

MIGUEL ANJO DO AMARAL: UM COMPOSITOR (QUASE) DESCONHECIDO DA CIDADE DE ÉVORA*

Rita Faleiro

Uma breve contextualização: dados biográficos de Miguel Anjo do Amaral

Miguel Anjo, ou Ângelo, do Amaral, filho de Jozé Francisco da Fonceca e de Thereza de Jezuz¹, é um compositor do qual se sabe ainda pouca informação – e a que existe está dispersa por várias fontes.

Encontramos algumas referências nas obras de José Augusto Alegria; no seu Catálogo dos Fundos Musicais da Biblioteca de Évora, refere uma Missa a 4² (embora o apelido Amaral esteja omissa e ele fale apenas de Miguel Ângelo) e, no seu famoso Catálogo do Arquivo das Músicas da Sé de Évora³, uma das obras base fundamentais para a questão da música sacra eborense, lista um largo conjunto de obras que vem justificar a referência que do compositor faz em História da Música da Sé de Évora⁴. Efectivamente, nas folhas de ponto dos músicos correspondentes aos quartéis de setembro e de dezembro do ano de 1800⁵, encontramos esse registo de Amaral enquanto *altus*, a par de outros nomes conhecidos na realidade musical eborense da altura (como por exemplo Francisco José Perdigão, Elias António Silveiro, André Roiz Lopo, António José dos Reis

*O presente estudo insere-se no âmbito do Projeto ALT20-03-0145-FEDER-028584 (PTDC/ART-PER/28584/2017) – “PASEV: Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540 – 1910)” financiado por fundos nacionais através da FCT/MCTES e cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do Compete 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI). Enquadra-se igualmente no projecto de Doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT): “Os salmos no fundo musical da Sé de Évora (de meados do século XVIII a inícios do século XIX): edição e estudo de uma selecção representativa” – SFRH/BD/137427/2018.

1. Optou-se por manter a grafia dos nomes tal e qual como aparecem no registo de óbito do músico.

2. J.A. ALEGRIA, *Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977, p. 52

3. ID., *Arquivo das Músicas da Sé de Évora Catálogo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973

4. ID., *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, p. 103

5. PT/ASE/CSE/FSE/D/B/004/Mç001 – 1703-1800.

ou Francisco Ignácio Moreira, para citar apenas alguns). Estas folhas de ponto, documentos nos quais eram registadas as penalidades aplicadas aos músicos por falhas ou faltas realizadas ao seu trabalho, indicam também que a Amaral nada foi aplicado nestes quartéis de 1800, ao contrário do que acontece aos seus colegas João Ferreira, Jozé Lourenço Rabbal ou ainda Ignacio Jozé da Rocha, todos eles multados no quartel de dezembro de 1800 em cinquenta réis. Em 1815, é também através dos manuscritos correspondentes às Receitas e Despesas da Sé que se sabe que Miguel Anjo tinha como responsabilidade, adicional ao seu papel de contralto, tocar e ensinar rabeça aos moços de coro, recebendo para tal a quantia de sessenta mil réis⁶. Este pagamento era realizado quatro vezes por ano – quatro quartéis, um a cada três meses. Se nos quartéis de 1800 não encontramos nenhuma penalidade aplicada a Amaral, para os quartéis de 1815 até à data não foi possível encontrar nenhuma informação a esse respeito. Porém, nas Receitas e Despesas da Fábrica da Sé, para os anos de 1785-1786⁷ (data da primeira referência documental a este músico), surge-nos a indicação de que Amaral receberia cinquenta mil réis anuais pelo ordenado de segundo contralto, divididos em quatro parcelas de doze mil e quinhentos réis. Esta situação não se verifica nos quartéis de setembro e de janeiro de 1786, já que foi atribuída a Amaral uma penalização de cinquenta réis em cada uma destas datas: “Haverá o sobredito do seu quartel vencido e no fim de Setembro de 1785 doze mil e quatrocentos e sincoenta rs. porq. perdeu cinquenta reis”. Estes cinquenta mil réis de ordenado, aumentados em 1815 para sessenta mil devido ao acréscimo de funções, representa um aumento enorme relativamente ao que se pagava a certos cantores, no século XVI; de acordo com Alegria⁸, nesta altura o ordenado anual correspondia por vezes a menos do que Amaral recebia por quartel, doze mil réis.

Geograficamente falando, o seu testamento⁹ (datado de 22 de abril de 1807) refere alguns dados adicionais importantes que nos permitem traçar os itinerários a ele associados. Sabe-se então que foi morador no terreiro do Senhor Jesus da Consolação (actual Largo 13 de Outubro) e sacristão da Igreja de Santa Marta (a poucos metros da sua residência) onde pretendia ser sepultado (apresentando no entanto a opção de enterro em São

6. PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv106 fl. 30

7. PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv106Lv089

8. J.A. ALEGRIA, *História da Escola de Música da Sé de Évora* cit., p. 54

Domingos, antiga Igreja e convento em Évora, hoje em dia desaparecida). Esta Igreja, Santa Marta, tem ligações ao convento dominicano de Santa Catarina de Sena, que por sua vez teve a sua origem nas antigas casas de mulheres da pobre vida, nomeadamente nas Pobres de Maria da Fonseca¹⁰; para além disso, Santa Marta relaciona-se com a Irmandade das Almas do Clero de Évora, já que alojou em si o clero secular desta irmandade a partir de 1660.

