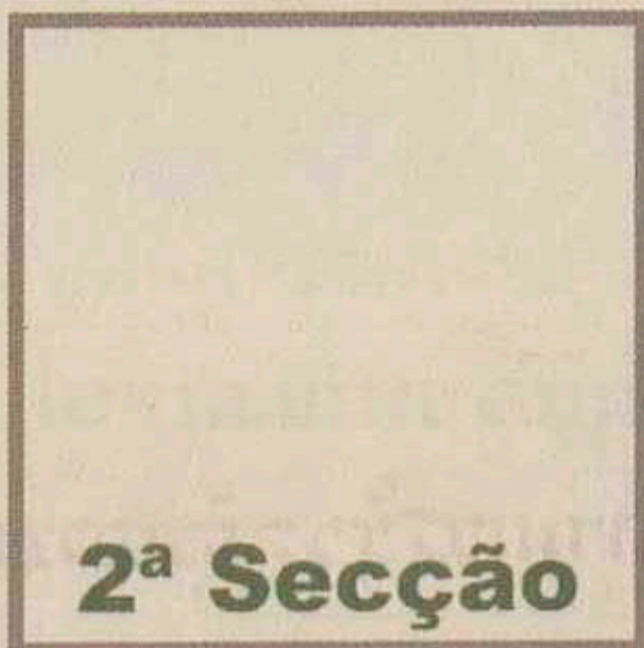


III Congresso Histórico de Guimarães



D. Manuel e a sua época



2ª Secção



Igreja e Assistência



A música religiosa em Portugal por volta de 1500

por

MANUEL PEDRO FERREIRA

(Universidade Nova de Lisboa)



A MÚSICA RELIGIOSA EM PORTUGAL POR VOLTA DE 1500

O culto cristão, nos seus actos litúrgicos, sempre contou, de uma maneira ou de outra, com uma dimensão musical. Desta dimensão, quando ligada a uma prática ou a um repertório específicos, poderá ressaltar, em certas circunstâncias, uma certa dignidade artística, implicada quer pelo grau de elaboração dessa prática ou repertório, quer pelo treino necessário à sua emergência ou correcta execução. Historicamente, tal dignidade tem assumido diversas formas, correspondentes a diferentes contextos e a diferentes graus de exigência estética.

Em Portugal, durante os séculos XIV e XV, a criação artística no âmbito da música religiosa, e muito especialmente a invenção polifónica tecnicamente mais complexa, parecem ter extravasado os círculos clericais ligados à corte real só em raras ocasiões. Contudo, durante o reinado de D. Manuel I, aparecem indícios de encorajamento ou de prática da polifonia artística fora da corte. A viragem decisiva acontece, porém, já sob D. João III, por volta de 1530, com a criação ou institucionalização de capelas de cantores nas principais catedrais. Essa generalização da prática polifónica supôs mudanças nos hábitos notacionais dos cantores, progressivamente levadas a cabo na segunda metade do século XV, e veio a implicar uma profunda reforma na organização e no treino dos recursos humanos envolvidos.

O contexto histórico

Comecemos por recordar que na Missa solene e na celebração do Ofício divino, o canto tinha, desde tempos imemoriais, um papel fundamental. Na Idade Média, esse canto foi quase sempre confiado a clérigos especializados, que o desenvolveram enormemente e que, a partir de certo momento, o fixaram detalhadamente, através da notação das suas componentes musicais e do seu contorno melódico. Com a emergência, no século XI, da diastematia (ou seja, da organização visual das notas em função da sua posição relativa numa escala) e com a sua gradual generalização, ocorrida daí em diante, a notação musical desgarrou-se totalmente da memória, apoiando-se na teoria musical. Isto permitiu, por um lado, uma aprendizagem muito mais rápida, embora simplificada, do repertório monódico tradicional, e por outro, a emergência de objectos musicais nados e manipulados através da escrita, a uma ou várias vozes, por um autor artisticamente consciente da sua individualidade.

Em Portugal, a diastematia surgiu relativamente cedo – em finais do século XI –, incorporada na notação musical trazida da Aquitânia pelos monges que aqui introduziram o rito romano. Tal como nos outros reinos hispânicos e no sul de França, esta diastematia, inicialmente inexacta e ambígua, foi-se progressivamente acentuando, em estreita relação com o aumento do espaço reservado à notação nos livros litúrgicos de canto. Em contrapartida, na zona central do Ocidente latino – compreendendo a Itália, a França propriamente dita, os Países Baixos e a Inglaterra – adoptou-se, desde o século XII, um método de notação tecnicamente mais flexível, inventado por Guido d'Arezzo. No sistema guidoniano, contrariamente ao

que sucede no aquitano, pode variar-se explicitamente a posição do meio-tom dentro dos limites admitidos pela teoria musical e a leitura melódica não depende do reconhecimento prévio do modo eclesiástico. Com a sua conjugação de pauta (uma grelha de linhas correspondentes a intervalos de terceira) e de letras-claves, este sistema forneceu, juntamente com as figuras quadradas de origem francesa, a base da notação musical moderna, estando associado ao desenvolvimento artístico da música europeia desde, aproximadamente, 1200.

Ora, neste desenvolvimento musical, a polifonia vocal, ou seja, a conjugação coordenada de linhas vocais independentes, ocupa um lugar central. No século XII a polifonia elaborada por escrito era o orgulho de alguns – poucos – mosteiros, e ornamentava o serviço divino num punhado de catedrais. Com o século XIII, mercê da invenção de notações mensurais, ganhou uma complexidade escolástica, intelectualmente prestigiante, que lhe permitiu ser posteriormente apropriada pelos círculos clericais e nobiliárquicos ligados ao poder real e ao Estado central emergente. Sublinhando primeiro o particularismo da devoção de uma comunidade clerical ou a ambição monumental do culto na era da arquitectura gótica, e depois, a sofisticação conceptual de um ambiente cortês alimentado pelas universidades, a polifonia acabou por lançar raízes nos meios onde se concentrassem, com continuidade, assaz riqueza e uma fina educação nas artes liberais. Nos séculos XIV e XV, as cidades universitárias mais populosas e de *curricula* mais abrangentes, as catedrais e colegiadas dos burgos comerciais mais cosmopolitas e florescentes, a corte dos papas e as famílias reais ou ducais protagonizaram essa preferência pela arte musical profissional a três ou mais vozes, que suplantou e fez esquecer tanto a antiga arte da composição monódica de matriz clerical ou trovadoresca, como a polifonia simples a duas vozes herdada do passado mais longínquo, a qual, a partir do século XIII, foi cultivada sobretudo pelas ordens mendicantes.

