

REVISTA DE HISTÓRIA DAS IDEIAS

O MARQUÊS DE POMBAL E O SEU TEMPO

Tomo II



INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA 1982

A MÚSICA NO TEMPO DE POMBAL

O período em que decorreu a vida do Marquês de Pombal, mormente a sua vida pública, foi de profundas transformações, e até de luta, na Música Europeia.

Começemos por reparar que J. S. Bach morreu no mesmo ano em que Pombal iniciou a sua carreira de Primeiro Ministro, que Haendel se finou nove anos depois e que Rameau só vivera até 1764.

Ora, com a morte destes três compositores fechou-se o período histórico do «Estilo Concertante» que eles haviam conduzido ao máximo esplendor e perfeição inultrapassável.

Segue-se um curto mas fecundo período em que se experimentariam novas técnicas de composição, se criaram novas estruturas e se discutiriam diferentes estéticas, numa rápida mas eficaz preparação do Estilo Clássico que tardava na Música.

Com efeito, o expediente de provocar o interesse do ouvinte pela sucessão contrastante e quase cronometricamente exacta de volumes sonoros, unidos pelo sempre presente baixo-contínuo, atingira a exaustão; a estrutura binária da suite, distribuída em duas partes geometricamente iguais, coarctava, já de modo insuportável, a invenção criativa e o desejo natural de expansão do discurso musical.

Enfim, o racionalismo que, desde os primeiros anos do séc. XVII, foi tão útil como elemento disciplinador das experiências que caracterizaram os primeiros passos da emancipação da música instrumental, agora solidificadas as primeiras estruturas e firmadas as primeiras formas do concerto-grosso,

(*) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

concerto para solista, sonata-em-trio, suite e fuga, aquele espartilho racionalista aparecia como tirania a abater.

Esta pressão racionalista e espírito matemático, está bem presente no «Tratado de harmonia reduzida aos seus princípios naturais» de Rameau, publicado em 1722 que, demonstrando a louvável preocupação de discorrer sobre a composição musical com espírito científico equivalente ao dos Enciclopedistas, pode considerar-se estar para a Música como o «Discurso do Método» para a Filosofia, ou melhor, a repercussão nesta arte, do cartesianismo, à distância de quase um século.

Veio, muito naturalmente, a geração da revolta anti-racionalista, na qual se destacam os tão mal conhecidos filhos de J. S. Bach (Wilhelm Friedman, Carl Philip Emanuel, Johann Gottfried, Johann Christoph Friederich e Johann Christian, todos nascidos entre 1710 e 1735), geração toda imbuída do ideal estético do *Empfindsamkeit*.

Este movimento que defendia e procurava praticar uma estética que fazia da música um meio de expressão de sentimentos desenvolveu-se entre 1740 e 1760 *grasso modo*, ficou lapidarmente definido nas seguintes palavras de Sulzer, filósofo e pedagogo alemão que morreu com 59 anos em 1779: «a composição que não exprime de modo inteligível uma paixão ou movimento da sensibilidade, não passa de barulho supérfluo».

Curiosamente, compositores do *Empfindsamkeit*, foram os mesmos que prepararam o Classicismo, pelo aperfeiçoamento que operaram nas novas formas. e pelo desenvolvimento que atingiram na nova estrutura ternária, comum à sonata, à sinfonia, ao quarteto e outras formas.

Este é o panorama relativamente à música instrumental. Diferentemente se processava a vida musical à roda da ópera, caracterizada esta pelo conservadorismo.

Poderá mesmo dizer-se que os dois géneros musicais dividiram a Europa, principalmente a Itália, em dois territórios: a maior parte dos compositores que dão preferência ao cultivo da música instrumental são originários do norte e preocupam-se com as inovações e evolução das formas e da técnica; em contraste, os do sul preferem a ópera que cultivam sem preocupações inovadoras, satisfazendo-se com a repetição constante das mesmas fórmulas, numa sempre igual sucessão de recitativos e árias, com desprezo absoluto pela lógica e cronologia da acção dramática (chegava-se mesmo ao exagero de representar a morte da heroína num acto para, noutro acto a seguir, aparecer a mesma a casar-se...).

Foi este triunfo da ópera napolitana, transformada num espectáculo de puro mundanismo e vaidade (Baufils chama-lhe o «ditirambo do prazer»), quer no palco onde está dominado pelas imposições ditatoriais dos cantores, mormente dos «castrati», quer nos camarotes onde as pessoas ricas e importantes entram no princípio para se mostrarem e, aquando da execução das primeiras árias, para aplaudirem as vedetas, gastando o resto do tempo a jogar, conversar e beber na salita anexa transformada em local de convivência social, de passatempo ocioso.

