ainda dando aos Seminaristas o proveito das suas lições, até que sobre este assumpto baixem definitivamente as suas regias ordens esperando eu da sua indefectivel justiça e dos bons officios que de V. S.^a imploro, que este trabalho lhe sirva de materia para merecer a Real contemplação do mesmo Senhor.

Em quanto ao requerimento de frei José de Santa Rita Marques, eu já tive a honra de dirigir á Real presença de S. Magestade o mesmo que V. S.^a me remetteo, ou outro identico acompanhado de uma Representação minha em que, abonando por uma parte a capacidade do supplicante pelo que tocava á sciencia da musica, contrariava por outra a pretensão pela irregularidade da conducta moral.

Moveo-me a fallar com esta franqueza a S. Magestade, a obrigação sagrada que tenho de nada occultar ao meu Soberano que possa comprometter para o futuro os deveres do meu cargo e da minha consciencia; e posto que estes defeitos moraes sejam susceptiveis de emenda, eu nunca quereria ficar responsavel a S. Magestade das suas consequencias.

Em summa III.^{mo} Sr., não é sobre um motivo esteril de cantochão tirado á sorte e sobre o qual os dois oppoentes corresponderam em casas separadas as duas fugas que fizeram, o principal fundamento do concurso dando-se-lhes depois alguma indulgencia para corrigir aquelles defeitos que foram filhos do apertado e rigoroso acto do concurso; não é sobre

este esteril motivo, torno a dizer, que elles se propoem mostrar a S. Magestade as qualidades que os habilitam para o logar a que aspiram.

Eles remetem por mão de V. S.^a á Augusta presença de S. Magestade diversas peças de musica de sua composição livre, pelas quaes se persuadem ser julgados ambos merecedores da Real Contemplação afim de entrar cada um d'elles nos dois logares de Mestres que se acham vagos: o de João José Baldi e o de Antonio Leal Moreira, graça esta que, julgando-a S. Magestade compativel com o estado do cofre da Igreja poderia vir a ser util ao Seminario, porque passando o estímulo dos dois Mestres Competidores para os discipulos que cada um a si tomasse, todo o adiantamento dos Seminaristas viria recahir em beneficio de S. Magestade e da Igreja, lembrando comtudo a V. S.^a para o fazer presente a S. Magestade que, segundo a pratica antiga, devem ficar esperando os logares de organistas que cada um tem, quando S. Magestade conferir a algum d'elles ou ambos o logar de Mestre do Seminário, por me parecerem incompativeis em um mesmo individuo dois empregos de simultaneas obrigações.³⁰

Embora até hoje nunca localizadas, as fugas «sobre um motivo esteril de cantochão» a que o Inspector Barba de Menezes faz referência e que constituíram a prova do concurso, são seguramente as que actualmente subsistem nos manuscritos P-Ln FCR 185//5 e P-Ln FCR 205//11. Estas fontes incluem, respectivamente, uma fuga de Fr. José Marques e Silva (autógrafo) e uma fuga de António José Soares (alógrafo com a inscrição autógrafa «Copia do meu Original Ant.^o Joze Soares»), ambas construídas sobre o mesmo motivo e ambas ostentando as assinaturas de Eleutério Franco Leal e de José Toti.³¹ O desnível de qualidade entre as duas obras³² explica o teor do officio, o qual, só por si, leva a crer que a prova de Fr. José Marques e Silva tenha tido uma apreciação mais

³⁰ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, pp. 312-313.

³¹ Até à recente reorganização do Fundo do Conde de Redondo na Área de Música da Biblioteca Nacional de Lisboa, estes dois manuscritos estavam catalogados sob a mesma cota (P-Ln FCR 198//5), o que leva a crer que tenham sido conservados pelo próprio Fr. José Marques e Silva e por ele levados em 1834 para a Quinta do Bom Jardim.

³² A prova de Fr. José Marques e Silva revela um sólido domínio do estilo fugado (com as entradas sucessivas rigorosamente acompanhadas por um contratema fixo, do qual algumas células melódicas são usadas nos episódios), embora a parte final, onde se vislumbra a intenção de um *stretto*, seja, talvez pela falta de tempo resultante da duração da prova, desproporcionalmente curta em relação à totalidade da peça. Por outro lado, a fuga de António José Soares é uma obra muito mais inconsistente (não existe contratema fixo e o tema não volta a surgir após a exposição), apresentando erros básicos de contraponto, como um acorde na segunda inversão causado pela primeira entrada do Tenor.

favorável do que a de António José Soares, e que o inspector tenha tentado proteger este último, insistindo na provisão de dois lugares.³³

Ambos os candidatos foram nomeados em 6 de Outubro de 1820, o que deu origem a mais uma carta do Inspector Barba de Menezes:

Com data de 6 d'Outubro passado recebi a carta de V. S.^a que acompanhava o Officio de participação, que V. S.^a me dirigio em nome de El-Rei nosso senhor sobre o despacho dos dois mestres de musica Antonio José Soares e Fr. José de Santa Rita Marques.

Estimei sobremaneira que S. Magestade achasse ambos dignos da sua real approvação, sendo isso para mim um honroso e authenticico testemunho do acerto com que executei litteralmente as suas regias determinações no acto do concurso pois que d'elle dependeu o conhecimento de causa com que o mesmo senhor se dignou resolver este negocio.³⁴

Quanto aos cargos de organista que os dois recém-nomeados professores ocupavam, o despacho real apontava apenas a necessidade de substituir António José Soares no cargo de organista da Capela Real (tendo Fr. José Marques e Silva aparentemente conservado as suas funções na Capela da Bemposta³⁵) conforme indica o aviso de nomeação assinado por D. Carlos da Cunha, Cardeal Patriarca de Lisboa, em 27 de Dezembro de 1820:

Havendo sido Servido El Rei, Meu Senhor, como se dignou fazer-me intimar, Nomear a Antonio Joze Soares, e a Fr. Joze de Santa Rita Marques, Mestres do Seminario da Muzica da Santa Igreja

³³ Esta é já a leitura de Ernesto VIEIRA (*Diccionario...*, vol. 2, p. 313) que, apesar disso, não tinha tido acesso aos manuscritos das fugas: «as provas escriptas pelos concorrentes [...] por grande desgraça não me vieram parar ás mãos como veiu [sic] o registro da correspondencia do inspector» (idem, pp. 311-312).

³⁴ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 314.

³⁵ Cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 314. Fr. José Marques e Silva tinha entretanto ascendido à posição de Mestre de Capela (possivelmente logo após morte de João José Baldi em 1816), conforme se depreende da inscrição autógrafa na folha de rosto da Trezena de Santo António: «Trezena de St.^o Antonio de Lisboa / Muzica Concertada de 4 Vozes, e Orgão. / Da Composição de F.^r Joze Marques e S.^a. / M.^e de Capella da Bemposta. / em Lx.^a no Anno de 1824» (P-Ln FCR 198/81).

Patriarchal, percebendo cada hum delles o ordenado annual de quatrocentos mil r.^s, e determinar que Manoel Inocencio Liberato seja admittido para o Lugar de Organista, que em virtude da sobredita Nomeação de Antonio Joze Soares, fica vago, com o vencim.¹⁰ do ordenado annual de duzentos mil r.^s; o participo a VV. Ex^{as}, para que nesta conformidade passem as ordens necessarias à execução da dita Regia Disposição desde o primeiro do proximo Janeiro dando-se tambem ao dito novo Organista as Vestiarias do estillo. [...]³⁶

Fr. José Marques e Silva inicia assim uma importante carreira de professor, formando alunos como Joaquim Casimiro Júnior, Manuel Inocência Liberato dos Santos ou Xavier Migone³⁷ e assume-se como um dos mais notáveis mestres do Seminário da Patriarcal durante o primeiro terço do século XIX.³⁸ Paralelamente, continuou a ter uma intensa actividade enquanto compositor, dedicando-se sobretudo à música coral sacra, embora tendo escrito também várias obras para órgão, piano, uma sinfonia para orquestra e algumas modinhas.³⁹ A percentagem mais vasta da sua produção destina-se a coro (em diversas formações) com acompanhamento de órgão, frequentemente *obligato*.

O regresso do Brasil da Família Real em Julho de 1821, já anunciado num Officio da Corte emanado do Rio de Janeiro e datado de 28 de Fevereiro daquele ano,⁴⁰ terá tido alguma influência na actividade de Fr. José Marques e Silva, que imediatamente escreve para a Capela da Bemposta um *Te Deum* comemorativo da

³⁶ P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 62, Mç. 8-9 (ver Anexo 6).

³⁷ Cf. VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 315.

³⁸ Ver também o excerto da biografia de Joaquim Casimiro Júnior referido no Capítulo 2.

³⁹ Cf. VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, pp. 315-317. Uma *Marcha funebre e pathetica para piano forte* [...] e uma *Sinfonia para forte piano* foram publicadas respectivamente em 1816 e em 1830 (ver Maria João Durães ALBUQUERQUE, *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 339). A modinha «São tão cruéis os meus males» (P-Ln MM 1291) foi recentemente publicada em *Modinhas, lunduns e cançonetes, com acompanhamento de viola e guitarra inglesa*, Manuel MORAIS (ed.), Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2000, pp. 175-177.

⁴⁰ P-Lant, Patriarcal, Igreja e Fábrica, Avisos, Cx. 62, Mç. 8-9. Um exemplar impresso deste officio, que incluía também uma cópia do Decreto Real de 24 de Fevereiro de 1821, no qual D. João VI aprova «a Constituição, que alli [em Lisboa] se está fazendo», foi remetido à Congregação Camarária em 28 de Abril de 1821.

ocasião.⁴¹ O facto de Marcos Portugal ter permanecido no Rio de Janeiro após a partida da Família Real,⁴² permitiu dar maior relevo aos músicos residentes em Lisboa, no que diz respeito à satisfação de encomendas oficiais de música.

Para além de algumas obras expressamente destinadas à Capela da Bemposta e datadas dos anos subsequentes a 1821, uma das quais, pelo menos, feita por ordem de D. João VI,⁴³ subsistem, de Fr. José Marques e Silva, um motete sobre um tema dado pelo monarca,⁴⁴ assim como um Hino com variações, dedicado ao Rei.⁴⁵ No entanto, a obra mais importante neste contexto parece ser a Missa escrita em 1825 para a Basílica de Mafra e cujo autógrafo ostenta na folha de rosto a seguinte inscrição: «Por Ordem expreça de Sua Magestade Imperial / e Real, o Senhor Dom João 6º / Missa / Concertada de Tenores e Baxos, Córos Obrigados, / e 5 Orgãos. / Composta p.^a a Real Bazílica de Máfra / Por Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Marques / Religioso da Ordem de S. Paulo, da Congre= / gação da Serra d'Ossa / Lx.^a no Anno de 1825».⁴⁶ Aparentemente, Fr. José Marques e Silva teria grande apreço por esta obra e pelas circunstâncias em que terá sido encomendada, concebida e executada, a ponto de ter adicionado na folha de rosto da partitura

⁴¹ P-Ln FCR 198//85. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição na folha de rosto: «Te Deum Laudamus. / a 4. Vozes e Orgão. / e Alternado Com o Coro. / Composto p.^a Se Cantar na Real Capella da Bemposta / pella feliz xegada de S. Magestade o S.^r D. João 6º. / Original de F.^r Joze Marques e S.^a / Lx.^a no Anno de 1821.

⁴² Cf. Jean-Paul SARRAUTE, *Marcos Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 157 e ss.

⁴³ Trata-se da Novena de Nossa Senhora da Conceição, cujo autógrafo (P-Ln FCR 198//41) exhibe na folha de rosto a inscrição seguinte: « Por Ordem de Sua Magestade o S.^r D. João 6º / Partitura. / Muzica, da Novena de N. Snr.^a da Conceição. / Feita P.^a a R. Capella da Bemposta, por / Fr. Joze Marques e S.^a / No Anno de 1824».

⁴⁴ P-Ln FCR 198//37, partitura autógrafa com a seguinte inscrição: «Hec dies quam fecit D.^{num} / a 4 Vozes, e com todo o Instrumental, / Feito, sobre hum Thema, dado por Sua Magestade, O S.^r D. João 6º, ao autor, no dia 5.^a fr.^a S.ta de tarde no Anno de 1824; / e foi feita ésta Muzica no dia de 6.^a feira / da Paixão, de manham, do mesmo Anno, / a qual Muzica se fêz em 4 horas, e hu^o quarto / e he da Composição de F.^r Joze Marques e S.^a, 7 Mestre de Capella, da R. Capella da Bemposta. / Em Lisboa, anno de 1824.» (sublinhados do original). Ernesto Vieira refere também este manuscrito: «um curioso motete improvisado por frei José Marques sobre um thema dado por D. João VI (*Diccionario...*, pp. 316-317). Esta obra subsiste também num alógrafa (embora com a parte de órgão autógrafa) em P-La 48-VI-4¹³⁵⁻¹⁵⁹.

⁴⁵ P-La 48-VI-4⁴⁸⁻⁶⁵.

⁴⁶ P-Ln FCR 198//26. Esta obra, destinada a quatro grupos de solistas, coro e cinco órgãos, conserva-se num manuscrito autógrafa de grandes dimensões, cuidadosamente encadernado.

(provavelmente após a morte de D. João VI) a seguinte nota, que dá a entender a existência de uma certa admiração por parte do monarca:

O Autor desta Missa Declára D'êsta Maneira q o Snr. D. João, 6º de felis Recordação lhe Recomendara logo q ella se Cantou a 1ª Vez; q este Original, e as Cópias guardasse o mesmo Autor na Sua Mão athé o mesmo Snr, lhas pedir ou por Ordem expreça, digo de Regis Avizo, do Mesmo Augusto Senhor D, João 6º de feliz Memoria; [...] atesta igualm.⁴⁶ o mesmo Autor, q em Consequencia das Reais Ordens vocaes participadas ao mesmo Autor, El Rey Nosso Senhor, o S.^r D. João 6º, de feliz Recordacao, he que fielmente tem conservado em Seu pôder, esta Missa a qual, Jura, In Verbo Sacerdotis, o mesmo Autor que nunca ninguém a copiou, senão Joaq.^m Casimiro, Cuja Cópia foi a 1ª q Servio a 1ª vez q a dita Missa se cantou na R. Bazilica de Mafra, em 4 de Outubro de 1825.⁴⁷

Apesar do teor desta nota e do número de encomendas régias, não é possível saber com segurança qual o grau de consideração em que D. João VI teria o compositor, apesar de o Rei ser, aparentemente, muito apreciador do estilo italianizante cultivado por Marcos Portugal, Fr. José Marques e Silva e outros músicos portugueses seus contemporâneos.⁴⁸ De qualquer forma, Fr. José Marques e Silva manteve, mesmo após a morte de D. João VI em 1826, uma actividade intensa enquanto compositor, satisfazendo numerosas encomendas, como a da Novena, solicitada pela Irmandade de S. Roque em 1832,⁴⁹ e continuando a exercer as suas funções na Capela da Bemposta e no Seminário da Patriarcal.⁵⁰ Ainda em 1826, o seu vencimento como Mestre de Música do Seminário é aumentado para quinhentos mil réis anuais, conforme se depreende do aviso assinado por D. Frei Patrício da Silva, Cardeal Patriarca de Lisboa, em 19 de Agosto de 1826:

⁴⁷ P-Ln FCR 198//26. Uma outra nota (também autógrafa e, aparentemente, anterior) acrescenta: «Declara o Autor desta Missa, q principiou a deleniála no 1º de Julho do Anno Suprad.¹⁰ [1825] e q no dia 10 do Mez de Agosto, ficou escripta Conforme se vê neste Original».

⁴⁸ Cf. Jean-Paul SARRAUTE, *Marcos Portugal*, p. 159.

⁴⁹ Novena de S. Roque (P-Lscm MMs XIX 001 e P-Lscm MMs XIX 008). A Irmandade de S. Roque pagou «A Fr. Joze Marques, de Gratif.^{ão} p.^r compôr a Nov.^a: 4\$800» (Arquivo Histórico Irmandade da Misericórdia e de S. Roque, *L.º 16* [de] *R[ecitas e] D[espesas] 1833[-1860]*).

⁵⁰ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 314.

Sua Alteza a Serenissima Senhora Infanta Dona Izabel Maria, Regente destes Reinos foi servida [...] differindo as súplicas de João da Costa Cordeiro e do Mestre da Muzica Eleuterio Franco Leal [...] apozentar o segundo com duas terças partes do ordenado de seis centos mil reis que annualmente tem, repartindo a outra terça parte em porçoens iguaes pelos dous Mestres de Muzica Antonio Jozé Soares, e Fr. Jozé de S.^{ta} Ritta Marques para ficar percebendo cada hum quinhentos mil reis de Ordenado annual com expressa obrigação de darem ambos simultaneamente todos os dias liçoens aos Seminaristas e de tarde por turno alternado aos alumnos que frequentarem de tarde as Aullas de Muzica do Seminario ficando com tudo sujeitos as novo regulamento mandado declarar em sette de Junho de 1825. [...] ⁵¹

Um acontecimento que terá tido uma influência decisiva – e negativa – na carreira de Fr. José Marques e Silva, foi a nomeação de Joaquim Cordeiro Galão para o lugar de Inspector do Seminário, em 25 de Março de 1831.⁵² Poucos meses depois, Fr. José Marques e Silva, motivado por um eventual comentário depreciativo do novo Inspector em relação às suas capacidades de músico, decide escrever uma fuga sobre um tema já utilizado pelo próprio Joaquim Cordeiro Galão, pedindo posteriormente pareceres comparativos a José Toti, António José Soares, João Domingos Bomtempo e Eleutério Franco Leal, com o intuito evidente de demonstrar a sua superioridade. O episódio é referido pelo próprio Fr. José Marques e Silva na partitura autógrafa dessa composição:

⁵¹ P-Lant, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10. O fundo da Patriarcal de Lisboa, actualmente dividido entre o Arquivo Nacional da Torre do Tombo e o Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, encontra-se por tratar na sua generalidade, o que dificulta sobremaneira a investigação. No entanto, é possível comprovar que o pagamento mensal a Fr. José Marques e Silva, pelas suas funções de Mestre de Música do Seminário, era de 41\$666 em Dezembro de 1826 (cf. P-Lant, Patriarcal, Contos e Cofre, Mç. 175), o que corresponde a um duodécimo do ordenado annual de 500\$000.

⁵² Cf. P-Lant, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10. A decisão de nomear Joaquim Cordeiro Galão para o cargo de Inspector do Seminário foi comunicada ao Cardeal Patriarca de Lisboa por despacho assinado pelo Ministro da Justiça, João Vasconcelos Barbosa de Magalhães, datado de 11 de Março de 1831: «El Rey Nosso Senhor Attendendo aos merecimentos que concorrem na pessoa de Joaquim Cordeiro Galão, Thezoureiro Mor da Insigne e Real Collegiada de Villa Viçosa Há por bem nomealo Inspector do Real Seminario Patriarchal da Muzica para exercitar este emprego na mesma forma que o occupára o Conego Manuel Venceslau de Souza O que Sua Magestade Manda participar a V Em^a, para que assim o fique entendendo, e faça executar com os Despachos necessários» (Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, Avisos régios, 1831).

[...] porque constou a Fr. Joze Marques e S.^a, q o ditto Ill.^{mo} S.^r [Galão], intentou denegrir o crédito do d.^{to} P.^e [Fr. José Marques e Silva] Relativamente à profição da Muzica q exerce. Razão porq o ditto P.^e fez a diligencia por Obter A ditta Fuga q vai escripta neste papel, para o fim de compor outra Seguindo a Mesma Propósta d'esta Com a diferença de-lhe juntar hum 2.^o motivo, q he justam^{te} a Fuga, q está Unida com este papel; asim Como juntam^{te} com éstas duas fugas estão igualm^{te} juntos, os pareceres q à cerca das dittas duas Fugas, Derão por escripto, os Senhores J.^e Toti; Ant.^o J.^e Soares; J. D. Bomtempo e mesmo a Carta onroza do S.^r Eleuterio Franco Leal, Cujos Senhores forão consultados p.^a fazerem o favor de darem os seus pareceres.⁵³

A fuga autógrafa de Fr. José Marques e Silva está datada de Setembro de 1831, o que dá a entender que a desavença com Joaquim Cordeiro Galão se tenha dado pouco depois de este ocupar o lugar de Inspector do Seminário da Patriarcal. Apesar de nenhum dos pareceres mencionados ter chegado até hoje, é evidente que o compositor jamais os juntaria às fugas se não fossem favoráveis ao seu trabalho. A fonte P-Ln 146//8 provém do espólio de Ernesto Vieira⁵⁴, que refere ter «este curioso processo no proprio autographo»⁵⁵. No entanto, não é possível saber se este musicógrafo teve acesso aos referidos pareceres, ou se terá simplesmente deduzido que seriam positivos. Segundo Ernesto Vieira, Fr. José Marques e Silva «enviou tudo [as duas fugas e os respectivos pareceres] ao conego de Villa Viçosa [Galão]; este devia ter ficado estupefacto com a lição, mas decerto não a aproveitou porque já não estava em idade de aprender».⁵⁶ Tenha Joaquim Cordeiro Galão recebido directamente as fugas e os pareceres, ou tenha tomado conhecimento do sucedido por outra via, poderá este episódio estar na origem de uma informação sua, que levou à decisão régia de aposentar prematuramente Fr. José Marques e Silva por motivos de saúde. Esta decisão foi

⁵³ P-Ln 146//8. Sob esta cota encontram-se, além do autógrafo, uma cópia da mesma fuga, e uma cópia da fuga original do Pe. Joaquim Cordeiro Galão. No entanto, não lhes estão apensos os pareceres referidos por Fr. José Marques e Silva.

⁵⁴ Para além dos manuscritos referidos na nota anterior, a fonte P-Ln 146//8 inclui uma folha de rosto com a seguinte inscrição manuscrita na caligrafia de Ernesto Vieira: «De Ernesto Vieira / 2616-1317 / Fuga de uma missa / do P.^e Cordeiro Galão / e outra sobre o mesmo thema / por / Fr. José Marques e Silva / (cópia e original)»

⁵⁵ VIEIRA, *Dicionario...*, vol. 1, p. 445.

⁵⁶ *Idem*, vol. 1, p. 445.

comunicada num aviso assinado por Luís Paula de Castro do Rio de Mendonça, Ministro dos Negócios Eclesiásticos e da Justiça de D. Miguel I, datado de 8 de Março de 1832:

El Rei Nosso Senhor, Tendo-se Conformado com a proposta do Inspector do Real Seminario Patriarchal da Musica, Joaquim Cordeiro Gallão; Hé servido Ordenar o seguinte [...] no 1º de Fevereiro do presente anno; e desta mesma data em diante fique percebendo metade do dito Ordenado [quinhentos mil reis anuais] o Mestre da Muzica, Frei José de Santa Rita Marques, que em razão de suas molestias foi aposentado.⁵⁷

Independentemente de alguma debilidade do estado de saúde de Fr. José Marques e Silva, a aposentação aos cinquenta anos de idade não parece advir de um pedido da sua parte, antes parecendo contrariar a sua vontade e até mesmo surpreendê-lo, como sugere o teor de um requerimento seu dirigido à Câmara Eclesiástica e despachado em 22 de Maio de 1832:

Diz Fr. Jozé de S.^{ta} Ritta Marques q.~ elle supp.^{te} sabe estar aposentado por Ordem de Sua Magestade, por cujo motivo perciza q.~ que Vossas Ex.^{as} lhe mandem passar a Cópia do Seu Avizo, e Como se não possa passar sem despacho de V.^{as} Ex.^{ças}, Pede a V. Ex.^{as} hajão por bem de lhe mandar passar a dita Cópia ou de qualquer modo que faça fé [...]⁵⁸

A instauração definitiva do Liberalismo em 1834, com a subsequente extinção das ordens religiosas e apreensão dos seus edifícios e bens, trouxe grande inquietação a todos quantos estavam ligados à música na Igreja. A eliminação das principais entidades responsáveis pela música religiosa colocava os músicos de Igreja, que delas dependiam, numa situação preocupante.⁵⁹ Com a extinção da

⁵⁷ P-Lant, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10.

⁵⁸ P-Lant, Patriarcal, Administração geral, Cx. 47, Mç. 48.

⁵⁹ Situação semelhante tinha sucedido décadas antes em França na sequência quase imediata da tomada da Bastilha, atingindo de forma especial os organistas que, em vários casos, para além de perderem os seus empregos, se viam afastados dos seus instrumentos, confiscados pelo Estado e fazendo agora parte de edifícios públicos (cf. Kimberley MARSHALL e William J. PETERSON,

Capela da Bemposta e do Seminário da Patriarcal, Fr. José Marques e Silva viu-se privado das suas principais fontes de sustento.⁶⁰ Durante o período instável que se seguiu ao encerramento do Seminário da Patriarcal e de outras instituições, vários músicos dirigiram requerimentos à Rainha solicitando a não suspensão dos seus ordenados.⁶¹ Este recurso, no entanto, estava vedado a Fr. José Marques e Silva, dada a sua evidente ligação a D. Miguel⁶² e à facção absolutista derrotada pelos liberais, pelo que a suspensão do seu vencimento (já reduzido a metade) foi ordenada em 23 de Junho de 1834:

P. Portaria ao Official encarregado da factura de todas as folhas de pagamentos para que tire da folha comp.^{te} a Frei Joze Marques Mestre de Muzica apposentado e a Joaquim Jozé Ramos, Muzico que foi da S.^{ta} Igreja por se acharem incursos no Imperial Decreto de 6 de Agosto do anno proximo passado.⁶³

O documento faz referência ao decreto de 6 de Agosto de 1833, «Dimittindo todos os Empregados que tomárão armas em favor da usurpação, assim como os que durante ella forão providos», assinado por D. Pedro, Duque de Bragança e por Cândido José Xavier, Secretário de Estado dos Negócios do Reino (um dos decretos emitidos pela regência liberal, pouco depois da chegada de D. Pedro a Lisboa em 28 de Julho de 1833, mas só plenamente aplicado após a capitulação de D. Miguel).⁶⁴

«Evolutionary Schemes: Organists and their Revolutionary Music» in *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, ed. Lawrence Archbold e William J. Peterson, Rochester, University of Rochester Press, 1997, p. 4).

⁶⁰ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 314.

⁶¹ António José Soares, João Avelino Canongia e José Caetano Bertozzi foram alguns dos que dirigiram requerimentos deste teor à Rainha D. Maria II (Cf. P-Lant, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10).

⁶² A *Sinfonia para forte piano*, publicada em 1830, continha a inscrição «composta e dedicada a S. M. F. o senhor D. Miguel I / por Fre. Joze Marques e Silva».

⁶³ P-Lant, Patriarcal, Administração Geral, Cx. 58, Mç 60.

⁶⁴ P-Lant, Ministério do Reino, Cx. 144, Mç. 1155: «Não sendo justo que continuem a ser conservados no Serviço de Sua Magestade Fidelissima A Senhora Dona Maria Segunda, Minha Augusta Filha, individuos que tomárão armas contra a sua Legitima Soberana, ou que forão nomeados para Emprêgos pelo Usurpador do Seu Throno, por estar provado pelos factos que os primeiros são inimigos reconhecidos da Mesma Augusta Senhora, e por se dever suppôr que os

Entretanto, o decreto que regulou a criação do novo Conservatório de Música, datado de 5 de Maio de 1835⁶⁵, indicava o nome de Fr. José Marques e Silva como responsável pela aula de Orquestra, ao lado de outros antigos mestres do Seminário da Patriarcal a quem eram oferecidas remunerações equivalentes às que auferiam até à sua extinção:

[...] Artigo 1.º Haverá na Casa Pia d'esta Capital um Conservatorio de Musica, que terá as Aulas seguintes: Primeira de Preparatorios, e rudimentos: Segunda de Instrumentos de latão: Terceira de instrumentos de palheta: Quarta de instrumentos de arco: Quinta de orchestra: Sexta de canto.

[...] Art. 10.º A primeira aula do Conservatorio será regida por Theodoro Hygino da Silva, mestre da Casa Pia; a segunda por Francisco Kukenbuk: a terceira por José Avelino Canongia; a quarta por João Jordani, a quinta pelo Presbytero José Marques e a sexta por Antonio José Soares, os quaes todos terão os mesmos vencimentos, que percebiam os do extincto Seminario.⁶⁶

O mesmo decreto nomeia João Domingos Bontempo como Director Geral do Conservatório «na parte instructiva», referindo ainda que «o regimen, e methodo de ensino das mencionadas Aulas fica inteiramente a cargo do Director Geral».⁶⁷ Ernesto Vieira avança com a hipótese de esta nomeação de Fr. José Marques e Silva para a «enigmática» aula de Orquestra (da mesma forma que a de António José Soares para a de Canto) ser um estratagema de João Domingos

segundos só podem ser afeiçoados e fiéis à auttoridade que os provêo: Hei por bem, em Nome da Rainha, que pelo Ministerio dos Negocios do Reino se ponhão immediatamente em execução em todas as differentes Repartições d'Administração Publica, as seguintes disposições: Artigo 1.º Ficão demittidos dos seus logares todos os Empregados, que se alistarão nos Corpos de Voluntarios Realistas, ou de outro qualquer modo tomarão armas para sustentar a Usurpação; assim como os que desampararão os seus logares, fugindo com as Tropas do Usurpador, qualquer que seja a graduação de taes Empregados. Artigo 2.º Ficão igualmente demittidos os Empregados providos em logares de qualquer naturêsa que sejão no tempo da Usurpação; podendo contudo ser admittidos nas Repartições, e nos logares em que servirão antes da Usurpação sem dependencia de outra formalidade mais do que a da appresentação do Titulo legal; huma vez que taes individuos não se achem comprehendidos no Artigo 1.º; ficando assim entendidas quaesquer disposições, que até agora tenham sido dadas a tal respeito. O Ministro e Secretario d'Estado dos Negocios do Reino assim o tenha entendido e faça executar, expedindo para esse effeito as ordens, que, julgar convenientes».

⁶⁵ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, p. 145.

⁶⁶ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, p. 146.

⁶⁷ Citado por Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, p. 146.

Bontempo para afastar aqueles antigos mestres do Seminário do ensino das matérias em que eram mais habilitados, como o Piano e o Contraponto, dispondo assim de margem de manobra para pôr em prática as suas próprias ideias nquelas áreas.⁶⁸ Por outro lado, Francisco Xavier Migone, num documento datado de 1842, refere que Fr. José Marques e Silva tinha sido convidado para leccionar no Conservatório as mesmas matérias que leccionava no Seminário da Patriarcal, não assumindo o cargo por motivos de saúde:

[...] o supra mencionado Professor [Fr. José Marques e Silva], e todos os seus collegas foram chamados a regerem as mesmas cadeiras que até alli haviam regido; porem, por falta do verdadeiro conhecimento dos termos technicos de cada cadeira, deu-se a cada aula nova denominação, sendo a de orchestra aquella supramencionada regida pelo Padre José Marques, [...], já se vê que o Padre José Marques, no Conservatorio de Musica, éra Professor de Piano, acompanhamento e seus accessorios, Harmonia e Composição. – O mau estado de saude do respectivo Professor, (José Marques), o impossibilitou de continuar a reger ésta cadeira; por isso requereu, com documentos a sua demissão [...]⁶⁹

A estes factos, acresce ainda a aparente contradição da nomeação para um cargo público de alguém que menos de um ano antes era considerado partidário do «usurpador do trono» (a menos que tivesse, entretanto, jurado fidelidade à Rainha).⁷⁰ É, no entanto, seguro que, independentemente das circunstâncias, Fr. José Marques e Silva nunca exerceu quaisquer funções no novo Conservatório,

⁶⁸ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, pp. 147-148.

⁶⁹ *Refutação ás objecções ao provimento da Cadeira de Composição e Direcção da Eschola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa* (Arquivo do Conservatório, 15 de Outubro de 1842). Citado por Joaquim Carmelo ROSA, *Aquela pobre filha bastarda das artes: a escola de música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862*, dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999, pp. 12-13.

⁷⁰ Em 27 de Maio de 1834 foi emitido o «Decreto de Amnistia aos seguidores da Uzurpação», assinado por D. Pedro, Duque de Bragança, Bento Ferreira do Carmo, José da Silva Carvalho e Joaquim António de Aguiar. Este decreto exigia, no entanto, o voto de submissão ao novo governo, como condição para a amnistia: «Gosarão de Amnistia geral [...] todas as pessoas, que se submettêrão, ou que vierem submetter-se ao Governo da Rainha Fidelissima, dentro de quarenta e oito horas depois da publicação deste decreto [...]» (P-Lant, Ministério do Reino, mç. 1158).

apesar daquela nomeação.⁷¹ Ainda em 1834, as suas convicções políticas absolutistas levaram-no a refugiar-se na Quinta do Bom Jardim, propriedade do Conde de Redondo,⁷² que tendo sido ajudante de ordens de D. Miguel albergou, na sequência da vitória liberal, vários partidários da causa absolutista perdida.⁷³ Contando com muitos músicos amadores e profissionais entre esses refugiados, o Conde de Redondo – ele próprio músico e um dos mais importantes mecenas artísticos do seu tempo – fomentou uma intensa actividade musical na sua Quinta do Bom Jardim.⁷⁴ Fr. José Marques e Silva tornou-se assim um dos seus principais colaboradores, escrevendo música para numerosas festas religiosas que tiveram lugar na Capela do Bom Jesus, situada naquela propriedade.⁷⁵ O número de obras musicais autógrafas de Fr. José Marques e Silva com a data de 1834 ou 1835 (a maioria das quais dedicadas ao Conde de Redondo) atesta a intensidade da produção musical do compositor durante aquele período.⁷⁶

Data	Título	Observações
1834	Hino A solis ortus	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Hino Jesu redemptor omnium	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Hino Crudelis Herodes	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Moteto Hodie concepta est	
1834	Moteto Christus natus est nobis	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Missa	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Responsórios de Defuntos	
1834	Magnificat	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Salmo De profundis	
1834	Salmo Laetatus sum	
1834	Salmo Lauda Jerusalem	

⁷¹ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, p. 147 e vol. 2, p. 314. Ver também Joaquim Carmelo ROSA, *Aquela pobre filha bastarda das artes*, p. 13.

⁷² D. José Luis Gonzaga de Sousa Coutinho Castelo-Branco e Menezes, 15º Conde de Redondo, nascido a 14 de Outubro de 1797 e falecido a 11 de Março de 1863 (Cf. Albano da Silveira PINTO, *Resenha das famílias titulares e grandes de Portugal*, Lisboa, Lallement Frères, 1883, vol. 2, p. 378).

⁷³ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 241.

⁷⁴ Idem, pp. 241-242.

⁷⁵ Idem, pp. 241-242 e 314.

⁷⁶ É também significativo que o maior número de autógrafos de Fr. José Marques e Silva se conserve actualmente no Fundo do Conde de Redondo da Biblioteca Nacional de Lisboa (incluindo muitas obras anteriores a 1834), facto que parece confirmar que o compositor se tornou «em 1834 [...] hospede effectivo na quinta do Bom Jardim» (Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 241).

Data	Título	Observações
1834	Salmo Laudate pueri	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Salmo Memento Domine David	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Salmo Nisi Dominus	Dedicado ao Conde de Redondo
1834	Hino Te Deum	Dedicado ao Conde de Redondo
1835	Missa de Requiem	
1835	Responsórios de Defuntos	Dedicado ao Conde de Redondo
1835	Responsórios de S. Vicente de Paulo	Dedicado ao Conde de Redondo

Tabela 1.2 – Obras de Fr. José Marques e Silva datadas de 1834 a 1835

É interessante notar que o número de obras escritas em 1835 é substancialmente inferior ao das obras datadas do ano anterior, e que não subsiste nenhuma obra com a data de 1836. Este facto estará provavelmente ligado à deterioração progressiva da saúde do compositor que, após «um primeiro insulto apoplectico no Bom Jardim»,⁷⁷ viria a falecer em Lisboa, após outro ataque, a 4 de Fevereiro de 1837,⁷⁸ conforme consta do registo de óbitos da freguesia de São José:

Aos quatro de Fevereiro de mil e oito centos e trinta e sete annos, faleceo nesta Freg.^a de S. Joze, na Rua da Gloria sem Sacramentos o Padre Joze Marques, Egreço do Extinto Convento dos Paulista[s], foi sepultado no Cemiterio do Alto de S. João, de q[ue] fiz este asento q[ue] assinei. O Prior Joze Pinto da Costa⁷⁹

Não se conhecem os motivos da deslocação de Fr. José Marques e Silva à Rua da Glória em Lisboa, onde veio a morrer repentinamente.⁸⁰ Não parece, no

⁷⁷ Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 315.

⁷⁸ A data de 5 de Fevereiro, apontada por Francisco Xavier Migone («P.^e. Joze Marques de Santa Rita e Silva», *O Neorama*, nº 6, 4-X-1843, p. 4) e Ernesto Vieira (*Diccionario...*, vol. 2, p. 315), não coincide com a do registo de óbito. Não foi possível determinar a data efectiva do funeral, dado que o Cemitério do Alto de São João não possui registos anteriores a 1840.

⁷⁹ P-Lant, *Registos Paroquiais*, Lisboa, São José, Óbitos, Liv. 11, f. 88r (ver Anexo 7).

⁸⁰ Independentemente da referência de Ernesto Vieira (*Diccionario...*, vol. 2, p. 315: «[...] teve um primeiro insulto apoplectico no Bom Jardim, e pouco mais tarde outro em Lisboa cortou-lhe a existência [...]»), parece ser esta a única situação em que um sacerdote não receberia a Extrema Unção.

entanto, que se tratasse de uma intenção definitiva, em vista do número de autógrafos seus que permaneceram na Quinta do Bom Jardim, facto que, aliás, se veio a tornar determinante no processo de preservação da sua obra.

2. – O idioma musical de Fr. José Marques e Silva

2.1. – Fr. José Marques e Silva na óptica das gerações posteriores

Apesar da sua invulgar vastidão, a obra musical de Fr. José Marques e Silva nunca foi, até agora, objecto de qualquer estudo analítico ou esforço editorial consequente. A única obra publicada recentemente é a secção inicial da Fantasia em Dó maior para órgão (*Allegro moderato*).¹ No campo da edição discográfica, o panorama é igualmente escasso, tendo sido lançadas no mercado gravações da Novena de S. Roque (coro e órgão) e dos Versos de 1º tom (órgão solo),² assim como de alguns dos Versos de 4º tom (órgão solo).³ Alguns comentários contidos nestas edições são, por força das circunstâncias, também bastante resumidos, limitando-se a referir a importância do compositor no seu tempo.⁴

Uma lista de obras de Fr. José Marques e Silva, muito incompleta, é apresentada em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* por Robert

¹ Gerhard DODERER (ed.), *Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 42-43.

² *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Coro Cantus Firmus, Jorge Matta (direcção), Coro Laus Deo, Idalete Giga (direcção), João Vaz (órgão), Movieplay 3-11030 (cd), 1993. Os *Versos de 1º tom* foram objecto de um segundo registo mais recente em *Portugal & Italia: os órgãos das Igrejas de Santiago e da Misericórdia de Tavira*, João Vaz (órgão), Música XXI (cd), 2008.

³ *Música Sacra: O Órgão da Sé Catedral do Funchal*, João Vaz (órgão), Ana Ferraz (soprano), Philips 538159-2 (cd), 1998.

⁴ Nas notas explicativas do cd *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia* (Movieplay 3-11030, 1993), José Maria PEDROSA refere apenas «[...] os artificios da música sacra praticada em Portugal em todo o século XIX, de que aquele frade paulista [Fr. José Marques e Silva], organista e mestre da capela real, foi digno representante». Gerhard DODERER é mais específico em relação à importância do compositor na sua época: «Der nämlichen Klostergemeinschaft [Paulistas] angehörig, muss Frei José Marques e Silva (ca. 1778-1837) in seiner Eigenschaft als Musiklehrer der Lissaboner Dommusikschule und seit 1808 Kapellmeister der Hofkapelle als die wohl einflussreichste portugiesische Musikpersönlichkeit des ersten Drittels des 19. Jahrhunderts angesehen werden» (*Vox Humana* [...], Band 5: *Portugal*, p. 3).

Stevenson, que, num breve comentário, lhes atribui uma certa superficialidade, não ignorando embora o seu número e a capacidade técnica que evidenciam: «His many religious compositions are fluent, brilliant in style and immediately effective, but lack depth».⁵

Tendo em conta a falta de atenção a que estas obras têm sido sujeitas,⁶ é pouco provável que as opiniões atrás referidas resultem de uma análise aprofundada das mesmas, antes parecendo fundamentar-se no artigo de Ernesto Vieira no seu *Diccionario biographico de musicos portuguezes*⁷ (situação evidente, pelo menos, no caso de Robert Stevenson), eventualmente suportadas pela observação de alguns casos pontuais. A opinião de Ernesto Vieira era, pelo contrário, baseada num conhecimento relativamente amplo da obra do compositor,⁸ embora, como se verá adiante, algo deformada pelo conceito tardo-oitocentista de música religiosa. É, no entanto, interessante comparar as (poucas) opiniões sobre a obra de Fr. José Marques e Silva publicadas ao longo do século XIX, até à edição do Dicionário de Ernesto Vieira.

A mais antiga referência historiográfica conhecida a Fr. José Marques e Silva é o artigo de Francisco Xavier Migone⁹ no jornal *O Neorama* de 4 de Outubro de 1843, na rubrica «Notícias biographicas dos mestres de música, e artistas portuguezes, antigos e modernos».¹⁰ Neste artigo, essencialmente biográfico, Migone faz alguns comentários apologeticos sobre a actividade do seu

⁵ Robert STEVENSON, «Silva, José de Santa Rita Marques e» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Stanley Sadie (ed.), London, Macmillan, 2001, vol. 23, p. 390. A julgar pela bibliografia indicada, Stevenson baseou a sua lista de obras fundamentalmente no catálogo de música manuscrita da Biblioteca da Ajuda.

⁶ Tomás BORBA e Fernando Lopes GRAÇA, *Dicionário de Música*, 2ª edição, Porto, Mário Figueirinhas, 1999, vol. 2, p. 178: «Toda esta música [de Fr. José Marques e Silva] se acha hoje completamente esquecida».

⁷ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa, Lambertini, 1900, vol. 2, pp. 309-317.

⁸ Cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, pp. 315-316.

⁹ Na realidade apenas assinado com as iniciais «F. X.» (cf. VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 315).

¹⁰ F[rancisco] X[avier MIGONE], «P.^e. Joze Marques de Santa Rita e Silva», *O Neorama*, nº 6, 4-X-1843, pp. 3-4.



antigo mestre, enquanto compositor, pianista, organista e pedagogo, sugerindo inclusivamente a existência de uma opinião quase generalizada nesse sentido:

[...] poucas são as pessoas hoje vivas, que deixassem de admirar os talentos, e vastidão deste grande, e insigne mestre de muzica. Todas as suas obras são optimas, e o que admira era a fecundidade do seu engenho, pois que compondo todas ellas, quasi sem intervallo, nunca se reproduz, a pezar de serem muitissimas as suas composições.

[...] Foi grande tocador deste instrumento [pianoforte]; e perfeitissimo Organista, em cujo ramo disputou a palma a seu Mestre Baldy.

[...] Teve um dom particular, para inspirar a seus discípulos as suas ideas, os quaes são hoje o ornamento desta Arte em Portugal, tendo a maior parte já feito celebre os seus nomes por optimas composições.¹¹

Algumas décadas mais tarde, Joaquim de Vasconcelos, embora se afirme como defensor da acção de Fr. José Marques e Silva que, na sua opinião, «soube, no meio do *desenfreamento* em que andava a Arte, sustentar o bom gosto que parecia succumbir»,¹² comenta já com alguma reserva a qualidade das obras do compositor:

[...] a desigualdade ás vezes é grande; em algumas das suas obras sacras, falta ora a originalidade da concepção, ora a perfeição da fôrma, entrando o artista em moldes puramente convencionaes e já gastos; as suas ideias não tem sempre a elevação do assumpto, nem a pureza da fôrma, cedendo a inspirações menos felizes; tambem ouvimos é verdade, outras composições que revelam qualidades superiores; assim por exemplo notamos na *Missa* que foi executada em Santa-Cruz em 1868, pelas festas da Rainha Santa, um estylo severo, e ás vezes, até grandioso; uma expressão energica, unida a um instincto melodico que o guiou bem.

Parece-nos que esta desigualdade encontra a sua origem, na necessidade em que o artista estava ás vezes, de tratar de encomendas officiaes quando a sua inspiração não o obrigava a escrever.

As suas composições para Piano: *Sonatas*, *Variações*, etc., revelam uma certa elegancia de factura, porém não mostram as qualidades imminentes que o primeiro nome poderia fazer lembrar; as suas ideias não tem, nem o desenvolvimento necessario, (qualidade

¹¹ Idem.

¹² Joaquim de VASCONCELOS, *Os músicos portugueses: biografia, bibliografia*, Porto, Imprensa Portuguesa, 1870, vol. 2, p. 172 (itálico do autor).

indispensavel n'este genero de composiçãõ) nem a profundidade de concepção e de inspiração, que nas obras primas dos grandes compositores vem filiar todas as ideias, por meio de um tecido admiravel, n'uma ideia primordial.

Se aquellas qualidades e estes defeitos não lhe concedem um lugar de primeira ordem, dão-lhe como justa compensação ainda um lugar honroso, e tanto mais apreciado, que poucos encontra a seu lado.¹³

Em 1882, o volume *Noções de musica* integrado na colecção *Bibliotheca do Povo e das Escolas*,¹⁴ inclui no seu capítulo XV («Rapida sinopse alphabeticamente coordenada dos principaes musicos portuguezes») uma entrada dedicada a Fr. José Marques e Silva:

[...] floresceu este religioso no tempo d'el-rei D. João VI, e foi mestre da Real Capella no palacio da Bemposta. Profundo conhecedor da arte musical, adquiriu grande renome como tocador de piano e distinctissimo acompanhador de órgão. O seu merito como compositor, attestam-n'o as numerosas obras que no género sacro deixou.¹⁵

O contraste entre o carácter elogioso desta referência (intensificado pelo facto de a respectiva «sinopse» abranger apenas sete páginas)¹⁶ e a opinião de Joaquim de Vasconcelos, é curioso se tivermos em conta que o seu autor¹⁷

¹³ Idem, p. 172 (itálicos do autor).