Estes dados tornam-se importantes no momento de enquadrar Miguel Anjo do Amaral na cidade, pois permitem-nos perceber de forma mais completa quem foi este compositor, o que se torna ainda mais completo através da análise do seu testamento; nele, Amaral informa ser sua vontade que toda a comunidade de São Domingos e da Ordem Terceira Dominicana o acompanhem quando morrer, e que pretende ser amortalhado com o Manto da Ordem Terceira. Isto indica-nos a possibilidade de Amaral ter sido Irmão da Ordem Terceira Dominicana – o facto de pretender ser sepultado em dois locais ligados à Ordem Dominicana vem reforçar esta ideia.

De igual forma, na lista de testemunhas que encontramos na realização do seu testamento, encontramos mais ligações de Amaral a Santa Marta e à Irmandade das Almas: Jozé Alberto foi sacristão menor em Santa Marta, e João de Deus era um Servo das Almas. Interessante também é a referência a um Jozé Joaquim, músico, que não é referido nas obras consultadas de José Augusto Alegria¹¹.

O seu testamento indica ainda quem deverá ser a testamenteira e herdeira universal, Mariana Ignácia, servente na sua casa há quarenta anos; apenas no caso de esta ser falecida aquando da morte de Amaral este papel seria ocupado por Manuel Cruz Quintanheiro, da Quinta do Alcaide.

Designa como herdeira universal e testamenteira Maria Ignácia ou, no caso de a mesma ser já falecida, esse papel ser assumido por Manuel da Cruz Quintanheiro, da Quinta do Alcaide:

9. PT-ADEV- COLTEST-06805_m0003

10. J.L.I. FONTES, *Inventário dos fundos monástico-conventuais da biblioteca pública de Évora*, Publicações do Cidehus, 2017, p. 69

11. Existem algumas referências, noutra documentação da época, ao nome José Joaquim, que no entanto não apresentam qualquer indicação de músico: é encontrado um Jozé Joaquim nos registos de pagamento da Sé na figura de um pagamento efectuado ao Real Colégio dos Nobres, instituição situada em Lisboa. Encontramos ainda um Reverendo Jozé Joaquim, agente de causas da Fábrica da Sé, ou um segundo altareiro, P. Jozé Joaquim de Mira (PT/ASE/CSE/FSE/D/C/001/Lv105).

Eu Miguel Anjo de Amaral Sachristão da Igreja de S^{ta} Martha desta cid.^e de Evora por não saber a hora em que D^s N. Snr. sera servido levarme da presente vida faso este meu testamento p^a bem da minha Alma e descargo da minha consciência. Creio todos os Misterios da nossa S.^{ta} Fe Catholica Romana e portesto viver e morrer salvar a minha Alma. Quero se digao todas as Missas q se poderem dizer nesta Fre.^{za} de Corpo presente, e mais vinte, no Con^{to} de Noça S^a dos Remedios por alguns emcargos. Item quero me acompanhem todas as Freguesias, a comunidade de S. D.^{os} e Ordem Terceira da mesma. Meu corpo seja amortalhado no Manto de Terceiro. Quero q meu corpo seja sepultado em S.^{ta} Martha, ou em S. D.^{os}. Item nomeio e instituo por minha univerçal herdeira a Mariana Ignacia e peço pelo amor de D.^s seja minha testamenteira, e sento esta falecida ao tempo da minha morte nomeio do mesmo modo a M.^{el} da Cruz Quintanheiro da Q.^{ta} do Alcaide por meu univerçal herdeiro e testamenteiro, e por esta forma hei este meo Testamento por findo, e acabado o qual fiz e me acinei. Evora 21 de Abril de 1807.” (Arquivo Distrital de Évora, Colecção de testamentos 1554/1835, referência PT/ADEVVR/COLTEST/06805).

No entanto, pouco mais se sabe sobre ele. Uma das razões que nos leva a afirmar que este é um compositor de âmbito meramente local é o facto de até ao momento não se encontrar qualquer actividade ou referência a ele fora de Évora. Pesquisando em bases de dados como RISM (Répertoire International des Sources Musicales) ou a PORBASE (Base Nacional de Dados Bibliográficos), não surgem referências à actividade de Amaral enquanto compositor fora de Évora. Da mesma maneira, na Biblioteca Nacional de Portugal não existe qualquer menção a este músico.

Esta situação é coerente com o que acontece em obras de consulta obrigatória para a temática dos compositores, tais como sejam os diversos dicionários biográficos dos quais destacamos Vieira¹², Vasconcellos¹³ ou Mazza¹⁴, onde não surge qualquer referência a este nome ou a obras por ele compostas.

Miguel Anjo do Amaral vem a falecer vinte anos depois da realização do seu testamento, a cinco de julho de 1826, acabando por ser sepultado em São Domingos.

12. E. VIEIRA, *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes* (Vols. I, II), Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900

13. J. VASCONCELLOS, *Os Musicos Portuguezes: Biographia – Bibliographia* (Vols. I, II), Porto, Imprensa Portugueza, 1870

14. J. MAZZA, *Diccionario biográfico de músicos portugueses: prefácio e notas*, Império, 1945.

A obra de Miguel Anjo do Amaral no fundo musical da Sé de Évora

Se é certo que a produção de Amaral não é tão vasta como a de outros compositores, como por exemplo Ignácio António Ferreira de Lima¹⁵, que conta com 53 obras apenas na categoria de salmos, a verdade é que no decorrer das várias tipologias encontramos pelo menos 43 obras associadas a ele. Estas obras dividem-se entre Missas, Missas Pro Defunctis, Te Deum, várias peças de Música Mariana, antífonas para determinadas ocasiões como a Procissão dos Reis, Credo, Salmos, vários motetes para os domingos, ou ainda peças para celebrações muito específicas do tempo da Quaresma, como sejam o motete *Erat Jesus ejicien daemonium*, para o terceiro Domingo da Quaresma, ou *Dicebat Jesus turbis judaeorum*, para o 5º domingo da mesma época.

