6. O Século XIX

Objectivos da aprendizagem

Quando terminar esta unidade, o aluno deverá estar apto a:

- Reconhecer que a partir da última década do século XVIII a vida musical portuguesa foi dominada pela actividade dos teatros de ópera e pela influência italiana.
- Identificar a importância dos Teatros de S. Carlos e S. João na vida musical do século XIX. Descrever a actividade desses teatros.
- Reconhecer a importância de Marcos Portugal no contexto da música do seu tempo.
- Definir o papel e o estatuto dos teatros da Rua dos Condes, do Salitre e do Bairro Alto como palcos de diversos tipos de teatro musicado. Caracterizar o repertório desses teatros.
- Enunciar os nomes e a produção dos diversos compositores de ópera portugueses.
- Descrever os processos pelos quais a ópera francesa e alemã penetrou no meio musical português, a partir das últimas décadas do século XIX.
- Explicar a figura e obra de João Domingos Bomtempo na sua época e no ambiente musical de então.
- Definir os moldes em que apareceu o Conservatório e conhecer a sua história.
- Explicar a decadência das capelas das Sés e da produção de música religiosa.
- Descrever os modos como se processava o ensino da música em Portugal a partir de 1834.
- Identificar os irmãos Francisco e António de Andrade como intérpretes consagrados internacionalmente.

6.1 A ópera e o teatro musicado

6.1.1 *A hegemonia da ópera italiana. Os Teatros de S. Carlos e de S. João*

A partir da última década do século XVIII, a vida musical portuguesa vai ser dominada pela actividade dos teatros de ópera que surgem nas duas maiores cidades do país e que irão constituir o eixo central de toda essa vida musical ao longo do século XIX, colocando a música instrumental, bem como as restantes manifestações musicais, na posição de meros satélites da cultura operática italiana, assim como os compositores nacionais numa posição de total subalternidade em relação a um género e a uma actividade musical em larga medida importados.

A abertura, em Lisboa e no Porto, dos Teatros de S. Carlos (1793) e de S. João (1798) marca o aparecimento de casas de espectáculo públicas, decalcadas no modelo arquitectónico italiano, que irão funcionar, até ao final do século, de acordo com o sistema produtivo que essa mesma Itália exportava para quase toda a Europa. Construídos por sociedades de capitalistas ou subscrições públicas de acções — com base, respectivamente, nos planos do arquitecto José da Costa e Silva, inspirado no San Carlo de Nápoles que seria destruído em 1816, e do italiano Vicente Mazzoneschi — os teatros líricos de Lisboa e Porto eram alugados a empresários que montavam toda a temporada e dirigiam a companhia lírica, formada na sua maioria por cantores italianos, recebendo simultaneamente um subsídio do Estado.

No que respeita ao seu estatuto hierárquico, estes dois teatros constituiam o grupo dos chamados teatros de primeira, aos quais se virá juntar depois de 1846 o **Teatro D. Maria II**, uma vez que, **tal como em Itália, a ópera ocupava o topo de uma pirâmide, na qual o teatro declamado, o teatro musicado e outros tipos de espectáculos figuravam em planos sucessivamente inferiores.** No interior do próprio espectáculo lírico existia ainda uma nova hierarquia que destinava o primeiro lugar ao género sério, também denominado no século XIX **melodrama**, seguido dos géneros semisério e cómico, ou *buffo*.

Contudo, no domínio do «theatro italiano» (expressão usada pela imprensa da época para referir tanto o Teatro de S. Carlos como o Teatro de S. João, identificando-os com o repertório que neles se cultivava) o caso português apresenta algumas diferenças relativamente ao modelo em que originalmente se baseava, já que não parece existir, pelo menos a partir do início da segunda metade do século, a referida hierarquização de géneros, notando-se apenas um predomínio do melodrama ou *opera seria*.

Até 1798 o repertório do Teatro de São Carlos era quase unicamente constituído por óperas cómicas ou *drammi giocosi*, começando a incluir também a partir dessa data *opere serie*, facto a que não é estranha a presença de um dos maiores cantores castrados de todos os tempos, **Girolamo Crescentini**[1]. O único compositor português representado durante os primeiros cinco anos de funcionamento do teatro é **António Leal Moreira**, na altura seu director

[1] As informações relativas aos Teatros de S. Carlos e de S. João entre 1793 e 1828 foram prestadas por David Cranmer, que prepara actualmente uma tese de doutoramento dedicada a este tema.

musical, com o drama joco-sério em um acto *A vingança da cigana* (1794), cujo libreto é da autoria do poeta mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, e com o *dramma per musica L'eroina lusitana* (1795). A primeira dessas obras apresenta um curioso compromisso entre a forma e o estilo da ópera cómica italiana da época e uma veia popular de raiz nacional ou exótica, em que os diálogos declamados alternam com árias, duetos, recitativos e conjuntos vocais em estilo italiano, lado a lado com modinhas ou peças populares como a canção do negro **Cazumba**.

Era também comum a inclusão de bailados entre os dois actos de cada ópera (com especial relevo para os bailados de tema patriótico) e por vezes, nos dias em que não havia espectáculo de ópera, uma companhia dramática apresentava teatro declamado em português. Em 1796 é inaugurado um salão no primeiro andar, designado hoje em dia por Salão Nobre, destinado à apresentação de oratórias e outras peças de música sacra durante a Quaresma, altura em que não era autorizada a representação de óperas. **Em 1799 o S. Carlos apresenta pela primeira vez uma ópera de Marcos Portugal (1762-1830), compositor cujas obras se haviam já celebrizado em toda a Itália e noutros países da Europa**[1].

[1] Cf. David Cranmer, «Portugal, Marcos António (da Fonseca)» in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londres, The Macmillan Press Limited, no prelo.

Marcos António da Fonseca Portugal fora aluno de Sousa Carvalho no Seminário da Patriarcal, onde se havia formado na tradição clássica italiana. Tendo iniciado a sua carreira como director musical do Teatro do Salitre em 1785, partiu para Itália sete anos mais tarde, tal como acontecera com muitos outros músicos portugueses do século que findava. Aí, e ao contrário dos seus antecessores, lança-se de imediato numa bem sucedida carreira de compositor de ópera. A estreia em Florença em 1793 da sua ópera *La confusione della somiglianza* obtém um sucesso que é confirmado nos anos seguintes pela sua repetição em Dresden, Milão, Viena, Berlim, Hamburgo e Londres. Na própria Itália não haverá nenhum teatro importante, como por exemplo o Scala de Milão, o La Pergola de Florença ou ainda La Fenice em Veneza, que não venha a assistir à estreia de uma das suas óperas, e a partir de 1798 elas irão ser também representadas na Rússia.

Anote-se que foi com a sua ópera *Non irritar le donne, overo il sedicente Filosofo* que, por desejo expresso de Napoleão, reabriu em Paris em 1801 o Théâtre Italien. Pode dizer-se que Marcos Portugal é o compositor português de todos os tempos cuja obra conheceu uma maior difusão internacional, se bem que o sucesso europeu das suas óperas se deva também em grande parte à inclusão de árias soltas das mesmas nos programas de concerto de algumas das mais célebres cantoras da época, como Angelica Catalani, que entre 1800 e 1806 esteve no Teatro de S. Carlos, ou de cantores para quem o compositor havia escrito um papel principal, de que é exemplo Elisabeth Billington com a ópera *Ferdinando nel Messico*[2].

[2] Cf. Jean-Paul Sarraute, *Marcos Portugal. Ensaios*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 45.

Ao estabelecer-se em Lisboa em 1800, Marcos Portugal substituiu o seu cunhado António Leal Moreira no lugar de director musical do Teatro de S. Carlos, assumindo igualmente a direcção da Capela Real. Nesses cargos

permanecerá, adaptando-se diplomaticamente à nova situação política criada pelas Invasões Francesas, até partir para o Rio de Janeiro em 1810, onde irá juntar-se à corte portuguesa. Recebido calorosamente por D. João VI, torna-se primeiro director do Teatro de S. João, inaugurado em 1813, e já depois da independência brasileira ocupa o cargo de compositor de música do imperador (1823), dedicando-se na última fase da sua vida especialmente à música religiosa. Durante o seu período brasileiro, Marcos Portugal abandonou a profissão livre de compositor de ópera para passar à situação de músico de corte, já então fora de moda, enquanto que por outro lado a sua personalidade musical não parece ter evoluído ao longo da sua carreira, tendo continuado a cultivar a tradição operática setecentista que havia aprendido em Itália, na linha competente mas conservadora de um Domenico Cimarosa.