É certo que em Paris a vida da ópera não se processava com essa tranquilidade apodrecedora. Aqui, desde os primeiros espectáculos operáticos criou-se um ambiente de luta entre a ópera francesa — mais densa, de substância musical e de seriedade dramática acentuadas — e a ópera italiana. Esta discussão e luta sempre tiveram uma razoável componente política e nela entraram os próprios enciclopedistas aparentemente em situações contraditórias: a favor da ópera italiana de Pergolesi, em 1752, contra a ópera francesa de Rameau; depois contra a ópera italiana de Piccini, a favor da francesa de Gluck. Mas a contradição é apenas aparente. No primeiro caso estavam em confronto dois géneros de espectáculos tão diferentes, que só por um lamentável equívoco foram postos em equivalência (parece que só Diderot presentiu este problema): dum lado um espectáculo cheio de divindades e outras personagens mitológicas, só acessível à classe privilegiada dos eruditos; por outro uma representação em que entram seres humanos, numa narrativa simples, acessível ao povo. Os enciclopedistas naturalmente iriam inclinar-se para a defesa deste último género.

Mais tarde, entre Gluck e Piccini, então Rousseau já tomou partido a favor do primeiro cuja obra resultava exactamente do aperfeiçoamento da ópera italiana que nas mãos deste mestre alemão afrancesado se torna mais sóbria, autêntica, enriquecida com o sinfonismo agora reinante e abundância de coros bem ao gosto francês.

Quando Sebastião José de Carvalho e Melo aportou a Londres, como embaixador de D. João V, ainda deve ter ouvido ecos de disputas bastante barulhentas que naquela cidade foram frequentes entre companhias de ópera concorrentes. Mas as questões aqui levantadas em nada se assemelham às de Paris. A luta não tinha por motivo ou pretexto a diferença de géneros, já que se pode dizer, generalizando as situações, que a música vocal praticada em Londres era de essência italiana, enquanto na instrumental predominava a

influência francesa. A música de raiz inglesa entrara em agonia após a morte de Purcell e só muito tarde (já próximo do séc. XX) viria a renascer.

A partir da morte de Purcell (1695) a ópera italiana instalou-se em Londres com carácter de exclusividade (excepção feita para a tentativa de Pepusch, em 1728) de modo a alguém já ter escrito que aquela cidade se transformou numa sucursal do referido espectáculo mundano.

Mas as lutas foram constantes entre companhias, tendo por causa e pretexto muito mais o nome dos castrados de cada uma delas, do que a qualidade das obras cantadas.

Sucederam-se as falências e as substituições de vedetas, contratadas por preços astronómicos, como Farinelli, contratado pelo célebre Porpora, pela soma anual de cinco mil libras.

Nesta luta tomou parte activa, sempre com grandes repercussões, Georg Frederich Haendel (1685-1759) que o nosso Sebastião José devia ter conhecido. Com efeito, em 1738, quando o nosso embaixador chegou a Londres, Haendel dedicava-se à composição dos grandes oratórios e de concertos para órgão e orquestra, que apresentava em espectáculos de enorme retumbância social e artística. São deste ano os oratórios 'Saúl' e 'Israel no Egipto'. Seguiram-se o 'Messias' e 'Sansão' no Covent Garden em 1743, este com enorme sucesso e aquele em fracasso rotundo, tudo acompanhado de viva discussão pública através dos jornais. Por tudo isto, Haendel não podia deixar de ser conhecido pelo embaixador de D. João V.

Posteriormente, ao chegar a Viena, encontrou como poeta oficial da Corte o célebre Metastásio, autor de inúmeros libretos de óperas italianas, género musical que de Viena irradiou para outras cortes europeias como v.g., para a de Lisboa.

Estava na forja a grande Escola de Viena que iria ser o mais brilhante centro de música instrumental. Vivaldi tinha ido àquela cidade, na sua última corrida, para ali entregar, qual estafeta esgotado, o derradeiro testemunho dos grandes aperfeiçoamentos no domínio da música instrumental, dos compositores do norte de Itália, exactamente em 1741. A sua obra fora estudada e assimilada por homens como Bach (J. S.), Telemann e Quantz. Mas não é natural que Sebastião José tenha tomado contacto com esta faceta, em acelerado progresso, da música europeia: os ambientes eram diferentes e Viena não fora ainda conquistada.