A monodia religiosa: notação e expansão

Em Portugal, a partir das últimas décadas do século XII (há raros exemplos anteriores) afirmou-se uma variedade pouco comum da notação aquitana, variedade em que uma nota colocada no limite inferior de um intervalo de meio-tom aparece assinalada por um losango (primitivamente, uma vírgula), em contraposição à forma quadrada (ou, inicialmente, de ponto) das notas circundantes. A leitura ficou assim facilitada, mantendo-se, contudo, o uso de uma única linha de referência, que podia corresponder a diferentes graus da escala, consoante a classe modal segundo a qual o cântico era interpretado. Esta «notação portuguesa», como lhe chamou Solange Corbin, sobreviveu até ao século XV, e os livros escritos nessa notação foram a base do treino musical de muitos clérigos até ao século seguinte¹. É certo que a notação

¹ Solange CORBIN, *Essai sur la musique religieuse portugaise au Moyen Age (1100-1385)*, Paris: Les Belles Lettres, 1952, Cap. VII. Veja-se também, sobre as origens desta notação, Marie-Noël COLETTE, «La notation du demi-ton dans le manuscrit Paris, B. N. Lat. 1139 et dans quelques manuscrits du Sud de la France», *La Tradizione dei Tropi Liturgici*, ed. C. Leonardi & E. Menesto, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1990, pp. 297-311 e Lâminas.

sobre pauta – normalmente tetragrama para o cantochão, e pentagrama para a polifonia – era conhecida dos cistercienses, dos franciscanos e dos dominicanos, entre outros, sendo também usada fora desses círculos em alguns livros portáteis. Porém, nas catedrais e em casas religiosas da importância de Santa Cruz de Coimbra, não temos conhecimento, mesmo fragmentário, de livros de coro escritos sobre tetragrama antes de meados do século XV, o que certamente contribuiu para acentuar o fosso entre o cantochão aí praticado e as novas composições que ressoavam então nas principais igrejas urbanas da Europa.

O processo de substituição da notação portuguesa pela notação quadrada parece ter demorado décadas – talvez perto de um século². Se excluirmos o fundo manuscrito cisterciense e alguns volumes de pequeno formato, são do último quartel do século XV os nossos mais antigos códices de cantochão em notação quadrada sobre pauta, como os preciosos livros das dominicanas do Convento de Jesus em Aveiro³ ou dos jerónimos do Convento de Nossa Senhora do Espinheiro em Évora⁴; ambos os conventos estavam próximos da família real. Pouco depois, surge-nos na Catedral de Braga, durante o pontificado de D. Diogo de Sousa – também ele próximo da corte – uma importante série de livros de coro⁵. Não por acaso, dos códices completos que

² As constituições diocesanas de Lamego promulgadas em 1563 requerem que para haver promoção a ordens sacras, se tenha de saber cantar «por arte de cantochão de cinco cordas» — cf. M.^a Adriana F. LATINO, «Instituições, eventos e músicos: uma abordagem à música em Portugal no século XVII» (Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 2001), p. 568 —, o que pressupõe a sobrevivência tardia da notação portuguesa. Outros indícios, nomeadamente os comentários dos tratadistas Mateus de Aranda e Gonçalo Martinez de Bizcargui, tinham já levado à mesma conclusão o tenente Manuel Joaquim, nas suas *Nótulas sôbre a música na Sé de Viseu*, Viseu: Junta de Província da Beira Alta, 1944, pp. 70-71.

³ Biblioteca Pública de Évora, Cód. 115 (Missal datado de 1481); Arquivo Distrital de Évora, Mús. Lit. Ms. n.º 30 (Gradual); Museu do Convento de Jesus em Aveiro, colecção de antifonários e de processionais datados ou datáveis entre 1483 e 1490 (cf. Solange Corbin, *Essai*, cit., pp. 166-69 e mapa de fontes musicais).

⁴ Arquivo Distrital de Évora, Mús. Lit. Ms. n.º 77 (Gradual Temporal, 1.º vol.), 71 (id., 2.º vol.), 72 (Gradual Santoral). O 2.º vol. desta série tem a data de 1494.

⁵ Cf. Avelino de Jesus da COSTA, *D. Diogo de Sousa. Novo fundador de Braga e grande Mecenas da Cultura*, Braga, 1993 (separata do livro *Homenagem à Arquidiocese Primaz nos 900 Anos da Dedicção da Catedral*, Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1993, pp. 15-118), p. 111: «[D. Diogo de Sousa] Mandou fazer um psalteiro de purgaminho de volume grande pera a estante maior solempnente apontado o necessario de cinco cordas e he feito em dous volumes [Arquivo da Sé de Braga, Livros de Coro, n.ºs 8, 27]. Deu mais pera a dita estante hum sanctal apontado com as horas de Nossa Senhora da dita marca e letra do psalteiro em seis volumes [L. C. 18, 15, 16, 19, 17, 26+13]. Mandou mais fazer hum ferial apontado da dita marca maior e letra em cinco volumes pera a dita estante [L. C. 23, 9, 10, 11, 12]. Mandou mais fazer pera duas estantes pequenas seis volumes meãos [L. C. 28, 29, e Arquivo Distrital de Braga, códice 949; L. C. 31, 32, 50], scilicet, pera cada hũa das ditas estantes hum psalteiro e hum sanctal e hum ferial apontados [sic]... Mandou mais fazer dous processionarios [Vitrina do Museu da Sé, MSS [A] e [C], ou, em alternativa, [B] e A. D. B., códice 646]. Mandou mais fazer pera a estante grande hum volume de antyphonas ad Magnificat e Benedictus de todalas festas solempnes e assy todo o officio das endoenças [L. C. 33]» (A identificação dos livros referidos é de minha responsabilidade). Para além destes volumes, que no essencial correspondem ao Antifonário do Ofício, há a referir o Gradual dominical e festivo copiado na mesma época, L. C. 34, estudado por Manuel Pedro FERREIRA, «As origens do Gradual de Braga», *Didaskalia*, XXV (1995), pp. 57-96; id., «Braga, Toledo and Sahagún: The Testimony of a Sixteenth-Century Liturgical

nos são conhecidos, é num *Kyriale* de provável origem jerónima que se encontra o primeiro caso de cânticos do Ordinário da Missa escritos em notação mensural, incluindo um Credo a duas vozes⁶. O canto monódico parece, em todo o caso, ter tido a primazia relativamente à polifonia no apontamento musical de novos livros, o que é, na verdade, muito compreensível.