O repertório das óperas levadas à cena no Teatro de S. Carlos na primeira década do século XIX continuará a ser dominado pelas produções italianas, quer do género sério quer do *buffo*, e por algumas óperas francesas, cantadas porém em italiano. **Merece a pena salientar a primeira apresentação entre nós de uma opera seria de Mozart, *La clemenza di Tito*, na temporada de 1806, apesar de pela sua concepção formal e estilística esta produção mozartiana não constituir uma verdadeira excepção relativamente ao restante repertório do Teatro.**

Fechado depois da expulsão dos franceses em 1808, o S. Carlos reabre na temporada de 1815-16, apresentando ao público lisboeta as primeiras óperas de Rossini, as quais dominarão todo o repertório até 1824, data em que fazem a sua aparição outros compositores mais jovens como Giacomo Meyerbeer e Saverio Mercadante. Este último trabalhou inclusivé no S. Carlos nos anos de 1827-28, escrevendo várias óperas para esse teatro. Encerrado de novo durante os anos da guerra civil, **após a vitória liberal o S. Carlos fará ouvir um repertório que assenta basicamente nos três grandes nomes da primeira metade do século XIX, Rossini, Donizetti e Bellini.** Entretanto o **Conde de Farrobo** tornara-se seu empresário em 1838, conduzindo o teatro a um dos dos mais brilhantes períodos da sua história. Por sua iniciativa foi contratado o **compositor italiano Pietro Antonio Coppola** (1793-1877), que esteve entre nós de 1839 a 1843, tendo escrito propositadamente para o teatro lírico de Lisboa as óperas *Giovanna prima regina di Napoli* (1840) e *Ines di Castro* (1841). **Uma nova viragem dá-se em 1843 com a estreia do *Nabucco* de Verdi, a qual inaugura um predomínio das produções verdianas que se manterá inabalável ao longo de quarenta anos.** Esse predomínio foi aliás reconhecido e comentado em várias fontes da época, como num panfleto anónimo de 1872 que lamentava assim a monotonia da situação:

> [O Teatro de S. Carlos] E um theatro, quasi exclusivamente explorado pelas operas de Verdi por serem as mais faceis e á mão. Os grandes mestres Beethoven, Weber, nunca deram entrada n'este theatro! As Bodas de Figaro, a Flauta encantada de Mozart, nunca se ouviram cá. Sempre Trovador, sempre Rigoleto, sempre Traviata![1]

[1] *O subsídio ao Theatro de S. Carlos. A empreza e os factos* [Lisboa, 1872], p. 6.

Não obstante a severidade da crítica, o nosso panorama apresenta-se como um espelho do que existia em Itália, onde o repertório germânico era em geral mal aceite e **até 1871 nunca se ouviu nenhuma produção wagneriana.**

No ano seguinte à inauguração do Teatro de S. Carlos surgem no Porto, por iniciativa de Francisco de Almada e Mendonça, os primeiros projectos para a construção de um teatro lírico. O Teatro de S. João — assim apelidado em homenagem ao então Príncipe Regente e futuro D. João VI — seria inaugurado em 1798 e nas suas primeiras temporadas o repertório parece ter seguido as tendências já esboçadas pelo seu congénere de Lisboa. Tendo em vista o incêndio que o destruiu em 1908, a documentação que possuímos acerca do seu funcionamento é escassa. Sabemos no entanto que em 1805, já depois da morte de Almada e Mendonça, passou para as mãos de uma administração, situação em que se iria manter ao longo de quase todo o século. A nível do repertório e dos cantores, o S. João surge-nos como um parente pobre do S. Carlos, já que a enorme falta de meios com que a administração se debatia, incluindo um subsídio muito inferior do Estado, não possibilitava a contratação de cantores de primeira categoria, nem a montagem de algumas óperas mais dispendiosas, como refere um jornal da época:

> Quanto ao *mise en scene*, está longe de poder satisfazer o publico, principalmente as pessoas que viram a opera em Lisboa; porem os recursos de que dispõe a empreza do Porto, não authorisam a que se exija o apparato e pompa com que na capital apparecem as operas. É sabida a desproporção do subsidio e mesmo dos preços d'entrada.[1]

[1] Cf. *Braz Tisana* n.º 33, 11.2.1863.

Durante todo o século XIX, período que equivale grosso modo ao da sua existência, **o S. João manteve-se como a principal casa de espectáculos do Porto, acumulando as funções de teatro lírico e de teatro declamado, já que, ao contrário do que aconteceu em Lisboa, nunca se construiu nessa cidade um teatro dedicado a este último género.** Uma única alternativa esporádica ao S. João irá surgir com o **Palácio de Cristal, onde na temporada de 1869-70 se apresentou uma companhia de ópera italiana que levou à cena a estreia nacional da ópera *Don Carlos* de Verdi.**

A situação da nobreza portuguesa durante o Antigo Regime, que, excepção feita à Casa de Bragança, viveu sempre dependente da corte, não favoreceu o aparecimento de centros musicais privados ou de teatros particulares. **O mais importante teatro privado português irá de facto ser construído já no primeiro quartel do século XIX por uma família burguesa nobilitada que pretendia copiar o fausto das grandes casas senhoriais.**

Herdeiro de uma enorme fortuna e destacado apoiante do regime liberal, **Joaquim Pedro Quintela** (1801-1869), filho do primeiro barão do mesmo nome — um dos capitalistas que fomentara a construção do Teatro de S. Carlos — e mais tarde **Conde de Farrobo**, nutriu desde cedo uma enorme paixão pela música, tendo estudado canto e vários instrumentos. Na sua Quinta das Laranjeiras, junto ao actual Jardim Zoológico de Lisboa, mandou construir

um teatro, inaugurado em 1825 e destruído por um incêndio em 1862, do qual resta hoje apenas a fachada. O **Teatro das Laranjeiras** foi palco de espectáculos de ópera em que participavam tanto cantores profissionais como amadores, portugueses e italianos, incluindo o próprio Conde e outros membros da sua família. Depois de um interregno imposto pelo período miguelista, as récitas recomeçaram em 1833 e prolongaram-se até aos finais dos anos cinquenta, incluíndo o seu repertório, além de óperas de Rossini, Mercadante e Donizetti e também de autores franceses, pequenas óperas de compositores portugueses, provavelmente cantadas em italiano, tais como *O Sonâmbulo* de **António Luís Miró** ou *O salteador* e *Um passeio pela Europa* de **João Guilherme Daddi**[1].

[1] Mário Moreau, *Cantores de Ópera Portugueses*, Vol. 1, Lisboa, Livraria Bertrand, 1980, pp. 247-263.

As notícias relativas à existência de espectáculos líricos fora das duas grandes cidades do país, além de vagas e dispersas, datam já da segunda metade do século XIX, sabendo-se apenas que em alguns teatros de cidades de província, como **Lamego** ou **Aveiro**, actuaram companhias de ópera geralmente provenientes do Porto. Nos arquipélagos dos Açores e da Madeira, mais precisamente em **Ponta Delgada**, **Angra do Heroísmo** e **Funchal**, temos notícia de três teatros que tiveram também alguma actividade operática[2].

[2] Cf. António Sousa Bastos, *Diccionário do Theatro Portuguez*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1908.

6.1.2 *O teatro musicado, a opereta e outros géneros afins*

Durante o primeiro quartel do século XIX, e em paralelo com a actividade operática do S. Carlos, o repertório do teatro musicado em português era cultivado em Lisboa nos **Teatros da Rua dos Condes e do Salitre**, activos já desde o século anterior, e ainda no **Teatro do Bairro Alto**, construído em 1814 no pátio do Patriarca, em S. Roque. **Aí se representavam, além de dramas muitas vezes traduzidos de outras línguas, peças ligeiras que tinham uma larga tradição em Portugal, tais como farsas, entremezes ou comédias, todas eles com música, e ainda adaptações portuguesas de óperas cómicas de autores italianos, como por exemplo Paisiello, bem como serenatas alusivas aos aniversários reais.** A diferença entre as farsas e entremezes — alguns dos quais haviam sido originalmente escritas por Marcos Portugal para o Teatro do Salitre e as comédias não é muito clara, podendo apenas referir-se que os primeiros eram normalmente em um acto, enquanto que as segundas tinham dois ou mais actos[3].

[3] Informações prestadas por David Cranmer.

Com o dealbar da segunda metade do século vieram juntar-se a estes teatros outras casas de espectáculos, como o **Ginásio** (1846), o **Dom Fernando** (1849) e o **Trindade** (1867), **que além do teatro declamado se dedicavam aos géneros da ópera cómica, do *vaudeville*, da ópera burlesca, da burleta, da opereta e da *zarzuela*.** Por si só, essas denominações não nos permitem mais uma vez ter uma ideia segura àcerca das características dessas peças, sabendo-se apenas que muitas delas **foram traduzidas ou escritas originalmente em português**, o que marca uma diferença fundamental face ao repertório do S. Carlos e do S. João.

