

***"Por serẽ m^{to} nescenarios para o
servico desta See"***
**Incorporação permanente dos
charamelas no serviço musical da Sé de
Coimbra (sécs. XVI-XVII)**

***"Por serẽ m^{to} nescenarios para o
servico desta See"***
**Charamelas full-time admission to
Coimbra's Cathedral Music Chapel
(16th-17th centuries)**

PAULO ESTUDANTE

Universidade de Coimbra

Professor Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Investigador integrado do Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Faculdade de

Letras da Universidade de Coimbra.

pauloestudante@fl.uc.pt

Artigo recebido em: 15-02-2014

Artigo aprovado em: 2-06-2014

RESUMO

Mesmo entre aqueles mais próximos da História da Música, é ainda latente a concepção oitocentista de uma polifonia do *Século de Ouro* interpretada (e idealizada) a *capella*. O presente trabalho pretende contribuir para uma revisão desse ideário sugerindo que as catedrais portuguesas terão acompanhado as suas congéneres espanholas naquele que parece ter sido um movimento precoce no espaço europeu: a contratação permanente de um grupo instrumental por parte das principais igrejas.

Focado na sé de Coimbra, procurar-se-á mostrar como essa incorporação de

um grupo leigo de *charamelas* implica um esforço financeiro e humano consideráveis por parte da instituição eclesiástica.

PALAVRAS-CHAVE: Sé de Coimbra; Música; Charamelas.

ABSTRACT

It is still often matter of active debate whether the 16th- and even first half of the 17th-century polyphony used instruments or not. This paper argues that very likely the major Portuguese cathedrals were, along with the Spanish, the first in Europe to employ full-time instrumentalists.

Through Coimbra's cathedral, it will be showed that the admission of those laymen into the ecclesiastical establishment was not without consequences, both financial and social.

KEYWORDS: Coimbra's catedral; Music; Shawms.

***"Por serẽ m^{to} nescenarios para o seruico desta See"* Incorporação permanente dos *charamelas* no serviço musical da Sé de Coimbra (sécs. XVI-XVII)**

Persiste ainda no imaginário de muitos a ideia oitocentista de uma música sacra dos séculos XVI e XVII europeus doutrinalmente executada apenas por vozes (*a capella*). O órgão poderia eventualmente estar presente mas os restantes instrumentos musicais teriam sido rapidamente apontados como perturbadores da "pureza" que só as vozes podem trazer à música sacra¹. Desta leitura romântica até uma atitude reactiva onde todo o instrumento era entendido como participante na liturgia de antanho, a investigação musicológica, ao longo dos últimos cem anos, soube oferecer, com maior ou menor talento, o respectivo argumentário, em grande medida mais de natureza doutrinária do que factual.

Foi preciso aguardar pelas últimas décadas do século XX, para que surtisse uma análise mais crítica da iconografia musical e, sobretudo, um estudo, aprofundado e, tanto quanto possível, afastado de alguns dos preconceitos oitocentistas, dos arquivos musicais e documentais das principais instituições religiosas europeias. Assim, os últimos anos oferecem-nos um consenso cada vez mais alargado em torno de uma prática (e não uma doutrina) *a capella*

¹ Para mais detalhes sobre esta leitura oitocentista da música sacra do passado, cf. (PERKINS, 2004) ou (VENDRIX, 2004).

onde, sempre que a solenidade da festa o justificava e a capacidade financeira da instituição o permitia, instrumentos como a charamela, o corneto, a sacabuxa, a flauta, o baixão, a harpa, etc. eram participantes extremamente cobiçados para a execução musical da liturgia pré e pós-tridentina de muitas das igrejas católicas europeias².

De facto, talvez ainda não se tenha dado a devida atenção ao impacto financeiro e humano que representa a criação e manutenção de serviços musicais nas catedrais europeias desde aproximadamente meados do século XV. Mimetizando as práticas palacianas, os prelados das principais dioceses (frequentemente de origem nobre) procuram engrandecer musicalmente as suas igrejas para assim *"aumentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas"*³. Fazem-no ainda por se tratar de um importante elemento de atração dos fiéis e, inevitavelmente, por necessidade de acompanhar e, se possível, superar o fausto das instituições congéneres⁴. Veja-se, para Portugal, a influência da dinastia de Avis, nomeadamente dos irmãos de D. João III, os cardeais-infantes D. Afonso e D. Henrique, cujas prelazias nas arquidioceses de Braga e Évora correspondem a períodos de forte investimento na estrutura musical das duas catedrais⁵.

O impacto financeiro traduz-se desde logo pela adição da capela polifónica ao serviço permanente da instituição. Ao coro de religiosos (obrigados ao cantochão⁶) e ao órgão (seguramente presente pelo menos desde o fim do

² No que diz respeito às diferentes leituras da iconografia musical, cf. (McKINNON, 1978) e (McKINNON, 1983). Para uma leitura divergente da de James McKinnon, ver (KORRICK, 1990).

³ Para informação sobre as investigações feitas sobre os arquivos e uma resenha geral da questão musicológica, cf. (FALLOWS, 1985), (LEECH-WILKINSON, 2002) e (ESTUDANTE, 2007: 19-32).

⁴ Palavras do cabido eborense inscritas num documento de 1582 onde se elogia o cuidado com o serviço musical da catedral por parte dos cardeais-infantes e antigos prelados D. Afonso e D. Henrique. Ver a nota de rodapé n. 32.

⁵ Notem-se, a propósito da contratação permanente do grupo de instrumentistas, as seguintes afirmações de cabidos de duas das principais catedrais espanholas: "[...] como se había hecho e se hacía en otras catedrales destos regnos, se había acordado por el dicho cabildo, que fuera puesta y tomada para esta iglesia de León, capilla de ministriles [...]" (León, 1544; *apud* ÁLVAREZ PÉREZ, 1959: 50); "[...] se sirva y celebre con la solenidad y la dicha santa yglesia mas honrrada que cresca la devocion del pueblo vinieron a platicar si seria bien que obiese en la dicha sancta la musica de menestres salarizados como solia aver [...] que la dicha sancta yglesia fuese servida y con todo género de musica onesta como son los dichos menestres por que siendo tan ynsigne y grande templo como lo es tiene mucha necesidad de la dicha musica por su sonoridad pues los tienen todas las yglesias catedrales despaña de mucho menos posibilidad [...] y para que con mas devocion y afeccion se muevan y ynçite el pueblo a las acompañar [as procissões no exterior da catedral] y venir a los divinos oficios a la sancta yglesia [...]" (Sevilha, 1553; *apud* (STEVENSON, 1985: 40).

⁶ Cf. (NERY, 1984: 32-4), (FERREIRA, 2008: 81-3) e (ESTUDANTE, 2007: 42-9).

⁷ A prática do cantochão nos diferentes ofícios é uma das obrigações dos membros da igreja. A assiduidade destes nas suas obrigações e a qualidade do cantochão praticado será repetidamente objeto de reparos nas várias instituições ao longo dos séculos XVI e XVII.

XIV⁷), junta-se doravante um pequeno grupo de cantores profissionais capazes de solenizar em polifonia os momentos mais importantes do calendário litúrgico. Não é ainda possível identificar claramente quando as catedrais portuguesas passam a ter ao seu serviço, de forma permanente, uma capela polifónica. A já mencionada transferência de modelos entre o mundo palaciano e o catedralício (pela figura interposta do prelado) será uma das razões para essa dificuldade. As poucas notícias que temos para o século XV e algumas das que nos chegaram da centúria seguinte não permitem, de uma forma geral, uma identificação clara se os músicos pertencem à capela privada do bispo ou à sé. Para além de podermos ter o caso de o pagamento dos cantores da sé ser uma responsabilidade do bispo (dificultando distinguir qual a instituição responsável pelo estipêndio⁸), parece ter sido igualmente prática da época que os bispos “emprestassem” para o serviço da catedral os seus músicos. Isso mesmo é elogiado pelo cabido de Évora quando recorda a bondade com que o cardeal D. Henrique se ocupou do serviço musical daquela sé:

“[...] o Car.^{al} e Rey ~q foy dom Henrriq^{ue} [...] tanto hera deseioso e amigo do ornamento e autoridade da capella dos cantores desta Sé [...] aos cantores da sua câmara e criados seus honrrados fazia câtores na mesma Sé por a capella ser mais graue e melhor prouida [...]”⁹.

Da mesma forma, são muito poucas as fontes musicais polifónicas anteriores ao século XVI¹⁰. Também aqui temos dificuldade em ter um testemunho

⁷ O estudo dos primórdios do órgão nas catedrais portuguesas, forçosamente dependente de **uma pesquisa documental sistemática e aprofundada** (uma vez que não temos instrumentos sobreviventes anteriores ao século XVI), ainda se encontra por fazer (podemos ver uma primeira tentativa, ainda muito frágil, em (VALENÇA, 1990: 41-52). No entanto, talvez possamos assumir que não terá sido muito mais tarde do que em Espanha onde, apesar de alguns exemplos de meados do século XIII (Barcelona), assistimos a uma presença generalizada do órgão (ou órgãos) nas principais igrejas dos reinos espanhóis desde o fim do século XIV (cf. (GÓMEZ MUNTANÉ, 2001: 310-3) e (RUIZ JIMÉNEZ, 2009: 322-25)).

⁸ É, como veremos mais à frente, o que sucede em Coimbra.

⁹ Este excerto pertence a uma resposta, de Abril 1582, do cabido da sé de Évora ao arcebispo D. Teotónio de Bragança quando este decide, em Fevereiro, deixar de ter cantores beneficiados, segundo o prelado incapazes de cumprir cabalmente com suas obrigações eclesiásticas e musicais. Para uma transcrição completa quer da deliberação de D. Teotónio de Bragança (Évora, Bibl. Pública, *Cópia da prouisão por ~q V.S. mādou os Bachareis, E beneficiados, ~q não fossẽ Cantores*, CIX/2-7, n. 50) quer da resposta do cabido (Évora, Arq. da Sé, *Apõtãmẽtos do cabido pa o s^r Arcebpõ sobre os cantores benef^{idos} nesta See ã x dabril de 1582*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id), cf. (ESTUDANTE, 2007: Annexes D.3.2 e D.3.3).

¹⁰ Conhecem-se actualmente apenas três fontes polifónicas em Portugal do século XV: (1) um Hino de S. Bernardo, *Exultat celi curia*, a duas vozes, notado num antifonário proveniente do

direto das práticas polifónicas nas catedrais lusitanas anteriores a Quinhentos. No entanto, perante os testemunhos literários conhecidos da presença da polifonia nas nossas cortes pelo menos desde o reinado de D. Fernando¹¹, e de uma prática europeia, nomeadamente espanhola¹², a qual se poderá ter consolidado mais cedo mas não será fundamentalmente diferente da portuguesa, podemos conceber que a escassez de fontes musicais polifónicas para período anterior ao século XVI se deve, por um lado, à falta de um muito necessário estudo sistemático dos nossos arquivos e bibliotecas, mas também a uma prática polifónica em grande medida assente na improvisação e na memória e, por conseguinte, com menor necessidade do suporte escrito¹³. Seja como for, catedrais como Braga, Évora, Lisboa e até Coimbra parecem ter as suas capelas polifónicas em pleno funcionamento desde as primeiras décadas do século XVI alargando-se a sua atividade às restantes dioceses portuguesas ao longo dos anos seguintes¹⁴.

Precocidade ibérica na contratação permanente do grupo instrumental

Após a integração da capela polifónica, as catedrais não tardam muito a assalarar um grupo de instrumentistas. Designados em Espanha por *ministriles* e em Portugal por *charamelas*, a inclusão permanente destes músicos pode ser vista como o último elemento na definição de um serviço musical completo que irá acompanhar grande parte das catedrais europeias até praticamente ao século XX. Coro (cantochoão), órgão, capela (polifonia) e *charamelas* passam desde então a coordenar-se e interagir, sob a tutela do mestre de capela, para solenizar musicalmente os principais momentos do calendário litúrgico.

Mosteiro de Arouca datado de 1225 (Arouca, Museu de Arte Sacra, ms. 25, folha de guarda; cf. (FERREIRA, 2008: 20-21)); (2) um fragmento com dois *Agnus Dei* a três vozes datado de c1420 e proveniente do convento Jerónimo da Penha Longa, Sintra (Lisboa, Museu da Música, MM 1055; cf. (FERREIRA, 2008: 49-50)); e (3) um terceiro fragmento, datado de meados do s. XV, com três peças igualmente a 3 vozes, todas incompletas e destinadas ao ofício da Missa; no entanto, é pouco provável que se trate de uma fonte produzida em Portugal ou até na Península (Leiria, Arquivo Distrital, Doc. 2-B-38; cf. (NELSON, 2004)).

¹¹ Cf. (FERREIRA, 2008: 46-51).

¹² Cf. (RUIZ JIMÉNEZ, 2009: 319-50) e (KREITNER, 2004).

¹³ Vejam-se as propostas de (BUSSE BERGER, 2005). Para um contexto mais generalizado, ver BUSSE BERGER, A.M., ROSSI, M., *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*, Leo S. Olshki, 2009, nomeadamente os artigos (BUSSE BERGER, 2009) e (CANGUILHEM, 2009).

¹⁴ Cf. (FERREIRA, 2008: 81-3).

As catedrais ibéricas parecem ter sido pioneiras na contratação permanente dos *charamelas*. De facto, no espaço ibérico (e europeu) é frequente, pelo menos desde meados do século XV, o recurso pontual a grupos de instrumentistas para as principais procissões do calendário litúrgico¹⁵. Os instrumentistas, que já eram um elemento fundamental do espaço urbano¹⁶, tornam-se progressivamente indispensáveis no âmbito religioso ibérico das últimas décadas do século XV. Não só no que corre fora da igreja (procissões) mas, cada vez mais, também no interior¹⁷. A constatação pragmática que a contratação permanente ficaria mais em conta que repetidamente chamar os músicos para as diferentes festas, conjuntamente com as razões já evocadas acima (engrandecimento do culto divino, assiduidade dos fiéis, comparação com as congéneres), levam as autoridades eclesiásticas ibéricas a rapidamente se decidirem pela incorporação dos instrumentistas. O QUADRO 1 oferece uma cronologia da incorporação dos instrumentistas nas catedrais espanholas com Sevilha, Córdoba e Toledo a fazerem figura de pioneiros¹⁸.

