

O movimento da música antiga em Portugal: Uma biografia

Tiago Manuel da Hora

INET-md
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
tiagohora@fch.unl.pt

Resumo

O movimento da música antiga difundiu-se à escala internacional a partir da década de 1960 do século XX como uma corrente de prática e produção musical, caracterizando-se pela abordagem interpretativa assente no conhecimento de fontes históricas e no recurso a instrumentos da época, e configurando-se como um fenómeno de carácter estético-interpretativo. Foi, por conseguinte, um dos principais fenómenos que transformaram decisivamente parte da prática de música erudita nos últimos cem anos. Em Portugal, este movimento apresenta um trajeto de cerca de seis décadas, marcadas por diferentes fases históricas. Após um primeiro interesse pelo património do passado na primeira metade do século XX, a disseminação do movimento da música antiga iniciou-se verdadeiramente a partir da década de 1960, com a ação primordial de Santiago Kastner, alavancada consequentemente por uma primeira geração de intérpretes especializados em música antiga, que deram um importante impulso para a proliferação deste movimento nas últimas décadas do século XX. A música antiga desenvolveu-se e consolidou-se, ao longo de sucessivas gerações, como um mercado autónomo, constituído por intérpretes, investigadores, agentes culturais e público especializado. Este artigo propõe uma síntese biográfica de um movimento cuja importância é hoje incontestável no âmbito da música erudita e cujo estudo é fundamental para conhecer melhor a história da vida musical em Portugal nos últimos cem anos.

Palavras-chave

Música antiga; História; Produção musical; Movimento artístico; Intérprete; Património.

Abstract

The early music movement has become known internationally since the 1960s as a field of musical practice and production, characterized by an interpretative approach based on historical knowledge, with period instruments, as an aesthetic/performative phenomenon. It was, therefore, one of the most decisive transformations in classical music practice during the last hundred years. In Portugal this movement's history can be divided into different historical phases. Following a first phase of interest in musical heritage in the first half of the twentieth century, this movement assumed genuine importance from the 1960s onwards with the pioneering activity of Santiago Kastner, followed by a first generation of musicians specializing in early music, who gave an important boost to the proliferation of the movement in Portugal from the last decades of the twentieth century, followed by younger generations who developed and consolidated early music as an autonomous market, made up of specialist musicians, researchers and musicologists, cultural agents and a specific audience. In this sense, a biographical synthesis of a movement whose importance is today incontestable is essential for a better knowledge of musical life in Portugal over the last hundred years.

Keywords

Early music; History; Music production; Artistic movement; Performer; Heritage.

A HISTÓRIA DA MÚSICA PORTUGUESA tem sido alvo de um profundo desenvolvimento ao longo do último século, por força do labor precioso de sucessivas gerações de investigadores, com especial atenção para o estudo dos compositores e do repertório. No entanto, a vida musical dos séculos XX e XXI foi também marcada por outras peças que compõem a história da música em Portugal, que têm vindo a ganhar maior relevância no quadro da produção musical e do seu estudo científico, como é o caso dos intérpretes, pedagogos, produtores e outros agentes, instituições, mas também das correntes artísticas que alteraram a prática e o consumo de determinados repertórios.

O movimento da música antiga configurou-se como um fenómeno artístico fundamental na história da música dos séculos XX e XXI, que tem sido alvo de estudos historiográficos ao longo dos últimos anos no quadro da produção musicológica internacional, ao passo que, no contexto português, os trabalhos nesse sentido têm sido escassos, apesar da longevidade que este fenómeno já atingiu também a nível nacional. Isso leva a que seja fundamental um estudo historiográfico deste movimento, para um mais completo conhecimento da própria música em Portugal nos últimos cem anos.

No seu livro *The Art of Re-Enchantment*, Nick Wilson, musicólogo inglês que se tem dedicado ao estudo do movimento da música antiga, particularmente em relação ao contexto britânico, traça uma história desse mesmo movimento, o qual caracteriza, entre outros atributos, como um fenómeno «revolucionário».¹ Este termo poderá parecer extravagante ou desajustado ao perfil habitualmente associado à música antiga mas, se houve, ao longo dos últimos cem anos, um movimento artístico que alterou e reconfigurou significativamente a prática musical (performativa e auditiva), esse foi o movimento da música antiga. Como Nicholas Kenyon salientou, em 1988, «no change has more profoundly influenced the development of our music-making during the last two decades than the growth of the historical performance movement».²

Ao estudar esta temática no quadro específico do contexto português é possível verificar que, à imagem do que aconteceu na Europa, também aqui este fenómeno teve um impacto assinalável, proporcional à dimensão do seu modesto mercado de música erudita, mas nem por isso menos relevante. Por conseguinte, o presente artigo parte de uma investigação e estudo de síntese historiográfica, ou biográfica, em torno do contexto da música antiga enquanto um movimento de abordagem estético-interpretativa que se autonomizou ao longo da segunda metade do século XX, caracterizando-se por um interesse na interpretação musical a partir da utilização de instrumentos originais, ou cópias de época, bem como pelo conhecimento dos tratados teóricos e prática de técnicas

O autor segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990.

¹ Nick WILSON, *The Art of Re-enchantment* (Oxford, Oxford University Press, 2014), p. 8.

² Nicholas KENYON, *Authenticity and Early Music: A Symposium* (Oxford - Nova Iorque, Oxford University Press, 1988), p. 2.

históricas, também difundido como «interpretação historicamente informada». Trata-se de um núcleo da prática interpretativa que foi alvo de um aceso debate no meio académico internacional, com grande intensidade na última década do século XX e viragem para o século XXI,³ especialmente em torno de questões de autenticidade e aspetos de configuração ideológica associadas, que não são, no entanto, o aspeto que me interessa discutir. Neste texto o termo «música antiga» pretende identificar esse movimento estético-interpretativo que se concentrou, sobretudo, no repertório até ao final do século XVIII e na sua execução a partir de técnicas e instrumentos históricos.

As primeiras iniciativas relevantes neste âmbito surgiram na Europa na viragem para o século XX, como reflexo de um interesse crescente pela redescoberta e revivificação do passado musical, difundidos em primeira ordem pelas figuras de Arnold Dolmetsch (1858-1940) e Francis Galpin (1858-1945). Este último levou a cabo um estudo pioneiro em torno do património organológico pré-romântico e das técnicas de execução originais,⁴ enquanto Dolmetsch centrou as suas atenções no domínio da interpretação, através do estudo das fontes teóricas então disponíveis e do *instrumentarium* histórico.⁵ Apesar de um amadorismo assumido, designadamente com a formação de um grupo composto essencialmente por membros da sua própria família sem uma formação especializada, Dolmetsch foi um pioneiro na interpretação e divulgação de instrumentos antigos, quer em publicações em livro, gravações fonográficas, bem como na promoção desse repertório e património organológico em concerto.⁶

Estas primeiras iniciativas tiveram reflexo nas gerações seguintes, com um maior número de intérpretes e musicólogos a interessarem-se pela prática e recuperação de repertório pré-romântico, com impacto na vida musical dos primeiros dois terços do século XX – nomes como Wanda Landowska, August Wenzinger, Paul Sacher, Alfred Deller, Curt Sachs, Safford Cape, Thurston Dart e Robert Donington, entre outras figuras ativas no contexto europeu e que tiveram um importante papel na circulação deste repertório em concerto, edições fonográficas, emissões radiofónicas, monografias e na criação de agrupamentos pioneiros. Este fenómeno irá desenvolver-se ao longo de sucessivas gerações, em especial a partir do final da década de 1950, com a

³ No âmbito desse debate, a ação de Richard Taruskin foi preponderante, sobretudo com a publicação do livro *Text and Act* (Oxford, Oxford University Press, 1995), a par de contributos de outros musicólogos, como Nicholas Kenyon (editor responsável pelo volume *Authenticity and Early Music: A Symposium* (ver nota 2), com a participação de vários investigadores, incluindo Taruskin), Peter Kivy (*Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance* (Ithaca, Cornell University Press, 1997)) ou, mais recentemente, John Butt (*Playing with History* (Cambridge, Cambridge University Press, 2002)) e Bruce Haynes (*The End of Early Music* (Nova Iorque, Oxford University Press, 2007)).

⁴ Francis GALPIN, *Descriptive Catalogue of the European Instruments in the Modern Museum of Art* (Nova Iorque, s.t., 1902); *Old English Instruments of Music* (Londres, Methuen, 1911); *A Textbook of European Musical Instruments* (Londres, Williams & Norgate, 1937).

⁵ Arnold DOLMETSCH, *The Interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries* (Londres, Novello & Co, 1915).

⁶ Howard Mayer BROWN, «Pedantry or Liberation?: A Sketch of the Historical Performance Movement», in *Authenticity and Early Music* (ver nota 2), pp. 27-56.

denominada «nova» música antiga, encabeçada por nomes como Nikolaus Harnoncourt (1929-2016) ou Gustav Leonhardt (1928-2012) e, posteriormente, Thomas Binkley, Jordi Savall, Ton Koopman, Christopher Hogwood, David Munrow, Philippe Herreweghe, René Jacobs, entre outros intérpretes de referência até aos nossos dias.