Dos compositores portugueses que escreveram música para este repertório vasto e hoje totalmente esquecido, devem referir-se os nomes de **António José do Rego, António Luís Miró** (1815-1853), **Francisco Alves Rente** (1851-1891), **Francisco de Sá Noronha** (1820-1881), **João Guilherme Daddi** (1813-1887), **José Cândido** (1839-1895) e principalmente **Joaquim Casimiro Júnior** (1808-1862), autor de obras de grande sucesso como *Um ensaio de Norma, A batalha de Montereau, Opio e champanhe* e *A filha do ar*, entre muitas outras. Muitos desses autores trabalharam também para o teatro declamado, escrevendo números de música vocal e instrumental para as peças que continuavam a subir à cena nos teatros da Rua dos Condes e do Salitre e principalmente no Teatro D. Maria II.

A nível da produção músico-teatral portuguesa do século XIX interessa ainda referir o intercâmbio entre os teatros portugueses e brasileiros, que possibilitou a familiarização dos nossos compositores com géneros estrangeiros como o *vaudeville*, servindo também de enquadramento para toda a actividade profissional de músicos como Francisco de Sá Noronha e António Maria Celestino (1824-1871)[1].

[1] Cf. Luisa Cymbron, *Francisco de Sá Noronha e «L'Arco di Sant'Anna»: para o estudo da ópera em Portugal (1860/1870)*, Trabalho de Síntese apresentado à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Lisboa, dactilografado, 1990.

Papel idêntico ao dos teatros secundários da capital terá no Porto o **Teatro Baquet**, inaugurado em 1859. **Nesse teatro Sá Noronha e António Maria Celestino tentaram criar em 1861 uma companhia de «Opera Cómica Nacional», apresentando ao público portuense traduções de obras de Auber e Adolphe Adam, em alternativa às companhias espanholas que actuavam com frequência no mesmo palco ou às de ópera italiana que se apresentavam no S. João.**

O último quartel do século vê surgir várias outras salas de espectáculo dedicadas à ópera cómica ou à zarzuela, algumas das quais prolongarão a sua actividade até ao início do século XX: **Teatro D. Afonso** (Porto, 1885), **Teatro Carlos Alberto** (Porto, 1897), **Teatro Avenida** (Lisboa, 1888). **Importante nesta época é o contributo de Augusto Machado (1845-1924), que escreveu um grande número de operetas em português**, como *O espadachim do outeiro* e *A triste viuvinha*, e que **tentou também criar uma tradição nacional de opereta baseada em temas históricos**, como por exemplo com *Maria da Fonte*. Em 1888 **Ciríaco Cardoso** (1846-1900) organizou também no Porto uma companhia de ópera cómica que acabou tragicamente com o incêndio do Teatro Baquet em 1888, vindo a retomar essa iniciativa em Lisboa em 1891 com a apresentação da opereta *O Burro do Senhor Alcaide*, que obteve um brilhante sucesso.

6.1.3 *As tentativas de criação de uma ópera nacional*

No seu conjunto, toda a actividade musico-teatral de que falámos atrás apresentava-se aos compositores nacionais como uma alternativa de carácter mais ligeiro, e até certo ponto subsidiário, à produção de verdadeiras óperas.

Na realidade, ao ter sido excluído do projecto de reforma do teatro português levado a cabo por Almeida Garrett, até ao início dos anos sessenta o teatro lírico em Portugal conheceu raras tentativas de criação de óperas sobre temas de raiz nacional e ainda menos a utilização da língua portuguesa em espectáculos de ópera.

Além das obras de António Leal Moreira, estreadas na última década do século XVIII, e das de Marcos Portugal, as estreias de outras óperas de autores portugueses durante a primeira metade do século XIX são perfeitamente esporádicas. Essas óperas tentam sempre, aliás, integrar-se no restante repertório através da escolha de temas e de libretos semelhantes aos utilizados pelos compositores italianos — como é o caso de *Egilda di Provenza*, cantada no S. Carlos em 1827 com música de **João Evangelista Pereira da Costa** (1798-1832) —, assim como pela adopção das convenções musicais italianas.

A partir de 1835 serão ouvidas no S. Carlos óperas da autoria de António Luís Miró, Manuel Inocêncio Liberato dos Santos (1805-1887) e Francisco Xavier Migoni (1811-1861), mas apenas duas delas, num conjunto de oito obras, se baseiam em temas portugueses: *Ines de Castro* (1839) e *L'assedio di Diu* (1841) de Manuel Inocêncio Liberato dos Santos. Mesmo nestes casos parece prematuro falar de uma verdadeira intenção nacionalista.

O tema de Inês de Castro, que durante o século XVIII fora já transformado em ópera por autores das mais diversas nacionalidades, foi novamente alvo da atenção dos compositores italianos durante a segunda e terceira décadas do século XIX. Algumas dessas óperas, baseadas na sua maioria num libreto de Salvatore Cammarano, foram estreadas ou cantadas nos teatros líricos portugueses, seguindo depois a carreira normal de qualquer ópera italiana. O retomar do tema por um compositor português aparece assim como o aproveitamento de um episódio histórico acidentalmente português que, além de possuir as características essenciais à construção de um libreto romântico, estava na moda entre os compositores italianos da época, facto que à partida lhe garantia um certo sucesso.

O único exemplo relevante a mencionar, no campo das tendências nacionalistas, é o drama lírico *Os infantes em Ceuta*, com música de António Luís Miró sobre libreto de Alexandre Herculano, representado na Academia Filarmónica de Lisboa em 1844, à margem dos circuitos comerciais da ópera, o que o transforma numa excepção.

Francisco de Sá Noronha é o primeiro compositor português a inspirar-se directamente em fontes pré-existentes da nossa literatura romântica, centrando-se especialmente na obra de Garrett, escolha que não parece desprovida de sentido se pensarmos na acção deste escritor, após a revolução de Setembro de 1834, como reformador do teatro nacional. A escolha, por parte de Noronha, de obras do fundador do romantismo literário português para argumentos das suas óperas *Beatrice di Portogallo* (1863) e *L'arco di Sant'Anna* (1867) baseia-se, fundamentalmente, no facto de ter assistido no Brasil à tentativa de criação

de uma ópera nacional através da instituição da Imperial Academia de Música e Opera Nacional. Do ponto de vista musical, Sá Noronha procura enquadrar-se nas convenções do melodrama italiano coevo, notando-se particularmente uma profunda influência dos modelos verdianos.

Em 1865, precisamente no ano em que Noronha finaliza a segunda das suas óperas garretteanas, é anunciada à imprensa a composição do *Eurico* de **Miguel Ângelo Pereira** (1843-1901), **baseado no romance homónimo de Alexandre Herculano**, ópera que só virá a ser estreada em 1870, seguindo-se no final do século as experiências de **Alfredo Keil** (1850-1907) com *Donna Bianca* (1888) e *Serrana* (1899), **Francisco de Freitas Gazul** (1842-1925) com *Frà Luigi di Sousa* (1891) e, já em 1907, o *Amore e perdizione* de **João Arroio** (1861-1930), eminente político da época.

O caso da *Serrana* do pintor e compositor Alfredo Keil, inspirada em Camilo Castelo Branco e tradicionalmente considerada como a primeira ópera nacionalista portuguesa, parece não se afastar tanto como seria de supor das outras produções já mencionadas. Uma observação atenta da partitura permite concluir que a música deve ter sido escrita sobre uma versão italiana do libreto português, o que a coloca em igualdade de circunstâncias com as óperas de Sá Noronha, Miguel Ângelo ou Freitas Gazul, podendo apenas afirmar-se que *Serrana* **foi a primeira ópera a ser impressa com texto em português**. Apesar da suposta influência de compositores franceses como Massenet, a quem a obra é dedicada, Keil conserva ainda em *Serrana* alguns dos processos comuns à tradição da ópera romântica italiana, nomeadamente a utilização de um coro de abertura para cada um dos actos. **As supostas características nacionais devem-se principalmente à adaptação de práticas populares como o Cantar ao Desafio e o toque dos sinos, aliadas à utilização de melodias que tentam sugerir certas cantigas do repertório tradicional português**. Possuindo, tanto pela estrutura do libreto como pela sua escrita musical, muitas reminiscências da tradição romântica, *Serrana* aproxima-se já no entanto da estética verista.

Há outros compositores de ópera do final do século que não demonstraram uma preocupação de valorizar a temática nacional. Dentre estes, o caso sem dúvida mais interessante é o de **Augusto Machado**, cuja formação profissional o distanciava do diletantismo dos seus contemporâneos Keil e Arroio. A sua mais importante produção operática, *Lauréane*, estreada em Marselha em 1883 e representada no ano seguinte em Lisboa na sua versão italiana, parece estar muito próxima do estilo de Massenet. Nas suas obras mais tardias Augusto Machado retoma contudo a tradição italiana, utilizando libretos de Ghislanzoni e Leoncavallo nas óperas *I Doria* (1887), *Mario Wetter* (1898) e *La borghesina* (1909), todas elas estreadas no Teatro de S. Carlos. Exemplos esporádicos são ainda os de **José Augusto Ferreira Veiga**, Visconde de Arneiro (1838-1903), autor de óperas como *Dina la derelita*, apresentada ao público do S. Carlos em 1885, ou *D. Bibas*, obra inédita inspirada em *O Bobo* de Alexandre Herculano. **Frederico Guimarães** (1849-1918) escreveu *Beatrice*, estreada no S. Carlos em 1882, e **Oscar da Silva** (1870-1958) *Dona Mécia*, estreada no Coliseu em 1901.