¹⁵ O melhor exemplo será seguramente a procissão de *Corpus Christi*. Para Espanha e apenas para as catedrais de Barcelona, Toledo ou Granada, cf. respectivamente (KREITNER, 1995), (REYNAUD, 1996: 199-203) e (LÓPEZ-CALO, 1963: 213-15). Para Portugal, e circunscrevendo-nos apenas a Coimbra, vejam-se as contas da municipalidade ao longo do século XVI (BRITO, 1943) ou ainda o *Título do Regimento da procissão do Corpo de Deus* de 1554 (Coimbra, Arq. Mun. Hist., *Livro da Correia* I, B14/1, f. 176; cf. (LOUREIRO, 1937)). Em ambos os documentos são profusas as referências a pagamentos e participação de grupos instrumentais. Apesar de não se tratar de testemunhos diretos da intervenção da sé não deixam de ser um sinal claro da contratação de *charamelas* para as procissões *Corpus Christi* quinhentistas conimbricenses.

¹⁶ Cf., por exemplo, para alguns centros urbanos do Norte da Europa, (POLK, 1976) ou (POLK, 1990).

¹⁷ Apenas duas ilustrações, ainda do século XV, dessa presença dos instrumentistas durante a liturgia. Em Espanha, na catedral de Jaén, temos a indicação que a Missa de Natal de 1463 conheceu a intervenção dos *ministriles* (KREITNER, 1992). Para Portugal, veja-se a descrição de Garcia de Resende (RESENDE, 1622: 130v-33) a propósito da trasladação, em Outubro de 1499, do corpo de D. João II da sé de Silves para o Mosteiro da Batalha. Depois de uma "*solene procissão, com muytas trombetas, charamellas, sacabuxas, cantores dentro do dito mosteiro da Batalha*", no Domingo seguinte (27 Out), "*a Missa foy tangida cõ orgãos, charamelas, sacabuxas*".

¹⁸ Ao contrário de Portugal, o conjunto de monografias musicais de catedrais espanholas é muito consequente. Só assim é possível ter leituras de conjunto relativamente sólidas como a de (KREITNER, 1992) mas sobretudo a de (RUIZ JIMÉNEZ, 2004). Foi essencialmente a partir destes trabalhos que foi compilado o QUADRO 1.

QUADRO 1 - Cronologia da incorporação do grupo instrumental nas catedrais espanholas

Catedral	Ano
Sevilha	1526-c1551, 1553
Córdoba	1528, 1550
Toledo	1531
Salamanca	1534 ¹⁹
Plasencia	1537, 1554, 1555
Cuenca	1537
Santiago de Compostela	1539
Jaén	antes de 1540
León	1544
Burgos	1554
Sigüenza	1554
Ávila	c1557
Baeza	antes de 1560
Valencia	1560
Granada	1562, 1563
Segóvia	c1562
Valladolid	1564
Ciudad Rodrigo	c1565
Palencia	1567
Calahorra	1571
Saragoça	c1600 ²⁰
Huesca	1578
Jerez	1579
Oviedo	1579
Las Palmas	1580
Almería	c1580
Múrcia	antes de 1581
Baza	1583
Málaga	1587
Guadix	1588
Coria	1593
Pamplona	antes 1598
Tudela	antes 1598

Em Portugal, atualmente, apenas dispomos de uma única monografia musical das nossas catedrais, o trabalho de José Augusto Alegria sobre a

¹⁹ Ruiz Jiménez indica a data de 1534 enquanto Kreitner aponta para c1570; infelizmente, nenhum dos autores precisa as suas fontes.

²⁰ Segundo (CALAHORRA MARTÍNEZ, 1978: 310-2).

sé de Évora²¹. Este panorama desértico é pouco mais enriquecido com alguns artigos e pequenos trabalhos os quais, na sua maioria, oferecem sobretudo informação biográfica sobre os personagens envolvidos nas diferentes funções musicais sem realmente procurarem esclarecer como é que eles se inscreviam nos aspetos organizacionais, normativos ou financeiros das instituições. Estamos, infelizmente, ainda muito longe de poder ter uma perspetiva de conjunto da atividade musical das nossas instituições eclesiásticas.

O foco, no presente artigo, será a incorporação e atividade dos *charamelas* na catedral portuguesa²², nomeadamente na conimbricense. Terá sido durante a prelazia eborense do cardeal D. Afonso (1523-40) que a sé contrata de forma permanente o seu conjunto instrumental²³. O mesmo bispo confirma o serviço dos instrumentistas em 1537 quando faz a *visitação* da sua catedral e aponta o chantre como responsável pelos diferentes elementos do serviço musical: mestre de capela, cantores e *charamelas*²⁴. A Norte do país, o arcebispo D. Diogo de Sousa (1505-32), no seu testamento evoca uma dezena de instrumentistas (6 trombetas e 4 charamelas) sem que fique muito claro se pertencem à sua capela privada ou se estão ao serviço da sé. No entanto, já com o cardeal D. Henrique (1533-40), a partir dos registos da sua fazenda reencontramos, desde 1538, os mesmos personagens claramente identificados “*cô obrigação de Seruirẽ na See y pricissões*”²⁵.

²¹ Cf. (ALEGRIA, 1973). Se generalizarmos às instituições eclesiásticas, podemos ainda adicionar (PINHO, 1981) e (ALEGRIA, 1983).

²² A presença de instrumentistas nas instituições eclesiásticas portuguesas, por vezes evocada graças à citação de crónicas de época ou de algumas notícias avulsas, não parece ter sido objeto de qualquer investigação aprofundada até hoje. A única exceção será o trabalho feito por nós, *Les pratiques instrumentales...*, 2007. Mesmo assim, neste último, apenas são consideradas três catedrais: Braga, Coimbra e Évora.

²³ “[...] vindo o dito Car.^{al} dom aff.^o a ter esta ygreia não somente conseruou o costume ordenado nella mas mais ainda trabalhou por aumentar o culto diuino e ornamento de todas as cousas delle procurando mais cantores e os melhores “q podia aver e lhe acreçentou tamẽ charamellas “q nella não auia por parecer que todo ornamento de <musica> e instrumentos se devia de procurar “p a louvor de nosso s^r e ornamẽto de hũa see tã honrrada e prelazia tamanha [...]” (Évora, Arq. da Sé, *Apõtamẽtos do cabido...*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id).

²⁴ “[...] E bẽ assy lhe [ao chantre] damos poder e autoridade pera olhar pllõ Mestre da Capella e Cantores da See se cumprẽ se^{os} officios e fazem ho que sam obrigados: e hos apontar quando ho nã fizerem [...] E assy lhe damos poder que elle aponte hos Charamellas da dita See e lhe sera descontado por cada dia que faltarem e forem obrigados, e nam seruirem hum Cruzado [...] e este cruzado ha descõtado a cada hum delles por quanto nam sam a muytos dias obrigados.” (Évora, Arq. da Sé, *Visitação do Cardeal Infante Dom Afonso a xxiii de 8.^{bro} de 1537*, CEC 5-X, f. 6, “T.^o do Chantre”).

²⁵ Cf. (1) Braga, Arq. Distrital, *Testamento do Arcebispo de Braga D. Diogo de Sousa. Anno*

Quando procuramos fazer o mesmo exercício para Coimbra, rapidamente nos confrontamos com a aparente ausência de registos de uma contratação permanente de um grupo de instrumentistas na sé ainda durante a primeira metade do século XVI. O primeiro testemunho que conseguimos topar data já de 1557, sem que seja claro se os músicos evocados estão ao serviço do bispo ou da sua catedral. Nesse ano, a municipalidade recorre aos serviços dos *Charamelas do Bispo* para celebrar a entronização de D. Sebastião²⁶. Temos ainda duas notícias avulsas, uma de 1575 mencionando o *Charamella do S.^r Bispo* Alexandre Soares, e outra de 1578, onde o mesmo personagem e André de Escovar, são testemunhas de um casamento²⁷. É preciso aguardar pelos meses de fevereiro e março de 1579 para que dois documentos, um proveniente da Câmara e outro da sé, nos deem finalmente alguma informação mais precisa sobre estes e outros músicos e, sobretudo, nos confirmem que, pelo menos desde essa data (mas muito provavelmente antes), a sé de Coimbra dispõe de instrumentistas ao seu serviço. O primeiro documento é o traslado de um ofício enviado pela Universidade à Câmara. Nele é pedido que esta última dê a Lázaro Lopes os privilégios (fiscais) que se dão a todos os membros da Universidade pois ele é seu *charamella*. Isso mesmo é confirmado por aquele que é o mestre dos charamelas quer na sé quer na Universidade, André de Escovar. Ficamos ainda a saber que Lázaro Lopes acumula igualmente funções na catedral:

*"Dom nuno de noronha do C^o[Conselho] deel Rei noso s^r Reitor
da Vniuerçidade Dos estudos de Colnbra faço saber q Lázaro Lopes*

de 1531, *Gaveta dos Testamentos*, Testamento n. 71, ff. 15v-16; (2) Évora, Bib. Púb., *Liuro da fazenda do I^{te} don Amrique q comecou em jan.^{ro} do ano de quinhentos e trinta e oito annos*, Cod. CVII/1-29, ff. 23-34v. Para mais informações, ver (ESTUDANTE, 2007: 79-81, 579-82).

²⁶ Cf. BRITO, 1943: 230.

²⁷ *"Prazo de umas casas na Amendoeira. n. 87 Est. 1^a. Arm. 3^o. [...]. Saibam [...] q aos 17 [...] de Junho [...] de 1575 annos [...] e foram a todo est.^{as} presentes [...] e Alexandre Soares charamella do S.^r Bispo desta cidade [...]"* (Coimbra, Arq. Univ.?, L. 4^o Tresl. de empram.^{tos}, f. 136; notícia respigada do espólio pessoal de Manuel Joaquim, conservado na Biblioteca Geral da Univ. de Coimbra; ainda não foi possível encontrar a notícia original).

"Aos oito dias do mes de dezẽbro [15]78 Recebeo Marcos Gil a Lazaro Lopes f.^o de joam lopes e de m^a joana ja defuntos com An^{ta} lopes foram t^{as}[testemunhas] joam dias sochantre e brites joam andre descouar alexandre soares charamellas" (Coimbra, Arq. Univ., Livro Baptiz Cazados Defunt 1568 the 1587 n. I, Coimbra Sé Nova M2 1567 1587, PT/AUC/PAR/GBR25/001/002, f. 111v). Brites João, sendo um nome feminino, é pouco provável que se trate de mais um instrumentista. Caso contrário, seria, tanto quanto sabemos, o primeiro caso de uma mulher *charamella* para este período.

m^{or} nesta Cidade hee hun doos charamelos [sic] que serue nesta universidade no offiço de tanger aos autos E festas conforme ao cõtrato ~q hee feito cõ hos ditos charamellas ~q por bem do estatuto guoza do preuilegio do estudo E disto mãdei pasar esta certidão ao dito Lazaro Lopez sob meu sinal E sello ã colmbra seis de Fev.^{ro} Ant.^o da silua ho fes de mil quinhẽtos setenta e noue anos. Dom nuno de noronha. Registese [...?]

Certifiquo Eu andre descobrar mestre dos charamellas da see E uniuerçidade desta Cidade de Colmbra ~q Lazaro Lopez hee charamella da dita see ~q tem dezaseis mill r̃s de ordenado de charamella E asi serue a dita Vniuerçidade asi E da man^{ra} ~q seruẽ os mais E sem ele não se pode tanger certefiquo o asi oJe quatro de Fev.^{ro} de mill quinhẽtos setenta E noue anos. Andre descobrar.

[f. 241v]

Aquale certidão E preuilegio do sör Reitor. Foi Registada no <liu^{ro}> cam^{ra} desta Cidade diguo ~q foi apresentada aos officiais da cam^{ra} E mãdarã ~q se conprise oJe dez de fev^{ro} de 1579.”²⁸

O segundo documento é um produto da própria sé, uma ata capitular de 16 de março de 1579 (ver IMAGEM 1):

“Aos xbj dias de marco de 1579 anos asentou o C^{do}[cabido] tomada Enformação do mestre da capella E de An^{dre} descouar mestre das caramellas [sic] de dous charamellos ~q fizerao petição ao cabido .s. fr^{co}[Francisco] f^o[filho] de ant^o carualho m^{or}[morador] nesta cjdade E ant^o mourão Com partido de cada huũ ano de seys myl r̃s acada huũ dos ditos charamellas acõta do bispado por serẽ m^{to} nescenarios para o seruico desta See ~q asy o Juraraõ E afirmarão os ditos mestre da capella E andre descouar E pa certeza do sobredito a see vacante fiz este asiento no dito dya do qual se comecara a efectuar Este partido dos ditos .seis myl r̃s cada ann^o”²⁹

²⁸ Cf. Coimbra, Arq. Hist. Mun., *Registo Tomo 4 1578-1579*, B54/4, ff. 241-241v.

²⁹ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Acordos do Cabido [1564-1579]*, III/D,1,1,5, f. 359.

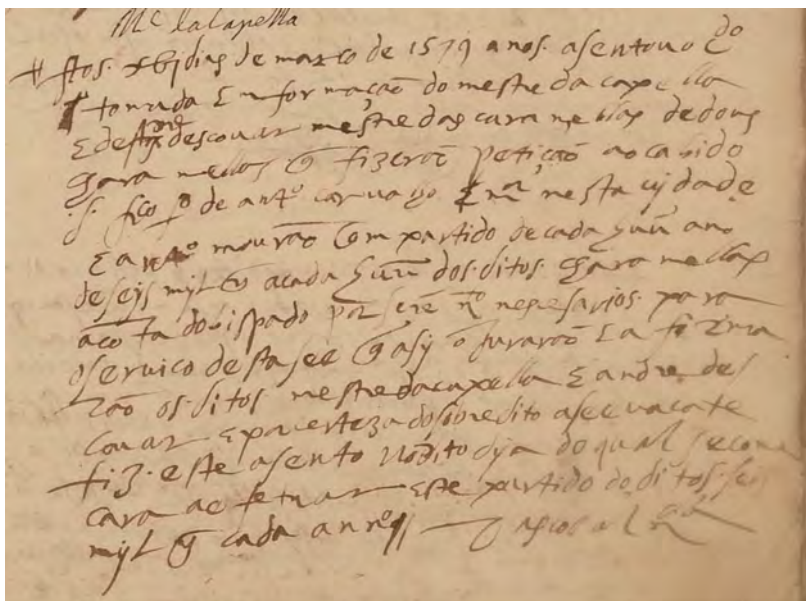


IMAGEM 1 - Ata Capitular relativa à admissão de dois instrumentistas na sé de Coimbra, março 1579 (Coimbra, Arq. Univ., *Acordos do Cabido* [1564-1579], III/D,1,1,1,5, f. 359)

Assim, juntando todas estas informações, talvez possamos avançar qual possa ter sido o grupo de instrumentistas ao serviço da catedral conimbricense no último quartel do século XVI:

- André de Escovar³⁰, mestre dos charamelas,
- Alexandre Soares,
- Lázaro Lopes,

³⁰ Temos um André de Escovar (ou Escobar) ativo na sé de Évora entre 1542 e 1553 o qual terá partido para a Índia em 1554. Segundo Diogo Barbosa Machado (*Bibliotheca Lusitana*), Escovar terá viajado na "idade da Adolescencia" para a Índia (sem referir a estadia anterior em Évora) tendo conseguido "a atenção das principaes pessoas daquelle Estado [indiano] admiradas da suavidade, e destreza, com que tocava o instrumento da charamelinha nunca até aquelle tempo ouvido em taes partes, em que deixou muitos discipulos da sua sciencia musica. Voltando ao Reyno foy admitido com largo estipendio à Cathedral de Evora pelo seu Prelado o Serenissimo Cardial D. Henrique [...] tambem exercitou na Cathedral de Coimbra, para onde o chamou o Bispo D. Manoel de Menezes. Deixou composta Arte musica para tanger o instrumento da Charamelinha M.S." (apud (NERY, 1984: 90-1)). Quer sobre o suposto regresso de André de Escovar à sé de Évora (à partida durante 1574-78, 2ª prelazia eborense de D. Henrique), quer no que diz respeito à *Arte para Charamelinha*, não foi ainda possível encontrar qualquer registo documental. Uma vez que D. Manuel de Meneses foi capelão do D. Henrique, talvez tenha conhecido André de Escovar no círculo do cardeal-infante. D. Manuel é nomeado bispo de Coimbra em 1573 não tendo talvez tardado muito a levar o mestre charamela para a cidade universitária.