O interesse pelo património musical histórico

Em Portugal, também desde o início do século XX, verificou-se um interesse crescente pela prática de repertório pré-romântico e de instrumentos históricos, como reflexo de uma moda que se difundiu por toda a Europa e em sintonia com uma postura cosmopolita e regeneradora da vida musical nacional.⁷ No que diz respeito ao interesse pela prática, colecionismo e estudo de instrumentos históricos, este foi sobretudo fomentado por figuras como José Relvas (1858-1929), António Lamas (1861-1915), Alfredo Keil (1850-1907) e, principalmente, Michel'angelo Lambertini (1862-1920), um dos principais obreiros das primeiras iniciativas desse género no nosso país, nomeadamente através da criação da Sociedade de Música de Câmara (1899), através da qual iniciou a programação de «Concertos Históricos», em 1906.⁸

Estas primeiras incursões em torno desse repertório no contexto português desenvolveram-se essencialmente na programação de sociedades de concertos e de promotores individuais, designadamente no quadro das elites de Porto e Lisboa, com uma prática muitas vezes amadorística, difundida por círculos de melómanos, também contando com a participação de músicos profissionais. No Porto, encontramos pontualmente, a partir de 1891, algum repertório barroco na programação da Sociedade de Concertos Orpheon Portuense,⁹ ao passo que, no contexto lisboeta, no dealbar do século XX, é possível identificar apresentações de música pré-romântica promovidas pela Sociedade Artística de Concertos de Canto (presidida pela Condessa de Proença-a-Velha), a Schola Cantorum fundada por Alberto Sarti (1858-1919?) – esta última apresentou em Lisboa grandes obras do repertório vocal renascentista, como a *Missa Papae Marcelli* de Giovanni Pierluigi da Palestrina –,¹⁰ o Salão da Condessa de Proença-a-Velha, o Salão de Sarah Motta Vieira

⁷ É também neste período que surgem novas publicações periódicas sobre música (*Amphion*, *Arte Musical*, *Gazeta Musical*, entre outras), bem como estudos pioneiros para a história da música, nomeadamente através da atividade precursora de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Ernesto Vieira (1848-1915) e Francisco Sousa Viterbo (1845-1910).

⁸ Cristina FERNANDES, «Michel'angelo Lambertini y la novedad de los “Conciertos Históricos” con instrumentos antiguos em Lisboa (1906): Arqueología musical y cosmopolitismo», *Revista de Musicología*, 42/1 (2019), pp. 153-82.

⁹ Tiago Manuel da HORA, «Listagem da actividade artística do Orpheon Portuense», in *Sociedade de Concertos Orpheon Portuense (1881-2008) – Tradição e Inovação*, editado por Henrique Gomes Araújo (Porto, Universidade Católica Editora, 2014), CD-rom.

¹⁰ FERNANDES, «Michel'angelo Lambertini y la novedad de los “Conciertos Históricos”» (ver nota 8), p. 160. Cristina FERNANDES, «A Schola Cantorum de Alberto Sarti através da imprensa (1905-1910)», in *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical*, editado por Cristina Fernandes e Miguel Ángel Aguilar Rancel (Lisboa, BNP - INET-md, 2021), pp. 161-97.

Marques e, mais tarde, os concertos promovidos por Ema Romero da Câmara Reis (1897-1968), sob o título *Divulgação Musical* (entre 1923 e 1939), onde se encontram uma quantidade considerável de programas que incluem repertório desde a canção trovadoresca até à música do século XVIII, passando pela polifonia renascentista.¹¹ Estes, entre outros exemplos pontuais, constituem as mais antigas referências conhecidas de apresentações deste repertório em Portugal, às quais se irá juntar a ação do Renascimento Musical, a partir de 1924.

O Renascimento Musical consistiu num movimento de carácter saudosista e integralista com vista à revalorização do património musical português e europeu dos séculos XVII e XVIII, criado por Ivo Cruz (1901-85), em colaboração com Mário Sampaio Ribeiro (1898-1966) e Eduardo Libório (1900-46), e que resultou na organização de «Concertos Históricos» – recuperando o chavão já anteriormente utilizado por Lambertini –, essencialmente em torno de repertório barroco.¹² Foi através desta iniciativa, e da consequente criação da Sociedade Coral Duarte Lobo, que teve lugar a primeira audição em Portugal da *Paixão segundo São Mateus* de J. S. Bach (1931) e de *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi (1932), entre outros programas. Ainda na mesma década, Ivo Cruz viria a fundar a Orquestra Filarmónica de Lisboa, com a qual apresentou versões em língua portuguesa de obras como a *Paixão segundo São João* de J. S. Bach (1941), *As estações* de J. Haydn (1942), *O amor industrioso* de João de Sousa Carvalho (1943) e *Sansão* de G. F. Händel (1944).¹³ Por sua vez, Mário Sampaio Ribeiro seria responsável pela criação do Coro Polyphonia-Schola Cantorum (1941), dedicado à interpretação de música antiga e de canção tradicional portuguesa, estendendo-se esse interesse a outras sociedades musicais, como é exemplo a Sociedade Coral de Lisboa (entre 1940 e 1947),¹⁴ fundada por Frederico de Freitas (1902-80), que viria a apresentar pontualmente em concerto algum repertório do século XVIII, como o *Magnificat* de J. S. Bach, fragmentos do *Messiah* de Händel e o *Stabat Mater* de Pergolesi.

¹¹ Teresa CASCUDO, «The Musical Salon of the Countess of Proença-a-Velha in Lisbon: A Case of Patronage and Activism at the Turn of the Twentieth Century», *Nineteenth-Century Music Review*, 14/2 (2017), pp. 1-16. Ema Romero da Câmara REIS (org.), *Divulgação musical*, 5 vols. (Lisboa, Emp. Anuário Comercial, 1929-40); Cristina FERNANDES, «Reis, Ema Romero da Câmara», in *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editada por Salwa Castelo-Branco (Lisboa, Círculo de Leitores - INET-md, 2010), vol. 4, p. 1107.

¹² Manuel Deniz SILVA, «Música erudita. 4. O Estado Novo e o desenvolvimento de uma política musical oficial (1931-1957)», in *Enciclopédia da música em Portugal* (ver nota 11), vol. 3, pp. 861-3; Teresa CASCUDO, «“Por amor do que é português”: El nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934», in *Concierto Barroco*, editado por Juan José Carreras e Miguel Angel Marín Lopez (Logroño, Universidad de Rioja, 2004), pp. 303-24; Manuel Deniz SILVA, «O projecto nacionalista do Renascimento Musical (1923-1946): “reaportuguesar” a música portuguesa», *Ler História*, 46 (2004), pp. 27-57.

¹³ Manuel Deniz SILVA, «Cruz, Ivo», in *Enciclopédia da música em Portugal* (ver nota 11), vol. 2, p. 351.

¹⁴ André Vaz PEREIRA, «A Sociedade Coral de Lisboa: Um projecto artístico singular no panorama musical português», in *Vozes ao alto – Cantar em coro em Portugal (1880-2014): Protagonistas, contextos e percursos*, editado por Maria do Rosário Pestana (Lisboa, MPMP, 2014), pp. 225-50.

A valorização deste património musical por figuras como Ivo Cruz e Sampaio Ribeiro assentava, em pleno Estado Novo, nas ideias de integralismo, revalorização nacionalista e culto do passado, elementos que beneficiaram, em certa medida, as iniciativas em torno da música antiga. Fruto do seu perfil ultraconservador, muito marcado pelos ideais do Integralismo Lusitano e, posteriormente, do regime salazarista, Ivo Cruz viria a reverter a modernização operada anos antes por José Viana da Mota (1868-1948) e Luís de Freitas Branco (1890-1955) no Conservatório Nacional, instituição da qual Ivo Cruz foi diretor entre 1938 e 1971. No entanto, essa mesma faceta saudosista levou Ivo Cruz a fundar um Collegium Musicum (emulando um modelo histórico germânico dos séculos XVI, XVII e XVIII) para concertos de professores onde se viriam a apresentar alguns programas de música barroca,¹⁵ a criar o museu instrumental e também a introduzir aulas de instrumentos antigos (cravo, viola da gamba e clavicórdio) na oferta pedagógica do conservatório, o que, paradoxalmente, se refletiu na implementação de uma das mais modernas e revolucionárias correntes de prática musical do século XX – a música antiga – nomeadamente com a contratação, no final da década de 1940, de Emilio Pujol (1886-1980), grande divulgador dos instrumentos antigos e do repertório barroco para corda dedilhada, e, sobretudo, Macario Santiago Kastner (1908-92). Este último, tornou-se o principal mestre no espaço da musicologia e interpretação de música antiga em Portugal na viragem para a segunda metade do século.

Até esse período, o interesse pela prática de repertório pré-romântico e pela recuperação de música de compositores portugueses deu-se através de abordagens similares àquelas que eram aplicadas a qualquer outro repertório. O desenvolvimento de um movimento estético-interpretativo dentro dos ideais da interpretação historicamente informada surgiu verdadeiramente em Portugal na viragem para a década de 1960, sobretudo pela ação de Santiago Kastner e da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG).

O movimento da música antiga em Portugal

A atividade de Kastner em Portugal tem início em 1934, fruto do seu interesse em estudar e trabalhar sobre o repertório instrumental português pré-romântico.¹⁶ Acabaria por radicar-se em Lisboa, levando a cabo uma série de edições de partituras, artigos científicos e monografias que viriam a constituir uma boa parte do *corpus* fundamental da bibliografia sobre música antiga portuguesa nas décadas seguintes. A partir de 1947, Kastner foi responsável pelo principal polo de

¹⁵ Sonia GONZALO DELGADO, «Os Menestréis de Lisboa (1960-1972): Santiago Kastner y la interpretación de la música barroca en Portugal», *Resonancias*, 23/44 (2019), pp. 69-99.