No entanto, todas estas obras constituiriam tentativas isoladas de intervir num campo rodeado de prestígio mas dominado por produtos importados — uma vez que a ambição máxima de um compositor português da época consistia na estreia de uma ópera — que não permitiram nunca criar uma sólida tradição de ópera portuguesa.

6.1.4 *A reacção ao italianismo nos finais do século XIX: o wagnerismo e a influência alemã e francesa*

A partir dos anos oitenta do século XIX, o Teatro de S. Carlos entra numa nova fase, caracterizada pela partilha do repertório entre as produções italianas e as óperas francesas de Massenet, Gounod ou Delibes, cantadas no entanto em italiano, e, muito especialmente, pelas primeiras audições das óperas de Wagner. Iniciada com *Lohengrin* (1883), a obra que melhor aceitação encontrou junto do público lisboeta durante um largo período de tempo, a implantação do repertório wagneriano é lenta, e, na opinião de Mário Vieira de Carvalho, reflecte muito claramente a dependência dos teatros líricos portugueses face aos italianos[1]. Só na temporada de 1892-93 e na seguinte, com a estreia de *Der fliegende Holländer* e *Tannhäuser*, começa a verificar-se uma verdadeira assimilação da obra do mestre de Bayreuth, assistindo-se paralelamente a um processo de revalorização histórica até àquela data inédito, com a reposição de obras que não pertenciam ao repertório habitual, como por exemplo o *Orfeo* de Gluck ou *Der Freischütz* de Weber. **Mas a aparente transformação do repertório a que assistimos nesses anos vai ser rapidamente contrariada pela introdução de uma nova corrente operática italiana, o *verismo*, com a audição das obras de Giacomo Puccini, Ruggiero Leoncavallo e Pietro Mascagni.**

Entretanto, com a abertura do Coliseu dos Recreios em 1890 surgia uma alternativa de facto ao Teatro de S. Carlos. Vocacionado para espectáculos de massa, incluindo o circo, a nova sala tinha também a possibilidade de propôr preços muito mais acessíveis, facto que colocava pela primeira vez o único teatro lírico de Lisboa numa posição de concorrência.

Na primeira década do nosso século, a par do domínio italiano e de uma nova ascenção do repertório francês, a presença da obra de Wagner tende a afirmar-se cada vez mais, com a audição de *Die Meistersinger von Nürnberg* em 1902, de *Tristan und Iseul* em 1908, e finalmente com a estreia de *Der Ring des Nibelungen* em 1909, já próximo do encerramento oficial do teatro após a implantação da República. Dá-se também um outro acontecimento significativo na **temporada de 1908-09, com o fim do monopólio das companhias italianas** e por consequência de uma hegemonia que marcara todo o repertório ao longo dos cerca de cento e vinte anos decorridos desde a fundação do teatro lírico da capital.

[1] Cf. Mário Vieira de Carvalho, *«Pensar é Morrer» ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas socio-comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no prelo.

6.2 As associações de concertos, a prática musical amadora e a música instrumental. João Domingos Bomtempo

Em contraste com toda a actividade operática e musico-teatral de que temos vindo a falar, a música instrumental e os concertos públicos e privados ao longo da primeira metade do século XIX parecem ter tido uma existência muito mais modesta e precária. No entanto, a tradução recente de um conjunto de crónicas publicadas no principal jornal musical alemão da época, a *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig, veio demonstrar que esses concertos — em especial aqueles que reuniam músicos profissionais e amadores, tanto aristocratas como burgueses — tiveram mesmo assim mais importância do que até há pouco tempo se supunha. Entre 1816 e 1824 o jornal menciona a realização de concertos domésticos em casa de vários comerciantes alemães, ingleses, suecos e portugueses, assim como de diversos aristocratas, incluindo os Marqueses de Abrantes, de Borba e de Castelo Melhor, o Conde de Lumiares e o Barão de Quintela. A crítica mais interessante a essa prática musical, mesmo se provavelmente algo exagerada e injusta, é de 1816 e ao que tudo indica da autoria de um músico profissional:

> Os portugueses, como todos os europeus do Sul, possuem talento e inclinação para a música; mas só para a sua própria [...] Para eles a música serve para os emocionar ligeiramente, para lhes fornecer estímulos agradáveis e para os divertir; assim o querem a sua natureza, os seus hábitos e a sua quase total ausência de uma verdadeira formação nesta arte. Deste modo, quase que só gostam da melodia leve e um pouco superficial, que brinca com a alegria e com a tristeza. Exceptuando aqueles, muito poucos, que são verdadeiramente instruídos na arte dos sons, o resto acharia por exemplo as sinfonias, aberturas e quartetos de Mozart, Beethoven, A. Romberg, ou até mesmo Haydn, insípidos, maçadores, até mesmo antagónicos; pelo contrário, o *Klingklang* oco de triviais aberturas italianas e outras composições do mesmo estilo é acolhido com prazer e retribuído com aplausos ruidosos. Ninguém quer ter de pensar enquanto escuta música, nem mesmo sequer sentir, mas somente se deseja estimular os sentidos e ter um deleite superficial [...] daí que as peças instrumentais, mesmo as maiores, por exemplo as aberturas — dado que aqui se faz muito pouco uso de verdadeiras sinfonias —, devam ter que possuir alguma relação com a dança, etc., caso contrário são assobiadas e não são escutadas em sossego, uma vez que o meio termo é pouco conhecido, e que as pessoas ou ficam entusiasmadas ou indignadas.[1]

A música instrumental portuguesa deste período é dominada pela figura do pianista e compositor João Domingos Bomtempo (1775-1842), o qual personifica de certo modo as transformações ocorridas na passagem do século XVIII para o século XIX. Nenhum outro compositor parece ter tido um papel tão marcante mas também tão isolado na nossa música. **Tendo tentado contribuir para pôr termo ao reinado exclusivo da ópera, para a introdução entre nós da música instrumental de raiz germânica, boémia e francesa, e para a reforma do ensino musical segundo o modelo laico representado pelo Conservatório de Paris, os seus esforços não parecem ter tido contudo um reflexo consequente e dura-**

[1] Cf. Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 38.

douro. Ernesto Vieira[1] considera que os resultados da influência por ele exercida, sobretudo através da criação de uma sociedade de concertos — a **Sociedade Filarmónica** — em 1822, se podiam ainda observar nos finais do século XIX entre os músicos amadores que eram netos e bisnetos dos membros daquela Sociedade, mas reconhece por outro lado que ele nunca chegou a ser devidamente apreciado pela maioria do nosso público, cuja predileção pela música teatral era invencível.

Os quinze anos que o separam do seu contemporâneo mais velho Marcos Portugal representam, mais do que a diferença entre duas gerações, o intervalo entre dois séculos. Enquanto Marcos estudou no Seminário da Patriarcal, onde se formaram todos os nossos principais compositores do século XVIII, Bomtempo terá obtido essa formação com seu pai, o oboísta da Real Câmara Francesco Saverio Buontempo, que fora professor do mesmo instrumento no Conservatório de S. Onofrio a Capuana em Nápoles. Se em 1792 Marcos Portugal havia escolhido como destino a Itália, para aí iniciar uma bem sucedida carreira de operista, é antes para Paris que Bomtempo se dirigirá em 1801 — um ano depois de o mesmo Marcos regressar à pátria coroado de êxito. Ao escolher Paris, Bomtempo pretendia obviamente triunfar como pianista e compositor instrumental numa capital que ocupava já então um lugar cimeiro na vida musical europeia. Em Paris começa a publicar obras suas e a apresentá-las em concertos que são referidos em termos elogiosos pela imprensa francesa, embora surjam também opiniões discordantes, como a da *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que o comparou desfavoravelmente com os pianistas Dussek e Kalkbrenner.

Durante os dezanove anos seguintes a carreira de Bomtempo alternará entre Paris, Londres — a outra grande capital internacional da música europeia — e Lisboa, na procura de uma estabilidade profissional que as circunstâncias políticas não irão favorecer. Ao contrário de Marcos, que, à semelhança do seu contemporâneo Paisiello, se foi sucessivamente adaptando às profundas mutações políticas do seu tempo, Bomtempo manteve-se toda a vida fiel ao ideal liberal, decerto reforçado pelos seus contactos com as colónias de emigrados portugueses em Paris e Londres, e que o obrigou a viver cinco anos asilado no consulado da Rússia em Lisboa durante o período miguelista.

