

CONTINUIDADE DO REPERTÓRIO POLIFÓNICO NA CATEDRAL DE ÉVORA NO SÉCULO XVIII

Luís Henriques

RESUMO:

Este texto apresenta um sumário de características que apontam para a continuidade de uma tradição de escrita vocal polifónica na Catedral de Évora pelos compositores do final do século XVII e do século XVIII, nomeadamente as obras de Diogo Dias Melgaz, Pedro Vaz Rego e os seus sucessores, entre os quais se incluem Francisco José Perdigão e Miguel Anjo do Amaral. Muitas das obras polifónicas destes compositores estão preservadas nos livros de coro P-EVc Códices n.º 7, 8 e 9. Nestes livros de coro encontram-se também obras de compositores tardios como Ignácio António Celestino e Francisco José Perdigão, ambos mestres de capela da Catedral, o que aponta para a continuidade deste estilo ao longo do século XVIII.

Palavras-chave: Catedral de Évora, Stile antico, Século XVIII, Polifonia.

ABSTRACT:

This text presents a summary of characteristics that point towards the continuity of a vocal polyphonic writing tradition in Évora Cathedral by the composers of late-seventeenth century and early-eighteenth century, notably the works of Diogo Dias Melgaz and Pedro Vaz Rego and their successors, among which are included Francisco José Perdigão and Miguel Anjo do Amaral. Most of the polyphonic works of these composers are preserved in the choirbooks P-EVc Códices n.º 7, 8 and 9. In these choirbooks there are also found works by later composers such as Ignácio António Celestino and Francisco José Perdigão, both chapel masters of the Cathedral, that point towards the continuity of this style during the eighteenth century.

Keywords: Évora Cathedral, Stile antico, Eighteenth Century, Polyphony.

O final do século XVII é geralmente tido na historiografia musical eborense como o período final dos grandes polifonistas da Sé de Évora, tendo Diogo Dias Melgaz e o seu falecimento em 1700 como o ponto marcante neste, por assim dizer, *fin de siècle* da polifonia em Évora (Alegria, 1973b, p. 79). De facto, Melgaz marca o final de um período em que a polifonia constituiu o principal estilo de escrita musical em utilização pelos mestres de capela da Catedral eborense, um modelo não só praticado nesta instituição, mas também exportado para outros locais por via dos compositores aí formados e que ocuparam cargos de importância musical em outras catedrais, igrejas, conventos e mosteiros de Portugal, Espanha e das colónias do Novo Mundo (Nery & Castro, 1992, p. 53-55). Porém, Diogo Dias Melgaz poderá também ser considerado como o primeiro compositor de um novo ciclo assente na transformação do repertório musical da Catedral de Évora para uma maior percentagem de obras escritas em estilo concertado, diminuindo consideravelmente o número de obras em polifonia vocal *a capella*. São de Melgaz os primeiros exemplos de obras polifónicas com acompanhamento instrumental hoje conservadas no arquivo da Catedral de Évora, assim como do seu sucessor, Pedro Vaz Rego. Este arquivo representa apenas a música da instituição eclesiástica central da cidade, conhecendo-se, embora de forma desproporcionada e vaga, a presença de música e músicos em outras instituições eclesiásticas eborenses, nomeadamente as igrejas colegiadas da cidade e as casas monástico-conventuais (Espanca, 1950, 78-79). Deste modo, a paisagem sonora de Évora no que concerne à música sacra seria muito mais rica e com uma maior diversidade ao longo do século XVII e, certamente, também do XVIII (Henriques, 2017, p. 355-356). No entanto, em termos da sobrevivência de fontes musicais que testemunhem essas práticas musicais, a Biblioteca Pública de Évora e o arquivo musical da Catedral surgem como os únicos testemunhos do que foi outrora esta paisagem e onde obras musicais do passado conviveram com outras mais recentes.