É importante referir que a composição destas obras esteve associada a uma tendência de reaproveitamento musical da Sé de Évora. A música assumia um carácter funcional, sendo por isso usual efectuar diversos arranjos instrumentais, em datas diferentes para a mesma parte vocal – é o caso do *Te Deum* de Amaral, do qual existem mais dois arranjos com instrumentação variada¹⁶ – ou aparecerem novos arranjos de uma determinada peça por parte de um compositor diferente¹⁷.

Em termos de instrumentação, Miguel Anjo do Amaral revela uma escolha constante do órgão (instrumento preferencial para o acompanhamento da música sacra), das cordas (presentes em todas as obras à excepção do Credo, acompanhado unicamente pelo órgão) e pela incorporação, menos frequente, de sopros como trompete (“clarins”), trompas, fagotes ou oboés. Encontramos então a utilização de instrumentos fundamentais (representados pelas teclas e ligados à harmonia – órgão no caso de Amaral) e de instrumentos ornamentais (mais ligados à melodia: cordas e sopros) para seguir a classificação de Agazzari¹⁸.

15. Antigo Mestre de Capela da Sé e falecido a 6 de Dezembro de 1818, sendo sepultado na Igreja de Santa Marta, conforme é apontado no seu registo de óbito acessível em <<https://digitarq.adevr.arquivos.pt/viewer?id=1001280> – PT-ADEVR-PRQEV-VR05-003-0006_m0142>.

16. Violino, trompa, oboés, baixo, órgão.

17. A este nível, refira-se por exemplo o caso de Francisco José Perdigão, responsável pelo novo arranjo de obras de outros compositores como por exemplo um dos *Miserere* a três coros de Julião Rosado Tavares, reconvertendo-o para apenas dois coros.

18. Citado por Bukofzer. Cfr. M. BUKOFZER, *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*, New York, W.W Norton & Company Inc., 1947, p. 11

Pegando então no caso dos sete salmos de Miguel Anjo do Amaral como objecto exemplificativo da sua música, algumas são as considerações que se conseguem obter.

Começando pelo enquadramento litúrgico destas obras, podemos verificar que o texto litúrgico trabalhado por Amaral corresponde aos salmos *Laetatus Sum*, *Laudate Pueri*, *Nisi Dominus*, *Laudate Dominum Omnes Gentes* e, de uma tipologia diferente, Salmos de Nona para o Ofício da Festa da Assunção¹⁹.

É através da análise comparativa de outros conjuntos de salmos trabalhados por outros compositores que conseguimos entender qual a finalidade a que os salmos de Amaral se destinariam. Efectivamente, se olharmos para António José Soares (1783-1865), encontramos uma sequência semelhante à de Amaral (excepção feita a *Laetatus Sum*) composta em 1810 para as Vésperas de Nossa Senhora. Situação semelhante acontece com Marcos António Portugal e João José Baldi. *Dixit Dominus*, *Laudate Pueri*, *Laetatus Sum*, *Nisi Dominus*, *Lauda Jerusalem* e *Magnificat* são então salmos associados a esta festividade litúrgica, bem como à Festa da Circuncisão do Senhor (festa celebrada no Calendário Romano Geral até 1960 no dia 1 de Janeiro). Uma das razões que leva a pensar em Vésperas de Nossa Senhora e não Vésperas de Domingo prende-se ao facto de que as Vésperas de Domingo são constituídas pela sequência *Dixit Dominus*, *Confitebor*, *Beatus Vir*, *Laudate Pueri*, *In exitu Israel* e *Magnificat*.

Amaral não trabalha, não obstante, um conjunto inteiro de Vésperas Marianas, pois neste seu conjunto de obras encontramos apenas *Laetatus Sum*, *Laudate Pueri*, *Nisi Dominus* e incorpora adicionalmente *Laudate Dominum*.

<i>Vésperas de Domingo</i>	<i>Conjunto de Amaral</i>	<i>Vésperas de Nossa Senhora</i>
Dixit Dominus		Dixit Dominus
Confitebor	Laudate Pueri Dominum	Laudate Pueri Dominum
Beatus Vir	Laetatus Sum	Laetatus Sum
Laudate Pueri	Nisi Dominus	Nisi Dominus
In Exitu Israel		Lauda Jerusalem
Magnificat ²⁰		Magnificat
<i>Adicional: Laudate Dominum</i>		

19. A Festa da Assunção é uma solenidade religiosa celebrada a 15 de Agosto. Para os efeitos deste trabalho, e tendo em conta que este ofício é diferente dos ofícios a que os restantes salmos dizem respeito, este conjunto de salmos em particular não foi analisado.

20. O cântico Magnificat, não sendo um salmo, é um momento de louvor entoado no final da celebração de cada Véspera, razão pela qual foi adicionado a esta tabela.

É precisamente o facto de Miguel Anjo do Amaral adicionar este novo salmo, *Laudate Dominum*, que não pertence nem às Vésperas de Domingo nem às Vésperas de Nossa Senhora, que permite lançar algumas hipóteses relativamente à finalidade deste conjunto de salmos.