- Francisco (filho de António Carvalho),
- António Mourão.

Um grupo de cinco músicos, uma dimensão absolutamente semelhante à das primeiras contratações das congéneres ibéricas.

Um esforço financeiro

A mesma ata capitular diz-nos ainda que os salários dos instrumentistas agora contratados são por conta do bispo. Uma informação importante que nos permite regressar à questão do impacto financeiro provocado pela contratação permanente de novos corpos do serviço musical: a capela de cantores profissionais (capela polifónica) e, mais tarde, o grupo de instrumentistas.

O esforço financeiro não se limita à criação e manutenção daqueles grupos musicais. Torna-se, sobretudo, necessário criar condições que assegurem, com a maior regularidade possível e perante o que hoje poderia ser descrito como um mercado cada vez mais competitivo, a melhor música e os melhores músicos³¹. Com um grupo instrumental cada vez mais indispensável,

³¹ Desde as primeiras décadas do século XVI, as instituições sentem necessidade de redesenhar o financiamento do seu serviço musical. Vemos as catedrais a instituírem benefícios eclesiásticos para os cargos mais importantes do serviço musical (em geral mestre de capela, organista, alguns cantores e, muito raramente e já no fim do séc. XVII, instrumentistas) ou a suprimirem prebendas para reforçar a capacidade financeira da fábrica. Para além de incrementarem o pecúlio, os benefícios eclesiásticos permitem que os músicos ascendam em prestígio e hierarquicamente no seio da catedral. Estes benefícios, *ad nutum amovibilis* (ou seja, amovível conforme a vontade do contratador) ou *ad vitam*, são muito provavelmente o argumento primordial que uma catedral pode propor aos melhores músicos perante as crescentes solicitações das instituições congéneres (SUÁREZ-PAJARES, 2004: 183-90).

A decisão capitular de setembro de 1584 dos cônegos conimbricenses é seguramente um testemunho desse mercado competitivo: perante a ameaça do mestre de capela Cosme de Baena que *"se queria despedir do servico da see E aceitar outro partido"*, decide o cabido fazer-lhe *"novo acrescentamen.to"* (ALMEIDA, 1973: 25). Da mesma forma, um pouco antes, em Julho 1581, os capitulares decidem atribuir uma capelania ao cantor Francisco Rodrigues não obstante o facto das 12 capelanias regulamentares estarem, na altura, preenchidas. As razões desta decisão são deixadas bem claras: *"por o dito fr^{co} ro^{iz} ser m^{to} bom cantor E m^{to} destro em canto dorgaõ. E canto chaõ. E ter m^{to} boa voz. por as quaes habilidades quiseraõ os ditos sr̃s fazer esta graça de suas liures uontades. sem a iso serẽ obrigados ao dito fr^{co} ro^{iz} porquanto não são obrigados a mais q̃ a ter doze capelães. a qual graça lhe fazẽ Emquãto não vagar alguã capelannia E uagando Entrara no lugar uago"* (ALMEIDA, 1973: 14). Talvez tenha sido já consciente destas necessidades que a catedral de Elvas, instituída em 1571, prevê desde o seu início prebendas para o mestre de capela e organista (JOAQUIM, 1928).

Mas talvez a melhor ilustração desta necessidade de beneficiar os músicos assim como dos conflitos consequentes, seja a da contenda entre o prelado eborense D. Teotónio de Bragança e o seu cabido. Como já referimos atrás (ver nota de rodapé n. 9), D. Teotónio decide em Fevereiro de 1582 terminar com a prática corrente da instituição alentejana. O cabido recorda então, em Abril

quer para a catedral quer para a própria urbe, o espaço catedralício ibérico oferece-nos múltiplas soluções para a contratação permanente dos *charamelas*, sempre direta e estreitamente dependentes da capacidade financeira de cada instituição. Em Espanha, catedrais abastadas como Sevilha ou Toledo entregam às suas fábricas a incumbência de, sozinhas, garantirem o pagamento de todo o serviço musical, incluindo os instrumentistas. Córdoba prefere dividir os custos dos *ministriles* entre a mesa episcopal e da fábrica da catedral. Jaén, em meados do século XVI, necessita ainda de uma maior subdivisão entre as suas rendas para garantir a permanência do grupo instrumental: três partes iguais entre fábrica, mesa episcopal e mesa capitular. Podemos ainda encontrar outros exemplos onde a referida importância urbana dos *charamelas* surge evidenciada com a nobreza e burguesia da cidade a participar na contratação permanente dos músicos (como, por exemplo, em Burgos). Ou ainda os vários casos onde a municipalidade entende como importante partilhar as despesas da assalariação dos instrumentistas com a catedral ou igreja maior local; veja-se o caso de Cáceres onde, em 1595, a *yglesia de Nuestra Señora de Sancta Maria* e os paços do concelho decidem contratar, por três anos, um grupo de três *charamelas* oriundos de Vila Viçosa³².

desse ano, a tradição presente naquela catedral pelo menos desde o cardeal D. Henrique o qual *"tanto hera deseioso e amigo do ornamento e autoridade da capella dos cantores desta Séé q̃ donde quer q̃ os podia aver pa ella muito bẽ os mandava vir e aos q̃ parecia q̃ seruião pa o seruico della os aceitava por cãtores com seus ordenados estipendios E aos q̃ cõ elles somente não podia contentar nẽ satisfazer por mereçerẽ mayores partidos os benefiçiaua na mesma Séé [...] alẽ deste costume antigo de cãtores serẽ benefiçios nesta séé ser nella usado por bõ a deçença de asi ser e avãtagẽ q̃ tem de clérigos a seruiã he muito major q̃ serẽ todos leigos antre os quães nẽ a honestidade nẽ aparencia exterior se lguale com os clerigos e saçerdotes q̃ todavia ainda q̃ fossẽ muito disolutos o lugar na igreja a obrigação do off.º e a esperanca do premio de seus trabalhos e a sojeição do prelado os faz sẽpre estarẽ cõ o major Resp.º e veneração aos off.ºs diuinos [...]"* (Évora, Arq. Catedral, *Apõtãmẽtos do cabido...*, Fundo Chantre, Pasta 19, Maço Id, ff. 2v-3v; cf. (ESTUDANTE, 2007: Annexes D.3.2 e D.3.3)).

³² Cf. (ESTUDANTE, 2007: 98-100). A propósito da colaboração entre instituições urbanas para a contratação permanente de instrumentistas, valerá a pena determo-nos num exemplo curioso ocorrido em Coimbra. Procurando certamente debelar uma necessidade comum, a Câmara e a Universidade decidem criar de raiz um grupo de *trombetas* para o serviço de ambas. Assim, em 1591, a Câmara compra (com a ajuda da Universidade?) quatro *trombetas* em Lisboa (BRITO, 1943: 257 e 260). No ano seguinte é contratado o *mestre das trombetas* Pero de Malva para que forme quatro jovens. O salário do mestre é assegurado em partes iguais pelas duas instituições. Os livros de despesas da Universidade confirmam o pagamento da sua quota parte em duas metades, uma em dezembro de 1592 e o restante um ano mais tarde:

"pagou Seys mil r̃s aa conta dos doze [mil réis] cõ q̃ a V.ª contribue aa camara desta cidade pelo ensino q̃ Se faz aos trombeteiros p.º da malua de tentuguel cõ q.ª a camara diz auer cõcertado de lhe dar 24000 rs e a V.ª de lhe contribue cõ 12. por m.ª do a 14. de Dezẽbro de 92."

"Pero da Malua de tentuguel recebeo seis mil r̃s q̃ cõ outros seis q̃ já tinha recebido se perfizerão os doze mil cõ q̃ a V.ª contribuhie pera o ensino dos trombeteiros E ficou pago por m.ª do ij. de Dezembro de 93."

Deste lado da fronteira, para as três catedrais das quais dispomos de mais informação, encontramos três soluções diferentes para o financiamento do serviço musical. Évora segue os mesmos passos que as suas congéneres ibéricas mais privilegiadas com a *Obra* (ou seja, a fábrica da catedral) a assumir todas as despesas do serviço musical: mestre de capela, cantores, organista, moços do coro e instrumentistas. Quanto a Braga, não dispomos dos livros de receita e despesa da fábrica. No entanto, vários documentos parecem deixar claro que a responsabilidade financeira pela contratação permanente dos *charamelas* pertence ao arcebispo. O restante serviço musical parece estar a cargo da fábrica³³.

Na sé de Coimbra encontramos, aparentemente, uma terceira solução: as despesas com a quase totalidade do serviço musical caem sob a alçada do prelado. Senão vejamos:

- a) a consulta dos vários livros de *receita e despesa da obra da Sé* hoje disponíveis parece confirmar isso mesmo deixando-nos apenas com alguns pagamentos a moços do coro e ao organista³⁴;
- b) do ponto de vista normativo, nos *Estatutos da Sé de Coimbra, elaborados pelo Bispo D. João Soares*, de 1548, o cap. 86 aponta nessa mesma direção:

"Da obrigação do Prellado

[...]

He mais obrig.^{do} o Prellado o Prellado [sic] in solidum a toda a despesa da fabrica da See aSⁱ de ornamentos de toda a sorte como

(Coimbra, Arq. Univ., *Receita e Despesa da Universidade Do anno de 1563 the 595*, IV,1^aE,12,3,1; ambas notícias surgem num f. 51 (o livro apresenta várias foliações), a primeira no caderno onde se inclui a rubrica "*título das despesas deste anno de 92. 93 ate dia de Sam Martinho de 94.*"; a segunda no caderno onde se encontra a rubrica "*Título das despesas deste anno de 93. 94. ate dia de Sam Martinho ~q o prebend.^{ro} paga por m.^{dos} [mandados] aqui registrados conforme ao estatuto.*").

³³ Cf. (ESTUDANTE, 2007: 87-92).

³⁴ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Livros da receita e despesa da obra da Sé* [1517/8, 1580/81, 1582/3, 1586/7, 1596-1614, 1617-21, 1632-37, 1643-45, 1648-67, 1688-1703], III/D,1,1,4,101 a 106 e III/D,1,1,4,108 a 119. Não é ainda muito claro quem seria responsável pelo pagamento dos moços e organistas. Se os primeiros parecem surgir de forma mais regular nos livros da fábrica, já para os segundos a documentação é mais ambígua. Apesar de encontrarmos vários pagamentos a organistas nos livros da fábrica do séc. XVI, por mais do que uma vez encontramos o que parece ser a transferência de responsabilidades da fábrica para a Mitra. Por exemplo, a 18 nov. 1615, o organista Mateus Fernandes é aumentado de 4000 para 6000 réis. Destes os 4000 que estavam ao cargo da fábrica passam para as contas do bispado ficando a primeira apenas com a responsabilidade do acréscimo de 2000 réis (ALMEIDA, 1973: 201). Veja-se ainda, decisão do cabido, em Junho de 1683, de reconduzir o organista no seu cargo mas agora às custas da Mitra (cf. corpo do texto, alínea c)). Note-se que ambas as decisões capitulares foram feitas em períodos de *sede vacante*.

de ouro e prata e edefiçios de toda a Sorte e quaisq.^r outras Couzas q^e Cumprirem ao Seruiço da See e Repairo da dita See a q^e não abranger o Rendimento da Conezia da obra.

Dara [...] Capella de Cantores bastante p.^a offiçiares as Missas e vesporas acostumadas e o mais q^e lhe for taxado.”³⁵;

- c) algumas atas capitulares parecem confirmar quer o salário dos cantores³⁶, quer o dos instrumentistas³⁷ como uma responsabilidade do bispo. É de notar ainda a ata de 24 de Junho de 1683, alguns meses após a morte do bispo D. Fr. Álvaro de S. Boaventura (†Janeiro 1683), na qual o cabido, em sede vacante, reconduz mestre de capela, organista, cantores e instrumentistas, todos a cargo das contas do bispado:

“Aos 24 de Jan^{ro} de 683 feito o chamam^{to} seg^{te} p.^a se acabar de fazer a eleição do mais ~q estaua p se fazer da see uagante [...]

[f. 8] Que Haia charamellas

[...]

m^{el} da Costa moso ~q foi do choro prouido a muzico com 24V

[...]

m^e da Capella prouido cõ partido ~q tinha do sor Bp^o

organista prouido com o mesmo partido do sor Bp^{do}

[f. 8v] Os muzicos todos prouidos com os mesmo partidos do sor Bp^o”³⁸;

- d) não foi (ainda) possível encontrar qualquer *Livro de Despesas da Mitra* para os séculos XVI ou XVII. No entanto, se fizermos o exercício de alargar o âmbito cronológico até à segunda metade do século XVIII, encontramos um primeiro *Livro de Despesas da Mitra* (1775-6)³⁹ onde rapidamente nos deparamos com a lista de pagamentos aos *Músicos e Seru^{tes} da Sé*. Conjuntamente com todos os elementos aqui evocados, é uma informação que seguramente não deixará ser relevante;
- e) finalmente, chegou-nos um pequeno livro precioso (aparentemente

³⁵ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Estatutos da Sé de Coimbra*, III/D,1,1,1,31, ff. 65-66v.

³⁶ Veja-se, por exemplo, a acta capitular de 18 Junho de 1608 na qual, a propósito da admissão do seu filho como moço de coro da sé, o cantor Manuel Ferreira vê o seu salário “~q tẽ de cãtor. desta see ~q lhe mãda dar o sôr bispo conde” tomado como aval (ALMEIDA, 1973: 122).

³⁷ Ver acima a acta capitular de Março de 1579 (IMAGEM 1) e a respectiva transcrição.