¹⁴ Esta colecção começou a ser editada em Portugal a partir de 1891, com uma periodicidade quinzenal (os volumes saíam nos dias 10 e 25 de cada mês), tendo como fim a divulgação de temas culturais fundamentais a uma vasta camada da população. Os volumes, vendidos ao preço de cinquenta réis, atingiram rapidamente uma tiragem de quinze mil exemplares. Cf. Giselle Martins VENÂNCIO, «Lisboa – Rio de Janeiro – Fortaleza: os caminhos da coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazzi, Francisco Alves e Gualter Rodrigues», in I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial (8 a 11 de Novembro de 2004, Rio de Janeiro), <www.livrochistoriaeditorial.pro.br/pdf/gisellemartins.pdf>, pp. 6-8.

¹⁵ *Noções de Musica*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, ano II, série 4, 26, Lisboa, David Corazzi, 1882, p. 63.

¹⁶ *Noções de Musica*, pp. 57 a 63. Dos cerca de setenta compositores contemplados, poucos têm entradas tão extensas como Fr. José Marques e Silva.

¹⁷ José Timóteo da Silva Bastos. Cf. Giselle Martins VENÂNCIO, «Lisboa – Rio de Janeiro – Fortaleza...», p. 17.

considera *Os músicos portugueses*, e a forma como esta obra foi concebida, como «o caminho a seguir para chegarmos às origens da musica no nosso paiz».¹⁸

Em 1900, no seu *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Ernesto Vieira é, por outro lado, crítico em relação ao compositor, apesar de sublinhar o seu apetrechamento técnico e, sobretudo, a sua acção pedagógica:

A musica religiosa de frei José Marques está muito longe de satisfazer as exigencias do género. Escripita quase toda ao correr da penna, se denota sciencia e facilidade technica denota igualmente despreocupação de produzir trabalho valioso. Continuator de Marcos Portugal, mas com um talento menos culto, seguiu rotineiramente o estylo em voga, escrevendo para a egreja quasi como se fosse para o theatro. As suas ideias são geralmente banaes, frequentemente repetidas e desenvolvidas sem grande trabalho; encontram-se-lhe a cada passo os unissonos e as partes de *ripieno* ou – como se diz em poetica – os «verbos de encher».¹⁹

[...] era muito dedicado ao ensino, tendo produzido muitos e bons discípulos [...].²⁰

[...] Quanto ao merito [pedagógico], o de frei José Marques era incontestavelmente muito superior ao do seu antagonista [António José Soares] [...].²¹

Também Ernesto Vieira sublinha a dimensão da produção do compositor, embora não aponte este facto como justificação para uma eventual oscilação de qualidade:

[...] foi na musica sacra de uma fecundidade pasmosa. E preciso que tivesse trabalhado muito e com extraordinaria rapidez para que, n'um

¹⁸ *Noções de Musica*, p. 52. A opinião manifestada na entrada referente a Joaquim Casimiro Júnior contrasta também com a de Joaquim Vasconcelos.

¹⁹ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa, Lambertini, 1900, vol. 2, p. 317.

²⁰ Idem, vol. 2, p. 315.

²¹ Idem, vol. 2, p. 314. Esta passagem refere-se ao concurso para o lugar de professor no Seminário da Patriarcal, ao qual concorreram simultaneamente Fr. José Marques e Silva e António José Soares, como foi já mencionado.

periodo relativamente curto podesse produzir a enorme quantidade de autographos que tenho visto d'elle.²²

Muitos dos comentarios de Joaquim de Vasconcelos e de Ernesto Vieira são de ordem puramente estética, forçosamente subjectivos, e reflectem o inevitável afastamento entre a cultura musical do Antigo Regime e a realidade do final de oitocentos.²³ Uma semelhante expressão desta diferença de sensibilidades estético-musicais é patente no comentário de Ernesto Vieira aos órgãos construídos por António Xavier Machado e Cerveira:

[...] A sua maior riqueza [dos instrumentos de Machado e Cerveira] consiste na palheteria e nos registros compostos, que são sempre muito numerosos havendo registro[s] com sete ordens de tubos.

São por isso brilhantes e estridentes nos cheios, mas pouco nutridos nos flautados. Satisfaziam ao gosto vulgar da época que exigia, mesmo na igreja, música alegre e ruidosa.

Como se vê, o caracter d'esses instrumentos é completamente oposto ao dos órgãos modernos, cujas tendencias são para adoçar os timbres supprimindo de todo os registros compostos, diminuindo a palheteria e augmentando os flautados principalmente nos registros graves.²⁴

Esta manifesta incompreensão em relação à tradição da factura organística portuguesa, da qual António Xavier Machado e Cerveira foi um dos últimos representantes, só pode ser entendida à luz do gosto musical de finais do século XIX, permeado pela cultura francesa, a qual, no caso concreto da música para

²² Idem, vol. 2, p. 315.

²³ Convém salientar que, embora os percursos de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) e de Ernesto Vieira (1848-1915) tivessem sido bastante diferentes – o primeiro, com uma educação essencialmente germânica, uma cultura enriquecida por diversas viagens pela Europa e um interesse relativamente diletante pela música, publica, com apenas vinte e quatro anos, a obra *Os músicos portugueses*; o segundo, músico profissional, cujos estudos foram feitos essencialmente no Conservatório de Lisboa, reúne, ao longo de décadas, material para realizar o seu *Diccionario biographico de musicos portugueses*, em cujo prefácio ataca violentamente a obra de Vasconcelos (op. cit., Prefácio) – as formações de ambos afastam-se radicalmente da cultura musical do Antigo Regime.

²⁴ VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 55.

órgão, privilegiava sonoridades radicalmente diferentes das oferecidas pelos instrumentos portugueses construídos cem anos antes. Da mesma forma, o conceito de música sacra foi-se alterando profundamente ao longo das décadas que se seguiram à afirmação do Liberalismo. Após a extinção do Seminário da Patriarcal em 1834 e a subsequente fundação do Conservatório Nacional no ano seguinte, o ensino da música tornou-se progressivamente mais laico (ainda que muitos dos primeiros professores do Conservatório Nacional fossem oriundos do recém-extinto Seminário) e mais europeu, tentando adaptar-se ao modelo dos conservatórios franceses, embora as constantes restrições orçamentais nunca o tivessem permitido completamente.²⁵

Apesar da evolução do gosto musical, as virtudes pedagógicas de Fr. José Marques e Silva (sobretudo no campo do Contraponto e da Harmonia) parecem ter sido alvo de contínua consideração mesmo após a extinção do Seminário da Patriarcal e da criação do Conservatório (apesar de nunca aí ter leccionado²⁶) e mesmo após a sua morte. As suas *Regras de acompanhar*, das quais chegaram até hoje algumas cópias manuscritas,²⁷ eram utilizadas no Conservatório pelo menos até 1839.²⁸ Francisco Xavier Migone refere ainda a existência de um «tratado completo de Muzica» que teria sido roubado ao autor por ocasião da sua morte. No entanto, não se conhece nenhuma outra alusão a esse trabalho e não é possível estabelecer qualquer relação com as *Regras de acompanhar* atrás mencionadas.²⁹ Joaquim Casimiro Júnior, na sua curta autobiografia datada de 19 de Março de

²⁵ Cf. Maria José de la FUENTE, «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», in *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, João Pedro D'ALVARENGA (coord.), Lisboa, IBL, 1993, pp. 13-55.

²⁶ Ver Capítulo 1.

²⁷ P-Ln MM 1318, *Regras de acompanhar / por / Fr. Joze Marques*. Outras cópias podem ser encontradas em P-Ln CN 301, P-Ln CN 405 e P-Ln MM 1370 (incompleto).

²⁸ Na fonte P-Ln CN 301 surge a inscrição «Escola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica, 1839».

²⁹ F[rancisco] X[avier MIGONE], «P.^o. Joze Marques de Santa Rita e Silva», *O Neorama*, n.º 6, 4-X-1843, p. 4. O nome de Migone aparece associado às *Regras de acompanhar* nas fontes P-Ln CN 301 e P-Ln CN 405 (esta última ostentando a menção «Pelo P.^o e M.^o Joze Marques e Silva, Coordenadamente augmentada por F. Xavier Migone»), o que faz supôr que o referido tratado geral de música se tratasse de uma obra distinta.

1860 e citada por Ernesto Vieira no seu *Diccionario*, tece um rasgado elogio às qualidades pedagógicas do seu principal mestre de composição:

Como eu visse que o sr. rei D. João VI se mostrava satisfeito com o meu serviço, e me honrava tratando-me com muita affabilidade, pedi-lhe que me mandasse ensinar pelo mestre de capella frei José de Santa Rita Marques. O sr. D. João VI levou a bondade a ponto de escrever de seu próprio punho uma ordem que assim o determinava.

Comecei então a aprender com o sapientíssimo mestre frei José Marques, e nesse dia principiou para mim uma nova época; a arte veio denunciar-me todos os erros das minhas defeituosas composições [...].

Continuei a estudar ainda com mais fervor dirigido pelo mesmo fr. José Marques a cuja memória serei sempre grato, porque foi elle que me abriu as portas da sciencia e me habilitou para compreender os seus mysterios.³⁰

Ainda no campo pedagógico, há a mencionar um método de piano e teoria musical publicado em 1836, cujo autor se identifica apenas como discípulo de Fr. José Marques e Silva, e que poderá veicular directa ou indirectamente os ensinamentos deste.³¹

Como foi atrás referido, um dos aspectos das obras de Fr. José Marques e Silva, sobre o qual as diversas opiniões parecem ser mais coincidentes e constantes ao longo do tempo, é a solidez técnica que revelam. Esses comentários não se referem exclusivamente à facilidade com que o compositor se movia no «estyllo em voga»,³² mas também ao seu domínio da técnica pura do contraponto e da harmonia. Ernesto Vieira salienta este aspecto a propósito da fuga vocal que Fr. José Marques e Silva escreveu sobre um tema de outra, da autoria de Joaquim Cordeiro Galão:³³

³⁰ Citado por VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, pp. 241 e 242.

³¹ *Novo methodo para aprender facil, e solidamente a executar musica vocal, e tocar piano forte. Offerecido á mocidade portugueza por hum amante da dicta arte, disipulo do Senhor Padre Mestre José Marques e Silva*, Lisboa, Oficina de António Rebelo, 1836.

³² VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 317.

³³ As circunstâncias que originaram esta obra são referidas no Capítulo 1.

Este compositor [Joaquim Cordeiro Galão], nos fins da sua vida apanhou uma severa mas muito tardia lição que lhe deu frei José Marques. Atreveu-se a menoscar o merecimento d'este irascível mestre, o qual tendo conhecimento do facto lhe respondeu por uma fôrma categorica: foi-se a uma antiga missa de Gallão e copiou-lhe a fuga com que termina o credo, trecho de um contraponto realmente bem pobre; em seguida tomou o mesmo thema ou sugeito, e fazendo com a propria resposta, um pouco modificada, um contra-sujeito, desenvolveu depois magistralmente uma bella e difficilima fuga. Apresentou o seu trabalho junto com o de Gallão aos collegas José Toti, António José Soares, Domingos Bomtempo e Franco Leal, pedindo-lhes os seus pareceres por escripto, os quaes não podiam deixar de ser elogiosos em vista de um trabalho de tanto esmero.³⁴

Ernesto Vieira não só considera que os pareceres de José Toti, António José Soares, Domingos Bomtempo e Eleutério Franco Leal foram favoráveis ao trabalho de Fr. José Marques e Silva,³⁵ como contribui também com uma opinião pessoal no mesmo sentido.

2.2. – O idioma musical de Fr. José Marques e Silva

Independentemente do maior ou menor grau de subjectividade das diversas apreciações da obra de Fr. José Marques e Silva publicadas até hoje, o carácter generalista daquelas impede uma análise da evolução que a linguagem do compositor sofreu ao longo de mais de trinta anos de actividade. De facto, como se verá mais adiante, entre as obras de Fr. José Marques e Silva compostas nos primeiros anos do século XIX e aquelas que foram concebidas no período final da sua actividade existem diferenças, quer ao nível da estrutura harmónica quer ao nível de uma crescente preferência por formas mais austeras.

³⁴ VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, p. 445.

³⁵ Dado que não chegaram aos nossos dias, não é possível saber se Ernesto Vieira teve contacto com os pareceres dos vários compositores, ou se deduziu o seu teor a partir das palavras do próprio Fr. José Marques e Silva (ver Cap. 1, p. 16).

O idioma musical de Fr. José Marques e Silva revela, ao longo de toda a sua produção, uma completa absorção da tradição italianizante que se instalara progressivamente em Portugal desde o reinado de D. João V.³⁶ Um dos aspectos determinantes neste processo de italianização da música em Portugal, foi a fundação, em 1713, do Seminário da Patriarcal em Lisboa, cuja eficaz acção formativa viria a moldar sucessivas gerações de músicos.³⁷ O ensino de raiz italiana praticado em Lisboa, depressa se ramificou, estendendo-se a outras instituições, como o Colégio dos Santos Reis Magos em Vila Viçosa,³⁸ onde Fr. José Marques e Silva viria a ter a sua formação inicial.

Nos finais do século XVIII, o estado geral do ensino musical em Portugal, embora o nível praticado no Seminário se mantivesse bastante elevado, começou a dar mostras de algum distanciamento em relação a alterações do gosto musical (e do próprio entendimento da música) que se vinham a fazer sentir em algumas regiões europeias, nomeadamente em França.³⁹ O ensino ministrado no Seminário

³⁶ Rui Vieira NERY in Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Europália '91, IN-CM, 1991, pp. 84 e ss.

³⁷ Rui Vieira NERY in NERY e CASTRO, *História da música*, p. 89.

³⁸ José Augusto ALEGRIA, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Gulbenkian, 1983, pp. 229 e ss. O autor menciona, nomeadamente, a existência no Colégio de Vila Viçosa de cadernos de solfejo de autores italianos, provenientes de Lisboa, referindo ainda que «[...] o estudo da música andava amparado aos melhores e mais modernos métodos praticados em conservatórios napolitanos, os mais célebres da época [...]». (id., p. 241).

³⁹ A consciência de um certo arcaísmo em alguns aspectos da teoria musical veiculada no ensino português, parece transparecer nesta passagem do *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica* de Francisco Ignacio SOLANO (Lisboa, Regia Officina Typographica, 1790), p. 282: «*Perg. I. Por que ainda se praticão os muitos Termos Antigos com que a Musica se explica? Resp. He porque ella vai conservando sempre todos aquellos vocabulos, que comprehendem geralmente esta discritissima Sciencia, assim os que são Activos como Inspectivos*» (itálicos do autor). Da mesma forma, existia já a noção de que alguns conceitos eram diversos em França: «Os Musicos Francezes chamão á 1.^a do Tom, Tonica = á 3.^a, Mediante, e á 5., Dominante» (id. p. 288). O distanciamento entre as tendências musicais portuguesa e francesa no início do século XIX, é patente no comentário de Adrien BALBI ao ensino no Seminário da Patriarcal, incluído no seu *Essai Statistique Sur le Royaume de Portugal et D'Algarve* [...] (2 vols., Paris, Rey et Gravier, 1822): «La méthode d'enseignement est assez bonne, quoique un peu très éloignée du goût de la musique moderne» (vol. 2, p. 74). Também Rodrigo FERREIRA DA COSTA ataca a doutrina de Solano e dos seus contemporâneos, no prólogo dos seus *Princípios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução* (Lisboa, Academia de Ciências, 1820, vol. 1, p. 1): «[...] os escriptos de Solano [são] incompreensíveis até aos Professores por indigestos, confusos, e enunciados na linguagem da rançosa solfa das mutanças; e os mais, que ha

da Patriarcal desde a sua fundação não baixara de nível apesar de crescentes dificuldades financeiras,⁴⁰ e fora-se actualizando e adaptando à evolução do gosto, mas sempre dentro da orientação estética de raiz italiana, comum aos países católicos mediterrânicos. Esta orientação é especialmente notória na música religiosa, cuja contínua permeação pelo estilo operático italiano,⁴¹ é um reflexo da tendência que se fazia sentir em Itália.⁴² A interpenetração dos estilos musicais operático e religioso, levava frequentemente a que os intervenientes (compositores, cantores e instrumentistas) fossem os mesmos em ambos os domínios. Figuras proeminentes da época, como Marcos Portugal, João José Baldi, ou António Leal Moreira, escreveram indiferentemente – e praticamente no mesmo estilo – para a igreja e para o teatro.

No caso de Fr. José Marques e Silva, não há notícia de que se tenha dedicado à ópera, restringindo-se a sua actividade essencialmente à música religiosa.⁴³ Apesar disso, a influência do estilo operático é evidente. As suas (relativamente poucas) incursões no campo da música profana (nomeadamente nas peças para piano ou nas modinhas) revelam um estilo próximo do que utiliza geralmente na sua produção para a igreja, sobretudo nas passagens onde a vertente melódica é preponderante. A título de exemplo, propõe-se a comparação entre um solo de Baixo, que ocorre no *Magnificat* em Mi menor (1834),⁴⁴ e o início da

em portuguez, expressos na mesma linguagem; ou incompletos; ou sem methodo, razões, nem deducção» (itálico do autor).

⁴⁰ Cf. VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, pp. 552-553.

⁴¹ Paulo Ferreira de CASTRO in NERY e CASTRO, *História da música*, p. 124: «A música de igreja predominante na época [fins do século XVIII e primeiras décadas do século XIX] em Portugal (como aliás noutros países da Europa meridional) não se distinguia no entanto necessariamente, a nível estilístico, da música operática italiana mais em voga [...]».

⁴² Cf. Donald Jay GROUT, *A History of Western Music*, New York, Norton (3rd ed.), 1980, pp. 479-480: «The list of the leading eighteenth-century Italian church composers is almost identical with the list of leading opera composers of the same period».

⁴³ Cf. VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 315.

⁴⁴ P-Ln FCR 198//42.

intervenção da 2ª Voz no *Duetto de pretos*, uma peça de salão para duas vozes solistas, coro e piano (Ex. 2.1a e 2.2b).⁴⁵



Ex. 2.1a – *Magnificat* em Mi menor, cc. 63-71 (Baixo)



Ex. 2.1b – *Duetto de pretos*, cc. 3-7 (2ª Voz)

A aparência da escrita de uma forma geral, e mesmo ao nível de alguns recursos utilizados, como o movimento cromático (nota de passagem no Ex. 2.1a e apogiatura no Ex. 2.1b) ou a *tirata* (unindo a Dominante à Tónica no final da frase, em ambos os exemplos), é notória, apesar da diferença de carácter dos textos. Mais evidente ainda é a semelhança quase absoluta entre a melodia inicial do coro que sucede ao dueto e os compassos iniciais do Salmo *Laudate Dominum*⁴⁶ (Ex. 2.2a e 2.2b).

⁴⁵ P-Ln FCR 198//91. Partitura autógrafa que ostenta o título «Duetto de Pretos, e Coro». A primeira parte desta peça (dueto), que ilustra uma conversa de tipo amoroso entre dois criados negros (um homem e uma mulher), tem o texto escrito numa espécie de transcrição fonética do seu sotaque.

⁴⁶ P-Lf 208/14.

Ex. 2.2a – *Dueto de pretos*, cc. 40-43

Ex. 2.2b – *Salmo Laudate Dominum*, cc. 3-6

2.2.1. – Aspectos horizontais

Tal como sucede na obra de muitos compositores da segunda metade do século XVIII, a música sacra de Fr. José Marques e Silva revela, por um lado, uma preferência pela melodia acompanhada (tendência que se vinha a afirmar na Europa desde o início do século XVII) e por outro um sólido domínio do contraponto, ao qual recorre com frequência, utilizando-o quer numa forma mais pura (fuga, fugato, etc.) quer, mais comumente, integrado numa textura mais ligeira, como factor enriquecedor de uma relação polarizada entre a melodia e o baixo.⁴⁷

⁴⁷ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, pp. 108-109.

2.2.1.1. – Tipos de melodia utilizados

A prática composicional nos finais do século XVIII era muitas vezes orientada numa perspectiva melódica.⁴⁸ Esta predominância da vertente melódica estava associada à tendência para uma simplificação harmónica: um esquema harmónico simples e um ritmo harmónico lento forneciam uma estrutura que permitia facilmente a construção de melodias de maior ou menor complexidade, resultando frequentemente, mesmo as melodias mais complexas, da elaboração de uma estrutura melódica muito simples, associada a uma estrutura harmónica igualmente simples. Entende-se assim por «melodia simples» a estrutura melódica mais básica (correspondendo normalmente uma harmonia a cada nota)⁴⁹ sendo a «melodia elaborada» o resultado da transformação de uma melodia simples, através de toda uma série de processos ornamentais (notas de passagem, ornatos, apogiaturas).

O recurso às melodias simples é relativamente raro na obra de Fr. José Marques e Silva. O exemplo mais evidente é a utilização de uma melodia litúrgica como *cantus firmus*, o que sucede no Invitatório *Jesu redemptor omnium* e nos Hinos *A solis ortus* e *Crudelis Herodes Deum*.⁵⁰ Esporadicamente há exemplos de melodias que se podem enquadrar na categoria de «melodia simples», quando, por exemplo, ocorre apenas uma nota por harmonia. É o que sucede em algumas passagens da Fantasia em Dó maior (Ex. 2.3), embora neste caso as melodias (tanto na voz superior como no baixo) sejam mais uma consequência directa da progressão harmónica do que o resultado de uma concepção prioritariamente melódica.

⁴⁸ Cf. RATNER, *Classic Music...*, p. 81: «The glimpses that we have into the workshops of the classic composers – the sketches of Beethoven, the unfinished works of Mozart – show that they planned much of their music by means of a leading melodic line.»

⁴⁹ Idem, p. 83 (Ratner utiliza as expressões *simple melody* e *figured melody*).

⁵⁰ A estrutura contrapontística destas obras, nomeadamente no que diz respeito à utilização da técnica do *cantus firmus*, é referida mais adiante.



Ex. 2.3– Fantasia em Dó maior, *Allegro moderato*, cc. 5-8

As melodias de Fr. José Marques e Silva usam grande parte dos processos de elaboração melódica típicos do idioma musical tardo-setecentista. Destes, sobressaem dois grandes grupos: as figurações sobre (ou em torno de) uma única nota (como, por exemplo, o trilo) e as figurações que funcionam como ligação entre duas notas (como é o caso das notas de passagem). A escrita de melodias elaboradas tinha origem na prática da ornamentação improvisada de melodias simples, a qual remonta aos séculos anteriores. Os músicos de tecla – para referir somente este domínio específico – eram, já no século XVI, encorajados a adornar melodias simples quer através de notas de passagem ou de figurações mais complexas (glosas) unindo duas notas,⁵¹ quer através da execução de ornamentos sobre determinadas notas.⁵²

Ao contrário da nota de passagem, amplamente usada pelos polifonistas renascentistas, a *tirata* (sobretudo quando abrange uma escala completa)⁵³ é um

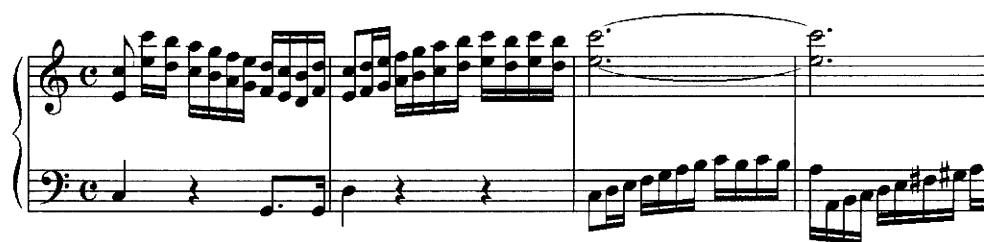
⁵¹ Cf. Tomás de SANTA MARIA, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo o instrumeto, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro vozes, y a mas*, Valladolid, Francisco Fernandez de Cordova, 1565, vol. 1, ff. 58r-59v.

⁵² Idem, ff. 47r-52r. Para o caso de Portugal, cf. também Manuel Rodrigues COELHO, *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, f. [V]r: «Advertencias particulares para se tangerem estas obras com perfeição [...] O segundo que advirto seja, que se ha de quebrar com a mão esquerda, e direita, todas as vezes q for possível». O verbo «quebrar» refere-se à execução do «quebro» (português para *quiebro*).

⁵³ O termo italiano *tirata* era, no século XVIII, utilizado em várias regiões da Europa, significando uma sucessão rápida de notas por grau conjunto abrangendo um intervalo que podia ir desde a quarta até mais de uma oitava. Johann Gottfried Walther, entre outros, utiliza o termo *tirata perfecta* para indicar o ornamento que abrange exactamente uma oitava (cf. Dietrich BARTEL,

dos processos ornamentais que, ao longo do século XVII, mais contribui para distinguir definitivamente a música para órgão da polifonia vocal (mesmo nas regiões da Europa onde persiste uma íntima relação entre as duas práticas). Em Portugal, onde a música para órgão continua, até final de seiscentos, a ser notada como a música vocal (normalmente quatro vozes em quatro pentagramas com quatro claves diferentes), o recurso a este tipo de figuração é já comum na obra de Manuel Rodrigues Coelho, conferindo-lhe um carácter inequivocamente instrumental e «emancipado» da polifonia cantada.⁵⁴

Na obra de Fr. José Marques e Silva, as escalas surgem com bastante frequência. A sua utilização, por vezes num contexto de terceiras ou sextas paralelas, revela o à-vontade característico de um recurso completamente enraizado no arsenal técnico dos músicos de tecla. Por exemplo, no Verso II dos Versos de 4º tom (Ex. 2.4), as escalas são utilizadas indiferentemente na sua versão mais simples ou em terceiras ou sextas, apesar da velocidade que a indicação de andamento (*Allegretto*) exige.



Ex. 2.4 – Versos de 4º tom, Verso II, cc. 22-25

Musica Poetica – Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997, pp. 409 e ss.).

⁵⁴ Este tipo de figuração é comum ao longo de toda a obra de Manuel Rodrigues Coelho. Como exemplos, podem-se apontar o «Segundo Tento do mesmo [primeiro] tom» (*Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620, ff. 5r-9v) ou o (primeiro) «Tento do terceiro tom natural» (id., ff. 31r-37v).

Também no acompanhamento da Jaculatória «Roque Santo e Bendito» da Novena de S. Roque,⁵⁵ a escala em terceiras do compasso 4 assume um grau de dificuldade técnica significativo, se se considerar que a parte vocal se move em mínimas e semínimas (Ex. 2.5).



Ex. 2.5 – Novena de S. Roque, Jaculatória «Roque Santo e Bendito», cc. 3-4

Sendo um processo ornamental profundamente enraizado na prática teclística europeia, a presença do mordente⁵⁶ na elaboração melódica é de tal forma comum que é muitas vezes difícil isolá-lo numa figuração mais complexa. Há, no entanto, melodias que recorrem ao desenho do mordente de uma forma extensiva, como sucede, por exemplo, nos compassos 12 a 18 do terceiro dos Versos de 4º tom (Ex. 2.6).

⁵⁵ A parte de órgão desta obra subsiste em P-Lscm MMs. XIX. 008. A parte vocal (P-Lscm MMs. XIX. 001) apresenta valores relativamente longos (comparativamente com a parte de órgão), implicando, na maioria das secções, um acompanhamento bastante movimentado.

⁵⁶ O ornamento designado actualmente em português como «mordente» tem como origem, na tradição teclística ibérica dos séculos XVI e XVII, o *quiebro sencillo ala parte inferior* (cf. Tomás de SANTA MARIA, *Arte de tañer Fantasia...*, ff. 46v. e ss.). O significado da palavra «mordente» não parece ser uniforme em Portugal no final de setecentos. Tanto Francisco Ignacio SOLANO, na sua *Nova instrução musical ou theoria pratica da musica rythmica* (Lisboa, 1764), como Fr. Francisco de S. José VARELA no seu *Compendio de musica, theorica, e pratica, que contém breve instrução para tirar musica* (Porto, 1806) parecem utilizar o termo com uma significação diversa, embora o primeiro, no seu *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, órgão, ou qualquer instrumento, em que se possão regular todas as espécies, de que se compõe a harmonia da mesma musica* (Lisboa, 1779), se aproxime da acepção corrente do termo: «Os *Mordentes* fazem-se em duas *Teclas*, ferindo-as com outros tantos *Dedos*, sendo a superior a essencial, e a inferior a que faz o *Mordente*, sempre com *Intervalo de Semitono*» (itálicos do autor). Indiscutivelmente próximo do actual, parece ser o conceito italiano do termo no início do século XIX (cf. Luigi PICCHIANTI, *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica*, Firenze, Tipografia della Speranza, 1834, p. 56: «*Mordente*. Si chiama mordente un breve trillo, in cui i due suoni si succedono in maniera opposta del trillo»).



Ex. 2.6 – Versos de 4º tom, Verso III, cc. 34-36

Formas mais complexas de elaboração em torno de uma nota, como o mordente reiterado ou o *grupetto*,⁵⁷ são também usadas na obra de Fr. José Marques e Silva. Exemplos destas duas formas de ornamentação melódica podem encontrar-se, respectivamente, nos compassos 14 a 17 do primeiro dos Versos de 4º tom e nos últimos compassos do primeiro dos Versos de 1º tom (Ex. 2.7 e 2.8).



Ex. 2.7 – Versos de 4º tom, Verso I, cc. 14-17



Ex. 2.8 – Versos de 1º tom, Verso I, cc. 24-25

Um dos processos de ornamentação melódica que mais enfatiza a estreita relação entre melodia e harmonia é o *nexus* (série de terceiras quebradas, ascendente ou descendente). A utilização de terceiras quebradas permitia

⁵⁷ Dada a diversidade de aceções para alguns termos musicais, as expressões «mordente reiterado» e «*grupetto*» são aqui usadas com uma finalidade meramente descritiva da estrutura melódica do ornamento (correspondendo, respectivamente, a um mordente com mais de um batimento e a um ornamento semi-circular consonante na segunda e quarta notas), e não numa perspectiva histórica da evolução da nomenclatura teórica da ornamentação.

conservar o aspecto horizontal da melodia, explicitando simultaneamente a harmonia subjacente (Ex. 2.9).



Ex. 2.9 – Fantasia em Dó maior, *Allegro brilhante*, c. 36

Na passagem apresentada no Exemplo 2.9 (retirada da Fantasia em Dó maior), a harmonia subjacente (V^7 em Dó maior) é perceptível mesmo sem o recurso às notas Sol do baixo. O mesmo processo possibilitava a realização de progressões harmónicas mais complexas ao sugerir uma voz adicional. Um exemplo desta prática é patente nos compassos 24 e 25 da Fantasia em Dó maior (Ex. 2.10), onde, através do recurso às terceiras quebradas, uma textura a duas vozes consegue definir com clareza suficiente uma sucessão de harmonias com um ritmo harmónico bastante rápido (à colcheia).



Ex. 2.10 – Fantasia em Dó maior, *Allegro brilhante*, cc. 24-25

De uso também frequente são as fórmulas de elaboração melódica que têm um efeito directo na percepção da harmonia. Tal é o caso da apogiatura,⁵⁸ aqui não grafada como uma nota ornamental, mas claramente assumida como uma dissonância e fazendo parte integrante da melodia escrita. É o que sucede, por exemplo, na primeira colcheia dos compassos 9 e, sobretudo, 11 do primeiro dos Versos de 5º e 7º tom (Ex. 2.11) ou, de uma forma mais marcante, na nota inicial do segundo e quarto compassos do segundo dos Versos de 4º tom (Ex. 2.12).



Ex. 2.11 – Versos de 5º e 7º tom, Verso I, cc. 8-11



Ex. 2.12 – Versos de 4º tom, Verso II, cc. 1-4

Ainda mais comum é a criação de um efeito anacrúsico, através da utilização de apogiatras antes do tempo, como acontece, por exemplo, nos compassos 2 e 3 do Verso I dos Versos de 1º tom (Ex. 2.13).

⁵⁸ O termo «apogiatura» é, no decorrer do presente texto, utilizado para descrever qualquer nota dissonante resolvida por grau conjunto e sem necessidade de preparação (escrita como ornamento ou, como neste caso, integrada no texto musical), independentemente da sua duração ou do seu carácter apoiado (no tempo) ou anacrúsico (antes do tempo).



Ex. 2.13 – Versos de 1º tom, Verso I, cc. 2-3

Menos habitual, é a *retardatio* (série de síncopas, geralmente associada a uma mudança desfasada de harmonia⁵⁹), da qual um raro exemplo é a parte de órgão na presa do responsório «Caligaverunt oculi mei», último dos Responsórios de Sexta Feira Santa, escritos em 1832⁶⁰ (Ex. 2.14).



Ex. 2.14 – Responsórios de Sexta Feira Santa, «Caligaverunt oculi mei», cc. 32-34 (org)

2.2.1.2. – Ornamentação

Para além da elaboração melódica integrada na própria escrita, a ornamentação, indicada pelo compositor ou simplesmente improvisada pelo intérprete, continuava a desempenhar um importante papel na configuração do

⁵⁹ Cf. RATNER, *Classic Music...*, p. 82 (Ratner utiliza a expressão «oblique change of harmony»).

⁶⁰ P-Ln MM 143//7. Partitura autógrafa com a inscrição «Responsórios da 6.^a fr.^a S.^{ta}; / que se cantão na 5.^a feira S.^{ta} de tarde. / Muzica Concertada de 4. vozes e Orgão. / Para a Real Capella da Bemposta. / Original de F.^r Joze Marques. / 1832» (sublinhado do original).

resultado final de uma obra musical nos finais do século XVIII.⁶¹ No entanto, a prática da ornamentação improvisada, tradicionalmente uma ferramenta essencial no arsenal técnico dos músicos de tecla, começou, a partir de meados de setecentos, a perder importância face ao aumento de informação incluída na música escrita (não só ao nível da dinâmica, agógica e articulação, mas também da própria ornamentação), motivada pela necessidade crescente por parte dos compositores em transmitir as suas ideias ao intérprete de uma forma mais pormenorizada.⁶² Com o aproximar do final do século, e a progressiva utilização de formas «clássicas», esta tendência parece acentuar-se.⁶³ Por outro lado – e talvez precisamente por isso – a ornamentação indicada na música (através de símbolos ou de pequenas notas) ganhava um maior peso na medida em que reflectia uma intenção específica do compositor.⁶⁴

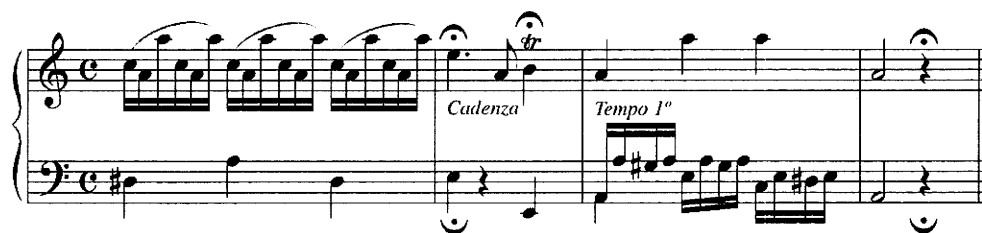
Embora faça uso de um leque de ornamentos relativamente reduzido, Fr. José Marques e Silva é bastante preciso na sua indicação. A sua escrita parece deixar pouco espaço à improvisação do intérprete, com a excepção das *cadenze*, que pressupõem uma intervenção bastante livre, ao estilo operático (Ex 2.15).

⁶¹ Cf. ROSEN, *The Classical Style*, p. 101.

⁶² Cf. Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 54: «Indessen muß man denoch vor allen Dingen sich hüten, daß man auch mit unserer Art von Manieren nicht zu verschwenderich ungehe». Id. p. 53: «da man sie [die Manieren] bey dem Clavier-Sachen mehrentheils angedeuten antrifft». O autor desfavorece, assim, o «desperdício» de ornamentação improvisada, sublinhando que na música de tecla os ornamentos são frequentemente indicados.

⁶³ A própria tradição de adicionar ornamentação nas repetições, uma prática comum na execução de formas binárias, deixa de fazer sentido quando aplicada à forma sonata (repetição da primeira parte), dado o potencial efeito enfraquecedor sobre a reexposição (cf. ROSEN, *The Classical Style*..., pp. 100-101).

⁶⁴ Já em 1753, Carl Philipp Emanuel BACH manifestava o seu apreço pelo grau de precisão dos símbolos de ornamentação utilizados pelos teclistas franceses (cf. *Versuch*..., p. 57).



Ex. 2.15 – Versos de 4º tom, Verso I, cc. 42-25.

Os ornamentos cuja indicação se pode encontrar nas obras de Fr. José Marques e Silva, são a apogiatura (incluindo as apogiaturas duplas ou triplas, vulgarmente designadas na época por «portamentos»), o trilo, o *grupetto* e o harpejo.

As notas ornamentais grafadas antes da nota real sob a forma de caracteres mais pequenos, hoje geralmente referidas em português como apogiaturas, conheceram na Europa, ao longo dos séculos XVII e XVIII, uma grande variedade de designações.⁶⁵ Em Portugal, Francisco Solano utiliza os termos «apojo» e «pojatura» (ou «apojatura») no caso de apogiaturas longas e «accento» no caso das apogiaturas curtas, referindo que ambos os ornamentos se podem fazer pela parte superior ou inferior.⁶⁶ Dá ainda a entender que, em qualquer dos casos o ataque é feito no tempo, absorvendo parte do valor da nota real.⁶⁷ Por outro lado,

⁶⁵ Cf. NEUMANN, *Ornamentation...*, p. 47 e ss. Na sua análise, Neumann prefere utilizar o termo alemão *Vorschlag*, para evitar a noção de apoio no tempo («*leaning*») associada à palavra italiana *appoggiatura*.

⁶⁶ SOLANO, *Nova instrução musical...*, p. 169: «[...] quando subir a Solfa, faz muito gracioso efeito buscar o Apoio da parte superior para a inferior [...] mas também póde ser executado da parte inferior para a superior. Da mesma sorte, quando a Solfa descer, será de igual efeito buscar a apojatura de baxo para cima, e poderá ser também de cima para baxo [...]» (itálicos do autor).

⁶⁷ Idem, pp. 169-170: «[...] o Apoio sempre ha de ser ou figurinha, que tenha metade do valor da Figura *Apojada*, ou se a Figura *Apojada* tiver Pontinho, ha de todo o Apoio ser na figurinha, que valha a Figura, ficando só o valor do Pontinho para o tom da Figura *Apojada*. [...] Apoio, ou *Pojatura* he cantar a a parte de valor, que se tira, e desconta da Figura *Apojada* [...] *Accentos*, serão entendidos na subtiliza do seu valor ao contrario dos *Apojos*, isto he, ficando a Figura, em que a Voz fizer o *Accento* com a maior parte do valor, e a graça do *Accento* da Voz com a menor parte; porque estes *Accentos*, que digo, e distingo, ainda que são figurados com os mesmos *Apojos*,

Fr. Domingos de São José Varela recorre aos termos «apoio», «apoiatura» ou «appoggiatura», independentemente da duração da nota ornamental e do facto de esta ser atacada no tempo ou antes dele.⁶⁸ Utiliza, no entanto, o termo «mordente» para designar a apogiatura breve inferior cromática.⁶⁹

A apogiatura (nota pequena) é o símbolo de ornamentação mais frequente na música de Fr. José Marques e Silva. Na maioria das situações, o compositor parece seguir o critério exposto por Solano, no que diz respeito à duração escrita das notas ornamentais: uma apogiatura sobre uma mínima assume a forma de uma semínima; numa semínima, a de uma colcheia; numa colcheia, a de uma colcheia cortada⁷⁰ (Ex. 2.16).



Ex. 2.16 – Grafia habitual das apogiatras em Fr. José Marques e Silva

A duração de execução da apogiatura (da mesma forma que o seu ataque no tempo ou antes dele) não é sempre óbvia e depende, em grande parte, do contexto em que surge. Casos há onde é evidente que a nota ornamental absorve metade do valor da nota real (Ex. 2.17a e 2.17b).⁷¹ Noutros, a apogiatura curta

tem a diferença da quarta parte na demora, pois em summa tem menos valor da metade da figura subsequente immediata [...]» (itálicos do autor).

⁶⁸ VARELA, *Compendio de musica...*, pp. 10-11: *Apoio*, *Apoiatura*, ou *Appoggiatura* he huma figura pequena, a qual tira o seu valor á figura ordinaria, que se lhe segue, e algumas vezes á figura antecedente. O *Apoio* humas vezes tira a metade do valor da figura seguinte, outras vezes lhe tira hum minimo valor.» (itálicos do original).

⁶⁹ Idem, p. 11: «Quando o *Apoio* está em meio ponto abaixo da figura ordinaria, e lhe tira hum minimo valor, então se chama *Mordente* [...]» (itálicos do autor).

⁷⁰ Fr. José Marques e Silva, como, de resto, é comum na sua época, escreve normalmente as semicolcheias isoladas como colcheias cortadas.

⁷¹ No caso do Exemplo 2.17b (extraído dos Responsórios do Santíssimo Sacramento), esta evidência é confirmada pela grafia do ritmo da parte de Flauta na versão orquestral (P-Ln CN 409):

(atacada no tempo ou antes) parece ser a solução mais natural, quer porque o valor escrito da nota ornamental é muito inferior ao da nota real (Ex. 2.17c), quer porque o próprio contexto melódico assim o sugere (Ex. 2.17d).



Ex. 2.17a – *Te Deum*, «Te gloriosus Apostolorum chorus», cc. 1-2 (org)⁷²



Ex. 2.17b – Responsórios de Domingo de Páscoa, «Angelus Domini». cc. 1-2 (org)⁷³



Ex. 2.17c – Responsórios do Santíssimo Sacramento, «Si quis manducaverit», cc. 3-4 (org)⁷⁴



Ex. 2.17d – *Te Deum*, «Tibi omnes Angeli», cc. 8-10 (org)⁷⁵



⁷² P-Mp R Mms 13/2.

⁷³ P-Ln CN 409.

⁷⁴ P-EVp CLI/2-10 n° 2.

⁷⁵ P-Mp R Mms 13/2.

As apogiaturas duplas e triplas são designadas como «portamentos» tanto por Francisco Solano⁷⁶ como por Fr. Domingos de São José Varela.⁷⁷ Ambos descrevem os «portamentos» de forma semelhante, embora o primeiro refira que se atacam no tempo e o segundo admita a hipótese de serem executados antes do tempo. No caso das obras de Fr. José Marques e Silva, o contexto da sua utilização sugere sempre um ataque antes do tempo. Nos compassos 5 e 6 do Verso IV dos Versos de 4º tom, a afinidade da situação das duas notas ornamentais com as duas semicolcheias no compasso seguinte, sugere claramente que sejam executadas aproximadamente como semicolcheias cujo valor é subtraído à mínima antecedente (Ex. 2.18).



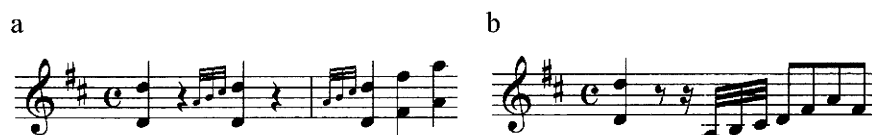
Ex. 2.18 – Versos de 4º tom, Verso IV, cc. 5-6

A hipótese destes «portamentos» serem atacados antes do tempo é também corroborada pela análise do primeiro dos Versos de 5º e 7º tom. O ornamento utilizado no início desta peça é reproduzido por extenso no compasso 25, demonstrando que é esperada uma execução semelhante (tercina de fusas) nos compassos iniciais (Ex. 2.19). Esta forma de execução corresponde, aliás, à prática deste tipo de ornamentos em Itália durante a segunda metade do século XVIII.⁷⁸

⁷⁶ Cf. SOLANO, *Nova instrução musical...*, pp. 171-172: «Os *Portamentos*, com que se adorna, e se dá maior belleza ao que se canta, são também humas figurinhas como os *Apojos*; mas com a differença de concorrerem duas, quatro e mais juntas immediatas humas ás outras. [...] O valor das duas, quatro, ou mais figurinhas ha de se descontar da Figura immediata subsequente [...]» (itálicos do autor).

⁷⁷ Cf. VARELA, *Compendio de musica...*, p. 11: «Quando os *Apoios* são muitos, estes tirão o seu valor da *figura* ordinaria, que se lhes segue, e algumas vezes á *figura* antecedente. Chamão-se ordinariamente *Portamentos*» (itálicos do autor).

⁷⁸ Cf. NEUMANN, *Ornamentation...*, p. 230.