Embora em proporções consideravelmente desequilibradas, surge, junto com obras de estilo concertado, um número substancial de obras no chamado estilo antigo, podendo as mesmas ser enquadradas na tradição polifónica em voga na Catedral desde pelo menos o início do século XVI. É esse o caso de Diogo Dias Melgaz, que foi ao mesmo tempo o primeiro compositor daquilo que se poderá denominar como um período *moderno* na produção musical da Catedral de Évora. Aqui, o termo *moderno* associa-se, como é óbvio, ao que genericamente se designa como estilo moderno (ou *seconda pratica*), por

oposição a um estilo antigo (ou *verso stile*) decorrente dos modelos palestrinianos (Alvarenga, 2011, p. 183). Estes dois tipos de repertório, embora diferentes, não foram, por sua vez, encerrados em cada um dos estilos, começando a aparecer no arquivo da Catedral a partir das primeiras décadas do século XVIII, nomeadamente durante o período de Pedro Vaz Rego como mestre de capela. Ao longo de todo o século XVIII e primeira década do XIX podem ser encontradas obras de compositores como Ignácio António Celestino, André Rodrigues Lopo, Francisco José Perdigão ou Miguel Anjo do Amaral, entre inúmeras outras de autor desconhecido, no arquivo musical da Catedral. É sobre estas obras que incide o presente texto que, longe de pretender reunir exaustivamente a listagem dessas composições musicais, pretende, de uma forma geral, avançar algumas características gerais que entendemos pertinentes para a problemática da continuidade dos repertórios polifónicos nessa instituição ao longo da centúria de setecentos.

Pode indicar-se Diogo Dias Melgaz como o primeiro deste ciclo de compositores setecentistas. Embora a sua carreira se tenha desenvolvido ao longo das três últimas décadas do século XVII, a sua produção musical e as características nela presentes indiciam um procedimento em termos de composição musical que pode ser encontrado em compositores posteriores. Enquanto a maioria da sua produção musical é composta por obras que se enquadram dentro dos parâmetros do estilo antigo, isto é, composições musicais *a capella*, geralmente para quatro vozes construída sobre uma textura contrapontística imitativa. Embora desenvolvendo-se sobre os moldes tradição polifónica, estas obras do século XVIII frequentemente incluem já elementos sonoros comuns ao estilo moderno. É esse o caso do controlo da dissonância, com a ocorrência de intervalos melódicos e harmónicos pouco comuns da polifonia como o de quarta aumentada/quinta diminuta, considerado anteriormente como um erro grave de contraponto. Este tipo de intervalo aparece recorrentemente num grupo de motetes para quatro vozes *a capella*, copiados no Códice n.º 7 do arquivo da Sé de Évora (Alegria, 1973a, p. 15). Trata-se de quinze obras, destinadas às Quartas-Feiras e Sextas-Feiras do período quaresmal. A estas obras juntam-se mais cinco motetes de um Afonso Lobo, atribuídos ao compositor espanhol Alonso Lobo, destinados a cada um dos domingos da Quaresma (Alegria, 1973a, p. 15). O Códice n.º 7 é um pequeno livro de coro (40x27 cm) que terá sido copiado em meados do século XVIII para uso na Catedral. As obras de Melgaz presentes neste livro encontram-se também no Livro de Coro III pertence do arquivo da Sé de Lisboa, e ainda em papéis avulsos no próprio arquivo de Évora (Alegria, 1973b, p. 87). As obras de Afonso Lobo, apesar da associação ao compositor espa-

