

O papel do órgão no contexto da prática polifónica nas capelas
catedralícias em Portugal no tempo do Cardeal D. Henrique – a
figura de António Carreira (c.1530-c.1594)

Filipe Mesquita de Oliveira
(UnIMeM)

No domínio da música sacra, o século XVI observou, a nível europeu, a consolidação definitiva da polifonia vocal, que encontrou no género motete a sua forma de expressão, por excelência. Tal facto, pôde tornar-se uma realidade, também graças ao incremento que houve nas capelas eclesiásticas, enquanto instituições musicais das catedrais. Efectivamente, a complexificação crescente da linguagem polifónica veio impor uma cada vez maior atenção nos aspectos que relevam da constituição das próprias capelas. Fosse ao nível da excelente proficiência musical dos seus membros enquanto executantes, fosse em termos de ensino da música junto dos moços de coro, o facto é que as capelas eclesiásticas quinhentistas foram o reduto fundamental da actividade musical europeia.

A circulação de repertório vocal sacro franco-flamengo em Portugal, durante o século XVI, foi uma realidade determinante para o desenvolvimento das práticas musicais entre nós. Quer em cópias manuscritas (**slide 2**), quer em suporte impresso (**slide 3**), boa parte encontra-se no acervo do Mosteiro da Santa Cruz de Coimbra, para mencionar apenas um dos locais de referência em matéria de fontes musicais sacras quinhentistas. No que respeita à cidade de Évora e a ter em conta os estudos e levantamentos de fundos musicais

realizados na segunda metade do século passado pelo Cónego José Augusto Alegria¹, os acervos, da Sé Catedral, da Biblioteca Pública de Évora e do Arquivo Distrital incluem essencialmente repertório posterior a quinhentos, à exceção de alguns casos pontuais. Porém, para lá da problemática inerente ao conteúdo e datação dos acervos musicais, Alegria reconstruiu a panorama musico-histórico da Sé de Évora, assinalando precisamente o papel do Cardeal D. Henrique no impulso dado aí à prática polifónica em meados do século XVI. Então simultaneamente arcebispo de Braga e Évora, D. Henrique interessou-se em particular pela capela da Sé, reforçando-a com cantores que trazia da sua câmara de Infante. Alguém que o conheceu, cuja identidade ignoramos, dele escreveu as palavras seguintes:

«[...] em tanto era desejoso e amigo do ornamento e autoridade da capella dos cantores desta See que donde quer que os podia aver pera ella muito bons os mandava vir e aos que parecia que serviam pera o serviço della os aceitava para cantores com seus ordenados e stipendios e aos que com eles somente não podia contentar em satisfazer por merecerem maiores partidos os beneficiava na mesma See pera por esse respeito além de cumprirem as obrigações de seus benefícios com suas vozes e

¹ José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973; *Ibid.*, *Biblioteca Pública de Évora: catálogo dos fundos musicais*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1977; *Ibid.*, *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997; *Ibid.*, *Arquivo das músicas da Sé de Évora: catálogo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

peessoas ajudarem a louvar a Deus e serem cantores na ditta See [...] mas ainda aos cantores da sua camara e criados seus honrados fazia cantores na mesma See por a capella ser mais grave e melhor provida tanto zelava as cousas do serviço de Deus e culto divino e caso que este seu principal intento e fundamento não fora também o Respeito humano de ter na sua See muitos e bons cantores hera causa pera asy ser pois aconteçeo avir elRey ouvir missa aesta See, e ser ella celebrada e oficiada por sua Alteza asy o aver por bem por todos os ministros della e cantores o que ainda em nossos tempos pode acontecer [...]»²

De facto, durante o reinado de D. João III, as catedrais portuguesas lançaram as bases organizativas e financeiras para a formação de corpos de cantores especializados na prática de polifonia sacra. Efectivamente, a elevação à cátedra episcopal do Cardeal-Infante D. Henrique concorreu decisivamente para esse facto, tendo-se observado a partir de então a instituição gradual de capelas catedralícias em Portugal. Sob o impulso do seu irmão, o Cardeal-Infante D. Afonso, a Sé de Évora foi testemunho da instituição de uma colegiada de moços de coro educados a expensas do cabido, para cumprir as obrigações musico-litúrgicas. Infelizmente, como notou Alegria³, no Arquivo da Sé de Évora faltam os códices que mencionariam os nomes dos alunos que, como pensionistas, eram, admitidos no Colégio anteriormente fundado

² José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora...*, p. 31.