Ex. 2.19 – Versos de 5º e 7º tom, Verso I, cc. 1-2 (a) e 25 (b)

O trilo, denominado por Francisco Solano como «trillo», «trinado» ou «granido»,⁷⁹ e por Fr. Domingos de São José Varela como «trinado»,⁸⁰ é utilizado com alguma frequência por Fr. José Marques e Silva, tanto na sua forma mais simples, sobre uma nota de duração curta, como estendendo-se sobre uma nota longa. A primeira situação é visível, por exemplo, nos compassos 33 a 35 do *Allegro brilhante* da Fantasia em Dó maior. Menos comum, o trilo longo encontra exemplos no Verso IV dos Versos de 5 e 7º tom e no final da Fantasia em Dó maior (Ex. 2.20a e 2.10b). Em qualquer das situações, o trilo é indicado pela abreviatura «tr».⁸¹



Ex. 2.20a – Versos de 5º e 7º tom, Verso IV, cc. 16-18

⁷⁹ SOLANO, *Nova instrução musical...*, pp. 173-174: «O Trillo se faz granindo o Signo expresso com o immediato de cima tacito, ou seja com distancia de Ponto, ou de meio Ponto, e nunca com a Figura immediata de baxo, que então não he Trillo [...]. Advirto que Trinado, Trillo ou Granido he para nós tudo o mesmo na prática, pelo que sempre tenho usado de hum, ou de outro termo, para que assim não se ignorem todos os que são praticaveis» (itálicos do autor).

⁸⁰ VARELA, *Compendio de musica...*, p. 12: «O Trinado se faz com dous Signos immediatos [...]» (itálicos do autor).

⁸¹ Cf. SOLANO, *Nova instrução musical...*, pp. 173: «[...] o Trillo se assina em cima de qualquer Figura hum tr., que significa Trinar[...]» (itálicos do autor). Cf. também PICCHIANTI, *Principj generali...*, p. 56: «Trillo. Due note prossime, come per esempio Do, Re, o Re, Mi... ecc. che con rapidità si succedano alternativamente, formando una tal quale ondulazione di suono, che chiamasi trillo. Si scrive il trillo con una sola nota, che è sempre la più bassa delle due colle quali deve formarsi il trillo, e sopra questa nota vi si scrivi tr...» (itálicos do autor).



Ex. 2.20b – Fantasia em Dó maior, *Allegro brilhante*, cc. 188-191

Apesar de ambos os tratados acima referidos descreverem o trilo como uma alternância entre duas notas contíguas (Solano especifica a nota superior como nota auxiliar), nenhum dos textos é esclarecedor no que diz respeito à nota em que o ornamento se inicia. No entanto, na «estampa de *Musica*»⁸² apensa ao *Compendio* de Fr. Domingos de São José Varela, embora o «trinado» (indicado com a abreviatura «tr») surja sem explicação de execução, os símbolos ~ e ~~~ aparecem ilustrados da seguinte forma:⁸³



Em qualquer caso, tendo em conta a influência italiana que dominava a prática musical em Portugal desde o início de setecentos, é lícito supor que os trilos fossem, por norma, atacados pela nota real, como parece transparecer da maioria dos tratados italianos da segunda metade do século XVIII, pelo menos no que diz respeito aos trilos não preparados.⁸⁴

⁸² Cf. VARELA, *Compendio de musica...*, p. 13: «Na estampa de *Musica* se notão algumas abreviaturas, e o seu valor» (itálico do autor).

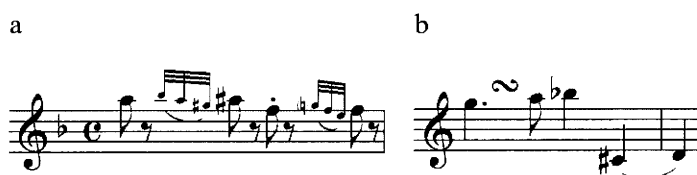
⁸³ VARELA, *Compendio de musica...*, Est. I, nº 8.

⁸⁴ Cf. NEUMANN, *Ornamentation...*, pp. 345-364.

O termo «grupeto» não é mencionado por nenhum tratadista português da época de Fr. José Marques e Silva. No *Compendio* de Fr. Domingos de São José Varela, o símbolo ∞ surge na «estampa de musica», interpretado como aquilo a que actualmente se chama «grupeto de ataque»,⁸⁵ enquanto que a figuração correspondente ao chamado «grupeto medial» parece ser incluída pelo autor, no âmbito dos «portamentos»:⁸⁶



Por outro lado, em Itália, a palavra «gruppetto» (associada, quer a uma indicação em notas pequenas, quer ao símbolo ∞) estaria já generalizada no início do século XIX.⁸⁷ Na obra de Fr. José Marques e Silva, embora não se encontre a designação do ornamento, os grupetos são indicados destas duas formas, sendo os «grupetos de ataque» indicados por meio de notas pequenas e os «grupetos mediais» indicados por meio do símbolo ∞ (Ex. 2.21).



Ex. 2.21 – Versos de 1º tom, Verso V, c. 19 (a); Fantasia em Dó maior, *Allegro brillante*, cc.: 77 (b)

⁸⁵ As expressões «grupeto de ataque» e «grupeto medial» são usadas no *Dicionário de música* de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (Porto, Figueirinhas, 1996, (2ª ed.), vol. 1, pp. 614-615).

⁸⁶ VARELA, *Compendio de musica...*, est. I, n.º 8 e 10.

⁸⁷ Cf. PICCHIANTI, *Principj generali...*, p. 56: «Gruppetto. Una doppia, tripla, quadrupla, ecc. appoggiatura, forma ciò che si chiama gruppetto, al quale non si assegna valore di tempo determinato in quanto alla battuta, e si scrive coi soliti piccoli caratteri delle appoggiature. [...] La scelta della specie del gruppetto viene rilasciata qualche volta al gusto dell'esecutore, ed allora non si scrive colle solite notine, ma si indica col segno [...]» (itálico do autor).

O harpejo, ou a execução harpejada de acordes⁸⁸ (ornamento normalmente mais associado ao idioma do cravo e do piano), é frequentemente utilizado por Fr. José Marques e Silva na escrita para órgão. A prática da execução de harpejos no órgão tem testemunhos anteriores, sobretudo na obra dos organistas franceses dos séculos XVII e XVIII, onde já surge o sinal actualmente utilizado.⁸⁹ É, no entanto, de considerar que a prática do harpejo também se estendesse a outras regiões europeias, como a Itália, apesar de não ter sido aí desenvolvido nenhum símbolo especial para o indicar.⁹⁰ Na obra de Fr. José Marques e Silva, encontram-se muitos exemplos de harpejamento de acordes, tanto numa só mão, caso do início do *Allegro brilhante* da Fantasia em Dó maior (Ex. 2.22), como em ambas, caso dos compassos iniciais do quarto dos Versos de 4º tom (Ex. 2.23).



Ex. 2.22 – Fantasia em Dó maior, *Allegro brilhante*, cc. 3-5



Ex. 2.23 – Versos de 4º tom, Verso IV, cc. 1-4

⁸⁸ NEUMANN utiliza as expressões «*chordal arpeggio*» e «*linear arpeggio*» para distinguir os harpejos realizados sobre um acorde escrito, daqueles cuja execução é definida pela própria notação (Cf. *Ornamentation...*, p. 492).

⁸⁹ Ver, por exemplo, o *Livre d'orgue* de Louis-Nicolas Clérambault, publicado em Paris provavelmente entre 1710 e 1714, onde o símbolo do harpejo aparece com frequência, sobretudo nas peças com andamento mais lento.

⁹⁰ Cf. NEUMANN, *Ornamentation...*, p. 496.

O contexto em que surgem estas indicações de harpejo (sobretudo no caso exposto no Ex. 2.23) sugere uma execução anterior ao tempo, de forma a acentuar a nota mais aguda.⁹¹

O sinal gráfico associado ao mordente (*), apesar de ser referido no *Compendio* de Varela,⁹² não aparece em nenhuma obra de Fr. José Marques e Silva. No entanto, é de notar que, para além da sua utilização como elemento de elaboração melódica (como foi referido anteriormente), a escrita por extenso do mordente é algumas vezes usada num contexto puramente ornamental, como sucede no compasso 7 do terceiro dos Versos de 5º e 7º tom (Ex. 2.24).



Ex. 2.24 – Versos de 5º e 7º tom, Verso III, c. 7

2.2.1.3. – Polarização melodia-baixo

Uma grande parte da música de Fr. José Marques e Silva para vozes e órgão, ou mesmo para órgão solo, pode reduzir-se, num exercício de desconstrução analítica, a uma linha melódica (na maior parte dos casos confiada à voz superior) suportada por um acompanhamento que proporciona um apoio harmónico claro. Exemplos deste tipo de estrutura na sua forma mais simples são o verso «In sanctitate et justitia» do *Benedictus Dominus Deus Israel* em Dó

⁹¹ Cf. NEUMANN, *Ornamentation...*, p. 510.

⁹² É interessante notar que Fr. Francisco de S. José VARELA, embora atribua ao termo «mordente» um significado diferente do contemporâneo (*Compendio...*, p. 11), inclui a explicação actual do signo * na «estampa de musica», tal como sucede com os símbolos ~ e ~ (id. Est. I, nº 10).

menor⁹³ (onde um solo de soprano se desenvolve sobre um baixo cifrado) ou o moteto *Dextera tua Domine* para soprano solo e órgão obrigado⁹⁴. No primeiro destes dois casos é clara a separação entre melodia e acompanhamento, dado o contraste entre o estilo *cantabile* da melodia e o carácter harmonicamente estático do baixo em colcheias repetidas (Ex. 2.25).

Allegro brillante

The musical score for Ex. 2.25 shows a Soprano (S) and Organ (Org) part. The Soprano part is marked 'Solo' and 'p' (piano). The Organ part is marked 'p' (piano) and features a continuous bass line with repeated eighth notes. The lyrics are: 'In san - cti - ta - te et jus - ti - ti - a co - ram'.

Ex. 2.25 – *Benedictus Dominus Deus Israel* (1809), cc. 64-68

O esquema básico da melodia acompanhada está, contudo, presente em muitas outras situações de textura mais densa. No motete *Dextera tua Domine*, atrás referido, a mão direita do órgão, de carácter evidentemente solístico enquanto a voz está em pausa, reduz-se a uma mais ou menos elaborada realização da harmonia, quando assume o papel de acompanhamento. Um dos recursos mais frequentes, no caso da música vocal, é a utilização das vozes intermédias para o preenchimento harmónico de uma textura claramente polarizada entre a melodia e o baixo, através do reforço de uma das linhas extremas, ou do preenchimento harmónico. O Exemplo 2.26 mostra uma passagem do verso inicial do *Te Deum* em Dó maior para vozes masculinas e dois órgãos⁹⁵. A voz superior, inicialmente acompanhada apenas pelo Órgão II (o Órgão I executa apenas a linha do baixo), mantém o seu carácter de melodia

⁹³ P-Ln FCR 198//7.

⁹⁴ P-Ln FCR 198//38.

⁹⁵ P-Mp R. Mms 13/2.

preponderante após a entrada de todo o efectivo vocal e instrumental. Tanto as vozes inferiores como as figurações dos dois órgãos têm um papel meramente harmónico, trazendo à música apenas uma variação de textura.

Ex. 2.26 – *Te Deum*, «Te Deum laudamus», cc. 15-19 (P-Mp R. Mms 13/2)⁹⁶

Um dos processos mais simples para clarificar o contexto harmónico, enfatizando simultaneamente a polarização entre a melodia e o baixo, consiste na introdução de uma voz adicional que se move paralelamente a uma das partes extremas (mais frequentemente a voz superior) à distância de uma terceira ou de

⁹⁶ Esta designação das vozes é a da partitura autógrafa e é constante na maioria das obras de Fr. José Marques e Silva destinadas à Basílica de Mafra. No entanto, em alguns casos, como o *Laudamus te e Gratias*, também escrito para Mafra, surgem as designações «Tenor 1º», «Tenor 2º», «Baixo 1º» e «Baixo 2º» (P-Ln FCR 198/21).

uma sexta.⁹⁷ Esta solução é amplamente explorada por Fr. José Marques e Silva, tanto nas obras vocais como nas peças para órgão solo (Ex. 2.27 e 2.28).



Ex. 2.27: Versos de 4º tom, Verso II, cc. 21-28.

S

nos-tris et de ma-nu o - mni-um et de ma-nu o - mni-um qui o -

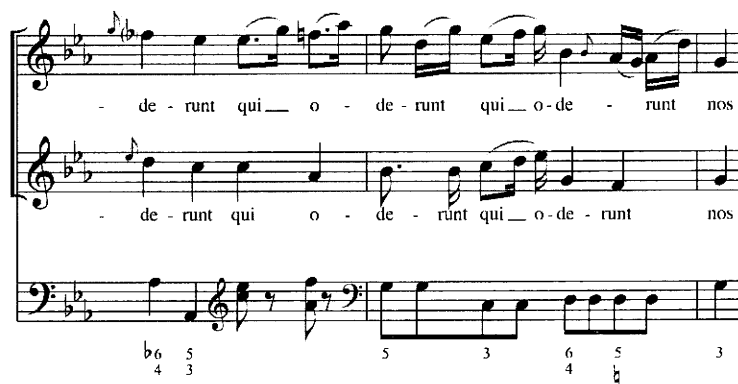
A

nos-tris et de ma-nu o - mni-um et de ma-nu o - mni-um qui o -

Org

6 5 7 7 3 8 8 3 b7
4 3 5 5 8 6 6 8 5

⁹⁷ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music*, pp. 108-109.



Ex. 2.28 – *Benedictus Dominus Deus Israel* (1809), cc. 21-27

2.2.1.4. – Contraponto

A notória preferência pela melodia acompanhada, patente na maioria da música religiosa produzida nos finais do século XVIII, não é resultado de uma falta de apetrechamento técnico dos seus criadores no domínio do contraponto, da mesma forma que a aparente simplificação harmónica na música posterior a 1750 não implica menor capacidade dos compositores no campo da harmonia. Ao longo da segunda metade de setecentos (e mesmo mais tarde), a aprendizagem e o exercício do contraponto constituíam a base do estudo da composição, criando assim uma permanente ligação à música de períodos anteriores.⁹⁸

Como se referiu atrás, o estudo do contraponto mereceu especial atenção por parte de Fr. José Marques e Silva, enquanto aluno e professor, e o seu domínio da escrita fugada teve um papel importante no processo que levou à sua nomeação para o cargo de mestre do Seminário da Patriarcal.⁹⁹ A *Fuga sobre um tema de Galão*, anteriormente mencionada, é porventura, em toda a obra do compositor, o exemplo mais marcante de aplicação estrita da técnica contrapontística. Como é apontado por Ernesto Vieira, a comparação entre as duas obras (a fuga de Fr. José

⁹⁸ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music*, p. 109

⁹⁹ Ver Capítulo 1.

Marques e Silva e o original de Joaquim Cordeiro Galão) não deixa margem para dúvidas no que diz respeito ao nível da elaboração técnica (Ex. 2.30 e 2.31).

S
Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men et vi - tam ven - tu - ri

A
Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li

T

B

Org

¹²
sæ - cu - li a - men ven - tu - ri sæ - cu - li a - men

a - men et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men ven - tu - ri

Et vi - tam ven - tu - ri sæ - cu - li a - men et vi - tam ven -

Et vi - tam ven - tu - ri

¹²
7 #6 :5 5 6 # 6 5 6 7 6 # :5 5 5 #

23

sae - cu - li a

tu - ri sae - cu - li a

sae - cu - li a - men

6 5 6 7 #6

Exemplo 2.30 – Joaquim Cordeiro Galão, *Fuga*, cc. 1-18 (P-Ln 146//8)

S

A

T

B

Org

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - men A -

Et vi - tam ven - tu - ri

A - men A - men A - men

A - men A -

3 4 6 3 6 6 6 5 3 6 #3 3 4 6

men A - men A - men A - men A - men A - men A -

sae - cu - li A - men A - men A - men

Et vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A - men A -

men A - men

Et vi -

3 6 6 6 #3 3 7 #6 5 6 6 6 3 6 3 6 7 6 3 6

Ex. 2.31 – Fr. José Marques e Silva, *Fuga sobre um tema de Galão*, cc. 1-14

Para além de incluir um segundo tema baseado no contratema original (facto também sublinhado por Ernesto Vieira¹⁰⁰), a fuga de Fr. José Marques e Silva é mais desenvolvida (quase o triplo da duração¹⁰¹), apresentando um percurso tonal muito mais variado que chega a atingir a tonalidade de Dó sustenido menor, sendo Sol maior a tonalidade da peça.

¹⁰⁰ VIEIRA. *Dicionário...*, vol. 1. p. 445.

¹⁰¹ A fuga de Fr. José Marques e Silva tem 91 compassos (6/8) enquanto que a de Joaquim Cordeiro Galão apenas 62 compassos (3/8).

62

vi - tam ven - tu - ri sae - cu - li A

8 tu - ri sae - cu - li A - men ven - tu - ri

tam ven - tu - ri sae - cu - li A - men A

62

3 6 3 7 #3 6 5 6 7 #6 3 5

Ex. 2.32 – Fr. José Marques e Silva, *Fuga sobre um tema de Galão*, cc. 57-64

Chegaram também até hoje, alguns exemplares autógrafos de exercícios de contraponto a duas, três e quatro vozes, que revelam um grande à-vontade do compositor no manuseamento da linguagem, mas também uma preocupação pelo exercício da técnica pura.¹⁰²

Outro exemplo revelador do domínio de Fr. José Marques e Silva em relação à escrita imitativa é a fuga que serviu de prova no concurso para o lugar de Mestre do Seminário da Patriarcal (já mencionada no capítulo anterior), sobretudo quando comparada com a do seu opositor António José Soares.¹⁰³

¹⁰² P-Ln MM 1657. Este autógrafo, cuja folha de rosto apresenta a inscrição «Baxos de Imitação, e Estudos / Feitos por F^e Joze Marques e S.^a», contém uma correcção de uma quinta paralela oculta (Exercício 2, cc. 6-7). No entanto, não está datado, pelo que não se pode relacionar seguramente com a seguinte referência de Ernesto Vieira: «Possuo uma collecção de exercicios de contraponto e fuga que elle fez debaixo da direcção de Baldi, autographo muito curioso por nos mostrar como n'aquelle tempo se estudava a fundo a arte de compor» (*Diccionario...*, vol. 2, p. 317).

¹⁰³ P-Ln FCR 185//5 e P-Ln FCR 205//11, correspondendo respectivamente às provas de Fr. José Marques e Silva e de António José Soares (ver Cap. 1, nota 31).

Uma comparação, ainda que superficial, das exposições das fugas de Fr. José Marques e Silva e de António José Soares, revela uma evidente superioridade do primeiro no que diz respeito ao domínio daquele estilo (Ex. 2.33 e 2.34).

Ex. 2.33 – António José Soares, Contraponto, cc. 1-16 (P-Ln FCR 205//11)

Ex. 2.34 – Fr. José Marques e Silva, Contraponto, cc. 1-15 (P-Ln FCR 195//5)

Outro exemplo de utilização de uma textura contrapontística formal pode ser encontrado nos compassos iniciais do Responsório «Caligaverunt oculi mei»,¹⁰⁴ último dos Responsórios de Sexta-Feira Santa (1832),¹⁰⁵ onde a entrada das quatro vozes obedece a um rigoroso cânone ao uníssono e à oitava, sobre uma nota pedal (Ex. 2.35).

¹⁰⁴ A transcrição integral desta obra é apresentada em apêndice.

¹⁰⁵ P-Ln MM 143//6.

Lento

Lento
Rabecão

Ex. 2.35 – Responsório «Caligaverunt oculi mei», cc. 1-6 (P-Ln MM 143//6)

Apesar do rigor da escrita canónica, a harmonia permanece como o principal elemento condutor do discurso musical, basicamente recorrendo ao encadeamento V-I (posteriormente esclarecido como V^9_{FO} -I) sobre o pedal de Tónica, reforçado pela acentuação de todas as vozes no acorde de sétima diminuta.

Embora menos frequente, o recurso ao contraponto livre é encontrado em diversas obras, como o segundo dos Versos de 1º tom para órgão solo¹⁰⁶ (situação que será referida mais adiante). Um dos exemplos mais elaborados encontra-se no verso «Lavacra puri» do Hino *Crudelis Herodes Deum* (1834),¹⁰⁷ do qual é apresentado um excerto no Exemplo 2.36. Neste último caso, as três vozes quase nunca actuam de forma homofónica, evoluindo num contraponto livre, com

¹⁰⁶ P-Ln MM 144//9.

¹⁰⁷ P-Ln FCR 198//11.

excepção de um breve recurso à imitação (baseada nas notas iniciais do cantochão daquele hino) no início.

Ex. 2.36 – Hino *Crudelis Herodes Deum*, cc. 31-34 (P-Ln FCR 198//11)

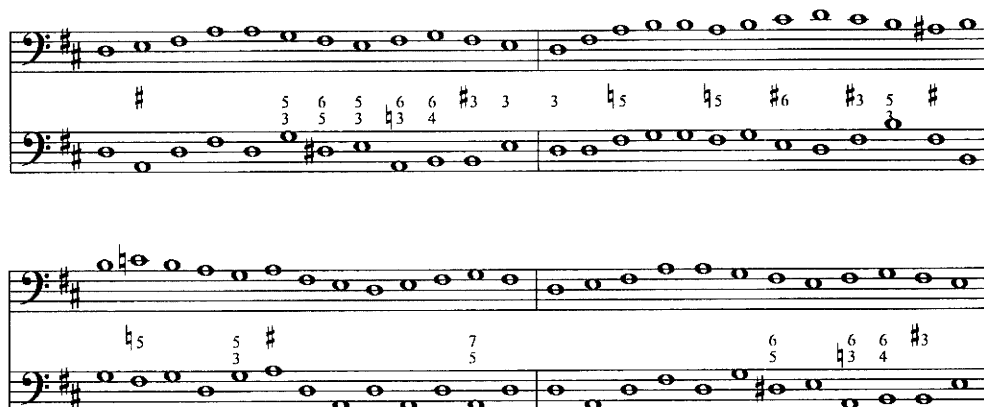
Apesar destes exemplos, na generalidade da obra de Fr. José Marques e Silva, o contraponto é utilizado em menor escala, ocupando normalmente um lugar secundário em relação ao encadeamento harmónico e à polarização entre a melodia e o baixo. A situação mais comum é a ocasional independência de duas vozes que evoluem num movimento paralelo de terceiras ou sextas. No entanto, encontram-se diversos casos onde o contraponto formal e a melodia acompanhada coexistem, como sucede no verso «Quia respexit» do *Magnificat* em Mi menor (1834).¹⁰⁸ Nesta secção da obra, as quatro linhas vocais desenvolvem uma escrita fugada com o constante recurso a um tema principal e a dois contratemas, enquanto o órgão executa um acompanhamento puramente instrumental, quase nunca duplicando as vozes.

¹⁰⁸ P-Ln FCR 198//42, cc. 25 a 56.

É interessante notar que o recurso ao contraponto é mais frequente nas obras tardias do compositor (sensivelmente a partir de 1830). Uma das técnicas mais raramente – e mais tardiamente – usadas por Fr. José Marques e Silva, é a composição sobre um *cantus firmus*. Esta situação só é encontrada em três obras, todas datadas de 1834: os Hinos *A solis ortus*, *Jesu Redemptor omnium*, e *Crudelis Herodes Deum*.¹⁰⁹ Para além da proximidade da data de composição e do tempo litúrgico a que se destinam, estas três obras têm em comum o facto de serem baseadas no cantochão dos hinos correspondentes. Todas seguem um plano que alterna versos a quatro vozes (com acompanhamento de órgão) com versos em cantochão (para os quais é fornecido um acompanhamento em cantochão figurado). Este tipo de alternância é relativamente comum em obras baseadas em hinos ou cânticos evangélicos. A característica distintiva comum a estes três hinos é o facto de os versos a quatro vozes serem baseados na própria melodia do cantochão.

No Hino *Jesu Redemptor omnium*, por exemplo, os Versos II, IV e VI consistem na execução do cantochão, acompanhado da forma que se apresenta no Exemplo 2.37. Os Versos I e V (idênticos em termos musicais) são construídos sobre o *cantus firmus* da melodia litúrgica, o qual é confiado ao baixo (Ex. 2.38). No Verso III (um trio S, A, T), o *cantus firmus* é confiado ao Tenor, embora se limite a citar as duas primeiras frases do cantochão, evoluindo, a partir de aí, para um contraponto mais livre. O Verso VII consiste num fugato baseado nas notas iniciais do cantochão.

¹⁰⁹ Os autógrafos destas três obras conservam-se na Biblioteca Nacional de Lisboa e apresentam as seguintes inscrições nas respectivas folhas de rosto: «Hymno p.^a a Festa do Natal / Muzica p.^a 4 Vozes, acompanham.^{to} de Orgão. / Expressam.^{te} Feito p Compôsto p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo; / Pello Seu M.^{to} Atento S.^{or} e S. Ob.^{mo} Fr. Joze Marques. / Lisboa, em 1834. [...]» (P-Ln FCR 198/9), «Jesu Redemptor omnium / Hymno p.^a a Festa do Natal; Muzica p.^a 4 Vozes, e / acompanhamento de Orgão. / Expressam.^{te} Feito p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} Snr. Conde do Redondo; no Anno de 1834. / Pello Seu M.^{to} S.^{or} e S. Ob.^{mo} Fr. Joze Marques da S.^a.» (P-Ln FCR 198/10) e «Hymno dos Santos Reis Magos, p.^a Matinas e tambem Vésperas. Muzica Dedicada ao Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde / do Redondo: pello seu Munto Atento S.^{or} e Servo Ob.^{mo} Fr. Joze Marques. 1834.» (P-Ln FCR 198/11). O facto de estas obras se destinarem à Festa do Natal e à Festa dos Reis Magos, e serem dedicadas ao Conde de Redondo com a data de 1834, leva a crer que tenham sido escritas no final daquele ano.



Ex. 2.37 – Hino *Jesu Redemptor omnium*, cantochão

Allegretto

S *f* Je - su Re - dem - ptor o - - - ni

A *f* Je - - - su Re - dem - ptor o - - - ni

T *f* Je - - - su Re - dem - ptor Re - dem - ptor o - ni

B *f* Je - su Re - - - - - dem - - - - - ptor

Allegretto

Org *f*

Ex. 2.38 – Hino *Jesu Redemptor omnium*, Verso I, cc. 1-7

A estrutura da obra, no que concerne à utilização do material proveniente do cantochão, pode resumir-se no seguinte quadro:

Verso I	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso II	Cantochão
Verso III	<i>Cantus firmus</i> (parcial)
Verso IV	Cantochão
Verso V	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso VI	Cantochão
Verso VII	Fugato (sobre <i>incipit</i> do cantochão)

Utilizações sistemáticas do recurso à técnica do *cantus firmus* são também encontradas nos outros hinos atrás mencionados. No Hino *A solis ortus* (P-Ln FCR 198//9), a estrutura é semelhante à do Hino *Jesu Redemptor omnium*, sendo o *fugato* final substituído por um «Canon, ao Uníssonos, e à 8.^a». ¹¹⁰

Verso I	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso II	Cantochão
Verso III	<i>Cantus firmus</i> (integral)
Verso IV	Cantochão
Verso V	<i>Cantus firmus</i> (parcial)
Verso VI	Cantochão
Verso VII	Cânones (ao uníssonos e à oitava)

2.3. Aspectos verticais

2.3.1. – Harmonia

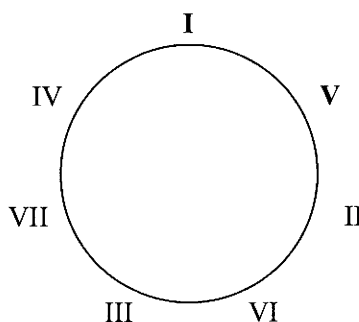
A evolução da linguagem musical ao longo do século XVIII, marcada pela consciência definitiva do sistema tonal, manifesta-se a partir do segundo terço do século – ou, se se preferir, durante o período clássico – numa definição mais exaustiva da tonalidade.¹¹¹ Esta necessidade de, por um lado, estabelecer

¹¹⁰ P-Ln FCR 198//9.

¹¹¹ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music...*, p. 48: «While the vocabulary of classic harmony does not differ essentially from that of baroque or romantic music, a great difference exists in classic harmonic rhetoric – the ways in which the chords and cadences are arranged and the impression of

claramente a tonalidade no início de uma obra e, por outro, fazer com que todo o percurso harmónico dessa obra gravite em torno de um centro tonal, traduz-se numa aparente simplificação dos processos composicionais.

O processo de hierarquização dos graus da escala (e dos respectivos acordes) necessário à definição de uma tonalidade, leva forçosamente à insistência na Tónica e nos graus que lhe estão mais próximos no círculo das quintas (com especial ênfase na Dominante, dada a sua importância na definição da própria Tónica). Adquire especial importância nesta função o acorde de sétima da Dominante (V^7), o qual, pelo facto de conter simultaneamente a sensível e o 4º grau da escala, define inequivocamente a Tónica.¹¹²



A existência de um ritmo harmónico lento propicia, como já foi dito, o recurso às dissonâncias ornamentais que criam momentos pontuais de tensão no discurso musical, adquirindo especial efeito neste contexto a apogiatura, pelo facto de ser uma dissonância não preparada.¹¹³ Por outro lado, a relativa simplicidade da harmonia, com predominância dos acordes de I e V, faz salientar qualquer uso ocasional de uma harmonia mais complexa ou variada. Este efeito é muitas vezes usado para criar um clima mais dramático. Na obra de Fr. José

key thus given. No other style in the history of western music places such emphasis upon key or explores with such imagination and verve the ways in which key can be affirmed».

¹¹² Cf. Christopher BOCHMANN, *A linguagem harmónica do tonalismo*, Lisboa, Juventude Musical Portuguesa, 2003, p. 18.

¹¹³ Ver p. 43. Cf. também RATNER, *Classic music...*, pp. 61-62.

Marques e Silva encontram-se exemplos, quer do emprego de acordes mais complexos (com especial preferência pelo acorde de sétima diminuta), quer da utilização de harmonias que, pelo seu afastamento do centro tonal da peça, criam um efeito de surpresa. Por exemplo, no compasso 12 da Trezena de Santo António (1824)¹¹⁴ o aparecimento do acorde de Lá bemol maior, embora um acorde perfeito, cria um efeito dramático por suceder ao acorde da Tónica no contexto de Dó maior (Ex. 2.39). Situações semelhantes podem ser observadas na Fantasia em Dó maior e nos Versos de 4º tom.¹¹⁵



Ex. 2.39 – Trezena de Santo António (1824), cc. 10-12

Muitas melodias temáticas, como é, por exemplo, o caso do solo de Fagote no quarto dos Versos de 1º tom ou o segundo tema do *Allegro brillante* da Fantasia em Dó maior (Ex. 2.40), estão associadas a uma clara definição da tonalidade através da oscilação entre os acordes I-V (ou I-V⁷).



Ex. 2.40 – Fantasia em Dó maior, cc. II/27-30

¹¹⁴ P-Ln FCR 198//1.

¹¹⁵ Estas obras são analisadas em pormenor no capítulo 3.

A oscilação entre Tónica e Dominante é também marcante ao nível da macro-estrutura de uma obra, sendo o caso mais evidente, dada a dimensão da peça, o da *Fantasia em Dó maior*:

<i>Allegro moderato</i>	<i>Allegro brilhante</i>	<i>Presto</i>
T	T → D ; D → T	T

Aqui, a oscilação entre Tónica e Dominante é compensada pelas incursões no domínio da Subdominante a partir do início da segunda parte do *Allegro brilhante*: a quase imediata modulação a Fá menor (e posteriormente a Ré bemol maior) cria o efeito de uma subdominante exagerada. O lado da Subdominante no círculo das quintas está também presente tanto na exposição como na reexposição através da intrusão de um terceiro tema (primeiro em Mi bemol maior e mais tarde em Lá bemol maior) em tonalidades que podem ser interpretadas como subdominantes exageradas em relação à tonalidade principal.

<i>Allegro brilhante</i>
DóM → SolM (Mi,M) SolM ; SolM → Ré,M → DóM (Lá,M) DóM

É aqui também visível a intenção de uma certa simetria tonal: a secção central da obra, com o percurso Tónica-Dominante-Dominante-Tónica, é enquadrada por duas secções, independentes sob o ponto de vista temático, firmemente ancoradas na Tónica. Num plano mais geral, esta procura de uma simetria tonal parece ter sido uma intenção de Fr. José Marques e Silva e, inclusivamente, ter tido um peso crescente ao longo da sua produção. Uma análise comparativa do percurso tonal definido pelos diversos andamentos que compõem o *Gloria* e *Credo* de cinco Missas escritas em diversas fases da vida do compositor – Missa em Sol maior (1819), Missa em Sol maior (1821), Missa em Si bemol maior (1825), Missa em Dó maior (1829) e Missa em Ré menor (1834) – apresentado na tabela seguinte, parece sustentar esta hipótese.

	Gloria	Credo
1819	DóM-(Mi,M)-SolM-SolM-DóM	SolM-FáM-Lám-FáM
1821	RéM-SolM-Mi,M-Si,M-Mi,M-DóM-SolM-RéM	Mi,M-Fám-Solm-Si,M-Mi,M
1825	SolM-(Mi,M)-Si,M-FáM-Dóm-Mi,M-SolM	FáM-DóM-Lám-DóM-DóM
1829	SolM-SolM	SolM-Mim-SolM
1834	Lám-FáM-RéM-Lám	Mi,M-Solm-Rém-Si,M-Mi,M

Num plano ainda mais macroscópico, a sucessão das tonalidades das diferentes secções de cada uma das Missas (apresentada na tabela seguinte), evidencia também uma tendência crescente para um percurso simétrico.

	Kyrie	Gloria	Credo	Sanctus	Agnus Dei
1819	SolM	DóM	SolM	SibM	DóM
1821	SolM	RéM	MibM	DóM	SibM
1825	SibM	SolM	FáM	FáM	FáM
1829	DóM	SolM	SolM	DóM	DóM
1834	Rém	Lám	MibM	DóM	Rém

2.3.2. Baixo cifrado

Independentemente da sua maior ou menor relação com a prática musical, o baixo cifrado continuou a ser, ao longo da segunda metade do século XVIII, a base do ensino da composição e um elemento fundamental na formação dos músicos, sendo abordado em profundidade na maioria dos tratados do final de setecentos, como *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (1771-1779) de Johann Philipp Kirnberger, *Regole per bene accompagnare il partimento: o sia, il basso fondamentale sopra il cembalo* (1782) de Giovanni Paisiello, ou *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen fur Lehrer und Lernende* (1789) de Daniel Gottlob Türk.¹¹⁶ Em Portugal, as mais significativas obras musicais teóricas do mesmo período, como o *Novo tratado de musica metrica e*

¹¹⁶ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music...*, p. 138.

rythmica (1779)¹¹⁷ de Francisco Ignacio Solano, ou o *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica* (1806) de Fr. Domingos de São José Varela,¹¹⁸ consagram uma percentagem das suas páginas à explicação das cifras e da sua realização.¹¹⁹

Do mesmo modo, as *Regras de acompanhar* de Fr. José Marques e Silva, baseiam toda a explicação da harmonia na construção de intervalos a partir de uma nota do baixo. Os diversos tipos de cadências são exemplificados através do baixo cifrado, apresentando cifras bastante pormenorizadas que não só definem as notas que compõem cada acorde, como dão indicações sobre a própria condução das vozes. Por exemplo, na explicação da cadência «composta» (apresentada no Ex. 2.41a), a posição das cifras sobre a nota Sol (4/5-3/5 em vez de 5/4-5/3) esclarece que o retardo da terceira no acorde de V ocorre na voz superior, sugerindo uma realização como a apresentada no Exemplo 2.41b.

8 3 8 8 4 3 8 8 3 4 4 3 8
5 5 5 5 5 5 3 3 5 6 5 5 7
3 3 3 3 3 3 3 3 5 6 5 5 3

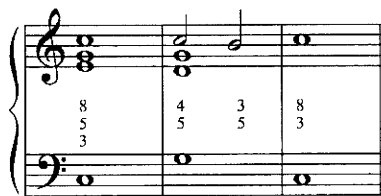
Simples Composta Dobrada, ou Longa

Ex. 2.41a – *Regras de acompanhar*, f. [2]r.

¹¹⁷ Francisco Ignacio SOLANO, *Novo tratado de musica metrica e rythmica*, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1779.

¹¹⁸ Fr. Domingos de São José Varela, *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica*, Porto, Antonio Alvarez Ribeiro, 1806.

¹¹⁹ Fr. Domingos de São José Varela não aprofunda demasiado a questão das cifras (*Compendio de musica theorica, e pratica...*, p. 30: «He tal a variedade com que costumão cifrar o *Baixo continuo*, que mal se pode dar regra certa nesta materia» (itálico do original). Apesar disso, dedica todo um capítulo à realização dos acordes sobre o baixo, cifrado ou não (id., pp. 30-49), e inclui vários exemplos de realização de cifras (id. est. II-IV, n^{os} 12-37).



Ex. 2.41b – Realização da cadência «composta» enunciada em *Regras de acompanhar*, f. [2]r.

Embora este tipo de pormenorização das cifras seja característico da aplicação do baixo cifrado ao ensino da composição, a cifragem do baixo nas obras de Fr. José Marques e Silva onde o órgão se resume à função de contínuo é bastante exaustiva, como se verá mais adiante.¹²⁰

2.4. – Outros aspectos

2.4.1. – Articulação

A tendência que se verifica ao longo da segunda metade do século XVIII para incluir na música escrita cada vez mais informação relacionada com a interpretação leva, tal como sucede no caso da ornamentação, a um aumento do uso de sinais de articulação por parte dos compositores. Por outro lado, a evolução da linguagem musical durante esse período, nomeadamente no que respeita à elaboração melódica, vem favorecer a predominância de linhas mais fluentes e de uma articulação mais ampla. Embora a articulação mais detalhada (unindo duas, três ou quatro notas), típica do período barroco, perdure ao longo de todo o século XVIII, tornam-se cada vez mais comuns as indicações de articulação que abrangem um muito maior número de notas.¹²¹

¹²⁰ Este aspecto será abordado no Capítulo 4.

¹²¹ Cf. RATNER, *Classic Music...*, p. 190.

Os sinais de articulação são as indicações de interpretação que mais abundam nas obras de Fr. José Marques e Silva. Os símbolos de *staccato* e sobretudo as ligaduras são utilizados com um grau de precisão muito elevado. Um dos casos mais comuns é a ligação de duas ou três notas, alternada com notas destacadas, como sucede no Verso III dos Versos de 5º e 7º tom (Ex. 2.42).



Ex. 2.42 – Versos de 5º e 7º tom, Verso I, cc. 21-23 (m.d.)

É frequente que nos ritmos pontuados a articulação seja escrita por extenso (substituindo o ponto por uma pausa), como se vê no Exemplo 2.43a e 2.43b. Nesta circunstância são recorrentes as ligaduras entre a parte fraca e a parte forte do tempo, atravessando inclusivamente as barras de compasso (Ex. 2.43c), o que acentua o direccionamento para a parte forte do tempo (este efeito é utilizado, por exemplo, no Motete *Veni Assur*, cc. 10-12). A consciência do efeito dinâmico da articulação parece também ser revelada na forma como, por vezes, Fr. José Marques e Silva adapta a articulação da parte de órgão à dinâmica das linhas vocais, fazendo corresponder a uma acentuação da linha vocal (Ex. 2.43d) uma nota precedida de articulação na parte de órgão (Ex. 2.43e).



Ex. 2.43 – Fórmulas de articulação na obra de Fr. José Marques e Silva

As articulações que abrangem um maior número de notas são também relativamente frequentes na obra do compositor. Por exemplo, no Verso I dos Versos de 1º tom (compassos 17 a 19), as ligaduras chegam a abarcar dezasseis

semicolcheias (Ex. 2.44). Este tipo de articulação está normalmente associado a linhas de grande fluência melódica, nitidamente influenciadas pelo estilo operático, o que se confirma através da comparação com exemplos vocais, como os virtuosos melismas do *Laudamus te* para Alto solo, Coro e 4 Órgãos (Ex. 2.45).



Ex. 2.44 – Versos de 1º tom, Verso I, cc. 17.19



Ex. 2.45 – *Laudamus Te e Gratias*, cc. 65-66 (Alto solo)

2.4.2. – Dinâmica e agógica

Tal como na generalidade da música europeia ao longo de todo o século XVIII, as indicações de dinâmica na obra de Fr. José Marques e Silva resumem-se, na maioria dos casos, às indicações «f» e «p» (uma rara exceção encontra-se no Responsório «Tenebrae factae sunt», dos Responsórios de Sexta-Feira Santa, onde as indicações «pp» e «ff» são usadas nas linhas vocais). Apesar do constante recurso à alternância entre aqueles dois patamares dinâmicos (especialmente fácil de executar nos órgãos portugueses contemporâneos do compositor, como se verá mais adiante¹²²), é evidente que os compositores setecentistas faziam uso de uma

¹²² A relação entre a dinâmica e a registação será abordada com mais profundidade no Capítulo 5.

gama dinâmica mais alargada e, sobretudo, mais variada. Mesmo no caso do órgão – que, em especial nessa época, possui limitações ao nível da maleabilidade dinâmica – os acompanhamentos das obras vocais de Fr. José Marques e Silva podem apresentar numa mesma peça as indicações «Flautado», «Oboé» e «Fagote» (respectivamente para a mão direita e a mão esquerda), «Cheio» e «Cheio com trombetas», o que já pressupõe quatro planos dinâmicos (e tímbricos) distintos ao nível da registação.

Aparte as indicações de andamento no início de cada obra ou secção, as quais são normalmente apresentadas de forma bastante cuidada, existem poucas indicações de agógica nas obras de Fr. José Marques e Silva. A mais comum é a suspensão, indicada pela expressão «demóra» (por exemplo, no Verso IV dos Versos de 4º tom) ou, mais frequentemente pelo símbolo « $\curvearrowright$ ». Situações muito menos comuns são a mudança súbita de andamento, indicada, por exemplo, no final do Hino *Jesu Redemptor omnes* através da indicação «devagar», ou no Salmo *Memento David* através da expressssão «Hu~ pouco Mais Allegro». Mais raro ainda é o recurso expresso ao *rallentando*, do qual um exemplo é encontrado no mesmo Salmo *Memento David*, onde surge a indicação «Sempre p. e afrouxando pouco a pouco».

2.4.3. – Influência dos modelos pianísticos

No dealbar do século XIX, quando Fr. José Marques e Silva inicia a sua actividade de organista e compositor, o piano adquirira já em toda a Europa um estatuto dominante no campo da música de tecla.¹²³ A expressão das ideias musicais da época provava-se mais acomodada à versatilidade daquele

¹²³ Cf. Laurence LIBIN, «The Instruments» in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, ed. Robert L. MARSHALL, New York, Schirmer Books, 1994, p. 3): «While the harpsichord gradually became outmoded as listeners tired of its intrinsic limitations, the piano adapted successfully to the new musical challenges».

instrumento, sobretudo no que diz respeito à sua flexibilidade dinâmica, a qual era já apreciada desde há algumas décadas.¹²⁴ Esta supremacia do piano, que levou ao progressivo desaparecimento do cravo e do clavicórdio, teve uma influência decisiva na transformação da escrita para órgão.¹²⁵

Em Portugal, a presença do piano no meio musical começou a intensificar-se já no início da segunda metade do século XVIII, nomeadamente através da actividade de construtores como Henrique van Casteel, provavelmente estabelecido em Lisboa entre 1757 e 1767.¹²⁶ No início de oitocentos, a formação de um músico de tecla, inclusivamente a de um organista, era muitas vezes feita tendo o piano como instrumento de trabalho.¹²⁷

Na obra de Fr. José Marques e Silva, a interpenetração dos idiomas pianístico e organístico (com notória preponderância do primeiro) é evidente, a

¹²⁴ Cf. Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil*, Berlin, George Ludewig Winter, 1762, p. 245: «[...] behält das Clavicord und das Fortepiano wegen der mancherley Art, die Stärke und Schwäche allmählig vorzutragen, vor den Flügeln und Orgeln vieles voraus». O autor insere este comentário no capítulo sobre acompanhamento, referindo também as limitações dinâmicas do cravo: «Wir [...] finden, daß der Flügel mit einer Tastatur unter allen Instrumenten, worauf man den Generalbaß spielt, den Begleiter wegen des Forte und Piano am meisten in Verlegenheit setzet. Es bleibet ihm hier nichts übrig, als daß er durch eine verstärkte und verminderte Harmonie diese Unvollkommenheit des Instruments zu verbessern suchet» (Id., p. 244).

¹²⁵ Sandra SODERLUNG, *Organ Technique: An Historical Approach*, Chapel Hill, Hinshaw Music, 1980, p. 144: «Between the time of J. S. Bach and that of Cesar Franck (1822-1890) there were relatively few works for the organ. The piano was the main instrument of the time, and those composers who wrote for the organ were, in most cases, primarily pianists. There were organ method books published, but it is doubtful that they influenced composers [...] very much. More influential were the great piano methods, particularly those of Muzio Clementi (1833-1897), Johann Nepomuk Hummel (1778-1837) and Carl Czerny (1791-1857). In fact, most of the pianists of the period were taught using Clementi's works. It may be assumed that a similar technique was used by these men when they played the organ».

¹²⁶ Stewart POLLENS, «The Early Portuguese Piano», *Early Music*, vol. 13, No. 1, The Early Piano II, 1985), pp. 18-27.

¹²⁷ A este respeito, é interessante notar que os estatutos do Seminário da Patriarcal, datados de 23 de Agosto de 1765 referem o ensino do órgão e do cravo, passando a referir o órgão e o piano após a reforma a que foram sujeitos em 3 de Novembro de 1824 (cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, pp. 548 e 553).

ponto de ser destinado a «Piano, ou Orgão» o acompanhamento do moteto *Hodie concepta est*.¹²⁸

¹²⁸ P-Ln FCR ms. 198//17. Partitura autógrafa com a inscrição «Hodie concepta est / Solo de Baxo, cõ Acompanham.^{to} de Piano, ou Orgão. / Feito expreçam.^{te} p.^a Cantar o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde de Pombeiro. / Original de Fr. Joze Marques / Anno de 1834». Embora a menção dos dois instrumentos possa ter origens circunstanciais (a obra data do período de estadia do compositor na Quinta do Bom Jardim e poderia ter em vista uma execução num local que não dispusesse de um órgão), a escrita pianística é evidente.