A utilização de *Laudate Dominum* é bastante versátil. Quando nos debruçamos sobre fontes litúrgicas como breviários ou o *Liber Usualis*, percebemos a versatilidade deste texto litúrgico. Pode ser utilizado nas Vésperas de Segunda Feira, ou como substituição de *Laudate Pueri* nas Vésperas de Domingo na altura do Domingo de Natividade, na altura da celebração da Epifania do Senhor (celebrada a 6 de Janeiro, dia de Reis), ou ainda na Festa da Ascensão. Já aquando da festa de Pentecostes ou na Festa de São Filipe e S. Tiago, *Laudate Dominum* pode ser utilizado como substituição de *In Exitu Israel*.

Se esta situação pode fazer pensar que, à semelhança dos Salmos de Nona, *Laudate Dominum* tenha sido musicado à parte do conjunto, por não se enquadrar nas Vésperas atrás referidas, outra hipótese é também ela viável. Recordando que este salmo pode fazer parte do Ofício da Ascensão, e que *Laudate Omnes Gentes* também pode ser utilizado nesse mesmo ofício, podemos sugerir a suposição de que Amaral tenha trabalhado um conjunto de Vésperas Alternadas – prática essa também utilizada por contemporâneos: é o caso de Francisco Paula e Azevedo, que compõe em 1829 umas Vésperas Alternadas dos Santos e Nossa Senhora. A sequência utilizada neste caso é *Domine Adjuvandum, Dixit Dominus, Confitebor, Beatus Vir, Laudate Pueri, Laudate Dominum, Magnificat, Laetatus Sim, Nisi Dominus* e *Lauda Jerusalem*; também José Maurício compõe um conjunto deste estilo, não inserindo porém *Domine Adjuvandum*.

Em termos estilísticos, podemos encontrar em Miguel Anjo do Amaral uma tendência natural para utilizar o *stile concertato*.

Historicamente, o estilo concertado terá tido a sua origem em Itália tendo como base as típicas composições multivocais associadas à escola veneziana. De acordo com Bukofzer²¹, é um estilo desenvolvido em locais onde a ajuda instrumental era necessária. Para este autor, que nos faz uma importante síntese dos elementos de ornamentação característicos do

21. M. BUKOFZER, *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach* cit., p. 21

período barroco²², podemos encontrar neste estilo uma tendência para a existência de uma forma *rondó*²³.

O estilo concertado baseia-se sobretudo na questão dos contrastes, que podem ser vocais, texturais, instrumentais, ou ainda de concepção estilística contraponto técnicas como a *cappella*, monodia, homofonia ou recitativos²⁴, existindo uma profunda interacção e colaboração entre os vários elementos que formam a obra musical.

Não é irrelevante falar-se desta questão do período barroco. Tradicionalmente considera-se que o Barroco enquanto período histórico musical termina em 1750 com a morte de Johann Sebastian Bach. Porém, as características musicais barrocas perduram em Évora até mais tarde, ainda que se conjuguem ou fundam com características musicais mais específicas do chamado estilo galante. A ideia de que as barreiras cronológicas não podem ser tão rígidas e inflexíveis encontra eco em James Webster²⁵: “If we wish to construe the eighteenth century as a music-historical period, we must abandon the traditional notion that it was bifurcated in the middle.”. É nesta perspectiva de flexibilização estilística que as obras de Miguel Anjo do Amaral devem ser entendidas, pois efectivamente encontramos nelas características ligadas quer a um estilo mais concertado quer a um estilo mais galante (estilo baseado no retorno à simplicidade pós-exuberância barroca; utiliza-se para isso uma redução da textura polifónica e incremento de características monofónicas, inclusivamente de melodia-acompanhamento, e o uso de uma relação dominante-tónica muito acentuada, havendo uma menor riqueza e variedade harmónica e privilegiando-se as cadências perfeitas).

Uma das características apontadas ao estilo concertado é o tratamento individualizado que é dado a cada parte da música²⁶ – ou, neste caso, a cada verso. É esta a situação com que nos deparamos nos salmos que

22. Fala-nos dos *accenti* (portamentos a começar numa terceira abaixo da nota escrita), das passagens em escalas, da *esclamazione* (aplicação de nuances dinâmicas numa nota suspensa), do *gropo* (correspondente ao nosso trilo actual) e do *trillo* (ressalvando que não é equivalente ao que hoje em dia se considera trilo). Acrescenta ainda o chamado ritmo Lombard.

23. M. BUKOFZER, *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach* cit., p. 355

24 F. PIPERNO, ‘Concerto’ e ‘concertato’ nella musica strumentale italiana del secolo decimo settimo, in “Recercare”, 3, 1991, pp. 169-202.