O seu regresso a Portugal em 1814, no final das Guerras Peninsulares, é precedido pela primeira de várias operações publicitárias que irá empreender, de acordo com o novo modelo da profissão musical livre — um artigo encomiástico publicado no *Investigador Portuguez em Inglaterra*, o qual inclui extractos de críticas francesas e inglesas e uma lista das suas obras publicadas em Inglaterra. **Datam provavelmente desta altura as suas primeiras tentativas para criar em Lisboa uma sociedade de concertos, a exemplo da Royal Philarmonic Society fundada em Londres dois anos antes. Novamente em Paris, aí compõe e publica cerca de 1819 a sua obra mais conhecida, o Requiem dedicado à memória de Camões, com o qual se associa a diversas iniciativas nessa época empreendidas para celebrar o poeta.**

[1] *Diccionario biographico de musicos portuguezes: historia e bibliographia da música em Portugal*, 2 Vols., Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. I, p. 161. Os dados biográficos e relacionados com acontecimentos musicais referidos nesta unidade são em grande parte extraídos desta obra.

A proclamação da Constituição de 1820 traz o compositor de vez para Lisboa e permite-lhe apresentar algumas das suas obras sacras em cerimónias que, de acordo com as tendências da época, têm um significado mais político do que religioso, tais como a Missa «em obséquio da Regeneração Portugueza», cantada a 28 de Março de 1821 na Igreja de S. Domingos, na festa do Juramento das Bases da Constituição, ou o *Requiem*, cantado a 18 de Outubro do mesmo ano em memória de Gomes Freire de Andrade e dos supliciados de 1817, e de novo a 21 de Março de 1822, juntamente com os *Mattutini de morti* e as *Absolvições*, nas exéquias celebradas aquando da trasladação dos restos mortais de D. Maria I para a Basílica da Estrela. Um artigo publicado na *Allgemeine Musikalische Zeitung* refere-se a esta última execução nos seguintes termos:

> No conjunto, a música de B. não deixa decerto de ter merecimento, o que também é reconhecido pelos conhecedores, no entanto aqui e além faz lembrar Mozart, entre outros; contudo, para o gosto que em geral aqui reina não é nada, porque não soa teatral e *à la* Rossini[1].

[1] Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, *op. cit.*, p. 55.

Depressa se transforma assim no compositor oficial do novo regime, reunindo ao mesmo tempo à sua volta um grupo de amadores, na sua maioria comerciantes e em especial estrangeiros, mas todos de tendências liberais, entre os quais se destaca o jovem Barão de Quintela e futuro Conde de Farrobo, e que integraram a orquestra reunida para as referidas exéquias.

Consegue desta feita realizar o seu projecto de criação da Sociedade Filarmónica, cuja actividade é proibida ao fim de quatro concertos, em resultado da Vila-Francada, mas é retomada em 1824, por influência dos seus apoiantes entre a alta nobreza e a burguesia, tanto liberais como absolutistas, desta feita numa parte do palácio do Duque de Cadaval (no local onde hoje se encontra a estação do Rossio). A lista dos 271 subscritores era encabeçada pelo próprio Duque de Cadaval e tanto na orquestra como entre os solistas vocais e instrumentais os músicos amadores apareciam lado a lado com os profissionais. **O repertório incluía, além das obras do próprio Bomtempo, peças de câmara de Boccherini, Hummel ou Pleyel, entre outros, assim como sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven — incluindo a 5.ª Sinfonia —, embora face ao escasso entusiasmo do público estas últimas acabassem por ser substituídas por aberturas de Rossini.** De novo interrompidos em 1824, por causa da Abrilada, os concertos da Sociedade Filarmónica viriam a terminar definitivamente em Março de 1828, coincidindo com a dissolução das Cortes por D. Miguel.

Com a vitória liberal de 1834, Bomtempo será nomeado director do novo **Conservatório de Música, posteriormente integrado como Escola de Música no Conservatório Geral de Arte Dramática criado por iniciativa de Almeida Garrett.** Os últimos anos da sua vida divide-os entre a sua actividade no Conservatório e saraus musicais no paço e nas principais casas de Lisboa. A 5 de Novembro de 1842 o Conservatório celebrava as suas exéquias com o seu próprio *Requiem* e com o *Libera me* à memória de D. Pedro IV.

Se, enquanto compositor, João Domingos Bomtempo se destaca sobretudo como o nosso único autor de relevo no campo da música instrumental durante todo o século XIX, particularmente através das suas duas sinfonias, seis concertos para piano e orquestra e diversas sonatas, fantasias e variações para piano[1], as suas obras vocais religiosas representam também uma tendência, de influência germânica e francesa, que vai no sentido de um afastamento em relação ao estilo operático italiano que dominava entre nós, tendência essa que é reconhecida pela citada crítica da *Allgemeine Musikalische Zeitung*.

Sob a presidência do Conde de Farrobo, viriam a surgir em Lisboa duas outras sociedades de concertos: a **Academia Filarmónica**, fundada em 1838, e a **Assembleia Filarmónica**, criada no ano seguinte. No entanto a sua actividade encontra-se sempre ligada ao repertório operático, tendo sido representadas por amadores várias produções de Donizetti e Verdi e ainda *Os infantes em Ceuta* de António Luís Miró.

Em 1845 um grupo de músicos encabeçados por João Alberto Rodrigues da Costa (1798-1870) — responsável pela reorganização da Irmandade de Santa Cecília e fundador do Montepio Filarmónico — criam uma nova associação de concertos, a **Academia Melpomenense**, cuja actividade duraria até 1861. Além de possibilitar a apresentação em público de obras de autores portugueses como **Joaquim Casimiro, Francisco António Norberto dos Santos Pinto** (1815-1860), **Guilherme Cossoul** e **João Guilherme Daddi**, a Melpomenense apresentou ainda obras significativas do repertório sinfónico oitocentista, principalmente sinfonias de Beethoven. Outros acontecimentos a registar foram as visitas de alguns dos mais célebres pianistas da época. Em primeiro lugar **Franz Liszt** que se exibiu no Teatro de de S. Carlos em 1845, tocando a dois pianos com João Guilherme Daddi e, mais tarde **Segismond Thalberg** que esteve entre nós em 1856.

[1] Estão publicadas em edição moderna ou facsimilada as seguintes obras do compositor: *Sinfonia n.º 1, op. 11*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1963 (*Portugaliae Musica* XIII); *Sinfonia n.º 2* in *The Symphony in Portugal — Two Symphonies/The Symphony in Spain — Three Symphonies*, Nova Iorque e Londres, Garland Publishing Inc., 1983 (*The Symphony 1720-1840*, Series F, Volume V); *Obras para piano* ... Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980 (*Portugaliae Musica* XXXV); *3 Sonatas de Piano, op. 18*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 1979 (*Lusitana Musica*); *Elementos de Música e Método de Forte Piano, op. 19*, Lisboa, Direcção-Geral do Património Cultural, 1979 (*Lusitana Musica*).

6.3 A música religiosa

A revolução liberal de 1834 teve forçosamente consequências negativas para a música de igreja, as quais devem contudo ser vistas no contexto geral da **música religiosa** durante o século XIX, em particular nos países católicos, **que foi toda ela de igual modo afectada pela laicização da vida social após a queda do Antigo Regime.**

Até 1834 continuaram a existir capelas musicais em quase todas as dioceses portuguesas, sendo o caso mais bem estudado o da **Sé de Évora**, que possuia em 1785 dois organistas, três violinistas, dois violoncelistas, dois baixões (instrumento antepassado do fagote que era já nessa altura anacrónico), três contraltos, quatro tenores e três baixos. Poucos anos mais tarde, em 1800, excepção feita aos organistas, todos os outros elementos actuavam regularmente como cantores, podendo também tocar instrumentos quando o mestre

o entendesse. Esta sobreposição de funções, que é já sintoma de um processo de decadência, ilustra provavelmente a situação existente noutras capelas catedrais já antes da revolução liberal. Durante um certo período após 1835, **na Sé de Évora o ensino musical continuou a ser ministrado a alguns moços de coro, mas ao longo de quase todo o século XIX a componente musical dos serviços litúrgicos passou a ser assegurada por músicos contratados para cada ocasião**[1]. Na capital existia ainda a **Capela da Patriarcal**, criada por D. João V, tal como outra Capela na antiga Sé, e alguns conventos, como por exemplo o dos **Jerónimos**, ou, já nos arredores da cidade, **Mafra**, possuiam uma Capela própria. Por outro lado, certas igrejas da cidade, como a da **Graça** ou a dos **Mártires, tinham ao seu serviço músicos, geralmente organistas, para assegurarem a componente musical dos serviços litúrgicos.**

De qualquer modo, **o ano de 1834 marca de facto o início da decadência definitiva da maioria das capelas**, uma vez privadas dos dízimos que até ali as tinham sustentado. Após a extinção das ordens religiosas, muitos frades músicos passaram ao clero secular e foram ocupar postos nas Sés e igrejas de todo o país, o mesmo acontecendo com a Capela da Patriarcal, cuja dissolução lançou no desemprego alguns músicos que não puderam ser integrados na nova Capela da Sé[2]. A própria Sé de Lisboa teve um funcionamento irregular ao longo de todo o século XIX. Em 1872 o quadro dos capelães cantores tinha catorze lugares, dos quais cinco estavam vagos e quatro ocupados por clérigos que desempenhavam outras funções, restando por isso apenas cinco capelães para assegurarem a componente musical de todas as celebrações litúrgicas[3]. Em Vila Viçosa, por exemplo, a **Capela do Paço Ducal** ainda foi funcionando durante cerca de mais trinta anos, embora muitas vezes impossibilitada de efectuar os pagamentos aos seus capelães cantores, vindo o seu último beneficiado a falecer em 1872[4].