Não nos devemos esquecer que a dimensão musical da liturgia católica era baseada no canto a uma só voz, ou seja, com uma única linha melódica, ainda que a execução coral fosse dominante. Ao repertório gregoriano tradicional acresciam peças de variada índole: melodias do Ordinário da Missa, ofícios completos suscitados por novas devoções ou festividades, hinos comemorativos, um grande número de tropos e sequências, etc. Entre nós, devida à contenção ou ao purismo litúrgico de bispos de formação cluniacense, de crúzios e de cistercienses, o repertório não tradicional encontrou pouco eco após a introdução do rito romano. Ora, ao longo do século XV, fosse através da iniciativa individual de personagens viajadas como André Dias de Lisboa ou Paulo de Portalegre, fosse através das ordens mendicantes, deu-se uma certa actualização do repertório monódico, com recurso cada vez mais frequente a novas composições, normalmente importadas, desde laudas em vernáculo a sequências latinas⁷. Não é por acaso que no início do século XVI as peças de Gil Vicente incluem várias referências a composições latinas tardo-medievais, ausentes dos códices antigos. É também revelador que o dramaturgo descreva o canto a várias vozes só a propósito de canções profanas, e não de cânticos religiosos⁸. Não é contudo de excluir que Gil Vicente tenha ouvido alguns destes cânticos musicalmente enriquecidos por uma forma de polifonia acessível, como o contraponto improvisado em fabordão, o qual, documentado já em finais do século XV em Itália e Espanha, surge pouco depois em manuscritos portugueses.

Manuscript» in Maricarmen Gómez & Màrius Bernadó (eds.), *Fuentes Musicales en la Península Ibérica. Actas del Coloquio Internacional, Lleida, 1-3 abril 1996*, Universitat de Lleida, 2002, pp. 11-33.

⁶ Arquivo Distrital de Évora, Mús. Lit. Ms. n.º 70 (escrito provavelmente no último terço do século XV, talvez no mosteiro do Espinheiro para os eremitas da serra de Ossa, em 1476).

⁷ Cf. Solange CORBIN, *Essai*, cit., pp. 309, 314-15 (sobre Paulo de Portalegre); M. Simões, «André Dias», in Giulia Lanciani e Giuseppe Tavani (coord.), *Dicionário da Literatura Medieval Galega e Portuguesa*, Lisboa: Caminho, 1993, p. 52. Consultem-se igualmente Mário MARTINS, *Estudos de Literatura Medieval*, Braga: Livraria Cruz, 1956, cap. xxxvii; e Joseph SZÖVÉRFY, *Iberian Hymnody. Survey and Problems*, Wetteren, 1971.

⁸ Sobre a faceta musical de Gil Vicente, veja-se Albin E. BEAU, «A música na obra de Gil Vicente», separata de *Biblos*, XIV (Coimbra, 1939); Solange Corbin, «Les textes musicaux de l'Auto da Alma (identification d'une pièce citée par Gil Vicente)», *Mélanges d'histoire du moyen âge dédiés à la mémoire de Louis Halphen*, Paris, 1951, 137 ss.; Rebelo BONITO, «Nótulas de Etnografia Musical/ XVIII: Um texto musical de Gil Vicente», *Gazeta Musical*, n.ºs 47-48 (Agosto-Setembro de 1954), 306-7, 317-20; Mário MARTINS, «Canções Marianas musicadas nos Autos Vicentinos», *Didaskalia*, vii (1977), 399-432; id., «As Horas de Dona Ana e Josefa Pereira», separata de *Biblioteca da Ajuda*, n.º 1 (Lisboa, 1980); Danièle BECKER, «De la musique dans le théâtre religieux de Gil Vicente», *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXIII (Lisboa-Paris, 1987), 461-86.

Variedade litúrgica

A crescente variedade do repertório monódico não destoava da variedade dos costumes litúrgicos seguidos no país, destacando-se os costumes de Braga e de Évora, consagrados pela impressão, a partir de finais do século XV, de Missais e Breviários próprios. Só a partir da década de 1530 se começou a desenhar a progressiva uniformização da prática litúrgica em território nacional. Talvez devido à influência dos franciscanos na Corte portuguesa, onde frequentemente foram chamados a exercer o cargo de confessor ou de capelão-mor, desde D. Afonso V, pelo menos, que o costume romano era aí seguido⁹. O costume litúrgico bracarense, praticado não só em toda a arquidiocese, como no Porto e em Coimbra (aqui, tanto nas colegiadas como na catedral)¹⁰, começou no início do século XVI a sofrer a concorrência do costume romano, tornado mais acessível através da imprensa; em 1537, o Infante D. Henrique autorizou oficialmente o uso do Breviário Romano, fora do coro, na arquidiocese bracarense. No ano anterior, o Sínodo diocesano reunido em Lisboa, verificando que não havia uniformidade litúrgica nem nesta cidade nem na diocese, havia determinado que todos seguissem o costume romano, completado por um Próprio local, prontamente publicado¹¹.

Curiosamente, este apresenta, no fólho oito, uma listagem das festas lisbonenses, com o respectivo estatuto comemorativo segundo os costumes litúrgicos de Compostela, Braga, Évora e Salisbúria. Acontece que, segundo este Calendário, o costume de Salisbúria comemora São Frutuoso e São Geraldo de Braga, os santos mártires de Lisboa Veríssimo, Máximo e Júlia, e ainda Santa Iria de Santarém, a quem é dado algum destaque litúrgico, se bem que muito longe do destaque concedido a S. Vicente, patrono de Lisboa¹². É óbvio que não se trata de um costume inglês, mas de uma sua adaptação ocorrida em solo nacional, provavelmente na capital, pois os santos bracarense, contrariamente aos restantes, eram comemorados em quase todo o Ocidente peninsular, incluindo Santiago de Compostela.

É difícil determinar a data da adaptação lisbonense dos usos litúrgicos de Salisbúria. Sabe-se que o primeiro bispo cristão de Lisboa depois da reconquista foi

⁹ Rita Costa GOMES, *A corte dos reis de Portugal no final da Idade Média*, Lisboa: Difel, 1995, pp.115-19; Miguel de OLIVEIRA, *Lenda e História. Estudos hagiográficos*, Lisboa: União Gráfica, 1964, pp. 191-93.

¹⁰ Miguel de OLIVEIRA, op. cit., ibid.; Pedro R. Rocha, *Um Breviário bracarense na Biblioteca do Escorial*, Lisboa, 1972 (Separata de *Lusitania Sacra*, Tomo IX, 1970/1971); M.^aAdriana LATINO, op. cit., p. 573.

¹¹ Miguel de OLIVEIRA, op. cit., p. 190. O impresso de 1536 pode encontrar-se em Lisboa, na Biblioteca Nacional (com a cota Res. 1759), sob o título *Calendarium Romanum. In quo plurimi festi dies sanctor[um] secundum consuetudinem Olisiponen[sis] Ecclesiae adiecti sunt*.