nhol do início de seiscentos, apenas encontram concordância num outro livro de coro de Évora, possivelmente copiado no final de setecentos e que pertenceu ao Seminário da cidade. De facto, destes motetes de Lobo, uma primeira análise permite verificar quase imediatamente de que dificilmente se trata de composições do compositor espanhol, subsistindo, no entanto, a dúvida sobre qual a sua autoria no contexto eborense. Nestas obras encontram-se algumas das características que marcam a escrita deste tipo de música pelos compositores eborenses de setecentos. Comparativamente a obras dos séculos XVI e XVII, tanto Melgaz como Lobo utilizam menos motivos por ponto de imitação, por vezes reduzidos a apenas um que é utilizado em mais que um segmento de texto, uma característica formal que se mantém da tradição polifónica (Alvarenga, 2002, p. 111-112). Aqui, também existe uma considerável transformação na repartição das fórmulas cadenciais pelas várias vozes. Como era usual, os primeiros, penúltimos e últimos segmentos terminavam com uma cadência onde surgiam as três fórmulas cadenciais atribuídas as respetivas vozes (*cantizans* ao *superius*, *tenorizans* ao *tenor* e *basizans* ao *bassus*). Os segmentos intermédios, menos extensos, possuíam momentos cadenciais mais fracos, por vezes prescindindo dos mesmos (Alvarenga, 2002, p. 113). Nestes motetes de Melgaz e Lobo, a segmentação do texto encontra-se claramente demarcada de acordo com a tradição polifónica. No entanto, os momentos cadenciais e a distribuição das respetivas fórmulas já não segue o mesmo método que se encontra, por exemplo, nos motetes de Fr. Manuel Cardoso do livro de 1648. A utilização recorrente do intervalo de quarta aumentada/quinta diminuta de forma harmónica e melódica contribui para uma alteração considerável da sonoridade destas obras.

A manutenção de estruturas e formas musicais do passado com sonoridades novas é talvez mais notório em duas obras do sucessor de Diogo Dias Melgaz no serviço musical da Catedral de Évora – Pedro Vaz Rego – cuja atividade musical desenvolveu-se ao longo das três primeiras décadas de setecentos. Rego foi autor de duas missas para quatro vozes *a capella*. A primeira, sobre o hino *Tantum ergo Sacramentum*, encontra-se numa adenda manuscrita encadernada no final da cópia impressa do *Liber Missarum* de 1636 de Filipe de Magalhães, livro atualmente preservado no arquivo musical da Catedral (Alegria, 1973a, p. 7). Desta obra apenas sobrevivem alguns fragmentos do Kyrie e Gloria. A outra missa, intitulada *Ad omnem tonum*, encontra-se num livro próprio (o Códice n.º 8) copiado em 1731, ostentando na encadernação a marca de posse da Catedral. No caso da primeira obra, Rego construiu-a utilizando a técnica de paráfrase sobre o cantochão do hino (na sua variante hispânica), recorrendo à tradição quinhentista de escrita musical, de

acordo com os parâmetros sumarizados no início do século XVII por Pietro Cerone no seu *El melopeo y maestro* (Cerone, 1613, p. 688).

Uma análise ao caso da *Missa Tantum ergo Sacramentum* vê-se limitada pela ausência da maior parte do seu texto musical. No entanto, o que sobreviveu do Kyrie e Gloria, permite traçar uma perspetiva relativamente clara sobre as intenções de Rego ao escrever esta obra. Deste modo, o Kyrie seguiu as indicações encontradas em Cerone no que concerne à utilização do *cantus firmus*. Este surge no primeiro Kyrie, sendo o primeiro *Christe* de invenção livre, o segundo *Christe* também de invenção livre, surgindo no segundo Kyrie em estreita imitação contrapontística entre as quatro vozes. No respeitante ao Gloria, apenas sobrevive a secção final correspondendo ao texto “Cum Sancto Spiritu”. Apesar de constituir um fragmento minúsculo, quando comparado à dimensão geral da rubrica, esta secção destaca-se pela sua importância no que respeita ao contraponto imitativo entre as quatro vozes e a sua relação com o tratado de Pietro Cerone. Este autor refere precisamente a secção final “Cum Sancto Spiritu” como o local da rubrica onde o compositor deveria escrever um contraponto imitativo tomando como base o *cantus firmus* do modelo utilizado na missa. É isto que acontece na obra de Rego onde, a partir das palavras “Dei Patris”, é introduzido um ponto de imitação sobre o *cantus firmus* do hino, que é atribuído ao *altus* (Henriques, 2019, p. 25).