Toda esta situação não impediu, contudo, que se conserve ainda hoje uma enorme quantidade de música religiosa do século XIX nos Arquivos das Sés de Lisboa, Évora, Viseu, Castelo Branco e Braga, entre outras, ou ainda na Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra e na Biblioteca da Ajuda. **As apreciações dos historiadores da nossa música sobre as obras mais conhecidas desse imenso repertório têm sido de um modo geral negativas, insistindo especialmente na semelhança dessa música com o estilo operático italiano da época. No entanto, o estilo italiano é comum à grande maioria da música religiosa europeia desde a segunda metade do século XVIII, incluindo as obras dos grandes compositores, pelo que a componente italianizante só por si não pode ser encarada como sinónimo de falta de qualidade.** Observações como a a que adiante transcrevemos, incluída na *Allgemeine Musikalische Zeitung*, devem ser vistas na perspectiva do protestantismo, onde o repertório musical para uso litúrgico foi muito menos contaminado pelo estilo profano:

> Em Portugal toca-se frequentemente música nas igrejas: mas não música de igreja; porque aquilo que tem esse nome é totalmente indigno da igreja; poder-se-ia mesmo, juntando-se-lhe um texto profano, introduzi-lo na ópera cómica, [...] Uma coisa é certa: missas como devem ser, e que na Alemanha,

[1] Cf. José Augusto Alegria, *História da Escola de Música da Sé de Évora*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 111-22.

[2] Cf. Ernesto Vieira, *op. cit.*, vol. I, p. 106.

[3] Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, Vol. III, Porto, Livraria Civilização-Editora, 1970, p. 34.

[4] José Augusto Alegria, *A Capela e o Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 174-175.

pelo menos naqueles sítios onde se sabe o que se quer, o são realmente — tais missas as pessoas em Portugal querem tão pouco ouvi-las quanto as orquestras querem e são capazes de as tocar.[1]

[1] Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, *op. cit.*, p. 41.

A íntima ligação do repertório litúrgico com o idioma operático prende-se também com o facto da formação de muitos dos compositores ser agora feita já não nas antigas escolas de música religiosa entretanto extintas, como o Seminário da Patriarcal ou o Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa, **mas através do contacto empírico com os géneros musicais mais em voga, a ópera e o teatro musicado.** Uma crónica datada de 1821 mostra-nos já a enorme proximidade que existia entre os vários géneros musicais, os seus compositores e os seus intérpretes, ao afirmar que «**Os músicos ao serviço da corte estão também na sua maioria ao serviço da Igreja Patriarcal e (à excepção dos cantores) também no teatro**»[2].

[2] *Ibid.*, p. 52.

É pois neste contexto que devemos inserir a maior parte da produção religiosa de autores como os já citados **Joaquim Casimiro**, sintomaticamente apelidado «o Donizetti português», **Francisco Xavier Migoni**, autor de óperas representadas no Teatro de S. Carlos, **Ângelo Carrero**, que escreveu umas Matinas sobre temas da ópera *Robert le diable*, **João Guilherme Daddi, Francisco de Freitas Gazul** e **Miguel Ângelo Pereira**, entre outros. Apenas no caso de alguns compositores mais velhos, muitos deles ainda formados pelo Seminário da Patriarcal, como **Frei José de Santa Rita Marques e Silva** (1780-1837), o italianismo do seu estilo pode ser visto de facto como uma herança directa do século XVIII.

6.4 O ensino musical. A fundação do Conservatório e as vicissitudes da sua história

Do mesmo modo que sucedeu com a música religiosa, o ano de 1834 marca o início de uma nova época a nível do ensino, essencialmente caracterizada pela perda do papel da Igreja e pela extinção do Seminário da Patriarcal em favor de uma instituição mais moderna, decalcada no modelo francês posterior à Revolução de 1789. A extinção das ordens religiosas e em geral a substancial diminuição dos rendimentos da Igreja ocasionaram o encerramento de muitas escolas catedrais e conventuais, passando o ensino da música religiosa a ser feito nos Seminários, embora a um nível bastante mais elementar e restringido quase só ao cantochão. Em **Coimbra**, onde o **Colégio da Sé** funcionava anexo ao Paço do Bispo e a **Universidade** desempenhou sempre um papel preponderante, o cargo de Lente de Música desta última foi sucessivamente ocupado na primeira metade do século por José Maurício (1802-1815), que foi também mestre de música na Sé, Francisco de Paula Azevedo (1815-1837) e António Florêncio Sarmento (1838). Durante o primeiro quartel de oitocentos o quadro geral da música e do seu ensino na província é-nos descrito da seguinte forma:

[...] as cidades onde existe um bispo têm Seminários de Música e música vocal e instrumental que poderá ser boa em certos casos. [...] Nos conventos encontram-se de vez enquando bons professores de música: entre estes distingue-se aqui em Lisboa Frei José Marques [...] Nas cidades de província há com frequência música de igreja, mas as mais das vezes mal executada; quando se quer ter algo de melhor mandam-se vir de 15 a 20 milhas de distância os músicos e cantores de Lisboa.[1]

[1] *Ibid.*, p. 52-3.

Em **Lisboa**, o ensino da música encontrava-se mais diversificado. Na Sé, mesmo depois de extinta a Patriarcal, continuou a haver uma aula de música que assegurava provavelmente a aprendizagem dos meninos de coro, dirigida por mestres como Luís Gonzaga França (1831), Gomes Pincetti (de 1810 a 1840), João Jordani (de 1830 a 1860), Joaquim Casimiro, Domingos Benavente (de 1840 a 1876) ou Francisco Baptista Machado (de 1863 a 1877). Depois de 1833 a **Casa Pia** teve também a sua aula de música cujo primeiro mestre foi José Teodoro Higino da Silva (1808-1873). Além destas, no **Colégio dos Nobres** existiu até 1838 uma aula de música dirigida por Francisco Gazul (1815-1868).

No entanto, até 1834 o principal estabelecimento de ensino existente em Lisboa era ainda o **Seminário da Patriarcal** que, como já foi referido, ministrava aos seus alunos uma preparação baseada nos modelos italianos do século XVIII e tendo sempre em vista a produção religiosa. No primeiro terço de oitocentos o Seminário teve ainda um número elevado de mestres e alunos, contando-se entre os primeiros nomes bastante prestigiados noutras áreas que não o ensino, como é o caso de António Leal Moreira, Marcos Portugal, o clarinetista José Avelino Canongia (1784-1842) e João Jordani (1793-1860). Além destes, ali ensinaram também outros nomes mais ligados ao domínio da música religiosa, como António José Soares (1783-1865) e o já citado Frei José de Santa Rita Marques e Silva. Do grupo de alunos que frequentaram o Seminário no primeiro quartel do século XIX faziam parte alguns dos que eram ali mestres à data da dissolução e ainda personalidades de algum relevo na música portuguesa das décadas seguintes como, por exemplo, o futuro empresário de ópera António Felizardo Porto (m. 1863), e o acima citado João Evangelista Pereira da Costa.

Por decreto de 5 de Maio de 1835 foi criado um **Conservatório de Música, ligado à Casa Pia**. Este diploma vinca ainda bastante bem os aspectos caritativos daquela instituição, declarando que «dentro do referido Conservatório haverá um Collegio de doze até vinte Estudantes pobres ...»[2]. Estamos portanto mais próximos do modelo filantrópico dos conservatórios italianos dos séculos XVII e XVIII do que do tipo de escola musical laica que havia sido iniciado com a criação do Conservatório de Paris.

[2] Ernesto Vieira, *op. cit.*, vol. I, p. 146.

A ligação ao passado é ainda reforçada pelo facto de, talvez por falta de meios humanos e económicos, o Conservatório ter recebido quase todo o corpo docente do extinto Seminário, apesar de os membros mais antigos, como Frei José Marques e António José Soares, nunca terem chegado de facto a tomar

posse dos seus lugares[1]. Portanto, além da figura inovadora do seu primeiro director, João Domingos Bomtempo, que tinha tido a oportunidade de conhecer os mais modernos métodos pedagógicos, nomeadamente através dos seus contactos com o pianista e compositor Muzio Clementi, o novo estabelecimento de ensino arranca com um corpo de professores cuja formação tinha sido adquirida no Seminário da Patriarcal, o que não possibilitava uma verdadeira renovação. Só a partir dos anos cinquenta o **Conservatório** começará a poder incluir nos seus quadros docentes formados pela própria escola.