³ *Ibid.* p. 6.

por D. Henrique e que portanto poderiam ser reveladores do investimento feito então, quer no âmbito da formação de músicos, quer no incremento da actividade musical da capela. Este estudioso eborense apenas refere a existência desses códices, a ter em conta as normas administrativas internas da própria Sé. Todavia, sabemos da existência em 1541 de um inventário musical organizado por Diogo Velho, por ordem de D. Henrique, que atesta a riqueza da prática musical na Sé.

Foi já no reinado de D. Sebastião, na sequência da adopção dos ditames tridentinos, os quais acentuaram radicalmente a romanização litúrgica e o controle social sobre as ideias e os costumes, que a música sacra foi, também ela, objecto de uma extensa revisão. No que releva das suas resultantes práticas importa mencionar a proibição de canto e execução instrumental por parte de religiosos em mosteiros de freiras, a imposição da censura prévia a textos de novos motetes e a proibição do uso de instrumentos, à excepção dos de tecla. É assim que o órgão adquire um relevo que até então não tinha, decorrente do papel assumido no acompanhamento de algumas rubricas. Existem uma série de referências escritas à participação de instrumentos musicais nos ofícios litúrgicos, com destaque para o órgão. Ernesto Gonçalves de Pinho no seu estudo sobre a actividade musical no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra⁴ citou vários cronistas que se pronunciaram sobre a prática instrumental. Um deles foi o narrador da visita efectuada por D. João III em 1550 ao referido mosteiro que salientou

⁴ Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.

a propósito dos quatro órgãos que eram tanguidos simultaneamente aquando da entrada do Rei:

«O órgão grande, o realejo, outro instrumento real e o craviórgão...que todos faziam uma música e harmonia aprazível.»⁵

A conquista pelos instrumentos de uma gradual autonomia foi produto indirecto dos termos aprovados pelo Concílio de Trento. Ao assumir-se o sacerdote celebrante como um *Alter Christus* deixou imediatamente de haver uma necessidade de cumprir musicalmente em, termos vocais, todas as rubricas inscritas na liturgia. Por conseguinte, foram aparecendo uma série de versões instrumentais substitutas dessas mesmas rubricas, como sejam os *Kyrie* no caso da Missa e dos Salmos, Hinos e *Magnificat* no âmbito do Ofício. Os momentos longos da deslocação do clero durante as cerimónias eram também acompanhados por música instrumental, como nos testemunham as diversas crónicas da altura, como esta que ora segue extraída do *Ordinário* de 1579:

«[...] em fim da terça, dece o conuento aa Capella...E em se começando a tanger os orgãos, ou outro instrumento, saem da sacristia os que levam as cruces & acolytos & os cantores.../ ...& volto (o celebrante) ao povo estando todos de giolhos excepto o diacono & subdiacono (deixando de tanger o

⁵ Ibid. p.127 (nota 8): Augusto Mendes Simões de Castro, *Notas acerca da vinda e estada de el-Rei D. João 3º em Coimbra no ano de 1550 e do modo como foi recebido pela Universidade*, Separata do Boletim Bibliográfico da B.G.U.C., Vol. I, p. 17.

instrumento ou os orgãos) levanta o hymno Pange Lingua, & o Choro acaba o primeiro verso: desi tange os orgãos ou instrumentos, cõ os qes o cõuento alternati diz os versos desse hym. & dos mais & pcede aa claustra per esta Ordem...Ficando os cantores em fim de todos [...]»⁶