Cabe agora referir como se passavam as coisas no Reino de Portugal.

D. José herdou de seu pai uma certa riqueza musical criada, em grande parte, por uma política apropriada. Com efeito, o séc. XVII fora, entre nós, de empobrecimento e atraso na cultura musical, o que facilmente se explica.

Trata-se da época em que a música instrumental europeia deu um gigantesco passo, quer quantitativo, quer qualitativo. Para esta evolução foi decisiva a aliança entre o poder económico, a cultura erudita e o gosto artístico: o estilo concertante, quer nas formas puramente instrumentais, quer nas formas vocal-instrumentais, desenvolveu-se à custa de reis, ricos senhores, príncipes eleitores e uma ou outra «capela» episcopal que com a música dispendia somas cada vez mais avultadas.

Mais tarde, no séc. XVIII, assistimos a casos extraordinários de grandes casas e fortunas consideráveis que se esgotaram com a criação e manutenção, durante algumas dezenas de anos, das primeiras orquestras sinfónicas (como sejam os casos de Manheim e de Esterhazi).

Ora, entre nós, nem o poder económico era grande, nem o existente coincidiu com o gosto artístico-musical. Pelo que respeita à música, não custa a aceitar a veracidade do testemunho de José da Cunha Brochado que, no princípio do séc. XVIII resumia, nestes termos, a vida portuguesa: «não há ciência, nem há política, nem há economia, nem há educação, nem há nobreza e não há corte». E, depois de passar um atestado de pobreza e ignorância aos nobres do tempo, própria de quem é criado «em um monte ou aldeia», esclarece que o ambiente era hostil para quem pretendesse melhorar a sua cultura.

Um ambiente destes nunca poderia propiciar a criação musical.

D. João V, perante este quase deserto, criou na sua corte e no patriarcado meios atractivos para os músicos e para lá convergiram os que ainda restavam, entre os quais o célebre Carlos Seixas que aos 16 anos emigrou para a capital, deixando Coimbra numa pobreza nunca antes experimentada. Esta medida foi complementada com uma outra, de verdadeiro instrumento na cultura musical: pagou os estudos musicais de rapazes portugueses em centros então havidos como os melhores da Europa, e chamou a Lisboa mestres que aqui ensinassem e criassem uma nova escola.

O centro escolhido foi Roma.

Lá se formaram os compositores Francisco António de Almeida e António Teixeira. De lá foi chamado Domenico Scarlatti quando era mestre da capela da Cappella Giulia.

A escolha de Scarlatti foi criteriosa. D. João V pretendia um homem capaz de ocupar com dignidade e profissionalismo o lugar de mestre de capela que, ao mesmo tempo, era director de música da Corte. As funções exigiriam, além dos conhecimentos necessários, a prática de direcção e até de organização.

Pois bem: estas qualidades estavam confirmadas em Scarlatti que, antes do lugar que então ocupava, ao mesmo tempo que compunha ópera, fora organista (apenas com 16 anos) da Capela Real de Nápoles, escrevera várias óperas e música religiosa em Nápoles e Veneza, e fora, durante 6 anos, director de orquestra em Roma.

É nossa convicção que a vinda de Scarlatti não teve os efeitos esperados, já porque, uma vez em Lisboa ele acabou por se dedicar mais ao trabalho de professor de D. Maria Bárbara (e, conseqüentemente, à composição de obras-exercícios para cravo) do que à composição vocal-instrumental, já porque ao fim de nove anos de permanência, foi enriquecer outra corte e outra cidade — as de Madrid.

Mas o regresso dos dois bolseiros teve um impacto grande na vida musical lisbonense que, à semelhança da que se processava em muitas outras cidades europeias (entre as quais aquelas em que fora educada a mulher de D. João V), passou a gravitar na órbita da ópera italiana.

Os teatros foram surgindo e os espectáculos de ópera multiplicaram-se, a partir de 1735, sempre em crescente interesse.

O primeiro teatro de ópera iniciou a sua actividade na sala da Academia da Praça da Trindade com a Companhia de Alexandre Paghetti e logo teve de suportar a dura concorrência do Teatro da Rua dos Condes.

Entretanto, algumas salas do palácio real da Ribeira foram adaptadas a teatro de ópera e, em 1737, foi construído o Teatro Real da Ajuda onde, diz Mário de Sampaio Ribeiro, foram largamente preponderantes as óperas de autores portugueses.