¹² Jan. 22: «S. Vincentius habet totum officium in breviario [Sa]lusbriensi». Jan. 23: «S. Idelphonsus in breviario Salusb. [...] lect.». Apr. 16: «Fructuosus Brachareñ. [...] in salusbrieñ. [...] lectio». Octob. 1: «Verissimus maxima et iulia. in salusb. lect.». Octob. 20: «Herena in salusb. [...] Lectio et orationem». Decemb. 5: «S. Geraldus Archiepiscopus brachareñ. in Salusb. lect.» Decemb. 20: «Eulalia in Salusb. lect.» Decemb. 30: *Translatio S. iacobi in salusb. lect.*

inglês, e que este, depois de nomeado, não só fez uma viagem a Inglaterra como se rodeou de alguns compatriotas; mas não temos indícios directos, da época medieval, de adopção generalizada na Sé de Lisboa de livros litúrgicos insulares. O uso de manuscritos relacionados com o que viria a ser, a partir do século XIII, o mais influente dos costumes diocesanos ingleses, sendo historicamente possível, não é certo ¹³. O costume de Salisbúria foi certamente praticado, muito mais tarde, por D. Filipa de Lencastre e por seu filho, o Infante D. Fernando ¹⁴. Há indícios da sua influência no Regulamento da Capela Real redigido pelo rei D. Duarte. Esta influência não se limitou, contudo, aos círculos da realeza, pois a cerimónia da deposição do Senhor, que se espalhou por todo o país e acabou por se tornar um elemento característico, embora tardio, do costume bracarense, parece ter surgido da confluência do rito de Salisbúria com tradições italianas importadas no último terço do século XV, como propôs Solange Corbin ¹⁵. De qualquer modo, a presença em Lisboa de um costume de Sarum adaptado ao santoral local ainda em inícios do século XVI é atestada sem margem para dúvidas pelo Próprio de 1536.

A polifonia sacra

Quanto à vocalização polifónica de peças originais de índole religiosa, tudo leva a crer que, por volta de 1500, era ainda entre nós um luxo artístico confinado a círculos muito restritos. Em Portugal, sobrevivem raros ensaios de composição polifónica anteriores a 1500. Da Idade Média conhecemos apenas um exemplo a duas vozes escrito em Arouca, por volta de 1225 – não por acaso, num mosteiro feminino ligado à família real ¹⁶. É quase certo que na corte de D. Fernando I se praticava a polifonia mensural ¹⁷; D. João I admirava as composições de Guillaume de Machaut,

¹³ Pierre DAVID, «A diocese de Lisboa seguiu o costume litúrgico de Salisbury?», *Liturgia*, Ano I, n.º 4 (Abril 1947), pp. 54-58; Ruy Pinto de AZEVEDO, «A carta ou memória do cruzado inglês R. para Osberto de Bawdsey sobre a conquista de Lisboa de 1147», *Actas do Congresso Histórico de Portugal Medieval, Tomo II/ Bracara Augusta*, vol. XIV-XV (Jan.-Dez. 1963), pp. 45-73; Maria João Violante BRANCO, «Reis, bispos e cabidos: A diocese de Lisboa durante o primeiro século da sua restauração», *Lusitania Sacra*, 2.ª série, Tomo X (1998), pp. 55-94; Manuel CLEMENTE, «Lisboa, Diocese e patriarcado de», e João da Silva PEIXOTO, «Liturgia», in Carlos Moreira Azevedo (dir.), *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores, 2001, pp. 93-113 [95-96], 138-45 [141].

¹⁴ Pierre DAVID, op. cit.; Miguel de Oliveira, op. cit., pp. 189-91; Mário Martins, «O bispo-menino, o rito de Salisbúria e a capela real portuguesa», *Didaskalia* II (1972), pp. 183-92, reimpresso in *Estudos de Cultura Medieval*, vol. III, Lisboa: Brotéria, 1983, pp. 237-52.

¹⁵ Solange CORBIN, *La déposition liturgique du Christ au Vendredi Saint: sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux (analyse de documents portugais)*, Paris, 1957.

¹⁶ Manuel Pedro FERREIRA, «Early Cistercian Polyphony: A Newly-Discovered Source», in *Lusitania Sacra*, vol. 13-14 (2001/2002), pp. 267-313.

¹⁷ Em 1378, D. Fernando procurou obter um benefício eclesiástico para o compositor Johannes Symonis Hasprois, oriundo de Arras, que posteriormente serviu a corte francesa e a corte papal de Avignon; poucos anos antes, o organista Johan Bernat de Portugal tinha estado ao serviço da corte de

tendo ao seu serviço uma capela com capelão-mor, catorze cantores e sete moços¹⁸, o que estava ao nível das melhores capelas principescas do tempo, permitindo a execução, em condições ideais, de obras polifónicas. Note-se de passagem que a interpretação de música mensural (ou «canto d'órgão») não se deve confundir com a prática do contraponto improvisado, como aquele que ornou, segundo nos conta Azurara, um *Te Deum* cantado em Ceuta logo após a sua conquista¹⁹. O condestável Nun'Álvares Pereira dispunha de uma capela própria, tal como os Infantes D. Fernando e D. Pedro (e provavelmente D. Henrique), que tinham ao seu serviço, cada um, sob as ordens do capelão-mor, treze capelães cantores e oito moços. No testamento de D. Fernando (de 1437), figura um «livro de canto d'orgom», para além de livros de cantochão e «doze livros pequenos processionayros», cujo número se ajusta à dimensão da capela. D. Duarte, ainda antes de aceder ao trono, tinha, para além deste pessoal, mais oito capelães. No regulamento da sua capela, especificou pessoalmente, entre as suas funções, a execução de música polifónica em contexto religioso²⁰. O canto aí praticado tinha qualidade suficiente para motivar uma azeda troca de correspondência diplomática, quando Álvaro Fernandes, cantor e organista de D. Duarte, foi aliciado pela corte castelhana e procurou levar consigo três colegas²¹.

A institucionalização canónica da capela real, através de licença do papa Eugénio IV, aconteceria já em 1439 sob a regência conjunta de D. Leonor e do Infante D. Pedro, duque de Coimbra²². O rei D. Afonso V, herdeiro dessa institucionalização, tinha especial inclinação para a música e teve ao seu serviço vários compositores de polifonia, entre os quais Álvaro Afonso e Tristão da Silva. De Álvaro Afonso, cantor ao serviço do Infante D. Pedro e depois mestre da Capela Real, sabemos que foi autor de um Ofício comemorativo da tomada de Arzila (1471), parcialmente polifónico, que não chegou até nós²³; do compositor e poeta aragonês

Aragão. Veja-se M.^a Carmen GÓMEZ, «Da música em Portugal no século XIV», *Jornal de Letras, Artes e Ideias* (suplemento *Arte Musical*), n.º214 (11 de Agosto de 1986).