3. – As obras para órgão

As obras para órgão solo de Fr. José Marques e Silva, embora representando uma parcela reduzida da sua produção, constituem o mais importante conjunto conhecido de peças para o instrumento produzido em Portugal nos finais do século XVIII e princípios do século XIX. Esta importância deriva não tanto do número de obras (diminuto, mas mesmo assim sem paralelo no panorama português da época conhecido até agora), mas, sobretudo, da consistência e especificidade organística da escrita.

O presente capítulo analisa a estrutura formal e harmónica das obras para órgão solo. A evolução da escrita para teclado é abordada no capítulo seguinte, dedicado à música vocal com órgão, uma vez que o elevado número de obras facilita uma análise transversal. Da mesma forma, os aspectos relacionados com a registação e idiosincrasia da escrita organística, ainda que eventualmente abordados no decorrer da análise individual das peças, são estudados em profundidade no Capítulo 5.

3.1. – Fantasia em Dó maior¹

A única fonte para esta obra é uma cópia, provavelmente da primeira metade do século XIX, conservada na Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln MM 144//11). A folha de rosto ostenta a inscrição «Fantazia 3^a para Órgão da Composição do Senhor / Fr. Joze Marques e Silva»² numa caligrafia idêntica à das

¹ A transcrição integral desta obra é apresentada em apêndice.

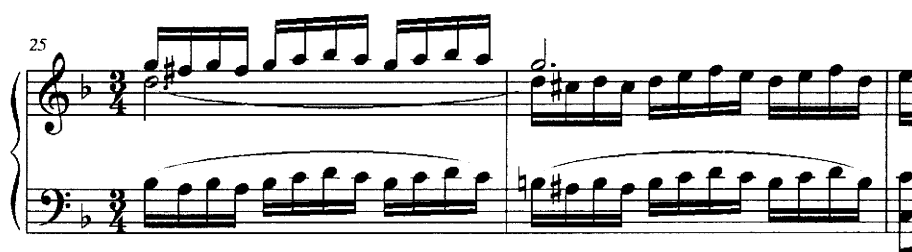
² A presença do ordinal «3^a» pressupõe imediatamente a existência anterior de outras duas peças do mesmo género. No entanto, a terem existido, não subsistiu qualquer fonte ou referência às mesmas.

restantes indicações ao longo da peça. Uma eventual dúvida acerca da autoria é dissipada pela presença de evidentes semelhanças com passagens de outras obras do compositor. Por exemplo, o motivo inicial do *Allegro brilhante* (cc. 39 e ss.) é absolutamente idêntico ao dos dois primeiros compassos do Salmo *Memento Domine David*, cujo autógrafo se conserva (P-Ln FCR 198//76)³, transcritos no Ex. 3.1.



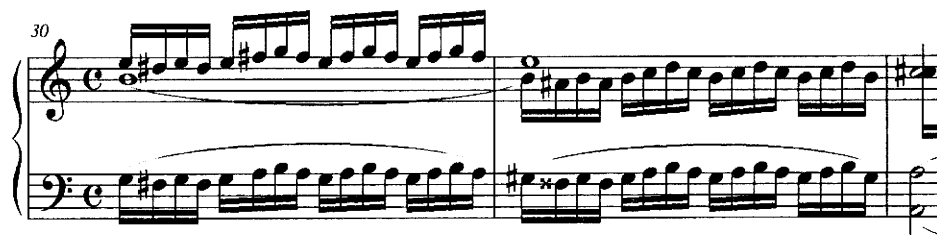
Ex. 3.1 – Salmo *Memento Domine David*, cc. 1-2 (P-Ln FCR 198//76)

Igualmente evidente é a simetria quase perfeita entre os compassos 25 e 26 do Verso III dos Versos de 1º tom e os compassos 30 e 31 da Fantasia em Dó maior (Ex. 3.2a e 3.2b).



Ex. 3.2a – Versos de 1º tom, Verso III, cc. 25 e 26

³ Salvo a diferença de tonalidades, a semelhança é total, mesmo ao nível da dinâmica e articulação. Desenhos muito parecidos são ainda encontrados nos compassos iniciais do «Gloria» e do «Agnus Dei» da Missa em Sol maior (P-Ln MM 144//3).



Ex. 3.2b – Fantasia em Dó maior, *Allegro moderato*, cc. 30 e 31

Outras analogias podem ser encontradas, nomeadamente entre as figurações da mão esquerda nos compassos 16 a 19 do *Allegro brillante* da *Fantasia* e os compassos 20 a 23 do verso «Tibi omnes Angeli» do Hino *Te Deum* em Dó maior (P-Ln FCR 198//85). Também a utilização do cruzamento das mãos (relativamente pouco habitual na escrita do compositor) nos compassos 133 a 135 aparenta proximidade com os compassos 24 e seguintes da secção «Ecce enim» do *Miserere* em Mi bemol maior (P-Ln MM 143//1), apresentados no Ex. 3.3.



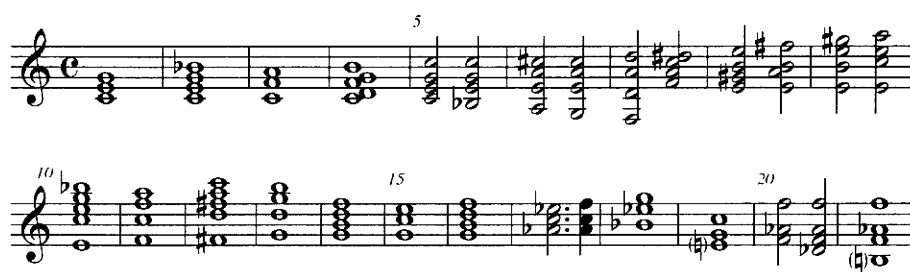
Ex. 3.3 – Salmo *Miserere*, «Ecce enim», cc. 24-25 (P-Ln MM 143//1)

O trabalho de cópia, embora aparentemente da mesma mão, varia de qualidade ao longo da obra, sobretudo na secção final, onde a consistência musical, já de si debilitada pelo recurso a um motivo relativamente banal, é acentuada pela evidente falta de um compasso.⁴ Esta secção é, de resto, o ponto

⁴ A transcrição desta obra, apresentada em apêndice, propõe a inserção de um compasso para garantir a consistência do encadeamento harmónico.

mais fraco da obra e contrasta com o nível habitual de Fr. José Marques, cuja escrita revela de forma geral um sólido domínio dos processos composicionais, apesar de feita, no dizer de Ernesto Vieira, «ao correr da penna»⁵. Uma observação, ainda que superficial, permite constatar que esta é uma das mais longas composições portuguesas para órgão conhecidas até hoje.

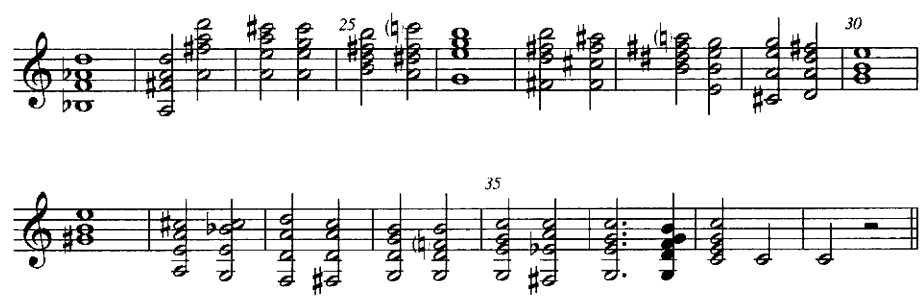
A Fantasia em Dó maior apresenta-se subdividida em duas secções: um Prelúdio⁶ (*Allegro moderato*) e um longo *Allegro brilhante* seguido de uma Coda⁷ (*Presto*). A secção inicial (Prelúdio) desenvolve-se numa escrita livre com acordes, arpejos e escalas, estabelecendo firmemente a tonalidade de Dó maior, embora com uma condução harmónica variada e incursões a tonalidades tão afastadas como Lá bemol maior ou si menor. Este percurso harmónico, invulgarmente rico numa secção tão limitada, pode resumir-se da forma descrita no Ex. 3.4.



⁵ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Lambertini, 1900, p. 317.

⁶ No manuscrito (P-Ln MM 144/11), as palavras «Preludio» e «Fantazia» surgem juntas no início da obra. No entanto, as duas secções estão separadas por uma barra dupla final e pela mudança de sistema. Considerou-se pertinente relacionar o termo «Fantazia» com a peça no seu todo e «Preludio» com a secção introdutória. Esta parece ter sido também a leitura de Gerhard Doderer na sua edição da secção inicial desta obra sob o título de «Prelúdio» (*Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 42-43).

⁷ Este termo não existe no manuscrito e foi aqui utilizado apenas com fins analíticos.



Ex. 3.4 – Fantasia em Dó maior, *Allegro moderato* (percurso harmónico)

Embora este curto Prelúdio funcione como elemento estabelecedor da tonalidade de Dó maior, o seu percurso harmónico atinge tonalidades bastante distantes tanto do lado da Dominante como do da Subdominante:

1-5				16-20		20-38					
DóM	Rém	Lám	DóM	Lá,M	Fám	RÉM	Sim	Mim	LáM	Rém	DóM
Estabelecimento de DóM, modulação a tonalidades vizinhas e regresso a DóM				Salto para Lá,M (3ªM inferior)		Modulação Fám-RÉM (através da interpretação enarmónica do acorde de sexta alemã) e regresso a DóM pelo círculo das quintas					

Para além de processos de modulação mais comuns, como o cromatismo (cc. 5-8 e 10-13) ou a sucessão de acordes através do círculo das quintas (cc. 27-29), Fr. José Marques recorre também ao encadeamento de tonalidades que distam uma terceira maior (cc. 16-17), fazendo suceder o acorde de Lá bemol maior ao acorde de sétima da Dominante de Dó maior (um efeito de surpresa que voltará a utilizar na secção seguinte). Este salto para a tonalidade de Lá bemol maior, constitui um dos momentos onde o percurso harmónico mais se afasta da tonalidade pincipal. O percurso de regresso a Dó maior é feito de forma mais gradual, não sem passar por tonalidades tão afastadas como Si menor (c. 27).

A secção seguinte (*Allegro moderato*) desenvolve-se segundo um esquema que associa características da forma binária e da forma sonata:⁸

Parte I	1-5	A	DóM
	6-15	A' (não reaparece na Parte II)	DóM
	15-27	Transição (preparação para B)	SolM→ V
	27-36	B	SolM
	36-42	(B) conclusão com cadência interrompida	SolM (V)→ Mi ₃ M
Parte II	42-47	C	Mi ₃ M
	47-59	(C) conclusão e cadência	Mi ₃ M-Fám-Dóm-SolM
	59-65	Transição modulante	SolM-Dóm-Fám→
	66-77	Novo material e novo episódio modulante	Ré ₃ M-Mi ₃ m-Si ₃ M-Lá ₃ M V (Lá ₃ M) = II ⁹ _{FO} (SolM)→
	78-86	Afirmação de SolM (preparação para reaparecimento de A)	SolM (I _c -V)
	87-90	A	SolM
	91-95	Elaboração sobre A	Mim-DóM-Lám
	96-108	Episódio modulante (inicialmente usando material de A)	Lám→ SolM→ DóM (V)
	104-108	Afirmação de DóM (preparação para reaparecimento de B)	DóM (V)
	108-119	B	DóM
	119-135	(B) conclusão (diferente da Parte I) com cadência interrompida	DóM (V)→ Lá ₃ M (nota Sol como pivot)
	136-140	C (ligeiramente transformado)	Lá ₃ M-Fám
	140-160	Episódio modulante até à preparação de cadência em DóM	→ DóM (V)
Coda	161-212	Novo material (6/8)	DóM

Apesar do percurso harmónico ser bastante variado, o esquema tonal básico T→D|D→T, comum às formas binárias e também à forma sonata⁹, é aqui bastante reconhecível. A Tónica é firmemente estabelecida ao longo dos primeiros compassos, a Dominante é atingida ao longo da Parte I e reiterada no início da Parte II, sendo a Tónica restabelecida no final desta parte e reafirmada na Coda.

⁸ A expressão «forma sonata» é aqui utilizada no seu sentido mais genérico, ou seja, o da estrutura Exposição-Desenvolvimento-Reexposição, comum à maioria dos primeiros andamentos de sonatas do período clássico (cf. Charles ROSEN, *Sonata Forms*, revised edition, New York, Norton, 1980, p. 1-2).

⁹ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, pp. 217 e ss.

São também facilmente identificáveis três motivos principais (A, B e C), que surgem na Parte I e reaparecem na Parte II.

	Parte I	Parte II
A	cc. 1-5	cc. 87-90
B	cc. 27-36	cc. 108-119
C	cc. 42-47	cc. 136-140

A apresentação dos motivos A e B corresponde aos momentos de polarização tonal na Tónica e na Dominante.

Plano temático	A	B	A	B	Coda
Plano tonal	T	D	D	T	T

Neste aspecto, a estrutura tonal afasta-se do esquema mais comum da forma sonata, na medida em que a reexposição do motivo A é feita na Dominante e não na Tónica, aproximando-se mais das formas binárias bi-temáticas de Domenico Scarlatti,¹⁰ patentes, por exemplo, em alguns dos *Eccercizi*. Nestas obras, a segunda secção caracteriza-se pelo facto de a recapitulação do primeiro motivo temático (exposto na Tónica na primeira secção) ser feita na Dominante, precedendo todo o processo harmónico de recondução à Tónica.

Por outro lado, na Fantasia em Dó maior de Fr. José Marques e Silva, a polarização Tónica-Dominante é enriquecida pelo aparecimento de um terceiro motivo (C), apresentado à distância de uma terceira maior da Dominante (ou da Tónica, no caso da Parte II):

Plano temático	A	B	C		A	B	C		Coda
Plano tonal	T	D	,VI (D) → D		D	T	,VI (T) → T		T

¹⁰ Leonard RATNER chama a esta forma «the "Scarlatti" Sonata Form» (*Classic Music...*, p. 232).

As relações entre tonalidades afastadas uma terceira maior (por oposição às relações entre tonalidades afastadas uma quinta) são características dos idiomas pós-clássicos.¹¹ A própria exposição de um tema secundário numa tonalidade afastada uma terceira maior da tonalidade em que é exposto o tema principal, é um processo utilizado por compositores de transição como Beethoven.¹²

No final da reexposição, após o aparecimento do terceiro motivo (C) em Lá bemol maior, o retorno à tonalidade de Dó maior faz-se através de um longo processo modulatório que percorre inicialmente o círculo das quintas, terminando numa série de encadeamentos cromáticos (vagamente reminiscentes do Prelúdio inicial) que conduzem a uma suspensão sobre o acorde de sétima da Dominante.



Ex. 3.5 – Fantasia em Dó maior (*Allegro brilhante*, cc. 138-159), esquema harmónico

O acorde de sétima da Dominante (que se estende por três compassos) prepara a entrada da Coda, um *Presto* em compasso 6/8, sem qualquer relação

¹¹ Christopher BOCHMANN, *A linguagem harmónica do tonalismo*, Lisboa, Juventude Musical Portuguesa, 2003, p. 150.

¹² Considerar, por exemplo, a Sonata «Waldstein», Op. 53, em Dó maior, onde o 2º tema é exposto em Mi maior.

temática com o resto da obra, antes recorrendo sistematicamente a um motivo melódico que implica uma constante oscilação harmónica entre I e V:



A simplicidade deste motivo determina um certo estatismo harmónico em toda a secção: toda a Coda se desenvolve em Dó maior e os primeiros dezoito compassos apenas fazem uso dos acordes I e V. A oscilação entre a Tónica e a Dominante mantém-se, de resto, ao longo da secção, sendo os acordes de IV e de II (incluindo o acorde de sexta alemã II⁹_{F0}) utilizados apenas pontualmente em situações cadenciais. Por outro lado, após toda a instabilidade harmónica do final da reexposição, esta insistência em Dó maior contribui para reafirmar a tonalidade principal da obra.

A noção de liberdade sempre conotada com o conceito de «fantasia» manteve-se, embora com grandes amplificações, ao longo da segunda metade do século XVIII.¹³ Toda a instabilidade harmónica da secção inicial da Fantasia em Dó maior parece facilmente associável ao conceito barroco de «fantasia», enquanto peça que apresenta um percurso harmónico mais variado do que o usual.¹⁴ No entanto, ao considerar a obra no seu todo, a existência de uma grande variedade – e, por vezes, liberdade – harmónica no quadro de um esquema formal estável, confere à obra aquele misto de ordem e liberdade aliado ao conceito clássico de «fantasia».¹⁵

¹³ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, pp. 308-314.

¹⁴ Cf. Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil*, Berlin, George Ludewig Winter, 1762, p. 325: «Eine Fantasie nennet man frey, wenn sie keine abgemessene Tacteintheilung enthält, und in mehre Tonarten ausweichet, als bey andern Stücken zu geschehen pflaget, welche nach einer Tacteintheilung geseßet sind, oder aus dem Stegreif erfunden werden».

¹⁵ Cf. Charles ROSEN, *The Classical Style*, p. 91: «[...] the structure of a Fantasy was no less strict than that of a sonata, equally bound by sensibility and not by formalities».

3.2 – Versos

Os três conjuntos de Versos para órgão de Fr. José Marques e Silva constituem uma interessante parte da sua obra solística para o instrumento. Tratando-se de obras relativamente curtas, apresentam uma estrutura muito mais concentrada, o que evita o risco de uma certa dispersão formal patente em algumas passagens da Fantasia em Dó maior. Por outro lado, a sua evidente função litúrgica, e a consequente intenção de que os versos de um mesmo conjunto fossem executados sucessivamente (em alternância com o cantochão), levou o compositor a explorar um certo contraste entre as peças de cada grupo, o que permite uma apreciação da variedade dos seus recursos composicionais. São, no entanto, as numerosas indicações autógrafas referentes à execução e, sobretudo, à registação presentes ao longo destas obras que as tornam num dos mais valiosos documentos sobre a prática organística em Portugal na transição do século XVIII para o século XIX. Este valor documental é intensificado pelo facto de todos os Versos terem chegado aos nossos dias sob a forma de autógrafos.

3.2.1 – Versos de 1º tom¹⁶

A fonte principal para esta obra é o manuscrito P-Ln MM 144//9 (autógrafo),¹⁷ que apresenta na folha de rosto a seguinte inscrição: «Verços P.^a Orgão / Em primeiro Tom / Cujos Servem p.^a se tocarem alternadam^{te} Com o

¹⁶ Esta designação da tonalidade é relativamente frequente na música para órgão escrita na Península Ibérica até meados do séc. XIX e deriva do ensino musical praticado nos Seminários e outras instituições dependentes da Igreja, o qual baseava toda a sua teoria nos modos eclesiásticos. Neste caso, o emprego desta nomenclatura (aparentemente anacrónica visto que a presença do Si bemol na armação de clave e a ocorrência sistemática do Dó sustenido estabelecem desde o início a tonalidade de Ré menor) advém também da relação com a tonalidade do cantochão que se cantava alternadamente. A transcrição integral desta obra é apresentada em apêndice.

¹⁷ Ver Anexo 10. Sob a cota P-Ln MM 5067 encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa um fragmento de uma cópia destes Versos com a indicação «[...] p.^a uzo de Joze Theodoro Corrêa d'Andrade». Esta cópia, apesar de abranger apenas, e de forma incompleta, o primeiro Verso, coincide exactamente com o autógrafo.

Coro / À Magnificat, ou Benedictus / Compostos Por F^r Joze Marques da S^a / e P.^a uzo de Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos}». A folha 1v apresenta em epígrafe a inscrição «Versos po.^r Dlasolre natural, 3^a menor». Ainda imediatamente antes do texto musical, surge a indicação «1^o Tom». A caligrafia (indiscutivelmente sempre do autor) é relativamente elaborada na folha de rosto, contrastando com o que sucede ao longo das restantes páginas. A fluência algo descuidada da caligrafia musical e as rasuras apresentadas ao longo do manuscrito são reveladoras da rapidez e espontaneidade do processo compositivo.

O primeiro Verso é imediatamente precedido do cantochão do primeiro versículo do *Magnificat* no 1^o tom com final em Ré, da forma que se apresenta no Ex. 3.6.

Orgão 1º Verso

Cantores

Allegro nō molto

f

Ma - gni - fi - cat a - ni - ma me - a Do - mi - num —

Ex. 3.6 – Versos de 1^o tom, primeiro versículo do *Magnificat*

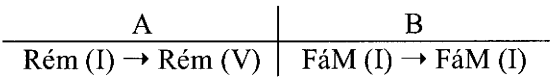
A escrita da parte vocal no pentagrama inferior, numa partitura obviamente destinada ao organista, sugere a harmonização do cantochão como um baixo, segundo a prática do cantochão figurado.¹⁸ Numa versão copiada destes

¹⁸ Cf. por exemplo José de SANTO ANTÓNIO, *Acompanhamento de missas, sequencias, hymnos e mais cantochão que he uso e costume acompanharem os orgãos da Real Basilica de Nossa Senhora e Santo António junto à Villa de Mafra*, Lisboa, 1761. Nesta obra são apresentadas duas formas de acompanhamento de cantochão: cifrando o próprio cantochão (que é tratado como um baixo) e realizando harmonias sobre o mesmo, ou tratando o cantochão como uma melodia a harmonizar e criando sob ele um baixo, por sua vez cifrado para que o organista execute as harmonias adequadas.

Versos (P-Ln MM 5607)¹⁹ a citação do primeiro versículo do *Magnificat* é ainda precedida de uma versão cifrada do 1º tom salmódico, como se apresenta no exemplo 3.7. Nesta harmonização, a nota inicial de cada versículo é entendida como a fundamental de um acorde de Fá maior e a cadência final é harmonizada como uma cadência em Ré menor²⁰.

Ex. 3.7 – Versos de 1º tom, (P-Ln MM 5607), cantochão do *Magnificat*

Este facto é determinante na estrutura harmónica dos versos destinados ao órgão, os quais (à excepção do 2º e do último) começam em Ré menor e terminam em Fá maior, permitindo um encadeamento imediato entre os versos instrumentais e os versos cantados. Mais do que um processo de composição linear que incluía uma modulação, estas peças apresentam uma forma claramente bipartida, com a primeira secção em Ré menor e a segunda em Fá maior. Esta estrutura pode reduzir-se ao esquema seguinte:



O contraste entre as duas secções pode ser ainda acentuado por uma mudança de carácter e, frequentemente, de andamento e de registação.

¹⁹ Ver nota 16.
²⁰ O manuscrito (P-Ln MM 5607) inclui também versões cifradas com as finais em Fá, Sol e Lá.

Verso I

O primeiro verso inicia-se com uma sucessão de acordes com ritmos pontuados, que estabelece a tonalidade de Ré menor com uma cadência à dominante (c. 4), progredindo sem paragem para uma modulação a Fá Maior (cc. 1-10). A partir deste ponto, a escrita evolui para uma melodia (na mão direita) acompanhada por acordes repetidos e posteriormente por um baixo de Alberti (cc. 11-26). Esta segunda secção da peça mantém-se sempre na tonalidade de Fá Maior, terminando numa cadência perfeita com repercussão do acorde final. Este é o único dos versos deste conjunto que não possui qualquer referência à registação a utilizar, apresentando apenas a indicação «f» no início.

Verso II

Este verso constitui um exemplo único na obra para órgão solo de Fr. José Marques e Silva, que não recorre aqui a uma escrita de cariz orquestral ou operático, optando antes pelo recurso a um contraponto austero – cujo carácter é acentuado pela registação indicada (Cheio) – baseado numa célula motora de quatro colcheias (Ex. 3.8). Este estilo relativamente «arcaico», quando comparado com o idioma mais habitual do compositor, aproxima esta peça de modelos mais antigos, como por exemplo a Sonata para órgão em Lá menor (K 75 / A 20.2) ou a Sonata em Ré menor (K 29) de Carlos Seixas.²¹

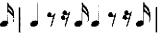


Ex. 3.8 – Versos de 1º tom, Verso I, célula motora

²¹ A dupla numeração (K / A) das sonatas de Carlos Seixas corresponde, respectivamente, às edições de Macario Santiago Kastner para a Fundação Calouste Gulbenkian no volume *Portugaliæ Musica X* (1965) e ao catálogo publicado por João Pedro Alvarenga.

Para além de se encontrarem naquelas sonatas de Carlos Seixas alguns mecanismos composicionais também patentes neste verso, como a utilização de um baixo que se move quase sempre em colcheias (comparar os primeiros compassos desta peça com o início da Sonata em ré menor ou os compassos 7-9 e 20-23 da Sonata para órgão em lá menor) ou a utilização de formas cadenciais semelhantes, um ponto de contacto evidente é a coexistência de um contraponto escolar com outro tipo de escrita mais característica da época: em Carlos Seixas a linguagem teclística dos modelos italianos e em Fr. José Marques e Silva o estilo teatral permeado de influências operáticas. Na Sonata para órgão em Lá menor de Seixas (K 75 / A 20.2), para além da oscilação do número de vozes (uma característica da escrita fugada nos países mediterrânicos²²), observam-se transições abruptas entre um discurso contrapontístico e uma série de figurações claramente cravísticas (cc. 28-29 e 35-36). No segundo dos Versos de 1º tom de Fr. José Marques e Silva, o contraponto austero desemboca, nos compassos finais, numa cadência mais orquestral (precedida de um acorde de sétima diminuta) com a repercussão da tônica (cc. 21 e ss.).²³

Verso III

Após uma sucessão de acordes (*Moderato*), cujo ritmo  produz o efeito dramático da semínima duplamente pontuada, uma descida em oitavas conduz à dominante de Ré menor (cc. 1-8). Sem modulação segue-se, em Fá Maior, um solo de Oboé (*Allegro comodo*) acompanhado por acordes de duas notas em colcheias na mão esquerda (Flautado brando). Este solo é interrompido uma primeira vez por uma curta passagem em oitavas (Cheio) que estabelece uma modulação a Dó Maior (cc. 11-13), sendo novamente interrompido, após uma cadência em Fá Maior (c. 24), por uma secção mais elaborada que reafirma esta

²² Rui Vieira NERY in Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Europália 91, IN-CM, 1991, pp. 97-98.

²³ Foi usada aqui uma numeração de compassos que não toma em conta a repetição. A cadência com repercussão da nota final só ocorre, evidentemente, na 2ª vez.

tonalidade até à cadência final, repercutindo o acorde de Fá Maior e terminando com o uníssonos Fá.

Verso IV

Esta é uma das peças de Fr. José Marques e Silva mais variadas e originais sob o ponto de vista da registação. Uma introdução com o Cheio (*Maestoso*), desta vez em oitavas com ritmo pontuado, conduz à dominante de Ré menor, através da utilização do acorde de sexta italiana. A nota Lá é utilizada como *pivot* para a tonalidade de Fá Maior (Ex. 3.9). A secção que aqui se inicia (*Allegro comodo*, compassos 7 a 22) – um solo de Fagote acompanhado por um baixo executado no mesmo registo – utiliza engenhosamente apenas a região grave do teclado:²⁴ o solo nunca ultrapassa no agudo o Dó central e o ritmo ♩ ♩ ♩ do baixo evita qualquer obscurecimento da linha solística.



Ex. 3.9 – Versos de 1º tom, Verso IV, cc. 3-8

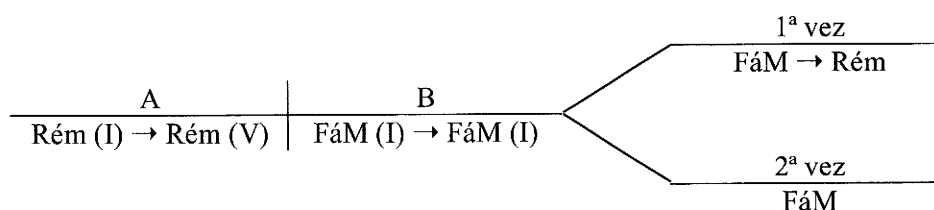
A cadência final deste solo de Fagote, de carácter marcadamente operístico, encadeia-se com uma intervenção do Oboé sobre um pedal repercutido de Fá (cc. 22 e ss.) que, tal como sucede no verso anterior, é interrompido por duas passagens com o Cheio, a última das quais conduz à cadência final (também aqui repercutindo o acorde de Fá Maior e terminando com o uníssonos Fá), após

²⁴ Como se verá adiante, os órgãos utilizados por Fr. José Marques e Silva possuíam a característica ibérica do teclado dividido entre o Dó e o Dó sustenido centrais, embora já com a oitava grave completa.

uma breve passagem pela sub-dominante, através de uma sequência modulante que segue o círculo das quintas.

Verso V

Contrariamente ao verso anterior, observa-se aqui o recurso a uma única registação (Flauta na mão direita e Fagote na mão esquerda) e, embora se mantenha uma estrutura harmónica de base semelhante (com uma primeira parte em ré menor e uma segunda em Fá maior), não existe uma separação clara entre essas duas secções. A peça desenvolve-se, do início ao fim, como um duo entre a Flauta e o Fagote, verificando-se apenas entre a secção inicial em ré menor (cc. 1-5) e a subsequente secção em Fá maior (cc. 5 e ss.), uma utilização de figurações diferentes, com notória opção por valores mais reduzidos e por gestos mais virtuosísticos na tonalidade maior. É interessante notar que, envolvendo esta peça uma repetição integral, os compassos que conduzem ao início – e que, consequentemente, criam uma modulação de Fá maior a ré menor – voltam a utilizar valores rítmicos mais longos. Pelo contrário, na segunda vez, o acorde final de Fá maior é reiterado para sublinhar a cadência final. O esquema tonal da forma binária revela-se, neste caso, o seguinte:



Verso VI

Referenciado no autógrafo como «Último» e evidentemente destinado a concluir o canto do *Magnificat* ou do *Benedictus*, este verso consiste numa breve sucessão de acordes que afirma a tonalidade de ré menor.

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
Verso I	<i>Allegro non molto</i> C		
1-10	Introdução com acordes e ritmos pontuados.	(sem indicação de registação)	Rém→ FáM
11-26	Melodia acompanhada por acordes e depois por um baixo de Alberti. Cadência com repercussão do acorde final.		FáM→ FáM
Verso II	<i>Allegro non molto</i> C		
1-23	Contraponto livre baseado numa célula de quatro colcheias.	Cheio	Rém, LáM, Rém, (DóM, Solm, Fá M)→ Rém
Verso III	<i>Moderato</i> C		
1-7	Introdução.	Cheio	Rém→ LáM (dom.)
8-11	<i>Allegro comodo</i> 3/4 Solo acompanhado com acordes repetidos em colcheias na m.e.	Oboé (m.d.) Flautado brando (m.e.)	FáM
11-13	Passagem em oitavas.	Cheio	FáM→ DóM
14-22	Solo (como nos cc. 8-11).	Oboé (m.d.) Flautado brando (m.e.)	DóM→ FáM
22-35	Passagem livre até à cadência.	Cheio	FáM (Solm, DóM)→ FáM
Verso IV	<i>Maestoso</i> C		
1-6	Introdução (Cheio).		Rém (I→V)
7-22	<i>Allegro comodo</i> 3/4 Solo (Fagote m.e.) acompanhado pelo próprio Fagote.	Fagote (m.e.)	FáM
22-24	Solo acompanhado com baixo em colcheias repetidas.	Oboé (m.d.)	FáM
24-26	Cadência.	Cheio	FáM
26-28	Solo (como nos cc. 22-24)	Oboé (m.d.)	FáM
28-39	Cadência; modulações sobre baixo cromático descendente e cadência final.	Cheio	FáM (Rém, Solm, DóM)→ FáM
Verso V	<i>Allegro comodo</i> C		
1-6	Duo.	Flauta (m.d.) Fagote (m.e.)	Rém (I→V)

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
6-23 23-26 (1) 26-31 32-	Compassos «1ª vez» conduzindo à repetição. = 1-6		FáM (Solm) FáM FáM→ RéM
Verso VI 1 – 6	<i>Allegro molto</i> C Breve sucessão de acordes.	Cheio	Rém

3.2.2 – Versos de 4º tom²⁵

A única fonte para esta obra é o autógrafo conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa (P-Ln MM 1921), cuja folha de rosto ostenta a seguinte inscrição: «Verços ou Fantezias P.^a Orgão / em 4º Tom / Podem tocar-se alternadam.^{te} com o Coro à Magnificat / ou Benedictus / Da Composição de F.^r Joze Marques da S.^a / Pertence a Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos} / 1818».²⁶ Apesar da ausência de um exemplo de cantochão figurado com o 4º tom salmódico, o número de versos (seis) e a analogia estrutural com os Versos de 1º tom e com os Versos de 5º e 7º tom revela a intenção de uma execução alternada entre versos de órgão e versos de cantochão figurado, começando estes últimos com um acorde de Lá menor e terminando com um acorde de Mi maior (cadência frígia).

Verso I

A tonalidade de Lá menor é afirmada através de uma brilhante introdução em oitavas nas duas mãos (cc. 1-8). Uma pequena passagem de terceiras e sextas

²⁵ A transcrição integral desta obra é apresentada em apêndice.
²⁶ Na folha seguinte surge também a inscrição «Verços P.^a Orgão em 4º Tom / Compostos Por F.^r Joze Marques da S.^a / P.^a Uzo de Manoel Inocencio Liberato dos S.^{tos}. / Em 1818». Ambas as inscrições são autógrafas.

em *staccato* (cc. 8-11) conduz a uma secção mais modulante, com a constante recorrência na mão direita de um mordente reiterado (com o ritmo ) , sobre acordes repetidos em colcheias na mão esquerda. O desenho da mão direita evolui para uma elaboração contínua de semicolcheias que conduz a uma secção em colcheias, com notas mais longas na voz superior e com um ritmo harmónico mais rápido, a qual prepara a cadência final com repercussão do acorde de Lá menor e conclusão no uníssono Lá.

Verso II

Tal como o Verso V de 1º tom, esta peça apresenta uma única registação e desenvolve-se como um extenso solo de Flauta (mão direita), que se move frequentemente em terceiras ou sextas, sobre um baixo de Fagote (mão esquerda). A estrutura AABBC corresponde, no plano tonal, à afirmação inicial da tonalidade de Lá menor com cadência na Dominante (secção A), a uma modulação passageira à Subdominante e à Relativa Maior (secção B) e à recondução à tónica (após uma longa detenção em Dó maior), que se faz através do acorde de Dominante da Dominante e de uma *cadenza* improvisada.

Verso III

A secção inicial desta peça (com a indicação *con fuoco*) apresenta um desenho em oitavas na mão esquerda que se desenvolve-se sob um pedal superior repercutido da Dominante na mão direita (também em oitavas). Um trecho de carácter mais harmónico executa uma modulação a Dó maior, após o que uma passagem em sextas conduz à tonalidade de Ré menor. O compositor explora aqui a ambiguidade da nota Ré para executar uma modulação surpreendente a Mi bemol maior.²⁷ O acorde de Mi bemol maior é posteriormente utilizado como acorde de sexta napolitana, reconduzindo a música a Ré menor. Esta tonalidade é firmemente estabelecida, introduzindo uma secção em tercinas que reconduz ao

²⁷ O processo de modulação é idêntico ao utilizado na Fantasia em Dó Maior (*Allegro brillante*, cc. 135-136).

tom original de Lá menor através do acorde de sexta italiana, sendo os últimos seis compassos da peça uma longa elaboração sobre encadeamento I_c-V^7-I .

Verso IV

Uma breve introdução de quatro compassos estabelece a tonalidade de Lá menor, terminando numa cadência à Dominante. Segue-se um solo de Oboé (sem acompanhamento) que utiliza a ambiguidade funcional da nota Mi para conduzir a música a Dó maior. Aqui é finalmente introduzida uma forma binária, cuja secção A inclui uma repetição escrita (a primeira vez como um solo de Oboé acompanhado pelo Flautado e a segunda vez com uma escrita relativamente mais densa e uma registação de Cheio). A secção B, voltando ao solo de Oboé (agora em terceiras) inicia-se de forma previsível na Dominante (de Dó maior) progredindo rapidamente para a Tónica. A nota Dó é utilizada para introduzir abruptamente o acorde de Lá bemol maior (o efeito surpresa é sublinhado pela mudança da registação para o Cheio) que posteriormente é utilizado para reconduzir a tonalidade a Dó maior (através do encadeamento $\flat VI-II^9_{FO}-V-I$) como se pode apreciar no Exemplo 3.10. Após esta cadência em Dó maior, dá-se uma nova modulação a Lá menor (c. 40), sendo os restantes compassos uma conclusão da obra, iniciada com uma série de acordes repetidos sobre um baixo de Alberti (fazendo também uso do encadeamento $\flat VI-II^9_{FO}-V$), que culmina numa suspensão sobre o acorde de II^9_{FO} seguido da cadência final.



Ex. 3.10 – Versos de 4º tom, Verso IV, cc. 30-37

Este verso apresenta assim uma secção central em Dó maior, enquadrada por uma introdução e uma conclusão, ambas em Lá menor. A secção central consiste numa forma binária (cuja parte A é repetida quase literalmente por extenso) que utiliza o esquema $T \rightarrow T \mid D \rightarrow T$, comum a algumas formas de minúete.²⁸ O percurso harmónico da introdução e da conclusão confere à peça uma simetria total sob o ponto de vista tonal:

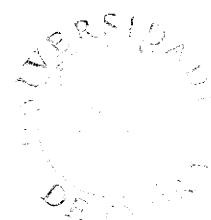
Introdução		A	A'	B	Conclusão
Lám	DóM	DóM			DóM → Lám
		T → T	T → T	D → T	

Verso V

Tal como no verso anterior, é visível aqui a presença de uma introdução e de uma conclusão, ambas em Lá menor, enquadrando uma secção central em Dó maior. O esquema harmónico da introdução é idêntico: afirmação da tonalidade de Lá menor, com cadência na Dominante e imediata modulação a Dó maior (também utilizando a nota Mi como *pivot*). A secção central apresenta também uma forma binária que, neste caso, mantém as partes A e B na Tónica, sendo a repetição de B mais desenvolvida, terminando numa cadência de sabor operático. A conclusão reconduz rapidamente a música a Lá menor, criando também aqui um efeito de simetria tonal:

Introdução	A		B	B'	(Cadência)	Conclusão
Lám → (DóM)	DóM					DóM → Lám
	T → D	D → T	T	T	T (V → I)	

²⁸ Cf. Charles ROSEN, *Sonata Forms*, revised edition, New York, Norton, 1980, p. 29.



Verso VI

Intitulado «Ultimo», como o Verso VI dos Versos de 1º tom, resume-se a uma curta série de acordes sobre um baixo arpejado (com a registação de Cheio), destinada a concluir a execução do canto alternado.

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
Verso I	<i>Allegro C</i>		
1-8	Oitavas, cadência na Tónica	Cheio	Lám
9-24	Passagem modulante que conduz à Dominante		Lám (RéM-SolM- Lám-FáM)→ Lám (V)
24-34	Recondução à Tónica		Lám (V→I)
Verso II	<i>Allegretto 3/4</i> Solo Secção A (repetida) Secção B (repetida) Secção C (recondução à tónica com <i>cadenza</i> no final)	Flauta (m.d.) Fagote (m.e.)	Lám (I→V) Lám→ RéM (DóM)→ Lám DóM (Lám-Rém)→ Lám
Verso III	<i>Allegro brilhante C</i>		
1-5	Oitavas sob pedal superior da Dominante (<i>Con fuoco</i>)	Cheio	Lám
6-14	Arpejos e acordes		Lám→ DóM
14-19	Passagem em sextas		DóM→ RéM
20-23	Arpejo sobre acordes na m.e. (utilização da nota Ré como pivot)		Rém (Ré pivot)→ Mi,M
24-30	Regresso a RéM (6ª napolitana)		Mi,M→ RéM (⁹ II-V _{FO} -I)
30-40	Tercinas (recondução à Tónica)		Rém→ Lám (V)
41-44	Conclusão		Lám (V-I)
Verso IV	<i>Andante comodo C</i>		
1-4	Introdução 3/4	Cheio	Lám (→V)
5-8	Solo (sem acompanhamento) <i>Allegro comodo</i>	Oboé	DóM
9-16	Solo (acordes repetidos na m.e.) (A)	Oboé (m.e.) Flautado brando (m.e.)	DóM
17-24	Repetição em <i>forte</i> (praticamente idêntica) da secção anterior (A')	Cheio	DóM
25-30	Terceiras; escalas (B)	Oboé	DóM
31-34	Arpejo sobre acordes na m.e.	Cheio	(Dó pivot)→ Lá,M→

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
35-40 41-51	(utilização da nota Dó como pivot); acordes Escala sobre acordes da m.e. Acordes repetidos sobre baixo de Alberti; cadência final		DóM (♭VI-II ⁹ _{FO} -V) DóM→ Lám Lám
Verso V	<i>Maestoso Andante</i> ♪		
1-4	Introdução	Cheio	Lám
5-12	Acordes em colcheias repetidas <i>Allegro</i> 3/4		Lám→ DóM
13-21	Alternância <i>forte</i> / <i>piano</i> (A)	Cheio / Oboé	DóM
22-25	Introdução de um motivo em semicolcheias (B)	Oboé (m.d.) Fagote (m.e.)	DóM
26-29	Fanfarra	Clarim	DóM
30-33	Repetição em <i>forte</i> do motivo exposto no c. 22 (B')	Cheio	DóM
34-40	Acordes repetidos sobre baixo em semicolcheias; acordes		DóM
42-49	Solo em semicolcheias terminando em cadência com trilos	Oboé (m.d.) Fagote (m.e.)	DóM
49-60	Arpejos sobre baixo tipo Alberti; cadência final	Cheio	DóM-Lám-Rém-Lám
Verso VI	<i>Allegro</i> Acordes sobre baixo Alberti		Lám

2.2.3. – Versos de 5º e 7º tom²⁹

A única fonte para esta obra é o manuscrito autógrafo P-Ln MM 144//16 que ostenta na folha de rosto a inscrição seguinte: «Versos ou fantezias para Magnificat ou Benedictus de 5º e 7º Tom / Original de F^r Joze Marq.^s e S^a». ³⁰ O título indica claramente, à semelhança dos Versos de 1º tom, a intenção de execução alternada com o cantochão do Magnificat ou do Benedictus de 5º ou 7º

²⁹ A transcrição integral desta obra é apresentada em apêndice.

³⁰ A primeira folha contém a inscrição «Exemplar 3º», aparentemente na caligrafia do autor. Não existe, no entanto, conhecimento de nenhuma outra fonte desta obra.

tom. Tal como nos Versos de 1º tom, o primeiro verso de órgão é antecedido de uma versão cifrada do 5º e 7º tons salmódicos³¹ (Ex. 3.11).

Cantochão

5º Tom

7º Tom

Ex. 3.11 – Versos de 5º e 7º tom, (P-Ln MM 144//16), cantochão

É curioso constatar o recurso a uma tonalidade diferente para os versos de cantochão do 7º tom.³² Uma anotação (autógrafa) no final do manuscrito parece mostrar que Fr. José Marques e Silva considerava também a possibilidade de estes versos serem cantados noutra tonalidade: «N.B. He costume em alguns Córos, enttoarem os Verços de Benedictus, ou Magnificat do 7º Tom, no signo em q~ acabao os finaes, e neste caso pode o Organista formar hum piqueno preludio, no tom que for costume, e depois pode m.^{to} bem paçar a tocar qualquer das fantezias

³¹ Apenas o cantochão do 5º tom aparece cifrado. Mais adiante (antecedendo o 5º verso de órgão), são novamente apresentadas as melodias do cantochão de 5º tom e de 7º tom, ambas cifradas.

³² É claramente visível no manuscrito que o cantochão do 7º tom começou por ser escrito com a armação de clave de Ré maior e um bequadro ocorrente na nota Dó, tendo este acidente e o segundo sustenido da armação de clave sido posteriormente rasurados. A emenda parece ser feita pela mão do autor.

que acima ficção escritas»³³. A expressão «piqueno preludio» refere-se, sem dúvida, a um interlúdio modulante destinado a reconduzir a música à tonalidade de Ré maior, na qual se encontram escritos todos os versos de órgão. Em qualquer caso, a estrutura dos versos de órgão é muito mais facilmente articulável com o cantochão de 5º tom (transposto para Ré). Neste caso, o cantochão figurado começa e termina com um acorde de Ré maior, o que permite um encadeamento directo entre os versos de cantochão e os versos de órgão, sem necessidade de qualquer modulação.

Verso I

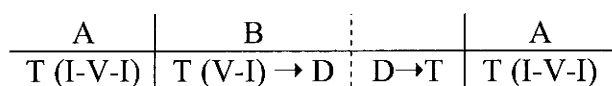
Uma introdução de seis compassos, em oitavas (Cheio), precede um solo («Obué ou Clarineta») em terceiras sobre um pedal repercutido da Tónica (Ré). Este solo conduz a uma nova passagem em oitavas com o Cheio, que evolui para uma textura mais densa até à cadência final. Neste ponto (compasso 25), existe um sinal para uma eventual repetição *da capo*. Após a repetição, ou caso esta não se faça, segue-se uma pequena conclusão de cinco compassos (consistindo basicamente na repercussão do acorde final), que utiliza as mesmas figurações usadas no início da primeira e segunda passagens com o Cheio:



³³ P-Ln MM 144//16, ff. 4.