Embora no respeitante à Sé de Évora ao tempo dos dois arcebispados de D. Henrique, desconheçamos factos concretos relativos a uma prática instrumental organística, não podemos ignorar a sua afirmação nesse tempo em Portugal. De facto, é oportuno estabelecer-se a ponte entre uma arte organística emergente nas instituições eclesiásticas portuguesas durante o século XVI e o esforço feito na formação musical de moços de coro nas capelas das Sés, que resultou na intensificação quantitativa e qualitativa das práticas musicais a elas adstritas. Nesse sentido, importa pois evocar o nome de António Carreira (c. 1530-c. 1594) **(slide 4)** que, durante o século XVI, foi a figura de proa no âmbito da produção musical de tecla portuguesa. A única fonte que conhecemos da sua produção instrumental encontra-se associada ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e consiste num manuscrito musical em partitura com a cota 242, que é hoje pertença do acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra **(slide 5)**. A problemática das peças aí constantes, a si atribuídas, constitui a questão musicológica central do estudo desta fonte documental.⁷

⁶ Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra - Centro de Actividade Musical...*, p. 139 (nota 51): *Ordinario dos Canonicos Regulares da Ordem do Bemaventurado nosso padre S. Augustinho, da Congregação de Sancta Cruz de Coimbra*, Lisboa, 1579, 141r-141v

⁷ Filipe Mesquita de Oliveira estudou a problemática da questão das atribuições a António Carreira, no contexto do Mm 242 - Cf. F. M. de Oliveira, «A Génese do tento no testemunho dos

Possuidor de uma formação musical segura, tendo tido como principal professor Bartolomeo Trosoylho mestre da capela de D. João III, Carreira viria a ascender à categoria de Cantor da Capela Real e mais tarde também à de organista. Granjeando fama, quer como compositor, quer como executante, foi-lhe atribuído o cargo de Mestre da Capela Real durante o reinado de D. Sebastião. Mantendo esse cargo também durante o governo do Cardeal D. Henrique e depois com Filipe II de Espanha, Carreira viria a dirigir a reforma da Capela Real no período do monarca espanhol. Esse facto foi lembrado por Pedro Thalesio que deixou na sua *Arte de Cantochão...* uma elogiosa referência ao compositor, cuja fama, nesse tempo ainda não se tinha apagado:

«[...] e segundo observou (entre outras cousas que excellentemente acentuou e reformou) António Carreira, Mestre dignissimo que foy da Capella Real de Sua Magestade em Lisboa, cuja opinião, como melhor e mais segura, ou d'ordinario seguindo na Instrucção do Presbytero, Diacono, Subdiacono, Moços de Coro, e na mayor parte dos Canto chãos que aqui se acharão appontados, que sam os que me parecerão mais necessarios pera o ornato, e perfeição desta Arte presente, e pera o exercicio, e comodidade de todo

Sacerdote e Ministro Ecclesiastico, e tudo conforme se usa geralmente no Officio Romano [...]»⁸

À excepção das obras de tecla incluídas no Manuscrito Musical 242 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, das peças de polifonia vocal dos Manuscritos Musicais 44 e 53 da mesma instituição e 40 e 76-79 da Biblioteca Municipal do Porto, todas as suas restantes composições mencionadas no catálogo da livraria de D. João IV se perderam. Em matéria de tecla, bebendo na fonte de Fray Juan Bermudo, Antonio de Cabezón e Fray Tomás de Sancta Maria, as composições de Carreira encarnam o espírito universalista da Renascença portuguesa. O seu grande mérito reside no facto de ter enriquecido a música de tecla ibérica com um modelo mono temático de tento, desenvolvido a partir das condições naturais inerentes aos instrumentos de tecla (**slide 6**). Nesse sentido, preparou o terreno para os futuros tentos mono temáticos de Manuel Rodrigues Coelho e Francisco Correia de Araújo. Refira-se que o tento, ou *tiento* em castelhano, constitui o principal género instrumental ibérico da Renascença, estando particularmente associado, no caso dos instrumentos de tecla, a compositores/organistas como Antonio de Cabezón ou António Carreira e, no caso da *vihuela*, a figuras como, Miguel de Fuenllana ou Luys de Milán, tendo este último dedicado ao nosso Rei D. João III, a sua obras teórico-prática *El Maestro*, que foi publicada em Valência em 1536.