¹⁸ Manuel Pedro FERREIRA, «Da Música na História de Portugal», in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-95), pp. 167-216 [176-77]; Manuel Valença, *A arte organística em Portugal (1326-1750)*, Braga: Editorial Franciscana, 1990, pp. 53-54.

¹⁹ Cf. Solange CORBIN, *Essai*, cit., p. 386.

²⁰ Fernão LOPES, *Crónica de D. João I*, cit. in Gerhard Doderer, «A música portuguesa na época dos descobrimentos», *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVI (1991), pp. 343-54; Pierre DAVID, op. cit. p. 56; *Livro dos Conselhos de El-Rei D. Duarte (Livro da Cartuxa)*, ed. diplomática por João José Alves Dias, Lisboa: Estampa, 1982, pp. 179-80, 209-17; «Do regimento que se deve teer na capela pera seer bem regida», in *Leal Conselheiro, o qual fez Dom Eduarte*, edição crítica e anotada, organizada por Joseph M. Piel, Lisboa: Bertrand, 1942, pp. 351-55 (ou: DOM DUARTE, *Leal Conselheiro*. Edição crítica, introdução e notas de Maria Helena Lopes de Castro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998, pp. 342-45).

²¹ Rita Costa GOMES, op.cit., pp. 113-14.

²² Ivo Carneiro de SOUSA, «Capela Real», in *Dicionário de História Religiosa de Portugal*, cit., vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000, pp. 286-88.

²³ Conhecemos um poema fragmentário de Álvaro Afonso, de quando este era cantor da Capela Real (1438-1446), graças ao Cancioneiro da Biblioteca Vaticana (cod. Vat. Lat. 4803). Em 1452 uma carta

Tristão da Silva, conhecemos algumas opiniões teóricas e temos notícia de que o rei lhe encomendou um opúsculo manuscrito teórico e prático, infelizmente perdido, intitulado *Amables de Musica* ²⁴. É talvez da época e da corte de D. Afonso V, se não é anterior, um fragmento de *Agnus Dei* em polifonia mensural que se conserva no Museu da Música, aguardando estudo ²⁵. A ligação da Dinastia de Avis a Inglaterra, através dos Lencastre, levou D. Afonso V a enviar aí Álvaro Afonso, entre 1448 e 1461, para se informar do modelo organizativo seguido na Capela Real inglesa, que era a maior da Europa, com cerca de trinta cantores ²⁶; desconhecemos, porém, os efeitos práticos do interesse demonstrado pelo monarca, após o regresso do seu súbdito com um manuscrito preparado pelo deão da Capela inglesa (e que ainda hoje se conserva na Biblioteca Pública de Évora) ²⁷, embora seja plausível que esse interesse se tenha traduzido no reforço da capela real portuguesa ²⁸. A propósito das ligações com Inglaterra, refira-se, de passagem, a intrigante trajectória de uma canção, «Or me

identifica-o como mestre de capela de Afonso V (entronizado em 1438, ainda criança, reinou entre 1446 e 1481). Este enviou Álvaro Afonso a Inglaterra, em data compreendida entre 1446 e 1461, para obter o Regulamento da Capela usado na corte de Henrique VI (veja-se nota 27).

²⁴ Tristão da Silva, activo entre c. 1450 e 1485, poderá ter sido professor de música de Afonso V. As suas opiniões foram referidas por Bartolomé Ramos de PAREJA no tratado *Musica practica*, de 1482 (e, por seu intermédio, citadas posteriormente por Pietro AARON no *Lucidario in musica*), e também por Francisco Vellez de Guevara (num opúsculo perdido, dedicado ao cardeal D. Henrique). Ramos de Pareja trata Tristão da Silva, nascido em Tarazona, por «queridíssimo amigo... y hombre de muy sagaz ingenio», com suficiente influência para haver «cantores [seus] seguidores», embora não cale pontuais discordâncias teóricas, referindo uma disputa, ocorrida na década de 1460, sobre tetracordes conjuntos e disjuntos. Cinco dos poemas de Tristão da Silva foram-nos transmitidos pelo *Cancioneiro Geral* de Garcia de RESENDE (Lisboa, 1516).

²⁵ O fragmento, que tem a cota MM-1055, provém do convento jerónimo da Penha Longa (Sintra) e esteve durante muitos anos no Conservatório Nacional de Lisboa, até que os seus fundos antigos foram incorporados no Museu da Música e na Biblioteca Nacional. O manuscrito foi-me gentilmente assinalado por João Pedro d'Alvarenga.

²⁶ Trinta cantores é o número regulamentar no tempo de Henrique VI; corresponde aproximadamente ao número de cantores adultos efectivamente ao serviço da corte inglesa durante o século XV, quando as cortes de Aragão, da França e da Borgonha se contentavam com dez a vinte profissionais do canto, aproximadamente: cf. Leeman L. PERKINS, *Music in the Age of the Renaissance*, New York: W. W. Norton, 1999, pp. 89-96, e Maricarmen Gómez MUNTANÉ, *La música medieval en España*, Kassel: Edition Reichenberger, 2001, pp. 291-92, 296-98.

²⁷ *Forma siue ordinacō capelle illustrissimi et xtianissimi principis Henrici sexti Regis Anglie et ffrancie ac dni hibernie, descripta Serenissimo principi Alfonso Regi Portuigalie illustri, per humilem servitorem suum, Willi'u Say, Decanum capelle supradicte* (cota: cód. CV/1-36 d). O documento, cujo prefácio refere Álvaro Afonso, descreve várias cerimónias litúrgicas, especialmente a da coroação do rei e da rainha e a das exéquias reais; um apêndice musical (fols. 36v-41r) inclui, na típica notação Sarum, o repertório da cerimónia da coroação e a Missa respectiva. Veja-se a transcrição do texto in *Liber regie capelle: a Manuscript in the Biblioteca Pública, Evora*, ed. W. Ullmann (with D. H. Turner), London, 1961.

²⁸ Rita Costa GOMES, op. cit., pp. 110-12: «Para o longo reinado de D. Afonso V, [a dimensão da Capela real] parece ter-se ampliado devido, sobretudo, ao número de cantores [...] Em todo o caso, é inegável a maior complexidade e dimensão da Capela real entre nós após 1450».

veult bien Esperance mentir», cujo Tenor foi adoptado como «square» na tradição polifónica inglesa e circulou na Europa continental sob o nome de «Portugaler»²⁹.