Posteriormente, em 1753 foi inaugurado mais um teatro real — o de Salvaterra de Magos, destinado especialmente à época carnavalesca e a outras em que a Corte ali permanecia, e no qual trabalhavam os mesmos músicos que exerciam a sua profissão nos teatros reais de Lisboa.

De todos estes teatros, quer públicos, quer reais, destacava-se o da Rua dos Condes por nele actuarem cantoras mulheres que, nos restantes, eram substituídas por homens castrados. Pena foi que Pombal viesse, em 1774, a proibir a actuação de cantoras, movido pelo interesse pessoal em acabar com o escândalo resultante do entusiasmo de seu filho

A música

pela célebre cantora Zamperini. Esta proibição só veio a ser retirada em 1799.

A Capela Real passou também, com D. João V, a ser um grande centro musical, onde predominava a música cantada com a intervenção de órgão, o mesmo acontecendo com a Patriarcal, onde abundava a música com vozes e orquestra.

Para além disso, o mesmo Soberano consignou à Patriarcal receitas que permitiram a esta poder subsidiar os estudos musicais de vários jovens em Itália e que o respectivo Seminário se transformasse num verdadeiro centro do ensino da música.

Em todas estas manifestações artísticas, o modelo era o italiano e as línguas cantadas eram a italiana e a latina.

Uma excepção, porém, merece registo: o trabalho conjunto de António Teixeira e António José da Silva. O lugar das representações foi o Teatro do Bairro Alto. Este foi o centro duma actividade paralela à de John Gay, na Inglaterra, e à dos teatros de feira de Paris onde a pouco e pouco foi tomando forma a ópera cómica de tão preciosos efeitos na História Musical Europeia.

Tudo leva a crer que António Teixeira compôs a música de todas as 8 peças do célebre «Judeu» representadas naquele teatro.

Não só os assuntos eram mais apropriados à grande massa da população lisboeta, como a língua era a portuguesa — não a italiana.

O compositor António Teixeira, apesar de educado em Itália, desde criança (foi para lá enviado quando tinha apenas 9 anos) escreveu num estilo que o afastou do usado pelos autores de ópera e de música sacra italianas. No dizer criterioso de Filipe de Sousa, foi «um compositor de estilo, por assim dizer, expressivo, mais dado à concisão na interpretação de um texto lírico ou dramático, religioso ou profano que às longuras de uma escolástica sem sentido propriamente musical». E acrescenta o mesmo autor: «A música cinge-se ao texto para só o alargar, sem artifício, no que podia ser musicalmente válido».

Enfim, estava feita a parelha que iria criar a ópera portuguesa. Só que... o Judeu foi preso já pela segunda vez, em Outubro de 1737 e morto num auto-de-fé, dois anos depois. Entretanto, o Teatro do Bairro Alto fechara em princípios de 1738. E assim terminou este lindo sonho. «Não fora o desaparecimento prematuro de António José de Silva, tal colaboração teria certamente prosseguido e aberto um caminho decisivo para a ópera portuguesa de setecentos atendendo ao que de belo e de original hoje nos resta como fruto dessa colabo-

ração e à extraordinária repercussão que as óperas de bonecos alcançaram entre nós ao longo de quase todo o séc. XVIII» (Filipe de Sousa).

Não foi tão brilhante a produção de música orquestral. Pelo que já ficou referido, adivinha-se a causa: a escassez de orquestras, em contraste com o que estava a suceder na Europa Central e na Itália.

Apesar disso, e além das partes orquestrais das óperas e da música sacra, são conhecidos o concerto para cravo e orquestra de Seixas e as duas aberturas do mesmo autor — isto pelo que respeita ao tempo de D. João V.

Sabe-se ainda da existência de algumas obras de ocasião como serenatas e semelhantes, escritas para celebrações festivas de personalidades reais, de 12 concertos-grosso de António Pereira da Costa, publicados em Londres, em 1741, duma sinfonia e dum concerto para violoncelo e dois para flauta, violino e violoncelo de Pedro António Avondano e do 'Concerto para oboé ou flauta, com violinos, trompa, viola e baixo', de Manuel do Santo Elias.

Foi esta herança que D. José recebeu, ao sentar-se no trono, e desenvolveu a ponto de Sampaio Ribeiro, apesar das suas diatribes contra este monarca, reconhecedor que nunca se fez tanta música em Lisboa.

Demonstrando um gosto especial pela grandiosidade no espectáculo de ópera, apressou-se a mandar construir o luxuoso teatro dos Paços da Ribeira que «fez o pasmo de todos os que o viram» (Sampaio Ribeiro) e «custou uma fortuna louca». Este teatro foi inaugurado com enorme fausto em Março de 1755 para ser completamente destruído pelo Terramoto sete meses depois.