25 J. WEBSTER, *The eighteenth century as a music-historical period?*, in “Eighteenth-Century Music”, 1, 2004, p. 47.

26. F. AQUILINA, *Benigno Zerafa (1726-1804) and the Neapolitan Galant Style*, Boydell & Brewer, 2016, p. 121.

Amaral trabalha. Ao contrário de textos litúrgicos como o salmo *Miserere*, em que não há a tendência de os compositores trabalharem musicalmente todos os versos do texto litúrgico (pelo menos no contexto do fundo musical da Sé de Évora, no período cronológico contemporâneo de Amaral), no caso destes salmos aqui retratados todos os versos são colocados em música, e a realidade textural de cada um dos versos obedece a uma clara ordem alternada. É frequente encontrar-se um verso utilizando o *tutti* vocal e o seguinte dando destaque a alguma determinada voz solista, ou a algum dueto vocal. Por norma, todos os salmos de Miguel Anjo do Amaral apresentam o *tutti* vocal no início e no final da obra. Este acaba por ser um recurso retórico utilizado. As palavras presentes no final da doxologia, *Sicut erat in principio*²⁷, são tratadas musicalmente da mesma forma que o primeiro verso de cada salmo, utilizando o mesmo compasso, a mesma tonalidade e, sem margem para dúvida, o mesmo efectivo vocal-instrumental. Podem existir algumas variações mínimas, como no caso de *Laudate Dominum Omnes Gentes*, em que Amaral optou por apresentar as palavras iniciais, correspondentes ao primeiro hemistíquio, entoadas apenas pelo contralto e o segundo hemistíquio pelo *tutti* vocal-instrumental. É sem dúvida um caso de excepção relativamente aos restantes salmos, que apresentam este verso da doxologia inteiramente trabalhado pelo *tutti*.

Esta alternância de que se falou, presente nos salmos de Miguel Anjo do Amaral, é visível ainda noutros aspectos: tipologia de compasso, tipologia de andamento utilizado ou ainda mesmo em termos de tonalidades.

Veja-se o caso do salmo *Laudate Pueri Dominum*. Este texto litúrgico aparece-nos com três cotas diferentes²⁸ no catálogo de Alegria. Porém, uma análise aos manuscritos das três cotas comprovam que é um dos casos do reaproveitamento musical típicos da altura. De facto, o que acontece nesta obra é que foram efectuadas três versões da mesma parte vocal, diferindo o efectivo instrumental²⁹ e mesmo a parte introdutória da obra:

27. *Sicut erat in principio et nunc et semper. Amen*, significa “como era no início, agora e sempre. Amen”.

28. P-EVc Salmos 2, P-EVc Salmos 3, P-EVc Salmos 6.

29. A catalogação de José Augusto Alegria é por vezes dúbia. No caos dos salmos 6, refere a existência de um baixo – o confronto com os manuscritos vem mostrar que este baixo é um órgão. Já para o salmo 2, Alegria indica apenas violinos, clarins e oboés, sendo que apenas se toma conhecimento da existência do baixo (órgão) através da consulta aos manuscritos.

	<i>P-EVc Salmos 2</i>	<i>P-EVc Salmos 3</i>	<i>P-EVc Salmos 6</i>
<i>Acompanhamento Instrumental</i>	Violinos, Clarins, Oboés, [Baixo- (órgão)]	Violinos, Trompas, Basso (Violoncelo) ³⁰ , Órgão	Violoncelo ³¹ , Órgão
<i>Introdução Instrumental</i>	13 compassos	Inexistente	Inexistente ³²

É ainda de referir que P-EVc Salmos 2 é a única obra que nos apresenta uma data no frontispício da obra: 1802, ano da confirmação de Frei Manuel do Cenáculo como Arcebispo de Évora³³, no dia 03 de Março, aos 78 anos de idade, após morte do arcebispo D. Joaquim Xavier Botelho de Lima. Isto pode levantar a hipótese de que tenha sido reescrito para esta ocasião em particular – para esta hipótese concorre o facto de ter uma instrumentação mais variada que, por exemplo, o salmo 6, e também o facto de apresentar uma introdução instrumental relativamente grande (sempre comparando com as outras duas versões). É então possível colocar a hipótese de que tenha sido assim reformulado para se associar à Festa de S. Casimiro, celebrada a 04 de Março, um dia apenas após a instituição do novo arcebispo.

Nesta obra, encontramos a tendência de alternar presente precisamente nos aspectos previamente referidos; a estrutura geral do salmo é claramente tripartida, criando-se uma forma geral A-B-A no que concerne à tipologia de compasso utilizado: quaternário (vv. 1-9) – ternário (Doxologia: *Gloria Patri*) – quaternário (doxologia: *Sicut erat*). Esta forma ternária A-B-A é encontrada ainda na primeira secção qua-

30. Informação baseada no contacto com os manuscritos, que mostram uma escrita para violoncelo.

31. Indicado no manuscrito como *viollon*. Neste salmo em particular, apenas após consulta ao manuscrito se percebe que o acompanhamento é feito por dois instrumentos, não obstante aparecer primeiramente indicado apenas como “acompanhamento”.

32. Nesta versão da obra, o acompanhamento instrumental começa no mesmo compasso da linha do baixo, ao passo que no salmo três a obra começa em anacruse (linha do baixo), entrando o acompanhamento instrumental imediatamente a seguir.

33. O papel de Frei Manuel do Cenáculo em Évora foi fundamental; é dele a responsabilidade, entre outras, da criação e instalação da Biblioteca Pública de Évora na sua localização actual, no Largo Conde de Vila Flor num antigo pavilhão seiscentista perto do Paço Episcopal. Esta instituição acabou por albergar as tropas francesas aquando das Invasões Francesas de 1808, sob comando de Loison. Disto resultou a destruição de muito do espólio ali albergado, entre os quais se contam livros, manuscritos e outros objectos de antiguidade histórica como moedas de ouro e prata de proveniência romana, visigoda ou muçulmana.