Com D. João II, a aliança matrimonial com Castela, concretizada em 1490, deverá ter potenciado os contactos entre as duas capelas reais, subalternizando o papel de Inglaterra e de Aragão. Segundo o cronista Rui de Pina, D. João II «trouxe sempre em sua Capela muitos capelães e singulares cantores [...] para se o culto divino celebrar e fazer perfeitamente e com muita solenidade», e «foi o primeiro Rei que em sua Capela fez continuamente rezar as Horas como em Igreja Catedral», implicando tudo isto uma reorganização da qual não conhecemos os contornos exactos, mas que devia estar de acordo com a tendência, atestada na época, de aumento dos efectivos vocais efectivamente utilizados. Esta reorganização foi, porém, concretizada só no final do reinado, pelo que os seus frutos seriam colhidos sobretudo por D. Manuel I.

Damião de Góis, cuja competência musical está fora de dúvida, foi testemunha de que D. Manuel, muito aficionado à música, «tinha estremados cantores, e tangedores, que lhe vinham de todas as partes d'Europa, a quem fazia grandes partidos, e dava ordenados com que se mantinham honradamente, e além disto lhe fazia outras mercês, pelo que tinha hũa das melhores Capellas de quantos Reis, e Principes então viviam». Parece ter sido durante o seu reinado que a Capela Real passou a ocupar um espaço fixo nos paços de Lisboa; em 1515, o capelão-mor passou a ter jurisdição ordinária sobre os membros da Capela. Foi também por volta de 1500, em paralelo com a reorganização da Capela Real, que a Capela da Rainha surgiu como uma estrutura autónoma com um funcionamento em tudo semelhante à do Rei, embora de efectivos mais modestos³⁰. Estas capelas musicais justificavam-se sobretudo pela possibilidade de ornamentar artisticamente a liturgia através da execução de música polifónica, fosse ela semi-improvisada, fosse ela detalhadamente elaborada por escrito.

Temos notícia da circulação em Portugal de composições religiosas dos espanhóis Juan de Anchieta, Francisco de Peñalosa, Alonso Alba e do seu colega de origem flamenga Johannes Urrede, bem como do português, durante algum tempo ligado à corte espanhola, Pedro Escobar (ou Pedro do Porto). Podem ainda referir-se os nomes, menos conhecidos, dos espanhóis Antonio de Ribera, Illario e Tordesillas, e dos cantores do bispo de Coimbra, Vasco Pires e Fernão Gomes Correia³¹.

Estes não seriam certamente os únicos compositores de música religiosa a várias vozes que se fariam ouvir no tempo de D. Manuel. Uma trova recolhida no *Cancio-*

²⁹ Margaret BENT, «The Songs of Dufay. Some questions of form and authenticity», *Early Music*, VIII (1980), pp. 454-59; David FALLOWS, *The Songs of Guillaume Dufay*, American Institute of Musicology/Hänssler Verlag, 1995, pp. 242-49.

³⁰ Ivo Carneiro de SOUSA, «Capela Real», cit.

³¹ Robert STEVENSON, «Prefácio», *Antologia de Polifonia Portuguesa, 1490-1680* [Portugaliæ Musica, serie A, vol. XXXVII], Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1982; Owen REES, *Polyphony in Portugal, c. 1530-c.1620. Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York & London: Garland, 1995, pp. 49-85, 413-29; id., «Manuscript Lisbon, Biblioteca Nacional, CIC 60: The Repertories and Their Context», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5 (1994-1995), pp. 53-93.

neiro Geral de Garcia de Resende revela, sem margem para dúvidas, que já por volta de 1480 se conhecia a tradição franco-flamenga da Missa de *L'homme armé*; não há razão para que, nas décadas seguintes, o repertório de além-Pirenéus deixasse de circular entre os cantores da capela real³². Autores ibéricos de notoriedade local (como o mestre da capela de D. Manuel, Matheus de Fonte, que sucedeu a João de Coimbra, e que foi elogiado por Garcia de Resende)³³, ou que ocupavam funções que requeriam competência criativa (como os mestres de capela da rainha viúva D. Leonor e do príncipe D. João, respectivamente Diogo Gonçalves e Fernão Rodrigues)³⁴, junto a outros de identidade desconhecida, certamente terão contribuído para o panorama da polifonia sacra nacional. Um motete anónimo a quatro vozes, «Si pie domine», escrito com toda a probabilidade em 1520, para a trasladação dos restos mortais de D. Afonso Henriques, realizada em Coimbra na presença do rei, revela uma notável actualização estilística, devedora de modelos franco-flamengos³⁵.

Data, aliás, da época manuelina uma significativa transformação das representações artísticas de práticas polifónicas. Na concepção dos agrupamentos de anjos músicos, o pintor (ou escultor) supunha tradicionalmente três vozes, de acordo com um modelo iconográfico quatrocentista que se prolongará pela primeira metade do século XVI; é durante as primeiras décadas deste século que começam a aparecer conjuntos vocais ou instrumentais que supõem claramente quatro partes³⁶.

A dimensão da capela real de D. Manuel parece ter sido comparável à generalidade das suas congéneres europeias. Em 1516, um documento menciona o nome de cinco moços de coro. Quatro anos antes, o «Livro do Recebimento da capella del Rey nosso Señor» lista vinte e quatro membros adultos³⁷. Destes, catorze são cantores já identificados por Sousa Viterbo como tendo estado ao serviço da corte portuguesa, e dois são tangedores (possivelmente de órgão)³⁸; estão ausentes desta lista, como

³² Mário de Sampayo RIBEIRO, *Uma nota ao «Cancioneiro Geral» de Garcia de Resende. As trovas «das pãçadas dos cantores» lidas por um músico*, Separata de *Biblos*, vol. XXI, Coimbra, 1946. Veja-se também Aida Fernanda Dias, *O Cancioneiro Geral e a poesia peninsular de quatrocentos. Contactos e sobrevivência*, Coimbra: Livraria Almedina, 1978, pp. 232-33 (nota), e *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, ed. Aida F. Dias, vol. III, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, pp. 209-10.

³³ Ernesto VIEIRA, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, Lisboa, 1900, vol. I, pp. 427-28; Sousa Viterbo, «Mestres da Capella Real nos reinados de D. João II e D. Manuel», in *Arte Musical*, n.ºs 176, 177, de Abril e Maio de 1906.