A outra obra, a *Missa Ad omnem tonum* (para todos os tons) encontra-se escrita para quatro vozes, com o segundo *Agnus Dei* para oito vozes. Como o título indica, trata-se de uma missa escrita nos oito tons salmódicos, estando estruturada de forma a que em cada uma das secções que compõem cada rubrica ocorra uma sucessão de cadências (geralmente apenas entre duas vozes: fórmulas *cantizans* e *tenorizans*) sobre as *terminatio* de cada um dos oito tons salmódicos (Henriques, 2019, p. 25-26). As cadências criam por vezes alguns efeitos sonoros bastante diferentes daqueles que se podem ouvir, por exemplo, nos fragmentos da outra missa referida anteriormente, com momentos cadenciais a ocorrerem em momentos pouco oportunos em termos de fluidez do discurso textual e musical. No segundo *Agnus Dei*, contrariamente ao resto da obra, Rego expandiu a textura de quatro para oito vozes (não estando as mesmas dispostas de forma policoral), atribuindo o Primeiro Tom ao primeiro *superius*, Segundo Tom ao segundo *superius*, e assim sucessivamente ficando atribuído a cada voz um dos oito tons. Este é, assim, mais um exemplo da utilização de técnicas herdadas dos séculos XVI e XVII utilizadas na composição de missas, utilizada, por exemplo, por Sebastián de Vivanco um século antes (Henriques, 2019, p. 25).

Ao longo do século XVIII encontram-se outros mestres também representados no arquivo cuja produção musical encontra-se dividida desproporcionalmente entre obras em estilo concertado e estilo antigo. É este o caso do sucessor de Rego como mestre de capela, Ignácio António Celestino, os cantores André Rodrigues Lopo e Miguel Anjo do Amaral ou o mestre de capela Francisco José Perdigão. As obras polifónicas destes compositores, assim como outras de quem não se conhece a autoria, destinavam-se sobretudo a três ciclos do Ano Litúrgico: o Advento, a Quaresma e a Semana Santa. Das obras para o Advento, períodos mais propícios à escrita de obras vocais sem acompanhamento instrumental. Esta característica é também encontrada na série de livros de coro da capela do Palácio Ducal de Vila Viçosa, com uma grande percentagem copiada na década de 1730, cujo conteúdo é sobretudo composto por obras para os serviços musicais da Semana Santa (Alvarenga, 2011, p. 186-187).

No já mencionado Códice n.º 10 do arquivo da Catedral de Évora, que contém os motetes de Afonso Lobo (de atribuição duvidosa a Alonso Lobo), encontram-se também obras de Francisco José Perdigão, junto com composições de Fr. Manuel Cardoso. O livro (54,5x36,5 cm) ostenta o título “Do Advento e Quaresma”, que lhe denuncia o conteúdo (Alegria, 1973a, p. 17). O mesmo segue o plano comum a livros deste tipo, agrupando no início obras comuns, seguidas de obras específicas para cada um destes ciclos do Ano Litúrgico. Desta forma, o livro inicia com a antífona *Asperges me* de Fr. Manuel Cardoso, seguindo-se a *Missa pro Adventus & Quadragesimae* do mesmo compositor, proveniente do *Livro de vários motetes* de 1648, de onde provém também a antífona. O grupo de obras para o Advento é composto por três motetes de Francisco José Perdigão (*Amen dico vobis*, *Cum audisset Joannes* e *Omnis vallis*). Aqui excetua-se o motete que estaria destinado ao Terceiro Domingo, possivelmente por este ser de comemoração especial e, provavelmente, estarem indicadas outras composições musicais para o mesmo. O grupo dedicado às composições para a Quaresma é composto pelos motetes de Afonso Lobo. No que diz respeito às obras de Perdigão, estas seguem um modelo muito próximo, por exemplo, ao que se pode encontrar no mesmo ciclo de Fr. Manuel Cardoso no *Livro de vários motetes*. Perdigão aproxima-se também das obras de Melgaz, por quem teria grande admiração uma vez que copiou e mandou copiar muita da sua obra, como é o caso do Códice n.º 9. Perdigão esteve ativo enquanto mestre de capela da Catedral desde 1785 tendo sido exonerado por volta de 1799 (Alegria, 1973b, p. 103-104). Deste modo, poderá situar-se a composição destas obras no período

em que desempenhou as funções de mestre de capela ou ainda no conseqüente longo período de aposentadoria de duas décadas.