Verso II

Este verso consiste num solo de Oboé com um acompanhamento do Flautado na mão esquerda, que se organiza numa forma ternária ABA – uma versão concentrada da *aria da capo*.³⁴ A secção A (repetida no final) define a tonalidade de Ré maior através de duas frases que estabelecem o percurso T→D | D→T. A Secção B inicia-se na Tónica (embora com o acorde de V), modulando posteriormente para a Dominante. Após a cadência final, um breve recitativo da mão direita (sempre com o Oboé) garante o retorno à Tónica e à repetição da secção A:



Verso III

O Clarim da mão direita é utilizado em toda a primeira secção desta peça, com o recurso constante a um ritmo de fanfarra, criando um efeito de tensão crescente que culmina com a entrada do Cheio (Ex. 3.12). Este efeito é explorado duas vezes, a primeira na Tónica e a segunda na Dominante, esta última conduzindo a uma insistente cadência no acorde de V grau. Segue-se um curto solo em terceiras («Obué ou Clarineta») que conduz a uma nova passagem com o Cheio, a qual, após um momento de harmonia mais cromática, leva ao final da peça, reforçado por uma cadência plagal e pela repercussão do acorde final. Os ritmos pontuados usados no início desta última secção, assim como os desenhos do final (Ex. 3.13), estabelecem uma relação com o início do verso.

³⁴ Cf. Charles ROSEN, *Sonata Forms*, pp. 28 e ss.

All° comodo

Clarim

Cheio

Ex. 3.12 – Versos de 5º e 7º tom, Verso III, cc. 1-6

Ex. 3.13 – Versos de 5º e 7º tom, Verso III, cc. 30-33

Verso IV

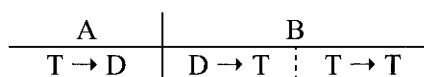
Este verso, à semelhança do Verso II, apresenta-se, ao longo de toda a sua duração, como um solo acompanhado. Desta vez, o registo escolhido para o solo na mão direita é a Flauta, sendo o acompanhamento da mão esquerda confiado ao «Flautado brando».³⁵ O solo da mão direita desdobra-se frequentemente numa escrita em terceiras. A proximidade tímbrica dos registos de solo e de acompanhamento permite que, ocasionalmente, uma voz intermédia tocada na região aguda do teclado, funcione em conjunto com a linha da mão esquerda, como sucede nos compassos 5 e 6 (Ex. 3.14).

³⁵ Expressão que se refere, provavelmente, ao Flautado de 12 tapado.



Ex. 3.14 – Versos de 5º e 7º tom, Verso IV, cc. 5-7

A peça apresenta uma estrutura bipartida AABB, sem relação motívica entre as duas partes. A secção A estabelece uma modulação da Tónica para a Dominante, sendo o regresso à Tónica efectuado logo nos primeiros compassos da secção B (realizando previamente uma modulação passageira a Mi menor), permanecendo toda a segunda parte da secção B na Tónica. Este esquema tonal é muito frequente em formas binárias.



Verso V

Este verso apresenta também uma estrutura bipartida (estando apenas indicada a repetição da secção A), que obedece ao esquema tonal mais simplificado das formas binárias: T → D | T → T.³⁶ O Cheio é a registação utilizada ao longo de toda a peça, com excepção do início da secção B, cujo carácter contrastante é acentuado pelo recurso a uma textura diferente: terceiras na mão direita («Obué ou Clarineta») sobre um baixo executado no Flautado.

³⁶ Cf. Charles ROSEN, *Sonata Forms*, pp. 21-22.

Verso VI

Este verso, tal como os que concluem os Versos de 1º tom e os Versos de 4º tom, tem uma dimensão muito reduzida, consistindo apenas numa série de arpejos em oitavas sucedidos por uma cadência em Ré maior.

	Descrição	Registação	Percorso harmónico
Verso I	<i>Allegro C</i>		
1-7	Introdução em oitavas.	Cheio	RéM (I-VI-IV-V-I)
7-15	Solo (em terceiras) acompanhado por notas repetidas na m.e.	Oboé ou Clarinete (m.d.) Flautado (m.e.)	RéM
15-24	Passagem livre até à cadência. Conclusão.	Cheio	RéM (LáM) RéM RéM
Verso II	<i>Andante 3/4</i>		
1-8	Solo acompanhado. Secção A.	Oboé (m.d.) Flautado (m.e.)	RéM (I-V-I)
9-27	Secção B. Escalas em semicolcheias na m.d. e colcheias na m.e.		RéM→ LáM
27-30	Recondução à Tónica.		LáM→ RéM
30-37	Repetição da secção A.		RéM (I-V-I)
Verso III	<i>Allegro comodo C</i>		
1-5	Fanfarra.	Clarim	RéM
6-8	Acordes e oitavas.	Cheio	RéM (I→V)
8-12	Fanfarra.	Clarim	RéM (V)
13-18	Acordes e oitavas.	Cheio	RéM (V-,VI-II ⁹ _{fo} -V)
19-25	Solo (terceiras) sobre baixo tipo <i>pizzicato</i> .	Oboé ou Clarinete (m.d.)	RéM (I/V)
26-31	Acordes com ritmo pontuado (harmonia modulante até à cadência).	Cheio	RéM→ (Sim-Mim-LáM)→ Ré M
31-35	Conclusão (cadência plagal).		RéM (I-IV-I)
Verso IV	<i>Andante 3/4</i>		
1-8	Solo acompanhado. Secção A (repetida): terceiras; passagem modulante; escalas.	Flauta (m.d.) Flautado brando (m.e.)	RéM (I-V-I)→ Sim→ LáM
9-25	Secção B (repetida): escalas em		(Mim)→ RéM

	Descrição	Registação	Percurso harmónico
	terceiras; terceiras na m.e. sob pedal superior da Dominante; cadência reiterada na Tónica.		
Verso V	<i>Allegro molto</i> C 1-6 Secção A (repetida): oitavas; 7-12 acordes; colcheias sob pedal da Dominante; acordes. 13-17 Acordes. Secção B: solo em terceiras; acordes.		RéM (I-IV-V)→ RéM (I-VI-IV-II-V-I) RéM (I-IV-II ⁹ _{FO} -V) RéM (I-V-I)
Verso VI	<i>Allegro molto</i> C Arpejos em oitavas, acordes.		RéM

3.3. – Sinfonia para 6 órgãos: uma atribuição de Ernesto Vieira

Na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota P-Ln MM 144//13, conserva-se uma obra instrumental destinada a seis órgãos. Esta fonte procede do espólio de Ernesto Vieira que a intitula «Symphonia para seis órgãos» e a refere como um autógrafo de Fr. José Marques e Silva.³⁷ A atribuição de autoria da obra no catálogo da Biblioteca Nacional baseia-se exclusivamente naquela referência, não sendo evidentes os motivos que levaram Ernesto Vieira a fazê-la. Não há no manuscrito qualquer indicação de autoria (situação rara nos autógrafos de Fr. José Marques e Silva). Além disso, encontram-se algumas indicações em italiano (ou, por vezes, em português italianizado), como «organo» ou «trombetta», que também não têm paralelo na obra daquele compositor.

O manuscrito P-Ln MM 144//13 tem a aparência evidente de um autógrafo, dada a desenvoltura da escrita e as numerosas rasuras que exhibe. Do

³⁷ Cf. Ernesto VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 2, p. 316: «[De Fr. José Marques e Silva] tenho eu os seguintes autographos: [...] Symphonia para seis órgãos (curiosa composição feita para se executar em Mafra onde realmente existem seis órgãos collocados em diferentes pontos do cruzeiro) [...]».

mesmo modo, a disposição em partitura com inúmeras abreviações, sobretudo nas duplicações realizadas pelos vários órgãos (que, em alguns casos, chega a lançar dúvidas sobre a eventual participação de alguns dos instrumentos),³⁸ é também característica de um manuscrito original.



Fig. 3.1 – Sinfonia para 6 Órgãos (P-Ln MM 144//13, f. 1r)

Fig. 3.2 – Antônio José Soares, Missa (P-Ln MM 316//1, f. 1r)

³⁸ Ver comentário crítico à transcrição desta obra, incluída no Apêndice.

No entanto, a caligrafia difere da de Fr. José Marques e Silva, sendo, com toda a probabilidade, de António José Soares, como se pode depreender da comparação entre o manuscrito da Sinfonia para 6 órgãos e o autógrafo da Missa em Mi bemol maior deste compositor (Fig. 3.1 e 3.2). Apesar de o manuscrito da Missa denotar uma escrita mais cuidada é de notar, por exemplo, a semelhança na grafia das claves de Sol, do símbolo Φ ou das maiúsculas «L» e «S».

A Sinfonia para 6 Órgãos, composta presumivelmente em 1807,³⁹ desenvolve-se num estilo de rondó concertante que, por um lado, opõe a sonoridade solística de um dos órgãos ao *tutti* do conjunto dos seis instrumentos e, por outro, alterna um refrão com a intervenção de diversos temas secundários. A registação dos órgãos é indicada com algum cuidado, utilizando a letra «f» para designar o «cheio»⁴⁰ e os nomes dos registos para a registações de pormenor. O esquema formal e tonal da obra, assim como a forma como os seis órgãos são utilizados, é apresentado na seguinte tabela:

	Descrição	Órgãos (dinâmica)	Percurso harmónico
1-20	Introdução	1-6 (f)	RÉM→V
21-35	Refrão (2x)	1 (p) / 1-6 (f)	RÉM
35-45	Episódio	1-6 (f)	RÉM
46-60	Refrão (2x)	1 (p) / 1-6 (f)	RÉM
60-64	Modulação	1-6 (f)	RÉM→LáM
64-83		1-6 (f)	LáM

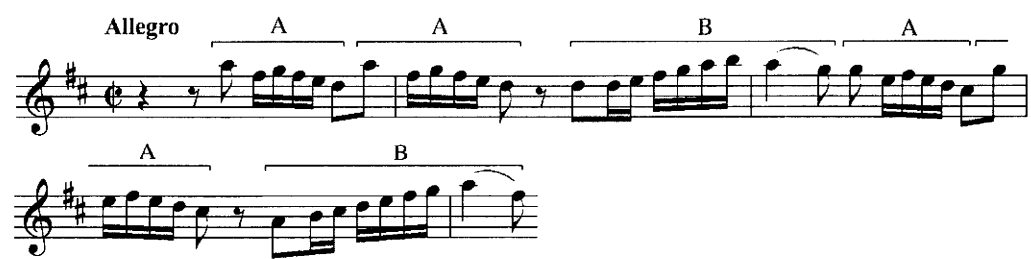
³⁹ O facto de a composição se destinar a seis órgãos implica ter sido escrita em 1807 (ano da conclusão dos seis instrumentos da Basílica de Mafra), ou pouco tempo antes. Com a primeira invasão das tropas napoleónicas e a consequente fuga da Família Real para o Brasil em Novembro de 1807, a actividade musical em Mafra (e, provavelmente, a manutenção dos instrumentos) decaiu consideravelmente, não tendo provavelmente sido possível voltar a utilizar os seis órgãos simultaneamente (cf. Gerhard DODERER, «Subsídios novos para a a História dos órgãos da Basílica de Mafra, Revista Portuguesa de Musicologia, nº 12, 1001, pp. 87-127, e João VAZ, «The Six Organs in the Palace of Mafra: a Restoration», *Modus*, Fasc. 5 (1998-2001), 2002, pp. 175-185). A maioria das obras depositadas na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra que exigem seis órgãos datam de 1807, embora algumas cópias tenham uma data posterior (cf. João Borges de AZEVEDO, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Gulbenkian, 1985). Apesar do estado relativamente embrionário em que se encontra o estudo historiográfico do conjunto organístico de Mafra não permitir uma conclusão definitiva, não parece haver registo da utilização dos seis órgãos em conjunto depois de 1807 (cf. Eusébio GOMES, *Memórias*, P-Mp Cofre 43 s.c.).

⁴⁰ Ver Capítulo 5.

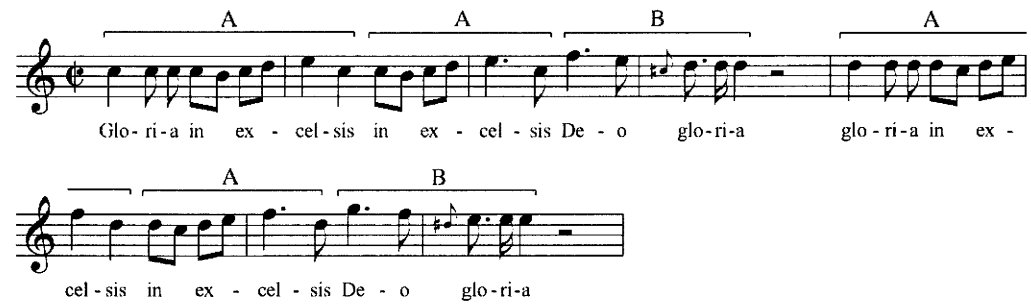
	Descrição	Órgãos (dinâmica)	Percurso harmónico
84-91	Solos	4 (?) / 6 (?)	LáM
91-103		1-6 (f)	LáM→(Mim)→RéM (V)
104-118	Refrão (2x)	4 (p) / 1-6 (f)	RéM
118-125	Modulação	1-4,6 (f) / 5 (f)	RéM→Si,M
125-130	Solos	1 (p)	Si,M
130-143	Modulação	1-6 (f)	Si,M→Dóm→RéM (V)
143-147	Refrão (modificado)	2 (p)	Rém: V-I (picarda)
147-158		1 (p) / 1-6 (f)	RéM
158-181		1-6 (f)	RéM
181-191	Solos	3 / 1	RéM
191-203	Cadência	1-6 (f)	RéM→V
204-211	Refrão (modificado)	4 (p) / 6 (?)	RéM
211-227	Conclusão	1-6 (f)	RéM

A comparação entre o início do refrão da Sinfonia para 6 Órgãos (Ex. 3.15a) e o motivo inicial do «Gloria» da atrás referida Missa de António José Soares (Ex. 3.15b) revela algum paralelismo ao nível da estrutura melódica.

Allegro



Ex. 3.15a – Sinfonia para 6 Órgãos, cc. 21-25 (org I, m.d.)

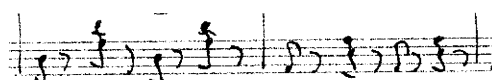


Ex. 3.15b – António José Soares, Missa em Si bemol maior, «Gloria», cc. 5-12 (S)

Para além de alguma semelhança melódica, é de notar que ambas as frases se compõem de dois períodos, cada um deles construído através da repetição de uma célula melódica (A), a qual é sucedida de uma outra célula melódica (B) que no primeiro período conduz a melodia à Dominante e no segundo a reconduz à Tónica.

$$\begin{array}{c|c} \begin{array}{ccc} A & A & B \\ T & T \rightarrow D & \end{array} & \begin{array}{ccc} A & A & B \\ D & D \rightarrow T & \end{array} \end{array}$$

É também visível ao longo da Sinfonia para 6 Órgãos a presença de alguns gestos composicionais de António José Soares. O recurso frequente aos ritmos pontuados e o uso constante de determinadas figurações de acompanhamento são dois aspectos que estabelecem um paralelo entre esta peça e diversas obras deste compositor. Por exemplo, os desenhos da mão esquerda no início do «Benedictus» da Missa em Si bemol maior são exactamente iguais (inclusivamente sob o ponto de vista da grafia musical) aos dos compassos 21 e seguintes da Sinfonia para 6 Órgãos (Ex. 3.16a e 3.16b). Outro ponto de contacto é a escrita italianizada da palavra «Fagotte» no autógrafo da Missa.



Ex. 3.16a – Sinfonia para 6 Órgãos,
cc. 23-24 (org I, m.e.)



Ex. 3.16b – Missa, «Benedictus»,
cc. 7-8 (org, m.e.)

Tendo em conta os factores atrás enunciados, não existem quaisquer indícios que permitam considerar Fr. José Marques e Silva como o autor da Sinfonia para 6 órgãos. Por outro lado, os paralelos estilísticos e a circunstância de a partitura ser, com toda a probabilidade, autógrafa de António José Soares, permitem atribuir-lhe a obra, cuja transcrição é, nesta condição, apresentada em apêndice.

3.4. – Conclusão

O reduzido número de obras para órgão solo de Fr. José Marques e Silva não facilita uma generalização acerca dos processos de composição nesta área. No entanto, a análise destas peças permite avançar com algumas observações. As obras mais curtas (que constituem a maioria da produção do compositor neste domínio), são frequentemente compostas linearmente, ou transcompostas,⁴¹ verificando-se também o recurso a formas binárias.

O processo de transcomposição parece estar mais associado às peças mais curtas, como é o caso dos versos finais de cada um dos conjuntos de versos, e naquelas onde é utilizada uma linguagem mais austera, como é o caso do Verso II dos Versos de 1º tom. O recurso à forma binária processa-se de maneira bastante livre: o esquema AB, eventualmente sujeito à repetição da primeira ou de ambas as secções (AAB ou AABB), ou à reexposição da primeira secção (ABA), não oferece, de uma forma sistemática, qualquer relação motivica entre as secções.

A respeito da evolução da escrita organística em Portugal ao longo do século XVIII – ou seja, durante o período de maior absorção de influências italianas – é interessante comparar as obras para órgão de Fr. José Marques e Silva com outras compostas anteriormente. Neste contexto, os conjuntos de Versos assumem uma especial relevância dado que, apesar da escassez de fontes musicais, é possível concluir que a prática de alternar pequenas peças de órgão com os versos cantados do *Magnificat* ou do *Benedictus*, se manteve ao longo do século XVIII, independentemente das profundas transformações sofridas ao nível da estrutura musical das cerimónias litúrgicas. É, pois, interessante comparar os Versos para órgão de Fr. José Marques e Silva, com os Versos de 5º tom de Fr.

⁴¹ O termo «transcomposto» tem sido difundido em Portugal, após a sua introdução por João de Freitas Branco, a partir da tradução literal do alemão *durchkomponiert* e do inglês *throughcomposed*.

Jerónimo da Madre de Deus⁴² (única obra subsistente do género composta durante primeira metade de setecentos) e com um exemplo anterior, como os Versos de 8º tom de Fr. Diogo da Conceição, escritos, provavelmente, durante os últimos decénios do século XVII.⁴³

Os Versos de 8º tom de Fr. Diogo da Conceição são visivelmente fruto da prática organística portuguesa pré-setecentista, herdeira da tradição de António Carreira e de Manuel Rodrigues Coelho, com eventuais influências de mestres italianos.⁴⁴ São destinados a um órgão com um teclado com a extensão C-a'' com a primeira oitava «curta»,⁴⁵ e evidenciam uma estrutura polifónica a quatro vozes, sublinhada pela escrita em «partitura de órgão» com quatro claves diferentes.⁴⁶ Quase todos os doze versos (todos bastante curtos) principiam com entradas sucessivas das vozes em imitação (Ex. 3.15 e 3.16). A linguagem é já manifestamente tonal e os encadeamentos harmónicos proporcionam um ritmo tendencialmente regular.⁴⁷

⁴² P-EVp CLI/1-4 n.º 7: «Versos / Sobre o Canto Chão / Para Orgão / De Fr. Jeronimo da M.^{dre} de DS.». Mais adiante surge a inscrição «São Feitos todos / por 5º tom» (f. 2r).

⁴³ P-Pm MM 43, ff. 113v-115r: «8º Tom Versos por g; sol, re ut. De Fr. Diogo da Conceição». O manuscrito onde esta obra está incluída, o *Livro de obras de Orgão juntas pela curiosidade do P. P. Fr Roque da Conceição*, ostenta a data de 1695. Estas peças foram editadas modernamente por Klaus SPEER (*Fr. Roque da Conceição, Livro de obras de órgão*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, pp. 162-164).

⁴⁴ Cf. Macario Santiago KASTNER, *Três compositores lusitanos para tecla*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, pp. 117-128. Kastner, a propósito de Pedro de Araújo (de quem várias obras se encontram em P-Pm MM 43), sublinha o facto de o chamado «manuscrito de Braga» (P-BRp 964) conter, para além de obras daquele compositor, peças de Manuel Rodrigues Coelho e de compositores italianos de finais de seiscentos, como Bernardo Pasquini.

⁴⁵ Para além de se deduzir da extensão utilizada nas peças, este facto é corroborado pelo diagrama de um teclado incluído nas primeiras páginas do manuscrito (P-Pm MM 43, ff. [I]v e [II]r).

⁴⁶ Ao contrário de algumas obras do manuscrito P-Pm MM 43, todos estes versos estão notados nas claves de Dó 1ª, Dó 3ª, Dó 4ª e Fá 4ª.

⁴⁷ Alguns erros rítmicos na transcrição de Speer (nomeadamente nos compassos iniciais do Verso 2º) dão uma ideia de uma estrutura rítmica mais irregular (cf. *Fr. Roque da Conceição...*, p. 162).



Ex. 3.15 – Fr. Diogo da Conceição, Versos de 8º tom, Verso I, cc. 1-3

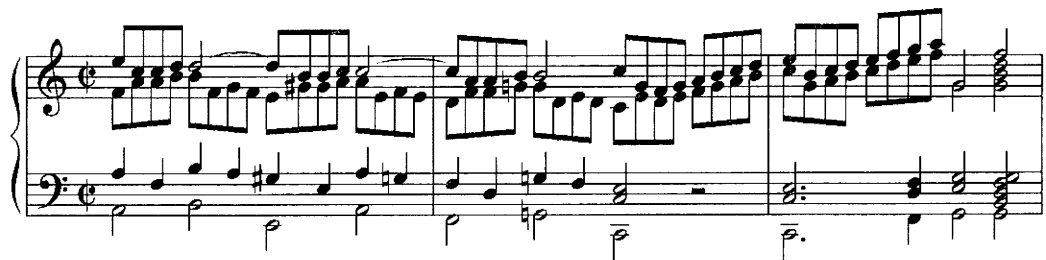


Ex. 3.16 – Fr. Diogo da Conceição, Versos de 8º tom, Verso II, cc. 1-3

Os Versos de 5º tom de Fr. Jerónimo da Madre de Deus, escritos seguramente durante a primeira metade do século XVIII,⁴⁸ são, pelo contrário, completamente imbuídos do estilo cravístico de origem italiana, que permeou toda a produção teclística portuguesa em setecentos. São frequentes as terceiras paralelas (sobretudo na mão direita), assim como as oitavas na mão esquerda e os baixos de Alberti, figurações que alternam com momentos de carácter mais contrapontístico. Ao longo dos diferentes versos (vinte no total), é manifesto o recurso a variados processos de escrita, como a imitação, o cromatismo, a melodia acompanhada e até mesmo o *cantus firmus*. A escrita é marcadamente tonal, revelando alguma agilidade harmónica, apesar da constância da tonalidade de Dó

⁴⁸ Fr. Jerónimo da Madre de Deus nasceu provavelmente em 1715, como se depreende da documentação enviada por Fr. Henrique de Santo António a D. Francisco de Almeida em 1737 e onde consta a seguinte informação: «Fr. Hyeronimo da Madre de Deos he natural desta cidade de Lisboa Occid.^{al}, e não so bom compositor mas insigne organista. [...] vive neste d.º conv.^{to} [Paulistas], contando ao prezente 22 annos de idade, e sinco p.^a seis de profeço» (Rui Vieira NERY, *Para a história do barroco musical português*, Lisboa, Gulbenkian, 1980, pp. 22 e 49-50).

maior e da curta duração das peças. Não obstante a óbvia intenção de serem destinados ao órgão, não existe nenhuma indicação de registação, embora se reconheça o recurso a um teclado com «oitava curta», por exemplo na escrita da mão esquerda nos compassos 12 a 14 do Verso II (Ex. 3.17).



Ex. 3.17 – Fr. Jerónimo da Madre de Deus, Versos de 5º tom, Verso II, cc. 12-14

Ao lado destas obras, os Versos para órgão de Fr. José Marques e Silva distinguem-se por denunciarem uma linguagem mais orquestral, e mesmo mais operática (fruto das transformações do gosto musical a partir de meados do século XVIII), e por serem claramente destinados um tipo diferente de instrumento.⁴⁹ As inúmeras indicações de registação e a opção por uma escrita específica em função de uma determinada sonoridade pretendida são prova clara de que as peças foram escritas tendo em mente um órgão com recursos específicos.

	Fr. Diogo da Conceição	Fr. Jerónimo da Madre de Deus	Fr. José Marques e Silva
Notação	Partitura de órgão	Pauta dupla	Pauta dupla
Harmonia	Tonal (resultando muitas vezes do contraponto)	Tonal (harmonia claramente definida)	Tonal (frequente polarização entre a Tónica e a Dominante)
Textura predominante	Contraponto	Melodia acompanhada	Melodia acompanhada
Extensão exigida	C-a'' (oitava curta)	C-c''' (oitava curta)	C-e'''
Registação	Inexistente	Inexistente	Frequente

⁴⁹ Esta questão é abordada em profundidade no Capítulo 5.

A leitura desta tabela sugere uma evolução na prática do verso organístico em Portugal, tanto ao nível estritamente musical, como ao da exigência instrumental. As peças de Fr. José Marques e Silva, ao contrário dos exemplos anteriores apresentados, parecem muito mais ser pensadas em função de um timbre específico e exploram com frequência a escrita idiomática de determinados registos.

4. – O órgão na obra vocal

Ao contrário das peças para órgão solo, que, embora contenham os mais interessantes exemplos de exploração de um idioma idiosincrático do órgão português da época,¹ se traduzem numa percentagem reduzida da obra de Fr. José Marques e Silva, a música vocal com acompanhamento de órgão constitui o grosso da sua produção musical, abrangendo todo o percurso da sua vida de compositor. Para além de permitir apreciar a evolução do idioma musical de Fr. José Marques e Silva (como foi já referido no Capítulo 2), a análise das obras vocais com órgão proporciona também uma panorâmica das diversas formas de tratamento do órgão na sua função de acompanhamento. De facto, desde as mais simples obras com coro e contínuo às missas com vários órgãos, a relação do instrumento (ou instrumentos) com as vozes assume formas muito diversificadas, revelando em muitos casos interessantes soluções.

4.1. – O baixo contínuo nas obras vocais

Ao longo da segunda metade do século XVIII, e de uma forma generalizada em toda a Europa, a presença do baixo contínuo na música profana sofreu uma diminuição progressiva até eventualmente desaparecer por completo.² A prática do baixo contínuo teve, no entanto, uma existência mais prolongada em algumas áreas, como são os casos do acompanhamento do recitativo *secco* e, sobretudo, da música religiosa, onde a realização do baixo cifrado pelo órgão

¹ Este aspecto é discutido em pormenor no Capítulo 5.

² Cf. Charles ROSEN, *The Classical Style*, London, Faber and Faber, new edition, 2005 p. 192.

subsistiu ainda durante várias décadas, especialmente como elemento de sustentação das vozes.³

Apesar deste decréscimo de utilização na música prática, o baixo cifrado continuou a constituir, ao longo dos séculos XVIII e XIX (como foi já referido no Capítulo 2), a base de todo o ensino da harmonia e da composição. No entanto, embora a escrita de cifras com um elevado grau de precisão ao nível da condução das vozes fosse indispensável ao ensino da composição,⁴ na prática musical corrente a quantidade de informação fornecida pelo baixo cifrado variava bastante de acordo com os diferentes compositores e as distintas obras.⁵ Apesar disso, na generalidade da produção de Fr. José Marques e Silva com baixo contínuo, a cifragem do baixo apresenta-se bastante pormenorizada. São frequentes situações como a que ocorre, por exemplo, entre os compassos 28 e 31 do *Benedictus Dominus Deus Israel* em Dó menor (1809),⁶ onde as cifras do baixo sugerem uma duplicação exacta das vozes por parte do organista (Ex. 4.1). É notória, no compasso 29, a preocupação do compositor em reproduzir (através das cifras 5/3-3/8-5/3 sobre Mi bemol) o movimento das vozes sobre a mesma harmonia.

³ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, p. 138: «Still, the continuo remained a factor in classic performance. [...] The continuo was mandatory in church music and simple recitative. It was often used in full-voiced compositions». Ver também, por exemplo, o «Kyrie» do *Requiem* de W. A. Mozart, onde a linha do órgão tem a indicação «*tasto solo*» durante toda a introdução orquestral, até à entrada do coro, passando então a reproduzir as entradas das vozes e posteriormente (a partir da entrada do soprano) a apresentar cifras (Wolfgang Amadeus MOZART, *Requiem* KV 626, Leopold Novak (ed.), Kassel, Bärenreiter, 1965, pp. 1-5).

⁴ Ver Cap. 2, pp. 73-75.

⁵ Cf. Fr. Domingos de S. José VARELA, *Compendio de musica theorica, e pratica...*, p. 30-31: «Huns [compositores] cifrão os *Acordes* ainda os mais compostos com huma só *cifra*; outros augmentão o seu *número* de tal sorte, que causão confusão: huns, e outros cifrão de hum modo tão irregular, que humas vezes he necessario advinhar, outras he impossivel conhecer, o que elles querem explicar por semelhantes *cifras* [...]» (itálicos do autor).

⁶ P-Ln FCR 198//7. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição: «Benedictus Dominus Deus Israel a 4º Original de Fr. Joze Marques e S.^a em 1809 / Pª a Igreja dos Mártires». A transcrição integral desta obra é apresentada em apêndice.

Ex. 4.1 – *Benedictus Dominus Deus Israel*, cc. 28-31

Ex. 4.1 – *Benedictus Dominus Deus Israel*, cc. 28-31

Embora não seja possível afirmá-lo com absoluta segurança (dado o elevado número de obras sem data), a utilização do baixo contínuo aparenta ser mais frequente nas obras mais antigas de Fr. José Marques e Silva. A observação da Tabela 4.1 (a qual ordena cronologicamente as fontes datadas,⁷ que incluem, em maior ou menor grau, a utilização do baixo contínuo),⁸ revela uma maior concentração de obras desse tipo no período inicial de actividade do compositor. Esta tendência para um progressivo abandono do baixo contínuo em favor da escrita obrigada parece ainda mais nítida se se considerar que nas obras com dois órgãos o primeiro órgão é *obligato*, e que as circunstâncias que rodearam a composição do *Contraponto* (1820) e da *Fuga sobre um tema de Galão* (1831) favoreceram um tipo de escrita mais académico.⁹

Título	Efectivo	Data	Órgão
Salmo Dixit Dominus	SATB, org	1808	bc (parcial)
Salmo Beati omnes	SATB, org	1808	bc

⁷ Autógrafos, à excepção dos Salmos *Lauda Jerusalem* (versão para SATB, org I, org II) e *Beati omnes*.

⁸ Não são consideradas neste quadro as obras com órgão *obligato* que incluem a alternância com cantochão, o qual era usualmente acompanhado segundo a tradição do cantochão figurado.

⁹ As circunstâncias em que estas obras foram escritas são descritas em pormenor no Capítulo 1.

Título	Efectivo	Data	Órgão
Salmo Lauda Jerusalem	SATB, org I, org II	1808? ¹⁰	bc (org II)
Salmo Credidi	SATB, org	1808	bc
Magnificat	SATB, org	1808	bc (parcial)
Benedictus	SATB, org	1809	bc
Contraponto	SATB, org	[1820]	bc
Salmo Laudate pueri	SATB, org	1820	bc (parcial)
Hino Tantum Ergo	SSSB, org I, org II	1820	bc
Salmo Dixit Dominus	SSSB, org I, org II	1820	bc (org II)
Salmo Laudate pueri	SSSB, org I, org II	1820	bc (org II)
Salmo Laetatus sum	SSSB, org I, org II	1820	bc (org II)
Salmo Nisi Dominus	SSSB, org I, org II	1820	bc (org II)
Salmo Lauda Jerusalem	SSSB, org I, org II	1820	bc (org II)
Hino Salve minorum gloria	SSSB, org I, org II	1820	bc (org II)
Magnificat	SSSB, org I, org II	1820	bc (org II)
Missa	SATB, org	1821	bc (parcial)
Missa	SATB, org	1829	bc (parcial)
Hino Te Deum	SATB, org	1830	bc
Fuga sobre um tema de Galão	SATB, org	[1831]	bc

Tabela 4.1 – Obras de Fr. José Marques e Silva com baixo contínuo, datadas

A utilização parcial do baixo contínuo (indicada em algumas obras na Tabela 4.1) ocorre, em primeiro lugar, nas obras com várias secções, das quais apenas algumas recorrem aquele processo de escrita. No entanto, o baixo contínuo é muitas vezes utilizado em conjunto com a escrita *obligato*, no decorrer de uma mesma secção (evidentemente em passagens onde a participação do órgão assume menor relevância e onde as vozes apresentam uma textura mais vertical). No início do «Crucifixus» da Missa em Sol maior (1821),¹¹ a linha do órgão, após uma breve introdução (*obligato*), deixa de ter a parte da mão direita escrita, passando apenas a apresentar cifras e a indicação «cons:» (consonâncias). Também aqui, a cifragem do baixo sugere uma realização próxima da duplicação das linhas vocais. O facto de o acompanhamento ser ainda escrito por extenso nos

¹⁰ Sobre a datação desta obra ver nota 19 do Capítulo 1.

¹¹ P-Ln FCR 198//25. Partitura autógrafa com a inscrição «Missa / Concertada de 4 Vozes e Órgão. / Dedicada à Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Marquiza de Borba. / Pello Seu M.^{to} Respeituozo S.^{or} F.^r Joze Marques e S.^a. / Lx.^a no Anno de 1821»

primeiros compassos da intervenção coral, torna bastante fluente a ligação com a escrita abreviada do baixo contínuo.

The image shows a musical score for a vocal and organ piece. It includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The tempo is marked 'Larghetto'. The lyrics are 'Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro'. The organ part is marked 'p' and 'Cons:'. The organ part is written in a simplified style, using a single line for the right hand and a single line for the left hand, with a 'C' for the right hand and an 'F' for the left hand. The organ part is written in a simplified style, using a single line for the right hand and a single line for the left hand, with a 'C' for the right hand and an 'F' for the left hand.

Missa em Sol maior (1821), «Crucifixus», cc. 1-5

4.2. – O órgão *obligato* nas obras vocais

As obras de Fr. José Marques e Silva que envolvem a escrita obrigada para órgão podem dividir-se em dois grandes grupos: aquelas onde o instrumento se resume a um papel meramente acompanhador e aquelas onde assume uma função concertante, sendo-lhe muitas vezes confiadas importantes passagens a solo.

As situações mais simples são aquelas onde o órgão se limita a duplicar, de uma forma mais ou menos literal, as vozes. O início do Invitatório *Christus natus est nobis* (1834) e algumas passagens das três versões de *Ave Maria* (1824)¹², como a reproduzida no Exemplo 4.2, demonstram duplicações quase exactas das linhas vocais.

¹² Ambas estas obras se conservam em fontes autógrafas: a primeira na Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln FCR 198//18) e a segunda na Biblioteca da Ajuda (P-La 48-VI-8).

19

S *f* et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i

A *f* et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i

T *f* et be - ne - di - ctus fru - ctus ven - tris tu - - - i

B *f* di - - ctus fru - ctus ven - tris tu - i ven - tris

Org *f*

Ex. 4.2 – *Ave Maria*, Nº 1, cc. 19-22

Algumas vezes, porém, a duplicação das vozes sofre algumas alterações com o intuito de tornar a escrita mais teclística. Na entrada do coro na primeira *Ave Maria* (a partir do compasso 14), a parte de órgão, embora reproduza as linhas vocais, é permeada de pausas (que garantem um efeito de acentuação do primeiro tempo dos compassos 14 e 16), sendo também o baixo reforçado com oitavas. Também a intervenção do Tenor nos compassos 15 e 17 é, no órgão, transposta para a oitava superior (o que resulta simultaneamente mais audível e de execução mais natural) e a linha do baixo (c. 18) tem o ritmo alterado para proporcionar uma ligação mais dinâmica à entrada do coro no compasso seguinte (esta situação é ilustrada no Exemplo 4.3).

14 *tutti*
S *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus
A *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus
T *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus
B *p* Be - ne - di - cta tu in mu - li - e - ri - bus et be - ne -
Org *tutti*

Ex. 4.3 – Ave Maria, N° 1, cc. 14-18

Por vezes, este tipo de acompanhamento mais simplificado consiste menos numa duplicação das linhas vocais do que numa realização da harmonia.

O Celebrante; com pausa

Cru - de - lis He - ro - des De - um
Org *p*

Ex. 4.4 – Hino *Crudelis Herodes Deum*, entoação

Um dos exemplos mais óbvios de realização escrita de um baixo cifrado pode encontrar-se no acompanhamento da entoação do Hino *Crudelis Herodes Deum* (1834), transcrito no Exemplo 4.4 (um bom exemplo da prática do cantochão figurado).

Apesar da ocorrência de situações como as atrás descritas, a generalidade dos acompanhamentos de órgão na obra de Fr. José Marques e Silva tem um carácter marcadamente instrumental e é, muitas vezes, totalmente independente da condução melódica das vozes. Neste contexto assume particular importância a técnica pianística que, como foi já mencionado no Capítulo 2, influencia a escrita para órgão em toda a Europa a partir do final do século XVIII.

No caso da escrita para órgão *obligato* de Fr. José Marques e Silva, o predomínio dos modelos pianísticos é especialmente claro nas obras de juventude. A presença de acordes repetidos ou quebrados (visível, por exemplo, nos Responsórios de Domingo de Páscoa em Sol maior, datados de 1808,¹³ ou no *Miserere* em Mi bemol maior),¹⁴ baixos de Alberti ou arpejos quebrados (como sucede no início do Salmo *Laudate pueri* em Fá maior, de 1811,¹⁵ apresentado no Exemplo 4.5), é frequente nas obras mais antigas do compositor.



Ex. 4.5 – Salmo *Laudate pueri* (1811), cc. 1-4 (org)

¹³ P-La 48-VI-5 ²⁷⁻³⁸. A partitura (autógrafa) tem a inscrição «R. C. da Bemposta / Responsorios da Páscoa / Original de Fr. Joze Marques e S.^a / em 1808».

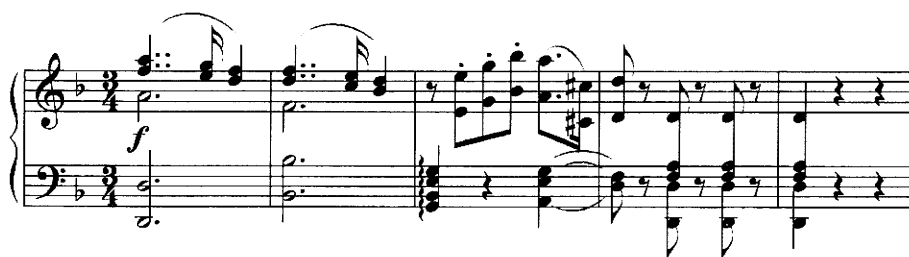
¹⁴ P-Ln 143//1 e P-Ln CN 420.

¹⁵ P-Lf 208/16. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição no frontispício: «Psalmo Laudate Pueri / a 4 Concertado / Original de Fr Joze Marques e S.^a / Em Lx.^a Anno de 1881».

Sobretudo a partir do final da década de 1820, a escrita dos acompanhamentos de órgão de Fr. José Marques e Silva denota uma evolução no sentido da procura de um idioma mais orquestral e, paralelamente, algum abandono do recurso a figurações teclísticas mais óbvias. A comparação entre os inícios da Missa em Sol maior (escrita provavelmente em 1815 ou pouco antes)¹⁶ e da Missa em ré menor (1834),¹⁷ apresentados nos Exemplos 4.6a e 4.6b, ilustra essa diferença.



Ex. 4.6a – Missa em Sol maior (1815?), «Kyrie», cc. 1-3 (org)



Ex. 4.6b – Missa em ré menor (1834), «Kyrie», cc. 1-5 (org)

¹⁶ Esta é a obra de Fr. José Marques e Silva da qual subsiste um maior número de cópias, existindo inclusivamente uma versão orquestrada por José Roiz [sic] Palma datada de 1841 (P-Lf 208/4). P-Ln 144//3 (aparentemente um autógrafo) tem uma versão diferente do Credo e contém a seguinte inscrição não autógrafa (possivelmente de Ernesto Vieira): «Esta Missa de Fr. José Marques – com órgão somente – Tenho o acompanhamento q'elle fez para meia orquestra». A data de 1815 surge apenas num apógrafo (P-Lf 208/5) que apresenta como título «Partitura / N.º 44 / D. Benavente / Missa / A 4 Concertada. / Composição / De Fr. Joze Marques e Silva. / no anno 1815».

¹⁷ P-Ln FCR 198//29. Partitura autógrafa com a seguinte inscrição: «Kirios e Gloria / Musica p.^a 4 Vozes, e acompanham.^{to} de Órgão. / Expressam.^{te} feita p.^a o Ill.^{mo} e Ex.^{mo} S.^r Conde do Redondo / pello seu M.^{to} Atento V.^{or} e S. Ob.^{mo}, Fr. Joze Marques / Lisboa, no Anno de 1834».

Ainda mais revelador de uma intenção claramente orquestral é, por exemplo, o início dos Responsórios de Sexta-Feira Santa (1832),¹⁸ reproduzido no Exemplo 4.7, onde a introdução do órgão parece sugerir, no espaço de poucos compassos, a alternância entre o *tutti* da orquestra e os uníssonos das cordas, ou a intervenção de um instrumento solista.

Ex. 4.7 – Responsórios de Sexta-Feira Santa, «Omnes amici mei», cc. 1-9

O próprio acompanhamento na entrada dos solistas (Soprano e Tenor¹⁹) sugere mais uma intervenção orquestral do que um mero arpejo de um instrumento de tecla. Os contrastes de ritmo, de textura (mais vertical nas passagens em *forte* e mais predominantemente melódica nas passagens em *piano*),

¹⁸ P-Ln 143//7. Partitura autógrafa com a inscrição «Responsórios da 6.^a fr.^a S.^{ta} / que se Cantão na 5.^a feira S.^{ta} de tarde. / Muzica Concertada de 4. Vozes e Orgão. Para a Real Capella da Bemposta. / Original de Fr. Joze Marques / 1832». Ver Anexo 11.

¹⁹ Erradamente indicado como «Alto» no autógrafa, embora a clave de Dó na quarta linha e a tessitura indiquem claramente um tenor.

de articulação (especialmente cuidada nas passagens mais delicadas) e de dinâmica – ou, mais concretamente, de registação – (alternância de Cheio com Rabecão),²⁰ acentuam o carácter dramático da escrita.

Os Responsórios de Sexta-Feira Santa (1832) apresentam, de resto, algumas das mais engenhosas – e excepcionais – soluções de acompanhamento da obra de Fr. José Marques e Silva. No início do Responsório «Caligaverunt oculi mei», o órgão executa uma simples nota pedal, sobre a qual as quatro vozes desenvolvem um cânone.²¹ Na presa do mesmo responsório toda a realização harmónica é confiada às vozes, enquanto o órgão executa apenas um baixo ostinato. Por outro lado, no início do Responsório «Tenebrae factae sunt» (escrito na pouco usual tonalidade de Si bemol menor), parece ser evidente a intenção de ilustrar o texto através de uma escrita vocal invulgarmente escura: o coro pontua com acordes em *pianissimo* o movimento imitativo e *ostinato* do órgão (Ex. 4.8). A situação mais invulgar ocorre no final da presa do mesmo responsório («Et inclinatio capite emisit spiritum»), quando a textura do acompanhamento se reduz progressivamente até desaparecer por completo, deixando as últimas palavras do texto entregues ao coro *a cappella*.



²⁰ Este último aspecto da registação, em particular a alternância *forte/piano* e a utilização do registo de Rabecão, será abordado mais profundamente no Capítulo 5.

²¹ Ver Capítulo 2, Ex. 2.35.

S
sempre *pp* Te - - - ne - brae

A
sempre *pp* Te - - - ne - brae

T
sempre *pp* Te - - - ne - brae

B
sempre *pp* Te - - - ne - brae

Org

Ex. 4.8 – Responsórios de Sexta-Feira Santa, «Tenebrae factae sunt», cc. 1-7

4.3. – Obras com dois órgãos

De entre as obras vocais com acompanhamento de dois órgãos é necessário distinguir duas situações, no que diz respeito ao papel conferido ao segundo órgão. Existem obras onde o segundo órgão é nitidamente um instrumento secundário (ou, pelo menos, subsidiário) em relação ao primeiro. É o que sucede num conjunto de obras escritas em 1820 para o Convento de Santa Clara no Porto:²²

Título	Efectivo	Fontes
Hino Tantum Ergo	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//1 (partitura autógrafa) P-Ln 242//3 (partes copiadas)
Salmo Dixit Dominus	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//2 (partitura autógrafa) P-Ln 146//6 (partes copiadas)

²² O autógrafo deste conjunto de obras encontra-se num caderno que constitui a fonte P-Ln 148 (P-Ln 148//1 a P-Ln 148//8), o qual inclui no frontispício a seguinte inscrição não autógrafa: «Tantum ergo, Psalmos, Hymno, e Magnificat, que mandou compor / a Ill.^{ma} e Ex.^{ma} Snr.^a D. Dulla Maria Garcia, dignis.^{ma} D. Abadeça do Real Most.^{ro} / de S.^{ta} Clara da Cid.^e do Porto, p.^a se cantarem nas Vesp.^{ras} da m.^{ma} S.^{ta} Matriarcha 1820».

Título	Efectivo	Fontes
Salmo Laudate pueri	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//3 (partitura autógrafa) P-Ln 146//4 (partes copiadas)
Salmo Laetatus sum	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//4 (partitura autógrafa) P-Ln 146//3 (partes copiadas)
Salmo Nisi Dominus	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//5 (partitura autógrafa) P-Ln 146//5 (partes copiadas)
Salmo Lauda Jerusalem	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//6 (partitura autógrafa) P-Ln 146//9 (partes copiadas)
Hino Salve minorum gloria	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//7 (partitura autógrafa) P-Ln 146//10 (partes autógrafas e copiadas)
Magnificat	SSSB, org I, org II	P-Ln 148//8 (partitura autógrafa) P-Ln 146//2 (partes copiadas)

Nestes casos, o segundo órgão (escrito nas partes como baixo cifrado) intervém unicamente nas passagens em *forte*, como reforço do primeiro. A intenção de tratar o segundo órgão como um instrumento de reforço resulta clara da leitura de uma inscrição (do compositor) existente na partitura autógrafa do Salmo *Lauda Jerusalem* (P-Ln 148//6), junto à linha do Órgão II: «O segundo Org: vai sempre em Uniss: com o 1º. Só nos Xeios, no mais, conta compassos [de] espéra».