[1] *Ibid.*, p. 147.

Em Novembro de 1836, no âmbito da reforma levada a cabo por Passos Manuel, foi criado em Lisboa um Conservatório Geral de Arte Dramática, estabelecimento de ensino público concebido à imagem do Conservatoire National de Musique et de Déclamation que havia sido fundado em Paris no ano de 1795. O regulamento de 24 de Novembro de 1837, redigido por Almeida Garrett, refere-se ainda a um sistema de pensionistas que, na realidade, nunca chegou a ser implementado. **O Conservatório de Música da Casa Pia, criado quinze meses antes, foi integrado como Escola de Música no novo Conservatório**, ao lado das escolas de declamação, dança, mímica e ginástica especial, instalando-se a nova instituição a partir de 1837 no extinto Convento dos Caetanos.

As vicissitudes que caracterizaram toda a história posterior do Conservatório surgem logo desde os primeiros tempos da sua existência, quando em 1841 foi apresentada às Cortes a primeira tentativa da sua supressão, sob a forma de uma medida económica proposta por António José de Avila, o futuro Duque de Avila[2]. Depois do afastamento de Garrett, ocorrido em 1842, no mesmo ano da morte de Bomtempo, o Conservatório foi entregue a uma série de directores cujo papel em termos históricos se afigura hoje irrelevante, até que, depois de 1845, o **Conde de Farrobo** assumiu a sua direcção. Em 1863 o violoncelista e futuro empresário do Teatro de S. Carlos **Guilherme Cossoul** (1828-1880) foi nomeado director da Escola de Música, da qual já era professor. Na opinião de Ernesto Vieira[3], a sua acção como director parece ter sido bastante louvável, introduzindo medidas de âmbito pedagógico mais modernas, como a obrigatoriedade de todos os professores elaborarem programas para as suas disciplinas, mas, por razões de saúde, a sua acção durará somente uns quatro ou cinco anos. Outros directores foram a partir de 1870 Duarte de Sá e desde 1878 Luís Augusto Palmeirim, autor de uma importante proposta de renovação datada de 1883.

[2] *Ibid.*, p. 155.

[3] *Ibid.*, p. 304.

Apesar de se ter mantido ao longo do século XIX como a única escola oficial de ensino da música existente no nosso país, o Conservatório não parece ter conseguido dar à maioria dos músicos que o frequentaram uma sólida formação musical, tanto do ponto de vista prático como teórico, forçando muitos dos nossos instrumentistas a tentarem completar a sua preparação no estrangeiro. São exemplos desta situação o pianista **Eugénio Mazoni** (1831-1889), **que trabalhou com Marmontel em Paris**, e o fagotista **Augusto Neuparth (1830-1887), que em 1852 partiu para Leipzig e viria a ser o introdutor do saxofone em Portugal.** Outros músicos, como Francisco de Sá de Noronha, gozando já do estatuto de concertistas, ao realizarem digressões por vários países da Europa e pelas

Américas — nomeadamente no Brasil —, procuravam simultaneamente estabelecer contactos com outros colegas e professores dos seus respectivos instrumentos, a fim de se poderem aperfeiçoar.

Em relação aos compositores o problema terá sido ainda mais agudo, já que só no final do século os vemos começarem a tentar obter uma formação mais sólida no estrangeiro, como aconteceu por exemplo com **Augusto Machado, que estudou com Lavignac em Paris** e teve inclusivé contactos com Rossini, e de **Alfredo Keil**, o qual, apesar de nunca se ter assumido como profissional, **partiu para a Alemanha a fim de estudar composição em Nuremberga**. Até essa altura, tudo indica que a aprendizagem dos nossos compositores era feita basicamente de modo empírico, em contacto com a produção musical que os teatros e as poucas associações de concertos apresentavam, fenómeno que se torna particularmente evidente no que respeita aos compositores que abordaram o género operático. O contexto em que músicos como Manuel Inocêncio Liberato dos Santos, Francisco de Sá Noronha, Miguel Angelo Pereira e outros escreveram as suas obras é o da total ausência de uma tradição musico-teatral de cariz nacional, o que implicava a cópia dos modelos importados predominantemente de Itália. **Há ainda que ter em conta a não integração dos compositores portugueses no circuito comercial, o que significava a ausência de um mercado de trabalho a nível da ópera, e consequentemente de encomendas**, bem como a busca prolongada de um teatro que estivesse disposto a levar à cena as suas óperas. Mas a estreia de uma ópera de um compositor nacional não dependia unicamente da vontade do empresário, pois na maior parte dos casos os cantores não estavam dispostos a aprender papéis que não teriam oportunidade de voltar a cantar nos teatros estrangeiros em que faziam a sua carreira, facto que pode ser comprovado, por exemplo, no caso da estreia lisboeta de *L'arco di Sant'Anna*[1].

[1] Cf. Luisa Cymbron, *op. cit.*

Só a partir de meados do século foram surgindo nas mais importantes cidades algumas escolas privadas ou sociedades de amadores que possuíam uma componente pedagógica, as quais, no entanto, nunca constituiram uma verdadeira alternativa ao Conservatório. É o caso dos esforços para a criação de uma tradição coral levados a cabo pela **Câmara Municipal do Porto ao abrir em 1855 uma escola popular de canto sob a direcção de Jacopo Carli**, e mais tarde, em 1863, outra instituição do mesmo género dirigida por **Carlos Dubini**. No entanto, o facto da música se ter transformado numa componente essencial da educação burguesa, aliado à carência de boas escolas, deu aso à proliferação de professores privados cuja qualidade de ensino era bastante duvidosa[2]. **Apenas em 1884 surge uma instituição que irá constituir um novo marco no ensino da música em Lisboa, a Academia dos Amadores de Música.**

[2] Miguel Angelo Lambertini, «Portugal», *Encyclopédie de la Musique et Dictionaire du Conservatoire*, Paris, Librairie Delagrave, 1920, p. 2444.

6.5 Músicos portugueses no estrangeiro

Além de **Bomtempo**, houve vários outros músicos portugueses oitocentistas que realizaram uma carreira internacional de concertistas. Entre eles conta-se o clarinetista **José Avelino Canongia** (1784-1842), o qual partiu para Paris por volta dos vinte e dois anos, a fim de aí completar a sua aprendizagem, e em 1814 encontrava-se em Londres, já como concertista, realizando também concertos noutras cidades inglesas. Até 1823 actuou em Espanha, no Sul de França, em Milão, Bolonha, Turim, Zurique, Berlim, Weimar e Munique. Segundo David Cranmer[1], Canongia foi muito aplaudido em todas estas cidades, não obstante em Weimar serem conhecidos outros dois virtuosos do clarinete alemães com os quais o português foi comparado favoravelmente. Há ainda que destacar o pianista **Artur Napoleão** (1843-1925), o qual desde criança se apresentou em Paris, Londres, S. Petersburgo, Varsóvia e Berlim — tendo contactado com Liszt e Meyerbeer na Alemanha — e realizou posteriormente *tournées* pelo Brasil, Estados Unidos, Cuba e Antilhas.

[1] David Cranmer, «Opiniões estrangeiras sobre dois músicos portugueses: J.D. Bomtempo e J.A. Canongia» *III Encontro Nacional de Musicologia — Actas* in *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 48 (1986), p. 33.

Todavia, os portugueses que mais se evidenciaram no panorama internacional foram os **irmãos Francisco e António de Andrade**. O tenor António de Andrade (1854-1942) estudou canto em Itália e ingressou rapidamente no circuito das grandes estrelas, cantando tanto nos teatros italianos como no Covent Garden de Londres, ou no Teatro de Moscovo, e ainda em Lisboa e no Porto. Quanto ao barítono Francisco de Andrade (1859-1921), tal como seu irmão estudou em Itália a partir de 1881, integrando depois algumas importantes companhias líricas, como as dirigidas por Naudin e Tamagno, e apresentando-se em todos os principais palcos da Europa. Em 1889 cantou na Alemanha o papel principal do *Don Giovanni* de Mozart, atingindo talvez o momento mais alto da sua carreira e celebrizando-se na interpretação desta personagem. Depois dessa data a sua actividade centra-se especialmente na Alemanha, onde grangeara um enorme prestígio, e noutros países do Norte da Europa. Voltará apenas a cantar em Lisboa em 1918, já em pleno declínio, não tendo sido justamente apreciado pelo público da capital. Entre os cantores que tiveram uma carreira internacional devemos ainda mencionar a soprano **Maria Augusta Correia da Cruz** (1869-1901) e o barítono **Maurício Bensaúde** (1863-1912).