O terramoto deixou intactos os teatros do Bairro Alto e o da Ajuda. Mas todos foram encerrados e assim permaneceram durante cinco anos.

Em 1761 reabriram as suas portas estes dois referidos teatros e um terceiro, resultante da adaptação da Sala da Serenata de Queluz. No ano seguinte reiniciaram-se os espectáculos de ópera em Salvaterra de Magos.

Assim se recomeçou o culto da ópera italiana — embora muita dela de autores portugueses — culto que irá prolongar-se até ao fim do séc. XIX, com uma tal exclusividade que se criou e cimentou a ideia, completamente absurda, de que a língua portuguesa não servia para o canto erudito.

Foi com D. José que se separaram os lugares de mestre-de-capela e de director de música da corte.

A música

Enquanto o primeiro continuou preenchido por Francisco António de Almeida, foi contratado para o segundo Schiassi (que, de resto, já pertencia à capela real desde 1735) e depois, em 1753, David Perez que então se encontrava em Viena.

Não é fácil saber-se até que ponto o Conde de Oeiras teve influência nas escolhas. Há, no entanto, coincidências curiosas, para além desta de Perez e Pombal terem estado em Viena ao mesmo tempo.

Um compositor muito solicitado por D. José foi Jommelli, com quem aquele rei fez curioso contrato: Jommelli já que não aceitava vir para Lisboa, comprometia-se, por bom preço, a mandar-lhe as cópias de todas as óperas que ia compondo. Ora, Jommelli também esteve em Viena no último ano em que Sebastião José ali representou Portugal. Neste mesmo ano, em Viena se encontrava Caffarelli, famoso castrado que participou na inauguração do Teatro dos Paços da Ribeira em 1755.

De qualquer modo, é nossa convicção que o Ministro de D. José limitava-se a explorar a loucura do Monarca pelo espectáculo operático, oferecendo-lhe a satisfação de seus gostos para, com maior liberdade, reinar a seu modo. E o «reinado» de Pombal em nada favoreceu o desenvolvimento da música portuguesa e da prática entre nós da música orquestral, então a entrar francamente no sinfonismo. Como se viu, esta evolução processou-se nos ambientes ricos e eruditos de Pombal que mais acarinharam então os músicos portugueses, destruiu as possibilidades musicais do nosso meio social.

Curioso é notar que foram exactamente os discordantes de Pombal que mais acarinharam então os músicos portugueses. Referimo-nos a D. Pedro e D. Maria que mandaram construir o já referido Teatro de Queluz onde quase só eram executadas obras de autores portugueses, tradição que se manteve até à inauguração do Teatro S. Carlos.

Em 1772, «para fazer Coimbra gloriosa e invejada por todas as Universidades da Europa», foram entregues à Universidade de Coimbra novos Estatutos.

Em vão procuraremos neles qualquer referência à cadeira de Música.

E com alguma razão.

O ensino da Música, e desde que esta se destacou do Quadrívio para ser tratada como arte, passou a estar, na prática, ao serviço da capela, numa visão global da liturgia, como se verifica nos Estatutos de 1559.

Era no capítulo sobre o «Regimento da Capela da Universidade» que vinham definidas grande parte das funções

do mestre de música. Como a Reforma Pombalina não chegou à capela, justifica-se, até certo ponto, que a cadeira não apareça citada nos Estatutos Reformados.

No entanto, só até certo ponto.

É que nos Estatutos anteriores, a cadeira de Música vem enumerada entre as restantes, ao tratar-se «das cadeiras que há-de haver e o que se há-de ler nelas». Quer dizer: a cadeira de Música era olhada como um ensino, ao lado do das Leis, Medicina, Cânones e Teologia, embora o lente desta cadeira fosse, por inerência de cargo, mestre-de-capela.

Como a Reforma Pombalina não alude sequer à cadeira de Música, é legítima a conclusão de que era intenção do Reformador retirar ao ensino musical a dignidade de «Cadeira» ao lado das restantes, para a enquadrar exclusivamente nas actividades da capela.

E esta era a tendência já verificada anteriormente. Com efeito, nos Estatutos Filipinos, o Mestre de Música vem contado entre o pessoal da Real Capela, ao lado do organista, do chantre e do restante pessoal.