Uma situação inteiramente diferente é aquela onde os dois órgãos são tratados com a mesma atenção, apresentando um grau de complexidade de escrita semelhante e funcionando de uma forma complementar. Este procedimento é visível nas obras que exigem dois órgãos *obligati*, escritas entre 1811 e 1817 para a Basílica de Mafra:

Data	Título	Efectivo
[1811]	Hino Te Deum ²³	[TTBB], org I, [org II]
1812	Hino Te Deum	TTBB, org I, org II
1813	Responsórios para Domingo de Páscoa	TTBB, org I, org II

²³ Esta obra, da qual actualmente apenas se encontra a parte de Órgão I (sem cota), foi anteriormente catalogada sob a cota R. Mms. 13.11, quando estavam disponíveis todos os materiais. A partitura ostentava a seguinte inscrição: «Te Deum Laudamus / Com Coro, Solos, e Duetos. / Original de F.^t Joze Marques e S.^a / em Lx.^a no Anno de 1811 / Feito P.^a Real Bazilica de Mafra» (João AZEVEDO, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, p. 123).

Data	Título	Efectivo
1813	Salmo In exitu Israel de Egypto	TTBB, org I, org II
1813	Salmo Memento Domine David	TTBB, org I, org II
1813	Salmo Miserere	TTBB, org I, org II
1815	Salmo Domine probasti me	TTBB, org I, org II
1817	Salmo Confítebor	TTBB, org I, org II

Embora o segundo órgão assumia frequentemente um papel menos preponderante que o primeiro (por exemplo, quando são confiados solos ao primeiro órgão e o segundo realiza um acompanhamento), existem muitos momentos em que os dois instrumentos contribuem de forma igualmente importante para um determinado resultado sonoro. No exemplo 4.9a, extraído do verso inicial do *Te Deum* (1812),²⁴ é notório o diálogo entre os dois órgãos (sublinhado pelas constantes mudanças de registação e pela situação antifonal dos dois instrumentos).²⁵

The image shows a musical score for the beginning of the 'Te Deum' (1812), measures 31-38. The score is written for two organs (Órgão 1º and Órgão 2º), Oboe (Oboé), Flute (Flautado), and Clarinet (Clarim). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Oboe and Flute parts are in the upper staves, while the Clarinet and the two organ parts are in the lower staves. The organ parts are marked with '[Flautado]' and 'Cheio' (Full). The Oboe and Flute parts are marked with 'Oboé' and 'Flautado'. The Clarinet part is marked with 'Clarim'. The score shows a complex interplay of the instruments, with the organs playing a prominent role in the texture.

Ex. 4.9a – *Te Deum* (1812), «Te Deum laudamus», cc. 31-38 (org I e org II)

²⁴ A partitura autógrafa desta obra conserva-se na fonte P-Mp R Mms 13/2 (partes copiadas em P-Mp R Mms 16/8) e inclui a seguinte inscrição: «Hymno / Tedeum Laudamus / Concertado de 3 Cantores, coro, e dois Orgãos obrigados. / Feito p.^a a Real Bazilica de Mafra. / Original de Fr. Joze Marques e S.^a / em Lx.^a Anno de 1812». Todas as indicações de registação são originais. Ver Anexo 12.

²⁵ O nível de coordenação exigido pela escrita da obra, aponta para uma execução em dois instrumentos colocados frente a frente.

The image shows a musical score for two organs and a clarinet. The top system is for Órgão 1º, with a Clarim (Clarinet) part above it. The bottom system is for Órgão 2º. Both organ parts have a 'Flautado' (fluted) section and a 'Cheio' (full) section. The Clarim part also has a 'Cheio' section. The music is in G major and 3/4 time.

Ex. 4.9b – *Te Deum* (1812), «*Te Deum laudamus*», cc. 19-26 (org I e org II)

É ainda interessante a preocupação em criar um equilíbrio de funções entre o primeiro e segundo órgãos. Por exemplo, na reaparição da passagem sobre o Flautado (onde o Órgão II tem oitavas repercutidas) a distribuição da escrita entre os dois instrumentos é oposta à que se apresenta, alguns compassos antes, numa secção idêntica (Ex. 4.9b).

No início do verso «*Te Martyrum candidatus*», o efeito produzido pelo diálogo entre os dois órgãos é ainda mais evidente (Ex. 4.10). Este efeito antifonal é comum nas obras para dois órgãos de autores espanhóis setecentistas.²⁶ No entanto, o idioma orquestral aqui patente, acentuado pela registação indicada, distancia-se dessas obras, aproximando-se mais de modelos italianos.²⁷ A

²⁶ A expressão «obras para dois órgãos» refere-se aqui a obras para dois instrumentos dispostos em situação antifonal, como, por exemplo, o *Concerto em Sol maior* de Josef Blanco. Os concertos de Antonio Soler, por terem sido concebidos para um tipo especial de instrumento (cf. Beryl Kenyon de PASCUAL, «Los seis conciertos para dos órganos obligados del Padre Soler y el instrumento para el que probablemente fueran escritos», *Revista de musicología*, vol. 8, Nº 1, 1985, pp. 41-46), não se incluem naquela classificação. A referência a «autores espanhóis» (em vez de «ibéricos») deve-se unicamente ao facto de não subsistir nenhuma obra portuguesa para dois órgãos escrita no século XVIII, apesar do número de instrumentos gémeos existente em Portugal já na primeira metade de setecentos (os dois órgãos da Catedral de Braga, para citar um exemplo, foram construídos em 1737).

²⁷ A crescente preferência na Itália tardo-setecentista por um idioma organístico orquestral é notória, quer na atitude dos compositores (considere-se, por exemplo, a *Introduzione, tema con variazione e finale con l'imitazione di piena orchestra* de Giovanni Morandi (1777-1856), cujos

introdução dos dois órgãos funciona como um diálogo entre os metais e as madeiras numa orquestra e a entrada do Cheio, quatro compassos depois, lembra claramente uma intervenção do *tutti* orquestral.

Ex. 4.10 – *Te Deum* (1813), «Te Martyrum candidatus», cc. 1-4 (org I e org II)

O cuidado pelo sentido orquestral, patente nos exemplos atrás apresentados, é também evidenciado nas passagens onde o segundo órgão é relegado para uma função de acompanhamento, nomeadamente quando o primeiro órgão executa um solo (Ex. 4.11). Por outro lado, nas passagens onde os dois órgãos actuam em conjunto (ou seja, sem diferenciação de funções), a escrita dos dois instrumentos é, muitas vezes, habilmente entrosada, de forma a proporcionar um resultado final específico. Por exemplo, nos compassos finais do mesmo *Te Deum* (Ex. 4.12), os arpejos executados pelos dois órgãos à distância de uma sexta, têm um resultado auditivo de uma amplitude impossível de obter num só instrumento. O unísono dos dois órgãos a partir do compasso 100 adquire um impacto especial após a preparação cadencial (I-VI-II-V) anterior.

andamentos ostentam títulos que incluem expressões como «imitazione del clarinetto», «imitazione de flauti e fagotto», «imitazione delle viole», «imitazione de' campanelli», «imitazione del flauto ottavino» e «imitazione di una musica militare»), quer na morfologia dos próprios instrumentos, que incluem, cada vez mais, registos que procuram imitar os timbres orquestrais, como *Flauto traverso*, *Violoncello*, *Oboe*, *Tromboni* ou *Corno inglese* (cf. Peter WILLIAMS, *The European Organ: 1450-1850*, London, B. T. Batsford Ltd., 1966, pp. 205-233).

Oboé

Orgão 1º

Orgão 2º [Flautado]

Ex. 4.11 – *Te Deum* (1812), «In te Domine speravi», cc. 11-15 (org I e org II)

Orgão 1º

Orgão 2º

Ex. 4.12 – *Te Deum* (1812), «In te Domine speravi», cc. 96-100

4.4. – Obras com três ou mais órgãos

O carácter único do conjunto organístico da Basílica de Mafra deriva não só da existência de seis órgãos no mesmo espaço (o que é, já de si, notável), mas fundamentalmente do facto de esses instrumentos terem sido concebidos de raiz como um todo. Apesar de o conhecimento da história dos órgãos da Basílica de Mafra ser, ainda hoje, relativamente limitado, pode-se afirmar que os seis

instrumentos actualmente existentes resultam inicialmente do trabalho desenvolvido entre 1792 e 1807 pelos organeiros António Xavier Machado e Cerveira e Joaquim António Peres Fontanes.²⁸ Embora todo o conjunto tenha sofrido, durante as duas décadas posteriores, transformações sob a orientação de Machado e Cerveira,²⁹ parece certo que os seis instrumentos estiveram operacionais no ano de 1807, o que é corroborado pelas datas inscritas nas placas colocadas sobre os teclados (que se estendem de 4 de Outubro de 1806 a 4 de Outubro de 1807), pelo número de obras exigindo seis órgãos, datadas daquele ano,³⁰ e pela eventual notícia da execução de algumas delas.³¹

A inevitável inexistência de um repertório específico para tão invulgar efectivo instrumental, suscitou uma significativa actividade composicional logo que os seis instrumentos ficaram concluídos.³² É, no entanto, difícil fazer a correspondência entre os instrumentos numerados nas partituras das diversas composições destinadas a Maфра e os órgãos existentes na Basílica, não só pela escassez da informação fornecida pelos compositores, como pelo desconhecimento da cronologia exacta das diversas intervenções a que foi sujeito aquele conjunto organístico a partir de 1807.³³

²⁸ Cf. Gerhard DODERER, «Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Maфра», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12, 2002, pp. 100-106. Embora a participação de Joaquim António Peres Fontanes não seja mencionada em nenhum documento, ao contrário do que sucede com António Xavier Machado e Cerveira, a presença do seu nome em três dos órgãos e algumas características técnicas desses mesmos instrumentos, indiciam a sua intervenção no processo (cf. João VAZ, «The Six Organs in the Palace of Maфра: a Restoration», *Modus*, Fasc. 5 (1998-2001), 2002, pp. 175-185).

²⁹ Cf. Gerhard DODERER, «Subsídios novos para a História dos órgãos da Basílica de Maфра», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12, 2002, pp. 107-112.

³⁰ Cf. João AZEVEDO, *Biblioteca do Palácio Nacional de Maфра: catálogo...*, pp. 57 e ss.

³¹ Cf. Eusébio GOMES, *Memórias de Eusébio Gomes* (P-Mp Cofre 43 s.c.).

³² Na realidade, conservam-se na Biblioteca do Palácio Nacional de Maфра, obras com vários órgãos, com data anterior a 1807, como a *Missa* para 2 Solistas, coro e 4 Órgãos de João de Sousa Carvalho (1795), ou os Responsórios para a festa de S. Pedro d'Alcântara de António de Pádua Puzzi (1806); (Cf. Gerhard DODERER, «Subsídios novos...», pp. 103-104).

³³ Cf. DODERER, «Subsídios novos...», pp. 107 e ss. e Vaz, «The Six Organs...», pp. 175-185.

Todas as obras vocais de Fr. José Marques e Silva que envolvem a participação de três, quatro, cinco ou seis órgãos foram escritas para a Basílica de Mafra entre os anos de 1807 e 1825.

Data	Título	Efectivo
[1807] ³⁴	Missa	TBB (Coro I), BB (Coro II), BB (Coro III), org I, org II, org III, org IV, org V, org VI
1812	Responsório 4º das Matinas de Natal	TTBB, org I, org II, org III, org IV
1814	Veni Assur	TTBB, org I, org II, org III
[ca. 1810/26] ³⁵	Laudamus Te	A solo, TTBB, org I, org II, org III, org IV
1825	Missa	T I, T II, B (Coreto I), T I, T II, B (Coreto II), T I, T II, B (Coreto III), T I, T II, B (Coreto IV), TTBB (coro), org I, org II, org III, org IV, org V

Independentemente do número de instrumentos a que são destinadas, estas obras têm em comum o facto de os órgãos I e II serem sistematicamente tratados de forma distinta dos restantes. Esta característica é já visível na única obra destinada a três órgãos, o Moteto *Veni Assur*.³⁶ Nesta peça, o Órgão I e Órgão II funcionam quase sempre em conjunto, enquanto o Órgão III só raramente se lhes junta (nos *tutti*), desempenhando mais frequentemente um papel dialogante, ou mesmo de eco. Esta estrutura é evidente logo nos primeiros compassos (Ex. 4.13).

³⁴ A autoria desta obra é duvidosa, como se referirá mais adiante.

³⁵ Embora não esteja datada, o facto desta obra ter sido cantada por Francisco Maria Angelelli implica que seja anterior a 1828, data em que cantou pela última vez (cf. VIEIRA, *Diccionario...*, vol. 1, p. 32). Por outro lado, o facto de se destinar apenas a quatro órgãos sugere o período posterior à primeira invasão napoleónica, quando parece ter voltado a existir actividade musical significativa em Mafra.

³⁶ P-Mp R Mms 13/4. Partitura autógrafa (incompleta) com a inscrição: «Motetto / Concertado de 3 Cantores, Coro, e 3 Orgãos Obrigados. / P.^a se Cantar na Real Basilica de Mafra. / Na ocasião de Acção de Graças pella Restauração / destes Reinos, e da Pás Geral. / Original em Lx.^a de Fr. Joze Marques e S.^a / Anno de 1814». Apesar de se conservarem apenas as primeiras cinco folhas da partitura, encontram-se, sob a mesma cota, partes copiadas que permitem reconstituir facilmente a obra.

Allegro maestoso

Órgão 1º

Cheio com trombetas

Allegro maestoso

Órgão 2º

[Cheio com trombetas]

Allegro maestoso

Órgão 3º

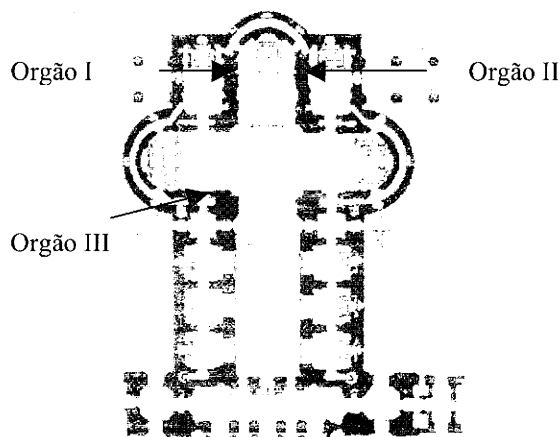
Cheio com trombetas

Ex. 4.13 – Moteto *Veni Assur*, cc. 1-6

Este tipo de escrita faz imediatamente supor que os dois primeiros órgãos estariam dispostos frente a frente, para permitir uma sincronização mais fácil (seriam provavelmente os dois órgãos da Capela-Mor, visto ser o local onde se dispunha habitualmente o coro³⁷), enquanto que o terceiro se situaria num dos braços do transepto, possivelmente no lado poente, para permitir um diálogo mais eficaz. A inscrição «Eco», que surge na parte do Órgão III (compasso 33), parece sugerir que este se tratasse do órgão do Sacramento, uma vez que é o único que possui registos em eco. A distribuição dos instrumentos poderia ser, então, a seguinte:³⁸

³⁷ A partitura autógrafa da Missa para Solistas, Coro e 5 Órgãos (P-Ln FCR 198//26), apresenta várias vezes a indicação «Coro em baixo na Capela Mor».

³⁸ A execução desta obra, recentemente levada a cabo em Mafra, provou ser esta uma disposição particularmente eficaz.



Da mesma forma, no *Laudamus Te*, para Alto solo, Coro e 4 Órgãos,³⁹ é evidente a concentração de actividade nos dois primeiros instrumentos e, muito especialmente, no Órgão I, que acompanha o solista. A organização da textura instrumental é basicamente a que a seguir se indica:

Secção	Órgão
Instrumental	org I, org II (intervenções pontuais dos org III e org IV)
Solo de Alto	org I (intervenções pontuais do org II)
Coro (<i>piano</i>)	org I, org II (intervenções pontuais dos org III e org IV)
Coro (<i>forte</i>)	org I, org II, org III, org IV

Também neste caso, é lícito supor que o coro se dispunha na Capela-mor, enquanto que o solista se encontrava numa das tribunas próximas do Órgão I a fim de facilitar o acompanhamento das elaboradíssimas linhas vocais.⁴⁰ Os dois primeiros órgãos seriam, assim, os da Capela-Mor, localizando-se o terceiro e quarto nos transeptos.

³⁹ P-Ln FCR 198//21. Partitura autógrafa com a inscrição «Laudamus Te e Gratias / Solo de Contralto. Com Coros obrigados, de Tenores e Baxos / e 4 Orgãos. / Feito p.^a a Real Bazilica de Mafra / P.^a Cantar o Sn.^r Francisco Maria Angeléli. / Orig.^{al} de Fr. Joze Marques e S.^a». Ver Anexo 13.

⁴⁰ A parte de Alto solo é, nesta obra, particularmente melismática, o que dificulta a coordenação do acompanhamento. Parece evidente, por parte do compositor, a intenção de explorar o lendário virtuosismo do *castrato* Angelelli (v. Vieira, Diccionario..., vol. 1, pp. 29-32).

Menos evidente é a distribuição dos instrumentos na Missa para Solistas, Coro e 5 Órgãos,⁴¹ escrita em 1825 e executada em Mafra no dia 4 de Outubro daquele ano.⁴² Esta obra é destinada a quatro grupos de solistas (distribuídos provavelmente por quatro tribunas),⁴³ a um coro situado na Capela-Mor,⁴⁴ e a cinco órgãos (todos, à excepção do de São Pedro d'Alcântara, no lado nascente do transepto Norte).⁴⁵ O autógrafo demonstra, desde a primeira página, a intenção de criar uma obra espectacular, tirando partido das potencialidades espaciais da Basílica de Mafra (o início do «Kyrie» é apresentado no Exemplo 4.14). O facto de o Órgão I e o Órgão II funcionarem frequentemente em conjunto, assim como a sua frequente relação com o Coro, dá a entender tratarem-se dos dois instrumentos da Capela-Mor, sendo o Órgão I o do Evangelho.⁴⁶ A identificação dos restantes órgãos é mais difícil de inferir da análise da partitura. O quadro seguinte ilustra as diversas formas como os cinco órgãos tocam em conjunto, dialogam entre si, ou se duplicam (o que é indicado, respectivamente, pelos símbolos +, ↔ e =), durante o «Kyrie».

⁴¹ P-Ln FCR 198.26. Partitura autógrafa com a inscrição: «[...] Missa / Concertada de Tenores e Baxos, Córos Obrigados, e 5 Orgãos. / Composta para a Real Bazilica de Mafra / Por Fr. Joze de S.^{ta} Ritta Marques / [...] / Lx.^a no Anno de 1825».

⁴² Esta data é confirmada por uma inscrição do compositor no próprio autógrafo, «[...] a dita Missa se cantou na R. Bazilica de Mafra, em 4 de Outubro de 1825» (P-Ln FCR 198.26, f. 1r), e por uma menção de Eusébio GOMES: «No dia 3 [de Outubro de 1825] exposição do Lausprene; de tarde Vésperas e Matinas de Pontifical e a Missa no dia seguinte também com instrumental. A Missa foi nova de F.^t Joze Marques Paulista que foi quem regeio a cantoria» (P-Mp Cofre 43 s.c., p.23).

⁴³ Os grupos de solistas são designados na partitura por «coretos», designação ambígua que tanto pode significar um grupo reduzido de cantores, como a tribuna onde se encontram (cf. Ernesto Vieira, *Diccionario musical*, 2^a ed., Lisboa, Lambertini, p. 185). Os próprios organeiros chamavam «coretos» às tribunas dos órgãos (cf. P-Lant, Patriarcal, Administração geral, Cx. 46, Mç. 47: «[Nota de honorários] Orgão do Coreto da Capela mor da S.^{ta} Igreja Patriarcal anno de 1818 [...] o Organeiro da Capela Joaquim Ant.^o Peres Fontanes»).

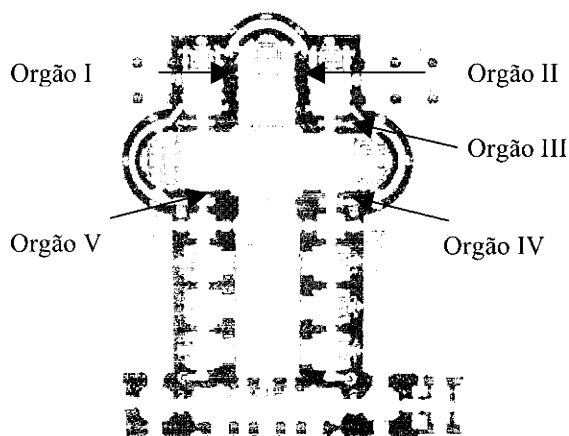
⁴⁴ Expressamente indicado na partitura.

⁴⁵ À data de 1825, este instrumento já se encontrava seguramente desmontado, tal como permaneceu até ao seu recente restauro (cf. DODERER, «Novos subsídios...», p.109) e VAZ «The Six Organs...», p. 180»).

⁴⁶ No início do «Et incarnatus» (P-Mp R Mms, f. 237v.), o Órgão I tem a indicação de registação «Vós humana», registo que actualmente não existe em nenhum dos instrumentos da Basílica de Mafra. No entanto, o órgão do Evangelho aparenta ser o único dos dois instrumentos da Capela-Mor que poderia ter tido uma Voz humana (eventualmente no lugar da actual Flauta em 12).

Comp.	Órgãos	Vozes	Observações
1-6	I+II / Tutti		
7-10	I↔II / III↔V (+IV)		
10-13	I=IV=V + II=III		
14-25	I	Coro na Capela-Mor	
26-35	I+II	Coro na Capela-Mor	
36-39	III=IV	Coretos I+II	
40-50	I=II=III + IV=V	Tutti	
50-58	III	Coreto I	
	IV	Coreto III	
59-76	I (+II)	Coro na Capela-Mor	
	III	Coreto II	
	V	Coreto IV	
76-81	III	Coreto I (ou III)	
	IV	Coreto III (ou IV)	
82-87	Tutti	Tutti	III+IV com Coretos III+IV
88-90	II		Recondução ao Kyrie
91-102	I	Coro na Capela-Mor	= 14-25
103-112	III (+IV)	Coretos I+II	
	I+II	Coro na Capela-Mor	
	IV	Coretos III+IV	
113-119	III=IV	Coretos I+II	
	Tutti	Tutti	
119-130	I+II		
	III	Coretos I+II	
	IV	Coretos III+IV	
	I+II+III+V	Coro na Capela-Mor	
131-136	Tutti	Coretos I+II	
	III	Coro na Capela-Mor	
137-143	I=II(8ª↓)=V + III=IV	Tutti	
143-145	III↔V		
146-151	I+(II=IV)+III+V	Tutti	
151-157	I+II		

Apesar da multiplicidade de combinações entre os cinco órgãos, e de ser impossível determinar a localização dos quatro «coretos», é óbvia a relação entre os órgãos I e II e o Coro na Capela-Mor, assim como uma certa interação entre os órgãos III, IV e V. É possível, assim, considerar a seguinte distribuição como a mais provável:



A complexa distribuição de massas vocais utilizada no «Kyrie» é abandonada no final do «Gloria» onde, à excepção das secções solísticas (nas quais só são usados um ou dois órgãos) é usada uma estrutura bi-coral que opõe dois «coretos» (que funcionam em conjunto) ao Coro. O Exemplo 4.15 ilustra o início da última secção do «Gloria» («Cum Sancto Spiritu»), onde se pode observar a organização dos dois coros, tal como é apresentada na partitura autógrafa.⁴⁷ Também neste caso se verifica a oposição dos dois órgãos da Capela-Mor (I e II) a um dos instrumentos dos transeptos. Nas secções finais da Missa («Sanctus» e «Agnus Dei») a estrutura torna-se ainda mais simplificada, resumindo-se a uma única formação coral (TTBB) que funciona em conjunto com os cinco órgãos.

⁴⁷ No autógrafa, os sistemas do Coro II e do Coro I ostentam as seguintes inscrições, respectivamente: «Estas 4 Vozes São todas 4 para o primeiro e sig.^{do} coretto, q̃ vem ambos os corettos a serem o 2º Coro» e «Coro em baixo na Capella Mor, q̃ vem a ser o primeiro Coro de maneira q̃ este final, he a 8» (P-Ln FCR 198//26, f. 79v).

Larghetto non molto

Tenor

1º Coreto

Baixo 1º

Baixo 2º

Tenor

2º Coreto

Baixo 1º

Baixo 2º

Tenor

3º Coreto

Baixo 1º

Baixo 2º

Tenor

4º Coreto

Baixo 1º

Baixo 2º

Tenor 1º

Tenor 2º

Coro, na Capela-Mor

Baixo 1º

Baixo 2º

Órgão 1º

Órgão 2º

Órgão 3º

Órgão 4º

Órgão 5º

Ex. 4.14 – Missa em Sol maior, «Kyrie», cc. 1-4

2º Coro
(1º e 2º Coros)

1º Coro
Capela-mor

Esta Regra he p.ª demonstrar
os tímboles, em Alamire, q-
devem Copiar no papel do 2º
Órgão, em lugar competente

Órgão 1º

Órgão 2º

Órgão 3º

Órgão 4º

Órgão 5º

Rabecão

Ex. 4.15 – Missa em Sol maior, «Cum Sancto Spiritu», cc. 1-5

A única obra vocal com seis órgãos atribuída a Fr. José Marques e Silva, a Missa em Ré menor para 3 Coros e 6 Órgãos, é de autoria contestável, dado que a única fonte (P-Ln FCR 198//32), cuja aparência é a de um autógrafo, apresenta uma caligrafia musical bastante diferente da habitualmente associada ao compositor. Este facto, no entanto, pode estar relacionado com a data precoce da composição. A atribuição da autoria deriva, provavelmente, de uma inscrição a

lápiz com o nome de «Fr. Joze Marques» aposta na primeira folha. No que diz respeito à datação, o facto de a obra se destinar a seis órgãos implica ter sido escrita em 1807, ou pouco tempo antes (ver Cap. 3, nota 35).

Independentemente dos problemas de autoria, esta obra demonstra uma clara intenção de tirar partido das capacidades espaciais da Basílica de Mafra e apresenta uma situação muito mais simples, no que diz respeito à distribuição dos instrumentos. Na partitura, as linhas do Órgão I, Órgão II e Coro I aparecem agrupadas, com a inscrição «Altar Maggior». O mesmo sucede com as linhas do Órgão III, Órgão IV e Coro II e do Órgão V, Órgão VI e Coro III, respectivamente com as indicações «Dalla parte dell'Epistola» e «Dalla parte dell'Evangelio». É, pois, evidente que os dois primeiros órgãos são os da Capela-Mor, os terceiro e quarto, os do transepto Sul, e os restantes os do transepto Norte.

5. – A escrita para órgão de Fr. José Marques e Silva

5.1. – Introdução

Embora a análise de diversas obras de Fr. José Marques e Silva feita nos capítulos anteriores faça muitas vezes referência a aspectos especificamente organísticos, é importante considerar isoladamente a relação do compositor com o instrumento, não só através do seu percurso enquanto organista (nomeadamente no que diz respeito aos instrumentos com que contactou mais proximamente), como também através da idiosincrasia instrumental da sua escrita e, sobretudo, das numerosas indicações de registação encontradas nas suas obras. Este último aspecto faz da obra para órgão de Fr. José Marques e Silva um valioso documento para a compreensão da realidade da música para órgão em Portugal no final do século XVIII e início do século XIX, e da sua relação com os instrumentos então construídos.

5.2. – Os instrumentos e a tradição interpretativa

O conceito de «órgão ibérico», ou a identificação de um determinado número de características morfológicas e fónicas comum aos instrumentos construídos em Portugal e Espanha, foi sendo sucessivamente aplicado ao longo do século XX por autores tão diversos como, por exemplo, Macario Santiago Kastner,¹ Peter Williams² ou Jon Laukvik.³ O facto de, ao longo da segunda

¹ Macario Santiago KASTNER, *Música hispânica*, Lisboa, Editorial Ática, 1936, pp. 137-152. Kastner utiliza a expressão «órgão hispânico» e, ao apresentar as disposições dos órgãos da Catedral de Toledo e da Sé de Évora, fá-lo não como ilustração de dois instrumentos distintos mas como exemplo da mesma realidade em duas dimensões diferentes: «Com estas duas disposições o leitor verá claramente as diferenças no que se refere à riqueza dos dois instrumentos. Mas embora haja grandes diferenças, eles têm de comum o fazer realçar e acentuar os jogos de palheta [...]» (op. cit., p. 142).

metade do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX, se ter desenvolvido em Portugal (nomeadamente na região de Lisboa) um tipo de instrumento cujas características o afastam dos seus congéneres espanhóis, só muito recentemente começou a ser admitido.⁴ Actualmente, embora não se disponha de um inventário oficial do património organístico português, existe informação suficiente para fazer uma comparação genérica entre os instrumentos construídos em Portugal e Espanha durante a segunda metade de setecentos, e de reconhecer a introdução, ao longo daquele período, de significativas alterações na organaria portuguesa que viriam a transformar a sua imagem, distinguindo-a definitivamente da factura espanhola.

² Peter WILLIAMS, *The European Organ: 1450-1850*, London, B. T. Batsford Ltd., 1966, pp. 235-269. Embora dê ao capítulo sobre a Península Ibérica o título «Spain and Portugal», o autor não aponta diferenças significativas entre os instrumentos dos dois países, prevalecendo ao longo do texto a expressão «*Spanish organ*», apesar da referência aos órgãos da Sé de Évora, da Sé de Braga, da Igreja de São Vicente de Fora em Lisboa e da Igreja Matriz de Oeiras. Williams clarificaria mais tarde o seu conceito de «órgão ibérico» em *A New History of the Organ: From the Greeks to the Present Day* (London, Faber and Faber, 1980): «Spanish and Portuguese organs of the baroque period differed widely from region to region. But all of the major instruments had special qualities in common, however individual each could be shown to be, and these special qualities join to make an organ very distinctive from those of the rest of Europe» (op. cit., p. 119).

³ Jon LAUKVIK, *Orgelschule zur historischen Aufführungs praxis: Eine Einführung in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke*, 3. revidierte Auflage, Stuttgart, Carus, 1996, vol. 1, pp. 207-215. Apesar de abordar apenas perifericamente a morfologia dos instrumentos, esta obra é aqui mencionada por constituir um dos mais recentes textos de referência sobre a prática de interpretação histórica no órgão. O capítulo dedicado à música ibérica intitula-se «Spanien – Portugal», embora o autor utilize sempre o adjectivo «*spanisch*» ao referir-se à música ou aos instrumentos peninsulares.

⁴ A identificação de um tipo de «órgão português», com base nas características individualizantes da organaria portuguesa da segunda metade do século XVIII, foi proposta pelo organeiro Dinarte MACHADO no Encontro Internacional de Órgão (Mafra, 1994) e entretanto referida (ou levada em consideração) por, entre outros, Manuel VALENÇA (*A arte organística em Portugal: Depois de 1750*, Braga, Editorial Franciscana, 1995, pp. 13-18), António SIMÕES («António Xavier Machado e Cerveira e a sua influência na organaria portuguesa da 2ª metade do Séc. XVIII», *Ars Lusitana Organi*, 1, 1996, pp. 15-26) ou João VAZ, «Apontamentos sobre a organaria em Portugal» in *Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*, João Pedro Alvarenga (coord.), Lisboa, Milão, Capital Europeia da Cultura '94, Electa, 1994, pp. 29-31, e «The Six Organs in the Palace of Mafra: a Restoration», *Modus*, Fasc. 5 (1998-2001), 2002, pp. 175-185).

5.2.1. – A influência italiana

Esta evolução, ao nível da morfologia dos instrumentos portugueses, pode ser entendida, em parte, como uma consequência da progressiva italianização da música portuguesa (em especial, da música sacra) verificada a partir do reinado de D. João V.⁵ Tal como a música sacra – e, por extensão, a música para órgão – foi absorvendo os modelos italianos, abdicando progressivamente de práticas profundamente enraizadas ao longo dos séculos anteriores,⁶ assim a própria organaria iria sofrendo, directa ou indirectamente, as novas influências, produzindo instrumentos cujos recursos técnicos e sonoridade se adequavam progressivamente às novas tendências musicais. Um reflexo mais directo desta influência é a acção de organeiros como Pasquale Gaetano Oldovini, natural de Génova e activo no sul de Portugal durante o terço central do século XVIII e responsável por numerosas intervenções, nomeadamente a construção dos dois órgãos da capela-mor da Sé de Évora ou a transformação do órgão do coro alto da mesma Catedral e do órgão da Sé de Faro.⁷ Os instrumentos construídos por Oldovini em Portugal possuem, na região aguda do teclado, o registo de Voz humana – neste caso uma tradução literal do italiano *Voce umana*,⁸ um registo labial afinado de forma a criar um batimento com o *Principale 8* (ou, no caso

⁵ Acerca da italianização da música sacra em Portugal no reinado de D. João V, ver Rui Vieira NERY in Rui Vieira NERY e Paulo Ferreira de CASTRO, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Europália 91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 84-90 e João Pedro ALVARENGA, «Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene» in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, ed. Massimiliano Sala & W. Dean Sutcliffe, Ad Parnassum Studies 3, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2008, pp. 17-68. No caso concreto da música para órgão, é importante considerar os «Versos sobre o canto Chão Para Orgão» de Fr. Jerónimo da Madre de Deus (P-EVp CLI/1-4), assim como as sonatas de Carlos Seixas, cujo título contém a indicação específica «para órgão».

⁶ Ver NERY in NERY e CASTRO, *História da música*, p. 87.

⁷ Cf. Gerhard DODERER, «O instrumento», *O órgão da Sé Catedral de Évora*, Lusitana Musica, Série B n.º 2, EMI 8E 06540391 (lp), 1975 e Manuel VALENÇA, *A arte organística em Portugal – depois de 1750*, pp. 242 e ss. Sobre a intervenção de Oldovini no órgão da Sé de Faro ver também João Pedro d'ALVARENGA, «O Órgão da Sé Catedral de Faro», *Dieterich Buxtehude: órgão da Sé Catedral de Faro*, Rui Paiva (órgão), Academia de Música de Santa Cecília (cd), 2007, pp. 15-29.

⁸ De salientar que a designação de Voz humana (ou *Voce umana* em italiano) para referir um registo labial ondulante, só existe em Itália (ou em algumas regiões circundantes, como a província de Ístria na Croácia) e em Portugal. Os termos *Vox humana* na Alemanha, *Voix humaine* em França, e *Voz humana* em Espanha, designam registos de palheta com ressoador curto.

português, o Flautado de 12).⁹ Oldovini introduz também este registo tipicamente italiano nos órgãos de construção anterior em que intervem, mesmo no caso de um instrumento de concepção original germânica, como é o órgão da Sé de Faro.¹⁰ Embora não se possa atribuir com segurança a Oldovini a introdução em Portugal da *Voce umana*, o facto é que a colocação deste registo na região da «mão direita» se popularizou, passando a ser extremamente comum em órgãos construídos por organeiros portugueses a partir da segunda metade do século XVIII e vindo a tornar-se uma das marcas distintivas da organaria portuguesa em relação à sua congénere espanhola.¹¹

5.2.2. – O someiro duplo de Cerveira e Fontanes

Um factor responsável pelas transformações operadas na paisagem organística portuguesa (ou, pelo menos, pela rapidez com que se processaram) foi o incremento da construção de órgãos durante a segunda metade do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX. Durante esse período (que corresponde sensivelmente aos reinados de D. José I e de D. Maria I, e à regência e posterior reinado de D. João VI), verificou-se uma intensa actividade ao nível da organaria em Portugal.¹² Essa actividade, apenas diminuída durante o período das guerras

⁹ Ver, por exemplo, o órgão da Sé de Elvas, construído por Oldovini em 1777 (cf. Carlos de Azevedo, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam, Frits Knuf, 1972, p. 71).

¹⁰ A introdução da Voz humana no órgão da Sé de Faro, aquando da intervenção de Oldovini, fez parte do contrato assinado entre o organeiro e o Cabido (cf. João Pedro d'ALVARENGA, «O Órgão da Sé Catedral de Faro», p. 25).

¹¹ Ver Luigi Ferdinando TAGLIAVINI, «Il Fiffaro o Registro delle voci umane: origini ed evoluzione dei registri “battenti”», *L'Organo*, Anno XXXII (2000), 2001, pp. 187-190: «È soprattutto il Portogallo che vede nel XVIII secolo una grande diffusione, tra i registri “soprani”, della Voce umana all'italiana [...]». Tagliavini atribui a difusão deste registo à acção de organeiros italianos em Portugal (nomeadamente Oldovini) e refere a presença em órgãos espanhóis do mesmo período, de um registo do mesmo tipo: a *Flauta traversera*. No entanto, embora sendo um registo «batente», a *Flauta traversera* (encontrada nos órgãos espanhóis) é, como o nome indica, um registo da família das flautas e não dos principais, como é o caso da *Voce umana* italiana (e portuguesa).

¹² Não existindo ainda um inventário completo dos órgãos portugueses, esta afirmação pode aparentar falta de rigor. No entanto, apesar das variadas convulsões sociais e políticas ocorridas durante a segunda metade do século XVIII e início do século XIX, e do inegável efeito destruidor que tiveram sobre o património organístico (v. Manuel Valença, *A arte organística em Portugal* –

peninsulares,¹³ assumiu uma dimensão especial na região de Lisboa, onde, após o terramoto de 1755, se tornou imperiosa a reconstrução e subsequente reequipamento das numerosas igrejas destruídas, e contou com o protagonismo de duas figuras cimeiras da organaria portuguesa: Joaquim António Peres Fontanes (1750-1818) e, sobretudo, António Xavier Machado e Cerveira (1756-1828).¹⁴ A actividade destes dois organeiros reveste-se de especial importância, não só pelo número de instrumentos construídos (Machado e Cerveira regista cento e dois órgãos¹⁵), como pelas significativas alterações introduzidas na construção e que viriam a transformar a imagem da organaria portuguesa (ou, pelo menos, da organaria de Lisboa e zonas circundantes) distinguindo-a definitivamente da espanhola.

Embora se possam identificar diferenças, ao nível da técnica de construção, entre Cerveira e Fontanes, várias características comuns aos instrumentos construídos por estes dois organeiros permitem identificar um tipo de órgão «português» de final de setecentos. De entre essas características (entre as quais se conta a inclusão da Voz humana no plano fónico), salienta-se o «duplo someiro».

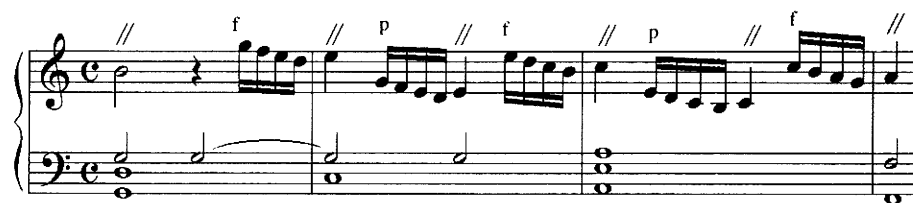
depois de 1750, pp. 19-22), o facto é que a esmagadora maioria dos órgãos históricos portugueses que subsiste actualmente data daquele período.

¹³ Este foi, por exemplo, o período de menor actividade de António Xavier Machado e Cerveira: apenas três instrumentos construídos entre 1808 e 1815, em comparação com doze produzidos nos dez anos seguintes (cf. António SIMÕES, «António Xavier Machado e Cerveira...», p. 20).

¹⁴ Ernesto VIEIRA, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa, Lambertini, 1900, vol. 2, p. 53: «Depois de ter feito o órgão dos Martyres, Machado e Cerveira ganhou um grande credito e foi incumbido de construir quasi todos os órgãos que as egrejas de Lisboa, reedificadas depois do terramoto, tiveram de adquirir; a sua missão n'esta especialidade foi identica á de Pedro Alexandrino na pintura». Ver também Manuel VALENÇA, *A arte organística em Portugal: Depois de 1750*, Braga, Editorial franciscana, 1995, pp. 95 e ss. A informação das datas de nascimento e morte dos dois organeiros, até agora desconhecidas, resulta da investigação levada a cabo por Paula TUDELA a pedido do organeiro Dinarte Machado.

¹⁵ Sendo os instrumentos de Machado e Cerveira numerados (com a excepção conhecida dos da Basílica de Mafra), é possível ter uma ideia da dimensão da sua actividade.

A alternância entre *forte* e *piano*, é um dos recursos dinâmicos mais frequentes dos idiomas musicais barroco e pós-barroco.¹⁶ No caso da música para cravo ou órgão, especialmente nas regiões do Centro e Norte da Europa, onde os instrumentos possuíam normalmente mais do que um teclado, a alternância entre teclados com registações diferentes foi, até finais do século XVIII, o meio mais natural de reproduzir esses dois patamares dinâmicos.¹⁷ Essa mudança de teclados, era muitas vezes expressamente indicada na partitura.¹⁸ Noutros casos eram utilizadas apenas as expressões *forte* e *piano* (ou simplesmente as letras «f» e «p») mas, quer se tratasse dos efeitos de eco de uma fantasia de Jan Pieterszoon Sweelinck (Ex. 5.1), ou das alternâncias de planos sonoros de uma sonata para órgão de Carl Philipp Emmanuel Bach (Ex. 5.2), o contraste dinâmico era idealizado em função de um instrumento com dois teclados manuais.



Ex. 5.1 – Jan Pieterszoon Sweelinck, *Fantasia auf die Manier eines Echo*, cc. 114-116

¹⁶ Cf. Leonard RATNER, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York, Schirmer Books, 1980, p. 187: «Dynamics in the classic era ranged from *pianissimo* to *fortissimo*. *Forte* and *piano* (*f*, *p*) were most frequently used; many movements contain only these two. This usage reflects the clearly articulated rhetoric of classic music—the sharp delineation among figures and phrases—and it represents the continuance of the earlier tradition of *terraced dynamics*» (itálicos do autor).

¹⁷ Cf. Carl Philip Emanuel BACH, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753, p. 131: «Spielt man diese Probe-Stücke auf einem Flügel mit mehr als einem Griffbrette, so bleibt man mit dem *forte* und *piano*, welches bey einzeln Noten vorkommt, auf demselben; man welchet [Manuale] hierinnen nicht eher, als biß ganze Passagien sich durch *forte* und *piano* unterscheiden». O autor, referindo-se à execução de um exemplo musical com rápidas alternâncias de *forte* e *piano*, desaconselha a mudança de teclados naquela situação, reservando esta solução para quando as secções de dinâmica contrastante tenham uma dimensão mais razoável.

¹⁸ Considerar, por exemplo, a alternância entre *Grand orgue* e *Positif* nos *Dialogues* de autores franceses dos séculos XVII e XVIII, ou a alternância entre *Oberwerk* e *Positiv* nas obras de compositores alemães do mesmo período.



Ex. 5.2 – Carl Philipp Emmanuel Bach, Sonata III, Wq 70-3, *Allegro*, cc. 1-4

Em Portugal, onde a generalidade dos instrumentos construídos ao longo do século XVIII possuía apenas um teclado,¹⁹ não subsistem, até ao início do século seguinte, obras onde seja explicitado o recurso à oposição de planos dinâmicos, visto que a simples realização de um efeito de eco exigia a existência de um segundo teclado.²⁰ Só a partir da segunda metade de setecentos procuraram os organeiros portugueses uma forma de proporcionar aquele resultado dinâmico.

A solução encontrada, vulgarmente chamada «anulador de cheios», consiste numa corredeira que separa um someiro secundário (o someiro de cheios) do someiro principal, tal como é exemplificado na Fig. 5.1, que representa o corte de um someiro típico da construção de António Xavier Machado e Cerveira. A acção da corredeira geral (b), controlada através de um pedal ou de um estribo, permite a rápida alternância entre duas registações: os fundos, situados no someiro

¹⁹ Excluindo, dada a sua óbvia concepção estrangeira, o órgão da Sé Catedral de Faro construído por Johann Heinrich Hulenkampf cerca de 1716 (cf. João Pedro d'Alvarenga, «O órgão da Sé Catedral de Faro», p. 21), instrumentos como o órgão do Evangelho da Sé de Braga construído por Simón Fontanes em 1737, o órgão da Igreja de São Vicente de Fora assinado por João Fontanes de Maqueira em 1760 ou o órgão da Basílica da Estrela da autoria de Machado e Cerveira em 1789, integram um grupo excepcional no panorama organístico português, quer pela sua dimensão, quer pelo facto de possuírem um segundo teclado.