Outro aspecto da projecção dos músicos portugueses no estrangeiro consiste na apresentação de óperas suas em teatros líricos de outros países. Além da representação de óperas portuguesas no Brasil, como o *Eurico* de Miguel Angelo Pereira em 1878 ou *Serrana* de Alfredo Keil, Augusto Machado estreou como já vimos a sua *Lauréane* em Marselha em 1883 (cantada igualmente no Rio de Janeiro em 1886) e José Augusto Ferreira Veiga apresentou *L'elisir di giovinezza* em Milão em 1877. Alfredo Keil conseguiu ainda representar outra ópera sua, *Irene*, no Teatro Regio de Turim em 1893 e João Marcelino Arroio uma versão em alemão da sua ópera *Amore e perdizione*, sob o título de *Liebe und Verderben*, em Hamburgo em 1910.

6.6 A edição musical e o fabrico de instrumentos

A debilidade da burguesia portuguesa durante todo o século XIX contribuiu para que no seu seio não se chegasse a formar um público musical suficientemente culto e activo, como sucedeu noutros países da Europa. Este facto afectou de forma directa a vida das sociedades de concertos e influiu também na actividade editorial, a qual, na opinião de João de Freitas Branco «**reflecte mais do que qualquer outro [aspecto] as limitações nacionais, impostas pela pobreza do meio**»[1].

[1] *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Publicações Europa-América, 1959, p. 183.

A ausência de uma tradição ao nível do comércio musical explica também o facto de quase todas as casas editoras portuguesas do século XIX, na maior parte dos casos estabelecimentos comerciais que vendiam igualmente edições importadas e instrumentos musicais, terem sido fundadas por estrangeiros ou descendentes de músicos estrangeiros estabelecidos entre nós, na continuação de uma tradição que provinha já do século anterior. Encontram-se neste caso João Ciríaco Lence (1813-1879), filho de um músico italiano que viera para Portugal no século XVIII, o italiano João Baptista Sassetti (1817-1889), Paulo Zancla, editor de 1822 a 1830, o litógrafo Valentim Ziegler (m. 1846), possivelmente descendente de alemães, ou o alemão Eduardo Neuparth (1784-1871).

Os estabelecimentos mais importantes, sediados na sua maioria em Lisboa, como o fundado por Lence e Canongia, que ao longo dos tempos viria a ter várias designações, a Casa Sassetti, criada em 1848, ou o Salão Neuparth, depois Valentim de Carvalho, e ainda no Porto a Casa Moreira de Sá, dedicaram-se principalmente à edição de música para canto e piano ou piano solo — constituída na sua maioria por *potpourris* de temas operáticos — e de métodos de ensino de vários instrumentos ou de canto, de que são exemplo o *Método de Canto* de Vaccai editado por Lence e o de Luís Adam para piano litografado por Ziegler. Mas há ainda um outro tipo de publicações que se devem a estas editoras: **os periódicos musicais**. Com o enorme desenvolvimento da imprensa periódica que se verifica em Portugal depois da revolução liberal, os editores musicais lançam-se também na publicação de jornais da especialidade que publicavam pequenas peças para piano, normalmente *potpourris* sobre temas operáticos, valsas, mazurkas, etc. Citem-se, a título de exemplo, o *Passatempo Musical*, editado por Lence, a *Miscelânea Musical* ou a *Grinalda de Euterpe*. A inexistência em Portugal de um mercado que garantisse aos editores o sucesso de publicações mais dispendiosas é confirmada pelo facto de algumas obras de maior vulto, nomeadamente partituras em redução para piano de óperas portuguesas, como por exemplo a *Serrana* de Alfredo Keil — a primeira ópera a ser impressa em português — terem sido editadas no Brasil.

À semelhança do que acontece com a edição musical, e excepção feita à organaria, **a indústria da construção de instrumentos parece ter tido sempre entre nós um desenvolvimento precário, concentrando-se igualmente as mais das vezes nas mãos de estrangeiros ou de descendentes destes.** A crescente aceitação do piano em Portugal — segundo um testemunho de 1821 «Há uns 12 anos atrás havia talvez pouco mais de uns 20 pianos-fortes em toda a Lisboa; hoje devem

existir certamente mais de 500»[1] — deve ter funcionado como estímulo para o estabelecimento entre nós de construtores destes instrumentos, os quais nunca conseguiram realmente competir com os modelos importados, principalmente os ingleses. Em 1817 estabeleceu-se em Lisboa o construtor francês Bartolomeu ou Barthelemy Thibeau, o qual construiu na sua oficina instrumentos que tiveram boa aceitação e que foram apresentados nas Exposições Industriais de 1838 e 1844. Em 1836 foi a vez do fabricante de pianos bolonhês Luís Joaquim Lambertini (1790-1864) se fixar nesta cidade, fundando a Casa Lambertini na qual chegou a construir pianos de cauda. Por seu lado, João Baptista Antunes (m. depois de 1865), neto do construtor de cravos e pianos Manuel Antunes, foi proprietário da **Real Fábrica de Instrumentos Músicos de Teclado**, mas, ao não conseguir aguentar a concorrência estrangeira, acabou por se dedicar apenas à afinação.

[1] Manuel Carlos de Brito e David Cranmer, *op. cit.*, p. 50.

Com a família alemã **Haupt** Lisboa conheceu, entre os finais do século XVIII e a primeira metade do XIX, um desenvolvimento significativo na **construção de instrumentos de sopro da família das madeiras**, o que teve sem dúvida reflexos a nível dos instrumentistas amadores, como testemunha a já mencionada fonte de 1821 ao referir que «A flauta é aqui o instrumento que mais se estuda»[2]. O mais importante membro desta família, Ernesto Frederico Haupt (1792-1871), fabricou várias flautas e clarinetes, especializando-se na construção de boquilhas para estes últimos. Mais uma vez, no entanto, a concorrência exercida pelos construtores franceses e, provavelmente, a não actualização dos seus modelos provocaram o declínio desta importante indústria familiar. Na construção de instrumentos de madeira **Manuel António da Silva** (m. 1880) foi o fabricante português que atingiu maior nível, sendo as suas flautas, clarinetes, oboés e fagotes considerados de grande qualidade na Exposição Industrial de 1849.

[2] *Ibid.*, p. 49.

Ernesto Frederico **Haupt** incentivou também a **criação de uma oficina para a construção de instrumentos de sopro da família dos metais**, da qual foi principal artífice Rafael Rebelo (m. 1875), e que fabricou cornetas, trompas lisas, trombones de varas, cornetas de chaves e oficleides, mas a divulgação entre nós dos instrumentos de Adolfo Sax, o inventor do saxofone, provocou a inevitável decadência dessa oficina[3].

[3] A maior parte da informação aqui reunida referente a editores e fabricantes de instrumentos encontra-se nas várias entradas individuais sobre os mesmos incluídas na obra citada de Ernesto Vieira.

Bibliografia sugerida

BRITO, Manuel Carlos de e CRANMER, David, *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

MOREAU, Mário, *Cantores de Ópera Portugueses*, Vols. I e II, Lisboa, Livraria Bertrand, 1981/Venda Nova, Bertrand Editora, 1987.

SARRAUTE, Jean-Paul, *Marcos Portugal. Ensaios*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

Discografia sugerida

João Domingos Bomtempo

[*Concerto para piano n.º 3 em sol menor op. 7*], Nella Maissa, Orquestra Sinfónica de Nuremberg, Kauspeter Seibel, Portugalsom, 1988, CD870011/PS, CD.

[*Concerto para piano n.º 2 em fá menor op. 3*], Nella Maissa. Orquestra Sinfónica de Nuremberg, Klauspeter Seibel, Portugalsom, 1987, CD860014/PS, LP.

Requiem, A. Pusar-Jeric, H. Riess, C. Vogel, H. C. Polster, Coro e Orquestra da Rádio de Berlim (RDA), Heinz Rögner, Portugalsom, CD870001, CD.

[*Quinteto em mi bemol op. 16. Serenata em fá maior*], Imre Rohmann, Quarteto Kodaly, Ilona Prunni, Sexteto de sopros e contrabaixo, Portugalsom, 1988, CD870006/PS, CD.

Sinfonia n.º 2, Orquestra Sinfónica de Bamberg, Claudio Scimone, Discoteca Básica Nacional/A Voz do Dono, 1983, 11C051-40619, LP.

Sonatas de Piano op. 181, Arno Leicht, Lusitana Musica/A Voz do Dono, 1981, 1C075-40565, LP.

Música Portuguesa Séculos XVIII-XX, Nova Filarmonia Portuguesa, Álvaro Cassuto, Movie Play Classics, 1990, 3-11006, CD.

Romantismo e Pós-Romantismo na Cidade do Porto. Música para Piano, Joel Bello Soares, Comissão Executiva do Centenário de Camilo Castelo Branco, 1991, CD.