ternária da obra (correspondente aos nove versos do texto litúrgico, não englobando a doxologia); efectivamente, encontramos uma forma A-B-A no tipo de andamentos utilizados: *Allegreto* (vv. 1-4) – *Largo* (vv. 5-6) – *Allegreto* (vv. 7-9) e, se nos focarmos ainda na questão das tonalidades, podemos verificar que estas acompanham a tendência geral de tripartição. De facto, na primeira grande secção da obra, quaternária, e a acompanhar a alternância dos andamentos, encontramos uma alternância de tonalidades, baseada especificamente na utilização de relativas. Assim, os versos 1 a 4 apresentam-se em Dó Maior, o quinto e sexto utilizam a sua relativa menor, Lá (não deixando de ser curioso apontar que esta secção numa tonalidade menor acompanha um andamento lento, *Largo*) e no regresso ao *Allegreto* (vv. 7-9) verificamos novamente a utilização de uma tonalidade maior, Dó. Os quinto e sexto versos retratam uma interrogação: Quem é como o Senhor, nosso Deus, que habita no alto e que se torna humilde para ver o que está no céu e na terra? O facto de se utilizar não só um andamento mais lento como também se utilizar uma tonalidade menor ajudam a retratar musicalmente o significado desta secção. O quinto verso apresenta-nos um solo de baixo com alguns elementos muito claros de retórica musical associados a ele³⁴, e o sexto verso apresenta-se-nos com o *tutti* vocal (com, no entanto, uma secção central também de baixo solista sobre as palavras *respicit in caelo*) e com mecanismos muito próprios de criação e densificação textural que reforçam a tensão própria do significado do texto.

Existe uma pequena variação na estrutura tripartida dos *Laudate Pueri Dominum* de Miguel Anjo do Amaral no que diz respeito aos andamentos utilizados. Efectivamente, se em todos eles podemos encontrar uma

34. Refira-se, por exemplo, a *Suspiratio*, imediatamente a seguir a *Quis* – a *Suspiratio* introduz um breve suspiro, obtido pela interrupção de um fragmento melódico através de breves silêncios (Soares 2008: 50). Neste caso, encontramos uma pausa de colcheia entre as duas repetições da palavra *Quis*, “quem”, o que chama a atenção para a pergunta introduzida. Já no sexto verso, que começa por introduzir a questão da humildade de que Deus se reveste, a expressão *et humilia* é-nos introduzida por um *Noema*, ou seja, uma secção de cariz mais monofónico e homorrítmico, que contrasta claramente com a secção anterior, de carácter mais virtuoso e solista, baseado numa única linha melódica solista. Para as questões das definições dos mecanismos de retórica musical, cfr. E. SOARES, *Retórica na Música brasileira do Século XVIII e primórdios do XIX – Análise de figuras de retórica em dois Ofertórios de André da Silva Gomes*, Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo, 2008.

alternância de andamentos, os andamentos escolhidos para trabalhar cada secção são ligeiramente diferentes de secção para secção³⁵:

		A		B	C
	Vv. 1-4	Vv. 5-6	Vv. 7-9	<i>Gloria</i>	<i>Sicut</i>
P-EVc <i>Salmos 2</i>	<i>Allegreto</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegreto</i>	<i>Adagio</i>	<i>Allegreto</i>
P-EVc <i>Salmos 3</i>	<i>Andante</i>	<i>Largo</i>	<i>Andante</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegreto</i>
P-EVc <i>Salmos 6</i>	<i>Allegreto</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegreto</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegreto</i>

O que se depreende desta análise é que existe de facto uma regra de colocar num andamento lento a secção do texto correspondente à descrição de Deus como intencionalmente humilde e omnipresente (pois observa tudo o que se passa no céu e na terra), e uma tendência geral para alternar entre andamentos mais rápidos e mais lentos – mesmo que existam pequenas variações na tipologia de andamento (por exemplo entre um *Adagio* ou um *Largo*, ou entre um *Allegreto* e um *Andante*).

Ao se tomar contacto com os restantes manuscritos dos salmos de Miguel Anjo do Amaral, é possível chegar a mais conclusões e leituras preliminares sobre o seu estilo de composição.

Sendo certo que as características concertadas (falando neste caso especificamente da alternância de tipologia de compassos utilizados) estão presentes em todos os salmos, um deles existe que tem um carácter de excepção. Fala-se aqui de *Nisi Dominus*. Este salmo de seis versos é o único do conjunto de seis salmos de Amaral analisados que opta por colocar a segunda parte da doxologia, *Sicut erat*, num tipo de compasso diferente da secção inicial (não estando assim presente o mecanismo retórico anteriormente referido de tratar o final da obra de maneira idêntica ao inicial). Efectivamente, em *Nisi Dominus* deparamo-nos com um compasso quaternário ao longo dos seis versos e no início da doxologia, criando-se um contraste rítmico evidente ao se introduzir um

35. As secções são sempre estruturadas da mesma forma: A (vv. 1-4, vv. 5-6, vv. 7-9), B (*Gloria Patri*), C (*Sicut erat*). Neste caso falamos de A-B-C e não de A-B-A uma vez que apenas se está a considerar a estrutura geral da peça e não de nenhuma forma musical obtida através da análise a alternância de compassos, tonalidades ou andamentos).

compasso ternário composto (3/8) na segunda parte da doxologia, ao qual é associado o andamento *Allegro*. O facto de se introduzir esta tipologia de compasso, bem como o facto de a secção anterior estar num compasso quaternário em *Largo*, cria no ouvinte uma sensação de *acelerando*. O contraste quer de tipologia de compasso quer de tipologia de andamento, conferindo um carácter vivo e brilhante à secção – o que também pode ser entendido como um mecanismo de reforço musical das palavras “como era no princípio, agora e sempre”, garantindo que o final da peça, e o sentido literário do texto, é devidamente entendido e vivenciado pela comunidade de fiéis ouvintes. Já em termos de alternância de tonalidades, *Nisi Dominus* é semelhante a *Laudate Pueri Dominum* já que encontramos uma vez mais a utilização de uma forma A-B-A, numa sequência de tonalidades baseada em relativas: temos então Sol Maior (vv. 1-6), Mi menor (*Gloria Patri*), Sol Maior (*Sicut erat*). Regra geral, todos os salmos de Amaral seguem esta estrutura tripartida com uma secção central na relativa menor da tonalidade principal, sendo que as tonalidades escolhidas recaem sobre Dó Maior (*Laudate Pueri Dominum*), Sol Maior (*Nisi Dominus* e *Laetatus Sum*) e Ré Maior (*Laudate Dominum Omnes Gentes*).