²⁰ Um dos primeiros exemplos da indicação específica de um efeito de eco é uma obra que se conserva num manuscrito anónimo datado de 1805 (P-Ln MM 4484), cuja folha de rosto apresenta o seguinte título: «Discurso p.^a órgão / com respostas no órgão de / baixo p.^a formar Pianos, e / Fortes / e Solo de Flauta». A expressão «órgão de baixo» refere-se provavelmente a um segundo teclado (*cadereta* ou teclado de ecos) cujos tubos eram normalmente dispostos sob o someiro do órgão principal. Na literatura portuguesa para órgão do século XVII existem passagens onde se pode subentender a intenção de efeitos de eco, como, por exemplo, na *Batalha de 5.^o tom* de Diogo da Conceição (P-Pm MM 43, f. 101v). Estas são, no entanto, situações excepcionais e – até porque exigem a existência de um segundo manual – não fazem supor uma prática generalizada.

principal (a), e as misturas (compostas, cheios, etc.), que se encontravam colocadas no someiro secundário (c). O tipo de cheio pretendido era pré-estabelecido na consola, sendo o momento da sua efectiva introdução definido através da acção do pedal ou estribo. O organista podia, assim, alternar constantemente entre os patamares dinâmicos *forte* e *piano* sem que isso perturbasse o trabalho das mãos no teclado.²¹

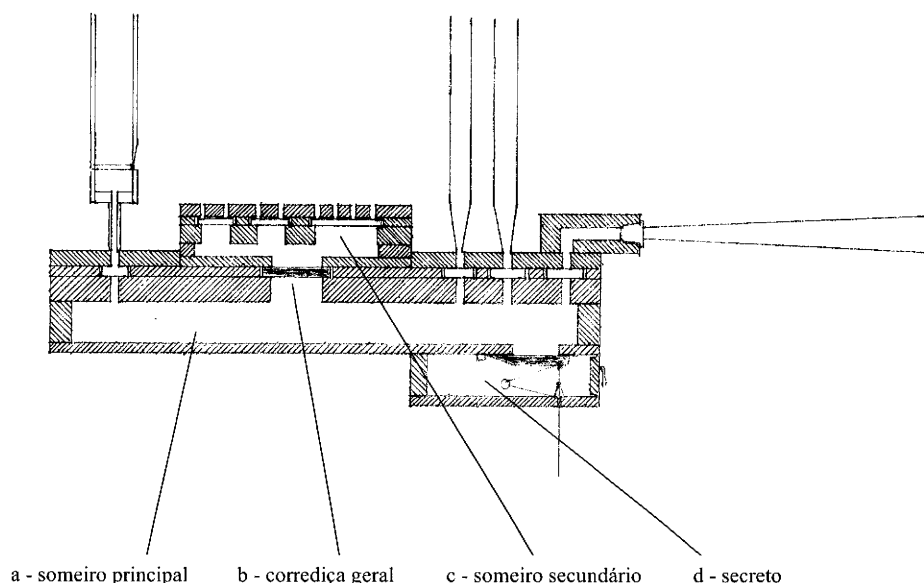


Fig. 5.1 – Corte esquemático de um someiro de um órgão de Machado e Cerveira

Os órgãos de Machado e Cerveira e de Joaquim António Peres Fontanes utilizam de uma forma extensa este sistema, mesmo no caso de instrumentos com poucos registos, o que faz crer que a capacidade de realizar rápidas alternâncias de

²¹ De notar que o sistema dos pedais anuladores dos cheios se distingue do *tiratutti* dos órgãos italianos. O *tiratutti* é um pedal (ou, em alguns casos, um manípulo) que actua na própria mecânica da registação abrindo ou fechando vários registos ao mesmo tempo, enquanto que o sistema dos órgãos portugueses actua ao nível do fornecimento de ar, aproximando-se mais do princípio do *sommier à double laye* dos órgãos franceses oitocentistas (cf. Bernard Teulon, *De l'orgue*, Aix-en-Provence, Édisud, 1981, p. 71).

planos dinâmicos era muito procurada, independentemente das dimensões dos instrumentos.²²

5.2.3. – O Mapa de registar o órgão da Biblioteca Nacional

O documento mais relevante referente à prática da registação em Portugal nos finais do século XVIII, é uma tabela de registação conservada na Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln MM s.c.), cujo facsímile é apresentado em anexo.²³ O documento, que ostenta o título «M[appa de registar o] órgão»,²⁴ inicia-se com a disposição de um órgão de dimensões médias, com uma disposição semelhante à de alguns instrumentos construídos por Joaquim António Peres Fontanes:²⁵

²² Considerar, por exemplo, o órgão da Igreja Matriz das Lajes do Pico (Açores), construído por Machado e Cerveira em 1804, com apenas nove meios registos, e que, mesmo assim, dispõe de pedais de anulação de cheios.

²³ Ver Anexo 14.

²⁴ Os caracteres entre parêntesis rectos correspondem a uma área do manuscrito actualmente destruída. No entanto, encontra-se apenas ao documento uma folha com a inscrição «Mappa de registar o órgão» (juntamente com o carimbo da Biblioteca Nacional de Lisboa, designação oficial na época, e uma cota antiga), feita, presumivelmente, quando o manuscrito era totalmente legível.

²⁵ Considerar, por exemplo, o órgão da Igreja do Convento do Recolhimento de São Gonçalo em Angra do Heroísmo, construído por Joaquim António Peres Fontanes em 1793, com a seguinte disposição:

Mão esquerda	Mão direita
Flautado de 12 aberto	Flautado de 12 aberto
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 tapado
Oitava real	Oitava real
Flautado de 6 tapado	Flautado de 6 tapado
Quinzena	Quinzena
Dezanovena e 22 ^a	Dezanovena
	Vintedozena
	Míxtura
Fagote	Voz humana
	Oboé

Neste instrumento, o pedal de anulação de cheios anula todos os registos à excepção do Flautado de 12 aberto e do Flautado de 12 tapado.

<u>Mão esquerda</u>	<u>Mão direyta</u>
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oytava Real	Voz humana
flautado de <u>12</u> tapado	flautado de <u>12</u> tapado
Claron	Corneta
Cinbala	Cinbala
Mistura ynperial	Mistura ynperial
Quinzena y Dezanovena	Quinzena mixta
flautado de <u>6</u> tapado	flautado de <u>6</u> tapado
Dozena	Dozena
fagote	Oytava Real
Vento	Clarinet ²⁶

Seguem-se várias indicações de registação (quatro tipos de Cheio e algumas registações de solo), assim como recomendações relacionadas com o manuseamento dos foles. A primeira das registações de Cheio (designada por «Cheyo grande») inclui «tudo coanto o orgão tem menos fagote Voz humana e Clarineta»²⁷. Esta indicação pressupõe a inclusão dos registos Clarão e Corneta na composição do cheio, o que implica, por um lado, a presença de terceiras (produzidas pela Corneta e pelo Clarão) naquele tipo de registação e, por outro, a natureza principalizante daqueles dois registos.²⁸ As restantes registações de cheio, propõem combinações mais ligeiras:

Cheyo Regular p ^a sonatas	
[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oytava Real	flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>12</u> tapado	Cinbala
Cinbala	Mistura ynperial
Mistura ynperial	Quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	Dozena
Dozena	Oytava Real

²⁶ P-Ln MM s.c. (sublinhados simples e duplos do original).

²⁷ Idem.

²⁸ O dimensionamento do registo de Corneta é um dos aspectos onde se verifica o afastamento da organaria portuguesa em relação à espanhola, ao longo da segunda metade do século XVIII. Na maioria das regiões de Espanha, a Corneta permanece como um registo solístico da família dos *nasardos* (com secção mais larga), que, por consequência, não se inclui no cheio.

Outro Cheyo mais brando Tãobem Para Sonatas	
[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
Oitava Real	flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>12</u> tapado	Quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	Dozena
Dozena	Oitava Real

[...] <u>P.^a Cheyo de muzica</u>	
[Mão esquerda]	[Mão direita]
Flautado de <u>12</u> tapado	Flautado de <u>12</u> tapado
flautado de <u>6</u> tapado	quinzena mixta
Quinzena y Dezanovena	flautado de <u>6</u> tapado
	Oitava Real ²⁹

De especial interesse, também, é o parágrafo relacionado com a alternância entre *forte* e *piano* ou, como é referido no documento, entre «cheio» e «solo»:

P.^a Solo

Serve o mesmo Flautado de 12 tapado mas uzaremos de hum estribo de pe q. esta ao lado da mão direita q movendose p.^a a esquerda fecha e p.^a a direita abre e asim fas solo ou Cheio³⁰

Estas indicações referem-se, claramente, à utilização do pedal (neste caso, estribo) que acciona a corrediça do someiro de cheios. A deslocação do mencionado estribo para a esquerda, anula todos os registos colocados no someiro de cheios (Oitava real, Flautado de 6 tapado, Quinzena mista, Quinzena e dezanovena),³¹ deixando soar apenas o Flautado de 12 tapado, cujos tubos estão dispostos sobre o someiro principal.

²⁹ P-Ln MM s.c. (sublinhados simples e duplos do original).

³⁰ Idem.

³¹ Não é evidente, a partir da leitura do *Mapa de registar o órgão*, quais seriam, no instrumento indicado, os registos afectados pela redução de cheios. A distribuição dos registos pelos someiros principal e secundário não obedecia a uma prática uniforme. Em alguns instrumentos, sobretudo naqueles construídos por Machado e Cerveira, a Oitava real da mão esquerda era colocada no someiro principal, enquanto que o mesmo registo da mão direita estava situado no someiro de cheios (tal é o caso, por exemplo, do órgão da Basílica dos Mártires em Lisboa).

As registações de solo apresentadas no *Mapa de registar o órgão* fazem alusão aos registos solísticos mais comuns nos órgãos portugueses da época: Corneta, Flauta, Clarineta e Voz humana:

P. ^a Voz humana	
Flautado de <u>12</u> aberto	Flautado de <u>12</u> aberto
flautado de <u>12</u> tapado	Voz humana
P. ^a Clarineta	
flautado de <u>12</u> aberto	flautado de <u>12</u> aberto
flautado de <u>12</u> tapado	Clarineta
P. ^a flauta	
flautado de <u>12</u> tapado	flautado de <u>12</u> tapado
P. ^a flauta mais forte	
flautado de <u>6</u> tapado	flautado de <u>6</u> tapado ³²

Estas registações fazem uso de todos os tipos de registos solísticos existentes nos órgãos portugueses da época: as mutações simples (como a Corneta, a Corneta inglesa ou a Cornetilha), os registos de palheta de corpo curto, como o Oboé ou a Clarineta, as Flautas (neste caso é utilizado o Flautado de 12 tapado, visto que a indicação diz respeito a um instrumento que não possui nenhum registo de Flauta) e a Voz humana, que, como foi dito atrás, se tornou então num registo característico da organaria portuguesa. É ainda mencionada neste documento a utilização do Fagote como registo de acompanhamento para a Voz humana:

P.^a se tocar con fagote se uza dos mesmos q. estão p.^a voz humana acrescentando de Mais o fagote³³

³² P-Ln MM s.c.. A registação referida para «flauta mais forte» indica provavelmente a adição do Flautado de 6 tapado ao Flautado de 12 tapado.

³³ Idem.

A prática da utilização simultânea destes dois registos é confirmada pelo título (assim como pelas indicações de registação ocorrentes) de uma «Tocata p^a a vos humana e fagote» de autor anónimo, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa (P-Ln MM 4451).³⁴

5.3. – Aspectos da registação em Fr. José Marques e Silva

Como foi afirmado anteriormente, a obra de Fr. José Marques e Silva assume uma importância fulcral para a compreensão da *praxis* organística em Portugal no final do Antigo Regime, fornecendo, nomeadamente, informações preciosas no que diz respeito à registação. As numerosas (e muitas vezes pormenorizadas) indicações que se encontram ao longo da sua vasta produção, constituem, juntamente com o *Mapa de registar o órgão* da Biblioteca Nacional de Lisboa, um dos mais valiosos documentos para o estudo da prática da registação naquela época.

O período de actividade de Fr. José Marques e Silva enquanto compositor (aproximadamente de 1806 a 1835),³⁵ coincide praticamente com a duração do seu cargo de organista da Capela da Bemposta. Esta igreja conta, desde 1792, com um órgão da autoria de António Xavier Machado e Cerveira.³⁶ Embora tenha anteriormente desempenhado as funções de organista no Convento dos Paulistas,

³⁴ Esta peça foi editada modernamente por Gerhard DODERER (*Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 39-41) e faz parte de um conjunto de manuscritos do mesmo autor anónimo, dois deles datados de 1772 (cf. João Pedro D'ALVARENGA, «Os Compositores e o Repertório», *Portugaliae Monumenta Organica II*, João Vaz (órgão), Rui Paiva (órgão), Philips 528582-2 (2 cd), 1991, [p. 18]). A obra foi também alvo de um registo fonográfico: *Os Mais Belos Órgãos de Portugal, Açores*, João Vaz (órgão), Rui Paiva (órgão), António Duarte (órgão), Movieplay 3-11045 A/B/C (3cd), 1995, cd 1, faixa 9.

³⁵ Estas são as datas extremas assinaladas nas fontes musicais.

³⁶ Embora não fosse possível encontrar documentação referente ao contrato para a construção do instrumento, uma placa sobre o teclado ostenta a seguinte inscrição: «Antonio Xavier Machado e Cerveira o fez / anno de 1792 N.º 37:» (ver disposição em anexo).

onde teve contacto com um instrumento de características diferentes,³⁷ parece claro que a escrita de Fr. José Marques e Silva para órgão é concebida em função de instrumentos do tipo dos construídos por Machado e Cerveira. O órgão da Capela da Bemposta possui, ainda hoje, dois pedais de anulação: um para os cheios e outro para as palhetas horizontais.

5.3.1. – Contrastes *forte* / *piano*

Apesar da referida abundância e variedade de indicações de registação, o recurso tímbrico indiscutivelmente mais utilizado nas obras com órgão de Fr. José Marques e Silva é a alternância entre os dois planos sonoros *forte* e *piano*, indicado normalmente através das expressões «Cheio»³⁸ e «Flautado», ou simplesmente através das letras «f» e «p». Qualquer destas indicações implica o recurso ao sistema de anulação de cheios, visto que as alterações de dinâmica ocorrem frequentemente a intervalos de tempo muito reduzidos. Os compassos 59 e seguintes do *Allegro brilhante* da Fantasia em Dó maior constituem um exemplo de um contraste dinâmico praticamente impossível de obter sem a utilização daquele sistema (Ex. 5.3).



Ex. 5.3 – Fantasia em Dó maior, *Allegro brilhante*, cc. 59-62

³⁷ O órgão da Igreja do Convento dos Paulistas em Lisboa (actual Igreja de Santa Catarina) encontra-se desmontado para restauro e nunca foi estudado em profundidade. A disposição que presentemente se encontra (cf. Carlos de AZEVEDO, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, p. 45) evidencia uma transformação substancial, ocorrida na segunda metade do século XIX. Todavia, o material histórico subsistente aponta para que o instrumento fosse originalmente concebido dentro da tradição espanhola de meados do século XVIII (informações fornecidas pelo organeiro Dinarte MACHADO).

³⁸ Em muitos casos grafado «Xeio».

A rápida transição de *piano* para *forte* no compasso 62 e o imediato regresso a *piano* no espaço de apenas uma colcheia são extremamente difíceis de conseguir através da registação manual ou, até mesmo, com uma mudança de teclado. Todavia, recorrendo ao sistema de anulação dos cheios, este tipo de efeito é de muito fácil obtenção, uma vez que a utilização do pedal (ou do estribo) não interfere com a acção das mãos sobre o teclado.

Esta capacidade de passar rapidamente de um patamar dinâmico a outro – ou, em termos especificamente organísticos, de passar do «Cheio» ao «Flautado» – manifestou-se de especial utilidade na função de acompanhamento. Nas obras de Fr. José Marques e Silva para vozes e órgão, a parte do instrumento segue sempre a dinâmica das linhas vocais, quer reproduzindo as indicações de *forte* ou *piano* (como se pode ver no Ex. 5.4, extraído do *Benedictus* em Dó menor), quer utilizando indicações de registação equivalentes em termos de intensidade. O Exemplo 5.5 mostra uma passagem do verso «Patrem immensae majestatis» do *Te Deum* em Dó maior (1812), onde se verifica claramente a correspondência das registações «Cheio» e «Flautado», nos dois órgãos, com as dinâmicas *forte* e *piano* das linhas vocais.

The image displays a musical score for five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). The lyrics for all parts are "vi-am in vi-am pa-cis in vi-am in vi-am pa". The vocal parts (S, A, T, B) are written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The organ part is in the bass clef. The organ part includes dynamic markings: *f* (forte) and *p* (piano). The organ part also includes fingering numbers: 6, 4, 3, 6, 6, 4, 3, 6, 4, 5, 4, 3. The organ part is written in a style that suggests a specific registration or voicing, with the *f* and *p* markings corresponding to the vocal dynamics.

Ex. 5.4 – *Benedictus Dominus Deus Israel*, cc. 129-132 (P-Ln FCR 198//7)

The musical score is for a section of a Te Deum, specifically measures 30-35. It is written in 8/2 time. The vocal parts (Cantor 1º, Cantor 2º, Cantor 3º, and Coro) are in 8/2 time and sing the words "Pa - trem im - men - sae Pa - trem im - men - sae im". The dynamics are marked [f] (forte) and p (piano). The organ parts (Órgão 1º and Órgão 2º) are also in 8/2 time and are marked "Cheio" and "Flautado".

Ex. 5.5 – *Te Deum*, «*Patrem immensae majestatis*», cc. 30-35 (P-Mp R. Mms 13/2)

As indicações «Cheio» (ou «f»), nas obras de Fr. José Marques e Silva, traduzem-se, em termos práticos, na abertura do pedal de anulação de cheios referido no *Mapa de registrar o órgão*. Qualquer dos órgãos a que foram destinadas as obras apresentadas nos dois exemplos anteriores, possuía o sistema de anulação de cheios. O *Te Deum*, de onde é extraído o Exemplo 5.5, foi escrito para a Basílica de Mafra (pensando provavelmente nos dois órgãos da Capela-mor)³⁹ e o *Benedictus* utilizado no Exemplo 5.4 foi composto para a Basílica dos Mártires.⁴⁰

³⁹ A partitura autógrafa (P-Mp R Mms 13/2) contém o título «Hymno / Tedeum Laudamus / Concertado de 3 Cantores, coro, e dois Órgãos Obrigados. / Feito P.^a a Real Basilica de Mafra. /

Como se pode observar nas disposições incluídas em anexo, qualquer destes instrumentos possuía o sistema da anulação de cheios,⁴¹ o que permitia a execução daquelas mudanças de dinâmica sem qualquer dificuldade.

Apesar da clareza com que se apresenta a relação entre as as indicações referentes ao Cheio e a utilização dos pedais de anulação de cheios, não existe na obra de Fr. José Marques e Silva nenhuma indicação acerca da composição do próprio cheio. A leitura do *Mapa de registar o órgão* dá a entender que a designação de «Cheio» era relativamente abrangente, podendo ir de uma registação bastante leve (com poucas filas de mutações) a uma espécie de *tutti*. A entrada do Cheio era definida pela acção do pedal ou estribo, mas a sua composição tinha que ser predefinida na consola antes de tocar.⁴² Existe, no entanto, uma variante da registação *forte*, especificada por Fr. José Marques e Silva: o «Cheio com trombetas», exigido, por exemplo, no início do moteto *Veni Assur* que é apresentado no Exemplo 5.6.⁴³ Esta indicação refere-se à utilização simultânea do Cheio com a trompetaria horizontal, hipótese que assume maior verosimilhança ao considerar o tipo de escrita e a disposição fónica dos órgãos da Basílica de Mafra, para os quais a obra foi destinada.

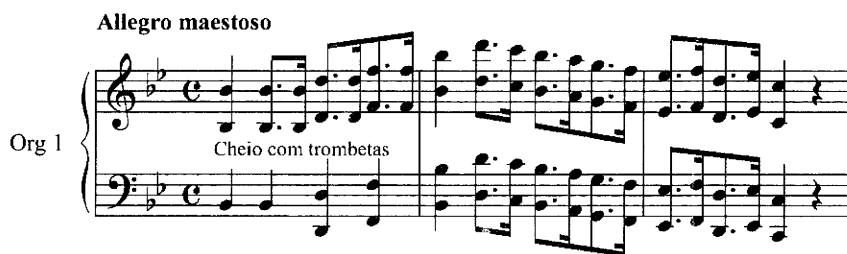
Original de Fr. Joze Marques e S.^a / em Lx.^a Anno de 1812». A análise de outras obras de Fr. José Marques e Silva destinadas à Basílica de Mafra (cf. P-Ln FCR 198//26 e P-Ln FCR 198//32) permite concluir que o papel principal era sempre dado aos órgãos da Capela-Mor e que o coro se dispunha frequentemente nesse espaço (v. Capítulo 4).

⁴⁰ O autógrafo P-Ln FCR 198//7 contém a seguinte inscrição: «Benedictus Dominus Deus Israel a 4º Original de Fr. Joze Marques e S.^a em 1809 / P^a a Igreja dos Mártires».

⁴¹ O órgão da Basílica dos Mártires, construído por António Xavier Machado e Cerveira em 1785 (cf. Carlos de Azevedo, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, p. 65), possui um estribo deslizante para a anulação dos cheios. Na Basílica de Mafra, o órgão do Evangelho, construído por Machado e Cerveira em 1807 e posteriormente ampliado pelo mesmo organeiro, possui também um estribo deslizante para a anulação de cheios, enquanto que no órgão da Epístola, construído por Joaquim António Peres Fontanes em 1807 e posteriormente ampliado por Machado e Cerveira, a anulação dos cheios é feita através de um estribo basculante (cf. João VAZ, «The Six Organs in the Palace of Mafra...», pp. 178-180 e Dinarte MACHADO, «Restauro dos reais órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra» (*Estudos/Património*, Lisboa, IPPAR, fasc. 5, 2003, pp. 125-131).

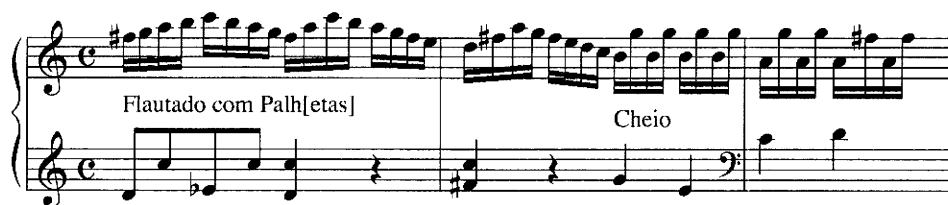
⁴² No caso dos órgãos da Basílica de Mafra este princípio não era aplicável, visto que, na época em que Fr. José Marques e Silva escreveu para aqueles instrumentos, não tinham sido instalados junto ao teclado manípulos para accionar os registos do someiro de cheios (cf. João VAZ, «The Six Organs in the Palace of Mafra...», pp. 178 e ss.).

⁴³ A partitura autógrafa desta obra (P-Mp R Mms 13/4) está incompleta. No entanto, as partes (alógrafas e catalogadas sob a mesma cota) estão completas e, até onde é possível verificar, respeitam rigorosamente o original.



Ex. 5.6 – Moteto *Veni Assur*, cc. 1-3 (P- Mp R Mms 13/4)

A inclusão das palhetas no cheio não é contemplada no *Mapa de registar o órgão*, atrás mencionado. No entanto, seria uma prática comum nos finais do século XVIII, como o provam as indicações na partitura de uma *Sonata para órgão* de autor anónimo, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa.⁴⁴ Nesta sonata surgem as seguintes indicações de registação: «Clarins», «Cheio», «Flautado» e «Flautado com Palh[etas]». A análise dos cc. 47-49 (Ex. 5.7) acentua a probabilidade de as palhetas se manterem após entrada do cheio no c. 48.⁴⁵



Ex. 5.7 – Anónimo, Sonata para órgão, cc. 47-19 (P-Ln MM 4475)

⁴⁴ P-Ln MM 4475. Esta fonte apresenta apenas o título «Sonata p.^a Orgão» e provém do fundo do Convento de São Pedro de Arouca. Embora nunca tenha sido objecto de uma publicação moderna e estando disponível apenas numa edição fonográfica (*Portugaliae Monumenta Organica II*, João Vaz (órgão), Rui Paiva (órgão), Philips 528582-2, 1991, cd 1, faixa 12), esta sonata é uma das mais interessantes composições portuguesas para órgão do final do século XVIII, contendo numerosas indicações de registação originais.

⁴⁵ Nesta obra, a comparação entre as passagens com a indicação «Clarins» (de escrita mais idiomática dos metais) e aquelas que são registadas com «Flautado com palh[etas]», permite supor que estas últimas se refiram, não à sobreposição do Flautado com os Clarins, mas sim à utilização do cheio juntamente com jogos de palheta mais suaves, como o Oboé e o Fagote.

Na obra de Fr. José Marques e Silva, encontra-se uma situação idêntica na secção inicial do Verso III dos Versos de 5º ou 7º tom, reproduzida no Exemplo 5.8:



Ex. 5.8 – Versos de 5 ou 7º tom, Verso III, cc. 5-8

A entrada do Cheio no compasso 7 e a sua saída na segunda colcheia do compasso 9, implicam a utilização do pedal de redução de cheios, o que faz pressupor a permanência do Clarim durante a passagem *forte*.⁴⁶ Uma situação ainda mais evidente verifica-se no Verso IV dos Versos de 1º tom, onde a entrada do Cheio após o solo de Oboé exigiria que este registo permanecesse, de forma a criar a alternância de dinâmicas recorrendo apenas ao pedal de anulação de cheios (Ex. 5.9). Desta forma, ao fechar o pedal dos cheios, regressa-se automaticamente à registoção anterior (Oboé na mão direita e Flautado na mão esquerda).⁴⁷

⁴⁶ Num órgão com pedal de anulação das palhetas horizontais (como é o caso do instrumento da Capela da Bemposta), o registo de Clarim poderia ser fechado ao mesmo tempo que o Cheio é aberto. A operação tornar-se-ia, no entanto, muito mais desconfortável e o efeito sonoro menos convincente.

⁴⁷ Esta foi, de resto, a opção tomada na gravação efectuada em 1993 no órgão da Epístola da Basílica de Mafra (*Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Coro Cantus Firmus, Jorge Matta (directão), Coro Laus Deo, Idaete Giga (directão), João Vaz (órgão), Movieplay 3-11030 (cd), 1993, faixa 9). Neste instrumento, como em todos os construídos por Machado e Cerveira ou Fontanes, o Oboé (ou registo equivalente) está situado no someiro principal e não é, por isso, afectado por qualquer dos pedais anuladores.



Ex. 5.9 – Versos de 1º tom, Verso IV, cc. 23-26

Situações deste tipo surgem também no Verso III dos Versos de 1º tom, no Versos IV e V dos Versos de 4º tom e no Versos I, III e V dos Versos de 5º ou 7º tom.

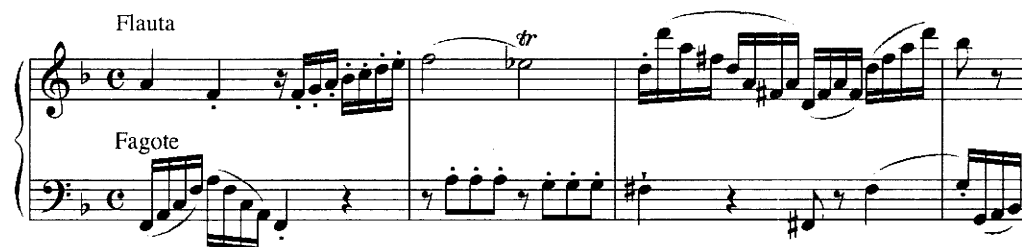
5.3.2. – Registações de pormenor

No âmbito das registações de pormenor, o caso mais comum nas obras de Fr. José Marques e Silva é o uso do registo de Oboé na mão direita (num contexto solístico), acompanhado pelo Flautado na mão esquerda. Esta solução é utilizada nos Versos III e IV dos Versos de 1º tom, nos Versos IV e V dos Versos de 4º tom e no Verso II dos Versos de 5º e 7º tom, assim como na maioria dos solos da mão direita nas partes de órgão *obligato* das obras vocais. Algumas variantes desta registação consistem na substituição do Oboé por outro registo de palheta. Encontram-se assim, para além de «Oboé» (frequentemente grafado «Obué»), as indicações «Obué ou Clarineta» (por exemplo, nos Versos III e V dos Versos de 5º e 7º tom) e «Tenorete» (designação utilizada apenas nas obras destinadas à Basílica de Mafra), todas elas fazendo referência a um registo de palheta de corpo curto.⁴⁸ Em alguns dos solos de Oboé acima mencionados, o registo de acompanhamento na mão esquerda é também designado por «Flautado brando»

⁴⁸ O facto de o Tenorete ser um registo de palheta com ressoador curto é confirmado pela sua utilização em conjunto com o Fagote no Motete *Veni Assur* (P-Mp R Mms 13/4), c. 120, Órgão III.

(por exemplo, no Verso II dos Versos de 1º tom e verso IV dos Versos de 4º tom). Esta expressão sugere a utilização de Flautado de 12 tapado (por oposição à simples palavra «Flautado» que indicaria o Flautado de 12 aberto ou, mais provavelmente, os dois Flautados de 12 juntos).⁴⁹ Uma outra variante consiste na substituição do Flautado na mão esquerda pelo Fagote (verificada, por exemplo, no Verso V dos Versos de 4º tom).

A utilização do Fagote na mão esquerda está, na obra de Fr. José Marques e Silva, normalmente associada a um tipo de escrita característico daquele registo e surge quase sempre em conjunto com o Oboé (ou outro registo semelhante), ou como acompanhamento de um solo de Flauta na mão direita (como sucede no Verso V dos Versos de 1º tom e Verso II dos Versos de 4º tom). O Verso V dos Versos de 1º tom, do qual um fragmento é apresentado no Exemplo 5.10, é bastante representativo da escrita idiosincrática para este tipo de registação:



Ex. 5.10 – Versos de 1º tom, Verso V, cc. 12-15

As sonoridades de ambos os registos são aqui exploradas através de uma escrita marcadamente orquestral. Ao longo de toda a peça prevalecem melodias de carácter mais lírico, ou escalas e arpejos ágeis, na mão direita, enquanto a mão esquerda apresenta mais frequentemente notas repetidas e figurações de acompanhamento. A utilização da Flauta como registo solístico era, como se pode

⁴⁹ Cf. *Mapa de registar o órgão* (P-Ln MM s.c.), onde a registação especificada para o acompanhamento da Clarineta (utilizada juntamente com o Flautado de 12 aberto) é o Flautado de 12 aberto e o Flautado de 12 tapado.

depreender da leitura do *Mapa de registar o órgão*, uma prática corrente nos finais de setecentos. Na obra para órgão solo de Fr. José Marques e Silva, para além dos casos acima citados onde a Flauta é acompanhada pelo Fagote, existem situações em que o acompanhamento é confiado a uma registação mais suave, como o «Flautado brando» (Verso IV dos Versos de 5º ou 7º tom). Neste caso, a escrita para a mão esquerda é mais sóbria e a proximidade da sonoridade dos dois registos permite que o acompanhamento ultrapasse o Dó central (Ex. 5.11).



Ex. 5.11 – Versos de 5º ou 7º tom, Verso IV, cc. 24-26

O recurso a tipos de escrita diferenciados para os acompanhamentos, em função da registação com o Flautado ou com o Fagote, parece ter sido uma prática generalizada nos finais do século XVIII. Corrobora esta hipótese a já referida «Tocata p^a a vos humana e fagote» de autor anónimo, conservada na Biblioteca Nacional de Lisboa (P-Ln MM 4451).⁵⁰



Ex. 5.12a – Anónimo, *Tocata para Voz humana e Fagote*, cc. 29-31

⁵⁰ Ver nota 33.



Ex. 5.12b – Anônimo, *Tocata para Voz humana e Fagote*, cc. 39-41

Como se pode apreciar nos Exemplos 5.12a e 5.12b, é notória a diferença entre o acompanhamento do motivo principal no início da obra, onde é destinado ao Flautado, e na sua recapitulação, onde é confiado ao Fagote.

Na obra de Fr. José Marques e Silva, a mais interessante utilização dos registos de palheta com ressoador curto (como o Oboé ou o Fagote) é encontrada, como foi já referido no Capítulo 3, no Verso IV dos Versos de 1º tom. Nesta peça, que apresenta o maior número de mudanças de registação em toda a produção do compositor, para além da alternância entre passagens com o Cheio e solos de Oboé acompanhados pelo Flautado, é usado o Fagote, não para figurações de acompanhamento, mas sim como registo solístico. Ao longo de quinze compassos, desenvolve-se na região grave do teclado (ou seja, entre C e c') um solo de Fagote, escrito como uma linha vocal operática. É de salientar a forma engenhosa como este solo (recheado de maneirismos vocais da escrita operática) e o seu acompanhamento se acomodam numa extensão de apenas duas oitavas, sem que a linha superior perca o seu domínio melódico, apesar de descer até ao Fá grave, como sucede no compasso 19 (Ex. 5.13).



Ex. 5.13 – Versos de 1º tom, Verso IV, cc. 18-21

Uma outra registação, cuja utilização está normalmente aliada a um tipo característico de escrita, é a palhetaria horizontal. Na obra de Fr. José Marques e Silva, surge várias vezes a indicação «Clarim» para a mão direita, assim como «Trompa» para a mão esquerda (esta última expressão designa seguramente o registo de palheta horizontal de 4 pés, identificado normalmente por Cerveira e Fontanes como «Trompa de batalha»). O uso destes registos surge sempre associado a uma escrita de tipo fanfarra, como no caso já mencionado do Verso III dos Versos de 5º ou 7º tom, ou num contexto que sugere de alguma forma a escrita para metais.



Ex. 5.14 – *Magnificat* (1834), cc. 17-20

Na passagem do *Magnificat* em Mi menor para 4 vozes e órgão (1834), apresentada no Ex. 5.14, a escrita para a mão esquerda no compasso 18 utiliza apenas notas que fazem parte da série dos harmónicos da nota Sol:



Desta forma, o desenho melódico é exactamente o que poderia ser produzido por um par de trompas naturais em Sol⁵¹ (na altura real, se se

⁵¹ Cf. Norman DEL MAR, *Anatomy of the Orchestra*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2nd edition, 1983, pp. 215 e ss.

considerar que a «Trompa» indicada é um registo de 4 pés). É interessante verificar, ainda no Exemplo 5.14, a utilização conjunta dos nomes dos registos («Trompa») e das indicações tradicionais de dinâmica («f»). Provavelmente por razões de comodidade, as letras «f» e «p» são muitas vezes utilizadas no lugar de «Cheio» e «Flautado», mesmo em obras com muitas indicações específicas de registação.

Outro exemplo, ainda mais evidente, da intenção de reproduzir uma figuração característica das trompas, ocorre nos compassos iniciais da parte de Órgão II do verso «Te martyrur candidatus» do *Te Deum* em Dó maior (1813), os quais são reproduzidos no Ex. 5.15:



Ex. 5.15 – Verso «Te martyrur candidatus», *Te Deum* (1813) cc. 1-2

Também neste caso, o registo de «Trompa» (seguramente um jogo de palheta horizontal de 4 pés) reproduz na altura real o efeito produzido por um par de Trompas naturais em Dó. Considerando que ambas as mãos se movem paralelamente à distância de duas oitavas, o registo de palheta de 4 pés destaca-se ao soar na oitava intermédia, o que revela uma escrita bastante engenhosa.

É interessante salientar que um dos registos solísticos mais comuns nos órgãos portugueses contemporâneos de Fr. José Marques e Silva – a Corneta – não é mencionado em nenhuma das suas obras.⁵² A própria Voz humana, que,

⁵² A utilização da Corneta é, como foi já referido, mencionada no *Mapa de registar o órgão* da Biblioteca Nacional de Portugal. Nesta biblioteca encontram-se também alguns manuscritos

como foi dito atrás, constitui uma das características tímbricas mais distintivas da organaria portuguesa daquele período,⁵³ é indicada uma única vez no «Et incarnatus» da Missa em Sol maior para solistas, coro e 5 órgãos, num contexto solístico de carácter marcadamente expressivo (Ex. 5.16).



Ex 5.16 – Missa em Sol Maior (1825), «Et incarnatus», cc. 1-5⁵⁴

Uma das indicações de registação mais recorrentes na obra do compositor (apesar de surgir apenas nas obras vocais com acompanhamento de órgão) é a palavra «Rabecão», que é utilizada quase sempre num contexto solístico para a mão direita, embora ocasionalmente nas duas mãos. Curiosamente, esta designação não consta da disposição de nenhum dos órgãos portugueses de finais do século XVIII, restaurados até hoje (especialmente aqueles com os quais Fr. José Marques e Silva terá tido contacto), a não ser referindo um registo de palheta na mão esquerda, obviamente incompatível com a função que o compositor lhe

musicais de um mesmo autor anónimo (cf. João Pedro D'ALVARENGA, «Os Compositores e o Repertório», *Portugaliae Monumenta Organica II*, [p. 18]) que atestam a prática daquela registação nos finais do século XVIII: duas obras com o título «Tocata p.^a corneta de eccos» (P-Ln MM 4449 e P-Ln MM 4452//2b), esta última datada de 1772, uma «Tocata p.^a corneta decos» (P-Ln MM 4450), uma «Tocata p.^a corneta e vos humana, fagote de mao esquerda» (P-Ln MM 4452//2a) datada de Outubro de 1772 e uma «Tocata p.^a corneta e clarim». Esta última obra foi objecto de um registo fonográfico (*Portugaliae Monumenta Organica II*, cd 1, faixa 10).

⁵³ São testemunhos tardo-setecentistas da utilização da Voz humana como registo solístico, o *Mapa de registar o órgão* da Biblioteca Nacional de Lisboa, e as já mencionadas «Tocata p.^a corneta e vos humana, fagote de mao esquerda» (P-Ln MM 4452//2a) e «Tocata p.^a a vos humana e fagote» do mesmo autor anónimo (v. nota 49; cf. João Pedro D'ALVARENGA, «Os Compositores e o Repertório», *Portugaliae Monumenta Organica II*, [p. 18]).

⁵⁴ P-Ln FCR 198//26, f. 237v. Esta indicação aparece na linha do «Órgão 1.º», presumivelmente o órgão do Evangelho da Basílica de Mafra, o qual, curiosamente, não inclui actualmente a Voz humana na sua disposição. Este facto pode, no entanto, dever-se às transformações sofridas pelo instrumento ao longo do século XIX e início do século XX. De notar que no salmo *Beatus vir* de Marcos Portugal, escrito para a Basílica de Mafra (P-Mp R Mms 10/17), surge, também na linha do «1º Org[ão]», a indicação «Vós humana».

destina.⁵⁵ A possibilidade de o Rabecão ser um registo de palheta é sugerida pela indicação «Rabecão ou oboé» encontrada, por exemplo, na linha do órgão da versão orquestral da *Missa* em Fá maior.⁵⁶ Por outro lado, Fr. Domingos de S. José Varela, no capítulo intitulado «Medidas dos braços das violas, e guitarras, e da canaria do órgão» do seu *Compendio de musica*, refere o «Rebecão» como pertencendo à família dos «registros de timbre» (falando, aparentemente, da família dos registos labiais).⁵⁷ É também pertinente ter em conta que a expressão «Rabecão» era, na época, a designação mais comum para o contrabaixo de cordas,⁵⁸ o que permite supor que, por extensão, se pudesse aplicar, no caso do órgão, a um registo de 16 pés (ou 24 palmos, para utilizar a designação portuguesa). É de salientar que os raros instrumentos especificamente mencionados nos autógrafos de Fr. José Marques e Silva, possuíam, de facto, registos de 24 palmos (tanto labiais como de palheta).⁵⁹ Além disso, diversas situações nas suas obras parecem corroborar aquela suposição: as passagens onde surge a indicação de «Rabecão» (quase sempre destinadas à mão direita) estão frequentemente escritas numa região bastante aguda e o próprio contexto da

⁵⁵ É o caso do órgão da Igreja do Mosteiro de Pombeiro (Francisco António Solha, 1767), onde o Rabecão é um registo de palheta da mão esquerda no teclado de Ecos, e do próprio órgão da Capela da Bemposta (António Xavier Machado e Cerveira, 1792), onde o Rabecão é um registo de palheta colocado na última fila do someiro. No entanto, não é possível assegurar, pelo menos neste último caso, que as etiquetas actualmente existentes correspondam aos nomes originais dos registos.

⁵⁶ P-Ln FCR 198//35, versão orquestral, org, c. 1. De salientar que a utilização do nome de um instrumento de cordas para designar um registo de palheta tem paralelo, por exemplo, no *Violoncello* dos órgãos de Gaetano Callido (cf. Peter WILLIAMS, *The European Organ*, p.p. 223-224).

⁵⁷ Fr. Domingos de S. José VARELA, *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrução para tirar musica*, Porto, Antonio Alvarez Ribeiro, 1806, p. 57: «Para os registros de timbre, como o Rebecão, Flauta, &c. se deve procurar aquella largura, que melhor fizer imitar, o que se pretende; assim o Flautado de 12 com mais largura do que ordinariamente tem, imita com propriedade a Flauta travessa, principalmente tendo menor largura na boca» (itálicos do autor). Id. p. 59: «Os registros de timbre se tocam sós» (itálico do autor).

⁵⁸ Tomás BORBA e Fernando LOPES GRAÇA, *Dicionário de Música*, 2ª edição, Porto, Mário Figueirinhas, 1999, vol. 2, p. 428: «[...] Em tempos houve as designações *rabecão grande* e *rabecão pequeno*, competindo esta, naturalmente, ao violoncelo» (itálicos do autor).

⁵⁹ O órgão da Capela da Bemposta possui, na sua disposição actual, uma Flauta magna e uma Flautado de 24 aberto na mão direita, além dos Contras na mão esquerda. O órgão da Basílica dos Mártires possui um único Flautado de 24 palmos na mão direita. Os seis órgãos da Basílica de Mafra possuem, todos, um Flautado de 24 aberto em toda a extensão do teclado. Todos estes instrumentos possuem também registos de palheta de 16 pés (24 palmos) na mão direita.

utilização daquele registo sugere a tessitura de um 16 pés. Por exemplo, no verso «Te gloriosus apostolorum chorus» do *Te Deum* (1813) – uma ária de tenor – o solo de Rabecão na introdução instrumental (Ex. 5.17a) desenvolve-se exactamente na mesma altura absoluta da entrada do cantor, oito compassos depois (Ex. 5.17b), se considerarmos que o registo utilizado remete a escrita para a oitava inferior.

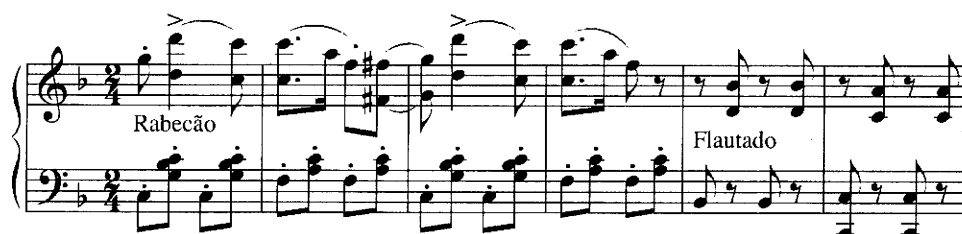


Ex. 5.17a – Verso «Te gloriosus apostolorum chorus», *Te Deum* (1813), cc. 1-4 (org)



Ex. 5.17b – Verso «Te gloriosus apostolorum chorus», *Te Deum* (1813), cc. 8-1 (T)

Em muitos casos, a mudança, em termos de registação, de «Rabecão» para «Flautado» corresponde, ao nível da escrita, a uma deslocação de oitava, como sucede no Exemplo 5.18, retirado do Responsório «Vinea mea», incluído nos *Responsórios de Sexta-feira Santa*.



Ex. 5.18 – *Responsórios de Sexta-feira Santa*, nº 3 «Vinea mea», cc. 14-19

A preferência pelo recurso ao Rabecão (especialmente como registo solístico na mão direita) manifesta-se transversalmente na obra de Fr. José Marques e Silva. A título de exemplo são apontadas no Quadro 5.1 as ocorrências daquela registação nos atrás mencionados Responsórios de Sexta-feira Santa.

Responsório	Secção		Indicações de registação
I	Corpo	c. 4	«Rabecão» na m.d. e depois nas duas mãos
II	Corpo	c. 34	«Rabecão» solo na m.d., alternando com «f»
III	Corpo	c. 1	«Rabecão» solo na m.d. (oitavas), sucedido por «Flauta» (c. 9) e «Flautado» (c. 11)
	Corpo	c. 14	«Rabecão» solo na m.d.
	Corpo	c. 22	«Rabecão» na m.d. (oitavas e terceiras na região aguda)
IV	Corpo	c. 24	«Rabecão» nas duas mãos (arpejo que cruza o centro do teclado)
	Corpo Verso	cc. 33-34	«Rabecão» solo na m.e. (Si ₁ -Lá ₁) «Rabecão» solo na m.d. (região aguda), alternando com acordes no «Flautado»
V	Corpo	c. 1	«Rabecão» nas duas mãos (escrita grave)
	Verso	c. 2	Após acordes no «Flautado» (c. 1), «Rabecão» nas duas mãos (escrita mais aguda, até Mi ₄)
VI	Corpo	c. 1	«Rabecão» nas duas mãos
	Presa	c. 1 e 5	«Rabecão» na m.d.
	Verso	c. 1	«Rabecão» solo na m.d., mudando para «Flautado» após introdução
VII	Presa	c. 24	«Rabecão» nas duas mãos (oitavas)
	Verso	cc. 19-22	«Rabecão» na m.d. (interlúdio no meio da ária)
VIII	Corpo	c. 9	«Rabecão» na m.d. ou nas duas mãos (melodia começa no Dó central)
		c. 21	«Rabecão» solo na m.d.
IX	Corpo	c. 1	«Rabecão» na m.d. ou nas duas mãos (cc. 2-10 pedal Ré, solo)

Tabela 5.1 – Ocorrência do Rabecão nos Responsórios de Sexta Feira Santa (1834)

Um recurso do órgão, raramente exigido na obra de Fr. José Marques e Silva, é o Tambor. Este acessório é constituído por um conjunto de tubos graves abertos de madeira, cujo som simultâneo (accionado normalmente por um pedal) provoca um batimento semelhante ao rufar de um tambor. O seu uso, só é pedido

no Hino *Veni Assur*, através da indicação «Pedal dos tambores»⁶⁰ e na Missa para solistas coro e 5 órgãos, onde a sua intervenção é assinalada num pentagrama próprio: no início do «Cum Sancto Spiritu» (ver Capítulo 4, Ex. 4.15), um pentagrama localizado entre as linhas vocais e as dos órgãos apresenta a seguinte inscrição: «Esta Regra he p.^a demonstrar os timbales, em Alamire, q̃ devem Copiar no papel do 2º Orgão, em lugar competente».⁶¹

5.4. – Considerações gerais

A generalidade dos exemplos acima apresentados provém das obras para órgão solo de Fr. José Marques e Silva, as quais, como já foi mencionado, constituem uma parcela reduzida da sua obra. Dada a impossibilidade de enumerar todas as ocorrências de cada indicação de registação, referem-se no Quadro 5.2 as várias indicações de registação identificadas em cada obra.