Francisco José Perdigão foi ainda autor de uma *Missa Ferialis* (Kyrie, Sanctus e Agnus Dei) que integra o Códice n.º 11 do arquivo da Catedral (Alegria, 1973a, p. 17). Este livro (40x28 cm), intitulado *Graduale Missarum Ad usum sanctae Sedis Aeborensis*, foi copiado por Ângelo Pio Agostinho Fazenda, também ele compositor e organista na Catedral, no ano de 1782 (Alegria, 1973a, p. 17-18). O livro contém antífonas em cantochão para as festas de São Sebastião, São Brás, São Vicente e o Comum de um Mártir, encontrando-se a *Missa Ferialis* no final.

O ciclo do Ano Litúrgico mais representado em termos musicais no arquivo da Catedral em é o da Semana Santa (incluindo o *Triduum Sacrum*), obras catalogadas por José Augusto Alegria na secção “Outra Música para a Semana Santa” e algumas outras obras que surgem na secção “Diversos”.

Aqui está incluído um número considerável de composições musicais, de várias dimensões, destinadas sobretudo a momentos processionais ou outras ocasiões litúrgicas, para além do ofício de Matinas ou da Missa, celebradas durante a semana e nos três últimos dias. É este o caso dos bradados *Heu, Domine*, cantados durante a procissão do enterro em Sexta-Feira Santa, que aparecem numa multiplicidade de versões oscilando as texturas entre três e oito vozes, com algumas versões policorais. Para a procissão do enterro estão também presentes várias versões do motete processional *Sepulto Domino*, na sua totalidade para uma textura de quatro vozes. Estes são alguns exemplos, aos quais se podem juntar outras rubricas, como o hino *Gloria, laus et honor*, os improperios ou o *Crux fidelis* para a Adoração da Cruz, que geralmente aparecem agrupadas em cadernos com a designação geral de “motetes da Semana Santa” (sem autor atribuído) ou em referência ao dia em que deveriam ser cantados.

Embora não se conheçam composições *a capella* para a Semana Santa de Francisco José Perdigão, a ele se deve a cópia de um livro de coro com polifonia para os serviços litúrgico-musicais dessa ocasião. Trata-se do Códice n.º 9 do arquivo musical da Catedral (50x35 cm), um livro de coro com uma cuidada encadernação de pele sobre madeira, com fechos e pregaria, encontrando-se a capa decorada com uma cruz negra gravada e fios dourados (Alegria, 1973a, p. 16). O “Livro da Semana Santa” foi copiado no ano de 1785 por Fr. José de Nossa Senhora de Loureto, sob a orientação de Perdigão, para o serviço musical da Catedral sob a égide do Arcebispo de Évora D. Joaquim Xavier Botelho de Lima, um ano após a sua nomeação para a ser arquiépiscopal. O seu conteúdo consiste em polifonia vocal e cantochão para os vários dias da Semana

Santa, desde o Domingo de Ramos até ao Sábado Santo. A cópia deste volume, a que se segue dez anos depois a cópia de outro contendo uma colecção de salmos e *Magnificat*, sugere que este prelado teve alguma preocupação para com a música polifónica realizada na Catedral, assim como o seu mestre de capela Francisco José Perdigão, num período já marcadamente preenchido por obras em estilo concertado. No caso particular do plano do Códice n.º 9, percebe-se que houve a intenção de sistematizar de forma muito clara as rubricas destinadas à celebração musical das missas e cerimónias celebradas em cada um dos dias da Semana Santa. Sobre este aspeto pode citar-se, a título de exemplo, a música polifónica destinada ao Domingo de Ramos.