³⁸ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Acordos do Cabido* [1682-90], III/D,1,1,1,15, ff. 7v-8v.

³⁹ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Livro de Despeza da Ex.ma Mitra. Anno de 1775 e 1776*, “D.^a dos Muzicos e Serventes da Sé”, III/D,2,4,129, ff3v-4.

único), um *Quaderno das memorias dos negocios do Bispado Sede uacante pello sor Dom joão mendes de Tauera ~q D~s tem* [Jul 1646-Mar 1664]⁴⁰. Este documento abarca quase uma vintena de anos de um longo período em *sede vacante* da sé de Coimbra (1646-71), consequência da dificuldade por parte da Santa Sé em reconhecer D. João IV como rei de Portugal após 1640. Nesta memória das contas do bispado podemos testemunhar todos os tipos de decisões próprias à administração de uma capela musical: admissão de novos cantores e instrumentistas, decisões sobre o aumento dos estipêndios, concessões de licenças de ausência, etc. (podemos ver alguns exemplos na IMAGEM 2).

Assim, na sé de Coimbra, pelo menos durante grande parte dos séculos XVI e XVII, o essencial do serviço musical parece ser uma responsabilidade do prelado. Este facto dificulta todo o exercício de distinção entre os músicos da capela privada do bispo e aqueles que estão ao serviço da sé. Talvez se possa colocar a hipótese que os músicos, pelo menos para o período em estudo, sejam muitos deles comuns a ambas as capelas. Seja como for, a documentação consultada dos séculos XVI e XVII deixa-nos uma clara impressão que as designações “músicos do bispo” e “músicos da sé” seriam, de uma forma geral, sinónimas. Podemos mesmo encontrar exemplos onde, num mesmo documento, as duas expressões surgem lado a lado. É o caso do pedido do lente de música Pero Correia, a propósito dos festejos do nascimento de D. Filipe IV em abril de 1605, para que a Universidade pague os “*musicos [...] da See*” que ajudaram na capela. O despacho do vice-reitor de 24 de maio confirma o pagamento de uma soma a “*Repartir pellos muzicos da capella do b~po que officiarão as uestporas e préstito e misa que se celebrou pella festa do principe*”⁴¹. Por conseguinte, talvez possamos considerar que os *charamelas do bispo* a quem os Paços do Concelho recorrem em 1557, numa notícia evocada acima, sejam (também) os *Charamelas da See*. Isto permitiria recuar a nossa data de possível presença de instrumentistas ao serviço da sé de Coimbra de 1579 para 1557. O QUADRO 2 propõe uma cronologia ainda muito frágil da incorporação do grupo instrumental em algumas das catedrais portuguesas.

⁴⁰ Cf. Coimbra, Arq. Univ., III/D,1,3,1,152.

⁴¹ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e outras Cerimónias. 1600-1610*, IV/1ªE,2,5,2, Pasta Festas e Outras Cerimónias 1605, 10 Maio 1605.

QUADRO 2 – Primeiras datas para a incorporação do corpo instrumental em algumas catedrais portuguesas⁴²

Catedral	Primeiros registos da presença permanente de instrumentistas
Évora	. entre 1523 e 1537
Braga	. pelo menos a partir de 1538
Coimbra	. em 1557?, 1578/9
Elvas	. 1598, presença de um harpista . 1610, existência de um grupo de instrumentistas
Guarda	. 1668, existência de um corneta da sé . 1686, presença de um harpista
Lisboa	. 1634, notícia da existência de um grupo de instrumentistas
Portalegre	. 1602, presença de um baixão . 1653, presença de um grupo de instrumentistas
Viseu	. 1567, notícia de 6 trombetas ao serviço do bispo . durante prelazia de D. João Manuel (1610-25), incorporação de um grupo de instrumentistas do bispo e/ou sé? . pelo menos desde 1636, notícias do grupo de instrumentistas

Um esforço humano

A contratação permanente de um corpo leigo, de formação e estatuto diferente dos restantes membros da instituição eclesiástica, diferente até relativamente aos outros elementos do serviço musical, acarreta um considerável esforço humano. Este traduz-se no comportamento dos *charamelas*, na invasão de espaços físicos até ali apenas reservados aos clérigos (nomeadamente o coro), ou ainda na perturbação do serviço litúrgico que passa a incluir mais um grupo de pouco menos de uma dezena de pessoas. Circulando livremente entre as esferas secular e eclesiástica, aos instrumentistas não é exigida qualquer prova de “limpeza de sangue”. A sua formação é, durante o século XVI e mesmo parte do XVII, fundamentalmente diferente dos restantes membros do serviço musical. Cantores (cantochoão ou polifonia), organista, mestre de capela são um produto das próprias instituições. Ingressam como moços do coro, conhecem uma formação onde, ao lado do cantochoão, polifonia improvisada (contraponto) e composição, aprendem retórica, gramática, aritmética, etc..

São um produto interno, inscritos na hierarquia e funcionamento da instituição, seguindo frequentemente a carreira eclesiástica. A formação dos

⁴² Cf. (ESTUDANTE, 2007: 85 (n. 33)). Notar que a informação para todas as catedrais que não sejam Évora, Braga ou Coimbra é ainda muito frágil.

instrumentistas efetua-se fora da igreja⁴³, através do sistema de ensino mestre / aprendiz, como acontece com qualquer outro artesanato⁴⁴.



IMAGEM 2 – *Quaderno das memorias dos negocios do Bispado Sede uacante pello sor Dom João mendes de Tauera ~q D's tem* [1646-64], Coimbra, Arq. Univ., III/D,1,3,1,152, ff. 17v-18.

⁴³ Segundo (PINHO, 1981: 71-86), o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra constituiria uma exceção com a sua alegada autossuficiência musical. É importante ressaltar, no entanto, e apesar do trabalho pioneiro do Ernesto Pinho, urge fazer uma releitura das fontes documentais e musicais associadas à atividade musical da casa-mãe crúzia.

⁴⁴ (REYNAUD, 1996: 230-3) mostra, através do estudo sistemático das atas notariais do Toledo do século XVI, numerosos contratos entre mestres e os aprendizes de charamela. O autor comenta ainda que um mestre charamela poderia ver os seus rendimentos base aumentados de pelo menos um terço graças a estes contratos externos de formação de discípulos. Encontra-se ainda por fazer uma leitura musical dos imensos documentos notariais portugueses, nomeadamente aqueles hoje conservados no Arquivo da Universidade de Coimbra. É um exercício fundamental para que um dia nos possamos aproximar de uma monografia musical do centro urbano conimbricense.

A organização interna dos *charamelas* parece implicar a existência de um mestre, responsável pelo grupo junto das autoridades eclesiásticas e ao qual é pedido que ensine a sua arte no seio da catedral (os primeiros passos para que, progressivamente, também essa competência passe a ser um produto da instituição)⁴⁵. É seguramente com essa preocupação que os capitulares conimbricenses emprestam, durante cinco anos, um baixão ao filho do sineiro, antigo moço do coro:

"No mesmo dia [10 Out 1622] estando em Cabido se leo huã peticam de M^{el} dandrade moco ~q foi do choro nesta see, filho do sineiro fr^{co} dandrade, na qual pedia ao Cabido lhe fizesse m^{ce} de lhe mandar emprestar hum baixão pera aprender a tanger com elle [...] E assi no mesmo dia offereceo por fiadores ao padre capellaõ Matheus frz e a seu pai fr^{co} dandrade, os quais ambos por estarem presentes, se obrigaraõ cada hũ per si, a entregarem o dito baixão todas as oras ~q lhe for pedido, e outrosi se obrigaraõ mais em caso ~q per alguã uia quebrase, ou desaparecesse a pagar ao Cabido a sua iusta ualia; [...] e assi se declara mais ~q o baixão esta chejo de caruncho E na boca quebrado em partes E fendido [...] E nam leua o baixão tudel. [...]

*Este baxaõ se tornou a entregar Em cabido por parte do Pe matheus frz aos 6 dias do mes de 7^{bro} de 627. E asi fiquaõ os fiadores desobriguados. [...]"*⁴⁶

Em geral constituído por cinco ou seis elementos, a renovação do grupo instrumental da instituição tem lugar, por um lado, graças à adição de elementos externos, seja autopropostos (como parece ser o caso dos dois instrumentistas examinados em Coimbra, em março de 1579; ver IMAGEM 1), seja por convite (aparentemente o caso do baixão Rui Dias Soares chamado em 1634 para a sé de Coimbra⁴⁷), ou ainda, provavelmente, por concurso⁴⁸.

⁴⁵ A esta obrigação de ensinar no seio da catedral, o *mestre das charamelas* deve acrescentar a já referida responsabilidade do grupo instrumental perante o mestre de capela e as autoridades eclesiásticas, o exame de eventuais candidatos a cargos de instrumentista (como vimos para Coimbra em Março de 1579), ajudar na boa condução dos ensaios, ou ainda, por vezes, ter a guarda dos instrumentos (ESTUDANTE, 2007: 107-8).

⁴⁶ Cf. (ALMEIDA, 1973: 243-4).

⁴⁷ Adiante veremos com um pouco mais de detalhe a circulação deste instrumentista entre a capela real, sé de Coimbra e a sé de Elvas.

⁴⁸ Infelizmente, ainda não nos foi possível encontrar um único documento que nos confirme a realização de um concurso, nos séculos XVI ou XVII, para a admissão de *charamelas* numa catedral portuguesa. Conhecemos, no entanto, alguma informação muito interessante sobre um concurso rea-

A entrada de novos elementos poderá igualmente acontecer de forma interna. Desde logo, o ensino obrigatório da arte instrumental (como vimos, uma das incumbências do *mestre das charamelas*) terá levado à admissão de algum dos moços instrumentistas. Mas, sobretudo, à semelhança de todo o artesanato, vemos os filhos dos instrumentistas tendencialmente a seguir o ofício dos seus progenitores. Seguramente com um acesso facilitado à instituição, estas dinastias de instrumentistas são comuns nas diferentes catedrais ibéricas sendo possível apontar em Coimbra os casos dos Alonso e Jerónimo de Morilla ou de Manuel e Francisco de Moura⁴⁹.

Os *charamelas* da sé, na sua maioria a viver em torno da catedral⁵⁰, são, naturalmente, obrigados a um conjunto de deveres (assiduidade nos

lizado na Misericórdia de Tentúgal para o cargo de organista. A 20 de novembro de 1639, o provedor da Misericórdia assenta que presidiu ao “*edital de concurso e exame de opositores*” para o cargo de organista, havendo dois opositores, o P. João Tavares e o P. João Lopes. Pede-se ao “*reverendo padre Dom Pedro da Esperança, mestre da capella do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra [...] que nenhum delles [os opositores] conhecia, [...] nos fisesse merse de examinar perante si e dos padres tangedores dos órgãos daquelle Mosteiro, aos ditos padres no mistério de tecla e sem respeito algum de carne ou sangue*”. Os opositores são examinados no próprio mosteiro como nos confirma a carta enviada por D. Pedro da Esperança à Misericórdia: “*Examinamos os padres João Lopes e o padre João Tavares, opositores ao partido de tecla desa Santa Casa da Misericórdia, os quais Vossas Mercês nos imviarão [...] na teoriqua ambos responderão igualmente como puderão, comtudo, na materia de tanger achamos que o padre João Tavares o fés melhor, tangendo com mais ar, comserto e limpeza que logo parese ter bom mestre no que da esperansa de ir sempre melhorando tendo estudo e comtenuasão. o que não achamos no padre João Lopes, porque alem de tanger com pouca arte, comserto e mau ar, ha poucas esperansas de melhorar, por aver annos que dise usa o tal instrumento e ter aproveitado tão pouco nelle, pelo que nos parese que o padre João Tavares he mais digno do partido, [...] nove de Novembro de seisentos trina e nove. Dom Pedro da Esperança, mestre da capela, Dom Costantino de Santo Antonio, tangedor.*” Esta notícia, para além de nos dar a conhecer o nome de um organista de Santa Cruz até agora desconhecido, D. Co[n]stantino de Santo António, é, para já, um dos raros documentos que temos com detalhes sobre um concurso de músicos e respectivos exames. Uma forma de admissão de músicos aparentemente apreciada pela Misericórdia de Tentúgal entendendo o respetivo provedor que os examinadores tanto podem ser de Santa Cruz como da sé de Coimbra: “*o dito partido dos órgãos per vacatura de algum tangedor, delles seja sempre por concurso e exame de opositores, per pessoas semelhantes ou mestres da Sé que o entendem muito bem*” (PAIVA, 2006: vol. 5, 535-6); agradeço a Saul António Gomes e a José Pedro Paiva por generosamente me terem informado sobre esta notícia).

⁴⁹ Para mais informações sobre estes e os restantes instrumentistas ativos em Coimbra durante os séculos XVI e XVII, cf. (ESTUDANTE, 2007: Annexe B).

⁵⁰ Uma das obrigações dos instrumentistas da sé é residirem, com as suas famílias, na cidade. Temos vários testemunhos dessa imposição para as catedrais espanholas (ESTUDANTE, 2007: p. 112, n. 90). É seguramente para ajudar a cumprir esta obrigação que a sé de Coimbra, em agosto de 1633 e em junho de 1634, envia ajudas de custo aos instrumentistas, respetivamente, Manuel Álvares e Rui Dias Soares para “*trazer sua casa*” (ver nota de rodapé n. 68).

Tal como os seus congéneres toledanos (REYNAUD, 1996: 258), os instrumentistas da Coimbra quinhentista e seiscentista parecem preferir viver perto da sé, nomeadamente nas paróquias da Catedral, de S. João de Almedina, de S. Pedro, S. Cristóvão ou ainda do Salvador. Ver o QUADRO 3 obtido a partir da análise de livros de sisas entre 1567 e 1617 (Coimbra, Arq. Mun. Hist., *Liuros de Sisas* 1567 (B13/11), 1599 (B13/12), 1604 (B13/13), 1605 (B13/14), 1609 (B13/15), 1614 (B13/16), 1616 (B13/17) e 1617 (B13/18)).

serviços que lhes são atribuídos, boa conduta dentro e fora da igreja, não se ausentarem ou participarem em serviços externos à instituição sem a devida autorização⁵¹). Em contrapartida, conhecem múltiplas vantagens que tornam o cargo de instrumentista de uma das principais catedrais ibéricas um lugar extremamente cobiçado⁵². A regularidade do salário (de 3 em 3 meses), a possibilidade de poder dispor da coleção de instrumentos musicais da própria instituição, a facilidade de ver a sua descendência conseguir um posto na instituição, os múltiplos apoios que uma catedral é passível de conceder⁵³, e, sobretudo, o enorme mercado que, enquanto músicos da principal igreja, o centro urbano lhes oferece. Principal instituição musical de uma cidade como Coimbra⁵⁴, a sé propicia aos seus músicos, nomeadamente aos

⁵¹ Cf. (ESTUDANTE, 2007: 110-3).