⁸ Pedro Thalesio, *Arte de Canto Chão com huma breve Instruccão, pera os Sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso romano...*, Coimbra, Diogo Gomez de Loureyro, 1618.

O conhecimento profundo dos géneros instrumentais europeus do seu tempo tornou Carreira um dos grandes responsáveis pela consolidação formal e estilística do tento. Nesse sentido, foi tributário, entre outras figuras, de Marco António Cavazzoni, Jacques Buus ou Rocco Rodio no que releva dos aspectos formais e estilísticos do género *ricercare*⁹ (*ricercare* que foi, durante o século XVI, um dos géneros instrumentais responsável pela afirmação e conseqüente autonomização da música instrumental europeia relativamente à música vocal).

Para concluir, refira-se que o rol de aspectos que acabámos de referir nesta comunicação constitui um testemunho directo da herança musical deixada pelo Cardeal-Rei, sobretudo para a imediata posteridade. Foi Duarte Lobo, um dos mais notórios colegiais de Évora e insignes polifonistas, não só portugueses como europeus, que escreveu estas palavras numa dedicatória ao Duque de Bragança em 1639:

«[...] Ora se é nobre confessar por que meios eu obtive os conhecimentos que professo, francamente direi que tudo devo ao teu antepassado e invictíssimo Henrique, Rei de Portugal, parecido com teu bisavô, o sereníssimo D. Duarte que era sobremaneira dado á música sagrada. (que a havia piadosa e magnífica) dando-me meios para a aprender no seu colégio de Évora. E estes frutos

⁹ O assunto foi amplamente exposto no estudo de Filipe Mesquita de Oliveira – Cf. F. M. de Oliveira, «A Génese do tento no testemunho dos manuscritos P-Cug MM 48 e MM 242...

devem-se ao rei teu Augustissimo antepassado, de cuja munificência brotaram como de raízes [...]»¹⁰

(**slide 7**) A rematar esta comunicação, importa ainda mencionar a questão do órgão ibérico. Trata-se de um tipo específico de instrumento que a partir do século XVI foi adquirindo uma configuração construtiva muito própria que viria a contrastar com o órgão além-pirenaico. De facto, por razões também de ordem financeira no custo construtivo dos instrumentos, criou-se o teclado de meio-registo, que dividia a registação do mesmo em duas partes distintas (**slide 8**). Isto é, economizava-se em termos de extensão de registos, já que estes não tinham então que abranger a totalidade do teclado, o que restringia significativamente o número de tubos envolvidos. Do ponto de vista da expressão sonora, este facto resultou numa grande, riqueza e variedade, tímbricas, uma vez que, por exemplo, a mão direita fazia soar determinados registos e a esquerda outros, distintos dos da direita (**slide 9**). Por outro lado, o órgão ibérico caracteriza-se também pelo facto de possuir registos palhetados, ditos de trompeteria, geralmente colocados acima da consola em «posição de chamada», isto é, na horizontal, que conferem ao instrumento um efeito plástico particularmente belo (**Slide 10**). Entre outras formas, os registos palhetados de trompeteria eram utilizados nas Batalhas ibéricas, uma forma particularmente cultivada nos séculos XVI e XVII evocadora ainda dos tempos da Reconquista. Finalmente, o órgão que iremos ouvir, é o órgão da Sé catedral de Évora, o instrumento mais antigo deste

¹⁰ José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora...*, p. 58.

tipo, chegado até aos nossos dias em Portugal. Foi construído pelo famoso organeiro Heitor Lobo, que esteve ao serviço da Sé de Évora entre 1544 e 1553, e cujas incumbências passavam também pela reparação e afinação dos órgãos. O instrumento foi sofrendo alterações ao longo dos tempos. Felizmente, pelo facto de parte dos tubos originais ter sido mantida, o instrumento pôde manter a sua sonoridade original, sem alterações significativas.