¹⁶ Rui Vieira NERY, «Macario Santiago Kastner (1908-1992) – In memoriam», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 2 (1992), pp. 5-11; Sonia Gonzalo DELGADO, «Programming Early Portuguese Repertoires Beyond the Pyrenees: The Pioneering Contribution of Macario Santiago Kastner», *Revista Portuguesa da Musicologia*, 4/1 (2017), pp. 141-66; Sonia GONZALO DELGADO, *Santiago Kastner and the Programming of Early Iberian Keyboard Music* (Kassel, Edition Reichenberger, 2021).

formação em música antiga em Portugal até à década de setenta: o Curso de Clavicórdio e Interpretação de Música Antiga, que regeu no Conservatório Nacional até 1984. Este curso foi a principal plataforma para a difusão da prática performativa historicamente informada no país, tendo nele participado Manuel Morais, Rui Vieira Nery, Joaquim Simões da Hora, Gerhard Doderer, Cremilde Rosado Fernandes e Manuel Carlos de Brito, ao mesmo tempo que muitos artistas estrangeiros se deslocavam a Portugal para estudar com Kastner, como José Luís Uriol, Dorthy de Rooij, Jens Christensen ou Bernard Brauchli. Foi a partir desta geração de intérpretes e musicólogos que se desenvolveu verdadeiramente o movimento da música antiga em Portugal.

Além da atividade pedagógica, Santiago Kastner fundou, em 1960, os Menestréis de Lisboa, o primeiro grupo independente em Portugal a dedicar-se à interpretação de música antiga, com uma atividade regular de concertos entre os anos de 1964 e 1972, onde se incluem inúmeras gravações para programas da Emissora Nacional.¹⁷ Os Menestréis de Lisboa, conjugando a participação de músicos profissionais (não necessariamente especializados numa interpretação histórica) e jovens alunos de Kastner, serviram como um veículo privilegiado para a aplicação prática do resultado do trabalho de investigação do mestre britânico, à imagem do que aconteceu com muitos outros grupos de música antiga fora de Portugal.

Paralelamente a esse núcleo pioneiro de formação de novos intérpretes, cujos primeiros passos germinaram em torno da aprendizagem com Santiago Kastner, surgiu, em 1953, o Centro de Estudos Gregorianos, fundado por Júlia d'Almendra (1904-92), que viria a tornar-se um complemento para a formação de novos intérpretes, nomeadamente no domínio da música de órgão e do canto gregoriano, músicos que em muitos casos frequentavam também as aulas de Kastner de forma a adquirirem uma primeira formação em música antiga. O Centro de Estudos Gregorianos seria o principal núcleo de formação em órgão em Portugal, com a classe do organista francês Antoine Sibertin-Blanc (1930-2012), a partir de 1961. Entre os seus discípulos com maior atividade no quadro da música antiga destacam-se os nomes de Joaquim Simões da Hora, Isabel Ferrão, António Duarte, João Vaz e João Paulo Janeiro.¹⁸ Por consequência, Simões da Hora (1941-96) deu

¹⁷ Apesar da intensa atividade de dezenas de gravações para a Emissora Nacional, a discografia deste grupo resume-se a um conjunto de duas gravações de repertório espanhol dos séculos XVI, XVII e XVIII, editadas em disco (LP) na coleção *Monumentos históricos de la música española* (1971), contando uma delas com a participação de Cremilde Rosado Fernandes (*Musica instrumental de los siglos XVI y XVII*, Los Ministriles de Lisboa, Santiago Kastner (1971, MEC-1006); *Musica instrumental del siglo XVIII*, Cremilde Rosado Fernandes, Santiago Kastner, Los Ministriles de Lisboa (1971, MEC-1008)). A esse conjunto, junta-se um terceiro título, com Kastner a solo, ao clavicórdio: *Musica Española para tecla de los siglos XVI y XVII* (1971, MEC-1007). O repertório registado nestas edições não é representativo da generalidade dos programas apresentados em concerto e em gravações radiofónicas pel'Os Menestréis de Lisboa, onde predomina a música alemã do barroco tardio, com especial enfoque na obra de Georg Philipp Telemann, como constatou Sonia Gonzalo Delgado (ver nota 15, p. 80).

¹⁸ Idalete GIGA, «A criação do Centro de Estudos Gregorianos e a sua atividade coral no universo da música sacra», in *Vozes ao Alto* (ver nota 14), pp. 281-311.

continuidade a esta «escola», com uma abordagem mais intensa do ponto de vista da interpretação historicamente fundamentada, a partir de 1976, quando assumiu a classe de órgão do Conservatório Nacional, resultando daí uma nova vaga de intérpretes de música antiga, entre os quais se destaca o organista Rui Paiva.¹⁹

Com o surgimento da FCG em 1956, a criação do Serviço de Música dois anos depois, e a sua atividade de investimento e fomento na divulgação e formação cultural, as iniciativas em torno da música antiga e da investigação musicológica proliferaram.²⁰ Santiago Kastner teve, também aqui, um papel determinante. A partir de 1958, tornou-se membro da Comissão de Musicologia da FCG (em conjunto com Mário Sampaio Ribeiro e Manuel Joaquim), tendo sido responsável, nas décadas seguintes, pela direção de diversas publicações de edições críticas (com destaque para a coleção *Portugaliae Musica*) que permitiram uma maior disponibilidade de repertório. Surgem também, entre 1961 e 1963, os Cursos Gulbenkian de Música Antiga, ministrados por Safford Cape (1906-73), um dos pioneiros da música antiga à escala internacional. Entre as várias repercussões no seio da crescente comunidade atraída por esta corrente, daí resultou a criação do Grupo de Música Antiga de Lisboa, em 1963, sob a direção de Duarte Lino Pimentel (1939-89). Este grupo teve um curto período de existência (entre 1964 e 1970), mas um impacto assinalável, com concertos por todo o país, França e Bélgica, o que terá também contribuído para alimentar o interesse de uma nova geração em torno deste movimento emergente na Europa.²¹

A ação da FCG estendeu-se, ainda, ao domínio da formação, através da atribuição de inúmeras bolsas a jovens músicos para que pudessem frequentar os grandes centros europeus de ensino especializado, onde tiveram a oportunidade de assimilar de forma aprofundada a corrente emergente da interpretação historicamente informada.

Também neste período, surgiram as primeiras edições discográficas de música antiga em Portugal, com especial enfoque para o Coro e Orquestra Gulbenkian, com gravações publicadas nos catálogos de grandes companhias internacionais, como é o caso da coleção *Portugaliae Musica*, homónima da série de partituras, promovida pela própria FCG e editada nos catálogos da Philips francesa e da Archiv Produktion (Deutsche Grammophon).²² Simultaneamente, gerou-se um novo

¹⁹ Tiago Manuel da HORA, «Sonitu Organi: Para uma discografia de música antiga de órgão em Portugal», in *Actas do III Encontro Ibero-Americano de Jovens Musicólogos (Sevilha, 2016)*, editado por Marco Brescia e Rosana Orsini (Porto, Tagus Atlanticus Associação Cultural, 2016), pp. 492-505, ver p. 498.

²⁰ Sobre a ação da FCG ver António BARRETO (coord.), *FCG – Cinquenta anos (1956-2006)* (Lisboa, FCG, 2007); Rui ESGAIO e João Forjaz VIEIRA (coords.), *FCG (1956-2006): Factos e números* (Lisboa, FCG, 2008).

²¹ Manuel Pedro FERREIRA, «Grupo de Música Antiga de Lisboa», in *Enciclopédia da música em Portugal* (ver nota 11), vol. 2, pp. 587-8.

²² A coleção *Portugaliae Musica* consistiu em duas séries discográficas promovidas pela FCG, entre os anos de 1966 e 1971, tendo tido uma considerável expressão no meio melómano nacional e internacional. Num total de catorze volumes editados (entre 1966 e 1969 pela Philips; entre 1969 e 1971 pela Archiv Produktion), registam-se primeiras

mercado de produção fonográfica nacional de música erudita, que cresceu significativamente após o 25 de Abril de 1974, onde se destacou a discografia publicada pela Valentim de Carvalho para os catálogos da Columbia e His Master's Voice (A Voz do Dono) da EMI e, a partir de 1977, com o catálogo da Discoteca Básica Nacional²³ (em 1986 rebatizada de PortugalSom), que viriam a incluir gravações de música antiga. Na década seguinte este mercado cresceu significativamente, com um maior número de novas etiquetas a dinamizarem a edição fonográfica nacional de música erudita.²⁴

O contexto que se viveu na segunda metade da década de setenta em Portugal, potenciou uma maior exposição e assimilação das estéticas interpretativas da «nova» música antiga que se encontrava em grande expansão à escala europeia. Para isso contribuíram as transformações políticas e sociais que emergiram com a mudança de regime após a Revolução de 1974, como a criação da Secretaria de Estado da Cultura, e de uma Divisão de Música aí integrada, permitindo um maior apoio e investimento no quadro da cultura e da música, a par da progressiva integração no contexto europeu.