⁵² É prática comum que as companhias independentes de instrumentistas cheguem aos principais centros urbanos por altura do Natal, Páscoa ou *Corpus Christi*. Estes períodos significam, naturalmente, mais oportunidades de trabalho pontual. Mas o principal objetivo das companhias será mostrarem-se e tentar um contrato de longa duração junto de umas principais instituições da cidade, nomeadamente a catedral (ESTUDANTE, 2007: 134, n. 143).

⁵³ Veja-se, por exemplo, a “esmola” que o cabido conimbricense oferece a um dos seus instrumentistas porque este decide seguir a vida eclesiástica:

“Esmola ~q. se fez a m.el baixão da Capella.

Aos 8 de julho [1633] V.A. de 3000 rs a pag. a Manoel de Campos baixão da Capella do pr.º quartel ~q esta por vencer ~q o cab.º lhe deu adiantado por esmola por se ir meter na religião.”

Ou ainda o apoio financeiro dado ao *charamela* da sé Francisco de Moura por se encontrar doente há muito tempo:

“No m.mo dia [11 Julho 1633] V.A. de 4000 rs. a pag. a Fr.co de Moura, baxão da Capella, por esmola, por estar ha m.to tempo doente, e ter gastado na doença q.to tem.”

(Coimbra, Arq. Univ.?, *Registo d'Alvarás sede vacante 1633*, f.2; notícias respigadas do espólio pessoal de Manuel Joaquim, conservado na Biblioteca Geral da Univ. de Coimbra; ainda não foi possível encontrar as notícias originais).

⁵⁴ Está ainda por aferir qual seria o grau de intervenção na cidade do serviço musical do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Sabemos que ele é bastante completo (cantores, organista, instrumentistas) mas não é claro até que ponto este corpo musical está disponível para participar em serviços externos ao Mosteiro. Ernesto Pinho (PINHO, 1981: 47-54) descreve-nos a participação dos cantores e instrumentistas de Santa Cruz nas mais importantes procissões do mosteiro e da cidade (mas aparentemente sempre ao serviço da casa mãe). Diz-nos ainda que “O próprio Rei de Espanha pedia cónegos de Santa Cruz para irem ao Escorial, só para cantar estes *bradados da Paixão*” (p. 48) mas não sabemos se tal realmente aconteceu, seja para Espanha seja para outra instituição da cidade. Vemos que as Exéquias de D. João III (a 11 de junho) organizadas pela Universidade são, por disposição estatutária, celebradas na igreja de Santa Cruz; mas até agora não nos foi possível encontrar qualquer indício da participação do serviço musical do mosteiro nessas celebrações. É conhecida a colaboração do mestre de capela crúzio D. Francisco de Santa Maria (†1597) com a Companhia de Jesus em Coimbra (REES, 1995: 99-125). Finalmente, como vimos acima, o mestre de capela D. Pedro da Esperança e organista D. Co[n]stantino de Santo António, ambos do Mosteiro, são solicitados em Novembro de 1639 pela Misericórdia de Tentúgal para serem examinadores num concurso para o cargo de organista (ver nota de rodapé n. 48). No entanto, e como já foi referido acima, apesar do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ser uma das três instituições religiosas portu-

seus instrumentistas, um universo absolutamente único de oportunidades de trabalho. Desde logo, são com certeza muitos os aprendizes na cidade e fora que procuram aprender o ofício, em particular com o *mestre dos charamelas* da catedral. Mas, sobretudo, as várias instituições do centro urbano e seus arredores, seculares e religiosas (Universidade, Câmara, casas nobres, confrarias, mosteiros, conventos, colégios universitários, misericórdia, etc.), para as suas diferentes festas, recorrem regularmente aos músicos da sé⁵⁵.

Encontra-se ainda por realizar um estudo sistemático deste circuito musical para os principais centros urbanos portugueses (nomeadamente o conimbricense) onde circulam músicos e música, onde instituições encomendam novas obras musicais aos mestres de outras, onde os livreiros têm um papel fundamental na introdução, nacional e internacional, de novos livros.

No entanto, se tivermos em conta apenas a regularidade com que a Universidade de Coimbra recorre aos músicos da sé ao longo do século XVII (como veremos já a seguir, pelo menos quatro vezes ao ano acrescidas seguramente de muitos outros serviços pontuais) e multiplicarmos pelo número, ainda que aproximado, de instituições seiscentistas da cidade suscetíveis de necessitarem de músicos para as suas festas, é fácil ter, ainda que frágil, uma impressão do intenso circuito profissional primordialmente disponível para os cantores e instrumentistas da sé.

QUADRO 3 – Distribuição dos instrumentistas (e fabricantes de instrumentos) pelas paróquias de Coimbra, 1567-1617⁵⁶

Paróquia da Catedral	Paróquia de S. João de Almedina
João Fernandes, <i>trombeta</i> (1567)	António Mourão, charamela (1599)
Lázaro Coelho, charamela (1567)	Frutuoso Carvalho, charamela (1604, 1605, 1609)
António Francisco, <i>trombeta</i> (1616)	António Lopes, charamela (1617)
	Alonso de Morillas, charamela (1617)
Paróquia de S. Pedro	Paróquia de S. Bartolomeu

guesas a conhecer hoje uma monografia musical, torna-se cada vez mais urgente rever e completar a informação de que dispomos.

⁵⁵ A título de exemplo, um caso porventura extremo no que diz respeito à distância percorrida, com as autoridades capitulares da sé de Coimbra a autorizarem a deslocação de quatro dos seus músicos até uma casa senhorial em Aveiro:

“A 25 de mayo [de 1615] se asentou “q [...] os quatro musicos “q Vasco de Sousa pidiu emprestado pr^a chegarẽ a aueiro a huã festa do regedor seu cunhado se lhe emprestem.” (ALMEIDA, 1973: 188).

⁵⁶ Os sublinhados identificam os instrumentistas que sabemos estarem ao serviço da sé.

António Mourão, charamela (1604, 1605, Diogo Fernandes, violeiro (1567)
1609, 1614, 1616)

	Pedro Rodrigues, charamela (1599)
	Fernão Rodrigues, violeiro (1604)
	António Francisco, <i>trombeta</i> (1604)
	Jerónimo Lopes, violeiro (1605, 1609, 1614, 1616, 1617)
	Fernão Domingues, violeiro (1605, 1614, 1616, 1617)

Paróquia de S. Cristóvão	Paróquia do Salvador
Manuel de Moura, charamela (1617)	João Homem, <i>trombeta</i> (1567)

Paróquia de S. Tiago	Burgo de Santa Clara
Miguel Ramos, <i>rabeca</i> (1604, 1605)	Diogo Fernandes, <i>trombeta</i> (1567)
	Luís Pires, <i>trombeta</i> (1567)
	Francisco Fernandes, <i>trombeta</i> (1599)
	António Fernandes, <i>trombeta</i> (1599)
	Duarte Martins, <i>trombeta</i> (1604, 1605, 1609)
	António Francisco, <i>trombeta</i> (1605, 1609, 1617)
	Duarte Mateus, <i>trombeta</i> (1617)

Os músicos da sé ao serviço da Universidade

A Universidade de Coimbra parece atribuir particular importância à celebração (1) da Epifania (6 de janeiro), (2) das Exéquias de D. João III (11 de junho), responsável pela transferência definitiva da Universidade para as margens do Mondego, (3) do seu padroeiro S. Miguel (29 de setembro), e (4) o dia de Abertura das Aulas (1 de outubro). Apesar de podermos encontrar uma ou outra festa adicional assim como alguns serviços pontuais (nomeadamente visitas reais ou cerimónias fúnebres de lentes), estes são os momentos do calendário da capela da Universidade que recebem maior atenção musical, pelo menos durante o século XVII⁵⁷. Uma vez que

⁵⁷ A presença de músicos “*de fora*”, nomeadamente da sé, parece ter sido suficientemente regular para gerar, junto da Universidade, a seguinte documentação relativa às despesas com festas na Capela entre 1600 e 1731: Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade. Serviço Religioso. Festas e Outras Cerimónias 1600-1731*, IV/1^oE,2,5,2 a IV/1^oE,2,5,11. Apesar de alguma heterogeneidade dos documentos, estas contas das Festas da Universidade são hoje, enquanto não encontrarmos as contas do bispado, a principal fonte para sabermos um pouco mais sobre quais, quantos e que timbres foram

o serviço musical permanente da Universidade parece ser composto apenas pelo lente de Música (igualmente mestre de capela da instituição, responsável pela organização de todo o serviço musical assim como pela eventual composição de novas obras musicais), o organista e alguns capelães (com a obrigação apenas de cantochão mas pelos vistos perfeitamente capazes de executar polifonia⁵⁸), a instituição vê-se obrigada a procurar músicos *de fora* para as suas celebrações mais solenes. Os cantores e instrumentistas da sé de Coimbra, como principal corpo musical do centro urbano, são assim regularmente chamados pela Universidade.

Isso mesmo é facilmente confirmado através da documentação da Capela da Universidade. Em Maio de 1605, para a celebração do nascimento do futuro D. Filipe IV, o lente de música e mestre de capela da Universidade Pero Correia informa que procurou músicos “*da See E de fora*”⁵⁹. A mesma expressão regressa em Outubro de 1617, com os pagamentos relativos à Festa de S. Miguel e da Abertura das Aulas⁶⁰. Ou ainda, para a mesma festa, no ano de 1627, vemos a lista dos músicos utilizados encabeçada pelo título “*Rol*

os dos músicos que serviram a catedral conimbricense. Uma parte destes documentos, relativos ao período entre 1625 e 1635, é apresentada de uma forma mais completa em (BANDEIRA & QUEIRÓS, 2001-2). Agradeço a Ana Maria Bandeira por me ter dado a conhecer este extraordinário fundo.

⁵⁸ Assim parece acontecer em Janeiro de 1604, quando o chantre da Capela da Universidade, o Pe. Marcos do Monte, assume junto com outros capelães aquelas que seriam as obrigações de outros músicos, nomeadamente o lente (*mestre da música*), o qual está aparentemente ausente (ou a respetiva posição não estará provida). Porque os capelães da Capela não são obrigados a canto de órgão pedem que esse serviço lhes seja pago:

“Diz o Chantre da Capella desta V.de que elle buscou tiples, E fallou aos padres capellães pera cantarem de canto dorgãos as vesporas do p[re]s[en]tito do Natal, q ora passou, E a missa, que disseram a dous choros, por faltar o mestre da Musica, que nos tais dias he obrigado ao fazer, E buscar cantores de fora, pera os quais lhe mandam sempre pagar: E porque elles supp.tes supriram (como Vs. Ms. viram) a dita falta, sem serem obrigados aisso. P. a Vs. Ms. lhe mandem satisfazer o dito trabalho, como costumão ao dito Mestre da Musica.”

(Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade... 1600-1610*, IV/1ªE,2,5,2, Festas e Outras Cerimónias 1604).

O mesmo podemos constatar, entre outros exemplos, em 1617, para as festas de S. Miguel e de Abertura das Aulas. O lente de música de então, Pedro Talésio, não estando na cidade os melhores músicos, recorre aos capelães da Universidade:

“Diz o Me da Capella, q soposto não Estauão na terra os milhores musicos, pª a solenidade desta festa de S. migl E Entrada dos Estudos; chamou os q' auia, na Sé E fora della, cõ algũs religiosos aos quaes prometeo satisfazer E juntamte a ape Bento pereyra E outros capellães de Casa, q dizẽ não estarẽ obrigados a Cantar canto dorgão pello q P a V.S.ria E mais sres desta mesa lhe mandẽ passar mandado da merce ordinaria E annual, E R.[e]ceberã M.[er]cẽ [...]”

(Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade... 1611-1625*, IV/1ªE,2,5,3, Festas e Outras Cerimónias 1617).

⁵⁹ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade... 1600-1610*, IV/1ªE,2,5,2, Festas e Outras Cerimónias 1605.

⁶⁰ Ver a nota de rodapé n. 59.

d'os musicos da Sé q'assistirão as vesporas de s. migl. E na missa de Canto dorgão onten 1^o d'octobre na V^{de} – 1627 –” (ver IMAGEM 3). Será mesmo perceptível uma certa dependência do corpo musical da sé (assim como alguma escassez de alternativas na cidade), por exemplo, nas contas de Janeiro de 1618 onde o lente Pedro Talésio diz que *“não foj possivel valerse de todos os musicos da see, por auer pôtifical esse dia do prestito dos Reys. todavia não deixou de occupar algũs delles E buscou os mais musicos de fora cõ os quaes se Cantou missa E Vesporas a dous choros, o melhor ~q lhe foy possiuel”*⁶¹. Os dois elementos, seja a dependência da catedral seja a penúria de músicos em Coimbra, talvez se tenham acentuado nos anos seguintes se tivermos em conta a reação do lente e mestre de capela frei Francisco Camelo a propósito do pagamento dos cantores e instrumentistas que participaram na festa de S. Miguel de 1632. Perante a decisão do vice-reitor de pagar apenas metade do estipêndio aos músicos porque estes *“nã estiuerã mais que m[eia] missa”*, Fr. Francisco Camelo responde:

*“Todos os muzicos assistirão as Vesperas, E na missa só faltarão 4 aos Kirios E gloria, por~q Era chegado o Sñor Reitor, E por não fazer Esperar, comessej a missa cõ os outros, ~q todos chegarão logo a Alleluija, E bem se pode sofrer tão pequena falta, quando a ~q ha de muzicos nesta Cidade he tão grande. Porem o Sôr Reitor o mandara como melhor for seruido.”*⁶²

⁶¹ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade... 1611-1625*, IV/1^aE,2,5,3, Festas e Outras Cerimónias 1618.

⁶² Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade... 1626-1636*, IV/1^aE,2,5,4, Festas e Outras Cerimónias 1632.