³⁴ SOUSA VITERBO, *Os Mestres da Capella Real nos reinados de D. João III e D. Sebastião*, Lisboa, 1907 (Separata do *Archivo Historico Portuguez*, vol. IV).

³⁵ Owen REES, *Polyphony in Portugal*, cit., pp. 21-28.

³⁶ Alguns exemplos aparecem reproduzidos in Mário de Sampayo Ribeiro, «Aspectos musicais da exposição de Os Primitivos Portugueses», Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1943. Veja-se também o volume miscelâneo *Arte e Música. Iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*, Lisboa: Instituto Português dos Museus, 1999.

³⁷ Manuel JOAQUIM, op. cit., pp. 53-54. Não tivemos oportunidade de consultar o manuscrito, conservado no Arquivo Distrital de Viseu, pelo que o nosso trabalho se baseia apenas nas informações coligidas nestas *Nótulas*.

³⁸ Cantores já antes identificados: Diogo de Belmonte, Lopo Dias, Duarte Fernandez, Gil Fernandez, Mestre Matheus de Fonte, Mestre Guilherme, Diogo Lopes, Simão Lopes, João Lourenço, Luiz Pires,

seria de esperar, quase todos os nomes conhecidos de instrumentistas (de câmara ou de música alta) que trabalharam para D. Manuel ³⁹.

Dois dos nomes desconhecidos da lista de 1512 merecem alguma atenção: Diogo Fernandez e Diogo Ortiz. O primeiro poderá talvez identificar-se com Diego Fernandez, subchante da catedral de Málaga que em 1507 pediu licença para viajar até Portugal, reaparecendo nos documentos de Málaga só em 1513, como cantor, sendo nomeado mestre de capela dois anos depois, cargo que manteve até à morte, ocorrida em 1551 ⁴⁰. Quanto ao capelão Diogo Ortiz, é um homónimo quer do «mestre dos senhores infantes» portugueses documentado em 1516, quer do conhecido autor do *Tratado de Glosas* (1553). Não é impossível que cantor e tratadista sejam o mesmo personagem, pois a ocupação principal do clérigo toledano Diego Ortiz, de cuja biografia só se conhece a trajectória final em Itália, não era a de executante de viola de arco – como se poderia pensar atendendo ao seu tratado – mas a de mestre de capela e compositor de polifonia religiosa, que viu parcialmente impressa, o que significa que deve ter começado a carreira profissional como capelão, e não necessariamente na região de origem ⁴¹. Recorde-se que D. Manuel recorreu, a partir de 1516, aos serviços de outro espanhol, João de Badajoz – até então provavelmente ao serviço da corte de Nápoles – também instrumentista e compositor de polifonia (secular, tanto quanto sabemos) ⁴². Contudo, atendendo ao carácter puramente hipotético da passagem do tratadista toledano por Portugal e à incerteza que rodeia a sua data de nascimento (da efígie publicada em 1553, pode apenas deduzir-se que teria então passado da meia-idade), é mais prudente identificar o nosso capelão, ou com D. Diogo Ortiz de Villegas, personagem educado na corte portuguesa, futuro deão da capela real e primeiro bispo de S. Tomé, ou com o seu tio do mesmo nome, designado capelão-mor em 1494, e bispo, sucessivamente, de Tânger, Ceuta e Viseu, embora residisse na corte até à data da sua morte (1519), onde desempenhou as funções de «mestre dos senhores infantes» de D. Manuel ⁴³.

Simão Português, Bacharel Bartolomeu Rodriguez, Fernão Rodriguez, Rui Souto. Tangedores: Joam e Luiz de Santamaria. Não identificados: Mestre Cosme Bernalez, Bilches, Diogo Fernandez, Álvaro Gonçalves, João de Matos, Diogo Ortiz, Mestre Rui Pires, Afonso Rodrigues.

³⁹ Cf. Sousa VITERBO, «Mestres», cit.; id., *Os Mestres*, cit.; id., *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

⁴⁰ Carlos M. POULLET, «Fernández (I)», in Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999-, vol. 5, p. 27. Creio esta identificação mais plausível do que com o Diogo Fernandez, porteiro da capela, referido num documento de 1516 (cf. Sousa VITERBO, «Mestres», cit., p. 4), ou com o Diogo Fernandez, trombeta, documentado em 1517 (cf. Sousa VITERBO, *Subsídios*, cit.).

⁴¹ Robert STEVENSON, «Ortiz, Diego», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan, 1980, vol. 13, pp. 875-76; Adelaida Muñoz TUÑÓN, «Ortiz, Diego», *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cit., vol. 8, pp. 252-54.

⁴² Ernesto VIEIRA, op. cit., pp. 80-81; Sousa Viterbo, *Subsídios*, cit., pp. 79-81; Tess Knighton, «Badajoz (II)», in *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, cit., vol. 2, p. 34.

⁴³ Fortunato de ALMEIDA, *História da Igreja em Portugal*, nova edição preparada e dirigida por Damião Peres, vol. II, Porto: Livraria Civilização, 1968, pp. 660, 688-89, 716; A. de Oliveira, «Villegas (D. Diogo Ortiz de)», *Verbo – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 18, Lisboa: Verbo, 1976, col. 1216; Elsa Maria Branco da Silva, *O Cathecismo Pequeno de D. Diogo Ortiz, Bispo de Viseu*, Lisboa: Colibri, 2001.

Se a corte parece ter sido o centro nevrálgico da polifonia artística em Portugal durante o século XV, por volta de 1500 podemos também supôr a sua prática em mosteiros especialmente importantes e culturalmente actualizados: sabemos, por exemplo, que o convento dos cônegos regrantes de Santa Cruz em Coimbra dispunha de quatro cantores especializados em polifonia no tempo do prior D. João de Noronha – primo de D. Manuel falecido em 1506, autor de motetes não conservados ⁴⁴.

É contudo significativo que até inícios do século XVI, não haja notícia, nas catedrais ou nas colegiadas portuguesas, de uma organização musical capaz de suportar o exercício regular da polifonia artística, comparável às capelas de músicos do rei, da rainha e dos infantes. As primeiras notícias que temos de presença de polifonia nas catedrais revelam uma prática ocasionalmente assumida pelo Cabido (em Évora, em 1497) ⁴⁵ ou dependente, orgânica e financeiramente, do bispo (em Coimbra, por volta de 1500) ⁴⁶, numa altura em que os prelados tinham avultados rendimentos próprios e reservavam a entrada na respectiva Catedral a ocasiões litúrgicas especiais.