Nesta conjuntura, surgem em 1972 os Segréis de Lisboa, grupo criado por Manuel Morais após o seu regresso a Portugal. Morais, depois de ter estudado com Pujol e Kastner no Conservatório Nacional, aprofundou os seus estudos em alaúde e interpretação de música antiga na Schola Cantorum Basiliensis (Suíça), como bolseiro da FCG. Os Segréis de Lisboa deram sequência ao que havia sido, num primeiro momento, o Grupo de Música Antiga de Lisboa, com vários músicos a participarem em projetos do novo grupo (Jennifer Smith, Orlando Worm, Fernando Serafim, Ana Bela Chaves, António Oliveira e Silva, Catarina Latino, Emídio Coutinho e o próprio diretor artístico, Manuel Morais).²⁵ E, como salienta Rui Vieira Nery, tornaram-se rapidamente, no

gravações de uma vasta quantidade de repertório português, desde a primeira gravação completa de *La Spinalba* de Francisco António de Almeida, repertório sacro de compositores como Manuel Cardoso, Pedro de Cristo, Estevão Lopes Morago, Filipe de Magalhães, Diogo Melgaz, Carlos Seixas ou João de Sousa Carvalho, vilancicos do Cancioneiro Musical de Elvas, repertório de aberturas de ópera e sinfonias de Sousa Carvalho, António Leal Moreira ou Marcos Portugal, e música para instrumento de tecla de Carlos Seixas, António Carreira, Manuel Rodrigues Coelho e Heliodoro de Paiva. As interpretações estavam a cargo de solistas estrangeiros, como Montserrat Torrent, Geraint Jones, Huguette Dreyfus, Pierre Cochereau ou Ruggero Gerlin, bem como do Coro e Orquestra Gulbenkian e de solistas portugueses, como o soprano Jennifer Smith, o tenor Fernando Serafim ou a cravista Cremilde Rosado Fernandes. Sobre esta coleção, ver Tiago Manuel da HORA «Lusitana Musica – clássicos da discografia portuguesa. Portugaliae Musica: um momento áureo a recordar», *Glosas*, 17 (2017), pp. 71-5.

²³ Tem sido recorrentemente atribuído o ano de 1978 para o início das edições da Discoteca Básica Nacional. Uma pesquisa em torno das fontes primárias permite apurar que a edição mais antiga com a chancela desta etiqueta discográfica remonta a 1977: *Fernando Lopes-Graça – História Trágico-Marítima*, José Oliveira Lopes, Orquestra Sinfónica de Budapeste (dir. G. Németh) (Diapasão/Discoteca Básica Nacional, DIAP 25 001).

²⁴ «Since the second half of the 1980's, there had been a process of 'liberalization' of the record production in Portugal, with new labels and record companies, such as PortugalSom (1986), Philips/Polygram and Movieplay Classics, much supported by private funding», ver Tiago Manuel da HORA, «Pioneering Early Music Recordings in Portugal: The Impact of Producer Simões da Hora and Engineer Hugo Ribeiro in the "Golden Days" of Valentim de Carvalho», in *Music, Individuals and Contexts: Dialectical Interactions*, editado por Nadia Amendola, Alessandro Cosentino e Giacomo Sciommeri (Roma, Società Editrice di Musicologia/UniversItalia, 2019), pp. 276-86, ver p. 285.

²⁵ FERREIRA, «Grupo de Música Antiga de Lisboa» (ver nota 21), p. 587.

contexto português, «na principal formação verdadeiramente profissional dedicada à execução de repertório pré-romântico com recurso a instrumentos e técnicas interpretativas originais, assente numa permanente investigação».²⁶

A par dos Segréis de Lisboa, o movimento da música antiga em Portugal foi, numa primeira fase, representado sobretudo pelos intérpretes de tecla (organistas e cravistas). Destacaram-se as cravistas Cremilde Rosado Fernandes, Madalena Van Zeller, e os organistas Joaquim Simões da Hora, Isabel Ferrão, António Duarte e Gerhard Doderer, além de Antoine Sibertin-Blanc, da geração anterior. A este grupo juntou-se, ainda, um conjunto restrito de cantores que dedicaram especial atenção a este repertório, entre os quais, Helena Afonso, Fernando Serafim e, sobretudo, Jennifer Smith – esta última, com uma carreira internacional centrada no domínio da música antiga. Muitos destes cantores participaram regularmente em projetos dos Segréis de Lisboa, bem como em dezenas de produções que a FCG levou a cabo com os seus agrupamentos, sobretudo com o Coro Gulbenkian, sob a direção de Michel Corboz (a partir de 1969).

Através da pesquisa biográfica e da realização de entrevistas foi possível concluir que o percurso formativo desta primeira geração caracterizou-se, de uma forma genérica, por um primeiro momento de formação em música antiga, pautado pela frequência das aulas de Santiago Kastner, seguindo-se um período de especialização e aperfeiçoamento em alguns dos principais centros de ensino de música antiga europeus.²⁷ Na sua maioria, esses novos intérpretes voltaram a Portugal, onde, a partir do início da década de 1970, desenvolveram uma intensa atividade profissional no domínio da música antiga, como até então não se verificara no país.

Perante este novo panorama deu-se, finalmente, a implementação definitiva do movimento da música antiga em Portugal, com músicos profissionais especializados, que passaram a apresentar-se regularmente em importantes temporadas nacionais de concertos e, em alguns casos, em festivais internacionais, ao mesmo tempo que foram responsáveis por gravações discográficas pioneiras. Nesse sentido, é importante salientar que este movimento beneficiou em grande medida da progressiva difusão da indústria fonográfica que se verificou na mesma altura em Portugal, sobretudo através da atividade da Valentim de Carvalho, que liderou o mercado fonográfico de música erudita neste período.²⁸ Surgiram, assim, as primeiras gravações de Manuel Morais e dos

²⁶ Rui Vieira NERY, «Segréis de Lisboa», in *Enciclopédia da música em Portugal* (ver nota 11), vol. 4, p. 1194.

²⁷ No âmbito da minha tese de doutoramento em Ciências Musicais foram efetuadas diversas entrevistas a vários intérpretes portugueses ativos neste contexto, bem como uma recolha biográfica dos principais músicos que participaram no movimento da música antiga em Portugal. Ver Tiago Manuel da HORA, «Produção discográfica de música antiga em Portugal (1957-2015)» (tese de doutoramento, Universidade NOVA de Lisboa, 2020).

²⁸ O domínio da Valentim de Carvalho neste período é incontestável, tanto por uma maior produção de novos títulos para o seu próprio catálogo (EMI/His Master's Voice), bem como para outras etiquetas que subcontratavam os seus serviços de produção, como por exemplo a Discoteca Básica Nacional (ver HORA, «Pioneering Early Music Recordings in Portugal» (ver nota 24) pp. 276-86).

Segréis de Lisboa, a partir de 1974,²⁹ reunindo um conjunto de repertório até então praticamente inédito e desconhecido do público melómano. Simultaneamente, é publicada a coleção *Lusitana Musica* (entre 1975 e 1985), que consistiu na primeira série discográfica especificamente dedicada ao repertório português dos séculos XVI ao XVIII, dirigida por Gerhard Doderer e com a produção a cargo de Joaquim Simões da Hora (responsável pela direção de produção do catálogo da Valentim de Carvalho/His Master's Voice entre 1974 e 1987).³⁰ Esta coleção consistiu maioritariamente em primeiras gravações do repertório em causa, bem como dos respetivos instrumentos históricos onde esses registos aconteceram, a cargo dessa nova geração, com gravações de Cremilde Rosado Fernandes, Gerhard Doderer, Simões da Hora, Isabel Ferrão e dos Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa, dirigidos por Fernando Eldoro.³¹

A partir do final da década de 1970, o espaço que o movimento da música antiga começou a granjear a nível nacional traduziu-se também no seio dos *media*. A crítica de concertos e discos intensificou-se, com o surgimento de críticos com uma formação académica sólida (por exemplo, os musicólogos Rui Vieira Nery e Manuel Pedro Ferreira), ao mesmo tempo que a rádio foi um veículo fundamental para o aumento do público consumidor deste repertório. Entre os vários programas levados a cabo em diferentes estações, importa destacar o *Em órbita* de Jorge Gil (1945-2019). A partir de 1974, e ao longo da década seguinte, o *Em órbita* constituiu-se como o principal canal de divulgação da música antiga nos meios de comunicação nacionais. Outros programas que ao longo dos últimos cinquenta anos incidiram na divulgação de música antiga foram: *A luz de Edison* (Programa 2), *Allegro ma non troppo* (Rádio TSF), *Ritornello*, *Prata da casa* e *Musica Aeterna* (Antena 2).

Esta fase de expansão e autonomização intensificou-se, também, através da implementação desse repertório e prática interpretativa no ensino de instrumentos históricos do Conservatório Nacional, a cargo de intérpretes profissionais de música antiga, como Simões da Hora e Manuel

²⁹ *A voz e o alaúde no Renascimento*, Jennifer Smith e Manuel Morais (Sassetti, 1974, PST 50.003); *Música ibérica da Idade Média e do Renascimento*, Segréis de Lisboa (EMI - A Voz do Dono, 1974, 8E07340337).

³⁰ Além de organista especialista em repertório antigo ibérico, Simões da Hora acumulou uma intensa atividade como pedagogo e produtor discográfico ao longo das últimas três décadas do século passado; ver Tiago Manuel da HORA, *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, pedagogo e divulgador* (Lisboa, Edições Colibri - CESEM, 2015).