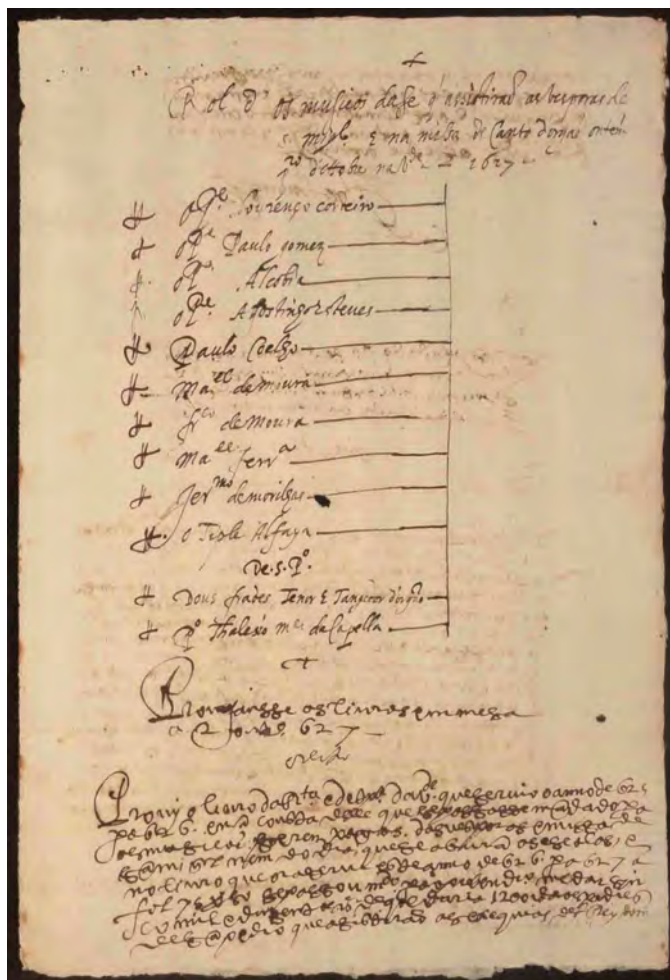


IMAGEM 3 – Contas da Capela da Universidade, Festa de S. Miguel e Abertura das Aulas, 1627 (Coimbra, Arq. Univ., Capela da Universidade... 1626-1636, IV/1ªE,2,5,4, Festas e Outras Cerimónias 1627)

Face às numerosas solicitações de um centro urbano como o conimbricense, porventura agravado por uma eventual falta de alternativas, as ausências dos instrumentistas (e cantores) da sé são frequentes ao ponto de as autoridades capitulares sentirem necessidade de dificultar a concessão de licenças para os músicos se ausentarem ao serviço:

"Aos 18 de janrº 1616. se tratou em cabido das m^{tas} faltas q̃ fazião os musicos hindo a outras igr.^{as} uencendo la Major Selario: E asentou o cabido q̃ daqui em diante se não de licenca prª musicos algũs

sem estarem presentes menos de dezaseis capitulares em Cabido. E seiaõ multados todos os ~q ontem 17. deste mes faltaraõ contra a licenca do Cabido. Num cruzado Cada hum: pr^a se repartir nos ~q os uenceraõ [...]”⁶³

Com a festa, nomeadamente a religiosa, a mostrar-se como uma das principais ferramentas para a construção e projeção da instituição urbana, não será fácil diminuir a demanda externa dos músicos da sé. O cabido vê-se assim obrigado, apenas alguns anos mais tarde, a nomear um apontador para o registo da assiduidade dos músicos com a ameaça de uma terceira falta poder conduzir ao despedimento:

“Aos 13 de julho 619. se tratou em Cabido da grande falta ~q faziaõ m^{tas} uestes os cantores, e charamelas e se assentou ~q o s^{or} Arc^o Juliaõ pinhr^o fosse seu Contador e os descontasse a todos na forma da taboa a 1.^a e 2.^a uez. E pella terceira falta fossem despedidos. [...]”⁶⁴

Por outro lado, os músicos têm plena consciência que, com cada serviço externo realizado, espera-lhes, para além da provável admoestação, uma penalização do seu salário na catedral. É seguramente por isso que, a propósito das celebrações da Semana Santa de 1615, insistem junto da Universidade para que o pagamento que lhes for outorgado seja suficiente para suprir as faltas nas suas obrigações:

“Diz o M^e da Capella desta V^{de} ~q p^a a solenidade da semana s^{ta}, alem dos Capellaes da Casa, ocupou oito Cantores de fora, dos quaes os quatro ou cinco cõtinarão toda asemana, e os outros algus dias. E porq^{to} os ~q menos esperã de pmio, são dous Crusados [800 réis], E algũs não queirẽ menos de mil reis , visto o trabalho ~q lleuarão E deixarã suas obrigaçois, p^a accodir a esta V^{de} [...]”⁶⁵

A intensa demanda de música e músicos exprime-se através das recorrentes solicitações para serviços externos e dos consequentes conflitos junto das autoridades eclesiásticas. Mas é igualmente visível naquela que terá sido

⁶³ Cf. (ALMEIDA, 1973: 204).

⁶⁴ Cf. (ALMEIDA, 1973: 226).

⁶⁵ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Processo do lente Pero Talésio*, IV/1^aD,9,2,355.

a disputa entre instituições pelos melhores músicos. Conhecemos alguns casos entre as catedrais espanholas⁶⁶ e talvez possamos identificar, para Coimbra, o caso do baixão Rui Dias Soares. Por volta de 1634, este instrumentista está ao serviço da capela real, em Lisboa. Coimbra consegue que ele sirva a sé pelo menos durante os anos de 1635 e 1636⁶⁷. Dez anos mais tarde, o instrumentista encontra-se em Elvas, provavelmente ao serviço da catedral, quando a sé conimbricense lhe escreve dizendo “*que uenha p.^a esta See cõ o partido q ia aqui teue*”. Regressa em agosto de 1647 com o que parece ser, comparativamente, um excelente salário de 55000 réis anuais⁶⁸.

Ainda mais curioso é o trajeto do mestre dos instrumentistas da sé de Coimbra no fim do século XVI, André de Escovar. Ativo na sé de Évora pelo menos entre 1542 e 1553, o ano seguinte surge indicado como o da sua partida para a Índia. Barbosa Machado sugere que tenha regressado à catedral alentejana sendo levado para Coimbra pelo bispo-conde D. Manuel de Meneses (logo em 1573?). Aí o encontramos pelo menos desde dezembro 1578, onde surge identificado como *mestre das charamelas*. O mesmo André de Escovar é ainda apontado por Barbosa Machado como o autor do que deverá ter sido um manual para aprender a tocar charamela (*Arte para tocar o instrumento da charamelinha*), uma fonte que ainda não foi possível topar em nenhum dos nossos arquivos ou bibliotecas⁶⁹. Estes dois episódios são seguramente representativos de uma circulação alargada, nacional e ibérica, dos instrumentistas⁷⁰ (e

⁶⁶ Veja-se, por exemplo, a carreira de Bartolomé de Espinosa. Inicia o seu percurso profissional ao lado do seu pai, em 1576, na catedral de Segóvia. Seguramente talentoso, o jovem executante de baixão vê o seu salário de 4500 *maravedis* em 1576 passar para 6000 (em 1578), e 9000 *maravedis* em 1580, um último aumento concedido por que as autoridades capitulares já temem sua partida eminente. Em Agosto de 1584, o instrumentista já se encontra na sé de Plasencia para onde foi chamado com 60000 *maravedis* y 32 *fanegas de trigo*. Bastaram apenas mais dois anos para que Bartolomé de Espinosa ingressasse naquela que é a porventura a mais abastada catedral ibérica, a de Sevilha, com um salário de 82500 *maravedis* y 60 *fanegas de trigo* (ESTUDANTE, 2007: 165).

⁶⁷ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Registo d'Alvarás sede vacante* 1633, f.2; notícia respigada do espólio pessoal de Manuel Joaquim, conservado na Biblioteca Geral da Univ. de Coimbra; Coimbra, Arq. Univ., *Capela da Universidade* 1626-36, IV/1aE,2,5,4, Festas e Outras Cerimónias out. 1635, jun. 1636.

⁶⁸ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Quaderno das memorias...*, III/D,1,3,1,152, ff. [9], [17v], [35v]. Rui Dias Soares deverá ter ainda regressado a Elvas pois uma das fontes manuscritas hoje conhecidas para a obra do mestre de capela da sé elvense Francisco Martins, o códice P-Em n. 1096, foi copiada pelo instrumentista em 1655 (ver IMAGEM 4).

⁶⁹ Ver a nota de rodapé n. 30 assim como a entrada relativa a este músico em (ESTUDANTE, 2007: Annexe B).

⁷⁰ São numerosos os exemplos de instrumentistas a circularem entre os dois lados da fronteira ibérica. Em 1595, vemos a municipalidade de Cáceres a contratar três charamelas “*vecinos de la villa de Villaviçosa, en el rreyno de Portugal*”. No ano seguinte, é a vez da catedral de Badajoz

restantes músicos) constituindo assim um inevitável meio de difusão de repertório e de práticas interpretativas.

As práticas interpretativas através da documentação da Universidade

O *instrumentarium* da sé de Coimbra não será muito diferente das suas congéneres para o mesmo período. Aos instrumentos de sopro (charamela, sacabuxa, baixão, corneto, fagote, etc.) junta-se a harpa e, bem mais tarde (a partir de 1660), também o cravo. O início do século XVIII parece trazer consigo a definitiva adoção dos instrumentos de cordas da família do violino⁷¹. No entanto, no caso deste último instrumento, talvez valha a pena notar o que parece ser uma presença regular na catedral, pelo menos desde 1641, graças ao Pe. António Carvalho, *rabeca na see*⁷².

utilizar pontualmente três instrumentistas igualmente provenientes de Vila Viçosa (seriam os mesmos?). Esta sé da Extremadura espanhola é aliás pródiga na contratação de numerosos músicos portugueses, ao longo dos séculos XVI e XVII. Do lado lusitano, apesar do frequente aportuguesamento dos apelidos estrangeiros, podemos ver em Évora os castelhanos Alonso Peres, Eugénio Peres de Fonsalida (Fuensalida?), Nicolau de Molina ou ainda Lourenço del Rio. Na cidade do Mondego, temos os Morillas, Alonso e Francisco, assim como o sobrinho “do Pallacios”, admitido em 1648 e oriundo de uma família de instrumentistas espanhóis ativa na capela real portuguesa (ESTUDANTE, 2007: 165-6).

⁷¹ Para mais informação sobre a presença dos diferentes instrumentos em Coimbra e respetivas cronologias, ver (ESTUDANTE, 2007: Annexe B).

⁷² A primeira notícia que temos do Pe. António Carvalho é graças à *visitação* que é feita à cidade em 1641 onde somos informado que o dito padre instrumentista anda amancebado com uma jovem solteira:

“M.^a Glz molher de fr.co Luis barq.ro [...] disse [...] ~q An.to Carualho sacerdote o rabequinha conuersa e anda amancebado com joanna Bap.ta solt.ra da qual tem huã criança e já o anno passado forao ambos postos em visitaçao sem terẽ emenda, e ~q a mesma fama que então corria corre ainda

[...]

Sebastião Marques barq.ro m.or nesta freg^a [...] disse [...] que o P.e An.to Carualho ~q tange rabeca na see conuersa e anda amancebado cõ Joana Bapta soltr.^a [...]”

(Coimbra, Arq. Univ., *Liuro da Visitação desta Cidade de Coimbra...* 1641, III/1^aD,4,3,52, ff. 56, 57v e 193v).

Na mesma cidade de Coimbra, no Mosteiro de Santa Cruz, aquele que é apenas parte do seu espólio musical (hoje conservado na Biblioteca Geral da Universidade) apresenta igualmente testemunhos da presença e utilização do violino, sensivelmente para a mesma época. Vejam-se os responsórios de Natal de D. Pedro da Esperança (†1660) conservados no manuscrito musical MM 18, ff. 40v-44; ou ainda a *Missa a 10 e due violini*, anónima, copiada no MM 228 (de cerca de 1645), ff. 47-70v.



IMAGEM 4 – Frontispício do *Livro da Quaresma* de Francisco Martins (Elvas, Bib. Mun., Ms. n. 1096), aparentemente compilado pelo baixão Rui Dias Soares.

Muitos dos instrumentos seriam seguramente propriedade dos músicos mas sabemos que a instituição é igualmente detentora de vários. E tal como cuida que os seus *charamelas* sejam os melhores e a representem da melhor forma, a catedral será igualmente ciosa da sua coleção de instrumentos musicais. Já vimos acima as precauções que a sé de Coimbra tem quando empresta, em 1622, um baixão seu a um antigo moço de coro.

Mas bem mais eloquente é o diferendo que o cabido tem com um dos seus instrumentistas, Alonso de Morillas. Cerca de 1619, um outro instrumentista seu, António Lopes é detido pela justiça, levado para Lisboa⁷³

⁷³ A sua ausência é sentida, pelo menos oficialmente, pelas autoridades capitulares e a 26

onde é condenado à morte, encontrando-se já falecido em 1621. A sua viúva terá então entregue (vendido?) uma charamela e um corneto, alegadamente do falecido, ao colega Alonso de Morillas. Ora, o cabido entende que os instrumentos são propriedade da sé e recorre ao juiz de fora para resolver o diferendo. A respetiva sentença, de 29 de janeiro de 1622, encontra-se transcrita no Anexo. Na argumentação apresentada ao juiz, o cabido precisa que os instrumentos musicais da sé eram originalmente propriedade do bispo (na realidade, como vimos atrás, o responsável financeiro pelo serviço musical da instituição conimbricense) mas que D. Afonso de Castelo Branco (fl agosto 1585 - maio 1615) doa a coleção ao cabido. Talvez possamos ver neste ato do prelado um reconhecimento, ainda que indireto, que a administração do corpo musical, pertencia, na prática, às autoridades capitulares. Esta dificuldade em recuperar os instrumentos que ficaram com um dos seus instrumentistas contribui seguramente para que as autoridades capitulares conimbricenses, em agosto de 1628, após a morte do seu *mestre das charamelas* António Mourão, ordenem a recolha de todos os instrumentos musicais que estavam com o mestre fazendo o respetivo inventário e se atente aos que possam eventualmente estar com outros músicos:

"No mesmo dia mes e anno [14 de Ago 1628] assentou o Cabido ~q os instrum^{tos} de musica ~q tinha o mourão ~q D's tem uiessẽ p^a a casa do cartório, e ~q o sôr obreiro fizesse hũ inuentairo de todos os ~q o dito mourão tinha. E asi mais dos ~q tem os cantores p^a constar a todo o tempo de quantos são e p^a lembranca".⁷⁴

No que diz respeito às práticas interpretativas dos instrumentistas no espaço litúrgico, Coimbra apresenta documentos verdadeiramente únicos. Envolvendo maioritariamente os músicos da sé, as contas das festas celebradas na Capela da Universidade oferecem-nos um grau de detalhe ímpar. Os lentes têm, em geral, o cuidado de especificar a lista dos músicos que participam em cada festa oferecendo-nos nomes e timbres dos músicos envol-

de Julho é decidido deixar de o considerar membro do corpo musical daquela instituição por ausência prolongada ("E se assentou ~q não contassem o Corneta Ant^o lopez visto ser passado o tempo de espera ~q lhe deraõ."); (ALMEIDA, 1973: 226-7)).