O livro inicia com a antífona *Asperges me* de Fr. Manuel Cardoso, seguida pelas antífonas e restantes rubricas para a bênção dos Ramos, faltando o hino *Gloria laus et honor*, possivelmente por se tratar de um cântico procesional. As rubricas que compõem o próprio da Missa surgem em cantochão, intercaladas com o ordinário da *Missa pro Adventus & Quadragesimae* do *Livro de vários motetes* de Manuel Cardoso, e a Paixão segundo São Mateus de Melgaz. Segue-se o próprio para a missa de Terça-Feira em cantochão, intercalado com a missa ferial de Melgaz, assim como a Paixão segundo São Marcos e o motete *Pia et dolorosa Mater* do mesmo autor. O mesmo sucede para a Quarta-Feira, com a adição da Paixão segundo São Lucas e o motete *O vos omnes* de Melgaz. Para Quinta-Feira Santa, ao próprio e ordinário da Missa do dia, foi adicionado o motete *Domine, tu mihi lavas pedes?* de Francisco Martins para o momento do *Mandatum*. As rubricas para Sexta-Feira Santa iniciam com dois *tractus* em cantochão, seguidos pela Paixão segundo São João de Melgaz e os improperios *Popule meus* para a Adoração da Cruz do mesmo autor. O livro fecha com a Ladainha em cantochão que seria cantada na vigília de Sábado Santo.

Encontra-se neste Códice n.º 9, assim como em outros livros de coro setecentistas copiados para uso da Catedral a presença de obras de compositores locais, como é o caso de Melgaz e Perdigão, junto com obras de compositores de gerações anteriores. Isto acontece com Manuel Cardoso, que aparece representado no Códice n.º 9, assim como no Códice n.º 10. A natureza e conteúdo destes livros – contêm música para o Advento, Quaresma e Semana Santa – assim como a sua organização interna explicam a inclusão de obras de Cardoso. O *Livro de vários motetes*, de 1648 é a fonte onde têm proveniência as obras incluídas nos Códices n.º 9 e 10. Isto pode ser facilmente explicado uma vez que grande percentagem desta colecção de Cardoso é composta por música precisamente para o Advento, Quaresma e Semana Santa. É esse o caso do ordinário para a missa, que abre o livro de

Cardoso, nomeadamente uma versão polifónica da missa *orbis factor*, indicada para os domingos do Advento e Quaresma. Para o ordinário das missas feriais, foi copiada a missa de Melgaz, assim como as quatro Paixões do mesmo compositor no Códice n.º 9. A mesma missa de Cardoso surge no início do Códice n.º 10, seguida pelos motetes de Perdigão e Lobo. Aqui a obra de Cardoso aparece como um elemento comum aos dois ciclos, onde o repertório polifónico do passado surge lado a lado com composições recentes, nomeadamente os motetes do mestre de capela da Sé nas últimas décadas do século XVIII.

É interessante verificar que tanto os motetes de Perdigão como os de Lobo, e ainda os motetes da Quaresma escritos por Anjo do Amaral já em pleno século XIX seguem um formato estilístico dos compositores seiscentistas. Para cada Domingo é escolhido o mesmo texto, que aparece dividido segundo o processo de segmentação, geralmente quatro segmentos com mais ou menos imitação, que, no caso destes compositores recentes, são realizados apenas sobre um motivo. A meio do motete existe sempre uma passagem de texto que é posta em evidência através da repetição em homofonia. As cadências intermédias são mais fracas quando comparadas com as cadências finais do primeiro e último segmento, geralmente envolvendo apenas duas vozes. Em resumo, estamos na presença de obras equilibradas que foram escritas por músicos que conheciam as regras do contraponto e que também conheceriam certamente as obras dos seus antecessores, nomeadamente Perdigão, cujos motetes do Advento estão muito próximos do que encontramos no *Livro de vários motetes* de Cardoso.