³¹ *O órgão da Sé Catedral de Évora*, Joaquim Simões da Hora (1975, 8E 065 403911); *O órgão da Sé Catedral de Faro*, Isabel Ferrão (1975, 8E 065 40390); *Música de tecla do século XVIII*, Cremilde Rosado Fernandes (1975, 8E 065 40377); *Música vocal e música de órgão dos séculos XVI, XVII e XVIII*, Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa e Gerhard Doderer (1976, 8E 065 40427); *O órgão da Capela da Universidade de Coimbra*, Gerhard Doderer (1977, 11C073-41393); *Música polifónica dos séculos XVI, XVII e XVIII*, Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (1977, 11C073-40445); *Música para cravo portuguesa do século XVIII*, Cremilde Rosado Fernandes (1978, 11 CO 75-40482); *Carlos Seixas (1704-1742): Sonatas para órgão*, Gerhard Doderer (1980, 11 CO 75-40567); *O órgão de Santa Maria de Óbidos*, Joaquim Simões da Hora (1981, 11 CO 75-40566); *João Domingos Bomtempo: Sonata para piano, op. 18*, Arno Leicht (1981, 11 CO 75-40565); *Dom Pedro de Cristo: Obras vocais*, Os Madrigalistas do Conservatório Nacional de Lisboa (1983, 1775061); *O órgão da Sé Catedral do Porto*, Joaquim Simões da Hora (LP, 1985, HMV 7497301).

Morais, que introduziram no ensino ideais interpretativos da «nova» música antiga europeia e ibérica (importando modelos de referência do ensino nos principais centros europeus).³² A oferta de ensino especializado de música antiga foi, no entanto, sobretudo impulsionada pelos Cursos de Música da Casa de Mateus (1978-) e com as Semanas de Música Antiga Ibérica, mais tarde Semanas Internacionais de Música Antiga, entre 1978 e 1987. Estes cursos foram os principais polos de aperfeiçoamento em música antiga em Portugal nessa fase, permitindo aos alunos e público contactar com artistas de renome internacional. Os Cursos de Mateus, apesar de não se focarem exclusivamente no domínio da música antiga, garantiram a presença de nomes muito relevantes deste movimento, como Gustav Leonhardt, Glen Wilson, Robert Wooley, Max von Egmont, Charles Medlam, Anner Bylisma e Laurence Dreyfus.³³ Por sua vez, as Semanas de Música Antiga consistiram em iniciativas exclusivamente dedicadas ao núcleo da música antiga e foi através destas que se apresentaram pela primeira vez em Portugal nomes como Jordi Savall, Montserrat Figueras, Ton Koopman, Mark Brown ou René Jacobs.³⁴

Após este primeiro estádio de expansão do movimento em Portugal, até ao final da década de 1970, um dos momentos fundamentais para a sua emancipação aconteceu entre os anos de 1979 e 1980. Em 1979 foi lançado o segundo álbum dos Segréis de Lisboa, *A música no tempo de Camões*,³⁵ no contexto das comemorações camonianas do ano seguinte, que teve um forte impacto não apenas no meio musical português, mas também nos circuitos internacionais.³⁶ Além de se tratar de uma edição com um aparato iconográfico e editorial sem precedentes na edição nacional (com exaustivas notas à margem, por diferentes autores), comparável às grandes referências da discografia internacional, *A música no tempo de Camões* terá também funcionado como um elemento de promoção e credibilização do trabalho levado a cabo pelos intérpretes da nova geração. Portugal exportava, com sucesso, um produto representativo do que de melhor se fazia em torno da «nova» música antiga no país.

³² HORA, «Produção discográfica de música antiga» (ver nota 27), p. 106.

³³ Sobre a programação dos Cursos de Mateus ver: <<http://www.casademateus.com/musica-cursos/>> (acedido em 27 de janeiro de 2022).

³⁴ HORA, *Joaquim Simões da Hora* (ver nota 30), p. 37. Ambas as iniciativas (Cursos de Mateus e Semanas de Música Antiga) contribuíram para uma forte dinamização da prática e aperfeiçoamento em música antiga, conjugando cursos de curta duração com a programação de concertos, tornando-se um ponto de passagem comum a grande parte dos intérpretes portugueses de música antiga ativos nas últimas duas décadas do século XX, como António Oliveira e Silva, Ana Mafalda Castro, Alexandra do Ó, César Viana, João Vaz, João Paulo Janeiro, Rui Paiva, entre outros.

³⁵ *A música no tempo de Camões*, Segréis de Lisboa (LP, Valentim de Carvalho/A Voz do Dono, 1979, 8E 17140511/12).

³⁶ Segundo Rui Vieira Nery, «alcançaria um verdadeiro “record” de vendas na edição de Música Clássica em Portugal na época [e] consagrou o agrupamento como um pilar da Música Antiga em Portugal e proporcionou-lhe oportunidades redobradas de apresentação pública, no País e no estrangeiro», ver Rui Vieira NERY, «Segréis de Lisboa e o percurso da música antiga em Portugal», *Arte Musical*, 8/9, série 4, vol. 2 (1997), pp. 400-7, ver p. 405.

Também em 1979, Gustav Leonhardt apresentou-se pela primeira vez em concerto em Portugal,³⁷ num recital de cravo no Ateneu Comercial do Porto e outro no órgão da Sé de Lisboa (a 3 e 4 de maio de 1979, respetivamente), promovidos pela FCG, em colaboração com a Juventude Musical Portuguesa. Este facto ganha especial relevância por se ter tratado da primeira oportunidade do público português assistir ao vivo a uma das principais referências deste movimento. Ao mesmo tempo, por essa mesma razão, foi um acontecimento que contribuiu para credibilizar o espaço da música antiga no contexto da música em Portugal, servindo como um derradeiro teste para verificar se este nicho estava, ou não, sedimentado no nosso país. Estes concertos obtiveram um assinalável sucesso, como se pode concluir da consulta aos periódicos da época, salientando-se no *Comércio do Porto* a «extraordinária e incrível afluência de ouvintes, predominantemente jovens, ao concerto do cravista holandês Gustav Leonhardt [numa] assombrosa enchente onde não havia espaço para uma só mosca»,³⁸ enquanto Augusto Seabra destacava, no *Expresso*, como «o êxito obtido, sobretudo a ovação sem precedentes que lhe foi tributada na Sé, terá sido a mais evidente demonstração da necessidade de continuar a programar Música Antiga».³⁹ Como referiu Rui Vieira Nery, que acompanhou de perto esta vinda de Leonhardt a Portugal, «quando chegou o concerto da Sé de Lisboa ficamos absolutamente espantados porque a Sé encheu a abarrotar com público muito jovem, que aplaudia freneticamente como se estivesse num concerto de *rock* [e] isso mostrou que havia um público para a música antiga».⁴⁰

A essa necessidade respondeu a FCG com a criação das Jornadas Gulbenkian de Música Antiga, no ano seguinte, essencialmente por iniciativa de Maria Fernanda Cidrais (1929-92), à época diretora-adjunta do Serviço de Música da FCG. A partir da temporada de 1980/1, as Jornadas constituíram o principal ciclo de programação especializada de música antiga em Portugal até ao final do século XX, garantindo uma qualidade e periodicidade até então inexistente, com participação assídua dos mais notáveis intérpretes portugueses, mas garantindo simultaneamente a presença regular de grandes artistas do circuito internacional.⁴¹ Além das Jornadas de Música

³⁷ Gustav Leonhardt já tinha regido um número reduzido de *masterclasses* em Portugal, em anos anteriores.

³⁸ *Comércio do Porto* (7 de maio de 1979).

³⁹ *Expresso* (12 de maio de 1979).

⁴⁰ Entrevista a Rui Vieira Nery, efetuada pelo autor (21 de janeiro de 2016).

⁴¹ Entre os intérpretes portugueses ou estabelecidos no nosso país, destacam-se as participações dos Segréis de Lisboa, dos organistas Joaquim Simões da Hora e Rui Paiva, da cravista Cremilde Rosado Fernandes, e do agrupamento Capela Real (Stephen Bull), ao passo que entre os intérpretes internacionais convidados sobressaem nomes cimeiros do movimento da música antiga, como os solistas Gustav Leonhardt, Bob van Asperen, Jordi Savall, Ton Koopman, Hopkinson Smith, os irmãos Sigiswald e Weiland Kuijken, e os agrupamentos Academy of Ancient Music (Christopher Hogwood), Akademie für Alte Musik Berlin (Andreas Scholl), Amsterdam Baroque Orchestra (Ton Koopman), La Capella Reial de Catalunya, Hespèrion XX e Les Concert des Nations (Jordi Savall), La Chapelle Royal (Philippe Herreweghe), Clemencic Consort (René Clemencic), Concerto Köln (René Jacobs), Europa Galante (Fabio Biondi), a Orquestra do Século XVIII (Frans Brüggen), The Sixteen (Harry Christophers), Pro Cantione Antiqua (Mark Brown), Les Talents Lyriques (Christophe Rousset) e Tallis Scholars (Peter Philips).