Ao analisarmos os percursos harmónicos dos salmos de Amaral, é ainda possível chegar a uma conclusão interessante: parece fazer parte da linguagem musical deste compositor, pelo menos a nível dos salmos, a utilização recorrente de uma cadência interrompida imediatamente antes da introdução da doxologia. No caso de *Laudate Pueri Dominum*, a utilização deste recurso acontece não apenas antes da doxologia mas também no final do sexto verso (recordemos que este verso termina com uma interrogação: quem será como o nosso Deus, que se torna humilde para observar tudo o que acontece na terra e no céu?). A utilização de uma cadência deste género aplicada a uma secção do texto que configura – por si própria – uma questão, torna-se um mecanismo para chamar mais eficazmente a atenção para o carácter de incerteza ou dúvida da questão efectuada.

Para além desta questão específica da cadência interrompida a ilustrar uma questão efectuada, Amaral utiliza ainda as tonalidades/harmonias noutros locais específicos de maneira a retratar musicalmente o sentido do texto. A título de exemplo, refira-se o caso de *panem doloris* (pão da dor, secção localizada no terceiro verso de *Nisi Dominus*), ou o último

verso de *Laudate Pueri Dominum, Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filiorum laetantem.*

Em *panem doloris*, Amaral muda a sua figuração rítmica e densidade vocal. Passamos de uma secção numa tonalidade maior e com figuração rítmica baseada em colcheias, com uma linha do tenor de carácter mais recitado/falado, sem qualquer entoação melódica, para uma secção marcadamente mais homofónica, baseada numa figuração rítmica mais longa e numa tonalidade menor – chama-se assim a atenção para o carácter mais pesado e sofrido do texto.

Já no exemplo de *Laudate Pueri Dominum*, o último verso do salmo antes da doxologia é um excelente exemplo da colaboração eficaz entre harmonia e texto. No primeiro hemistíquio, observamos como a colocação de dois bemóis no terceiro e sexto graus conferem à secção uma tonalidade menor – isto concorre para associar a carga negativa da palavra “estéril” ao tipo de linguagem musical utilizada. Por seu lado, o segundo hemistíquio – que retrata esta mulher estéril rodeada de filhos graças aos milagres de Deus – é tratado de forma diferente, estando a secção apresentada numa tonalidade maior e com a utilização de valores rítmicos mais curtos e mais rápidos, com um carácter alegre.

De referir ainda é a forma como Amaral trabalha os instrumentos presentes nas suas obras, dando-se um especial enfoque aqui à questão do violino. Como foi anteriormente referido, Amaral era não apenas cantor mas também instrumentista e professor de violino. Como tal, não é de admirar que o tratamento musical dado a este instrumento nas suas obras apresente um nível de complexidade técnica superior aos demais instrumentos. Este é o único instrumento, a par do órgão, que está presente em todos os salmos analisados (à excepção do salmo 6, o *Laudate Pueri Dominum*, menos instrumentado, que utiliza violoncelo e não o violino) – e, na realidade, na maior parte das peças que Amaral apresenta no fundo musical da Sé³⁶.

Quando observamos o tipo de escrita violinística que Amaral utiliza, deparamo-nos com secções tecnicamente elaboradas, com a utilização frequente de figuras rítmicas rápidas como colcheias, semicolcheias e mesmo fusas, conferindo um carácter quase ornamental a determinadas secções:

36. De acordo com a catalogação de José Augusto Alegria, o violino está presente nas Missas, Salmos, Te Deum, Hinos, Diversos e Música Mariana. Porém, tendo em conta os erros e omissões que por vezes estão presentes nesta obra, estes dados devem ser tratados com cautela e, quando possível, confirmados através do confronto com os manuscritos das peças.

The image shows a musical score for a piece titled 'P-EVc Salmos 1 – Laetatus Sum'. It consists of six staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The vocal parts are mostly silent, indicated by long horizontal lines. The Bass part has lyrics: 'se - des in ju - di - ti - o'. The bottom two staves are for Violin I (Vln. I) and Violin II (Vln. II). Both violin parts feature rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C).

P-EVc Salmos 1 – Laetatus Sum

Nota-se ainda a afinidade que Amaral sente para com o violino no facto de que, ao contrário dos restantes instrumentos, estes estão presentes ao longo de toda a obra e não apenas em determinadas secções. É o único instrumento, à parte do órgão, onde isto acontece. Em todos os salmos onde aparecem violinos, estes acompanham todos os versos do texto e toda a doxologia.