É precisamente do círculo do magnata D. Jorge de Almeida, filho do 1.º Conde de Abrantes, bispo de Coimbra, Conde de Arganil e assíduo frequentador da corte de D. João II, que nos chegaram as mais antigas obras polifónicas completas de estilo renascentista compostas em território português e com atribuição de autor (Vasco Pires), com predominância de uma modesta textura a três vozes. Vasco Pires aparece identificado como cantor em 1481, 1509 e 1531; aparece noutros dois documentos, o mais antigo dos quais com data de 27 de Fevereiro de 1516, e o restante póstumo, de 20 de Dezembro de 1547, mencionado como «mestre de capela do bispo de Coimbra», tendo pois sucedido a Frei Pedro nessa função ⁴⁷.

A Capela privada de um bispo tinha então todas as características de uma Capela aristocrática, como a do Duque de Bragança (criada em 1505) ⁴⁸, não devendo pois

⁴⁴ Ernesto Gonçalves de PINHO, *Santa Cruz de Coimbra, centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1981, pp. 30, 38. A ligação dos jerónimos a D. Manuel e D. João III poderá eventualmente explicar o aparecimento, no mosteiro de Penha Longa, de um fragmento de música polifónica presumivelmente oriunda da corte (veja-se acima a nota 25).

⁴⁵ José Augusto ALEGRIA, *O Colégio dos moços do coro da Sé de Évora*, Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1997, p. 27.

⁴⁶ Robert STEVENSON, «Prefácio», cit.; Arquivo da Universidade de Coimbra, *Acordos do Cabido*, vol. 1 (1451-1498), III/D, 1,1,1,1, ff. 4v-5 (este documento, de 1498, foi-me gentilmente assinalado por José Pedro de Matos Paiva).

⁴⁷ Robert STEVENSON, «Prefácio», cit. [documentos de 1481 e 1509, e documento póstumo]; *Acordos do Cabido*, cit. na nota anterior [documento de 1498]; AUC, *Livro de registo das confirmações que fez o bispo de Coimbra e conde darganil, o qual se começou no anno de 1528*, III/D,1,4,2,6 [documento de 1531]; AUC, *Emprazamentos do Cabido*, Livro 7, III/D,1,5,4,38, ff. 18-20 [documento de 1516] (fontes amavelmente referenciadas por José Pedro de Matos Paiva, em comunicação pessoal). Em 1502, o bispo de Coimbra tinha como mestre de capela frei Pedro: cf. Sousa VITERBO, *Subsídios...*, pp. 432-33. Este tinha sucedido, em 1497 ou 1498, a «Bartolomeu, cantor», que nessa data abandonou a Sé de Coimbra (AUC, *Acordos do Cabido*, cit.); talvez se possa identificar este Bartolomeu com Bartolomeu Rodriguez, cantor da capela real documentado em 1485, 1493, 1496 e 1512.

⁴⁸ José Augusto ALEGRIA, *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa: F. C. Gulbenkian, 1983, pp. 4-7.

confundir-se com uma manifestação institucional da Igreja. D. Manuel I tentou impulsionar a prática polifónica regular na Catedral de Évora, mas foi só com a elevação de dois dos seus filhos à cátedra episcopal, o Cardeal-Infante D. Afonso e o Cardeal Infante D. Henrique, já no tempo de D. João III, que nas catedrais portuguesas se lançaram as bases organizativas para tal, com a constituição de um corpo de cantores especializados em polifonia, dirigidos por um mestre e coadjuvados por moços de coro colegialmente educados a expensas do Cabido. Isto sucedeu, em Évora, com D. Afonso, na década de 1520; em Lisboa, ainda com D. Afonso, em 1530; e em Braga, com D. Henrique, na década de 1530. Em Coimbra, a Capela polifónica da Catedral (a não confundir com a presença na Catedral, como residentes, dos cantores do bispo) deve ter-se constituído ainda em tempo de D. Jorge de Almeida, ou seja, antes de 1543, embora desconheçamos a data da ocorrência⁴⁹. A Sé do Porto juntou-se, antes de 1542 mas provavelmente depois de 1538, a estas catedrais, mas pagando ao mestre e aos cantores da sua capela musical um décimo do ordenado estipulado em Évora⁵⁰; com condições financeiras tão pouco atractivas, não admira que o Porto não nos tenha deixado produção artística própria, ficando largamente na dependência do que lhe vinha de Braga, cidade próxima na geografia e nos costumes litúrgicos. As primeiras referências inequívocas à existência de Capelas musicais noutras catedrais são já de 1552 (Lamego)⁵¹ e 1570 (Viseu)⁵², podendo essas referências ser algo posteriores à data da fundação.

A criação de Capelas nas Sés portuguesas exigiu um vultuoso investimento não só na contratação de cantores especializados, como na preparação e sustento dos seus sucessores, normalmente educados como moços de coro no seio de cada Capela. Isso impôs um esforço educativo cuja componente teórica não poderia ser esquecida. Não admira, pois, que date também da década de 1530 a publicação dos primeiros tratados de música impressos em Portugal, da autoria do espanhol Mateus de Aranda, mestre de capela na Sé de Évora e futuro Lente de Música na Universidade de Coimbra. Tal como a criação de capelas polifónicas nas principais catedrais segue uma tendência generalizada em Espanha a partir de finais de quatrocentos, estes livros inserem-se, no geral como em certas particularidades do conteúdo, numa corrente de tratadística ibérica que remonta aproximadamente à mesma época.

A generalização e aprofundamento do modelo de produção artístico-musical e treino profissional que, em Portugal, durante décadas, fora quase exclusiva do Rei

⁴⁹ Robert STEVENSON, «Prefácio», cit.; José Augusto Alegria, *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1985; Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 31-38.

⁵⁰ José Augusto ALEGRIA, *O ensino*, cit., pp. 63-64.

⁵¹ M. Gonçalves da COSTA, *Cantores e instrumentistas da Catedral de Lamego*, Lamego: edição do autor e do Seminário, 1992, p. 25.

⁵² Manuel JOAQUIM, op. cit., p. 54. O cargo de mestre de capela poderia já existir em 1566, ano em que Ambrósio de Pinho, primeiro mestre de capela conhecido (assina um documento em 1571), abandonou o lugar de cantor na Sé de Évora. É mesmo possível que a Capela já existisse em 1552, ano em que aparece referência documental a Francisco Gonçalves, cantor (cf. pp. 57, 100).

e de um número diminuto de grandes senhores, é, assim, paralela à refundação humanista da Universidade e à afirmação do classicismo renascentista, surgindo portanto como uma das facetas mais significativas do programa cultural pós-manuelino. O seu sucesso é, porém, impensável sem o incremento na renovação dos livros litúrgicos e o encorajamento da prática polifónica ocorridos durante os reinados de D. João II e, especialmente, de D. Manuel.