Antiga, a expansão do movimento repercutiu-se igualmente na crescente integração da música antiga no circuito nacional de programação de concertos e festivais de música erudita.⁴²

Este impulso em várias frentes permitiu uma maior circulação de intérpretes portugueses e estrangeiros, que foi fundamental para um alargamento do público consumidor de música antiga, bem como o aumento do número de jovens intérpretes interessados numa formação especializada, um crescimento da procura no mercado discográfico e o interesse de entidades públicas e privadas pelo apoio e financiamento a projetos, potenciado pela Lei do Mecenato Cultural de 1986. Nesse mesmo ano, na revista *Colóquio/Artes*, Rui Vieira Nery fez o seguinte balanço: «a Música Antiga conquistou, entretanto, duas décadas passadas, o seu direito de cidadania no panorama da prática musical de hoje, ao nível quer do mercado do disco quer das organizações de concertos e festivais».⁴³ O conjunto de iniciativas enumeradas ao longo dos últimos parágrafos permitiu a formação de um novo circuito de concertos que, a par de uma crescente iniciativa por parte dos produtores e editoras discográficas, veio a gerar um mercado específico de música antiga, consolidado durante a década de oitenta.

Os últimos quinze anos do século XX

Perante este contexto, ao longo dos últimos quinze anos do século XX, surgiu uma nova geração de intérpretes solistas que alargou o mercado nacional de música antiga, entre eles os cantores Ana Ferraz, Alexandra do Ó, Rui Taveira e António Wagner Diniz, os organistas João Vaz, Rui Paiva e João Paulo Janeiro e a cravista Ana Mafalda Castro, ao mesmo tempo que se multiplicaram os grupos independentes, como La Batalla e Concerto Atlântico (Pedro Caldeira Cabral), Capela Lusitana (Gerhard Doderer), Vozes Alfonsinas (Manuel Pedro Ferreira), Capela Real (Stephen Bull) e Sinfonia B (César Viana) e também os efetivos corais, como o Coro Gregoriano de Lisboa (Maria Helena Pires de Matos), o Coro de Câmara de Lisboa (Teresita Gutierrez Marques), o Eborae Musica (Adelino Santos, Francisco d'Orey)⁴⁴ e o Grupo Vocal Olisipo (Armando Possante), entre outros projetos que surgiram de forma episódica e com menor longevidade, como por exemplo a Orquestra de Câmara de

⁴² São exemplo o Festival de Música de Sintra (que já transitava da década anterior), o Festival de Música da Costa do Estoril (1975), o Festival Internacional de Música da Costa Verde (1979), desde 1995 Festival Internacional de Música da Póvoa de Varzim, o Festival de Música nos Capuchos e o Festival Música em Leiria (1983), cuja programação viria, desde então, a incluir regularmente concertos de música antiga no seio de programações de carácter mais abrangente e generalista.

⁴³ Rui Vieira NERY, «A música antiga hoje: do conhecimento musicológico à prática interpretativa», *Colóquio/Artes*, 70 (1986), pp. 62-6, ver p. 63.

⁴⁴ Este coro polifónico, atualmente dirigido por Eduardo Martins, foi criado em 1987, tendo como «seu objetivo primordial» a interpretação e divulgação da música dos polifonistas renascentistas da Escola da Sé de Évora. Insere-se na Eborae Musica - Associação Musical de Évora que, além do seu efetivo musical, tem levado a cabo desde a sua fundação uma importante atividade de ensino (Conservatório Regional de Évora) e de programação musical, onde se incluem as Jornadas Internacionais «Escola de Música da Sé de Évora», com um papel relevante a nível nacional para a prática coral do repertório de polifonia renascentista.

Lisboa (Jorge Matta). Proporcionalmente, aumentaram também as edições discográficas (com uma grande maquia de primeiras gravações de repertório português), numa fase de maior expressão do mercado da edição fonográfica em Portugal no final do século XX.⁴⁵

Ainda neste período, assistiu-se a uma proliferação do ensino especializado em interpretação de música antiga, bem como à organização de festivais integrados nas principais unidades de ensino. Em 1990, foi fundada a Academia de Música Antiga de Lisboa e, simultaneamente, foram dados passos decisivos para a institucionalização das variantes de Música Antiga nos cursos superiores da Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) e da Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo (ESMAE) no Porto, onde o Curso de Música Antiga, instituído em 2004, se tornou uma referência no ensino superior especializado no nosso país. Surgiram também, a partir de 2003/4, os Cursos Internacionais de Música Antiga, inicialmente promovidos pela ESMAE e, posteriormente, organizados em conjunto com a ESML. Ainda na transição do século, os cursos superiores de música e investigação no domínio das Ciências Musicais expandem-se nas universidades de Évora, Aveiro e Coimbra, e na Universidade de Católica do Porto, após ter sido criado, em 1980, o curso pioneiro de Ciências Musicais na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, através da iniciativa da musicóloga Maria Augusta Barbosa (1912-2012). O curso de Ciências Musicais assumiu-se, desde o primeiro momento, como um centro essencial de ensino e investigação, criando um contexto propício para a realização regular de encontros científicos.⁴⁶ Este contexto, que nas últimas duas décadas se desenvolveu exponencialmente com a criação do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (1995) e do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (1997), foi fundamental também para o movimento da música antiga, através da atividade de diversos musicólogos e dos resultados de alguns projetos de investigação em vertentes diversificadas (como, por exemplo, a recuperação de repertório, preparação e edição de fontes musicais e estudos historiográficos).

Desta forma, solidificou-se a articulação entre prática musical e musicologia, inerente ao movimento da música antiga, e já patente desde o núcleo pioneiro formado em torno de Santiago Kastner. Aumentaram, assim, os intérpretes-musicólogos que aliam a investigação à prática performativa dos resultados obtidos, bem como musicólogos que contribuem ativamente para o conhecimento histórico e edição de música antiga.⁴⁷ Fruto desse quadro, muitos dos intérpretes da

⁴⁵ HORA, «Produção discográfica de música antiga» (ver nota 27).

⁴⁶ Neste domínio, destacam-se sobretudo os Encontros de Musicologia, antepassados mais diretos dos atuais ENIM (Encontro de Investigação em Música, desde 2011), bem como a criação da *Revista Portuguesa de Musicologia* (1991) e da Associação Portuguesa de Ciências Musicais (atual Sociedade Portuguesa de Investigação em Música), fundada em 1992.

⁴⁷ No caso particular da musicologia, basta recordar a ação de investigadores como Gerhard Doderer, Rui Vieira Nery, Manuel Pedro Ferreira, Manuel Morais e João Pedro d'Alvarenga, para se constatar essa forte ligação entre a musicologia portuguesa e a produção de música antiga, sobretudo considerando que os quatro primeiros nomes

segunda e terceira gerações, ativas a partir do final da década de 1980 e no início do século XXI, respetivamente, fizeram toda ou boa parte da sua formação em Portugal, ao mesmo tempo que outros continuaram a optar por aperfeiçoar os estudos no estrangeiro. Uma característica comum a praticamente todos os principais intérpretes desta nova geração é a formação académica complementar no domínio da investigação musicológica, o que faz com que uma parte significativa da produção artística neste domínio esteja assente em resultados da investigação dos próprios intérpretes.

O final do século XX testemunhou, assim, a implementação plena da música antiga em Portugal, desde o ensino até ao circuito profissional de concertos e a uma área específica de edição musical e fonográfica, consolidando-se como mercado autónomo.

As primeiras duas décadas do século XXI

A viragem para o século XXI foi marcada pelo já referido debate no seio da comunidade musicológica internacional em torno dos fundamentos da fiabilidade da recuperação e recriação histórica reiterada pela grande maioria dos intervenientes e representantes do movimento da música antiga. Estas questões foram debatidas de forma mais notória por Richard Taruskin, designadamente no livro *Text and Act* (1995), onde defendeu que o movimento da interpretação historicamente informada consistiu num fenómeno essencialmente modernista, questionando a viabilidade e fidelidade das premissas de autenticidade que durante muito tempo constituíram um dos principais argumentos deste movimento e respetivo mercado de produção artística e editorial.⁴⁸ Esta discussão, levada a cabo por diversos intérpretes e musicólogos, gerou uma intensa produção científica, com reflexo na abordagem dos músicos e dos investigadores nas décadas seguintes. Em 2014, analisando esse debate à distância de duas décadas, Elizabeth Randell Upton concluiu que «it seems that what was at stake was not the interpretation of historical evidence, but rather the emotional resonance between sounds and particular views of the past».⁴⁹ Ao longo dos últimos vinte anos, esta associação entre uma prática de carácter historicista e um movimento estético sonoro tem vindo a ser cada vez mais assumida por intérpretes, meio académico e público, como uma conceção consensual.⁵⁰

Outros dois aspetos relevantes no contexto da música antiga à escala internacional nos últimos anos tem sido a maior abertura e diálogo com outras práticas musicais (por exemplo, *world music*,

referidos tomaram parte ativa neste processo, enquanto musicólogos e como intérpretes, ao passo que o último foi também um dos principais produtores discográficos de música antiga em Portugal na última década do século XX e primeira do XXI.

⁴⁸ «[...] what we call historical performance is the sound of now, not then. It derives its authenticity not from its historical verisimilitude, but from its being for better or worse a true mirror of late-twentieth-century taste», TARUSKIN, *Text and Act* (ver nota 3), p. 166.

⁴⁹ Elizabeth R. UPTON, «Concepts of Authenticity in Early Music and Popular Music Communities», *Ethnomusicology Review*, 17 (2012), p. 7.