Quanto aos instrumentos de sopro, percebe-se claramente que têm um papel mais pontual, apenas em determinados momentos da obra. Os momentos de pausa dos instrumentos de sopro atingem por vezes durações largas – a título de exemplo, no salmo 3 (*Laudate Pueri Dominum*) as trompas estão ausentes de toda a secção em *Largo* (versos 5 e 6). De uma forma geral, Amaral divide a utilização destes instrumentos dentro de cada verso, criando uma vez mais a estrutura de contraste e alternância típica do estilo concertado. Veja-se *Nisi Dominus*: no terceiro verso, as trompas dividem-se em quatro momentos ao longo do verso, sendo apenas utilizadas no primeiro e terceiro momentos (correspondente ao texto *Vanum est vobis ante lucem surgere: surgite postquam sederitis* e *Cum dederit dilectis suis somnum*), estando em pausa nos segundo e quarto (correspondente a *panem doloris* e à segunda repetição de *suis somnum*). Não é irrelevante o emudecimento das trompas em *panem doloris*. Recordando o carácter pesado e negativo desta expressão, já atrás referida, encontramos neste emudecimento mais uma ferramenta de ilustrar musicalmente o texto literário. Retirando riqueza instrumental, obtém-se uma secção mais sóbria e simples. A própria escrita violinística nesta secção é simplificada, baseando-se em colcheias e repetição de notas, evitando grandes linhas melódicas:

25

Tps.

Vln. I

Vln. II

S

A

T

B

Org.

pa - nem do - lo - ris pa - nem do - lo -

pa - nem do - lo - ris pa - nem do -

pa - nem do - lo - ris pa - nem do -

pa - nem do - lo - ris pa - nem do -

3, 3, 3, 3, 6/5, 6, 6, 6, 6/5, 7

P-EVc Salmos 5 – Nisi Dominus

O que estas obras nos vêm comprovar, relativamente a Miguel Anjo do Amaral, é que este foi um compositor perfeitamente enquadrado quer no seu tempo quer nas práticas comuns de composição musical da instituição à qual estava afecto.

De facto, parece ser recorrente na Sé de Évora esta questão do reaproveitamento musical – veja-se o que acontece, por exemplo, com o *Miserere* polioral de Julião Rosado Tavares, rearranjado por Francisco José Perdigão (de quem, acrescente-se, Miguel Anjo do Amaral era procurador, recebendo o ordenado do já aposentado Mestre de Capela), reconvertendo-o numa obra para dois coros (e não três, como o original de Tavares), ou vejam-se todas as referências que existem, no catálogo de Alegria, a mais arranjos de uma determinada obra, com diferentes opções instrumentais. Esta situação verifica-se ainda em obras de compositores não associados meramente a Évora: veja-se o *Lauda Jerusalem* de Pedro António Avondano, que é apresentado com cinco versões (Alegria fala de uma versão com violinos, baixo, trompas e órgão e as restantes com outros arranjos instrumentais).

A própria utilização de um estilo com características ligadas ao estilo concertado, típico de épocas históricas anteriores, parece ser típica em

Évora mesmo em datas mais avançadas – vejam-se as missas de Rocha Espanca no contexto do mosteiro de São Bento de Cástris, a título de exemplo. No entanto, esta tendência não é específica de Évora. Efectivamente, este é o estilo por excelência em que a música sacra deste período continua a ser escrita, e encontramos outros exemplos – fora de Évora – da utilização de um estilo concertado na música sacra. *Beatus Vir Qui Timet*, salmo a quatro vozes e órgão composto por Marcos Portugal em 1787 para a Patriarcal de Lisboa³⁷. Estilisticamente, os salmos de ambos estes compositores apresentam características semelhantes: emparelhamentos vocais à distância de terceira ou contraste da textura da obra, alternando entre secções solísticas e o *tutti*. De igual forma, João José Baldi ou Frei José Marques da Silva apresentam utilização de recursos semelhantes, encontrando-se também neles as referidas tendências de escrita violinística rápida e de carácter virtuoso e ornamental.

Não obstante a existência destas tendências, ou características, mais marcadamente barrocas, na música de Amaral existe por outro lado uma simplicidade harmónica muito grande. Trabalha-se sobretudo ao nível da tónica e dominante, com percursos harmónicos relativamente simples e pouco elaborados. Não significa isto, no entanto, que Amaral utiliza exclusivamente tonalidades baseadas na relação entre tónica e dominante; o salmo *Laetatus Sum* é disso um excelente exemplo: apesar de começar em sol menor e modular rapidamente para mi menor, Amaral utiliza três tonalidades momentâneas diferentes durante apenas quatro compassos aos quais se segue a utilização da homónima sol menor. Se noutros salmos a parte B é composta muitas vezes na relativa menor da tonalidade principal (o que neste caso corresponderia a mi menor), nesta obra Amaral opta por escolher Si b M, que poderia ser vista como relativa maior da homónima menor – mas em qualquer dos casos não é uma tonalidade tão óbvia ou próxima da tonalidade principal como nas suas restantes obras. O regresso à parte A traz consigo novamente a tonalidade inicial, Sol Maior.

Miguel Anjo do Amaral é assim um compositor enquadrado nas práticas musicais de então, e este trabalho inicial efectuado sobre uma pequena amostra das suas composições torna-se como ponto de partida para dar a este músico o local merecido na história da música sacra eborense dos finais do século XVIII e inícios do século XIX.

37. Cfr. S. SEQUEIRA, Sílvia. *Beatus vir, a quatro voci / orig.le Marcos Antonio Nell'ano di 1787*. Consultado em Março, 27, 2017, disponível em <<http://purl.pt/369/1/ficha-obra-beatus-vir%20.html>>.