⁷⁴ Cf. (ALMEIDA, 1973: 278). Infelizmente, ainda não foi possível localizar nenhum destes preciosos inventários seguramente semelhantes aos que podemos encontrar no país vizinho (na sé de Zamora (1582, 1585), na igreja galega de Valdemoro (1585), na igreja colegial de Lerma (1615) ou ainda na sé de Granada (1657); cf. (RUIZ JIMÉNEZ, 2004: 222 (n. 73) e 226 (n. 93))).

vidos (ver IMAGEM 3). Algumas dessas contas, sobretudo aquelas produzidas por frei Francisco Camelo⁷⁵, entre 1630 e 1636, são efetivamente extraordinárias. Veja-se a IMAGEM 5 com o pedido de pagamento, de outubro de 1630, das despesas feitas na Capela da Universidade com os cantores e instrumentistas no dia de S. Miguel. Fr. Francisco Camelo, particularmente cuidadoso, indica a distribuição dos músicos pelos dois coros, o efetivo que, de uma forma geral⁷⁶, parece ter sido utilizado nos momentos mais solenes da Universidade de Coimbra das primeiras décadas do século XVII (o QUADRO 4 apresenta mais alguns exemplos).

⁷⁵ Não se tem praticamente nenhuma informação biográfica sobre Fr. Francisco Camelo. Para além dos referências entre 1630 e 1636 inscritas nesta documentação da Capela da Universidade, conhece-se apenas mais um documento levantado por Teófilo Braga em *História da Universidade de Coimbra* e reproduzido por (VIEIRA, 1990: 172-3). Apoiados exclusivamente neste último documento, ficamos a saber que Fr. Francisco terá sido mestre de capela do Real Mosteiro de S. Lourenço del Escorial antes de se candidatar ao lugar de lente de música da Universidade de Coimbra. Ganha a dita oposição estando em Coimbra aparentemente entre 1629/30 até 1636, altura em que já encontramos o nome do seu sucessor na Universidade, Fr. António de Jesus. Curiosamente, a investigação recente (NOONE, 1998), nomeadamente no seu "Appendix 2: Biographical Notes on Escorial Musicians" (pp. 259-96), não faz qualquer referência à presença no Mosteiro de Fr. Francisco Camelo (ou Camello).

⁷⁶ Conhece-se um único exemplo com três coros, em dia de *Exposição ao (do) Santíssimo*, cujo pagamento dos músicos foi solicitado a 6 de fevereiro de 1630. A notícia e respetivo detalhe é dado pela primeira vez em (BANDEIRA & QUEIRÓS, 2001-2: 126-7). Infelizmente, em Março 2014, não foi possível localizar o documento original.

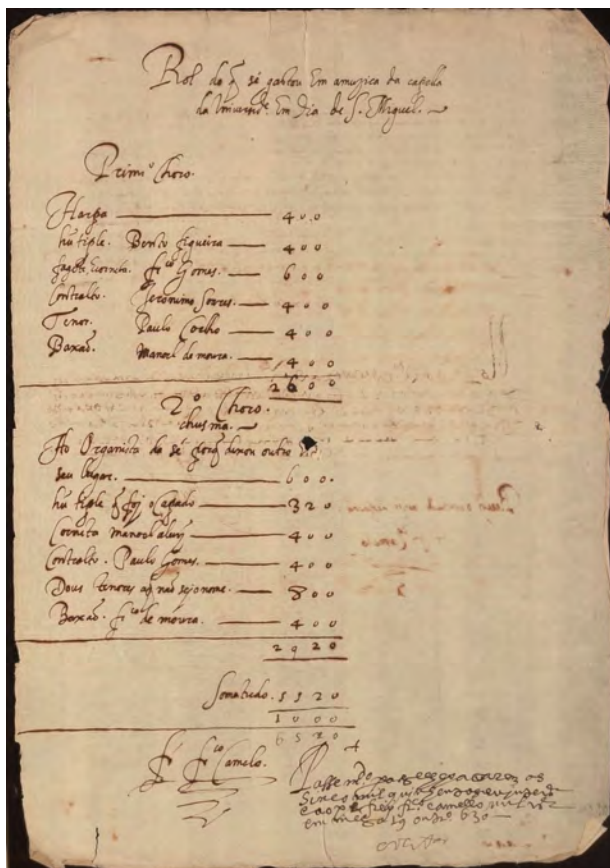


IMAGEM 5 – Rol dos músicos contratados pela Universidade para a Festa de S. Miguel em 1630 (Coimbra, Arq. Univ., Capela da Universidade... 1626-1636, IV/1ºE,2,5,4, Festas e Outras Cerimónias 1630)

QUADRO 4 - Exemplos dos efetivos policorais utilizados em algumas das Festas da Capela da Universidade de Coimbra durante o século XVII

Fevereiro 1630, Exposição do Santíssimo Sacramento⁷⁷

1º Coro	2º Coro	3º Coro (de Chusma)
falsete	tiple	2 tipples
alto	capado	2 altos
tenor	alto	3 tenores
	tenor	
+	+	+
charamela tiple	baixão	corneto
corneto / fagote ⁷⁸	baixão	sacabuxa

harpa	harpa	2 baixões harpa
-------	-------	--------------------

Outubro 1630, Festa de S. Miguel

1º Coro	2º Coro (<i>de Chusma</i>)
tiple	tiple <i>capado</i>
alto	alto
tenor	2 tenores
+	+
corneto / fagote	corneto
baixão	baixão
harpa	órgão

Junho 1631, Exéquias do Rei D. João III

1º Coro	2º Coro (<i>de Chusma</i>)
tiple	2 músicos (tiples?) ⁷⁹
alto	2 altos
2 tenores	2 tenores
+	+
corneto / fagote	corneto
baixão	2 baixões

Junho 1632, Exéquias do Rei D. João III

1º Coro	2º Coro (<i>de Chusma</i>)
2 tiples	tiple
alto	alto
tenor	3 tenores
	1 músico
+	+
baixão	corneto
	2 baixões

Janeiro 1635, Festa da Epifania

1º Coro	2º Coro
2 tiples	2 altos
alto	tenor
tenor	
+	+
fagote	corneto
baixão	baixão
harpa	órgão

Estas contas detalhadas da Universidade de Coimbra constituem um

⁷⁷ O músico é anunciado como tendo tocado os dois instrumentos.

⁷⁸ Não foi possível definir nem a tessitura nem o instrumentos dos “músicos”.

testemunho verdadeiramente excecional das práticas interpretativas da época. Parecem sugerir, desde logo, o recurso generalizado, pelo menos para as primeiras décadas do século XVII, à policoralidade para a celebração das festas religiosas mais solenes. Não é difícil imaginar que as opções fossem semelhantes na sé conimbricense (ou até nas suas congéneres nacionais). Os mesmos documentos oferecem-nos uma ideia bastante precisa do número de músicos atribuído a cada coro, sendo possível aproximar quantos seriam os cantores e/ou instrumentistas em cada parte, qual a eventual interação entre cantores e instrumentistas em cada coro, ou ainda a presença ou não de cantores em todas as partes.

No jogo entre cantores e instrumentistas, assistimos a um reforço (ou até substituição?) da voz grave com a presença praticamente constante do baixão em ambos os coros, por vezes ainda acompanhado pelo órgão ou fagote⁷⁹. Menos flagrante mas mesmo assim digno de nota, temos o que poderá igualmente ser visto como um reforço instrumental das vozes mais agudas com a repetida presença do corneto (*corneta*). Com toda a fragilidade associada ao facto de estarmos a trabalhar sobre um *corpus* limitado de documentos, provenientes de uma única instituição, não podemos deixar de constatar um reforço instrumental concentrado nas vozes extremas. Esta polarização é seguramente um testemunho de uma estética barroca em construção onde muito provavelmente não seriam alheias as práticas do *basso seguente* ou do *concertato* entre vozes e instrumentos.

⁷⁹ A propósito deste concerto entre os diversos instrumentos musicais, veja-se a decisão de Junho de 1644 das autoridades capitulares conimbricenses indiciando a necessidade de acertar os diapasões entre os baixões e o órgão pequeno da sé:

“Ao organista j^o [p^o?] *doliur.^a quinze mil r^s 7q* sederão de *Conserto dos órgãos* e de *Cortar os Canos ao pequeno p^a dizer cõ os baixoes*” (Coimbra, Arq. Univ., *Livro de receita e despesa da obra da Sé* [1643-1645], III/D, 1, 1, 4, 114, f. 17).



IMAGEM 6 – Início do salmo *Dixit Dominus* anónimo a 4 coros (o 4º é instrumental) conservado no MM 228 (ff. 14v-21) da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

Não substituindo mas sim acrescentando às tradições anteriores, estas práticas interpretativas em desenvolvimento desde o século XVI, surgem cristalizadas em obras musicais de meados do século XVII provenientes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra⁸⁰. Apesar de serem produto de uma outra instituição, estas peças não podem deixar de ser consideradas numa visão de conjunto (incluindo forçosamente a prática musical da sé de Coimbra) onde as práticas interpretativas sugeridas pelas contas da Capela da Universidade parecem encaixar perfeitamente.

Importante ainda notar que estes documentos universitários dos anos 1630 a 1636 evocam quase sempre um *Choro de Chusma*, um coro, nas palavras de Pedro Cerone (1613), onde se põem “*tres, quatro, y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes*”⁸¹. Uma estética de contraste para a qual talvez venhamos encontrar o repertório correspondente entre os fólhos dos já referidos *cartapácios* crúzios do século XVII⁸².

⁸⁰ Encontra-se hoje conservado na Biblioteca Geral da Universidade um conjunto de 16 códices manuscritos (*cartapácios*) de meados do século XVII muito provavelmente proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Em grande medida ainda por estudar, entre as muitas obras aí inscritas, encontramos um imenso repertório policoral, em latim e vernacular, onde as linhas instrumentais, não apenas a do *guião*, se encontram muitas vezes notadas (ESTUDANTE, 2007: 304-18). Refira-se apenas um exemplo, o salmo *Dixit Dominus*, anónimo, a 4 coros, dos quais um é exclusivamente destinado a instrumentos (MM 228, ff. 14v-21); ver IMAGEM 6.

⁸¹ “[...] Acontecera auezes componer Psalmodias, Motetes ò Missas, en vna manera llamada [...] Musica à Choros diuididos ò apartados. [...] Semejantes Composiciones son diuididas de ordinario en dos Choros, mas extraordinariamente en tres, en quatro, y auezes en mas Choros. [...] El primer Choro de ordinario se suele componer artificioso, alegre y fugado, cantando con mucha gracia, y mucha garganta; y para esto, en el se ponen las mejores pieças, y los mas diestros Cantantes: mas el segundo no ha de ser tan artificioso, ni tan fugado: y el tercero ha de ser compuesto sin artificio y sin Fugas, y ha de ser graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad. El primero Choro se canta en el Organo con quatro bozes senzillas: el segundo se tañe con vn concierto de diuersos instrumentos formado, acompañando à cada instrumento su boz; ò por lo menos à la parte del Tiple y Baxo, paraque expliquen las palabras: mas el tercero (que es el fundamento de toda la Musica) se canta con mucha chusma; poniendo tres, quatro, y mas Cantantes por parte; acompañandolos con algunos instrumentos llenos y de cuerpo, como son las Cornetas, los Sacabuches, los Fagodes y otros semejantes: que quanto mas cantare lleno y à turba, tanto mas perfecto será el Choro. [...]” (CERONE, 1613: 675-6). Note-se como Cerone, a propósito do segundo coro, destaca igualmente a importância do reforço instrumental das vozes extremas, Tiple e Baixo.

⁸² De facto, muitas das obras policorais que nos chegaram do Portugal da primeira metade do século XVII parecem corresponder sobretudo a uma policoralidade “fragmentada” onde a alternância entre os coros acontece quase palavra a palavra, com frequente repetição de trechos musicais entre os coros. Do ponto de vista composicional, temos um conjunto muito homogéneo que, à partida, não parece apontar para um segundo coro de *Chusma*. Esse recurso talvez faça mais sentido numa obra onde a policoralidade se apoie nas diferentes sec-

A segunda metade do século XVII parece mostrar sinais de declínio de alguns dos timbres instrumentais no seio da catedral, nomeadamente os das charamelas e sacabuxas. Estes instrumentos, entre os mais antigos do corpo musical da catedral e porventura progressivamente substituídos por novos instrumentos de sopro ou de corda, veem as suas qualidades sonoras (e mecânicas) serem cada vez menos apelativas. Em Agosto de 1653, o cabido de Coimbra define as obrigações dos três *charamellistas*. O salário relativamente baixo que lhes é proposto deve-se, seguramente, às suas (novas) funções, limitadas ao acompanhamento do Santíssimo Sacramento, quando este é levado aos enfermos:

"Em os 21 d^e Julho d^e 1653 se cometeo ao s.^{or} Chantre a petição de Cantor e tangedor Pallacios, p.^a informar dos partidos dos Charamellistas, e se auerẽ d^e acomodar.

*[...] assentou o Cabido ~q desse aos tres mestres charamellas a cada hũ igual m^{te} doze mil r~s cada anno, a cada hũ liure de decima cõ obriguação ~q hão de uir acompanhar o Santissimo e tanger todas as uezes ~q sair da Se aos enfermos"*⁸³.

Esta mudança de funções (e até de estatuto) dos tangedores de charamela e sacabuxa assim como a consequente separação do restante grupo instrumental parecem confirmar-se no inventário do início do século XVIII dos músicos pensionistas da sé de Coimbra. Neste documento, surge claramente a distinção entre os "*Cantores e Instr.*⁰⁵" e os "*Chameleiros*"⁸⁴.

ções do texto, atribuindo assim períodos mais longos a cada coro e porventura com menor repetição entre os coros. Aqui haveria, em termos de estrutura composicional, mais espaço para jogos de *concertato* entre as partes assim como para um coro de *Chusma* diferenciado não apenas no maior efetivo chamado a executá-lo mas também na sua composição "*sin artificio y sin Fugas, [...] graue, sonoro, lleno, y de mucha magestad*" (CERONE, 1613: 676). Para mais informação sobre a polioralidade sacra em Portugal e a sua inscrição no contexto internacional, ver (ABREU, 2002).

⁸³ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Quaderno das memorias...*, f. [103].

⁸⁴ Cf. Coimbra, Arq. Univ., *Liuro ~q conthem todos os PenCionarios... Conthem Menistros, Cantores e mais off.*⁰⁵ ~q á Mitra Costuma pagar, III/D,1,2,5,8, ff. [16-18].

Da mesma forma, na sé de Braga, os tangedores de charamela, sacabuxa e *trombeta* deixam progressivamente de participar na liturgia. Em meados do século XVIII, o grupo encontra-se afastado do restante corpo musical da catedral e reagrupados sob a Confraria do Santíssimo Sacramento com as mesmas funções que os seus colegas conimbricenses: acompanhamento de todas as saídas do Santíssimo Sacramento (SIMÕES, 1992: 81-2). Para encontrar alguns exemplos semelhantes do outro lado da fronteira, ver (BORDAS, 2000: 208).