⁵⁰ WILSON, *The Art of Re-Enchantment* (ver nota 1), pp. 43-5.

jazz, música contemporânea) e, por outro lado, o alargamento do âmbito de repertório. Se há cerca de trinta anos esse campo era identificado como o período até meados do século XVIII, hoje em dia as balizas cronológicas têm-se alargado até ao início do século XIX, com muitos exemplos de repertório romântico a ser alvo de uma abordagem histórica idêntica àquela que se convencionou para períodos anteriores no quadro da interpretação historicamente informada.

No contexto português, desde o início do século XXI, o movimento da música antiga tem seguido a sua trajetória de crescimento, com o surgimento de uma nova geração de artistas, com a criação de novos festivais, com a estabilização do ensino especializado e uma maior circulação internacional dos músicos portugueses, que resulta também do contexto globalizante que caracteriza o nosso tempo. Têm surgido novas orquestras e agrupamentos de música antiga que se podem subdividir em duas tipologias principais. Uma delas consiste em formações associadas a importantes instituições, como é o caso do Coro Casa da Música (2009) e da Orquestra Barroca Casa da Música (2006), e da Divino Sospiro (2004), orquestra de câmara que, entre 2006 e 2016, teve estatuto de formação residente no Centro Cultural de Belém. Em ambos os casos, estamos perante agrupamentos que têm garantido uma intensa atividade nacional e internacional, sob a direção de alguns dos principais maestros da atualidade. Uma segunda variante, tem consistido em orquestras e grupos de formação variável que surgiram a partir da iniciativa dos próprios artistas, muitas vezes configurados em associações culturais, ou enquadramentos similares, entre os quais se destacam Os Músicos do Tejo (Marcos Magalhães e Marta Araújo), o Ludovice Ensemble (Fernando Miguel Jalôto e Joana Amorim), Sete Lágrimas (Filipe Faria), Flores de Música e Capella Joanina (João Paulo Janeiro), Capella Patriarchal (João Vaz), Officium Ensemble (Pedro Teixeira), Capella Duriensis (Jonathan Ayerst), Capella Sanctae Crucis (Tiago Simas Freire) e o Concerto Campestre (Pedro Castro).

Na verdade, apenas em pleno século XXI foram criadas as primeiras formações orquestrais especializadas neste domínio interpretativo e exclusivamente dedicadas à prática deste repertório, uma vez que anteriormente o repertório orquestral vinha sendo praticado, essencialmente, por formações com uma atividade mais abrangente, como é o caso da Orquestra Gulbenkian, ou de outros projetos episódicos como a Orquestra de Câmara de Lisboa ou a Sinfonia B. Desta feita, ao contrário do que aconteceu em gerações anteriores, representadas sobretudo por uma maior quantidade de intérpretes solistas (especialmente de tecla), e de projetos de agrupamentos de dimensões modestas e variáveis (Segréis de Lisboa, La Batalla, Vozes Alfonsinas), ao longo das últimas duas décadas verificou-se um aumento de projetos de orquestras e *ensembles* de maiores dimensões, a par das restantes tipologias. Este cenário que marca o atual tecido dos intérpretes e formações de música antiga em Portugal, permitiu alargar o repertório praticado em concerto e registado em fonogramas.

No que se refere à programação artística, ao longo das últimas duas décadas registaram-se importantes ações no contexto da música antiga, desde logo as promovidas pela Casa da Música (Porto), com uma programação artística consistente, integrada no circuito internacional de concertos, e com um festival anual denominado «À Volta do Barroco», que teve a sua primeira edição em 2005, no primeiro ano de atividade da instituição portuense. Verificaram-se, igualmente, outras alterações importantes na esfera da programação de música antiga e da sua dinâmica no âmbito nacional. Em 2001, o Serviço de Música da FCG reformulou a sua estrutura de programação anual, terminando as Jornadas Gulbenkian de Música Antiga e passando a integrar a programação de música antiga ao longo da sua temporada global de concertos, sob o título de «Ciclo de Música Antiga».

Além das programações destas duas entidades dominantes na oferta nacional de concertos, bem como a do CCB, de festivais generalistas, ou ainda de ações pontuais em que a música antiga tem marcado lugar, ao longo das últimas décadas têm proliferado os festivais e ciclos especificamente dedicados a este domínio, de uma forma cada vez mais descentralizada, impulsionados e financiados a partir de diferentes formas: apoios e iniciativas estatais; iniciativa privada; patrocínio de instituições religiosas; entidades de carácter educativo; associações, movimentos e fundações culturais. Os festivais que contam com uma programação regular de música antiga, onde habitualmente está patente uma forte interligação entre património musical e monumental histórico, enquadram-se em três formatos principais:

– Festivais com programações abrangentes, com diferentes tipologias e géneros dentro da música antiga, entre as quais os Encontros de Música Antiga de Loulé (1999-), o West Coast – Festival de Música Antiga de Oeiras (2008-), Festival Internacional de Polifonia Portuguesa (2011-), Fora do Lugar (2012-) ou do Festival de Música Antiga de Castelo Novo (2013-);

– Festivais de música sacra, como o Terras sem sombra (2003-), que mais recentemente alargou o seu espectro de repertório para além da música sacra;

– Festivais dedicados a um tipo de instrumento, ou ao património instrumental de um espaço específico, como é o caso dos festivais de órgão, como o Festival de Órgão de Mafra (1993-2007) e a Temporada de Concertos a Seis Órgãos de Mafra (2010-), o Festival Internacional de Órgão de Lisboa (1998-2011), o Festival Internacional de Órgão da Madeira (2010-) ou o Festival Internacional de Órgão em Vila Nova de Famalicão e Santo Tirso (2015-).

Além da difusão da oferta concertística de música antiga, enquadrada tanto em programações especializadas, como em outras de carácter generalista, têm surgido novos formatos de organização e produção artística. Neste caso, sobressai a ação de diversas associações culturais que se assumem, cada vez mais, como uma alternativa e suporte para diferentes projetos no âmbito dos agrupamentos musicais, programações artísticas e de ensino independentes, e na veiculação de edições discográficas e publicações periódicas. A sobrevivência deste tipo de projetos depende, muitas vezes, de apoios

resultantes de concursos a apoios estatais, ou por via de financiamento privado. De entre as iniciativas deste tipo, destacam-se pela sua maior produção e projeção nesse mercado, o Movimento Patrimonial pela Música Portuguesa, a associação Arte da Musas (associada ao projeto Sete Lágrimas), a Música Antiga Associação Cultural (associada aos grupos Flores de Música e Capella Joanina) ou o Centro de Estudos Musicais Setecentistas de Portugal (associado ao Divino Sospiro).

Paralelamente, e em sintonia com o contexto internacional, nos últimos anos têm surgido projetos que estabelecem um cruzamento entre a música antiga e outros repertórios e géneros musicais, nomeadamente pelo grupo Sete Lágrimas e pel'Os Músicos do Tejo, ou ainda projetos em torno de novas criações musicais para instrumentos antigos, uma variante na qual também se destaca o trabalho de António Carrilho e Helena Marinho.⁵¹

Apesar de estarmos hoje perante um quadro em que a música antiga em Portugal é alvo de novas abordagens, no geral esta continua a configurar-se como um movimento autónomo, em constante crescimento nas suas diversas variáveis (intérpretes, centros de formação, investigadores, público, oferta concertística), seguindo o seu percurso ao longo de uma história de cerca de um século, num caminho que, como vimos, foi-se consolidando e assumindo uma incontestável importância nos nossos dias.

Considerações finais

O percurso histórico traçado ao longo deste estudo permite concluir que a biografia deste movimento em Portugal pode ser subdividida em quatro momentos fundamentais:

– Uma primeira fase de introdução das tendências do movimento da música antiga, entre as décadas de 1950 e 1960, em que sobressai a ação de Santiago Kastner, os Cursos de Música Antiga da FCG e a sua programação musical e editorial. Este foi um período de primeiras iniciativas de difusão do repertório antigo e da sua interpretação a partir de instrumentos e técnicas de interpretação sustentadas através do conhecimento dos tratados teóricos históricos;

– Um segundo momento, entre a década de 1970 e meados da seguinte, com a primeira geração de intérpretes profissionais especializados, que após a sua formação com Kastner e o aperfeiçoamento dos seus estudos nos principais centros de ensino de música antiga da Europa, voltaram a Portugal para difundir definitivamente este movimento através de uma intensa atividade concertística, pedagógica e de produção fonográfica, contribuindo para a autonomização deste mercado no país;

⁵¹ Entre os resultados desse trabalho destacam-se dois álbuns que reúnem programas com repertório antigo e contemporâneo executado em instrumentos históricos, sob o título *Música nova para instrumentos antigos*, Borealis Ensemble, 2 vols. (CD Edições MPMP, 2015).

– Os últimos quinze anos do século XX, em que emergiu uma nova geração de intérpretes e novas formações independentes, se afirmou a institucionalização do ensino especializado e aumentaram as programações artísticas de música antiga e as edições discográficas, sempre com especial predominância de repertório português, maioritariamente inédito;⁵²

– Uma última fase, durante as duas primeiras décadas do século XXI, em que se multiplicaram os projetos artísticos (em número e natureza) e o movimento atingiu um estágio de maturidade do ponto de vista da coexistência de formações especializadas em todos os campos da prática performativa histórica, tanto ao nível da diversidade de repertórios como dos períodos explorados. Ao mesmo tempo, expandiu-se o circuito de programação específica e descentralizada de música antiga com uma quantidade de ciclos e festivais sem precedentes no contexto português.