Para o caso dos livros copiados no tempo de Perdigão, no respeitante aos ciclos anteriormente mencionados, Manuel Cardoso e Diogo Dias Melgaz foram os compositores do passado escolhidos para figurar junto do repertório recente. Porém, não são estes os únicos compositores do passado incluídos em colecções de repertório setecentista. No caso de dois livros de coro contendo salmos para o ofício de Vésperas, os Códices n.º 5 e 6 respectivamente, encontram-se obras de compositores de meados do século XVIII, mais concretamente dos mestres de capela Pedro Vaz Rego e Ignácio António Celestino e do cantor André Rodrigues Lopo, junto com obras de compositores do século XVI e primeira metade do XVII, como é o caso de Juan Navarro e João Lourenço Rebelo (Alegria, 1973a, p. 15). Estes salmos foram copiados pelo franciscano Fr. Jacinto de Santa Inês em 1797 para uso da Catedral, uma vez mais, no tempo de Francisco José Perdigão enquanto mestre de capela. É de supor que este repertório exclusivamente vocal fosse utilizado durante o período do Advento e Quaresma uma vez que o arquivo da Catedral estava bem guarnecido de salmos de Vésperas em estilo concertado

nas últimas décadas do século XVIII e que certamente seriam mais populares na prática musical da capela neste período.

Ainda nas últimas décadas do século XVIII e primeiras do XIX surge um outro compositor, autor de motetes *a capella* no âmbito dos moldes daquilo que se pode denominar como tradição polifónica, podendo-se também, de certa forma, nomeá-lo como o último representante desta tradição na Catedral de Évora. Trata-se de Miguel Anjo do Amaral, contralto na capela de música da Catedral e professor de rabeça no Colégio dos Moços do Coro (Alegria, 1973, p. 103; Alegria, 1997, p. 195). Amaral morreu em Évora a 5 de julho de 1826, sendo um dos compositores mais representados no arquivo da Catedral, sobretudo com obras em estilo concertado, tendo sido estudado recentemente (Faleiro, 2019). Entre a sua produção musical encontram-se três motetes para quatro vozes *a capella* (*Assumpsit Jesus*, *Erat Jesus ejiciens* e *Dicebat Jesus*). Trata-se de obras escritas ainda dentro das estruturas enunciadas ao longo deste texto, divididas de acordo com o processo de segmentação textual e com pontos de imitação sobre um único motivo musical. No entanto, em termos de expressividade e ênfase textual, estas obras estão já muito afastadas dos recursos que Melgaz utilizou nos seus motetes quaresmais. Nas obras de Amaral, surgem frequentemente pausas gerais de forma a isolar determinadas palavras (por exemplo, “quis” (ex vobis) em *Dicebat Jesus*), funcionando também como paragens bruscas no discurso textual. Estes recursos surgem tendencialmente mais cedo nas obras e pontos de imitação que os compositores enunciados anteriormente, até mesmo nas obras de Perdigão praticamente contemporâneo de Amaral. Nestas obras existe também a tendência de agrupar as vozes aos pares durante determinada seção de texto, sendo frequente o agrupamento do *superius* e *altus*, respondendo-lhes o *tenor* e o *bassus*. Também no controlo da dissonância, Amaral fez uso recorrente do intervalo de quarta aumentada/quinta diminuta, colocando frequentemente meios tons cromáticos no *bassus*. Aqui é também de notar uma utilização intensiva do retardo, especialmente na aproximação a momentos cadenciais intermédios, geralmente no final do primeiro e segundo segmento.

A partir destes exemplos percebe-se que a prática de polifonia na Sé de Évora, assim como a escrita de novas obras no chamado estilo antigo, continuou ao longo do século XVIII, praticamente até ao final do Antigo Regime e às mudanças profundas que ocorreram no sistema eclesiástico português. Esta prática está muito longe de ter extinguido com a morte de Melgaz em 1700. Todavia, apesar de ter mantido uma parte substancial da estrutura herdada do passado, a mesma foi sofrendo transformações consideráveis, nomeadamente no que diz respeito às suas características sonoras, uma vez que não era estanque, permitindo-se os compositores a transferir para as composições

em estilo antigo características, por natureza, associadas ao estilo moderno. Foi esse o caso de Pedro Vaz Rego, Francisco José Perdigão ou Miguel Anjo do Amaral, cuja música em estilo antigo encerra elementos que se encontram em outros tipos de repertório musical. Não sendo um caso único de Évora, a utilização de dissonâncias, nomeadamente intervalos aumentados ou diminutos, generalizou-se ao longo do século XVIII, através da influência estrangeira (nomeadamente da italiana) que se vinha a sentir nas instituições de Lisboa e que se foi espalhando por todas as restantes portuguesas.