Título	Tonalidade								Data
		Cheio	Flautado	Flautado brando	Flauta	Oboé (ou clarineta)	Fagote	Clarin	
Fantasia	DóM								
Versos de 5º e 7º tom	RéM	•	•	•	•			•	
Versos de 1º tom	Rém	•	•	•	•	•	•		
Versos de 4º tom	Lám	•		•	•	•		•	1818

Tabela 5.2 – Registações indicadas nas obras para órgão solo

⁶⁰ P- Mp R Mms 13/4.

⁶¹ P-Ln FCR 198//6, f. 79v.

Título	Tonalidade	Efectivo	Cheio	Cheio com trombetas	Flautado	Flautado brando	Flauta	Voz humana	Rabecão	Oboé (ou clarineta)	Tenorete	Fagote	Clarin	Trompa	Trombeta	Trompa magna	Tambor	Data
Magnificat	Mim	Coro e órgão												•				1834
Laudate pueri	FaM	Coro e órgão	•										•	•				1811
Laudate pueri	FâM	Coro, orquestra e órgão	•	•		•			•									1820
Magnificat	SolM	Coro, orquestra e órgão	•	•		•												1820
Laetatus sum	SolM	Coro, orquestra e órgão	•	•		•												1820
Laetatus sum	SolM	Coro e órgão			•									•				1834
Confitebor	Lâm	Coro, orquestra e órgão	•	•		•				•								1817
In exitu Israel de /Egypto	LâM	Coro, orquestra e órgão	•	•						•	•	•						1813
Memento Domine David	LâM	Coro, orquestra e órgão	•	•														1813
Nisi Dominus	SibM	Coro, orquestra e órgão	•	•														1820
Dixit Dominus	SibM	Coro, orquestra e órgão	•	•	•				•				•					1820
Nisi Dominus	SibM	Coro e órgão	•						•									1834
Dixit Dominus	SibM	Coro e órgão				•												
Te Deum	DôM	Coro, orquestra e órgão	•	•					•	•		•	•	•				1812
Te Deum	DoM	Coro, orquestra e órgão																1819
Te Deum	DôM	Coro e órgão	•	•		•			•				•	•				1821
Te Deum	DôM	Coro e órgão	•	•					•			•	•	•	•			1834
Trezena de S. Antônio	DôM	Coro e órgão	•	•	•				•			•	•	•				1824
Tota pulchra	Rém	Coro e órgão							•									
Ladainha de Nossa Senhora	MibM	Coro e órgão				•		•										
Trezena de S. Antônio	SolM	Coro e órgão							•									1812
Haec dies	SolM	Coro, orquestra e órgão			•				•									1824
Trezena de Santo Antônio	SolM	Coro e órgão			•	•	•		•				•					
Lamentações de Quinta-feira Santa	Solm	Coro e órgão			•	•							•					1831
Veni Assur	SibM	Coro e 3 órgãos	•	•	•		•		•	•	•			•			•	1814
O sacrum convivium	SibM	Coro e órgão			•				•									

Tabela 5.3 – Registrações indicadas nas obras para vozes e órgão

A leitura destas duas tabelas permite comprovar, desde logo, a predominância das indicações «Cheio» e «Flautado», que correspondem às oscilações dinâmicas entre *forte* e *piano*⁶² e que estão obviamente associadas à utilização do sistema de anulação de cheios. Para além disso, é notória a

⁶² Os dois quadros apresentados incluem apenas indicações específicas de registo, não sendo consideradas as indicações «f» e «p», muitas vezes utilizadas para indicar o Cheio e o Flautado, as quais, sendo levadas em conta, tornariam ainda mais significativa a predominância daquelas duas registoções.

preferência, no campo das registações de pormenor, pelos registos solísticos típicos da organaria portuguesa de finais de setecentos, sendo especialmente evidente a inclinação para os registos de palheta de ressoador curto (como o Oboé ou o Fagote), os quais constituíam, na época, uma novidade em relação à tradição organística das décadas precedentes.

6. – A obra organística de Fr. José Marques e Silva no contexto de Portugal e da Europa meridional

Como foi já várias vezes sublinhado, a obra de Fr. José Marques e Silva constitui o mais importante núcleo de música para órgão da sua época que subsiste. Apesar disso, dada a sua dimensão, consistência formal e idiosincrasia instrumental, é lícito supor que indicie a existência de uma tradição organística em Portugal (ou, pelo menos, nas regiões directamente influenciadas por Lisboa) na segunda metade do século XVIII e início do século XIX. Os numerosos órgãos construídos por António Xavier Machado e Cerveira e por Joaquim António Peres Fontanes durante esse período estabeleceram um novo padrão de construção (o qual foi continuado por outros organeiros)¹ que pressupõe uma forma também nova de encarar o instrumento ao nível da execução e da composição.

Para além das obras de Fr. José Marques e Silva, as escassas fontes documentais no domínio da música para órgão solo da mesma época que subsistem apontam nessa direcção. Por exemplo, a Sonata para Órgão em Ré maior de Marcos Portugal² assenta fundamentalmente, em termos de planificação dinâmica, na alternância entre «f» (indicando o «cheio») e «Solo de Flauta» (um evidente recurso ao sistema da anulação de cheios), apresentando ainda uma passagem com a indicação de «Clarins». A estrutura desta peça, no que diz respeito às indicações de registação apresentadas, permite, num órgão com as

¹ O esquema básico de construção destes dois organeiros transparece, por exemplo, no órgão da Igreja Matriz de Oeiras, construído em 1829 por António Joaquim Fontanes (filho de Joaquim António Peres Fontanes) ou no órgão da Igreja Matriz da Ribeira Grande (São Miguel), construído em 1855 por Sebastião Gomes de Lemos, oficial e discípulo de Machado e Cerveira que terá terminado muitos dos instrumentos deste organeiro após a sua morte em 1828 (informações fornecidas por Dinarte Machado).

² Esta obra, a única peça para órgão solo deste compositor conhecida até hoje, subsiste numa cópia conservada num arquivo privado não identificado, sendo referenciada como P 05.17 no catálogo preparado por António Jorge Marques.

características dos construídos por Cerveira ou Fontanes, uma execução cómoda sem o recurso a assistentes.

Por outro lado, apesar da escassez de fontes musicais no âmbito do órgão solo, no que diz respeito à música vocal com órgão, a informação que subsiste é muito mais vasta e sugere desde logo uma prática enraizada da utilização dos pedais de anulação de cheios (nomeadamente para o acompanhamento dos frequentes contrastes entre *forte* e *piano* executados pelas vozes), assim como do recurso aos registos solísticos típicos da época. A Missa em Mi bemol maior de Marcos Portugal (P-Ln MM 241) e a Missa em Si bemol maior de António José Soares (P-Ln MM 316//1), para referir apenas dois exemplos, utilizam apenas as registações «Cheio» e «Flautado» para acompanhar as dinâmicas do coro, existindo apenas uma indicação de «Fagotte» (sic) no início do «Crucifixus» da Missa de Soares. No *Te Deum* em Lá maior de Marcos Portugal (P-Ln 240//5), apesar da preponderância da oposição entre «Cheio» e «Flautado», assinalam-se alguns casos de registação de pormenor, como a alternância entre «Trompas» e «Flautado» no início do verso «Judex crederis» e um solo de Oboé no início do verso «Aeterna fac». É possível, no entanto, afirmar (com a reserva necessária, dada a impossibilidade de fazer uma análise comparativa em profundidade de tão vasto universo documental) que as indicações de registação assumem frequentemente em Fr. José Marques e Silva um grau de exactidão e de pormenor dificilmente encontrado nas obras dos seus contemporâneos.

Mesmo considerando as especificidades morfológicas dos órgãos construídos em Portugal, Espanha e Itália durante a segunda metade de setecentos, é possível detectar diversos pontos de contacto entre as organarias portuguesa e italiana desse período. Foi já mencionada no Capítulo 5 a presença da *Voce umana* italiana nos órgãos portugueses tardo-setecentistas, assim como a existência do sistema da anulação de cheios que – embora através de um processo distinto – produz um efeito sonoro equivalente ao do *tiratutti* dos órgãos

italianos.³ A inclusão no plano fónico de registos de palheta claramente inspirados nos timbres orquestrais (como o Fagote ou o Oboé) constitui também um ponto que aproxima a organaria portuguesa da italiana. Os registos de palheta de ressoador curto (em especial o Fagote na mão esquerda) tornam-se, de resto, nos mais importantes registos de palheta dos instrumentos portugueses do final do século XVIII (com a eventual excepção do Clarim da mão direita), o que parece sugerir um paralelo com a presença regular dos *Tromboncini* nos órgãos italianos do mesmo período.⁴

É interessante, neste contexto, comparar as disposições de três órgãos de origens distintas (portuguesa, espanhola e italiana), construídos em datas próximas e com dimensões relativamente equivalentes. A título de exemplo são apresentadas as disposições dos órgãos da Igreja de Santiago de Tavira, da Igreja paroquial de Salillas de Jalón (Saragoça) e da Igreja de San Leonardo em Treviso, construídos respectivamente em 1785, 1783 e 1787.

Tavira (Portugal), Igreja de Santiago
Joaquim António Peres Fontanes (1785)⁵

Mão esquerda (C-c')	Mão direita (c#'-f'')
Flautado de 12 tapado	Flautado de 12 aberto
Flautado de 6 aberto	Oitava real
Quinzena* (C-c': 2'; c#'-f'': 4')	
19 ^a e 22 ^a *	
Compostas de cheio*	
	Voz humana
	Corneta
Fagote	Clarinetas
Anulador de cheios	
(afectando os registos marcados com asterisco)	

³ Ver Cap. 5.

⁴ Convém ressaltar que os registos de palheta com ressoador curto surgem também com alguma frequência nos órgãos espanhóis da mesma época. No entanto, como se verá adiante, o plano fónico destes, no que diz respeito à palhetaria, continua a assentar na *Trombeta real* (interior), praticamente abandonada pelos organeiros portugueses no final do século XVIII, e na *Batalla* (*Clarín* na mão direita e *Bajoncillo* na mão esquerda).

⁵ Restaurado em 2006 por Dinarte Machado.

Salillas de Jalón (Saragoça, Espanha), Iglesia de San Martín
 Thomas Sanchez (1781-1783)⁶

Bajones (C-c')	Tiples (c#'-c''')
Violón	Violón
Flautado mayor (4')	Flautado mayor (4')
Docena	Docena
Quincena	Quincena y decinovená
Decinovená	Lleno (IV)
Lleno (IV)	Címbala (III)
Címbala (III)	Nasardo 12 ^a
Nasardo 12 ^a	Nasardo 15 ^a
Nasardo 15 ^a	Corneta magna
Trompeta real	Trompeta real
Bajoncillo	Clarín claro
Clarín en 15 ^a	Clarín de campaña
Timbales	
Pajarillos	

Treviso (Itália), Chiesa di San Leonardo
 Gaetano Callido (1787)⁷

Bassi (C-c#')	Soprani (d'-d''')
Principale bassi	Principale soprani
Ottava	
Quintadecima	
Decimanona	
Vigesimaseconda	
Vigesimasesta	
Vigesimanona	
Voce umana	
Cornetta	
Flauto VIII bassi	Flauto VIII soprani
Flauto in XII	
Tromboncini bassi	Tromboncini soprani
Pedale (C-a)	
Contrabassi	
Tamburo	
Tiratutti	
(accionando os registros desde a Ottava à Vigesimanona)	

⁶ Restaurado em 1986 por Claudio e Christine Rainolter.

⁷ Restaurado em 1996 por Francesco Zanin.

Apesar da aparente relação entre o instrumento português e o de origem espanhola, no que diz respeito à partição do teclado e ao princípio básico da organização do «cheio», é evidente a proximidade entre o órgão de Fontanes e o de Callido na presença da *Voce umana* ondulante, na preferência por registos de palheta de ressoador curto (o Fagote da mão esquerda e a Clarineta da mão direita, ambos registos de 8 pés, proporcionam uma sonoridade relativamente homogénea ao longo do teclado, semelhante à que é produzida pelos *Tromboncini*) e na existência de um dispositivo que permite a rápida transição de *forte* para *piano* (anulador de cheios em Fontanes e *tiratutti* em Callido). É de notar a não existência de palhetas horizontais nem da Trombeta real neste instrumento de Fontanes,⁸ enquanto que o órgão de Sanchez continua a utilizar a disposição típica dos órgãos espanhóis da primeira metade do século XVIII.

Para além destas afinidades entre Portugal e Itália ao nível da organaria, é ainda notória a aproximação no plano estritamente musical: o recurso ao estilo operático de origem italiana é muito mais evidente nas obras dos organistas portugueses do que nas dos seus congéneres espanhóis. Também, a este nível, é interessante comparar obras contemporâneas originárias daquelas três regiões. Por exemplo, o carácter de introdução orquestral patente nos primeiros compassos do Verso III dos Versos de 1º tom de Fr. José Marques e Silva (Ex. 6.1) é também patente no início da Sonata X *ad uso sinfonia* do compositor veneziano Niccolò Moretti (1763-1821), apresentado no Exemplo 6.2.

⁸ As palhetas horizontais, assim como a Trombeta real (interior), só surgem nos instrumentos de Fontanes com maiores dimensões, como é, por exemplo, o caso do órgão da Igreja de São José em Ponta Delgada.



Ex. 6.1 – Versos de 1º tom, Verso III. cc. 1-3



Ex. 6.2 – Nicollò Moretti, Sonata X *ad uso sinfonia*, cc. 1-4

A rápida alternância de dinâmicas entre *forte* e *piano*, já várias vezes apontada em obras de Fr. José Marques e Silva, é igualmente recorrente em compositores italianos da mesma época. Ainda na mesma Sonata X de Niccolò Moretti, é assinalável a súbita passagem para *piano* no compasso 11 (Ex. 6.3). Uma tão radical mudança de registação sobre a nota de conclusão de um trilo só é possível através de um sistema como o *tiratutti*, que anule – ou, neste caso, feche – vários registos instantaneamente.



Ex. 6.3 – Nicollò Moretti, Sonata X *ad uso sinfonia*, cc. 10-11

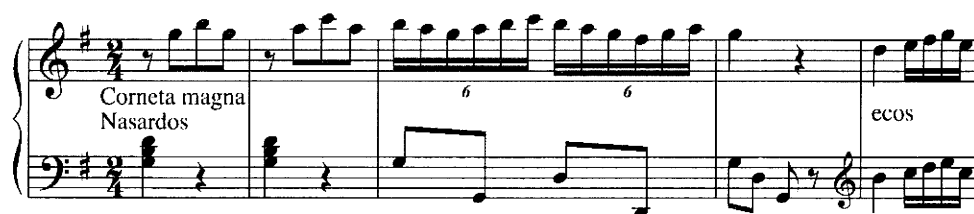
É interessante comparar a alternância de registações proporcionada pelo *tiratutti* nesta obra, com aquela que se obtém através do pedal de anulação de cheios na generalidade dos Versos de Fr. José Marques e Silva, considerando os órgãos de Gaetano Callido e de Joaquim António Peres Fontanes atrás referidos. É de salientar que ambos os sistemas opõem o cheio misturado com uma palheta de ressoador curto à combinação de um registo de 8 pés (no caso deste órgão de Fontanes, juntamente com a Oitava de 4 pés)⁹ com aquele mesmo registo de palheta.

	Fr. José Marques e Silva		Niccolò Moretti
<i>forte</i>	Flautado de 12 Flautado de 6 Quinzena 19ª e 22ª Compostas de cheio Fagote Clarineta	Flautado de 12 Oitava real	Principale Ottava Quintadecima Decimanona Vigesimaseconda Vigesimasesta Vigesimanona Tromboncini
<i>piano</i>	Flautado de 12 Flautado de 6 Fagote Clarineta	Flautado de 12 Oitava real	Principale Tromboncini

A observação de uma obra espanhola do mesmo período oferece uma leitura diferente, desde logo ao nível da registação. Da mesma forma que a morfologia dos instrumentos se manteve em Espanha mais ligada à tradição das décadas anteriores, também a prática da registação oferece menos inovações. É muito mais frequente o recurso às palhetas horizontais, assim como à Corneta, e são raras as mudanças de registação dentro da mesma secção de uma obra, excepto quando o compositor tem em mente um instrumento com mais de um teclado. Tomando como exemplo os *Versos de octavo tono para el Benedictus* de Ramón Ferreñac (1763-1832), verifica-se a ocorrência de indicações como

⁹ Nos órgãos portugueses de finais de setecentos há alguma variedade no que diz respeito aos registos que são anulados pelo sistema de anulação de cheios, havendo inclusivamente muitos casos em que, com o anulador «fechado», persiste a Oitava real na mão esquerda e não na mão direita (ver Cap. 5, nota 30).

Clarines, Bajoncillo, Trompas reales, Corneta magna, Nasardos ou *Flautados* (registos típicos da organaria espanhola setecentista), que determinam a registação no início de cada verso. As únicas mudanças de sonoridade durante os versos envolvem a utilização de um segundo teclado, sendo indicadas por *Corneta en ecos* ou simplesmente *ecos*.¹⁰ O excerto apresentado no Exemplo 6.4, retirado do Verso VI, ilustra claramente este procedimento. A passagem que se inicia no compasso 5 é obviamente intencionada para a *Corneta en ecos* (noutro teclado), de forma a estabelecer um efeito de eco em relação à *Corneta magna*. Esta hipótese é sustentada pelo facto de ambas as mãos se movimentarem na região superior do teclado, de forma a não ultrapassarem a tessitura daquele registo.



Ex. 6.4 – Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso VI, cc. 1-5

Estas peças de Ramón Ferreñac afastam-se dos exemplos atrás apresentados também sob o ponto de vista estritamente musical. Não obstante um certo carácter italianizante que, como já foi referido, permeou na época toda a música sacra da Europa meridional, há muitos momentos de sabor inequivocamente espanhol, inclusivamente através do recurso a fórmulas de

¹⁰ Ramón Ferreñac foi sucessivamente organista da Catedral de Huesca e da Basílica do Pilar de Saragoça. Apesar da limitada informação disponível acerca dos instrumentos aí existentes nessa época (cf. por exemplo, Antonio DURAN GUDIOL, «Órganos, organeros y organistas de la catedral de Huesca». *Argensola*, X, 1995, pp. 297-310 e José Vicente GONZÁLEZ VALLE, «El Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar en el pasado y presente (1462-2008)» in *El nuevo Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza*, José FÉLIX MÉNDEZ (coord.), Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 2008, pp. 19-64), é provável, dada a importância dos templos, que tenha aí tido à disposição instrumentos com aquele recurso.

aparente inspiração popular.¹¹ O motivo inicial do quarto dos *Versos de octavo tono*, e sobretudo a sua posterior transformação em modo menor (com o característico movimento melódico descendente em direcção à Dominante) constitui um claro exemplo desta prática (Ex. 6.5a e 6.5b).



Ex. 6.5a – Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso IV, cc. 1-4



Ex. 6.5b – Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso IV, cc. 9-13

Ao contrário do que sucede com Fr. José Marques e Silva e Niccolò Moretti, a escrita para órgão de Ramón Ferreñac permanece muito mais ligada aos modelos teclísticos. Passagens evocativas de um idioma orquestral, como as apresentadas nos Exemplos 6.1 e 6.2, são praticamente inexistentes na obra do compositor aragonês, sendo, por outro lado, frequentes os harpejos, notas repetidas, baixos de Alberti e outras figurações pianísticas da época. A distinção entre um idioma mais especificamente teclístico e uma escrita nitidamente influenciada por outros modelos instrumentais parece ser evidente na comparação entre os compassos iniciais do Verso II dos *Versos de octavo tono* de Ramón

¹¹ A utilização deste tipo de fórmulas melódicas surge com alguma frequência na obra de Ferreñac, encontrando-se um dos exemplos mais evidentes na *Sonata de quatro manos para Organo* (1795) entre os compassos 144 e 146.

Ferreñac e do Verso II dos Versos de 5º e 7º tom de Fr. José Marques e Silva (Ex. 6.6a e 6.6b).



Ex. 6.6a – Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso II, cc. 1-4



Ex. 6.6b – Fr. José Marques e Silva, Versos de 5º e 7º tom, Verso II, cc. 1-4

Ambos os exemplos consistem em solos confiados à mão direita com uma registação solística, acompanhados com o Flautado.¹² Apesar disso, a condução melódica empregue por Fr. José Marques e Silva é muito mais sugestiva de um solo instrumental, enquanto que os desenhos utilizados por Ramón Ferreñac assumem um carácter mais teclístico. A própria utilização do registo de Oboé (por oposição à *Corneta de ecos*) sublinha o carácter mais orquestral do Verso do compositor português. Uma comparação do mesmo tipo pode ser feita entre o Verso III dos *Versos de octavo tono* de Ramón Ferreñac e o Verso IV dos Versos de 5º e 7º tom de Fr. José Marques e Silva. Ambas as peças se iniciam com um desenho em terceiras na mão direita, acompanhado por um baixo na mão

¹² Em ambos os casos, a escrita de ambas as mãos não cruza a partição do teclado entre o Dó e o Dó sustenido centrais. A utilização do Flautado como registo de acompanhamento no Verso de Ferreñac, apesar de não ser explicitada no início, é esclarecida a partir do compasso 9, onde surge a indicação «Flautados».

esquerda. No entanto, enquanto que a escrita de Ferreñac é predominantemente teclística e a registação indicada (*Trompeta real* e *Nasardos* na mão direita e *Clarín en quincena*¹³ na mão esquerda) põe em relevo as sonoridades típicas do órgão espanhol do século XVIII, na peça de Fr. José Marques e Silva parece existir a intenção de sugerir um duo de *traversi*, facto que é sublinhado pela escolha do registo de Flauta para a mão direita (Ex. 6.7a e 6.7b).¹⁴



Ex. 6.7a – Ramón Ferreñac, *Versos de octavo tono para el Benedictus*, Verso III, cc. 1-6



Ex. 6.7b – Fr. José Marques e Silva, *Versos de 5º e 7º tom*, Verso IV, cc. 1-4

A inclinação para um idioma orquestral (e operístico) revelada em grande parte da produção para órgão de Fr. José Marques e Silva – tal como a inclusão de timbres orquestrais nos instrumentos portugueses – tem indiscutivelmente origem na influência italiana sentida em Portugal desde o início do século XVIII até à extinção do Seminário Patriarcal em 1834. Em Itália, onde a tradição organística não sofreu esta interrupção abrupta, a tendência para um idioma organístico

¹³ Depreende-se que o *Clarín en quincena* (um registo de palheta horizontal de 2 pés) é aqui utilizado em conjunto com o *Flautado*, o mesmo sucedendo com os registos indicados para a mão direita.

¹⁴ A escrita para flautas com este tipo de movimentação em terceiras e este grau de pormenor ao nível da articulação é visível na obra orquestral de Fr. José Marques e Silva, como se pode ver, por exemplo, no *Te Deum* para Coro e Orquestra de 1831 (P-Lm MM 144//18).

fortemente influenciado pela ópera fez-se sentir ao longo de todo o século XIX, com compositores como Giovanni Morandi (1777-1856), Pe. Davide da Bergamo (1791-1863) ou Vincenzo Petrali (1832-1898).

7. Síntese de conclusões

A vida de Fr. José Marques e Silva coincide com o final de uma tradição de quase três séculos no campo da música para órgão em Portugal. Numa época em que personagens como João Domingos Bontempo davam já passos no sentido de um idioma definitivamente pós-clássico, Fr. José Marques e Silva permanece como um dos últimos representantes de uma linguagem de raiz essencialmente barroca que, apesar de permeada por influências do estilo galante e do classicismo, representa ainda o resultado de um processo de mudança estilística de sucessivas gerações de organistas portugueses.

A sua produção para órgão, para além de reflectir a absorção da tradição italianizante que se vinha a instalar em Portugal desde o reinado de D. João V, constitui o testemunho mais consistente de um repertório concebido em função do tipo de instrumento desenvolvido a partir de meados do século XVIII em Portugal, nomeadamente pelos organeiros António Xavier Machado e Cerveira e Joaquim António Peres Fontanes.

As obras para órgão solo de Fr. José Marques e Silva, embora em número reduzido, revelam uma completa adaptação aos instrumentos portugueses da época, fazendo regularmente uso de algumas características inovadoras da organaria de finais do século XVIII, como o sistema de anulação de cheios. Por outro lado, apesar do reduzido número de obras para órgão solo subsistentes, a existência de uma prática organística solística parece ser evidenciada pelas numerosas intervenções puramente instrumentais nas obras vocais com órgão *obligato*, as quais sobreviveram em muito maior número.

A influência da ópera italiana, sentida transversalmente em toda a música religiosa da Europa meridional na segunda metade do século XVIII, reflecte-se na música portuguesa para órgão (e na obra de Fr. José Marques e Silva em

particular) de uma forma muito especial, dado que afectou não apenas a música mas também a própria concepção dos instrumentos. O órgão português de finais de setecentos, tornando-se mais próximo do italiano, adquiriu assim uma maior capacidade de veicular os ideais musicais de origem italiana.

A música de Fr. José Marques e Silva – e, por extensão, a dos organistas portugueses seus contemporâneos – reflecte a tradição italiana da época, não só no sabor operático, como na constante alternância dos patamares dinâmicos *forte* e *piano* e na predilecção por timbres de inspiração orquestral. No entanto, tal como os órgãos a que se destinava, revela, a par das novas influências italianas, traços de ligação à tradição ibérica, desde logo na utilização do teclado «partido», mas também, por exemplo, no eventual recurso às palhetas horizontais. É lícito, pois, afirmar que Portugal assiste nos finais do século XVIII, através da acção de organistas como Fr. José Marques e Silva e de organeiros como António Xavier Machado e Cerveira ou Joaquim António Peres Fontanes, ao desenvolver de uma forma diferente de encarar a música para órgão. Esta nova tradição organística, que sem quebrar uma continuidade de séculos se afastou dos modelos espanhóis ao absorver gradualmente influências italianas (tanto no plano musical como no organológico), não sobreviveu às convulsões políticas e sociais provocadas pela implantação definitiva do Liberalismo, vindo a sucumbir devido à sucessiva eliminação das entidades promotoras da música sacra no Antigo Regime e às consequentes mudanças operadas no gosto musical português.

8. – Bibliografia

8.1. – Manuscritos

Arquivo Histórico Irmandade da Misericórdia e de S. Roque, *L.º 16* [de]
R[eceitas e] D[espesas] 1833[-1860]

Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa, *Livro das matrículas de ordens
gerais do Patriarcado de Lisboa 1806-1816*, Liv. 508

Lisboa, Igreja dos Mártires, Irmandade de Santa Cecília, *1º Livro de admissões*
P-BRp Ms 964

P-Cug MM 242

P-EVad, Registos Paroquiais, Vila Viçosa, São Bartolomeu, Baptismos, Liv. 7

P-EVp CLI/1-4 nº 7, *Verssos sobre o Canto Chão Para Orgão De Fr. Jeronimo
da M.^{dre} de DS.*

P-Lant, Casa do Infantado, Registo das folhas de tesouraria da Capela Real do
Paço da Bemposta, Lº 865

P-Lant, Fundos Eclesiásticos, Convento do Santíssimo Sacramento dos Paulistas,
Liv.º 14, f. 112

P-Lant, Ministério do Reino, Cx. 144, Mç. 1155

P-Lant, Ministério do Reino, Cx. 144, Mç. 1158

P-Lant, Patriarcal, Administração geral, Cx. 46, Mç. 47

P-Lant, Patriarcal, Administração geral, Cx. 47, Mç. 48

P-Lant, Patriarcal, Administração geral, Cx. 58, Mç. 60

P-Lant, Patriarcal, Avisos, Cx. 63, Mç. 10

P-Lant, Registos Paroquiais, Lisboa, São José, Óbitos, Liv. 11

P-Ln Cod. 1515, *Livro que ha de servir p.^a os ácentos das adimiçoins dos
siminaristas deste Real Siminario [...]*

P-Ln MM 4449, *Tocata p.^a corneta de eccos*

P-Ln MM 4450, *Tocata p.^a corneta decos*

P-Ln MM 4451, *Tocata p.^a vos humana e fagote*

P-Ln MM 4452//2a, *Tocata p.^a corneta e vos humana, fagote de mao esquerda*

P-Ln MM 4452//2b, *Tocata p.^a corneta de eccos*

P-Ln 4475, *Sonata p.^a Orgão*

P-Ln MM 4484, *Discursso p.^a orgão [...]*

P-Ln MM s.c., *Mapa de registar o órgão*

P-Ln FCR 198//91, *Duetto de Pretos, e Coro*

P-Ln MM 1318, *Regras de acompanhar / por / Fr. Joze Marques*

P-Mp Cofre 43 s.c., *Memórias de Eusébio Gomes*

P-Pm MM 43, *Livro de obras de Órgão juntas pela coriosidade do P. P. Fr. Roque da Cõceição*

8.2. – Impressos

ALBUQUERQUE, Maria João Durães, *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda / Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

ALEGRIA, José Augusto, *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989

——— *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983

——— *Biblioteca Pública de Évora: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977

——— *Arquivo das músicas da Sé de Évora: Catálogo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

ALVARENGA, João Pedro d' (coord.), *João Domingos Bomtempo, 1775-1842*, Catálogo 41, Lisboa, IBL, 1993

ALVARENGA, João Pedro d', «O património histórico-musical português de finais do Antigo Regime: principais fundos e problemas relevantes de preservação, descrição e estudo» *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*, Rui Vieira Nery (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2010 (em preparação)

- «Domenico Scarlatti in the 1720s: Portugal, Travelling, and the Italianisation of the Portuguese Musical Scene» in *Domenico Scarlatti Adventures: Essays to Commemorate the 250th Anniversary of his Death*, Massimiliano Sala & Dean Sutcliffe (eds.), Ad Parnassum Studies 3, Bologna, Ut Orpheus Edizioni, 2008 pp. 17-68
- «O Órgão da Sé Catedral de Faro» *Dieterich Buxtehude: Órgão da Sé Catedral de Faro*, Rui Paiva (órgão), Academia de Música de Santa Cecília (cd), 2007, pp. 15-29
- «Música portuguesa para órgão dos séculos XVI a XIX» *Portugaliae Monumenta Organica II*, Philips 528 582-2 (2 cd), 1995
- «Os Compositores e o Repertório», *Portugaliae Monumenta Organica II*, Philips 528 582-2 (2 cd), 1995
- Antologia de organistas do século XVI*, Macário Santiago KASTNER e Cremilde ROSADO FERNANDES (eds.). Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969
- ÁVILA, Humberto d', «Claros e escuros na história da fundação do Conservatório de Lisboa» *APEM: Boletim*, 48, Jan.-Mar. 1986, pp. 36-39
- [Notas ao programa] *Concerto: música portuguesa vocal e de órgão (séculos XVIII e XIX)*, Lisboa, IPPC, 1982
- AZAMBUJA, José Manuel Pereira d', *Noticia historica da Capella da Bemposta*, pref. e notas por José Mendes da Cunha Saraiva, Lisboa, Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, 1943
- AZEVEDO, Carlos de, *Baroque Organ-Cases of Portugal*, Amsterdam, Frits Knuf, 1972
- AZEVEDO, João M. B. de, *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985
- *Catálogo do Fundo do Conde de Redondo*, 5 vols. [s.l., s.d.], policopiado, existente na Área de Música da BNP
- BACH, Carl Philip Emanuel, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen Zweyter Theil*, Berlin, George Ludewig Winter, 1762
- *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin, Christian Friedrich Henning, 1753
- BALBI, Adrien, *Essai Statistique Sur le Royaume de Portugal et D'Algarve [...]*, 2 vols., Paris, Rey et Gravier, 1822

- BARTEL, Dietrich, *Musica Poetica – Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1997
- BECKMANN, Klaus, *Repertorium Orgelmusik 1150-2000*, 3. Ausg., Mainz, Schott, 2001
- BOCHMANN, Christopher, *A linguagem harmónica do tonalismo*, Lisboa, Juventude Musical Portuguesa, 2003
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes, *Dicionário de Música* (2 vols.), 2.^a edição, Porto, Mário Figueirinhas, 1999
- BRANCO, João de Freitas, *História da música portuguesa*, 2.^a ed. revista e aumentada, org., fixação de texto, pref. e notas de João Maria de Freitas Branco, Lisboa, Europa-América, 1995
- *História da música portuguesa*, Col. Saber 42, Lisboa, Europa-América, 1959
- BRITO, Manuel Carlos de, e CYMBRON, Luísa, *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992
- BRITO, Manuel Carlos, e CRANMER, David, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, IN-CM, 1990
- CARDOSO, José Maria Pedrosa, et al., *Fundo musical: século XVI ao século XIX*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia – Arquivo Histórico/Biblioteca, Museu de São Roque, 1995
- «Fundo musical da Misericórdia de Lisboa», *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia*, Movieplay, 3-11030 (cd), 1993
- Carta Topographica de Lisboa e Seus Suburbios [...] levantada no Anno de 1807 debaixo da direcção do Capp.^m Engenheiro Duarte Jozé Fava [...]*, Lisboa, Instituto Geográfico Português, CA 357
- CASTRO, Paulo Ferreira de, «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 2, Lisboa, 1992, pp. 171-183
- COELHO, Manuel Rodrigues, *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1620
- *Flores de musica pera o instrumento de tecla, & harpa*, Macário Santiago KASTNER (ed.), 2 Vols., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1969/1970

- COSTA, Rodrigo Ferreira da, *Principios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*, Lisboa, Academia de Ciências, 1820
- DODERER, Gerhard, «Subsídios novos para a história dos órgãos da Basílica de Maфра», *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12, 2002
- «A arte organística em Portugal no passado e no presente» *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 88, Jan.-Mar. 1996, pp. 3-7
- «Subsídios para a história dos órgãos do Convento de Maфра» *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 52, Jan.-Mar. 1987, pp. 73-77
- «Contribuição para a problemática da afinação dos instrumentos de tecla na Península Ibérica» *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 48, Jan.-Mar. 1986, pp. 40-43
- «O instrumento», *O órgão da Sé Catedral de Évora*, Lusitana Musica, Série B nº 2, EMI 8E 06540391 (lp),
- DONINGTON, Robert, *Baroque Music: Style and Performance*, New York, London, Norton, 1982
- FERREIRA, Manuel Pedro, «Da música na história de Portugal» *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, 1994-95, pp. 167-216
- Fr. Roque da Conceição, Livro de obras de órgão* Klaus SPEER (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967
- FUENTE, Maria José de la, «João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa», in *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, João Pedro d'ALVARENGA (coord.), Lisboa, IBL, 1993
- GONZÁLO LÓPEZ, Jesus e ORLEANS, Angela, *Órganos históricos restaurados, Joyas de un patrimonio II*, Catálogo, Zaragoza, Tarazona, Diputación de Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, Arzobispado de Tarazona, 1991
- GRAÇA, Fernando Lopes, *A música portuguesa e os seus problemas III*, Lisboa, Cosmos, 1973
- GROUT, Donald Jay, *A History of Western Music*, New York, Norton (3rd ed.), 1980
- DURAN GUDIOL, Antonio, «Órganos, organeros y organistas de la catedral de Huesca». *Argensola*, X, 1995

- Guide de la musique d'orgue*, Gilles CANTAGREL (ed.), Paris, Fayard, 1991
- JORDAN, Welsley David, «The Organ in Portugal» *The Organ*, 66, no. 25, 1987, pp. 25-29
- «A Brief Investigation of Organ Building Traditions in Portugal During the 16th, 17th and 18th Centuries» *The Organ*, 62, no. 244, 1983, pp. 51-77
- KASTNER, Macario Santiago, *Três compositores lusitanos para tecla*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979
- *Música hispânica*, Lisboa, Editorial Ática, 1936
- LAUKVIK, Jon, *Orgelschule zur historischen Aufführungs praxis: Eine Einführung in die "alte Spielweise" anhand ausgewählter Orgelwerke*, 3. revidierte Auflage, Stuttgart, Carus, 1996
- LESTER, Joel, *Compositional Theory in the Eighteenth Century*, 3th printing, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1996
- LIBIN, Laurence, «The Instruments» in *Eighteenth-Century Keyboard Music*, Robert L. MARSHALL (ed.), New York, Schirmer Books, 1994
- MACHADO, Dinarte, «Restauro dos reais órgãos da Basílica do Palácio Nacional de Mafra», *Estudos/Património*, Lisboa, IPPAR, fasc. 5, 2003
- MARSHALL, Kimberley, e PETERSON, William J., «Evolutionary Schemes: Organists and their Revolutionary Music» in *French Organ Music from the Revolution to Franck and Widor*, ed. Lawrence Archbold e William J. Peterson, Rochester, University of Rochester Press, 1997
- MIGONE, Francisco Xavier, «P.^o Joze Marques de Santa Rita e Silva» *O Neorama*, nº 6, 4-X-1843, p. 4
- Música aragonesa para tecla Siglo XVIII*, Jesús María Muneta Martínez de Morentin (ed.), Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da música*, Sínteses da Cultura Portuguesa, Lisboa, Europália '91, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991
- NERY, Rui Vieira, «Espaço Profano e Espaço Sagrado na Música Luso-Brasileira do Século XVIII» *Revista Música*, 11, 2006, pp. 22-23

- «Piedade barroca e novas práticas de sociabilidade urbana na música sacra luso-brasileira do século XVIII» in Cristina FERNANDES, *Devoção e teatralidade: as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*, Lisboa, Colibri, 2005
- «Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da modinha luso-brasileira» in Manuel Morais (ed.), *Modinhas, lunduns e cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2000
- *Para a história do barroco musical português*, Lisboa, Gulbenkian, 1980
- NEUMANN, Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music*, Third printing with corrections, New Jersey, Princeton University Press, 1983
- NEWMAN, William S., *The Sonata in the Classic Era*, 3rd ed., New York, London, W. W. Norton, 1983
- Noções de Musica*, Bibliotheca do Povo e das Escolas, ano II, série 4, 26, Lisboa, David Corazzi, 1882
- Novo methodo para aprender facil, e solidamente a executar musica vocal, e tocar piano forte. Offerecido a' mocidade portugueza por hum amante da dicta arte, disipulo do Senhor Padre Mestre Jose' Marques e Silva*, Lisboa, António Rebelo, 1836
- Obras selectas para órgão, Ms 964 da Biblioteca Pública de Braga*, Gerhard DODERER (ed.), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974
- PASCUAL, Beryl Kenyon de, «Los seis conciertos para dos órganos obligados del Padre Soler y el instrumento para el que probablemente fueran escritos», *Revista de musicología*, vol. 8, N° 1, 1985
- PEREIRA, Luís Artur Esteves, «Restored Organ: the Gospel Organ of Braga Cathedral» *The Organ Yearbook*, XIV, 1983, pp. 97-105
- PICCHIANTI, Luigi, *Principj generali e ragionati della musica teorico-pratica*, Firenze, Tipografia della Speranza, 1834
- PINTO, Albano da Silveira, *Resenha das famílias titulares e grandes de Portugal*, 2 vols., Lisboa, Lallement Frères, 1883
- POLLENS, Stewart, «The Early Portuguese Piano», *Early Music*, Vol. 13, No. 1, The Early Piano II, 1985, pp. 18-27

- PORTUGAL, José Blanc de, «Organistas e organeiros portugueses do século XIX num manuscrito de Melitão Garcia Coelho» *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 42/43, Jul.-Out. 1984, pp. 30-37
- RATNER, Leonard G., *Classic Music: Expression, Form and Style*, New York, Schirmer Books, 1980
- RIBEIRO, Mário de Sampaio, *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX: bosquejo de história crítica*, Achegas para a História da Música em Portugal, Lisboa, Inácio Pereira Rosa, 1936
- RISM Series A/II: *Music MSS After 1600* <<http://www.rism.harvard.edu/cgi-bin/zform.CGI?A2>>
- ROSA, Joaquim Carmelo, *Aquela pobre filha bastarda das artes: a escola de música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862*, dissertação de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1999
- ROSEN, Charles, *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, new edition, New York, London, Faber and Faber, 2005
- *Sonata Forms*, revised edition, New York, Norton, 1988
- SANTA MARIA, Tomás de, *Libro llamado Arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para Vihuela, y todo o instrumeto, en que se pudiere tañer a tres, y a quatro voces, y a mas*, Valladolid, Francisco Fernandez de Cordova, 1565
- SANTO ANTÓNIO, Fr. José de, *Acompanhamento de missas, sequencias, hymnos e mais cantochão que he uso e costume acompanharem os órgãos da Real Basilica de Nossa Senhora e Santo António junto à Villa de Mafra*, Lisboa, 1761
- SANTOS, Mariana Amélia Machado (dir.), *Biblioteca da Ajuda: Catálogo de música manuscrita*, 9 vols., Lisboa, Biblioteca da Ajuda, 1958-1968
- SARAIVA, Cardeal, *Lista de alguns artistas portuguezes*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1839
- SARRAUTTE, Jean-Paul, *Marcos Portugal: Ensaios*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979
- SCHERPEREEL, Joseph, «Esquisse d'une histoire musicale de la Chapelle Royale de la Bemposta» *Revista Portuguesa de Musicologia*, Lisboa, 3, 1993, pp. 165-178



- SILVA, João Arnaldo Rufino da, *Um século de Música Sacra na Madeira*, 2 vols., Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 2008
- SIMÕES, António, «António Xavier Machado e Cerveira e a sua influência na organaria portuguesa da 2ª metade do Séc. XVIII» *Ars Lusitana Organi*, 1, 1996, pp. 15-26
- SODERLUNG, Sandra, *Organ Technique: An Historical Approach*, Chapel Hill, Hinshaw Music, 1980.
- SOLANO, Francisco Ignacio, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica, e rythmica*, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1890
- *Novo tratado de musica metrica, e rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou qualquer instrumento, em que se possam regular todas as espécies, de que se compõe a harmonia da mesma musica*, Lisboa, Regia Officina Typographica, 1779
- *Nova instrucção musical ou theoria pratica da musica rythmica*, Lisboa, Miguel Manescal da Costa, 1764
- STEVENSON, Robert, «Silva, José de Santa Rita Marques e» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, ed. Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, Vol. 23, p. 390
- SWEELINCK, Jan Pieterszoon, *Works for Organ and Keyboard*, Max Seiffert (ed.), New York, Dover, 1985
- TAGLIAVINI, Luigi Ferdinando, «Il Fiffaro o Registro delle voci umane: origini ed evoluzione dei registri “battenti”», *L' Organo*, Anno XXXII (2000), 2001, pp. 109-248
- TEULON, Bernard, *De l'orgue*, Aix-en-Provence, Édisud, 1981
- THE NEW GROVE Dictionary of Music and Musicians*, Stanley SADIE (ed.), 6th ed., 20 vols., London, Macmillan, 1980
- VALENÇA, Manuel, *A arte organística em Portugal – depois de 1750*, Braga, Editorial Franciscana, 1995
- *O órgão na História e na Arte*, Braga, Ed. Franciscana, 1987
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente, «El Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar en el pasado y presente (1462-2008)» in *El nuevo Órgano Mayor de la Catedral-Basílica de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza*, José FÉLIX MÉNDEZ (coord.), Zaragoza, Cabildo Metropolitano, 2008

- VARELA, Fr. Domingos de S. José, *Compendio de musica theorica, e pratica, que contém breve instrucção para tirar musica*, Porto, Antonio Alvarez Ribeiro, 1806
- VASCONCELOS, Joaquim de, «A arte musical em Lisboa no século XIX: 1800-1825: primeira parte» *A Arte Musical: jornal artistico, critico e litterario*, 54, 21 Fev. 1875, pp. 1-3
- *Os musicos portugueses: biographia – bibliographia*, 2 vols., Porto, Imprensa Portugueza, 1870
- VAZ, João, «The Six Organs in the Palace of Mafra: a Restoration», *Modus*, Fasc. 5 (1998-2001), 2002
- «Apontamentos sobre a organaria em Portugal» in *Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*, coord. João Pedro d'Alvarenga, Lisboa, Milão, Capital Europeia da Cultura '94, Electa, 1994, pp. 29-31
- VENÂNCIO, Giselle Martins, «Lisboa – Rio de Janeiro – Fortaleza: os caminhos da coleção Biblioteca do Povo e das Escolas traçados por David Corazzi, Francisco Alves e Gualter Rodrigues», in I Seminário Brasileiro sobre o Livro e História Editorial (8 a 11 de Novembro de 2004, Rio de Janeiro), <www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/gisellemartins.pdf>,
- VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da Musica em Portugal*, 2 vols., Lisboa, Lambertini, 1900
- Vox Humana, Internationale Orgelmusik*, Band 5: *Portugal*, Gerhard DODERER (ed.), Kassel, Bärenreiter, 1998
- WILLIAMS, Peter, *A New History of the Organ: From the Greeks to the Present Day* (London, Faber and Faber, 1980)
- *The European Organ: 1450-1850*, London, B. T. Batsford Ltd., 1966