Uma conclusão que sobressai desta investigação historiográfica é que, de facto, em sintonia com o que se verifica no resto da Europa, em Portugal o movimento da música antiga foi um dos fenómenos mais marcantes no quadro geral da música erudita dos últimos sessenta anos, tanto no domínio da prática performativa como do mercado de produção e consumo inerente. Para isso contribuiu também um dos aspetos que marcaram a biografia deste movimento: a sua permanente articulação com a investigação musicológica e com o sector do património cultural histórico. No primeiro caso, como vimos, as relações entre a prática performativa e a investigação musicológica são evidentes, com uma grande quantidade de intérpretes de diferentes gerações a participarem igualmente com as suas contribuições como musicólogos, ao que devemos ainda acrescentar os casos de investigadores que se ocupam da produção musical, nomeadamente no domínio da edição fonográfica de música antiga.

Por sua vez, uma grande percentagem de projetos (concertos, ações de ensino, edições críticas e/ou fonográficas) foram suportados, na totalidade ou parcialmente, pelo Estado (Ministério da Cultura, SEC, DGAC, DEGESP, DGPC, IPPC, IPPAR) ou por instituições privadas de promoção cultural (especialmente a FCG). Um exemplo foi o impacto que teve a ação de recuperação do património instrumental que a FCG levou a cabo ao longo das últimas cinco décadas, com destaque para o patrocínio de inúmeros restauros de órgãos históricos por todo o país (muitos deles em parceria com a SEC e o IPPC/PPAR), que foram fundamentais para o movimento da música antiga, impulsionando sucessivos concertos e gravações. O próprio movimento beneficiou, por

⁵² «A análise do repertório português registado e da sua distribuição por toda a discografia produzida em Portugal, demonstra um interesse evidente em cobrir o máximo de repertório possível. Este é um facto que é cultivado tanto por músicos, como por produtores e musicólogos, e que se encontra directamente relacionado com outra premissa comum à produção fonográfica: o interesse constante em realizar primeiras gravações de repertório inédito e que está, por sua vez, relacionado com a divulgação do património, musical e instrumental. Trata-se, no entanto, de uma abordagem, artística e editorial, comum ao mercado fonográfico à escala internacional, não sendo exclusivo do Mercado português.», HORA, «Produção discográfica de música antiga» (ver nota 27), pp. 343-401, ver. p. 400.

diversas ocasiões, dessa articulação que privilegiou a vivência e fruição desse mesmo *corpus* patrimonial, muito além da difusão de repertório e instrumentos históricos. Os programadores, produtores e músicos, procuraram explorar esse mercado, por exemplo, associando projetos musicais e edições discográficas a comemorações e efemérides de maior visibilidade pública, como foi exemplo o já referido LP *A música no tempo de Camões* dos Segréis de Lisboa, por vésperas das comemorações camonianas, e sobretudo diversos concertos e edições patrocinadas pela Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses (1986-2002), ou ainda a integração em iniciativas de promoção da produção cultural nacional (como a *Europália'91*, a *Lisboa'94*, a *Expo'98* ou o *Porto 2001*).⁵³

Estas variantes, que acabam por compor, também elas, vértices desta biografia (que mereceriam um estudo mais aprofundado), contribuíram para que este movimento se tornasse em algo mais abrangente do que apenas um modelo de prática performativa, para se complementar com as facetas da investigação musicológica, da preservação e promoção do património cultural e da edição fonográfica. A edição fonográfica foi, aliás, fundamental para o desenvolvimento e difusão deste movimento, mas também para o seu conhecimento nos nossos dias, como fontes com uma ampla gama de informação, sob diversos pontos de vista. Como salienta Simon Standage, violinista inglês especialista em música antiga, «would the whole movement have succeeded without recording? I doubt it. If orchestral sounds have changed, it's because of the constant bombardment of recordings. A concert series here or there wouldn't have had the same effect on public taste».⁵⁴ Efetivamente, podemos concluir que, sem a circulação deste tipo de fontes comerciais em Portugal por via do consumo de música gravada em fonogramas ou através da rádio, seria impensável a propagação deste movimento para o gosto do público melómano e para uma autonomização desse micromercado que se foi consolidando ao longo do último quartel do século XX. Mesmo cingindo-nos à discografia de produção nacional, trata-se de um núcleo que consiste em mais de trezentas e cinquenta edições gravadas com repertório pré-romântico (sem considerar reedições e segundas tiragens),⁵⁵ o que revela o importante lugar de destaque que a música antiga ocupou na vida musical portuguesa nos últimos sessenta anos, nomeadamente no quadro da produção global de música erudita nacional (Gráfico 1).⁵⁶

⁵³ Todas estas iniciativas integraram programações de música antiga (inseridas em ciclos generalistas ou especialmente dedicados), bem como patrocínios à recuperação de património musical histórico e restauros de instrumentos musicais, bem como a edição discográfica de repertório português, dentro e fora de Portugal. Contrariamente a *Lisboa'94* e *Porto 2001*, uma consulta à programação musical de Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura permitiu concluir que a programação de música antiga foi, nesse evento, escassa e muito vaga.

⁵⁴ Robert PHILIP, *Performing Music in the Age of Recording* (New Haven, Yale University Press, 2004), p. 214.

⁵⁵ HORA, «Produção discográfica de música antiga» (ver nota 27).

⁵⁶ Utilizando como exemplo o índice de produção discográfica nacional de edições comerciais com repertório pré-romântico, os dados apresentados no Gráfico 1 refletem bem esse crescimento, que é comum a todas as restantes

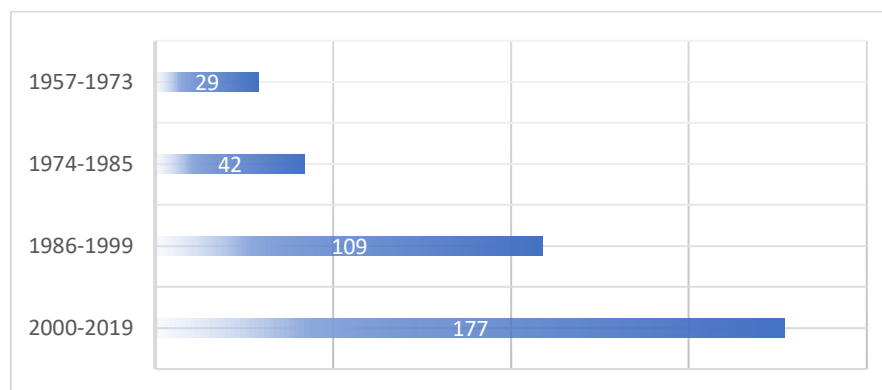



Gráfico 1. Produção discográfica de edições comerciais com repertório pré-romântico publicadas em Portugal

De acordo com os dados apurados e analisados, desde a programação de concertos, passando pela produção fonográfica e pelo estudo do percurso dos principais intérpretes, é possível concluir que a evolução do movimento da música antiga em Portugal resultou num trajeto em constante crescimento, o que se refletiu nas variantes acima referidas: aumento sistemático de intérpretes profissionais especializados ao longo de três gerações, proporcional a um aumento gradual das tipologias de formação; crescimento da produção e edição fonográfica; desenvolvimento permanente da articulação entre investigação musicológica e prática performativa.

Este movimento artístico autónomo, mesmo num mercado de pequena dimensão como o português, merece, por conseguinte, um estudo mais aprofundado e abrangente, que este percurso biográfico, dada a sua natureza preliminar e as limitações de espaço, não pretendeu concretizar. É essencial levar a cabo uma investigação de grande envergadura que contemple as múltiplas vertentes de disseminação deste movimento e as suas diferentes componentes, por forma a conhecermos melhor a história da música e da cultura portuguesa dos últimos anos. Esperemos que este repto possa, num futuro breve, receber uma resposta consistente por parte da musicologia portuguesa.

variantes que compõem o movimento da música antiga em Portugal. O Gráfico 1 traduz o número de edições comerciais conhecidas com primeira edição ao longo das quatro diferentes fases que é possível identificar no desenvolvimento histórico da produção discográfica de música antiga em Portugal (ver nota 51). Para este gráfico, como ponto limite de contagem foi estipulado o último ano completo antes da redação do presente texto (2019), sendo que nesta última fase (2000-19) poderá haver pequenas variantes no número de novas edições comerciais de menor circulação que aumentariam o número total de títulos publicados, não causando, nesse sentido, mácula na proporção de crescimento que fica evidente através deste gráfico.

Tiago Manuel da Hora é produtor e musicólogo, doutorado em Ciências Musicais (NOVA-FCSH), investigador integrado do INET-md. Autor dos livros *Espólio Manuel Ivo Cruz: Música manuscrita portuguesa e brasileira* (UCE, 2013), *Joaquim Simões da Hora: Intérprete, pedagogo e divulgador* (CESEM - Edições Colibri, 2015) e *Fernando Lopes-Graça e Eugénio de Andrade: O diálogo entre a música e a poesia* (Chiado, 2018), artigos e capítulos para publicações científicas, periódicos e programas de rádio. Tem-se dedicado à investigação sobre música antiga e produção fonográfica.
ORCID  <https://orcid.org/0000-0001-6801-7499>.

Recebido em | *Received* 20/06/2020

Aceite em | *Accepted* 04/03/2022