E, por carta régia de 5 de Novembro de 1777, depois de ficar expressamente reconhecido que os Novos Estatutos ficaram incompletos, foi decidido que os anteriores se mantivessem em vigor, em tudo quanto tivesse sido regulado pelos últimos. A Reforma não se preocupou com a Música na Universidade.

Em Novembro de 1752 havia D. José atribuído a propriedade da cadeira de Música a António José Contreiras, sem concurso, e com o ordenado de 60.000 reis que lhe eram atribuídos estatutariamente, acrescidos de 40.000 reis que já tinham sido atribuídos ao antecessor (Fr. Nuno da Conceição, que tinha sido nomeado em 1691) isto tudo, além das propinas que lhes eram devidas como Mestre em Artes.

Pela provisão de 22 de Outubro de 1772, o Marquês de Pombal estabeleceu os vários ordenados de quantos serviam a Universidade, extinguindo «todos e quaisquer outros ordenados e todas e quaisquer outras propinas que até agora perceberam, por qualquer título que fosse». O pessoal vem catalogado em «folhas»: folha académica, folha civil, «folha eclesiástica da capela e seus ministros», e folha económica.

Tudo quanto respeita à música vem na «folha eclesiástica» que prevê o pagamento de 40\$000 ao chantre, de 80\$000 ao «Mestre de Música e Canto-Chão», e de 30\$000 ao organista.

Desde logo se torna saliente o facto de, entre os três cargos musicais, ser pior pago o de organista, numa época em que a música instrumental era, na Europa, progressivamente mais apreciada. É de concluir que o Visitador não tinha em

A música

grande conta a arte do teclado. E nem sequer a arte musical, se compararmos os escassos 80\$000 do mestre de música com a média dos ordenados dos lentes, que oscilavam entre 800\$000 e 120\$000 (estes só para os substitutos) e até com o ordenado dos bedéis, que era de 150\$000.

De resto, o ordenado de 30\$000 para o organista já tinha sido fixado em 12 de Agosto de 1755, pela provisão em que nomeou para o lugar de António Pedro de Mello: já então a consideração pelo lugar de organista estava deteriorada.

O desinteresse de Pombal pela música na Universidade é ainda indiciado pelo facto de, a partir de 1770 o lugar de Mestre ter ficado abandonado sem titular: quem passou a exercer as funções como substituto e «pela módica terça parte do ordenado dela», embora com «grande aproveitamento nos muitos discípulos que tem tido, e desempenhando com grande decência e louvor todas as funções solenes» (a acreditarmos na justificação constante da Carta Régia de 5 de Agosto de 1780 que o nomeou Mestre de Música) foi Fr. Francisco José de Almeida Leitão e Vasconcelos.

Parece mesmo que o discutido Marquês não via com bons olhos a prática da música misturada com o estudo das várias cadeiras.

Na verdade, a propósito de alguns actos qualificados de indisciplina, o Visitador proibiu, em 22 de Abril de 1776, que os estudantes praticassem no Colégio quaisquer outros exercícios que não sejam os literários, próprios e conducentes aos Estudos das Faculdades em que se acharem matriculados». E, pormenorizando o seu pensamento, ao mesmo tempo que «o exercício ou jogo de espada ou florete», proíbe também, colocando-o no mesmo plano, o exercício de «instrumentos músicos».

Parece, assim, confirmar-se que o Marquês de Pombal entendia a música como um divertimento de salão, ou elemento de solenização de determinados actos públicos.

Foi esta música, de resto, que ele encontrou à sua chegada e enquanto se manteve em Coimbra, na sua actividade de Reformador: além dos frequentes hinos (Te Deum) e salmos cantados na Capela, a solenizarem a sua presença, ouviu um concerto em casa do Letrado Frazão, na noite de 24 de Setembro, a marcha tocada pelos «novos músicos da Universidade (que devem ter sido contratados só para este fim), tocando em dois oboés, 2 trompas e um fagote», no solene préstito que, no dia 26, precedeu a entrega dos Estatutos e a música que encheu os intervalos da cerimónia «com vários concertos».

O Marquês de Pombal

Aquela «marcha» não devia ser mais que uma pequena série de acordes com o quarteto de sopro, sublinhado no baixo pelo fagote.

É esta a realidade que melhor se coaduna com o facto de os músicos executarem «uma excelente marcha», a cavalo, no dia 12 de Outubro num préstito de S.^{ta} Cruz para a Universidade.

Enfim, não nos parece acertada a atitude e o pensamento que Pombal mostrou ter sobre o lugar devido à Música na Universidade.

Esperemos que, no nosso tempo, não tenha seguidores.