Bibliografia

- Alegria, J. A. (1973a). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora: Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, J. A. (1973b). *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, J. A. (1997). *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alvarenga, J. P. d' (2002). *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de História da Arte da Universidade de Évora.
- Alvarenga, J. P. d' (2011). 'To Make of Lisbon a New Rome': The Repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s. *Eighteenth Century Music*, 8(2), 179-214.
- Cerone, P. (1613). *El melopeo y maestro*. Libro XII. Nápoles: Iuan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci Impressores.
- Espanca, T. (1950). Artistas em Évora no Século XVIII. *A Cidade de Évora*, 21-22, 75-141.
- Faleiro, R. (2019). Elementos biográficos de compositores eborenses do final do século XVIII e início do XIX: contributos do Arquivo Distrital de Évora. *Boletim do Arquivo Distrital de Évora* (para publicação, versão pre-print cedida pela autora).
- Henriques, L. (2017). A paisagem sonora de Évora no século XVII: Perspectivas a partir da actividade musical das instituições religiosas da cidade. In *Book of Proceedings II Internacional Congress on Interdisciplinarity in Social and Human Sciences* (355-359). Faro: Research Centre for Spatial and Organizational Dynamics.
- Henriques, L. (2019). Alguns aspetos de transformação musical na Catedral de Évora (Portugal) no Barroco: A produção musical de Pedro Vaz Rego nas primeiras décadas do século XVIII. *Anuario de Historia Regional y de las Fronteras*, 24(1), 15-33.
- Nery, R. V. & Castro, P. F. de. (1992). *História da Música (Sínteses de Cultura Portuguesa)*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

EBORÆ MVSICA

(ORG.)

ESCOLA _____

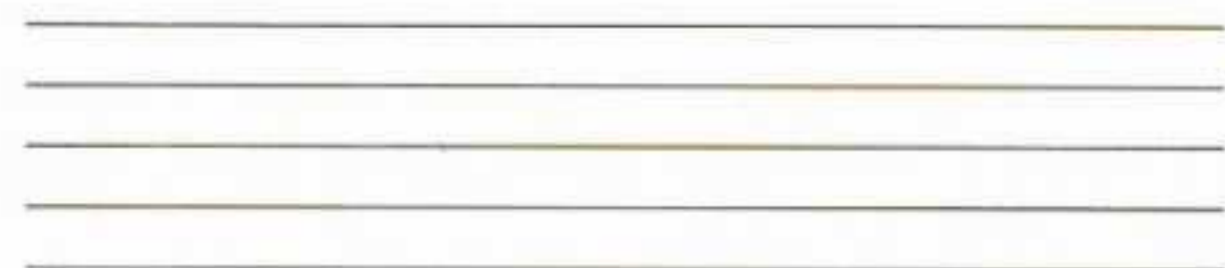
_____ de MÚSICA

_____ da SÉ de

ÉU _____
RA _____



_____ CONFERÊNCIAS



Edições Colibri

Biblioteca Nacional de Portugal
– Catalogação na Publicação

JORNADAS INTERNACIONAIS
“ESCOLA DE MÚSICA DA SÉ DE ÉVORA”, 2004 a 2018

Escola de música da Sé de Évora : conferências / Jornadas Internacionais
"Escola de Música da Sé de Évora, 2004 a 2008" ; org. Eborae Mvsica.
– (Extra-colecção)

ISBN 978-989-689-897-7

I – EBORAE MUSICA

CDU 781

Título: Escola de Música da Sé de Évora – Conferências

Organização: Eborae Mvsica

Tradutores: Manuel Carlos de Brito, Rodrigo Brito e Michael Lewis

Revisão: Helena Zuber, António Gavela e Tito Gonçalves

Editor: Fernando Mão de Ferro

Capa: Raquel Ferreira

Depósito legal n.º 461 195/19

Lisboa, Dezembro de 2019