Para uma monografia musical do centro urbano conimbricense

Como podemos ver, a música na sé de Coimbra dos séculos XVI e XVII vai muito para além de uma interpretação *a capella*. Os *charamelas* encontram-se assalariados pelo menos desde a segunda metade do Quinhentos acompanhando o movimento precoce das catedrais ibéricas. A sua assimilação obriga a adaptações financeiras, humanas, litúrgicas e, naturalmente, musicais. Vimos, forçosamente, apenas alguns desses aspetos.

Espera-se, no entanto, que o presente artigo seja um contributo para uma muito necessária monografia musical da sé de Coimbra. Mas, sobretudo, que consiga ser um primeiro passo para uma leitura musical do centro urbano conimbricense onde a definição do tecido social e artístico ofereça uma melhor compreensão, nomeadamente, das relações entre as suas principais instituições: a catedral, a Universidade e o Mosteiro de Santa Cruz.

Anexo

Sentença do juiz de fora Jorge d'Andrade Corea, Coimbra, 29 de janeiro de 1622.⁸⁵

"Do Cabbido da See

Jorge Dãdrada CoRea Juiz de fora cõ allçada por Ell Rej nosso sor na cidade Coimbra e seus termos etc. faço saber a todos hos coRe-gedores, ouuidores, Juizes Justiças, ofeciaes e pessoas ha que esta minha carta de sentença tjrada dos autos dada por meu mādado for apresentada e ho conhecimento execução dela cõ dr^{to} ptençer ã como neste Juizo se trataraõ e finallm^{te} ãte mym sêntenciarão huns autos ciueis de peticaõ que fizerão o Dajão dignidades e Conegos do cabjdo da see desta cidade sobre e por Rezão do que ao diãte se fara se fara [sic] declaração, e pellos ditos autos se mostra ãtre as mais cousas nelles cõteudas e declaradas ãq Aos ujnte e sete dias do mes de Julho do anno do sor de mill seiscentos ujnte e huũ annos na dita cidade Coimbra por parte dos ditos supp^{tes} me fora apresentado huã peticaõ p es^{pto}, feita ã seus nomes ã que Rellata e cõtem ãq dezião eles Dajão dignidades e Conegos do Cabbido da see desta cidade que acceptãndosse por charamellejro na capela da dita see a huũ Ant^o lopez defunto lhe mādaráõ ãtregar huã chara-mella, e huã Corneta, as quaes por elle despois ser prezo e leuado a cidade de lix^a hõde fora cõdenado á morte no sequestro ãq de seus bens se fizera se ãtregarão a Alonço de morjilhas morador nesta cidade que oje as tinha lnda ã seu poder pello que elles supp^{tes} me pediaõ em cõcluzão da dita sua petjção mādasse fosse notefi-cado lhas ãtregasse e Receberjão merçe segũdo que todo se cõtinha e hera declarado na peticaõ delles autores supp^{tes} ã seu petitorioe que sendome apresentado, e uisto por mym do caso Informado p meu despacho mādaráõ justificasem elles supp^{tes} ho que deziaõ citadas as partes a que tocasse, p^a efeito do que se todo se auto [sic] ha que se ajũtara a dita peticaõ e Junta elles supp^{tes} p seu procurador e Requerente fizeraõ cjtãr ã sua pesoa a molher do dito Ant^o lopez ho conteudo na dita peticaõ atras p auer Jurar test^{as}

⁸⁵ Notícia respigada do espólio pessoal de Manuel Joaquim, conservado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra; ainda não foi possível encontrar o documento original.

sobre ho comteudo nella que tocaua a charamela e Cornetta, ho que ella Respondera que nã tinha duuida ha dita charamella mas que a Corneta hera do dito seu marydo e cõtudo ficara anjda por citada p aver Jurar testemunhas na dita Justificação que elles supp^{tes} fizeraõ p testemunhas que por sua parte ã Juizo se apresentarão, e p Juramento que cada huã Recebera e ã que pozerão suas mãos dr^{tas} forão tjradas pgũtadas e acabadas na forma da ordenação p todo o cõtudo na dita petição cujos ditos ã hũ marco dellas fora jũto aos ditos autos que mandara me fosem cõcluzos ao que fora satisfeito, e sendome leuados e uistos p mym p meu despacho pronunciara e mãdara ~q Antes de outra cousa se ajuntasse aos ditos autos ho treslado da doação que se dezia fazer ho bpo Dom Aº de Castel branco ao Cabbido da see desta cidade dos Instramentos de que nella se uzaua e satisfeito deferja e dado este despacho, a elle fora satisfeito cõ huã Certjdaõ da verba da sobredita doação que ao caso tocaua, e se ajũtara aos autos que tornãdome finalmente cõcluzos e uistos p mym nelles dej e pronunciej a sentença do theor seguinte.

uista a petição dos suplicãtes e test^{as} por ella pgumtadas p que se mostra serem os Instrõmentos charamellas e Corneta de que se trata da see desta cidade p doação que della lhe fez o bºpo dom Aº de Castel br^{co} de boa memorja e estarem ã poder de Alonço de morjilhas m^{or} nesta cidade pello sequestro que se fez dos bẽs de Antº Loopez morto pella Justiça que delles uzaua ã vida, mãdo seja notificado o dito Alonço de morjilhas de ãtregue hos ditos Instramentos aos supp^{tes} e paguem os supp^{tes} has custas dos autos A quall sentença sãdo p m~j pronunciada e asjnada fora na dita cidade Coimbra e paço do cõselho della ã huã audiencia que ho ahi fazia aos feitos e partes aos vjnte e outo dias do mes de Janeiro do anõ presente de mill seis centos v^{te} e dous annos a Rª das partes e por ora elles supp^{tes} autores Dajaõ dignidades e conegos do cabbido da see desta cidade por seu procurador a pedjrem e Requererem pª ã todo se cõpryr e lhe serem ãtregues has ditas pesas o que v^{to} p mjm lhe mãdej pasar a pressente que mãdo se cũpra e guarde ã todo e p todo como ã ella hee cõtudo e declarado e p mym hee Julgado sãtenciado e haqui hee mãdado, e na forma della mãdo seja notificado e Requerjdo ho dito Alonso de morjilhas que logo cõ effeito ãtregue aos supp^{tes} e sua see e Cabbido ou a seu serto procurador

*has ditas pesas de charamella e Cornetta e cõ c^{to} da dita ãtregua
ho hei por desobrigado do deposito, preço e vallia das ditas pessas,
e nã satisfazẽdo seja ponido e ã seus bẽns executado na forma da
ordenação até cõ efeito Reallmente hos ditos supp.^{tes} e seu cabbi-
do serem satisfeitos de todo, e das custas ha que der cauza ho dito
Alonso de morjilhas, e esto sem duuida nem ãbargo algũ que a ello
seja posto ho que asjm cõpyraõ huu^s e outros e all nã faraõ e p^a
de todo constar mãdej pasar a presente p m^j asjnada e asellada cõ
ho sello desta cidade de Coimbra que ate mym serue e feito ã ella
aos uinte e noue dias do mes de Janejro do anõ do Sor de mill seis
centos ujnte e dous annos mõta cento e setenta r^s e dasjnar xx r^s
afonso cardoso a sobrescrevi*

Jorge d'Andrada Correa"

Bibliografia

- Abreu, José (2002) - *Sacred Polychoral Repertory in Portugal, ca.1580-1660* (tese de doutoramento apresentada à University of Surrey), 2 vols.
- Alegria, J. A. (1973) - *História da Escola de Música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alegria, J. A. (1983) - *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Almeida, M. L. (1973) - *Acordos do Cabido de Coimbra 1580-1640*. Coimbra.
- Álvarez Pérez, J.M. (1959) - *La polifonia sagrada y sus maestros en la Catedral de León (siglos XV y XVI)*. *Anuario Musical*. XIV, p. 39-62.
- Bandeira, A. M., Queirós, A. (2001-2) - *Aspectos da música na Real Capela da Universidade de Coimbra na 1ª metade do séc. XVII: o modelo da policoralidade*. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*. XXI e XXII, p. 115-146.
- Bordas, C. (2000) - *Tradición e innovación en los instrumentos musicales*. In Boyd, M., Carreras, J. J. (eds.) - *La Música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, p. 201-217.
- Brito, A. da R. (1943) - *As finanças quinhentistas do município coimbrão*. *Arquivo Coimbrão*. VII, p. 178-273.
- Busse Berger, A. M. (2005) - *Medieval Music and the Art of Memory*. University of California Press.
- Busse Berger, A. M. (2009) - *Models for Composition in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. In Busse Berger, A.M., Rossi, M. (eds.) - *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*. Leo S. Olshki, p. 59-80.
- Calahorra Martínez, P. (1978) - *La Música en Zaragoza en los siglos XVI y XVII*. Zaragoza, 2 vols.
- Canguilhem, P. (2009) - *Main mémorielle et invention musicale à la Renaissance*. In Busse Berger, A.M., Rossi, M. (eds.) - *Memory and Invention. Medieval and Renaissance Literature, Art and Music*. Leo S. Olshki, p. 81-98.
- Cerone, Pedro (1613) - *El Mellopeo y Maestro. Tractado de Mvsica Theorica y Practica*. Nápoles, 1613.
- Estudante, P. (2007) - *Les pratiques instrumentales de la musique sacrée portugaise dans son contexte ibérique. XVIe-XVIIe siècles. Le ms. 1 du fond Manuel Joaquim (Coimbra)* (tese de doutoramento apresentada à Université de la Sorbonne e Universidade de Évora).
- Fallows, D. (1985) - *The Performing Ensembles of Josquin's Sacred Music*. *Tijdschrift voor Nederlandse muziekgeschiedenis*. XXXV, i/2, p. 32-64.
- Ferreira, M. P. (2008) - *Antologia de Música em Portugal na Idade Média e no Renascimento*. Lisboa: CESEM, Arte das Musas.
- Gómez Muntané, M. (2001) - *La música medieval en España*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Joaquim, M. (1928) - *Notas sobre a música na Sé de Elvas*. *Jornal de Elvas*. 25 Novembro.
- Korrick, L. (1990) - *Instrumental music in the early 16th-century Mass: new evidence*. *Early Music*. XVIII, 3, p. 359-70.

- Kreitner, K. (1992) - *Minstrels in Spanish churches, 1400-1600*. *Early Music*. XX, 4, p. 533-46.
- Kreitner, K. (1995) - *Music in the Corpus Christi procession of fifteenth-century Barcelona*. *Early Music History*. 14, p. 153-204.
- Kreitner, K. (2004) - *The Church Music of Fifteenth-Century Spain*. Woodbridge: The Boydell Press.
- Leech-Wilkinson, D. (2002) - *The Modern Invention of Medieval Music. Scholarship, Ideology, Performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lessa, E. (1992) - *A actividade musical na Sé de Braga no tempo do Arcebispo D. Frei Agostinho de Jesus (1588-1609)* (Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Coimbra).
- López-Calo, J. (1963) - *La musica en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta.
- Loureiro, F. P. (1937) - *Casa dos Vinte e Quatro de Coimbra. Elementos para a sua história*. *Arquivo Coimbrão*. IV, p. 98-103.
- McKinnon, J. W. (1978) - *Representations of the Mass in Medieval and Renaissance Art*. *Journal of the American Musicological Society*. XXXI, p. 21-52.
- McKinnon, J. W. (1983) - *15th-Century Northern Book Painting and the a cappella Question: an Essay in Iconographical Method*. In Boorman, S. (ed.) - *Studies in the Performance of Late Medieval Music*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 1-17.
- Nelson, B. (2004-5) - *The Leiria Fragments: Vestiges of Fifteenth-Century Northern Polyphony in Portugal*. *Revista Portuguesa de Musicologia*. 14-15, p. 79-100.
- Nery, R. V. (1984) - *A Música no Ciclo da 'Bibliotheca Lusitana'*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Nery, R. V. (1991) - *História da Música*. Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Noone, M. (1998) - *Music and Musicians in the Escorial Liturgy under the Habsburgs 1563-1700*. Rochester Press.
- Paiva, J. P. (org.) (2006) - *Portugaliae Monumenta Misericordiarum*. Lisboa: União das Misericórdias Portuguesas.
- Perkins, L. (2004) - *Published Editions and Anthologies of the 19th Century*. In Vendrix, P. (ed.) - *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle*. Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, p. 91-128.
- Polk, K. (1976) - *Ensemble Performance in Dufay's Time*. In Atlas, A. (ed.) - *Dufay Quincentenary Conference*. New York: City University of New York.
- Polk, K. (1990) - *Voices and instruments: soloists and ensembles in the 15th century*. *Early Music*. XVIII, 2, p. 179-98.
- Pinho, E. G. de (1981) - *Santa Cruz de Coimbra: Centro de Actividade Musical dos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Rees, O. (1995) - *Polyphony in Portugal c1530-c1620. Sources from the Monastery of Santa Cruz, Coimbra*. Garland Publishing.
- Resende, Garcia de (1622) - *Chronica dos valerosos e insignes feitos del rey Dom João II* (1ª ed 1545). Lisboa.

- Reynaud, F. (1996) - *La polyphonie tolédane et son milieu des les premiers témoignages aux environs de 1600*. Turnhout: CNRS Éditions, Brepols.
- Ruiz Jiménez, J. (2004) - *Ministriles y extravagantes en la celebración religiosa*. In *Políticas y prácticas en el mundo de Felipe II*. Madrid: ICCMU, p. 199-239.
- Ruiz Jiménez, J. (2009) - *La difícil transición hacia el Renacimiento*. In Gómez Muntané, M. (ed.) - *Historia de la música en España e Hispano América. De los orígenes hasta c1470*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, p. 321-65.
- Simões, M. L. (1992) - *A Capela Musical da Sé de Braga no Arcebispado de D. Gaspar de Bragança (1758-1789)* (Dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Coimbra).
- Stevenson, R. (1985) - *La Música en la Catedral de Sevilla. 1478-1606. Documentos para su estudio*. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- Suárez-Pajares, X. (2004) - *Dinero y Honor: Aspectos del magisterio de capilla en la España de Francisco Guerrero*. In Griffiths, Suárez-Pajares (eds.) - *Políticas y prácticas musicales en el mundo de Felipe II*. Madrid, p. 149-97.
- Valença, M. (1990) - *A Arte Organística em Portugal (c1326-1750)*. Braga: Editorial Franciscana.
- Vendrix, P. (2004) - *La musique montait, cette lune de l'art! Redécouvertes des musiques de la Renaissance à l'ère romantique*. In Vendrix, P. (ed.) - *La Renaissance et sa musique au XIXe siècle*. Tours: Centre d'Études Supérieures de la Renaissance, p. 9-56.
- Vieira, E. (1900) - *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa.