

UNIVERSIDADE DE ÉVORA

Departamento de Música

**Circuitos de Produção e Circulação da Música  
Instrumental em Portugal entre 1750-1820**

Vanda de Sá Martins da Silva

Orientador

Professor Doutor Rui Vieira Nery

Dissertação de doutoramento em Musicologia

apresentada à Universidade de Évora

Esta dissertação não inclui as críticas e sugestões feitas pelo Júri

2008

# ÍNDICE

Índice .....	I
Índice de Quadros .....	V
Índice das Figuras .....	VII
Abreviaturas de obras de referência citadas .....	IX
Abreviaturas .....	X
Siglas de Arquivos, Bibliotecas e Fundos .....	XII
Agradecimentos .....	1
<b>Introdução</b> .....	3
Problemática e Metodologia .....	3
Fontes .....	9

## **Capítulo 1 – Festas Públicas**

I. Espaços .....	19
II. Promotores .....	27
III. Datas e Efemérides Régias .....	30
IV. Componentes da Festa: Localização, Papel e Géneros de Música .....	33
V. Músicos .....	44

## **Capítulo 2 – Festas sacras**

I. A Irmandade de Santa Cecília .....	47
II. Contabilização e Distribuição das Funções por Períodos .....	51
III. Espaços .....	58
IV. Promotores .....	63
1 – A Corte .....	63
2 - Outros Patrocínios .....	65
2. 1 - Patrocínios Individuais .....	66
2. 2 - Patrocínios Colectivos .....	70

V. Festas .....	73
1 - Corpo de Cristo .....	73
2 - Páscoa .....	77
3 - Santos Populares .....	80
4 - Círios .....	87
5 - Outros Santos .....	88
6 - Natal .....	90
7 - Acções de Graças .....	90
VI. A Logística da Música no Contexto da Festa Sacra .....	93
VII. Géneros de Música .....	99
VIII. Músicos .....	106
1 - Solistas .....	106
2 - Deslocações de Músicos .....	118
IX. Instrumentos .....	120
1 - Instrumentos de Orquestra .....	120
2 - Presença de Instrumentos Solistas .....	123

### **Capítulo 3 – Concertos Públicos**

I. Espaços .....	127
II. Promotores .....	140
III. Datas e Regularidade .....	145
IV. Localização da Música Instrumental .....	150
V. Géneros de música .....	155
VI. Instrumentos .....	169
VII. Músicos .....	172

### **Capítulo 4 – Concertos Privados**

I. Modelos de Sociabilidade .....	179
1 - A Corte .....	179
2 - O Salão Cosmopolita .....	185
II. Espaços .....	190
III. Promotores .....	195
IV. Datas e Regularidade .....	202
V. Localização da Música Instrumental .....	209

VI. Gêneros de Música .....	215
VII. Instrumentos .....	224
VIII. Músicos .....	229

## Capítulo 5 – Reportório

I. Os Modelos Cosmopolitas .....	239
1 - O Canône Clássico: Haydn .....	239
2 - A Moda Parisiense: Pleyel .....	251
II. Os Modelos Locais .....	261
1 - Persistências Arcaicas .....	261
2 - Práticas Castiças .....	270
III. Gêneros Predominantes .....	276
1 - Sonata .....	276
2 - Minuete e outras Danças .....	283
3 - Hinos, Marchas e Peças “Programáticas” .....	308
4 - Arranjos e Variações .....	314
4.1 - Melodias de Ópera e Canções Nacionais .....	314
4.2 - Melodias de Extensa Disseminação Local .....	324

## Capítulo 6 – A Emergência do Mercado

I. Circulação e Comercialização da Música .....	329
II. Circulação e Comercialização dos Instrumentos .....	334
1 - Estratégias de Marketing .....	348
2 - Comércio de Instrumentos Usados .....	351
III. Oferta de Formação .....	354
1 - Professores Privados e Escolas .....	354
2 - Métodos de Ensino em Circulação .....	363
<b>Conclusão .....</b>	<b>377</b>
<b>I. Fontes Arquivísticas .....</b>	<b>389</b>
<b>II. Fontes Manuscritas .....</b>	<b>390</b>
<b>III. Fontes Impressas .....</b>	<b>391</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>399</b>

## **Anexos - 2º volume**

Anexo A – Funções Sacras com Música Instrumental nos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília .....	1 - 76
Anexo B - Minuetes de Pedro António Avondano .....	1 - 3
Anexo C - Figuras .....	1 - 36

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 - Datas de Efemérides Régias.....	32
Quadro 2 – Contabilização das Funções Sacras entre 1780-1808 .....	54
Quadro 3 – Contabilização das Funções Sacras com Música Instrumental entre 1771-1820 .....	55
Quadro 4 – Funções Sacras em Três Períodos Temporais.....	58
Quadro 5 – Músicos Solistas nas Funções Sacras .....	108
Quadro 6 – Instrumentos Solistas nas Funções Sacras .....	125
Quadro 7 – Concertos e Música Instrumental Entreactos .....	132
Quadro 8 - Reportório .....	165
Quadro 9 – Músicos que poderão ter tocado obras de sua autoria .....	167
Quadro 10 - Primeiro Perfil - Músicos da Real Câmara .....	172
Quadro 11 - Segundo Perfil - Outros Músicos .....	173
Quadro 12 - Sonatas para Tecla Impressas .....	279
Quadro 13 - Sonatas para Tecla Manuscritas .....	280
Quadro 14 - Sonatas Impressas para outros instrumentos .....	281
Quadro 15 - Música de Câmara Manuscrita .....	282
Quadro 16 - Anúncios de música de câmara .....	282
Quadro 17 - Minuetes .....	297
Quadro 18 – Contradanças .....	305
Quadro 19 – Marchas .....	312
Quadro 20 - Evocações da Guerra Peninsular .....	313
Quadro 21 - Variações sobre <i>Nel cor più non mi sento</i> de autores portugueses .....	319
Quadro 22 - Variações sobre <i>God Save the King</i> e <i>Marlborough</i> .....	323
Quadro 23 - Variações sobre o <i>Lundum da Monroi</i> .....	326
Quadro 24 - Registos de entradas de música na Alfândega do Porto.....	332

Quadro 25 - Armazéns de comercialização de instrumentos .....	342
Quadro 26 - Alfândega do Porto: registos de instrumentos .....	344
Quadro 27 - Alfândega de Lisboa: registos de instrumentos .....	344
Quadro 28 - Alfândega de Lisboa: Importação de Pianos oriundos de Inglaterra .....	345
Quadro 29 - Balança Geral do Comércio: Importações de Inglaterra (1815) e França (1817) .....	345
Quadro 30 - Alfândega do Porto: registos de cravos .....	346
Quadro 31 - Métodos para Instrumento à venda em Portugal .....	370
Quadro 32 - Métodos para instrumento de autores activos em Portugal .....	374
Quadro 33 - Métodos para instrumento de autores estrangeiros existentes na Biblioteca Nacional .....	375

# ÍNDICE DE FIGURAS

## ANEXO C – 2º vol.

Figura 1 – Manifesto de Fr. Joaquim Alberto de 1796 .....	1
Figura 2 - Manifesto de Joaquim José Francem de 1797 .....	2
Figura 3 - Manifesto de Fr. Bernardo do Rosário de 1797 .....	3
Figura 4 - Manifesto de Fr. Bernardo do Rosário de 1797 .....	4
Figura 5 - Manifesto de Manuel José de Sousa e Silva de 1803.....	5
Figura 6 - Manifesto de João Baptista Avondano, de 1803 (f.1) .....	6
Figura 7 - Manifesto de João Baptista Avondano, de 1803 (f.2) .....	7
Figura 8 - Manifesto de João Baptista Avondano, de 1803 (f.3) .....	8
Figura 9 - Manifesto de João Baptista Avondano, de 1803 (f.4) .....	9
Figura 10 - Rosto da segunda parte do Método para tecla de Marpourg .....	10
Figura 11 - Rosto de publicação com etiqueta colada do Armazém de João Baptista Waltmann [179-] .....	11
Figura 12 - Rosto da edição das <i>Seis Sonatas para flauta</i> [177-] de António Rodil (ISC 1766 - 1787). .....	12
Figura 13 - Rosto de uma colecção manuscrita de minuets .....	13
Figura 14 - Rosto das <i>Seis Sonatas para cravo</i> (176-) de Alberto José Gomes da Silva (fl.175- -1795). .....	14
Figura 15 - <i>Minuete</i> da <i>Sonata IV</i> de Alberto José Gomes da Silva .....	15
Figura 16 - Rosto da edição de <i>A Collection of [6] Lisbon Minuets</i> [1766-71] de Pedro António Avondano.....	16
Figura 17 - <i>Minuete I</i> de <i>A Collection of [6] Lisbon Minuets</i> [1766-71] de Pedro António Avondano .....	17
Figura 18 - <i>Contradança</i> de Policarpo José António da Silva, autógrafo de 1796.....	18
Figura 19 - <i>Seis Variações sobre o lundum da Monroi</i> para pianoforte – Lisboa: Joaquim Ignacio Milcent, [1789-1804]. Sem rosto e sem indicação de autor.....	19



Figura 20 - Requerimento de licença de impressão de anúncio de 1769, relativo à abertura de Assembleia. (ANTT - Real Mesa Censória).....	22
Figura 21 - Requerimento de licença de impressão de anúncio de 1780, relativo à realização de um concerto de benefício. (ANTT - Real Mesa Censória).....	24
Figura 22 - Requerimento de licença de impressão de anúncio relativo ao concerto de benefício da figura anterior (1780), incluindo o programa (ANTT - Real Mesa Censória) .....	26
Figura 23 - Requerimento de licença de impressão de notícia relativa a espectáculo no Teatro da Rua dos Condes, em 1793. (ANTT - Real Mesa Censória) .....	28
Figura 24 - Rosto do folheto que anuncia o espectáculo em Benefício de Teresa Joaquina no Teatro do Corpo da Guarda, no Porto, em 1779. (ANTT - Real Mesa Censória) .....	30
Figura 25 - Doc., de 1796, que solicita músicos da Real Câmara na Capela de Queluz. (ANTT – Casa Real) .....	32
Figura 26 - Doc., de 1796, que solicita músicos da Real Câmara no Convento de Nossa Senhora do Livramento. (ANTT – Casa Real) .....	34
Figura 27 - Doc., de 1796, que solicita a presença de músicos da Real Câmara no Real Convento do Santíssimo Coração de Jesus. (ANTT – Casa Real) .....	36

## ABREVIATURAS DE OBRAS DE REFERÊNCIA CITADAS

- AMZ - *Allgemeine Musikalische Zeitung*
- CM - *Correio Mercantil*
- CP - *Comércio do Porto*
- GL - *Gazeta de Lisboa*
- HL - *Hebdomadário Lisbonense*
- LV1 - *Livro das Noticias de Burletas e Bailhes. Publicadas no Rial Theatro de s. Carlos desde dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795.*
- LV2 - *[Livro] Oferecido o Ilxmº Snr Joaquim Pedro Quintella o livro 4 das Noticias das Operas e mais divertimentos que se representarão no Rial Theatro de São Carlos Desde [sic] Dia 5 de Março de 1797 athe o dia 20 de Fevereiro de 1798.*
- Nerymm - NERY, Rui Vieira, “*E lhe Chamam uma Nova Corte’: A Música e o Poder na Estratégia Colonial Iluminista do Morgado de Mateus (São Paulo, 1765-75)*” [Estudo introdutório à edição dos excertos que incluem referências musicais do Diário do governo do Morgado de Mateus em São Paulo entre 1765 e 1774], (em preparação).
- Nerytc - NERY, Rui Vieira, *A Música no Teatro de Cordel Setecentista*, (em preparação).
- Neryve - NERY, Rui Vieira, *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime. O Testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)*, (em preparação).

## ABREVIATURAS

AN	- Assembleia Nova
ANE	- Assembleia das Nações Estrangeiras
arr.	- arranjo musical
Au.	- Autógrafo
b	- baixo (instrumental)
bdm	- bandolim
c.	- compasso
cb	- contrabaixo
cd.	- cada
Cf.	- Confrontar
cl	- clarinete
clm	- clarim
col.	- colecção
Conv.	- Convento
cord. ded.	- corda(s) dedilhada(s)
cor ing	- corne inglês
cp.	- compasso(s)
cps	- copos
crv	- cravo
Ct.	- concerto (solo instrumental)
cts	- concertos
Ct. dup.	- concerto(s) duplo(s)
Cx .	- Caixa
Doc.	- documento
Dom.	- Domingo
f.	- função/ões
fg	- fagote
fl	- flauta
fl.	- floresceu (período em que exerceu actividade)
fol.	- folio
f.r.	- folha de rosto
Fr.	- Frei
Freg.	- freguesia
guit	- guitarra
hrp	- harpa
Ig.	- Igreja
int.	- intervalo(s)
instr.	- instrumentos/instrumental
L.	- Livro
Lad.	- Ladainha
Lx	- Lisboa
lit.	- liturgia, litúrgico/a

M.	- Missa
M	- Maior (modo)
m	- menor (modo)
MA	- Matinas
Manif.	- Manifesto
M.M.	- manuscrito musical
ms.(s)	- manuscrito(s)
Nov.	- Novena
ob	- oboé
org	- órgão
orq.	- orquestra
p.	- página
pag.	- pagamento(s)
pp.	- páginas
Pe.	- Padre
pf	- pianoforte
Proc.	- Procissão
Prof.	- Profissão de fé
R.C.	- Real Câmara
S.	- Sexta (função lit.)
s/	- sem
s.a.	- sem autor
s/cota	- sem cota
s.d.	- sem data
s.ed.	- sem editor
séc.	- século
s.f.	- sem função
s/ind.	- sem indicações
sinf	- sinfonia
sinf. cte	- sinfonia concertante
s.l.	- sem local
slt	- saltério
sol.	- solista(s)/ solístico
Son. Ecos	- Sonata de Ecos
s/pag.	- sem pagamento
TD	- Te Deum
timb	- timbales
ton.	- tonalidade(s)
tp	- trompa
trb	- trombone
V	- Voz(es)
v.	- verso (de um folio)
vc	- violoncelo
vi	- violino
vla	- violeta
vla.	- viola
vol.	- volume
Vp.	- Vésperas
vv	- vários (as)

## **SIGLAS DE ARQUIVOS, BIBLIOTECAS E FUNDOS**

AHMF	- Arquivo Histórico do Ministério das Finanças (Arquivo Casa Real)
AHTC	- Arquivo Histórico do Tribunal de Contas
ANTT	- Arquivo Nacional Torre do Tombo
C.I.C.	- Colecção Ivo Cruz
C.R.	- Casa Real
E-Mn	- Espanha. Madrid, Biblioteca Nacional
F.C.R.	- Fundo Conde Redondo
I.P.P.C.	- Instituto Português do Património Cultural
ISC	- Irmandade de Santa Cecília
JC	- Junta do Comércio
MF	- Montepio Filarmónico (Lisboa)
MNE	- Ministério dos Negócios Estrangeiros
GB-Lbl	- Great Britain. London, British Library
P-Clbc	- Portugal. Coimbra, Biblioteca Central da Faculdade de Letras
P-Cug	- Portugal. Coimbra, Universidade, Biblioteca Geral
P-Ep	- Portugal. Évora, Biblioteca Pública
P-La	- Portugal. Lisboa, Biblioteca da Ajuda
P-Ln	- Portugal. Lisboa, Biblioteca Nacional
P-Lma	- Portugal. Lisboa Igreja dos Mártires
P-Pmp	- Portugal. Porto, Biblioteca Municipal Pública
RMC	- Real Mesa Censória

## **Agradecimentos:**

A elaboração deste trabalho contou com a colaboração e apoio de diversas pessoas que directa ou indirectamente contribuíram para a sua execução. Para com todas elas tenho uma dívida de reconhecimento e gratidão muito maior que a formalidade destas palavras possa exprimir.

Começo por agradecer ao Professor Doutor Rui Vieira Nery, orientador da tese, o estímulo que me deu, a amizade demonstrada e a sua cordialidade sempre presente, em especial nas reuniões em que clarificou a orientação geral da pesquisa e suas problemáticas. Agradeço ainda a generosidade com que disponibilizou fontes, bibliografia e trabalhos seus não publicados, sem os quais não seria possível reunir uma perspectiva tão diversificada e rica sobre os conteúdos abordados.

À Professora Doutora Gabriela Gomes da Cruz agradeço a disponibilidade e entusiasmo constantes com que leu o meu trabalho, as sugestões que fez e sobretudo a forma estimulante como contribuiu para o alargamento de algumas problemáticas iniciais, parte delas traçando rumos para investigação futura. Devo-lhe ainda um complemento e cedência de bibliografia muito significativo.

Ao Professor Doutor Joseph Scherpereel o meu reconhecimento pelas informações cedidas sobre os músicos da Real Câmara e os dados por si recolhidos no Fundo da Irmandade de Santa Cecília, clarificando as dúvidas decorrentes da inacessibilidade a vários documentos do espólio. Os meus agradecimentos igualmente à Direcção do Montepio Filarmónico que permitiu o acesso a este Fundo, mas sobretudo ao seu funcionário Luciano Alves Franco e ao Professor Doutor Scherpereel que viabilizaram a sua consulta durante longas horas, deslocando-se propositadamente para o efeito.

Agradeço também às Professoras Doutoradas Maria Alexandre Lousada, Maria Fátima Nunes e Vanda Anastácio pela disponibilidade com que cederam informações e pistas para o trabalho de investigação.

Durante a pesquisa documental beneficiei quase sempre da ajuda empenhada de funcionários dos diversos arquivos consultados, sendo minha obrigação, realçar a responsável pelo Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional, Dr<sup>a</sup> Catarina Latino pela sua disponibilidade e presteza bem como a Dr<sup>a</sup> Sílvia Sequeira, técnica superior deste Serviço. Também excelente foi o acolhimento e preciosa a ajuda dos funcionários e arquivistas do Arquivo Nacional da Torre do Tombo e do Arquivo Histórico do Tribunal de Contas.

Aos meus colegas do curso de Musicologia da Universidade de Évora agradeço a sua generosidade ao terem viabilizado a minha dispensa de serviço docente durante um ano, com decorrente sobrecarga das suas respectivas funções e horários, o que me permitiu uma disponibilidade de tempo fundamental para concluir as etapas finais do trabalho.

Por fim, quero deixar um agradecimento muito especial à Fernanda e ao Filipe pelo seu trabalho de revisão bem como ao meu Pai o seu apoio informático. Não posso deixar de manifestar a dívida para com a minha família tão generosa, paciente, tolerante e encorajadora, sobretudo para com o Filipe sempre discreto no seu apoio incondicional.

# INTRODUÇÃO

## 1 – Problemática e Metodologia

A música instrumental durante o Antigo Regime tem sido objecto de um tratamento parcial, ou secundário, dada a importância primordial que a música sacra e operática conheceram em Portugal, ocupando assim a maior fatia da produção musicológica consagrada a este período. Acresce que, ainda por comparação, o reportório conhecido é diminuto, devido às condições de produção e circulação serem muito restritas. Compunha-se pouca música instrumental que, normalmente conhecia uma escassa circulação, sendo pouco copiada, para além de não se investir praticamente na sua publicação. O presente estudo concentrou-se, por isso, nas problemáticas relacionadas com os usos e funções dos reportórios instrumentais nos diversos contextos, a par dos processos relacionados com a sua circulação e difusão.

O quadro de produção e circulação musical durante o Antigo Regime dependia, no essencial, do poder da Coroa enquanto modelo, autoridade legitimadora, mecenas e, sobretudo, entidade empregadora. Esta influência vasta projectava-se em todos os reportórios dominantes, de forma tão mais evidente quanto a sua repercussão pública e eficácia na representação das máximas instituições de poder.

A festa sacra, de carácter eminentemente público<sup>1</sup> e abrangente, cumpria um papel nuclear enquanto pólo difusor de fé e cultura, potenciado pelo extraordinário investimento a nível dos meios e recursos, ao longo do século XVIII. D. João V (1707-1750) instituiu, como estratégia de concretização do Absolutismo Régio, o investimento no “Teatro Eclesiástico”<sup>2</sup> que se materializou num complexo musical sacro, com um raio de acção de grande amplitude, ao serviço de uma representação espectacular do poder régio.

---

<sup>1</sup> Apesar da realidade cultural francesa apresentar uma dinâmica diferenciada da portuguesa, reconhece-se, também aí, um importante papel difusor da função litúrgica, pois que a verdadeira realidade musical do Antigo Regime, aquela através da qual o povo acede às realidades formais mais relevantes, é na igreja que se pode ouvir. (Goubert 2000: II, 287).

<sup>2</sup> Sobre esta matéria Cf. Nery (1998 e 2005: 18-19).



A estratégia de D. José I (1750-1776) começou por se concentrar na representação do prestígio e poder monárquicos na esfera secular, nomeadamente através da ópera, alargando assim a influência italiana, em termos de repertório e dos músicos estabelecidos no nosso país.<sup>3</sup> A partir do terramoto de 1755 e ao longo do reinado de sua filha, D. Maria I (1777-1816), no entanto, a ópera régia recuou para um estatuto de natureza mais privada de entretenimento da Família Real, em paralelo com o perpetuar de um grande investimento no aparato litúrgico da Capela Real e da Patriarcal. Paralelamente, assistiu-se ao gradual desenvolvimento e integração de práticas musicais associadas a modelos de sociabilidade emergentes, como é o caso dos concertos e bailes públicos, bem como da prática musical doméstica, sobretudo a partir da década de 1790.

O grau de complexidade que aparece associado à música instrumental decorre em especial do facto deste repertório circular simultaneamente no universo das tradicionais funções de representação pública do Antigo Regime, i.e., a liturgia e as festas associadas às efemérides régias, e ainda no âmbito de novas práticas culturais como o concerto público e as assembleias privadas, que estavam a disseminar-se na classe média.

O culto das assembleias vai conhecer, a partir do período de recuperação gradual após o terramoto, um processo de acelerada difusão que conta, na primeira linha de influência, com o protagonismo da comunidade de estrangeiros aliada às elites nacionais, seja a alta nobreza, seja a alta finança.<sup>4</sup> No seio do salão, os estrangeiros imprimem um olhar correctivo que, quando documentado nos relatos, fornece informações preciosas sobre o modelo em causa. O salão cosmopolita afirma-se como um projecto pombalino com o intuito de validar socialmente a elite financeira recentemente promovida, a qual, como se sabe, a propósito da fundação do Teatro São Carlos, tem um

---

<sup>3</sup> Para um conhecimento do alcance da estratégia de lançamento da ópera em Portugal no reinado de D. José I, Cf. Brito (1989<sup>a</sup>).

<sup>4</sup> A aliança que aqui referimos não contraria em nada a análise levada a cabo por Nuno G. Monteiro relativa à "ilusão dos salões", enquanto espaço de convivialidade entre diferentes classes sociais mas dos quais não decorre efectiva mobilidade social. Os salões aparecem como um espaço de alianças, de circulação, mas os patamares de distinção mantêm-se em larga medida intactos sendo, p.e., altamente controlada a compatibilidade social nos casamentos (Cf. Monteiro: 1998).

papel primordial na implementação de novas práticas musicais, em concreto no que se refere à música instrumental como se confirmará neste estudo.

A abertura do salão doméstico, onde se instala a prática das assembleias, passa a configurar-se como um espaço plural, diferenciado em patamares socio-económicos, que assegura a circulação de modas, práticas culturais e reportórios, num jogo de espelhos e de imitações, estimulado pelas estratégias de distinção. Esta dinâmica favorece um cenário de “ilusão dos salões” (Cf. Monteiro 1998) a partir do momento em que passa a aspirar-se à mobilidade social, que parece agora mais fácil de concretizar - embora em grande medida só na aparência - através do convívio em assembleias socialmente heterogéneas.<sup>5</sup>

O processo de implementação dos concertos públicos decorre da influência da comunidade estrangeira estabelecida em Lisboa, a par da já referida emergência de novos modelos de sociabilidade. Trata-se assim de estudar e constatar a existência de uma sociabilidade que incorpora práticas musicais, que mau grado a sua importância no quadro da actividade dos músicos profissionais, dos consumos comercializados, bem como da circulação de reportórios, escapa à crónica oficial. Esta, veiculada pelos principais órgãos de informação, privilegia naturalmente os relatos de associados a efemérides régias ou festividades sacras.

O estudo dos concertos públicos, em Portugal, depara-se assim com a escassez e conseqüente falta de diversidade das fontes, o que empobrece a perspectiva sobre uma realidade seguramente mais complexa do que aquela que é possível reconstruir a partir dessas fontes. Como questão de fundo, impõem-se as esferas de representação dos universos público e privado, tratando-se de duas realidades que se intersectam e interpenetram e cuja interacção, no caso da música, ganha significado e relevância, já que um consumo e uma prática tendencialmente privada - a música instrumental - vão

---

<sup>5</sup> Na segunda metade do século XVIII verifica-se um processo de gradual desagregação dos mecanismos de organização sócio-cultural e económica, sobretudo através de novos protagonistas nos circuitos comerciais e negociais estimulados pelo Marquês de Pombal ao conferir poder e visibilidade a uma nova elite. A representação pública desta nova elite põe em causa uma ordem anterior na qual as pessoas se moviam num mundo de propriedades, de direitos e de diferenças pré-definidas, um mundo cuja disposição hierárquica remontava ao momento da criação. Um mundo que a partir da imagética amorosa e da diferenciada capacidade para amar o bem comum justificou durante um período multissecular, o predomínio de uns sobre os outros, Cf. Cardim (2000: 401).

conquistando espaço público. O peso e influência cultural desta realidade pode contudo aparecer muito diminuído, ou pelo menos desvirtuado, se incorreremos numa excessiva concentração por um lado nos órgãos oficiais de informação, por outro na comparação com centros e realidades culturais diferentes, como Paris ou Londres.

Sobre a comparação entre Lisboa e outros centros urbanos importantes, sobretudo no que se refere a considerações demográficas e sua influência ao nível das sociabilidades e decorrentes práticas culturais consulte-se Lousada (1995: 45-50). Lisboa não podia competir com as maiores metrópoles, nomeadamente Londres, Paris, Nápoles ou Viena, mas encontrava-se em níveis próximos de Amesterdão, Berlim, Roma ou Madrid. Contudo, apesar de apresentar uma considerável densidade urbana e alguma actividade e circulação cosmopolita, sobretudo comercial, Lisboa caracterizava-se por uma inesperada mediania de investimento e recursos na construção urbana, bem como numa vida social muito pouco activa, aspectos estes que são referidos de forma recorrente nos relatos de estrangeiros. Sublinhe-se ainda que a principal diferença em relação às cidades referidas reside na macrocefalia de Lisboa, com conseqüente atrofia de potenciais centros urbanos intermédios, a vários níveis. A centralidade e peso da capital surgem também como um dado incontroverso neste estudo, impondo-se naturalmente como o núcleo para onde convergem de forma centrípeta as principais dinâmicas no seio da vida musical. Para além da concentração da vida musical em Lisboa (cidade sem termo) e arredores,<sup>6</sup> verificava-se um macro-investimento, aliás, sem igual no reino, na preparação das principais festas públicas e sacras, que se impunham como paradigma para o resto do país. Capital de uma monarquia de Antigo Regime e sede de um império, Lisboa confundia-se, ainda nos primeiros anos do século XIX, com Corte, termos usados, aliás, como sinónimos, de acordo com a terminologia oficial da época.

Em cidades cuja vida musical se encontra já largamente estudada como é o caso de Londres, Paris ou Viena (Cf. Weber 2004, Chimènes 2004) reconhecem-se especificidades próprias. O caso de Inglaterra que tem conhecido estudos de recorte profundo e transversal, ao nível do consumo

---

<sup>6</sup> Para se ter uma ideia da deslocação de músicos de Lisboa para outras localidades Cf. Anexo A.

cultural (Bermingham/Brewer: 1997), diferencia-se de realidades como a portuguesa ou francesa devido, precisamente, ao enfraquecimento de uma cultura de corte no século XVIII, não se constituindo o monarca como centro de um complexo sistema de signos e práticas culturais. Este aparente vazio será preenchido pela formação de uma cultura na esfera pública, que se constituirá como expressão, também ela, de poder socio-económico. Para além do extenso quadro de diferenças entre os diversos centros culturais é certo que se assiste também, neste período, a uma crescente e, cada vez mais rápida circulação de músicos e música pelas principais cidades, o que contribui para a emergência de processos de transformação de repertórios, bem como para o estabelecimento de um cânone cultural, que se faz sentir necessariamente nas práticas de sociabilidade.

A importação de música, instrumentos e práticas culturais, é naturalmente reforçada pelo cosmopolitismo vigente por toda a Europa, cuja penetração em Portugal ganha visibilidade a partir da década de 1790. Nestes anos, verifica-se uma expansão da actividade comercial através dos armazéns dirigidos por músicos estrangeiros que se estabelecem em Portugal, como pontos de recepção e representação de uma rede comercial cujos epicentros são Paris e Londres. Verifica-se, em Lisboa, a influência determinante das redes de comércio, ao nível do gosto musical, com o aparecimento de uma actividade e dinâmica comerciais, sobretudo associadas à venda de música e instrumentos, bem como a gradual afirmação de um novo perfil de músico profissional empreendedor, para além da proliferação da rede de ensino privado da música.

Neste contexto de tendencial afirmação do cosmopolitismo importou, no quadro deste estudo e na linha de análise que se relaciona com a circulação da música, abordar a recepção em Portugal de repertórios com excepcional disseminação geográfica como é o caso da obra de Haydn e de Pleyel. O estudo crítico, ao nível da recepção, permite avaliar a existência de uma eventual tensão entre repertórios e gostos locais e os modelos culturais cosmopolitas veiculados pelo Iluminismo austríaco e francês.

Ainda no estudo do repertório e em relação aos géneros dominantes pretendeu-se, sempre que possível, identificar obras cuja recepção tivesse sido particularmente influente na época. Como enquadramento de casos

particulares, pretendeu-se elaborar um quadro de tendências importantes no universo desse mesmo reportório, a partir de uma recolha significativa, mesmo que não exaustiva, de um *corpus* de obras que confirmassem linhas de força reveladoras de uma dinâmica ou tradição cosmopolita ou, pelo contrário, uma dinâmica local a par de eventuais arcaísmos ou casticismos. Ultrapassa o horizonte deste estudo a apresentação de um levantamento exaustivo do reportório instrumental deste período e respectivo tratamento analítico. Esta meta demonstrou-se desde logo impossível, após se ter procedido ao levantamento do reportório instrumental existente na Biblioteca Nacional, e se ter verificado o estado incipiente da descrição bibliográfica e da avaliação crítica das fontes disponíveis.

O objecto de estudo é amplo na medida em que, não se concentrando em géneros ou instituições musicais específicos, pretendeu abordar os circuitos de difusão e circulação da música instrumental. Abarca por isso espaços tão diversos como a igreja, o teatro, a rua ou o salão privado, integrando práticas culturais distintas como o rito litúrgico, a festa pública, o entreacto, a recepção faustosa, o concerto privado ou a prática musical espontânea, em contexto doméstico. A opção teórico-metodológica de fundo passou por uma concentração na identificação dos usos e funções da música instrumental nestes diversos contextos, procurando-se a partir daí uma inteligibilidade no que se refere ao universo musical propriamente dito. Neste último nível de análise, revelador ainda de um quadro de diversidade e alguma dispersão, importou encontrar sentido e inter-relações entre os sujeitos intervenientes, i.e., os músicos, com influência activa no instrumentário e sobretudo nos reportórios.

Identificaram-se os espaços e as práticas culturais onde a música instrumental aparecia com relevância, descrevendo-se com detalhe os ingredientes, partes constituintes e respectiva localização do reportório com o objectivo de os caracterizar de acordo com uma taxinomia inteligível, reduzindo por isso as singularidades individuais irrelevantes. Finalmente, procurou-se traçar a evolução das práticas, dos reportórios e do gosto durante o período considerado, detectando os processos de transformação nas principais linhas de força deste universo musical, que em última análise prepararam e/ou

permitiram uma série de mudanças no quadro dos reportórios, práticas e instituições musicais desde 1820, mas sobretudo a partir de 1834.

Procurou-se, deste modo, simultaneamente apresentar um corpus significativo de informação factual, na sua grande parte inédita, sobre a prática instrumental portuguesa no final do Antigo Regime e propor uma leitura histórica deste fenómeno que enquadra essa prática nas linhas de fundo da evolução da sociabilidade urbana em Portugal no referido período. Não foi uma preocupação metodológica essencial deste trabalho o estudo analítico das fontes sobreviventes de música instrumental portuguesa deste período, excepto em termos muito superficiais que permitissem extrair algumas conclusões genéricas (macro-forma, plano harmónico geral, dimensões). Procurou-se antes privilegiar o cruzamento de informação histórico-musicológica oferecida pelas várias fontes documentais, de forma a enquadrar um eventual estudo analítico aprofundado do reportório sobrevivente. Tampouco as linhas estético-musicais gerais sobre grandes modelos musicais cosmopolitas que são propostas no Cap. 5 se devem entender senão como sínteses globais para o melhor entendimento do processo português no contexto europeu.

## **2 - Fontes**

As fontes consideradas para este projecto apresentavam como primeira dificuldade a extrema dimensão, para além do seu carácter fragmentário e disperso. A exequibilidade deste estudo só foi possível, por isso, pela existência de alguns trabalhos de levantamento e estudo selectivo de Rui Vieira Nery, que embora não tenham sido publicados, nos foram disponibilizados, contando assim com o acesso ao levantamento selectivo de fontes e respectivos estudos introdutórios relativos à literatura de viajantes estrangeiros, a um corpo significativo de peças de teatro de cordel e ainda ao Diário do

Morgado de Mateus,<sup>7</sup> foi possível complementar o quadro proposto por este estudo com a consulta detalhada de outras fontes de dimensão também considerável.

O principal fundo documental que testemunha a prática de música instrumental, no quadro das funções litúrgicas, é constituído pelo espólio pertencente à Irmandade de Santa Cecília.<sup>8</sup> Esta confraria regulava a totalidade dos membros deste universo profissional, os quais, por inerência e obrigatoriedade, tinham que se inscrever na instituição, tornando-se, assim, extensa a documentação relativa à contabilidade dos músicos. No Capítulo V do Compromisso da Irmandade, de 1766, informa-se que “Qualquer Director estará obrigado a pagar hum tostão de cada huma das festas que dirigir” fornecendo para isso, com periodicidade anual, “hum rol exacto e verdadeiro de todas as Festas que dirigio naquelle anno, no qual declare o número de Cantores e Instrumentistas, que levou a cada huma dellas, manifestando o preço, que recebo, e as Cezas ou igrejas aonde se fizerão”. Do cumprimento deste regulamento resultaram inúmeros maços contendo os documentos que se denominam manifestos e que relatam a actividade musical em Lisboa e localidades próximas, entre 1771 e 1832.

Estes manifestos registam, em primeira linha, a actividade dos músicos, com patente de Director, conferida pela Irmandade, os quais “contratam” os músicos necessários para as funções por si organizadas.<sup>9</sup> Nesta qualidade, organizam e dirigem musicalmente funções, sobretudo sacras, nos mais variados locais onde estas sejam requeridas, igrejas ou conventos, na sua grande maioria na capital, mas também na província, por conta de entidades colectivas de natureza socio-profissional, ermidas privadas ou casas particulares. Estão assim excluídas as celebrações que constituíam obrigações

---

<sup>7</sup> D. Luís António de Sousa Botelho Mourão (1722-1798), 4º Morgado de Mateus, Governador e Capitão-General da Capitania de São Paulo entre 1765-1775. Cf. Bibliografia em Nery mm, Nerytc e Neryve.

<sup>8</sup> O espólio da confraria encontra-se na Igreja dos Mártires em Lisboa, nas instalações ocupadas para a sua representação pela Mesa e Administração do Montepio Filarmónico. A inventariação, classificação e organização deste espólio documental estão a cargo de Joseph Scherpereel, no momento a única pessoa detentora de um conhecimento da totalidade dos documentos existentes bem como da sua natureza, os quais tem vindo a apresentar parcialmente nos trabalhos musicológicos publicados.

<sup>9</sup> A título de exemplo, refira-se o cabeçalho de um manifesto: “O Pe. Joaquim Nicoláo da Maya Irmão desta Real Irmandade de Stª Cecilia com patente de Director, dá conta das Festas que dirigio neste anno de 1780”.

regulares do exercício de um cargo permanente de chefia de uma instituição musical, fosse ele adstrito à corte (Capela Real, Coro da Patriarcal, etc.), fosse ligado a um estabelecimento eclesiástico.<sup>10</sup> Importa ressaltar que, nestes casos quando se verifica a contratação extraordinária de músicos para funções que têm lugar p.e. num convento, o respectivo Director relata essa mesma função no seu manifesto.<sup>11</sup>

Os manifestos registam funções patrocinadas por financiamento exterior ao funcionamento regular da igreja, podendo esse patrocínio ser de origem colectiva (confrarias, irmandades) ou individual (um devoto). Estas verbas extraordinárias, conforme a tradição ou devoção local, permitem financiar funções com uma marca de solenidade proporcional ao investimento. Deste modo, os manifestos da confraria dos músicos dão conta de uma praxis religiosa e musical que acontece à margem das estruturas régias e testemunha o envolvimento devocional das entidades de carácter religioso e socio-profissional, bem como dos indivíduos, que por essa mesma via materializam, através do investimento no rito, uma estratégia de auto-legitimação social e distinção na comunidade. Reforça-se assim a lógica emanada da corte, não raras vezes contando com o seu apoio e legitimação directa.

Os avisos (notícias) na imprensa constituem-se como fonte principal, embora o seu conteúdo informativo se restrinja, na sua grande maioria, a datas, locais e nome dos músicos, sendo praticamente inexistente a informação sobre o reportório. Tal facto é coerente com o próprio modelo do jornalismo noticioso, anterior ao século XIX, que se caracterizava pela sua prudência e reserva, não tendo um carácter abertamente político, nem levantando qualquer controvérsia no domínio da administração pública, preso a uma estrita objectividade ou voltado para o exterior (Tengarrinha 1989: 46).<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Refira-se, a título de exemplo, entre muitos outros, o caso do director F. Jozé de S. Prospero que, para além da sua actividade extraordinária como director musical, nas funções sacras que relata nos manifestos é Mestre de Capela do Convento de Nossa Senhora da Graça em Lisboa.

<sup>11</sup> Referindo o mesmo exemplo do Convento de Nossa Senhora da Graça em Lisboa, regista-se que Fr. António de Almeida, Mestre de Capela deste Convento relata, no seu manifesto de 1807, funções que aí tiveram lugar e para as quais aliás contratou concertos instrumentais.

<sup>12</sup> Recentemente a Gazeta de Lisboa tem sido objecto de estudos mais aprofundados e comparativos com o que se fazia contemporaneamente pela Europa em matéria de jornalismo, tanto mais que as várias gazetas europeias se alimentavam entre si de informações, sendo traduzidas de país para país e formando uma rede interdependente de notícias de conteúdo maioritariamente internacional Cf. Belo (2000: 619-637 )



Este perfil aplica-se à *Gazeta de Lisboa*, jornal estreitamente ligado ao poder e cuja visão sobre os acontecimentos é controlada ao mais alto nível, bem como ao *Hebdomadário Lisbonense*, que se diferencia por um maior investimento em notícias de pendor comercial, nomeadamente a movimentação de navios no porto de Lisboa.

A *Gazeta de Lisboa (GL)*,<sup>13</sup> o primeiro jornal oficial português, teve o seu primeiro ciclo de existência, entre 1715 e 1760, sob a direcção de José Freire de Montarroio Mascarenhas, cujo perfil de académico, coleccionador e autor de obras de história e genealogia influenciou o pendor histórico da publicação. No seu formato de livro que decorria da encadernação anual de todos os números e já sob o título de *Historia Annual, Chronologica, e Politica do Mundo e especialmente da Europa...*<sup>14</sup> a GL assumia a sua linha editorial fortemente cosmopolita e o seu contributo para a escrita da história do seu tempo, relegando o contacto com o leitor, com base em acontecimentos efémeros, para um plano muito secundário. Tal é o caso dos avisos e notícias referentes a concertos, a vendas de instrumentos ou música escrita que se esgotam na data do próprio acontecimento e que aparecem remetidos graficamente para as notas de rodapé. Não se verificando a criação de qualquer espaço editorial reservado à descrição de práticas culturais, para além daquelas que celebram a coroa. É também sintomático o facto de, mesmo no caso dos anúncios, estes se limitarem quase exclusivamente à actividade dos músicos ao serviço da Real Câmara, que detinham, é um facto, um papel central na vida musical de então.

A GL partilhava com os outros periódicos europeus “oficiais” do Antigo Regime, cuja publicação assentava num privilégio, uma elevada consciência em relação ao poder do texto impresso e à necessidade de controlar a sua difusão. Privilegiavam-se as “notícias do mundo” com um objectivo de alcance

---

<sup>13</sup> O periódico normalmente denominado por *Gazeta de Lisboa* conheceu ao longo da sua existência vários títulos: *Noticias do Estado do Mundo* (1715/08/10), *Gazeta de Lisboa* (1715/08/18), *Gazeta de Lisboa Ocidental* (1718/01/06), *Gazeta de Lisboa* (1741/09/07) e *Lisboa* (1760/07/22). Após o período de interrupção, entre 1762 e 1778, reapareceu como *Gazeta de Lisboa*. A partir de 1820 viria a alternar novos títulos como *Diário do Governo* (1820/09/16) ou *Diário da Regência* (1821/02/12) ao ritmo dos acontecimentos políticos que marcaram o século XIX, Cf. Tengarrinha (1989) e Sousa (1987).

<sup>14</sup> É sob este mesmo título que a *Gazeta* é incluída na bibliografia de José Freire Montarroio Mascarenhas por Barbosa Machado na sua *Bibliotheca Lusitana* (2º vol.) de 1747, Cf. Belo (2000: 621)

histórico, relegando-se para uma breve secção final a actualidade do reino.<sup>15</sup> Podemos assim compreender a pouca representatividade, na imprensa, das práticas culturais que não estavam directa e seguramente ligadas a acontecimentos referenciais na cronologia da História. Como refere André Belo (2000: 628), os periódicos dos séculos XVII e XVIII assumiam-se como meio de reprodução de um ambiente e hierarquia palacianos, tendo para as Cortes europeias o valor político de prolongar a ordem ritual da monarquia, um estado inalterado dos acontecimentos, uma ordem tradicional. Este jogo de espelhos é particularmente eficaz nas descrições de festas públicas, cuja redacção obedece a um quadro de convenções que perpetua e alimenta a representação de uma realidade em termos públicos, em que a música instrumental conquista também algum espaço.

No seu segundo ciclo de existência e já sob a direcção do poeta Pedro António Correia Garção este periódico viu a sua publicação suspensa, entre Julho de 1762<sup>16</sup> e Agosto de 1778, por ordem do Ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, interrupção esta aparentemente provocada pelo desagrado em relação ao carácter político de artigos que não terão favorecido suficientemente a governação.<sup>17</sup> Trata-se, de facto, de uma época muito marcada por uma crescente fiscalização e censura sobre os objectos impressos, tendência que se vai agravar com a instituição da Real Mesa Censória, em 1768, até à morte de D. José, em 1777, constituindo este período de tempo uma total paralisação em termos de imprensa periódica.

A *Gazeta de Lisboa* recomeçou a sua publicação em 4 de Agosto de 1778, no reinado de D. Maria I, tendo como redactor Félix António Castrioto. Aquando das invasões francesas, o periódico era dirigido pelo Intendente Geral da Polícia, Pierre Lagarde, que exercia controlo efectivo e directo nos conteúdos publicados. Mesmo após a instauração do Governo Liberal, em 1820, este periódico incorpora uma óbvia aliança funcional com as máximas

---

<sup>15</sup> Vale a pena ilustrar com o notável estudo de caso sobre a representação do Terramoto de Lisboa de 1755 na *Gazeta de Lisboa* que aparece "no seu lugar próprio: a última página da *Gazeta*". (Belo *Ibid.*: 624).

<sup>16</sup> A última é a nº23 de 15 de Julho de 1762.

<sup>17</sup> A consolidar esta possibilidade, Tengarrinha (1989: 47) refere, de passagem, a coincidência de Correia Garção vir a morrer, anos mais tarde, nas prisões pombalinas. As circunstâncias que motivaram a proibição são discutidas por André Belo (2001).

instâncias do poder político. O seu peso enquanto órgão de representação oficial é constante, e iconograficamente representado, quer pela permanência das armas reais portuguesas no cabeçalho do jornal, quer pela sua substituição pela águia imperial francesa aquando das referidas invasões.<sup>18</sup>

O desenvolvimento do jornalismo pode atribuir-se a causas históricas e culturais específicas, verificando-se o primeiro número assinalável de publicações (1751-1760) no reinado de D. José, devido ao desenvolvimento económico e cultural imposto pelo Marquês de Pombal. Há a referir até jornais de entretenimento cultural como o *Anónimo* (Cf. Sousa 1987: 30). O facto destas publicações periódicas não publicitarem concertos ou descrições de festas públicas confirma, de forma indirecta, o papel da *Gazeta de Lisboa* como espaço de prolongamento público das iniciativas que emanam da acção cultural directa ou indirecta da coroa. O reinado de D. Maria I coincide com um gradual alargamento do espaço ocupado pelas notícias relativas a práticas culturais que decorrem dos novos modelos de sociabilidade emergentes, em concreto, os concertos e bailes públicos.

Na década de 1801 a 1810 verifica-se aquilo que podemos denominar de uma explosão jornalística,<sup>19</sup> surgindo os primeiros jornais diários e diversificando-se a oferta com jornais especializados, p.e. de música, como é o caso do *Jornal de Modinhas*<sup>20</sup> (1801-1802), de literatura ou de temática feminina (*O Correio das Modas*, Lisboa, 1807), resultante, este último, da influência francesa directa. Entre os jornais especializados emergentes, registam-se três de carácter comercial, interessando-nos o *Correio Mercantil e Económico de Portugal* (Lisboa 1790-1810), por ser aquele que vai noticiar alguns acontecimentos musicais. Este periódico é o mais divulgado entre a burguesia comercial que encontra ali informações sobre o movimento dos navios no Tejo, preços dos géneros em diversas praças, avisos e anúncios, tratando-se assim de uma fonte que permite avaliar parcialmente o nível de instrução e curiosidade da classe de comerciantes (Tengarrinha 1989: 53).

---

<sup>18</sup> O controle de informação pelos franceses é contrariado por um surto, na publicação de periódicos e panfletos, de resistência política portuguesa (Tengarrinha 1989: 57).

<sup>19</sup> Cf. Rafael et al. (1998) e Sousa (1987: 31)

<sup>20</sup> GL 52: 1800/12/30.

As transformações socioculturais, quer ao nível dos costumes, quer dos consumos e práticas culturais, escapavam assim, quase por completo, ao horizonte da realidade pública, noticiada quer pela *GL*, quer pelo efémero *Hebdomadário Lisbonense*. É certo que as limitações de acesso a uma realidade mais complexa estimulavam, porventura, redes privadas de informação, assentes em textos manuscritos (jornais, folhetos e sobretudo cartas), bem como, na oralidade, sendo através deles que se assegurava a circulação – no presente - dos acontecimentos disruptivos desse mundo ordenado e ordeiro.<sup>21</sup> Pode assim compreender-se que certo tipo de práticas culturais e de sociabilidade não tenham aparentemente existência nos canais oficiais, podendo encontrar-se algum do seu rasto histórico na documentação associada ao controle, nomeadamente por parte da Real Mesa Censória e da Intendência Geral da Polícia.<sup>22</sup> Deste modo, pode analisar-se este espaço de imprensa, não como cronicamente deficitário em relação à informação musical, mas sim como representativo das estratégias de utilização, concessão e distribuição do espaço público, por parte do poder Real. No que se refere a práticas musicais, verifica-se uma crescente ocupação desse mesmo espaço público, com notícias de concertos vocais e instrumentais e de bailes, fazendo assim cedências ao peso cada vez maior de novos modelos de sociabilidade e vulgarização das suas práticas conviviais de eleição.

A problematização de fontes obriga a ter em consideração as habituais recomendações relativas à informação oriunda dos relatos de viajantes estrangeiros, na sua condição de conhecedores parcelares da realidade portuguesa. Para um enquadramento e discussão deste corpo de testemunhos no período em questão Cf. Nery (2000).<sup>23</sup> Em relação à apresentação contextualizada de Rui Vieira Nery, apenas sublinhamos que apesar do

---

<sup>21</sup> A censura estendeu-se e estreitou-se naturalmente também em relação ao Livro, sabendo-se que existiu, pelo menos, durante a segunda metade do século XVIII, um comércio paralelo de livros proibidos, importados por livreiros estrangeiros. O estudo do Livro em Portugal, durante o Antigo Regime, conhece já ampla bibliografia, em estudos de caso, no que se refere à sua censura Cf. Anastácio (2004).

<sup>22</sup> Para a investigação sobre sociabilidades com base no fundo documental da Intendência Geral da Polícia, consulte-se o trabalho de Lousada (1995: 21 e segs.) que considera esta documentação valiosa para o estudo dos espaços e práticas das sociabilidades populares, razoável para as sociabilidades das classes médias e demasiado parca no que diz respeito à elite.

<sup>23</sup> "O Olhar Exterior: Os Relatos dos Viajantes Estrangeiros como Fontes para o Estudo da Vida Musical Luso-Brasileira nos Finais do Antigo Regime" in *A Música no Brasil Colonial*, Actas do Colóquio Internacional, Lisboa, FCG, 2000: 72-91. Neste texto, Nery contextualiza e problematiza os relatos de viajantes estrangeiros enquanto fontes de estudo.

conhecimento transitório da realidade portuguesa por parte destes autores, eles devem ser considerados de primeira importância, enquanto protagonistas do processo de importação de algumas das práticas culturais próprias ao modelo vigente de salão cosmopolita. O seu olhar crítico ou correctivo em relação às práticas e consumos pode ser valioso para a identificação de práticas locais, obsoletas ou em processo de mutação. Entre os inúmeros testemunhos e o seu carácter tão diverso, importa distinguir, pela profusão e rigor de informações de natureza musical, William Beckford, Israel Ruders, o Marquês de Bombelles e as crónicas da vida musical portuguesa publicadas na *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*.<sup>24</sup> Estas últimas têm uma relevância particular pelo facto de se tratar de uma publicação especializada em música, fornecendo informação importante em matéria de música instrumental e, sobretudo, dando conta da actividade musical privada entre a comunidade germânica de comerciantes.

Apesar de se constituírem como testemunhos privilegiados e indispensáveis para o conhecimento de algumas práticas culturais e de sociabilidade entre a elite, é escassa a produção epistolar e memorialista portuguesa publicada.<sup>25</sup>

O teatro de cordel confirma-se, para o assunto em apreço, como uma fonte documental de primeira importância para a avaliação de sinais de desagregação e/ou transformação sociocultural em finais do Antigo Regime, nomeadamente no que se refere às práticas culturais que nos interessam e que dizem respeito à circulação de música instrumental, sobretudo no quadro dos salões de classe média.<sup>26</sup> Estas fontes oferecem correntemente um olhar

---

<sup>24</sup> Publicadas por Brito e Cranmer (1990), incluindo um estudo introdutório sobre a *AMZ* que enquadra historicamente esta publicação e as notórias diferenças de abordagem e discurso sobre a actividade musical, por comparação com a realidade vigente na imprensa portuguesa da época.

<sup>25</sup> Sobre a produção memorialista portuguesa Cf. Castelo Branco Chaves (1978), João Palma-Ferreira (1981). Sobre a correspondência da Marquesa de Alorna Cf. Bello Vázquez (2005), bem como os trabalhos de Anastácio e Cortiças (2005). Remetemos ainda para a comunicação de Vanda Anastácio sobre a Marquesa de Alorna, aquando do seu período de reclusão em Chelas: "Alcipe and Music" apresentada no Colóquio *Mozart, Marcos Portugal e o seu Tempo*, a 13 e 14 Out. 2006, organizado pelo CESEM.

<sup>26</sup> Para além do levantamento e estudo de Nery concentrado na ocorrência de referências à música (Cf. Bibliografia Nerytc), remetemos para outros estudos que se basearam na literatura de cordel, nomeadamente Cf. Tinhorão (1988) e Lopes (1989). Sobre a produção literária neste período Cf. *História da Literatura Portuguesa* de A. J. Saraiva e O. Lopes e o pref. de A. J. Saraiva. que acompanha a edição da *Obra Integral de Correia Garção* (1958).

correctivo sobre as práticas de sociabilidade neste quadro socio-económico, abundando as referências relativas à música e dança.

A cronologia dos concertos públicos publicada por Manuel Carlos de Brito (1989: 167-188) constituiu-se como ponto de partida e referência, tanto mais porque aponta pistas para posterior investigação. Parte importante da informação aí reunida provém de dois livros que coligem os “cartazes” de distribuição pública para anunciar espectáculos.<sup>27</sup> Estes livros cobrem um período restrito da actividade do Teatro de São Carlos, mas oferecem um quadro valioso sobre a diversificação da actividade musical então em franca expansão nesta sala. O mesmo tipo de “cartazes” (*notícias*) existiria para divulgar os espectáculos dos restantes teatros, bem como eventualmente das Assembleias, não tendo contudo chegado até nós.<sup>28</sup> A comprová-lo temos hoje alguns raros pedidos de licença de impressão dirigidos à Real Mesa Censória para anúncios de concertos e bailes.<sup>29</sup>

Fica assim claro que o presente estudo reúne um conjunto muito diversificado de fontes documentais e literárias, procurando cruzar a informação que essas fontes oferecem mas sem quaisquer ilusões de exaustividade. Juntámos notícias de imprensa periódica, documentos contabilísticos de alfândegas, registos administrativos da Irmandade de Santa Cecília, descrições de viajantes estrangeiros, testemunhos de contemporâneos portugueses e alusões no teatro de cordel da época, esperando que a teia gerada por esta multiplicidade de fontes possa ajudar, num segundo momento, o estudo monográfico aprofundado de autores e obras individuais. Importa sublinhar mais uma vez que neste quadro de leitura global as fontes musicais, como se disse, não foram objecto de abordagem analítica e estética, mas

---

<sup>27</sup> *Livro das Noticias e Burletas e Bailhes. Publicadas no Rial Theatro de s. Carlos desde dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795 [LVI]. Livro 4 das Noticias das Operas e mais divertimentos que se representão no Rial Theatro de São Carlos Desde [sic] Dia 5 de Março de 1797 athe o dia 20 de Fevereiro de 1798, [LV2] (P-Ln, s/cota).*

<sup>28</sup> A encadernação de colecionáveis tinha como objectivo evitar o desgaste provocado pelo tempo e pelo uso, no caso de música, ou à consciência histórica, no caso de publicações como a *Gazeta de Lisboa* que era concebida com o fim de ser encadernada no final de cada ano. A encadernação confirmou-se fundamental na preservação das fontes, por maioria de razão quando se trata de cartazes ou folhas volantes. No caso dos Livros do São Carlos, a salvaguarda histórica do material parece ser valorizada, constando num deles a referência ao destinatário “*Oferecido o lxxmº Snr Joaquim Pedro Quintella*”. De acordo com as datas abrangidas depreende-se que se terão perdido pelo menos dois livros que cobririam as temporadas intermédias entre Maio de 1795 e Fevereiro de 1797.

<sup>29</sup> Cf. anexo C.

apenas consideradas enquanto testemunho documental da prática instrumental que corporizam. Por outro lado, tampouco os vários tipos de fontes contribuem da mesma maneira e com o mesmo peso para cada ponto do trabalho, verificando-se que há pontos deste estudo que usam apenas um determinado tipo de fonte.

# 1 – FESTAS PÚBLICAS

## I - Espaços

Para a discussão do espaço em que se celebra a Festa Pública, durante o Antigo Regime, importa referir que as fontes e relatos, através dos quais ela chega até nós de forma persistente, correspondem ao órgão de imprensa oficial, a *Gazeta de Lisboa (GL)*.<sup>1</sup> Esta publicação oferece uma extrema visibilidade gráfica às “relações” de Festas Públicas, correspondendo ao princípio editorial de noticiar acontecimentos de valor mediático e histórico seguro e de consensual importância na cronologia dos acontecimentos do calendário quotidiano. Constitui-se assim como plataforma de eleição para um espaço de representação pública de uma ordem política e social que se pretende imutável. Para lá dos aspectos descritivos a *GL* oferece, no conjunto, um quadro vivo que remete para um corpo organizado social e politicamente, em que todas as componentes celebram simbolicamente a sua interdependência, o que consubstancia de forma visível os seus laços de afecto durante as festas.<sup>2</sup> Deste modo, além do espaço físico em que se processam as festas temos, segundo a *GL*, a construção de um espaço simbólico (conscientemente controlado) que elege as Festas Públicas como acontecimentos de importância maior para a reafirmação da ordem estabelecida tanto no presente, como desejavelmente para a posteridade.

No Antigo Regime a Festa Pública enquadra-se nos procedimentos associados a uma lógica de Corte, privilegiando-se a celebração e evocação de datas ou ocorrências importantes e felizes, no seio da família real. Para além da função de celebrar a realeza, trata-se de um instrumento vital nas estratégias de representação do poder central, abarcando todo o reino e

---

<sup>1</sup> Na Introdução e no ponto relativo à problematização das fontes aprofunda-se a história e objectivos editoriais da *Gazeta de Lisboa*, no quadro da imprensa da época.

<sup>2</sup> Relacionado com este aspecto, mas ao nível do funcionamento e lógica das instituições, ver Cardim, Pedro, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*, Cosmos, Lisboa: 1998. Ver ainda Monteiro, Nuno Gonçalo (coord.) e Oliveira, César de (dir.), *História dos Municípios e do Poder Local*, Círculo de Leitores, Lisboa: 1996.



inclusive com idênticas manifestações de carácter protocolar, nos territórios colonizados.

O pretexto da Festa, que é de ordem cívica, desencadeia uma vaga de júbilo que se expande numa lógica centrípeta, que emana de Lisboa e se propaga, com maior ou menor investimento e riqueza, por todo o país.<sup>3</sup> A comemoração da felicidade e boa ventura régias, se festejadas em larga escala, envolvendo toda a população, condensavam o sentimento geral de júbilo pelo próprio reino e pelo seu povo, daí tratar-se de uma “*festa geral*”. A *Festa Geral* com um papel despoletador e modelar começa, normalmente, por ter lugar na capital, assentando numa estética de fausto e materializando-se em múltiplos ingredientes sacros e profanos, podendo estender-se por vários dias consecutivos. A vaga de festejos vai depois alastrando por todas as cidades que prestam homenagem pública ao centro do poder, o que lhes confere também alguma visibilidade decorrente das descrições pormenorizadas que são sistematicamente publicadas na *GL*.<sup>4</sup>

Os limites territoriais da Festa Pública são assim os do território nacional, incluindo as colónias,<sup>5</sup> e os espaços que ela ocupa nas suas diversas manifestações sacras e profanas, caracterizam-se também pela vastidão e diversidade. A título de exemplo, e seguindo o roteiro relatado pela *GL*, depois de celebrado o duplo casamento de D. João com D. Carlota Joaquina e de D. Gabriel de Espanha com D. Mariana Vitória de Portugal em 1785, vai despoletar-se uma vaga de celebrações por todo o reino incluindo colónias. As notícias detalhadas na imprensa oficial, para além de darem conta da amplitude geográfica dos festejos, fornecem também informações relevantes sobre a presença e papel da música na Festa Pública. Referimos o exemplo de Portalegre, onde a distância geográfica obriga a incorporar nas celebrações

---

<sup>3</sup> A título de exemplo pode referir-se o nascimento em 1795 do Príncipe da Beira a pretexto do qual são noticiadas festas municipais de júbilo com participação de música instrumental, em Penafiel (*GL* 32: 08/11), Vila de Alcútem (*GL* 35: 09/11), Bucelas e Mértola (*GL* 36: 09/08), Santarém (*GL* 37: 09/15) e Arcos de Valdevez (*GL* 38: 09/22) entre outros locais.

<sup>4</sup> A *Gazeta de Lisboa* teve a sua publicação interrompida entre 1762 e 1777, o que empobrece e distorce em muito o nosso conhecimento da vida pública, e por extensão das manifestações culturais e musicais, durante estes 15 anos.

<sup>5</sup> Sobre as notícias dos festejos que tiveram lugar no Maranhão pelo casamento dos infantes de Portugal e Espanha (Cf. *GL* 1786/01/24: 4, 2º supl.) pode ler-se que foram de “tão bom gosto, e tanto luzimento, que alguns, que tinham assistido na Corte ás mais brilhantes funções, duvidavão se estavam na Europa: e não podião crer que vião tanto fausto em hum canto da America.(...)”.

das ruas ingredientes apelativos, nomeadamente música, para explicar o motivo da celebração. Na descrição desta festa, tal como é publicada na *GL*, destaca-se a variedade de recursos, mas sobretudo a forte presença da música, a que não será alheio o facto do seu promotor ser o Bispo da cidade:

(...) mandou celebrar o Excellentissimo Bispo de Portalegre em acção de graças pelos felices despossorios dos Serenissimos Senhores Infantes de Portugal e Hespanha: (...) se cantou hum solemne Te Deum (...) Na mesma noite ao som de varios instrumentos de vento e corda, que erão acompanhados de muitos archeiros ricamente vestidos e adornados, se annunciou por toda a cidade este grande festejo, cantando-se em varios lugares della a letra, que explicava os motivos de tão solemne acção. No dia 27 appareceu na Cathedral hum grande coreto ricamente adornado, para o qual forão convocados não só os Musicos do Bispado, mas ainda os vizinhos.(...) Repetio-se à noite a mesma iluminação e descargas: e appareceu hum carro triumphal cheio de Musicos, cantando por toda a cidade ao som d'instrumentos a letra correspondente ao objecto d'acção (...) Tendo o Excellentissimo Bispo officiado Vesperas solemnes com o mais lustroso apparatus, e repetidas á noite as salvas e illuminações, como nos dias precedentes, se juntou toda a Musica no Paço do Seminario, fronteiro à Cathedral, Praça e Paço Episcopal, onde acudio todo o povo com grandes mostras d'alegria a ouvir os nobres concertos que alli se tocarão: e logo na mesma praça se lançou por espaço d'huma hora sucessivamente todo o fogo do ar, que se pode fazer nas vizinhanças daquella cidade.(...) além dos tres clarins e timbales que puxavão [a procissão] (...) seguia-se o carro da musica, e logo o corpo da Procissão. (*GL* 27: 1785/07/05, 2º supl.).

A *Festa Geral* estende-se pelo espaço público da cidade, pelas ruas, terreiros e praças em prolongamentos de representação de Estado como é o caso das paradas, marchas ou salvas de artilharia. As ruas são também ocupadas com festejos de carácter popular e com ingredientes que proporcionam espectáculo, com uma inegável vocação de entretenimento. É o caso evidente do fogo-de-artificio, das iluminações das fachadas de alguns dos principais edificios da cidade, mas também das encamisadas, cavalhadas ou touradas. Estas representam uma óbvia integração do divertimento desmilitarizado que remete para uma cultura aristocrática das armas, com as suas origens no torneio medieval.<sup>6</sup> A música participa na representação da ordem social, na medida em que ordenadamente se dança, marcha, cavalga de forma mais ou menos simétrica, organizada e civilizada, com espaços

---

<sup>6</sup> Sobre o caso francês que codifica de forma muito sofisticada a intervenção aristocrática nas festas através do "ballet à cheval" ver o estudo referencial de van Orden (2005), que interliga o virtuosismo e sofisticação dos bailados equestres com a acrescida eficácia bélica da cavalaria francesa. Uma conexão que confere um alcance acrescido às festas, que ultrapassa a lógica de mera representação de poder e afirmação do contrato social entre o rei e o seu povo, mas aponta para a sua pragmática e eficaz prossecução, enquanto treino de grande utilidade, em tempos de paz.

hierarquizados e distintos para a participação de cada um dos vários grupos sociais. Esta integração da dança, enquanto prática moral importante para o processo que se entende, na época, como imbuído de uma intenção organizadora, é sobretudo evidente nos relatos das Festas promovidas nas colónias. As festas contam assim com a omnipresença da música de acompanhamento dos respectivos eventos que, para além da óbvia eficácia na ordenação agregada deste conjunto de várias partes, através de marchas ou músicas de dança, permite uma harmonia geral espalhando “a alegria ao mesmo tempo nas ruas” (GL 35: 1793/09/01, 2º supl.).

O carácter abrangente da representação da coisa pública, por ocasião das festas, sustenta-se numa visão orgânica e de perfeição primordial da ordem pública e da comunidade. A par da família, a imagem do corpo era também muitas vezes invocada para explicar de que modo a divindade dispusera a comunidade, bem como para representar os atributos da sua hierarquia interna. Este carácter orgânico é apresentado por Pedro Cardim (2000: 396-397), a partir das palavras de Fr. António Freire (1630), reveladoras da extrema abrangência da representação da ordem pública:

A República é um corpo, cuja cabeça é el-Rei e assim como a cabeça se sustenta do corpo, e o corpo da cabeça, segue-se que do serviço que se faz a el-Rei todo o povo participa (...) assi como todos os membros cada um em seu ofício serve a cabeça, para que o corpo se aumente em vida e saúde, porque as pernas sustentam, o estômago lhe dá calor, os braços a ministram.<sup>7</sup>

As partes desta comunidade, estruturada como imanência natural, aparecem claramente representadas, por maioria de razão, na Festa Pública constituída por manifestações que procuram simbolicamente representar este corpo político e social, tirando-se o máximo partido das cerimónias e dos rituais, convertendo esses eventos num complexo aglomerado simbólico. As festas representavam de forma “teatralizada” e estilizada, os laços comunitários e os seus atributos mais fundamentais. As pessoas, os grupos e os poderes presentes nas celebrações assumiam uma imagem visível, exibindo-se, propondo uma imagem de si próprios e defrontando-se entre si. Para além

---

<sup>7</sup> Frei António Freire no livro *Primor e honra da vida soldadesca no Estado da Índia*, 1630, cit. em Cardim 2000: 396-397, o texto é citado a partir da edição de Maria Laura Pereira, tese de mestrado apresentada à FCSH da UNL, 1991: 111 (policopiada).

disso, mediante signos visíveis, representavam os valores fundamentais que os uniam, e tudo isso ocorria em eventos sempre marcados por uma dimensão colectiva, a qual necessariamente transmitia a ideia de totalidade, de conjunto ordenado, de comunidade. (Cf. Cardim 2000: 458). Este jogo de espelhos tende, na segunda metade do século XVIII, a alargar o horizonte das projecções, ao conferir visibilidade nas festas a grupos que ocupam e dominam espaços de acesso condicionado como é o caso dos teatros ou salões.

Recorrendo à sugestiva imagem anterior de Fr. António Freire, a Igreja localizava-se no centro digestivo simbolizado pelo estômago, que fornecia o calor da fé ao corpo e em última instância à cabeça (o rei). A Festa Pública processa assim parte importante da sua legitimação simbólica e social numa função sacra, por via do “Teatro Eclesiástico”<sup>8</sup> que conhece um investimento sem precedentes durante o reinado de D. João V. A principal igreja da cidade é assim um dos locais indispensáveis de festejo com uma função sacra normalmente constituída por Missa e Te Deum, para os quais concorrem meios e recursos acrescidos, nomeadamente musicais, que marcam a diferença em relação à praxis religiosa quotidiana. Trata-se da exploração através do rito da inter-relação entre os poderes divinos e temporais, sendo que a introdução do elemento místico no cerimonial da corte confere uma dimensão inusitada - simbolicamente ilimitada - ao complexo mecanismo de representação do poder.<sup>9</sup> No cerimonial monárquico fortemente influenciado pelo modelo francês e cultivado no espaço luso-brasileiro até ao final do Antigo Regime, o *Te Deum laudamus* vai constituir-se como o hino catalisador da divindade simbolicamente representada no corpo do rei, fazendo ressoar a sua imortalidade e expandindo o seu corpo político às longínquas colónias.<sup>10</sup>

Uma das ocupações mais vulgares do espaço público era feita através de carros de música com dispositivos de maquinaria mais ou menos

---

<sup>8</sup> Para uma abordagem às festas religiosas neste período em Portugal Cf. Nery 2005

<sup>9</sup> A este respeito é central a reflexão de Clifford Geertz, de forma mais directa no estudo “Centers, Kings, and Charisma: Reflections on the Symbolics of Power” in *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, 3ª ed., Basic Books, N.Y., 2000: 121-146.

<sup>10</sup> Para um estudo da afirmação do *Te Deum* como hino supremo de constituição de um Rex Christus, i.e., uma simbólica do Rei com um duplo Corpo, a um tempo mortal (humano) e imortal (divino) à imagem de Cristo. Enquanto corpo político representado como um *corpus mysticum* (*Le Roy est mort. Vive le Roy!*), Cf. van Orden (2005: 125-185).

sofisticados, mas cuja componente visual normalmente espectacular era conseguida pelas iluminações e pelos músicos que desfilavam fantasiados. Estes carros-máquina podiam produzir efeitos magníficos quando representavam alegorias de carácter triunfal. As ruas eram também ocupadas por feiras com comes e bebes, podendo representar-se em terreiro números teatrais, recitar poesia e louvores ou dançar. Os teatros existentes ou improvisados para a ocasião<sup>11</sup> podiam abrir-se à população com espectáculos gratuitos (ópera ou comédias) e os salões com bailes. Estes entretenimentos anunciados como gratuitos tinham normalmente acesso condicionado por convites.

A ascensão na escala social reflecte-se em formas de entretenimento diferenciadas que têm lugar em espaços de admissão condicionada. É o que acontece nos bailes organizados em magníficos salões, generosamente enriquecidos com ceia, nas serenatas, nos espectáculos de ópera ou nos concertos vocais e instrumentais promovidos a pretexto da data que se celebra. Deste modo pode considerar-se que a Festa Pública não conhece aparentemente limites ao nível dos espaços que pode ocupar, integrando a igreja ou o terreiro público a par do salão privado, o que *mutatis mutandis*, representa o seu largo espectro de incidência social, i.e. toda a população.<sup>12</sup> É de realçar que a Festa Pública oferece ocasiões excepcionais de pontual intercâmbio social, ao nível das práticas de consumo cultural, na medida em que para além da possibilidade que as classes altas têm de usufruir dos entretenimentos populares, que aliás são homenageados com a sua presença, há iniciativas que apontam para a partilha “franca” de espectáculos

---

<sup>11</sup> “Villa de Alcoutim (...) dar graças pelo feliz nascimento do Serenissimo Principe da Beira (...) Missa cantada (...) A fim que a alegria se espalhasse ao mesmo tempo nas ruas da Villa, se armou alli hum theatro em que por tres noites se representarão Comedias, e se recitarão Loas em obsequio dos nossos bons Principes, concorrendo a Musica do Regimento de Faro, cujos harmoniosos sons enchêrão o Povo de alegria e contentamento (...)” (GL 35: 1793/09/01, 2º supl.).

<sup>12</sup> Refira-se, a título de exemplo pela variedade de entretenimentos (com forte componente musical) que ocuparam toda a população a durante 10 dias a “Relação das festividades com que se solemnizarão em Torres Novas os desposorios dos Infantes de Portugal e Hespanha: (...) No 1º dia houve luminarias, e huma encamisada de cavallos, precedida de sonora Musica,(...) e no fim Te Deum, tudo com excellente Musica, e assistencia do Senado (...) No 3º dia houve na Praça nova combate de touros, com diferentes entradas de cavallo, Musica, danças e contradanças (...) No 5º dia houve de tarde Mascaras; e à noite Comedia, representada no Theatro por pessoas nobres e curiosas da mesma Villa, com pomposo ornato e excellente Musica; e nos intervallos houve Entremezes e Arias” (G/ 34: 1785/08/23, 2º supl.).

dispendiosos, como a ópera, com o público geral.<sup>13</sup> A lógica de uma festividade de carácter tão alargado passa por oferecer visibilidade a todas as partes (grupos socio-profissionais) que integram esta complexa organização, tendo cada uma delas, o seu lugar e entretenimento próprio e distinto. Em festas públicas, por efemérides régias, partilha-se o espaço público com alegria, numa harmonia que, através da música e da dança, quase oferece a ilusão de se poder experimentar, nem que seja por momentos, a possibilidade de uma mobilidade social, ambicionada se ascendente, saborosamente transgressora se descendente. A Festa Pública tem assim uma função organizadora enquanto confirmação feliz e harmoniosa de uma ordem social. A música e a dança, na sua reconhecida função de estabelecer códigos de distinção e padrões de organização do colectivo, têm um papel primordial que está muito para além do mero ornamento de entretenimento festivo.

A influência das práticas de corte, de âmbito público ou privado, faz-se sentir em iniciativas que se constituem, também elas, como estratégias de promoção socio-cultural e momentos de convívio, nas quais a música tem o seu lugar. O teatro de cordel da época oferece informação valiosa sobre o processo de imitação, reprodução e transmissão de códigos e práticas culturais. É disto um bom exemplo a prática dos outeiros, saraus literários e artísticos que podiam ter lugar ao ar livre, junto às varandas da casa do seu promotor principal, cujo acesso social alargado permitia que personagens de estrato social relativamente modesto se aventurassem no uso dos códigos da Poesia, Dança e Música de natureza erudita assumida.<sup>14</sup>

Na peça *O Outeiro, ou os Poetas Afinados* (1783) é a própria povoação onde ocorre o outeiro que se distingue enquanto palco, ao ponto de o sapateiro

---

<sup>13</sup> Sublinhamos aqui o caso do Morgado de Mateus, pelas intenções de ofertar entretenimento de qualidade nas iniciativas que promove, em datas em que a alta nobreza legitima um largo investimento, no que refere ao cerimonial e festividades. Sobre o dia 6 de Junho de 1768, em que se comemorou o aniversário do Rei D. José: "Havia de haver Opera franca para todo o Povo, estava emsayada hua nova, mas adoeceu a primeira figura e não se pode fazer, em lugar deste festejo suprião os poetas, e estiverão gozando emthé muito tarde, e por fim celebraraõ das Saudades da Senhora Dona Leonor." (Mateus2, Nerymm).

Rui Vieira Nery elaborou uma selecção, transcrição e estudo das passagens de conteúdo musical incluídas no diário do Morgado de Mateus, o que se constitui como uma fonte valiosa para o conhecimento da realidade cultural e, mais especificamente musical, luso-brasileira no quadro do colonialismo português (Cf. Nerymm).

<sup>14</sup> A prática dos outeiros, promovida por conventos, é narrada pela Marquesa de Alorna (1750-1839) que, aquando da sua reclusão forçada no convento de Chelas, participou nesta prática que consistia na troca de motes e glosas entre as freiras que se encontravam nas janelas e os poetas que estavam no exterior (Cf. Lopes 1989: 56).



local declarar “He Valle de Cavallinhos hoje a corte”, acentuando a distância entre o juízo simples do representante popular e as várias personagens que participam ou dão provas de suposta erudição.<sup>15</sup> Entre os componentes do Outeiro podem encontrar-se as práticas mormente associadas à sociabilidade privada como é o caso da poesia, da música, das danças de salão e no exterior as iluminações e as fanfarras de charamelas e timbales.<sup>16</sup> Certo é que a excessiva vulgarização da prática de Outeiros aparece associada a um declínio da erudição, “os outeiros são povoados agora de Çapateiros e Barbeirinhos, e seria uma villeza para as pessoas de bom gosto applicarem-se à Poezia”.<sup>17</sup> Subjaz naturalmente o lamento em relação à dissolução de uma ordem anterior que parece ameaçada pelo disseminar das letras.

A banalização e consequente perda de qualidade, erudição e bom gosto é, aliás, muitas vezes apresentada como o principal perigo, provocado pela contaminação da moda. É pelo menos este o sentido das críticas apontadas pelo teatro de cordel, em relação àqueles que têm como principal objectivo de vida, acompanhar apenas a moda, não se dedicando a nada mais sério.

---

<sup>15</sup> Refira-se o excerto na íntegra: “LAMBISQUEIRA: Muito boas noites tenhaõ com primos/ Em companhia destes meus Senhores./ Manda-me aqui minha Ama, procurar/ Estas Senhoras, para as convidar./ Pois há na nossa rua hoje Outeiro,/ Que assim o disse o nosso Çapateiro:/ Luminarias tambem pellas janellas,/ Timballes, Charomellas,/ Tudo está preparado de tal sôrte,/ Que he Val de Cavallinhos hoje a Corte.” Mais à frente descrição da chegada ao outeiro: “(Rua, e no fim humas Cazas grandes, com hum Varanda aonde dançaõ Contradanças; e todas as Cazas com Luminarias. Poetas, Povo, e as Figuras nomeadas.)” (Pereira, Pedro António, *O Outeiro, ou os Poetas Afinados 1783*: 7 e 11. Cf. Nerytc).

<sup>16</sup> Refira-se esta mesma prática de outeiro num relato investido de significado político. Os amadores eruditos da cidade de S. Paulo promovem essa homenagem ao Governador Morgado de Mateus, numa data de grande peso no calendário litúrgico, como é o Domingo de Páscoa. Ao peso do dia sagrado sobrepõe-se a oportunidade de fazer corte e prestar homenagem pública ao “poder central”, por meio do domínio das artes de distinção socio-cultural como é o caso da Poesia e da Música, no dia 26 de Março de 1769: “A noute juntaraõse os curiozos desta Cidade e fizeraõ a Sua Excelencia hum grande outeiro em que os Poetas se esforçaraõ a louvar o bom governo e virtudes de Sua Excelencia interpolando a ellegancia dos versos com a harmonia de bem concertada Muzica.” (Mateus4, Nerymm)

<sup>17</sup> João Robert Dufond, *Academia dos Casquilhos* (1789:14. Cit. em Lopes 1989: 57). Nesta peça o autor apresenta-se como um português afrancesado.

## II - Promotores

A promoção da Festa Pública está sobretudo associada ao poder central, segundo a lógica do regime de Monarquia Absoluta, não se detectando diferenças neste particular nas inflexões ideológicas do despotismo iluminado. Neste domínio, permanece a influência de D. Mariana de Áustria que a partir da sua chegada a Lisboa, em Outubro de 1708, para casar com D. João V, promove com regularidade funções musicais no Paço (Cf. Brito 1989a). Para além da realização de récitas, cantatas, serenatas e outro tipo de representações, introduz o costume de celebrar aniversários e festas onomásticas com espectáculos musicais, nos seus aposentos ou nos do Rei, a que podem assistir membros da mais alta nobreza.<sup>18</sup>

(...) per essere giorno del Compleannos della mestà dell Regina (...) nella sera poi del sudetto giorno la medesima ebbero il nobile divertim.to di un' Oratorio in musica cantato coll'accompagnam.to d'ogni sorte d'Istrumenti nell'Apartamento del Rè coll assistenza di tutta la Famiglia Reale, delle Dame di Corte, e della principale nobilità. (Doderer/Fernandes 1993: 103. 1724/09/12).

Identifica-se aqui um modelo austríaco, pela importação de um oratório neste contexto, mas que tenderá a integrar o reportório de matriz italiana como é o caso da Serenata. Trata-se, assim, de um impulso decisivo para o reforço e legitimação do papel da música como componente central para a celebração ao mais alto nível das efemérides régias, bem como para a crescente elasticidade e abertura da Festa a manifestações cada vez mais diversas. Num processo de alargamento do alcance da Festa verifica-se a tendência para que a Coroa promova directamente os festejos na capital, divulgando as funções privadas e as públicas que se constituem, estas últimas, como partilha efectiva com os súbditos do seu júbilo.

A imprensa, enquanto instância máxima do espaço público e da possibilidade de escrever a História para a posteridade, é naturalmente

---

<sup>18</sup> Cf. Doderer/Fernandes (1993) que, com base nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa, concluem que a rainha começa a promover, logo após a sua chegada de Viena em 1709, récitas e encenações musicais no Paço da Ribeira, substituindo, pouco a pouco, as tradicionais comédias e zarzuelas castelhanas. A rainha introduz também o costume de celebrar aniversários, festas onomásticas e outras ocasiões festivas familiares através de récitas e organiza estes espectáculos ou nos seus aposentos ou nos do marido, promovendo a instalação de um pequeno teatro no próprio palácio.



controlada ao mais alto nível. Elegem-se normalmente ocorrências felizes que se agradecem por devoção na função sacra, mas que se constituem como pretexto de suficiente importância para que se promova uma aproximação entre toda a população, para tal oferecendo a Coroa entretenimento e espectáculo, ou seja “espalhando a alegria”.<sup>19</sup>

As entidades intermediárias do poder central a nível local, como é o caso dos municípios, promovem também a Festa Pública, num misto de representação e legitimação do poder central, mas também numa lógica de agradecimento de favores ou mercês, por vezes com uma componente concorrencial entre si. Não é indiferente que haja municípios ou entidades que invistam mais do que outras nos festejos pelo aniversário do Rei, segundo a lógica de fazer Corte, até porque este é um meio de lhes conferir visibilidade e em última instância a graça dos favores régios. Um maior afastamento geográfico do centro de poder não significava assim um menor investimento na Festa Pública, pelo contrário, esta era promovida com um grau acrescido de consciência em relação à sua função de representação e aproximação da Coroa, numa lógica de orientação centrípeta, em que o Corpo Real se tornava omnipresente. Também a troca desinteressada de dádivas, entre o rei e aqueles que o serviam, constituía um sinal público e visível para todos, da afectividade que os unia e da qual dependia a coesão do sistema no seu conjunto (Cf. Cardim 2000: 253). Acresce que a Festa Pública nas “remotas partes” do reino, ao integrar recursos autóctones (músicos, bailarinos, etc.) participava não só no reforço das pontes culturais, como nas estratégias de projecção do corpo político do Rei, nessa duplicidade ambígua de “*Rex Christus*”, a um tempo humano e divino. Toda esta estratégia concertada de encenação vem apresentada com minúcia no Diário do Morgado de Mateus (Cf. Nerymm), sobretudo nas celebrações do aniversário de D. José I, na Capitania de S. Paulo, onde D. Luiz Botelho Mourão foi governador entre 1765 e 1775. Refira-se ainda que o interesse acrescido destes relatos advém do facto de cobrirem um período em que escasseiam informações (Cf. Nerymm).

---

<sup>19</sup> Refira-se ainda, a propósito do reinado de D. João V, a celebração do nascimento da Infanta D. Mariana: “(...) *Servirono da Villa Reale vi fù una numerosa Cavalcata di maschere, che veniva seguitato da un carro Trionfale con Musica, e diversi Istromen.ti da fiatto sotto la direz.e del Dott.r Michele Ferreira da Rocha (...)*” (Cf. Doderer/Fernandes 1993: 128. 1736/12/11).

Para o cerimonial de 5 de Junho de 1768 foram angariadas forças musicais de toda a espécie, reunindo-se um vasto elenco que contou com a totalidade dos músicos e cantores da ópera, a par dos instrumentistas das aldeias de índios. Foram organizados dois coretos frontais para a música, em cada um dos lados do cruzeiro que, podemos supor se terão (co)respondido em eco, numa equivalência sonora ao jogo de espelhos entre as partes estruturantes da complexa organização socio-cultural. O que se pede no texto é para *cantar*,<sup>20</sup> não celebrar, uma Missa e Te Deum o que indicia a extrema importância da música como meio de enorme eficácia para a glorificação do Corpo político omnipresente e onisciente.

Tendo *Sua Excelencia* determinado festejar com solemnes aplauzos o dia de annos de *Sua Magestade que Deos* guarde não só para cumprir com o seo affecto, e com o *muïto*, que deve ao mesmo *Senhor* pelas multiplicadas honrras e merces que lhe tem feito, mas taõbem para imprimir nos coraçõins deste povo a veneraçãõ e obediencia ao seo Soberano, e fazer adiantar o conhecimento do seu real nome, que nestas remotas partes ainda de *muïtos* individuos ignorado, escreveo anticipadamente ao *Reverendo Cabbido* desta Cathedral *para que* lhe permite fazer cantar hua missa, e te deum, em asaõ de graças na sua Sé, como taõbem escreveo á Camera, desta Cidade, *para que* quizece assistir a este acto no mesmo dia, e achando propicia a vontade dos Conegos *que* se ofereceraõ, naõ só *para* assistirem mas taõbem *para* cantarem a missa, e *expor* o *Senhor* todo o dia, determinou *Sua Excelencia* que a Igreja se armasse magnificamente de *muïtas* cedas, e *que* dos dous lados do arco cruzeiro se formace dous coretos para a muzica, levantados sobre grandes arcos cada hum com dous andares de bem formados balaustradas, cuja fachada rematava em hua grãde tarja, em *que* se viaõ as armas de *Sua Magestade* e toda a obra cuberta de cedas adornadas de *muïtos* bamboliõs, borlas, e galoiõs, nos quais se havia de postar a muzica *que Sua Excelencia* mandou juntar, naõ só toda a desta Cidade e villas circumvizinhas, como taõbem todos os muzicos, e tipeles da Opera, e todos os instrumentos das Aldeyas dos Indios (...). (Mateus2, Nerymm).

Registando-se o pretexto comum da Festa Pública por todo o reino e o princípio também comum da mobilização de recursos para responder às exigências da estética de fausto e magnificência das funções institucionais, é um facto que aquela se podia enriquecer localmente com colorações distintas, tanto mais fortes quanto a marca autóctone o ditasse, como é o caso específico da realidade cultural luso-brasileira.

Entre os promotores da Festa Pública por “nobres motivos” podem encontrar-se ainda altos dignitários da Igreja que naturalmente promoviam celebrações de marca essencialmente sacra, mas que não deixavam de

---

<sup>20</sup> Itálico de chamada de atenção.

recorrer a um ou outro recurso de entretenimento profano, de particular eficácia, na optimização da repercussão pública da iniciativa. Verifica-se que a estrutura simbólica da festa real pode ser adoptada pelas autoridades menores, nobres ou eclesiásticas. O investimento nos recursos musicais enquadra-se nos procedimentos normais aplicados às Festas religiosas, destacando-se, contudo, nestes casos a possibilidade de recorrer à música na rua (fora da igreja bem entendido) para chamar a população para a função. Acresce que os carros de música podiam eventualmente enriquecer as procissões. Reforça-se assim a noção de que a Festa Pública, mesmo ao nível dos promotores, pode constituir-se como festividade de matriz religioso, na medida em que estes se reúnem numa estratégia de distinção e representação pública, para celebrar os mais nobres e felizes acontecimentos do reino, como o já referido exemplo do Bispo de Portalegre, em 1785.

### **III – Datas e Efemérides Régias**

A Festa Pública celebra ocorrências de ordem cívica com suficiente peso simbólico para catalisar uma projecção de identidade nacional na pessoa do Rei, e por extensão na sua família. A regularidade era anualmente assegurada pelos aniversários e dias onomásticos (à semelhança do que acontecia com o ano litúrgico), aos quais se somavam ocorrências extraordinárias como os nascimentos, casamentos, melhoras de saúde entre os membros da família real, ou, por exemplo, o reforço da representação monumental da realeza como aconteceu na inauguração da estátua equestre de D. José I, em 1775. A relevância nacional das datas, e por extensão, dos festejos, era ainda assegurada e fortalecida pelas descrições inclusas na *Gazeta de Lisboa*. Estas notícias não só reforçavam com insistência a importância do pretexto da Festa, i.e. a celebração da realeza, como garantiam uma visibilidade gratificante dos promotores locais, não só de cada cidade ou vila de Portugal, mas também das colónias. Esta lógica de representação não era exclusivamente interna, pois

podia funcionar também, p.e., como reforço de representação das nações e de coesão das comunidades de estrangeiros estabelecidas em Lisboa. Neste particular, importa ainda enquadrar a *GL* no seu princípio editorial de publicar sobretudo notícias do mundo de relevante peso histórico, integrando-se numa rede internacional de periódicos que avaliam a importância, quer internacional, quer histórica das notícias.<sup>21</sup>

No período de vazio noticioso na capital, o *Diário do Morgado de Mateus* (Cf. Nerymm) regista com regularidade anual, a partir de 1766, a celebração pública dos aniversários de D. José I e da Princesa do Brasil, na Capitania de S. Paulo. Refere ainda homenagens de carácter mais ou menos público e de diferentes enquadramentos institucionais, dirigidas ao próprio Governador, enquanto representante do poder central. Estas últimas não contam normalmente com os meios da Festa Pública em nome da Coroa, nem tão pouco pretendem competir em fausto e magnificência, resultando antes de iniciativas protocolares com visibilidade pública, como aconteceu p.e. na recepção feita ao Governador pelo Vice-Rei do Brasil, Conde da Cunha. Outras homenagens resultavam da iniciativa da população local ou de grupos profissionais (p.e. os cantores da ópera), que, quando incluíam manifestações musicais ou danças em espaço público, a terreiro, atraíam o interesse por parte da população que acorria a assistir.<sup>22</sup> Esta praxis de regular celebração do poder central em terras remotas, tirando alguns elementos distintivos de coloração local nos festejos, confirma uma estratégia consonante em todo o reino de regular homenagem pública à Coroa no sentido mais lato do termo.

Mais tardiamente, já num período em que contamos com os relatos de imprensa, entre as várias Festas Públicas, podemos destacar o já referido exemplo do casamento dos infantes D. Gabriel de Espanha e D. Mariana

---

<sup>21</sup> Não se tratando obviamente de uma Festa Pública, refira-se contudo a este propósito a mobilização da comunidade inglesa estabelecida em Lisboa que segundo notícia na *Gazeta de Lisboa* celebrou o restabelecimento da saúde do seu Rei com os meios de maior visibilidade pública de que dispunha "O Corpo da Nação Inglesa, estabelecido nesta cidade, deo na Casa do seu Baile (...) huma magnifica função de musica e dança, em applauso do restabelecimento da saude de S.M. Britanica" (*GL* 17: 1789/04/28).

<sup>22</sup> A 26 de Março de 1769, pelo Domingo de Páscoa: "A noute juntaraõse os curiozos desta Cidade e fizeraõ a *Sua Excelencia* hum grande outeiro em *que* os Poetas se esforçaraõ a louvar o bom governo e virtudes de *Sua Excelencia* interpolando a ellegancia dos versos com a armonia de bem concertada Muzica." (Mateus4, Nerymm).

Vitória de Portugal, em 1785, que despoletou uma vaga de celebrações por todo o reino, incluindo colónias. Informação essa a que temos acesso através das notícias detalhadas da *GL* que nos dão conta da amplitude geográfica dos festejos e fornecem informações de relevo sobre a presença e papel da música.

Importa referir que estes nobres pretextos - em concreto os aniversários e dias onomásticos - foram regularmente celebrados no Teatro de São Carlos, a partir da sua abertura em 1793,<sup>23</sup> constituindo-se aliás como as datas preferenciais para a concessão de benefícios aos músicos de eleição, sobretudo os cantores.<sup>24</sup>

### **Quadro 1**

#### Datas de efemérides régias

	<b>Aniversário</b>	<b>Dia onomástico<sup>25</sup></b>
D. Maria I	17 Dez.	(não celebrado)
Príncipe/regente D. João VI	13 Maio	24 Junho
Princesa Carlota Joaquina	25 Abril	4 Nov.
Príncipe Pedro/ D. Pedro I	12 Out.	29 Junho

<sup>23</sup> Entre os elogios para os aniversários reais e dias onomásticos, Cranmer (1996: 25) chama a atenção para a Ode *A Estância do fado*, do poeta Manuel Maria Barbosa do Bocage, que foi declamada no Teatro de São Carlos pelo aniversário de D. Maria I em 1797, pela companhia portuguesa aí sediada.

<sup>24</sup> No artigo de Jorge de Faria publicado no *Jornal da Feira da Ladra* vol.3: 241-244 que cita o contrato entre Bahiana e Crescentini, tal como é citado por Cranmer (1996: 35) que por sua vez cita Chaves (1981: 298, nota 3), pode ler-se: "O castrado (...) terá um benefício livre de todas as despesas, com peça e dia à sua escolha, que será sempre o de anos de pessoas reais. No caso de 30 dias antes de terminar a empresa, dado que se reconheça que esta não terá lucros, terá ainda direito a novo benefício."

<sup>25</sup> Quadro retirado de Cranmer (1996: 22, nota 19).

## IV - Componentes da Festa: localização e papel da música

A música era um elemento central e omnipresente na Festa Pública, até porque, a par das iluminações ou fogo-de-artifício, se constituía como um dos elementos mais eficazes para assegurar o preenchimento do espaço público, “espalhando a alegria” pelas ruas. Enumerar as funções, situações e géneros musicais presentes na Festa Pública permite esgotar praticamente todo o elenco da praxis musical da época, tal é a amplitude dos ingredientes sacro-profanos relatados nas descrições, podendo concluir-se que o princípio programador é o da representação distinta das ordens constituintes do corpo político com os seus reportórios respectivos. O programa inclui, assim, na sua estrutura, a representação da aristocracia, do clero e do povo, manifestando este último a alegria colectiva pelas ruas, seja como espectador das procissões sacras ou alegóricas com carros triunfais, seja como espectador do virtuosismo da aristocracia na arte equestre ou tauromáquica, seja ainda como espectador do sofisticado controle do fogo, através das luminárias ornamentais, dos fogos de artifício ou das armas.

A música, no seio da função sacra, era um elemento indispensável, conhecendo um investimento acrescido ao nível dos recursos, por forma a demarcar estas funções extraordinárias em relação à praxis religiosa quotidiana, desde logo porque mais bem fornecidas no que respeita a conjuntos instrumentais e vocais.<sup>26</sup> A música escolhida podia ainda transportar a pessoa do Rei de forma efectiva para a festividade em questão, sobretudo se esta ocorria fora de Lisboa. Não é, portanto, casual a indicação dada sobre o “Te Deum do famoso David Perez”, em Barcelos (notícia transcrita na nota

---

<sup>26</sup> Os festejos promovidos em Barcelos pelos casamentos dos infantes D. Gabriel de Espanha e D. Mariana Vitória de Portugal e ainda de D. Carlota Joaquina e D. João VI, contaram com um Te Deum, tourada, bailes, danças e contradanças, “convocando-se alem dos bons Musicos da terra, os melhores da Provincia”. (GL 44: 1785/11/01, 2º supl.). Também os festejos “ com que o illustrissimo Corregedor da Comarca do Porto, filho do Excellentissimo Governador daquella cidade, juntamente com o Senado da mesma, celebrou os felices desposorios dos Infantes de Portugal e Hespanha”, relatam sobre o investimento musical de excepção, tendo-se cantado “ o Te Deum do famoso David Peres pelos melhores Musicos da cidade, divididos em dous numerosos côros, a que respondia alternadamente o Corpo Capitular.(...) Em fim a festividade se corooou com huma grande cavahada, composta da mocidade mais illustre da cidade: o que com as muitas luzez, harmonia das Orquestras, asseio dos carros triunfaes, danças, refrescos, mascarças, e versos que improvisamente se recitavão (...)[e mais um] Te Deum de musica, executado pelos melhores Cantores e Instrumentistas que se puderão haver”. (GL 28: 1785/07/12 - 2º supl.).

anterior). O facto de se tratar de uma composição escrita por um músico ao serviço do Rei, e decerto já executada na sua presença, desloca por instantes o Corpo do Rei, simbolicamente representado pelo Te Deum, para a festividade de Barcelos.

Os relatos do Morgado de Mateus oferecem-nos um olhar protagonista da realidade, onde a crítica está praticamente ausente é certo, que funciona como contraponto aos relatos dos estrangeiros, tantas vezes distorcidos, pela distância cultural ou sensibilidade religiosa. Sobre as festividades do dia 6 de Junho de 1768 pode ler-se:

Neste dia pela manhã vestiose *Sua Excelencia* de galla com todas as suas joyas e da mesma sorte toda a sua Caza, veyo o Corpo da Camera dár os parabens a *Sua Excelencia*, e todas as peçoas de distincão, e ás nove horas vieraõ as duas principais dignidades o Arcediago e o Arcipreste buscar a *Sua Excelencia* para o acompanharem para a Sé, foraõ taõbem todas as peçoas de distincão que se achavaõ na Salla, e ao passar pelas troppas *que* estavaõ formadas no largo da entrada da Igreja se abateraõ as bandeiras, e fizeraõ todos os *Officiaes* as continencias Militares à entrada esperava a Camera, e todo o mais corpo do Cabbido, Conegos, e Capelaiõs, e tanto *que Sua Excelencia* apareceu soaraõ todos os Instrumentos da muzica dos coretos com grande estrondo, os muzicos estavaõ *muõto* enfeitados, e os Indios vestidos de *muõtas* Plumas ao uzo barbaro, o concurso na Igreja era infinito, todos os Prellados da Religioiõs com os Religiozos de mayor authority vieraõ assistir, tomando *Sua Excelencia* acento na sua Cadeira com as seremonias costumadas, principiou a missa officada pelo Arcediago com dous Conegos assistentes, cantou a muzica hua excelente compozicão de Solfa de Lisboa, com *muõta* pauza, e concerto *que* enchendose o tampo com satisfaçãõ e gosto de todos os Ouvintes, fizeraõse a *Sua Excelencia* todas as honrras ecclesiasticas, e no fim da Missa fez a Oraçãõ o *Padre* Caphistrano da Relegião de Saõ Francisco, estendendose mto sobre as felecidades do acerto do Governo do nosso Augustissimo Monarca, em *que* a eleiçãõ de *Sua Excelencia* naõ ficou esquecida, pedio depois todas as Ave marias por El Rey Nosso Senhor, e sahio *Sua Excelencia* com o mesmo cortejo, e as tropas da Cavallaria e Infantaria deraõ tres descargas de todas as suas armas, e no fim os vivas a *Sua Magestade*, toda esta Cidade comfeça naõ se ter visto ainda funçãõ de Igreja mais completa; recolheuse *Sua Excelencia* e jantou com os seus *Officiaes*. De tarde se juntou tudo na mesma forma o Santissimo ficou exposto todo o dia e emtoando o Celebrante o Te deum, acabou de o cantar a muzica, por huas das Solfas *que* tinha servido para os *que* se custumaõ cantar em Lisboa, na prezença de *Sua Magestade* em dia de Saõ Silvestre, e acabada esta funçãõ repetiraõ as troppas outras tres descargas de mosquetaria, e outros tantos vivas.

A noute se tornou a repetir a Iluminaçãõ nesta Rezidencia, e os *Officiaes* das tropas montando a cavalo apareceraõ com muitas farças, e com muitas luzes de tochas, acompanhados de outros tantos pioiõs *muõto* bem vestidos, taõbem com luzes, e fizeraõ a sua escaramuça neste *terreiro*.

Havia de haver Opera franca para todo o Povo, estava emsayada hua nova, mas adoeceo a *primeira* figura e naõ se pode fazer, em lugar deste festejo supriraõ os poetas, e estiveraõ glozando emthé *muõto* tarde, e por fim celebraõ das Saudades da *Senhora Dona Leonor*. (Mateus2, Nerymm).

No que se refere, para já, à música inclusa na função sacra, regista-se que os conjuntos instrumentais têm a seu cargo o preenchimento musical com “grande estrondo” das entradas de Sua Excelência (o representante do poder Real) e dos Altos dignitários na igreja. A circulação de reportório indica que as “Solfas” vieram de Lisboa e - ponto fundamental - foram já executadas na presença de Sua Majestade. Este constitui-se como um argumento nuclear para essa mesma circulação de reportório, pois esta música transporta, “é”, a presença real. Mais uma vez pode concluir-se que o papel de que se investe a música ultrapassa o de mero elemento ornamental de fausto, pois transporta o próprio Corpo do Rei, o qual já foi por ela habitado. Valoriza-se a solenidade e majestade da execução e o prazer que a música proporciona: “cantou a muzica hua excelente composiçã de Solfa de Lisboa, com muita pausa e concerto que enchendose o tempo com satisfação e gosto de todos os Ouvintes”. Seria ainda no sentido de ir ao encontro da satisfação dos ouvintes, do prazer de ouvir música, que se terá programado uma ópera gratuita, que não chegou a realizar-se por razões de ordem maior e accidental.

Os conjuntos instrumentais podiam também preencher intervalos do rito ou funcionar como prolongamento e extensão deste, o que vai ao encontro da praxis comum para as festas religiosas mais investidas em termos de recursos musicais. Refiram-se a este propósito descrições dos referidos festejos de 1785 em Vila Real onde entre outras funções teve lugar um Te Deum, procissão e duas óperas, nas quais “huma bem ajustada Orquestra enchia os intervallos tão completamente, como já o havia feito em todos os dias do Culto Divino” (GL 50: 1785/12/13). Também em Portalegre após a função sacra “se juntou toda a Musica no Paço do Seminario, fronteiro à Cathedral, Praça e Paço Episcopal, onde acudio todo o povo com grandes mostras d'alegria a ouvir os nobres concertos que alli se tocarão” seguindo-se o fogo-de-artifício e carro de música (GL 27: 1785/07/05). Pode sublinhar-se desde logo a distinção ao nível do reportório quando se referem “nobres concertos”, termo que indicia a possibilidade de se tratar de composições cuja circulação e origem está identificada com as práticas musicais na corte, mas sobretudo indicia uma música que convoca a condição nobre.

No que se refere ainda à música de acesso livre, que tem lugar em espaço público, as descrições relatam concertos com instrumentos de sopro ao



ar livre ou em varandas. Por exemplo, nos festejos patrocinados pela Universidade de Coimbra, sob o mesmo pretexto da boda dos infantes, houve “em todas [as três noites] Musica nas varandas do Paço, para entreter o innumeravel povo que acudio ainda das terras circumvizinhas.” (GL 24: 1785/06/14).

Nas colónias e no caso da parada militar, a música, a par das descargas de pólvora, reforça a componente massiva e contagiante da festa, o que acontece recorrendo mesmo a instrumentistas autóctones, que assim materializam a harmonia entre os povos. Tema este que é aliás importante nas representações teatrais e/ou alegóricas em terreiro, como se verá mais à frente. Certo é que a música instrumental aparece como elemento de grande utilidade e eficácia na mostra pública da eficiência e organização das tropas em exercícios de simulação coreografada de batalhas, para entretenimento popular, em tempo de paz. A este propósito refira-se o relato das manobras militares em honra do aniversário da Princesa do Brasil, a 17 de Dezembro de 1766:

Marchavaõ as tropas precedidas de hum excelente coro de Muzica composto de indios *que* lhe tocavaõ a marcha com trompas, rabecas, e buazes, fazendo armonioza conçonancia, e chegando ao campo da Lus, as formou *Sua Excelencia* em batalha ao modo prociano, e as esteve mandando fazendolhe fazer todas as revoluções que deviaõ fazer na *presença* do inimigo fizeraõ fogo com polvora, e esteve o dia *muíto* vistozo porque comcorreo infinita jente e se naõ foce sobrevir para a noite chuva seria dos dias mais completos que aqui tem havido. (Mateus2, Nerymm).

O uso de carros alegóricos (alusivos) mais ou menos triunfais, mais ou menos espectaculares em termos de maquinaria, que transportam músicos e/ou bailarinos fantasiados, são uma presença constante nas Festas Públicas. Este eficaz recurso cénico e musical permitia uma ocupação do espaço público em jeito de procissão, movimentando-se lentamente pela cidade e atraindo a população para um dado momento culminante onde esta assistia a um concerto vocal e/ou instrumental, à recitação de poesia (elogio), intercalada com música instrumental ou mesmo a uma representação tipo alegórico, na qual a dança era um elemento recorrente. Refira-se a descrição da recepção pública ao Morgado de Mateus, no seu cargo de Governador da Capitania de S. Paulo em 1766, que contou com uma encenação alegórica da harmonia

entre os povos sob o olhar protector da “mãe Europa”.<sup>27</sup> O encontro do Carro representando a América, ocupado por meninos índios que não excediam os sete anos com o Carro da Europa, representado em extraordinária sofisticação simbólica pelo “poderoso feminino”, fez-se ao som de música instrumental que esteve a cargo de “excelentes muzicos, e bellos instrumentos, tocando admiraveis tocatas”. Seguiu-se a representação de escaramuças, danças autóctones pelos índios, ainda uma contradança “muito bonita, e executada com toda a perfeição, e cheya de todo o preceito” pelas ninfas e pastores representando a Europa segundo um modelo pastoril sofisticado, sendo tudo rematado com recitação de poesia. A 28 de Abril de 1766, prosseguiram as mesmas festividades em honra do Governador, com nova cavalcada em frente do Palácio:

As oito horas se deo principio a esta, vindo entrando pela fronteira de Palacio inúmeravel concurso de mascarar a cavalo, todos esplendidamente vestidos, e ornados com mayor luzimento, montados em bem vistosos cavalos, acompanhando a cada hum destes dous pages com duas tochas acezas, e vindo formados em duas linhas, vieraõ direitos a janelas de Palacio onde estava o Senhor General, e fazendo a

---

<sup>27</sup> Remissão para a mitologia grega na qual Europa, a filha de Telefaassa e do rei Agenor de Tiro, ou Sídon (na Fenícia) é raptada por Zeus disfarçado de touro branco que a leva a nado para Creta, onde esta conceberá três filhos seus, Minos, Radamanto, e Sarpédon. Em compensação, pela virgindade de Europa, Zeus ofereceu a Astério o grande homem de bronze, Talo, para defesa dos seus domínios. O conhecimento da fábula permite que os indivíduos aptos à decifração se reconheçam e distingam entre si socialmente, tratando-se daqueles que têm acesso a ler o mundo cultural. No artigo “Fable” da *Encyclopédie*, Jaucourt escreve: [...] “*Voilà pourquoi la connaissance, du moins une connaissance superficielle de la fable, est si générale. Nos spectacles, nos pièces lyriques et dramatiques et nos poésies en tout genre, y font des perpétuelles allusions; les estampes, les peintures, les statues qui décorent nos cabinets, nos galeries, nos plafonds, nos jardins, sont presque toujours tirées de la fable: enfin elle est d'un si grand usage dans tous nos écrits, nos romans, nos brochures, et même dans nos discours ordinaires, qu'il n'est pas possible de l'ignorer à un certain point sans avoir à rougir de ce manque d'éducation. [...]*” Este mesmo autor adverte que a mitologia tratará de descodificar de forma erudita as figuras que compõem a fábula. No modelo cultural francês nos séculos XVII e XVIII a fábula ocupa o universo profano enquanto memória erudita da futilidade, mas também do poder alegórico, da existência mundana por oposição ao universo sacro. O catolicismo (da Reforma) convive com esse repositório politeísta, que ele historicamente suplantou, permitindo uma duplicidade. O poder, na pessoa do Rei, pode fazer-se rodear de divertimentos profanos, convocando cenas pagãs, que se tornarão mesmo actores nos bailados mitológicos, para não falar da ópera, mas não deixarão de receber os sacramentos.

A mitologia evocada desempenha ainda um papel de distanciação importante no discurso amoroso, (re)contada remete para uma atenuação que faz com que ela se veja como a substância minimal de uma história de aventuras, numa acto de pedagogia fácil. O recurso à miniaturização, os meninos de sete anos, remete-nos para uma ideia de felicidade, de inocência. Europa que vem para a ilha onde tem os seus filhos felizes na vivência de um idílio que contraria qualquer violência implícita ao “estado-nação”. É também a ficção mitológica que torna possível o louvor hiperbólico, que não se enquadra na regra cristã. O rei Sol pode dançar vestido de Apolo. Jupiter pode descer do céu num mecanismo de ópera para anunciar uma ilustre linhagem de soberanos. O sistema convencional do mito greco-latino favorece a transmutação (metamorfose/Ovídeo) purificante ou glorificante. É neste cruzamento que por uma batalha ganha, a festa cristã culminará na adoração do Deus das armas: Te Deum laudamus... A ressonância profana é convocada na festa cristã que se desdobra. O príncipe é comparado a Marte, a Hércules. Esta divinização reforça o potencial celebrante, e legítima a ênfase, ou eventuais excessos pois não é mais do que simulacro. Cf. Bonnefoy, Yves (dir.), *Dictionnaire des Mythologies*, Flammarion, Paris: 1999, vol. I, 758-761.

sua venia, hiaõ voltando cada huma das *linhas* sobre os lados, fazendo todo este movimento admiravel vista, e com tanto aceyo como se poderia executar na Corte mais Politida: atras destas duas linhas de cavaleiros vinha hum Carro *muõto* bem pintado, e illuminado com *muõtas* luzes, onde vinhaõ *muõtos* negros, e indios tocando trompas, e rabecas, fazendo o *diõto* Carro á figura de hum Navio, e se representava nelle America, *que* vinha acompanhada de *muõtos* indios rapazes todos nus, coroados, e cercados de plumas com arcos, e settas. Logo no seguimento deste vinha outro Carro, feito com mayor idea todo illuminado em circumferencia, e as mesmas rodas com tal artificio, *que* o movimento deixava as luzes sempre prependiculars sem se apagarem as *que* illuminavaõ as mesmas rodas; em varios arcos, e varandas, *que* fazia com mais de 300 luzes, pintado maravilhosamente com hum tarjaõ illuminado por dentro, *que* de huma parte dizia: viva o *Senhor General* todo escripto com letras douradas, e da outra trazia as armas do mesmo *Senhor*; dentro deste vinhaõ excelentes muzicos, e bellos instromentos, tocando admiraveis tocatas, tudo executado com a mais sonora harmonia, e suavidade, *que* a todos parecia faltava o tempo para ouvir, e ver taõ plauzivel *festividade*. Rerezentava este Carro a Europa, a qual vinha bem vestida, sentada em hum throno, e acompanhada de seis nimphas, coroadas de flores, e de seis pastores, todos igualmente bem vestidos. Fizeraõ os cavaleiros a sua escaramuça, e como eraõ em numero 70 com dous pages cada hum, todos com luzes, faziaõ huma admiravel perspectiva, no interlaçado das suas voltas, e acabada ella, parando em frente de Palacio, onde estava o Carro de Europa, bem proximo as janelas onde estava o *Senhor General*, entraraõ varios Poetas, *que* vinhaõ no *diõto* Carro a recitarem as suas Obras, em *que* aplaudiaõ a vinda do *Senhor General*, descrevendolhe, naõ só todos os seus progressos, e relevantes merecimentos, como taõbem as heroicas acções de todos os seus Progenitores, e *que* estas, como hereditarias haviaõ de ser inseparaveis da sua pessoa. Acabada esta recitaçaõ, desceraõ do *diõto* Carro ao terreiro a figura da Europa, as seis nimphas, e os seis Pastores, e principiaraõ huma contradança *muõto* bonita, e executada com toda a perfeiçaõ, e cheya de todo o preceito. Depois disto seguiose outra dança, desceraõ os Indios, *que* tinhaõ vindo no Carro da America, taõ pequenos *que* nenhum excedia a idade de 7 anos; todos nus com suas mitras de plumas, conforme o seo gentilico costume, e a toque de huma gaita, e tambor taõ ajustados, principiaraõ o seo bayle, tecendo com os arcos na mesma dança varias latadas com admiravel arte, e divertimento, admirando a todos o ver, como taõ limitada idade, executava huma cousa, *que* pessoas de *muõtos* anos, e de mayor raciocinio lhes seria difficultoso o obrálo. Depois de acabadas estas danças se repetiraõ varias obras poeticas, tanto Portuguezas, como Latinas, terminando todas no seo objecto, *que* era hum continuado ellogio, com *que* todos os habitantes desta Cidade queriaõ obsequiar o *Senhor General*, mostrandose o mesmo *Senhor* manifesta, e conhecidamente agradecido a todo aplauzo *que* lhe tinhaõ tributado; e depois de acabado tudo a huma hora da noite se recolheo. (Mateus2, Nerymm).

Aqui encontramos descrita uma entrada ao ritmo da procissão triunfal, encabeçada pelo virtuosismo equestre que na chegada à janela – que representa o trono – após uma vénia se desenrola em duas filas separadamente numa coreografia tipo carrocel duplo. Identifica-se neste desenho um dos efeitos de ballet equestre mais cultivado em festas públicas de tradição francesa.<sup>28</sup> À majestosa e elegante procissão “ballética”, seguem-se

<sup>28</sup> O estudo de Kate van Orden (2005: 235-284) apresenta um quadro muito consistente da forma como, em França, este modelo de cerimonial foi estruturado no sentido de codificar uma série de acções,

dois carros-máquina, numa alegoria de dois continentes em inocente idílio colonial. Uma Europa pastoril e feminina (num carro feito com “mayor idea”), encontra-se com uma América infantil e encantadoramente inofensiva. O entendimento ordenado deste idílio civilizador é simbolicamente representado pela música de “admiráveis tocatas, tudo executado com a mais sonora harmonia, e suavidade”. As devidas distâncias são contudo convocadas nas danças que se seguem, uma vez que a Europa apresenta o seu virtuosismo equestre numa coreografia complexa de “entrelaçados” após a desordem da “escaramuça” própria à habitual recriação do torneio medieval.<sup>29</sup> A guerra transfigurada em virtuosismo “ballético”, ordeiro, deixa entrever uma eficácia bélica acrescida, tal é o virtuosismo com que a Europa domina os meios utilizados na Guerra (instrumentos de sopro de potente sonoridade, apreciando-se no relato a “suavidade” - que no caso é sinónimo de virtuosismo - com que são tocados, as armas de fogo, os cavalos). Para que não reste margem para dúvidas, o elogio dos poetas narra de seguida feitos heróicos dos antepassados, inscrevendo a narrativa do poder e supremacia da Europa nos alvares dos tempos e na possibilidade de uma posterior circulação oral de lendas. Segue-se uma dança de salão, em que se exhibe a Europa e as suas figuras pastoris, numa mostra dos prazeres e preceitos do entretenimento sofisticado. A força e saber ilimitados do continente europeu aparecem assim contidos numa ordenação coreográfica amigável, cujo virtuosismo despreocupado e suave se mostra inofensivo. A superioridade europeia está representada na contenção ordenada do corpo (humano e equestre) em suaves movimentos de dança. Prepara-se assim o olhar de condescendência enternecida para uma América infantil, de pequenos índios, que na sua nudez de meninos, fazem uma admirável demonstração de manuseamento dos seus arcos (armas brinquedo nas mãos de crianças) e de danças populares, sendo acompanhados apenas por uma gaita e tambor.

Para além das manifestações musicais que têm lugar no espaço público com mais ou menos “luzimento”, regista-se a abertura das representações de

---

objectos, símbolos e palavras para a edificação paradigmática de “royale grandeur”. Ainda de maior interesse para o nosso estudo é a forma como se aprofunda a eficácia da música e a utilidade da dança nos exercícios de representação e constituição de poder desde o reinado de Luis XIII.

<sup>29</sup> A apropriação dos jogos equestres evocadores do torneio medieval é uma realidade que ainda hoje pode ser comprovada em várias festas populares do Brasil.

Ópera ao público, com entrada gratuita em dias de Festa Pública. Uma abertura e oferta do espectáculo de elite aristocrática à população, que nos remete para uma postura iluminista no contributo para o acesso público, tendencialmente alargado, às melhores criações artísticas associadas ao investimento régio. Estratégia abraçada pelo Morgado de Mateus, aquando das comemorações pelo aniversário de D. José em 1768, onde se intentou a promoção de “Opera franca” para todo o Povo, “para facilitar a civilidade e convivência”.<sup>30</sup>

Nas Festas Públicas relatadas na *Gazeta de Lisboa* abundam as referências a serenatas e óperas, aquando de Festas Públicas, as quais têm lugar no Palácio da Ajuda na presença de “Suas Magestades os Ministros Estrangeiros, a quem nessa ocasião se deu assento, e toda a Corte”.<sup>31</sup> Confirma-se contudo que o afastamento geográfico da capital, legitima um acesso público à ópera, sob a protecção e por imitação das práticas de sociabilidade da Corte, como reforço evidente da presença régia.<sup>32</sup> Em Lisboa a ópera tende a permanecer como um entretenimento reservado e distinto, tornado público aquando da abertura do Teatro de S. Carlos em 1793.

---

<sup>30</sup> Esta apresentação gratuita falhou no ano de 1768 porque o protagonista adoeceu. No ano anterior por ocasião destes mesmos festejos o Governador Geral promoveu um espectáculo de ópera mas com acesso condicionado à elite. Registam-se contudo no seu diário os objectivos de tal investimento. Sobre o Dia do aniversário do Rei D. José a 6 de Junho de 1767 escreveu: “De tarde não sahio Sua Excelencia fora, e a noite comcorrendo todos os officiaes á Salla, e peçoas distintas que tinhaõ estado de menhá, os convidou Sua Excelencia para as mezas que estavaõ preparadas, e depois de comerem os levou Sua Excelencia a ver a opera que se reprezentou a primeira vez no novo teatro, que Sua Excelencia mandou fazer em hum dos quartos deste Colegio, reprezentouse a opera de Anfetriaõ, e Almena, que servio de grande divertimento para todos, e deseja Sua Excelencia com este meyoys facilitar a Civilidade, e a convivencia destes povos”. (Mateus2, Nerymm).

<sup>31</sup> “Seguiu-se huma Serenata no Salão da Musica do Paço, em que se cantou, na presença de SS. MM. e AA., pelos melhores musicos da Real Camara, hum Drama em Musica, que tem por titulo l'Imenei de Delfo, composto eruditamente, e com bem adaptada allegoria aos dous Augustissimos Casamentos, por Caetano Martinelli, Poeta no actual serviço de SS. MM. (...) A musica tambem excellente foi composta por Antonio Leal Moreira (...) A esta Serenata assistirão os Ministros Estrangeiros, a quem nessa ocasião se deu assento, e toda a Corte. Na mesma noite houverão luminarias por toda a cidade, e descargas d'Artilheria” (GL 17: 1785/04/26. supl. extr.).

<sup>32</sup> A confirmá-lo referimos os relatos das festividades promovidas a propósito do feliz casamento de 1785: pelo Corregedor da Comarca do Porto, entre outros entretenimentos “Nos dias 20, 21 e 22 se franqueou gratuitamente a toda a classe de pessoas o Theatro do Corpo da Guarda, onde se representarão Farças exquisitas com danças alusivas á festividade. No dia 27 se repetio este espectáculo com a mesma franqueza (...)” (GL 28: 1785/07/12, 2º supl.); em Alter do Chão “Nas noites dos tres ultimos dias houverão tres diferentes Operas completamente executadas, para o que até se mandárão buscar á Corte os vestidos proprios (...)” (GL 45: 1785/11/08 - 2º supl.); no Maranhão “Terminou esta bem disposta, e ordenada festividade a repesentação da opera Demofonte do célebre Metastasio, que alguns curiosos executarão com tanta perfeição, como o poderião fazer os Actores mais exercitados nos Theatros da Corte.” (GL 4: 1786/01/24).

À medida que avançamos para o final do século XVIII e coincidindo com o reinado de D. Maria I, verifica-se que a Festa Pública passa a poder incluir no seu vasto programa de entretenimento as práticas musicais associadas às novas sociabilidades de salão, nomeadamente os bailes e os concertos de programa vocal e instrumental em espaços de acesso condicionado.<sup>33</sup>

Pelo seu papel decisivo nos destinos dos entretenimentos socialmente validados na vida cultural portuguesa, interessa-nos destacar as iniciativas do Intendente Geral da Polícia, Diogo Inácio Pina Manique, na Casa Pia do Castelo de S. Jorge para celebrar efemérides régias. Estas inauguram-se em 1786, dando lugar, em 1793, a uma programação musical variada que integrou para além da indispensável função sacra, uma oratória<sup>34</sup> que contou no elenco com Luisa Todí e “No intervalo da Cantata houve huma Sonata de Cravo e Arpa tocada por Mr. Marchal e sua mulher. No principio da Musica se serviu á Companhia hum delicado refresco; [depois] (...) huma esplendida cêa, durante a qual se executavão diversas peças de excellente musica. Depois da cêa se transferirão os convidados á sala do baile de apparatus, onde dançarão minuets, e contradanças.” (GL 20, 1793/05/14). Trata-se da validação do modelo que se constituirá como concerto público, nomeadamente nos teatros, entre outros espaços, enquanto espectáculo autónomo ou número de preenchimento dos intervalos de obras de maior extensão. A confirmar esta tendência, mas agora ainda no âmbito da Festa Pública, importa destacar as celebrações de 1799<sup>35</sup> que tiveram lugar no Teatro São Carlos, que acolheu

---

<sup>33</sup> Neste particular a influência estrangeira é decisiva e oriunda dos mais diversos quadrantes. Refiram-se por isso, a título de exemplo as festividades promovidas (ainda na senda das celebrações de 1785) pelo Conde de Fernan Nuñez, Embaixador Extraordinario de S. M. Catholica. Para além de um Drama Alegórico A volta d'África a terra da composição de José Palomino elogiada “pelo gosto, novidade, e harmonia do instrumental, (que parecia ser do famoso Jomelli.)” Contou ainda com ceia e baile e “no pavelhão, que se acha no fundo do jardim, se poz hum coro de musica d'instrumentos de vento, tocados por Professores do maior credito.” (GL 25: 1785/06/21, Supl. Extr.).

Alguns anos mais tarde a descrição das Festas promovidas pela Corte reflectem o peso acrescido da música instrumental na sua programação. Aquando do nascimento de D. Maria Teresa, primogénita do Príncipe Regente: “Festas executadas em Quéluz, por ordem do Principe N. S., em applauso do nascimento de Sua Augusta Filha (...) cavalhadas (...) pinturas transparentes (...) balão aerostatico (...). Neste lugar se ouvia huma Orquestra de excellente Musica, e doutras partes da quinta ressoava alternativamente harmoniosa Musica de instrumentos de vento (...) Te Deum (...) fogo de artifício(...) E logo que apareceu o Excellentissimo Governador, deo-se principio á função por hum concerto de excellente Musica, que a todos deixou satisfeitos: rompeo-se sucessivamente o baile; e, acabados os minuets, se deo principio ás contra-danças (...) De tempo a tempo tocávão os Musicos peças muito harmoniosas, e da melhor escolha” (GL 35: 1793/08/17).

<sup>34</sup> Ouvia-se a oratória *La preghiera esaudita* de Giovanni Gerardo de Rossi com música de Giovanni Cavi (Brito 1989: 170).

<sup>35</sup> Festa para aplaudir a publicação do Decreto sobre a Regencia do Principe (GL 31: 1799/07/30)

uma das iniciativas do Intendente Geral da Polícia, abrindo-se “à primeira Nobreza [incluindo SS. AA. RR.], ao Corpo Diplomático e a um crescente número de Pessoas conspicuas de todas as classes” para um espectáculo gratuito que para finalizar contou com um número instrumental a cargo da violinista (e cantora) Luigia Gerbini.<sup>36</sup>

No quadro abrangente e variado das várias componentes que constituem a Festa Pública, identifica-se um programa musical que cumpre funções estruturais de representação da aristocracia e virtuosismo militar nas Cavalhadas ou Entradas equestres, para além dos números de louvor (em loas, elogios ou odes) à pessoa do Rei e à história do reino. À música cabe ainda a representação triunfal de um reino e suas conquistas, nos carros de música, os quais se constituem como um meio público, passível de representar alegoricamente o todo; de sacralização e glorificação do Rei, no Te Deum; de solenização com pompa, fausto e virtuosismo das movimentações no espaço cerimonial dos mais altos representantes do poder temporal e sacro, com as entradas, concertos e tocatas. Por questões de eficácia e sucesso do empreendimento festivo, trata-se invariavelmente “de excelente música, que a todos deixou satisfeitos”, não podendo considerar-se secundária a fruição musical propriamente dita, tanto mais que o preenchimento de “intervalos” (no rito, em bailes, ao ar livre) com música, é uma resposta a essa mesma função.

Enquanto meio público, os Carros de Música podem condimentar também algumas das Festas Religiosas de carácter mais popular, ou seja, aquelas em que a função sacra quase é ultrapassada pelo entretenimento profano, como por exemplo, o Santo António.

Constatamos que em termos de recursos instrumentais prevalece a música para conjuntos, seja em formação orquestral, seja em “coros” de sopros, o que é sobretudo condicionado pelo espaço acústico que pode ser fechado (salões, teatros) ou aberto (varandas, jardins, terreiros, rua). Formações instrumentais que tocam “*tocatas*”,<sup>37</sup> “*sonatas*”,<sup>38</sup> “*concertos de musica*”,<sup>39</sup> “*acordes*

---

<sup>36</sup> O mesmo tipo de iniciativa teve lugar no Porto, com programação variada mas garantindo muito espaço ao entretenimento de classe alta e de salão. O festejo é anunciado valorizando o zelo do promotor: “Do Porto avisão que querendo o Desembargador Francisco de Almada e Mendonça, Corregedor e Provedor daquela Comarca, applaudir a declaração da Regencia do Principe N.S., e satisfazer ao seu zelo patriótico, e ao amor que consagra a toda a Familia Real” (GL 37: 1799/09/10, 2º supl.).

*synfonias*”,<sup>40</sup> “*nobres concertos*”,<sup>41</sup> “*Serenatas de Musica*”<sup>42</sup> em descrições qualitativas que pouco nos dizem sobre os géneros musicais em causa e ainda menos sobre o repertório específico. A função destas prestações passa, grande parte das vezes, pelo preenchimento de intervalos, abertura ou encerramento dos géneros de entretenimento de maior extensão e estrutura convencionada, incrementando-se a variedade, seja por um “coro de música d’instrumentos de vento”,<sup>43</sup> seja por uma “bem ajustada orquestra”.<sup>44</sup> Quanto ao repertório pouco mais se sabe, para além do efeito agradável de escolhas criteriosas que se supõe estariam a cargo dos próprios instrumentistas.<sup>45</sup>

A música de câmara ou a prestação virtuosística a solo é mais rara e surge na sequência do processo de valorização da praxis instrumental que se verifica durante o reinado de D. Maria I, ganhando considerável visibilidade pública a partir do momento em que passa a ser incluída na programação do

---

<sup>37</sup> [15 de Setembro de 1765:] “Neste dia tinhaõ detriminado huns coriozos poetas desta villa fazerem seo obzequio a *Sua Excelencia* resitandohe varias obras em lingoa latina e portugueza. Deoce principio a dita fonçaõ inda que *Sua Excelencia* naõ queria comsentir mas para naõ disgostar aos poetas que tinhaõ destinado o dito aplauzo mandou que se principiace o que se fes pelas des horas dando *primeiramente* principio os instrmentos de cravos Rebecas e trompas com hua *muito* suave e ecylente consonancia, e acabadas as primeiras tocatas reçitou o *primeiro* curiozo hum epigrama latino [...]” (Cf. Nerymm).

<sup>38</sup> 13 de Maio de 1766 - Festejos dos minoristas, que se iniciam com uma cavallhada: Acabado este brinco veyo *imediatamente* hum Carro, puchado por negros, fazendo a figura de hum Navio todo pintado, com *muitas* flores, e illuminado com *grande* numero de velas de cera, e chegando defronte das janelas onde estava o *Senhor General* continuaraõ a sua funçaõ os 12 cavalleiros que traziaõ no Carro *magnificamente* vestidos com seos habitos de *Christo*, e ornados com *muitas* joyas, e bellos adereços, e despois de tocarem os muzicos huma admiravel sonata com bellissimos instrmentos, repetio hum dos cavalleiros huma loa feita com toda descripçaõ (...)” (Mateus2, Nerymm).

<sup>39</sup> GL 22: 1785/05/31, 2ºsupl.

<sup>40</sup> Refira-se, a título de exemplo, as festividades promovidas na Guarda em 1785 pela ênfase reconhecida às prestações de uma formação orquestral que foi “interpollando este divertimento [com] acordes *synfonias* d’huma bem concertada Orquestra, formada por Musicos da cidade e d’outras partes (...) nas noites dos mencionados dias houverão *Serenatas*, sendo a primeira na Casa da Camara, concorreo a maior parte da Nobreza d’hum e doutro sexo: as outras se fizerão nas casas dos principaes Cavalheiros da Cidade com excellentes Orquestras, Curiosos que applaudião com glozas Poeticas e no fim profusos refrescos. (...) [Ainda] carro triunfal com huma magestosa Orquestra” (GL 49: 1785/12/06, 2º supl). Aqui a *Serenata* é claramente identificada como um género palaciano à qual concorre a principal nobreza.

<sup>41</sup> GL 27: 1785/07/05, 2º supl.

<sup>42</sup> “recitãõ diversas peças de Poesia, e varias *Serenatas de Musica*, que se ouvião em diferentes partes” o que sugere a existência de vários conjuntos musicais distribuídos pelo espaço. (GL 45: 1786/11/07).

<sup>43</sup> GL 25: 1785/06/21, supl. extr.

<sup>44</sup> GL 50: 1785/12/13, 2º supl.

<sup>45</sup> “De tempo a tempo tocãvãõ os Musicos peças muito harmoniosas, e da melhor escolha” (GL 35: 1793/08/17).



Teatro de São Carlos. Até então, a visibilidade pública deste tipo de iniciativa aparece sobretudo associada à comunidade estrangeira conforme refere a *Gazeta de Lisboa*.<sup>46</sup>

## V - Músicos

À semelhança do próprio carácter diversificado e abrangente da Festa Pública, os músicos instrumentistas contratados ou recrutados são oriundos dos mais diversos quadrantes. O facto de se tratarem de efemérides régias legitimam o envolvimento de toda a população e, por maioria de razão, de todos aqueles que podem oferecer as suas artes para maior “luzimento” das celebrações que se prolongam por vários dias seguidos.<sup>47</sup>

Pode admitir-se a presença da música popular em espaço público, bem como dos músicos adstritos a instituições militares em situação de parada, a par dos músicos pertencentes às instituições régias. Na notícia descritiva sobre a solenização promovida por Pina Manique a pretexto do aniversário da rainha em 1786, são enumerados todos esses recursos musicais que, por inerência, asseguram os festejos promovidos em nome da Coroa ou por ela promovidos mesmo que por iniciativa de entidades ou individualidades nomeadas. “Em frente a este altar se achava hum grande coreto com huma completa Orquestra, composta de todos os instrumentistas, e Cantores da Camara de S. M., da Real Capella d’Ajuda, e Santa Igreja Patriarcal, tocando alternativamente, antes de principiar a função, dous ternos de Timballeiros, e Clarins de S. M.” (GL 51: 1786/12/19). Músicos estes que tanto asseguram a função sacra como o programa de árias profanas que se segue.

Interessam-nos ainda os relatos oriundos das colónias que nos falam da integração de músicos autóctones, em particular o diário do Morgado de

---

<sup>46</sup> Cf. Cap. 3.

<sup>47</sup> As celebrações de 1785 na cidade da Guarda prolongaram-se durante “18 dias de festejo, sem intermissão, tudo respirava prazer, alegria e a mais completa satisfação” (GL 40: 1785/10/04).

Mateus que está recheado de referências aos músicos índios - referidos a tocar flautas, trompas, oboés e rabecas - os quais são recrutados tanto para música a incluir em funções sacras como profanas, em contexto de Festa Pública. Nota ainda para a notícia incluída na *Gazeta de Lisboa* sobre os festejos que tiveram lugar no Maranhão em 1786, onde se relata uma representação operática por “curiosos” que nos remete para a prática musical por amadores.<sup>48</sup> Deste modo, a legitimação social da prática musical amadora é francamente reforçada, quando integrada na homenagem pública de efemérides régias, o que se vai afirmar como tendência prevalecente à medida que avançamos pelo século XIX.

O crescente prestígio do estatuto de amador de música conhece uma importante prova de reconhecimento social, aquando da publicação de um agradecimento no *Diário do Governo* em 21 Março de 1822 dirigido aos “Amadores e curiosos de Musica que generosamente se oferecerão a sua Magestade para irem tocar nas Exequias da Augustissima Senhora Rainha D. Maria I.”<sup>49</sup> O reconhecimento é personalizado, ao ponto de se enunciarem os nomes destes músicos que contam entre eles sobretudo personalidades que identificamos associadas ao mundo do negócio e finança, na linha da elite socio-económica, cuja ascensão de deveu à estratégia de Pombal quando ministro. Numa singular síntese encontramos uma nova lógica que reconhece a participação cívica através da música da Nação, que permite revelar qualidades pessoais dos amadores em termos públicos. Estes músicos reforçam uma orquestra profissional para a execução de música de João Domingos Bomtempo, dedicada à celebração do momento de “Trasladação do Real Cadaver” de D. Maria I para o Convento do Coração de Jesus na Estrela, no dia 20 de Março de 1822. A actividade musical amadora protagonizada pela “flor da aristocracia” e o poder financeiro nacional e estrangeiro, que não só veicula a mais moderna música, como está associada a novas práticas de

---

<sup>48</sup> “(...) Terminou esta bem disposta, e ordenada festividade a representação da opera Demofonte do célebre Metastasio, que alguns curiosos executarão com tanta perfeição, como o poderião fazer os Actores mais exercitados nos Theatros da Corte.” (GL 4: 1786/01/24).

<sup>49</sup> São nomeados no rol: “Barão de Quintella. José Maria de Mendonça. Frederico Rudolfo Lahmeyer. Joaquim Luis Orcese. Augusto Soares Leal. José del Negro. Sebastião Duprat. Cezario Dufourq. Caetano Martins da Silva. João Paulino Vergolino de Almeida. Ignacio Miguel Herche. Francisco Antonio Driesel. Pedro Caviglioli. José Francisco de Assis e Andrade. Joaquim Pedro Scolla.” (Vieira 1900: I, 133-134).

sociabilidade, conquista elevada auto-legitimação servindo a família real, numa lógica de colaboração de serviços, favores e mercês. A família real é homenageada pela “classe alta” com instrumentos musicais numa cerimónia litúrgica ao mais alto nível, que integra inegáveis elementos de modernidade que estão associados ao próprio Bomtempo e aos músicos que se reúnem em torno dele. A este nível a prática musical amadorística, no masculino, adquire excepcional visibilidade pública, sendo veiculada pelo órgão de imprensa oficial (GL) que noticia o facto incluindo um agradecimento régio. Esta condição de músico amador reveste-se, numa ocasião desta natureza, de uma legitimidade de serviço público que só enriquece a generosidade que lhe é inerente, “aquelle offerecimento, e a sua feliz execução, merecêrão o Real Agrado, e Approvação de Sua Magestade, fazendo-lhes constar a Benignidade com que o mesmo Senhor acolheo este obsequio, do qual se mostra ao mesmo tempo o talento, e os sentimentos dos seus Authores.” (Vieira 1900, I: 134). Acresce que a valorização da nobre conjugação de talento musical, generosidade e poder económico-social se estenderá à contemporaneidade do próprio Ernesto Vieira, no início do século XX, quando este autor inclui alguns destes ilustres amadores nas entradas do seu *Dicionário* (Ibid.).

## 2 – FESTAS SACRAS

### I – A Irmandade de Santa Cecília

A Irmandade de Santa Cecília (ISC) reunia e controlava praticamente todos os aspectos socio-profissionais da actividade dos músicos, os quais por inerência e obrigatoriedade tinham que se inscrever nesta organização, que regulava assim a totalidade dos membros deste universo profissional. A poderosa confraria contava não só com a protecção e donativos reais de D. José I e D. Maria I,<sup>1</sup> como detinha uma visibilidade ímpar conferida pela própria natureza da actividade dos profissionais que reunia.<sup>2</sup>

Era compromisso assumido nos estatutos da irmandade dos músicos uma celebração anual pela santa padroeira na qual se apresentassem “a maior parte dos nossos Irmaos”.<sup>3</sup> A instituição fazia-se notar publicamente todos os anos pelo fausto das cerimónias em honra da sua padroeira a 22 de Novembro e, cerca de uma semana mais tarde, em memória dos Irmãos defuntos nesse ano. O auge de espectacularidade das funções anuais promovidas pela Irmandade de Santa Cecília terá ocorrido aquando da sua

---

<sup>1</sup> A rainha D. Maria I pagava anualmente a joia de 19:200 reis, o príncipe e as infantas davam 9: 600 cada um. Os principais fidalgos eram irmãos honorários, contribuindo também com as respectivas joias (Vieira 1900: I, 329).

<sup>2</sup> A visibilidade da Irmandade é confirmada pelo facto de ser referida - embora com a conotação negativa de uma confraria de ladrões - no teatro de cordel. Esta passagem deverá ter um significado cómico historicamente muito localizado, só compreensível para o público ou leitor da época:  
“AURELIO - Pois o meu compadre, que tem loja de mercearia na Ribeira velha, a instancias, e choradeiras de minha mulher, queria tomar-me por caixeiro, mas logo que teve noticia que eu não sei ler, nem escrever, julgou-me inutil, e fez desistir, por esta causa, a comadre do seu empenho.  
CRISPIM - Homem, isso não seria máo, porque além do ordenado que havia dar, e codia, sempre lidavas com a gaveta do dinheiro, e da cada vez que a abrisses, surripiavas o que podesses; metias-te logo na Irmandade de Santa Cecilia, que he a Irmandade que comprehende toda a qualidade de individuo, que serve, em especial os desse dote, e classe”. (*Quem Quiser Rir Pague e Leia, ou os Fregueses do Cais do Sodré, 1786: 5. Cf. Nerytc.*)

<sup>3</sup> Cap.V “Em o seu proprio dia se fará a festa [da Nossa Santa], que constará de Vésperas, Matinas, Missa, Sermão e de tarde, Sexta, ou segundas Vésperas, para o que se fará um coreto grande capas de caberem nelle a maior parte dos nossos Irmaos, que serão todos os que poderem servir no Ministério da Música. De todas estas Funções, que se farão com a mayor Solemnidade, e gradeza que for possível, mostrando todos o desejo que devemos ter de celebrar com todo o affecto do coração com a nossa Arte (...)” (1749, P-Ln Cód. 9002).

mudança para a espaçosa Igreja dos Mártires, a partir de 1787.<sup>4</sup> Estas funções podiam contar com a presença da Corte e da melhor sociedade, constituindo-se como um dos mais importantes acontecimentos musicais do ano. Apresentavam-se alguns dos melhores músicos activos em Lisboa e, em concreto, os que se encontravam ao serviço da Coroa, o que colocava esta função ao mais alto nível, em termos de repercussão pública.

Estava em causa não só a confirmação da qualidade artística dos seus membros, mas também o empenho devocional da Irmandade num acto de legitimação pública. Estas “funções-espectáculo” serviriam também de exemplo, estimulando a vontade de posterior promoção de outras semelhantes, com que lucrariam os próprios músicos, e bem entendido a Confraria. Deste modo, os irmãos compositores empenhavam-se em apresentar nessas solenidades as suas melhores obras (Cf. Vieira 1900: I, 74-75). Podemos assim considerar que esta celebração se constituía como uma mostra do potencial de recursos humanos disponíveis na dita Confraria, cumprindo em certa medida a função de um Concerto de benefício, cuja finalidade passava simultaneamente por estimular a posterior contratação de músicos para funções sacras avulsas, mas também por agradecer publicamente as contratações havidas no ano transacto.

De entre os testemunhos de estrangeiros que nos deixaram relatos de grande pormenor sobre estas cerimónias contam-se Richard Twiss (1773),<sup>5</sup> William Beckford (1787)<sup>6</sup> e o Marquês de Bombelles (1787).<sup>7</sup> Através deles

---

<sup>4</sup> A Irmandade de Santa Cecília foi instituída em 1603 (data do seu primeiro Compromisso) no Convento do Espírito Santo da Pedreira. Foi transferida em 1688 para a Igreja de Santa Justa e após o terramoto de 1755 passou para a Igreja de S. Roque até nova mudança para a Igreja dos Mártires em 1787 (*Subsídios para a História da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico*, s/a, s/d: 4-13.). Ernesto Vieira refere ainda uma transferência da sede da Confraria em 1776 para a Igreja de Santa Isabel e então daí, devido à insuficiência de espaço para as sumptuosas celebrações de 22 de Novembro, para a Igreja dos Mártires em 1787 (Vieira 1900 : I, 74 – 75. II, 353 - 355).

<sup>5</sup> A viagem de Richard Twiss em Portugal e Espanha nos anos de 1772 e 1773 parece ter sido empreendida com o intuito expresso e exclusivo da recolha e posterior divulgação de dados em primeira mão sobre os dois países. Semelhante propósito não é, de resto, surpreendente num membro da Royal Society, associação dedicada ao avanço do conhecimento científico em todas as suas formas, e a que pertenciam então, entre outros, viajantes consagrados como o consagrado Capitão Cook.

<sup>6</sup> William Thomas Beckford (1760-1844), que entre 1787 e 1799 esteve em Portugal por quatro vezes e nos deixou amplo registo escrito das suas duas primeiras estadas no nosso País, é um dos autores de maior mérito literário e acutilância de observação que integra o corpus de relatos de viajantes deste período. A sua qualificada formação musical fazem dele um dos autores mais credíveis nesta matéria.

<sup>7</sup> Marc-Marie, Marquês de Bombelles (1744-1822), embaixador de França em Lisboa de Outubro de 1786 a Abril de 1788.

temos informações sobre a longa duração das funções de cerca de três horas, o número e disposição dos músicos<sup>8</sup> e alguns dos compositores ouvidos, com destaque para David Perez.

The organ over the church door; and in the organ-gallery were ten eunuchs from the king's chapel: on one side were sixteen violins, six asses, three double-basses, four tenors, two hautboys, a French horn, and a trumpet; and underneath them, about sixty voices from the chorusses; and, on the other side, were the same number of vocal and instrumental performers. The first violin was played by Mr. Groeneman, a German, (...) The whole concert was under the direction of the celebrated Mr. David Perez; some of whose compositions have been lately published in London. (Twiss 1775: 9, 1773. Neryve).

Pode supor-se que a observação de Twiss, um pouco mais à frente, sobre a oportunidade de ouvir António Rodil em Lisboa, tenha ocorrido também durante uma função sacra: *"I had likewise the pleasure of hearing Mr. Rodill, a Spaniard, whose skill on the German flute and hautboy is now well known in London."* (Twiss 1775: 9-10, 1773. Neryve).

Registam-se ainda informações sobre alguns dos ilustres presentes na assembleia, a ambiência e decoração do espaço estabelecendo-se a relação de proximidade e influência com as cerimónias em Itália, nomeadamente em Nápoles.

Le morgado d'Oliveira est venu nous prendre en sortant de table pour aller à l'église des Martyrs où s'est fait l'office des Morts pour les musiciens décédés et membres de la confrérie de Ste-Cécile. Il faut être bon symphoniste ou chanteur pour y être admis. La musique exécutée à cette cérémonie est celle de David Peres, célèbre compositeur portugais, mort depuis peu d'années. Tous les amateurs de la ville étaient aux Martyrs et l'ambassadeur d'Espagne nous avait réservé des places dans une tribune. J'ai été très content de plusieurs morceaux mais une si belle musique demanderait de meilleurs chanteurs que ceux qui brillent le plus en ce moment à Lisbonne. Quant à la manière nonchalante dont on officie dans les églises, quant aux figures brutales des prêtres, à leur tenue, à leur manière de chanter le plein-chant et à l'indécence de leurs lorgneries, c'est ici absolument comme à Naples; la façon d'orner les églises est également la même; on couvre de damas ou d'autres étoffes galonnées les arcades et les pilastres, mais la différence c'est qu'en Italie on cache par ces ornements bien souvent une architecture dont l'effet serait très préférable et qu'à Lisbonne les églises sont infiniment plus riches que remarquables par la beauté de leurs proportions. (Bombelles 1979: 51, 1786/11/26. Neryve).

---

<sup>8</sup>A descrição refere música da autoria de Nicolò Jommeli tocada por um grupo muito alargado de músicos dividido pelo órgão e 10 vozes de castrados mais duas orquestras com 16vl, 4vla, 6vc, 3cb, 2ob, 1tp, 1clarim e 2 coros de 60 vozes.

O relato de Beckford dá ênfase precisamente ao impacto dramático da função e de toda a envolvente cenográfica, sugerindo mesmo uma encenação de ópera, na Igreja dos Mártires, onde “*a hundred singers and musicians executed the liveliest and most brilliant symphonies*” numa atmosfera ambiguamente sugestiva de “*pagan ideas*”. Tendo em conta a cultura musical do autor, pode entender-se que a participação instrumental - induzida pelo termo *sinfonias* - sob a forma de aberturas ou interlúdios, tenha correspondente significado musical não se tratando de uma informação de conteúdo genérico baseada em vagas impressões de momento:

It was dark when we arrived. Having driven at a rapid rate, we seemed suddenly transported not to a church, but to a splendid theatre, glittering with lights and spangled friezes. Every altar on a blaze with tapers, every tribune festooned with curtains of the gaudiest Indian damask. A hundred singers and musicians executed the liveliest and most brilliant symphonies. Much fanning, giggling, and flirting going on in the spacious nave, which was comfortably carpeted for the accomodation of the great entrance, in which the high altar is placed, looked so like a stage and was decorated in so very operatical a manner that I expected every moment the triumphant entrance of a hero or the descent of some pagan divinity, surrounded by cupids and turtle doves. All this display was in honour of St. Cecilia and at the expense of the brotherhood of musicians. I must confess it exhilarated my spirits and filled me with pagan ideas. (Beckford 1954: 273, 1787/11/21. Neryve).

Pode assim ter-se uma ideia do grau de investimento quanto aos meios extraordinários de solenização das festas, como da importância de que estas cerimónias se revestiam no quadro da vida musical lisboeta, cumprindo uma estética de fausto, com significativa variedade de recursos e uma encenação dramática e eficaz, a que não era alheia a valorização da participação instrumental. Um modelo muito próximo da excelência e grandiosidade desejadas para as comemorações mais solenes do calendário litúrgico, tal como acontecia em primeira linha nas que eram promovidas pela própria Corte e ambicionadas pelas restantes demonstrações de devoção por outras Irmandades, de acordo com a lógica do Antigo Regime. O modelo difundido a partir de Lisboa para as funções litúrgicas, tal como para as festas públicas propagava-se, embora com meios e graus de investimento diferenciados, por todo o país. Por exemplo, em 1795, por ocasião do nascimento do Príncipe da Beira, e depois das celebrações régias em Lisboa, são noticiadas festas municipais de júbilo com participação de música instrumental em Penafiel (GL

32: 08/11), Villa de Alcoutim (GL 35: 09/11), Bucelas e Mértola (GL 36: 09/08), Santarém (GL 37: 09/15) e Arcos de Valdevez (GL 38: 09/22). A divulgação deste modelo era assegurada quer pelos relatos veiculados pela imprensa, nomeadamente a *Gazeta de Lisboa*,<sup>9</sup> quer pela própria estrutura perpetuada pelos Directores contratados (Cf. Cap.1).

## II – Contabilização e Distribuição das Funções por Períodos

A documentação existente no fundo da Irmandade de Santa Cecília relativa a esta actividade inicia-se, conforme já referido, em 1771. Contudo, entre 1771 e 1774, as referências a concertos instrumentais no seio de funções sacras têm um carácter meramente pontual, o que nos leva a deduzir que essa não seria porventura a praxis habitual durante as duas décadas que se seguiram ao terramoto de 1755. De facto, só a partir de 1775 é que a introdução de música instrumental começa a ganhar expressão neste contexto, identificando-se, aparentemente, com o propósito de afirmação acrescida da solenidade da festa em causa (cf. quadro 2). Entre 1789 e 1794 regista-se um hiato nas fontes, com uma drástica redução ou mesmo inexistência, dos manifestos contudo os dados de conjunto apontam para uma linha de continuidade na praxis e critérios dos Directores e sobretudo na representatividade absoluta e relativa das funções sacras com música instrumental. Para a contabilização das funções (cf. quadro 2) teve-se em linha de conta o facto de os manifestos relatarem as festas dirigidas no decurso do ano de Santa Cecília (que se inicia e termina a 22 de Novembro) e não no do ano civil. Os documentos não apresentam qualquer tipo de uniformização; assim sendo, se alguns Directores enunciam detalhadamente as funções celebradas, já outros referem simplesmente que houve Festa num determinado

---

<sup>9</sup> Para além das notícias e relatos referidos, a GL anuncia e promove a venda de música elegíaca a propósito da efeméride: "Sahio á luz huma Canção ao Nascimento do Serenissimo Principe da Beira, tocando em breve resumo nas acções principaes dos nosso reis, pelo que merece muita attenção. Vende-se por 40 reis na loja da Gazeta, onde tambem se acha o Almanac deste anno" (GL 19: 1795/05/12).



dia solene.<sup>10</sup> Considerou-se por isso como critério de contabilização mais rigoroso, à luz da documentação e não da liturgia, as quantias pagas a Santa Cecília por cada manifesto. A questão financeira é afinal a que esteve na base da existência desta documentação, cujo propósito era garantir por parte da Irmandade um controlo da actividade dos músicos e sobretudo o auto-financiamento da própria corporação. Sabemos que por cada função (sacra ou profana) os Directores pagavam um tostão para o “cofre da Santa” o que permite, enquanto critério, um rigor de contabilização que, não sendo litúrgico, respeita a lógica de funcionamento da instituição e dos documentos. Pode acontecer que uma determinada festividade mais extensa no tempo (Oitavário p.e.) incluía até um máximo de seis concertos para instrumentos diferentes ou que uma Missa reúna um concerto para flauta e uma sonata de ecos. Deste modo, o primeiro nível de contabilização não avalia para já o peso efectivo e diferenciado da actividade instrumental, no seio das funções, o qual ocupará um outro plano de referente musical neste estudo (Cf. quadro 5).

O facto de se considerar separadamente as funções particulares prende-se sobretudo com o critério de ocorrerem em espaço privado, independentemente da sua natureza sacra ou profana. Pela sua singularidade, e apesar de escaparem ao objecto do presente estudo, optou-se por incluir as referências a serenatas e comédias, que apesar de não engrossarem estatisticamente a representatividade relativa da música instrumental, enriquecem a visão de conjunto da actividade dos músicos instrumentistas. As referências que surgem a “bailes”, “funções profanas” ou “acompanhamento de árias” foram contabilizadas no quadro da música instrumental, pois não pode descurar-se que a prática corrente da época passava por intercalar a música instrumental com a música vocal, sendo este aliás o entendimento da época em relação ao que se considerava um “concerto de música”.

As linhas de fundo que se prendem com fenómenos de variabilidade na presença da música instrumental no seio das funções sacras relacionam-se com ciclos económicos favoráveis de carácter estrutural que se fazem sentir na década 80 e 90 e que potenciam o investimento nas práticas solenes e, por

---

<sup>10</sup> Um dos casos mais difíceis é certamente o de Filipe Marcelli cujos manifestos roçam o caos agravado por um conhecimento incipiente das línguas escritas italiana e portuguesa que mistura indiscriminadamente.

consequência, nas práticas culturais de vária ordem (Cf. quadro 2).<sup>11</sup> Já com a guerra peninsular que se inicia em 1808 decorrente das invasões napoleónicas e conseqüente fuga da família real para o Brasil, em 1807, vai verificar-se um decréscimo das funções sacras registadas nos manifestos, com óbvia influência na música instrumental. Em termos conjunturais constata-se que a apetência por mais ou menos concertos instrumentais está directamente relacionada com a actividade florescente, mas casuística, de virtuosos instrumentais disponíveis para o efeito.<sup>12</sup> É também certo que se detectam festas e locais que, por razões de ordem diversa, contam com a presença da música instrumental com maior frequência, bem como directores que incluem com maior regularidade essa mais valia nas funções por si organizadas, o que porventura se prende com uma rede de relações pessoais entre os instrumentistas mais capazes, mas também com o próprio perfil e capacidades musicais do director em causa.<sup>13</sup>

A amostra de funções com música instrumental vai reflectir de forma proporcional - embora com algumas diferenças pontuais que iremos assinalando - as tendências de fundo que se verificam no conjunto das funções sacras relatadas nos manifestos. Conhecendo o peso e representatividade estatística das intervenções instrumentais no conjunto das funções sacras, importará analisar já de seguida com algum detalhe o contexto em que estas nos aparecem, no sentido de avaliar se existem, por um lado, festas ou dias de devoção e, por outro, locais e/ou patrocinadores mais regularmente associados à solenização das respectivas funções por meio da música instrumental, sendo certo que se trata de ordens de factores intimamente relacionados entre si.

---

<sup>11</sup> Com base no seu trabalho de levantamento e tratamento em base de dados dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília e também das Relações do Montepio, Scherpereel esclarece tratar-se de *"services musicaux effectués entre 1771 et 1886, à raison d'environ six cents par an au début et huit cents à la fin, chiffre ayant chuté jusqu'à quatre cents dans les deux premières décennies du XIXe siècle à cause des invasions napoléoniennes et de la fuite consécutive de la Cour au Brésil"* (Scherpereel 2004: 173)

<sup>12</sup> São casos notáveis António Rodil, Joaquim Morelli ou Ferlendis (pai e filho), os quais serão tratados também no Cap. 3.

<sup>13</sup> Os directores Bernardo Coutto Miranda e João Baptista Biancardi destacam-se por razões diversas. O primeiro apresenta manifestos extremamente longos, detalhados e completos que são preciosos no pormenor e exactidão das informações que fornecem documentando uma actividade musical muito vasta, tratando-se porventura do Director com actividade mais prolifera. Já o director italiano, apesar de apresentar normalmente manifestos muito curtos, dá conta com alguma regularidade de funções profanas, aliás mesmo quando estas não ocorrem, ele indica no cabeçalho "Manifesto das funções sacras e profanas", o que nos remete para a eventualidade de relações privilegiadas com esse outro universo de circulação de músicos.

## Quadro 2

Contabilização das funções sacras entre 1780-1808<sup>14</sup> para aferir representatividade da música instrumental.

f.a. – frequência absoluta

f.r. – frequência relativa

Ano	Total Funções f.a.	Total Funções Sacras com música instr. f. a.	Total Funções sacras com música instr. f. r.	Total Funções Profanas f. a.	Total Funções Profanas f. r.	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas) f. a.	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas) f. r.
1780	728	30	4,12%	0	0	2	0,27%
1781	767	26	3,39%	30	3,91%	30 [-8? f. prof.n.id.]	3,91%
1782	800	30	3,75%	10	1,25%	9	1,12%
1783	772	24	3,11%	3	0,38%	8 ?	
1784	753	25	3,32%	9	1,19%	12 [-1? C. Chelas]	1,59%
1785	639	30	4,69%	5	0,78%	5	0,78%
1786	600	24	4,00%				
1787	556	21	3,78 %	1	0,17%	2	0,35%
1788	485	20	4,12%				
1789	103	7	6,80%				
1790	08	0					
1791		12		3		3	
1792		4					
1793		0					
1794		0					
1795	516	17	3,29%	2	0,38%	2	0,38%
1796	455	17	3,74%				
1797	508	21	4,13%				
1798	546	13	2,38%				
1799	614	14	2,28%			1	0,16%
1800	640	26	4,06%			1	
1801	727	20	2,75%			1	0,13%
1802	641	17	2,65%			1	0,15%
1803	641	25	3,90%				
1804	665	41	6,17%			1	0,15%
1805	664	26	3,92%			1	0,15%
1806	761	43	5,65%			2	0,26%
1807	731	41	5,61%			2	0,27%
1808	642	21	3,27%			1	0,15%

<sup>14</sup> A contabilização da totalidade das funções sacras foi aqui levada a cabo apenas até 1808, com o intuito de conseguir uma eventual amostra da representatividade relativa da música instrumental neste universo. Certo é que esta contabilização para fornecer informação válida e de significado histórico deverá ser diferenciada em termos de espaços, meios, festas, entre outras questões de fundo que ultrapassam este estudo e se sobreporiam ao trabalho desenvolvido por Joseph Scherpereel. O quadro completo de informações deverá ser disponibilizado, esperemos que a curto prazo, pela base de dados que o musicólogo se encontra a elaborar há cerca de uma década. Segundo pudemos apurar esta base de dados foi elaborada para proceder a uma contabilização diferenciada das funções sacras registadas no fundo da ISC, o que torna Scherpereel neste momento como o principal e único detentor de uma visão global sobre a actividade musical relatada nestes documentos.

### Quadro 3

Contabilização das funções sacras com música instrumental entre 1771-1820:

Anos	Total Funções Sacras com música instr.	Total Funções Profanas	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas)
1771	2		
1772	1		
1773	1		
1774	5		
1775	25		
1776	25		
1777	36		1
1778	23		
1779	28		3
1780	30	0	2
1781	26	30	30 [-8? f. prof.n.id.]
1782	30	10	9
1783	24	3	8 ?
1784	25	9	12 [-1? Conv. Chelas]
1785	30	5	5
1786	24		
1787	21	1	2
1788	20		
1789	7		
1790	0		
1791	12	3	3
1792	4		
1793	0		
1794	0		
1795	17	2	2
1796	17		
1797	21		
1798	13		
1799	14		1
1800	26		1
1801	20		1
1802	17		1
1803	25		
1804	41		1
1805	26		1
1806	43		2
1807	41		2
1808	21		1
1809	9		1
1810	9		
1811	17		
1812	10		
1813	08		
1814	12		
1815	14		
1816	06		
1817	14		
1818	12		
1819	05		

Anos	Total Funções Sacras com música instr.	Total Funções Profanas	Total Funções Particulares (Sacras e Profanas)
1820	22		
1821	07 (*)		
Total	879 + 7 (*)= 886	63	89

Após uma visão de conjunto sobre a frequência das funções sacras e profanas e da música instrumental no seu seio, torna-se necessário enquadrar estas práticas em períodos históricos delimitados por acontecimentos de natureza política cujo alcance se fez sentir ao nível das práticas religiosas, culturais e de sociabilidade. Por outro lado, a delimitação por três períodos diferenciados permitirá uma percepção mais clara das principais linhas de força e sua continuidade, o que poderia ser desvirtuado pela exiguidade dos valores em causa, bem como pelos hiatos de documentação no espólio dos manifestos da Irmandade, nos anos que se situam entre 1789 e 1794. Considera-se assim um primeiro período que coincide com o reinado de D. José, entre 1750 e 1776, iniciando-se o segundo ciclo com o reinado de D. Maria I, de 1777 até à invasão pelas tropas napoleónicas em finais de 1807. O terceiro período está balizado entre 1808 e 1820 e é marcado primeiro pelas guerra peninsular e em seguida pela transformação e convulsão política que viria a desembocar na Revolução liberal de 1820. Este terceiro período está sobretudo marcado pela ausência da Corte em Lisboa até 1821, com óbvias consequências nas práticas culturais ao nível das instituições.

Apesar das fontes em questão não fornecerem praticamente informação em relação ao primeiro período, na medida em que só temos manifestos a partir de 1771, não deixam contudo de ser expressivas, uma vez que entre 1771-1774 as referências a concertos instrumentais em funções sacras têm um carácter meramente episódico (registam-se apenas sete). Detecta-se um crescimento relevante em 1775 (23) e 1776 (27 funções), atingindo um pico demarcador em 1777 com 36 funções.<sup>15</sup>

O reinado de D. Maria I caracterizou-se, no quadro do final do Antigo Regime, como um período de desenvolvimento muito expressivo da música

profana em geral. Na senda do legado de D. José I, que imprimira já ele como estratégia de fundo no início do seu reinado, o investimento na ópera régia, vai verificar-se a partir do terramoto um processo de recuo da ópera para um estatuto de natureza mais privada de entretenimento da Família Real. Processo esse que abre espaço para a fundação do Teatro São Carlos em 1793, bem como para um alargamento nas práticas de sociabilidade secular que envolvem música. Permanece como linha de continuidade a perpetuação de um grande investimento no aparato litúrgico da Capela Real e da Patriarcal, verificando-se que um dos aspectos diferenciadores mais expressivos do reinado de D. Maria I, passa pela gradual afirmação da música instrumental nos seus vários contextos e formas de circulação. Confirma-se que há mais concertos instrumentais no seio de funções sacras e profanas, enquadrando-se estas últimas no florescimento da música de salão por profissionais e também por amadores, com consequências ao nível do desenvolvimento de um mercado crescente de concertos públicos, de instrumentos e de partituras.<sup>16</sup> O contraste com o reinado de D. José I é muito expressivo nesta matéria, verificando-se p.e. que a ocorrência de música instrumental nas cerimónias litúrgicas apresenta um carácter pontual. Já o declínio da música instrumental na igreja no período subsequente prende-se sobretudo com razões de ordem conjuntural e pede uma leitura de natureza diferente que tem a ver com o enfraquecimento das condições socio-económicas necessárias às práticas culturais. Uma análise de longa duração revela contudo traços claros de continuidade e consolidação no processo de transição ao nível das práticas culturais, e por extensão musicais, que teve início no reinado de D. Maria I, práticas essas em grande medida importadas e decorrentes de novas formas de sociabilidade que ganham peso no universo musical sobretudo ao nível da promoção de concertos públicos e privados, como se verá nos dois capítulos seguintes deste estudo.

---

<sup>16</sup> No que refere à edição de música instrumental (Albuquerque 2006: 25-29) detecta-se um 1º pico de crescimento da actividade editorial no reinado de D. Maria I, muito em particular entre 1791-95. O pico seguinte ocorre na 2ª metade da década de 1820.

#### **Quadro 4**

Ocorrência das funções sacras em três sub-períodos temporais:

<b>Ciclos</b>	<b>Total Funções Sacras com música instr.</b>	<b>Total Funções Profanas</b>	<b>Total Funções particulares (Sacras e Profanas)</b>
1771-76	59	0	0
1777-07	661	63	87
1808-20	159	0	02

### **III - Espaços**

Os manifestos registam funções em todo o tipo de locais de culto i.e., igrejas, conventos, ermidas e capelas, independentemente da sua dimensão ou relevância e incluindo espaços privados. Verifica-se uma concentração na cidade de Lisboa e arredores, embora haja deslocações de músicos a localidades consideravelmente distantes como é o caso de Beja.

Ao longo do período em estudo revelam-se algumas oscilações, nomeadamente um decréscimo das funções nos conventos a partir do final da década de 1770, com acentuação drástica desta queda a partir de 1807. Este decréscimo é compensado por um peso crescente do patrocínio por parte das irmandades do Sacramento das respectivas igrejas, com níveis de representatividade sempre mais elevados. Entre as instituições que alimentaram a actividade musical relatada nos manifestos da ISC as casas conventuais tiveram um peso significativo contratando com frequência directores para a organização musical de funções, identificando-se neste fundo documental um total de 130 Conventos (Scherpereel 1999: 41).<sup>17</sup>

No quadro das funções promovidas em casas conventuais, com participação de concertos instrumentais, importará destacar à cabeça as

---

<sup>17</sup> Para consulta de todos os espaços em que ocorreram as funções que aqui se constituem como objecto de estudo Cf. Anexo A.

profissões de fé<sup>18</sup> pelo seu carácter específico, implicando o correspondente patrocínio familiar quando se trata de membros oriundos de classes sociais altas.<sup>19</sup> Registam-se dez funções de tomada de hábito em vários conventos, entre 1778 e 1806, sendo esta uma função que pela sua natureza provoca não raras vezes estranheza entre os observadores estrangeiros como é o caso de Marquês de Bombelles.<sup>20</sup> Entre os relatos conhecidos sobre a prática musical em casas conventuais pode destacar-se o testemunho de William Beckford que dá conta, embora em tom pejorativo, da presença de uma orquestra na Festa do Sagrado Coração de Jesus, no Convento do Sacramento. Descreve também o investimento realizado no sentido de garantir uma congregação distinta.<sup>21</sup>

We were drinking tea when a loud hubhub in the street and a sudden glare of light called us to the window, and there was a beastly mob of children, old hags and ragamuffins assembled, headed by half-a-dozen negros blowing French horns with unusual energy and pointing them directly at the house. I was wondering at this Jericho fashion of besieging one's door, and starting at a rocket which shot under my nose, when Berti entered with a crucifix on a silver salver and a mighty kind message from the nuns of the Convent of // the Sacrament, who had sent their musicians with fireworks and timbrels to do me honour and invite me to high Mass at their church tomorrow morn, the Festival of the Heart of Jesus. [Na Função:] The lady abbess sent me a huge elbow-chair covered with tapestry, and there I sat three long hours yawning my soul out and dissolving at every pore whilst two or three sweating boys and half-a-score fiddles and oboes murdered some glorious music of João de Sousa. (Beckford 1954: 82-83. 1787/06/14 e 15. Neryve).

---

<sup>18</sup> A este propósito Cf. Fernandes (1997/98) e Lessa, Elisa, *Os mosteiros beneditinos portugueses (séculos XVII a XIX): centros de ensino e prática musical* Dissertação de, Doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, (policopiada) 1998.

<sup>19</sup> A totalidade das funções de Profissão de fé solenizadas com concertos instrumentais tiveram lugar nos Conventos do Sacramento (1778), Santa Apolónia (1780), Arroios (1781), S. Domingos de Benfica (1785), Santa Joana (1786), Madre Deus (1786, 1787), Salvador, Selezias (ambos em 1787) e da Esperança (1806). Concentrando-se praticamente em exclusivo na década de 1780. Nas referidas funções ouviram-se em sete delas, concertos de flauta por António Rodil. É o que acontece logo na primeira, em 1778, para a qual o director Bernardo Couto Miranda regista no manifesto a "Missa e Profissão de fé da filha de D. Tristão de Menezes". Na função de 1781 temos um singular concerto de bandolim por Jerónimo Nonine.

<sup>20</sup> A este propósito refiram-se as impressões do Marquês de Bombelles ao presenciar a Profissão de uma noviça de família nobre no Convento da Visitação: "*Lorsque tout a été prêt pour la consommation de son sacrifice, elle s'est avancée doucement, décemment et courageusement auprès de la grille. Pendant cette terrible cérémonie, elle n'a pas montré un instant de faiblesse, chantant d'une voix agréable toutes les prières d'usage et répondant d'une voix ferme à toutes les demandes du prêtre.*" (Bombelles 1979: 56. 1787/12/03 . Neryve).

<sup>21</sup> No Convento do Sacramento, para além da Profissão referida (1778), regista-se investimento na música instrumental no Oitavário do Sacramento (constituído por 3 M., 5 Tardes, V., Lad. e Proc.) dirigido por Fr. Bernardo do Rozário em 1806/06/04. Para a Festa contrataram-se "4 concertos para as tardes a 960 cada concerto" e um efectivo de músicos considerável: 10vl, 2vc, 2cb, 2ob, 4 tp e 8V.



Na espaçosa e rica Igreja do Mosteiro de S. Vicente de Fora registam-se, entre 1798 e 1807, celebrações pelo dia de S. Agostinho, incluindo concertos instrumentais que se supõe terem sido magníficos a avaliar pelos efectivos musicais alargados. Estas funções, em homenagem ao Santo da Ordem, contaram com a direcção, quase exclusiva, de Joaquim Jozé Rebelo Oliveira<sup>22</sup>. A riqueza e qualidade musical das funções sacras neste Mosteiro, documentadas e reconhecidas na época, constituem-se decerto como um traço de distinção da origem nobre dos seus elementos. Entre os relatos de estrangeiros, destaca-se o elogio em 1811 de William Granville Eliot, militar que serviu em Portugal nas campanhas de Lord Wellington:

In the convents both of nuns and monks many good organists may be heard, and some exceedingly fine-toned instruments. At the convent of Saõ Vicente in Lisbon, where the monks are all nobles, and of the Order of canons regular of saint Augustine, an amateur will be delighted by the fine touch and expression of Dom Francisco, and at Odivelas by a nun // whose name I do not recollect. (Eliot 1811: 183-184. Neryve).<sup>23</sup>

Richard Barnard Fisher que se deslocou a Portugal também no contexto das Guerras Peninsulares e ficou com a sua unidade aquartelada no Mosteiro de São Vicente de Fora deixa, também em 1811, um testemunho sobre as práticas musicais quotidianas dos cónegos, nas quais se incluíam géneros de música profana, como a modinha.<sup>24</sup> Este quadro fica enriquecido com o testemunho de Thomas Ashe, que no seu livro consagrado à História dos

---

<sup>22</sup> A excepção à exclusividade da direcção de J. J. R. de Oliveira é constituída por Eleuthério Jozé Martins que na Missa aí celebrada em 1807 no dia de S. Agostinho, deu a ouvir um concerto para 2 clarinetes, contando com uma orquestra de dimensão expandida: 16vl, 2vla, 6vc, 2cb, 2ob, 2cl, 2fl, 2fg, 2tp, 2clarins e timb. à qual se juntaram 11V. S. Agostinho é aliás um dos representados nos nichos da fachada da Igreja de S. Vicente de Fora sobre as portas dos três intercolúnios centrais, sendo as outras imagens de S. Sebastião e S. Vicente. Nas laterais encontram-se outros dois nichos com as imagens de S. António e S. Domingos.

<sup>23</sup> Mais à frente e a propósito da sua visita por convite ao Convento de Odivelas, W. G. Eliot deixa uma descrição do convívio no parlatório onde a mostra de talentos das freiras para além da doçaria incluiu música profana; "*On our return to the parlatory we found a table spread with every kind of fruit in season, and a profusion of confectionary, an art for which they are famed. [...] When we had taken what refreshments we wished, the ladies entertained us for some time with singing, both in Italian and Portuguese. The // entertainment concluded in the true John Bull style, by our singing in full chorus 'God save the King', as much to their edification as the Portuguese songs had been to ours. Not one of them understood a word of English, and we, with the exception of the doctor, knew almost as little of the Portuguese.*" (Eliot 1811: 185-186. Neryve).

<sup>24</sup> "*Seldom a day passed, but some of the monks either dined with us, or came soon after dinner and took their wine with us. They seemed much to enjoy a rubber of whist, and very frequently entertained us with some most agreeable music, consisting for the most part of what they call modinhas or favorite national airs, and high flown compliments to the English nation, who upon all occasions they declare to be their best friends and protectors.*" (Fisher 1811: 26. Neryve).

Açores, deixa um relato sobre a riqueza dos recursos e práticas musicais do Convento Franciscano da Ribeira Grande nos Açores, ultrapassando os limites geográficos dos manifestos da ISC. Contrariando a ideia de uma mediocridade musical generalizada à qual escaparia apenas Lisboa, descreve-se aqui uma função sacra, bem guarnecida de instrumentos, que a fruição musical do autor quase remete para a lógica de “um concerto vocal e instrumental”.

The refined and // virtuous passion of love and the enthusiastic affections of religion possess an influence that sinks every other consideration and makes this singular people regardless of all the more varied pleasures of fashionable worlds. These reflections principally took their rise from a concert to which I was invited by my friend, the Padre Guardian of the Saint Franciscans. I accompanied him to the principal nunnery or convent, where the concert was to be held. Numerous spectators occupied the chapel, and the orchestra of the performers was in front of the large hall or study of the nuns, raised about 20 feet above the level of the chapel, and separated from it, but not obscured, by a range of iron bars. The performers consisted exclusively of nuns. They were thirty in number, and besides the instruments common to their sex, they played on violins, the French horns, and flutes. The instrumental was judiciously supported by vocal music; and were it not that the general effect was somewhat injured to an English eye by the appearance of flutes and violins in female hands, the concert might be said to be enchanting. There was one scene which was particularly delightful. Between the grand divisions of the concert, a principal singer advanced towards the iron bars in front of the audience, and, on the unfolding of a gate in the center of the bars, sung a hymn, the chorus of which was maintained by the whole body of the nuns, who were seated on semi- // circular benches behind the orchestra. On the appearance of each of these lovely creatures the audience manifested an extraordinary degree of pleasure and admiration; not, however, in shouting and clapping of hands (...) (Ashe 1813: 188-190. Neryve).

Cerca de dez anos depois, John W. Webster, num livro dedicado sobretudo à ilha de S. Miguel, faz uma descrição da vida musical nos Conventos dos Açores que, embora não isenta de críticas pejorativas, dá conta de práticas que abrangem a música profana e que se orientam na lógica do “concerto” enquanto momento de exposição pública, num esquema quase concorrencial entre conventos, que atinge o seu pico anual durante a quaresma. Narra também as práticas musicais privadas, semelhantes a um concerto doméstico, que ocorrem quando as freiras recebem as suas visitas particulares no parlatório:

During Lent crowds are attracted to the convents by the vocal and instrumental music of the nuns, which is performed in the upper part of their chapel, and is continued almost uninterruptedly, from Ash Wednesday, to Easter Sunday. During this time, the greatest exertions are made by the sisters of each convent to surpass all the others. They do not confine themselves to sacred music, nor to those instruments only, which,

in most other countries, are seen in the hands of females, but perform with rapidity and taste on all that usually compose a full orchestra. (Webster 1821: 80. Neryve). Each parlour is divided into two parts by a thick wall, in the centre of which a space of about eight feet square is left, guarded on both sides by iron grates. The distance between the grates just allows the fingers of persons on the opposite sides, to touch, when the arms are fully extended. The part of the room within the grates communicates with the cells, and is that in which the nun appears, while the visitors sit in the other part, to which they ascend directly from the street. The nun usually invites some of her companions to sing, or play on the guitar, to amuse her guests, and they sit cross-legged on the floor within the grates, no chairs being allowed them. (Ibid: 81).

No que concerne às festas conventuais que gozaram de regular investimento musical na sua solenização, destacam-se a devoção a Nossa Senhora das Portas do Céu, Santa Padroeira do Convento de Telheiras, que contou com assíduas intervenções instrumentais na sua festa em Agosto.<sup>25</sup> No Convento de S. Eloy celebrou-se também com regularidade a festa de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Vale sob a direcção exclusiva de Bernardo de Coutto Miranda e uma clara preferência por concertos para violoncelo.<sup>26</sup>

O Convento de Santos-o-Novo destacou-se como um caso excepcional, por ter chamado a si a solenização das funções com música instrumental com uma regularidade extraordinária na década de 1770. Sob a direcção quase exclusiva de Pedro António da Silva (que alternou com Francisco Leal em apenas quatro funções), verificamos que neste convento se ouviram múltiplas apresentações de António Rodil, que se apresentou aí com uma regularidade praticamente mensal, entre 1775 e 1777.<sup>27</sup> Não se regista com efeito nos manifestos da ISC, nenhum outro local de culto que chame a si um tal investimento na música instrumental. Para além de se registarem funções com

---

<sup>25</sup> As ocorrências de música instrumental na festa de Nossa Senhora das Portas do Céu (celebrada na segunda quinzena de Agosto no Convento de Telheiras) registaram-se em 1788, 1789, 1811, 1812, 1814-1816, 1818 e 1820. A direcção das funções começou por estar entregue a Bernardo Couto Miranda, passando depois a ser exclusivamente assegurada por Jozé Francisco Barbosa, a partir de 1811. Este último viria a contratar regularmente a apresentação de um concerto para clarinete porventura a Joaquim Morelli que é nomeado em 1820 pela sua prestação no corne inglês.

<sup>26</sup> As ocorrências de música instrumental na festa de Nossa Sr<sup>a</sup> do Vale (celebrada no dia 8 de Setembro no Convento de S. Eloy) registaram-se em 1771, 1774, 1775 e 1784. 1774 foi o único ano em que se ouviu um concerto para flauta, aparentemente por vontade e patrocínio do Conde de Coculim que pagou os honorários de António Rodil. Os restantes concertos foram para violoncelo, tendo sido tocados por Fernando Biencardi (2) e João Baptista André Avondano.

<sup>27</sup> Pedro António da Silva dirigiu funções sacras no convento de Santos com ct. de António Rodil em 1775 (7 funções), 1776 (14), 1777 (19), 1778 (4), 1779 (5), 1780 (4), 1782 (2). Durante o período da sua actividade aqui registada como director, entre 1775 e 1783, apresentou-se também nos conventos da Madre de Deus, dos Marianos, das Necessidades, entre outros locais de culto, onde sob a sua direcção se firmou a presença de Rodil com uma assiduidade nunca igualada por qualquer outro instrumentista.

música instrumental em praticamente todas as igrejas mais importantes de Lisboa, sobretudo para festas de importância central como o Corpo de Deus, os músicos deslocavam-se também a localidades como Beja, Almada, Caparica, Loures, Olivais ou Odivelas (Cf. Anexo A). No que se refere ao patrocínio privado este podia ocorrer em locais de culto regular como conventos ou igrejas, mas também frequentemente em ermidas privadas.<sup>28</sup>

## IV – Promotores

### 1. A Corte

A função litúrgica cumpre um papel de primeira relevância pois que, a par do seu carácter eminentemente público<sup>29</sup> e abrangente, enquanto polo difusor de fé e cultura, conhece um extraordinário investimento ao nível dos meios e recursos, ao longo do século XVIII. D. João V (1707-1750) institui como estratégia de concretização do Absolutismo Régio o investimento ao nível do “Teatro Eclesiástico”<sup>30</sup> que se materializa num complexo musical sacro, com um raio de acção de grande amplitude colocado ao serviço de uma representação espectacular do poder régio.<sup>31</sup> Posteriormente a representação do prestígio e poder monárquicos na esfera secular, nomeadamente através da ópera, constituir-se-á como estratégia importante no reinado de D. José I (1750-1776) que alarga assim a influência italiana em termos de repertório e

---

<sup>28</sup> Entre os patrocínios aristocráticos mais importantes contam-se ocorrências na quinta do Bomjardim dos condes de Redondo, dos marqueses de Borba em Belas, dos Condes de Lumiares, de Vila Nova, e de Abrantes. Contam-se ainda patrocínios menores dos visconde de Asseca, viscondessa de Ponte de Lima, Condes de Atalaia, de Coculim, da Cunha, de Sandomil, de Soure, de Vila-Flor, dos marqueses de Castelo Melhor, de Marialva., de Sabugosa, de Tancos e de Valença (Cf. Scherpereel 1998: 38).

<sup>29</sup> Cf. Goubert (2000: II) que analisa esta questão no contexto francês durante o Antigo Regime.

<sup>30</sup> Sobre esta matéria Cf. Nery (1998 e 2005: 18-19).

<sup>31</sup> Para uma abordagem das estruturas institucionais da prática musical sacra no séc. XVIII Cf. Fernandes (2005: 51-67).

dos músicos estabelecidos no nosso país.<sup>32</sup> Investimentos extraordinários garantem os meios de produção necessários a uma espectacularidade grandiosa, que tem o seu capítulo inaugural a 31 de Março de 1755 com a representação de *Alessandro nell'Indie* de David Perez na Ópera do Tejo. O novo Teatro de ópera da corte, construído para receber as grandes estrelas do canto italiano em produções de extrema riqueza e magnificência, conheceria contudo uma história fugaz de apenas sete meses, ruinosamente interrompida com a derrocada provocada pelo terramoto de 1 de Novembro de 1755.

A segunda metade do século XVIII ficou, em termos culturais, marcada pela distanciação da Corte, ao nível da representação pública do esplendor na esfera profana, devido às contingências do terramoto, sobretudo ao nível económico. Esta distância ficou ainda mais acentuada pelo facto da Corte estabelecer residência em locais descentrados e cada vez mais distantes do centro decisório e económico da capital, primeiro na Ajuda (1757-1794) e depois em Queluz, sempre com deslocações no Verão a Salvaterra, até à partida para o Brasil em 1807, provocada pelas invasões francesas. Tais vicissitudes não interferiram, no entanto, ao longo da segunda metade do século XVIII, com a intensa actividade ao nível da música sacra promovida directa ou indirectamente pela Coroa. A realidade musical tornou-se contudo mais complexa com a crescente interpenetração entre os universos sacro e profano, uma vez que os músicos contratados pela Corte, seja para a Capela Real, seja para a Real Câmara distribuíam a sua actividade por ambos os reportórios.<sup>33</sup> Qualquer uma destas estruturas musicais conhecia grande prestígio institucional e contava com contingentes numerosos e de qualidade. A Orquestra da Real Câmara atingiu dimensões muito alargadas por comparação com as congéneres europeias.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Para um conhecimento do alcance da estratégia de lançamento da ópera em Portugal no reinado de D. José I, Cf. Brito (1989<sup>a</sup>).

<sup>33</sup> No caso dos instrumentistas verifica-se que na segunda metade do século XVIII o contingente da Real Câmara não só participa nas funções sacras promovidas na e pela Corte, como nas respectivas representações de ópera ou serenata. Os mesmos músicos podem ainda cumprir contratações avulsas para funções em igrejas seculares ou conventos ou mesmo em Teatros Públicos, muito em particular para Concertos de Benefício. (Scherpereel 1985: 86-87), Cf. Cap 3.

<sup>34</sup> A formação contava com 51 músicos entre 1773 e 1782 (Scherpereel 1985: 61).

É no quadro de uma estrutura complexa e cada vez mais abrangente que se desenvolve um modelo de festa religiosa que integra, e em última análise expande, vários pontos de contacto, que não exclusivamente musicais, com o universo profano. Situação que aliás não é inédita em Portugal e antes se confirma como uma linha de influência da presença italiana em matéria musical. O maior investimento, em termos de recursos musicais, das funções sacras estava directamente associado à importância e solenidade da celebração no quadro do calendário litúrgico, bem como, já numa segunda linha de critérios, do local e meios económicos disponibilizados pela entidade celebrante. Deste modo as funções patrocinadas pela Corte, que tinham lugar na Capela Real, na Patriarcal ou outros locais de culto<sup>35</sup> assumiam um papel modelar, constituindo-se como uma das mais directas representações do prestígio e poder monárquicos, bem como das suas instituições musicais, cuja qualidade sem par era posta ao serviço da celebração da fé.

## 2 – Outros Patrocínios

A variedade de fontes de patrocínio mencionadas nos manifestos inclui promotores individuais e colectivos. No primeiro grupo, destaca-se a nobreza, pelo número de funções contratadas, mas encontramos ainda individualidades da comunidade estrangeira, da elite portuguesa ligada à alta finança, altos dignitários eclesiásticos e casos pontuais de profissionais liberais. Entre as fontes de patrocínio musical colectivas, encontram-se as instituições alfandegárias (p.e. as Sete Casas), ou instituições como o Arsenal Real na Ribeira das Naus, regimentos, hospitais, colégios ou as comunidades conventuais. Ainda nesta categoria, distingue-se o chamado “patrocínio associativo” que alberga as inúmeras confrarias e irmandades que contratavam

---

<sup>35</sup> Casas conventuais como o Convento de Telheiras, p.e., gozaram da protecção régia necessária que lhes permitiu o desafogo financeiro para solenizar com regularidade dias de particular devoção, como era o caso da Nossa Senhora das Portas do Céu que contou com assíduas intervenções instrumentais entre 1788 e 1820.

músicos para as funções solenes com as quais se encontravam comprometidas, como p.e. o respectivo santo padroeiro (Cf. Scherpereel 1999: 37-43).<sup>36</sup>

A contratação de um Director para organizar musicalmente determinada festa para um convento, igreja ou ermida implicava um investimento acrescido por parte do patrocinador, fosse este individual ou colectivo. Este investimento justificava-se pela mais valia funcional e estética reconhecida à música, que no caso de contar com intervenções instrumentais diferenciava e enriquecia as festas de importância excepcional.<sup>37</sup> Tal como nos restantes contextos, pode ter-se como certo que a solenidade se via enriquecida pela contratação de músicos da Real Câmara, tanto mais quando se tratava de solistas. O montante do investimento em causa podia reflectir o empenho devocional, mas também cumpria funções a outros níveis, pois a organização e significado das festas religiosas tinha um carácter muito complexo, em termos sociais e culturais, não se esgotando na sua função espiritual (Cf. Nery 2005).<sup>38</sup>

## 2.1 - Patrocínios Individuais

Uma das principais diferenças que se verifica entre o quadro geral de patrocínios de todas as funções sacras (Scherpereel 1999: 37-43) e a amostra referente às funções com música instrumental prende-se precisamente com uma escassa representatividade dos patrocínios oriundos da nobreza, que

---

<sup>36</sup> No estudo referido, Joseph Scherpereel (1999: 37-52) apresenta as citadas fontes de patrocínio individual e colectivo que ilustra com inúmeros exemplos destacados do conjunto dos manifestos da ISC.

<sup>37</sup> Refira-se a título de exemplo as celebrações do dia de S. Agostinho na Igreja de S. Vicente em 1798, 1801 e 1804 dirigidas por Joaquim José Rebello de Oliveira e onde se contratam respectivamente orquestras com 27, 26 e 41 instrumentos, 13 e 14 vozes e concertos instrumentais. Em 1807 Eleutherio Jozé Martins dirige aí uma Missa também pelo mesmo Santo com uma orquestra de 39 instrumentos, 11 vozes e um concerto para dois clarinetes (Cf. Anexo A). É certo que a dimensão da própria igreja se adequava particularmente a celebrações de esplendor musical.

<sup>38</sup> Os seus objectivos e funções decorriam também da festa celebrada, do local ou entidade patrocinadora. Um caso conhecido, e que se prende com aspectos socio-profissionais determinantes para as características das celebrações é o das Festas celebradas pela própria Irmandade de Santa Cecília já antes referidas.

registam apenas um reduzido conjunto de oito funções. Esta ordem de valores, se por um lado não confere protagonismo à aristocracia no processo de valorização da música instrumental, pode, por outro lado, reflectir o eventual recurso a músicos com contrato regular com a casa nobre, dispensando-se por isso contratações extraordinárias. Estes patrocínios podiam incidir em locais de culto regular e consistir num montante que se destinava expressamente à contratação de instrumentistas.<sup>39</sup> Em 1774, pela celebração de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Vale no Convento de Santo Eloy, regista-se o patrocínio “do Conde de Coculim para o concerto de Flauta - 2400” tratando-se do pagamento para a prestação solística de António Rodil, músico da Real Câmara.<sup>40</sup> Registam-se também funções contratadas para ermidas particulares de casas nobres com orquestras de dimensão intermédia e músicos solistas.<sup>41</sup>

Ainda no capítulo dos patrocínios individuais para a música instrumental, destacam-se personalidades como os desembargadores Bartholomeu Giraldes (1779, 1780 e 1783) e Diogo Rangel (1777, 1779 e 1784) que nas Missas celebradas nos respectivos locais privados de culto pagaram o necessário para

---

<sup>39</sup> Refira-se, para o primeiro caso, o Oitavário do Corpo de Deus pago pela Viscondessa de Ponte de Lima no Real Convento da Encarnação e dirigido por João Ferreira Vale, em 1774. Contratando apenas 4 vozes para esta função, às quais se poderiam eventualmente ter reunido mais vozes (do convento no caso), o grosso do numerário (88800 rs) foi distribuído sobretudo pelos instrumentistas da orquestra e para pagamento de um concerto para violino por Henrique José Felner. Entre os 9 músicos podem identificar-se pelo menos 3 membros da Real Câmara. Os músicos nomeados são: “*Henrique Jozé Felner [RC 1764 -1801], Fernando Biancardi [1764 -1806], Bomtempo [RC 1764-95], João Francisco boê, Carlos Beltrão, Joaquim de Mesquita, a Tinholi. Trombe: Ant<sup>o</sup> da Silva e companheiro*”. Os pagamentos não são diferenciados referindo apenas que para o “Oitavário do Corpo de Deus por determinação da Illm<sup>a</sup> Exm<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> Biscondessa de Ponte de Lima (...) recebi da Sr<sup>a</sup> 88800 e reparti pelas pessoas.”. Em 1775 a mesma Viscondessa repetirá o patrocínio pagando a mesma quantia para a celebração do Corpo de Deus no Convento da Encarnação (Cf. Anexo A).

<sup>40</sup> A celebração constou de Missa e Sesta e reuniu um agrupamento instrumental constituído por 4 vl, 1vc, 1ob, 1fg e 2 tp. manifesto de Bernardo de Couto e Miranda, (Cf. anexo A). A prática de patrocínio directo a instrumentistas persiste e em 1803 no manifesto de João Elias declara-se que nas Matinas de St<sup>a</sup> Ana, que tiveram lugar no Bom Sucesso, “o Sr. Morelli recebeu mais dezaseis tostoens por hum Concerto extraordinariamente e os pagou o Illm<sup>o</sup> Sr. Joaquim de Saldanha”.

<sup>41</sup> Nomeadamente na ermida do Conde de Lumiares (em Junho de 1779 e 1780) com dois concertos por António Rodil (flauta) e uma Sonata de Ecos e uma orquestra de 14 e 16 músicos, respectivamente. Na Capela de Monte Agudo do Conde de Soure onde, a pretexto da celebração de duas Missas a Santa Rita em 1806 e 1807, ouviram-se respectivamente um concerto de corne inglês e um para dois clarinetes. Os três exemplos referidos constam dos manifestos de Pedro António da Silva (1779 e 1780) e Fr. António de Almeida (1806 e 1807), (Cf. Anexo A). Neste último caso não foram pagos honorários às vozes (indicadas como gratuitas) havendo uma maior disponibilidade financeira para os instrumentos que se reverteu num pagamento acima da média ao concerto que se supõe ter sido tocado por Ferlendis (1805) e num encargo acrescido de uma orquestra com 15 músicos (1806). Os honorários de concertos apresentam, ao longo do período em estudo, um valor tabela de 2400 rs, este contudo foi pago a 3200 rs.



ouvir músicos solistas<sup>42</sup>. O Principal da Sé Patriarcal, Monsenhor António Xavier de Miranda, aparece como individualidade recorrente, registando-se oito funções na sua ermida entre 1801-1808.<sup>43</sup>

Os restantes patrocínios individuais têm um carácter mais pontual e ocorrem nas casas de personalidades ligadas ao comércio,<sup>44</sup> de alguns profissionais respeitáveis,<sup>45</sup> ou permanecer no anonimato.<sup>46</sup> Alguns destes manifestos não incluem referência ao pagamento do instrumento solista, porventura porque gratuito, outros indicam valores inferiores à média praticada (2400 rs). Tal facto confirma o ónus representado pelas prestações solísticas instrumentais, o qual se poderia constituir como impedimento à sua contratação mais frequente. A gratuidade pode sugerir também uma eventual troca de favores entre os instrumentistas e a individualidade patrocinadora, passível de se converter em apresentações remuneradas nas respectivas assembleias privadas.<sup>47</sup> Acresce que as oscilações nos preços praticados não se verificam em funções promovidas pela nobreza.

---

<sup>42</sup> Que pagaram a celebração de funções musicalmente dirigidas por Bernardo Couto Miranda e Fr. Jozé dos Anjos. Os instrumentistas foram António Rodil (fl.), Fernando Biencardi (vc) e porventura Jerónimo Noninni no concerto para bandolim.

<sup>43</sup> Registaram-se oito funções na sua ermida sob a direcção do Padre Jozé Nicolau da Silva (1801, 1802 e 1804-1808). Nestas ouviram-se 4 concertos de fagote por Nicolau Herédia, 2 de corne inglês (talvez por Ferlendis), 1 de violoncelo (talvez por Pietagrua) e mais 2 concertos para instrumento não especificado (decerto um dos anteriormente escolhidos). A preferência por instrumentos solistas de tessitura grave e sonoridade velada pode induzir-nos a uma interpretação musical da festa litúrgica como momento de gravidade solene que nos remete para um entendimento da música como meio de aprofundamento da vivência da fé, mais do que ingrediente necessário ao incremento da espectacularidade do rito.

<sup>44</sup> Cosme Jozé (1782), do Ilustríssimo João Correia (1783) e do negociante Francisco José (1787), tendo-se ouvido, em todas elas, António Rodil na flauta.

<sup>45</sup> O esforço financeiro individual é nestes casos normalmente superior, referindo-se aqui, a título de exemplo, as funções contratadas por um mestre de gramática, que aliás nunca chama à sua casa nenhum virtuoso instrumental. O Pe. Joaquim Nicoláo da Maya relata no seu manifesto que fez em 1780/12/15 "Em caza de João da Matta Professor de Gramática morador defronte da Prassa da Figueira huma Ladainha", no ano seguinte (1781/01/02) é Vicente Carlos Bertram que refere ter dirigido uma "Ladainha em caza do Sr. Professor João da Mata Regis Laurentino...". Este Professor régio de gramática foi também autor de várias obras teóricas sobre a língua latina tendo financiado ladainhas em sua casa durante vários anos.

<sup>46</sup> Nos casos do patrocínio individual pode ser referido o nome, mais ou menos ilustre, da pessoa em causa, mas este pode ainda ser relegado para o anonimato com a designação de pagamento "*por um devoto*" ou "*devotos*" ou "*numa casa particular*" o que nos remete para uma esfera de devoção de foro íntimo mais evidente. Podem aparecer as moradas: calçada de S. André (1798 e 1799), na praça da Alegria (1809).

<sup>47</sup> Na função que teve lugar em casa de Cosme José (1782) António Rodil faz-se pagar de 960 rs, e no Paço do Lumiar para o desembargador Diogo Rangel vem a indicação de 1200 rs, valores que estão consideravelmente abaixo dos habituais 2400 rs/ct. Nas casas do III<sup>o</sup> João Correia (1783) e do Desembargador Giraldes (1779 e 1783) não se faz qualquer menção de pagamento ao solista, mesmo quando é um bandolim (1780), supondo tratar-se de prestações gratuitas. Nas casas particulares não identificadas (1798, 1799 e 1809) os instrumentos que se ouvem a solo são o violino e violoncelo, que,

Não se referem, por agora, as funções de carácter profano as quais, sublinhe-se desde já, resultam na esmagadora maioria de patrocínios individuais oriundos do mundo da finança e negócio e não da aristocracia.<sup>48</sup> Destaca-se, contudo, um ponto de interesse que merece ser referido e que tem a ver com as frequentes prestações gratuitas dos músicos nos géneros profanos. Pode assim concluir-se por este conjunto de exemplos, que o patrocínio individual não é significativo no que se refere ao investimento na música instrumental, em contexto sacro, porventura porque as elites têm oportunidade de ouvir música instrumental em contexto de assembleia privada, para além de frequentarem as cerimónias nos principais locais de culto. Já o carácter diferenciado e selectivo do investimento musical de uma individualidade da alta hierarquia eclesiástica, como é o caso do Principal Miranda, remete para o gosto pessoal e para um eventual entendimento mais complexo na interligação entre rito e música. Encontramos ainda casos de patrocínio individual por parte de alguns Directores que pertencem à hierarquia eclesiástica,<sup>49</sup> para além de músicos que se abstêm de receber os honorários, como acto de devoção. Nestes casos o Director, ou outros músicos, participam na organização das festas em causa e registam em detalhe as fontes e mecanismos de patrocínio habituais, i.e., dinheiro angariado pela irmandade ou confraria entre os seus membros, esmolas colectadas ou patrocínios individuais. Refiram-se a propósito alguns exemplos de prestação musical como contributo devocional. No manifesto de 1781 o Pe. Bernardo de Couto Miranda pode ler-se a propósito de uma festa por St<sup>a</sup> Ana, “Como a maior parte dos que forão a esta Sesta erão Mordomoz da Santa concorrerão com metade do que nella receberão por esmolla e eu como Procurador lhes dei de jantar”. Em 1783 Jozé Joaquim Sanches escreve:

---

não raras vezes, praticam honorários inferiores ao valor referência de 2400 rs/ct, e que foram no caso 960 e 1200rs.

<sup>48</sup> A única excepção foi o Marquez de Allorna que contratou em 1784 músicos para uma Serenata (Cf. Cap. 4).

<sup>49</sup> O manifesto de 1808 do Pe. Jozé Nicoláu da Silva apresenta à margem das funções em que participou regularmente a “Novenna de St<sup>a</sup> Margarida da Cortona; Devoção em que não há Irmandade, nem Confraria, nem esmolla, cuja despeza, Ee só m<sup>a</sup> [é só minha]; e há mais de 30 anos que se faz por Devoção – 300”, (pagando pela função 3 tostões à Santa). Estamos perante um caso de patrocínio individual que se fideliza com a persistência de uma tradição.

Manifesto que derigi duas funções huma nos Anjos dia de S. André em que me derão 18240 réis. Outra de graça pois me fizerão ese obzequio os companheiros por eu ser procurador na outra banda no sitio de santa marta no mesmo dia.<sup>50</sup>

## 2. 2 - Patrocínios colectivos

As entidades colectivas investiam mais regularmente nas celebrações litúrgicas marcadas pelo fausto. Esta afirmação de visibilidade pública contribuía para o incremento da coesão interna do “colectivo” e reforçava a representatividade no tecido social das instituições, fossem elas entidades alfandegárias (p.e. as Sete Casas e a Casa da Ciza do Pescado da Casa de Bragança), conventos, confrarias ou irmandades. Nas diversas estruturas de organização social do colectivo (a nível profissional, espiritual, militar ou institucional) verifica-se uma relação directa de representação em espelho com o modelo de devoção instituído pela coroa. A maioria das funções financiadas por patrocínios colectivos são da responsabilidade das irmandades do Santíssimo Sacramento associadas às respectivas igrejas, havendo também uma parte importante subvencionada pelas comunidades monásticas. Henri L'Évêque no seu livro consagrado a tradições e costumes portugueses, editado em 1814, revela um olhar particularmente atento aos modos de funcionamento das irmandades, sobretudo no que respeita à colecta. O autor associa uma ideia de progresso nas mudanças que se vão verificando em algumas práticas religiosas e que se devem à penetração “das Artes e das Luzes”. Regista contudo que algumas irmandades revitalizaram a prática de cantar na rua e

---

<sup>50</sup> Refira-se ainda o manifesto de 1808 do Pe. Jozé Nicoláu da Silva, que no final do relato declara a devoção dos cantores da Patriarcal na “Festa do Desagravo na Bôa Hora por Devoção de todos os Muzicos da Patriarcal, p<sup>a</sup> q. concorrerão todos, e eu tambem com 960 cada hu; eu fui hu q. pedi a alguns companheiros, mais eu com outros que convidarão tambem; mas como a mesa o Determina”, sublinhe-se contudo que a gratuidade não implicava a isenção de pagamento do “tostão a Santa”, nem tão pouco o respeito pelas regras de convidar exclusivamente músicos adscritos à ISC. Joaquim Jozé Rebello Oliveira (1808) relata “Hum Setenário da Sr<sup>a</sup> das Dores, na Irmandade da Sr<sup>a</sup> da Boa Nova. O Setenário pedi de graça a todos, por não haver as esmolos do costume; e pela Missa dei como Procurador da dt<sup>a</sup> [sic] Confraria, e mais o meu companheiro; a 2400 a cada hum; e no dia da St<sup>a</sup> veio huma esmola avulsa, cuja eu e meus companheiros destinamos, p<sup>a</sup> sedar p<sup>a</sup> ajuda dos Sres q forão, Eir jantar, E dei a cada hum mais 480 rs” (pagou concretamente 2400 rs a cada um dos 13 músicos pela missa mais 480rs para o jantar)

em coro o Terço ou as Ladaínhas no acto da colecta. Este dinheiro era depois usado para solenizar os cultos de cada uma das irmandades, recorrendo-se nomeadamente à contratação dispendiosa dos músicos mais famosos em actividade na capital:

Le produit de ces aumônes est destiné à la construction et à l'entretien de la chapelle de la confrairie, ou employé à célébrer la fête du saint qui en est le patron. Il y a // même à cet égard une grande rivalité entre les différentes confrairies. C'est à qui célébrera la fête de son saint avec plus de magnificence. Dès la veille cette fête est annoncée à tout le voisinage par le chant joyeux des cloches, et proclamée dans la région des nuages par un grand nombre de fusées, qu'on a le soin de lancer avant la chute du jour, apparemment pour que tout le monde puisse les voir. Le jour de la fête, le culte catholique déploie toute la majesté de ses pompes. Les murs intérieurs, les colonnes et les pilastres disparaissent sous des tentures de velours ou de satin cramoisi, garnies de franges et de galons d'or, et drapées avec élégance. L'autel couvert du linge le plus fin, rayonne de l'éclat de mille cierges, dont la lumière, réfléchi par les cristaux de lustres et la surface polie des candélabres d'argent, resplendit dans toutes les parties de la nef. Les fleurs qui servent au saint sacrifice sont tous d'argent, souvent de vermeil, et quelques fois même d'or, enrichis de diamans et de pierres précieuses. Les prêtres se revêtent des ornemens les plus riches et les plus somptueux. La musique de la messe, composée par les auteurs le plus célèbres, est exécutée par les artistes les plus fameux de la capitale, qu'on y rassemble à grands fraix. (Évêque 1814: s.p.. Neryve).

Os manifestos fornecem ocasionalmente informação sobre questões de distribuição e patrocínio das festividades na sua articulação entre os patrocínios externos e a instituição regular da igreja.<sup>51</sup> Sublinhe-se a este propósito que os manifestos relatam também funções que estão sob a alçada da organização e patrocínio da estrutura regular da igreja, na pessoa do seu prior, mas que pela escassa contratação de instrumentistas virtuosos, não se confirma esta como entidade decisiva para a circulação da música instrumental.<sup>52</sup> A documentação em causa para além de controlar a actividade e hierarquia dos músicos no seio da confraria instituíam também mecanismos reguladores na boa execução e cumprimento dos seus contratos.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Em 1780 a propósito da festa pelo dia de Stª Engrácia (06/14) na freguesia de sua invocação, Bernardo de Couto Miranda refere "O prior desta Igreja costumava fazer esta Festa de Capella, mas este anno como cahio no ultimo dia de Lausperene não quis fazer por assentar que as Missas de Lausperene pertencem à Irmandade do Santissimo [Sacramento] que as costuma fazer de Cantoxão, por cujo motivo foi o maior acrescimo da algibeira do Procurador."

<sup>52</sup> A título de exemplo, refira-se que no seu manifesto de 1784/03/04 Bernardo Couto Miranda celebra na Freg. S. João da Praça uma Missa de defuntos (sem solos instrumentais) indicando na alínea dos honorários "Recebi do Prior da Igreja", certamente dinheiro fornecido por familiares do falecido.

<sup>53</sup> Jozé Francisco Barbosa, autor de registos particularmente pormenorizados, relata o incidente ocorrido pela Festa de Nª Srª da Salvação em 1820/08/15, na Igreja da Arruda onde se celebraram "V., Matinas,

A enorme variedade no que diz respeito às festas celebradas, aos locais e às fontes de patrocínio reflecte acima de tudo um quotidiano intensa e transversalmente marcado pela festa sacra e que assim permanecerá até ao final do período do Antigo Regime. Acompanhando a emergência de novas práticas culturais e formas de sociabilidade, a festa religiosa mantém-se como um espaço privilegiado de legitimação de estatuto e integração social. A sua instrumentalização é denunciada no incisivo discurso do teatro de cordel que cumpre uma importante função correctiva em relação aos papéis sociais emergentes. Interessa-nos aqui sublinhar o facto de que aqueles que protagonizam a moda das assembleias estão cientes da importância das procissões e irmandades neste jogo, cada vez mais alargado, do “ver e ser visto”.

Soneto dedicado “Aos costumes dos Fidalgos Fingidos”:

Porcições e Irmandades ser o primeiro,

Ter sempre na Comedia camarotes,

Ir lendo em sege, e ser muito faroleiro:

Falar francez, dansar, repetir motes,

Tomar rapé, ser muito caloteiro,

He a regra dos fingidos fidalgotes. (*Desengano do Mundo para os peraltas esbandalhados* (1791: 6. Nerytc).

---

M. e Porcição de instrumentos (2tp, 2cl, 3vl, 1vla, 1fg, 1vc, 1cb, 6V – 9600 rs cada). Verificando-se a falta da quantia combinada (480 rs por músico) para pagar o “petisco do caminho” foi o festeiro “advertido, de que no Manifesto, se fazia esta mesma declaração p. q. no anno que se seguir, não deixe de haver pagamento do dito petisco, e nisto ficou certo.”

## V - Festas

### 1 - Corpo de Cristo

A descrição que Henri L'Évêque nos deixa, em 1814, sobre os trabalhos de preparação das grandes festas móveis e a forma como se vive em Portugal o ano litúrgico é particularmente rica de pormenores. O autor descreve a colecta de esmolos para a celebração da festa do Espírito Santo por parte das diversas irmandades, num quadro cíclico de celebrações em que os ritmos de vida se alteram de forma muito evidente sobretudo com as restrições impostas pelo tempo de quaresma.

Aussitôt que la solennité de Pâques est venue mettre un terme aux jeunes, à l'abstinence et autres austérités du Carême, les plaisirs, que ces jours de pénitence avoient effrayés, reviennent en foule. Les théâtres, fermés pendant la sainte quarantaine, sont ouverts; et souvent les mêmes voix, qui avoient harmonieusement soupilé les sublimes lamentations de Jérémie, viennent enchanter l'oreille par des airs moins graves et non moins mélodieux. Ces divertissemens profânes sont le partage exclusif des classes aisées de la société. La religion, comme une mère tendre qui chérit également tous ses enfans, en a ménagé d'autres qui sont plus à la portée du menu peuple. Elle y entremêle toujours quelques pensées de Dieu, pour modérer les passions de la multitude et conserver à ses joies toute leur innocence. Déjà les diverses confrairies se préparent à célébrer la fête de la Pentecôte, qu'ils appellent la Pâque du St. Esprit (A Pascoa do Espirito Santo). Un de leurs premiers soins est de rassembler les fond nécessaires. A cet effet quelques confrères se revêtent de leur habit de cérémonie. D'une main ils tiennent un sac ou un panier; et de l'autre ils portent une espèce d'étendard de satin rouge, sur lequel est brodée, en soie blanche, la figure d'une colombe. On sait que ce fut sous cette forme que le St. Esprit se manifesta, quand l'Homme-Dieu sortit du Jourdain, où il venoit de se faire baptizer par St. Jean. Dans cet équipage ces confrères se promènent dans les rues de la ville. Un tambour et une cornemuse, qui les accompagnent, jouent, en s'accordant avec assez de justesse, les airs les plus populaires. A ce signal d'une sainte allégresse, le peuple s'empresse de venir baiser l'étendard sacré, et d'apporter son offrande. Les uns donnent de l'argent, les autres des oeufs, des pigeons, des poulets, &c. Ces derniers objects sont vendus à une espèce d'encan, qui a lieu le Dimanche, à l'issue de l'office; et le produit est employé aux dépenses de la fête. Dans un climat aussi chaud, il n'est pas rare, qu'au milieu de leur course, les musiciens n'éprouvent le besoin de se rafraîchir. Alors le pieux cortège d'arrête à la porte d'un cabaret. Le saint étendard reste en dehors appuyé contre le mur; et les musiciens entrent pour prendre quelques verres de vin. (Évêque 1814/1993: s.p.. Neryve).

No calendário litúrgico, profusamente preenchido por celebrações, verifica-se que a música instrumental é um dos recursos próprios das

festividades mais ricas e solenes. A celebração das grandes festas móveis como a Páscoa, Pentecostes, Santíssima Trindade e sobretudo o Corpo de Deus encontra uma representação muito significativa no quadro da actividade musical registada nos manifestos dos directores de Stª Cecília. A lógica de legitimação devocional das diversas confrarias e irmandades passa não só pelo investimento regular na solenização das datas mais importantes do ano litúrgico, mas também pela respectiva diferenciação, através da devoção investida num santo particular. Elege-se assim uma (ou mais) festa(s) de devoção “local” que ficará associada a uma determinada irmandade ou comunidade e respectivo local de culto.

A celebração do Corpo de Cristo aparece regularmente associada à intervenção instrumental solística generosa, o que se deve à solenidade intrínseca de uma das datas de maior significado no ciclo litúrgico anual,<sup>54</sup> com a óbvia vantagem de se festejar em tempo de Sol (segunda metade de Maio/Junho).<sup>55</sup> A imponência da festividade em Lisboa materializava-se no fausto de um cerimonial que celebrava também a presença da família real bem como dos grão-cruzes, comendadores e cavaleiros das diversas ordens numa imponente procissão.<sup>56</sup> Vários dos estrangeiros de passagem por Lisboa deixaram alguns relatos muito vivos desta festividade grandiosa. Rafael Mohedano, um dos quatro religiosos espanhóis da Ordem Terceira da Penitência que viajou por Portugal em 1773, fez uma descrição empolgada que inclui referências à música.

Aquí vi la procesion del Corpus que dudo se celebre igual en todo el mundo christiano, asi por la numerosa y lucida // comitiva de clero secular y regular como por el adorno de la Estacion, asistencia de Tribunales regios, de Ordenes militares, de conciertos graves de musica, y de las Personas Reales que, rodeados de la Corte

---

<sup>54</sup> A celebração desta festa ao mais alto nível constituiu-se como um momento de particular investimento por todo o mundo luso-brasileiro, referência a este propósito ao testemunho contido no Diário do Morgado de Mateus para o dia 29 de Maio de 1766: “Era dia do Corpo de Deos, tinha o *Senhor* dado ordem aos *Sargentos* mores da Cavallaria, e *Infantaria* para se formarem os corpos, e acompanharem a procissão, que sahia da Sé, o que assim se executou. Vestiose o *Senhor General*, e acompanhado do costumado concurço foi em direitura a Igreja, e ouvindo a missa cantada, e assistindo a expozição do Sacramento, foi acompanhar a Procissão [...]. (Mateus1, Nerymm).

<sup>55</sup> A celebração da festa do Corpo de Deus tem uma presença anual e corrente entre as funções relatadas nos manifestos da ISC. Pela sua solenidade própria esta festa merece sistematicamente um tratamento extraordinário contando com presença de orquestra e concertos instrumentais, embora com recursos diferenciados. (Cf Anexo A).

<sup>56</sup> Cf. Janeiro (1988).

Alta, siguen á pié detrás del Palio: todo con decóro y majestad que respira la mas tierna devocion. (Franco y Bebrinsáez 1773: 62-63. Neryve).

A descrição de William Beckford é muito rica no que concerne fornece ao impacte da procissão ao nível dos sentidos, que ficam “em turbilhão”, com os “olhos esbugalhados” e “os ouvidos a tinir com a vibração dos sons - sinos, vozes e ecos de canhão”:

I could hardly sleep for the jingling of bells, beating of drums and flourishings of trumpets which struck up at daybreak in honour of that pompous festival the *Corpo de Deos*. [...] // The procession, slowly descending the flights of stairs to the sound of choirs and the distant thunder of artillery, lost itself in a winding street decorated with the most splendid hangings, and left me with my senses in a whirl and my eyes dazzled like those of a saint just wakened from a vision of celestial splendour. My head swims at this moment and my ears tingle with a vibration of sounds—bells, voices, and the echoes of cannon prolonged by mountains and wafted over the waters. (Beckford 1954: 67 e 69. 1787/06/07. Neryve).

A espectacularidade das festas e procissões pelo Corpo de Cristo fez com que se constituíssem matéria de interesse turístico, de acordo com as indicações do *Guia* destinado aos viajantes ingleses, publicado em 1800.<sup>57</sup> Ao longo da década de 1790, José Andrés Cornide y Saavedra<sup>58</sup> visitou por várias vezes Portugal, deixando descrições de grande fiabilidade no que respeita a funções e música sacra da qual era um confesso apreciador. Sobre a magnificente procissão do Corpo de Deus e da Missa celebrada pela Patriarcal, a qual não contou com instrumentos ao contrário de outras tantas registadas nos manifestos, escreveu:

---

<sup>57</sup> O Guia começa por apresentar algumas das festas mais brilhantes de Lisboa no quadro das celebrações sacras da Patriarcal: “*On some principal festivals, the // Patriarch officiates as Pope in the church of the Ajudas at Belem ; and this ecremony [sic], by the pontifical splendour employed on the occasion, is rendered the most interesting of all the religious spectacles. Processions without number may be seen at Easter, under the guidance of your valet de place, and sometimes when the opera singers are employed, the music in the churches is worth hearing.*” Segue-se uma descrição das procissões das ruas de Lisboa com destaque para o Corpo de Cristo; “*The various stages of Christ’s passion are represented by naked figures of painted wood, in which the livid flesh and streaming wounds are just imitated well enough to excite a degree of horror. The virgin is decorated with jewels, silks and gauzes // in all the elegance of the modern taste; the apostles are no less brilliant; and among the saints, it seems a contest who shall be finest. The host follows in the rear of this splendid train, which is closed by a band of soldiers, bearing their muskets with fixed bayonets, and accompanied with martial music. The most magnificent of these processions, which are repeated weekly during Lent, is that of the Corpo de Deos.*” (Lisbon Guide 1800: 15-16. Neryve).

<sup>58</sup> José Andrés Cornide y Saavedra, membro da Real Academia Espanhola, visitou por várias vezes Portugal, supostamente para efectuar estudos de observação, levantamento rigoroso e sistemático dos recursos de Portugal nos mais variados domínios, que viriam a ser publicados só em finais do século XIX. As suas descrições são assim resultantes de uma atenção constante e rigorosa, o que lhes confere uma fiabilidade acrescida (Cf. estudo introd. Neryve).



Nosotros fuimos a las ocho de la mañana a la Iglesia, y allí asistimos a la misa que celebro con toda la magnificencia de la Patriarchal su prelado el Patriarcha, y aunque la tal misa no empezo hasta cerca de las once, la procesion ya lo habia hecho a eso de las nueve, precedida del Sor. San Jorge Patrono del Reyno de Portugal, su General, y Governador de el castillo de su nombre que e antiguo Alcazar de donde sale esta procesion, y adonde concluida ella se restitue y es recibido com todas aquellas formalidades de los antiguos Alcaldes, y Señores de fortalezas, y alli le envia el Principe el sueldo de su empleo, que son 6000 cruzados. [...] Seguieron á San Jorge todas las Religiones, Parroquias, y hermandades, y luego que hicieron concluida la misa que fue excelentemente cantada con mucho castrado, pero sin instrumentos pues no los usa la Patriarchal, baxo el Principe a tomar una vara del Palio, que com el Infante Dn. Pedro, y // varios grandes llebaron hasta la Puerta de la Iglesia, entonces fue quando siguieron a la turba antecedente los Tribunales y la innumerable caterva de caballeros de las tres ordenes com sus habitos que son de crespon ò Espumilla, y que lleban recogidos a la Espalda, y arrebuados al rededor de el cuerpo pero con grandes placas de lantejuela, y bordado. [...] La tropa estaba tendida en las calles muy aseada, y com buenas musicas y las ventanas muy bien ocupadas de Damas, en cuios adornos no halle tanto gusto como por allá y lo mismo me pareció el Pueblo, que a proporcion tanpoco me parrecio numeroso, es verdad que las distancias y el calor podian haber detenido muchas gentes. (Saavedra 1974: 80-81, 1799/05/25. Neryve).

Como foi já referido, os manifestos dão conta de investimento frequente nas funções dedicadas ao Corpo de Cristo nos mais diversos locais de culto. Para além de algumas importantes igrejas de Lisboa como S. Estevão ou S. Nicolau, os músicos deslocaram-se para esta solenidade ao Convento da Encarnação e a localidades como Beja, Almada, Caparica, Loures, Olivais ou Odivelas. Esta é aliás a festa que pode considerar-se modelar para a avaliação de algumas das transformações a nível musical nas funções sacras, sendo representativa não só pela variedade de locais em que é solenizada, como pela variedade de formações instrumentais e solistas contratados. Neste quadro festivo estão representadas tendências de fundo como o período associado ao protagonismo de António Rodil, o colorido específico das sonatas de ecos, e ainda casos singulares como os concertos para saltério. Encontram-se também raridades neste contexto, como um concerto para trompa e outro para órgão,<sup>59</sup> e acompanham-se ainda algumas das tendências musicalmente diferenciadoras do século XIX no que se refere a instrumentos solistas, como p.e. a afirmação do clarinete (a partir de 1796), do corne inglês (a partir de

---

<sup>59</sup> No quadro das celebrações do Corpo de Deus em 1802 na Ig. S. Julião, Jozé Francisco Barbosa declara "Recebi mais para o Concerto do órgão da dita Ig. para a Festa - 2400". A M. foi de "capella" e contou com org., 4 rabecões (2vc e 2 cb) e 8V. Em 1803 o mesmo director apresenta na freg. Loures um concerto de trompa com uma orquestra constituída por 6vl, 2vc, 1ob, 1fg, 2tp, timb e 6V.

1803) e a gradual preferência pelos concertos duplos (a partir de 1807). É precisamente nesta festividade que surge aquela que é a única referência a uma *Sinfonia concertante de rabeça e violeta*.<sup>60</sup>

Destacamos ainda, a propósito do Corpo de Deus, a celebração promovida no Convento da Encarnação, entre 1786 e 1799<sup>61</sup> que se estendia por um Oitavário (constituído normalmente por três missas, ladainha, vésperas e procissão), contando com uma forte presença de música instrumental ao longo dos dias.<sup>62</sup> Para os concertos das tardes eram contratados alguns dos mais importantes virtuosos da época que solenizavam as funções de um dos conventos femininos de maior riqueza e tradição aristocrática.

## 2 – Páscoa

Associada a formas de devoção de grande amplitude e visibilidade, a festa do Corpo de Deus constituiu-se como uma tradição muito arraigada, com investimento muito significativo na presença de música instrumental, desde a

---

<sup>60</sup> referida no manifesto de 1818 de José Francisco Barboza para a função que teve lugar na Igreja de S. Domingos em Loures, s. nomear os músicos solistas.

<sup>61</sup> Convento das comendadeiras de Avis associado, desde a sua fundação pela infanta D. Maria, filha de D. Manuel I, à mais alta estirpe e nobreza no feminino. Linhagem essa que sustenta decerto o facto de ser precisamente no Convento da Encarnação que encontramos o único caso de patrocínio aristocrático no feminino, nomeadamente em 1774 e 1775, para os Oitavários do Corpo de Deus celebrados "por determinação da Illm<sup>a</sup> Exm<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> Biscondessa de Ponte de Lima". Estas festas destacaram-se por incluir concertos instrumentais (vl e fl).

<sup>62</sup> Fr. Bernardo do Rozário é o director que mais assiduamente aparece associado a esta solenidade que conheceu aí o seu auge, pelo menos em termos de investimento na prestação musical solística, entre 1785 e 1799. Refira-se a título de exemplo a descrição do programa musical para o "concerto das tardes" registada no manifesto de Fr. Bernardo do Rozário em 1785 no quadro do Oitavário do Corpo de Deus: "- 5<sup>a</sup> f. tarde: concerto de flauta: [António] Rodil, 2400. Mais um de rabeção: Vicente Beltrão [Vicente Carlos Bertrand], 800. -6<sup>a</sup> f. tarde: concerto de Boe: D. Paulo [Torres Penha], 960. -Sáb. tarde: concerto de rabeção: [Fernando] Biancarde, 1200. - 2<sup>a</sup> f: concerto de Rabecam: Hernando Biancarde, 1200. -3<sup>a</sup> f: Concerto de boé: Paulo [Torres Penha], 960." Este programa é marcado pela presença de praticamente todos os mais importantes instrumentistas virtuosos da década de 1780, cujas diferenças de estatuto se reflectem nos honorários. Dos músicos que integravam a Real Câmara temos necessariamente à cabeça António Rodil que recebe pelo seu concerto exactamente o dobro de Fernando Biancarde (o qual ganha 1200 rs). Paulo Torres Penha integrará a orquestra régia só em 1790 e Vicente Bertrand nunca chegará a essa condição. Este programa repetir-se-á com ligeiras diferenças nos anos seguintes confirmando aquilo que pode ser entendido como uma fórmula de sucesso musical, embora já só registada em 1799 com a simplificação enigmática de "6 Concertos nas tardes a 1200".

década de 1770. Parte significativa deste investimento advém de casas conventuais, o que explica o facto da sua representatividade se iniciar mais cedo e ser mais constante e elevada nos registos dos manifestos afectos à música instrumental. Já a solenização da Páscoa, do Espírito Santo e da SS. Trindade, com recurso a instrumentos, só começarão a ser representativas a partir da década de 1780, o que se deve ao acréscimo de investimento nas funções sacras por parte das irmandades associadas a cada igreja.

O primeiro registo, que encontramos nos manifestos, de solenização da Páscoa com música instrumental é de 1782 coincidindo com o ano do relato do jovem jurista inglês William Hickey. A propósito de uma Missa de Páscoa numa igreja de Lisboa deixa-nos a descrição de uma função de espectacularidade grandiosa, embora empolada pela comoção, pois dificilmente se justificaria o elenco de 400 músicos decerto ampliado pela memória do autor.

During Lent every place of public worship is hung with black cloth, but the church we were in was particularly magnificent, the different altars and recesses being // hid from the sight by very full curtains of black velvet, daylight being totally excluded by similar curtains and the church faintly illuminated by large wax candles in immense massy gold and silver stands. After the performance of a solemn High Mass, at the instant of the Resurrection is supposed to take place, a small shrill bell rung amidst the most profound silence, no other sound being heard, when quick as thought, like the best executed change of scene in a pantomime, the whole of the mourning furniture was drawn down, the curtains thrown open, a blaze of light from the brilliant sunshine burst in upon us, and at the same moment an admirable band of music, consisting of full four-hundred performers, instrumental and vocal, struck up a grand and sublime anthem. The effect is far beyond my powers of description; it actually made my blood thrill, seeming to electrify the whole audience. Many burst in tears involuntarily, while several ladies fainted. My Charlotte escaped with a good fit of crying, afterwards telling me she never could have had an idea of anything so awfully grand and affecting. I certainly never shall forget the impression it mad upon me. (Hickey 1782, II, 1918: 383-384. Neryve).

Importa referir que os registos dos músicos dão-nos conta de uma realidade numérica muito diferente nas celebrações da Páscoa, não ultrapassando a constituição das orquestras os 17 instrumentistas.<sup>63</sup> Não se verifica aliás na Semana Santa um reforço do brilho dos conjuntos

---

<sup>63</sup> Registam-se funções na Igreja de S. Estevão de Alfama em 1782, onde António Rodil se fez ouvir a solo acompanhado por uma orquestra de 9 instrumentos - 4vl, 1vc, 1cb, 1ob, 2tp e 5V – sendo este o elenco que domina até 1788. Entre 1801-1820 destaca-se a Igreja de S. João da Praça pela regularidade com que inclui concertos, embora sem indicação do instrumento solistas, sob a direcção alternada de Fr. Matheus Jozé da Cruz e Jozé Francisco Barbosa. Foi em 1817 na Igreja de S. Nicolau, que se apresentou a maior orquestra registada neste quadro festivo, com 17 instrumentos, a qual acompanhou um concerto para corne inglês (6vl, 2vc, 1cb, 2cl, 4tp, timb, 8V).

instrumentais ou sequer um investimento na espectacularidade barroca das sonatas de ecos, o que aponta para celebrações de algum recolhimento, por comparação com a Festa do Corpo de Deus ou, de forma ainda mais extremada, com os Santos Populares.

A festividade do Espírito Santo começa por ser exclusivamente abrilhantada pelas prestações solísticas de António Rodil, entre 1781 e 1788, sobretudo na Ermida de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> dos Remédios,<sup>64</sup> mas também no Convento das religiosas de Sacavém. Entre outros locais de culto destaca-se a deslocação dos músicos ao Barreiro em 1795, sob a direcção de Eleutério José Martins, onde para além de se ouvirem três concertos (sem indicação de solistas) “os instrumentos tiveram obrigação de 2 Comedias excepto oboe” sendo que “as comedorias e transportes derão os Festeiros”. Todas estas indicações remetem para uma celebração de carácter alargado e com ingredientes variados de espectáculo e entretenimento que, aliás, também se pode encontrar noutras localidades.<sup>65</sup>

A maior ou menor amplitude de manifestações festivas associadas a uma data solene estava directamente relacionada com a sua representatividade e impacte no colectivo. Pode mesmo considerar-se que o grau de popularidade do dia solenizado era aferido pela variedade de recursos utilizados nos festejos, constituindo-se as funções sacras como apenas um dos momentos, aliás o mais importante e legitimador, no seio de um vasto programa que se podia estender por mais do que um dia. A reunião entre “*devoção e divertimento*”, para usar a feliz expressão de Thomas Lindley<sup>66</sup>,

---

<sup>64</sup> Na rua dos Remédios em Alfama foi fundada em 1551, pelos navegantes e pescadores do bairro a Ermida dos Remédios do Espírito Santo destinada a capela do hospital com a mesma denominação.

<sup>65</sup> Nas celebrações da SS. Trindade em Vila Franca de Xira em 1795, 1796 e 1800, chegaram a ouvir-se, neste último ano, quatro concertos: dois para violino por Jozé Palomino e João Gabriel Legras, um para violoncelo por Saverio Pietagrua e outro para clarinete por Joaquim Morelli. Uma mostra de alguns dos mais importantes instrumentistas virtuosos activos, todos eles recebendo honorários homogéneos de 2400 rs cada por concerto.

<sup>66</sup> O relato de Thomas Lindley, um dos primeiros contendo informação substantiva sobre as práticas musicais sacras e profanas da realidade brasileira, resulta da sua observação aquando da sua estada em S. Salvador da Bahia em 1802. Retomamos aqui um excerto pela precisão com que se aproxima da realidade vivida em Portugal, e onde consta a referida expressão, “Chief amusements of the citizens are the feasts of the different saints, professions of nuns, sumptuous funerals, the holy or passion-week, &c. which are all celebrated in rotation with grand ceremonies, a full concert, and frequent processions. Scarcely a day passes that some one or other of these festivals does not occur; and thus is presented a continued round of opportunities for uniting devotion // and pleasure, which is eagerly embraced, particularly by the ladies. On grand occasions of this kind, after much coming from church, they visit each

afirma-se como um traço marcante nas práticas culturais do Antigo Regime. Referimos a propósito uma notícia de imprensa relativa a uma festa de devoção local, que reúne liturgia e entretenimento popular de rua, a qual introduz o ponto seguinte deste estudo consagrado aos Santos Populares:

Noticia Curioza - Villa Viçosa (...) trasladação de Nossa Senhora da Lapa da Barraca onde estava para a sua igreja nova (...) no dia 8 de Setembro (...) No dia 9 se fez a Festa de Igreja com Pontifical, que fez o excellentissimo Senhor Bispo Deão, e à noyte ouve encamizada<sup>67</sup> com Carro de Muzica, em que se finalizou esta Festividade tão universalmente applaudida, e gostosa: E he muito de admirar, que entre tão numeroso concurso haver o mayor sucego, e quietação, o que seria inspirado pelas portentozas prorrogativas de tão milagrosa senhora. (HL 6: 1764).

### 3 - Santos Populares

As celebrações de carácter popular, fosse por calendário litúrgico ou temporal, podiam ter como pontos altos da festa, mais do que as funções sacras propriamente ditas e as procissões com todos os seus aspectos de encenação exterior, outros ingredientes. As festividades podiam incluir corridas de touros, representações teatrais, circo equestre, música de fanfarras ou fogo de artifício. Refiram-se, a título de exemplo, as festividades que tiveram lugar no Lavradio (1791), no Barreiro (1795) e em Porto Salvo (1798) onde os instrumentistas acumularam à prestação musical nas funções sacras, os concertos e ficaram ainda para as Comédias.<sup>68</sup>

---

other, and have more plentiful dinner than common under the term banquet". (Lindley 1805: 275-76. Neryve).

<sup>67</sup> Encamisada na região de Valença consistia num ritual camponês em que os populares tiravam toda a roupa, inclusive a camisa, depois rolavam-se e davam cabriolas por cima dos campos de linho, tendo isto como remédio eficaz para a cura da sarna, purificação do sangue e meio de evitar outras moléstias. Noutras terras o termo está mais vulgarmente associado a mascaradas e assaltos nocturnos. (Cf. Cascão 1993: 522).

<sup>68</sup> Manifesto (1791) de Izidoro João [Silva ?] relata uma função de S. Margarida no Lavradio constituída por Ladainha, Missa, Procissão e 3 Comedias. Eleutério Jozé Martins dirigiu a função ao Espírito Santo (1795) no Barreiro, a qual constou de Matinas, 2 Missas e Procissão, incluiu ainda 3 concertos (certamente durante as Missas), os instrumentistas foram também contratados para 2 comédias (1795). Manifesto (1798) de Jozé Luis da Silva relata "Huma Festa em o dia 30 de Setembro de 1798 em o Sitio do Porto Salvo que constou de huma Missa e duas Comedias pagas cada huma obrigação a 1200 rs(...) as vozes forão só a Missa e os Instrumentistas tiverão as ditas Comedias."

Estes mesmos ingredientes podiam ser programados para celebrar Santos populares ou efemérides régias como referido anteriormente no capítulo consagrado às Festas Públicas.<sup>69</sup> Sobretudo no Verão, os arraiais, quase sempre associados a uma festividade religiosa ou a uma feira, alternavam com as tarefas agrícolas e outras actividades comuns. Os meses de Verão correspondiam ao período mais intenso das manifestações de sociabilidade de tradição popular, podendo tornar-se notícia na imprensa. Desta forma a festa de devoção local, promovida por poderes locais, conquistava espaço e representatividade pública por meio da divulgação no órgão oficial de imprensa, que era a *Gazeta de Lisboa*. Pela diversidade de recursos anunciados, citamos as festividades promovidas em Guimarães aquando da “inauguração da imagem da padroeira com Missa, procissão que começa com a representação da arca de noé, bailes, danças, contradanças, cavahada (...).” (GL 36: 1751/09/07). Este é um entre muitos outros relatos que na imprensa dão relevância pública à riqueza, variedade e investimento com que os municípios, freguesias, academias ou outras entidades celebravam dias de solenidade local. De acordo com a natureza da celebração, era também programada a variedade no prolongamento dos festejos, aproveitando-se os recursos disponíveis para potenciar o sentimento de partilha, fosse através de música, de um banquete ofertado ou de um entretenimento popular ou sofisticado. Nos relatos do Diário do Morgado de Mateus encontramos descrições que confirmam esta mesma variedade de ingredientes das festas religiosas que se prolongam na rua, ganhando alguma cor local, ou nos teatros de acesso condicionado aos representantes e altas individualidades do reino, como aconteceu a 28 de Janeiro de 1766 por S. Gonçalo:<sup>70</sup>

---

<sup>69</sup> "Na Villa de Alcoutim (...) para dar graças pelo feliz nascimento do Serenissimo Principe da Beira (...) Missa cantada (...). A fim que a alegria se espalhasse ao mesmo tempo nas ruas da Villa, se armou alli hum teatro em que por tres noites se representarão Comedias, e se recitirão Loas em obsequio dos nossos bons Principes, concorrendo a Musica do Regimento de Faro, cujos harmoniosos sons enchêrão o Povo de alegria e contentamento." (GL 35:1795/09/01- 2º sup.)  
Em Mértola também pelo nascimento do Príncipe celebrou-se um "Te Deum (...) na Igreja Matriz (...) e bella Musica, assim vocal, como instrumental (...). Nas noites dos ditos tres dias se representarão tres differentes Comedias por Curiosos da mesma Villa, com gosto e admiração do grande concurso de pessoas, assim Nacionaes como Hespanholas; Havendo-se para este fim erigido na Praça da dita Villa hum asseado teatro, sendo as figuras ornadas com vestidos de hum dos theatros desta Corte (...)" (GL 36: 1795/09/08- 2º Sup.).

<sup>70</sup> Referência ainda ao dia 3 de Abril de 1769 o Governador participa no cortejo público das autoridades na festa de Nossa Senhora do Prazeres: "As nove horas montou *Sua Excelencia* e (...) seguiose toda a Nobreza da Terra do Cortejo de *Sua Excelencia* logo o mesmo *Senhor* a Cavallo; e fechava a marcha o resto do Piquete; deste modo passou as ruas e a ponte de Nhamgabahu por onde concorreo *muita* gente

Sua Excelencia foi fazer oração a São Gonçalo ao recolher da procissão e nas suas costas fizeraõ logo os mulatos tal Bayle do dito Santo que mais parecia tinhaõ todos emforecido de loucos do que obsequio ao dito Santo. Neste dia sobre a meya vieraõ todos os mulatos encamizados com muitos cavalinhos e muitos fachos trazendo a porta de Palacio São Gonçalo a cabeça acompanhado de muitos muzicos e diferentes bailes entre os coais avia hua suficiente contradança de encamizados mitrados de luminarias de papel em que se viaõ diferentes letras e geroglificos. (Mateus1. Nerymm).

Ao longo do ciclo anual verifica-se um espraiar das festividades para o exterior com a Primavera que culmina com os festejos dos chamados “Santos Populares” (S. António, S. João e S. Pedro). Ciclo de festividades sacro-profanas em que o último vector se tornou dominante e, por vezes, quase exclusivo. Santo António beneficiou de um culto bastante forte durante o século XVIII (Cf. Cascão 1993: 520), que é aliás confirmado por relatos de estrangeiros bem como pelos manifestos da Irmandade de Santa Cecília.

Os picos de investimento no quadro das festividades anuais detectam-se nos manifestos pela regularidade e grau de investimento em música instrumental, o que aliás se verifica na festa de Santo António que é um caso de evidente popularidade. Esta festa era celebrada numa enorme diversidade de locais, incluindo desde casas particulares, aristocráticas<sup>71</sup> ou não, a múltiplas igrejas de Lisboa e estendendo-se ainda a localidades como

---

a ver: e chegou a Capella de Nossa Senhora da Luz adonde estava *muito* povo, e entrou na Igreja ao som dos repiques dos sinos e das trompas dos Indios e instrumentos da muzica feita oração ouvio missa rezada, se expos o *Santissimo* e tornando a Sua Cadeira assistio a missa cantada e sermaõ, acabado se retirou com alga indispozição por ter sahido em jejum mas socegando o mais em hum quarto das cazas *que* ali há melhorou logo, e estando acabada a festa mandou convidar pelos *Sargentos* mores todos os *que* o acompanharaõ para as mezas como tambem aos *Prellados* e *Relligiosos* *que* foraõ assistir e foraõ todos servidos de hum sumtuoso jantar de duas cobertas; e acabado elle se servio *segundas* mezas para outras pessoas e ao depois de comer para todo o povo a *que* se distribuhio ainda com grande abundancia: passado isto cantaraõ na Igreja os *Relligiosos* Capuchos a Antifona Tota Pulchra por Sua Excelencia e a muzica e Povo a Ladainha, e se encerrou o *Santissimo*. Sahindo Sua Excelencia para fora o festejaraõ com *muítas* obras poeticas e o celledre Joaõ Ferreira com hum sermaõ burlesco *que* fes aos Ossos de huma vitela que lhe tinhaõ tocado: e com outras galantarias de *muito* divertimento com *que* fes rir a todos, voltou Sua Excelencia para Caza, e mandou entrar a Opera *que* se representou no Theatro com *muito* luzimento, e foi a de Ernesto e Artabano = intitullada o mais heroico sigredo a *que* se seguio hum bom entremes e foi tudo representado pelos *Sargentos* e Soldados deste Destacamento aos quais mandou Sua Excelencia dar hua boa cea junto com os *que* tocaraõ os instrumentos e cantaraõ.” (Mateus4, Nerymm).

<sup>71</sup> No período em estudo não se verifica patrocínio aristocrático que inclua música instrumental relacionada com esta festa no sentido de a solenizar. Tal facto só vem confirmar o peso diminuto da intervenção e incentivo aristocráticos neste domínio. As funções tendem a limitar-se à contratação dos meios musicais regulares, podendo referir-se a título de exemplo o manifesto de José Francisco Barboza que relata para 1807/07/19: “Em casa do Exm<sup>o</sup> Marquês de Valença no Campo Grande, Huma M [issa] de instr.[umentos], festa a S. António.” Para a qual foram contratados 3vl, 2vc, 1ob, 2tp e 4V.

Cacilhas, Vila Franca de Xira ou Azambuja.<sup>72</sup> Uma das ocorrências mais singulares aparece associada à Casa do Prior da Igreja de S. Julião onde, a 13/06/1782, o Pe. Julião Jozé Tavares [Travassos] refere ter dirigido “mais[,] por favor (...)[,] huma função profana em dia de S. António em q. forão tres rabecas, e hum rabecão cujas pessoas me não lembrão quem herão”. Neste caso tratou-se de uma função profana gratuita onde não é de excluir a presença de música vocal profana (por vozes da casa) eventualmente intercalada por solos instrumentais. Trata-se ainda em última análise, do alargamento das formas de comemoração a pretexto do “Santo Popular”, a par do gosto e empenho de um dignitário eclesiástico na promoção de funções profanas, as quais têm cabimento numa celebração de estrutura pouco rígida como é aqui o caso. É este mesmo tipo de celebração pelo Santo António que encontramos no Convento de Chelas, em 1784, só que desta vez sob o patrocínio de um ilustre nome da finança: “Diregi eu João Bapt<sup>a</sup> [ista] Biancardi, ao Sr. Anselmo Jozé da Cruz Sobral em 13 de Junho hum concerto de muzica no Conv. de Chelas, do qual pago a St<sup>a</sup> Cecilia 100”.<sup>73</sup> Tal como acontece na grande maioria das poucas funções profanas relatadas nos manifestos também esta é incipiente em informações sobre os músicos envolvidos ou respectivos pagamentos, porventura porque também aqui se trataria de um evento gratuito. Referência ainda para a casa do Desembargador Giraldes que no dia do Santo, 13 de Junho, em 1783, fez celebrar uma Missa no seio da qual se ouviu “Rodil e a sua Sonata”<sup>74</sup> e o anonimato de uma “casa particular na praça da Alegria” onde se fez uma Ladaínha pelo Santo António em 1809 a pretexto da qual se

---

<sup>72</sup> Encontraram-se ocorrências de música instrumental explicitamente associadas a Funções pelo S. António nos anos: 1782, 1785, 1788, 1791, 1792, 1795, 1796 (2), 1797 (2), 1798 (2), 1799, 1803, 1804 (3), 1806 (3), 1807, 1809, 1815, 1817, 1820. Há muitas funções nos manifestos em que não vem indicada a festividade em causa, não se incluindo aqui os casos que ocorrem no mês de Junho em data próxima ao dia do Santo, pois não pode concluir-se de forma cabal tratar-se desta festa. A exceção é feita às funções que coincidem com o dia 13 de Junho, que mesmo não indicando a festa se conclui tratar-se de celebrações pelo S. António e que ocorrem em: 1779, 1783, 1784, 1797, 1799, 1800, 1802, 1803.

<sup>73</sup> Anselmo Jozé da Cruz Sobral integrará o núcleo de empresários associados ao Teatro de São Carlos. A sua ligação ao patrocínio e incentivo à música profana encontra-se documentada nos manifestos desde a década de 1780 e com maior relevância do que qualquer individualidade aristocrática. O Director João Baptista Biancardi relata nos manifestos sete funções profanas sob o seu patrocínio em 1782, 1784 (3 funções) e 1785 (3). (Cf. Cap. 4).

<sup>74</sup> Manifesto de Fr. José dos Anjos que relata a contratação dos seguintes músicos: “Mazza, Palomino, Andre Avelino, Jacob, António Jozé Avondano, Rodil e sua Sonata, João Baptista André, Jozé António Lidres, Felipe, António Jozé, Pedro, Jozé Joaquim Eleutherio; Fre. Matheos, Fr. Jozé dos Anjos (cantor e director). 1600 réis cada.”



ouveu um *Concerto de rabecão*.<sup>75</sup> Refira-se a propósito a existência de uma *Sinfonia*, RéM, de José Maria Franchi (1776-1832) escrita para as celebrações de Santo António.<sup>76</sup>

No que respeita a patrocínios colectivos que solenizaram a festa de Santo António com música instrumental, referência para o Regimento de Peniche que a celebrou no Convento dos Paulistas em 1806,<sup>77</sup> podendo ainda deduzir-se que todas as restantes 17 funções foram promovidas pelas respectivos conventos ou irmandades do Santíssimo Sacramento de cada uma das igrejas indicadas. De acordo com os manifestos, os concertos que se ouviram nas funções a Santo António abarcaram os mais variados instrumentos,<sup>78</sup> o que não permite tirar conclusões que extrapolem a mera disponibilidade dos músicos no momento. Regista-se ainda que as orquestras reunidas são tendencialmente bem guarnecidas, atingindo o patamar máximo de 25 instrumentos e 20 vozes, em 1806, na Igreja de S. Nicolau, sob a direcção de Jozé Francisco Barboza.<sup>79</sup> No quadro da multiplicidade de festividades celebradas anualmente, o dia de Santo António é uma referência no domínio da intervenção instrumental, pela regularidade com que tal se verifica.

A propósito das festividades a Santo António, William Beckford assina um relato significativo que nos ajuda a completar o quadro fornecido pelos manifestos, descrevendo componentes festivos como o fogo de artifício, os foguetes, as fanfarras ou a procissão. Em relação à véspera escreve:

Unless St. Anthony lulls me to sleep by a miracle I shall have no rest tonight. There is a whizzing of rockets, blazing of bonfires, and flourishing of French horns in honour of tomorrow, the anniversary of that blessed day when my favorite saint passed

---

<sup>75</sup> Manifesto de Jozé Francisco Barbosa.

<sup>76</sup> Franchi, José Maria Bechner, *Sinfonia com violinos e oboes do Snr. Joze Maria Franque, Feita para a Festa de Santo Antonio do Snr. Martinho Joze Esteves Madeira: Pedida por F. A. d' L. W. Ré M: Allegro spiritozo. Andante. Allegro spiritozo. Partes de orq: vl 1 e 2, vla, ob 1 e 2, tp 1 e 2, vc. (P-Ln, F.C.R. 80/1).*

<sup>77</sup> Manifesto de Fr. Joaquim da Natividade, onde se relata a propósito o pagamento a um "concerto de rabeca – 1200 rs".

<sup>78</sup> incluindo desde violoncelo, corne inglês, clarinete, violino, duas trompas ou flauta (referidos pela ordem cronológica do seu aparecimento nos manifestos).

<sup>79</sup> Para uma função que constou de Missa com um concerto de clarinete incluído, reuniu-se uma orquestra de 10vl, 2vla, 4vc, 2ob, 1fl, 1fg, 4tp e timb, com um coro de 20 vozes.

by a rapturous and soft transition to the joys of Paradise. (Beckford 1954: 77, 1787/06/12. Neryve).

#### No dia e a propósito da cerimónia:

A Principal with a considerable detachment of priests from the Patriarchal officiated to the sound of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a parcel of water-drinkers a-dancing than to direct the motions of a pontiff and his assistants. After much indifferent vocal and instrumental music performed full gallop in the most rapid allegro, Frei João Jacinto, a famous preacher, mounted a pulpit just by the place where I knelt, lifted up hands and eyes, foamed at the mouth, and poured forth a torrent of sounding phrases in honour of St. Anthony. (...) // The sermon ended, fiddling began anew with redoubled vigour, and I, disgusted with such unseasonable levity, retired in dudgeon<sup>80</sup>. (Ibid: 78 e 80, 1787/06/13).

Nessa mesma tarde o Autor assiste também à procissão de Santo António, que descreve de forma pejorativa: "*I made my retreat as soon as I could and returned home shrugging up my shoulders.*" (Ibid: 81). O esbatimento de fronteiras, entre as esferas erudita e popular, sacra e profana, são aparentemente o que mais desagrada ao autor, concretamente a nível musical. O mesmo tipo de incómodo transparece no relato de Wilhelm Ludwig von Eschwege quando assiste à festa de Santo António na Capela de sua evocação na Bairrada, em Junho de 1806, em companhia do erudito alemão Friedrich Ludwig Wilhelm Varnhagen. De novo se regista a forte impressão provocada pela verve do Pregador, mas também a "invasão" da igreja pelo barulho exterior provocado pela música popular, pois "cantam-se cantigas de rua", que não permitem ao orador ouvir as suas próprias palavras.

Eigentlich ist dieses ein Fest für die Bauren und besonders für die Dienstmädchen aus der Stadt, welche nun alle auf Karrens die mit schönen Betdecken behangen sind angefahren kommen. So wie die Karrens ankommen und abfahren, wird erst dreimal um Kirche herumgezogen und dazu Gaßelieder gesungen, dies giebt ein solcher Lerm, daß der Prediger, der diesmal ein Schwager von Varnhagen war, und die Wunder des Antonius hererzählte, besonders wie er seinem Vater vom Galgen errettet hat, oft seine eignen Worte nicht versteht. (Eschwege 1806: 77. Neryve).<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Uma versão mais comedida do mesmo evento: "*The ceremony was extremely pompous. A prelate of the first rank, with a considerable detachment of priests from the royal chapel, officiated to the sounds of lively jigs and ranting minuets, better calculated to set a parcel of water-drinkers a dancing in a pump-room, than // to direct the movements of a pontiff and his assistants. After much indifferent music, vocal and instrumental, performed full gallop in the most rapid allegro, Frè João Jacinto, a famous preacher, mounted the pulpit, lifted up hands and eyes, and poured forth a torrent of sounding phrases in honour of St. Anthony.*" (Beckford 1834: II: 60-61, 1787/06/13. Neryve).

<sup>81</sup> "Em boa verdade, esta festa destina-se aos camponeses e sobretudo às criadas da cidade, que chegam todas elas em carroças enfeitadas com bonitas colchas. Quando as carroças chegam e partem dão primeiro três voltas à igreja e cantam-se cantigas de rua, e isso produz uma tal barulheira que o

Sobre as restantes festas populares, William Beckford deixa ainda um relato acerca do S. João em Lisboa. Assinala a convivência entre as classes alta e popular que é aliás um traço próprio à festa geral do antigo regime. Apesar da estrita distinção entre o gosto e as práticas culturais em função dos estratos socio-económicos, não é raro que as classes altas visitem o entretenimento popular, que é de fácil acesso porque exibido na rua ou com ingresso barato.<sup>82</sup> Neste S. João de Lisboa, a Família Real apresentou-se à varanda do Senado numa atitude de legitimação da festa e aproximação, tratando-se de um acto de visibilidade de importante efeito no reforço da coesão da comunidade. São aliás recorrentes, nos relatos de estrangeiros, as críticas ao excessivo recato da corte portuguesa, por comparação com o investimento de representação que se verifica noutras cortes europeias.

There was a sort of pavillion awkwardly constructed for dancing, and all the mantua-makers, milliners and abigail in the town shone off in cotillions with the Duke of Cadaval and some other young men of the first distinction who are never at ease but in low company. [...] In my way to Belem this evening I met vast crowds of carriages hurrying to the Great Square, which is to be illuminated with lanterns in the Villa Nova style I imagine. The Royal Family are expected to appear at the windows of the Senate House and there will be a firework and a line of huge bonfires surrounded by fishermen and nymphs of the Tagus, snapping their fingers and dancing fandangos. (Beckford 1954: 109. 1787/06/29. Neryve).

Entre a música presente nos festejos populares contavam-se cantigas populares, música de dança com particular relevância para o fandango,

---

pregador, que desta vez era um amigo de Varnhagen e que estava a descrever os milagres de Santo António, em especial como este lhe tinha salvo o Pai da forca, com frequência nem as suas próprias palavras conseguia ouvir.”(trad. Neryve)

<sup>82</sup> A propósito da interacção e conflito entre o entretenimento popular e os espectáculos para as classes altas em Paris, refira-se o episódio em que os empresários lutaram legalmente por privilégios reais, como foi o caso para o teatro falado pela Comédie Française, com vista a não sofrer da concorrência popular durante o século XVIII, Cf. Isherwood (1978, 1981 e 1986). O autor interpreta a cultura de entretenimento popular como um fenómeno dinâmico de considerável autonomia sujeito a lentos processos de transformação interna, que estão para além das clivagens ou transformações políticas e/ou sociais com as quais pode não existir uma inter-acção directa numa lógica de cultura subsidiária. Assumindo que algumas formas de entretenimento popular se constituem como um ponto de contacto entre classes socialmente clivadas pelo mundo do trabalho e das práticas de sociabilidade codificadas. O proteccionismo régio constitui-se aliás como causa de separação classista no universo do entretenimento, em concreto na realidade teatral que se constitui com uma enorme riqueza de soluções formais: “*separation between popular and elite theatrical entertainment was rooted in the politics of privilege.*” (Ibid. 1986: 97).

marchas de fanfarra para além da música própria às funções sacras dentro da igreja que podia incluir, ou não, os concertos instrumentais.<sup>83</sup>

#### 4- Círios

Os círios constituíram-se também como uma prática popular muito activa e intensamente cultivada ao longo dos séculos XVIII e XIX. A componente religiosa integrava os andores, as imagens, os anjos (vestidos com fantasia), os guardas a pé e a cavalo, para além das funções sacras.<sup>84</sup> O universo profano contribuía com os arraiais, o fogo-de-artifício, as tendas de especialidades gastronómicas, as corridas de touros, as representações teatrais ou o circo e os torneios equestres (“cavalhadas”). O ponto alto da festa consistia na chegada dos círios tendo como figuras obrigatórias na procissão o guia, ou “puxavante”, os mordomos com o estandarte, o juíz, os anjos e a imagem da Senhora na sua berlinda. O Santuário da Senhora do Cabo (Espichel) era o mais famoso entre todos aqueles que eram visitados pelos círios. A organização da festa (que remonta a meados do século XV) era assegurada rotativamente por cada uma das 26 (de início 30) freguesias envolvidas no “giro”, decaindo significativamente a partir de 1834 (Cf. Cascão 1993: 520). O reconhecimento da sua importância é confirmado por relatos na imprensa, nomeadamente uma detalhada descrição, em 1784, que confere à música um papel relevante num quadro de festividades dentro e fora da Igreja. Depois do arraial da Senhora do Cabo, houve "Touros, etc (...) Às 10 entrou hum carro com Musicos, e instrumentos, que fazia agradável vista e

---

<sup>83</sup> As festividades de S. João têm uma presença consideravelmente menor nos manifestos por comparação com o S. António. Registam-se dois concertos, para saltério e violoncelo, no S. João em Almada em 1785 e 1788, respectivamente. Trata-se dos manifestos de Eleuthério Jozé Martins que terá tocado o concerto de saltério como solista e de Jozé Cardoso que nomeia Saverio Pietagrua como solista no violoncelo. Entre 1804 e 1806 registam-se vários concertos sem indicação do instrumento solista, no S. João em Alcochete.

<sup>84</sup> P.e., o manifesto de 1797 de António Jozé de Lemos refere 3M e Mat.

consonancia, correspondendo hum Coro da outra parte: ás 11 tocárão os tambores para final da meza d'estado".<sup>85</sup>

A música instrumental associada a esta festividade é patrocinada pelas freguesias de Cacilhas, Caparica, Loures e Barcarena em 1783, 1797, 1798, 1811 e 1813, respectivamente<sup>86</sup>. Neste último ano o director, Jozé Francisco Barbosa, relata, "Dirigi a Função do Cirio de Bracharenni [Barcarena] em N. S. do Cabo p. a qual partimos a 26 e viemos a 31. 4 pessoas q foram a esta Função não tiveram nem condução, nem comedoria, pois foram com a muzica do arraial". Sabemos por esta nota que o arraial não só se iniciou alguns dias mais cedo como nele participaram quatro músicos que integraram também a função sacra, i.e., músicos profissionais adstritos à ISC que tocam simultaneamente reportório popular e "erudito".

## 5 - Outros Santos

Entre os casos de fidelização devocional a um local de culto destacam-se S. Patrício na Igreja do Corpo Santo, que tendo sido reedificada após o terramoto se tornou uma das mais frequentadas pela aristocracia lisboeta. Este dia, celebrado pela irmandade da respectiva igreja, conta com a direcção exclusiva de João Baptista Biancardi, entre 1779 e 1801, que nos seus manifestos se destaca como um dos directores mais comprometidos com a música instrumental e sobretudo com a organização de funções profanas, entre as quais concertos vocais e instrumentais.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> GL 21: 1784/05/25, 2º supl.

<sup>86</sup> Os concertos que se ouviram nos referidos anos foram: 1783 - Ct. vc por Pietagrua; 1797 - Ct. ob por Vicente José Joaquim Della Corte; 1798 - Ct. vl por João Gabriel Legras, 1811 e 1813 - Ct. 2vl por Inácio de Freitas e Galdino Jozé Farneze e Ct.ob e fg por [Vicente Della Corte e Tiago Domingos Calvet].

<sup>87</sup> A partir de 1801 regista-se a participação de outros directores nas funções a S. Patrício entre os quais, João Baptista Avondano, Matheos Jozé da Cruz e Galdino Jozé Farneze.

N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Conceição conheceu devoção largamente investida no quadro institucional das Alfândegas com funções na Igreja da Conceição Nova, no oratório da Casa dos Direitos do Pescado da Casa de Bragança<sup>88</sup> e ainda nas Sete Casas.<sup>89</sup> Para além de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> da Conceição celebrava-se também regularmente no primeiro destes oratórios (Casa do Pescado) e com recurso a música instrumental o “Dia da Maternidade” (Maio) e na ermida das Sete Casas o dia de St<sup>a</sup> Luzia (13 de Dezembro). Na Casa do Pescado assistimos a uma rotatividade dos Directores com carácter periódico, afirmando-se primeiramente e em exclusivo Bernardo Couto Miranda entre 1774-1791. A ele sucedem, em alternância, Joaquim Alberto Guerra e Joaquim Jozé Rebello de Oliveira (1798-1807), seguidos por outros tantos directores que, pelo menos até 1817, continuam a optar pela inclusão de música instrumental nas festas aí celebradas. Da variedade de directores conclui-se que a participação regular da música instrumental faz parte das intenções e tradição local instituída pela entidade alfandegária. Já nas Sete Casas constatamos que a exclusividade de Filipe Marcelli (contrabaixista) enquanto Director, no período entre 1785-1807, fica associada às funções com solos de música instrumental.

Destacam-se ainda o culto de S. Roque, na Ermida de S. Roque do Arsenal Real na Ribeira das Naus, que se afirma entre 1808 e 1820. S. Miguel foi celebrado com regularidade até 1808, sobretudo na igreja da sua invocação, mas também noutros locais como a ermida das Mercês. O dia de Santa Ana (26 de Julho) aparece também com uma representatividade importante no quadro das festas solenizadas com música instrumental, durante a estação quente, entre 1771 e 1804. Para esta festa são solicitadas deslocações regulares de músicos a Loures, para além de ser uma festa frequentemente celebrada na freguesia de S. João da Praça onde conta com a fiel devoção do director Bernardo Couto Miranda, entre 1780-84.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Referida como Casa da Ciza ou do Despacho do Pescado da Casa de Bragança na Ribeira Nova.

<sup>89</sup> Instituição alfandegária que tinha a seu cargo o controle sobre as transacções de sete produtos incluindo azeite, carne e escravos.

<sup>90</sup> Para essa festa em 1784/08/01 Bernardo Couto Miranda relata no seu manifesto “Apliquei para esta despeza como Procurador – 20740 rs [total]. Alguns destes Muzicos derão das suas partes algumas Esmollas para a Senhora St<sup>a</sup> Ana de quem era a Festa”. Nesta função em que se ouviu um concerto de violoncelo por Pedro Grua [Saverio Pietagrua] tocaram na orquestra: “violinos - João Ant<sup>o</sup> Prince, Felicio, Rume, Haneman, Jozé Luiz, João Feliz. Oboés - António e João Eredia. Violoncello - Grua (...). Fagotes: Nicolau, Theodoro Mazza. Trombas: D.João, Adam. 960 rs [cada]”. Os outros locais em que se registam funções a St<sup>a</sup> Ana são ainda: Almada, Ameixoeira, Bom Sucesso, Ribeira Velha, e as Igrejas em Lisboa

## 6 - Natal

Um dia festivo como a natividade, cuja celebração detém um carácter abrangente no quadro da cristandade, ultrapassando a circunscrição a tradições locais, não aparece associado a um investimento muito significativo em música instrumental.<sup>91</sup> Registam-se, aliás, apenas cinco ocorrências,<sup>92</sup> o que coloca o Natal entre as festas menos representadas neste contexto. Tal facto é expressivo porque sublinha a importância de dias santos como os atrás referidos, cujo investimento nos recursos de solenização funciona, em última análise, como sinal auto-legitimador de uma devoção ou tradição associada a um determinado local de culto e/ou à irmandade respectiva.

## 7 - Acções de Graças

Detectam-se oscilações de representatividade das festas, ao longo do tempo, que permitem encontrar uma relação de sentido com os períodos históricos em causa, sendo o caso mais notório a festa de S. Sebastião, cujo culto e respectiva solenização através da música instrumental se acentuou a partir de 1806, conhecendo um pico relevante em 1807. Este reforço devocional não terá sido estranho à ameaça francesa. Por sinal, uma boa parte

---

do Menino de Deus, de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> do Livramento e de S. Julião num culto com alguma regularidade de investimentos entre 1771 e 1804.

<sup>91</sup> Este quadro poderá ter sido diferente nas cerimónias promovidas em territórios colonizados. Numa carta de D. Luís António (Morgado de Mateus) para sua mulher, D. Leonor de Portugal, escrita no dia de Natal de 1765, descreve-se nos seguintes termos a Missa do Galo celebrada na véspera: "fui com os principaes *officiaes* e *Menistros* assistir, fesse bem a função: es- / tava *muita* gente, e tinhaõ hum bom Cravo suficientes / rebecas, e os Indios com trompas e flautas travessias, qua- / zi nuz, embrulhados em hum bocado de baeta, e tocaõ / de toda a Solfa." (Cf. Nerymm nota 146. Arquivo da Casa de Mateus, G.977 [271], Al. 2, nº 7).

<sup>92</sup> A celebração da Natividade aparece associada a música instrumental nos manifestos de 1784, 1785, 1788, 1791 e 1805, que dizem respeito ao Natal celebrado no ano civil anterior.

destas funções teve lugar em espaços de invocação a S. Jorge, o patrono do reino de Portugal, nomeadamente nas Igrejas das freguesias de S. Jorge e de St<sup>a</sup> Cruz,<sup>93</sup> entre outros locais de culto.<sup>94</sup>

Por coincidir com o ano charneira de demarcação do terceiro período histórico aqui considerado, que se circunscreve a 1807-1820 e se inicia com as invasões francesas, importa referir desde já as funções sacras motivadas pelos acontecimentos de ordem política. Uma descrição de Wilhelm Ludwig von Eschwege de uma Missa no Convento da Santíssima Trindade, em Santarém, a 29 de Abril de 1806, é particularmente rica nos detalhes relativos ao contexto, referindo ainda a presença de música de dança dentro da igreja, em concreto marchas e contradanças pela banda do regimento e o significativo hino “God Save the King” (Cf. Cap. 5- III. 3).

Das Cavallerie-Regiment Santarem zog mit klingenden Spiel in die Kirche, postirt sich darin und ein Schlag auf die große Trommel ist ein Zeichen zum Knien. Der Pfaffe fängt darauf seine heimliche Meße an und nicht wenig war ich überrascht daß die Hoboisten, welche zunächst von dem Altar standen auf einmal Good [sic] save the King anstimmen. Die Musik dauerte die ganze Meße über, bald Marsche bald Contretänze, im ganzen war sie nicht übel besetzt. Mit einem Schläge auf die Trommel erhob sich wieder alles, machte seine gehörigen Kreutze und damit war die Meße aus. (Eschwege 1806: 64. Neryve).<sup>95</sup>

Jozé Francisco Barboza relata no seu manifesto em 1808/09/18 “Na Freg<sup>a</sup> do Coração de Jezus, hua Missa de Instrumentos e de tarde hum Te Deum; festa da Acção de Graças pella restauração de Portugal”. Pode imaginar-se que essa função se tenha inserido numa linha de intenções resistente às “Ordens do Governo intruso” tal como descreve Frei Manuel do

---

<sup>93</sup> A Igreja de St<sup>a</sup> Cruz que se situa no extremo Norte do Castelo de São Jorge com a fachada Sul para a Praça Nova, foi reconstruída em 1776.

<sup>94</sup> S. Sebastião foi festejado com recorrência na igreja de S. Estevão (entre 1804, 1806-07) e também nas Igrejas de St<sup>a</sup> Isabel, Olivais, S. Paulo, S. Jozé, Anjos e S. Miguel. Aparecem também referências a esta devoção em localidades como “a Sobreda” e “Charneca”.

<sup>95</sup> “O Regimento de Cavalaria de Santarém entrou a marchar na igreja ao som da sua banda, coloca-se em formatura no interior e uma batida do tambor grande dá o sinal para as pessoas se ajoelharem. O sacerdote começa em seguida a sussurrar a sua Missa e não fiquei pouco surpreendido quando os oboístas, que estavam de pé junto ao altar, se puseram subitamente a tocar o *God save the King*. A Música prolongou-se por toda a Missa, ora marchas ora contradanças, e no seu conjunto não era má. Com uma batida do tambor toda a gente se levantou de novo, fez o devido sinal da Cruz, e com isso terminou a Missa.” (Eschwege 1806. 1988: 64. trad. Neryve).



Cenáculo Villas Boas.<sup>96</sup> Neste mesmo ano (1808) Jozé Francisco Barbosa dirige ainda mais duas Missas e Te Deum em Festa de Acção de Graças na Igreja dos Freires de N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> Conceição e na Igreja de S. Julião e Francisco de Sales dirige em Santarém um Tríduo constituído por Missa de Acção de Graças, três Sextas e Te Deum, qualquer uma destas funções com relevante presença de música instrumental.<sup>97</sup> Em 1811 regista-se no manifesto de José Francisco Barbosa que na Igreja de S. João da Praça, pela Festa do Sr. Jezus dos Aflitos, se celebra um Te Deum “pela evacuação dos francezes”. Finalmente refira-se que o mesmo José Francisco Barboza dirige em 1814/09/18 na freguesia de Loures, “Missa, Te Deum e de tarde Procissão. Festa de Acção de Graças pela Paz Geral”.<sup>98</sup> Para além dos dias solenes fixados pelo calendário religioso, outras razões que amenizavam a existência da congregação, como por exemplo a vinda da chuva, poderiam motivar um investimento acrescido nas funções sacras.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Frei Manuel do Cenáculo protagonizou a “gloriosa Aclamação do nosso Amável Príncipe (...) apresentando-se ao Povo na varanda das Casas da Câmara o retrato do mesmo Senhor (...) sendo inexplicável a alegria de todo o povo, com que repetia vivas, repicando-se todos os sinos, e desafogando todos os seus prazeres em mil demonstrações. Fiz eu logo que na Sé [de Évora] se cantasse soleníssimo Te Deum; se celebrasse grande festa em acção de graças, renovando eu, e todos nas minhas mãos o juramento de Fidelidade ao nosso Legítimo e Saudoso Soberano.”(Cf. *Memória Descritiva do assalto, entrada e saque da cidade de Évora pelos franceses, em 1808*).

<sup>97</sup> Na primeira das funções um ct. de violoncelo por Jozé Policarpo Faria Beltrão e um ct. para 2 clarinetes. Já na Igreja de S. Julião Jozé Francisco Barbosa inclui apenas o ct. para 2 clarinetes. Francisco de Sales inclui no Tríduo 2 ct. para violino e 2 ct. de clarinete. Qualquer uma das funções pelo seu carácter de aclamação e ênfase festiva, inerente ao Te Deum, conta com orquestras de dimensão relativamente inflacionada (Cf. Anexo A).

<sup>98</sup> Dando a ouvir durante esta função um ct. de fagote e clarinete (Cf. Anexo A).

<sup>99</sup> No seu manifesto de 1781 o Pe. Bernardo de Coutto Miranda relata que “no fim do Miserere das 5 Domingas se cantou nesta Igreja [S. Julião] o Te Deum pelo Benefício da Chuva”. O mesmo motivo que 27 anos antes animou a Procissão na Quaresma, com uma imagem de Nossa Senhora, para pedir chuva, segundo o relato de George Whitefield: “*At some Distance from the Lady, under a large Canopy of State, and supported likewise by six // or eight Persons, came a Priest, holding in his Hand some noted Relick. After him followed several thousands of People, joining with the Friars in singing "Eandem cantilenam, Ora pro nobis," all the way. Still Rain was denied, and still Processions were continued.[...]*” (Whitefield: 1755: 4-5. 1754/03. Neryve).

## VI – A Logística da Música no Contexto da Festa Sacra

Para além da música e da eloquência retórica do sermão, podia ter lugar uma verdadeira encenação do rito com eventuais prolongamentos festivos de mais variada natureza fora da igreja. Refira-se a este propósito uma descrição incluída no Diário do Morgado de Mateus, pela riqueza de pormenores, sublinhando-se especialmente a chuva de flores associada à música instrumental no Sábado de Alleluia, na Sé, a 18 de Abril de 1767:

Sahio *Sua Excelencia* de manhã com o seo vestido de veludo cortado de flor rochas, foi a Sé ver aparecer á leluya, estavaõ os degraos de seus estrados já cubertos, e espaldar na parede do arco a Cadeira hera de Damasco roxo mais descubertos, quando se havia de vencer a agoa veyo todo o Cabido em purçiçaõ diante com a crus levantada acompanhado dos meninos do coro com ser oferarios [?], e com sirios pascoais logo todos os Capelains Conegos, e dignidades, e seguiace todos com murças, e Capas magnas com caudas pretas, e *Sua Excelencia* da parte direita, e detras de tudo os dois conegos revestidos que o Celebrantes, e o diacono, e nesta forma foraõ a pia Batismal que estava toda adornada de flores, vencer a ágoa, e voltando para sima estava já a Cadeira de *Sua Excelencia* toda cuberta de Damasco emcarnado, a almofada aos pés do mesmo, e moxo ao lado, tiraraõ todos os Conegos as Capas magnas, e puzeraõ as murças, apareceo á leluya, abriãõse os altares e as janellas, choveraõ das tribunas muitas flores, e tocaraõ com alegria os orgõns e instrmentos, principiou a missa, e ensençou a *Sua Excelencia* duas vezes o diacono paramentado, e imediatamente depois do Selebrante hua depois de incençar o altar, e outra quazi no fim da missa. (Mateus2. Nerymm).

À luz do olhar crítico do Marquês de Bombelles fica-nos um relato da celebração da Quinta Feira Santa, de 1788, enquanto oportunidade para ouvir boa música tocada pelos músicos régios que nos dias solenes formavam a orquestra e o coro da capela da Bemposta. Oportunidade esta que permitia também apreciar a decoração soberba do espaço e usufruir da convivialidade.

La Reine et la famille royale sont arrivés au commencement des Laudes. Le Miserere en musique a été fort bien exécuté. La cérémonie faite, le St Sacrement est resté exposé au milieu des plus beaux vases de la Chine, couronnés d'une multitude de superbes fleurs cueillies dans les jardins de Queluz et cultivées principalement pour l'ornement du tombeau de Bemposta le jeudi saint. Malgré tout ce que ce lieu a d'imposant, il devient par le babil des dames portugaises comme le chauffoir de la Comédie Française à Paris où chaque dame, en attendant sa voiture, causa avec sa voisine et la conversation devient bientôt générale. Il était près d'onze heures lorsque nous sommes revenus à l'hôtel de France, bien rassasiés de musique et beaucoup plus fatigués qu'édifiés. (Bombelles 1979: 281, 1788/03/20. Neryve).

Segundo o relato, o rito terá sido longo e muito investido musicalmente através de estruturas - um coro e uma orquestra - mantidas pela própria corte para o efeito. Tal facto confirma a noção de que ao longo do século XVIII, a festa religiosa chega a incorporar quase todas as funções do divertimento de expressão laica que se encontra em pleno processo de consolidação autónoma noutros países (Nery 2005: 21). Uma tal relevância justifica o investimento, para lá daquilo que pode parecer razoável a um Marquês de Bombelles, o qual não só se queixa, repetidamente, da extensão excessiva dos ritos como reconhece o seu predominante efeito enquanto espectáculo. Entre a congregação distribuem-se os lugares de acordo com as convenções e respectiva representação hierárquica no corpo sócio-político.

Tandis que Mme de Bombelles allait encore sous la cape portugaise entendre les matines au couvent de Sta Joana, couvent très favorisé par feu le marquis de Pombal parce que sa soeure en était supérieure, je me suis rendu à la chapelle de l'Ajuda où les marquis de Marialva et de Pombal nous avaient fait garder des places commodes et décentes pour moi est mes officiers de la marine. Nous y avons entendu chanter de superbes motets, terminés par un Miserere d'une belle composition mais ces offices sont d'une longueur vraiment assommante sans que la pitié puisse être satisfaite parce que se sont bien plus des spectacles que l'assemblages des prières adressées par les fidèles dans le temple du Seigneur. (Bombelles 1979: 282, 1788-03-21. Neryve).

A extrema importância da música no rito reforça o papel da função litúrgica enquanto veículo de reportório e de músicos. Entre os autores italianos de música sacra mais apreciados em Portugal, na segunda metade do século XVIII, contam-se Pergolesi, Nicolò Jommelli e David Perez, ouvindo-se também Scarlatti, Leo, Vinci, Porpora, Durante ou Marcello.<sup>100</sup> Entre as escassas informações que os manifestos fornecem sobre reportório, encontram-se referências a alguma música sacra, para além da enigmática indicação de que se cantou “Uma Missa nova”,<sup>101</sup> havendo ainda referências ao “Aluguer da

---

<sup>100</sup> Pergolesi (Bombelles 1979: 100, 1787/02/21. Neryve), Nicòlo Jommelli, David Perez (Bombelles 1979: 51, 1786/11/26. Beckford 1954: 279-280, 1787-11-26. Neryve), Scarlatti, Leo, Vinci, Porpora, Durante ou Marcello (Fernandes 2005: 58-65).

<sup>101</sup> Manifesto de 1784 de João Nunes Nogueira.

Missa João de Souza”<sup>102</sup> e ao pagamento pela “Propina da Missa do Leal”.<sup>103</sup>

Entre as formas de investimento musical no rito, conta-se naturalmente a integração de sonatas e concertos instrumentais, os quais estão essencialmente associados a locais de culto de acesso público e mais raramente a ermidas privadas. A própria Corte, nas festas religiosas por si promovidas solicitava a presença de música instrumental estabelecendo um modelo e legitimando uma prática. Entre as descrições que conhecemos de celebrações litúrgicas, os relatos do Diário do Morgado de Mateus são valiosos pelo facto de registarem com detalhe intervenções de música instrumental, em particular a sua localização e papel no seio da função. Tratando-se de uma representação do poder central nas colónias, estamos perante a disseminação estratégica do modelo de função litúrgica pela totalidade do reino, contribuindo para tal, o uso de música que vem de Lisboa, que marca uma omnipresença da Coroa, uma vez que se trata de música certamente já levada à presença - e ouvida - pelo Rei. É o que acontece na função de 16 de Maio de 1768:

Foi *Sua Excelencia* de manhã vestido do seu Oniforme, acompanhado de toda a multidão de Militares, á sua chegada tocou a muzica todos os instrumentos dos coretos *que se lhe tinhaõ feito edificar com grande de hum, e de outro lado arco cruzeiro da Capela mor tomou Sua Excelencia* assento no seo costumado lugar, e principiou a missa cantada com grande estrondo de vozes, e Rabecas, Trompas, Buazes, tinhaõse junto todos os muzicos da Cidade, todos os da Opera, as Solfas eraõ de Lisboa, e os tiples cantaraõ com toda a perfeiçaõ, pregou o Conego Rebelo, hum Sermaõ breve, *muõto bom*: De tarde se repetio a funçaõ cantando toda a muzica hum Te deum Laudamus de excelente Solfa. (Mateus2, Nerymm).

A colocação da música instrumental no seio do rito não obedecia a uma regra estrita, até porque dependia, em primeira análise, dos recursos disponíveis. Um dos seus papéis passava pela magnificente abertura da função, assinalando nomeadamente a entrada de altas individualidades no templo. Esta informação é dada no relato de 17 de Novembro de 1766:

Tinhase mudado *para este dia a festa de Santa Gertrudes*: Foy o *Senhor General* convidado do *Dom Abbade* *para hir assistir a ella a Igreja* do seo Convento, chegou o *Senhor General* acompanhado de grande numero de militares, e a repique de todos os sinos esperado de toda a *comunidade para lhe deitar Agoa benta*, e ao entrar da *Igreja* tocaraõ todos os extrumentos de muzica e foy conduzido pello *Dom*

---

<sup>102</sup> Manifestos de 1777 e 1778 de Bernardo de Coutto Miranda.

<sup>103</sup> Manifesto de 1783 de Bernardo Coutto Miranda.

Abbate e todos os religiosos ao Altar do *Santo Sacramento* a fazer oração [...]”. (Mateus1, Nerymm).

Com o fito de intermediar secções e imprimir variedade e magnificência às celebrações, a própria Corte, nas festas religiosas que promovia, solicitava a presença de elementos da Real Câmara com a incumbência de tocarem música instrumental solística. Para a festa de Santa Bárbara, que teve lugar em Queluz em 1796, foi pedido a nove músicos (um número muito elevado) que levassem consigo concertos pois poderiam eventualmente ser solicitados a tocar. Sublinhe-se o facto de seis deles virem referidos como solistas nas funções sacras relatadas pelos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, coincidência essa que decerto se estenderia ao reportório. Refere o documento que “Sua Majestade é servida que os Muzicos Instrumentistas abaixo declarados se achem Domingo que se contam 4 do corrente Mez [Dezembro de 1796], na Real Capella de Quelluz para a Festividade de santa Bárbara para o que lhe hirão seges na forma do costume”. São depois listados 20 músicos solicitando-se que António Ronzi (vl), António Heredia, João Domingos Bomtempo (ob), Joaquim Pedro Rodil, Domingos Ribeiro (fl), Nicoláu Heredia, Paulo de Torres (fg), André Lenzi e Vicente Capellini (tp) levem “consigo alguns Concertos p<sup>a</sup> tocar se se lhe determinar”. (ANTT, C.R. Cx. 3175. Cf. Anexo C).

Embora não seja possível registar, com clareza documental, se a prática de música instrumental teve a sua origem nas funções directamente associadas à corte por iniciativa dos músicos estrangeiros ao serviço régio, ou se estes mesmos músicos promoveram esta prática como meio de aumentar os seus honorários em funções exteriores ao serviço da Real Câmara, a verdade é que um documento daquela natureza aponta para uma plena legitimação desta prática. Acresce que a influência da Corte não se esgota nas suas práticas directas ou instituições, estendendo-se ainda a patrocínios, protecções ou benefícios de vária ordem, em relação a festas ou locais de culto que gozam dos privilégios da devoção régia. Podem citar-se, a título de exemplo, as funções que têm lugar na freguesia de S. Julião sob a direcção de Bernardo de Coutto Miranda, que no manifesto de 1781 refere que “A Música da Missa a deo a Rainha Nossa Senhora” o que nos leva a pensar na isenção

das “propinas ou aluguer dos papéis”<sup>104</sup>. Já no ano seguinte o mesmo director, ainda para a Igreja de S. Julião, declara: “Além dos Instrumentos e Vozes que aqui vão declarados [e] que forão pagos mandou Sua Magestade Instrumentos e Vozes para estas Matinas e para a Missa da Manhã e segundas Vésperas”.<sup>105</sup>

No que se refere à localização da música no rito, encontramos vários indícios que apontam para a associação da música instrumental ao sermão que, por si só, se constitui como um momento de forte impacto pela comunicação directa que se estabelece com a congregação.<sup>106</sup> As palavras de José Andrés Cornide y Saavedra são elucidativas neste particular, destacando entre as qualidades mais significativas de uma função a que assistiu, a qualidade da música e a clareza do sermão. Esta festa a São José teve lugar na ermida de Nossa Senhora de Monserrate, erigida pela confraria dos fabricantes de seda no Bairro das Amoreiras, sob o patrocínio do empresário da fábrica de caixas, napolitano e pintor de profissão.

Sepa vm, y no le cause admiracion que en la Dominica in albis he oido una solemnissima misa cantada debajo de el aqueducto de las aguas libres, esto es de las que proveén los mas de los barrios de Lisboa, y que como creo que ya he dicho a vm vienen a una grande arca ô deposito en el barrio de las Amoreyras, si señor debajo de uno de los arcos que anteceden a la tal arca se ha formado una linda capilla de Nuestra Sora. de Monserrate a expensas de una cofradia compuesta por los trabajadores de sedas, galones, caxas, y Peynes, y en ella [fué] celebrada una fiesta a nuestro S. Josef [por] el impresario de la fabrica de caxas, que creo que tambien he dicho a vm es un Napolitano pintor de profesion. Hubo soberbia orchestra compuesta de musicos de la opera y de la Patriarcal, y un excelente sermon dicho por un paulista que creo es el mejor orador de Lisboa, y que para mi tiene la gracia de hablar tan claro que no le perdi una sola palabra, aseguro a vm. que ha sido una de las mejores funciones de mi vida, es verdad que la musica está aqui en mucha estimación y que para esto de fiestas de Iglesia se pintan solos los Portugueses.<sup>107</sup> (Saavedra 1974: 71, 1799/04/02. Neryve).

---

<sup>104</sup> Sabemos que em 1783 este Director pagou pela “Propina da Missa do Leal – 480 rs.”

<sup>105</sup> Cf. Anexo A.

<sup>106</sup> Refira-se, a propósito, que no Diário do Morgado de Mateus é corrente, em termos meramente descritivos, a associação entre a apreciação da música e a qualidade do sermão, porventura porque eram precisamente estes os elementos que se podiam constituir como variáveis entre as rubricas fixas da função litúrgica. A título de exemplo o relato do sobre o dia 8 de Outubro de 1765 em que o Governador assistiu à festa de Nossa Senhora do Rosário na Igreja Matriz: “Deose principio a festa com bella musica, instrumentos de rebeca, trompas, e orgaõ, havendo taõbem hum excellente orador religioso Carmelita, e depois de acabada a festa se recolheo o mesmo Senhor a Palacio, acompanhado de toda aquela comitiva, que lhe tinha assitido na Igreja.” (Mateus1, Nerymm).

<sup>107</sup> Nos manifestos registam-se três funções na Ermida de Monserrate, sempre no mês de Maio, que incluíram concertos instrumentais, um de flauta por António Rodil (1777) e dois de corne inglês (1807 e

É porventura para a associação entre a música instrumental e o sermão que apontam algumas referências nos manifestos que incluem a referência “Concerto ao Pregador”, localizando a música instrumental como enquadramento desse momento na função. Num quadro cultural dominado pela comunicação oral, o sermão tem aliás um papel central, cujo alcance vai muito para além do estrito recurso litúrgico, constituindo-se como uma das secções mais dramáticas, inteligíveis e animadas da celebração, até por ser em vernáculo.<sup>108</sup> Refira-se, a título de exemplo, a nota que José Francisco Barbosa acrescenta em relação à Missa que dirigiu na Igreja de São Paulo em 1820, aquando da Festa de São Sebastião: “se pagou mais ao Morelli 2400 por hum concerto de corni Inglez – ao Pregador; e derão ao Director 4800”. Esta celebração terá tido grande solenidade, pois reuniu 31 instrumentos<sup>109</sup> e 16 vozes (pagando-se ainda a deslocação de vozes da patriarcal em seges, o que nos remete para a contratação de músicos muito respeitados, porventura castrados que se colocavam entre os mais reconhecidos).<sup>110</sup> De referir aliás que a tarefa de organização das funções a cargo do Director que elabora o manifesto respectivo, e que pode até nem ser sempre sinónimo de regência musical (*fazer o compasso*), poderá estender-se precisamente à contratação do Pregador.<sup>111</sup>

---

1820). Estas contaram respectivamente com a direcção de Jozé Joaquim Farneze, João Souza da Rocha e Bartolomeu Jozé Gomes.

<sup>108</sup> “Sendo no sermão que a maior difusão de ideias se produz, é natural o cuidado posto pela Igreja no controle da formação daqueles que, afinal, eram os grandes responsáveis pela criação da imagem da verdade. O domínio da Escritura e dos comentaristas tradicionais e o recurso aos sermões “modelo”, proferidos pelos pregadores de nomeada e, depois, normalmente, impressos, eram os referentes mais aconselhados. (...) Assistir à explanação da palavra fazia parte do viver do bom cristão, era forma exterior de aderência atenta aos princípios da verdade revelada e pela Igreja mantida com autoridade. Do manancial de sermões que até nós chegaram ressalta à primeira vista esta realidade.” (Hespanha 1993: 295-296). Frei manuel do Cenáculo Villas Boas, figura ímpar no seu tempo como intelectual, enciclopedista e representante maior do iluminismo em Portugal, prestou grande atenção à reforma da retórica com vista a garantir a eficácia e eloquência do pregador no púlpito, tal facto confirma ao mais alto nível a importância e consciência de época em relação ao sermão como veículo de conteúdos (Cf. Marcadé, Jacques, *Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, Évêque de Beja, Archevêque d'Évora: 1770-1814*, Paris: F.C.Gulbenkian/C.C.Portugais, 1978).

<sup>109</sup> A função contou com órgão e uma orquestra de 10vl, 2vla, 2vc, 2cb, 2fl, 2ob, 1c.ing, 2fg, 2cl, 2tp, 2clarins, 1trb. Coro de 16 vozes.

<sup>110</sup> O mesmo tipo de referência de “*Concerto ao Pregador*” pode encontrar-se nos manifestos do Pe. Manoel Vicente da Maya de 1808 em funções que tiveram lugar na Igreja de S. Paulo e Santos o Velho, sendo que aqui o director acrescenta a nota: “M.[Missa] recebi de huns devotos a mesma Ins[trução?].Depois TD de tarde, s.[sem] Concerto” (Cf. Anexo A).

<sup>111</sup> É o caso de Galdino Jozé Farneze que em 1798 incluiu nas despesas da função “960 rs para 2 moços” sendo tarefa de um deles acompanhar o Pregador: Missa em 1798/08/05: 4V – 1200 cd. 4vl, 2vc, 1ob, 2tp, dir, 1200 cd. 6 seges a 1600 cd. Itálico para chamada de atenção.

Há referências que apontam para a localização dos números instrumentais nos “intervalos” ou no fim da Missa, o que indicia uma programação no sentido de imprimir variedade num quadro de rubricas fixas. Em relação aos intervalos da Missa Cf. o manifesto do Padre Joaquim Nicolau da Maya para a festa que teve lugar em 1781/02/02 nas casas da hospedaria do Convento de S. António da Castanheira onde se pode ler que houve: “huma função que constou de algumas sonatas que se tocarão em duas noutes, e outras nos entervallos da Missa”. Para o fim da Missa Cf. o manifesto do Pe. Jozé Nicolau [da Silva] de 1804/10/08, que acrescenta a seguinte nota: “No fim da M... Concerto de Córno Inglez – 2400 e todos os mais Instrumentos 240 por ficarem p<sup>a</sup> acompanharem o Concerto no fim”.

## VII – Géneros de Música

Não são raros os testemunhos que dão conta da importância da música na celebração do rito em Portugal, seja pelo elogio encomiástico, seja pela crítica severa quanto à sua natureza imprópria. No relato de Beckford sobre a cerimónia a Santo António ressalta como aspecto musicalmente relevante, tendo em conta a formação musical do autor, a associação de ritmos de dança, nomeadamente “*lively jigs and ranting minuets*”<sup>112</sup>, com o contexto sacro. Em primeira análise, pode concluir-se estarmos perante um reforço da atmosfera festiva própria às celebrações deste Santo através da escolha de música de carácter vivo, ritmado e alegre.

O autor da crónica editada na *Allgemeine Musikalische Zeitubng* em 1816 considera que “Em Portugal toca-se frequentemente música nas igrejas: mas não música de igreja.”<sup>113</sup> Normalmente a censura, sobretudo por mão estrangeira, passa pelo reconhecimento de um efectivo contágio estilístico (que

---

<sup>112</sup> Beckford (1954: 78 e 80, 1787/06/13. Neryve).

<sup>113</sup> Brito/Cranmer (1990: 53. AMZ 1816/06/26).



pode chegar à importação efectiva) da música sacra pelos estilos operático e concertante, bem como da inclusão de ritmos de dança. O afastamento em relação a um modelo polifónico herdado do Renascimento e a actualização estilística da música sacra na esfera de influência musical italiana passa precisamente pela consolidação deste processo de integração. É assim que os universos musicais sacro e profano se constituem como universos tangenciais de forte interpenetração, até porque os principais compositores de música sacra eram os mesmos que se afirmavam nos idiomas operático e instrumental. Portugal, ao incluir-se na esfera de influência italiana em matéria musical, partilhou esta mesma lógica de diluição das fronteiras através das convenções de escrita partilhadas, a qual resultou numa efectiva aproximação estético-estilística, mas sobretudo permitiu que cada compositor estivesse apto a dominar potencialmente a quase totalidade dos reportórios em circulação.<sup>114</sup>

Na documentação relativa à presença de música instrumental no rito litúrgico, escasseia a identificação de reportório ou autores, temos por isso apenas acesso a referências latas, reflectindo porventura um uso indiferenciado de géneros como p.e. entre sonata e concerto. As indicações registadas são contudo suficientes para reflectir algumas transformações no reportório ao longo do tempo. Nos relatos do Morgado de Mateus temos referências a sonatas que acompanham a entrada no templo e o acto de oração da alta individualidade, o que acontece no relato de 4 de Outubro de 1766 - No dia de S. Francisco em que o Governador assiste à Missa na Igreja da Ordem Terceira. Podemos, neste particular, afinar a classificação e considerar estarmos perante o género que normalmente se classifica como *Sonata da chiesa*.<sup>115</sup> Tendo em conta o alcance da influência italiana no quadro da música litúrgica, faz sentido que se integrasse nesta mesma linha a Sonata de igreja, não só como recurso de enriquecimento do rito, mas também como momento de aprofundamento do sentido espiritual.

---

<sup>114</sup> Refira-se que, para além da contratação de David Perez (1711-1778) em 1752 pela corte portuguesa, Nicolò Jommeli (1714 -1774) foi, também ele, um caso de popularidade em diversos géneros musicais e não apenas em Itália. A divulgação da obra deste último ficou assegurada no nosso país através da assinatura em 1769 de um contrato com a corte no sentido de enviar anualmente uma ópera séria, uma ópera *buffa* e ainda música sacra. (Cf. Brito 1989a: 40).

<sup>115</sup> O principal traço de diferenciação estilística da *sonata da chiesa* em relação à sua contrapartida profana, *sonata da camera*, passa pela exclusão de ritmos de dança e pela ênfase nos andamentos lentos e graves.

De tarde voltou Sua Excelencia ao mesmo convento onde foi esperado do mesmo modo que pella manhã, somente com a diferença de ser conduzido a capella dos terceiros que estava ricamente armada e com toda a muzica da terra que ao entrar Sua Excelencia tocou huma sonata enquanto Sua Excelencia fez oração. [...] dali / veyo Sua Excelencia ao Carmo vizitar nossa Senhora por ser sabado dia / em que a comunidade ao canto de horgão entoou a Ladainha e Antifona, Tota pulchra, e o prior dice a oração, Deus quid servum tuum entrando e sahindo Sua Excelencia com o acompanhamento e repiques costumados. (Mateus1, Nerymm).

No manifesto de 1781 do Padre Joaquim Nicoláu da Maya, como referido anteriormente registam-se sonatas instrumentais que foram tocadas nos intervalos da Missa (para além de outras tocadas à noite).<sup>116</sup> Também esta referência pode apontar para o uso de sonatas *da chiesa*, tanto mais que o Director em causa é padre. Mais uma vez estas sonatas tocadas, não só durante o rito, mas também depois deste, para além do óbvio enriquecimento da função, cumprem ainda um papel de prolongamento.

Num quadro estético-estilístico que remete para um investimento musical no rito com o objectivo de acentuar o seu impacte e espectacularidade, incluem-se as várias referências a sonatas de ecos que se ouviram nas funções sacras em Lisboa até, pelo menos, 1801.<sup>117</sup> No período em estudo temos registo de 26 sonatas de ecos relativas na sua quase totalidade (25 delas) ao segundo período aqui considerado (1777-1807), concretamente entre 1777-1801. Pode relacionar-se a representatividade tardia deste reportório com o próprio peso das trompas na Orquestra da Real Câmara, que desde 1770 é uma formação especialmente rica em instrumentos da família dos metais por comparação com as suas congéneres europeias.<sup>118</sup> Como veremos, as formações instrumentais que se registam nos manifestos apresentam invariavelmente duas trompas, independentemente do número de violinos. Tal facto aponta para uma sonoridade encorpada e brilhante que vai ao encontro de características tímbricas que distinguem o órgão ibérico, nomeadamente as

---

<sup>116</sup> Os músicos nomeados são "Jozé António Anima, Jozé Joaquim de Oliveira fl, Teodoro Jozé Maza, Manoel Francisco Blage, Jozé Joaquim de Macedo – 3200 cada. Santa Cecilia 300. de Direcção não levey cousa alguma". O pagamento de três tostões à Santa atesta o pagamento relativo a três funções de música por este conjunto instrumental para o dia 02/02/1781.

<sup>117</sup> A última ocorrência registada neste período surge no manifesto de 1801 de Joaquim José da Silva, numa função que teve lugar na freg. de S. Jorge: "Sonata de Ecos – 1920 rs".

<sup>118</sup> Cf. Scherpereel (1985) e Matta (2006: 47-50).



associadas à trompetaria.<sup>119</sup> Em orquestras de dimensão média por vezes juntam-se às trompas dois clarins, que tocam a sonata de ecos e ao contrário do que acontece na orquestra da Real Câmara<sup>120</sup> abundam as referências à presença de tímpanos, sobretudo quando a celebração inclui um Te Deum.<sup>121</sup> Refira-se a este propósito que o gosto pela sonoridade dos ecos tem muito poucos exemplos em matéria de reportório de criação local, destacando-se por isso o exemplo da *Sinfonia de Ecos* de José Joaquim de Oliveira Paixão (fl. 1798 – 1812).<sup>122</sup> Refira-se ainda a este propósito que as Sonatas de Ecos aparecem como reportório passível de ser tocado em concertos públicos.<sup>123</sup>

Num total de 1060 referências a prestações instrumentais que aparecem registadas nos manifestos, entre 1771 e 1820, temos 209 casos 19,71% em que se refere apenas que houve o pagamento “do concerto” sem que se inclua qualquer informação sobre o instrumento ou músico solista. Podem contudo identificar-se 518 (48,86%) registos de nomes de músicos solistas (incluem-se neste total os nomes associados a concertos duplos e sonatas de ecos). Nos restantes 331 (31,22%) casos (não se contabilizam as duas referências a sinfonia) assinala-se apenas o instrumento solista, podendo eventualmente avançar-se com algumas hipóteses na identificação do músico em causa, a

---

<sup>119</sup> Tubos de palheta colocados na horizontal, em chamada, que produzem registos de sonoridade de brilho potente e penetrante e que se constituem como uma marca distintiva do órgão ibérico.

<sup>120</sup> Cf. Matta *ibid.*: 50.

<sup>121</sup> Os vários exemplos são apresentados no Anexo A, referimos contudo aqui um exemplo a título de ilustração: manifesto de Pe. Bernardo de Coutto Miranda de 1781/07/29, relata M. e TD na Festa do Corpo de Deus que teve lugar na Igreja da Freg. da Conceição Nova, nele constam as observações: “(...) Concerto de flauta do dtº [Rodil] – 2400. Sonata de Eccos – 800”. Os instrumentistas nomeados são: violinos: Gonçallo, Paulomino, António Bento, Stanisláo, Figueiredo, Mesquita, Jozé Luiz, Schonder. Oboés: Rodil, Eredia. Fagote: Nicolau. Violoncellos: Vicente, Lidres. Contrabasso: Jordam. Trombas: André Lence, António Jozé, Clarins: Vicente, Haneman, timb: Adam (1600 cada). 8vozes (1600 cd). Ou seja, 8vl, 2vc, 1cb, 2ob, 1fg, 2tp, 2 clarins, timb = 18 instr, 1600 cd. 8V. Conclui-se que a Sonata de ecos terá sido tocada por Vicente Capellini e Jozé António Haneman.

<sup>122</sup> “*Sinfonia d'Eccos com violini, oboés, clarini, viola e Basso del Giuseppe Giuacquino di Olivrªa Paixão*” RéM: “Allegro assai. Andante Cantabile. Rondo, Pouco Allegro” Partes cavas: vl1 e 2, vla obrigada, ob, clarino 1 e 2 in coro, clarino 1 e 2 in Eccos, baixo. (P-Ln, F.C.R. 150.2. Ms.181-).

Violinista, organista e compositor natural de Lisboa, Paixão ocupou na Irmandade de Santa Cecília os cargos de procurador e secretário entre 1803-1807, fixando-se na Madeira, a partir de 1812, onde foi apreciado sobretudo como compositor de música religiosa.

<sup>123</sup> Cf. Cap.3 a propósito do concerto que teve lugar em 1797 no “Teatro do Salitre (...) em benefício da Senhora Maria Joaquina” no qual se tocou na segunda parte uma Sonata de Ecos (ANTT, R.M.C. nº 2292/14). No Teatro de São Carlos os Irmão Petrides apresentaram-se em 1800 a preencher intervalos tocando um “concerto de duas Trompas e outras Peças de Musica de nova invenção com eco” (GL 7: 1800/02/18).

partir da análise dos instrumentistas listados na orquestra, ou porque se insere num período dominado por um determinado músico. Neste último caso cabe referir o fenómeno António Rodil que, entre 1777-1789, teve uma presença de extrema assiduidade no contexto das funções sacras. O facto de se conhecerem actualmente as suas Sonatas<sup>124</sup> permite-nos discutir a presença destas composições nas referidas funções, podendo eventualmente extrair-se alguns dados sobre as premissas estilísticas do repertório em causa.

Pode ainda concluir-se que a referência a “concerto”, no quadro dos manifestos, é muitas vezes sinónimo de intervenção solística, tratando-se eventualmente de sonatas e não de concertos propriamente ditos. Encontramos, por exemplo, nos manifestos de Fr. Jozé dos Anjos uma terminologia de registo que indicia familiaridade com as obras e respectiva popularidade, pois este director escreve regularmente: “Rodil e a sua Sonata”.<sup>125</sup> O facto deste director nunca referir o respectivo pagamento do solista não nos permite aferir da eventual diferenciação de repertório por esta via, pois sabemos que os restantes concertos citados valiam 2400 rs. Certo é que esta fonte nos permite considerar com rigor que, pelo menos, nas funções dirigidas por Fr. Jozé dos Anjos, Rodil tocou Sonatas para flauta de sua composição, sendo plausível que isso mesmo acontecesse em grande parte dos restantes 292 registos que indicam concertos de flauta por Rodil nos manifestos. Este mesmo director faz várias referências similares, mas desta feita relativamente a “Nonine e o seo concerto de bandolino” ou “Nonine e a sua sonata” ou, ainda, “pagou-se a Sonata de Bandolim”. O violinista Jerónimo Nonine enriquecia as funções dirigidas por Fr. Jozé dos Anjos, com uma composição solística para bandolim, antes deste começar a recorrer à presença regular de Rodil.<sup>126</sup>

Tendo em conta a representatividade relativa de cada instrumento pode concluir-se que o factor mais influente se prende em primeira linha com a

---

<sup>124</sup> Antonio Rodil (ISC 1766- 1787), *Sei Sonata a solo per flauto traversiero e basso dedicate alla Maesta Fedellissima de D. Giuseppe I Re di Portogallo e de Algarve &c.&c.&c.* Dal suo Musico di Camera Antonio Rodil. London Printed by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho" [177-]. (P-Ln, C.I.C. 104A). Cf. Cap.5.

<sup>125</sup> Em concreto nos manifestos de 1781 (3), 1782 (3), 1783 (5) e finalmente 1786 (2 ocorrências).

<sup>126</sup> Em concreto nos manifestos de 1780 (5) e 1781 (2).

disponibilidade dos instrumentistas, que condiciona as inflexões qualitativas e quantitativas em termos de repertório. A corroborar esta conclusão temos fenómenos como a presença massiva de António Rodil, mas também a significativa regularidade de Ferlendis (pai e/ou filho) e Joaquim Morelli (corne inglês e clarinete). Pode também identificar-se como tendência de fundo uma valorização da novidade e variedade associada aos instrumentos e repertório. Como casos singulares podem apontar-se as ocorrências dos *concertos*<sup>127</sup> para saltério, copos,<sup>128</sup> bandolim ou corne inglês num quadro global de extrema variedade tímbrica. Apesar do gosto pela variedade temos uma presença regular de concertos para violino, um instrumento tradicionalmente associado ao papel solístico. Estes são assegurados sobretudo por instrumentistas da Real Câmara, como José Palomino (1755-1810), autor de uma das raras composições do género que conhecemos, o *Concerto para violino e orquestra* (1804).<sup>129</sup>

A partir de 1807, verifica-se uma alteração significativa em termos de repertório, na medida em que se acentua a presença de duplas de solistas. Também aqui as informações são incipientes em registos sucintos nos quais consta, p.e., “Concerto de duas rabecas – 2400”, assinalando-se uma única vez o uso do termo Sinfonia Concertante. Estes “concertos” com dois solistas somam um total de 46 ocorrências, tendo lugar 43 destas (93,47%) entre 1807 e 1818. Refira-se, a propósito, que o catálogo de venda de música de

---

<sup>127</sup> É este o termo que se usa de forma corrente nos manifestos, que pode não referir sistematicamente o género concerto, propriamente dito, mas sim sonatas, solos, duetos. Itálico de chamada.

<sup>128</sup> Esta aparece como outra sonoridade singular e inesperada no contexto das funções sacras. Os “*Concertos de Copos*” (somam 5 registos entre 1773 e 1790) registam o solista remetido para o anonimato: “*O Alemão dos Copos*” ou “*dos Vidros*”. Pode admitir-se uma qualquer relação privilegiada com o local já que três das apresentações tiveram lugar na Igreja do Hospital Real de S. Jozé (1773, 1787 e 1790). As outras 2 acontecem na Ig. Stª Cruz do Castelo (1781) e em Camarate (1785). Em 1773 e 1790 o Director é o mesmo António da Silva Freitas.

Referência ainda a propósito para um estrangeiro que tocou copos em Queluz em 26 de Julho de 1781 e recebeu 96\$000 (Cf. Brito 1989: 158. AHMF, Livro XX/G/20, f.42).

<sup>129</sup> Este violinista da Real Câmara (1774-1807) é identificado como solista em oito concertos de funções sacras registadas nos manifestos entre 1777-1800. De Palomino conhecem-se os autógrafos, de 1785, do *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso*, Sol M (P-Ln, M.M. 209//1) e o *Duetto de Cembalo, e Violino*, SibM (P-Ln, M.M. 247//7).

Não é de excluir a possibilidade do músico se ter apresentado a solo mais vezes embora relegado para o anonimato. Num total de 49 concertos para violino são identificados os respectivos solistas em 34 deles, numa amostra relevante que identifica onze músicos. Das estantes da Real Câmara contam: Henrique Jozé Felner, António Ronzi, João Gabriel Legras, Jozé Mazza, Pedro Rumi, Jozé Palomino, Galdino Jozé Farneze, Inácio Jozé de Freitas e Jozé Pinto Palma. São ainda nomeados Jozé Maximiano Adam e António Joaquim Castro.

J.B.Waltmann de 1795, contem um extenso rol de Sinfonias concertantes, nunca se registando aliás o termo concerto duplo. Entre os autores anunciados destacam-se Giuseppe Cambini (1746-1825), I. Pleyel (1757-1831), G. B.Viotti (1755-1824) e Jean-Baptiste Davaux (1742-1822) por sinal compositores prolíferos neste género em voga em Paris, no quadro do Concert Spirituel, desde 1773. A partir de 1780 e, ainda na capital francesa regista-se uma mudança de gosto, que se alarga a outros centros, passando a privilegiar-se os sopros solistas nas sinfonias concertantes.<sup>130</sup>

Certo é que no caso de Lisboa, para lá da eventual influência francesa, verifica-se a oportunidade de reunir mais instrumentos solistas, o que pragmaticamente compensa a flagrante diminuição de concertos contratados pelos directores para o seio das funções sacras. Na grande maioria dos casos os honorários de um concerto duplo somam os 4800 rs, i.e. 2400 rs para cada solista, mantendo-se o valor tabela praticado desde o período Rodil (entre 1777-89). Refira-se, a título de exemplo, a dupla constituída por Joaquim Morelli e Tiago Domingos Calvet que aparece frequentemente associada “ao” concerto para 2 clarinetes.<sup>131</sup> Em termos de duplas instrumentais registam-se também concertos para 2 violinos, 2 flautas, 2 trompas, 2 fagotes ou 2 trombones.<sup>132</sup> Entre os “mistos” contam-se três concertos para fagote e clarinete e duas obras para violino e violela referidas como *sinfonia concertante* e *dueto*. Neste caso podem tratar-se de obras distintas, uma vez que são ambas referidas no manifesto de 1818 de Jozé Francisco Barbosa, e auferem

---

<sup>130</sup> A este respeito Cf. Hertz (2003: 678-679) que apresenta a renovação de repertório que teve lugar no Concert Spirituel a partir de 1773 quando liderada por Gossec, Gaviniès e Leduc. Ano em que passa a apresentar-se sistematicamente uma Sinfonia Concertante a meio do programa, a qual chama mais a atenção da imprensa do que a habitual Sinfonia do início que se vê relegada ao anonimato. Neste repertório dominarão em Paris, Carl Stamitz (1745-1801) e Giuseppe Cambini (1746-1825), para além de J. Christian Bach (1735-1782) e Jean-Baptiste Davaux (1742-1822).

<sup>131</sup> No manifesto de 1807 pela Festa do Corpo de Deus na Igreja da Madalena, Fr. Joaquim Alberto Guerra nomeia todos os músicos da orquestra que recebem 1200 rs cada, referindo no final do rol “Moreli, Tiago – 1200 rs. Concerto dos dois – 4800 rs”.

<sup>132</sup> Os concertos duplos perfazem um total de 39 entre 1807 e 1818: 2 violinos (16), 2 clarinetes (11), 2 flautas (2), 2 trompas (2), 2 fagotes (1), 2 trombones (1). São muito raros os casos em que os solistas são identificados, registando-se contudo em 1807 e 1808, a identificação da dupla Morelli/Tiago no concerto para dois clarinetes nos manifestos de Joaquim Alberto Guerra e em 1814 os nomes de Jozé Pinto Palma e Aires de Sousa (ct 2 violinos) no Manifesto de António Joaquim de Castro. No catálogo de 1795, de J.B.Waltmann, na rubrica Sinfonias Concertantes, a dupla de violinos é largamente privilegiada sobretudo pelas inúmeras obras do prolífero Giuseppe Cambini., mas também de Stamitz, Pleyel, Fiorillo, Davaux, Viotti, entre outros.

honorários diferentes, nomeadamente 4000 rs pela sinfonia concertante e 1920 rs (menos de metade) pelo dueto.<sup>133</sup>

## VIII – Músicos

### 1 - Solistas

No conjunto dos 49<sup>134</sup> músicos solistas identificados nos manifestos, 34 deles (69,38%) integraram os efectivos da Real Câmara. Acresce que os músicos solistas, não pertencentes à orquestra régia, têm apenas apresentações de carácter pontual.<sup>135</sup> Deste modo confirma-se que, para garantir uma presença continuada como solista nas funções sacras organizadas pelos directores da Irmandade de Santa Cecília, para além de ser obrigatória a pertença à confraria, era condição favorável a integração dos efectivos da Real Câmara, bem como da Patriarcal no caso dos cantores. Mesmo a contratação de músicos pertencentes a outras formações adstritas à corte, como é o caso das Reais Cavalariças, tem carácter pontual.<sup>136</sup> Um dos casos singulares, pela acumulação de papéis, é o de Eleutério Jozé Martins, mestre de Capela da Sé entre 1787-1832, que aparece registado nos manifestos como cantor, director e, dado mais relevante para este estudo, solista no saltério, entre 1785 e 1797. Consideramo-lo como o solista mais provável para os doze concertos para saltério, registados nos manifestos,

---

<sup>133</sup> No registo destas obras por Jozé Francisco Barbosa no seu manifesto de 1818, não são identificados músicos. Dada a raridade da opção instrumental poderia pensar-se eventualmente na *Sinfonia Concertante para violino e violela*, K. 364 (1779) de Mozart.

<sup>134</sup> Destes 49 músicos ficaram por identificar 4 indivíduos devido aos registos respectivos apenas mencionarem nomes próprios.

<sup>135</sup> Refiram-se a título de exemplo André Avelino Monteiro Lemos (1 ct. vc - 1785), Jozé Maximiano Adam (2 ct. vl - 1797) ou Leonardo da Motta (1 ct. cl - 1814).

<sup>136</sup> como acontece p.e. com Justino Jozé Garcia Sênior (1 ct. tp - 1814).

embora o seu nome seja referido em apenas oito destas funções.<sup>137</sup> Para além de se apresentar como solista nas próprias funções em que era director, Jozé Francisco Barboza, um dos directores mais activos, regista no seu manifesto de 1795 um “Concerto de Psalterio, que tocou Eleuterio” (Função do Corpo de Deus nos Olivais). Pode ainda tratar-se do mesmo músico a que William Beckford faz referência depreciativa em termos muito similares aos que usa sempre que se trata de músicos provenientes da esfera clerical.<sup>138</sup> A confirmar-se, este seria mais um testemunho do intercâmbio e circulação de reportório e instrumentistas entre a corte e a restante actividade musical, neste caso em esfera sacra.

Mounting into the closet which looks into the pavillion, I saw the Queen and the Infantas sitting like a row of waxwork images in the midst of a dazzling illumination, whilst an ill-looking dirty fellow was soothing their royal dullness with a sonata on the dulcimer. What instrument is so detestable as a dulcimer? I know none. (Beckford 1954: 250, 29/10/1787. Neryve).

No quadro que se segue é apresentada a relação dos músicos solistas identificados nos registos dos manifestos, apontando-se os casos de grande assiduidade na parceria com algum Director. A contagem é feita pelo ano de Santa Cecília (demarcado pelo dia 22 Nov.).

---

<sup>137</sup> Dois destes concertos são contabilizados por dedução nos próprios manifestos de E. J. Martins de 1792 e 1795, quando este inclui o registo de concerto sem indicação do músico ou instrumento solista, presumindo-se nestes casos que o director tenha acumulado as funções, e os honorários bem entendido, como acontece noutros anos. Esta contabilização não se inclui contudo no quadro 5. E. J. Martins apresenta-se também como solista nos seus manifestos de 1785, 1786, 1791, 1792 e 1795, para além de na sua qualidade de contralto da Sé ser também contratado regularmente para o coro.

<sup>138</sup> Esta hipótese é avançada por Scherpereel (1999: 48, nota 27).



### Quadro 5

Músicos solistas nas funções sacras:

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
fl	António Rodil (ISC:1766,m.13-07-1788) (R.C.: 1765-88) (Título honorífico 1781) (ob orq/ fl sol.)	1774 1775 1776 1777 1778 1779 1780 1781 1782 1783 1784 1785 1786 1787 1788	03 19 20 36 18 25 22 21 27 25 24 19 20 16 10	P. Antº Silva: 14 P. Antº Silva: 16 P. Antº Silva: 7 P. Antº Silva: 11 P. Antº Silva: 8	305
fl	Joaquim Pedro Rodil (filho) (ISC: 1788) (R.C.: 1788-1834) (ob orq./ fl.sol.)	1789 1791 1794 1795 1801	4 1 1 1 1		8
Ob	António Heredia (ISC: 1766 - m.1826) (R.C.:1770-1828, permaneceu nas listas de pagamentos da orq. depois da sua morte). (ob/fl) Título honorífico: 1781	1775 1778 1782 1784 1795 1803	1 1 1 1 1 1		6
fl/ob	Vicente Jozé Joaquim Della Corte (ISC: 1790) (R.C.: 1804 -12-1823/24) (ob/fl/trombeta)	1796 1791 1799 1802 1811	1 2 1 1 [1]		6
ob/fg	[D.] Paulo Torres Penha (ISC: 1770) (R.C.: 1790 - m.1809) (ob/fg/fl)	1779 1785 1786 1788 1799	1 2 2 3 1		9
ob	Francisco Xavier Bontempo (ISC: 1761- m.1795) (R.C.: 1764-95)	1777 1779 1788 1791	1 1 [1] 1		4
ob	Jozé Francisco Sabater (ISC:1767– m. 21-09-1788) (RC:1780-1787) (ob/fag)	1775	1		1

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
fg	Nicolau Heredia (ISC: 1764 – m. 1832) (R.C.: 1764-1810)	1776 1792 1797 1799 1800 1801 1803 1804 1805	1 [1] 1 1 2 [1] 1 1 1 1		11
cor ing	Giuseppe Ferlendis/ António Ferlendis [!] (ISC: 1802) (R.C.: 1804-10, m.1810) Alessandro Ferlendis (ISC:1802/ob) António Ferlendis (multa de 12000 rs por tocar sem ser Irmão. 1811 tentou entrar e foi admitido mas não entrou porque não quis pagar a multa)	1804 1805 1806 1809	1+[1] 2] [4] [1] [1]		1
cl	Joaquim Morelli [Morel Chaves] (ISC: 1800. Em 1811 esteve ausente. Presença nos doc. até 1833) (R.C.:1807-32) (cl/ob/cor ing)	1800 1803 1801 1807 1808	3 [1] 1 [1] 1 1		8
cor ing	Joaquim Morelli [Morel Chaves] (ISC: 1800) (R.C.: 1807-32)	1820	9 [2]	Jozé Francisco Barbosa: 8	11
cl	Tiago [?] Será Tiago Domingos Calvet ? (ISC 1806. "Declarou que estava em Lisboa há 5 meses quando entrou na ISC cl/fg/ob. Aparece na Criação do Montepio em 1834 - m. 19-12-1835) [natural de Chaves] (RC 1827-34) Será Tiago de Deus [Odalde?] (ISC: 06-1811 - m.1827)	1807 1808 1812	1 1 [1]		3
cl	Jozé Avelino Canongia (1784-1842)	1803	1		1
cl	Leonardo da Motta (ISC: 1807- m.1822). (cl/ob)	1814	1		1

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
tp	André Lence (ISC: 1767) (R.C.: 1770-1818) (trompa/fez parte da mesa, logo era conceituado) Empresário que vai dirigir o TSC com António Lodi	1775 1777	1 1		2
tp	Vicente [Ferreira] Adam [Adão] [Gusmão] (ISC: 1763/ presente até 1806) [R.C. não]	1777	1		1
tp	João Baptista Waltmann (ISC:1791. Presente nos doc. até 1802) (R.C.: 1792-97)	1791	1		1
tp	Justino Jozé Garcia Sénior (ISC: Nov. 1806/ readmissão 1832) (R.Cavalariças: clarim) (tp/trompete)	1814	1		1
vl	Henrique Jozé Felner (ISC:1756-m.21/06/1801) (R.C.: 1764-1801). (vl/fl)	1774/ 75	2		2
vl	António Ronzi (ISC: 1789) (R.C.: 1790-99)	1792	1		1
vl	João Gabriel Legras (ISC: 1786 - voltou para França em 1808) (R.C.: 1790-1807)	1796 1798 1799 1800 1802 1803	2 3 1 1 1 1		9
vl	Jozé Mazza (ISC: 1756 - m.1797) (R.C.: 1764-97)	1777	1		1
vl	Pedro Rumi (ISC: 1784 - m.1804) (R.C.: 1783-1804)	1787 1800	1 1		2
vl	Jozé Palomino (ISC: 1774 – m. “foi-se em 1808”) (R.C.: 1774-1807)	1777 1779 1797 1798 1799 1800	1 1 1 2 2 1		8
vl	Galdino Jozé Farneze (ISC: 1784 - m.1829) (R.C.: 1827-29) (cb/cl)	1809 1811/ 13	1 3		4
vl	Inácio Jozé [Maria] de Freitas (ISC: 1795 - m.1815) (R.C.: 1799-1815)	1809 1811	1 1		2 [?]
vl	Jozé Pinto Palma (ISC: 1798 - m. 29/08/1847) (R.C.: 1827-34) Orq. TSC após 1834	1801 1805 1807 1808 1814	1 2 1 1 1		6

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
vl	Jozé Maximiano Adam (ISC: 1795) (RC não)	1797	2		2
vl	António Joaquim Castro (ISC: 1794 - m.14/03/1823) (vl,vc,cb)	1811 1812 1814	[1] [1] 1		3
vl	João da Mota	1797	1		1
vc	Saverio Pietagrua [Francisco Xavier] (ISC: 1780) (R.C.: 1779 - 1802)	1782/ 84 1786  1788 1790 1791 1795 1797 1798/ 01	4 1 6 [+1?] 1 5 4 1 7		29
vc	Fernando Biancardi (ISC: 1756 - m.1810) (R.C.: 1764-1806)	1771 1777 1784/ 86 1788 1789	1 2 4 3 1		11
vc	João Baptista André Avondano (ISC: 1763 - m.Out.1800) (R.C.: 1771-1800)	1775 1779 1781	1 1 1		3
vc	André Avelino Monteiro Lemos (ISC: 1766)	1785	1		1
vc	Vicente Beltrão [Vicente Carlos Bertrand/Beltram] (ISC: 1780) (vl, vla, vc, cb)	1785	1		1
vc	Policarpo Jozé Faria Beltrão (ISC: 1791) (R.C.: 1802-1812)	1802 1808	1 1		2
vc	Jozé António [de Azevedo] Lidres (ISC: 1766 - m.1829) (R.C.: 1802-28)	1787	1		1
vc	Caetano Jozé Soares (ISC: 1800) (órq. TSC, presente até 1834, presidência dos fidalgos após 1816)	1814	1		1
bdm	Jerónimo Nonnini [Nonine] (ISC: 1775 - m.1795) (R.C.: 1773-95). "ausente entre 1783-87"	1777/ 78 1780 1781	[1]+1 7 3	Fr. Jozé dos Anjos	11
slt	Eleuthério Jozé Martins (ISC: 1775) (slt/cantor/mestre capela da Sé 1787-1832)	1785 1786 1791/ 1792 1795 1797	1 4 1 + [2] 1+[1] 1 [2]	Eleuthério Jozé Martins: 7	8

Instr.	Nome	Ano	Nº Ct.	Director	Total Ct.
copos	"O Alemão dos Copos" "O Alemão dos Vidros" [Será Monsieur Cotelip ou Reypaquer ao serviço de S.M. LV2?]	1773 1781 1785 1787 1790	[1] 1 1 1 1		5
Son. ecos:	André Lence [Lenci ou Lenzi] (ISC: 1767) (R.C.: 1770-1818) (Empresário na direcção do TSC com A. Lodi)	1779	1		1
Son. ecos:	Vicente [Ferreira] Adam [Adão Gusmão] (ISC: 1763 - presente até 1806)	1779 1784 1788	1 1 1		3
Son. ecos:	Vicente Capellini (R.C.1778-1834) (ISC: 1780. dispensado de exame porque estava ao serviço real antes de entrar para Irmandade)	1781/ 83 1788/ 89	4 3	Bernardo Couto Miranda	7
Son. ecos:	Jozé António Haneman [Anima] (ISC: 1763- m. 3-08-1788) (tp/trombeta/vl)	1780/ 82 1784 1788	4 1 2		7
Son. ecos:	Epifanio Loforte (ISC: 1763 - m.1809) (R.C.: 1770-1808) (tp/trombeta/vl)	1783/ 84	2		2
Son. ecos:	Francisco S.Tiago (ISC: 1764, presença até 1814) (tp/clm)	1788	1		1
Son. ecos:	António José Blajek [Blayek] (R.C.: 1781-1819)	1795 1797	[1] [1]		2
Son. ecos:	Sebastião Jozé Knerler	1797	[1]		1
Total					518

Apesar de um número muito considerável de manifestos não identificarem os músicos, ou mesmo sequer os instrumentos solistas (209 ocorrências que correspondem a 19,73%) podemos, a partir desta relação, tirar algumas conclusões, não só sobre o enquadramento e perfil dos músicos, mas também sobre alguns fenómenos de popularidade. António Rodil, já o referimos, distingue-se como um fenómeno ímpar, entre 1774-1788, contabilizando 305 concertos, os quais representam (28,80%) no conjunto total

integrando a Real Câmara entre 1765-88 e ainda a Orquestra do Teatro da Rua dos Condes.<sup>139</sup> As suas apresentações a solo, aqui registadas, permitiram-lhe auferir honorários muito elevados, atingindo o seu pico em 1777, por sinal o ano da morte de D. José I em que todos os teatros foram encerrados, em sinal de luto, e se verificou um investimento acrescido nas funções sacras.<sup>140</sup> De acordo com estes dados pode considerar-se que António Rodil demonstrou um raro sentido de oportunidade, potenciado pela edição das suas Sonatas em Londres, ao apresentar-se como instrumentista com tanta assiduidade num circuito que ele próprio dinamizou, como alternativa à escassez de oportunidades de apresentações públicas proporcionadas pela vida musical em Lisboa.

Um outro instrumentista de reconhecido mérito internacional, cujas apresentações se destacaram, foi José [Giuseppe] Ferlendis, que integrou a Real Câmara entre 1804 e 1810 (ano do seu falecimento), anos que coincidem com uma vaga considerável de 34 concertos de corne inglês. Em rigor, apenas um destes concertos é atribuído a Giuseppe Ferlendis, sendo quase certo que tenha sido ele, ou eventualmente um dos seus filhos, quem os tocou todos, já que não há registo de nenhum outro músico contemporâneo a tocar este instrumento em Lisboa. Talvez por isso mesmo se dispensasse a identificação. Desde 1802, pelo menos, Giuseppe Ferlendis integrou, como primeiro oboé, a Orquestra do Teatro de São Carlos. As listas de honorários da Orquestra do Teatro relativas aos anos de 1805, 1806 e 1808 registam pagamentos a Ferlendis, pai e filho, nos oboés e também na flauta. Estes dados, mais os livros de actas da ISC, comprovam que pelo menos dois dos seus filhos, Alessandro e Antonio, mantêm a sua actividade musical em Lisboa, certamente até 1811.<sup>141</sup> Giuseppe Ferlendis (natural de Bergamo), quando chega a Lisboa

---

<sup>139</sup> Anteriormente ao seu estabelecimento em Lisboa o músico teria já conquistado algum reconhecimento em Londres, segundo o testemunho de Richard Twiss (1775: 10, 1772-73. Neryve). Sobre aspectos biográficos Cf. Scherpereel (1985: 31 e 1999: 47) e Vieira (1900, II: 261).

<sup>140</sup> Em 1777 António Rodil terá ganho pelo menos cerca de 80400 rs nos concertos de flauta contabilizados aos quais se soma a sua participação na orquestra como oboé que perfez: 21080 rs, sendo o total 101480 rs. A esta quantia some-se o valor de referência da sua mensalidade na R.C. 288\$000 rs de acordo com indicação por Scherpereel (1985: 31).

<sup>141</sup> Entre a sua chegada a Lisboa, em 1801, e a integração na orquestra da Real Câmara (em 1804), "José Ferlendis Professor de Boé, e Trompa Ingleza que serve de primeiro Boé no Real Theatro de S.Carlos" integra já, pelo menos desde 1802, a Orquestra do Teatro de São Carlos, como refere no anúncio de imprensa em que oferece os seus serviços ao público interessado no arranjo musical para trio

por volta de 1801, era já um reconhecido virtuoso de consagração internacional no oboé, mas também no corne inglês. Devem-se-lhe aliás contributos para o aperfeiçoamento organológico, divulgação e apuramento técnico-expressivo deste último instrumento, em parceria com os filhos.<sup>142</sup> Tendo em conta o percurso de Ferlendis é muito provável que o músico tenha contribuído para a circulação de repertório cosmopolita, incluindo obras suas e de Mozart, entre outros. Tal influência teve decerto maior visibilidade pública nos vários concertos que realizou no Teatro São Carlos.<sup>143</sup> Com Ferlendis verifica-se, aparentemente, pela primeira vez uma acumulação consistente da actividade de concertista no quadro dos concertos públicos e das funções sacras.<sup>144</sup> Importa sublinhar que este último circuito constituiu-se aliás, até, pelo menos, 1820, como a única plataforma em Portugal de apresentação regular de música instrumental solística por músicos profissionais.

O corne inglês vai registar novamente um pico de representatividade nas funções sacras em 1820 com Joaquim Morelli, que é nomeado em sete dos 16 concertos tocados nesse ano.<sup>145</sup> Esta inflação de concertos para corne inglês

---

instrumental da ópera *Nina* de Paisiello, (CM 3: 1802/01/19). Giuseppe Ferlendis teve três filhos, Alessandro (1783-c.1833) que se apresentou em tournés europeias entre 1803-16, Angelo e Antonio. No conjunto eram tidos como excelentes instrumentistas de oboé e corne inglês, para além de escreverem música para estes instrumentos. Pode levantar-se a hipótese de ter sido Alessandro quem se apresentou com o pai no palco do Teatro de São Carlos, dada a sua posterior notoriedade como concertista. Na lista de pagamentos da Orquestra do Teatro de São Carlos, de 1805, o nome de dois músicos Ferlendis aparece referido no oboé e na flauta. Em 1806 e 1808 os 2 oboés desta mesma orquestra são pagos a Ferlendis pai e filho (AHTC/E.R. 5419). No último trimestre de 1810 os honorários de Ferlendis na Real Câmara passam a pensão familiar em nome da viúva Anna Ferlendis e de sua filha Josefa (Scherpereel 1985: 23).

<sup>142</sup> Entre as suas credenciais contam-se a contratação em 1777 para a capela do Arcebispo de Salzburg com um salário acima do de Mozart. Aparece ainda como o provável destinatário do concerto para oboé K. 293 de Mozart. Escreveu para oboé e corne inglês, afirmando a sua popularidade no concerto para oboé em *Fá M*, que revela a influência estilística do mestre vienense e que até ao trabalho desenvolvido por A. Einstein chegou mesmo a ser considerado da autoria de Mozart. O seu nome aparece também entre os que participaram no concerto de 1795/05/04 em Londres em benefício de Joseph Haydn, onde tocou uma obra para oboé, de sua autoria (C.F.Pohl 1867, II: 372).

<sup>143</sup> Ruders faz referências aos concertos de Ferlendis em São Carlos nas cartas do último trimestre de 1801 (Ruders 2002, II: 84, 1801/12/29. 210, 1801/10/01. I: 238, 1801/11/24). Dez anos depois há registo de mais um concerto por via da imprensa (GL 196, 1810/08/16).

<sup>144</sup> Refira-se aliás o registo da sua presença na Missa em Acção de Graças pela Restauração de Portugal que teve lugar na Igreja matriz de Vila-Nova de Gaia, em 11 de Dezembro de 1808: "Durante a Missa, tocarão maravilhosamente excellentes solos os melhores Instrumentistas da referida orchestra, como foi o Reverendo José de Oliveira, (...) hum solo de flauta; outro de oboé José Ferlendis, musico que foi da Capella Real, e italiano de Nação" (Ribeiro, Mário de Sampayo, *A Música em Portugal nos séculos XVIII e XIX*, Tip. Inácio Pereira Rosa, 1938: 122-128. Excerto da *Descrição topographica de Villa-Nova de Gaya* (...) de João António Monteiro e Azevedo. Cit. Scherpereel 1985: 97. A referência diz certamente respeito a Real Câmara.

<sup>145</sup> Em 1808 não há nenhum concerto de corne inglês. Em 1809, 1811 e 1812 um concerto por ano. 1816 e 1817 com 2 concertos por ano. 1819 com 4 e finalmente em 1820 um salto para 16 concertos.

O corne inglês vai registrar novamente um pico de representatividade nas funções sacras em 1820 com Joaquim Morelli, que é nomeado em sete dos 16 concertos tocados nesse ano.<sup>145</sup> Esta inflação de concertos para corne inglês não é acompanhada por uma subida simultânea de concertos para outros instrumentos, antes pelo contrário, tornando-se uma tendência que se mantém associada a este instrumento em 1821. Confirma-se por isso estarmos perante mais um fenómeno ligado a um instrumentista específico, no caso Joaquim Morelli, clarinetista que é admitido na Real Câmara no mesmo ano que João António Wisse (em 1807), que fora supostamente o primeiro clarinetista a trabalhar em Lisboa na Orquestra do Teatro São Carlos, a partir de 1795.<sup>146</sup> Nos manifestos, a presença do clarinete como instrumento solista é gradual mas segura, registando-se os primeiros concertos (três, sem indicação do solista) precisamente em 1796. Na transição para o século XIX verifica-se um reforço da presença do clarinete através sobretudo da actividade solística de João António Wisse, do seu aluno José Avelino Canongia<sup>147</sup> e de Joaquim Morelli, embora os manifestos identifiquem pelo menos a existência de mais dois (ou três) clarinetistas que se apresentam a solo.<sup>148</sup>

---

<sup>145</sup> Em 1808 não há nenhum concerto de corne inglês. Em 1809, 1811 e 1812 um concerto por ano. 1816 e 1817 com 2 concertos por ano. 1819 com 4 e finalmente em 1820 um salto para 16 concertos.

<sup>146</sup> Para além de ser o responsável pela novidade do clarinete na orquestra do Teatro S. Carlos em 1795, João António Wisse [ou Weisse] "ultimamente chegado de fora" apresenta-se também a solo na Assembleia das Nações estrangeiras nesse mesmo ano (GL 49, 1795/08/12) e no ano seguinte num concerto em seu benefício no Teatro São Carlos (GI 41, 1796/11/10). Cf. Vieira (1900: II, 410). Refira-se ainda a menção de uma prova de dois trompas e um clarinetista em 21 de Abril de 1774 em casa de Pinto da Silva à Junqueira (onde se realizavam muitos dos ensaios da música de corte). Este dado faz recuar a introdução do clarinete em Portugal mais de vinte anos, em relação à vinda de Weisse. (Cf. Brito 1989: 161. AHMF Cx.5).

<sup>147</sup> Apresenta-se a solo numa função sacra em 1803/08/15 na Costa da Caparica com o Director Jozé Miguel. No mesmo ano toca na orquestra ao lado de Morelli, que recebe o extra por se apresentar a solo, na Novena a Stª Ana no Bom Sucesso.

<sup>148</sup> Para além de Leonardo da Motta (1 ct cl em 1814) há referência a "um Tiago" (o solista em 3 ct: 1807, 1808 e 1812) que se presume ser Tiago Domingos Calvet (RC 1827-34, m. 1835), pois as datas dos primeiros concertos excluem Tiago de Deus [Odalde] (que ingressa na ISC em 06/1811 - m.1827). Os dois músicos terão contudo tocado juntos em orquestra, de acordo com a informação dada pelo manifesto de 1813 de Galdino Jozé Farneze que ao nomear o conjunto inscreve os clarinetes "aos dois Thiagos", tendo sido um deles o solista no concerto que vem registado. Orquestra: 7vl: "Caetano Jordam, Ares, Paulino, Jozé Marra, Jozé António de Souza, Francº Telles que foi convidado lá, Galdino, 2cl: os dois Thiagos, 2tp: Manoel Ignocencio e Pinto, 2vc: Caetano e Joaquim Jozé de Souza", 5V. Neste Tríduo em Beja ao SS. Sacramento, ouviram-se 5 concertos: "Concerto de duas rabecas (...), de huma [rabeca], de rabecão, de clarinete e concerto de fagote", sendo solistas os músicos da orquestra..

A folha de pagamentos da orquestra do TSC refere ainda pagamentos aos clarinetistas Solini (1805) e Christiani (1806). Em 1808 vem a indicação "Mis e Morelli" (AHTC/ER 5419), podendo eventualmente especular-se que "Mis" é mais uma das múltiplas variações de Wisse.



A propósito dos dois clarinetistas mais consagrados, Canongia e Morelli, os parâmetros de comparação apresentados pelo cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*, em 1816, são elevados e complementares:

José Avelino Canongia, chegado recentemente de Paris, um clarinetista muito bom. Morelli, igualmente clarinetista, não possui a sonoridade forte e penetrante do primeiro: a sua sonoridade é contudo mais suave, mais agradável, e apesar disso cheia. (Brito/Cranmer 1990: 40. 1816/06/26).

Joaquim Morelli é aquele que tem presença mais regular nos concertos para clarinete promovidos em igreja, sobretudo entre 1800 e 1808. Refira-se que este é, aliás, um dos raros músicos que se apresenta como solista antes de integrar a Real Câmara, porque o contrário é que tende a constituir regra.<sup>149</sup> Porventura o desenvolvimento da sua proficiência no corne inglês, seguramente a partir de 1820, pode ter-se inserido na procura de uma resposta pessoal de afirmação alternativa perante o crescente protagonismo de Canongia no clarinete.<sup>150</sup> Ainda a propósito de um outro clarinetista sublinham-se aqui as apreciações inclusas na *AMZ* tanto mais porque fazem referência a reportório.

Além disso, os melhores solos executados até agora foram: um concerto de clarinete de Iwan Müller, o terceiro, com todas as suas difíceis cadências etc., muito bem tocado num clarinete normal de cinco chaves pelo jovem artista de origem catalã Tiago de Deus Odalde. (Em Espanha os catalães na música são tidos mais ou menos na mesma conta que os boémios na Alemanha. (Brito/Cranmer 1990: 57. *AMZ* 1821/08/29).

De acordo com os casos conhecidos tudo leva a crer que a natureza das apresentações solísticas decorre sobretudo dos músicos disponíveis e da sua integração no circuito dos directores responsáveis pela organização musical de funções sacras. As preferências por um determinado instrumento e/ou reportório devem-se, por isso, mais à disponibilidade dos recursos e às relações inter-pessoais daí decorrentes, encontrando-se apenas como outro

---

<sup>149</sup> Os outros músicos que se apresentam como solistas em funções litúrgicas antes de virem a integrar a Real Câmara são, para além de Joaquim Morelli (1800), André Avelino Monteiro Lemos (1785), Jozé António Lidres (1787), Jozé Pinto Palma (1801) e Galdino Jozé Farneze (1809).

<sup>150</sup> José Avelino Canongia começa a apresentar-se publicamente como instrumentista a partir de 1815, colocando anúncios na imprensa (*GL17*: 1816/01/19).

critério importante, a popularidade e prestígio artístico dos músicos, sobretudo se pertencentes à falange de músicos régios. Estes mesmos músicos serão assim os responsáveis mais directos pela circulação do reportório, seja este de alcance local ou cosmopolita.

O peso significativo das relações interpessoais no universo da actividade musical verifica-se também na permanência alargada de famílias de músicos num mesmo quadro institucional, como é o caso da Real Câmara. Alguns dos casos mais famosos do período em estudo são as famílias Avondano e Bomtempo, podendo acrescentar-se, a título de exemplo, a mais discreta família Heredia,<sup>151</sup> que contribuiu sobretudo para engrossar os naipes das madeiras da Real Câmara, para além de participar com assiduidade nas funções sacras aqui registadas. Refira-se a título de exemplo o manifesto de 1775 de Cláudio António de Almeida que na Igreja de S. António dirigiu um TD “por Ordem do Illmº Senado da Camera”. Esta função, particularmente rica em música instrumental, reuniu a família Heredia, registando-se ainda a direcção musical repartida:

António Rodil pelo concerto – 2400 [ct. fl]  
aos 4 Heredias pelo Concerto – 6400  
Andre Lenzi pelo concerto – 2400 [Ct. tp]  
Lourenço Marucci de reger e governar - 4800  
ao Director [Cláudio António de Almeida] de tocar e de reger – 7200.<sup>152</sup>

---

<sup>151</sup> João Heredia (ob), ISC: 1764 - m.1794, RC: 1766-1793, título honorífico em 1781.  
Nicolau Heredia (fg), ISC: 1764 – m. 1832, RC: 1764-1810.  
António Heredia (ob e fl), ISC: 1766 - m.1826.  
Francisco de Paula Heredia (fg), ISC: 1768 - m.1801, RC: 1775-76.

<sup>152</sup> A descrição do conjunto refere 12V, órgão e uma orquestra com 12vl, 2vc, 2cb, 1ob e 4tp sendo nomeados:  
“Valentim, Henrique, seu sobrinho, Gonsalo 9600 todos, Mazza, Estanislaio, Palomino, Epifanio 9600, João Baptista Avondano, Andre Avelino 4800, António Bento e Mesquita 4800, rabecões: Nicola e Xaverio, rabecões grandes: Andre e Federico 9600. Trombas Nicolau e seus 3 irmãos [Heredias?] 9600, Antº Rodil 2400”. Para além do caso Heredia este manifesto é fértil no registo dos laços familiares entre músicos contratados, seja nos violinos (Henrique e seu sobrinho), seja nas trompas (Nicolau e seus três irmãos).

## 2 - Deslocações de Músicos

A macrocefalia cultural que Lisboa protagonizava com as suas instituições e estruturas centralizadas em torno da corte é confirmada por uma vida musical que, pelo resto do país, dependia frequentemente das deslocações de músicos da capital. Os manifestos da Irmandade de Santa Cecília dão conta de várias destas deslocações a localidades como Almada, Barcarena ou, muito regularmente, Portalegre e Beja.<sup>153</sup> Estas implicavam custos acrescidos de produção que normalmente aparecem registados em pormenor nos manifestos e nos dão uma ideia dos problemas relacionados com transporte, alimentação ou alojamento.<sup>154</sup>

Registam-se deslocações de elevados contingentes de músicos a localidades de distância significativa como é o caso de Beja, que é aliás a cidade mais longínqua registada nos manifestos.<sup>155</sup> Neste caso o elevado investimento relacionava-se decerto com o círculo de influência pessoal dessa figura ímpar que foi o Bispo de Beja, D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas (1724-1814). Refira-se, a título de exemplo, o conjunto de músicos que se deslocou a Beja aquando da celebração do Santíssimo Sacramento, em 1814,

---

<sup>153</sup> D. Frei Manuel do Cenáculo Villas Boas, que recriou o bispado desta Cidade em 1771. Entre as provas do seu gosto e empenho musical, contam-se o facto de ter oferecido em 1775 no Convento de Jesus em Lisboa, uma "Academia de música" para comemoração da estátua equestre de D. José I (Cf. Scherpereel 1999: 39).

<sup>154</sup> Referimos alguns exemplos, entre muitos: no manifesto de 1787 de Jozé Mazza regista-se uma deslocação a Vila Franca de Xira, pela função da Trindade relatando as despesas com o "Cozinheiro por dar 3 jantares e duas ceyas com seos mossos levando de Lx<sup>a</sup> todo o trem preciso – 28800". No manifesto de 1807 de Galdino Jozé Farneze, para a mesma Festa em Vila Franca de Xira aos honorários somaram-se a alimentação e o transporte por mar e terra: "Falua 6 homens 10000 rs. Cozinheiro – 9600 rs. 2 seges a 4000 rs. Uma sege a Ajuda 1600 rs. Para comida 69600 rs. soma tudo 259200 rs".

<sup>155</sup> Entre as curiosidades das "tournées" a Beja, pode apontar-se um caso de pagamento em géneros, que aponta para um quadro de distância cultural significativa entre uma realidade urbana e outra rural. Jozé Pinto Palma, no seu manifesto de 1820, a propósito das celebrações do Corpo de Deus em Beja relata o pagamento em galinhas, porventura para providenciar à alimentação, "foram de Lisboa, 4 violinos, 2 clarinetes, 2 trompas, director, total 217\$600. Deram-me para dispezas de mais em terra: 76\$800 e mais duas duzias de galinhas". Pode assumir-se que as vozes e rabecões (um violoncelo e/ou um contrabaixo) terão sido assegurados por músicos da terra.

e que no decurso da função que constou de três Missas e duas Sextas deu a ouvir seis concertos instrumentais:

Concertos de Muzica que se tocarão.

Concerto das duas rabecas, Jozé Pinto Palma e Aris de Souza – 4800 rs.

Concerto de clarinete, Lionardo[Mota] – 2400 rs.

Concerto de rabecão piqueno Caetano Jozé Soares – 2400 rs.

Concerto de fagote [Tiago Domingos Calvet] – 2400 rs.

Concerto de trompa Justino [Jozé Garcia Sénior] – 2400 rs.

Concerto de rabeca António Joaquim de Castro – 2400 rs.<sup>156</sup>

A deslocação de músicos para funções fora de Lisboa é também relatada pela crónica do *AMZ* de 1821/08/29 como um mal necessário:

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. (Brito/Cranmer 1990: 53).

Também no quadro destas deslocações, pode assumir-se a integração de músicos locais, com benefícios para os custos da função. Refira-se a este propósito o manifesto de 1807 de Fr. Matheus Jozé da Cruz que refere precisamente a apresentação de músicos amadores entre a orquestra a tocar ao lado dos profissionais remunerados.<sup>157</sup>

Dia de S. João em Almada, Missa. 4 violinos a 3200, 2 rabecões, 2 trombas, 2 Italianos, seis vozes portuguesas (3200 cada). Todo o mais instrumental curiozos, e de graça (total 51200). Embarcação dada pellos festeiros e cavalgaduras e carretos dos instrumentos à custa dos Festeiros, que foi Mr. Berlas [Brelas].<sup>158</sup>

A união entre as esferas amadora e profissional vai reforçar-se à medida que avançamos pelo século XIX, ultrapassando a realidade da música de

---

<sup>156</sup> A orquestra que assistia às funções era constituída por 16 instrumentistas, na qual se incluíam os sete solistas, com timbales, sendo dirigida por António Joaquim de Castro. Constata-se aliás que esta função se inscreve numa tradição de particular investimento musical em Beja, associada à celebração do Corpo de Deus, e que apresenta alguma continuidade nos efectivos contratados entre 1806 e 1815. Registam-se contudo interrupções em 1807, 1810 e 1811 decerto devido a dificuldades conjunturais, decorrentes das invasões francesas.

<sup>157</sup> A propósito da prática musical por amadores num contexto eminentemente profissional como é aquele que se circunscreve à actividade dos músicos adscritos à ISC refira-se ainda o manifesto de 1787 de Eleutherio Jozé Martins, "Triduo em 3 dias de Mayo em N. Sr<sup>a</sup> da Ameixoeira (...) Declaro que esta função recebi da mão do festeiro que foi Jozé Aurelianno de Aranda e como hé constante a ser curiozo de tocar trompa motivo porq elle mesmo me encomendou levaçe huma só (...)"

<sup>158</sup> "Entre os amadores estrangeiros distingue-se somente o senhor Brelas, um comerciante suiço que toca realmente bem flauta." (Brito/Cranmer 1990: 40. *AMZ* 1816/06/26).

salão, muito em concreto nas apresentações que têm lugar na igreja e se investem como actos de devoção. Neste particular, a celebração de 1822, aquando da transladação do Real Cadáver de D. Maria I, tem um significado de grande alcance por contar entre os músicos amadores, ao serviço da música de Bomtempo, com algumas das individualidades mais ilustres da alta aristocracia (Cf. Cap. 1- V).<sup>159</sup>

## IX – Instrumentos

### 1 – Instrumentos da Orquestra

As razões de investimento em participação instrumental nas funções sacras prende-se com o incremento do impacte musical do rito, numa aproximação ao modelo que emana da corte. Até inícios do século XIX os manifestos documentam um predomínio das funções com instrumentos da ordem dos 70% (as quais são registadas como *Missa instrumental*).<sup>160</sup> Este valor é necessariamente superior àquele que podemos supor revelar-se na praxis quotidiana de instituições com os seus próprios meios de auto-suficiência musical, mesmo que reduzida, como os mosteiros e conventos, onde a função sacra está no centro das ocupações diárias. Tanto mais, porque estas mesmas instituições, recorrem frequentemente à contratação de músicos

---

<sup>159</sup> Referência à transladação do corpo de D. Maria I para o Convento do Coração de Jesus no sitio da Estrella, no dia 20 de Março de 1822, na qual se tocou a música de João Domingos Bomtempo por uma orquestra de profissionais reforçada por músicos amadores oriundos da "flor da aristocracia". Na sequência de ser incumbido por D. João VI para a composição da música para esta cerimónia ter-se-á ouvido de Bomtempo o *Matutino de Morti* para solistas, coro e orquestra em ré menor (B7), o *Requiem op.23*, as *Quatro Absoluções* para solistas coro e orquestra (B5) e, possivelmente, a abertura *Preparatorio* para orquestra em Dó Maior (B18) e o *Libera me* para coro e orquestra em dó menor (B6) (Alvarenga 1993: 88-89).

<sup>160</sup> Esta ordem de valores é apresentada por Scherpereel a partir da contabilização que fez da totalidade das funções para os anos de 1771, 1780, 1791 e 1800 (2004: 174 e 179). Esta indicação de 70% deve por isso mesmo ser discutida apenas como um valor de referência para avaliar eventuais picos de acréscimo ou decréscimo.

exteriores para a solenização das suas festas, embora estes reforços apresentem um decréscimo a partir de finais da década de 1770.

Em anos mais conturbados politicamente verifica-se quase uma inversão dos valores anteriores, prevalecendo as funções de escassa intervenção instrumental nas quais o acompanhamento se restringia ao órgão, que podia ser reforçado por um violoncelo e/ou fagote. Estas funções que aparecem registadas como *Missa vocal* chegam a uma representatividade da ordem dos 56% em 1810, 47% em 1820 e 63% em 1830.<sup>161</sup> Conclui-se que o decréscimo das contratações de instrumentos na primeira década do século XIX se deveu sobretudo a questões conjunturais de ordem económica.

Na sua análise global dos manifestos, Scherpereel verifica que predominam os pequenos conjuntos de músicos que incluem vozes com acompanhamento reduzido pelo órgão ou por um conjunto de nove instrumentos.<sup>162</sup> O presente estudo, ao concentrar-se nas funções sacras que incluem concertos instrumentais, vai incidir sobretudo em formações orquestrais de dimensão tendencialmente mais alargada. Entre as funções contabilizadas há um número considerável destas que não integra registo do conjunto instrumental, mesmo assim a amostra considerada é expressiva. Deste modo temos 259 funções (25,84%) com conjuntos instrumentais menores, i.e., aqueles que têm menos de dez instrumentos, os quais são, conforme referido, a formação maioritária entre a totalidade das funções registadas. As orquestras de dimensão média, i.e., entre 11 a 15 instrumentos, aparecem em 333 funções (33,23%). As orquestras com mais de 15 elementos aparecem em 274 funções (27,34%), contudo estas são as mais variadas na sua constituição já que podem ascender, o que é raro, até um máximo de 41 instrumentos. O dado mais marcante, e que confirma as opções estéticas que emanam da Real Câmara, tem a ver com a relevância que é dada ao par de trompas, independentemente da dimensão do conjunto. Favorece-se assim uma sonoridade cheia, brilhante e penetrante que, neste contexto, e sublinhamos de novo este ponto, se insere no quadro estético da própria

---

<sup>161</sup> Cf. Scherpereel (2004: 174 -175, 179).

<sup>162</sup> "Prises séparément, la moyenne des chanteurs est de cinq et celle des instrumentistes de neuf. (...) Une autre constante dans les exécutions avec orchestre, est l'omniprésence du cor (jusqu'à 93% des cas avant la Révolution libérale et 76% après), (Scherpereel 2004: 174).

concepção sonora do órgão ibérico, o qual se diferencia concretamente pela presença dos tubos palhetados em chamada.

Na apresentação que se segue para os modelos de formações orquestrais, tomamos como medida a década de 1770, com o intuito de aferir depois com clareza as diferenças introduzidas ao longo do tempo, decorrentes sobretudo da afirmação de novos instrumentos. Nas orquestras pequenas, temos como formação nuclear: 4 violinos, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, 1 oboé e 2 trompas. Pode naturalmente haver substituições ou somar-se mais 1 violino ou 1 oboé ou ainda 1 fagote, órgão ou timbales, este último mais raramente. Importa sublinhar que estamos numa época em que os recursos disponíveis, mais do que as regras de procedimento, condicionam a praxis musical, podendo no limite encontrar-se todas as possibilidades de conjugação.<sup>163</sup>

Para a formação intermédia temos o mesmo núcleo aumentado nos violinos (5 a 8), nos violoncelos (2) e nos oboés (2), podendo reunir ainda mais 1 fagote, órgão ou timbales, para além da habitual presença das 2 trompas, ou mais.<sup>164</sup> Finalmente para as formações maiores temos uma base de 15 instrumentos com um naipe maior nos violinos (que aumenta aqui até um limite de 16)<sup>165</sup> que é proporcionalmente acompanhado pelos outros instrumentos que vão dobrando. As novidades podem surgir nos metais quando às 2 trompas habituais se adicionam com alguma regularidade 2 clarins ou trombones. Os registos relativos a trombones são mais tardios, encontrando-se só a partir de 1814 nas funções em causa neste estudo. É também novidade nas madeiras a inclusão da flauta, com maior regularidade a partir de 1789.<sup>166</sup> O clarinete faz aparições pontuais, pelo menos, a partir de

---

<sup>163</sup> Para ilustrar este facto referimos 3 exemplos de formação orquestral suficientemente diferentes, tendo como ponto de partida o agrupamento nuclear e todos eles pertencentes ao início do período em estudo, com o intuito de ilustrar um modelo e aferir depois as alterações ao longo do tempo, em concreto, introdução de novos instrumentos.

Manif. de 1775/06/04 de Bernardo de Couto e Miranda em Paço de Arcos: 3vl, 1vc, 1ob, 1fg, 1tp.

Manif. 1775/[s.d.] de Francisco Leal Lisboa no Conv. Santos: 4vl, 2vc, 1ob, 2tp, timb.

Manif. de 1776/09/21 de Manuel Subtil Alberto no Conv. Penha de França: org, 4vl, 2vc, 1ob, 2tp.

<sup>164</sup> A título de exemplo referimos algumas possibilidades de formação orquestral intermédia:

Manif. de 1775/10/01 de Francisco Leal no Conv. Santos: 6vl, 2vc, 2cb, 3tp, timb.

Manif. de 1775/06/22 de Pedro António da Silva no Conv. Necessidades: org, 8vl, 1vc, 1cb, 1ob, 1fg, 2tp.

<sup>165</sup> A orquestra maior que encontramos em funções sacras com concerto instrumental terá sido reunida em 1804 para a *Missa* celebrada no dia de S. Agostinho na Igreja de S. Vicente. Joaquim Jozé Rebello de Oliveira dirigiu uma formação com 41 instrumentos: 16vl, 4vla, 4vc, 4cb, 2ob, 2fl, 2cl, 2fg, 2tp, 2clarins, timb.

1805 e com maior regularidade a partir de 1820.<sup>167</sup> Nas cordas as violetas têm uma presença irregular que, não sendo novidade, está sobretudo associada ao reforço de sonoridade de conjunto e do ideal de formação orquestral clássica, já desde a década de 1770.<sup>168</sup>

Entre as funções sacras com uma constituição orquestral mais vasta destaca-se naturalmente o *Te Deum* que, pelo seu carácter de júbilo, se adequa a datas particularmente importantes,<sup>169</sup> constituindo-se aliás como rubrica obrigatória nas Festas Públicas que celebram ou evocam datas régias (Cf. cap. 1). Nos manifestos consultados encontramos 41 funções com TD que incluem concertos instrumentais.<sup>170</sup>

## 2 – Presença de Instrumentos Solistas

Apesar dos anos escassamente documentados (1792, 1793, 1794 e 1803) a contabilização de concertos ao longo dos anos só nos permite registar como única tendência consistente o acentuado crescimento no período Rodil, que atinge um pico em 1777 (num total de 39 concertos 34 são para flauta) e o declínio abrupto em 1789 (apenas 7 concertos) devido precisamente à retirada

---

<sup>166</sup> A flauta no seio da orquestra tem uma presença muito pontual, p. e. em 1775 por 2 vezes e em 1778 por 1 vez sempre em funções registadas por Bernardo Coutto Miranda (Cf. Anexo A). Em 1780 Jozé Joaquim Farnetze indica no seu manifesto que Rodil tocou flauta como solista mas também na orquestra. Tal como indica Scherpereel (2004: 175) só a partir de 1789 é que se verifica uma presença mais regular da flauta no tutti orquestral, ano que coincide precisamente com a retirada de António Rodil.

<sup>167</sup> Na amostra reunida podemos considerar a hipótese do clarinete integrar a orquestra nas funções em que Joaquim Morelli vem indicado como concertista, recebendo simultaneamente honorários pela participação orquestral não vindo especificado se nessa segunda condição teria tocado oboé. É o que acontece p.e. na Igreja de S.Vicente, em 1800/08/28, no manifesto de Joaquim Jozé Rebello de Oliveira. A intervenção explícita deste instrumento na orquestra encontramos-la contudo em 1805 no manifesto de Jozé Pinto Palma, que introduz o clarinete em vez do oboé. Substituição que vai ocorrer vulgarmente a partir de 1820 de acordo com Scherpereel (2004: 175).

<sup>168</sup> Refira-se a título de exemplo o *Te Deum* dirigido por Jozé Soares Carrilho em 1775 na Igreja da Conceição Velha com um conjunto instrumental que reuniu 27 instrumentos: org, 12vl, 1vla, 2vc, 2cb, 2ob, 2fg, 2tp, 2clarins, timb. Um outro caso que merece destaque é o *Te Deum* dirigido por Bernardo de Couto Miranda na Igreja de Santo António em 1789/09/04 que contou com uma orquestra constituída por 36 instrumentos: org, 13vl, 3vla, 4vc, 3cb, 2fl, 2ob, 1fg, 2tp, 4clarins e timb.

<sup>169</sup> O alcance simbólico do *Te Deum* foi aqui abordado no cap. consagrado às Festas Públicas, novamente se chamando a atenção também para o estudo de van Orden (2005: 125-185).

<sup>170</sup> Os anos com maior incidência são 1775 (7 ocorrências), 1808 (6) e 1814 (7).



do flautista. A partir de 1791, regista-se uma tendência de recuperação mas cujas inflexões várias não são conclusivas e apenas comprovam a dependência em relação à imponderabilidade dos recursos disponíveis. Para se ter uma ideia da representatividade e consistência do fenómeno António Rodil refira-se que, num total de 1058 prestações solísticas instrumentais registadas nos manifestos entre 1771 e 1820, 405 (42,84%) são concertos para flauta, dos quais 305 (28,82%) estão associados a António Rodil (entre 1774-1788).

O instrumento que sucede à flauta com maior número de concertos é o violoncelo com apenas 75 (7,08%), entre 1771-1814. Neste conjunto destaca-se o nome de Saverio Pietagrua que tocou 29 (2,73%) destes concertos entre 1782-1801, logo seguido de Fernando Biancardi com 11 (1,03%) apresentações entre 1771-1789. Outros instrumentos com representatividade próxima ao violoncelo são o corne inglês com 66 (6,23%) concertos, o violino e o clarinete ambos com 56 concertos (5,28%) e finalmente importa chamar a atenção para o peso dos concertos duplos com 46 atribuições (4,34%). Conclui-se que há uma apetência para valorizar em termos de prestações solística os instrumentos “novos”, i.e., aqueles que não têm presença regular na orquestra, como são os casos da flauta, corne inglês ou clarinete. Tendência que é, aliás, confirmada, em sentido contrário, pela escassez, em termos comparativos, de concertos para violino ou oboé. O caso do violoncelo remete para um instrumento cuja presença é regular mas discreta na sonoridade orquestral, verificando-se na segunda metade do século XVIII uma valorização das suas potencialidades como instrumento solístico. Registam-se ainda 414 concertos (39,09%) que indicam o respectivo instrumento, mas não o músico, e 209 (19,73%) concertos sem referência ao instrumento solístico. O aumento da frequência de concertos é proporcional a uma diminuição das informações nos registos a partir de 1795, que tendem a não incluir a identificação do instrumento ou músico solista seja em relação ao “concerto”, seja mesmo em relação aos músicos que integram os conjuntos instrumentais e vocais.

## Quadro 6

Instrumentos solistas nas funções sacras:  
(anos de St<sup>a</sup> Cecília)

Ano	Ct. Sol ?	Fl	Ob	Fg	Cl	Cor ing	Tp	Son. ecos	VI	Vc	Guit	Bd m	Slr	Ct. dup.	Total
1771			1							1					2
1772							1		1						2
1773															1
1774		4							1						5
1775		20	1				1	1		1					24
1776		24		1						2					27
1777		34	2				1		1	1					39
1778		21	2				1		4	1		1			30
1779		26	2					1	1	1		1			32
1780		23						2				7			32
1781	1 cps	21						3		1		3			29
1782	2	26						1		1					30
1783		27	1							3					31
1784	5	24	1					4		3					37
1785	5 + 1 cps	26	2					1		3			1		39
1786	1	21	2				1clm			3		1	3		32
1787	1 + 1 cps	16							2	2					23
1788		10	3	1				6		9			1		30
1789		4						2		1					7
1790															
1791	1 cps	2	4	3			1		2	10			1	1	25
1792			1						1				2		4
1793															0
1794		1													1
1795	14	3	1					1		4	1		1		25
1796	5	3	1		4				3	1			1		18
1797	6	1	2		1			1	5	2			2		20
1798	8	1	1	1				1	6	3					20
1799	17		3	2					4	1					27
1800	11	3		6	4			1	4	3					32
1801	11	4	1	4	2			1	2	1				1	27
1802	11 + 1 org	4	2	3	2				1	1				1	26
1803	3		1	1	4	2	1		4						16
1804	19	4		2	2	13			1	3					44

Ano	Ct. sol.	Fl	Ob	Fg	Cl	C. ing	Tp	Son. ecos	Vi	Vc	Guit	Bd m	Slt	Ct. dup.	Total
1805	14	5	1	1	3	5			2	2					33
1806	23 + 1 Sinf.	8		2	6	10			3	1					54
1807	15	5	2	1	3	9			3					4-2cl 1-2vl 1-2fl	44
1808	12		2		4		1		1	3				1-2tp 4-2cl 3-2vl	31
1809	5				1	1				2				1-2vl	10
1810	1	3	1		2										7
1811	5 + 1vla	2				1			1	2				7-2vl	17
1812	1	1		1		1			1	1				3-2vl 2-2cl	11
1813	2	3		1	2				1	1				2-2vl	12
1814	2	2		1	3		1		1	1				2-2vl 1-2fg 1-2tp 1-2trb 2-fg/cl	18
1815	8	5			4									1-fg/cl	18
1816	1	2		1	2	1									7
1817		5			5	2								1-2tp	13
1818		6			1	1								2-2cl 1-sinf. cte vl/vla 1-duo vl/vla	12
1819		2			1	2									5
1820	1	3				18								1-2cl	23
<b>Total</b>	<b>209</b>	<b>405</b>	<b>40</b>	<b>32</b>	<b>56</b>	<b>66</b>	<b>8</b>	<b>26</b>	<b>56</b>	<b>75</b>	<b>1</b>	<b>13</b>	<b>12</b>	<b>46</b>	<b>1052</b>

Outros casos: 1ct vla: 1811  
4 ct copos: 1781, 1785, 1787, 1790  
1 ct org: 1802  
2 sinf: 1804, 1806

Total contabilizado ct. solísticos: 1058 + 2 Sinf.

### 3 – CONCERTOS PÚBLICOS

#### I - Espaços

Lisboa era, nos primeiros anos do século XIX, a capital de uma monarquia de Antigo Regime e sede de um império. Na terminologia da época, Lisboa e Corte eram palavras usadas como sinónimos na própria terminologia oficial. Acresce que a efectiva macrocefalia da capital se via ampliada pela quase inexistência de cidades intermédias.<sup>1</sup> É nesta ordem de factores que pode entender-se a considerável concentração da vida musical em Lisboa (cidade sem termo) e arredores.<sup>2</sup>

A distinção entre um concerto privado, semi-público e público nem sempre é clara, devido à inexistência de informação sobre condições de ingresso e decorre, numa primeira linha, da distinção entre espaços de acesso mais ou menos condicionado. As Assembleias das Nações Estrangeiras são os espaços sobre os quais nos chegamos as primeiras notícias de concertos, que aparecem integrados num quadro de iniciativas de integração e entretenimento dirigidas às comunidades residentes em Lisboa. A primeira referência sobre música que nos remete para aquele que terá sido o primeiro espaço de sociabilidade alargado, cujo acesso se processava por subscrição, data de 1766. A funcionar pelo menos desde 1761, esta Casa da Assembleia do Bairro Alto anuncia nesse ano um concerto sob a designação cosmopolita de “Caza da Assembleia das Nações Estrangeiras, no fim da rua da cruz onde mora Pedro Antonio Avondano” (HL 1766/11/08).<sup>3</sup> É também em 1761<sup>4</sup> que é

---

<sup>1</sup> Cf. Lousada (1995: 46 e segs.)

<sup>2</sup> Para se ter uma ideia da deslocação de músicos de Lisboa para outras localidades Cf. a informação dos Manifestos da ISC que, embora seja parcelar em relação a este fundo, é apresentada em anexo.

<sup>3</sup> Cf. Lousada (1995: 318) e Brito (1989: 171).

Refira-se ainda o testemunho contemporâneo de João Pisrina (Pessina), cravista da Real Câmara, que declara que “Pedro Avondano possui uma sala de reuniões onde os ingleses e os hamburgueses de Lisboa iam jogar e dançar” No processo de habilitações de Pedro António Avondado à Ordem de Cristo, são recolhidos testemunhos que referem que ele dá “(...) sempre bailes nas cazas da sua morada (...)” ou dá “(...) baile publico a estrangeiros” (Viterbo 1932: 75; ANTT, Habilitações à Ordem de Cristo, Letra P, maço 6, nº2, processo de 11 de Janeiro de 1768). Faz sentido que o pedido de funcionamento à Real Mesa Censória das “Academias de Contradanças e Concertos” datado de 1769/10/05 diga respeito a esta mesma Assembleia de Avondano (ANTT, RMC Cx.512).

publicado o *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças* do mestre Julio Severim Pantezze, o qual é “oferecido aos dignissimos assinantes da casa da Assembleia do Bairro Alto”, provavelmente a mesma Assembleia que era mantida por Avondano. No seguimento de Manuel Carlos de Brito (1989: 171-172), Maria Alexandre Lousada (1995: 318-319) considera provável que esta Assembleia tenha tido origem no espaço de convivialidade, sediado em Lisboa desde 1730, onde se ofereciam concertos semanais e bailes de Inverno, nos quais se jogava e tomava refrescos. Um espaço de convívio entre comerciantes ingleses, franceses e holandeses que, segundo Cesar Saussure era o “único divertimento público” então existente em Lisboa.<sup>5</sup>

O gosto pela dança expande-se com considerável rapidez e, ainda em 1767, Bonem Natal Jácome publica o *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança*, “oferecido a toda a Nobreza de Portugal”. No prefácio, o autor remete para o emergente processo de vulgarização das Assembleias, que compensariam a falta de divertimentos públicos modelados pelas novas dinâmicas interpessoais, considerando a sua “Obra muito útil não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, ás quais ensina, as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convém em as Assembleias adonde o uzo do mundo a todos chama.”

Oito anos mais tarde Richard Twiss deixa-nos um relato elucidativo sobre os moldes de organização e frequência das Assembleias das Nações Estrangeiras:

There are two long rooms, where the British factory assemble twice a week, during the winter, to dance and play at cards. The minuets composed by Don Pedro Antonio Avondano, who lives here, are much esteemed. Any British stranger who does not intend to reside six months in Lisbon is admitted gratis to these assemblies; but the subscription for the inhabitants is seven moidores for each room. I am informed that since my departure both these societies are united, and that a very large room is built

---

Pedro António Avondano era um dos músicos mais influentes na vida musical da Corte da sua geração o que é confirmado não apenas pelo processo de Habilitação à Ordem de Cristo de 1768, como pela relevância das suas funções no seio da Irmandade de Santa Cecília tendo presidido ao processo de reorganização da Confraria em 1765. É como “compositor de música” que os colectores da décima descrevem Pedro António Avondano em 1781 (AHTC, Décima de Arruamentos da freg. da Encarnação, Maço 397, Rua Direita do Loureto).

<sup>4</sup> Na Oficina de Francisco Luiz Amenol, 1761.

<sup>5</sup> Cesar de Saussure (Carta 1730/01/28) in Chaves (1989: 276).

for that purpose. During the course of the winter there are four grand balls, with suppers; to which many of the Portuguese nobility are invited. (Twiss 1775: 3. Neryve).

A Assembleia das Nações Estrangeiras funcionava segundo o modelo de um clube privado, privilegiando o convívio semanal masculino e abrindo-se com menos periodicidade ao convívio feminino cuja presença se restringia aos bailes e concertos. O acesso público alargava-se potencialmente no caso dos concertos com ingresso pago e anúncio na *Gazeta de Lisboa*, tudo levando a crer que não integraria muito mais pessoas do que os nobres portugueses já regularmente convidados para os bailes. Estes poderiam assim demonstrar o seu interesse em frequentar esta sociedade bem como contribuir financeiramente para o próprio funcionamento da Assembleia. A 13 de Maio de 1782, Avondano dita ao escrivão a seguinte passagem para testamento:

Peço e Rogo áquelle ou áquelles de meus filhos, ou filhas que possam conseguir e continuar com a Caza da Assembléa que eu athe agora tive queiraõ por atenção ao meu rogo, e por fazerem esmolla a minha alma pelo amor de Deus assistir a meu filho Joaquim Pedro que se acha cazado e padecendo de muitas necessidades (...) o que espero assim pratiquem atendendo taõbem a que os Senhores da mesma Assembleia por atenção à minha alma contemplaraõ a algumas das minhas filhas ou filhos para a continuação da mesma caza. (Madureira 1989: 162. ANTT, inv. Orf., Maço P19, processo de Pedro António Avondano).

Do excerto do testamento transparece uma eventual relação de mecenato ou patrocínio por parte dos “Senhores”. É o reconhecimento que Avondano sente para com estes Senhores, decerto também subscritores da Assembleia, que o leva a pedir aos herdeiros para continuarem a obra, mantendo abertas as portas da casa. Curiosamente, entre as dívidas passivas do compositor encontram-se os nomes de Anselmo José da Cruz e do Dezembargador Luis Rebelo Quintela (na qualidade de herdeiro do seu irmão Ignacio Pedro Quintela). Entre outros dados que apresentaremos vale a pena sublinhar, de acordo com Nuno Madureira (1989: 162), que anteriormente à inauguração do Teatro de São Carlos, existia já na cidade de Lisboa um anfiteatro mundano, ponto de encontro obrigatório para os indivíduos de distinção. Queremos com esta ideia enfatizar o peso que um grupo de individualidades ligadas à elite financeira vai ter, seja em termos de investimento económico, pessoal ou de incentivo a certas práticas de sociabilidade, para reforçar a necessidade de uma instituição para a cidade de Lisboa com as características do Teatro de

São Carlos. Tal como a elite económica emergente, também a primeira nobreza reclamava um lugar de sociabilidade, é pelo menos o que se infere das palavras da Condessa do Vimieiro que acusam a falta de um espaço onde a primeira nobreza pudesse relacionar-se com a Rainha e a Família Real ostentando os elementos de distinção perante as outras classes sociais. É esta ideia que encontramos numa carta a Leonor de Almeida datada entre 1782-83, na qual a Condessa elogia as directivas de D. José II na Áustria para a instituição de um Teatro, considerando que a sociabilidade não pode restringir-se às Assembleias (partidas) privadas, que escapam ao controle do colectivo:

As novas do Theatro Nacional, que o Emperador vai estabelecer me deraõ mtº gosto, e mtº mais ainda por elle ser conforme ao plano que tanto tempo antes tinha ouvido ao nosso Duque [Lafões]. Eu naõ sou Theologo, e cada hum diz da festa, como lhe vai nella. Como nunca me fez mal hir ao Theatro, e me tem feito mtº bem ler os comicos, tomara, que taõ bem entre nós ouvesse um Theatro bem regulado, onde a Raynha sempre que quizesse achasse a mocide aos olhos de todo um Povo. Os costumes e a polidez tem perdº alguma coiza com as partidas particulares, onde cada hum via á surdina. (Bello Vázquez 2005: 502).

As referências documentais a concertos que se conhecem confirmam o reinado de D. Maria I como um período marcante na afirmação de novas práticas musicais, sobretudo a partir de 1780. Facto que se relaciona com a introdução de restrições nas despesas públicas, a partir de 1777, e consequente redução da actividade operática na corte, não se representando nos três primeiros anos nenhuma ópera.<sup>6</sup>

A influência da comunidade estrangeira estabelecida em Lisboa, na implementação de novos hábitos de sociabilidade, nomeadamente o concerto público, confirma-se pelo facto dos concertos promovidos anteriormente à década de 1790 serem quase exclusivamente promovidos pela Assembleia das Nações Estrangeiras (ANE).<sup>7</sup> A ocorrência de concertos públicos noutros espaços, em concreto os teatros, coincide com o gradual enfraquecimento da actividade musical promovida pela ANE.<sup>8</sup> Em certa medida estas Assembleias

---

<sup>6</sup> Nestes três anos representa-se apenas um "*componimento drammatico*" (em 1 acto), de David Perez. (Cf. Brito 1989a: 57). Em comparação com o reinado de D. José diminui consideravelmente a representação operática, valorizando-se o género cómico bem como a representação de Serenatas (espectáculos musico-dramáticos de menor extensão e sem encenação).

<sup>7</sup> Cf. Quadro 7 que apresenta a cronologia dos concertos vocais e instrumentais que no caso da ANE se encontram em anúncios de imprensa, sobretudo no *HL* e *GL* (Cf. Brito 1989: 185-187).

<sup>8</sup> Registam-se anúncios de concertos até 1801 (*CM* 2: 1801/01/13).

na sua vocação de acolhimento e de sociabilidade diferenciada vão perdendo a função de suprir a inexistência de entretenimento público de feição aos hábitos dos estrangeiros residentes ou de passagem por Lisboa, na medida que se vai diversificando a oferta cultural na cidade, mormente com a entrada no século XIX. Acresce que os teatros, enquanto espaços públicos de entretenimento, favorecem um alargamento significativo nas condições de acesso, passível de constituir-se como transição do concerto da esfera semi-pública. A existência de alguma estratificação diferenciada de públicos, em cada um dos espaços, justifica p.e. que um mesmo artista, como foi o caso de António Lolli (1787), se apresente em concerto num único mês tanto no palco do Teatro do Salitre como no da Assembleia das Nações Estrangeiras. A estes concertos somou-se no final desse mês de Janeiro um outro concerto do violinista no Palácio do Marquês de Marialva, em Sintra, acompanhado por “uma grande orquestra”.<sup>9</sup>

O quadro 7 apresenta cronologicamente as ocorrências de música instrumental, seja em concertos, seja ainda como número autónomo em espectáculos de maior extensão, sobretudo de ópera, para preenchimento de intervalos. Permite visualizar a distribuição pelo tempo dos espaços em que se ouvia música instrumental, em condições de acesso público diferenciado. A partir de inícios do século XIX começa a ser referida em anúncios na *Gazeta de Lisboa*, com cada vez maior frequência, a inclusão de sinfonias de abertura ou como interlúdio nos teatros. Esta prática será discutida mais à frente neste estudo.

---

<sup>9</sup> A vinda do violinista Antonio Lolli a Lisboa em 1787, revestiu-se de um carácter excepcional de elevada repercussão, “*Le talent de M. Lolli fait depuis longtemps grand bruit parmi tous les amateurs de musique*” Bombelles (1979: 82, 1787/01/11. Neryve). Registrou-se por isso nos anúncios um reforço do protagonismo da exibição instrumental tanto no concerto do Teatro do Salitre (GL 4: 1787/01/23) como no da Assembleia das Nações Estrangeiras onde a noite terminou com baile (Bombelles Ibid., GL 2: 1787/01/09).

Sobre o concerto promovido em Sintra: “*Peu après notre retour chez le marquis de Marialva, on s’est mis à table; il nous a fait faire très bonne chère. Le dîner nous a conduit jusqu’à l’heure où il fallait de la bougie; nous en avons trouvée en nombre dans un salon éclairé par le soleil et peint par Pillement en arbres dont les têtes forment la voûte de cette superbe pièce; elle est du genre le plus noble et le plus agréable. Bientôt Lolli, soutenu d’un grand orchestre, a fait entendre toutes les merveilles de son art. Après un charmant concert, nous avons vu tirer un feu d’artifice don’t la dernière fusée a été le signal d’un bal très gai. Le souper qui l’a suivi n’était pas moins bien servi que le dîner.*” Bombelles (1979: 88, 1787/01/25. Neryve).



**QUADRO 7**<sup>10</sup>

Concertos e música instrumental entreactos:

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
Colascio _ne e colas_ cioncino	Domingos e Joseph Colla (irmãos)	1766	1 ct	Casa da Assembleia das Nações Estrangei_ ras no fim da Rua da Cruz onde mora Pedro Antonio Avondano	HL 19: 1766/11/08
bdm	Cesare Massolini	1771	1 ct	Nova Assembleia [Nações Estrangei_ ras]	Barrault 1772: 335, 1771/02/07 Neryve
Cts	<i>“(…) alecrim e Mangerona, / suivi d’un nouvel intermede intitulé o Velho Peralta<sup>11</sup> qui est un Salmigondi / détestable, et un fandango très insipide. On nous regala dans les entractes / de concertos de diferentes especies, et dans la comédie, (…) On nous a tenu la jusqu’a minuit.»</i>	1771	1 int.	Teatro da Graça	Barrault 1772: 340, 1771/02/11 Neryve
Cts	« (...) Oratória Santo Hermenegildo (...) e nos intervalos dos Actos, haverá alguns Concertos de muzica executados por insignes professores »	1776	3 [?] int.	Teatro do Bairro Alto	ANTT RMC nº 2292/ 11

<sup>10</sup> Total de Concertos ca. 46, i.e., serão mais porque há repetições que não são aqui contabilizadas uma vez que não é conhecida a sua regularidade.

Total de ocorrências de música instrumental inserida noutro espectáculo, como intervalo: ca. 36, i.e., serão mais porque há repetições que não são aqui contabilizadas uma vez que não é conhecida a sua regularidade.

<sup>11</sup> O Velho Peralta (1776).

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
fl, ob, orq.	“(…) No fim do primeiro Acto, se executará hum novo, excellente, e armoniozo concerto de Flautas de admirável compozição. Acabado o segundo se seguirá huma nova, e completa sinfonia. (...) Seguir-se-há ao quarto hum admiravel Quinteto de execução assáz difficil, composto por Autor de conhecido nome, e tocado com a devida perfeição. Dará fim a Tragedia com hum bellissimo concerto de Oboé, e acompanhado de boa orquestra. »	1779	1 int.	Theatro do Corpo da Guarda [Porto]	ANTT, RMC nº 2292 9/10
copos e outros solos instr.	Joseph Falotico [?] Napolitano, com sua mulher Tereza Susio [V.]	1780	1 ct	Caza nova junto ao jogo da Pella no sítio do Salitre que João Gomes Varella mandou fazer para as Assem_ bleias e Academias de Música	ANTT RMC Cx. 512 nº 5167
instr. sol.	Stabat Mater de Haydn “e haverá solos de varios instrumentos”.	1786	1 ct	Assembleia das Nações Estrangei_ ras (ANE)	GL 14: 1786/ 04/04
ct	“ <i>Le long room anglais a donné ce soir une fort belle fête en l'honneur de la reine d'Angleterre. Ceux des ministres étrangers qui ont voulu marquer leur respect pour cette princesse et sa nation s'y sont trouvés en gala. Le concert a commencé dès que Mme. de Bombelles est arrivée</i> ” (1787/01/17)	1787	1 ct	ANE	Bombelles 1787: 83-84. Neryve
vl	Antonio Lolli	1787	1 ct	ANE	GL 2: 1787/01/09
vl	Antonio Lolli com Pedro Rumi (R.C.: 1783-1804)	1787	1 ct	T. Salitre	GL 4: 1787/ 01/23
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1789	1 ct	ANE	GL 49: 1789/12/08

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1790	1 ct	ANE	GL 21: 1790/05/25
slt vl	Mr. e Madame Bauer, de nação Alemã	1790	1 ct	ANE	GL 24: 1790/06/15
vl	Pierre Victor Gervais (R.C.1792-93)	1791	1 ct	Assembleia Nova (AN)	GL 48: 1791/11/29
vl	Pierre Victor Gervais (R.C.1792-93) Weltin e Waltmann	1791	1 ct	Teatro da Rua dos Condes (TRC)	GL 20: 1791/05/17
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1791	1 ct	TRC	GL 22: 1791/05/31
fg, (ob/ fl) vl	João Baptista Weltin (R.C.: 1792-1824) e P. Gervais	1791	1 ct	TRC	GL 45: 1791/ 11/12, GL 46: 1791/11/15
tp	João Baptista Waltmann (R.C.:1792-97)	1791	1 ct [cance lado]	casas de Martinho Antonio de Castro Guimarães à Boa-Vista	CM 7: 1791/02/15
sol. e orq.	"(...) Nos intervalos dos Actos se hade tocar algumas armoniozas Simphonias e Concertos de instrumentos obrigados, (...) por huma grandioza e augmentada Orquestra."	1793	1 int.	TRC	ANNT RMC nº2292/5
crv/pf hrp	Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal "Concerto vocal, e instrumental na Casa da Assemblea nova, no qual cantaraõ dous dos melhores Musicos da Capella Real, e tocaraõ Mr. e Madama Maréchal."	1793/ 01/07  19h	1 ct	Assembleia Nova (AN)	GL 1: 1793/01/01
Crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1793	1 int.	Casa Pia - festa Pina Manique	GL 20: 1793/05/14
crv pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1794	1 ct	Plç. Monteiro Mor	GL 3: 1794/01/21 CM 3: 1794/01/21
vl vla. d' amore	Miguel Hesser	1794 1794	1 int. 2 int.	TSC TSC	LV1 f.27, 28 e 31

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
crv pf hrp vl fg	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal Carillo Weltin	1794	1 ct	TSC	LV1 f.44
bdm  vc	Jeronimo Nonini (R.C.: 1773-95) Saverio Pietagrua (R.C.: 1779-1802)	1794	1 ct	AN	GL 53: 1793/12/31 e GL 1: 1794/01/07
instr. vv	Músicos da R.C.	1794	1 ct	AN	GL 35: 1794/09/02
vl	João Gabriel Legras (R.C.: 1790-1807)	1794	1 ct	Assemb. do Salitre [João Gomes Varella]	GL 6: 1794/02/11 Supl.
pf hrp	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal	1795	1 ct	AN	GL 1: 1795/01/06
fl  cl	Joaquim Pedro Rodil (R.C.:1788-1834) João António Weisse (R.C.:1807-29)	1795	1 ct	AN	GL 49: 1795/12/08 . 2º supl. e GL 50: 12/15
tp  vl	João Baptista Waltmann (R.C.: 1792-97) Carillo [Carrilho]	1795	1 ct	TSC	GL 2: 1795/ 01/13, CM 3: 1795/01/20
pf hrp  vl	Pierre Maréchal Pierre Maréchal (duo c/) Madame Maréchal com Carillo	1795	1 ct	Palácio D. José Lobo à Boa-vista	GL 44: 1795/11/03
vl  vc guit. ing.	João Gabriel Legras (R.C.: 1790-1807) Saverio Pietagrua (R.C.: 1779-1802) Manuel Jozé Vidigal	1796	1 ct	Palác. D. José Lobo (Boa Vista)	GL 50: 1795/12/15 2º supl.
cl	João António Weisse (R.C.:1807-29)	1796	1 ct	TSC (sala da Ass.)	GL 41: 1796/ 10/11
vl  vc	João Gabriel Legras (R.C.: 1790-1807) e Andre Bolonhese	1797	1 ct	T. Salitre	ANTT, RMC nº 2292/14
cl	João António Weisse (R.C.:1807-29)	1797 1797 1798	2 int. [1: int.] [1: int.]	TSC (ópera) TSC (ópera) TSC (ópera)	LV2
Fl	Francisco Xavier Moraes	1797	1 int..	TSC	LV2
orq./ timb	Orq. Sinf. Gluck	1797	1 int.	TSC	LV2

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
instr. sol.	"hum Concerto vocal e instrumental executado pelos melhores Professores desta Corte"	1797 1798 1799	1 ct 1 ct 1 ct	AN AN AN	GL 52: 1796. GI 1: 1798 e GL 2: 1799
vi	Luigia Gerbini	1799	1 int.	TSC (sala ópera) [+ 1 em Festa Pina Manique]	GL 27: 1799/07/02 GL 31: 1799/07/30
tp vi	Irmãos Petrides (Madrid) e Luigia Gerbini	1800	1 ct	AN	GL 1: 1800/01/7, 2º supl. e CM 2: 1800/01/14
tp	Irmãos Petrides (Madrid) Jozé e Pedro Petrides (Viena)	1800 1801	1 int. 1 int.	TSC TSC	GL 7: 1800/02/18 Ruders 2002: II, 63 1801/02/18
vi	Luigia Gerbini	1801	1 Ct	AN	CM 2: 1801/01/13
ob c.ing	Ferlendis (pai, Giuseppe) Ferlendis (filho, Alessandro)	1801 1801	1 int. 1 int.	TSC TSC	Ruders 2002: I, 210 e 238, 1801
vi e pf	Henrietta Borghese	1801	vv cts e int.	TSC (ópera)	Ruders 2002: II, 85. 1801
vi + vla	Irmãos Edolo (Porto) [João Francisco e João Gaspar]	1802	1 Ct	TSC [1 ct na Corte?]	GL 28: 1802/07/13
vi e vla	Irmãos Edolo [idem] "Tem havido concertos sucessivamente dados por dois rapazes, o mais velho dos quais tem 12 anos de idade e toca violoncelo; o mais novo apenas 9 e toca rebeca. Fazem boas receitas, e obtêm merecidos aplausos."	1802	vv cts	TSC	Ruders 2002: I, 291. 1802/08/03
tp	Schmidt-Schneider	1802	1 int.	TSC (opera)	Ruders 2002: I, 274, 1802
vi	Felipe Libon (R.C.:1803)	1802	1 int.	TSC (opera)	Ruders 2002: I, 274, 1802
hrp e timb	Francisco Gottlieb Reypaquer (R.C.)	1810	1 int.	T. Salitre (espect.)	GL 295: 1810/12/10
c.ing	Giuseppe Ferlendis (R.C.: 1804-10)	1810	1 int.	TSC	GL 196: 1810 08/16
orq.	Sinf./Haydn	1810	1 int.	TSC	GL 213: 1810/09/05
vc	Polcarpo Jozé Faria Beltrão (R.C.: 1802-1812)	1811	1 int.	T. Salitre (espect.)	GL 21: 1811/01/24
vv. instr.	Bons concertos de música	1811	1 int.	T. Salitre	GL 199: 1811/08/22

Instr.	Músicos/ Número instrumental	Anos	Nºct ou int.	Local	Fonte
vv. instr.	Boas peças de música	1811	1 int.	T. Salitre	GL 242: 1811/ 10/11
vv. instr.	Duas novas peças de música	1811	1 int.	T. Salitre	GL 302: 1811/ 12/20
orq.	Orq. a magnífica caçada do Jeune Henry	1812	1 int.	T. Salitre	GL 261: 1812/11/06
vl	[cts:] "distinguiram-se pelo Senhor Radicati se ter feito ouvir frequentemente no violino"	1814 (Inverno)	Cts. semanais	Casa de Madame Bertinotti por subscrição (sala pequena)	Brito/Cranmer 1990: 39) AMZ 1816
vc	Um solo de vc	1815	1 int.	T. salitre	GL 9: 1815/ 01/11
hrp, vl e slt	Mariana Bote e seus filhos	1815	1 int.	T. Salitre	GL 127: 1815/ 06/02
orq.	Peça instr. Batalha do Bussaco/Rego	1815	1 int.	T. Salitre	GL 266: 1815 11/10
[instr. ?]	- Cts por Madame Collini "a música não era nada tão boa na escolha e execução como nos de Madame Bertinotti"	1815 (Inverno)	cts semanais (subscrição)	TSC (Sala Nobre)	Brito/Cranmer 1990: 39. AMZ 1816
[instr. ?]	"Carlos Cauvine, tendo obtido beneplacito de S.A.R. para dar 4 concertos de Musica Vocal, e Instrumental (...) As Senhoras, e Senhores que desejarem assignar ainda, o poderão participar ao mesmo Cauvine, que mora na rua do Norte Nº76."	1815	4 ct (subscrição)	TSC (Sala Nobre)	Ruders 2002: I, 210 e 238. 1801
instr. sol.	"As melhores peças de Musica concertantes, serão desempenhadas, perfeitamente, pelos mais habéis Professores de Camara de S.A.R."	1816	1 ct	no Cães do Sodré Nº3 segundo andar	GL 29: 1816/02/02
cl	Jozé Avelino Canongia (R.C.-1823-34)	1816	1 ct	TSC	GL 17: 1816/01/19
2cl, vc, orq.	"(...) a Comedia <i>Clotilda</i> , nos intervallos haverá hum Solo de dois clarinetes, e outro de Violoncello, e o intervallo <i>O Morgado Ensacado</i> (...) "	1818	1 int.	T. Salitre (espect)	GL 284: 1818/ 12/01
instr.	"(...) Lucas Agolini compositor de Musica, e Barbara, sua Mulher, Cantora, darão huma Academia de Musica vocal e instrumental"	1819	1 ct	Teatro do Bairro Alto	GL 196: 1819/ 08/20
vc e V.	Casal Fenzi: José Fenzi e mulher cantora [Erminia Fenzi?]	1819	1 ct	TSC (sala nobre)	GL 141: 1819/06/17

No conjunto de 46 concertos vocais e instrumentais aqui referidos no quadro anterior,<sup>12</sup> 19 (41,30%) foram promovidos por iniciativa da Assembleia das Nações Estrangeiras entre 1766 e 1801, que a partir de 1791 é designada por Assembleia Nova. Apesar de se tratar de um período de 35 anos, os concertos concentram-se na sua grande maioria (16 concertos) no período de 15 anos que medeia entre 1786 e 1801. Um outro conjunto significativo, (28,26%) de, pelo menos, 13 concertos, teve lugar no Teatro de São Carlos, entre 1794 e 1819, aos quais se podem somar ainda todas as apresentações de música instrumental em entreactos de espectáculos neste mesmo teatro (pelo menos 19 ocorrências), entre 1794 e 1818.

Durante os reinados de D. José e D. Maria I, os teatros públicos apresentam uma actividade irregular, mas cuja influência se faz sentir no domínio da música instrumental, oferecendo-lhe visibilidade. O Teatro do Bairro Alto, alternando entre 1760 e 1771 o teatro declamado e os espectáculos musicais, incluindo a ópera italiana, regista ocorrências de música instrumental em 1776 e 1819. O Teatro da Rua dos Condes, activo entre 1762 e 1775, e reabrindo em 1778, apresenta ópera cómica e séria. Neste são programados três concertos em 1791, os quais coincidem com o reaparecimento de ópera italiana nas temporadas desta sala. Aqui, tal como no Teatro do Salitre, reconhece-se um investimento na participação orquestral nos espectáculos, noticiando-se as introduções com sinfonias (1811, 1818), para além de intervalos instrumentais (1793). O Teatro da Rua do Salitre, apresenta entre 1782 e 1794, uma programação variada que inclui teatro, concertos, ópera, comédias, entre outros números, contando com Marcos Portugal como compositor central. Para além dos quatro concertos que se conhecem, é um dos palcos que inclui com maior regularidade intervalos instrumentais, registando-se pelo menos dez ocorrências, entre 1810 e 1818. A estas somam-se ainda referências na imprensa (sete em concreto) relativas a introduções orquestrais (*Sinfonias*) aos espectáculos neste teatro, também a partir de 1810.

O reinado de D. José é um período escassamente documentado sobre a presença de música instrumental nos teatros, mas as referências que existem,

---

<sup>12</sup> Esta listagem por ordem cronológica constitui-se naturalmente como um alargamento à cronologia de Manuel Carlos de Brito (1989: 185-187) cuja fronteira temporal é 1800, incluindo para além disso as ocorrências de música instrumental em intervalos de outros espectáculos de maior extensão, que não são consideradas naquela outra.

pelo seu carácter casual levam-nos a crer que a introdução de música instrumental como número de variedade, resultando num potencial acréscimo de público nos teatros, pudesse constituir prática corrente. Na década de 1770 registam-se ocorrências de música instrumental nos Teatros do Bairro Alto e da Graça, em Lisboa, e no Corpo da Guarda, no Porto (activo desde 1760).

Para além dos teatros, organizam-se ainda concertos em espaços privados da aristocracia, com divulgação na *Gazeta de Lisboa*. É o caso do Palácio de D. Jozé Lobo, à Boa Vista ou do Palácio Monteiro Mor, em Lisboa. Consta-se que os espaços principais em que se desenrolam as práticas de música instrumental são, numa primeira linha, as Assembleias com o estímulo nuclear da comunidade estrangeira, os Teatros, e algumas iniciativas pontuais e individuais que abrem as portas dos salões da aristocracia. Outros espaços não identificados ou qualificados institucionalmente albergam Academias de música instrumental, cuja viabilidade assenta no modelo de financiamento por assinatura ou subscrição, similar aliás a outras iniciativas de empreendimento individual de risco, como p.e. a edição de periódicos musicais. Em termos de tendência de fundo, verifica-se entre 1750 e 1800, uma profunda transformação nas formas de convívio, de acordo com os modelos de sociabilidade emergentes e que resultam na procura cada vez maior de recintos fechados em detrimento dos espaços ao ar livre. Trata-se afinal da época em que se afirma a “moda”, ou a “mania” das Assembleias privadas que trataremos no capítulo seguinte.

No que refere ao preço dos bilhetes de ingresso nos concertos, verifica-se uma significativa estabilidade no período em estudo, sobretudo nas salas, pois os teatros variam entre si e de acordo com a localização dos lugares. Nos registos de preços conhecidos verifica-se que, entre 1780 e 1816, se anuncia o valor padrão de 1600 réis (rs) no que se refere às salas,<sup>13</sup> não se conhecendo a prática de valores superiores. Confirma-se um longo período de fixação nos custos de ingresso que aliás tem correspondência nos honorários dos músicos solistas, que conhecemos através dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília (ISC). Os bilhetes de ingresso podiam ser adquiridos nos

---

<sup>13</sup> O preço dos bilhetes a 1600 rs é anunciado para os concertos na casa de João Gomes Varella ao Salitre (1780), na ANE (1787, 1790, 1794), no Palácio de D. José Lobo (1796) e no Cais do Sodré N°3, 2° andar (1816). Para os teatros o preço é diferenciado, também em função da localização na sala.



locais dos espectáculos, na Loja de venda da *Gazeta de Lisboa* ou noutros estabelecimentos abertos ao público como lojas, cafés ou casas de pasto. Havia ainda distribuição por particulares, numa cadeia de conhecimentos interpessoais, própria a um acesso implicitamente condicionado.<sup>14</sup> É certo que quando os músicos assumem o seu interesse na promoção das iniciativas se verifica uma disponibilidade individual extrema na abertura do concerto ao público, o que é aliás inerente ao perfil profissional cosmopolita do músico empreendedor.<sup>15</sup>

## II - Promotores

O investimento na música instrumental, em contexto de concerto, com acesso pago, é motivado, numa primeira instância, pela procura por parte da comunidade estrangeira de formas de entretenimento conhecidas, apetecidas e não cultivadas em Portugal. Inaugura-se um processo de importação de novas práticas culturais, integradas em novos modelos de sociabilidade, que permitem também uma diversificação na actividade profissional dos músicos, que passam a ter acesso a outras fontes de remuneração. Importa portanto não sub-avaliar o interesse dos próprios instrumentistas, na expansão do seu perfil de actividade, como factor de estímulo à promoção de concertos remunerados. Desde logo através da possibilidade dos músicos instrumentistas protagonizarem “benefícios”, i.e., concertos cuja receita total ou parcial reverte a seu favor, podendo ainda gozar, nesse concerto da publicitação do seu nome

---

<sup>14</sup> “Os Bilhetes se distribuem por mãos particulares, ou se podem haver á entrada da dita Casa [ANE] pelo preço de 1600 reis cada hum”. (GL 35: 1794/09/02).

<sup>15</sup> “Os bilhetes se destrubuirãõ, e alugarãõ Camarotes na casa do dito Theatro, como tambem em casa do Sr. P. A. Marchal na Real Impressão de Musica no Largo de Jesus, e em casa do Sr. Weltin na rua dos Martyres.” (LV1: 44). “As pessoas que desejarem ter bilhetes antecipadamente, podem achallos em sua casa [de J. A. Canongia] Rua Aurea N°35 no 1º andar, e na casa dos bilhetes em S. Carlos”. (GL 17: 1816/01/19).

em cartaz ou anúncio na imprensa, a par do que acontece com figuras consagradas do canto.<sup>16</sup>

Nas principais capitais europeias, o concerto por benefício tornar-se-á até meados do século XIX o tipo de iniciativa mais comum, não só porque permite colmatar algumas das dificuldades, ao nível da complexidade de produção e viabilidade económica, impostas pelas representações operáticas, mas também porque dá resposta a novas solicitações por parte do público, criando alternativas aos músicos profissionais.<sup>17</sup> A profissão do músico instrumentista aproxima-se do perfil cosmopolita, conquista visibilidade e valorização social “beneficiando” precisamente com a promoção de concertos. Os primeiros concertos vocais e instrumentais de benefício aparecem associados a instrumentos que não conhecem enquadramento institucional. Instrumentos raros, como os copos,<sup>18</sup> o saltério<sup>19</sup> ou o piano forte, cuja novidade tímbrica atrai suficiente público para promover um concerto de benefício e estimular o empreendimento. Os músicos implicados são estrangeiros que estão de passagem ou se estabelecem em Lisboa e cuja actividade aparece ligada às iniciativas da Assembleia das Nações Estrangeiras. O francês Pierre Anselme Maréchal, que distribui a sua actividade pelo cravo, piano-forte, composição, ensino e edição musical, representa bem as possibilidades de implantação em Lisboa do músico de

---

<sup>16</sup> A regularidade destes benefícios seria elevada como se depreende das considerações de Ricardo Raimundo Nogueira sobre o *Restabelecimento do Theatro do Porto* “Mas espere que ainda me esquecia a chusma de benefícios, que no seu theatro se concedião não só às figuras, mas ainda aos mais inferiores membros d'elle. Lembro-me que hum anno foraõ vinte, e tantos. A maior parte d'estes bons beneficiados tinhaõ protecçoens efficazes. Fazia-se o lançam.to, e os que haviaõ sido multados, fossem ou não fossem à função, vinhaõ promptam.te entregar a porção, em que os tinham taxad.” (Cf. Brito 1989a: 174. Nogueira, 1778: 3ª Carta.). A propósito dos benefícios de bailarinas (Monroi e Hutin) Cf. Ruders (2002: I, 171. 1801/01/24).

<sup>17</sup> William Weber apresenta um quadro da evolução das temporadas de concertos em Londres, Paris e Viena entre 1830 e 1848, onde se verifica que a tendência do concerto misto por benefício é de crescimento consistente. Nas temporadas de 1845-46 a representatividade deste tipo de iniciativa em qualquer uma destas cidades oscilou entre os 45% e os 66%, num quadro que integrava ainda os concertos promovidos por instituições permanentes de músicos profissionais e ainda por organizações de músicos amadores. (Cf. Weber 2004: 21-23).

<sup>18</sup> Em 1780/11/23 “Na caza de João Gomes Varella ao Salitre, hade fazer Joseph Falotico Napolitano, com sua mulher Tereza Susio, hum concerto com Musica, para seu beneficio, tocando elle hum instrumento Harmonico, raro, que se compoem de copos inglezes; ao qual acompanhará sua Mulher, cantando ambos algumas Arias e Duetos de composição do Sr. Sacchini; e tocarão os instrumentos alguns Musicos da Camara de S. Mag. R. No fim haverá Baile (...)” (ANTT RMC Cx. 512 nº 5167).

<sup>19</sup> Na Assembleia das Nações Estrangeiras um “concerto de Musica vocal e instrumental, em beneficio de Mr. e Madama Bauer, de Nação Alemã, os quaes tocarão varios Duetos e Concertos de Salterio e Rebeca (...)” (GL 24: 1790/06/15).

perfil cosmopolita, no que respeita à promoção de concertos de benefício.<sup>20</sup> Entre 1789 e 1795 Pierre Maréchal protagoniza benefícios a solo ou em duo com a sua mulher (harpista) na ANE (1789, 1790), no Teatro da Rua dos Condes (1791), no Palácio do Monteiro Mor, no TSC (1794) e no Palácio de D. Jozé Lobo (1795). A um novo perfil de beneficiado - o instrumentista empreendedor e cosmopolita - corresponde a apetência pela abertura de novos espaços à música como é o caso dos referidos salões em palácios. Um dos elementos-chave para a popularização dos concertos de benefício por toda a Europa, independentemente da vulgarização de um repertório cosmopolita, passou pela valorização das novidades instrumentais. A curiosidade do público incidia tanto nos desenvolvimentos organológicos, em instrumentos existentes, como nos novos instrumentos, tratando-se em grande medida de presenciar o espectáculo de novas potencialidades técnicas dos instrumentos postas ao serviço do virtuosismo. Numa lógica própria à cultura de classe média a tendência passou por uma valorização do músico, mais do que o repertório. Tal facto providenciou o espaço necessário aos músicos profissionais para desenvolverem uma actividade polivalente que articulou empreendimento artístico e comercial (Weber 2004: 24). É esta mesma lógica que se verifica em Portugal, embora com uma dimensão mais reduzida do que os grandes centros culturais, como Paris ou Londres, sendo aqui sobretudo marcada pela importação e integração da influência estrangeira.

Entre os instrumentistas cujo nome se associa à promoção de benefícios encontramos também, embora não com a regularidade de Maréchal, músicos institucionalmente enquadrados na Real Câmara, como é o caso do violinista Pierre Gervais<sup>21</sup> ou do fagotista João Baptista Weltin,<sup>22</sup> este último também um

---

<sup>20</sup> No dia 12 de Dezembro de 1789 teve lugar em Lisboa a primeira das nove apresentações públicas que se conhecem deste músico que aí se estabeleceu pelo menos até 1795; "na sala da Assembleia das Nações estrangeiras hum grande Concerto de Musica instrumental e vocal, em beneficio de Pedro Marechal, célebre professor desta Arte, de Nação Franceza, o qual executará várias Sonatas no Piano-forte, e cantará os Cantores da Camara Real." (GL 49: 1789/12/08).

<sup>21</sup> No Teatro Rua dos Condes (GL 20: 1791/05/17).

<sup>22</sup> Em 1791 Weltin apresenta-se como músico de S. M. para um "concerto vocal e instrumental, no qual elle executará no Fagote, Boé, e Flauta diferentes Tocatas: e Mr. Gervais, cujo talento he já bem conhecido, executará na Rebeca hum Solo composto por elle". (GL 45: 1791/11/12, 2ºsupl. GL 46: 11/15). Em 1794 Weltin partilha um benefício com Marechal no TSC. Os respectivos bilhetes estavam à venda no Teatro "como tambem em casa do Sr. P. A. Marchal na Real Impressão de Musica no Largo de Jesus, e em casa do Sr. Weltin na rua dos Martyres." Facto que dá uma ideia do envolvimento dos músicos ao nível da produção do evento (TSC/LV1, fol.44. P-Ln/s.cota).

caso de sucesso em Portugal na prossecução de uma actividade profissional polivalente.

Com a reformulação da Assembleia das Nações Estrangeiras, que passa a denominar-se Assembleia Nova e passa a ter nova gestão, verifica-se a promoção com periodicidade anual, a partir de 1791, de concertos vocais e instrumentais em benefício das antigas administradoras da ANE. Um caso de consagração em música a favor das Senhoras responsáveis pela implantação dos concertos vocais e instrumentais em Portugal, em benefício das quais se organizam dez concertos, entre 1791 e 1801, que têm lugar entre a segunda quinzena de Dezembro e a primeira de Janeiro.<sup>23</sup> Não se conhecendo documentação que clarifique esta lógica singular de funcionamento, tudo leva a crer que as Senhoras em causa - as administradoras de actividades na ANE com forte participação feminina em concertos e bailes – se mantiveram ligadas à organização de uma parcela desta actividade na Assembleia Nova, em concreto um concerto anual.

Entre os promotores de concertos vocais e instrumentais encontram-se também os empresários que gerem os teatros já referidos.<sup>24</sup> Estas iniciativas podem aparecer no quadro dos benefícios, mas integram-se sobretudo numa estratégia de variedade de programação com o intuito de atrair mais público e melhorar as receitas de bilheteira. Objectivos esses que se adivinham no texto dos anúncios de imprensa, mas também em relatos de observadores de grande acuidade como é o caso de Carl Ruders:

Durante todo o mês passado mademoiselle Catalani quase não teve descanso. Apenas a Companhia tentava representar qualquer peça em que ela não entrasse, a concorrência de espectadores tornava-se tão diminuta que o teatro [São Carlos] sofria perdas sensíveis, por mais esforços que se fizessem. Uma vez, iluminava-se o salão do teatro, outras, davam-se novas peças ou duplos bailados-pantomimas e, ainda outras, vinham os senhores Ferlendis dar concertos [oboé e corne inglês] nos intervalos – mas quase sempre sem resultado. (Ruders 2002: I, 238. 1801/11/24).

---

<sup>23</sup> GL 48: 1791/11/29; GL 1: 1793/01/01; GL 53: 1793/12/31, 2º supl. Repete em GL 1: 1794/01/07; GL 1: 1795/01/06; GL 49: 1795/12/08, 2º supl. Repete em GL 50: 1795/12/15; GL nº52, 1796/12/27, 2º supl. Repete: GL nº1, 1797/01/03; GL 1: 1798/01/02; GL 2: 1799/01/09; GL 1: 1800/01/07, 2º supl. e CM 2: 1800/01/14; CM 2: 1801/01/13.

<sup>24</sup> Estão naturalmente implicados neste processo individualidades como Anselmo José da Cruz Sobral, um dos financeiros que contribuiu para a edificação do Teatro de São Carlos, que se sabe ter promovido regularmente concertos privados com recurso a músicos profissionais na década de 1780 e terá porventura contribuído para uma programação neste teatro que incluiu desde cedo a apresentação pública de concertos.

A forma de pagamento dos concertos instrumentais, mesmo enquanto entreacto, está normalmente associada de forma directa às receitas de bilheteira. Deste modo, empresários e músicos conjugam-se na promoção de programas, cuja variedade é ainda assegurada pela possibilidade de integração de instrumentistas em tournée pela Europa, num sistema de contratação – o benefício - por estes conhecido e generalizado nos circuitos internacionais.<sup>25</sup> Este sistema, na dependência directa da receita de bilheteira, usa com regularidade a imprensa para a divulgação e apresentação dos espectáculos e artistas, numa lógica de marketing e sedução do público. Dos inúmeros anúncios de espectáculos, concluiu-se que os benefícios são muito abrangentes não estando exclusivamente associados à música instrumental, mas maioritariamente a cantores, bailarinos, actores, às próprias orquestras ou outro tipo de artistas de variedade ou personalidades.<sup>26</sup> Registamos aqui, entre os vários anúncios, o Teatro do Salitre, pela forma como se evidencia a intenção de surpreender o público pela variedade dos espectáculos e raridade dos números (neste caso dos timbres).<sup>27</sup>

Brilhante espectáculo, entre o qual o beneficiado [Francisco Gottlieb Reypaquer, Musico da Camera de S .A. R.] tocará hum concerto de Arpa, outro de Timbales; e Felix Follia cantará huma Aria obrigada ao Harmonico-Angelico de Cópos. (GL 295: 1810/12/10).

---

<sup>25</sup> Entre outros exemplos pode citar-se de novo o relato de Ruders pelo grau de detalhe que oferece em relação a esta questão, “Na noite antecedente, em 21 de Fevereiro, foi pateada uma nova farsa a que chamavam ‘Casamento por Astúcia’. A peça era de mau gosto mas na mesma// noite, fizeram benefício dois tocadores de buzina, os irmãos T[P]etrides, de Viena, com uma receita de 4000 cruzados (2000 Riksdalers Hamburg Bank). A peça principal era o ‘*Raoul de Crequi*’. No intervalo do 1º para o 2º acto tocaram esses dois irmãos, que são, na verdade, mestres consumados. Simularam um eco que causava admiração. Durante o bailado, depois do 2º acto, os solos da nova dançarina eram acompanhados por eles nas respectivas buzinas. Mas, como então os espectadores não tinham outros sentidos senão o da vista, as palmas rompiam a cada instante e não deixavam ouvir coisa nenhuma” Ruders (2002: I, 97-98.1800/03/29).

<sup>26</sup> Refira-se a este propósito o concerto promovido na AN em 1794 em benefício do Capitão Lunardi “Author da Máquina aerostatica, em que proxivamente se elevou, ha hum Concerto de Musica vocal e instrumental, composto de excellentes Musicos da Real Camara de S. M. F., que obsequiosamente se offerecêrão para isso... na Casa d'Assemblea das Nações estrangeiras, na rua do Alecrim, o que com toda a generosidade permite a mesma Assembleia por esta vez, e sem exemplo (...)” (GL 35: 1794/09/02). Uma iniciativa tida como “generoso exemplo” que foi seguida pelos empresários e actores do Teatro São Carlos com um programa que incluía a ópera *A Criada enamorada* (*La serva innamorata*, de Guglielmi) e dois bailados um dos quais “descrevendo a saída do Globo Aerostático do Terreiro do Paço e as suas aventuras”, Cf. Brito (1989: 177).

<sup>27</sup> Em Setembro de 1784 Franz Gottlieb Reispacher tocou copos e timbales em Queluz e recebeu 52\$800 (Cf. Brito 1989: 158. AHMF, Livro XX/G/24, f.42).

### III – Datas e Regularidade

No período em estudo, os concertos vocais e instrumentais estão em fase de implementação no nosso país, apresentando uma evidente irregularidade de programação se comparados com outras práticas musicais dominantes, como é o caso da música sacra e da ópera, plenamente enraizadas no quotidiano. O seu relativo afastamento em relação às estruturas de produção dominantes (corte, igreja e confrarias) contribui também para essa irregularidade, uma vez que aparecem associados a iniciativas que emanam da sociedade civil, com a particularidade de se tratar da comunidade de estrangeiros. A *Gazeta de Lisboa* remete-nos para uma regularidade que oscila entre um e dois concertos por ano, entre 1786 e 1801 (exceptuando 1792 e 1796).<sup>28</sup>

No caso dos teatros a agenda é francamente irregular e parece depender sobretudo da disponibilidade ou iniciativa dos instrumentistas em causa. O único caso que aponta para alguma regularidade das apresentações instrumentais por benefício em vários palcos, incluindo os teatros, é Pierre Maréchal.<sup>29</sup> Os restantes casos têm um carácter mais pontual, quer seja distendido no tempo, no que respeita aos músicos estabelecidos no país, quer seja concentrado, no caso daqueles que estão de passagem e cumprem mini-tournées. Certo é que na década de 1790 se verifica um incremento das apresentações solísticas instrumentais, seja em programas de concerto autónomos, seja como entreactos de espectáculos de maior extensão, contribuindo para tal a abertura do Teatro São Carlos em 1793.

Comprova-se também, tal como acontece nos principais centros musicais, que há uma interrelação entre o incremento da actividade comercial de distribuição de música editada e o crescente número de concertos (Weber 2004: 24). Existe mais música disponível para os músicos e para o público,

---

<sup>28</sup> Nos anos de 1786, 1790, 1794 e 1795 são anunciados na *GL* 2 concertos/ano. Tal como já referido anteriormente parte importante destes concertos são anunciados para a “Casa da Assembleia nova, em benefício das antigas administradoras da Casa da Assembleia das Nações”.

<sup>29</sup> Conhecem-se nove apresentações públicas de Pierre Maréchal entre 1789 e 1795.

criando-se apetências no quadro de uma cadeia que se auto-alimenta e que emerge em Lisboa no referido período. A maior ou menor regularidade das apresentações está directamente relacionada com o sucesso público dos músicos, o que é confirmado por casos singulares de grande popularidade como Luigia Gerbini, cuja recepção como violinista se torna gradualmente paralela, igualando praticamente a sua actividade como cantora. Começando por tocar nos entreactos, no auge do seu êxito Gerbini encerra espectáculos no Teatro de São Carlos e apresenta-se regularmente no nosso país como violinista, entre 1799 e 1801.

Os conhecedores dizem que é superior a todas as 'virtuosas' conhecidas. A princípio chamavam-lhe, nos cartazes, 'célebre professora', mas, agora, esses empolados epítetos de 'célebre professora', 'famosa senhora' e outros foram postos de parte e, nos cartazes, lê-se simplesmente: 'Esta noite Luisa Gerbini dará um concerto de rabeça. (Ruders 2002: I, 93. 1800/03/29).

Ao contrário da assiduidade com que o nome de Gerbini apareceria nos cartazes segundo Ruders, a *Gazeta de Lisboa* anuncia apenas uma vez a sua presença em espectáculo integrado na programação do Teatro de São Carlos,<sup>30</sup> o que nos leva a crer que a regularidade de apresentação de instrumentistas em palco seria seguramente superior aos anúncios de imprensa.<sup>31</sup> Este desfasamento é aliás confirmado pelos *Livros de Notícias* sobre os espectáculos no Teatro de São Carlos que documentam parcialmente esta actividade para as temporadas que ocorrem entre 1793-95 e 1797-98.<sup>32</sup> Nestes livros, em que se coligem cartazes ou melhor, folhas para divulgação pública dos espectáculos do teatro, que seriam afixadas ou distribuídas, são

---

<sup>30</sup> "(...) no Real Theatro de S.Carlos, pelos Professores de Musica a Ópera séria Semiramis: e nesse dia, no fim do primeiro Acto, tocará a célebre Professora Luiza Gerbini hum Concerto de Rabeça" (GL 27: 1799/07/02). O seu nome vem referido também numa das iniciativas de Pina Manique que tem lugar no Teatro de S. Carlos (GL 31: 1799/07/30), evento também relatado por Cornide y Saavedra (Cf. ibid. 1947: 84-85. 1799/07/30). Gerbini vem anunciada também para dois concertos da ANE (GL 1: 1800/01/7, 2º supl.; CM 2: 1800/01/14 e CM 2: 1801/01/13).

<sup>31</sup> O hábito de fornecer ao público detalhes de programação dos espectáculos através de folhas de distribuição avulsa e cartazes, pode aliás ser confirmado na imprensa desde muito cedo, "Avizo Publico. Os Imprearios do Theatro da Rua dos Condes, e do Theatro do Bairro Alto, fazem publico que todos os dias até Terça feira 3 de Março haverão Operas em os ditos Theatros com diferentes divertimentos, o que se fará notório por manifestos impressos, e cartazes" (HL 34: 1767/02/24, supl.).

<sup>32</sup> *Livro das Noticias de Buletas e Bailhes. Publicadas no Rial Theatro de s. Carlos desde dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795. Livro 4 das Noticias das Operas e mais divertimentos que se representarão no Rial Theatro de São Carlos Desde [sic] Dia 5 de Março de 1797 athe o dia 20 de Fevereiro de 1798. Oferecido o Ilxmº Snr Joaquim Pedro Quintella.*

noticiadas nove prestações instrumentais entre actos, dois concertos vocais e instrumentais e um número orquestral no intervalo de uma Oratória, os quais não conhecem divulgação simultânea na imprensa. Entre Junho de 1793 e Maio de 1795, são publicadas três notícias de espectáculos cómicos, constituídos por burleta e baile, que incluem número instrumental no intervalo. Na temporada 1797-98 encontram-se também seis notícias do mesmo teor. Por todas as razões referidas, a nossa ideia sobre a regularidade das apresentações instrumentais dificilmente pode coincidir com a realidade da época, o que é confirmado pela percepção das lacunas documentais.<sup>33</sup> Vale a pena contudo referir que a assiduidade da música instrumental seria considerável nas linhas de programação dos teatros assentes no princípio da variedade de ingredientes, como estratégia de fundo para atrair o público.

Tal como no universo do canto, também as apresentações de música instrumental dependiam mais das proficiências e êxito pessoal dos músicos junto do público, do que do repertório. Constatam-se assim que a passagem de virtuosos por Lisboa resulta numa concentração dos concertos em curtos períodos de tempo. Pode mesmo assumir-se que, para além das apresentações públicas conhecidas, estes músicos se apresentavam ainda uma ou outra vez em salões privados, o que evidencia a intensa interpenetração entre as esferas privada e pública no período em estudo. Os casos melhor documentados neste período são, para além de Luigia Gerbini, António Lolli e Giuseppe Ferlendis (1801).

No início do século XIX os relatos de Israel Ruders são muito elucidativos sobre a relação e graus de exigência do público do Teatro de São Carlos, com os virtuosos do instrumento que ali se apresentam. Não se tratando de um factor mensurável pode contudo concluir-se que a maior ou menor regularidade de apresentações dos instrumentistas em palco depende sobretudo do seu impacto e aceitação junto do público:

---

<sup>33</sup> Para as temporadas do Teatro de São Carlos que os livros de compilação das 'notícias' cobrem, encontramos na imprensa apenas notícias referentes ao concerto por benefício de Joaquina Maria da Conceição Lapinha em 24 de Janeiro de 1795 (*GL* 2: 1795/01/13, supl. e *CM* 3: 1795/01/20). O LV2 fornece ainda sobre este concerto um dos raros programas musicais que chegou até nós. Não há qualquer notícia na imprensa sobre prestações instrumentais em entre actos nas referidas temporadas. Referindo as lacunas documentais Brito aponta por isso mesmo a necessidade de complementar o estudo da música instrumental com uma abordagem à actividade comercial associada à edição e venda de música impressa (Cf. Brito 1989: 184).



Dois irmãos – um casal – deram, recentemente, um concerto de rebeca e piano forte. Ele tocava rebeca, ela acompanhava ao piano; mas os entendedores não se mostravam nada satisfeitos. Perante um público desta ordem ninguém deve exhibir-se não sendo um verdadeiro mestre. (Ruders 2002: I, 145. 1800/10/28) .

Constata-se assim que a estratégia de benefícios como forma de contratação tende a impor alguma regularidade no agendamento de concertos ou prestações instrumentais entre actos, tanto mais porque favorece o grau de variedade dos espectáculos. O facto da programação depender directamente do sucesso de bilheteira e da imponderabilidade dos virtuosos de passagem por Portugal contribui, por outro lado, para um grau de imprevisibilidade muito considerável na elaboração daquilo que poderíamos hoje entender como “temporada de música instrumental”. Tanto mais porque esta parece estruturar-se sobretudo nas “brechas” ou intervalos das estruturas teatrais existentes, dependendo por isso também das necessidades ou disponibilidade dos teatros.

O restante corpo de notícias de que dispomos através da imprensa ou de relatos de estrangeiros, regista apresentações públicas de música instrumental na totalidade dos palcos de teatros em actividade entre meados do século XVIII e 1820. São conhecidos testemunhos neste sentido em relação aos Teatros da Graça (1771), do Bairro Alto (1776), do Corpo da Guarda (1779) e do Salitre (1787) nas décadas de 70 e 80. A partir da década de 1790 esta prática torna-se mais generalizada, sobretudo por via do impulso e dinâmica que a abertura do Teatro de São Carlos (1793) vai imprimir à vida musical lisboeta, estendendo-se ao Teatro do Salitre a partir de 1810, mas realizando-se só com carácter irregular no Teatro da Rua dos Condes.<sup>34</sup>

A análise da cronologia das apresentações instrumentais<sup>35</sup> permite que se considerem desde logo dois grandes períodos, iniciando-se o segundo em 1793, com a abertura do Teatro de São Carlos, que resulta num efectivo incremento das “Academias públicas de música vocal e instrumental”, bem como das prestações instrumentais em entre actos, facto este que terá

---

<sup>34</sup> Teatro São Carlos (anúncios de espectáculos com música instrumental incluída: 1794-3, 1797-5, 1798-1, 1799-2, 1800-2, 1801-4, 1802-2, 1810-2, 1811-1, 1818-1).

Teatro do Salitre (anúncios de espectáculos com música instrumental incluída: 1810-3, 1811-8, 1812-2, 1814-1, 1815-3, 1818-2).

Teatro da Rua dos Condes (anúncios de espectáculos com música instrumental incluída: 1793-1, 1811-1, 1818-1).

<sup>35</sup> Cf. Brito 1990 e Cf. Quadro 7 deste Cap.

contribuído para o desaparecimento dos concertos promovidos pelas Assembleias das Nações Estrangeiras. Desaparecimento que se deduz por não haver, a partir de 1801, mais anúncios na imprensa, o que terá coincidido com o facto do papel da ANE neste domínio ter passado a ser suprido pelos teatros públicos.

Refira-se ainda que as tendências que irão caracterizar um terceiro período, que se inicia na década de 1820 e se consolida a partir de 1834, começam já a desenhar-se a partir de 1816, com a acentuação da componente instrumental do modelo de concerto proposto por José Avelino Canongia na imprensa<sup>36</sup> e que será tendencialmente prosseguido por João Domingos Bomtempo. Na sua apresentação pública, via imprensa, como músico solista de exposições instrumentais, J. A. Canongia apela ao reconhecimento público da sua proficiência técnico-musical bem como do seu cosmopolitismo. Apela não só à valorização dos critérios do público, mas também do trabalho de um artista nacional (de origem italiana é certo) que envidou esforços para igualar os estrangeiros consagrados.<sup>37</sup> Trata-se de uma inflexão de marketing que aponta para a valorização do músico no seu triplo papel de instrumentista, compositor e promotor, aliás como se verificará com Bomtempo que divulga na imprensa o catálogo da sua obra editada<sup>38</sup> e promove concertos na Sociedade Filarmónica por si fundada em 1822. Iniciativas essas que apontam para uma valorização do músico enquadrado numa carreira de instrumentista profissional em regime autónomo (free-lancer) com o conseqüente incremento da actividade associada à música instrumental.

---

<sup>36</sup> “José Avelino Canongia, Professor de Clarinette, já anunciado na Gazeta nº274 do anno passado, terá a honra de dar o seu Concerto (...) na Sala de S. Carlos: hum programma annuncia as peças de musica que se hão de executar. As pessoas que desejarem ter bilhetes antecipadamente, podem achallos em sua casa Rua Aurea Nº35 no 1º andar, e na casa dos bilhetes em S.Carlos” (GL 17: 1816/ 01/19).

<sup>37</sup> “José Avellino Canongia, Professor de Clarinete, tendo viajado dez annos para acrescentar novos conhecimentos aos que já possuia, he chegado proximamente a esta Capital, vindo ultimamente de Paris e Londres. Brevemente presume dar algum Concerto, em que prove o seu aproveitamento, no conceito de que os Portuguezes, sempre honradores das Artes, e do merecimento, com prazer acolherão os desvélos de hum Nacional, que não se tem poupado a fadigas, a fim de voltar á sua Patria digno della, neste ramo a que se dedicou.” (GL 274: 1815/11/20).

<sup>38</sup> *Investigador Portuguez em Inglaterra* nº 23 publica em 1813 um *Catalogo das Obras do Insigne Professor Bomtempo publicadas em Londres* em conjunto com a tradução de excertos de periódicos franceses e ingleses que confirmam a boa recepção do pianista-compositor nestes países.

## IV - Localização da Música Instrumental

A música sacra e dramática (incluindo-se aqui grosso modo sub-géneros de teatro com música e bailes cénicos) constituem-se como domínios privilegiados e dominantes em Portugal. A amplitude, em termos de ingredientes e a multi-funcionalidade socio-cultural permitem que estes dois grandes géneros integrem a música instrumental, enquanto elemento de diversidade e enriquecimento. Verifica-se ainda, por outro lado, que a aposta na variedade de recursos, implícita no explanado anteriormente, se encontra também na génese e tipificação dos “concertos vocais e instrumentais”,<sup>39</sup> um novo género de espectáculo em expansão que contribui para a circulação, tanto do repertório, como dos músicos. No período em estudo, o concerto público constitui-se como um espectáculo de programa variado que reúne prestações vocais (sobretudo árias ou números de conjunto extraídos de óperas) e instrumentais (privilegiando-se a prestação virtuosística). Só raras vezes se investe em concertos exclusivamente instrumentais, os quais são, não raras vezes, seguidos de bailes.<sup>40</sup>

No caso de instrumentistas plenamente consagrados, como o já referido António Lolli (1787) pode constatar-se nos anúncios da imprensa uma ênfase considerável na prestação instrumental,<sup>41</sup> mas a análise dos poucos programas

---

<sup>39</sup> Neste que é o primeiro registo conhecido de concerto público anunciado na imprensa verifica-se a ênfase na raridade dos instrumentos em causa, no prestígio internacional dos músicos e chama-se a atenção, sem mais, para a inclusão de música vocal: “Na Caza da Assembleia das Naçoens Estrangeiras no fim da Rua da Cruz onde mora Pedro Antonio Avondano. Os dous Irmaons Domingos e Joseph Colla, de Nação Italianos, unicos Virtuozos, e tocadores de dous Instrumentos nunca ouvidos, de duas cordas só cada hum, e chamados Calascioncino e Calascione, com os quaes tocão Solos, e Concertos de sua composição, de maneira que tiverão a honra de tocar na presença de Sua Magestade Fidelissima, e de muitos outros Monarchas, agora farão ouvir a sua habilidade dando hum grande Concerto publico na dita Caza Terça Feira 11 do presente mez. Cantará Joseph Rampini e principiará às sete horas” (HL 19: 1766/11/08).

<sup>40</sup> Neste testemunho novamente se confirma o gosto pela sonoridade instrumental rara, do bandolim, numa demonstração de virtuosismo que antecede um baile: “*Samedi Cesare Massolini virtuozo de Mandoline donne un grand concert a la nouvelle assemblée. Il y aura Bal ensuite.*” (Gaubier 1772: 335, 1771/09/02. Neryve).

<sup>41</sup> A própria designação dada ao espectáculo na imprensa coloca em primeiro lugar o termo ‘instrumental’ “(...) dará, com permissão de S. M., Antonio Lolli, primeiro Rebeca da Camara da Imperatriz da Russia, hum concerto instrumental e vocal no Theatro do Salitre, que será luzidamente illuminado. O dito Musico tocará varios concertos, e solos da sua composição: e hum dueto de rebecas com o Musico Pedro Rumi. As chaves dos camarotes se distribuirão na sexta feira precedente, na casa de pasto da Piamonteza, e os bilhetes á entrada do Theatro (...)”. (GL 4: 1787/01/23).

de concertos vocais e instrumentais conhecidos confirma a música vocal como o repertório de base no qual se intercalam as prestações instrumentais.

O carácter misto e variado dos programas deduz-se não só pela diversidade dos intervenientes indicados nos anúncios da imprensa como pelo conteúdo dos poucos programas que se conhecem, sendo que apenas um destes se constitui em benefício de um instrumentista.<sup>42</sup> Programas extensos, variados nos ingredientes e nos intérpretes, cujo princípio elementar de alinhamento passa pelo sucessivo contraste entre os números que o constituem. O espectáculo divide-se normalmente em duas partes, iniciando-se cada uma delas com uma composição com carácter de abertura, normalmente para orquestra.<sup>43</sup> O programa intercala depois composições vocais e instrumentais evitando-se a repetição de intérpretes quando, por exemplo, constam números vocais sucessivos que culminam numa composição de conjunto que reúne os vários cantores em palco. De acordo com o mesmo princípio, há uma alternância sistemática nos números instrumentais, o que justifica a regular participação de mais do que um músico solista, que podem eventualmente reunir-se numa das composições.<sup>44</sup> No encerramento do concerto apresenta-se um número instrumental virtuosístico (a cargo do eventual beneficiado)<sup>45</sup> ou uma peça vocal de conjunto em que participa o

---

<sup>42</sup> No anúncio do Concerto vocal e instrumental que teve lugar no Teatro da Rua dos Condes em 23/05/1791 em benefício do violinista da Real Câmara Pedro Gervais, pode saber-se que o programa reuniu: "1ª huma Synfonia do célebre Haiden. 2ª Mr. Rossi cantará huma Aria de Cimarosa. 3ª Mr. Gervais tocará na rebeca hum Concerto de Viotti. 4ª Mr. Bartozzi cantará huma Aria de Paesiello. 5ª Huma Sinfonia concertante de Devienne na qual executará os solos de Fagote Mr. Welttin, e os de trompa Mr. Watmann. 6ª Mr. Martini cantará huma Aria de Cimarosa. 7ª Mr. Gervais com a Rebeca desafinada executará huma sonata de Lolly. 8ª Mrs. Bartozzi, Martini, e Rossi cantarão hum novo Terceto de Guillelmi [sic]. 9º Acabará o concerto com huma Arieta com variações executada por Mr. Gervais." (GL 20: 1791/05/17). Programa que alternou números vocais e instrumentais.

<sup>43</sup> Um concerto vocal e instrumental em Mannheim, tal como em todos principais centros musicais iniciava e terminava com uma sinfonia. Quanto mais concertos houvesse, mais sinfonias se escreviam. (Cf. Hertz 2003: 512). Refiram-se três exemplos de início da 1ª parte de concertos vocais e instrumentais que tiveram lugar em Lisboa: "Principiará o primeiro acto com hũ Concerto de abertura de Ditter." (ANTT, RMC Cx. 512 nº 5168. 1780/11/25); "1ª huma Synfonia do célebre Haiden" (GL 20: 1791/05/17); "Primeira parte - Huma grande simphonia, nunca executada em theatro" (ANTT, RMC nº 2292/1. 1797/02/20).

<sup>44</sup> Refira-se a título de curiosidade a inclusão de uma Sonata de Ecos no concerto em benefício de Maria Joaquina, sem qualquer referência aos executantes (ANTT, RMC nº 2292/1. 1797/02/20).

<sup>45</sup> "(...) 8ª Mrs. Bartozzi, Martini, e Rossi cantarão hum novo Terceto de Guillelmi [sic]. 9º Acabará o concerto com huma Arieta com variações executada por Mr. Gervais." (GL 20: 1791/05/17).

cantor beneficiado e a quase totalidade das vozes participantes no programa.<sup>46</sup> Se o local o permitir a função pode terminar com um baile.<sup>47</sup>

Apesar das diferenças inerentes à Sociedade Filarmónica fundada por João Domingos Bomtempo em 1822, quer na assiduidade dos concertos contratados com os assinantes, quer na própria constituição, pois integrava músicos amadores, detecta-se a permanência de algumas linhas de força na elaboração dos programas. Permanecem as *Sinfonias* de Haydn (mas que se ouvem na íntegra) como peça de abertura, para além de Aberturas de Mozart a encerrar cada uma das partes do concerto. Domina depois a variedade de um repertório misto que intercala números vocais, com concertos instrumentais onde pontifica Bomtempo com as suas composições para piano, a par de outros instrumentos solistas cuja prestação tende para a exibição virtuosística.<sup>48</sup> Trata-se no essencial de uma programação que garante a circulação do repertório cosmopolita e acompanha as tendências dos centros musicais europeus.

A inserção de música instrumental como elemento de variedade e enriquecimento dos espectáculos da mais variada natureza afirma-se como prática comum em praticamente todos os teatros, embora as notícias de que dispomos revelam uma maior regularidade no Teatro de São Carlos.<sup>49</sup> Neste Teatro, e tal como se depreende dos títulos dos *Livros de notícias* coligidas, a música instrumental aparece associada a obras de carácter cómico.<sup>50</sup> A estrutura programática vigente remete para a apresentação de uma Burlleta

---

<sup>46</sup> "VII - Concerto de Trompa executado pelo Sr. Waltman. VIII - Terceto do Sr. Mestre Sarti cantado pela Sr<sup>a</sup> Lapinha, Bruschi, e Cavanna" (LV1: 48, 1795/01/24); "(...)Huma Simphonia de diversos instrumentos. Hum terceto do Senhor Andreozzi, cantado pelos ditos Professores com a Senhora Maria Joaquina." (ANTT, RMC nº 2292/1. 1797/02/20).

<sup>47</sup> "e findara este devertimento com hú Baylle" (ANTT, RMC Cx. 512 nº 5168. 1780/11/25); Cf. ainda notas rodapé 4 e 23.

<sup>48</sup> Brito/Cranmer 1990: 56-58, AMZ 1823/01/01.

<sup>49</sup> É certo que parte importante da informação sobre as apresentações de música instrumental ocorridas no Teatro de São Carlos não provém da imprensa mas sim dos dois Livros já referidos (LV1 e LV2 P-Ln s/ cota). Pode supor-se que o mesmo tipo de "cartazes" (*notícias*) terá existido para divulgar os espectáculos dos restantes teatros, bem como eventualmente da ANE.

<sup>50</sup> Registe-se a título de exemplo que a "(...) 18 de Junho [1794], de ha de representar no Real Theatro de S.Carlos a mesma graciosa Burlleta intitulada GLI VIAGIATORI FELICI. Acabado que seja o primeiro Acto, antes da Dança, o Senhor Miguel Hesser, que foi ouvido nas principais Cortes, e primeiros Theatros da Europa terá a honra, pela primeira vez, de tocar neste Theatro hum Concerto de Rebeca todo novo de sua composição: para este mesmo fim, espera-se deste respeitavel Público que o receba, com aquelle obsequio com que se costuma honrar aquellas Pessoas, que buscão a sua Protecção." (LV1: 27).

italiana, cujo intervalo entre o 1º e o 2º actos é preenchido com um número instrumental e um baile e/ou um entremez (uma farsa portuguesa).

O restante corpo de notícias de que dispomos, através da imprensa ou dos relatos de estrangeiros, regista apresentações públicas de música instrumental na totalidade dos palcos de teatros em actividade, entre meados do século XVIII e 1820, como referimos atrás. Neste contexto e em matéria instrumental aposta-se sobretudo na prestação virtuosística a solo, estabelecendo-se uma espécie de paralelismo estético-estilístico com a música operática de influência italiana particularmente vocacionada para a exploração dos recursos vocais de grandes estrelas do canto.<sup>51</sup> A música orquestral que se encontra aparece como peça introdutória ou de entreacto aos espectáculos dramático-musicais ou aos concertos vocais e instrumentais, sendo notória a representatividade das *Sinfonias* de Haydn.<sup>52</sup>

Os anúncios referentes ao Teatro do Salitre dão alguma relevância às introduções orquestrais aos espectáculos, que são apresentadas como mais valia: “Depois de uma agradável Symfonia, que servirá de abertura, se representará (...)” (GL 289: 1810/12/03). Tudo leva a crer que nestes casos se pudessem ouvir indiferentemente aberturas, decerto de ópera, e sinfonias. Com a entrada no século XIX verifica-se nos teatros de Lisboa a acentuação da tendência já anterior para a integração de grande variedade de ingredientes passíveis de constituir um espectáculo ou de preencher os intervalos, verificando-se também algumas alterações nestes mesmos ingredientes.<sup>53</sup> Na

---

<sup>51</sup> Importa referir a excepção assinalada em 1779/09/24 no Teatro do Corpo da Guarda [Porto] onde no benefício a Teresa Joaquina entre uma série variada de ingredientes se inclui uma composição para conjunto de câmara, porventura um quinteto concertante, «hum admiravel Quinteto de execução assáz difficil, composto por Autor de conhecido nome, e tocado com a devida perfeição. Dará fim a Tragedia com hum bellissimo concerto de Oboé, e acompanhado por boa orquestra. » (ANTT, R MC nº2292 9/10).

<sup>52</sup> Entre os programas conhecidos são notícia as Sinfonias de Haydn no Teatro da Rua dos Condes (1791) e no Teatro de São Carlos (1795 e 1810). A título de exemplo, no “Real Theatro de São Carlos (...) se ha de expôr ao respeitavel Público hum brilhante espectáculo: Depois de executar huma das mais bellas Symfonias, se ha de representar a sempre agradável Opera, La Mollinara. Logo que finde o primeiro Acto se fará huma nova Dança, a qual se intitula a Restauração do Porto, ou hum dos triunfos do heroe Wellesley. Ha de seguir se huma nova Symfonia do celebre Mestre Hayden, [sic] e dará fim (...) o segundo Acto da mesma Peça” (GL 213: 1810/09/05. Cf. cap 5 e Anexo C).

<sup>53</sup> Refira-se a título de exemplo os anúncios a 2 espectáculos no Teatro do Salitre cuja variedade de ingredientes é muito significativa, “em Portuguez a (...) Comedia o Militar caprichoso; no fim do qual se seguirão os Boleros, e continuará o divertimento com o lindo intervallo o Militar namorado (...); prosseguirá o Divertimento com a Farça Hespanhola, o Rustico sentinella; Policarpo José Beltrão, Musico do P.R.N.S. em obsequio ao Beneficiado, tocará hum concerto de rabeção pequeno, em cujo instrumento he insigne; continuará com o Padedú [sic], o Saloio enganado pela mulher das laranjas, (...) [termina] com a Dança, o Casamento dos Dois amantes no Templo d'Arcadia (...) e acaba com huma Alemandra [sic]” (GL 21: 1811/01/24); “Comedia a Clotilda; Intervallo o Morgado ensacado, que finda com cantoria;

linha de programação referida cabe a música instrumental, verificando-se até um reforço na participação e dimensão das respectivas orquestras que tocam “grandes” e “belas” sinfonias.<sup>54</sup>

Ainda uma breve nota para os “prelúdios” instrumentais por parte dos músicos de orquestra, que são referidos em dois testemunhos e nos dão conta do hábito de tocar e de se fazer ouvir individualmente (para aquecer os dedos) no momento em que era suposto dar provas de disciplina orquestral e afinar em conjunto. A este respeito o juízo do cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung* é implacável, mas fornece também informação que aponta para uma tradição interpretativa anterior à orquestra clássica, que integra por isso margens de considerável variabilidade individual ao nível da ornamentação:

É impossível ouvir boa música orquestral convenientemente executada, já que é impossível reunir uma boa orquestra com todos os instrumentos; em especial, uma orquestra que toque de forma precisa e expressiva – ou mesmo simplesmente que toque afinada. (Poderá parecer estranho, mas explica-se facilmente, pelo que ficou dito acima, que os portugueses, que no geral têm um ouvido tão apurado na música, e sobretudo nos *tutti*, não dão qualquer importância à afinação ou falta dela, ou pelo menos ao maior ou menor grau de afinação.) Daqui advém que seja praticamente impossível encontrar uma orquestra portuguesa capaz de tocar qualquer obra exactamente como foi escrita pelo compositor: por excesso de vivacidade, e do quer que seja que anda associado a ela, nenhum instrumentista é capaz de deixar de ornamentar aqui e além e de acrescentar algo de seu, conforme lhe agrada. Do mesmo modo, estes senhores são inclusive incapazes de afinar calmamente cada um por sua vez: pelo contrário, começam todos a tocar ao mesmo tempo e a preludiar além disso continuamente cada um a seu bel-prazer, o que faz com que em especial os instrumentos de sopro quase nunca estejam afinados uns pelos outros. (Brito/Cranmer 1990: 39. *AMZ* 1816/06/26).

Não perdendo de vista as diferenças entre a natureza dos testemunhos, e sobretudo as respectivas nacionalidades, importa agora referir o relato de Jacques-Étienne-Victor Arago, relativo a um espectáculo no Teatro de S. João em 1818 que regista elogiosamente aquilo que se supõe ser esta prática de tocar prelúdios instrumentais.<sup>55</sup>

---

hum padidú dançado por duas meninas; hum novo Drama Magico adornado de novas maquinas, e novas peças de musica; e o artista Carlos Pianca fará muitas sortes novas, e mostrará novos quadros transparentes, o que melhor se explica nos cartazes.” (*GL* 278: 1818/11/24).

<sup>54</sup> Refira-se a título de exemplo o Teatro da rua dos Condes onde “(...) a grande Orquestra ha de tocar huma bella sinfonia, e depois se representará [a] nova Comedia, O que fazem os Herdeiros (...)” (*GL* 167: 1818/07/17).

<sup>55</sup> Este testemunho é aqui citado na íntegra no Cap. 5.1 “(...) *L’orchestre est grand; les préludes des musiciens annoncent chez quelques-uns du talent. Une tragédie de Voltaire, ce luxe, cette brillante assemblée, tout, jusqu’à l’attrait de la nouveauté, me promet beaucoup de plaisir. Me tromperai-je encore?*”

## V - Géneros de Música

Uma das questões de fundo que subjaz ao repertório dos concertos vocais e instrumentais nos principais centros musicais passou, em grande medida, pela sua conotação com um público pertencente, na sua maioria, às classes médias. Este público caracterizava-se por ser permeável à moda como factor central para a renovação de repertório. Mais do que cultivar a erudição, desejava estar actualizado e apto a reconhecer as tendências. Deste modo a crítica de repertório dos concertos públicos radicaliza-se em núcleos de elite como a que é representada pela *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*, que elege como missão a defesa da música de qualidade e o combate aos fenómenos que denomina de música “ligeira”, normalmente de grande popularidade junto do público. O confronto revela-se desde logo na oposição entre Norte e Sul, o que não invalida a coexistência de repertórios, em função de públicos e espaços diferenciados, tanto mais que o repertório cosmopolita é consideravelmente diversificado, sobretudo com a expansão dos circuitos comerciais de música impressa.

São vários os testemunhos de estrangeiros que dão conta de uma actividade musical maioritariamente investida na música sacra e operática e de uma prática orquestral incipiente em Portugal. Aos testemunhos, mais ou menos subjectivos, somam-se os esforços de caracterização cultural generalista em que se ensaiam teorias sobre o gosto musical. É o caso do cronista da *AMZ*, que avança uma caracterização dos países do Sul que diz privilegiarem em matéria de gosto musical:

(...) sobretudo [a] melodia leve e um pouco 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. (Brito/Cranmer 1990: 38, *AMZ* 1816/06/26).

---

*Une symphonie de Haydn sert d'ouverture: elle est fort bien exécutée. (...)* (Arago 1822: vol.1, 92. 1818. Neryve).



Uma observação desta natureza deve ser enquadrada com reserva pelo distanciamento cultural do autor, certamente mais familiarizado com o repertório de origem germânica, o qual nos remete de imediato para o paradigma austríaco como representação da qualidade musical ao mais alto nível, quando na verdade este só se imporá fora de Viena como repertório modelar de concertos, durante a segunda metade do século XIX. Como observa William Weber, o repertório “vienense”, por volta de 1830, era pouco conhecido em Paris, tinha uma fraca representação, mesmo em Viena, e gozava de um reduzido embora prestigiado público em Londres (ibid.: 23), três centros culturais muito representativos no desenvolvimento da música instrumental em todos os domínios e onde se encontram, aliás, linhas programáticas nos concertos, similares às que se encontram em Lisboa. A este propósito, importa ainda reconhecer no quadro cultural europeu a tendência para que os gostos musicais dominantes se desenvolvam quase invariavelmente, de acordo com identidades geográficas distintas, concorrendo para um confronto e competição entre estilos, sendo posteriormente absorvidos no repertório de circulação cosmopolita.<sup>56</sup>

Os programas de concertos assentam no princípio da miscelânea, reunindo excertos de óperas, números instrumentais tipo concertante ou mostras de virtuosismo através de géneros como as “fantasias” ou “variações” referenciadas em música vocal, contando com páginas orquestrais de abertura para cada uma das partes do concerto, onde se podem encontrar as Sinfonias de Haydn. Como refere o cronista da *AMZ* sobre a vida musical lisboeta: “Na sinfonia, Haydn domina quase sem excepção nos círculos mais elegantes” (Brito/Cranmer 1990: 35, *AMZ* 1808/06/30). Acresce que a obra de Haydn para tecla é também cultivada no circuito doméstico, para além de alguma da sua música de câmara e mesmo sacra.<sup>57</sup> Certo é que as *Sinfonias* de Haydn

---

<sup>56</sup> O fenómeno de explosão cultural provocado pela significativa expansão dos concertos na Europa influenciou em muitos domínios a vida e consumo cultural dos públicos. No que se refere à dinâmica própria ao repertório, Weber considera que o conflito entre os clássicos vienenses, a música de salão e a ópera franco-italiana esteve subjacente ao universo dos concertos durante a primeira metade do século XIX, Cf. Weber (2004: 23).

<sup>57</sup> Refira-se que Haydn fornece o conteúdo musical para um programa de concerto diferenciado, porventura cabendo na celebração da Páscoa do ano de 1786. Nesse ano para o dia 11 de Abril anunciou-se “hum excellent Concerto na Sala da Assembleia das Nações, em que se cantará o ‘Stabat Mater’ de Haiden [sic], e haverá solos de varios instrumentos.” (*GL* 14: 1786/04/04). Trata-se eventualmente do ‘*Stabat Mater*’ H. XX de 1767, escrito para S, A, T, B, 4vv, 2ob/c. ing, cor, cordas e bc (org). O que nos dá não só uma ideia dos recursos musicais, mas sobretudo nos remete para um

funcionam como peça de abertura, tanto de concertos vocais e instrumentais, como de espectáculos dramático-musicais variados ou de ópera.<sup>58</sup> Tal facto confirma que, ao nível da recepção, coexistem em relação à música de Haydn uma grande popularidade e uma elevada reputação qualitativa que favorecem uma disseminação geográfica muito lata e com poucos precedentes na história da música instrumental.

Os programas dos concertos vocais e instrumentais de benefício tendem a responder a expectativas por parte do seu público: reconhecimento do já ouvido na casa de ópera, virtuosismo vocal e instrumental, variedade e novidade de recursos instrumentais, aliás centrando-se a sua lógica, mais no(s) intérprete(s) do que no repertório, quanto mais não seja até pelo princípio inerente aos benefícios.<sup>59</sup> O conhecimento do repertório instrumental que se sabe ter sido tocado em apresentações públicas, tanto em entreactos como em concertos, é limitado devido ao hábito dos músicos serem os portadores das suas próprias partituras para os concertos.<sup>60</sup> No caso das composições de autoria dos músicos instrumentistas, não editadas, aumenta em muito a improbabilidade de chegarem aos nossos dias.

Os relatos que nos chegaram sobre prestações instrumentais, mais do que se deterem nas obras, falam do encantamento suscitado pelo virtuosismo, com destaque para o violino. A Lisboa chegam também sinais do processo de revitalização do concerto para violino, que tem lugar em Paris, a partir da década de 1760, e que é estimulado pelo sucesso público de virtuosos como

---

alinhamento programático muito diferente do habitual, apesar dos solos instrumentais que conferem variedade, decerto justificado pela importância do dia sacro.

<sup>58</sup> Cf. cap.5.1.1.

<sup>59</sup> Para uma observação genérica sobre os princípios de elaboração e estrutura dos programas dos concertos por benefício ver Weber (2004: XXIV-XXV). Os programas são similares na sua estrutura aos praticados em Lisboa, sendo que o autor constata para um período posterior, a década de 1830-1840, que nos concertos de instituições orquestrais como a Gewandhaus de Leipzig e Philharmonic Society de Londres se incluem em programa entre 2 e 4 números de excertos de óperas e 2 a 3 números de exibição virtuosística. Registrando-se assim a permanência do princípio programático da miscelânea, próprio aos benefícios em iniciativas de outra natureza que se dirigiam a um público supostamente diferente.

<sup>60</sup> Nas convocatórias aos instrumentistas da corte para as sessões de música “na câmara” que tinham lugar no Palácio da Ajuda encontram-se indicações nesse sentido: “J. Cordeiro [da Silva] que traga uma sinfonia”, “André Lenzi que traga uma sinfonia”, “Rodil que traga algum concerto” (Cf. Brito, 1989: 169. AHMF, Arquivo da Casa Real, Cx. 5 e 13). Também para as festas sacras promovidas pela Corte se fazia o mesmo tipo de exigência aos músicos, que levassem concertos que poderiam ser solicitados a tocar (ANTT, Casa Real, cx 3175).

Antonio Lolli e do seu aluno Giovanni Mane Giornovichi (1735/45-1804)<sup>61</sup> e pela consagração continuada de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), entre outros. Um violino cosmopolita que reúne ao mesmo tempo a possibilidade de extremo virtuosismo com efeitos idiossincráticos, que asseguram a promoção e sucesso do músico junto do público, e as necessárias transformações estilísticas do género concerto que asseguram a distanciação da estética do período barroco e a emergência de atributos associados às noções de simplicidade e sentimento.<sup>62</sup> A este propósito importa sublinhar que a vinda do violinista Antonio Lolli a Lisboa, em 1787, revestiu-se de um carácter excepcional de elevada repercussão, que reflecte o reconhecimento público pela sua craveira internacional. Tratando-se de um dos violinistas virtuosos de maior consagração na sua geração, Lolli conquistou fama em 1764, nos Concerts Spirituels. O Marquês de Bombelles teria por certo conhecimento desta primeira vaga encomiástica que marcara a recepção dos concertos de Lolli em Paris.<sup>63</sup>

Le talent de M. Lolli fait depuis longtemps grand bruit parmi tous les amateurs de musique (...) il est venu ici s'y faire entendre et a recueilli ce soir de justes applaudissements à un concert donné par lui dans la salle du long room des nations étrangères. Tout ce que la salle peut contenir de monde elle le renfermait certainement aujourd'hui. (Bombelles 1979: 82, 1787/01/11. Neryve).

Deste modo, registou-se nos anúncios um reforço do protagonismo da exibição instrumental, tanto no concerto do Teatro do Salitre<sup>64</sup>, como no da

---

<sup>61</sup> Para um enquadramento das transformações estilísticas que acontecem no concerto para violino entre o final do período barroco e a emergência de uma estrutura clássica, refira-se que parte importante destas transformações estilísticas se detectam nos 17 concertos para violino de Giornovichi, (o violinista mais popular em Paris entre 1770-79) os quais aparecem associados à afirmação do estilo galante e à introdução do *romance* nos andamentos lentos. Cf. o estudo de caso de White, Chappell, "The Violin Concertos of Giornovichi" in *The Musical Quarterly*, vol. 58, N°1, Jan.1972: 24-45.

<sup>62</sup> Viotti afirma-se como o último grande representante de uma tradição violinística italiana que remonta a Corelli fundando a "moderna" escola francesa, com influência directa em alunos seus como Rode, Gerbini ou indirecta em violinistas como Kreutzer. Nos seus 29 concertos para violino sedimenta-se a transição estilística de uma escrita galante para os alvares do Romantismo (Cf. Yim, Denise, *Viotti and the Chinnerys*, Ashgate Publ., 2004).

<sup>63</sup> A recepção crítica na imprensa francesa, sobretudo no *Mercure de France*, atingiu um nível de entusiasmo que só se repetiria cerca de 20 anos depois com o fenómeno Viotti (Cf. Mell, Albert, "Antonio Lolli's Letters to Padre Martini" in *The Musical Quarterly*, vol.56, N°3, Jul. 1970: 464).

<sup>64</sup> "(...) dará, com permissão de S. M., Antonio Lolli, primeiro Rebeca da Camara da Imperatriz da Russia, hum concerto instrumental e vocal no Theatro do Salitre, que será luzidamente illuminado. O dito Musico tocará varios concertos, e solos da sua composição: e hum dueto de rebecas com o Musico Pedro Rumi. As chaves dos camarotes se distribuirão na sexta feira precedente, na casa de pasto da Piamonteza, e os bilhetes á entrada do Theatro (...)" (GL 4: 1787/01/23).

Assembleia das Nações Estrangeiras, onde a noite terminou com baile (Ibid.). A interacção entre as esferas do privado e do público activou-se ao mais alto nível, apresentando-se Lolli também num concerto privado promovido pelo Marquês de Marialva, dois dias depois, no seu palácio de Sintra.

Bientôt Lolli, soutenu d'un grand orchestre, a fait entendre toutes les merveilles de son art. Après un charmant concert, nous avons vu tirer un feu d'artifice don't la dernière fusée a été le signal d'un bal très gai. Le souper qui l'a suivi n'était pas moins bien servi que le dîner. Il était minuit lorsque nous avons repris le chemin de retour. (Bombelles 1979: 88. 1787/01/25. Neryve).

O instrumentista virtuoso de visita a Lisboa distribuiu equitativamente a sua arte por três das principais estruturas existentes no que respeita à apresentação de música instrumental, em concreto a Assembleia das Nações Estrangeiras (dia 11 Janeiro), Palácio do Marquês de Marialva em Sintra onde contou com o acompanhamento de uma “grande orquestra” (dia 25) e Teatro do Salitre (dia 28). Nos dois primeiros dias houve ainda a atracção de um baile, e o Teatro do Salitre fez anunciar este concerto vocal e instrumental na imprensa. Pode ainda sublinhar-se o facto de alguém com a posição social destacada de Bombelles ter acesso privilegiado a qualquer destes concertos, embora aquele que tem um carácter público mais alargado e socialmente transversal seja certamente o do Teatro do Salitre.

Apesar de pertencer a uma geração de músicos que assegurava a parte nuclear dos seus honorários, ocupando cargos estáveis ao serviço de uma corte, Lolli desenvolveu uma actividade muito significativa como instrumentista de concerto em tournée, ausentando-se temporariamente dos postos que ocupava: virtuoso da câmara do Duque de Württemberg (1758-1774), violino solista na Corte de Catarina a Grande da Rússia (1774-1785) e, no seu período mais tardio, violino solista do Rei de Nápoles. Uma contratação da mesma natureza pode ter-se constituído como hipótese subjacente à visita de Antonio Lolli a Lisboa em 1787, a julgar pelo pedido de informações sobre o músico ao ministro de Portugal em São Petersburgo por parte do Director dos Teatros Reais, João António Pinto da Silva (Cf. Brito 1989: 175).

Lolli foi um representante maior do virtuosismo espectacular, assente no efeito e curiosidade idiossincráticas que garantiam o sucesso das tournées

---

como fenómeno de grande repercussão que se prolongava em desenvolvidas descrições de recursos técnicos na imprensa, ou imitações por outros que assim asseguravam uma expectativa crescente para futuras apresentações. Para além da sonoridade e efeitos singulares que retirava do uso da scordatura, Lolli ficaria ainda conhecido por imitar animais com o violino, sobretudo o gato através do glissando.<sup>65</sup> Prova cabal da sua popularidade foi o surgimento de algumas composições com a atractiva indicação “*au style de Lolli*”.<sup>66</sup> Apesar do efeito de apagamento provocado pelo fenómeno Paganini, em relação às gerações anteriores, a verdade é que Lolli é figura cimeira em qualquer lista de virtuosos da sua época, perdurando a sua memória e influência pelo menos até à geração de Paganini.<sup>67</sup> Eduard Hanslick (em 1869) considerou que Antonio Lolli foi em vários aspectos o pioneiro e modelo de Paganini, enquanto pai espiritual do deslumbramento pelo virtuosismo de grande efeito, tendo sido ele quem inaugurou a actividade musical do virtuoso itinerante.<sup>68</sup> Para além do seu carisma pessoal, as suas obras para violino<sup>69</sup> conheceram também alguma divulgação, constando nomeadamente dos catálogos de distribuição em Portugal,<sup>70</sup> embora já com uma representatividade muito secundária em relação a autores mais recentes e vocacionados para a prática musical doméstica.

---

<sup>65</sup> Lolli no final dos seus concertos imitava o cão, o papagaio e o gato. Foi tal a popularidade do ‘*Concerto do gato*’ que os directores de teatros vienenses chegaram a proibir os músicos das orquestras de tocar o famoso glissando popularizado por Lolli. (Cf. Pincherle, Marc e Wager, Willis, “Virtuosity” in *The Musical Quarterly*, vol.35, nº2, Abril, 1949: 233-234).

<sup>66</sup> A recepção crítica contemporânea relata alguns dos seus feitos técnicos – oitavas, décimas, trilos duplos em 3ª, 6ª, harmónicos. Estes recursos técnicos seriam possibilitados pelo uso frequente da scordatura que requer a afinação da corda Sol para o Ré mais grave (4ª abaixo) e à qual terá ficado associado o nome do violinista. Esta afinação é requerida na *Oeuvre II, Sonate pour le Violon dans le style de Lolli* de Isadore Bertheaume, publicada após 1769. (Cf. Russel, Theodore, “The Violin ‘Scordatura’” in *The Musical Quarterly*, vol. 24, nº1, Jan. 1938: 91). Uma afinação que em termos de efeito explora sonoridades graves no violino, alterando significativamente o seu colorido.

<sup>67</sup> A influência de A. Lolli em Paganini subjaz aos termos de comparação entre os dois músicos na biografia contemporânea de Julius M. Schottky. (Op.cit. em Mell, Albert, “Antonio Lolli’s Letters to Padre Martini” in *The Musical Quarterly*, vol.56, Nº3, Jul. 1970: 463).

<sup>68</sup> Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, 1869: 106, cit. em: Mell, Albert, “Antonio Lolli’s Letters to Padre Martini” in *The Musical Quarterly*, vol.56, Nº3, Jul. 1970: 464.

<sup>69</sup> Sonatas para violino, duos e oito concertos para violino e orquestra.

<sup>70</sup> No catálogo de J. B. Waltmann (1795) constam “Sonatas para violino nº 9 e 10”, “Estudo para violino” e uma obra “para violoncelo op.8” (ANTT/RMC, Cx.27, Doc.29. cit. Albuquerque 2004: 139-174. Neste estudo encontra-se a reprodução deste catálogo).

É ainda no quadro do repertório violinístico cosmopolita que se inserem as apresentações de Luigia Gerbini em concerto. Se Lolli inaugura o instrumentista cujo fôlego virtuoso permite cumprir um “*grand tour*”, Gerbini, na sequência da sua actividade como cantora, vai conseguindo impor em palco e em paralelismo a sua arte instrumental. Há notícia de que a 13 de Novembro de 1790, no Theatre de Monsieur (a partir de 1791 Théâtre Feydeau), aquando da representação de *Il dilettante*, intermédio em um acto com música de vários autores, a Signora Gerbini, no papel de *Dorilla*, tocou o *Concerto para violino n.º3* em Lá M, de Viotti<sup>71</sup>. A influência de Viotti neste caso é inegável enquanto director deste mesmo teatro, professor de violino de Gerbini e autor da obra em questão.<sup>72</sup> A passagem da prima donna Luigia Gerbini (também Madame Paravicini) como violinista por Paris, Lisboa e Londres vai gradualmente conquistando impacte público. A sua estreia no King’s Theatre, em 1803,<sup>73</sup> não passou despercebida, sendo mais tarde evocada na imprensa para denunciar, em 1818, o preconceito inglês em relação às mulheres violinistas:

*We have seen it most elegantly played on by more than one lady, and Signora Gerbini was lately in England, performing in a superior style in public* (cit. em *The Musical Times*, 1 Nov. 1906: 736, *The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1818).<sup>74</sup>

Numa descrição sobre o impacte de Luigia Gerbini, Ruders relata episódios de carácter anedótico que envolveram a comunidade de músicos italianos estabelecidos em Lisboa. Episódios que não são alheios à questão do género, pois as insinuações de que não se trataria de um talento natural,

---

<sup>71</sup> Cf. Noiray (1995: 269) que apresenta uma reconstituição com base no periódico *Annonces, Affiches et Avis divers*, 16 Nov. 1790.

<sup>72</sup> A linhagem de mulheres violinistas de tradição italiana remonta a Madame Syrmen (nascida em 1735) e aluna de Tartini até aos casos anónimos do Ospedale della Pietà de Veneza, frequentado por meninas orfãs e dirigido por Antonio Vivaldi.

<sup>73</sup> Depois da sua estreia a 25 Janeiro desse ano, participou ainda no concerto em benefício do violinista Ignazio Raimondo (2 Junho 1803). Cf. Stratton, Stephen S., “Woman in Relation to Musical Art” in *Proceedings of the Musical Association*, 9th Sess., 1882-1883: 124.

<sup>74</sup> “*We cannot help regarding the exclusion of females from the violin, as a prejudice, and nothing but a prejudice. It seems to us to be an instrument peculiarly fitted to their habits, delicacy of taste, sensibility and perseverance. We have seen it most elegantly played on by more than one lady, and Signora Gerbini was lately in England, performing in a superior style in public. We can imagine no solid reason against the violin as an instrument for females, except the awkwardness attending the commixture in an orchestra, but this presents no bar to private music being assisted by female violinists*” (*The Quarterly Musical Magazine and Review*, 1818. cit. em *The Musical Times*, 1 Nov. 1906: 736).

difícilmente ganhariam o mesmo peso se se tratasse de um violinista. Verifica-se um embaraço no enquadramento de Gerbini, que reúne algumas novidades francesas: mulher, bela, séria, tem ciência, é profissional e merece o reconhecimento público. Mas tais episódios sustentam também a valorização, na época, do talento natural e da capacidade de leitura, à primeira vista, como componente do virtuosismo incandescente. O perfil do músico preparado em longo trabalho de ensaio, que toca as partituras de cor e se submete antes de mais à obra e ao compositor é mais tardio na sua afirmação, sendo estranho à realidade dos concertos de benefício deste período. O distanciamento de Gerbini em relação a formas de tratamento convencionadas para os músicos de corte – Professor(a) – e conseqüente afirmação do nome próprio acentuam o reconhecimento público da instrumentista. A par da passagem de Lolli por Lisboa, Gerbini pode considerar-se como o primeiro caso de afirmação continuada e autónoma do virtuosismo instrumental na esfera pública. Podemos crer que essa autonomia é assegurada precisamente pela sua carreira paralela como cantora na ópera.

Mademoiselle Gerbini é discípula de Viotti. Os conhecedores dizem que é superior a todas as “virtuosas” conhecidas. A princípio chamavam-lhe, nos cartazes, “célebre professora”, mas, agora, esses empolados epítetos de “célebre professora”, “famosa senhora” e outros foram postos de parte e, nos cartazes, lê-se simplesmente: “Esta noite Luisa Gerbini dará um concerto de rabeca. Quando aparece em cena é sempre recebida com muitas salvas de palmas, mas logo à primeira arcada faz-se um tal silêncio entre os dois mil espectadores atentos que não se pode imaginar mais profundo o silêncio do próprio vácuo. Todos os olhos seguem, avidamente, os movimentos do arco. À menor pausa rompe, daqui e dacolá, um ou outro bravo, que involuntariamente se escapa dos lábios num mumúrio abafado; mas, quando a artista pára para descansar, as palmas comprimidas estalam com uma violência que parece delírio.

Os maestros italianos que estão aqui dão hoje as mãos à palmatória e sentem-se vexados da inveja que mostraram, afirmando insidiosamente que ela devia perder imenso tempo a exercitar-se nos trechos que executava. Logo que esta mesquinha insinuação, que andava de boca em boca, chegou aos seus ouvidos, mademoiselle Gerbini prontificou-se a tocar, à primeira vista, qualquer música, por mais difícil que fosse. Para essa prova o maestro Federici apresentou-lhe algumas sonatas, que ela executou imediatamente; mas os músicos da orquestra que a acompanhavam atrapalharam-se e apanharam várias reprimendas. Desde então ninguém mais se atreveu a dizer coisa nenhuma, achando todos muito útil juntar a sua voz ao coro geral de ilimitados louvores por esse talento, verdadeiramente grande, na mais alta significação da palavra. Como actriz, Mademoiselle Gerbini também não é má. (Ruders 2002: I, 93. 1800/03/29).

Mais à frente Carl Ruders reforça o reconhecimento das suas qualidades, também como pessoa:

Luigia Gerbini, essa não só reúne a maior soma de aplausos pelo seu talento de rabequista e pela sua bela voz, como tem a habilidade de se fazer por todos respeitar pelas suas virtudes. (Ibid. 97).

Para além do virtuosismo a recepção de solistas instrumentais pode deter-se também na valorização da expressão de sentimentos,<sup>75</sup> facto este que ganha relevância se considerarmos que Gerbini é precisamente discípula de Viotti e faz circular as obras do seu mestre. Importa lembrar que as obras para violino de Viotti se constituíam como um fenómeno de grande popularidade em Paris e Londres, com eco também em Lisboa, aparecendo várias referências para venda, em catálogos de distribuição de música impressa.<sup>76</sup>

No quadro 8 apresenta-se o levantamento, por ordem cronológica, das indicações relativas a repertório inclusas nas fontes referentes a apresentações públicas de música instrumental. Esta amostra pode ser aumentada e complementada com os dados referentes às edições de música instrumental tanto em Portugal, como no estrangeiro, no caso de músicos activos, no nosso país, no período em estudo. Acresce ainda o conhecimento do repertório cosmopolita em circulação, veiculado pelos anúncios de imprensa, pelos catálogos de venda dos armazéns de música, bem como pelos exemplares de edições da época que chegaram aos nossos dias. Da vintena de referências autorais inclusas no quadro 8 verificamos que dez delas (50%) se referem aos próprios músicos intérpretes, ressaltando-se que entre as restantes, sete (35%) são para orquestra o que afasta por inerência a questão do

---

<sup>75</sup> Sobre uma representação operática no Rio de Janeiro: *"Das Orchester ist sehr schwach besetzt, mit einem Worte – elend; nur ein Flötenspieler, ein Französer, und ein Violoncellist erregten meine Aufmerksamkeit. Die Violinisten sind unter alle Kritik. Der Violoncellist begleitete eine Arie im Tancred und spielte ein Adagio allein mit so vielem Gefühl und Ausdruck, daß ich erstaunte und, ohne Uebertreibung, den Kapellmeister Romberg zu hören glaubte. Ich erkundigte mich nach diesem Mann und erfuhr, daß er etwas wahnsinnig sei. Ich hörte ihn in der Folge öfter, und sein seelenvolles Spiel wurde mir bei seinem trüben Gemüthszustande noch gehaltvoller."* (Leithold 1820: 24. Neryve, trad.)

"A orquestra tem uma constituição muito fraca, numa palavra – miserável; só um flautista - um francês – e um violoncelista me despertaram a atenção. Os violinos estão abaixo de qualquer crítica. O violoncelista acompanhou uma ária do Tancredi e tocou um Adagio a solo com tanto sentimento e tanta expressão que eu fiquei espantado e, sem exagero, pensei estar a ouvir o Mestre de Capela Romberg. Informei-me sobre este homem e soube que é meio louco. Ouvi-o mais tarde frequentemente, e para mim a sua maneira de tocar cheia de alma passou a ter ainda mais valor, tendo em conta a perturbação do seu estado mental."

<sup>76</sup> No catálogo de Waltmann (1795) são referidas várias obras para venda de G.B. Viotti com incipientes indicações: *variações a solo, Quartetos nº1 e 2, Sinfonias concertantes para 2 violinos nº1 e 2*, pelo menos 12 composições para violoncelo, uma ária italiana, , 2 trios, um quarteto, Sonatas, 5 concertos (ANTT/RMC, Cx.27, Doc.29. cit. Albuquerque 2004: 139-174. Neste estudo encontra-se a reprodução do referido catálogo).



intérprete/autor. Verificamos, assim, que apenas quatro referências (20%) remetem para composições oriundas do repertório de circulação cosmopolita, sendo elas, nomeadamente da autoria de Giovanni Battista Viotti (1755-1824), François Devienne (1759-1803) e de Jean-Pierre Duport (1741-1818) ou Jean-Louis Duport (1749-1819), para além de Antonio Lolli (1725-1802). Em qualquer dos casos estamos perante músicos cuja produção é contemporânea ao período em estudo e cuja obra está presente nos catálogos de música para venda nos armazéns então activos em Portugal. Aparecem ainda as referências aos compositores anteriores Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) e Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), cuja obra continuou popular com uma posteridade considerável e porventura, por esse mesmo facto, é veiculada num meio instrumental que lhe é estranho (copos). Da amostra do repertório, em questão, retira-se ainda que num quadro de vinte referências autorais, cinco delas (20%) se referem a músicos activos em Portugal e três (15%) a músicos de passagem pelo nosso país, os quais, em ambos os casos, asseguram, através das apresentações públicas, a circulação das suas próprias obras. Acrescem ainda as referências a músicos instrumentistas de passagem em Portugal que põem a sua arte ao serviço da música de outros e que totalizam três (15%) casos.

Em relação ao repertório orquestral e vocal também incluso nos concertos cujo programa é conhecido, mantém-se o princípio de valorização da música contemporânea e largamente disseminada, embora com claro domínio para a circulação do repertório cosmopolita, já que é diminuta no canto a polivalência do músico/compositor, ao contrário do que acontece no universo da música instrumental. Assumindo como dado adquirido, a prolífera actividade compositorial no universo dos músicos instrumentistas, no período em causa, apresenta-se um segundo quadro de repertório (quadro 9) que sugere um alargamento das possibilidades de acumulação de funções nos concertos conhecidos, em Lisboa.

## Quadro 8

Reportório:

Ano	Músico intérprete	Autor	Obra	Fonte
1766	Domenico e Giuseppe Colla (colascione e colascioncino)	Domenico e Giuseppe Colla	- Solos e cts de colascione e colascioncino.	HL 19
1780	Joze Falotico (copos)	Ditter [Carl Ditters von Dittersdorf]	- Concerto de abertura (Sinfonia ?)	ANTT RMC Cx. 512 nº 5168
1780	Jozé Falotico (copos)	G. B. Pergolesi	- Excertos Stabat Mater	ANTT RMC Cx. 512 nº 5168
1787	Antonio Lolli (vl)	Antonio Lolli	- varios solos, cts p/ vl. - dueto p/ vl	GL 2 e 4
1790	Pierre Maréchal (crv/pf)	Pierre Maréchal	- duetos, modas com variações e várias tocatas	GL 21
1791	Pierre Gervais (vl)	Pierre Gervais	- varias peças de música p/ vl	GL 20
1791	Pierre Gervais	A. Lolli	- Sonata vl com "scordatura"	GL 20
1791	Pierre Gervais	G. B. Viotti	- Ct vl	GL 20
1791	Orq. Teatro Rua Condes	F. J. Haydn	- Sinfonia	GL 20
1791	Solos: Weltin (fg), Waltman (cor).	F. Devienne	- Sinfonia concertante (solos de fagote e trompa)	GL 20
1791	A. Lolli	A. Lolli	- Sonata vl	GL 20
1794	Miguel Hesser (vl e via d'amore)	Miguel Hesser	- Concerto vl - Sonata Viola de Amor - Var. p/ vl amor das seguidilhas da Burlata "Cosa rara" - Concerto p/ viola de amor	LV1 (TSC)
1795	Orq. Teatro São Carlos	F. J. Haydn	- 2 Sinfonias	LV1 (TSC)
1797	Orq. Teatro São Carlos	C. W. Gluck	- Sinf. com timb. obrigados	LV2 (TSC)
1797	João Gabriel Le Gras (vl)	João Gabriel Le Gras	- Ct vl	ANTT RMC nº2292/14
1797	Andre Bolonhese, (vc. italiano c/ 18 anos)	Du Port [Jean-Pierre ou Jean-Louis?]	- Ct vc	ANTT RMC nº 2292/14

Ano	Músico intérprete	Autor	Obra	Fonte
1801	Irmãos Petrides (tp)	Irmãos Petrides (tp)	- Var. de "God Save the King" - ct trombeta de caça	Ruders (2002: II, 63. 1801/02/21)
1810	Orq. Teatro S. Carlos	F.J.Haydn	- Sinfonia	GL 213
1812	Orq. T. Salitre, "a magnífica caçada do Jeune Henry"	Etienne-Nicolas Méhul	- Excerto da ópera Le jeune Henry	GL 261
1815	Piano [versão p/ orquestra?]	António Jozé do Rego	- Mús. instr. "A Batalha do Bussaco" (nova peça) ded. a Lord Wellington de 1812	GL 266
1816	Jozé Avelino Canongia (cl)	Jozé Avelino Canongia	- ct cl	GL 17
1818	Orq. Teatro São Carlos	António Leal Moreira	- Sinfonia	GL 13

## Quadro 9

Músicos que poderão ter tocado obras de sua autoria:

Ano	Músico intérprete	Autor provável	Obra	Fonte
1771	Cesare Massolini	Cesare Massolini	- Ct bandolim	Barrault (1772: 335).
1780	"(...) <i>Varios Instrumentos de Camara de S. Mag. Tocarão varios solos.</i> "		- solos instrumentais.	ANTT RMC Cx. 512 nº 5168
1791	Weltin (fg, ob e fl) Gervais (vl)	- executará no Fagote, oboé e Flauta diferentes Tocatas. - Mr. Gervais executará um Solo	- toccatas de fg, ob, fl. - solo vl	GL 45: 11/12, 2ºsupl. GL 46, 11/15 (*)
1794	- Saverio Pietagrua (vc) - Jeronimo Nonnini (bdm)	"(...) e tocarão a solo (...)"	- solos vc - solos bdm (referências contemporâneas nos manifestos ISC)	GL 53: 1793/12/31, 2º supl. GL 1: 1794/01/07
1795	- Carrilha[o] (vl) - Waltmann (cor)	- Carrilha[o] - Waltmann	- ct violino - ct trompa	LV1
1796	- Jozé Vidigal (guit.ingl) - Saverio Pietagrua (vc) - Le Gras (vl)	- Jozé Vidigal (guit.ingl) - Saverio Pietagrua (vc) - Le Gras (vl)	- solos de guit. - solos de vc - solos vl	GL 50: 1795/12/15 2º supl.
1797	João António Weisse	Weisse	- harmonioso concerto de clarinete - um novo concerto de clarinete	LV2
1801	Henrietta Borghese (vl e pn)	[?]	- uma série de variações do belo minuete russo no vl	Ruders (2002: II, 85, 1801/12/29)
1801  1810	Ferlendis pai e filho	- concertos de oboé. - cts. c.inglês  - ct c. inglês	- concertos ob - concertos c.ing.	Ruders (2002: II, 210, 1801/10/01) GL 196: 1810/08/16

No que se refere aos géneros cultivados, confirma-se a predominância da música solista de escrita concertante, para uma variedade considerável de instrumentos solistas, com vantagem para o violino, pelo menos com nove referências (incluindo-se aqui o nome de Luigia Gerbini) num corpus que agrupa ainda cerca de dez obras concertantes para outros instrumentos.

As prestações instrumentais baseadas na ópera, ou melodias popularizadas como *God Save the King*, remetem-nos para um acompanhamento da circulação cosmopolita do repertório em voga, por parte dos estabelecimentos que comercializam música, mas também dos músicos de passagem por Lisboa, que se apresentam numa lógica de tournée europeia. Os excertos de óperas, em prestações instrumentais públicas, confirmam a acentuada popularidade na época, de obras como *Una cosa rara* (1786) de Martín y Soler ou a abertura *La Chasse du Jeune Henry* do drama lírico *Le jeune Henri* (1797) de Méhul.<sup>77</sup>

Encontram-se vulgarmente denominações de enigmática caracterização, quanto aos géneros ou formas musicais, o que dificulta a identificação de obras. Abundam as referências vagas a “solos”, “tocatas” e “duos”, para além de usos demasiado abrangentes de termos como “concerto” ou “sinfonia” para estabelecer a divisão genérica de obras respectivamente com instrumentos solísticos ou apenas para orquestra. Faz-se uma única referência a uma Sonata de Ecos (1797), género instrumental, que tem alguma regularidade no seio das funções sacras até, pelo menos, 1801, e que nos remete para uma preservação do gosto barroco pelos ecos instrumentais de sopro.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Pela contemporaneidade refira-se ainda o caso das óperas *Nina* (1789) ou *La Molinara* (1790) de Giovanni Paisiello (1740-1816) cuja extrema popularidade teve reflexos no nosso país o que nos dá uma ideia da persistente circulação do repertório por toda a Europa. João Domingos Bomtempo no catálogo da sua obra editada em Londres, publicado no *Investigador portuguez em Inglaterra* em 1813, inclui nesta rubrica “*introdução com variaçoens, e fantasia sobre o Motivo conhecido de Paisiello - Nel cor piu non me sento. Obra 6 - 5s.*” para piano. Sobre o mesmo tema Fr. Jozé Marques da Silva escreveu “*Nel cor piu non mi sento, Variações para o piano forte Dedicadas ao Illmº e Emº Snr. João Maria de Saldanha de Castro Albuquerque Ribafria por Fr. Jozé Marques e Sª. Lisboa em 1820*” (P-Ln, I.P.P.C. ms 7/58). Nos programas de concertos que conhecemos Paisiello é o autor mais cantado, o que confirma desde logo o favor que a sua música gozava junto do público (Cf. Cap.5).

<sup>78</sup> Em 1800 os irmãos Petrides apresentam também no Teatro São Carlos “outras Peças de Musica de nova invenção com eco” (GL 7: 1800/02/18, supl.). Efeitos instrumentais que se encontram em obras de extrema popularidade como a já referida abertura *La chasse du Jeune Henry* da ópera *Le jeune Henri* (1797) de Méhul, que remetem para o ideário da trompa de caça tão caro ao século XIX.

Rara no alinhamento dos concertos é a apresentação de obras de música de câmara, por isso se destaca o concerto de 1779,<sup>79</sup> no qual se anuncia um “quinteto de execução assaz difficil [de] autor de conhecido nome ». Tratar-se-á decerto de um quarteto concertante, porventura para flauta, que se constituía como um género muito em uso na época, presume-se que com virtuosismo bastante para merecer a atenção pública.<sup>80</sup>

## VI - Instrumentos

Como foi já referido, entre os géneros musicais cultivados no quadro dos concertos vocais e instrumentais, verifica-se a predominância da música solista de escrita concertante com um predomínio do violino que ocupa quase metade das prestações. Encontramos ainda alguns instrumentos familiares ao elenco orquestral como o violoncelo, o oboé, o fagote ou a trompa, no papel de solistas. O mesmo sucede com a flauta, embora a sua presença seja mais irregular e recente na orquestra, afirmando-se primeiramente como instrumento solista, a partir da década de 1770, sobretudo com a actividade de António Rodil<sup>81</sup>. Estes instrumentos que oferecem crescentes oportunidades aos músicos profissionais estabelecidos e enquadrados em alguma formação orquestral em Portugal, para se apresentarem em concerto público.

Quanto a escolhas tímbricas, impõe-se ainda como princípio, para além da variedade, a curiosidade ou raridade. É nesta lógica que se enquadram instrumentos como o colascione e colascioncino, a harmónica de copos,<sup>82</sup> o

---

<sup>79</sup> No Teatro do Corpo da Guarda.

<sup>80</sup> O programa proposto para este concerto é em tudo similar ao resumo que o cronista da AMZ faz em relação aos concertos privados, com a óbvia excepção de estes não disporem normalmente de orquestra. (Brito/ Cranmer 1989: 38-39. AMZ 1816/06/20).

<sup>81</sup> Para um quadro da evolução da formação orquestral modelo em Portugal, a Real Câmara, Cf. Scherpereel (1985) e Matta (2006).

<sup>82</sup> Aparentemente a popularidade das harmónicas de vidro vai perdurar durante mais algum tempo em Portugal, estimulando mesmo a invenção organológica: "Sahio á luz: Supplemento ao Compendio de Musica Theorica e Pratica, de Fr. Domingos de S. José Varella, Monge Benedictino.- Este Auctor simplifica no seu supplemento varios pontos de Pratica na Musica. Além disto faz patente varias e desconhecidas propriedades do Vidro, Metal, e Páo, que servem para novos instrumentos musicos, tal he huma nova Harmonia de laminas de Vidro, que se toca com arco de Rabeca, de sua invenção, e de que

saltério ou mesmo a viola d'amore. Temos ainda os casos de instrumentos de grande popularidade que conquistam o gosto da classe média e que ascendem ao palco dos concertos públicos, seja pelo papel influente exercido por músicos de raro talento, seja ainda pela óbvia intenção de ir ao encontro das preferências desse mesmo público. Os casos mais relevantes neste universo são oriundos do universo das cordas dedilhadas, nomeadamente o bandolim e a guitarra inglesa.

A novidade instrumental, associada à invenção e/ou apuramento organológico está também na ordem do dia e aparece representada por instrumentos como o clarinete, o corne inglês, o piano-forte ou a harpa de pedais.<sup>83</sup> A presença do piano nos concertos públicos é relativamente reduzida, limitando-se, tanto quanto sabemos, às apresentações de Pierre Maréchal<sup>84</sup> e de Henrietta Borghese<sup>85</sup> a qual, em 1801, preencheu intervalos instrumentais no Teatro de São Carlos. Esta presença diminuta do piano nos concertos públicos não corresponde à crescente comercialização, em Lisboa, destes instrumentos e da respectiva música que, no período em causa, está ainda muito circunscrita ao universo da prática musical doméstica seja por amadores, seja por profissionais. Neste particular, João Domingos Bomtempo protagonizará uma escolha profissional inovadora no quadro dos músicos nacionais, assumindo o piano como meio de investimento virtuosístico, em termos de criação e apresentação pública.<sup>86</sup>

Os concertos públicos do casal Maréchal, para além de procederem à transição em concerto público do cravo para o piano-forte, foram inovadores,

---

dá as medidas: além disto insinúa varias outras novas Harmonicas, até mesmo tocadas com teclas. Vende-se na Portaria de S. Bento da Victoria na Cidade do Porto". (CP 150: 1826/06/28).

<sup>83</sup> As apresentações públicas dos instrumentos referidos podem ser identificadas nos quadros 8 e 9 deste Cap.

<sup>84</sup> A apresentação em 1815 no Teatro do Salitre da peça de António José do Rego "A Batalha do Bussaco" pode ter consistido numa apresentação pública em piano, desde que tenha sido ouvida na versão original (de 1812) escrita para este instrumento.

<sup>85</sup> Para além de virtuosa do violino no qual "executou (...) uma série de variações difíceis do belo minuete russo, distingue-se ainda a tocar piano, fazendo sair do instrumento sons maravilhosos. Tocou também algumas vezes nos intervalos entre os actos, recebendo aplausos bem merecidos." (Ruders 2002: vol.II, 85). Conhece-se uma cópia manuscrita de um "Minuete Rusiano" (P-Ln, M.M. 4511), que pode eventualmente ter sido o tema das referidas variações sobre a tão popular e apreciada composição.

<sup>86</sup> A partir da sua ida para Paris em 1801, Bomtempo investe na sua formação e carreira como pianista, havendo notícia de concertos seus na capital francesa (Salle Olympique, Salle Desmarets) entre 1804 e 1810 com recepções favoráveis (Alvarenga 1993: 84-85).

também pelo facto de apresentarem um novo tipo de harpa (de pedais em movimento simples), tocada por Marie Thérèse Maréchal, cujas notícias de comercialização também nos levam a crer que tivesse alguma saída no circuito musical doméstico.<sup>87</sup>

Em relação às apresentações públicas por parte da família Ferlendis em Lisboa, regista-se a substituição do conhecido oboé pela novidade tímbrica do corne inglês. Também neste caso se confirma a preferência do público pela novidade:

Dois novos tocadores de oboé, os senhores Ferlendis, pai e filho, que deram dois concertos nos entreactos, não conseguiram atrair espectadores que enchessem a casa, embora o seu talento merecesse e alcançasse os mais notáveis aplausos. (Ruders 2002: I, 210. 1801/10/01). Os senhores Ferlendis, pai e filho, que antes davam concertos de oboé, fazem-se ouvir num instrumento a que chamam corno inglês. Faz um grande efeito. (Ibid.: II, 85. 1801/12/29).

As referências às formações orquestrais são escassas, excepto nos casos em que se anunciam sinfonias ou aberturas e se avisa do atractivo adicional de uma “grande” ou “grandiosa e aumentada” orquestra.<sup>88</sup> De acordo com a informação que se retira dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, sabemos que os conjuntos orquestrais para acompanhamento de música instrumental podiam variar, desde o agrupamento diminuto constituído por 2vl, 1vc, 1ob e 2tp, até orquestras consideravelmente alargadas de mais de 30 instrumentos (Cf. Cap. 2). A informação relativa aos concertos públicos é muito escassa nesta matéria, não havendo evidência de que, p.e., a totalidade da orquestra empregue numa representação operática no Teatro de São Carlos participasse no intervalo instrumental entreactos.

---

<sup>87</sup> Cf. Kastner (1984: 16). Pelo menos desde 1793 encontram-se avisos dos estabelecimentos de venda de instrumentos que anunciam com regularidade harpas “*de nova invenção*”, “*modernas*” ou “*como se nunca viram neste país*” (GL 1: 01/01/1793). Tal como em relação ao reportório, estes comerciantes mantinham-se actualizados no que concerne aos instrumentos em venda.

<sup>88</sup> Relativo a espectáculos no Teatro da Rua dos Condes Cf. ANTT/RMC nº2292/5: 1793 ou GL 167: 1818/07/17.



## VII - Músicos

No contexto dos concertos públicos verifica-se uma linha de distinção entre os músicos que estão ao serviço das instituições musicais da corte (sobretudo na Real Câmara) e os outros. Este segundo grupo inclui alguns músicos portugueses mas é, também ele, constituído na sua maioria por músicos estrangeiros de passagem ou só temporariamente estabelecidos no nosso país. Os dois perfis são agrupados em quadros distintos (Quadros 10 e 11, respectivamente), por forma a evidenciar características próprias cuja influência se fez sentir ao nível do repertório em circulação.

### Quadro 10

Primeiro perfil - músicos da Real Câmara:

Nome	Instr	Real Câmara	Data/ Ct.
Pierre Victor Gervais	VI	1792-93	1791 (3)
Jeronimo Nonini	vl/ bdm	1773-95	1794
Pedro Rumi	vl	1783-1804	1787
João Gabriel Legras	vl	1790-1807	1794 1796 1797
Felipe Libon	vl	1803	1802
Saverio Pietagrua	vc	1779-1802	1794 1796
Policarpo Jozé Faria Beltrão	Vc	1802-1812	1811
Joaquim Pedro Rodil	Fl	1788-1834 (TSC 1808-25)	1795
João Baptista Weltin	fg/fl/ ob	1792-1824	1791 1794
Giuseppe Ferlendis	ob/ c.ing	1801-10	1801 1810
Alessandro Ferlendis	ob/ c.ing	1801-	
João Baptista Waltmann	tp	1792-97	1791 1795
João António Weisse	cl	1807-29 (TSC 1795)	1795 1796 1797 [1797] [1798]
Jozé Avelino Canongia	cl	1823-34	1816

## Quadro 11

Segundo perfil - outros músicos:

<b>Nome - estrangeiros</b>	<b>Instr.</b>	<b>Data/Ct.</b>
Domingos e Joseph Colla (irmãos)	Colas_ cione Col.ino	1766
Cesare Massolini	bdm	1771
Joseph Falotico (napolitano) com sua mulher	copos	1780
Antonio Lolli	vi	1787
Miguel Hesser	vi/vla. d' amore	1794 (3)
Carillo	vi	1794 1795
Casal Bauer	st/ vi	1790
Irmãos Petrides	tp	1800 1801
Luigia Gerbini	vi	1799 1800 1801
Henrietta Borghese	vi/pn	1801
Schmidt-Schneider	tp	1802
Andre Bolonese	vc	1797
José Fenzi	vc	1819
Franz [Francisco] Gottlieb Reypaquer [R.C.]	hrp/ timb/ copos	1810
Pierre Maréchal Madame Maréchal	crv pf hrp	1789 1790 1791 1793 (2) 1794 (2) 1795 (2)
<b>Nome – portugueses</b>	<b>Instr.</b>	<b>Data/Ct.</b>
Francisco Xavier Moraes	fl	1797
José Vidigal	guit	1796
Irmãos Edolo [João Francisco e João Gaspar]	vi/vla [J.F.- TSJ]	1802
Mariana Bote e seus filhos	hrp, vi, st	1815

À semelhança do que acontece nas apresentações de música instrumental nas igrejas, também no âmbito dos concertos públicos, os músicos profissionais contratados pelas instituições adstritas à corte, têm uma presença

importante (Cf. quadro 10). Esta circulação dos músicos pelos vários contextos remete para a possibilidade das coincidências se estenderem ao reportório. A qualidade das suas prestações é frequentemente assumida como dado adquirido, que emana do próprio estatuto de músicos da corte, não chegando por vezes a ser nomeados nos anúncios de imprensa que apenas garantem a presença dos “melhores Professores desta Corte”.<sup>89</sup> Quando nomeados, não é raro que os anúncios destaquem essa mesma informação, lembrando ao público que se trata de um músico ao serviço da corte.<sup>90</sup>

Como se pode concluir, a partir do quadro 10, as apresentações em concerto tendem a coincidir na sua maioria (13 ocorrências, num total que se aproxima de 23 concertos) com o período contratual dos músicos na Real Câmara, incluindo-se aqui as referências a concertos de músicos da corte não nomeados. Tal facto coloca os concertos públicos na esfera de influência directa da coroa. Verifica-se ainda a apresentação em concerto de músicos instrumentistas em anos prévios à sua contratação para a Real Câmara (sete ocorrências), podendo a visibilidade pública dos músicos constituir-se como meio facilitador para conquistar um cargo na referida orquestra. Refiram-se, a este propósito, os casos de António Lolli e Giuseppe Ferlendis, dois nomes consagrados no universo dos músicos concertistas de finais do século XVIII, e a forma como se cruzaram com esta orquestra conhecida pela sua estratégia de recrutar bons músicos. Com efeito, a contratação surge no horizonte de Giuseppe Ferlendis<sup>91</sup> (1804-10) e parece ter também constituído hipótese

---

<sup>89</sup> Nos anúncios aos concertos da ANE que não identificam os músicos, avisa-se que haverá apresentações de instrumentistas da Real Câmara (1794) ou um “Concerto vocal e instrumental executado pelos melhores Professores desta Corte” (1797, 1798 e 1799).

<sup>90</sup> “Policarpo Jozé Beltrão , Musico do P.R.N.S. em obsequio ao Beneficiado, tocará hum concerto de rabeção pequeno, em cujo instrumento he insigne (...)” (GL 21, 1811/01/24).

<sup>91</sup> Entre a sua chegada a Lisboa em 1801 e a integração na orquestra da Real Câmara (em 1804), “*José Ferlendis Professor de Boé, e Trompa Ingleza que serve de primeiro Boé no Real Theatro de S. Carlos*” integra já, pelo menos desde 1802, a Orquestra do Teatro de São Carlos como refere no anúncio de imprensa em que oferece os seus serviços ao público interessado no arranjo musical para trio instrumental da ópera *Nina* de Paisiello, (CM 3: 1802/01/19).

Entre as suas credenciais contam-se a contratação em 1777 para a capela do Arcebispo de Salzburg com um salário acima do de Mozart. Aparece ainda como o provável destinatário do concerto para oboé K 293 de Mozart que terá estreado. Escreveu para oboé e corne inglês, afirmando a sua popularidade no concerto para oboé, *Fá M*, que revela a influência estilística do mestre vienense e que até ao trabalho desenvolvido por Einstein chegou mesmo a ser considerado da autoria de Mozart. O seu nome aparece também entre os que participaram no concerto de 4/05/1795 em Londres em benefício de Joseph Haydn, onde tocou uma obra para oboé, de sua autoria (C.F.Pohl 1867: II, 372) Giuseppe Ferlendis teve três filhos, Alessandro (1783-c.1833, que se apresentou em tournées europeias entre 1803-16), Angelo e Antonio. No conjunto eram tidos como excelentes instrumentistas de oboé e corne inglês para além de escreverem música para estes instrumentos. Pode levantar-se a hipótese de

subjacente à visita de António Lolli em 1787, a julgar pelo pedido de informações a respeito do músico, por parte do Director dos Teatros Reais, João António Pinto da Silva, conforme já foi referido anteriormente (Cf. Brito 1989: 175). Acresce que o violinista já não se encontrava ao serviço da corte daquela cidade no ano da sua passagem por Lisboa.

No quadro 10 dominam, por maioria de razão, os instrumentos próprios ao elenco orquestral com a excepção, não garantida, de Nonnini se ter apresentado em bandolim. No quadro 11 abundam os instrumentos raros ou que se constituem como novidade, com a conseqüente influência ao nível do repertório. No caso dos instrumentos de maior tradição, em termos de repertório, como o caso do violino, verifica-se um investimento considerável no virtuosismo das apresentações desses músicos que visitavam Lisboa. Sempre que os músicos têm múltiplos talentos instrumentais apresentam-nos em concerto, o que vai aliás ao encontro do princípio programático da variedade.

Refira-se que Pierre Maréchal se constitui como um caso à parte na divisão estabelecida entre dois perfis de músicos, porque tal como os músicos da Real Câmara, também ele se estabelece em Portugal, embora exercendo as actividades de professor, compositor e editor de música, para além de instrumentista. Diferencia-se ainda pelo seu contributo para a afirmação do piano nas práticas de música pública, na geração anterior a João Domingos Bomtempo.

Finalmente é no grupo dos músicos que visitam o nosso país em tournée que se inclui a presença feminina, tradicionalmente associada ao canto, no quadro das apresentações públicas. É modelar o exemplo de Luigia Gerbini, talento múltiplo que começa por se destacar como cantora e depois violinista. Contam-se ainda as apresentações de casais de músicos que incluem cantoras,<sup>92</sup> mas também instrumentistas.<sup>93</sup> Henrietta Borghese aparece como

---

ter sido Alessandro quem se apresentou com o pai no palco do Teatro de São Carlos, dada a sua posterior notoriedade como concertista. Na lista de pagamentos da Orquestra do Teatro de São Carlos, de 1805, o nome de dois músicos Ferlendis aparece referido no oboé (pai?) e na flauta (filho?) em 1805. Em 1806 e 1808 os 2 oboés desta mesma orquestra são pagos a Ferlendis pai e filho (E.R. 5419).

<sup>92</sup> Nos concertos vocais e instrumentais registam-se cantoras nos casais Falotico (1780), Fenzi (1819), Agolini (1819).

<sup>93</sup> Casais Maréchal (1789-95) e Bauer (1790). Ruders refere ainda um casal de irmãos (ele vl, ela pn) que se terá apresentado com insucesso junto do público do Teatro São Carlos (Ruders 2002: vol.1, 145. 1800/10/28).

um caso isolado por se afirmar apenas como instrumentista, decorrendo deste facto a estranheza no público, aliás registada por Ruders, que realça em primeiro plano, e de acordo com a época, os atributos físicos (neste caso pela sua ausência) da presença feminina em palco.

No mês passado chegou à capital uma violinista célebre, Henrietta Borghese. Ela não agrada pela sua figura, e o público riu quando ela apareceu no palco e fez uma cortesia. Mas, depois dos primeiros compassos, o riso transformou-se em admiração. A mulher, feia e velhota, distingue-se ainda a tocar piano, fazendo sair do instrumento sons maravilhosos. (Ruders 2002: II, 85. 1801/12/29).

Os talentos precoces são valorizados no circuito dos concertos, acrescentando-se à variedade, tão cara ao gosto da época, a componente de fenómeno raro e excepcional. Normalmente são talentos locais e quase esgotam as prestações nacionais de músicos sem enquadramento institucional.<sup>94</sup> As cordas dedilhadas podem considerar-se como um grupo à parte, onde se encontra a manifestação local mais óbvia do perfil de músico virtuoso, excêntrico e “livre”. Destaca-se desde logo o guitarrista António José Vidigal (fl. 1795-1824)<sup>95</sup>, sublinhando-se o facto de se tratar de um instrumento fortemente popular e associado a uma marca diferenciadora ao nível do reportório luso-brasileiro, constituído pelas modinhas e lunduns. Não deixa de ser significativo o facto de Vidigal ser, neste quadro e no período em questão, um músico português que desenvolve a sua actividade à margem de qualquer enquadramento institucional providenciado pela corte e/ou teatros ou à actividade empreendedora ligada ao comércio ou edição musical. Importa sublinhar que é também nas cordas dedilhadas que vamos encontrar um outro músico, o Abade António da Costa (1714-c.1780),<sup>96</sup> cujo virtuosismo se aliaria

---

<sup>94</sup> Francisco Xavier Morais com 12 anos (1797), Irmãos Edolo com 10 e 12 anos (1802) e, eventualmente, ainda o caso de Mariana Bote e seus filhos (1815).

<sup>95</sup> Para uma abordagem da representação social da guitarra com recurso ao levantamento de fontes diversas, entre as quais, iconográficas Cf. Lousada (in Morais ed. 2001: 17-32). Para um levantamento e estudo do reportório até finais do século XIX Cf. Morais (2001: 95-116) e ainda o seu papel de instrumento de acompanhamento de modinhas, lunduns e cançonetas Cf. Nery/Morais (2000).

<sup>96</sup> Para uma apresentação e discussão do Abade António da Costa Cf. Brito (1989: 139-156). Ver ainda Bello Vázquez (2005: 374-375) que sublinha o facto de Costa, amigo de Gluck, frequentar um círculo de relações ao mais alto nível que se reunia em torno do futuro duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança. Na década de 1767 e 1777 o seu salão em Viena recebia alguns dos nomes de primeira linha no meio musical e artístico como Hasse, Faustina Bordoni, Metastasio ou Charles Burney. Desta forma Costa insere-se, mesmo que não chegando a exercer influência directa em Portugal, na rota de influência do modelo iluminista austríaco que se estabelecerá em torno do circuito de influência da Real Academia das Ciências de Lisboa (fundada em 1780, pelo mesmo Duque de Lafões).

a uma personalidade excêntrica e a uma actividade singular, sem enquadramento no estatuto dos músicos e da música enquanto actividade ornamental e secundária em contextos de convivialidade.

A descrição de um anónimo inglês sobre o comportamento singular e impositivo de um respeito pela arte musical, por parte de Vidigal ao seu público, tê-lo-ão distanciado de circuitos privados, em que a música se integrava como elemento secundário e ornamental às práticas de sociabilidade. Para ilustrar a estranheza que o comportamento de Vidigal provocava no seu público, recorreremos à citação integral dessa passagem, porque nos confirma a existência de concertos ocasionais, com muita afluência de público e cujo provento permitia certamente a prossecução de uma actividade em regime “free-lancer”.

There was a time when this man could have made a considerable fortune, so great was his talent, and so much was he sought after by the best company; but unfortunately, although an excellent natural bard, his talents were confined to music exclusively, and, as if to balance his extraordinary share of this gift, he was totally destitute of that most necessary of all // qualities, common sense. To whatever company he might be asked, professionally, if the most profound silence did not prevail in the room, if any one even breathed too loudly, his harmony would become discord; and rising in a violent passion, he would quit the company, after calling them all brutes.

On one occasion, a lady who was troubled with a severe cough, and who to enjoy the pleasure of listening to his improvisoes, had been suppressing it even to her great pain, at length burst forth, when Sennr. Vidigal, although he must have been aware of the cause, rose in a passion, and beating the guitar to atoms on the back of his chairm left the room, muttering maledictions on her interruption. Such singular behaviour naturally led to his exclusion from good company; and he was at length obliged to live by getting up concerts occasionally, which were usually very well attended. (A.P.D.G. 1826: 221-222. Neryve).



## 4 – CONCERTOS PRIVADOS

### I – Modelos de sociabilidade

#### 1 – A Corte

O papel da Coroa como entidade promotora de festividades públicas, coincide com uma actividade musical intensa no espaço interior e privado da Família Real. No que concerne às práticas musicais na corte a influência de D. Mariana de Áustria foi marcante ao introduzir o costume de celebrar nos seus aposentos ou nos de D. João V, seu marido, festas de aniversário ou dias onomásticos.<sup>1</sup> Promoveu ainda a realização de récitas, cantatas, serenatas e representações no Paço que contavam entre os convidados com membros ilustres da nobreza, para além da Família Real, os quais podiam participar activamente nos eventos ao lado dos músicos profissionais. Os relatórios da Nunciatura Apostólica incluem referências a este tipo de práticas musicais, bem como a bailes promovidos por estrangeiros onde se deslocaram a Rainha e a alta fidalguia local.<sup>2</sup> Acrescem ainda referências a concertos de música instrumental nos quais a ênfase assenta na quantidade e diversidade dos instrumentos que se fizeram ouvir.<sup>3</sup> A regularidade de tais entretenimentos é suspensa a partir de 1742, na sequência do mau estado de saúde de D. João V que levaria ao encerramento dos Teatros da Rua dos Condes e do Bairro Alto e a um significativo incremento das funções sacras.

---

<sup>1</sup> “(...) e la sera di S. Giovanni del quale il Rè porta il nome ui fù in Palazzo una erudita accademia tutta in Portoghese, alla quale le MM. Loro assistirono in pubblico con tutta la Casa Reale, e durò molte hore tramezzata con Sinfonie e musica. (...)” (Doderer/Fernandes 1993: 89-90, 1718/01/04).

<sup>2</sup> Nos aposentos da rainha a apresentação de música instrumental: “(...) e nella sera ui fù in Palazzo una bellissima sinfonia di uarie sorti d’Instrumenti nell’apartam.o della Regina (...)” (Ibid: 89, 1716/09/22). A referência concertos e bailes e à integração da influência estrangeira no âmbito das práticas de entretenimento privadas: “(...) si son fatti molti festini di ballo all’uso Francese ed italiano in case di particolari stranieri, à quali concorrono li Fidalghi mascherati, come pure Sua Mtà mascherata ancora quasi ogni sera fino doppo la mezza notte. (...)” (Ibid. 88, 1716/02/04). “(...) le quali nella sera dello stesso giorno furono dal med.mº Sig.re di Montagnoch trattate nella prop.<sup>a</sup> Casa à lauta Cena, e con il divertim.tº di uarie Sinfonie, e Ballo, che durò sino ad’un ora doppo la mezzanotte.” (Ibid.: 105, 1726/07/11).

<sup>3</sup> “(...) La Maestà della Regina colla Sereniss.<sup>a</sup> Sig.ra Pnpressa del Brasile, e col Sig.r Infante D. Pietro a pranzo in una delle Ville Reali di Belem, ove convenne anche S. A. R.le il S.r Pnpe del Brasile, e vi fù il divertimento del Concerto di molti Musicali Istromenti. (...)” (Ibid.: 122, 1735/06/07).



No reinado de D. José I, com o extraordinário investimento no aparelho de produção de música profana, em concreto ópera, a corte assume uma estratégia de importação de Itália de criadores, músicos, artistas, obras musicais e mesmo materiais que alimentavam as produções operáticas regulares e de matriz faustosa.<sup>4</sup> A plena actividade deste aparelho musical viu-se interrompida com o terramoto de 1755, mas o investimento na Real Câmara prosseguiu na década de 1760, verificando-se que aquela que era uma das mais pequenas orquestras de corte da Europa passaria a constituir-se como uma das maiores nas décadas de 1770 e 1780.<sup>5</sup> Alarga-se assim a esfera de influência musical da corte, também no plano da música profana e, por maioria de razão, instrumental. A actividade desta orquestra dividia-se entre a música sacra, as produções operáticas e as Festas Reais por ocasião de efemérides, somando-se a actividade musical de câmara no paço onde se ouviam sobretudo excertos de óperas italianas, para além de saraus musicais.<sup>6</sup> Com uma dimensão e qualidade tão reconhecível, a orquestra dividia-se assim frequentemente em agrupamentos menores, de acordo com o repertório, assegurando uma intensa e plurifacetada actividade musical, e alargando, por isso mesmo, o espectro da sua influência directa, uma vez que estes músicos tocavam nos mais diversos contextos.

O Conde de Saint-Priest Embaixador de França em Lisboa durante dois anos e meio, deixou Portugal a 1 de Janeiro de 1767, sendo o autor de relatos que incluem valiosa informação sobre as práticas musicais no seio da Corte:

Le prince don Pèdre, frère et gendre du Roi, lui donnait, ainsi qu'à la Reine et à ses filles, une ou deux fêtes par an dans sa maison de campagne de Cailuce à une lieue de Lisbonne. Le corps diplomatique y était également invité; la Reine et ses quatre filles chantaient en publique<sup>7</sup>; la seconde de ces princesses avait une

---

<sup>4</sup> Cf. Brito 1989a: 25-26, 31-32, 34 e 40.

<sup>5</sup> A Real Câmara era constituída por 49 músicos em 1770 e 51 em 1782. A partir de 1783 decresce ligeiramente contando em 1788 com 45 elementos. Cf. Scherpereel (1985: 34, 84) e Matta (2006: 41-44).

Refira-se ainda, a propósito, a opinião coeva de William Beckford: "*The Queen of Portugal's chapel is still the first in Europe, in point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians.*" (Beckford 1834: 123, 1787/08/26. Neryve).

<sup>6</sup> Em Salvaterra em Jan./Fev. 1784 a actividade musical era assegurada por 4vl, 1vla, 2vc, 1cb, 2fl ou ob, 1fg, 2cor, 1crv e vozes, que apresentavam concertos vocais e instrumentais (Cf. Brito 1989a: 62,71).

voix charmante et une excellente méthode e chant, ses autres soeurs n'avaient pas un talent distingué, mais la Reine surtout était agée et chantait faux à gorge déployée, ce qui n'empêchait qu'elle ne fût admirée et applaudie. Le concert durait au moins trois heures et il fallait l'entendre debout, n'y ayant aucun siège dans l'appartement que pour la famille royale. Les seigneurs portugais, pour se délasser, se mettaient à genoux. Quant a moi, lorsque j'étais las, j'allais m'asseoir tout uniment sur le parquet de l'antichambre. En cette cour, comme en celle d'Espagne, on ne sait pas ce que c'est que des sièges dans les appartements, aussi ai-je remarqué que tous les vieuz serviteurs y avaient plus qu'ailleurs les jambes gorgées. (Saint-Priest 1929: I, 91, 1767. Neryve).

A família real constituía-se como modelo para a prática musical amadora – sobretudo do canto – que era aliás encarada como um meio necessário ao processo de distinção sociocultural.<sup>8</sup> No quadro dos espectáculos privados promovidos na corte regista-se a produção de obras de considerável extensão e unidade musico-dramática, como é o caso das Serenatas, um género palaciano que a partir da década de 1780 passou a alternar com concertos vocais e instrumentais de programa variado e misto, bem como com saraus cujo programa podia integrar números da mais variada natureza.<sup>9</sup> Referimos a este propósito as descrições do Marquês de

---

<sup>7</sup> Referência aos dotes musicais de D. Mariana Vitória (1718-81) e das suas quatro filhas: D. Maria Ana (1736-1813), D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), D. Maria Francisca Doroteia (1739-71) e D. Maria I (1734-1816), destacando a segunda delas. As Infantas contaram com David Perez como mestre de música.

<sup>8</sup> *"The 5th December [1754] the Queen had a musick, and I was carried there, and very fine it was; the Princesses sung, only the Spanish Ambassador there and about eight of the nobility, no ladies but those in waiting."* (Hervey 1953: 175. Neryve). No dia 26 de Abril de 1755 este nobre britânico (3º conde de Bristol) relata ainda ter ido a um concerto no Palácio de Belém, onde falou com o Rei, D. José (Hervey 1953: 178. Neryve).

Referência para a compra de um cravo para uso da Rainha D. Mariana Vitória, pelo qual Sebastião José de Carvalho e Melo pagou a Carlos Matias [Bostem?] a quantia de 288\$000 réis em 22 de Fev. de 1756. (Brito 1989: 157. AHMF Cx 1).

Referência ainda para uma descrição mais tardia que exalta os dotes femininos da família real, na pessoa da Infanta D. Maria Francisca Benedita (1746-1829): *"All the talents of the female part of the family were said to be concentrated in the second sister. Her person was shorter and // thicker than that of the Queen; her countenance was more agreeable, and her complexion better, with a much greater expression of animation: her mind was superior to bigotry, and she passed much of her time in the pursuits of literature; her understanding was cultivated, and her mind expanded. In addition to these solid endowments, she possessed great skill and taste in music, and a fine voice. Although thus accomplished, she was doomed to remain unmarried."* (Craven 1826: 282-283. 1791. Neryve).

<sup>9</sup> *"Mounting into the closet which looks into the pavillion, I saw the Queen and the Infantas sitting like a row of waxwork images in the midst of a dazzling illumination, whilst an ill-looking dirty fellow was soothing their royal dullness with a sonata on the dulcimer. What instrument is so detestable as a dulcimer? I know none. A spinet, such as Misses at a boarding school thump upon with // whimpering perseverance could not have affected my ears more disagreeably. As soon as this pert tinkling ceased, a buffoon began roaring a Portuguese opera song and strained hard to be comical. Notwithstanding the wretchedness of the performance, Her Majesty and the whole audience appeared amused, except the dwarf negress D. Rosa who shrugged up her shoulder and lolled her tongue at the virtuoso. D. Pedro, I believe, was extremely delighted with him, having a true Portuguese relish for coarse buffoonery. He danced a minuet with D. Henriqueta before the Queen with the most freezing composure. Nothing discourages this hopeful youth. His sister, though visibly abashed by the Royal presence, danced with*

Bombelles que se constituem, como uma fonte preciosa sobre práticas artísticas como as serenatas promovidas para entretenimento privado da Rainha e da família real, relativamente às quais o embaixador francês chegou ao ponto de desenhar um diagrama da disposição física dos vários músicos intervenientes, documento que se reveste da maior importância para o estudo das práticas interpretativas deste período. A minúcia da descrição decorre dos desentendimentos de protocolo em relação à etiqueta da corte portuguesa, que insiste em dispor os embaixadores em pé e atrás da orquestra durante o espectáculo. Durante este episódio apesar do Ministro do reino e o Marquês de Bombelles concordarem em considerar os músicos como mera mobília, este último insiste em considerar inaceitável a excessiva distância entre os Ministros das nações estrangeiras e a Rainha. O argumento do protocolo português de que este se constituía como um acontecimento familiar era contrariado, segundo Bombelles, pelo facto da soberana se apresentar em traje de gala, deixando-se aliás entrar, sem qualquer tipo de controle, muitos espectadores de classes inferiores, que se colocavam relativamente perto da Rainha, ou pelo menos mais próximo que os Ministros das nações estrangeiras.

Voyant approcher le jour de la naissance du prince du Brésil, j'ai voulu prévenir honnêtement mais positivement le ministre de Sa Majesté très-fidèle de l'impossibilité où je me trouvais de retourner assister aux sérénades du palais si moi et le corps diplomatique n'avions pas une place plus décente. Je lui ai expliqué dans les termes les plus modérés que sans prétendre nous marquer une place dans l'appartement de la Reine, nous ne pouvions supporter d'être séparés de la famille royale par un nombreux orchestre et de rester debout derrière des musiciens assis au clavecin et plus encore des sopranos chanteurs assis entre la Reine et nous, en nous tournant le dos. Je lui ai observé que même dans l'intérieur de l'appartement de Sa Majesté il ne pouvait exister d'elle aux ministres étrangers une cessation assez entière d'étiquette pour que ces ministres quoique placés en première ligne derrière l'orchestre fissent groupe avec quelques nobles, il est vrai, mais aussi avec un bien plus grand nombre de gens qui ne seraient admis dans nos maisons; n'étant pas du service intérieur du palais et par conséquent absolument déplacés dans la salle de concert, ils diminueraient trop la faveur qu'on paraissait nous vouloir faire en nous appelant dans le même sanctuaire où on les laissait pénétrer et où l'on ne nous accordait pas une place plus distinguée que celle qu'on leur laissait prendre.

Enfin j'ai demandé à M. de Melo comment il voulait que nous puissions nous attribuer les révérences de la famille royale lorsque vingt violons et autant d'instruments et chanteurs nous dérobaient la vue de ces révérences. J'ai demandé

---

*infinite grace and gave her hand with that modest dignity no dancing-master can teach, and which springs from a consciousness of high blood, candour and innocence.*" (Beckford 1954: 249-250, 1787/10/29. Neryve).

alors que nous eussions soit des tabourets ou des banquettes derrière l'orchestre ou qu'il nous fût permis, en restant debout, de nous placer à la gauche de la famille royale le long d'un mur dans un endroit qui reste vacant entre la Reine, les princes, les princesses et l'orchestre, de manière à ce que nous ne séparions pas Sa Majesté de leurs Altesses royales ni des chanteurs ni des joueurs d'instruments, ce qui se concevra par le plan ci-joint [fig.]. Je l'ai fait mettre un brin au net et en ai donné une copie à M. de Melo. Il s'est défendu avec obstination de nous faire droit sur notre demande, se bornant à nous répéter toujours que la Reine nous recevrait dans son intérieur, qu'on ne pouvait lui prescrire un lieu plutôt qu'un autre, dans sa chambre, que s'il y entrait gens qui n'étaient pas faits pour s'y trouver, c'était la faute des huissiers, que nous ne devons pas y prendre garde. Quant aux musiciens assis devant nous, nous ne devons les envisager que comme des meubles. Je suis tombé d'accord avec lui sur ce dernier raisonnement mais, ai-je ajouté, si effectivement la Reine nous accordait la faveur de nous admettre dans sa familiarité, elle pouvait, // croyons-nous, permettre que nous nous rapprochions un peu plus d'elle et que ces meubles incommodes ne nous dérobaient pas la vue, étant comme ils sont entre Sa Majesté et le corps diplomatique. Cette supposition de familiarité dans l'intérieur était difficile à admettre puisque la Reine paraissait en gala au concert; elle y arrivait suivie de tout son service; après le concert, nous présents, tous les musiciens allaient baiser sa main ainsi que celle de la famille royale, de plus comme nous n'étions pas priés à ces concerts pour notre propre compte mais seulement en raison de l'honneur que nous avons de représenter nos souverains partout où la Reine était en public (et la chambre du concert est bien un lieu public), nous étions en sa présence ambassadeurs ou ministres et toujours obligés de solliciter les marques d'égards dues à nous cours. Enfin la raison que l'huissier se laissait forcer pour permettre que bien de gens d'une classe inférieure vinssent se mettre avec nous dans l'appartement de la Reine me paraissait inadmissible parce qu'il ne devait pas y avoir de cour où la police ne fût assez bien établie pour que la chambre de la souveraine restât constamment à l'abri d'une semblable insulte.

Les meilleurs arguments sont sans effet lorsqu'un homme est déterminé à n'en écouter aucun. Voyant donc mon ami, M. de Melo, buté dans son refus, je lui ai dit que le moyen le plus simple était de négliger de nous prévenir du jour où il y aurait sérénades à la cour jusqu'à ce qu'étant retournés au palais de l'Ajuda nous y eussions une place plus convenable et de laquelle le corps diplomatique était déjà en possession. Il a cherché alors à m'intimider en me faisant entendre que si nous ne nous soucions pas d'être avertis à Lisbonne, peut-être ne nous avertirait-on pas dans d'autres occasions. Je ne lui ai pas laissé de doute sur la facilité avec laquelle je me résignerais sur cette privation et sur la certitude où j'étais que mes collègues l'endureraient avec une égale philosophie.

Je les ai rassemblés ce soir pour leur rendre compte de ma conversation; ils m'ont remercié de tout ce que j'avais dit; nous sommes convenus unanimement que d'après ce qui s'était passé entre M. de Melo et moi, si on nous invitait pour la sérénade de mardi prochain, nous nous y rendrions parce qu'il y avait de croire qu'alors on se serait déterminé à nous mieux placer, mais que si notre attente était trompée, ce serait la dernière fois que nous assisterions à pareille corvée. Dans le cas où l'on ne nous dirait rien, nous regarderions ce silence comme une preuve que nos raisons n'ont pas été senties et nous nous dispenserions tous de paraître à la sérénade prochaine. (Bombelles 1979: 165-166, 1787/08/18. Neryve).

O presente relato enriquece a discussão sobre as noções de espectáculo privado e público no seio da corte, na medida em que o círculo de pessoas presentes é ambigualmente alargado, ou pelo menos segundo

critérios pouco claros para as embaixadas estrangeiras. A própria Rainha tira partido desta representação alargada optando pelo traje apropriado para uma ocasião pública. Optimiza-se assim o alargamento da esfera de influência pública destas Serenatas promovidas pela corte em aposentos privados.

No que se refere aos saraus, estes constituíam-se como espectáculos variados que eram oferecidos com o intuito de prestar homenagem à realeza e não propriamente como espaço de sociabilidade e entretenimento. Eram ainda momentos de representação e “apresentação” da pessoa “privada” da rainha, e por tudo o que a rodeava, a qual vinha suscitando de facto um interesse crescente. No relato que transcrevemos sobre um sarau oferecido à Rainha no Palácio do Marquês de Marialva, em Sintra, despertam a curiosidade do autor inglês, alguns números idiossincráticos e estranhos às práticas de convivialidade e entretenimento cosmopolita, por sinal, já plenamente afirmados em 1795:

The Marquis of Marialva has a mansion near this village, where the Royal family honoured him with a visit //on the month of August last. In the evening they were entertained with an excellent concert, consisting of upwards of forty performers, among whom were some eminent musicians. Her Majesty was dressed in black. His Royal Highness the Prince of Brazil sat on her right hand, and the two Princesses on her left: all were dressed in the plainest manner, such as every person must admire who has a just sense of true greatness. They were attended by several of the Nobility and Ministers of state.

The noble host begged her Majesty's permission to hear an officer of the guards play a solo upon a Jew's harp [berimbau]; which being granted, he entered the room fully equipped as on duty, and played a difficult piece in a masterly manner, insomuch as peculiarly to arrest the attention of the Royal visitants. Next appeared a beautiful girl, about nine years of age, dressed in all the tinsel of theatric pride: she sung an euloge to the Queen; and, at the same time, danced a kind of alemande. Her voice was clear and melodious, her actions graceful and sentimental. She did not appear embarassed in the least at the presence of the Sovereign, whose power, magnificence, and virtues, she was extolling to the skies. A dance followed after this between a black girl, a native of Africa, and a dwarf belonging to the Marquis de Marialva: the African is named Dona Rosa; she lives with //her Majesty, at whose feet she sat during the concert. I observed, at different times, that she spoke to the Queen, and rested her hand upon her lap: this instance of Royal condescension to one of that persecuted race, deserves to be recorded for the honour of human nature.

About nine o'clock, two of the most eminent performers on the violin played a duet: after which the Royal family withdrew to the gardens, where a grand exhibition of fire-works was prepared and played off, under the inspection of a Priest of Cintra. (Murphy 1795: 250-252. Neryve).

## 2 – O Salão Cosmopolita

A assembleia cosmopolita, a partir do período de recuperação pós-terramoto, vai conhecer um processo de acelerada difusão em Portugal que conta, na primeira linha de influência, com o protagonismo da comunidade de estrangeiros aliada às elites nacionais, seja a alta nobreza, seja a alta finança.<sup>10</sup> No seio do salão, os estrangeiros garantem “o concerto das nações” harmonizado pelo espírito cosmopolita, imprimindo uma presença e um olhar correctivos que, quando documentados nos relatos, fornecem informações preciosas sobre o modelo em causa. A este propósito referimos um excerto das memórias de Jacome Ratton<sup>11</sup> (1736-1820) que, apesar de serem muito escassas em informação musical propriamente dita, contém informação reveladora em termos de lógica de sociabilidade. Confirma-se ainda, neste texto, o salão cosmopolita como um projecto pombalino com o intuito, entre outros, de validar socialmente a elite financeira recentemente promovida, no caso concreto a família dos Cruzes (Sobral) que desempenhou um papel relevante na vida musical:

Esta família dos Cruzes, tão protegida pelo Marquez de Pombal, concorreu muito pelo seu valimento, para se introduzir entre as familias do commercio, e pessoas limpas, huma certa sociabilidade e polidez, que dantes não havia, franqueando a sua casa ao concurso de familias conhecidas, que se foi estendendo a quasi todo o corpo do commercio, e à imitação deste ás outras classes, o que tem contribuido muito o desterrar o resto de costumes mouriscos, que ainda se conservavaõ, e por a nação ao nivel das mais polidas da Europa; e nisto seguiaõ os Cruzes o exemplo do Marquez de Pombal, que promoveo a mesma sociabilidade na ordem superior, não esquecendo a este grande homem cousa alguma que pudesse concorrer para generalisar o espirito de convivencia, que tinha observado nos paizes estrangeiros. (Cf. Ratton 1920: 263. 1747-1810).

---

<sup>10</sup> A aliança que aqui referimos não contraria em nada a análise levada a cabo por Nuno G. Monteiro relativa à “ilusão dos salões”, enquanto espaço de convivialidade entre diferentes classes sociais mas dos quais não decorre efectiva mobilidade social. Os salões aparecem como um espaço de alianças, de circulação, mas os patamares de distinção mantêm-se em larga medida intactos sendo, p.e., altamente controlada a compatibilidade social nos casamentos (Cf. Monteiro: 1998).

<sup>11</sup> Industrial e negociante da praça de Lisboa; deputado do tribunal supremo da Real Junta do Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação; fidalgo cavaleiro da Casa Real e cavaleiro da ordem de Cristo. Francês de nascimento, tomou-se português pela naturalização.

No conjunto dos relatos de estrangeiros encontramos descrições de recepções oficiais ou de representação política, sobretudo quando se trata de festas em embaixadas. São mais frequentes contudo as festas em salões de modelo cosmopolita promovidas a título pessoal. Este modelo assenta na convivialidade sofisticada que tem como recurso individual de base a conversação e a capacidade de fruir com distinção o elenco de luxos que se oferecem para consumo da assembleia, sejam eles refeições requintadas, música de qualidade por músicos profissionais, amplos salões de baile, jogos de sociedade ou prática musical amadora. Apesar das habituais cautelas com que deve ser recebida a informação dos relatos de viajantes estrangeiros, este é porventura um dos domínios - a confirmação do salão cosmopolita - em que o olhar e acção desta comunidade deve ser encarada como fonte de primeira relevância, pelo seu protagonismo no processo, tendo aliás consciência disso mesmo. Entre os relatos destacam-se os testemunhos de Bombelles e Beckford pela minúcia da observação, sobretudo quando criticam as debilidades de algum anfitrião imprevisto que recebe sem elegância ou respeito pelas convenções, não poupando, nestes casos, portugueses ou estrangeiros. A vigilância e crítica implacável, em relação aos ingredientes destes salões, é uma preocupação generalizada na época, garantindo-se assim a correcta disseminação de um cosmopolitismo culturalmente exigente. Não raras vezes as críticas apontam, de forma implícita, para insuficiências decorrentes da baixa e/ou obscura origem social dos anfitriões<sup>12</sup> ou da não aceitação de reportórios locais, como será o caso da modinha ou danças de matriz afro-brasileira. É neste mesmo quadro de sociabilidade dinâmica vocacionada para o cosmopolitismo, em parte estimulada pelo Marquês de Pombal, que vão emergir as Assembleias que promovem os primeiros bailes e concertos públicos.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Refira-se aqui, a título de exemplo, um dos excertos das observações do Marquês de Bombelles, quase sempre implacável em relação às recepções na Casa de Gerard de Vismes, incidindo fortemente no conteúdo musical: "C'est aussi lui qui certainement ordonna son dîner, mais c'est surtout lui qui veut qu'un mauvais concert dure cinq heures de suite lorsqu'il voit une jolie femme s'agiter, se tourmenter jusqu'au moment où la danse commence. Il était plus de dix heures du soir quand le bal a consolé des langueurs d'ariettes éternelles et de quatuors très insipides." (Bombelles 1788: 79. Neryve)

<sup>13</sup> Cf. Cap. 3.

As crónicas da *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) situam-se entre as fontes mais tardias (1808, 1816-1824). Uma vez que o objectivo destes artigos passava pela apresentação de um panorama da vida musical em Portugal, incluem-se aqui as práticas musicais privadas às quais se reconhece um significativo investimento por parte dos promotores, chegando a estabelecer-se patamares de comparação com os músicos profissionais. Os cronistas em causa valorizam claramente os salões onde se interpreta repertório austro-germânico (cujos promotores se adivinha constarem das suas relações pessoais), de acordo com uma prática musical em que as esferas amadora e profissional se fundem num ideal de generosidade e entrega mútua. Salões estes que pertencem a comerciantes de origem alemã, sendo praticamente ignorados os salões onde a prática musical é considerada medíocre, como é o caso de alguns dos fidalgos portugueses citados, por exemplo, Marquês de Abrantes, Marquês de Borba, Conde de Lumiares e Marquês de Castelo Melhor (Brito/Cranmer 1990: 39. 1816/06/26). Refira-se a propósito que o argumento da qualidade musical é reconhecidamente um dos pilares fundamentais da linha editorial da AMZ que se pretende como um bastião de salvaguarda dos mais elevados padrões musicais.

Os manifestos da Irmandade de Santa Cecília<sup>14</sup> comprovam documentalmente contratações de músicos para funções identificadas como profanas em salões privados, incluindo géneros palacianos como as serenatas. O interesse acrescido destes documentos reside no facto de comprovar o investimento musical, sobretudo na década de 1780, em salões que escapam aos relatos conhecidos. Referimo-nos, em concreto, aos salões da alta finança, uma classe cujo enriquecimento e ascensão resultou das estratégias e privilégios concedidos pelo Marquês de Pombal e que, na década de 1790, virá a ter um papel decisivo na vida musical portuguesa envolvendo-se edificação do Teatro de São Carlos.<sup>15</sup> Surgem ainda

---

<sup>14</sup> A informação nos manifestos é muito irregular e concentrada no tempo (início da década de 1780) o que decorre porventura de um esforço normativo pontual por parte da confraria e nos leva a concluir que a prática musical profana escapava, em grande medida, ao controle financeiro, dando um contributo diminuto para "o cofre da Santa".

<sup>15</sup> Estiveram associados à edificação do Teatro de São Carlos um grupo de financeiros lisboetas: Joaquim Pedro Quintela, Anselmo Jozé da Cruz Sobral, Jacinto Fernandes Bandeira, António Francisco Machado, João Pereira Caldas e António José Ferreira Sola (Cf. Benevides 1883: 19).



referências a outros salões de origem mais modesta, que podemos identificar com o mundo do comércio de fino trato, alargando-se, assim, o quadro conhecido de espaços e promotores de concertos privados.

Confirmado o modelo de salão cosmopolita que respeita um cânone reconhecível em qualquer parte do mundo, verifica-se uma disseminação massiva de práticas de sociabilidade cultivadas no seio das classes médias, por sinal, as mais permeáveis a modas ou reportórios locais. Modelo este que é reconhecido e apresentado como uma evidência por Hauteforf em 1814, no seu livro dedicado a Lisboa e Madrid, que parece aliás mais interessado em observar a diversidade regional e as diferenças entre os dois países em causa:

(...) Comme les salons de la bonne compagnie se rassemblent depuis Londres jusqu'à Naples, et depuis Pétersbourg jusqu'à Cadix, j'ai toujours voulu examiner les moeurs populaires partout où je me suis trouvé. J'avoue que cette fois-ci je ne fus pas content de ce que je vis sous le rapport du chant // et de la danse, qui sont tant en vogue parmi le peuple de Lisbonne. (Hautefort 1814: 44-45. Neryve).

No que se refere às novas práticas de sociabilidade, a literatura da época adopta um registo de crónica e crítica de costumes, que incide sem clemência sobre os hábitos das classes médias. As novas personagens urbanas que querem a todo o custo seguir as modas, como os fidalgotes ou os peraltas que, entre outras coisas, aparecem associadas a um jargão próprio,<sup>16</sup> não são aqui poupadas porque representam um gosto de carácter volúvel que funciona por imitação. O teatro de cordel explora regularmente o choque frontal entre gerações o que nos dá uma clara ideia de um processo de aceleração na distância sincrónica, mas também geográfica, em termos de modelos, entre pais e filhos. A passagem do tempo aparece assim objectivada num confronto em que ambas as gerações de um mesmo patamar social tecem duras acusações mútuas de ridículo, o que nos remete para uma crescente consciência em relação a um papel social e à sua representação. À geração mais velha escapam por completo as exigências e

---

Joaquim Pedro Quintela (1801-69), 2º Barão de Quintela, e futuro 1º Conde de Farrobo, inaugura em 1825 o Teatro das Laranjeiras (Cf. Nery 1991: 122-123).

<sup>16</sup> Entre outros termos específicos ou de calão da época refira-se: Grifos, grifaria que significa os antigos, a geração anterior e conservadora. Os que vivem à moda ou em excesso de moda são denominados de peralvilho, bandalho, sécia, frança, janota, casquilho, peralta, taful e petimetre (Cf. Lopes 1989: 109-111).

caprichos das modas importadas das principais capitais europeias, bem como as novidades de uma nova sociabilidade com costumes considerados condenáveis e levianos, sobretudo quando se trata de exprimir com demasiada facilidade o sentimento e subjectividade.

Para além do olhar crítico em relação às Assembleias, o teatro de cordel confirma-nos a influência estrangeira deste novo modelo de sociabilidade e das suas práticas culturais, bem como o processo de acelerada assimilação em Portugal. Já em termos de entretenimento público, porque este é um espaço ciosamente controlado, sobretudo no que respeita à sua divulgação pela imprensa, este processo de assimilação é mais lento e irregular. As Assembleias e as suas práticas musicais, seja a dança ou o concerto, são apresentadas como um corpo estranho, estrangeiro, ora eficaz para servir estratégias de distinção social, ora sedutor pelo horizonte de liberdade que abre ao nível de costumes e expressão de sentimentos. Não raras vezes esta nova sociabilidade é apresentada como perigosa para a ordem familiar – invariavelmente por via de um desvio no comportamento feminino<sup>17</sup> - que é o mesmo que dizer da comunidade na sua perfeição orgânica e matricial, que se constitui como núcleo para a manutenção do modelo criado pelo Antigo Regime.

Podemos considerar que o teatro de cordel cumpre assim, em certa medida, uma função reguladora e correctiva ao nível dos comportamentos, apontando os excessos e caricaturando comportamentos ridículos e/ou imorais. Assegura uma regulação moralizadora que permite integrar sem sobressaltos os corpos estranhos que vêm da Europa - a moda, o cosmopolitismo - a par de práticas culturais importadas das colónias e devidamente transformadas. Tal integração, em termos públicos, passa pelo

---

<sup>17</sup> Refira-se a este propósito a ilustração dada pela peça *Os Noivos de um Mês* (1786), onde no contexto de uma família de classe média a reivindicação feminina quase leva à dissolução do casamento: "FELISBINA: Que consolação, que endizível contentamento não recebo nessa tão amavel noticia [a de Lurindo o marido, a devolver a ela, Felisbina, a casa dos pais], quando casei com V.m. sempre me pareceo, que me deixasse fazer a minha vontade, casquilhar, ir aos bailles, ás assembleias, girar o passeio, não faltar nas conversações, fazer-me amavel, receber os atenciozissimos cortejos dos que me obzequiassem, e por fim viver á moda, sem penção de incomodo, sempre divertida, sempre em contino giro de hum alegre, e gostozo passatempo; mas enganou-se a minha idéa, tudo vejo contrario, huma continua rabuge, huma perpetua soledade, em fim, até me quer tirar os trages do modernismo gosto." (Ibid.: 8. Nerytc).

teatro de cordel e processa-se por via de dois recursos de extrema eficácia, o humor e a música. Neste complexo processo de integração pública de um novo modelo de sociabilidade, que passa pela ocupação convivial do espaço privado segundo convenções importadas, a dança desempenha um papel nuclear. Através da dança assiste-se à passagem do tempo que passa pelo abandono do minuete e a adopção de danças mais simples e movimentadas, bem como se convocam geografias remotas. O mundo luso-brasileiro vai impregnar o universo da dança de um erotismo incandescente, marcando a distinção entre as danças que se podem e devem praticar<sup>18</sup> e aquelas a que apenas se pode assistir,<sup>19</sup> bem como a diferenciação entre o que é passível ou não de integrar a circulação cosmopolita de reportórios.

## II - Espaços

Na segunda metade do século XVIII acelera-se o processo de emergência na sociedade civil de espaços de encontro e reunião, bem como a difusão de novas normas de conduta e de práticas de ostentação e lazer. Esta tendência teve como corolário um enfatizar das relações pessoais em recintos fechados, um maior controlo recíproco das comunidades de indivíduos e uma alteração da noção de privacidade.<sup>20</sup> O espaço em que

---

<sup>18</sup> Referência à publicação em 1761 do *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças* do mestre Julio Severim Pantezze (o qual é "oferecido aos dignissimos assinantes da casa da Assembleia do Bairro Alto"). Pouco depois em 1767, publicação do *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança*, "oferecido a toda a Nobreza de Portugal" de Bonem Natal Jácome. No prefácio o autor avisa do processo de vulgarização das Assembleias e dos requisitos necessários para uma conveniente integração nelas "Obra muito útil não sómente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, ás quais ensina, as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convém em as Assembleias adonde o uzo do mundo a todos chama."

<sup>19</sup> Neste particular abundam nos relatos de estrangeiros referências que indiciam a estranheza provocada por danças como o lundum, devido à sua forte carga erótica e explícita origem afro-brasileira. É regularmente criticada a sua integração em contextos de sociabilidade ou nos teatros pois destoa de forma inaceitável das práticas, reportórios e consumos de circulação cosmopolita.

<sup>20</sup> Referência ao contributo do estudo que apresenta dados relativos aos consumos em Lisboa os quais são muito reveladores de práticas quotidianas em transformação que resultam de necessidades diferenciadas impostas pelos novos modelos de sociabilidade em expansão, Cf. Madureira (1989: 192).

tudo isto se consolida assenta na abertura do salão doméstico, onde se instala agora a prática das Assembleias. Trata-se de um espaço plural, diferenciado em patamares socio-económicos, que assegura a circulação de modas, práticas culturais e reportórios, num jogo de espelhos e de imitações, estimulado pelas estratégias de distinção. Esta dinâmica favorece um cenário de “ilusão dos salões” (Cf. Monteiro 1998) a partir do momento em que passa a aspirar-se à mobilidade social, a qual parece ser mais facilmente concretizável através do convívio em Assembleias socialmente heterogéneas. Os salões oferecem ainda uma ilusão geográfica, na medida em que se vive um ideal cosmopolita, que elege Paris como centro e paradigma.

A urgente necessidade de viver “à moda”, o que inclui a música, a dança e a conversação no centro do programa das assembleias é, como referimos, tema recorrente da produção literária da época, podendo passar por “mania” que se presta à sátira e ao escárnio. É bem conhecido o humor mordaz de Pedro António Correia Garção (1742-1772), expoente literário do movimento da Arcádia Lusitana,<sup>21</sup> em *Assembleia ou Partida* representada no Teatro da Rua dos Condes em 1770.<sup>22</sup> Quando Braz incita ao início da Assembleia, a hilariante referência musical estabelece a fronteira social simbolizada aqui pelo instrumento. Nesta Assembleia há um cravo e as senhoras interpretam uma cantata que é seguida de um Soneto, inspirado por elas próprias enquanto musas, ao qual se seguirá uma Cantata sobre Dido:

BRAZ - Minhas senhoras, dancem, cantem, riam!  
Fora, fora daqui as cerimónias!  
Allons sentar, sentar sem precedência” (...)//  
JACOB – Amigo Braz Carril, a poesia  
Não é adufe, gaita, nem viola,

---

<sup>21</sup> Adoptou o nome arcádico Córdon Erimanteu. Filho de um alto funcionário e com ascendência francesa por parte da mãe. Educado no culto das letras clássicas frequentou o curso de Direito sem chegar a concluí-lo. O casamento trouxe-lhe bens de fortuna, relações na nobreza e um razoável emprego como Director da Casa da Índia. No auge da sua carreira, era, além de mentor da Arcádia, Director da *Gazeta de Lisboa*. O seu gosto de convivência em casa com passatempos literários e partidas de whist, parece acusar muito cedo uma influência da colónia britânica em Lisboa. Arruinado por uma demanda, passa viver retirado na sua quinta arrabaldina da Fonte Santa. (Cf. Saraiva/Lopes 1982: 647-648).

<sup>22</sup> Correia Garção, Pedro António, *Assembleia ou Partida*, representada em 1770 no Teatro da Rua dos Condes, in *Obras Completas* vol. II, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1958.

Que tanja cada qual quando lhe agrada.  
Logo, logo será.  
PICOTE - Ao cravo, ao cravo!  
As senhoras cantando nos inspiram  
Versos das Musas e de Apolo dignos. (Ibid.: 70-71).

Importa referir que “O cravo pertence ao Doutor Mucónio, [é] Daquele corifeu da medicina” (Ibid.: 60), o que define a personagem como pertencente a uma classe média profissional, ciosa da sua respeitabilidade e detentora dos instrumentos necessários a uma sociabilidade sofisticada, mas pouco atreita à loucura das modas. É este, aliás, o caso do próprio Correia Garção que terá também promovido reuniões conviviais na sua quinta da Fonte Santa e onde estaria vedada a frequência de peraltas.<sup>23</sup> As referências musicais e poéticas de *Assembleia ou Partida* remetem para um modelo palaciano, em termos de reportório, interpretando as senhoras uma cantata, com texto de considerável extensão, sobre o tema clássico de *Dido Abandonada*.<sup>24</sup> A esta segue-se um Soneto recitado, que marca uma intencional distância em relação à vulgar invenção poética por qualquer peralta em acto de sedução. É sobretudo nos apelos à espontaneidade convivial, no estar à vontade “sem cerimónias” e sentar “sem precedência”, que se estabelece a distância em relação aos modelos de uma sociabilidade convencional, associada à etiqueta de corte, que embora se constitua como paradigma se encontra num lento processo de desagregação e transformação.

Para analisar o processo de transformação que levará à difusão generalizada das assembleias entre as classes médias, um pouco antes da década de 1770, e por extensão à difusão de práticas, reportórios e consumos, importa considerar os modelos cultivados nas classes altas. As assembleias e concertos privados entre as elites aparecem associados a práticas de sociabilidade dispendiosas, implicando a regular contratação de músicos profissionais, para além de outras despesas associadas, como a

---

<sup>23</sup> Cf. Braga (1984: 157), que apresenta descrição das Assembleias em casa de Correia Garção.

<sup>24</sup> Esta constitui-se como a obra mais célebre de Correia Garção, moldada pelo princípio de imitação dos antigos sendo moldada em concreto sobre um passo do Livro IV da *Eneida*. A Cantata ao constituir-se como poesia musicada pertence, enquanto tal, a um género condenado por Correia Garção e pelos Arcades em geral. Por isso mesmo esta Cantata está incluída numa obra de crítica social satírica (Cf. Saraiva/Lopes 1982: 649).

oferta de jantar, ceia e/ou bebidas. Os espaços são luxuosos, múltiplos, com ocasional ocupação do jardim, de acordo com o modelo de imponência das casas ou quintas senhoriais da primeira nobreza. A elite da finança não tenderá a impor-se através da ocupação ou edificação de casas com este grau de distinção, abrindo normalmente salões à sociabilidade mais modestos.<sup>25</sup> No que concerne à elite de estrangeiros, que promove Assembleias e concertos privados de aparato, esta pode aparecer como rendatária de casas de grande distinção como é o caso de David Purry, Gerard de Visme e Daniel Gildemeester, todos eles locatários do Marquês de Pombal. Segundo Ratton (1920: 154) estes pagavam um aluguer excessivo pelas casas que ocupavam, mas pagavam-no de boa vontade para conservarem os contratos de exclusividade do pau-brasil (Cf. Pedreira 1995: 158).

Nos relatos que dão conta de assembleias de grande fausto cuja finalidade seria homenagear individualidades ou cumprir a representação de Estado com distinção, temos como paradigma as funções promovidas no circuito de influência da corte. Augustus John Hervey (1724-1779), 3º Conde de Bristol, é um nobre britânico cuja carreira na Royal Navy o levará, à data da sua morte, à patente de Vice-Almirante. Entre 1752 e 1755, ainda capitão de fragata, aporta por várias vezes a Lisboa, onde é admitido nos círculos mais restritos do meio diplomático e da Corte, e deixa-nos no seu diário páginas significativas de análise da vida na capital portuguesa imediatamente antes do Terramoto. No seu relato, que a seguir citamos, temos o exemplo de uma recepção sob o patrocínio da coroa ao embaixador de França. O investimento é significativo e justificável, mais na ordem do domínio político, público portanto, do que pela fruição da sociabilidade e entretenimento. Os espaços de salão são múltiplos, tal como as iguarias, podendo ainda, entre outros luxos que se exibem, ouvir-se os músicos ao serviço da corte.

The 10th I went with the Conde de Villa Mayor to the Patriarch's quinta at Marvilla to dine with the French ambassador, Monsieur de Baschi, who was to make his publick entry and was to be entertained three days there at the King's expence. There were thirty-six people at dinner, a table of three services of forty-eight dishes,

---

<sup>25</sup> A este propósito e sobre uma análise de padrões de vida e opções financeiras individuais na classe dos negociantes em Portugal Cf. Pedreira (1995: 314-315).

a desert of above a hundred, numbers of gentlemen waited, and the service of plate was magnificent, and everything well dressed and delicately served, the King's music playing the whole time, // and numbers of people going thro' the apartments to see them. (Hervey 1953: 179-180. 1755/07/10. Neryve).

No âmbito dos salões com destaque ao nível da representação política, devem inserir-se as recepções nas embaixadas, sobretudo a francesa no período de Bombelles que se constitui por natureza como um modelo incontestado de sociabilidade sofisticada. Em termos musicais, investe-se na contratação dos melhores músicos profissionais de Lisboa, ou seja, aqueles que estão ao serviço da Real Câmara. Desta forma o Marquês de Bombelles legitima a sua embaixada cultural ao mais alto nível. Nos seus testemunhos verifica-se uma fina consciência do peso do seu papel, enquanto portador de novas práticas culturais, reportórios, enfim, de um novo modelo de sociabilidade. Através da sua embaixada e da sua presença, Bombelles pretende assegurar, no quadro do salão cosmopolita, a qualificação do consumo cultural em Lisboa em relação ao modelo francês.

Dando como adquirido que a alta nobreza investia na contratação regular de músicos profissionais, constatamos, através dos manifestos da Irmandade de Santa Cecília, que esta era prática corrente não só para as funções da aristocracia e dos estrangeiros, com o corpo diplomático à cabeça, mas também nos salões de individualidades da finança, da magistratura, dignitários da igreja, bem como nas casas da classe média. Regista-se ainda a promoção de concertos privados em locais de acesso mais alargado ou, pelo menos, não identificado com o círculo doméstico, propriamente dito, como uma casa de pasto, um convento, uma hospedaria<sup>26</sup> ou uma sala alugada.<sup>27</sup>

O investimento na contratação de músicos profissionais para determinada ocasião é revelador de um salão que aspira a uma ampla representação no espaço da sociabilidade lisboeta. Este tipo de reconhecimento era conquistado por salões que assumiam um compromisso

---

<sup>26</sup> Referência aos "21 saraus musicais na hospedaria de Lahmeyer sénior" promovidos por Herr Driesel em 1819 (Brito/Cranmer 1990: 49. AMZ 1821/08/29).

<sup>27</sup> "Pertende-se alugar huma sala em primeiro andar para servir só uma vez na semana à noite para huma orquestra de curiosos: quem a poder dispensar deixe o seu nome e morada na loja da Gazeta" (GL 231:1814/09/30).

oneroso, reservando um determinado dia da semana para receber, ocupando assim um espaço de visibilidade considerável.

### III - Promotores

À semelhança do que se verifica no processo de implementação dos concertos públicos, a influência estrangeira é aqui relevante mas não exclusiva, já que a aristocracia local não se alheou desta prática de entretenimento. A música não só ornamentava os salões da primeira nobreza, como esta frequentava os salões de estrangeiros e de personalidades da alta finança nacional, grupo este que também se encontrava envolvido no processo de emergência de concertos públicos no Teatro de São Carlos.

No âmbito das práticas de sociabilidade privada entre a elite da comunidade de estrangeiros, estão particularmente bem documentadas as referências a concertos no período não só do consulado francês do Marquês de Bombelles mas também do seu contemporâneo inglês Walpole. Encontram-se ainda abundantes indicações de assembleias com música que remetem para os embaixadores de Espanha, Sardenha, Holanda e Dinamarca. Entre os promotores da prática musical em privado contam-se também estrangeiros com outras ocupações ou estatuto, como p. e. aristocratas e negociantes,<sup>28</sup> os quais, não raras vezes, participam como músicos amadores ao lado dos profissionais. É este o caso do próprio Marquês de Bombelles, mas sobretudo de William Beckford que privilegia, aliás, o convívio com músicos profissionais. No período pombalino encontram-se ainda referências de prática musical nos salões de comerciantes de avantajada fortuna, como é o caso de Daniel

---

<sup>28</sup> Gerard de Vismes é uma das vítimas da crítica contundente de Bombelles a propósito, precisamente, das suas Assembleias, onde a temperatura dos salões, os móveis, a música ou o chá são alvo de juízos severos e desfavoráveis.



Gildemeester,<sup>29</sup> David Purry<sup>30</sup> ou Jacome Ratton.<sup>31</sup> Mais tardiamente Benedikt Klingelhöfer, [João] Stanley, Deron e Franz Anton Driesel<sup>32</sup> são, também eles, músicos amadores que promovem concertos em salões abastados onde se usufrui a prosperidade financeira que advém de uma actividade comercial dinâmica.<sup>33</sup> Mais à frente constataremos que também nas práticas culturais se fazem sentir os efeitos de alguma renovação nas elites do comércio e finança, mesmo entre os estrangeiros, decorrentes do fim do pacto colonial, do tratado do comércio com a Inglaterra, em 1810, e da Guerra Peninsular.

As casas nobres portuguesas, que promoviam funções sacras nas suas capelas privadas, pagavam também a músicos profissionais para participarem nas suas assembleias, como é o caso, p.e., do Conde de Vila Nova (1781) ou do Marquês de Alorna (1784),<sup>34</sup> tal como aparece registado nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília. Esta prática não se constituía contudo como regular, uma vez que a música nos salões da aristocracia portuguesa estava sobretudo confiada à supervisão de um músico da casa. Tratava-se normalmente de uma contratação a longo termo apontando para a perpetuação do modelo aristocrático na relação com os músicos profissionais, os quais estavam integrados no rol de serviços e distribuíam a sua actividade entre o ensino e o acompanhamento musical quotidiano da família.<sup>35</sup> Não raras vezes os testemunhos, sobretudo de estrangeiros, são

---

<sup>29</sup> No seu estudo, Pedreira (1995: 164-167) apresenta um quadro de identificação de 100 grandes negociantes, no período pombalino que permite ter uma ideia dos cruzamentos entre a elite financeira nacional e estrangeira. Gildemeester acumulava o cargo de cônsul da Holanda com os interesses comerciais como contratador de diamantes e na Companhia das Vinhas do Douro.

<sup>30</sup> Com o cargo de Caixa com interesses no Contrato de extracção do Pau-Brasil. Constam nos Manifestos da ISC de 1782 e 1783 referências a funções profanas “na casa de Mrs. Puri”.

<sup>31</sup> Membro da Junta do Comércio, as suas assembleias ainda em inícios do século XIX eram comentadas pelo fausto.

<sup>32</sup> Os graus de investimento eram diferenciados no que refere à promoção de concertos privados, constituindo dificuldade acrescida assumir a regularidade dos eventos ou formar orquestras. Neste particular ter-se-ão distinguido Herr Klingelhöfer e Herr Driesel, tendo este último promovido “21 saraus musicais na hospedaria de Lahmeyer sênior” em 1819 (Brito/Cranmer 1990: 49. AMZ 1821/08/29).

<sup>33</sup> As notícias sobre estes concertos privados são veiculadas pelas crónicas da AMZ de 1816/06/26 (Cf. Brito/Cranmer 1990: 39, 48).

<sup>34</sup> O primeiro promoveu sete concertos de música e o segundo contratou uma Serenata. O termo serenata é regularmente aplicado de forma ambígua nas fontes da época, não sendo muitas vezes claro se se trata de um espectáculo musico-dramático, que cremos ser aqui o caso, ou se de uma apresentação de música variada.

muito críticos em relação a estes músicos ao serviço de casas nobres portuguesas ou à qualidade da música destas assembleias que consideram medíocres.<sup>36</sup> A elite mais investida na rigorosa salvaguarda da qualidade artística dos salões de modelo cosmopolita contrata, com carácter pontual ou de longo prazo, os serviços de músicos profissionais, preferencialmente ao serviço da corte. É este o caso de William Beckford que celebra um contrato com um conjunto de músicos profissionais intermediado pelo Marquês de Marialva, tendo como director musical o próprio Jerónimo Francisco de Lima.<sup>37</sup> Na sua condição de Estribeiro-mor do reino, o próprio Marquês de Marialva, alimenta a tradição dos concertos privados fazendo uso directo dos músicos da Real Câmara. É no seu palácio em Sintra que tem lugar a apresentação do violinista Antonio Lolli numa assembleia privada de grande fausto, pouco depois de se ter apresentado ao público na ANE e no Teatro do Salitre.

Peu après notre retour chez le marquis de Marialva, on s'est mis à table; il nous a fait faire très bonne chère. Le dîner nous a conduit jusqu'à l'heure où il fallait de la bougie; nous en avons trouvée en nombre dans un salon éclairé par le soleil et peint par Pillement en arbres dont les têtes forment la voûte de cette superbe pièce; elle est du genre le plus noble et le plus agréable. Bientôt Lolli, soutenu d'un grand orchestre, a fait entendre toutes les merveilles de son art. Après un charmant concert, nous avons vu tirer un feu d'artifice don't la dernière fusée a été le signal d'un bal très gai. Le souper qui l'a suivi n'était pas moins bien servi que le dîner. Il était minuit lorsque nous avons repris le chemin de retour. (Bombelles 1954: 88. 1787/01/25. Neryve).

---

<sup>35</sup> Visita do Marquês de Penalva e do filho ao Autor: "*In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician (...).*" (Beckford 1954: 102, 1787/06/24. Neryve).

<sup>36</sup> O autor da crónica da AMZ de 1816/06/26 refere a existência de sociedades musicais privadas promovidas pelos Marqueses de Abrantes, de Borba, de Castelo Melhor, pelos Conde de Lumiares e Barão de Quintela, o qual, é de assinalar, as considera insatisfatórias em termos estritamente musicais (Brito/Cranmer 1990: 39, 49).

<sup>37</sup> "*The Marquis of M--- [Marialva], as first Lord of the // Bedchamber, Master of the Horse, and, as it were, hereditary prime favourite, enjoys a decided influence over this empire of sweet sounds [músicos ao serviço da Corte]; and having been so friendly as to impart a share of these musical blessings to me, I have been permitted to avail myself, whenever I please, of a selection from this wonderful band of performers.*" (Beckford 1834: 123-124, 1787/08/26. Neryve). Cf. Cap.6-III para questões de contratação dos músicos.

Ao longo do governo de Pombal verifica-se o processo de definitiva consagração e dignificação dos homens de negócio, do ponto de vista institucional, legal e simbólico (Cf. Pedreira 1995: 462). Durante o reinado de D. Maria I consolida-se essa mesma hierarquia mercantil e financeira a par de alguma renovação, nomeadamente através da devolução de protagonismo a elites aristocráticas anteriormente afastadas por Pombal, que se agruparão em torno do círculo da Academia das Ciências (fundada em 1780). É neste processo de consolidação social, a par de uma recuperação de prosperidade económica na praça comercial lisboeta, que se enquadra o investimento reforçado em Assembleias e concertos privados, que se aproximam do modelo de salão cosmopolita cultivado ao mais alto nível entre as elites. A festa promovida pelo Marquês de Marialva, que referimos anteriormente, é representativa daquela que podemos considerar uma assembleia de excepcional investimento, de acordo com os mais elevados patamares de exigência do salão cosmopolita de tradição aristocrática, que aposta na exteriorização de algumas manifestações festivas como o fogo de artifício. Estas assembleias, porque privadas mas com suficiente visibilidade social, favorecem a consolidação do grupo de investidores e do anfiteatro humano - o público - que será anos mais tarde favorável à criação e manutenção de um espaço de entretenimento como o Teatro de São Carlos, passível de integrar o concerto público na sua programação variada.

Individualidades em processo de distinção, como Anselmo José da Cruz Sobral (1781 a 1785)<sup>38</sup> ou Geraldo Wenceslau Braancamp (1785), promovem a prática de música profana em assembleias que têm lugar nas respectivas residências ou em quintas.<sup>39</sup> O círculo de relações é próximo, encontrando-se os dois indivíduos familiarmente ligados desde 1773, quando o primeiro se casou com a filha do segundo, verificando-se haver uma sucessão nos interesses e negócios. G. W. Braancamp, por heranças do sogro e do cunhado, ficará na posse do morgado e senhorio de Sobral de Monte Agraço, recebendo em 1813 o título de Barão de Sobral.<sup>40</sup> Anselmo

---

<sup>38</sup> Os anos acima indicados dizem respeito às referências a concertos privados promovidos com recurso à contratação de músicos, tal como está documentada pelos Manifestos da ISC.

<sup>39</sup> Cf. Anexo A

José da Cruz Sobral contratou, em 1781 e 1782, músicos, entre os quais, António Rodil como solista, para funções profanas que tiveram lugar na Quinta do seu irmão (na Luz), o Cónego António José da Cruz, oratoriano, cónego da patriarcal e homem do círculo mais próximo de Pombal.<sup>41</sup>

Gaspar Pessoa Tavares insere-se também na primeira linha dos negociantes lisboetas, incluindo na sua trajectória pessoal todas as distinções menos o título. Ostenta contudo um senhorio honorífico, como “Senhor de Tolões”, que será ultrapassado pela nobilitação do seu filho, investido barão liberal. Na primeira geração desta família com origem em mercadores cristãos novos, para além do negociante de sucesso que se empenhou com uma participação muito significativa no empréstimo à Coroa, em 1796, assinala-se a crescente importância socio-económica dos seus irmãos Gregório e José (Costa 1992: 174). O Marquês de Bombelles deixa-nos uma minuciosa descrição de um concerto que teve lugar na Casa de Gaspar Pessoa Tavares, onde pontificaram nomes da aristocracia, para além de individualidades como o Marquês de Pombal ou o próprio autor do relato:

Nous avons été finir la journée chez un négociant portugais, M. Pessoa, où nous attendaient le marquis de Pombal et la morgada d'Oliveira. Dès que nous avons été assis, on a commencé le plus beau concert qui ait été donné à Lisbonne depuis que j'y suis. Le Stabat Mater de Pergolèse a été rendu tant par les voix que par les instruments avec une perfection rare; une demoiselle brésilienne a joué un concert de flûte avec une justesse aussi surprenante que son goût est sûr et bon. D'autres femmes de la société de la maîtresse de la maison ont chanté des airs italiens et m'ont fait beaucoup plus de plaisir que je n'en ai à entendre les chanteuses de profession de la cour ou de la patriarcale. Mais les meilleures choses doivent avoir leur terme et si ce concert n'avait duré que la moitié du temps qu'on y a donné, il eut été ravissant. (Bombelles 1788: 100. 1787/02/21. Neryve).

A estrutura do concerto é consideravelmente diferente daquele que foi promovido pelo Marquês de Marialva, o qual se expandiu festivamente para o exterior com fogo de artifício proporcionando espaço para a conversa durante o jantar e a ceia. A assembleia na casa do Sr. Pessoa incorpora

---

<sup>40</sup> Afirma-se como uma das primeiras figuras do meio comercial e financeiro, sendo administrador da Companhia de Pernambuco, deputado e Presidente da Junta do Comércio, membro do Conselho Ultramarino e Conselheiro de Estado (Cf. Pedreira 1995: 228-229).

<sup>41</sup> O Cónego António José da Cruz terá desenvolvido influência directa junto de Pombal para despoletar o processo de ascensão dos seus irmãos José Francisco e Joaquim Inácio que chegaram a integrar o Conselho da Fazenda e a servir como tesoureiro-mor do Erário Régio, bem como do já referido Anselmo José que subiu a Caixa do Contrato do tabaco. (Cf. Pedreira 1995: 159).

uma moldura ritualizada de seriedade, em relação à audição de música que é, desde logo, veiculada pelo reportório, o *Stabat Mater* de Pergolesi. O reconhecimento da importância desta obra extremamente popular em toda a Europa e, por isso, também representativa de uma circulação cosmopolita, transparece na própria menção por parte de Bombelles que normalmente não insere nos seus textos referências a reportório.<sup>42</sup> A seriedade transparece também no cuidado posto na qualidade musical das prestações musicais, verificando-se que as senhoras do círculo da dona da casa demonstram recursos artísticos de grande nível, comparando-as Bombelles com os músicos profissionais, para despromover estes últimos. Todos os indícios nos confirmam que o investimento desta elite da finança, ao nível da aquisição de recursos próprios à sociabilidade, segundo os novos modelos em expansão no nosso país, é feito com um grau de seriedade muito considerável. O investimento qualifica-se, quer no recurso à contratação do mesmo lote de músicos profissionais que encontramos nos salões da alta nobreza e da elite de estrangeiros, quer na qualificada formação musical amadora, sobretudo feminina.<sup>43</sup> Importa sublinhar este aspecto pois não há indícios de investimento na formação musical, ou apresentação em assembleia de músicos amadores homens, nesta primeira geração mercantil promovida por Pombal.

Para além dos nomes referidos, encontramos nesta elite financeira, que reúne à cabeça 16 capitalistas de Lisboa (conhecido como o Grupo da

---

<sup>42</sup> A Querelle des Bouffons chamou as atenções para esta obra, que teve a sua primeira apresentação em Paris em 1753. Entre as muitas opiniões elogiosas, conta-se a de Jean-Jacques Rousseau (*Dictionnaire de Musique*, 1768) que exaltou Pergolesi como um dos maiores compositores de todos os tempos. Na segunda metade do século XVIII regista-se uma abundância de edições impressas desta obra, o que confirma o interesse persistente entre o público e amadores, pois são publicadas também reduções para tecla da partitura. O mesmo se verifica em Inglaterra e Alemanha onde a sua divulgação é feita também em edições com paráfrase de textos. (Cf. Grave, Floyd K., "Abbé Vogler's Revision of Pergolesi's Stabat Mater" in *JAMS*, vol.30, nº1, 1977: 43-71. ver 46-47).

<sup>43</sup> Refira-se a propósito os casos documentados de investimento na educação dos filhos, onde se denota claramente uma consciência de que deste depende o sucesso de uma eventual mobilidade social da geração seguinte. No testamento, de 1802, de Cristovão Manuel Diegues podem ler-se indicações expressivas nesse sentido, aparecendo a formação musical em lugar de destaque: "atendendo à grande despesa que o meu casal tem feito com a educação das minhas primeiras duas filhas [...] e querendo igualmente que as outras duas filhas tenham igoal edocação [...] determino que todo o remanescente que houver na minha terça seja aplicado para as despesas de educação que quero se dê às mais filhas e filhos sendo tudo igoal à que tem tido as duas filhas mais velhas acima referidas tanto de muzica e instrumentos como do mais que elas tem aprendido ou de outra qualquer prenda que escolherem; cuja educação sera sucessivamente athe a idade completa de vinte annos, [...]" (cit. Pedreira 1995: 293. ANTT, RGT, Liv.352: 10).

Gazeta)<sup>44</sup> outros nomes associados à promoção de assembleias ou ao investimento no Teatro de São Carlos. Tal facto permite considerar esta elite como parte essencial do processo de expansão qualificada do quadro de práticas culturais próprias às assembleias cosmopolitas, nomeadamente o concerto privado. Refira-se, ainda, o caso de João Rodrigues Caldas que sabemos ter contratado um concerto a Biencardi em 1787 (Cf. manifestos da ISC).<sup>45</sup>

Ao contrário do que acontece ao nível da promoção de concertos públicos (por via dos benefícios), o papel dos músicos no quadro dos concertos privados circunscreve-se à participação activa, muitas vezes, supõe-se, gratuita.<sup>46</sup> Destaca-se por isso o registo relativo ao violinista Pinto Palma, pela sua raridade, o qual refere que o músico promove concertos privados em sua casa “sempre que lhe é possível reunir número suficiente de músicos profissionais e amadores” (Brito/Cranmer 1990: 53. *AMZ* 1816). Tal facto remete-nos para o gradual processo de mudança no perfil profissional dos músicos que aponta precisamente para uma rentabilização das oportunidades de visibilidade pública. Isto pode, aliás, detectar-se numa iniciativa singular, como a Sociedade Filarmónica, fundada por Bomtempo em 1822, na medida em que esta “transfere” os músicos amadores para um

---

<sup>44</sup> Joaquim Pedro Quintella, Anselmo José da Cruz Sobral, Jacinto Fernandes Bandeira, Geraldo Wenceslao Braancamp, João Rodrigues Caldas, João Roque Jorge e filhos, António Francisco Machado, Gaspar Pessoa Tavares, José Pinheiro Salgado, José António Pereira, Paulo Jorge e filhos, Miguel Lourenço Peres, José Pereira de Sousa Caldas, António Martins Pedra, Jerónimo Ribeiro Neves, Bento José Pacheco e filhos (Cf. Costa 1992: 182). O paralelismo foi já demonstrado no caso da edificação do Teatro de São Carlos cuja lista de personalidades contribuintes coincide (com excepção de apenas dois nomes) com a lista de accionistas para o primeiro banco português (1797), (Cf. França 1977: 22).

<sup>45</sup> Refiram-se ainda outros exemplos que comprovam a vulgarização de assembleias com música contratada a profissionais, nomeadamente as funções profanas na quinta de Manuel Gonçalves Ramos no Lumiar, ou nas casas de João Correia, Simplício Guerra, Inácio Xavier, Joaquim Francisco, João Batista ou Jozé Murta que ocorrem todas nos primeiros cinco anos da década de 1780. Mais tardiamente, as crónicas do *AMZ* dão notícia em 1821 de concertos privados nas casas de José Dias Pereira Chaves, João Marques da Silva, João Pedro da Mata, Eugénio Manuel do Carmo, Francisco de Assis. Em 1823 as crónicas acrescentam ainda referências a concertos privados nas casas do fanqueiro Simão, do farmacêutico Plácido e de Zanca (comerciante italiano), dando a entender que a utilidade destas é apenas a de se constituírem como ensaios a outras de maior qualidade musical. Entre estas individualidades, o cronista destaca José Dias Pereira Chaves, pelo seu papel protector junto dos músicos (Cf. Brito/Cranmer 1990: 23, 53, 58. *AMZ* 1821/08/19, 1823/01/01).

<sup>46</sup> “Em geral, o músico nesta terra é tido em pouca conta; ninguém se preocupa com ele, ninguém se dá com ele ou lhe demonstra as cortesias mais correntes, excepto quando precisa dele e na medida em que precisa dele. Os mesmos que o convidam hoje, que hoje o adulam, a fim que ele vá animar a sua reunião, já não o conhecem logo que ele acabou de o fazer.” (Brito/Cranmer 1990: 40. *AMZ* 1816/06/16).



evento público, com carácter de regularidade e necessariamente enquadrado por músicos profissionais.

#### IV – Datas e Regularidade

No período em estudo verificam-se ligeiras alterações no que se refere aos contextos e pretextos subjacentes aos concertos privados, à medida que entramos no século XIX. Desde logo, importa distinguir entre a prática musical privada de carácter “espontâneo”, normalmente com escassos recursos instrumentais, apenas os que estão disponíveis, a qual se aproxima de uma periodicidade associada aos ritmos e humores do quotidiano. Esta prática musical espontânea está em grande medida associada ao registo de intimidade, da pequena assembleia de familiares e amigos, embora possa pontuar momentos de sociabilidade mais alargada em que, de acordo com o maior ou menor investimento, se verifica uma presença correspondente de músicos profissionais. Deste modo, a regularidade é, por assim dizer, imprevisível, mas assume-se, como certo, que tende a aumentar na medida em que a prática musical doméstica por amadores se encontra em franca expansão, tal como o comprova a venda de instrumentos e de música impressa, incluindo publicações periódicas especializadas para os dotes femininos como é o caso do *Jornal de Modinhas*.<sup>47</sup> Uma tal expansão prende-se, precisamente, com o processo de apropriação por parte da burguesia e classes médias das práticas culturais que incluem a música e a dança, como recursos de acesso a uma ambicionada distinção social que

---

<sup>47</sup> A publicação periódica de modinhas remonta a 1792/07/01 com o “*Jornal de Modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores authores*”, por P. A. Marchal e Milcent, Lisboa: Na Real Fabrica e Armazem de Muzica. Posteriormente entre 1794 e 1796 a sua publicação será assegurada por Francisco Domingos Milcent. Em 1801 com a publicação de João Baptista Waltmann para além de se reforçar a qualidade, enfatiza-se como estratégia de marketing a garantia do “divertimento das Senhoras”. (GL 28: 1802/07/13). Periódico editado por João Baptista Waltmann. – Lisboa, na Rua direita de S. Paulo defronte da fábrica dos vidros ao pé do Arco do Marquês.

permite “passar” nos salões.<sup>48</sup> Paralelamente vai-se afirmando a vontade de importar as práticas de sociabilidade e entretenimento que se cultivam no “estrangeiro” onde “ha passeios, sociedades, muzicas, assembleias, e senhoras: o mais são arremedos...”<sup>49</sup>

Uma vez mais, os retratos de usos e costumes, que nos oferece o teatro de cordel da época, constituem-se como testemunhos inestimáveis da assimilação destes processos, recorrendo-se com alguma frequência à tensão entre “opostos”, i.e., ao confronto entre dois “modus vivendi”, um mais fechado e associado ao passado e outro aberto à sociabilidade e por sua vez associado ao presente, ao “modernismo gosto”.<sup>50</sup> Este confronto pode ser geracional, entre pais e filhos,<sup>51</sup> ou entre géneros, sendo o homem quem apela tendencialmente à contenção e critica por decadência moral esses novos usos e costumes que dão visibilidade às “graças” femininas. Podem ainda confrontar-se estilos de vida que remetem para extractos sociais diferenciados, criticando-se implicitamente a aristocracia por contraponto à valorização do trabalho produtivo.

Por apresentar um confronto social de tipo mais complexo com novos valores que ultrapassam a eterna dialéctica entre o novo e o velho, remetemos para o diálogo entre as duas personagens do entremez A

---

<sup>48</sup> Em *Casquilharia por Força* (1781) os irmãos Roberto de Jacinta preparam-se para ir nessa noite a um sarau em casa de uma tia e ensaiam os passos de dança com que esperam impressionar as primas e os convidados. Contudo, o Pai, Fabricio, comerciante da Alfândega, censura-os pelo apego excessivo à última moda, tanto das danças e canções, como nos trajos e penteados. Roberto, considerando que o domínio básico já adquirido pela irmã nos passos de Dança de salão mais correntes, lhe hão-de permitir “passar”, ou seja, corresponder aos critérios de distinção do círculo em que se quer apresentar. Jacinta lamentando-se de ela e o irmão terem de tentar fazer, de forma autodidáctica, a aprendizagem dessas novas modas em que vê sinais indispensáveis de distinção, sem poderem recorrer a mestres dispendiosos.

“ROBERTO: Jacinta, vamos a isto; tu bem sabes, que temos hoje função em caza das Primas, e que ha de haver boa companhia, e tu não estás ainda segura naquelle balancé á du Pré, e he preciso por-te corrente nelle.

JACINTA: O que eu dezejava saber, era o minuete da Corte; porque he agora o que faz brilhar, e se me tirarem a dançar o dito minuete, hei de ficar bem airoza dizendo, que o não sei.

ROBERTO: Para hoje he impossivel; porque tem muitos passos difficultozos, que tu não podes aprender sem tempo: aqui estou eu, que ando ha tres // somanas com o solo Inglez, e ainda o não posso dançar em publico. Vamos nós vêr o minuete lizo, e algumas figuras de contradança sem perder tempo.

(Toca no Mandolino, e dança com Jacinta.)

Sustenha o passo mana... lará... não dobre de repente... lá lará... bom... olhe para mim... lá... firme o corpo... lará... sustenha... está feito: poderá passar.” (Ibid.: 1-2. Nerytc).

<sup>49</sup> Costa, José Daniel Rodrigues da, *A Desgraça do Bazófia, ou os Dois Doutores* (1782: 13).

<sup>50</sup> Cf. nota rod. 16 na referência ao Entremez *Os Noivos de um Mês* (1786).

<sup>51</sup> O já referido caso da peça *Casquilharia por Força* (1781).



*Desgraça do Bazófia, ou os Dois Doutores* (Costa 1782). São eles o Doutor Tanello, homem de costumes sóbrios que dedica a sua vida ao estudo e o Doutor Gramillo, fidalgo arruinado e homem obcecado pela representação social, que sustenta um estilo de vida dispendioso, muito acima das suas posses, e que se gaba de ser “hum completo assembleante”, condição que requer conhecimentos e, idealmente, alguma proficiência musical:

DR. TANELLO: Ninguem figura melhor o seu partido! Mas reparo que, officiendo todos, como mostrais nessa pintura, em dança, jogo, muzica, e poesia, nem sei como vos soffrem, quando vos considero falto dessas prendas! Saõ cazas de beneficio, ou saõ theatros?

DR. GRAMILLO: Naõ. Mas quem vos disse que // em mim se naõ encontraõ prendas? Primeiramente basta saberem toda a minha distincta genealogia, para me darem o melhor lugar; quanto mais que danço muito bem o minuete, contradanço como mestre; sei varias lôas, que ouvi a meu avô, quando foi por Embaixador á China; sei applaudir a senhora mais bem entoada; conheço quem mais affina, e desaffina; administro o café, e o chá distintamente; chego cadeiras ás senhoras, sei muitos jogos de prendas, jógo muito bem o isque, e em fim sou hum completo assembleante... (Ibid.: 6-7).

Um pouco mais à frente D. Chispa, fidalgo rico e primo do Dr. Gramillo, gaba-se dos seus luxos de proprietário rico, designadamente das suas carruagens e cavalos e das suas viagens pelo estrangeiro, com estada em cidades onde há de facto “bom gosto moderno”. O roteiro aponta para um eixo franco-italiano dominante nesta matéria:

D. CHISPA: Este anno morreraõ-me quatro machos, que me custaraõ duzentas e trinta moedas; e he necessario prover-me para o anno; mas que ha de ser, se os meus foreiros saõ tardos nos pagamentos, e se o meu genio de viajar pelos Países Estrangeiros, além da minha grandissima despeza, fez com que viesse achar deteriorada a minha caza! Mas nem eu posso explicar a felicidade que tem os viajantes: foraõ caros os meus divertimentos, mas tive os mais completos. Em França gastei oitenta mil cruzados em dois mezes; na Italia mais de duzentos em dois annos. Insensivelmente sempre se gasta muito cabedal naquelles Reinos. Mas que satisfaçã de gostos! (Ibid: 13).

A regularidade das assembleias e das práticas culturais que as enriquecem dependem, assim, de um “modus vivendi”, inserido num contexto de sociabilidade, estimulado pela urgência de actualização com o que se passa no estrangeiro. Este ansiado cosmopolitismo agrava o conflito entre gerações e imprime acesa regularidade nas assembleias, pois são elas que asseguram um “viver moderno”. Em termos de pretextos para a promoção de Assembleias, estes podem ser de toda a ordem, tornando-se quase

obrigatórios, a título individual, os aniversários e dias patronímicos (Lopes 1989: 149)<sup>52</sup>. No que refere ao calendário geral a Quaresma é apontada como um período muito animado, não só por eventual compensação da inexistência de entretenimentos públicos devido ao encerramento dos teatros, mas também porque se aproveitava a dinâmica social das funções litúrgicas, ou das procissões, para dar continuidade ao encontro entre as pessoas em espaço público através do convívio em espaço privado.

O relato de Arthur W. Costigan<sup>53</sup> é dos mais elucidativos a este respeito, não só pela riqueza de pormenores musicais, como, pelo facto, de contrariar a ideia da Quaresma se constituir como um tempo de penitência que imporia um quadro de abstinência, ao nível da sociabilidade privada.

Lent is here so far from being a season of penance and mortification, that since it began, we have seen more company, and in greater variety, than we did before; we attend the churches and processions, of which there is a grand one // every Friday, in one part or other of the city, and we are always invited to see them at the house of some principal person in that quarter; after which, there is an elegant collation provided for the company, as well as tea, chocolate, cards, and dancing for those who chuse it; and you are sure to hear some of finest Italian airs, by some of the Ladies present. (Costigan 1779: II, 169-170, Carta XXXIII. Neryve).

Cerca de vinte anos depois, o mesmo tipo de testemunho é oferecido por Ruders, relativamente à importante procissão do Corpo de Cristo. Com o olhar de quem fica de fora, na rua e a passo de procissão, o autor confirma que esta era bem acompanhada pelas casas que se encontravam no percurso, abrindo-se depois estas a convidados com o intuito de prolongar o convívio em Assembleias.

Não desmereceu em esplendor (...) cada janela, cada varanda, parece um esplêndido camarote completamente cheio, donde se debruçam as senhoras mais

---

<sup>52</sup> Numa das Cartas da Condessa do Vimieiro para Leonor de Almeida que está na Áustria pode ler-se: "Amanhã celebraremos os teos annos em caza d'Atallaya onde nos juntamos todas as quartas fr.<sup>as</sup> ha musica e dansa" (Bello Vázquez 2005: 383. 1781/10/29).

<sup>53</sup> Quanto à identidade deste autor pelo menos um testemunho relevante da época, o da filha do General de Valleré, fá-la corresponder à de um oficial irlandês, o Brigadeiro James Ferrier, que esteve efectivamente durante alguns anos ao serviço do Exército português, chegando mesmo a comandar o Regimento de Artilharia do Minho, e que acabou por ser compulsivamente afastado das suas funções, decidindo a partir de então vingar-se de Portugal, através da publicação deste manifesto anti-português (Chaves 1977: 10-21). Tanto o "Capitão William Costigan" como o seu companheiro de viagem, um jovem aristocrata inglês que no texto dá pelo nome de nome "Lord Freeman", seriam assim personagens imaginários (Cf. estudo introdutório Neryve).

elegantes da cidade, entre as quais se destacam muitas de rara formosura. (Ruders 2002: I, 105. 1800/06/05).

O relato de Thomas Lindley, um dos primeiros contendo informação substantiva sobre as práticas musicais sacras e profanas da realidade brasileira, resulta da sua estada em S. Salvador da Baía, em 1802. Retomamos, aqui um excerto, pela precisão das indicações fornecidas, na medida em que se aproximam da realidade vivida em Lisboa. São incluídos depois detalhes sobre a “dança negra” (lundum), que não vêm agora a propósito. Confirma-se, sobretudo, a influência de Lisboa como modelo de uma sociabilidade que se propaga.

Chief amusements of the citizens are the feasts of the different saints, professions of nuns, sumptuous funerals, the holy or passion-week, &c. which are all celebrated in rotation with grand ceremonies, a full concert, and frequent processions. Scarcely a day passes that some one or other of these festivals does not occur; and thus is presented a continued round of opportunities for uniting devotion // and pleasure, which is eagerly embraced, particularly by the ladies. On grand occasions of this kind, after much coming from church, they visit each other, and have more plentiful dinner than common under the term banquet; during and after which they drink unusual quantities of wine; and, when elevated to an extraordinary pitch, the guitar or violin is introduced, and singing commences: but the song soon gives way to the enticing negro dance. (...)

A few of the superior classes give elegant entertainments have family concerts, balls, and card parties. (Lindley 1805: 275-76. Neryve).

O potencial de sociabilidade que um calendário litúrgico tão preenchido oferecia, é amplamente reconhecido e tem um peso que se faz sentir em todas as frentes, na medida em que se constituía ainda como importante pretexto para festividades de rua de carácter popular. No elenco dos ingredientes necessários à representação dos papéis sociais emergentes consta, à cabeça, a obrigatoriedade de cumprir o calendário e festas da Igreja, ao qual se acrescentam as inevitáveis assembleias e o teatro.<sup>54</sup>

Entre a Assembleia organizada, de acordo com pretextos calendarizados, e a execução musical espontânea em reunião privada, existe ainda informação sobre compromissos de regularidade na organização de assembleias. As mais notadas eram necessariamente as de grande aparato,

---

<sup>54</sup> A este propósito lembramos o receituário contido no Soneto dedicado “Aos costumes dos Fidalgos Fingidos” da peça *Dezengano do Mundo para os peraltas esbandalhados* (1791), citado no Cap. 2 - IV.2.2.

que incluíam concertos e baile, recorrendo à contratação de músicos profissionais. Tratava-se normalmente de compromissos sociais muito onerosos, que exibiam de forma cabal a fortuna dos respectivos promotores. Era este o caso dos comentados salões de Daniel Gildemeester ou Gerard de Vismes, que ofereciam assembleias semanais, respectivamente à quarta-feira e domingo, pelo menos, entre 1786 e 1787.<sup>55</sup> Um pouco mais tarde (remetendo para 1808-1811) há informação sobre o salão da Duquesa de Abrantes, onde se recebia todos os dias, para além de se promoverem dois bailes por mês e frequentes concertos.<sup>56</sup> A anfitriã relata também que no seu salão a prática musical privada “espontânea” entre os elementos femininos das assembleias era quotidiana. No início do século XIX, pode acrescentar-se ainda, a regularidade semanal das assembleias na luxuosa residência do comerciante e industrial Jácome Ratton.<sup>57</sup> A recorrência de informações sobre Assembleias e o facto de ser assunto frequente no teatro de cordel, confirmam a observação de William Granville Eliot de que as famílias de algum peso dão bailes privados semanais ao Domingo,<sup>58</sup> que é confirmada por Ruders:

Em Sintra há uma assembleia que funciona todos os domingos à noite. Fui lá um instante. Desta vez a reunião durou pouco mais de duas horas. (Ruders 2002: I, 133. 1800/09/04).

A descrição que o Marquês de Bombelles nos deixa de uma recepção na Casa do Marquês de Penalva confirma a familiaridade da aristocracia

---

<sup>55</sup> A qualidade musical pagava-se caro e Bombelles acusa Gerard de Vismes de ser avaro naquilo que tem para oferecer “*Il donne des concerts tous les dimanches et ce sont les plus mauvais musiciens de Lisbonne qui les composent.*” (Cf. Bombelles 1788: 55 e 93-94, Neryve).

Ao contrário da acidez das opiniões do embaixador francês sobre o seu conterrâneo, Jens Wolff reconhece distinção e luxo nestes mesmos salões após visita a casa do Senhor Gerard de Vismes: “*The house, fitted up with much elegance, particularly the concert and ball rooms, possesses every requisite for the dwelling of a man of large and independent fortune.*” (Wolff 1801: 5. Neryve).

<sup>56</sup> “*Le corps diplomatique se réunissait chaque soir chez moi: on jouait au whist et, pendant ce temps-là je demeurais dans une autre pièce, ou avec quelques jeunes femmes nous dansions au piano ou bien nous faisons de la musique, nous jouions des charades en action, des proverbes; à onze et demie ou minuit, on apportait le thé, et puis la poularde au riz, mets chéri des Portugais. C’est ainsi que le temps se passait, les jours où il n’y avait pas d’opéra, ce qui était rare (...)*” (Abrantes, Souvenirs 1837: II, 301-302. Neryve).

<sup>57</sup> No Palácio do Marquês de Pombal “*où se rassemble tout ce qu’il y a de plus élégant et distingué de Lisbonne* » (Dumouret 1813: 845-846. 1804/05/05. Neryve).

<sup>58</sup> “On a Sunday evening most of the families of consequence in Lisbon have private dances, where the gavot, a national dance, the fandango, waltzes, and sometimes English country dances, are kept up with spirit to a late hour” (Eliot 1811: 189. Neryve).

portuguesa com os concertos privados, nos quais se misturam a prática amadora de vozes femininas, sustentada pela contratação regular de músicos profissionais da melhor qualidade. É também dada informação do maior interesse sobre a circulação de repertório vocal, que se discutirá à frente neste estudo, destacando, por agora, os horários indicados para as assembleias que terminam pelas 23h e não incluem ceia de talher, facto que o embaixador francês identifica como um costume nacional sensato e não resultado de uma sociabilidade tacanha:

Il y a eu un fort beau concert où les comtesses de Redondo, d'Avintes et la marquise de Valença ont très bien chanté de beaux airs italiens. Le vicomte de Ponte de Lima, beau-frère du marquis de Penalva, s'y est trouvé ainsi que les marquis de Lavradio, de Castelo Melhor et le comte de Vimieiro; chacun de ceux-ci était accompagné de sa femme et de ses enfants, ce qui faisait dans l'ensemble une société brillante. La musique de Gluck, de Piccini, de Sacchini et de Grétry chantée par Mme. de Bombelles fait grand plaisir aux Portugais; leurs accompagnateurs sont excellents et je n'ai entendu nulle part la musique concertante mieux exécutée qu'à Lisbonne. L'usage du pays n'est pas de donner à souper. On assemble entre six et sept heures; on joue et l'on fait de la musique. Vers huit heures on apporte du thé, du chocolat, des pâtisseries et des bonbons dans lesquels les officiers portugais excel- // lent. Une heure après vient la limonade, l'orgeat, le sirop de capillaire et quelquefois le punch. Entre dix et onze heures la société se sépare: chacun rentrant chez soi se met à son aise et soupe s'il a envie, chose plus convenable à un pays chaud que de grands soupers où les femmes sont gênées par leur parure et où rarement on est placé de façon à trouver dans les voisins le genre de conversation ou d'amusement qu'on désire. (Bombelles 1788: 72-73. 1786/12/28. Neryve).

No teatro de cordel, a Assembleia é normalmente apresentada pelos seus protagonistas, como um espaço de prazer, desejo, sedução, com uma expectativa emocional de eternização, i.e., regularidade diária e pela noite dentro.

VIUVA [mãe]: A que horas findará esse festejo?

CORNELIO [filho]: Ah que elle eterno fosse he meu desejo!

Para as duas da noite a botar vem,

Da mesma fórma que hontem foi tambem.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> *Destemperos de hum Bazofia* (1777: 3).

## V - Localização da Música Instrumental

Entre os vários ingredientes de uma assembleia conta-se a música, a dança, o jogo, a poesia recitada (motes), a conversação<sup>60</sup> e a partilha de refeições, mais ou menos ligeiras e/ou sofisticadas. Além do aparato de investimento que tem a ver com a riqueza dos salões e iguarias oferecidas, os recursos pessoais de distinção passam pelos conhecimentos musicais e proficiência nas danças. Pode, assim, concluir-se, desde já, que as assembleias terão tanto mais música quando maior for o investimento do promotor na ostentação dos seus recursos de distinção socio-económica. Música essa que pode ser assegurada por músicos profissionais que oferecem concertos e acompanham o baile, bem como, por ilustres membros da Assembleia, normalmente a sua componente feminina que, no âmbito das práticas musicais privadas, assegura a circulação de repertório vocal e para tecla. Refira-se, a propósito, o estudo de João Pedro d'Alvarenga (1995)<sup>61</sup> sobre uma colecção de composições para cravo (cópia datada entre 1790-1795), numa encadernação cuja dedicatória e pertences inscritos induzem a atribuição do seu uso por D. Domingas Manuel de Noronha, 3ª Marquesa de Tancos e 8ª Condessa da Atalaia (1753-1827).

Já referimos vários testemunhos de estrangeiros que expõem a estrutura das Assembleias privadas a que assistiram, a par de indicações que têm a ver com o prestígio dos convivas, decoração dos salões, sofisticação e bom gosto da sociedade, no seu conjunto. Estes relatos impõem o olhar correctivo referenciado no modelo cosmopolita, não admitindo por isso desvios em relação a este mesmo paradigma a não ser

---

<sup>60</sup> Refira-se a publicação em 1774 de três manuais de aconselhamento à conduta feminina, cujos títulos falam por si. *Pintura do sexo bello naquellas damas vans que só se occupão em agradar ao outro sexo (...)*; *Pintura do sexo bello na mais temivel porção dos seus individuos, a saber, as damas libertinas (...)*; *Pintura do sexo bello nos seus principaes individuos; a saber, as damas virtuosas (...)* Lisboa: Régia Officina Typografica. Neste último volume incluem-se instruções sobre a boa frequência em Assembleias, nomeadamente a arte da conversação aconselhando "Escutai muito e fallai pouco (...) fallai sempre comedido, agradavel e honesto."

Como já referimos é também por esta altura que se inicia a publicação de Métodos de aprendizagem de dança, que para além do aperfeiçoamento coreográfico, têm ainda a função de ensinar a correcta postura do corpo ou das vénias, muito útil em Assembleia. Refira-se, a título de exemplo, o já citado *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças* do mestre Julio Severim Pantezze, publicado em 1761. Seis anos mais tarde, em 1767, a publicação do *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança* de Bonem Natal Jácome.

<sup>61</sup> Este estudo de caso (P-Ln, M.M. 321) para além do seu alcance na atribuição de autorias, aborda o processo de circulação de repertório.

que estes se confinem a um colorido local – como é o caso da modinha – que é sempre identificado como tal.<sup>62</sup>

Importa agora atentar na estrutura das assembleias veiculada pelo entretenimento público. Na peça *Destemperos de um Basófia* (1777) é apresentada a sequência interna de uma assembleia em casa de D. Rufina. Depois da dona da casa (musa) dar a Cornelio o mote para glosar, ouve-se primeiro uma sonata instrumental, dança-se em seguida uma série de minuets, cada qual centrado numa das Senhoras presentes, e só depois o galã é chamado a recitar a sua glosa poética. Este é Cornelio, filho de uma viúva pobre que fingindo ser peralta rico faz a corte a D. Rufina e acumula dívidas, acabando por ser desmascarado pelo Capelista que dá conta da sua intensa vida social que se distribui pela ópera, assembleias, jogo e cafés da moda.

CAPELLISTA:

Tenho-o encontrado muita ocasião,  
Não me dá huma só satisfação.  
Na Opera, n'Assembleia, e na partida,  
Nas casas do Café de mais sahida,  
Em toda a parte onde tenho entrado,  
Tenho a vossa mercê sempre encontrado.  
Para tudo isto tem, que bem frequenta,  
Só pagar quanto deve não intenta. (Ibid.: 13. Nerytc).

À estrutura acima apresentada podem somar-se, para além dos jogos de sociedade, outros géneros musicais, com particular relevância para o

---

<sup>62</sup> Refira-se o relato em que Barrault descreve uma recepção em casa da Marquesa de Clermont: *"Toutes les jeunes beautés de Lisbonne y étoit, depuis M<sup>de</sup> La Comtesse / de Soura jusqu'a M<sup>de</sup> Dona Luiza Clara, qui est venue réchauffer / un peu, la, les cendres de son imagination. Toutes les Dames s'y sont / comportées comme a l'ordinaire, premierement toutes ensemble entassées / dans un coin comme des moutons qui ont peur de la pluie. La Nimphe / de Penha de França sourioit, l'hermite de Palhavent faisoit des mines, / une autre ressembloit au Stabat mater dolorosa, M<sup>de</sup> Forbes, a qui on ne / disoit pas grande chose, avoit un peu l'air de la Didone abandonata // et les autres portoient leurs offrandes aux autels du Dieu du jeu. / Mais M<sup>de</sup> Votre epouse, affable, attentive, repondant avec / modestie mais avec grace a tout ce qu'on lui disoit, a persuadée / les Etrangers qui étoient a cette fête sur tout le Dannemarc en corps, qu'on / pouvoit etre Portugaise et polie, ce dont ils auroient peut-etre / douté, si Elle n'eut pas été la. On n'a point dansé, ce dont quelques / personnes ont été bien fâchées. M<sup>de</sup> La Comtesse de Tarouca / s'est trouvée mal au commencement de l'assemblée, et craignant / quelques violentes convulsions aux quelles elles est sujete Elle s'est retirée / avec son mari ce qui l'a privée d'entendre chanté M son beau / pere."* (Barrault 1772: 337/337v. 1771/02/09). Sulpice Gaubier de Barrault é um personagem de algum modo comparável a Giuseppe Gorani, com quem de resto se cruza no nosso País em pleno consulado pombalino. São ambos aventureiros mais ou menos apátridas, cuja passagem por Portugal oscila entre o acesso à esfera mais privilegiada da nobreza e da alta burguesia de Lisboa - e designadamente ao círculo político e familiar do próprio Pombal - e a passagem episódica pela prisão. As nove cartas autógrafas de 1771-72 que dele sobrevivem no códice 619 da Coleção Pombalina da Biblioteca Nacional revelam-no, como um homem de confiança inserido no círculo mais próximo de Sebastião José e da mulher, porventura mesmo desempenhando funções pelo menos informais ao serviço da Marquesa. (Cf. Neryve).

canto, bem como outras danças que não apenas o minuete. O programa de uma assembleia será tanto mais estimulante quanto mais variado. O processo de circulação e mudança do gosto manifesta-se em vários domínios, entre eles o vestuário, a dança e a música, que se transformam em bens culturais consumidos de acordo com os ditames da moda, num número crescente de assembleias com uma abrangência social cada vez maior entre os seus promotores e frequentadores.

Ainda remetendo para as informações do teatro de cordel, encontramos enunciada a estrutura de uma assembleia de classe média com mais alguns ingredientes: danças, motes glosados de improviso, modinhas e “tudo o que nos lembrar”. Também aqui a assembleia é palco para personagens levianas (normalmente homens jovens e sedutores: “chichisbéu” ou peralta) que tentam a virtude feminina ansiosa pel’O *Divertimento das Noites de Inverno* (1779).<sup>63</sup>

PANTALÃO: Ora este brinco de que ha de constar?

LESBIA: Eu lho digo: dançar quatro minuets, contradançar, cantar algumas modinhas, e outras couzas mais: N’outra noite jogar alguns jogos de prendas, e tudo o que nos lembrar.

PANTALÃO: Está bem: dê-se principio á função.

(Sahe Columbina com a rabeça.)

COLUMBINA: Aqui está a rabeça.

AMBELINO: Meus Senhores, desculparaõ o meu insuficiente tocar. (Ibid.: 11. Nerytc).

O instrumentário circunscrito apenas a um violino ou bandolim, sem recurso à contratação de músicos profissionais, é descrito em vários entremezes que nos remetem para assembleias de reduzido investimento musical, em contexto doméstico de classe média. Refira-se contudo que há casos que indicam um maior investimento no suporte instrumental, por exemplo, “uma excelente orquestra”,<sup>64</sup> o que pode permitir momentos de

---

<sup>63</sup> No seu estudo introdutório a este Entremez, Nery (Cf. Nerytc) chama a atenção para a imagem utilizada no início da peça por Pantalão para descrever as danças de salão que não quer em sua casa: “folias e saltarells”. Esta evocação de danças tradicionais portuguesas de raiz ainda medieval, que num contexto urbano do pleno século XVIII muito provavelmente já teriam entretanto desaparecido, poderá ter sido aqui empregue em sentido figurado, como designação genérica da própria Dança “ligeira”, ou talvez pretenda antes evidenciar a idade avançada de Pantalão e o seu desconhecimento das danças mais recentes, muito embora num segundo momento seja o próprio dono da casa a pedir, que se cantem modinhas “destas modernas”.

<sup>64</sup> Cf. *O Cazamento de huma Velha com hum Peralta* (s.d.: 2).



música instrumental em concerto, ou um programa de baile mais longo, variado e dirigido a uma assembleia numerosa.

É ponto essencial o brilho e elegância da assembleia, o qual está associado ao estatuto socio-económico dos convidados, à graciosidade das Senhoras e ao programa que anima o convívio. O baile constitui-se à partida como o momento alto, de encerramento, que é tanto mais elogiado quanto mais se prolongar noite dentro. O concerto por talentos reconhecidos, idealmente ao serviço da corte, pode também ser um ponto alto da assembleia, sobretudo nas de maior aparato, já que tal implica custos elevados. Pode assim considerar-se que o peso conferido à música se constitui como um dos elementos que aponta para uma estratificação social das assembleias, sendo por isso alvo de uma esforçada estratégia de apropriação.

Em relação às Assembleias de grande aparato nos melhores salões de Lisboa não é raro encontrar queixas pela ausência de baile, o que não significa que tenha havido um menor investimento nos números musicais. São conhecidas as queixas do Marquês de Bombelles sobre a excessiva extensão dos concertos privados, sobretudo se somada à inexistência de baile. São também conhecidas as críticas mordazes de William Beckford em relação à sociabilidade envergonhada ou deselegância na dança por parte de personalidades ilustres das melhores famílias portuguesas. Certo é que ao nível da sociabilidade nas classes mais altas a estrutura das assembleias aponta para uma distinção mais clara entre as reuniões íntimas com conversa e prática musical doméstica espontânea, as Assembleias de aparato e os bailes. A distinção não é rígida, mas nas casas onde se recebe muito, ela tende a impor-se, numa rotina de sociabilidade regrada, tal como se pôde ler anteriormente na descrição inclusa nas memórias da Duquesa de Abrantes (1837: II, 301-302).

Numa das cartas de Rose Soulé Dumouret,<sup>65</sup> que viveu em Portugal entre 1804 e 1814, lamenta-se a raridade de oportunidades para dançar, (a

---

<sup>65</sup> No estudo que antecede a sua edição das cartas de Rose Soulé Dumouret, o investigador Georges Demerson fornece-nos informação detalhada sobre a vida desta jovem da boa burguesia francesa de província, originária de Bagnères, na Gasconha, que casou com o diplomata canário D. José de Lugo e veio viver com o marido para Lisboa no período em que este desempenhou na capital portuguesa as funções de Cônsul-Geral de Espanha, entre 1804 e 1814 (Cf. Neryve).

excepção apontada é a Assembleia regular de Ratton). Importa referir que estas queixas nos remetem invariavelmente para fontes de origem francesa, decerto mais familiares à omnipresença da dança, em situação convivial, e não espelham efectivamente uma crónica inexistência de bailes. Nas referências deslumbradas aos salões da alta nobreza, a autora destaca a excelência das interpretações dos músicos ao serviço da corte. Por se tratar de uma festa de bodas entre as melhores famílias do reino, podemos pensar que há um reforço de legitimação da omnipresença da coroa portuguesa, através dos músicos régios, que legitima e apoia a manutenção dos laços entre a primeira nobreza.

Nous passons notre Carnaval bien tranquillement. Je n'ai dansé qu'une seule fois chez Madame Ratton, qui se porte très bien quoique encore enceinte. Elle est surprise que je n'aie point de vos nouvelles et me charge toujours ainsi que son frère de vous faire leurs compliments.

Mon mari et moi avons été invités il y a 8 jours à la noce du fils du Marquis d'Abrantés, un des premiers et des plus riches seigneurs de la Cour. Tout ce qu'il y avait de plus noble et de plus brillant en était, et comme le palais du Marquis est très vaste et richement décoré, cela augmentait la magnificence de la fête. Il y eut beaucoup de musique et plusieurs chanteurs de l'Opéra et de la Chapelle Royale. À une heure, on servit un superbe souper qui dura bien avant dans la nuit, après quoi chacun se retira chez soi, et il n'y eut pas de bal à mon grand regret. (Dumouret 1813 : 852. 1805/02/17. Neryve).

Apesar da margem de variabilidade que pode encontrar-se nos ingredientes e sua respectiva ordenação numa assembleia, pode concluir-se que as prestações instrumentais, quer resultantes de prática musical doméstica, quer profissional, tendem a suceder-se à refeição (normalmente jantar), antecedendo o baile que encerra normalmente a reunião. Refira-se o testemunho de Bombelles a propósito de um jantar na Casa do Marquês de Alorna:

Après un dîner très bien servi, nous avons eu un joli concert suivi d'un petit bal; tout cela nous a menés jusqu'à onze heures du soir. (Bombelles 1788: 156. 1787/07. Neryve).

A música instrumental pode também acompanhar refeições ou enriquecer cenários, atraindo, por exemplo, os convivas para o jardim. Nestas duas últimas situações, bem como para os bailes, recorre-se necessariamente à contratação de músicos profissionais, no caso dos salões de classes altas. Já nas assembleias associadas à classe média a prática

musical amadora pode assegurar os compromissos de natureza mais claramente funcional, como é o caso da dança, com um acompanhamento instrumental reduzido.

Quando se trata de uma assembleia de aparato excepcional, aproximamo-nos mais da noção de festa, valendo a pena citar a descrição da brilhante sociedade que se reuniu na casa do Conde de Pombeiro, em Belas. Esta mesma festa é também descrita em segunda mão, por William Beckford que se apoia no relato do Grão Prior. Aqui a música instrumental aparece ao ar livre com grupos de músicos distribuídos pelo jardim, em salão enquadrando a recitação de poesia e como acompanhamento do baile:

Une nombreuse et brillante société s'est réunie depuis cinq heures jusqu'à sept heures du soir sous les magnifiques frênes de Belas; des bandes de musiciens étaient distribuées dans diverses parties du parc. (...) Après avoir admiré plusieurs belles pièces, nous nous sommes arrêtés dans celle où, après une symphonie, ont été dansés d'interminables menuets. Pour sauver des difficultés d'étiquette, Mme. de Bombelles a été obligée d'ouvrir le bal en dansant un de ces menuets; (...) ensuite on est venu se ranger sur une terrasse qui règne // long et au-dessus de la principale cour de la maison; elle n'était éclairée que par le clair de lune. Dans un pavillon un orchestre a exécuté de la très bonne musique après quoi ont paru, enveloppés dans leurs manteaux, huit ou dix improvisateurs qui ont récité d'abord des sonnets faits à grand loisir et honorés de grands bravos, puis les dames du haut de la galerie ont donné à ces poètes différents sujets. (...)

Après le souper, les uns sont revenus aux improvisations, les autres au bal et d'autres comme moi à Lisbonne. (Bombelles 1979: 141-142. 1787/07/04. Neryve).

Um pouco mais tardiamente o cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) refere que a música instrumental é a forma mais comum de se dar início a uma Assembleia, o que confirma a disseminação extrema que a prática musical doméstica conhece a partir do início do século XIX:

Nas cidades principais, mas sobretudo em Lisboa, é de bom-tom, quando se tem convidados, começar o serão com um pequeno concerto. (...) Se por aqui aparece um virtuoso estrangeiro, é costume ser convidado para estes concertos, onde tem de se fazer ouvir, caso pretenda que nele reparem e o apoiem. (Brito/Cranmer 1990 : 38-39. AMZ 1816/06/26).

Esta última afirmação alerta para o facto dos concertos privados funcionarem como plataforma de projecção e lançamento dos músicos na esfera de actividade pública remunerada, reforçando a estreita e também ambígua relação entre as esferas do público e do privado e a sua mútua interacção.

## VI – Géneros de Música

No contexto dos concertos privados, as referências são tendencialmente imprecisas em relação a géneros, mas sobretudo omissas na identificação de compositores e obras. O repertório de dança altera-se à medida das transformações do gosto, assistindo-se no período em estudo a uma perda de representatividade do minuete, que na década de 1780 vai ser ultrapassado pelas contradanças, mais simples e rápidas, e depois pela valsa.<sup>66</sup> A modinha tem uma aceitação mais generalizada como componente do programa musical das Assembleias, seja entre as classes altas onde o encanto que provocam é magistralmente relatado por Beckford, seja nas intermédias, representadas em quadros vivos pelo teatro de cordel, seja ainda nos conventos, locais onde se processa uma sociabilidade matizada pela integração de uma falange feminina que se apropriou já dos recursos e das artes cultivadas em salão.

Sobre o repertório de circulação cosmopolita presente nos concertos privados, constata-se a referência frequente a excertos de ópera italiana, na exacta linha programática que encontramos para os concertos públicos, mas evidentemente com preferências estabelecidas em função da acessibilidade técnica individual, uma vez que se trata de músicos amadores. Nesta forte corrente de repertório italiano destacam-se as referências distintivas a Gluck, mas também a Grétry, por Bombelles (1788: 72-73. 1786/12/28. Neryve) porque apontam para um repertório diferenciado. Trata-se aliás de um dos pontos que deve ser distinguido no quadro do contributo da embaixada de Bombelles no que se refere ao repertório de salão. Este repertório é aliás comum àquele cultivado pela elite próxima da influência

---

<sup>66</sup> Fica a referência ao repertório de danças de um baile de 1813, onde não só o minuete já não consta, como a valsa está a ganhar terreno identificando o relato inglês a influência francesa na coreografia mais rápida: “*On the Monday night following, Sir Charles Stewart gave a very splendid ball and supper to all the principal people in Lisbon, including a great portion of the officers in the town, but no one was admitted without a ticket, (which on ordinary nights is not required,) in order to limit the company at the supper-tables. The entertainment was very sumptuous, and the whole well arranged. [...] // Dancing forms one of the principal amusements in all their parties. Their balls usually commence with country dances, succeeded by waltzing, which is commonly kept up till the party separates. The Portuguese waltz faster than the Germans, and more in the French style.*” (Broughton 1815: 57, 60. 1813/01. Neryve). Referência ainda à renovação de repertório incluída nos manuais: Anónimo, *Methodo facil de dançar as quadrilhas geralmente chamadas contradanças francesas*, 1825 (P-Ln).

iluminista austríaca que tem como elemento irradiador o Duque de Lafões, o qual nos aparece como o elemento-chave da via de entrada desta mesma influência. No seu salão em Viena, durante a década de 1767 e 1777, encontravam-se algumas das principais figuras da cultura musical de então, entre elas Gluck.<sup>67</sup> É esta referência ao salão cosmopolita ao mais alto nível, que ilustra uma outra metáfora de *"ilusão dos salões"*<sup>68</sup> da autoria da Condessa do Vimieiro, quando descreve uma assembleia em casa do duque de Lafões, revelando um elevado grau de consciência em relação à ficção de proximidade, que assenta numa realidade que é a relação entre o grupo de ilustrados portugueses (aqui citados os Condes de Vimieiro e o Duque de Lafões), e de ilustrados residentes na Corte vienense (o Príncipe de Kaunitz, a Princesa de Esterhazy e a Condessa de Thun). Cria-se a ficção de que todos convivem no mesmo espaço, o que é prolongado pela correspondência e naturalmente pelas práticas culturais comuns no quadro do salão cosmopolita.

quazi todos [os dias] vamos com o Duque a caça de Kaunitz, de Esterhazy; á tua &r<sup>a</sup>. conversamos mt<sup>o</sup> com Me. de Thun, athe a faço acompanhar-me ao cravo, e figuramonos uma vida nada peor do que la a levarãõ. Só ha uma pequena diferença nisto, he que nasce todo o nosso prazer da illuzãõ, e p<sup>a</sup>. V. Ex<sup>a</sup> da realidade. He uma pequena bacatella! (Bello Vázquez 2005: 374. Lisboa, 1780/12/11).

Como refere Bello Vázquez (2005: 374-75), cria-se a ficção de que todos convivem no mesmo espaço para o qual contribui uma produção epistolar profusa, com um carácter ambigualmente público, enquanto espaço de convívio social. Importará sublinhar, pela nossa parte, o facto do salão cosmopolita se constituir como uma fatia de realidade, independentemente do local onde é promovido, desde que compareçam as pessoas convenientes, a conversação estimulante e a prática musical. Este pedaço de vida cosmopolita, passível de reconstituir em salão, é fortalecido não apenas pela validação simbólica das práticas culturais, mas também, ou sobretudo,

---

<sup>67</sup> Para além dos compositores Gluck ou Hasse, a cantora Faustina Bordoni, o poeta Metastasio, o instrumentista e compositor Abade António da Costa ou o erudito Charles Burney.

<sup>68</sup> Uso de itálico para chamar a atenção que este mesmo termo é adoptado por Madureira (1998) para referir a falsa, ou só aparente, mobilidade social possibilitada pelos salões. Aqui a mobilidade, evocada pela Condessa do Vimieiro, é de ordem geográfica. Em Lisboa pode reconstituir-se um salão cosmopolita similar ao de Viena.

pela circulação de reportórios nesse processo de fortalecimento e distinção de um espaço alargado de convivialidade. Bombelles não seria alheio a esta cadeia de relações, uma vez que se dá ao trabalho de escrever no seu relato o nome dos compositores executados na assembleia atrás referida e o prazer, presume-se que especial, provocado pela selecção musical diferenciada. O estudo da recepção de Gluck, bem como de Haydn, pode ser assim entendido como uma via de entrada musical da influência iluminista de modelo austríaco no quadro da esfera cultural e ideológica que se materializa na Academia das Ciências em Lisboa. Esta instituição foi fundada, em 1780, por inspiração iluminista tendo nela pontificado precisamente o Duque de Lafões.<sup>69</sup>

Ainda no âmbito da circulação de reportórios e rede de influências austríaca, refira-se o relato de Bombelles relativo a uma recepção em casa do Duque de Lafões, onde as relações com a representação portuguesa na Áustria estão personificadas pela Condessa de Oyenhausem (Leonor de Almeida, futura 4ª Marquesa de Alorna, que viveu entre 1733-1805), também ela muito próxima da Condessa de Vimieiro (Teresa de Melo Breyner).<sup>70</sup> Mais uma vez, Bombelles oferece detalhes em relação ao reportório, desta vez poético, revelando o nome de Montesquieu (1689-1755), nome controverso e apostado na regeneração da monarquia e do pensamento político do seu tempo.

A referência ao facto de se ter cantado um Romance remete para o fortalecimento da influência francesa, nomeadamente o gosto por formas poético-musicais inspiradas no ideal de naturalidade tal como era preconizado por Rousseau.

Mme. de Oyenhausem ayant désiré qu'on fît de la musique, le duc m'a établi à un clavecin nouvellement arrivé de Londres. Les dames ont chanté de jolis airs et

---

<sup>69</sup> Academia das Ciências, que sucedeu à Academia de História foi fundada por D. João Carlos de Bragança, Duque de Lafões, auxiliado pelo abade José Correia da Serra. D. Maria I concedeu-lhe a protecção tornando-a Real Academia das Ciências em 1783. A Academia reuniu primeiro no Palácio das Necessidades tendo a sua primeira sessão particular a 16 de Janeiro de 1780. Transitou por várias localizações e só em 1836 passou para o Convento de Jesus.

<sup>70</sup> Referência ainda ao relato de um jantar em casa da Condessa de Vimieiro, com a presença do Duque de Lafões, onde entre os divertimentos se conta uma sofisticada evocação pastoril: "*Un fort-piano m'a inspiré aussi quelques vers mis en chansons. La nuit s'est avancée sans que la société s'en doutât; pour que la fête fût complète, le duc et sa femme ont dansé, Mme. de Vimieiro s'est masquée en paysanne et nous a apporté sur la tête une collaton.*" (Bombelles 1788: 289. 1788/03/03. Nerye)

celui d'une romance dont on a attribué les paroles a M. de Montesquiou. (Bombelles 1788: 212. 1787/12/05. Neryve).

No que refere à música instrumental, em privado, são referidos termos tão abrangentes como sinfonias, sonatas, solos, quartetos, concertos e até serenata e em contextos suficientemente ambíguos. Só raramente podemos contar com uma identificação explícita de obras ou compositores, que se devem quase exclusivamente aos relatos de William Beckford, músico amador, empenhado e credível nos seus relatos de apreciação musical, demonstrativos de sólidos conhecimentos. Sobre as suas aquisições pessoais de música, temos a indicação de possivelmente se ter aventurado no repertório luso-brasileiro, nomeadamente as modinhas de que era um confesso apreciador.

Away went the Grand Prior and in came Polycarpo, who supped with us and brought me a cargo of new Brazilian music, very quaint and original, which kept me employed till one in the morning. (Beckford 1954: 264. 1787/11/08. Neryve).

Este autor fornece ainda valiosa informação sobre repertório de circulação local, como é o caso das composições de Leal Moreira (para cravo)<sup>71</sup> e de Saverio Pietagrua (solo para violoncelo).<sup>72</sup> Neste último caso podemos dar como certo terem conhecido também apresentação pública em concerto e na igreja. Refira-se, a propósito, as contratações de António Rodil para concertos privados (ISC) como igualmente indiciadoras de um repertório de circulação local, com significativos índices de popularidade.<sup>73</sup> Refira-se ainda o caso das composições do violinista José Palomino (1755-1810) que se conhecem como sendo susceptíveis de alguma circulação local, no âmbito privado, porventura até nas assembleias de Beckford.<sup>74</sup> É certo que a estrutura estabelecida para as carreiras de músicos não estimulava a

---

<sup>71</sup> Música que ouviu na casa do Marquês de Penalva executada pelo próprio Leal Moreira (Beckford 1954: 65, 1787/06/06. Neryve).

<sup>72</sup> Beckford (1954: 211, 1787/09/26. Neryve).

<sup>73</sup> Rodil, António, "*Sei Sonata a solo per flauto traversiero e basso dedicate alla Maesta Fedellissima de D. Giuseppe I Re di Portogallo e de Algarve &c.&c.&c. Dal suo Musico di Camera Antonio Rodil.* London Printed by Welcker in Gerrard Street St. Ann's Soho", [177-] (P-Ln, C.I.C. 104A).

<sup>74</sup> De Palomino conhecem-se os autógrafos, de 1785, do *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte con due Violini, Violetta e Basso*, Sol M (P-Ln, M.M. 209//1) e o *Duetto de Cembalo, e Violino*, SibM (P-Ln, M.M. 247//7).

composição de música instrumental nova, seja porque a sua circulação não estava assegurada – sob forma impressa e em concerto - seja porque competia com um repertório local de grande popularidade, de marca luso-brasileira, bem como com o repertório cosmopolita em expansão.<sup>75</sup>

Beckford, quando relata uma visita a sua casa do Marquês de Penalva e seu filho, acompanhados por uma espécie de séquito musical, critica virulentamente a respectiva prestação musical, dando indícios da circulação de um repertório cuja fraca qualidade o escritor denuncia. Podemos assim tomar como referência um repertório de criação local referenciado em modelos cosmopolitas reconhecíveis, mas a que era aparentemente imposta uma simplicidade ou marca local expressiva de carácter ornamental. Importa contudo distinguir este repertório, daquele outro que afirma uma cor luso-brasileira assumida.<sup>76</sup>

In the evening I would not be cheated of my drive and made the Penalvas go out with me. We returned to tea and there was a fiddler and a priest, humble servants and toad-eaters to the Marquis, in waiting. They fell a-thumping my poor pianofortes and playing sonatas whether I would or no. You know how I abhor sonatas, and that certain chromatic squeaking tones of a fiddle, when the player turns up the whites of his eyes, waggles a greasy chin and affects ecstasies, set my guts on edge. The purgation-like countenance of the Doctor was enough to do that already without the assistance of his fellow parasites the priest and the musician. Padre Duarte sucked his thumb in a corner, General Forbes had wisely withdrawn, and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a sort of step I took for the beginning of a hornpipe, but it turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourishes, in which Miss Sill who had come into tea was forced to join much against her inclination. I never beheld such a fidgety performance. It was no sooner ended the Doctor displayed his rueful length of person in such a twitchy angular minuet as I hope not to see again in a hurry. What with sonatas and minuets I passed a delectable evening. The Penalvas shan't catch me at home any more in a hurry. (Beckford 1954: 102. 1787/06/24. Neryve).

A opinião de Beckford sobre estes músicos particulares, muitas vezes cravistas e de origem eclesiástica, raramente tem os contornos de admiração que dedica aos músicos régios com quem convive e que acabará por contratar. Haydn é o autor mais frequentemente referido por Beckford, no que respeita a música instrumental de câmara - sonatas para tecla e

---

<sup>75</sup> A este respeito podem encontrar-se algumas similaridades com o quadro musical francês de antigo regime, tal como é traçado por Weber (1984) que identifica no proteccionismo da corte um dos principais factores para o enfraquecimento da criação de novo repertório.

<sup>76</sup> Cf. cap.5 – II.2.



quartetos de corda - tratando-se de reportório executado por alguns dos músicos mais relevantes do panorama lisboeta, e que pertencem ao círculo de relações do autor.<sup>77</sup> Refira-se o seu testemunho quando nomeia alguns dos principais músicos lisboetas vindos das Caldas, onde terão acompanhado uma deslocação da Rainha a esta localidade. Os músicos enriquecem a assembleia, após um jantar em que o autor recebe o Grão-Prior, D. Pedro de Marialva, o Marquês de Penalva e o filho e o Conservador João Teles, tocando quartetos de Haydn:

No doubt every circumstance conspired to fascinate and inflame a youthful imagination—an apartment decorated with splendour and elegance; glasses rising from the ground, appearing like the portals of visionary chambers and reflecting light youthful figures swimming; the fragrance of roses, and the delightful music of Haydn, performed by [Pedro] Rumi, [José] Palomino and two others, the first musicians in Lisbon and perhaps in Europe. Gelati, Joaquim de Oliveira, and Polycarpo who was just arrived from the Caldas sang a succession of arias with exquisite feeling. (Beckford 1954: 86. 1787/06/17. Neryve).

Beckford reconhece que nas suas assembleias oferece um ambiente requintado, sensual, estimulante. Os livros, a música por si escolhida,<sup>78</sup> a qual recebe directamente de Inglaterra, contribuem para uma atmosfera que estimula a imaginação e abertura a um *novo mundo de ideias*<sup>79</sup> que podemos remeter para o iluminismo. O que pressupõe, mais directamente passa sobretudo pelo despertar de um envolvimento emocional com D. Pedro de Marialva. Deste modo o ambiente sofisticado estimula também, e talvez sobretudo, um novo mundo de experiências sensoriais, das quais a música se constitui como parte importante. No que concerne à música, Haydn é a referência nuclear.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Cf. Beckford (1954: 42-43, 1787/05; 85-86, 1787/06/17; 164,166, 1787/08/20. Beckford 1834, vol. II: 124 e 126. 1787. Neryve)

<sup>78</sup> "We had nobody at dinner but Lima. The whole evening it continuing pouring. I thought night would never arrive. Verdeil lay gaping at one end of the couch, and I yawning and dozing on the other. Lima occupied himself in sorting the vast load of music I have lately received from England. The illumination of the apartment gave a momentary animation. Lima // accompanied me three or four arias, and I sung till I was fatigued and extenuated." (Beckford 1954: 204-205. 1787/09/21. Neryve)

<sup>79</sup> Itálico de chamada de atenção.

<sup>80</sup> "The scenery of my apartment, the music I select, the prints and books which lie scattered about it, have led his imagination into a new world [of] ideas, and if I am not mistaken he [D. Pedro] will long remember the period of my stay in Portugal." (Beckford 1954: 193/194 e 196. 1787/09/02. Neryve).

O processo de assimilação do modelo iluminista aristocrático irradia de Viena e em Portugal penetra como instrumento de distinção da elite entre a elite (*crème de la crème*). O pequeno grupo de aristocratas que prima pela erudição, elegância, renovação de ideias, e que alimenta a ilusão de uma assembleia das nações – “concerto das nações”<sup>81</sup> - unida pela difusão das ideias do iluminismo, ouve regularmente Haydn e introduz Gluck. Este último é apontado como repertório de exigência e requinte só acessível aos eleitos entre a elite, nomeadamente pela Condessa de Vimieiro que o elege como um dos seus compositores preferidos.<sup>82</sup> Associa-o, aliás, a uma audição com grande investimento emocional:

Ontem cantei eu no Grilo uma scena de Gluc. Dizem que o fiz bem e como o tal Principe conhecia a Muzica, gostou de ouvir executar. Este compositor me tem feito perder o gosto de todos os otros, e creio tão bem que sou eu só em Portugal quem lhe faça justiça que lle merece. A dificultad<sup>e</sup> da affinação sim requer uma voz constante, e como ha pocas que tenham esta qualidad<sup>e</sup> especialm<sup>te</sup> depois desta nova moda de não firmar a voz/ por lhe chamar escolha/ por isso talvez não agrade; posso porem sigurarte que quando eu canto p<sup>a</sup> os que sentem, não escolho outra muzica, quando he só p<sup>a</sup> os que ouvem qualq<sup>r</sup> me basta. Com isto respondo ao q me dizias delle em carta atrazada. He penna que o que compoz p<sup>a</sup> a letra Allemam não esteja escrito tão bem em italiano como Alceste (Cortiças 2005: 99. Carta da Condessa de Vimieiro a Leonor de Almeida 1782/02/26).

Verifica-se uma acentuada consciência em relação aos recursos de sociabilidade, erudição e gosto que distanciam a elite que se move no “concerto das nações” e aquela que continua encerrada sobre si própria, fiel a traços locais de matriz e herança rural, não se integrando no quadro do cosmopolitismo cultural urbano, que emana do ideário iluminista de matriz humana universal.<sup>83</sup> As referências de repertório atrás mencionadas emanam

---

<sup>81</sup> Teresa de Mello Breyner nas suas cartas a Leonor de Almeida aquando da sua estada em Viena, faz várias referências à imagem positiva que esta consegue conquistar naquela corte, exprimindo em carta o desejo de que os seus primos Menezes que se deslocam a Viena “façam uma figura digna de todos os seus, e que a falta de experiencia e de mundo lhes não prejudique.” (Bello Vázquez 2005: 376, Lisboa, 1780/11/19). Aparentemente as piores expectativas concretizam-se e os primos Menezes têm um fraco desempenho na sociedade europeia segundo o grau de exigência da Condessa do Vimieiro. A este respeito escreve uma crítica irónica que remata em elogio para Leonor de Almeida: “*Consolame, porem a consideração de que todo el mundo es como la caza nuestra e que ella não poderá fazer tanto mal no concerto das Naçoens como tu nos tens feito bem.*” (Lisboa, 1781/10/29. Cf. Bello Vázquez 2005: 376, itálicos no original).

<sup>82</sup> Referência a uma carta da Condessa datada de 1782/02/25 (Cf. Bello Vázquez 2005: 122).

<sup>83</sup> Estudos recentes identificam na música de Haydn o ideal cosmopolita através da integração não disruptiva do exotismo musical – i.e. elementos de música popular húngara ou escocesa - na sua produção, e mesmo de uma elaboração destes. Um quadro estilístico que remete para o ideário contemporâneo de progresso, na medida em que o sonho de uma convivialidade global podia ser

da corte austríaca que, sublinhe-se, constitui paradigma Europeu em termos políticos e culturais,<sup>84</sup> exercendo uma influência que se faz sentir para além dos reportórios – onde se inclui a disseminação de Metastasio - também nas práticas.<sup>85</sup> A posição de Gluck e Metastasio no polissistema literário português é divergente; enquanto este último ocupou um lugar central desde que fez o seu aparecimento em Portugal, em 1735, sendo *Farnaces* a sua primeira obra editada em Portugal, dominando o panorama teatral ao longo de toda a metade do século XVIII (partilhado com Goldoni), já Gluck quase não foi conhecido ou reconhecido (Cf. Cortiças 2005: 93).<sup>86</sup>

É através dos concertos privados que se vai fazer um processo de renovação de reportório e o estabelecimento de Haydn, como referência nuclear no capítulo instrumental. A prática e recepção da música de Haydn como enquanto reportório e recurso de distinção sociocultural, persiste e é confirmada pelo cronista da *AMZ* quando escreve em 1808, “Na Sinfonia, Haydn domina quase sem excepção nos círculos mais elegantes”.<sup>87</sup> Segundo as crónicas publicadas na *AMZ* e no que se refere ao reportório tocado em concertos privados, verificamos que se reforçam algumas tendências identificadas na década de 1780, nomeadamente a permanência de Haydn no quadro da música instrumental, a par de uma crescente variedade de autores no elenco cosmopolita, o que terá sido facilitado pela existência de armazéns de venda e distribuição de música impressa. Para além das várias referências ao incontestado Haydn, há indicações de uma maior divulgação

---

entendida e sentida na própria música de Haydn quando esta combina diferentes referências étnicas numa mesma obra musical. (Cf. Head, Matthew, “Haydn’s Exoticisms: ‘difference’ and the Enlightenment” in Clark 2005: 77-92).

<sup>84</sup> Se o modelo austríaco se reforça em Portugal com o matrimónio de D. João V com D. Mariana, importará não subestimar o matrimónio do Marquês de Pombal com a austríaca Leonor Daun e ainda a estada do futuro Duque de Lafões e a dinâmica de influências que imprime em Portugal a partir das suas relações com a Corte austríaca ao mais alto nível, no reinado de D. Maria I.

<sup>85</sup> Grande parte da repercussão da obra de Metastasio, em toda a Europa, deve-se em parte ao seu enorme sucesso na Corte austríaca, onde se estabelece em 1730. Em Portugal, Metastasio constituiu-se também como o maior fenómeno literário-musical da segunda metade do século XVIII, superando o volume de traduções e adaptações dos seus textos a soma de todos os demais autores traduzidos para português no mesmo período (Cf. Bello Vázquez 2005: 378 que se baseia no estudo de Cortiças Leira, Antia, *A tradução de textos teatrais para português durante o último quartel do século XVIII*, Faculdade de Filologia, Un. Santiago Compostela, 2004. Cf. Brito 1989a).

<sup>86</sup> Cortiças (2005: 92) confirma ainda que no conjunto das cartas de Teresa de Melo Breyner (Condessa de Vimieiro) ressalta um conjunto significativo de referências a Metastasio.

<sup>87</sup> Cf. Brito/Cranmer 1990: 35. *AMZ* 1808/06/30.

de Boccherini em relação a Mozart, sobretudo por questões de maior acessibilidade técnica.<sup>88</sup> Na apresentação do que seria um programa-tipo de concertos privados, o cronista indica que se começaria por um quarteto concertante de Pleyel, de Boccherini, de Gyrowetz<sup>89</sup> “ou outro semelhante”. Depois da ária italiana, e sucessivamente, um concerto ou solo de flauta, outro para piano, concluindo-se com uma abertura italiana de carácter vivo tocada pelo quarteto.<sup>90</sup> Para ouvir a pouca música orquestral tocada em contexto privado, o cronista indica as assembleias de Herr Klingelhöfer onde se podem ouvir (em execução “extremamente imperfeita”) as “sinfonias de Krommer, Romberg, André, Haydn, até mesmo de Mozart e as mais fáceis de Beethoven”.<sup>91</sup> Importa estabelecer alguma reserva em relação aos padrões de avaliação qualitativa das prestações instrumentais por estarem talvez referenciados em modelos interpretativos diferentes. Dada a rigidez de fronteiras que o cronista tende a estabelecer entre Norte e Sul em matéria musical, tudo leva a crer estar aqui em causa um modelo interpretativo e não propriamente uma falta de qualificação musical.

Finalmente no que respeita à flauta, que é muito apreciada, são referidos os concertos de Berbiguier.<sup>92</sup> Tocavam-se também quartetos de Jacques Pierre Rode (1774-1830)<sup>93</sup> e Rodolfe Kreutzer (1766-1831)<sup>94</sup> e na casa de Driesel ouvia-se música de câmara de Haydn, Mozart, [Andreas

---

<sup>88</sup> Cf. Brito/Cranmer 1990: 35. AMZ 1808/06/30.

<sup>89</sup> Adalbert Gyrowetz (1763-1850). Compositor boémio e maestro. A partir de 1804 foi director musical no Teatro de Corte de Viena. A sua obra extensa inclui ca. 40 sinfonias e muita música de câmara, onde se incluem ca. Quartetos de corda e trios com piano. Musicalmente muito influenciado por Haydn.

<sup>90</sup> Ibid.: 38-39. AMZ 1816/06/20.

<sup>91</sup> Ibid: 39. Os mesmos Haydn., Mozart e Beethoven voltam a poder ouvir-se na casa de Herr Schlegel (Ibid: 44. 1816) e de Deron, neste último os quartetos (Cf. Ibid: 48. 1816).

<sup>92</sup> Ibid: 49. 1821/08/29.

<sup>93</sup> Violinista francês e compositor, um dos alunos dilectos de Viotti em Paris onde fez a sua estreia empúblico em 1790. Foi professor de violino no recentemente fundado Conservatório de Paris (1795). Figura muito representativa da escola de violino francesa. Autor de 13 concertos, 12 quaretetos de corda, 24 duos para dois violinos e 24 caprichos.

<sup>94</sup> Violinista francês, compositor e professor. Estudou com Anton Stamitz. Estreou o 1º dos seus 19 concertos para violino no Concert Spirituel em 1784. Ensinou no Conservatório de Paris (1793-1826). Dedicatário da Sonata para violino Op.74 de Beethoven. Kreutzer, Baillot e Rode constituem os pilares da escola francesa de violino.

Jacob] Romberg (1767-1821)<sup>95</sup> e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)<sup>96</sup> entre outros contemporâneos.

## VII - Instrumentos

Por comparação com os restantes contextos de circulação da música instrumental, os concertos privados diferenciam-se pela maior representatividade de instrumentos adequados ao acompanhamento de música vocal, como é o caso do cravo, piano-forte e cordas dedilhadas, sobretudo viola e guitarra inglesa e/ou portuguesa. O cravo aparece como um instrumento associado a elevada distinção socio-económica estando regularmente presente nos salões da aristocracia. O piano-forte vai, também ele, ocupar os melhores salões, é certo, mas a sua elevada disseminação acompanha, em grande medida, o processo de emergência e representatividade socio-económica da classe média, à medida que nos aproximamos do século XIX.

Refira-se a propósito a relação de instrumentos que se depositou em casa de João Pinto da Silva (Director dos Teatros Reais) por ocasião do incêndio do Paço da Ajuda em 10 de Novembro de 1794, porque esta dá uma ideia dos instrumentos que a família real cultivava na sua prática musical privada. O aspecto mais curioso deste instrumentário tem a ver com a preferência pelo delicado timbre da harmónica de vidro para os quartos das senhoras (Princesa D. Carlota Joaquina e sua filha D. Mariana). Revela-se sintomática a observação em relação aos piano-fortes considerados antigos e velhos, pois confirma-nos que a adesão da família real a este instrumento é consideravelmente anterior à vulgarização da sua venda pelos armazéns de

---

<sup>95</sup> Violinista e compositor alemão. Pode pôr-se também a hipótese de ser o seu primo Bernhard Heinrich (1767-1841), vc.

<sup>96</sup> Pianista e compositor austríaco. Estudou com Mozart, Haydn, Albrechtsberger e Salieri. Autor de um consagrado Método de piano (1828). Uma obra de alguma extensão onde se destaca a produção para piano. Atingiu o auge da celebridade em vida na sua tournée de 1830 que passou por Paris e Londres.

música especializados na década de 1790. Um dos pianos sabemos que estava no quarto do Príncipe D. João (futuro D. João VI).

Recebeo o Affinador de cravos João Jozé Nog.<sup>ra</sup> Goés, por ordem da Princeza N. Sr<sup>a</sup> D. Carlota Joaquina [...]// Hum Cravo grande de Penas de Cinco outavas com caixa de Mogno, pertencente à mesma Sr<sup>a</sup>

Hum piano forte antigo, e velho, pertencente à mesma Sr<sup>a</sup>

Hum instrumento de Vidros da Mesma Sr<sup>a</sup>

Outro dito Instrumento de Vidros pertencente ao Quarto da Sr<sup>a</sup> Inf<sup>a</sup> D. Marianna.

Recebeo o Ben.do Cordeiro por Ordem do Principe N. Sr. // Hum piano forte antigo, e velho pertencente ao Quarto do Príncipe N. Sr.

Dous Bandolins, hum mayor, outro mais pequeno, dentro em suas caixas, idem. (Brito 1989: 158. AHMF, Caixa XX/Z/77(14)).

A generalizada aquisição de instrumentos para a prática musical doméstica constitui-se naturalmente como um impulso considerável para a sua comercialização, sustentando o efectivo alargamento do número e qualidade dos armazéns de música. Estes encontram-se sobretudo nas mãos de músicos instrumentistas. Como vimos anteriormente os concertos privados apresentam uma paleta de soluções em matéria de combinações instrumentais, as quais passaremos a enumerar começando pelos conjuntos mais ricos e variados. Nas festas de grande aparato e investimento económico pode contar-se com uma orquestra e no caso de haver música nos jardins exteriores somam-se a esta outros conjuntos instrumentais, sobretudo constituídos por sopros. Citamos um relato de Bombelles sobre uma Recepção promovida pela Embaixada de França, onde o autor fornece informação com algum detalhe sobre os meios instrumentais contratados:

La chaleur n'avait incommodé personne lorsque le spectacle a fini; une seconde pièce dans la maison eût trop alongé la séance, aussi l'ai-je fait lever pour aller entendre dans une salle vaste et fraîche un concert excellent exécuté par les plus habiles musiciens de Lisbonne qui n'a duré que trois quarts d'heure. J'ai proposé aux dames âgées de le faire continuer et aux jeunes de venir se promener dans mon jardin. Toutes ont voulu être de la promenade; par un escalier provisionnel mais solide et décoré, elles se sont rendu dans ce jardin qu'éclairaient deux mille lampions sans compter les terrines et les lanternes; une musique d'harmonie faisait retentir en plein air le son des clarinettes, des cors et des bassons; elle était placée sous un grand berceau où bientôt tout le monde a été rassemble et où la jeunesse s'est mise à danser. La gaîté contre l'ordinaire des grande fêtes allait en augmentant, des femmes imposantes par leur rang et leur maintien se sont jointes aux autres danseuses; des menuets ont reposé d'allemandes ou de contredanses vivement conduites. Entre onze heures et minuit le souper a été servi dans une salle de plain-pied au jardin. (Bombelles 1788: 150. 1787/07/18. Neryve).

No relato é referido um concerto que se supõe executado por uma orquestra cujos músicos, ou pelo menos parte deles, se encontrariam certamente ao serviço da Real Câmara. Bombelles aponta os 45 minutos como o tempo máximo para a duração de um bom concerto, em contraste com as três ou quatro horas dos longos concertos oferecidos em faustosos salões, p.e. por Gerard de Vismes, os quais são duramente criticados pelo embaixador devido não só à extensão mas também à fraca qualidade dos músicos contratados. No jardim um conjunto instrumental formado por clarinetes, trompas e fagotes acompanha um primeiro baile. Importa destacar a referência aos clarinetes, cuja residência em orquestra institucional só se verificará em 1795 no Teatro São Carlos com João António Weiss.

Nas Assembleias em que não há um investimento de carácter extraordinário, mas onde se inclui entre os entretenimentos um concerto vocal e/ou instrumental, verifica-se a possibilidade de um pequeno agrupamento de cordas, que normalmente se resume a um quarteto, assegurar a base musical, à qual se pode adicionar uma flauta, uma parte vocal ou mesmo um piano-forte. Os relatos da *AMZ* já aqui referidos e citados a propósito do reportório<sup>97</sup> fornecem muita informação sobre as várias possibilidades de um concerto oferecido nos salões das melhores famílias.

Ainda no quadro dos salões mais ricos, e em termos de prática musical doméstica por amadores, as reuniões de carácter espontâneo contam normalmente com um cravo ou, mais tardiamente, um piano-forte. Estes instrumentos de tecla ficam simbolicamente associados à disponibilidade financeira, pelo seu custo de aquisição, mas também de espaço (salão) e de tempo a ser dispendido na sua aprendizagem. Obrigarão por isso a recorrer à contratação de um professor de música, tanto mais que não são instrumentos que apareçam associados a Métodos de aprendizagem rápida e fácil, i.e., “sem Mestre”. Enquanto recursos indispensáveis à estratégia de distinção socio-económica, a aquisição destes instrumentos vai ser cobiçada pelos salões de classe média, vindo a verificar-

---

<sup>97</sup> Brito/Cranmer (1990: 38. 1816/06/26).

se um efectivo alargamento do mercado neste sentido, sobretudo com o piano-forte.

A apetência pelo cravo enquanto sinal de distinção está ilustrada no teatro de cordel, o que por si só, indicia a efectiva dimensão do fenómeno. No entremez *A Manhã de São João da Praça da Figueira (1792)*, construído em torno das tentativas insistentes de estabelecimento de uma imagem de privilégio social, por parte quer dos jovens da casa quer dos seus convidados, as referências musicais estão todas elas associadas aos códigos de distinção que pretendem identificar essa imagem. Particularmente reveladores, a este respeito, são os comentários dos dois falsos fidalgos ao entrarem na casa de Sovina, identificando ao mesmo nível, como sinais simultâneos do baixo estatuto social do proprietário, o facto de as velas dos candelabros serem de sebo (e não de cera, o que seria muito mais dispendioso), o de o mobiliário ser de um estilo antiquado e – o que nos interessa em especial – o de a sala não ter cravo.

D. FAUSTINO - As velas são de sebo: bom principio de função. (À parte a D. Laurencio.)

D. LAURENCIO - E a sala sem cravo, com as cadeiras a antiga! Não nos falta que rir. (O mesmo). (Ibid.: 7. Nerytc).

O sucesso generalizado e transversal, em termos socio-económicos, das cordas dedilhadas para a prática de música em contexto amador, seja entre as camadas populares, seja entre as classes média e alta explica-se em boa medida pela acessibilidade do processo de iniciação da aprendizagem destes instrumentos. A este factor acresce a portabilidade e baixo custo dos instrumentos em causa, para além da multi-funcionalidade, em termos de reportório. A acrescentar ao reportório conhecido e estudado,<sup>98</sup> temos os relatos de viajantes estrangeiros que dão conta precisamente da popularidade das cordas dedilhadas, tal como aliás sabemos que acontecia em Espanha e Itália, embora com algumas diferenças regionais:

---

<sup>98</sup> A este propósito Cf. Morais (1994 e 2001).



(...) for I forgot, or rather I have not yet had time to tell you, this is quite a musical and a singing country, and there is hardly a peasant, a country girl, or a common soldier, who does not play on the Guitar, and is not provided with one of those instruments, when they have hardly a shirt to their backs, or a rag to cover their nakedness. (Costigan [1779]: 170. Neryve).

A popularidade das cordas dedilhadas é reconhecida por testemunhos tanto em relação ao arquipélago da Madeira, como no Brasil. Neste último território a viola terá uma presença muito forte no contexto da música de salão.

The Portuguese are extremely dark complexioned, but have fine eyes and teeth; the women are in general hand- // some; the lower class of people here are indolent, dirty, and much addicted to theft; they are very musical, and extremely gallant. You seldom pass a night in Madeira without hearing a serenade of guitars and mandolines in some part of the street. (R[iddell] 1792: 14-15. 1788/05/05. Neryve).

No que se refere aos salões de classe média, regista-se como regra, a extrema variedade instrumental resultante de uma dependência mais directa em relação às disponibilidades de instrumentos e/ou de músicos, uma vez que estamos num contexto em que as casas não dispõem de músicos contratados em permanência. Quando não existe cravo ou piano-forte toca-se uma viola, um bandolim ou até apenas um violino para acompanhar a dança<sup>99</sup>. É contudo relevante que Correia Garção na peça teatral *Assembleia ou Partida*, em que aborda e crítica as novas práticas de sociabilidade associadas às Assembleias, não dispense a presença do cravo, bem como de outras formas de expressão artística que indiciam um conhecimento cultural de alguma erudição. Estamos aqui perante um modelo que se afasta conscientemente dos excessos de simplicidade e, por vezes de vulgaridade, retratados no teatro de cordel.

---

<sup>99</sup> Refira-se de novo o exemplo do *Entremez O Divertimento das Noites de Inverno* (1779: 11. Nerytc) que documenta esta mesma prática.

## VIII - Músicos

O estudo dos concertos privados permite abordar as prestações e relações contratuais dos músicos à margem dos circuitos institucionais, destacando-se à partida três tipos diferenciados de relação contratual de músicos profissionais neste contexto. Numa primeira linha temos a contratação regular de um músico que entra ao serviço de uma família, sobretudo nas classes com poder económico, nos mesmos trâmites de proximidade e confiança que associamos às relações servo/criado segundo a herança do Antigo Regime. Ele fica encarregado do ensino musical das jovens da família, acompanhando, normalmente ao cravo, a prática musical doméstica. A aristocracia nunca escondia a sua aversão a tratar de realidades como o salário ou contratos de trabalho, cultivando ligações que assentavam em promessas e no comprometimento pessoal. Como se de uma relação entre amigos se tratasse, implicava uma componente afectiva e um convívio assíduo entre as partes (Cf. Cardim 2000: 357). Isto era tanto mais verdade uma vez que o músico não só acompanhava o quotidiano íntimo e doméstico da família, como também a sua sociabilidade.

A este título é preciosa a ilustração das preocupações que se impunham na contratação de um músico, que nos é fornecida pela correspondência da Condessa de Vimieiro. Durante o ano de 1772, um músico, provavelmente italiano, chamado Miguel José, trabalhou na casa dos Condes de Vimieiro, em substituição de um anterior cravista. Acedeu ao cargo após um cuidadoso processo de selecção por meio do qual a Condessa pretendeu evitar não só a entrada no seu círculo de uma pessoa não “desejável”, como também obviar a comentários na Corte. Para a selecção a Condessa recorre a recomendações dos seus pares e de músicos reconhecidos, pertencendo estes à Real Câmara, considerados como pessoas de confiança. Os nomes citados são, aliás, aqueles que sabemos terem sido importantes no estabelecimento de uma prática instrumental nos circuitos privados, sobretudo Pedro António Avondano e João Batista Biencardi. A Condessa refere-se aos seus nomes no plural, reunindo assim

os membros da família quando os apelida (Fernando e João Baptista) Biencardis, (João Felner) e (Henrique Inácio) Valentins e referindo no singular Pedro António (Avondano). O tom de proximidade deste tratamento indicia tratar-se de músicos pertencentes ao circuito da Condessa. Já o facto destes não conhecerem o referido Miguel José remete-nos para um músico que se moveria num circuito marginal ao dos músicos régios. Toda esta informação é referida numa carta a Leonor de Almeida:

Miguel Jozé he hum omem, q eu não conhece [conheço], e que q.<sup>m</sup> ninguem me dá novas por mais q as tenho procurado. Eu não lhe mandei fallar; encarreguei ao tal Gonçalo de me procurar hum omem q fosse capaz de me acompanhar; e de exercitar a m.<sup>a</sup> voz; querendo igualm<sup>te</sup>, que fosse digno de estar sentado a meu lado, e de entrar em m.<sup>a</sup> caza com respeito: falou-me neste, mas diceme que tirasse eu informaçoes do seo prestimo, e da sua capacidad.<sup>e</sup> Perguntei por elle a Valentins, a Bienchardis, a Pedro Ant<sup>o</sup>/ e não sei se a mais algum/ e ninguem me soube dizer nada delle; porque ninguem o conhecia. Fez isto com que eu esfriasse nas perquizaçoens; e por lhe não dar huma excluziva, puz pedra em cima deste negocio. Agora que tu o proteges he outro o cazo; mas como tu bem sabes q neste ponto de receber peçoas començaes, e domesticas he perciza toda a madureza, dizelhe /se te parecer/ q se faça conhecido do Bienchardi, a q.<sup>m</sup> eu tinha tão bem encarregado a dilig.<sup>cia</sup> de procurar-me sut.<sup>to</sup> [substituto] capaz, p.<sup>a</sup> o emprego, e sem dizer que me fallastes, podes aconselhar-lhe isto; porq tendo elle as sircunstancias, que eu mesma ja disse a Bienchardi, será preferido a todos, em obsequio da tua protecção e se tu absolutam.<sup>te</sup> queres, que eu o mande hir, farei quanto quizeres. Se elle for capaz, e se ajustar, pode hir depois sem, nenhum incomo; porem humas das coizas, q eu dezejo he que elle saiba empenhar o cravo, porq lá não ha quem fassa isso apropozito; e o que eu lá tinha sempre o fez, e o afinava. Neste particular he q.<sup>to</sup> posso dizerte; e que em todos dezejo mostrarte a m.<sup>a</sup> fidelid.<sup>e</sup> (Bello Vázquez 2005: 287-288. Carta 50. 1772/Março, Abril).

O extremo cuidado posto no processo de selecção e contratação prende-se com a noção de proximidade já que o conceito de “família”, entre a nobreza portuguesa de então, incluía não apenas as pessoas ligadas consanguineamente, mas todas as que conviviam na mesma casa. Acresce que a Condessa tem noções claras sobre a manutenção do seu cravo que deseja ver satisfatoriamente cumpridas pelo músico a contratar. Depois de seguir o percurso indicado pela Condessa – isto é de contactar com os músicos da Real Câmara - Miguel José é finalmente contratado por altura da Páscoa de 1772, como se comprova pela correspondência entre as senhoras. Numa carta enviada a Leonor de Almeida do Vimeiro a 30 de Abril de 1772 escreveu a Condessa:

eu não sei o que te digo por q escrevo a correr ouvindo o Miguel Jozé afinar o cravo e tocar alguma coiza. Onte chegou a esta caza e p<sup>a</sup> eu o estimar basta a tua recommendaçã... (Ibid.: 288).

Mesmo após a entrada ao serviço da Condessa, continua o interesse por verificar as informações obtidas, nomeadamente o seu estrato social, consubstanciando-se um autêntico relatório enviado a Leonor de Almeida. O relato sobre a prestação do músico abarca não apenas os seus conhecimentos mas incide sobretudo nas suas características pessoais. Da leitura deste relato verifica-se que aparentemente o músico investe mais nas relações interpessoais do que propriamente na assunção das suas qualidades como intérprete, em relação às quais a Condessa apresenta algumas reservas.

Vou a fallar de Miguel Jozé. Sabes que ainda não pude sondar a fundo aquelle vau? Não he o que parece, tem nascimento com destinação na sua terra: em muzica he curiozo bom [sic], porque entende, mas na pratica não corresponde por ora quanto promete a theoria. Contudo vejlhe dezejós de grangear o que lhe falta. Tem correspondencia com o genero umano, e intima comunicação com genio, q rezidem junto ao trono da sorte [sic]. No mais o que já te disse; quieto, civil, e prudente// medindo os genios, contemplando os gozto; não se mostra ignorante; mas taõ bem não deixa ver em que consista a sua instruçã Não sei se o contem a modestia, se a dessimulaçã; mas parece, que verdr.<sup>am.te</sup> o prende alguma cobardia [sic] de genio, que não he culpavel. Falla em ti, e nos teos, nisso não me lizongea poco. (Ibid.: 288. 1772/05/22)

A boa origem social do músico, bem como a recomendação de Leonor de Almeida afastam qualquer dúvida e Miguel José passa a ser incluído nas trocas de cumprimentos entre as duas amigas, chegando também ele a enviar directamente cartas pessoais para o Convento de São Félix em Chelas:<sup>100</sup>

tive duvida aq Mig.<sup>l</sup> Jozé metesse huma carta, que te dirige, neste maço; mas elle me firma [sic] q tivera já esta onra algumas vezes, e eu condescendo com protestarte q nada quero, nem posso querer q seja de menos resp.t<sup>o</sup> p.<sup>a</sup> ti" ("Onde, m<sup>a</sup> Lilia, te escondes"). (Ibid.: 288. 1772).

---

<sup>100</sup> Entre os anos 1759 e 1777, a jovem D. Leonor de Almeida, neta dos Marqueses de Távora viveu encerrada juntamente com a mãe e os irmãos mais novos, no convento de São Félix em Chelas. Os Marqueses de Távora foram supliciados sob acusação de terem participado no atentado a D. José I, ocorrido em 3 de Setembro de 1758.

A relação de confiança extrema entre o músico contratado e o/a senhor/a aristocrata é também ironicamente notada por Beckford<sup>101</sup> quando relata a, já citada, visita a sua casa do Marquês de Penalva e seu filho, seguidos de séquito. A opinião de Beckford sobre estes músicos particulares é normalmente implacável, ao contrário da admiração que nutre pelos músicos régios com quem convive<sup>102</sup> e acabará por contratar. Remete-os para a condição de parasitismo, na medida em que a sua actividade musical passa sobretudo pelas relações de subserviência, que remontam a um estatuto de servo musical em relação ao seu amo (amador). Condição esta que choca com os padrões de emergência de um novo perfil e estatuto socio-económico do músico empreendedor que se faz ouvir perante Assembleias ilustradas que sabem ajuizar sobretudo do seu mérito artístico.

O êxito dos serviços musicais de um frade, professor das jovens da família Pombal, é elogiado pelo Marquês de Bombelles no relato que nos deixa a propósito de uma Festa na casa dos Marqueses, em Oeiras:

*C'est la marquise Pombal, la mère, qui a rassemblé chez-elle sa nombreuse famille, la plus aimable, la mieux élevée, la plus sociable de Lisbonne. Le moine qui enseigne à chanter et à jouer à toutes les petites-filles de cette marquise fait les délices des dames parce qu'il joue assez passablement du violon, de la mandoline et qu'il accompagne mieux encore du clavecin. Il a fait valoir les divers talents de ses écolières; nous avons encore partagé l'intérêt qu'y prend une famille dont nous recevons les honnêtetés et des prévenances marquées. (Bombelles 1979: 107. 1787/03/08. Neryve).*

O perfil de actividade dos músicos, em contexto privado, situa-se numa zona de ambiguidade em que se confundem convívio na intimidade e exercício do ensino ou prática musical eficaz, não abdicando de uma delicada moldura de gratificação pessoal que advém da própria música, é certo, mas também do implícito reconhecimento da generosidade do amador.

A matriz de funcionamento da ordem do afecto (amador) decorre do modelo comunitário no Antigo Regime, alargando-se o espectro social do

---

<sup>101</sup> Beckford (1954: 102. 1787/06/24. Neryve).

<sup>102</sup> "I passed my evening at Mr. Horne's very delightfully in hearing D. Luisa de Almeida and her music master, a little square friar with green eyes, [singing] Brazilian modinhas. This is an original sort of music different from any I ever heard, the most seducing, the most voluptuous imaginable, the best calculated to throw saints off their guard and to inspire profane deliriums. I was in high spirits and danced with a parcel of young tits till two in the morning." (Beckford 1954: 69. 1787/06/07. Neryve).

intercâmbio de produtos para o terreno dos serviços que as pessoas prestavam umas às outras. Persiste um universo de relações profundamente marcado pelo imaginário do afecto, em que o comércio entre as pessoas era pensado como uma actividade procedente do impulso natural do humano para ajudar o próximo, uma ajuda que teria de ser graciosa e desinteressada.<sup>103</sup> A persistência deste modelo acaba por ter implicações na ambiguidade e lentidão do processo de afirmação pública e comercialização dos concertos, uma vez que esta actividade é regulada em grande medida no âmbito da prática musical privada, numa troca de serviços entre amadores e profissionais. Os nobres - os amadores - cultivavam uma relação livre e afectiva com o saber, com a arte, logo a visibilidade pública desta prática privada é “estranha”, e de facto vai desenvolver-se no quadro da Assembleia das Nações Estrangeiras, ou então emerge da contribuição em conjunto para o benefício: concertos de benefício. Trata-se pois do reforço da consciência social de que os homens necessitam de assistência mútua para desempenharem as suas tarefas, o que remete, no universo da música, para os concertos de benefício, bem como para o papel protector das Irmandades, sendo a Confraria dos Músicos uma das mais poderosas.<sup>104</sup>

No caso conhecido de Beckford que usufrui deste modelo de funcionamento, importa distinguir o pormenor de, tal como Ruders, não se abster de tecer considerações e/ou anotar numerários, não remetendo as questões de honorários para a condição de tabu. Relembremos que normalmente não são também anotados nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília os pagamentos relativos às funções profanas. O escritor inglês vai relatar em pormenor o seu próprio processo de contratação de músicos profissionais, em que se conjugam recomendações e negociações preparatórias para uma relação pessoal de confiança. A música em privado, enquanto espaço de expressão e relação interpessoal, entre o amador e o profissional contratado, decorre também aqui num espaço de intimidade que é uma antecâmara, para os momentos de representação “pública” - perante

---

<sup>103</sup> Cf. Cardim (2000: 334-335).

<sup>104</sup> Cujo espírito de funcionamento se mantém vivo no Montepio Filarmónico, sediado na Igreja dos Mártires, hoje depositário do espólio da instituição, que presta aos músicos associados socorros mútuos, pensões de reforma e viuvez, entre outros serviços.

um público restrito mas qualificado – em Assembleia. O episódio da contratação de músicos régios para o Ramalhão por parte de Beckford, entre os meses de Setembro e Novembro de 1787, em nada se diferencia dos modelos aristocráticos em prática, com a diferença de que o autor inglês procede a uma escolha de músicos ao mais alto nível, que gozam de reconhecimento público, facilitada pela mediação do Marquês de Marialva, Estribeiro-mor da rainha.<sup>105</sup> Também ele se abstrai, a certo ponto, das condições contratuais, fazendo assentar a presença dos músicos numa base de confiança que depois considera traída por Jerónimo Francisco de Lima quando este lhe cobra honorários, que considera excessivos, pela sua presença regular nos serões com música.<sup>106</sup> A orquestra do Ramalhão é constituída por alguns dos mais célebres músicos da capital, estando à sua frente o compositor Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822),<sup>107</sup> que visitará o escritor quase diariamente, trazendo-lhe obras suas para cantar e acompanhado-o ao cravo ou ao pianoforte.<sup>108</sup> Esta partilha da prática musical é relatada por Beckford com base num entendimento que assenta numa proximidade pessoal afectiva - por vezes como que entre iguais - tal como

---

<sup>105</sup> A negociação dos honorários para esta orquestra (de 20 moidores por mês baixa para oito ou pelo menos 10) dá uma ideia da margem de variabilidade para as contratações individuais, para a qual já o sabemos contavam as recomendações e toda uma teia de relações de confiança. Beckford alude por duas vezes nos seus relatos ao facto de poder contribuir, por intermédio de recomendação sua, para uma subida dos honorários de Jerónimo Francisco de Lima. Honorários estes decerto relativos a uma contratação particular do Marquês de Marialva: *"I fancy J. Lima will get a fat addition to his income upon the strength of my recommendation."* (Beckford 1954: 151. 1787/08/05. Neryve).

*"Lima has been soliciting me to obtain an addition to his salary by once more speaking to the Marquis on his behalf. I hate asking favours. The petition he has presented me lies like a dead weight in my pocket."* (Beckford 1954: 240. 1787/10/23. Neryve).

<sup>106</sup> Visita do Marquês de Marialva ao Autor: *"Just as he left me and I was going to get on horseback, Berti, lifting up his eyes and his shoulders, announced Lima, who, with a most submissive simper, presented on the knee a trifling bill of £ 200 sterling and upwards for his attendance at Ramalhão. Had not this worthy artist always declaimed against extortion, fleecing of strangers etc., I should have been more astonished. I kept my temper admirably well and ordered a receipt to be taken for the money, and did not kick il Signor Maestro out of doors as he merited, but gave him a gentle hint that his visits in future would // be dispensed with. Signor Lima with many modest shrugs retreated downstairs, assuring me that it was no [more] than barely his due, and that he had too much veneration for my exalted character to suppose that I would have wished a poor artist to have thrown away his precious time upon me. [...]"* Regressando de um passeio a Belém, o Autor encontra visitantes em casa, entre os quais D. José de Meneses: *"D. José laughed heartily at Signor Lima's confounded scoundrelism, and though it must be allowed I have paid for the jest, I could not help enjoying it."* (Beckford 1954: 271/273. 1787/11/21. Neryve).

<sup>107</sup> O autor regressa a casa, depois de tomar chá em casa do Senhor Horne: *"Lima was exercising his musical troops. They continued playing till supper whilst I ranged disconsolately through the apartments"*. (Beckford 1954: 207. 1787/09/23. Neryve).

<sup>108</sup> Introduzirá também o seu irmão, Brás Francisco de Lima, neste círculo, mas sem grande sucesso junto de Beckford.

aliás se verifica com Policarpo José António da Silva (1745-1803), o primeiro tenor da Capela Real e também ele compositor reputado, mas sobretudo com Gregorio Franchi (1770-1828), aluno do Seminário da Patriarcal.

A formação provável desta orquestra de elementos da Real Câmara seria 2vl, 1ob/fg, 2tp, 1vc. Regista-se um reforço nos sopros, que vai ao encontro do ideal de Beckford de uma música que preencha um espaço sonoro amplo, ocupando também os jardins,<sup>109</sup> podendo, claro, tocar ainda música de dança (minuetes). Mas sobretudo reproduz-se o modelo regular de conjunto instrumental usado para as funções sacras de acordo com os manifestos da Irmandade de Santa Cecília.

O modelo de serenata ou concerto austríaco, que, não raras vezes, pressupõe a audição de música ao ar livre pode também aqui ser identificado na prática de concertos privados. Para além do ilustrativo exemplo de Beckford pode presumir-se que todas as grandes Casas ocupassem os seus jardins com música, em dias de recepção mais alargada de convidados, como já foi referido no início deste capítulo.<sup>110</sup> Este conjunto de músicos permite assim, um reportório suficientemente variado no quadro da música doméstica em contextos de execução associados a assembleias mais intimistas, incluindo acompanhamento de árias de ópera, modinhas, sonatas de tecla ou quartetos de corda. No conhecido elogio que faz aos músicos ao serviço da rainha, que considera uma orquestra inigualável na Europa - “o seu jardim zoológico musical não tem rival” - Beckford procede a um exercício de auto-celebração, deixando claro ao leitor, ser ele, um dos

---

<sup>109</sup> “I am getting into excellent order at Ramalhão, and shall soon be tolerably comfortable. Lima came from Lisbon to ask my pleasure concerning the band of musicians he // is to bring down to me. I have settled to have six, and appointed them for the first of September. Music will sound delightfully in the echoing galleries and spacious terraces of Ramalhão”. (Beckford 1954: 150-151. 1787/08/05. Neryve) Os músicos chegam cerca de um mês depois e a fruição musical cumpre-se tal como foi imaginada: “Soon after we had breakfast, Lima and six musicians arrived in // one of the royal lumbering coaches with eight mules, which the Marquis lent me for the occasion. [...] // [Chá no Ramalhão com o Marquês de Marialva e os Monsenhores Acciaoli e Mascarenhas:]. The night was serene and delightful, the folding doors which communicate with the veranda thrown wide open, and the harmonious notes of the French horns and oboes issuing from thickets of citron and orange; not a breath of wind disturbed the clear flame of the light in the lustres, and they cast a soft gleam on the shrubs shooting up above the terraces. In the course of the evening D. Pedro and I danced several minuets. We are growing much attached to each other. The scenery of my apartment, the music I select, the prints and books which lie scattered about it, have led his imagination into a new world [of] ideas, and if I am not mistaken he will long remember the period of my stay in Portugal.” (Beckford 1954: 193-194 e 196. 1787/09/02. Neryve).

<sup>110</sup> Era pelo menos o caso de Marialva (Beckford 1834: 167. 1787/09/10. Neryve).



poucos, que usufruiu em privado dos serviços destes músicos de excepção. O reportório explicitamente referido e identificado nos seus relatos é da autoria de Jommeli e Haydn, este último, o segundo trunfo de cabal distinção, deixando por identificar, decerto intencionalmente, toda uma série de música que eventualmente não gozaria de tão elevado estatuto.<sup>111</sup>

A actividade profissional destes músicos, nomeadamente nas funções sacras, era acompanhada de perto por Beckford, e outros potenciais promotores de assembleias com música, que os podiam contratar com carácter mais ou menos regular.<sup>112</sup> Refira-se ainda que o pagamento de honorários aos músicos que abrilhantavam os salões, aquando dos concertos privados, poderia ainda ser efectivado de forma indirecta através dos Concertos de Benefício, uma vez que o músico contaria com a presença de todos aqueles a quem abrilhantara gratuitamente os salões.<sup>113</sup> Neste período, os concertos de benefício constituem-se como um privilégio que não está ao alcance de todos, sobretudo se instrumentistas, verificando-se normalmente a presença neste circuito de músicos com uma visibilidade considerável. Certo é que estes concertos se passaram a constituir como

---

<sup>111</sup> *"The Queen of Portugal's chapel is still the first in Europe, in point of vocal and instrumental excellence; no other establishment of the kind, the papal not excepted, can boast such an assemblage of admirable musicians. Wherever Her Majesty moves they follow; when she goes a hawking to Salvaterra, or a health-hunting to the baths of Caldas. Even in the midst of these wild rocks and mountains, she is surrounded by a bevy of delicate warblers, as plump as quails, and as gurgling and melodious as nightingales. The violins and violoncellos at her Majesty's beck are all of the first order, and in oboe and flute players her musical menagerie is unrivalled. The Marquis of M--- [Mariaiva], as first Lord of the // Bedchamber, Master of the Horse, and, as it were, hereditary prime favourite, enjoys a decided influence over this empire of sweet sounds; and having been so friendly as to impart a share of these musical blessings to me, I have been permitted to avail myself, whenever I please, of a selection from this wonderful band of performers. This very morning, to my shame be it recorded, I remained hour after hour in my newly-arranged pavillion, without reading a word, writing a line, or entering into any conversation. All my faculties were absorbed by the harmony of the wind instruments, stationed at distance in a thicket of orange and bay trees. It was to no purpose that I tried several times to retire out of the sound—I was as often drawn back as I attempted to snatch myself away. Did I consult the health of my mind, I should dismiss these musicians; their plaintive affecting tones are sure to awaken in my bosom a long train of mournful recollections, and by the force of associated ideas to plunge me into a state of languor and gloom. [...] // The impression I had received in the morning, from the music of Haydn and Jomelli, still lingered about me." (Beckford 1834: II, 123-124, 126. 1787/08/26. Neryve).*

<sup>112</sup> *"I went to the new church of St. Peter of Alcantara, and heard Lima's mass. All my musical acquaintances were employed—Rumi, Palomino, Ferracuti, Totti etc. Totti sang delightfully, he happened to be in voice, a blessing he seldom enjoys. I was placed to great advantage in the music gallery". (Beckford 1954: 150. 1787/08/05. Neryve).*

<sup>113</sup> Cf. Weber (2004: XXIV) que chega à conclusão que esta é uma prática corrente nos principais centros musicais europeus.

uma plataforma fundamental para a alteração gradual do estatuto do músico instrumentista.<sup>114</sup>

Com a vulgarização massiva das assembleias com música verifica-se uma natural necessidade de recorrer à contratação de músicos com carácter pontual, é este tipo de prestação de serviço que está registado nos manifestos que relatam as funções profanas de concertos de música. Também no teatro de cordel encontramos referências, embora com carácter pontual e sempre como meio de acentuar a importância da assembleia ou baile, à contratação de músicos ou orquestra de profissionais.<sup>115</sup>

ALBERTO - Salafrario, toca advirtir, esta noite vamos para caza de hum amigo meu, que faz a sua mulher annos, e da huma grande assemblea, aonde se juntaõ madamas gentiz, e bellas, huma excellente orquestra, cantaõ-se lindas modinhas, dançaõ-se brilhantes minuets, modernas contradanças, e por fim, quando nada sempre hum homem sahe com a sua agregada, que depois de lhe expreçar vozes de ternura, e de amor, lhe sabe a caza, e vem por-lhe o nome no cathalogo daquellas a quem por officio xixisbeia. (*O Casamento de uma Velha com um Peralta*, s.d.: 2. Nerytc).

Apesar da estrutura ser equivalente ou similar, quanto aos ingredientes, as assembleias de classes médias que tinham lugar em contexto familiar, recorriam sobretudo à prática musical amadora, relatando-se não raras vezes a insuficiência das prestações ou aspectos ridículos da música ou da dança, enquanto mero resultado de uma esforçada representação social. A figura do profissional aparece implícita no quadro da formação musical destes mesmos

---

<sup>114</sup> A título de exemplo, refira-se que o cronista da AMZ refere que o concerto em benefício de Cãongia a 1821/25/03, no Teatro São Carlos, lhe deve ter rendido "cerca de 600 000 réis de receita (1.000 thaler)" pois a casa estava cheia mas pouco ficou para o empresário porque não se realizou no intervalo de uma ópera (Brito/Cranmer 1990: 56).

<sup>115</sup> O entremez *O Peralta Vaidoso e Enganado* (1787) dá-nos informações úteis sobre a prática de execução da modinha de salão, assinalando que Julio (o peralta em causa) leva consigo dois violinistas profissionais contratados para o efeito, que se encarregam da parte instrumental: "JULIO - Minhas senhoras, como me vi tão obrigado de receber a honra de entrar em tão illustre casa, foi justo que trouxesse estes senhores Rabequistas para divertir-nos esta tarde." (Ibid.: 7). O entremez *Os Três Casamentos Gostozos* (1792) refere a contratação não só de músicos profissionais mas também de dançarinos, o que pressupõe a inserção no sarau, a par com a Dança de carácter social executada pelos próprios donos da casa e pelos seus convidados, de números de bailado profissional a que aqueles poderão assistir. Se esses números teriam um carácter figurativo ou se corresponderiam apenas a danças de salão executadas com particular virtuosismo de movimentos, exigindo por isso a presença de profissionais, é uma questão a que o texto não nos dá resposta. Está planeado um baile de máscaras, mas a prestação prevista dos músicos é descrita pelo dono da casa como uma "serenata", não fornecendo os elementos que possam esclarecer-nos sobre se este termo é referido genericamente à função ou se diz respeito ao género vocal e instrumental específico.

amadores, o que é confirmado pelo crescente número de anúncios que oferecem este tipo de serviço na imprensa.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup> Cf. Cap.6.

## 5 - REPORTÓRIO

### I - Os Modelos Cosmopolitas

#### 1 - O Cânone Clássico: Haydn

Neste período podem identificar-se duas lógicas em funcionamento no que se refere ao reportório, a canónica e a participativa, que, por sinal, se complementam. É um fenómeno reconhecido a extraordinária disseminação geográfica da obra de Haydn, cujo estudo crítico da recepção permite avaliar a tensão entre reportórios e gostos locais e o modelo cultural cosmopolita do Iluminismo austríaco, que encontra neste autor um veículo importante.<sup>1</sup> Como foi aqui já referido,<sup>2</sup> a reputação da música de Haydn situa-se ao mais alto nível em Portugal, no período compreendido entre as décadas de 1780 e de 1820, seja na sinfonia, seja na música de câmara, sobretudo para tecla. A associação da música de Haydn a uma elite cosmopolita congrega as noções de qualidade, actualidade e modernidade, encontrando, enquanto tal, em Charles Burney (1726-1814)<sup>3</sup> um defensor convicto, nomeadamente num dos seus artigos publicados em 1791 na imprensa, onde este autor se opõe às forças conservadoras do meio musical inglês, neste caso representadas pelo organista William Jackson.<sup>4</sup> Burney aponta para a confirmação de duas idades de ouro, a primeira associada à produção de Haendel, no que se refere à sedimentação de um cânone do passado, sobretudo em Inglaterra. Já a segunda, associada à produção de Haydn, conhece uma popularidade

---

<sup>1</sup> A recepção de Haydn aparece como uma questão que permite discutir a noção de um público múltiplo e diversificado, que é aliás a problemática discutida no ensaio de Sisman, Elaine, "Haydn's Career and the idea of the multiple audience" in Clark, ed. (2005: 3-16).

<sup>2</sup> Cf. Cap. 3 e 4.

<sup>3</sup> Historiador, crítico e cronista Charles Burney foi quem desenvolveu o discurso mais conceituado e erudito sobre música no seu tempo, em Inglaterra. Autor da *General History of Music* e de textos de grande riqueza sobre as suas viagens musicais (*musical tours*) no Continente, para além de textos de conteúdo crítico publicados na imprensa, como é o caso do acima citado (*Monthly Review*).

<sup>4</sup> Numa resposta directa ao organista de Exeter, William Jackson, este autor discute a extrema valorização da música antiga em Londres, decorrente da fundação da Academy of Ancient Music (em 1726) para promover a música sacra do passado e que concorre para a constituição de Handel como paradigma, em detrimento do reportório contemporâneo, nomeadamente Haydn.

transnacional, e apesar de ser aplaudida de forma unânime pelo público, encontra-se em processo de reconhecimento por parte de alguns eruditos. Como indica Burney, a popularidade não é sinal inequívoco de qualidade, embora coincida no caso de Haydn. O reconhecimento da sua obra, simultaneamente como cânone e como moda, levou a que fosse, por isso mesmo, imitado por toda a Europa. O autor apela a uma tomada de consciência em Inglaterra em relação ao valor da obra, referindo que entre as capitais de circulação da obra de Haydn se encontra Lisboa, e sublinhamos, para além de Viena, Madrid e Paris:

Handel was, at this time, a young man, and little known in any other part of Europe; so that we had the courage and merit of feeling his worth, without adopting it as a foreign fashion: but not to approve and admire Haydn, whose works have been in as great favour at Vienna, Madrid, Lisbon, Paris, and in several capitals of Italy, as at the court of his patron, Prince Esterházy, in whose service he had been engaged, as we have been told, for 25 years before he came hither, would have disgraced our musical taste. Indeed, it seems likely that the productions of Haydn will be admired and imitated *all over Europe*, as long as those of Handel have been in England only.

We are not certain that our present musical doctors and graduates are *quite up* to Haydn yet: but the public are so unanimous in applauding, that they cannot help giving at least a silent vote of assent to the justice of the praises so enthusiastically bestowed on him... (Haskell ed., 1995: 60. Burney, 1791).<sup>5</sup>

Numa linha de discurso em parte similar, Stendhal escreveu sobre a existência das duas idades de ouro referidas anteriormente, representadas pelas obras de Haendel e Haydn. Em 1808, o escritor afirmou o seu repúdio pelo esquecimento dos autores imortais provocado pela emergência de novas modas em matéria musical, defendendo a preservação de um reportório do passado, que não deveria cair no esquecimento com a mera passagem do tempo. Embora deva ser lido com as devidas reservas neste ponto, o autor previu algo que acabaria por se tornar tendência dominante no século XX, em termos de constituição de um reportório “clássico”. Stendhal confirma, neste mesmo texto, a extraordinária disseminação geográfica de Haydn, que apresenta como um fenómeno planetário, num processo que conquista desde os salões da periferia (faubourg de Péra) até aos salões do “centro do mundo” (Paris).

---

<sup>5</sup> Itálicos na edição cit.

On joue encore leurs ouvrages immortels [Cimarosa, Haydn et Mozart]; mais bientôt on les écartera: d'autres musiciens seront à la mode, et nous tomberont tout à fait dans les ténèbres de la médiocrité. (...) Mon séjour ici et la société que j'y vois me mettent à même de vous parler au long de ce Haydn dont la musique s'exécute aujourd'hui du Mexique à Calcutta, de Naples à Londres, et du faubourg de Péra jusque dans les salons de Paris. (Stendhal 2002: 26-27, Carta de Viena 1808/04/05).<sup>6</sup>

Quando comenta o facto de Haydn limitar a sua actividade a Esterházy, apesar de ser um autor tão popular, Stendhal faz referência ao facto do compositor ter sido convidado a compor ópera para teatros de várias capitais, entre as quais Lisboa, dado que nos remete para a confirmação da ópera como género maior, mas o testemunho aponta para a afirmação da sua música instrumental em Paris, cujo convite para o Concert Spirituel Haydn recusou, optando por dar resposta aos concertos em Londres dirigidos por Salomon:<sup>7</sup>

On parlait de lui depuis bien des années, quand, presque en même temps, il fut invité par les directeurs les plus renommés des théâtres de Naples, de Lisbonne, Venise, Londres, Milan, etc., à composer des opéras pour eux. (...) Il venait de refuser l'invitation des directeurs du Concert spirituel de Paris. Après la mort de son amie [Mlle<sup>e</sup> Boselli], il accepta les propositions d'un violon de Londres, nommé Salomon, qui dirigeait dans cette ville une entreprise de concerts. (Stendhal 2002: 118, Carta de Salzburgo 1809/05/25).

A popularidade de Haydn nos circuitos de apresentação pública está sobretudo relacionada com as sinfonias, cuja audição podia ocorrer em contexto de representações teatrais – incluindo necessariamente a ópera – ou em concertos vocais e instrumentais. As sinfonias, que não apenas de Haydn, eram apresentadas como abertura entre as partes constituintes dos programas, sendo-lhes atribuído um valor autónomo que justificava o seu anúncio nos avisos de imprensa ou cartazes. Desde a sua génese, algumas destas sinfonias, nomeadamente das décadas de 1760 e 1770, estavam associadas a representações teatrais que tinham lugar na corte de Esterházy.<sup>8</sup> Em Viena<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> A disseminação geográfica relativa a Calcuta é discutida em Tolley, Thomas, "Music in the Circle of Sir William Jones: A Contribution to the History of Haydn's Early Reputation" in *Music & Letters*, Oxford, vol.73, nº4, Nov.1992: 525-550. Cf. Woodfield, Ian, "Haydn Symphonies in Calcutta" in *Music & Letters*, Oxford, vol.75, nº1, Feb.1994: 141-143.

<sup>7</sup> Refira-se a este propósito que, quando em 1776, Haydn elaborou uma lista das suas obras incluiu apenas as óperas, facto que para além da mera curiosidade histórica prova à evidência a secundarização da produção instrumental na época.

<sup>8</sup> A este respeito Cf. Sisman (1990) onde se discute o facto de Haydn ter composto música para peças teatrais que posteriormente integrou nas suas Sinfonias, a somar a estreias de Sinfonias suas como

ouvia-se a música de Haydn, entre outros compositores, a intercalar peças teatrais, numa sequência programática que podia ainda integrar números de dança e cujo carácter misto encontramos também em Lisboa, a par das respectivas representações em língua nacional e da ópera italiana que é uma constante nos centros culturais europeus.

Em Espanha regista-se a existência de um conjunto de obras de Haydn ligado ao período de actividade de Antonio Brunetti (1744-1798) na corte de Madrid. A sua actividade iniciou-se em 1767 como violinista, ascendendo depois a maestro de capela, primeiro de Carlos III e mais tarde do Príncipe das Astúrias (que reinou com Carlos IV a partir de 1788). Brunetti acabaria por tornar-se a figura mais destacada da vida musical na corte espanhola, gozando a sua música instrumental da correspondente divulgação. Neste contexto, Haydn terá sido precisamente o principal “rival” em relação à música do mestre italiano, encontrando-se uma colecção de 54 Sinfonias do mestre de Esterházy num conjunto de cópias manuscritas da autoria de copistas da corte, destinadas a ser tocadas pela orquestra régia. Estima-se que a sua circulação ocorreu a partir da década de 1780 até inícios do século XIX. Neste mesmo fundo encontram-se naturalmente obras de outros compositores, nomeadamente Pleyel (14), Dittersdorf (11), Mozart (4) e uma obra de cada um dos seguintes autores: Florian Leopold Gassmann, Gluck, M. Haydn, Leopold Hoffmann e Paul Wranitzky. (Boyd/Carreras eds. 2000: 145, 148).<sup>10</sup> Também ilustrativa da consagração de Haydn em Espanha no domínio da música sacra é a encomenda pela Catedral de Cadiz de *As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz*, uma obra para a celebração da Páscoa em 1786 ou 1787. Trata-se aliás de uma obra que conheceu uma vasta popularidade –

---

número intercalar de representações teatrais. Por outro lado, a música que tradicionalmente integrava as representações teatrais, mesmo em Viena, tinha um carácter compósito, podendo integrar obras de vários compositores ou mesmo apresentações solísticas. Havendo a este respeito descrições de Burney. Sisman propõe uma reavaliação do chamado período *Sturm und Drang* de Haydn que à luz destes factos, valorize a vocação dramática desta música mais em função do contexto do que na relação com um ideal estético e literário. Propõe ainda a associação de vários dos títulos enigmáticos das Sinfonias de Haydn a peças de teatro concretas para as quais esta música poderá ter sido escrita.

<sup>9</sup> No Kärntnerthortheater e Burgtheater (Ibid. 300-301).

<sup>10</sup> Sobre a recepção de Haydn em Espanha Cf. Jones, David Wyn, “Sinfonias austríacas en el Palacio Real de Madrid” in Boyd e Carreras eds., 2000: 145-165.

também em Lisboa como veremos - documentada pelas três versões publicadas logo em 1787 e ainda uma Oratória, em 1795.<sup>11</sup>

Em Portugal, e em matéria de música sacra regista-se a execução do *Stabat Mater* programado em 1786 para a Assembleia das Nações Estrangeiras<sup>12</sup> e que foi intercalado com solos instrumentais. Refira-se a este propósito que o catálogo de Waltmann, de 1795, apesar de ser muito parco na oferta de música de igreja, cuja viabilidade económica seria previsivelmente reduzida, já que este reportório tinha os seus próprios circuitos autónomos e assegurados, anuncia dois *Stabat Mater*, respectivamente de Pergolesi e de Haydn,<sup>13</sup> os quais não sabemos se em adaptação ou nas versões originais.

O processo de valorização da música instrumental de Haydn como género autónomo, passou pela sua valorização pública no Concert Spirituel de Paris, nos Concertos promovidos em Londres por Salomon, a par dos salões privados, nomeadamente entre a mais alta aristocracia como o referido caso da Corte de Espanha. Em Portugal esta valorização de Haydn é confirmada pela avaliação genérica do cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) sobre a vida musical em 1808, quando refere o predomínio das suas Sinfonias entre os círculos mais elegantes de Lisboa.<sup>14</sup> O atributo de distinção associado à música de Haydn é, aliás, coincidente com outros relatos referentes à música em circuito privado, discutidos anteriormente,<sup>15</sup> cuja influência tem repercussão ao nível dos espectáculos públicos, concretamente nos teatros.<sup>16</sup>

---

<sup>11</sup> A obra foi publicada por Artaria, em 1787, em três versões: *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce ossia 7 sonate con un'introduzione ed al fine terremoto H XX/1* – versão original para orquestra (186/1787), *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce... ridotte in quartetti*, op.51. H III: 50-56 (1787), e ainda uma versão para piano que não sendo da autoria de Haydn teve a sua autorização. A última versão será a Oratória *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* para S,A,T,B, coro e orquestra (1795/96).

<sup>12</sup> Cf. Cap.3 (GL 14: 1786/04/04).

<sup>13</sup> O catálogo inclui apenas mais 6 obras sacras: uma Missa de Haydn, duas Missas de Richter, uma Missa de Defuntos de Gossec, *Seculare* de Carmene e um Offertorium de Hoffmeister. (Cf. Albuquerque 2004: 159).

<sup>14</sup> Cf. Brito/Cranmer (1990: 35, AMZ 1808/06/30).

<sup>15</sup> Cf. Cap.4.

<sup>16</sup> Refira-se a este propósito a adequação da reflexão de Jürgen Habermas sobre uma nova esfera pública que surge na Europa do século XVIII, decorrente da sociabilidade dos salões, cafés, academias nas quais circulam ideias e práticas culturais (Cf. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a Category of Bourgeois Society*, 1962, Cambridge, Mass., 1992).



A par deste processo de valorização da sua música instrumental como género autónomo, verificamos que os usos das Sinfonias de Haydn, em termos de apresentações públicas, continuam a ser variados podendo constituir-se como peça de abertura de concertos vocais e instrumentais, tanto para a primeira como para a segunda parte do programa.<sup>17</sup> Alinhamento este que é habitual e generalizado pela Europa integrando naturalmente composições de Haydn, a par de outros autores. As Sinfonias eram também programadas para introdução de espectáculos de ópera ou teatro, destacando-se como ponto de interesse para o público, p.e., a apresentação de “uma nova Symfonia do célebre Mestre Hayden” em 1810, a qual acrescentou mais valia à reposição da também consagrada ópera *La Mollinara* de Paisiello.<sup>18</sup>

No relato de Jacques-Étienne-Victor Arago de 1818,<sup>19</sup> temos a descrição da estrutura variada de um espectáculo no Teatro de São João (Porto), em relação ao qual o autor elogia a execução de uma Sinfonia de Haydn aplaudindo a qualidade da orquestra e os talentos individuais de alguns dos músicos que a constituem. O luxo, enquanto sinal exterior de civilização, aparece associado aos nomes de Voltaire e Haydn.

Je suis las d'observer des abus; je veux me dédommager, en passant la soirée au spectacle. On donne Zaïre; une comédie intitulée l'Usurier, une farce, un ballet, et deux ou trois bagatelles de ce genre....

L'intérieur de la salle, quoique sans ornement, est beau, très-beau. La façade ne répond pas à ce que je vois. On doit ce monument à Jean VI, qui l'a fait bâtir en 1812. Il est, je pense, aussi vaste que l'Opéra de Paris, mais sans galeries. Les loges sont toutes occupées par une infinité de dames couvertes de diamants, et couronnées de fleurs et de pierreries: j'en suis ébloui. L'orchestre est grand; les préludes des musiciens annoncent chez quelques-uns du talent. Une tragédie de Voltaire, ce luxe, cette brillante assemblée, tout, jusqu'à l'attrait de la nouveauté, me promet beaucoup de plaisir. Me tromperai-je encore?

Une symphonie de Haydn sert d'ouverture: elle est fort bien exécutée. Le rideau se lève: la scène est immense, la décoration fort belle. (...) (Arago 1822: I, 92. 1818. Neryve).

<sup>17</sup> Nos Concertos em Benefício de Pierre Gervais, violinista, no Teatro São Carlos em 1791 (GL 20: 1791/05/17) e de Joaquina Maria da Conceição Lapinha, cantora, também no Teatro São Carlos em 1795/01/24, (P-Ln LV2, fol.48).

<sup>18</sup> No “Real Theatro de São Carlos (...) se ha de expôr ao respeitavel Público hum brilhante espectáculo: Depois de executar huma das mais bellas Symfonias, se ha de representar a sempre agradavel Opera, La Mollinara [Paisiello]. Logo que finde o primeiro Acto se fará huma nova Dança, a qual se intitula a Restauração do Porto, ou hum dos triunfos do heroe Wellesley. Ha de seguir se huma nova Symfonia do celebre Mestre Hayden, [sic] e dará fim (...) o segundo Acto da mesma Peça” (GL 213: 1810/09/05).

<sup>19</sup> Desenhador que integrou as expedições de volta ao mundo comandadas por M. Freycinet, que tiveram lugar entre 1817 e 1820.

Tendo em conta as referências dos cronistas da AMZ <sup>20</sup> (em 1808 e 1816) relativamente à representatividade de Haydn no reportório dos salões mais elegantes e também dos salões de comerciantes estrangeiros (Cf. Cap. 4 - VI), verificamos que as indicações de reportório instrumental tocado nas apresentações da *Sociedade Philharmonica*, promovida por Bomtempo, a partir de 1822, não acrescentam novidade nesta matéria, embora alarguem a representação sinfónica de Haydn a obras mais tardias, da década de 1790 que são ouvidas na íntegra.<sup>21</sup> Confirma-se assim que Haydn se constitui como uma referência de mais valia no processo de afirmação da música instrumental, projecto esse que marca a actividade de Bomtempo. Neste particular, o compositor português dissocia as Sinfonias de Haydn do contexto teatral de registo cómico, que parece dominar parte importante da sua recepção na época. O comentário do cronista da AMZ dá ainda conta do mais recente fenómeno de popularidade massiva que tem a ver com o sucesso da música de Rossini em Portugal, e não propriamente com o desconhecimento em relação à música de Haydn por parte do público em questão. Aponta também para um crescente profissionalismo ao nível da execução, notório no investimento em ensaios, o qual parece ter tido influência ao nível da recepção que se apresentou cada vez mais positiva:

Depois de se terem feito alguns ensaios a execução [das Sinfonias de Haydn] é normalmente bastante boa; no entanto, especialmente nas primeiras noites, podia-se notar pelo diminuto aplauso que a maioria do público teria preferido muito mais ouvir aberturas de Rossini. Parece entretanto que o aplauso foi maior nas últimas noites em que estas foram tocadas. No fim da primeira parte e no final do concerto tocaram-se habitualmente aberturas de Mozart. (Brito/Cranmer 1990: 56-57. AMZ 1823/01/01).

Os quartetos de Haydn não constam de nenhum programa de concerto público em Viena, durante o período de vida do compositor, contudo a sua produção e consumo sob a forma de música impressa é aqui muito acentuada em finais do século XVIII, o que sugere que este era um género muito cultivado no quadro da prática musical privada austríaca. Em Londres os quartetos de

---

<sup>20</sup> Brito/Cranmer (1990: 35. AMZ 1808/06/30. Ibid.: 38-39. AMZ 1816/06/20).

<sup>21</sup> “Cada concerto começa habitualmente com uma das grandes sinfonias que Haydn escreveu em Londres, as quais são executadas integralmente” (Cf. Brito/Cranmer 1990: 56. AMZ 1823/01/01). Sinfonias londrinas de Haydn n.ºs 93-104.

Haydn ouviam-se nos salões, mas também em concertos públicos, o que corresponde aos hábitos de um público consumidor de programas mistos que englobavam praticamente todos os géneros de música.<sup>22</sup> A presença de Haydn, na vida musical lisboeta, configura-se sob a linha de influência vienense neste particular, privilegiando precisamente as Sinfonias como vimos anteriormente. Os quartetos de corda e a música para tecla são consumidos no âmbito da prática musical privada, por músicos profissionais ou por amadores, sobretudo entre a comunidade de estrangeiros, destacando-se os testemunhos de William Beckford.<sup>23</sup> Haydn é o autor mais frequentemente referido pelo autor inglês, quando enumera os seus “tesouros de baú” no que respeita a música instrumental de câmara - sonatas para tecla e quartetos de corda - tratando-se de repertório executado por alguns dos músicos mais relevantes do panorama lisboeta, que pertencem ao círculo de relações do autor. Mas neste caso particular tudo aponta para que as partituras pertencessem à bagagem de Beckford,<sup>24</sup> como aconteceria eventualmente no caso de outros estrangeiros de que se conhecem práticas musicais. Refira-se, a propósito, a informação dada pelo cronista da *AMZ* de que Klingelhöfer, que promovia concertos onde se ouviam obras orquestrais de Haydn, Mozart e Beethoven, “recebia de imediato da Alemanha quase toda a nova música instrumental.”<sup>25</sup>

A vasta divulgação dos quartetos de Haydn deve-se ao facto de terem aparecido rapidamente distribuídos sob a forma impressa (e em partes instrumentais) pelo menos em três países (Áustria, França, Inglaterra). As boas condições para a rápida disseminação da música do compositor passaram em grande medida pela eficaz comercialização, sob a forma impressa, uma realidade que teve também influência no mercado de Lisboa. No catálogo de Waltmann (1795) encontramos a referência para venda, a par de vários

---

<sup>22</sup> Hunter, Mary, “The Quartets” in Caryl, (ed., 2005: 115).

<sup>23</sup> Apresentados no cap. 4 - VI a propósito do repertório cultivado em circuito privado. Destaque ainda para as referências em Brito/Cranmer (1990: 56-57. *AMZ* 1823/01/01).

<sup>24</sup> Cf. Beckford 1954: 42-43, 1787/05; 85-86, 1787/06/17; 164,166, 1787/08/20. Beckford 1834, vol. II: 124 e 126. 1787. (Neryve).

<sup>25</sup> Brito/Cranmer (1990: 48-49. *AMZ* 1818/08/19).

compositores, dos Quartetos de Haydn referenciados como *Op.1 a 40*, *Op.51*, *Op. 54*, *55* e *56*.

É sobretudo a partir da década de 1790 que se assiste a um notório impulso do comércio de música no nosso país, seja impressa, seja manuscrita, o que acontece sobretudo a partir da abertura de armazéns especializados. As edições de música instrumental impressas em Portugal são raras,<sup>26</sup> em comparação com o notório investimento no comércio de importação e venda de repertório cosmopolita e contemporâneo, que é valorizado nos anúncios de imprensa pela sua novidade e modernidade, com a finalidade de atrair o público potencial.<sup>27</sup> As composições de Haydn circulavam em edições importadas pelos principais armazéns de música que anunciavam a sua venda, pelo menos desde 1791,<sup>28</sup> reservando-lhe, não raras vezes, lugar de destaque. Citamos a este propósito o anúncio de Waltmann, que para ilustrar os termos de valorização mercantil, apresenta como atractiva a música para piano-forte que constitui novidade, i.e., de criação recente e de autores de reconhecida modernidade estilística:

O Armazem de João Baptista Waltmann (...), recebeu novamente hum grande sortimento de Musica, em que entrão as ultimas obras de Haydn, Pleyel, e toda a colecção das de Girowetz, tudo para Piano-forte, com as de muitos outros Authores modernos. (GL 28: 1800/07/15).

A circulação efectiva de música de Haydn impressa pode ser ainda aferida em edições de música de câmara nas quais consta o pé de imprensa de Waltmann colado na folha de rosto de edições oriundas, na sua maioria, de

---

<sup>26</sup> Cf. Albuquerque 2006 que apresenta um catálogo das edições de música impressa em Portugal neste período.

<sup>27</sup> Cf. Cap. 6-l.

<sup>28</sup> Nos avisos de imprensa para venda de música, o nome de Haydn aparece frequentemente antes dos restantes compositores: "No Armazem de Musica de Mr. Marchal, ao Largo de Jesus, se vende huma collecção de Composições para Cravo por Haydn. Tres Sonatas de Clementi, e outras tantas de Hulmandel [sic] para ao mesmo instrumento. Primeiro 2º e 3º Concerto para o mesmo por Herman. Tres Sonatas dito por Mosart [sic]. Seis Concertos dito por Seroeter [sic]. Huma grande Sonata de Pleyel para Guitarra" (GL 45: 1791/11/08).

casas francesas,<sup>29</sup> para além de edições inglesas de finais do século XVIII, sem a referida etiqueta.<sup>30</sup>

No Catálogo de Waltmann, de 1795,<sup>31</sup> são anunciadas para venda as Sinfonias de Haydn n<sup>os</sup> 15, 25, 51, 52 (*As Sete Palavras de J.C.*), n<sup>o</sup> 53 (a 4 partes), n<sup>o</sup> 58 (á 4 partes dedicadas ao Príncipe de Rohan), "*La Matina*". A indicação de escrita a quatro partes pode remeter-nos para a possibilidade de execução em quarteto de cordas, o que alarga consideravelmente as possibilidades de difusão deste reportório.

O catálogo de 1803, também de Waltmann, exclusivamente dedicado à "*Música para Cravo, ou Piano-Forte*" inclui versões para tecla das "*Sinfonias de Haydn n<sup>o</sup> 1 a 12 e n<sup>o</sup> 21, 22, 25, 27, 29, 30, 31*" e ainda as "*n<sup>o</sup> 15 de la Loge olympique [1785] n<sup>o</sup> 12, 22 e 63 'du journal'*". Refira-se que a *Sinfonia n<sup>o</sup> 63* é conhecida por "*La Roxelana*" (c.1780).<sup>32</sup> Apesar de não ser possível identificar muitas das obras em causa, pode concluir-se que as Sinfonias de Haydn se circunscrevem grosso modo à sua produção entre as décadas de 1760 e 1780. Mais especificamente as associadas aos períodos fortemente dominados pela produção de Sinfonias em Eisenstadt (1761-1766) e Estérhazy, entre 1766-c.1775, ano em que o compositor se vira para a produção operática. Pode identificar-se a *Sinfonia "Le Matin"*, que juntamente com "*Le Midj*" e "*Le Soir*" (*Sinfonias n<sup>o</sup> 6 a 8*) pertencem ao primeiro ano em Eisenstadt (1761) e apresentam traços muito evidentes de escrita concertante. Verifica-se ainda a circulação de obras mais tardias como é o caso de *As Sete Palavras de Jesus Cristo* apresentada na versão orquestral como *Sinfonia n<sup>o</sup>52*, que data de 1787.

---

<sup>29</sup> No que refere a música de câmara regista-se um predomínio muito relevante na importação de edições de origem francesa. Entre os editores e comerciantes de música estabelecidos em Paris encontram-se nomes importantes no ramo, como Pleyel, Naderman, Cousineau, mas também as casas de "*Mlles. Erarl Rue du Mail, n<sup>o</sup>37*" e "*Chez Mr. Lobry (...) Clef d'Or N<sup>o</sup>34*".

Estes rostos gravados por Waltmann e colados sobre edições impressas por outras casas poderiam considerar-se uma marca de registo de propriedade e não como uma menção de edição (contrafacção), ou simplesmente a sua marca de distribuidor exclusivo, uma vez que Waltmann detinha um dos mais bem fornecidos armazéns de música de Lisboa. (Cf. Albuquerque 2004: 206). Esta hipótese pode estender-se a Weltin já que este adopta o mesmo procedimento. (ver figuras no anexo C)

<sup>30</sup> Printed by Longman & Broderip n<sup>o</sup>26 Cheapside...Haymarket (P-Ln, M.P. 408/9, M.P. 417/10, C.I.C. 13 e 14).

<sup>31</sup> ANTT/RMC. Cx.27, Doc.29. Cf. Albuquerque (2004: 139-174) onde se encontra a reprodução do referido catálogo.

<sup>32</sup> Título que se deve ao uso de material no 2<sup>o</sup> andamento retirado da música escrita para a peça Soliman II, cuja heroína era Roxolane.

A popularidade desta obra em Portugal está ainda documentada pela existência de versões manuscritas para tecla.<sup>33</sup>

O catálogo de 1795 de música para venda no armazém de Waltmann dá conta de Sinfonias de vários outros compositores, mas também neste género se destaca claramente Haydn (com as sete Sinfonias referidas) em comparação com outros autores, como [Antonio] Rosetti (ca.1750-92 com quatro sinfonias), [Johann Franz] Sterckel (1750-1817 com duas), Girovetz [Adalbert Gyrowetz 1763-1850), [Carl?] Stamitz (1745-1801) ou [François-Joseph] Gossec (1734-1829), entre outros autores contemporâneos. O interesse pela música orquestral de tradição austríaca cresce com a entrada no século XIX, surgindo indícios sobre a comercialização deste repertório em circuitos alternativos aos principais armazéns de música, facto que abordaremos no Cap. 6 - I.

Quem quizer comprar huma collecção das bellas symfonias dos grandes autores Hayden, Mozart, e Beetovens, em trinta e hum cadernos, pelo preço de 900 réis cada caderno, em metal, póde dirigir-se à loja de Joaquim Manoel Lopes do Nascimento, abaixo do Correio N°25 (GL 237: 1812/10/09).

A circulação de música manuscrita, quer em circuito privado, quer comercial, continuou a ocupar uma parcela importante no processo de difusão de repertório. Os músicos ao serviço de casas nobres tinham, entre as suas incumbências, a cópia manuscrita de música para uso e enriquecimento das colecções pessoais dos aristocratas que serviam. Esta prática de “recueils” pessoais de música vai difundir-se como atributo de distinção entre amadores. Pode considerar-se mesmo que a noção de obra, neste contexto, compete com a noção de repertório pessoal. Em termos comerciais, o circuito de venda de música manuscrita mantém-se activo, pelo menos até meados do século XIX<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Existem cópias manuscritas das “*Sette ultimas palavras de N. S. J. C.*” de Haydn para tecla no fundo Conde Redondo (P-Ln, F.C.R. ms 96.3 e 96.4). Neste fundo encontram-se ainda o Livro com “*Six sonates pour le clavecin ou le Piano forte composés par Giuseppe Haydn. A’ Berlim*” (P-Ln, F.C.R. ms 50.1/96.5) e livros com quartetos de cordas (P-Ln, F.C.R. ms 96/1 e 2). Cópias que nos remetem para uma recepção mais tardia de Haydn, pelo menos entre 1790 e 1820.

<sup>34</sup> Este mercado de música manuscrita barata e sobretudo de música adaptada ao gosto e recursos do cliente vai manter-se ao longo do século XIX em várias modalidades como se pode comprovar pelos anúncios colocados na imprensa: (GL 266:1815/11/10), (GL 131: 1826/ 06/06), (GL 220: 1830/09/17). Os anúncios de maior versatilidade e facilidade em matéria de adaptações de música aparecem invariavelmente noutros canais que não a GL, i.e., em publicações que servem mais directamente um público emergente de amadores cuja disponibilidade económica provém da actividade comercial, como é o caso do *Comércio do Porto* (CP 267: 1822/11/11). Estes avisos de imprensa são citados na íntegra no Cap. 6 - I a propósito da discussão do comércio de música.

e tem como consumidor preferencial o músico amador (Cf. cap. 6 - I). O comércio de música manuscrita concorre assim fortemente com a música impressa pois oferece condições diferenciadas à medida e gosto do cliente, muitas vezes a preços mais acessíveis. É também fornecido e anunciado regularmente pelos armazéns especializados, o material necessário para escrever música ou para organizar e encadernar as colecções pessoais com “fino gosto”.<sup>35</sup>

A música para tecla e conjuntos de câmara de Haydn, para além da divulgação assegurada pelas edições impressas, circulava também sob a forma manuscrita, podendo ser identificada em algumas das colecções oriundas de livrarias de casas nobres portuguesas.<sup>36</sup> A diversidade das fontes musicais em que se testemunha a circulação da música de Haydn confirma-nos que se trata de um compositor que coexiste em praticamente todos os circuitos, i.e., público e privado, moderno e antigo. Encontramos a sua música a ser apreciada na corte e nos melhores salões aristocráticos - tem aliás, a sua origem matricial na corte de Esterházy - e também nos salões burgueses mais sensíveis à assimilação dos atributos de distinção da aristocracia. Circulava também nos teatros públicos de ópera e integrava o programa dos concertos vocais e instrumentais. Em termos de suportes materiais, para além da estabelecida difusão manuscrita, beneficiava da disseminação comercial por via impressa.

---

<sup>35</sup> É o caso da venda de “tarjas de bom gosto para rostos de colleções de Musica.” (GL 19:1794/05/13), “hum completo sortimento de papel pautado.” (GL 23: 1801/06/09), “papel pautado[holandês], e papel para escrever, de diferentes qualidades, pennas de corvo” (GL 271: 1814/11/16). Estes avisos de imprensa são citados na íntegra no Cap. 6 - I a propósito da discussão do comércio de música.

<sup>36</sup> Na colectânea de composições para tecla pertencente à Marqueza de Tancos (P-Ln, M.M. 321) identifica-se, entre vários compositores oriundos da tradição musical italiana, uma *Sonata de Haydn*, Hob XVI: 27 (Alvarenga 1995: 143). Refira-se ainda um outro livro da mesma natureza, que inclui entre compositores de difusão local os casos mais disseminados de Boccherini e Haydn: “*Sonatas del Sigr Mathias Vento, Bocquarinni, Hayden, Cordeiro, Mesquita, E outros auctores da primeira Classe Para uzo de Cnª Ildobrandá*” (P-Ln, M.M. 4530). Espécies que nos remetem para a última década do século XVIII. Um outro livro manuscrito dedicado a este compositor apresenta as seguintes inscrições na folha de rosto: “*Sonatte per cembalo del Sigr. Giuseppe Haydn//Em 25 de Março de 1817 principiei eu este livro e acabeio [sic] em 23 de Junho do mesmo anno*”. O volume apresenta as insígnias do Real Seminário da Patriarcal (P-Ln, C.N. 208) e reúne cinco Sonatas.

## 2 – A moda Parisiense: Pleyel

A importação de práticas culturais e de consumo, com tendência à disseminação generalizada, favoreceu a criação de um espaço e uma dinâmica próprios à implementação dos fenómenos de moda. A circulação cada vez mais rápida e massiva de bens e a sua eficaz comercialização permitiu um dinamismo ao nível do consumo, marcado por mudanças de gosto em constante actualização. No caso da música este processo desenvolve-se numa lógica participativa que é, aliás, modelarmente representada na produção de Pleyel. A preocupação em acompanhar um “modernismo gosto”<sup>37</sup> que se associa à lógica da moda, passou a marcar uma passagem do tempo mais rápida e a distanciar gerações de forma mais acentuada. A mesma lógica podia estar subjacente ao consumo de repertório num quadro cujo referencial passava pelo “estar na moda”.<sup>38</sup> Os circuitos comerciais, sobretudo o francês, determinavam o gosto ou pelo menos forneciam a sua base material, tanto mais que a música alemã e vienense era parcialmente filtrada por este mesmo circuito. É precisamente neste contexto que o nome do compositor austríaco Ignace Joseph [Ignaz Josef] Pleyel (1757-1831) se impõe como referência marcante, através da sua actividade desenvolvida em Paris, não apenas como compositor, mas também editor e construtor de pianos, largamente internacionalizado.

É sobretudo no plano das suas múltiplas actividades comerciais que Pleyel mais se distancia de Haydn. Associado ao universo aristocrático, este último compositor, apesar de não se envolver em actividades empreendedoras, retirou óbvios benefícios da sua expansão no universo comercial. A música de Pleyel gozou de uma disseminação extrema por toda a Europa durante a sua vida, não sendo contudo alvo de um discurso que a associasse à ideia de cânone, tal como aconteceu com a produção de Haydn. A este respeito são

---

<sup>37</sup> Expressão retirada do *Entremez Os Noivos de um Mês* (1786: 8. Nerytc).

<sup>38</sup> O periódico alemão “*Journal des Luxus und den Moden*” que dá conta das tendências da moda em vários domínios, publica uma avaliação da música sob este prisma em 1793. Em carta de autor não identificado sobre a Moda na Música, referem-se como autores em moda para a música vocal Dittersdorf, Mozart e Martini com clara vantagem para o primeiro (Cf. An., “On fashion in Music” in *Journal des Luxus und den Moden*, Julho, 1793 in Haskell (ed.), 1995: 61-63).



reveladoras as palavras de Stendhal num texto de comparação entre os dois compositores, que devem contudo ser enquadradas com as necessárias reservas, na medida em que este Autor está preocupado em participar no processo de edificação de um cânone, historicamente legitimado, em termos de reportório:

Haydn est le véritable inventeur de la symphonie: et non seulement il inventa ce genre, mais il le porta à un tel degré de perfection, que ses successeurs devront ou profiter de ses travaux, ou retomber dans la barbarie. L'expérience prouve déjà la vérité de cette assertion hardie. Pleyel a diminué le nombre des accords et économisé les transitions: ses ouvrages ont moins de dignité et d'énergie. (Stendhal 2002: 35, carta de Viena 1808/04/15).

Apesar das críticas de Stendhal em relação à música de Pleyel, importa sublinhar que este foi um dos compositores mais tocados no âmbito da música doméstica. Para este fenómeno contribuiu em muito o facto de Pleyel ser o detentor em Paris, desde 1795, de uma importante casa de edição musical que, ao longo de 39 anos de existência, publicou não só as suas obras, como também as de compositores centrais na época, entre outros Haydn, Luigi Boccherini, J. L. Dussek. Apesar da sua popularidade, não estamos perante um caso de difusão com o alcance de Haydn, para o qual, aliás, em muito contribuiu a casa Pleyel,<sup>39</sup> nem tão pouco perante um estatuto como o deste compositor. A casa Pleyel manteve intercâmbio com outros importantes editores<sup>40</sup> e relações comerciais com armazéns de música de outros países, o que facilitou a disseminação das suas próprias obras, por sinal já com muita popularidade.<sup>41</sup> O circuito de exportação das edições Pleyel para Lisboa estabeleceu-se através de relações comerciais com os armazéns de Waltmann<sup>42</sup> e Weltin,<sup>43</sup> que podem ser hoje comprovadas em edições oriundas

---

<sup>39</sup> Aquela que é uma das mais importantes realizações editoriais da casa Pleyel consistiu precisamente numa colecção de partituras de bolso intitulada *Bibliothèque Musicale* que se iniciou em 1802 com 4 Sinfonias de Haydn e consagrou 10 vol. aos seus quartetos de corda. Em 1801 Pleyel, publicara aliás uma edição luxuosa: *Collection complete des quatuors d'Haydn, dédiée au premier Consul Bonaparte*.

<sup>40</sup> Por exemplo, Artaria e Hoffmeister em Viena, Böhme em Hamburgo, Breitkopf em Leipzig, Hummel em Amesterdão e Simrock em Bona.

<sup>41</sup> Regista-se em Portugal a circulação em edições inglesas [ca.1788] da música de Pleyel "*Six Sonatas for the Piano-Forte or Harpsichord with an accompaniment for a Flute or Violin, and Violoncello: composed and dedicated by permission to her Majesty the Queen of Great Britain; by Jgnace Pleyel.*" London. Printed by Longman & Broderip n°26 Cheapside & N°13 Hay Market. (P-Ln, C.I.C. 15/2, M.P. 417/2A, M.P. 408/16).

<sup>42</sup> Refira-se a propósito a edição do "*Quintetto pour deux violons deux Alto et Violoncelle composé par I.Pleyel N°2 [2 ms]*". Lisboa: Em casa de J.B.Waltmann na rua direita de S.Paolo, de frente da Fábrica dos

da casa mãe na qual os comerciantes estabelecidos em Portugal colocaram o seu próprio pé de imprensa. Refira-se, a propósito, que Pleyel é um dos autores mais assiduamente anunciados na imprensa por todos os armazéns especializados. Já antes de Waltmann e Weltin, Pierre Maréchal anuncia, desde 1791 (ano em que abre a sua loja) e com regularidade, obras de Pleyel, o que comprova a relativa popularidade da sua música em Portugal em géneros como o quarteto de cordas por natureza vocacionado para a prática musical em contexto privado.

No armazem de Musica de Mr. Marchal ao largo de Jesus se achão de venda 4 novos quartetos de rebecca, compostos por Ignacio Pleyel (GL 38: 1791/09/20).

Os anúncios para venda de música, colocados na imprensa pelos armazéns especializados permitem fazer uma ideia do reportório que suscita mais interesse junto do público, logo, com maior saída comercial. Os músicos que estão à frente destas casas comerciais (todos eles instrumentistas) reproduziam os modelos de empreendimento e estratégia comercial existentes nos seus países de origem.<sup>44</sup> Tratava-se de aproveitar com oportunidade as potencialidades de um mercado incipiente numa cidade em que os armazéns de música eram praticamente inexistentes, conquistando praça na década de 1790. O comércio era dominado pelas casas de Pierre Anselme Maréchal (1791) que se associou depois a Francisco Domingos Milcent (1792), de João

---

<sup>43</sup> Refira-se a edição de *“Six Quatuor pour deux Violons, Alto et Basse composés par F. Fraenzle: oeuvre 1<sup>er</sup>”*. A Paris chez Pleyel, Rue Ne... O pé de imprensa é de Weltin (através de etiqueta colada): *“Em casa de Weltin, Musico da Camera de S.M.Fidelissima, se vende Musica Italiana, Alemã e Francaza para toda a qualidade de Instrumentos, e geralmente tudo o que se póde dizer a respeito de Musica. Mora em Lisboa na Rua Theatro de S. Carlos, defronte da Igreja dos Martyres, no primeiro andar”*. O pé de imprensa anterior, i.e. por baixo desta etiqueta é de Pleyel sendo por sua vez também uma etiqueta anteriormente colada. As partes de vi2 e vc não têm as etiquetas Pleyel, nem Weltin coladas, podendo ler-se o pé de imprensa original: *“A Paris. Chez Naderman, Rue de la Loi, à la Clef d'or (...) A Lyon. Chez Mr. Garnier, Place de la Comédie”* [Só constam as partes de vl e vc]. Refira-se ainda que Weltin comercializa também os pianos Pleyel, dos quais coloca anúncio na *Gazeta de Lisboa* em 1818 (Cf. Cap. 6 - II).

<sup>44</sup> Este mesmo modelo de músico polivalente que se desdobra numa actividade editorial virada para a “nova” música encontra-se paradigmaticamente representado pelos contemporâneos Muzio Clementi (1752-1832) e Ignace Pleyel (1757-1831), também eles pianistas, compositores, editores e comerciantes especializados na construção e venda do piano-forte, com estabelecimento em Londres e Paris, respectivamente. Vale a pena sublinhar, desde logo, a contemporaneidade entre o modelo de actividade desenvolvida em Portugal por Maréchal na década de 90 (mais precisamente até 1796, data da sua deslocação para Madrid) e a que encontramos nos centros europeus associados ao desenvolvimento e afirmação da “nova” música instrumental. Sobre o período espanhol Cf. Siemens Hernandez (1992).

Baptista Waltman (1792) e mais tarde João Baptista Weltin (1798)<sup>45</sup>. Esta actividade comercial pretendia acompanhar as apetências de um público cada vez mais atento à certificação da qualidade e modernidade dos produtos e apreciador de novidades importadas dos grandes centros europeus, sobretudo de natureza sofisticada.<sup>46</sup> Paralelamente, estes armazéns davam também resposta ao processo de actualização qualificada do mercado constituído pelos músicos profissionais. A venda do metrónomo anunciada por Waltmann, em 1818, apresenta-se como um caso paradigmático, não só de afirmação na imprensa do prestígio da Corte alemã e da sua influência ao mais alto nível cultural na Europa<sup>47</sup>, mas também e por extensão, do universo de criação instrumental. Metrónomo que aparece igualmente como um instrumento de aproximação qualitativa entre músicos amadores e profissionais, pois regula de forma “positiva” (entenda-se rigorosa) os andamentos, otimizando não só a boa circulação das obras como a crescente “autonomia” do músico amador.

Projectando a realidade musical portuguesa, a imprensa oferece por tradição um espaço significativamente maior à música vocal, residindo a novidade, por isso, no aparecimento de avisos consagrados ao repertório instrumental. Nestes prevalecem os avisos relativos ao repertório vocacionado para a prática musical doméstica, onde apesar de não serem nomeados inicialmente os compositores se destaca a excelência e novidade da música:

Mr. Marechal, morador na rua das Parreiras, ao largo do Convento de Jesus, recebeo ha pouco huma excellente Collecção de Musica nova para Cravo, Rebeca, Flauta, Clarinete, e outros instrumentos, a qual, com faculdade da Real Meza da

---

<sup>45</sup> Sobre a biografia e actividade editorial de qualquer um dos editores de música activos neste período, nomeadamente Pierre Anselme Maréchal, Francisco Domingos Milcent, Joaquim Inácio Milcent, João Baptista Waltmann, João Baptista Weltin e Luis Gonzaga Weltin, Cf. Albuquerque (2006: 114 -139). A influência e domínio da iniciativa estrangeira não se restringia aliás à edição musical. É conhecido o processo de estabelecimento como livreiros, na Europa do Sul, de mercadores ambulantes de livros ou *colporteurs* oriundos de Monétier de Briançon que em meados do século XVIII detinham grande parte do comércio de livraria em Portugal, bem como na Espanha e até Itália, estabelecendo uma rede familiar e profissional que lhes conferirá enormes vantagens sobre quaisquer concorrentes. (Cf. Guedes 2005: 98-101). A actividade comercial ligada à música será abordada neste estudo no Cap. 6 – I e II.

<sup>46</sup> Refira-se, como curiosidade, o facto de os armazéns de música anunciarem pontualmente outros produtos como “excellente jaleia de França” (CM nº41, 1802/10/12), xaropes (CM nº27, 1804/07/03) ou a “arêa luminosa para escrita da mais fina que tem aparecido” (CM nº27, 1804/07/03). Cf. Cap. 6 – I e II.

<sup>47</sup> “hum novo instrumento chamado Metronomo, dedicado a S. M. o imperador de Alemanha, inventado por hum dos seus engenheiros, Mr. Maelzel: este instrumento, marca [de] hum modo positivo todos os movimentos da Muzica, e foi aprovado por todos os compositores de musica da Europa” (GL 164, 1818/07/15).

Comissão Geral, tem posto em venda: o que faz saber ao público, para que quem quizer alguma parte da dita Collecção acuda ao indicado lugar. (GL 37: 1791/09/13).<sup>48</sup>

Reveladores são ainda os casos de anúncios de imprensa consagrados a reportório de êxito comercial garantido, i. e., sobretudo de música vocal, mas que contêm também referências à música instrumental. Sublinhe-se o pormenor de ser citado apenas o nome de Pleyel, decerto por se tratar do autor com mais impacte junto do público comprador:

Na Real Impressão e Armazem de Musica de Pedro Anselmo Marchal ao Chiado se achão Sonatas, Duetos, variações, Solfejos, e outras Peças para Cravo e Rabeca, de Pleyel, e outros Authores; Arias e Duetos Italianos de Paisiello, Cimarosa, &c.; Principios de Rabeca, e Minuetes e Contradanças para o mesmo Instrumento, tudo vindo ultimamente de Napoles. (GL 29: 1794/06/19).<sup>49</sup>

Importa contudo fazer a ressalva que entre os autores de música instrumental mencionados em anúncios de imprensa por Maréchal, em 1791, encontramos, para além de Pleyel,<sup>50</sup> Haydn, Hulmandel [Nicolas-Joseph Hüllmandel (1756-1823)], Clementi,<sup>51</sup> Mozart, Seroeter [Johann Samuel Schröter (1752-1788)],<sup>52</sup> [Leopold?] Kozeluch (1747-1818),<sup>53</sup> e outros nomes de obscura posteridade. No seu conjunto, trata-se de autores contemporâneos que se destacaram com maior ou menor destaque na História da música instrumental. Os géneros anunciados são quartetos de corda, duetos para flauta e violino, sonatas, minuetes e outras pequenas peças para cravo. Em

---

<sup>48</sup> Neste conjunto de música nova, i.e., recentemente chegada de fora, ressalta desde logo o anúncio de composições para clarinete, um instrumento cuja presença só aparece relatada em palco a partir de 1795. O clarinete constitui novidade no Teatro de São Carlos em 1795, ano em que esta orquestra integra João António Wisse "*ultimamente chegado de fora*", o qual se apresenta também a solo na Assembleia das Nações Estrangeiras nesse mesmo ano (GL 49: 1795/08/12) e no ano seguinte terá um concerto em seu benefício no Teatro São Carlos (GL 41: 1796/11/10). Aparecem registos de concertos para clarinete nos Manifestos da ISC a partir de 1796. Cf. Cap. 2 e 3.

<sup>49</sup> Refira-se ainda um outro anúncio nos mesmos termos: "João Baptista Waltman faz saber a todos os Professores e Curiosos de Musica que elle acaba de receber as Obras novas dos Authores seguintes: huma Missa nova completa a quatro vozes do célebre Jacomo Tritto, de Napoles: Arias novas, sérias e jocosas, de Paisiello, Cimarosa, Sarti, Guglielmi, Bianchi, Marinelli, Palma, Nicolini, Andreozzi, Marcos Antonio, Portuguez, Compositor em Napoles. Fioravanti, Martinni, Mengozzi, Gazzaniga, Ferdinando Per e Zingarelli. - Tambem avisa que sahirão ultimamente á luz as Obras 28, 29, 30, e 31, Sonatas para Piano forte de Pleyel, e muitas outras Obras modernas para todos os Instrumentos" (GL 16: 1797/04/18).

<sup>50</sup> GL 38:1791/09/20.

<sup>51</sup> GL 43: 1791/10/25.

<sup>52</sup> GL 45: 1791/11/08.

<sup>53</sup> GL 41:1791/10/11.

relação a estas últimas anuncia-se frequentemente a possibilidade de as tocar também no piano-forte. Será esta mesma linha de representação do reportório instrumental, que se encontra nos outros dois armazéns especializados em música, que mais directamente sucedem à actividade de Maréchal, nomeadamente o de João Baptista Waltman (fl.1792-1824) e o de João Baptista Weltin (fl.1792-1824).

Waltmann é aquele que promove de forma mais incisiva junto do público, constituído por profissionais e amadores, i.e. “Professores e Curiosos de Musica”, a actualidade e novidade da “moderna” música que tem à venda. O seu armazém é também o que terá possuído o catálogo maior e mais variado (de que conhecemos exemplares de 1795 e 1803), alargando-se muito em concreto na música orquestral, concertante e nos métodos de ensino de instrumentos (Cf. Cap. 6 - III. 2). Com extensa representação no catálogo de Waltmann (de 1795) as obras de Ignace Pleyel cobrem vários géneros musicais oferecendo ainda várias possibilidades de adaptação. Para além de obras para piano e várias formações de câmara, estão também muito bem representadas as suas - tão aplaudidas em Paris - *Sinfonias concertantes*.<sup>54</sup> Afirmando-se como género de demonstração virtuosística de grande efeito, com melodias acessíveis e diálogo rápido de efeitos entre dois solistas, suportados por um acompanhamento orquestral de pouca densidade, a popularidade da Sinfonia Concertante terá correspondido, em Paris, a uma mudança de estrato social nas audiências dos concertos públicos, que deixou de estar exclusivamente dominada pela aristocracia e se abriu à classe média (Hertz 2003: 677).

O referido catálogo de 1795 adverte para a comodidade e versatilidade musical das obras de Pleyel, tentando seduzir e dar resposta a um público de músicos amadores ou em iniciação:

---

<sup>54</sup> No período galante verifica-se a emergência de um novo tipo de composição concertante que inclui alguns solistas e orquestra e que passa a ser designada como Sinfonia Concertante. O seu potencial é rapidamente aproveitado pelos editores franceses que expandem muito a sua representação nas propostas em catálogo. Os primeiros exemplos de sinfonias concertantes publicadas em Paris destinavam-se a dois violinos solistas. O gosto público na época pela apresentação em palco de dois virtuosos a que se juntou um suporte orquestral, esteve na origem da sinfonia concertante. Os compositores que conquistaram maior popularidade com a sinfonia concertante foram Carl Stamitz e Giuseppe Cambini. (Hertz 2003: 677). Cf. ainda Barry S. Brook, “The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases” in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 6, 1975: 9-27.

Avisa-se aos Curiosos de Musica e Musicos que toda a Musica de Jgnacio Pleyel, serve para todos os instrumentos: isto he, aquella composta para o Piano-forte serve para a Rebecca, Alto Viola, Violoncello, flauta e fagote. Aquella composta para Rebecca, serve para o Piano-forte. Acha-se tambem em caza do ditto J. B. Waltmann pequenos Rondos tirados das melhores obras de Pleyel, muito uteis e agradaveis aos Principiantes.<sup>55</sup>

Verificamos que a partir da década de 1790 se dá assim resposta comercial ao conteúdo programático que preenche com maior êxito as assembleias de então. Esta realidade é aliás confirmada pelo cronista da AMZ que relata que nas assembleias é de “bom tom” abrirem com um concerto que deve começar por um quarteto concertante de Pleyel, Boccherini,<sup>56</sup> [Adalbert] Gyrowetz (1763-1850) ou outro semelhante.<sup>57</sup> Importa aqui sublinhar o carácter modelar com que são apresentados os autores, na medida em que se considera que, no caso de não se tocar Pleyel, deverá dar-se a ouvir algo estilisticamente próximo.

Refira-se ainda o caso excepcional de se programar para um concerto vocal e instrumental da Assembleia das Nações Estrangeiras (Janeiro de 1797) a audição de uma obra de música de câmara, excepção que se justifica decerto por se tratar precisamente de Pleyel:

hum Concerto vocal e instrumental na Casa da Assembleia nova, em beneficio das antigas Administradoras da Casa da Assembleia das Nações, no qual cantaraõ Mrs. Forlivesi, Angelelli, e Lungarini, e haverá hum concerto de Boé, [sic] e hum quinteto de Pleyel, tocados pelos melhores Professores desta Corte. (GL 52: 1796/12/27 e GL 1: 1797/01/03).

---

<sup>55</sup> ANTT/RMC Cx.27, Doc.29. Cf. Albuquerque 2004: 168.

<sup>56</sup> Para além de ter assegurado um circuito relevante de comercialização das suas obras desde 1767-68, temporada em que publicou os *Seis Quartetos* Op.1 e os *Seis Trios de Cordas* Op.2 em Paris, Boccherini tinha também uma relação de proximidade com Portugal, uma vez que trabalhou para o Infante Dom Luís na corte de Madrid entre 1769 e 1785, ano da morte deste. A partir de 1786 passou a trabalhar para a corte de Friedrich Wilhelm da Prússia.

<sup>57</sup> Cf. Brito/Cranmer (1990: 35. AMZ 1808/06/30). “Nas cidades principais, mas sobretudo em Lisboa, é de bom-tom, quando se tem convidados, começar o serão com um pequeno concerto. Estes concertos têm normalmente as seguintes características. A orquestra é constituída por dois violinos, viola e violoncelo, a que se junta por vezes uma flauta. Começa-se por um assim chamado quarteto concertante de Pleyel, Boccherini, Gyrowetz ou outro semelhante. Em seguida, canta-se habitualmente uma ária de ópera italiana. Depois segue-se um concerto ou solo para flauta; a seguir um outro para forte-piano, e por fim os membros do quarteto terminam com uma abertura italiana arranjada para os seus instrumentos, o mais ruidosa e jovial possível.”

Refira-se a propósito uma edição que terá circulado: “*Six Nouveaux Quatuors pour Flûte, violon, alto et basse composés par J. Pleyel dédiés aux amateurs*. Oeuvre de quatuor de Flûte. 1e. Partie. Enregistrés a la Bibliotheque Nationale. A Paris chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N°24 entre la rue Ste. Anne et celle de Chabannais. Propriété de l’auteur”, apresenta monograma autógrafa nos cadernos da parte de flauta. Edição de ca.1798 (P-Ln, C.I.C. 221 a 228/A).

Os factores que contribuíram para a popularidade da música de Pleyel, passaram não só pela sua eficaz colocação no mercado, mas também pela prolifera produção deste autor. Trata-se de um autor que dá resposta à apetência do público pela novidade, pela variedade de meios instrumentais e pela possibilidade de adaptação às limitações técnicas de músicos de escassos recursos, sem deixar contudo de oferecer sedutoras e brilhantes passagens. Verifica-se uma capacidade de adaptação a um público amador em franco alargamento na classe média, não estabelecendo patamares de exigência técnico-musical impeditivos, porque demasiado elevados. A publicação de música em tão grande quantidade, como acontece em autores como Pleyel (ou Cambini) acarreta um acentuado grau de similaridade das sucessivas obras entre si, que passa aliás pelo reaproveitamento de material, permitindo aos instrumentistas amadores comprar nova música sem a introdução de desafios técnicos desconhecidos.

A acessibilidade da música de Pleyel, sob a forma impressa, pode ter contribuído, a longo prazo, para uma tendencial secundarização do recurso à cópia manuscrita, para o que poderá ter também contribuído a circulação de reportório através do aluguer de partituras disponibilizadas pelos armazéns, inclusive para fora de Lisboa.<sup>58</sup>

Os dois paradigmas Haydn e Pleyel, aqui discutidos, apesar de se constituírem como universos distintos e estarem associados a públicos e contextos também diferenciados, mas tangenciais, oferecem-nos uma realidade que se interpenetra e demarca o horizonte estilístico do reportório cosmopolita. Este cosmopolitismo musical apresenta como ideal de consagração constituir-se como cânone para o futuro, não deixando contudo de estar aliado e influenciar o gosto em voga no seu tempo, como é o caso de Haydn.

O catálogo de música disponível no armazém de Waltmann, elaborado em 1795,<sup>59</sup> tem um carácter cumulativo e apresenta uma diversidade de oferta muito mais alargada do que pode imaginar-se com base nos seus anúncios colocados na imprensa, desde 1792. Evidenciando um negócio em rápida

---

<sup>58</sup> A possibilidade de aluguer é anunciada em *GL* 10: 1800/03/14 e *CM* 51: 1800/12/23, (Cf. Cap.6 - I).

<sup>59</sup> ANTT/RMC Cx.27, Doc.29. Cf. Albuquerque 2004: 139-168.

expansão, este catálogo inclui mais de 1000 títulos de autores estrangeiros, cuja circulação pode ser hoje parcialmente aferida pelos exemplares onde consta o seu pé de imprensa.<sup>60</sup> Os autores incluídos, passíveis de associar à vida musical portuguesa, são Andrea Marra<sup>61</sup> e Antonio Lolli.<sup>62</sup> O catálogo é muito incipiente nos dados que fornece sobre as obras, e mesmo em relação a uma categorização por géneros mais fina, que permitisse uma identificação razoável. Por exemplo, a “música de violoncello” inclui uma lista muito extensa de autores aos quais estão atribuídos números (onde não é claro se a numeração respeita a livros ou opus) sem qualquer indicação quanto ao género ou sequer tonalidade, que aliás nunca é referida. Oferece contudo informação valiosa quanto à variedade de autores, géneros e meios instrumentais mais representados, para além dos Métodos de ensino cuja oferta se alarga consideravelmente no seu catálogo de 1803.<sup>63</sup>

A oferta do referido catálogo incide sobretudo em música instrumental: sinfonias, sinfonias concertantes para as mais variadas combinações solísticas, supondo-se que na rubrica “Simphonias. Separadas” que inclui apenas três títulos se trate de aberturas. A produção de Giuseppe Maria Cambini (1746-1825) autor de cerca de 80 Sinfonias concertantes, tem uma vasta representação no catálogo contando com 15 obras para dois violinos e 32 para combinações solísticas com flauta, oboé ou fagote.

No universo da música de câmara verifica-se um peso muito significativo de obras para violino, violoncelo, clarinete, flauta, fagote e trompa. Na categoria de quartetos de corda encontram-se mais de 100 títulos, que incluem obras enigmaticamente denominadas de trios, duos e sonatas. Aparecem ainda

---

<sup>60</sup> Na P-Ln, nos fundos da Coleção Ivo Cruz (C.I.C.) e Conde Redondo (F.C.R.) existe uma série de volumes de música impressa onde consta o pé de imprensa de Waltmann sob a forma de etiqueta colada em edições importadas do estrangeiro. Encontramos música de Federigo Fiorillo (1755-1823), C.I.C. 200 a 203A; Giuseppe Maria Cambini (1746-1825) C.I.C. 169-172A e 193-196. No F.C.R. as espécies com obras dos autores a seguir listados não apresentavam ainda cota: Paul Wranitzky (1756-1808), Muzio Clementi, H. N. Lepin, D. Steibelt (8 vol.), I. Pleyel (7 vol.), W.A. Mozart (4 vol.), F. Fraenzle (3 vol.), Dussek, Nicolas Schmitt, Antoine Stamitz, Cousineau (filho), A. Rigel, L. Boccherini e Andreas Romberg (2 vol. cada).

<sup>61</sup> Autor do “*Minuetto con due cento variazioni differenti, sopra l'istesso minuetto e primo violino e secondo violino e basso*” editado por F. Milcent ca. 1765-66. São-lhe atribuídas no catálogo as *Sonatas nº1 e 2 para violino* e ainda os *Quartetos, Trios e duos* sempre em duplicado para cada uma das formações.

<sup>62</sup> Violinista que se apresentou em concerto em Portugal em 1787 (Cf. Cap. 3 - VIII) aparece aqui representado com algumas obras para violino e violoncelo.

<sup>63</sup> P-Ln, Fundo do Ex-I.P.P.C., s/cota (Cf. Albuquerque 2004: 169-174). Cf. Cap.6 - III.2.



outras combinações, como quintetos e sextetos (sem que se determinem os instrumentos) e ainda quartetos, quintetos, trios e duos para flauta. Importa sublinhar o peso do repertório para flauta que é muito significativo e que sabemos ir ao encontro de uma efectiva popularidade do instrumento em Portugal, à semelhança do que acontecia por quase toda a Europa.<sup>64</sup> A harpa conhece também neste catálogo uma oferta alargada de cerca de 40 títulos, o que parece inesperado, considerando que se trata de um instrumento de fraca implementação no nosso país. Para o clarinete que é um instrumento recente em Portugal, Waltmann propõe uma surpreendente lista de cerca de 80 títulos, entre música de câmara e concertante, à qual pode somar-se ainda uma escolha que se adivinha lata (já que não vem discriminada) de “Música militar para duas clarinetas, duas Trompas e dois Fagotes”. Esta rubrica está dividida em “cem numeros”, podendo cada um incluir até nove peças de música cada. Refere-se ainda a existência de composições a “8 e 10 Instrumentos de vento” entre as quais se encontram “tambem as melhores Symphonias de Opera para estes Instrumentos”.

A representação da música sacra e da ópera é diminuta neste catálogo,<sup>65</sup> com excepção para as possibilidades de adaptação à prática doméstica, através de árias ou aberturas, somando estas últimas 26 “Ouverture[s] para Piano-Forte; violino e violoncelo”. A música para “cravo ou piano-forte” está amplamente representada por sonatas, variações, concertos e música de câmara a quatro mãos, onde se distinguem os dois pólos fortes constituídos por Haydn e Pleyel.<sup>66</sup> Este último constitui-se como modelo para

---

<sup>64</sup> Verificou-se uma notável expansão da publicação de quartetos com flauta em Paris, liderada pela influência de compositores associados a Mannheim como é o caso de Cannabich Toeschi ou Carl Stamitz. É a Boccherini e à publicação dos seus quartetos de cordas em Paris (1767-69) que se deve a afirmação plena deste género em termos de oferta editorial sustentável junto do público (Hertz 2003: 681). O quarteto concertante conheceu também uma abundante oferta editorial constituindo-se como que a contrapartida camarística das sinfonias concertantes. Sendo certo que o quarteto de cordas fica associado a um contexto mais íntimo de execução, os catálogos abundam em oferta de quartetos concertantes, mesmo que a marca concertante da escrita nem seja muito explícita. Será com as obras de Étienne-Bernard-Joseph Barrière e Cambini (ed. 1776) que o quarteto concertante atinge uma estrutura estabilizada em que predominam dois andamentos, Allegro-Rondeau, sem andamento lento, o que demonstra a estreita relação de influência com a sinfonia concertante. Também neste género Cambini é extraordinariamente prolífero escrevendo 174 quartetos concertantes (Hertz 2003: 683-685).

<sup>65</sup> “Música de igreja” com oito títulos e ópera com apenas cinco títulos, oferece contudo uma escolha um pouco mais diversificada para a prática de música vocal privada com uma lista de 24 “Arias Italianas com acompanhamento de Piano-Forte, e Orchestra”.

<sup>66</sup> Podemos citar, a título de exemplo, um anúncio que reflecte essa mesma realidade “O Armazem de João Baptista Waltmann (...), recebeo novamente hum grande sortimento de Musica, em que entrão as

um repertório em moda, cuja criação é vocacionada para responder às expectativas e recursos dos músicos amadores, seja na sua praxis em contexto doméstico, seja como público ouvinte, facilitando ao extremo as possibilidades de execução da sua música, segundo as mais diversas conjugações instrumentais, como se pode comprovar no referido anúncio do catálogo de Waltmann.<sup>67</sup>

## II – Os Modelos Locais

### 1 - Persistências Arcaicas

A avaliação do que se possa considerar ou não um arcaísmo não assenta numa cronologia de comparação sincrónica entre os diferentes centros culturais da Europa, porque tal visão seria redutora de uma realidade rica e complexa. Trata-se sobretudo de avaliar os processos de entrada e afirmação de novos repertórios, a par da manutenção de práticas musicais instaladas, podendo considerar-se estarmos perante um arcaísmo quando não se verifica qualquer processo de negociação ou permeabilização destas em relação ao novo discurso dominante no mesmo contexto e realidade cultural, verificando-se até eventuais choques.

No universo da música de sociabilidade o minuete<sup>68</sup> constitui-se como um género fundamental para discutir o complexo processo de transformação de modelos de convivialidade e respectivas práticas culturais. Esta foi a última dança de par (*danse à deux*) a ser exportada pela Corte francesa de Luis XIV e a persistir nos salões até inícios do século XIX. Enquanto as restantes danças

---

*ultimas obras de Haydn, Pleyel, e toda a colecção das de Girowetz, tudo para Piano-forte, com as de muitos outros Authores modernos.* (GL 28: 1800/07/15).

<sup>67</sup> Cf. nota 54 deste Cap.

<sup>68</sup> Sobre o estudo do minuete e a sua representatividade, enquanto género simultaneamente de dança e instrumental, ver o estudo que procede a uma análise musical e de contexto muito fina: Russell (1999). Cf. ainda Mckee (2005) e Malloch, William, "The Minuets of Haydn and Mozart: goblins or elephants?" in *Early Music*, Vol.21, N°3, French Baroque II, Aug. 1993: 437-444.

francesas de corte iam desaparecendo, o minuete continuaria a afirmar-se como um recurso de distinção ao mais alto nível, conhecendo uma vasta circulação cosmopolita enquanto código aristocrático reconhecível. Tornar-se-ia assim num alvo importante para as estratégias de apropriação dos códigos de distinção social, por parte da burguesia e classe média, alargando-se significativamente a sua circulação durante o século XVIII.

A divulgação generalizada do minuete pela Europa resultou de um processo de popularização, devidamente apoiado em mecanismos normativos que traduzem uma acentuada consciência em relação ao peso desta dança, enquanto discurso e espelho de representação *do que se é*<sup>69</sup> enquanto indivíduo. Entre estes mecanismos regista-se a produção de manuais e a proliferação de professores de dança pela Europa, os quais confirmaram a existência de um modelo de significativa estabilidade coreográfica e clareza de categorias. Coexistiam assim dois tipos: o *menuet simple* ou *ordinaire* e o *menuet figurée*, sendo este último criado para uma ocasião especial e por isso enriquecido com uma maior variedade coreográfica, cuja autoria era reconhecida e valorizada. O minuete liso (vulgar) constituía-se naturalmente como o objecto central dos manuais, que se concentravam na explicação da coreografia com base no *pas de menuet* que dividia o percurso espacial de forma simétrica.<sup>70</sup> À coreografia acresciam a atitude, o porte, as vénias, a elegância, a naturalidade, i.e., toda uma panóplia de códigos e sinais ao nível do comportamento e da gestualidade que eram, por si só, indicadores de estrato social elevado (ou não).<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Itálico de chamada de atenção.

<sup>70</sup> Cf. Cobau (1984: 13-17) que apresenta no seu estudo a estrutura coreográfica de base e confirma que os mestres de dança do século XVIII, na sua grande maioria de nacionalidade ou formação francesa, se assumiam como portadores e divulgadores de uma estrutura padrão de origem francesa que deveria ser respeitada por forma a não sofrer modificações arbitrárias de acordo com gostos individuais ou locais. No auge da sua popularidade e divulgação o minuete conhece naturalmente margens de variabilidade consideráveis por responsabilidade de quem dança, mas também dos músicos e naturalmente ainda por via dos minuetes figurados, resultantes de criações individuais de professores de dança. Contudo o núcleo estruturante da dança (*pas de menuet*) e o percurso espacial em S ou Z continuariam reconhecíveis, para além das leis ditas pelas fronteiras do "bom gosto". (Cf. Sutton 1985: 125).

<sup>71</sup> O *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança* (publicado em Lisboa em 1767) de Bonem Natal Jácome é muito explícito quanto à utilidade dos seus múltiplos ensinamentos avisando no prefácio que se trata de uma "obra muito útil não sómente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, ás quais ensina, as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convém em as Assembleias adonde o uzo do mundo a todos chama."

A este nível de disseminação cosmopolita de um padrão de etiqueta, pode discutir-se o minuete, enquanto discurso que espelha e legitima o que se é por nascimento e não por aprendizagem, uma vez que as normas, assim codificadas, de execução desta dança se preocupam em produzir uma impressão de naturalidade capaz de ocultar o seu enquadramento num corpus de danças todas elas marcadas ainda pela artificialidade barroca das convenções cortesãs do Antigo Regime. Desta forma, o virtuosismo implícito e aprendido deveria aparecer escondido e disfarçado pela elegância natural, e só através da naturalidade de movimento se confirmava que se *era* de elevado estrato social. A nobre e elegante simplicidade exaltada por Jean-Jacques Rousseau<sup>72</sup> afirma-se como o traço fundador da relativa modernidade do minuete, em relação aos modelos barrocos, já que é uma dança que se baseia no controlo do corpo individual, que internaliza uma postura de corpo discreta e natural, como alternativa à teatralidade. Em Portugal será através do olhar dos estrangeiros que se avalia a disseminação, o controle e o discurso correctivo relativamente a este modelo cosmopolita, abstracto e em grande medida idealizado, que só por alguns - poucos - é alcançado.

No topo da pirâmide encontramos o minuete de corte que, segundo a melhor tradição protocolar, se oferece à Presença Real. Quem dança justifica e legitima a sua integração na Corte e quem observa avalia a sofisticação e justeza do minuete dançado. Na descrição que Beckford faz de um sarau oferecido à rainha no palácio do Marquês de Marialva, são exaltadas as qualidades intransmissíveis que o minuete permite revelar, em relação a D. Henriqueta, filha do Marquês e futura Duquesa de Lafões. Um minuete dançado com a “nobre e elegante simplicidade”<sup>73</sup> requerida pela presença da Rainha e das Infantas, cujo significado simbólico reforça quando as compara a “imagens de cera”.

Mounting into the closet which looks into the pavillion, I saw the Queen and the Infantas sitting like a row of waxwork images in the midst of a dazzling illumination, (...)

---

<sup>72</sup> Jean-Jacques Rousseau enfatiza estes aspectos para a caracterização do minuete. Cf. “Menuet” in Denis Diderot, Jean d’Alembert (ed.) *Encyclopédie* (Paris: Briasson, vol.10, 1751-52).

<sup>73</sup> Possível estabelecer relação com as qualidades referidas por Jean-Jacques Rousseau (*Encyclopédie*) em relação ao minuete nesta descrição de Beckford.

He [D. Pedro] danced a minuet with D. Henriqueta before the Queen with the most freezing composure. Nothing discourages this hopeful youth. His sister, though visibly abashed by the Royal presence, danced with infinite grace and gave her hand with that modest dignity no dancing-master can teach, and which springs from a consciousness of high blood, candour and innocence. (Beckford 1954: 249-250. 1787/10/29. Neryve).

Os relatos do Marquês de Bombelles são também ricos no que se refere a considerandos sobre o minuete, seja porque o considera dançado de forma medíocre<sup>74</sup> ou perfeita, elogio este apenas dirigido a senhoras da comunidade estrangeira, seja ainda porque critica o género escolhido, o que nos conduz à possibilidade de estarmos na presença de minuetes figurados. Ao descrever uma festa em casa do Conde de Pombeiro, em Belas, escreve:

Après avoir admiré plusieurs belles pièces, nous nous sommes arrêtés dans celle où, après une symphonie, ont été dansés d'interminables menuets. Pour sauver des difficultés d'étiquette, Mme. de Bombelles a été obligée d'ouvrir le bal en dansant un de ces menuets; elle s'en était défendue parce qu'elle ne s'est jamais appliquée à briller dans ce genre de danse, mais on ne fait rien de mal lorsqu'on est jolie, grande, bien faite, sans prétension et que la douceur de la physionomie, la décence du maintien tiennent la place de ces grâces recherchées dont bien peu de personnes sont douées parfaitement. (Bombelles 1979: 141-142. 1787/07/04. Neryve).

Nesta descrição, ao reconhecer na pessoa de Madame de Bombelles todas as qualidades inerentes ao minuete, enquanto discurso, o autor como que dispensa o reconhecimento da coreografia, na medida em que tudo o que é mais importante emana por dote natural da elegância e nascimento da Senhora em causa. Dotes esses que considera aliás mais valiosos que os intermináveis minuetes que se dançam no salão português, em relação aos quais o Marquês insinua constituírem-se como prova de esforço, resultante de um processo de mimetismo, e não da naturalidade elegante de quem é, ou seja, de quem detém por imanência as qualidades condensadas no minuete.

O modelo cosmopolita do minuete irradia do “centro do mundo” para as periferias como é o caso de Portugal, as quais actuando por mimetismo podem

---

<sup>74</sup> Relato de uma festa na Casa dos Marqueses de Pombal que testemunha a acutilância crítica do Marquês de Bombelles em relação aos bailes entre a aristocracia portuguesa: “Lorsque les hommes ont eu fini de souper, on a dansé jusqu'à deux heures du matin. Les dames portugaises pourraient soutenir un bal pendant une semaine parce qu'elles se promènent comme des ombres errantes, faisant sans pas et sans sauter les différents dessins des contredanses anglaises; elles dansent plus supportablement les menuets. Au reste, on peut leur savoir gré de ne pas s'exciter davantage à la transpiration puisque le calme exerce qu'elles prennent suffit pour rendre autour d'elles l'atmosphère extrêmement puante.” (Bombelles 1979: 108. 1787/03/08. Neryve).

introduzir elementos distintos resultantes de processos de resistência, adaptação ou mesmo de negociação. Os processos de resistência podem ter a ver com a dialéctica resultante entre o obsoleto e a importação de modelos novos que não foram ainda assimilados por desfasamento de gerações ou por não ter ocorrido o necessário processo de aprendizagem. Os processos de adaptação, ou os mais subtis processos de negociação, podem dar origem à criação de uma tradição local baseada no modelo importado, mas com presença de elementos estilísticos distintos, que no seu conjunto apresentam uma suficiente coerência que permite identificar um repertório local, sobretudo se avaliado na época como tal.

No contexto das assembleias de circuito mais restrito e íntimo, por ocasião de uma visita do Marquês de Penalva e do filho a Beckford, acompanhados de músicos ao seu serviço, o autor inglês fala do “minuete à portuguesa”, que crítica com violenta ironia. A música e dança destituídas de bom gosto *não passam*<sup>75</sup> no crivo cosmopolita do autor, que assume, assim, neste relato, o olhar regulador e correctivo, em relação à nobreza portuguesa, no seio da qual podemos reconhecer a persistência de um “discurso” antiquado e obsoleto no que respeita ao minuete. Talvez possamos reconhecer a persistência de um minuete ultrapassado, seja em termos musicais, seja no que diz respeito à coreografia.

Padre Duarte seemed to like them no better then myself; General Forbes had wisely withdrawn; and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a step which I took for the beginning of a ballet heroique, but which turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourished, in which Miss S[ill ?], who had come in to tea, was persuaded to join, much against her inclination. It was no sooner ended, than the doctor displayed his rueful //length of person in such a twitching angular minuet, as I want words to describe; so, between the sister arts of music and dancing, I passed a delectable evening. This set shan't catch me at home again in a hurry. (Beckford, 1834: 94-95. 1787/06/30. Neryve).

Nesta descrição o autor não reconhece o discurso de naturalidade e elegância implícito no minuete segundo o modelo de Rousseau, mas sim uma retórica teatral (*ballet heroique*) de gestos excessivos e angulares, marginais à apertada fronteira do bom gosto, delimitada pelo cânone cosmopolita. Num

---

<sup>75</sup> Itálico de chamada de atenção para o apertado controle a que o minuete está sujeito enquanto discurso e espelho do cosmopolitismo ao mais alto nível.

outro relato mais indulgente, quando Beckford recebe para jantar o Grão-Prior e D. Pedro de Marialva, o Marquês de Penalva e o filho e o Conservador João Teles, volta a insistir numa caracterização local do minuete, que se afasta da contenção e simplicidade nobre, para além de integrar “modulações apaixonadas que mergulham no coração”. Reconhece que estes minuets são simultaneamente ternos e majestosos, embora inspirem poses teatrais. Parece assim identificar traços obsoletos, a par de aspectos idiossincráticos de cariz musical, que exercem alguma sedução no autor e vão aparentemente caracterizar um repertório específico e identificável.

The young Marquis of Penalva plays upon the forte piano with infinite taste by mere force of genius, for he cannot read a note. The Portuguese fall naturally into plaintive passionate modulations that sink into my heart. Their minuets are at the same time tender and majestic. I cannot hear one without gliding about the room and throwing myself into theatrical attitudes. They seem to affect D. Pedro equally and we danced together till the Marquis was tired of playing to us. (Beckford 1954: 65. 1787/06/17. Neryve).

Em Portugal, no conjunto das referências ao minuete em contextos diversos, podemos destacar uma série de situações contemporâneas, suficientemente diferenciadas entre si, que nos apontam para a latitude extrema da sua difusão, seja na Corte, na Assembleia das Nações Estrangeiras, nas casas nobres e em festas de grande aparato. É também cultivado como parte integrante das assembleias domésticas e por isso mesmo será representado no teatro de cordel, enquanto quadro vivo da sociabilidade nas classes intermédias. Pode ainda ser dançado, entre outras danças, em palcos de teatro como parte do espectáculo. Na grande maioria dos testemunhos prevalece o olhar avaliador e correctivo, o que enfatiza a importância do minuete enquanto discurso, sublinhando-se desde já o facto de se apontarem idiossincrasias que remetem para uma marca local em relação ao modelo cosmopolita.

Nos textos do teatro de cordel, cujo objectivo passa por fornecer à classe média os instrumentos necessários para a regulação de comportamentos de ordem cultural, associados às novas sociabilidades, a referência ao minuete é inevitável. Na peça intitulada *Casquilharia por Força* (1781), que a este respeito é modelar, os irmãos Roberto e Jacinta preparam-

se para ir a um sarau em casa de uma tia e ensaiam os passos de dança com que esperam impressionar as primas e os convidados. Encontramos aqui a referência ao Minuete da Corte<sup>76</sup> e ao Solo Inglês<sup>77</sup> como danças de passos particularmente difíceis, que exigem uma aprendizagem demorada, e ao Minuete Liso e à Contradança como danças mais acessíveis, apesar de conterem, elas próprias, passos que exigem mais prática, como o “*balancé à Du Pré*”, que Roberto faz questão de ensaiar com especial cuidado. As referências ao minuete de corte e ao solo inglês vão no sentido de estarem na moda nas assembleias, sobretudo o primeiro. Apresentam-se, assim, em palco, as principais danças que se praticam nos salões, em finais do século XVIII. Em oposição a todas estas danças, que considera demasiado modernas, o velho Fabricio (pai) evoca o Oitavado que se dançava na sua geração, em que a mulher ao executá-lo não mostrava sequer a ponta do pé. Roberto acaba por considerar que o domínio básico já adquirido pela irmã nos passos de dança de salão mais correntes lhe não-de permitir “passar”, ou seja, corresponder aos critérios de distinção do círculo em que se quer apresentar; Jacinta lamenta-se de ela e o irmão terem de fazer de forma autodidáctica a aprendizagem dessas novas modas em que vê sinais indispensáveis de distinção, sem poderem recorrer a mestres por serem dispendiosos (Cf. Nerytc Introd.).

ROBERTO: Jacinta, vamos a isto; tu bem sabes, que temos hoje função em caza das Primas, e que ha de haver boa companhia, e tu não estás ainda segura naquelle balancé á du Pré, e he preciso por-te corrente nelle.

JACINTA: O que eu dezejava saber, era o minuete da Corte; porque he agora o que faz brilhar, e se me tirarem a dançar o dito minuete, hei de ficar bem airoza dizendo, que o não sei.

ROBERTO: Para hoje he impossivel; porque tem muitos passos difficultozos, que tu não podes aprender sem tempo: aqui estou eu, que ando ha tres // semanas com o solo Inglez, e ainda o não posso dançar em publico. Vamos nós vêr o minuete lizo, e algumas figuras de contradança sem perder tempo. (Toca no Mandolino, e dança com Jacinta).

Sustenha o passo mana... lará... não dobre de repente... lá lará... bom... olhe para mim... lá... firme o corpo... lará... sustenha... está feito: poderá passar. (Ibid: 1-2).

---

<sup>76</sup> Refira-se a este propósito o manuscrito de finais do século XVIII, que inclui três minutos s.a., entre os quais, um *Minuette da Corte*, MiM. Os outros dois são em SibM e RéM. (P-Ln, M.M. 4462).

<sup>77</sup> O Solo Inglês ganha popularidade no palco dos teatros em inícios do século XIX, como veremos mais à frente neste capítulo. Referência ainda no manuscrito para tecla, s.a., proveniente do fundo de Ernesto Vieira (P-Ln, M.M. 449) que apresenta na folha de rosto a seguinte inscrição pela mão deste musicógrafo: “*Gavotta com variações. (Tema muito em voga no princípio do século XIX, conhecido pelo nome de solo inglês)*”.



O teatro de cordel cumpre assim a sua função correctiva de levar a palco e ensinar o essencial para brilhar nas assembleias, concretamente o minuete liso. Só neste contexto se explica o facto de se executar no palco um minuete liso, incidindo a lição (treino) dos irmãos sobre esta dança e não sobre as outras referidas, nomeadamente os minuetes figurado ou mesmo o ambicionado minuete de corte.

Na peça *Basófia no Público e a Fome Escondida* (1782), o Minuete da Corte volta a ser apresentado como particularmente difícil e a ambição, já descontrolada, de o aprender, não respeitando as convenções do género, acentua a ridicularização e grosseria das personagens. Mas é, de resto, o próprio Amaro, criado da casa, quem expressa ainda aquela que é a consequência natural do alargamento da prática social das danças de Corte: na impossibilidade de uma aprendizagem rigorosa – e necessariamente lenta - dos códigos da coreografia cortesã, cada um tem o direito de os adaptar às suas limitações pessoais.

AMARO - [...] a senho[ra Dona Serpentina mandou-me ir chamar o mestre de] // Dança; porque quer á noite sair a dançar o *Minuete da Corte*.

D. PANTALEÃO - Pois minha mana quer aprender o Minuete da Corte em taõ pouco tempo?

AMARO - De que se admira?

Sempre ouvi dizer, que pelos Domingos se tiraõ os Dias santos. Se a senhora Dona Serpentina sabe bailar a fofa, tocar o oitavado, e cantar o dezerto, que dificuldade poderá encontrar em aprender o Minuete da Corte, ou inda mais difficultosa dança Chinezza?

Demais, quem he que está reparando em pontinhos, e miudezas, dance, que he o que importa, porque todos dançaõ, e cada qual he como Deos o fez. (Ibid.: 1-2. Nerytc)

Nas duas décadas finais do século XVIII em que se transita para uma série de novidades no quadro dos entretenimentos dos novos modelos de sociabilidade em franca expansão, coexistem o velho e o novo. No teatro de cordel vão-se arrumando os reportórios em função dos patamares sociais, gerações e contextos. No entremez *O Criado Astuto ou o Mineiro Fingido* (s.d.) temos um texto sobretudo rico em alusões a uma variedade de danças, quer dos bailes tradicionais portugueses da geração anterior quer das danças de salão cosmopolitas da época. Assim, quando Ambrozio tenta fazer a corte a Saeta gaba-se da sua perícia nas danças do seu tempo - a Fofa, as Cheganças, o Oitavado, o Som de Esgueira – todas elas claramente

antiquadas para o gosto da jovem criada. Mas quando procura agora gabar as qualidades da filha ao suposto “Farelório” (na realidade o criado Retalho disfarçado) prefere fazê-lo elogiando Clementina nas “danças mais modernas”, mas sobretudo nas “coisas bellas” como o Minuete, o Cotillon ou o Solo à Inglesa, apesar de ser Retalho quem agora lhe pergunta antes pelos talentos da jovem nas velhas danças tradicionais, como o Oitavado, a Filhota, a Fofa ou as Seguedilhas.

AMBROZIO - Dança modas mais modernas?

RETALHO - As fofas? as seguedilhas?

AMBROZIO - Frioleiras, frioleiras? [!]

RETALHO - Pois que dança?

AMBROZIO - Coisas bellas,

Minuetes Cotilhões,

E taõbem Sólós á Inglesa.

RETALHO - Tem otimos predicados. (Ibid.: 10. Nerytc).

Quando o minuete dançado em palco se integra na programação mista e variada dos teatros, supõe-se uma preferência por minuetes figurados, i.e., coreografias mais complexas. É o caso do Teatro do Salitre que anuncia “o Minuete Inglez, dançado por duas Meninas” em 1811.<sup>78</sup> Estamos perante uma série de referências que correspondem a reportório de dança de extensa divulgação, cujo conhecimento permitirá estabelecer padrões musicais de eventual diferenciação, de acordo com os contextos de execução.

No quadro da música instrumental, a que parece constituir-se como uma marca aparentemente arcaica, i.e., a execução de Sonatas de Eco nos serviços litúrgicos, representando a persistência de uma estética barroca, deve ser entendida como uma marca identitária. O protagonismo que é conferido aos instrumentos de sopro, nomeadamente trompa e clarim, na constituição das orquestras que encontramos a tocar nas igrejas, pode relacionar-se com a marca tímbrica do órgão ibérico, reconhecível pela trompetaria<sup>79</sup> que se estende e influencia a sonoridade dos conjuntos instrumentais. Vale a pena sublinhar que, mesmo em conjuntos de cinco ou seis instrumentos (2vl, 1vc, 1cb, 1 ob, 2tp), não se dispensa praticamente nunca a presença de duas

---

<sup>78</sup> GL 242: 1811/11/10.

<sup>79</sup> Tubos palhetados colocados em chamada. Cf. Cap. 2.

trompas.<sup>80</sup> É neste sentido que pode entender-se a permanência em repertório das Sonatas de Eco, normalmente para clarim, até pelo menos 1801. Por outro lado, se é verdade que se trata de um repertório associado ao período barroco, constata-se que composições como *La Chasse du Jeune Henry*, abertura da ópera *Le jeune Henry* (1797) de Méhul, se afirmam como casos de sucesso por toda a Europa, em grande parte pelos efeitos de eco que são requeridos na textura orquestral, tendo sido aliás tocada no Teatro do Salitre em 1812. Pode concluir-se que os efeitos de eco muito privilegiados no período barroco, permanecerão como um traço distintivo do próprio idioma associado à trompa em termos gerais, sendo depois objecto de uma apropriação de outra ordem.<sup>81</sup>

## 2 - Práticas Castiças

Num quadro de tendencial afirmação de práticas e repertórios importados e sobretudo de urgente imposição dos fenómenos associados à moda, dominam os francesismos de toda a ordem no seio das assembleias das classes médias, seja ao nível do vestuário, do comportamento ou da linguagem, cujos excessos são bastamente retratados e ridicularizados na literatura da época.<sup>82</sup> É comum que no seio das práticas e consumos que circulam nos salões, se identifiquem tensões, ou processos de negociação entre o que é importado e os modelos ou contributos locais. Acresce que o facto de tudo isto se desenvolver num contexto novo, em termos de sociabilidade, tende a dramatizar tensões de outra ordem, nomeadamente geracionais.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Cf. Cap. 2 - IX.1.

<sup>81</sup> Por exemplo, a apropriação da trompa como ícone no contexto cultural do nacionalismo germânico de oitocentos.

<sup>82</sup> Pode citar-se de novo Garção, até por ser anterior ao consulado de Bombelles, na enérgica coloquialidade do seu "*Allons sentar, sentar sem precedência*" (Ibid.: 70) e na assunção da Assembleia como um estrangeirismo.

<sup>83</sup> Sobre este último aspecto Cf. Cap. 4 – III.

No teatro de cordel há exemplos muito vivos e ricos em informação relativa a modas no trajar e nos novos reportórios, sobretudo a modinha, que nos interessa neste particular. Referindo mais uma vez a peça *Casquilharia por Força* (1781: 3. Nerytc) o pai Fabricio vê-se a braços com as despesas dos filhos para cumprir as exigências das modas, e ao repreendê-los lamenta-se:

FABRICIO - Ah meu tempo, meu tempo! Isso era outra qualidade de saragoça. Eu tocava por pontos, e sua Mãe cantava Belerma mizera, que era uma consolação, com huns requebros, que fazia vir as lágrimas aos olhos; baillava o oitavado de compaço, que ficava a gente admirada, porque não mostrava huma ponta do pé; isto sim, e não estas modinhas infernais, de saudades morrerei, morrerei se te não vejo, Armindas, Belizas, e outras sem savorias indignas, que só respiraõ liberdade. (...) que mocidade louca, que á força se quer ridicularizar! Ha dous dias trazias hum chapéo, que era huma filhós, e o botaõ era huma roda de sege, entaõ era chapéo á Franceza, Hoje trazes hum de Frialeira com hum botaõ de camiza, e que chamaõ á Malteza: emfim vejo couzas que fazem rir a gente: o anno passado, era huma bolça no cabello pouco menos que huma faca de carvaõ, este hum indizivel, que se tizicou no cachaço! Ah loucos, com borlas no relógio em lugar de cadêas, calçoens á Olandeza, emfim huma miseria. Se tu tiveras os meus cuidados, não havias andar com o sentido em funçoens [assembleias, etc.] e em danças: eu vou para a Alfandega tratar de ganhar algum vintem, e vosses ficaõ divertindo a maõ, sem se lembrarem das suas obrigaçoens. (Ibid.: 4).

Neste excerto confirma-se que a oposição das gerações mais velhas se faz em relação ao que é associado ao “gosto moderno”, quer seja importado como p.e. o minuete ou contradanças, quer seja local como é o caso das modinhas. No seu estudo introdutório, Rui Vieira Nery (Cf. Nerytc) chama a atenção para o facto de em oposição a todas estas danças, que considera demasiado modernas, o velho Fabricio evocar o Oitavado que se dançava na sua geração. No que respeita à música, Fabricio recorda com saudade a canção “*Belerma mísera*”, título caracteristicamente barroco, e rejeita, por comparação as temáticas e personagens típicos da modinha de salão neo-clássica (*De Saudade Morrerei*, ou *Morrerei se Não Te Vejo*, quanto aos incipits dos poemas, e “Armindas” e “Belizas” quanto aos nomes-padrão das heroínas nelas evocadas). Fabricio equaciona as modas mais recentes preferidas pelos filhos, de influência francesa (“francezias”), acusando-as de “respirarem liberdade” ou compara a artificialidade da indumentária dos jovens com o aspecto caricatural das marionetas do teatro popular tradicional (“bonécicos do arco dos prégos”); Roberto exalta, como valor de modernidade, o “entrar na

sociedade”, pressupondo nessa opção uma superioridade de princípio do “bom gosto” moderno.

Este quadro de abertura permite ainda, por decorrência, a emergência de um espaço de afirmação de um reportório de marca identitária local. No seu estudo sobre a modinha, Rui Vieira Nery (2000: 10) considera que, tanto pela constituição de uma nova cultura urbana, como pelo efeito de referência cosmopolita das comunidades de residentes estrangeiros, seria de esperar que encontrássemos, no Portugal setecentista, um fenómeno semelhante ao da *ballad* inglesa, da *canzonetta* italiana, da *ariette* francesa, ou da *seguidilla* espanhola.

Estamos assim perante a constituição de um reportório que, no seio das assembleias e do concerto privado, exalta a exploração imaginária de uma geografia remota, por via das influências afro-brasileiras, e que permite um horizonte de subjectividade e sentimento que flui com reconhecível liberdade e poder de sedução. Fazendo eco dos relatos estrangeiros da época que representam o olhar de fora sobre as idiossincrasias locais, a modinha e as danças de influência regional ibérica, como o fandango, ou afro-brasileira, como a fofa ou o lundum, representam os reportórios de forte marca local. Sobre o lundum, entre uma série de relatos escandalizados e condenatórios, pode destacar-se, pela elegância e pelo sentimento exteriorizado, a explicação atribuída a um Pater Familias:

Ah Monsieur dans votre pays on danse le menuet des jambes, ici on danse le menuet du Coeur. (Baud 1975: 196. 1807-08. Neryve).

Este tipo de afirmação remete para a consciência das diferenças nacionais, no que se refere às formas cultivadas de entretenimento, as quais são legitimadas pela subjectividade, remetendo para uma valorização do sentimento, que se distancia da convenção e cânone cosmopolita. Nery (2000: 17-19) apresenta, contextualizando, várias descrições condenatórias relativas ao lundum, todas elas de autores estrangeiros, resumindo depois as principais características desta dança de pares, por vezes cantada:

Com um ritmo fortemente sincopado, em que os dois dançarinos alternadamente se aproximavam – tocando os ventres, ao encontrarem-se pelo movimento ondulado das ancas (a chamada “umbigada”, ainda hoje característica de muitas danças populares afro-brasileiras) – e se afastavam de novo para

recomeçarem o mesmo movimento, numa espécie de ritualização coreográfica de um enredo de sedução. O carácter sexual mais ou menos explícito desta coreografia terá dependido do contexto da sua execução, que podia ir de uma festa de negros em plena rua a uma versão necessariamente muito mais estilizada nos grandes salões da boa sociedade urbana, passando por versões intermédias apresentadas nos entremezes teatrais ligeiros nos palcos portugueses e brasileiros. (Ibid.: 17).

Estes reportórios com diferentes graus de expansão, vulgarizavam-se em vários contextos, sendo submetidos a diferentes graus de estilização musical e sobretudo coreográfica. Para além da sua presença nos salões, existem relatos que comprovam a inclusão do lundum nos palcos de teatro, onde se constituía sempre como um retumbante sucesso junto do público.<sup>84</sup> Importa assinalar aqui o facto do lundum aparecer integrado em colecções de danças para tecla, que circulavam sob forma manuscrita, ao lado de outras danças de salão europeias em moda, fazendo por isso parte do reportório instrumental passível de ser executado em contexto de assembleias privadas, no quadro da prática musical amadora.<sup>85</sup> Para além da estilização coreográfica, que passaria por uma atenuação da componente erótica, confirma-se desde

---

<sup>84</sup> Após várias referências elogiosas ao Bolero dançado no Teatro de São Carlos, Ruders escreve sobre esta dança: "O director dos bailados, Rossi, teve a ideia de pôr uma dança brasileira, chamada Lundum, - dança que os estrangeiros raríssimas vezes conseguem ver, já porque ela não pode ser bem dançada senão por brasileiros, já porque estes têm pejo de a exhibir diante de olhos estranhos.

O Lundum, segundo a indicação dos cartazes, devia ser dançada em harmonia com as regras da honestidade e decência, - restrição que naturalmente importava grandes modificações do carácter da dança. Apesar disso, agradou de tal forma ao público, que este, no seu entusiasmo, quase que ultrapassou as tais regras supracitadas." (Ruders 2002: I, 249. 1801/12/29).

No seio de um espectáculo de variedades, o Lundum podia ser incluído como mais um elemento que reforçava as referências coloniais decerto inclusas na comédia anunciada para o Teatro do Salitre: "Depois de uma agradável Symfonia, que servirá de abertura, se representará [a] Comedia, o Preto Sensível. No fim se dançará o Lundum dos Pretos, depois do qual se bailará os Boleros. Seguindo-se hum bem concertado Terceto em Musica: o Musico e o Poeta. Haverá também os Bailes do Sorongo, e das Manchegas,... [Depois, a] Farça, o Criado e o Enfermo. [No] fim a Dança, o Hospital dos Doidos." (GL 289: 1810/03/12).

Para um estudo da marca colonial na cultura com base no teatro de cordel Cf. Tinhorão (1988).

Ainda a este propósito, referência para um outro relato: "*In the national theatre of the Rua dos Condes the landun is frequently introduced in after-pieces; and on these occasions the house is always best // filled, so great and powerful is the attraction. It is usually danced by a lacquey and a soubrette, who, although they confine themselves to very few gestures, and their whole performance does not perhaps last more than two or three minutes, have, nevertheless, so much the art of conveying significance in the merest looks and movements, that the performance is applauded with vociferous "vivas" and "bravos".* (A.P.D.G. 1826: 290-291. Neryve).

<sup>85</sup> Referência a dois manuscritos de música para tecla s.a., s.tít., s.d. O primeiro deles reúne três danças: *contradança* (SolM), *contradança de 3 partes* (DóM) e *Landum* (SolM), [179-], (P-Ln, M.M. 4467). O segundo inclui *Minuete da Inviada. Moderato* (MibM), *Minuete de 3 partes. Moderato* (MibM), *Contradança de 3 partes. Presto* (DóM) e *Landum do Marruá* (SolM.) com tema e 2 variações, [180-], (P-Ln, M.M. 4460). Importa contudo neste segundo exemplo fazer a ressalva que, ao tratar-se do *lundum da Monroi* e do seu tratamento por variações, este manuscrito insere-se num grau de estilização muito considerável, numa linha de exploração de algum virtuosismo instrumental.

logo uma estilização musical devida ao processo de normalização instrumental, nomeadamente a adaptação a instrumentos de tecla.

Refira-se ainda – neste caso pelo significado da ausência – o facto de não se incluir qualquer lundum nos manuais de instrumento, nomeadamente de cordas dedilhadas, de autoria portuguesa. Tal facto não significa que o lundum não integrasse o reportório destes instrumentos, mas sim que a concepção dos manuais pretendia enquadrar-se numa tradição cosmopolita alinhando pelo modelo normativo adoptado para os *Métodos* dos principais centros de ensino, nomeadamente o Conservatório de Paris.<sup>86</sup> Ficava assim justificada a exclusão desta dança de marca castiça, local e com algumas conotações negativas.

Em casos de particular sucesso, no universo de circulação local, certas composições poderiam constituir-se como fonte de inspiração para a criação instrumental, nomeadamente de Variações. É o que acontece com o *Lundum da Monroi* que trataremos no ponto consignado a este género musical (Cf. Cap. 5 - III. 4), onde será ainda abordado o caso, mais conhecido, do *minuete afandangado* e seu tratamento por Variações por João Domingos Bomtempo, sem que se façam extrapolações, no sentido de uma originalidade ou inovação pessoal, mas sim sublinhando o aproveitamento de uma tradição local e do seu potencial interesse em centros cosmopolitas como Paris ou Londres. Refira-se que Bomtempo apresentou na Salle Olympique (Paris), em 1809, entre o reportório de concerto, as *Variations sur le menuet du fandango*,<sup>87</sup> obra que poderia ser eventualmente a que foi publicada por Pleyel em 1806, i. e., *Fandango varié* de que não se conhece a partitura.<sup>88</sup>

A popularidade do *minuete afandangado* é comprovada por diversos testemunhos, podendo identificar-se uma tradição local de origem castelhana estabelecida em Portugal, que se vai prolongar pelo menos até à década de 1830.

Na peça *Modo de Emendar a Desordem da Mulher com Marido (...)*, (s.d.) quando Brites convida Lucrecia para a assembleia na sua casa descreve

---

<sup>86</sup> Fundado em 1795 o Conservatório de Paris vai irradiar uma influência determinante por toda a Europa, muito concretamente em Portugal, através da importação do modelo de organização curricular da instituição, e anteriormente através da importação dos Métodos de Ensino publicados sob a sua chancela.

<sup>87</sup> Música perdida: versão original de B44? (Cf. Alvarenga 1993: 106).

<sup>88</sup> ex. desconhecido que vem referido no catálogo Pleyel de 1834 (Cf. Alvarenga 1993: 108).

tentador entretenimento, contando-se entre o programa, o minuete afandangado:

BRITES - Pois nós de nada servíamos, vem hum Primo meu, que toca mandolino, que he hum pasmo, e traz em sua companhia dois Peraltinhas, que para cantarem modinhas brasileiras, são os primeiros, vem tambem humas amigas nossas, que dançã o minuete da côrte, e o affandangado, como nunca se vio, trazem seus manos, estes convidaõ outros, e fazem todos huma vistossissima assemblea, jogaõ-se jogos galantes, dizem-se adivinhaçoens, dança-se, e contradança-se de sorte, que tremem as cazas, e sucede as mais das vezes ser manhã clara, e nós ainda entretidos no brinco, affirmo-lhe, que ha de gostar. (Ibid.: 2. Nerytc).

Alguns anúncios oferecem o ensino da dança e esclarecem o estabelecimento de duas tradições, a francesa e espanhola e a decorrente afirmação desta última:

Havendo alguma Senhora que pertenda aprender as Danças Hespanholas em sua propria casa, como he Boleiros, Fandango, Solo Inglez, Caxuxa, e Minuete afandangado, se poderá dirigir ao Bairro Alto, travessa da Espera Nº28, 2º andar, em casa de Antonia Rodrigues, da Nação Hespanhola. (GL 38: 1823/02/13).

João Aguillar, mestre de dança, morador na rua da Roza das Partilhas Nº193, ensina todo o genero de dança á Franceza, e á Hespanhola, com todo o garbo e pericia. (GL 155:1830/07/03).

A popularidade do *minuete afandangado* é de tal sorte que chega a ser integrado no reportório de carrilhão do Convento do Sagrado Coração de Jesus, não sem repudio por parte do autor anónimo deste testemunho inglês, pela sua desadequação a um local de culto:<sup>89</sup>

The belfry of this establishment has the best assortment of bells perhaps in the kingdom; their numbers and notes being such as enable the ringers to execute any tune. The favourite airs that are invariably played on great festivals are the "Minuete Afandangado" a fandangonized minuet, or else the vulgar ditty of *Piriquito baylar não sei*. I leave the reader to judge how far these tunes are in accordance with the awful name of the building, and to which it was solemnly dedicated "o coração de Jesus," the heart of Jesus. (A.P.D.G. 1826: 112. Neryve).

---

<sup>89</sup> A este propósito, e a título de curiosidade, referência para um manuscrito em muito mau estado e incompleto que apresenta na folha de rosto "*Duas Sinfonias para 4 orgãos//Sinfonia Nell'Opera L'Generentola acomodada per gli organi di Mafra del Maestro Rossini. Maestoso*". Que confirma a já sabida fama transversal de Rossini e, sobretudo, o ecletismo do reportório passível de apressentar em local de culto. (P-Ln, M.M. 4816).



### III - Géneros Predominantes

#### 1 – Sonata

O reportório para tecla da segunda metade do século XVIII levanta problemas que resultam do desconhecimento dos fundos das Bibliotecas e Arquivos nacionais e da adequada descrição bibliográfica e avaliação crítica das fontes disponíveis. No estudo dedicado à autoria das obras para tecla de João de Sousa Carvalho, Alvarenga (1995)<sup>90</sup> resume alguns dos problemas candentes no que respeita ao estudo da Sonata para tecla. Esses problemas decorrem em parte dos usos e práticas associadas à circulação da música na época, nomeadamente a elaboração e recurso a cópias manuscritas sem identificação de autoria e com introdução de alterações. De acordo com a importância estrutural das alterações introduzidas, estas podiam constituir-se como versões paralelas de uma mesma obra ou como arranjos musicais que davam uma resposta rápida de ordem funcional. Acresce o facto de ser prática corrente para a criação de música instrumental o reaproveitamento de material de obras existentes, sendo por isso a análise e aferição crítica fundamental para posterior identificação e catalogação do reportório. A complexidade dos problemas é necessariamente agravada pela circulação manuscrita, sobretudo quando associada a um reportório tendencialmente circunscrito à prática musical privada, no seio da qual tendem a sobreviver poucos testemunhos documentais. Em termos de suporte estas obras podem subsistir hoje em folhas avulsas ou em cadernos manuscritos tipo *recueil* pertencentes a livrarias de casas nobres. Estes últimos eram elaborados à medida do perfil e gosto pessoal do músico amador em questão,<sup>91</sup> podendo ser enriquecidos ao longo

---

<sup>90</sup> Neste estudo Alvarenga discute as Sonatas para tecla de João de Sousa Carvalho, arredando a hipótese de autoria da *Sonata em Fá Maior*, bem como da *Sonata em Sol menor* cuja autoria confirma ser Mattia Vento (1735-1776).

<sup>91</sup> Para o caso de Sonatas manuscritas que sobreviveram em folhas soltas refira-se, a título de exemplo, o autógrafo incompleto da *Sonata de Cravo. Com Minuete e Rondo. Composição de Policarpo Jozé António da Silva. Em Janeiro de 1785* (P-Ln, M.M. 571/5). Ainda a título de exemplo, remetemos para o livro: *Sonatas Del Sigre. Mathias Vento, Bocquarini, Ahayden [sic], Cordeiro, Mesquita, E outros auctores da prim<sup>a</sup> Classe, Para uzo de C.na Ildobrande* (P-Ln, M.M. 4530). A listagem de autores, numa recolha deste tipo, permite ter uma ideia dos autores em

de gerações. Os exemplos que apresentamos relativos a esta realidade encontram-se no quadro 13.

Nos anúncios de imprensa relativos ao comércio de música, as referências à Sonata para tecla remetem sobretudo para a venda de reportório importado e mais raramente para as edições de autores portugueses, cujas existências são apresentadas no quadro 12. Também os relatos de viajantes estrangeiros referem sobretudo autores de circulação cosmopolita, como por exemplo Pleyel ou Haydn. Por limites intrínsecos às fronteiras do presente estudo, que não pode abarcar a extensão e profundidade de um levantamento bibliográfico e análise exigidos por este reportório apresentamos apenas uma relação das Sonatas impressas no período em causa, incluindo anúncios de obras a que não temos hoje acesso.

No quadro 14 são apresentadas sonatas para outros meios instrumentais que, em alguns casos, mesmo não sendo editadas em Portugal, terão sido ouvidas na execução dos seus autores que desenvolveram aqui uma actividade musical importante. Presume-se que, em termos de contexto de execução, o caso mais documentado é o das *Sonatas para flauta* de António Rodil, pois ao que tudo indica, a sua circulação terá ocorrido em funções litúrgicas a cargo de músicos profissionais, entre os quais se incluía o próprio autor (Cf. Cap. 2 - VII).

Mau grado o pouco que se sabe dos contextos de execução e circulação da escassa música de câmara conhecida, anexa-se um quadro com alguns dos exemplos manuscritos que se conhecem, constituídos na sua totalidade por trios para dois violinos e violoncelo. Estas composições apresentam tendencialmente uma estrutura mais variada e simples do que aquela que encontramos na Sonata, a qual integra regularmente o minúete. Importa sublinhar que a sonoridade de trio domina entre o reportório instrumental em causa, vide as colecções de minuetes de Pedro António Avondano (Cf. Cap. 6 - III. 2).

Interessa-nos neste ponto registar apenas a presença e sublinhar o peso da Sonata no seio da prática do reportório instrumental português e dos

---

circulação e de alguns dos critérios na constituição de um reportório pessoal e privado, como acontecia neste tipo de colecções individuais. (Cf. Alvarenga 1995). Acresce a indicação que os autores em causa são de primeira classe, o que aliás caracteriza um círculo aristocrático informado e musicalmente culto.

respectivos suportes impressos e manuscritos, com exemplos. O estudo analítico do género em Portugal teria de constituir objecto de um trabalho autónomo que não tem cabimento na presente leitura global da música instrumental no nosso país. Em estudos posteriores interessará aferir os modelos estilísticos e características estruturais deste repertório, no seu conjunto, de forma a integrá-lo num quadro mais amplo do género Sonata.

## Quadro 12

Sonatas para tecla impressas:

Data	Autor	Título/Fontes	Tonalidade/ Andamentos
[176-]	Alberto José Gomes da Silva (fl.175—1795)	<i>Sei Sonate por Cembalo: Opera I...</i> Lisbona: Si vendono in Casa del Sigre. [?] (P-Ln, C.I.C. 87V)	I – RéM: Sinfonia – Allegro, Andantino, Prelúdio (p.1-5) II– SolM:[s.ind. and.]. Minuette (p. 6-9) III- SibM: Allegro Brillante. Minuette (p. 10-12) IV- Mim: Allegro. Minuete-Andante Nell Stille dellà Chitára Portughesse (p.13-16) V- Fám: Allegretto. Minuette (p. 17-20) VI- RéM: Allegro. Minuette (p. 21-26)
Ca.1765-1777	Francisco Xavier Baptista (17---1797)	<i>Dodeci sonate variazioni minuetti per cembalo: Opera 1/Composti da Francesco Zavo. Battista Maestro e Compositores di Musica. – Stampati a spese degli Sigr. Assinanti.</i> Lisboa: Sculpte. Da Francesco D. Milcent. (P-La-137-l-13, nº1)	I- Solm: Allegro. Allegro Comodo con variazioni (p.1-4) II - SolM:Allegro.Allegro Moderato con variazioni (p.5-8) III - Fám: Presto.Andante. Moderato. Allegro Comodo (p.9-13) IV- SibM: Allegro. Allegro (p.13-16) V- Dóm: Allegro. Minueto (p.16-19) VI-MibM: Allegro. Minueto (p.19-23) VII- RéM: Presto. Minueto (p.24-27) VIII- Dóm: Allegro. Minueto (p.27-31) IX-MibM:Allegro Spiritoso. Minueto (p. 31-35) X- LáM: Presto. Minueto (p.35-39) XI- MiM: Allegro assai. Minueto (p.40-44) XII- RéM [and.único] (p. 44-46)
1794	Pierre Anselme Maréchal (fl.1791-1796)	<i>Sonata favorita arranjada para cravo com acompanhamento de violino/ por Marchal.</i> Novamente impressa. Lisboa: em casa de P. A. Marchal (GL 50: 1794/12/20)	
1794	s.a.	“Sahirão á luz: <i>Huma nova Sonata á imitação do Zabumbal.</i> Vende-se por 480 reis em casa de Feliciano José de Faria, na travessa da Queimada ao pé da Fabrica do Rapé.” (GL 12: 1794/03/24)	

### Quadro 13

Sonatas para tecla manuscritas.

Dois exemplos: um autógrafo avulso (inc.) e um caderno.

<b>Data</b>	<b>Autor</b>	<b>Título/Fontes</b>	<b>Organização interna dos volumes</b>
1785/01	Policarpo José António da Silva	<i>Sonata de Cravo com Minuete e Rondó</i> (P-Ln, M.M. 5, Au)	Ré M- Andante [Inc.], (1p.)
[1792]	AA.VV	<i>Sonatas Del Sigr. Mathias Vento, Bocquarinni, Ahayden [sic], Cordeiro, Mesquita, E outros auctores da prim<sup>a</sup> Classe. Para uzo de C.na Ildobrandá</i> (P-Ln, M.M. 4530) <sup>92</sup>	<b>I</b> – Mattia Vento: DóM, [s/ind. and.] Allegro (fol.2-4) <b>II</b> - Mattia Vento: MibM, [s/ind. and.]. Allegro graciozo (fol. 5- 7) <b>III</b> - Cord <sup>to</sup> [João Cordeiro da Silva]: DóM [s/ind. and.] (fol. 8-9) <b>IV</b> – Rondo del Sigr <sup>e</sup> [José] Mesquita: SibM, [s/ind.and.] (fol.10-12) <b>V</b> - Rondo del Sigr <sup>e</sup> Mesquita: MibM, Andante. (fol. 13-14) <b>VI</b> – [Mattia Vento]: Rondo, LáM, [s/ind.and.] (fol.15) <b>VII</b> – [s.a.] Sonata, MibM. Andante. Allegro (fol.16-18) <b>VIII</b> – [s.a.] Rondo, SolM (fol.19) <b>IX</b> – [s.a.] Sonata, Dó M (fol.20-21) <b>X</b> - [s.a.] Sonata, RéM (fol.22-24)

<sup>92</sup> Cf. Alvarenga 1995

## Quadro 14

Sonatas impressas para outros instrumentos:

Data	Autor	Título/Fontes	Tonalidade/Andamentos
[177-]	Antonio Rodil (17-1787)	<i>Sei Sonata a solo per flauto traversiero e basso dedicate alla Maesta Fedellissima de D. Giuseppe I Re di Portogallo e de Algarve &amp;c.&amp;c.&amp;c.</i> Dal suo Musico di Camera Antonio Rodil. London: Printed by Welcker in Gerard Street St. Ann's Soho. (P-Ln, C.I.C. 104A).	I - Fá M: Allegro. Adagio. Presto (p.1-3) II - DóM: Allegro. Adagio. Rondo, Presto (p. 4-7) III- SolM: Allegro. Andante. Largo. Rondo Allegro (p. 7-11) IV- RéM: Allegro. Adagio. Rondo Presto (p. 12-15) V- LáM: Allegro. Largo assai. Presto assai (p. 16-19) VI- FáM: Adagio. Presto. Andantino con variatione (8 var.), (p. 19-23)
[177-]	João Batista André Avondano (R.C.: 1771- fal. 1801)	<i>Quattro Sonate e Due Duetti per due Violoncelli / Dedicati a sua Maesta II Re di Portugallo/ Se vende A Paris, A Lyon/ A.P.D.R.</i> (KHB-Berlim E-80)	I- MibM: Andantino. Largo assai. Andantino Minuetto. Largo (p.2-7) II- SibM: Andantino. Larghetto. Allegretto (p.8-13) III- DóM: Andantino. Largo. Minuetto con variazionè(p.14-19) IV- FáM: Allegro. Largo. Tempo di Minuetto (p.20-25). <b>Dueto I</b> - MibM: Andantino. Largo. Allegro assai. (p.26-31) <b>Dueto II</b> – FáM: Andantino (p.32)
1792	António da Silva Leite (1759-1833)	<i>Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento de hum violino e duas trompas ad libitum/ oferecidas a S.A.R. a Senhora D. Carlota Joaquina Princeza do Brasil.</i> Porto: na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1792 [Holanda] (P-La – III-66), P-Ln, M.P. 1188A, 1189A, 1190A)	I – Dó M: Allegro. Minuetto. Rondo (p.2-3) II- FáM: Allegretto. Adagio. Allegro (p.4-5) III- SibM: Allegro. Pastorella. Rondo Allegretto (p.6-8) IV- MibM: Andantino. Minuetto. Rondó (p.8-11) V- RéM: Allegro. Adagio Amoroso. Rondo (p.11-14) VI- DóM: Allegro con brio. Adagio con Expres. a meza voce. Rondo Allegro (15-19)
1793	João da Mata Freitas (fl.179-)	<i>Sonata nova para o mandolino/ Lisboa na Real Fábrica e Armazém de Música, 1793. (GL 09: 1793/03/02. CM 10: 1793/03/05)</i>	
1793	João da Mata Freitas (fl.179-)	<i>Sonata de dous mandolinos/ Lisboa na Real Fábrica e Armazém de Música, 1793. (GL 11: 1793/03/11. CM 12: 1793/03/12)</i>	

### Quadro 15

Música de câmara manuscrita:

<b>Data</b>	<b>Autor</b>	<b>Título/Fontes</b>	<b>Estrutura</b>
[1775-80]	João Cordeiro da Silva (fl.1756-1789)	<i>Trio</i> 2 vl, vc. (P-La)	Fá M: Allegro. Minuetto. (p.1-7v)
[1775-80]	João Cordeiro da Silva	<i>Trio a due Violini e Violoncello.</i> (P-La)	Ré M: Allegro con Spirito. Minuetto. (partes cavas 11p.)
[177-]	David Perez (1711-78)	<i>Trio</i> 2vl, vc (P-Ln, F.C.R. ms156.27)	Sol m: Andante. Minuette. (partes cavas 8p.)
[1785]	José Pires Henriques (fl.178-)	" <i>Del Signori D. Joseph Pires Henriques/ Dueto novo</i> ". 2vl (P-Ln, M.M. 4808/1-2)	SibM: Allegro.Largheto. Allegro (partes cavas 6p.)

### Quadro 16

Anúncios música de câmara:

<b>Ano</b>	<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b>Ed./Fontes</b>
1794	Pleyel em arr. de Maréchal	<i>Duetto a dous mandolinos ou violinos tirado das obras de Pleyel...</i>	Lisboa, em Casa de Pedro Anselmo Marchal, 1794. GL 38:1794
1794	P. A. Maréchal (fl.1791-96)	<i>Duetto concertante para piano-forte e rebeca</i>	Lx: em Casa de Pedro Anselmo Marchal, (Vieirall, GL 42: 1795/10/24)

## 2 – Minuete e outras Danças

A valorização e estudo do minuete impos-se na presente leitura global da música instrumental no nosso país, ao reconhecer-se que este género se constituiu como um primeiro gesto de importância primordial no processo de preparação para lançar a música instrumental.

A noção de uma estrutura musical e coreográfica rígida, inflexível e uniforme, associada ao minuete, decorre de uma análise assente em manuais de dança e de composição. A realidade é contudo mais abrangente e variada do que o modelo normativo de uma estrutura binária dividida em duas secções de oito compassos,<sup>93</sup> o que é aliás expectável numa dança com uma disseminação geográfica e social tão lata.

Entre os Métodos que João Baptista Waltmann inclui no seu catálogo de 1803, encontram-se três volumes de composição musical consagrados às danças, com um carácter lúdico de jogo, os quais nos remetem não só para uma divulgação massiva deste tipo de repertório, como para a sua redução a princípios de elementar simplicidade. Com este tipo de manuais reduz-se a margem para a variação e eventual desvio à regra, retira-se a máxima potencialidade das danças, enquanto entretenimento de salão, apresenta-se uma estrutura musical racionalmente reduzida às suas componentes mais simples e divulga-se o conhecimento de forma organizada, acessível e lúdica. Estas são, aliás, as linhas orientadoras na abordagem e divulgação do conhecimento, próprias à concepção cultural do Iluminismo assente numa disseminação da informação e conhecimento de forma clara, acessível e agradável e preferencialmente “sem mestre”.<sup>94</sup> As três danças em causa

---

<sup>93</sup> Russell (1999: 386-387).

<sup>94</sup> No Iluminismo, o ensino aparece associado à racionalização é certo, mas também à ideia de facilidade, sedução e simplificação a bem da divulgação. Estes valores reflectem-se na própria elaboração de manuais nas mais diversas disciplinas. Do catálogo de 1803 de J.B.Waltmann refira-se o *JOGO de Apollo, ou Novo Methodo para aprenderem os discipulos os principios da Musica, com dados de Le Gros*, bem como *CARTAS Musicaes para ensinar Musica as Crianças de Dépreaux*. Refira-se, para comparação, o sintomático título do Método de William Hooper, *Rational Recreations in Which the Principles of Numbers and Natural Philosophy Are Learned and Copiously Elucidated, by a Series of Easy, Entertaining, and Interesting Experiments. Among Which Are All those Commonly Performed with the Cards*, 4 vols. (Printed for B.Law and Son, and G.G. and J. Robindon, London, 1794 cit. por Stafford 1999: 58 e 318).



abordadas pelos métodos anunciados no referido catálogo são as que estão em moda nos salões da época, sendo sintomático o facto de Haydn aparecer associado ao minuete, o que confirma a atribuição de um estatuto sociocultural mais elevado à sua música. Mozart é a referência apresentada para as danças mais “ligeiras”, i.e., a contradança e a valsa.<sup>95</sup> Tal facto confirma a entrada dos modelos em voga nos salões cosmopolitas, não apenas do minuete, mas igualmente de outras danças que estão também em pleno processo de implantação em Portugal. Entre os três livros referidos citamos o que é da autoria de Haydn: *METHODO para compor Minuetes, para piano forte, ou para qualquer outro instrumento, sem saber a Musica por meio de dois dados*.

No diverso conjunto de fontes que podemos considerar para a circulação do minuete, no período em estudo, distinguem-se, entre as fontes impressas, as directamente associadas à dança, constituídas pelos manuais de ensino, as colectâneas de minuetes de um compositor e as colectâneas de danças variadas de vários compositores. Por outro lado, temos a integração do minuete na música instrumental, nomeadamente como andamento de sonata, no seio da qual se tende para a exploração sofisticada desta estrutura musical, facilmente reconhecível e de elevado estatuto.

As composições, quando impressas, conheciam uma circulação e representação pública reforçada, com eventuais anúncios na imprensa, tendo normalmente assegurada alguma garantia de viabilidade económica, nem que fosse mediante subscrição prévia por parte do público, e podendo concorrer eventualmente nos circuitos do reportório cosmopolita, correspondendo a um público em expansão. Esta intenção tem um grande peso no caso da música instrumental, domínio em que encontramos alguma da mais relevante produção publicada no estrangeiro, decerto pela fraca viabilidade económica garantida pelo público português.<sup>96</sup> Neste quadro podem apontar-se, como caso

---

<sup>95</sup> *METHODO para compor contradanças, para piano forte, ou para qualquer outro instrumento, sem saber a Musica por meio de dois dados de Mozart.*

*METHODO para compor Walzes, para piano forte, ou para qualquer outro instrumento, sem saber a Musica por meio de dois dados de Muzart.* [sic]. (Cf. Albuquerque 2004: 171. Reprodução do catálogo de Waltman: P-Ln – Fundo do Ex-I.P.P.C. s/cota).

<sup>96</sup> É este o caso das já referidas *Sonatas* de António Rodil, das *Sonatas* e *Duetos* de João Baptista André Avondano, dos *Minuetes* de Pedro António Avondano, ou de alguma da mais consagrada música instrumental de João Domingos Bomtempo.

paradigmático de circulação cosmopolita, as três colecções de *Lisbon minuets* de Pedro António Avondano (ca. 1765-1770), impressas em Londres, as quais são especificamente identificadas no título de capa, no contexto da Assembleia das Nações Estrangeiras de Lisboa, dirigida pelo compositor,<sup>97</sup> facto que nos remete para a colocação deste reportório num circuito de divulgação muito alargado, que é inerente ao próprio princípio de criação de uma embaixada cultural das nações de encontro ao ideário do Iluminismo. Neste caso, uma Assembleia onde se dança e ouve música similar a toda a que circula em todas as nações. As colecções de Avondano distinguem-se, desde logo, pela instrumentação (trio de dois violinos - ou flautas traverso no caso da colecção A - e violoncelo) que nos remete para a possibilidade dos minuetes serem executados pelo próprio Avondano no violino e outros músicos muito próximos, eventualmente até familiares.<sup>98</sup> Para além das referidas colecções todos os restantes minuetes, a seguir analisados, são para tecla, sobretudo cravo, ou para cordas dedilhadas, não aparecendo associados a um contexto específico.

Importa referir, que a tensão original no minuetete reside necessariamente na suposta inflexibilidade do modelo 8 + 8 compassos e nos inúmeros desvios considerados processos de “estilização” que tornariam o minuetete “indanzável” segundo os manuais. Este confirma-se como sendo um modelo abstracto constantemente desmentido pelas colectâneas de danças e muito em concreto aquelas que aqui discutimos.<sup>99</sup>

Da análise dos minuetes de Avondano verificamos que domina a estrutura binária assimétrica com uma segunda secção que tem invariavelmente uma extensão maior, cadenciando a primeira secção à

---

<sup>97</sup> [A:] *A Collection of [6] Lisbon Minuets for two violins or two german flutes and a Bass* composed by Sigr. Pietro Ant<sup>o</sup> Avondano. London Printed for Charles and Samuel Thompson, s.d.;  
[B:] *A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for two violins and a Bass* composed by Sigr. Pietro Ant<sup>o</sup> Avondano. London Printed for John Cox at Simpsons Musick Shop, s.d.;  
[C:] *Eighteen entire new Lisbon Minuets for two violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and played at the British Factory Ball* By Sigr.e Pietro Ant<sup>o</sup> Avondano. London Printed for Charles and Samuel Thompson, s.d.; [ca. 1766-1771]. Cf. Anexo B.

<sup>98</sup> Nomeadamente João Francisco Avondano (violinista da R.C. entre 1764 e 1794, ano da sua morte), João Baptista Avondano (violinista da R.C. desde 26/05/1765, fal. 1828) e/ou João Baptista André Avondano (violoncelista da R.C. desde 01/07/1771, fal. 1801). Entre 1769-1771 esteve em Paris como bolseiro do Rei D. José para estudar com o famoso violoncelista Jean-Pierre Duport.

<sup>99</sup> Cf. Russel (1999: 387) que cita A. Bacquoy-Guédon, *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse* (Amsterdam, ca. 1784: 50-52). As colectâneas representam segundo Russell o reportório “não oficial”, i.e., aquele que as pessoas efectivamente dançavam.

dominante.<sup>100</sup> As tonalidades estão sempre no modo maior, com uma única exceção.<sup>101</sup> Num conjunto de 46 minuetes encontramos apenas três exemplos com estrutura *Da capo*, i. e., sem repetição intermédia,<sup>102</sup> contudo também estes minuetes têm um seccionamento interno binário que consiste basicamente em retomar o minuetes desde o início, como se fora uma repetição. As duas secções dos minuetes estão invariavelmente interrelacionadas por via da repetição de matéria musical, embora em diferentes graus. Nalguns casos a secção B constitui-se no essencial como uma repetição da secção A com alguma ornamentação ou pontes entre os motivos já conhecidos. Noutros casos mais sofisticados a secção B retoma figuras e motivos já ouvidos na secção A, mas estes aparecem suficientemente transformados, variados ou transpostos.<sup>103</sup>

Uma vez que o minuetes (tal como o *passepied*) estende o seu passo básico em termos coreográficos por dois compassos (e não apenas um), verificamos que as unidades melódico-rítmicas ocupam tendencialmente dois compassos, verificando-se que nos minuetes funcionais, como é o caso, estas unidades de dois compassos tendem a repetir-se.<sup>104</sup> Com esta repetição de cada unidade nova de dois compassos, quem dança dificilmente se perde (ou pelo menos pode recuperar). Verifica-se também que a primeira secção tende a ser mais clara na apresentação destas mesmas unidades. Os minuetes de construção mais complexa e variada estão normalmente associados a uma relação imitativa entre as duas vozes superiores o que potencia o estilo concertante e o brilho instrumental que se torna tão mais evidente quanto mais rápida e agitada for a figuração rítmica.<sup>105</sup> Este tipo de escrita permite marcar ainda as unidades de dois compassos com suficiente variedade, bem como a exploração e transformação de motivos. Uma escrita mais homofónica (sem

---

<sup>100</sup> ||: I – V :||: I :||

<sup>101</sup> Col. C, Minuete V: neste para além da excepcional tonalidade de Sol menor, não temos cadência à Dominante na primeira secção.

<sup>102</sup> Col. C: XV e XVII. Col. B: VIII.

<sup>103</sup> O primeiro caso pode ser ilustrado com o minuetes IX e o o segundo caso com o minuetes VI, ambos do livro B.

<sup>104</sup> A título de exemplo, refira-se a 1ª parte do minuetes II do livro B.

<sup>105</sup> Cf. exemplo de minuetes X e XI do livro B.

recurso à imitação entre vozes) aparece associada a arcos melódicos mais longos (4 comp.) e simples, bem como a um carácter mais majestático e à métrica  $\frac{3}{4}$ .<sup>106</sup>

Do exposto, pode considerar-se que existe um ponto de partida esquemático (de manual) construído com padrões rítmicos e motivicos repetidos ou com pouca variação, contraponto simples e progressões harmónicas claras, estendendo-se a partir daqui um horizonte de possibilidades mais ou menos sofisticadas em cada um destes parâmetros. É neste quadro de amplitude que Pedro António Avondano cria um conjunto de 46 minuetes significativamente variado. A exploração de variedade verifica-se até em termos de textura, a qual pode apresentar homofonia quase estrita entre os três instrumentos; pode configurar-se numa linha de baixo a suportar duas vozes superiores em imitação figurada entre si; ou com um acompanhamento que enfraquece o primeiro tempo através de pausa no baixo, a voz intermédia regular em colcheias e um desenho melódico centrado na voz superior, encaminhando-se a resolução cadencial para uma aproximação entre as três vozes.<sup>107</sup> Noutros minuetes verifica-se uma divisão do tempo mais preenchida, recorrendo às semi-colcheias em todas as vozes, os quais se confirmam invariavelmente como os mais ricos na exploração do idioma violinístico no que respeita a agilidade de grandes saltos melódicos, cordas dobradas ou efeitos de eco através de dinâmicas extremas.<sup>108</sup>

Tratando-se de minuetes funcionais e por sinal suficientemente populares para conhecerem publicação em Londres, incentivada pela comunidade britânica que os conhecia dos bailes da Assembleia das Nações de Lisboa, verifica-se o respeito pelas regras de eficácia, temperadas por uma elevada imaginação melódica e rítmica, fundamental para o grau de variedade que caracteriza musicalmente o conjunto.

A influência do minuíte na música instrumental é matéria por demais extensa para sustentar a discussão aqui proposta sobre o género. Acresce que a qualidade e riqueza de escrita instrumental de Avondano, num quadro de

---

<sup>106</sup> Cf. exemplo de minuetes XVI e XVII livro B.

<sup>107</sup> Cf. minuíte IV col. A.

<sup>108</sup> Cf. a propósito na col. C os minuetes VII e XIII.

música funcional de fronteiras e regras estritas, são suficientes para realçar o alcance destas composições nos hábitos e práticas de música instrumental no nosso país. Do exposto, remetemos para o exemplo reproduzido no anexo C que reúne algumas das características atrás enunciadas e que consideramos modelares para uma comparação com os desvios à norma estimulados por influências locais.

Ainda como exemplo, quase derradeiro, da persistência do minuete associado a um discurso simbólico da aristocracia ao mais alto nível, refira-se a composição elegíaca a D. Maria I<sup>109</sup> escrita para piano-forte por D. José Acuña (1816) intitulada, *Minuete fúnebre, expressivo, e fácil para piano forte, feito à morte de S. M. Fidelíssima D. Maria II.*

Exposto aquele que pode considerar-se como um caso modelar de adaptação musical associado a um contexto funcional cosmopolita, como é o caso referido das colecções de minuetes de Pedro António Avondano, importa discutir o reportório associado a outros contextos de prática local para tentar aferir os aspectos musicais permeáveis a um processo de negociação ou de influência entre o modelo cosmopolita e a tradição local. Neste domínio, podemos considerar que as edições de manuais e música impressa para viola e guitarra de autores portugueses, que surgem a partir de finais da década de 1780, servem o propósito de estabilizar e fixar um reportório de extensa circulação local. Este reportório aparece associado às cordas dedilhadas, mas também aos palcos de teatro. O objectivo de fixação é reforçado pelo facto de estarmos perante manuais de instrumento que adoptam uma estrutura de comprovada eficácia didáctica, aproximando-se daquela que vai irradiar a partir do Conservatório de Paris. Desta forma apresenta-se o instrumento e suas partes constituintes, alguns rudimentos da gramática musical, técnicas de execução do instrumento seguidas de alguns exercícios adaptados ao objectivo

---

<sup>109</sup> Composto pelo professor hespanhol D. José Acuña.- Em Lisboa: Vende-se na loja do livreiro do Real Erario. (GL 266: 1816/07/17). Refiram-se outros exemplos de publicação de música fúnebre pela família real, no caso duas marchas, das quais uma delas é também da autoria de José Acuña: *Musica nova. O Pranto de Lysia, pela morte de S.M.F. Imperador e Rei o Senhor D. João VI. Marcha funebre e sentimental para Pianoforte, Harpa, Cravo ou Orgão*, composição de D. José Acunã [sic.]: vende-se na rua Aurea Nº176, na direita do Arsenal Nº59, e em Belém na loja da viuva Martins, preço 240rs.; póde ir pelo correio. (GL 69: 1826/03/24). *Marcha funebre para pianno, pela sentida morte de S. M. o Senhor D. João VI, composta e dedicada á Nação Portuguesa*, por Carlos Detati: vende-se por 240 réis no armazem da viuva Waltman, e em casa do author, rua do Ouro Nº277 (GL 75: 1826/03/31).

de prepararem com rapidez o músico amador para a execução de um repertório específico, o qual vem identificado no final dos livros, através de alguns exemplos impressos.

No domínio do ensino instrumental temos dois Métodos de iniciação, respectivamente o de Manuel da Paixão Ribeiro para a viola (1789)<sup>110</sup> e o de António da Silva Leite para a guitarra portuguesa (1796),<sup>111</sup> que apresentam minuetes como peças passíveis de praticar no instrumento.<sup>112</sup> Refira-se ainda a *Escala de Guitarra Inglês. Dedicada a D. Maria Francisca Benedita* (1746-1829) de João Gabriel Le Gras (manuscrito),<sup>113</sup> que nos remete para uma realidade diferente, espelhada no estatuto aristocrático da dedicatária, para além do facto do autor ser um músico régio, violinista de origem francesa ao serviço da Real Câmara, entre 1790-1807.<sup>114</sup> Qualquer dos três manuais referidos apela explicitamente à prática musical amadorística, não só identificável nos dedicatários como nos objectivos propostos. Estes livros pretendem dar resposta às necessidades musicais de um público amador, em larga medida feminino, que frequenta e promove os salões, de acordo com os novos modelos de sociabilidade em expansão que seduzem os vários patamares sociais.<sup>115</sup> Os dois métodos impressos são particularmente

---

<sup>110</sup> Este livro pode ser consultado na BN Digital (P-Ln, C.I.C. 17V). Refira-se ainda o Método anterior e impresso em Portugal de João Leite Pita da Rocha (fl. 175-), *Liçam instrumental de viola portugueza ou de ninfas de cinco ordens, a qual ensina a temperar e tocar rasgado, com todos os pontos, assim naturaes como accidentaes, com hum methodo facil para qualquer curioso aprender os pontos da viola todos, sem a effectiva assistencia de Mestre: com huma tabela, na qual se faz menção dos doze tons principaes, para que o tocador se exercite com perfeição na prenda da mesma viola: Dedicada ao illus., e excellent. Senhor D. Joseph Mascarenhas*, Lisboa na Officina de Francisco da Silva (E-Mn – M. 597). Cf. Cap. 6 - III.

<sup>111</sup> Reed. facs. de Macário Santiago Kastner, Lisboa, IPPC: 1983. A última composição inclusa é uma Tocata de Francisco Gerardo (fl.1795). Sobre o repertório para guitarra portuguesa Cf. Morais (2001: 95-116).

Sobre a circulação da obra pode ler-se ainda no original: "Vende-se na mesma Officina na rua de S.Miguel, nas Casas Nº260; e na rua das Flores, na loja de Livros á esquina da travessa do Ferraz". Esta espécie pode ser consultada na BN Digital (PLn-C.I.C. 34P).

<sup>112</sup> A este propósito refira-se o *Livro do Conde de Redondo* (P-Ln, F.C.R. ms NE1) escrito entre 1725-1750. Nesta colectânea de composições para viola de 5 ordens em tablatura, o minuette é a dança mais representada, a par de outras como o oitavado ou o rojão. Cf. edição do IPPC 1987 com prefácio de João Manuel Borges de Azevedo. Cf. Galvão, Paulo, "Uma Abordagem do Livro de Conde de Redondo", in Morais ed. (2001: 157-163).

<sup>113</sup> Cf. Morais (2000: 83-97 e 2001: 101). Ms, s.d.; P-La, 54-XII-177.

<sup>114</sup> Cf. Scherpereel (1985: 25).

<sup>115</sup> Descrição de Faro: "*The society of Faro is very good, and the English consul is extremely attentive to the natives of his country; (...) he will immediately present those (...) Thus introduced, we were sure of an evening-party every day of the week; tea, cards, singing, dancing, and music well performed on the piano*

reveladores porque contêm uma amostra do repertório que está mais em voga na prática musical doméstica, em assembleias, i.e., minuets, modinhas, marchas, allegros e contradanças, apontando-se como patamar de maior exigência as sonatas. O discurso de distinção identificado com a prática musical amadora é também aqui realçado, indicando Paixão Ribeiro que o seu manual interessa às pessoas ligadas ao conhecimento, às academias literárias e às Senhoras, i.e., ao público ligado às novas práticas de sociabilidade:

*Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda a qualidade de Pessoas; e muito principalmente ás que seguem e vida litteraria, e ainda ás Senhoras*.<sup>116</sup>

Na parte final do seu estudo, Paixão Ribeiro considera ter fornecido os elementos necessários à arte da viola, no âmbito da prática musical amadora, que resume ao acompanhamento de modinhas e execução de minuets. Como exercício, anota dois minuets que denomina de triviais, podendo supor-se que conheceriam uma vasta circulação por transmissão oral, aconselhando o autor o recurso à cifra como mnemónica para estes mesmos casos:

E para que o Curiozo tenha nesta Arte todo o subsidio necessario para a sua mesma intelligencia, se ajuntaõ dous Minuettes os mais breves, faceis, e triviaes, chamados da *Rozinha*, e *Contra-Rozinha*, nos quaes poderá fazer o referido exercício [tocar em tempo ternário]. (Ibid.: 42).

Com este subsidio póde já o Curiozo acompanhar as duas Modinhas referidas, e qualquer peça de Muzica; e depois de saber tirar hum Minuette o porá por cifra para o recordar com facilidade todas as vezes, que lhe for necessario. Na Estampa 8 aprenderá o modo de pôr por cifra qualquer Minuette, Modinha, &c exercitando-se no Minuette *do Mattos*, com que concluo esta obra. (Ibid. 47).

Assinala-se desde já a identificação de três Minuettes: “*Rozinha*, *Contra-Rozinha*” e “*do Mattos*” que o autor indica como sendo do conhecimento geral. Pode admitir-se que integram uma tradição local ou, pelo menos, revelam traços que discutiremos neste estudo em conjunto com outras composições identificadas com contextos de circulação similares.

---

*or the guitar, are the amusements which make us forget the hours, and twelve or one o'clock strikes before we are aware that it is time to retire.*” (Landmann 1818, II: 76. Neryve).

<sup>116</sup> Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

António da Silva Leite (1759-1833) apresenta o mesmo tipo de estrutura didáctica, tratando-se, também aqui, de um *método sem mestre*, onde o autor dá indicações sobre a utilidade formativa das composições que inclui, seja no salão, seja como exercícios que permitirão passar a um repertório instrumental de maior complexidade:

*Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras de Musica, e do acompanhamento. A segunda as da Guitarra; a que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes: tudo com acompanhamento de segunda Guitarra (...).*<sup>117</sup>

Na última página desta obra pode ler-se:

Instruido que seja o principiante nestas piquenas Peças, que ajuntei para seu desembaraço, poderá começar a tocar, não só as seis Sonatas,<sup>118</sup> que ultimamente compuz, as quaes correm impressas em Holanda, mas tambem outras quaesquer, pois que com esta rezumida instrucção o considero apto, para decifrar outra qualquer obra, que se lhe apresente.

Confirma-se assim a ideia de que a criação e circulação do minuíte se adapta a uma variedade instrumental considerável, tanto mais que a viola e guitarra são instrumentos de significativa presença na prática musical doméstica.<sup>119</sup> Este Manual reflecte aliás a variedade do repertório de salão em termos de representatividade de géneros, na década de 1790. No seu conjunto, este Método inclui um total de 41 pequenas peças. Entre os principais géneros contabilizam-se 13 minuítes, 4 contradanças, 6 marchas, 3 retiradas militares, *Malbruch* (Andantino), 3 *fanfarre*, 2 gavotas, 2 gigas inglesas, 2 pastorelas, 2 allegros, 1 andantino, 1 cotilhão e 1 tocata. A peça mais extensa e complexa é

---

<sup>117</sup> Porto: Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796.

<sup>118</sup> Deste compositor conhecem-se *Seis Sonatas de Guitarra com accompanham[en]to de hum violino & duas trompas ad libitum, offerecidas a S.A.R. a Senhora D. Carlota Joaquina, Princesa do Brazil* (s.l., s.n., "impresas em Holanda" c. 1792), (Cf. Morais 2001: 114. Albuquerque 2006: 298).

<sup>119</sup> Assumindo-se a vulgarização entre as camadas populares, tanto da viola como, um pouco mais tardiamente, da guitarra portuguesa, a verdade é que as cordas dedilhadas têm uma importância central ao nível da prática musical doméstica e por extensão amadora, mas não apenas em Portugal, deve sublinhar-se. Refira-se a propósito a extensa produção para viola de compositores de extrema relevância para a constituição do cânone musical como Nicólo Paganini (1782-1840), Ferdinando Carulli (1770-1841) ou Ignace Pleyel (1757-1831), que desenvolveram parte importante da sua actividade em Paris. Refira-se ainda Franz Schubert (1797-1828) e as transcrições para viola de obras suas originalmente destinadas ao piano.



por sinal, a última. O peso acrescido do minuetete prende-se, não apenas com questões funcionais relacionadas com a vulgarização desta dança, mas também e sobretudo com o facto de ser um género igualmente muito cultivado no domínio da música instrumental. O que pode explicar que a sua assimilação seja encarada como uma mais valia de peso para um instrumentista, seja ele de tecla ou de cordas dedilhadas.

Importa chamar a atenção que há muitos indícios, no sentido deste reportório doméstico de acentuada popularidade e circulação nas assembleias, não ser exclusivo das cordas dedilhadas, havendo uma interessante permuta com o cravo, porventura com algumas influências em termos estilísticos: "Na Real Fabrica de Musica, defronte da Moeda, aonde se abre e imprime toda a qualidade de estampas, sahirão ultimamente á luz 6 Minuetes para duas Guitarras, cuja Musica se póde tambem tocar no Cravo". (GL 32:1794/08/09).

Entre os manuscritos encontramos três tipos de fonte no que respeita à organização interna, a qual decorre do contexto de circulação. Por um lado, temos as colectâneas variadas de reportório, que incluem danças e outras composições para tecla, em livros encadernados oriundos de casas nobres. O minuetete aparece aqui com uma representatividade significativa, embora variável, pois a diversidade de organização e selecção musical reflecte o gosto pessoal da respectiva detentora e intérprete do livro, já que estamos no domínio do reportório sobretudo associado ao enriquecimento dos dotes femininos. Temos depois colecções menos variadas, em termos de géneros musicais representados, que escapam ao espírito da "*Recueil*" e que podem apontar para um contexto de circulação diferenciado a cargo de músicos mais especializados. Refira-se, a título de exemplo, o manuscrito da segunda metade do século XVIII *Minuetos e Sonatas para Guitarra*, para uma ou duas guitarras, sem indicação de autoria.<sup>120</sup> Finalmente, temos manuscritos avulso cuja circulação reflecte a popularidade das composições, resultando das necessidades mais fortuitas do momento e escapando aos propósitos de organização de uma colecção ou recolha.

O conjunto de composições e livros que seleccionámos para representar os diversos tipos de fontes, acima referidos, não esgotam o reportório

---

<sup>120</sup> P-Ln, M.M. 4266.

existente,<sup>121</sup> antes se constituindo como uma amostra significativa, no que diz respeito ao estudo da circulação de repertório, dos contextos de execução e de aspectos musicais propriamente ditos, cuja influência não se restringiu à música de dança mas se expandiu à produção instrumental. A informação fornecida pelas fontes musicais em conjunto com os relatos de época permitem-nos detectar tensões entre o minuetete como discurso - de forte marca aristocrática e cosmopolita ao mais alto nível de distinção - e o minuetete, enquanto prática passível de apresentar traços obsoletos ou modernos, de acordo com a sua apropriação quer local, quer pelas classes sociais intermédias.

Entre os minuetetes “breves, fáceis e triviais”<sup>122</sup> que se oferecem para treino do principiante nos Manuais de cordas dedilhadas atrás referidos (viola e guitarra), encontramos coincidência com alguns dos títulos presentes em minuetetes para cravo. É este o caso dos *Minuetes da Rosinha* e *Contra-Rosinha*,<sup>123</sup> da *Saudade*<sup>124</sup> e da *Inviada*<sup>125</sup> dos quais se conhecem versões significativamente diferenciadas, apresentando até um ambiente tonal díspar (quando em modo menor), nas cópias manuscritas contemporâneas existentes para cravo. Casos como este documentam a circulação do repertório entre meios instrumentais, como já referimos acima, bem como atestam a dupla função dos manuais de instrumento em fixar sob a forma impressa na sua versão mais simples e esquemática, algumas das composições mais populares (que circulariam de ouvido) e que por isso mesmo persistiram e estimularam a criação de versões com alguma margem de variabilidade.

---

<sup>121</sup> Não constitui objectivo deste capítulo apresentar um levantamento exaustivo de fontes. A este propósito referência ainda para o livro “*Nº50 Tratenimenti Pour 2 Mandolinos. J. A. A. Soares*” (António José Soares? 1783-1865). Fundo de Ernesto Vieira, (ms 182-). Livro em partes mandolino primo e secondo, constituído por 50 pequenas peças: *Marchas, Menué, Contradanza, Ingleze, Corenta*, incluindo *Concerto*, etc.). No essencial apresenta os mesmos géneros musicais que os livros aqui tratados. (P-Ln, M.M. 4809).

<sup>122</sup> Paixão Ribeiro (1789: 42).

<sup>123</sup> Estes Minuetetes aparecem no Método de Paixão Ribeiro (1789) conforme referido, relacionando-se com composições significativamente diferentes e mais sofisticadas, que apresentam os mesmos títulos e às quais se acrescenta um terceiro minuetete e ainda mais complexo, *Rosinha por Bmois*, no livro de música para tecla *para o uzo da M. e Exmª Snrª D. Maria Anna de Portugal* (P-Ln, M.M. 4504).

<sup>124</sup> Título de um dos minuetetes que Silva Leite inclui no seu *Estudo de Guitarra* e que surge também no Livro para cravo P-Ln, M.M. 4504.

<sup>125</sup> Título de um dos minuetetes que Silva Leite inclui no seu *Estudo de Guitarra* e que surge também no manuscrito avulso P-Ln, M.M. 4460.

A circulação de minuets e a sua efectiva popularidade aparece ilustrada no teatro de cordel, nomeadamente na peça *As Trapalhadas do Tolo Desesperado e da Mulher Logrativa* (1787). Já no fim do entremez surgem referências a peças específicas que estavam então em plena voga junto do público: a modinha “do Jose Ramos que embarcou com a Marcillina” e o Minuete “da Rozinha”, que o casal dança “com as mais galantarias que poderem”, ou seja, com todos os passos, vénias e ademanes da melhor coreografia de salão da época.

DR. GONÇALLO - Basta ahi: Agora quero  
nessa postura que linda  
que me cante o Joze Ramos  
que embarcou com a Marcillina.  
CACHETE - Senhor eu não tenho voz.  
DR. GONÇALLO - Pois que fez á voz que tinha?  
DR. GONÇALLO [= CACHETE] - Troque-a por huns miollos,  
que me não vierão ainda.  
FLORIANO - Se estas trocas se fizessem  
quanta gente as necessita!  
DR. GONÇALLO - Pois eu lhe commutto isso  
em ir com esta Minina  
hum minuete dançar  
com os passos da Rozinha.  
Faça depressa o que eu mando.  
CACHETE - Queres dançar minha rica.  
MICAELLA - Nisso eu tenho muito gosto.  
CACHETE - Nunca tal fiz em meus dias.  
(*Dançaõ com as mais galantarias que poderem*). (Ibid.: 13. Cf. Nerytc).

A propósito da circulação de minuets populares como veículos da exibição instrumental, refira-se a apresentação da violinista virtuosa Henrietta Borghese, no Teatro São Carlos, que executou no violino “uma série de variações difíceis do belo minuete russo” (Ruders 2002: II, 85).<sup>126</sup> Existem registos documentais que comprovam a circulação contemporânea em Portugal de um *Minuete Rusiano*,<sup>127</sup> mas sobretudo regista-se que a vasta circulação de uma composição em alargado circuito europeu, neste caso um minuete, conhece como reforço de consagração e popularidade o constituir-se como tema para variações. Regista-se assim a natural integração do minuete no

---

<sup>126</sup> Testemunho citado na íntegra no Cap. 3, nota 84.

<sup>127</sup> Cópia manuscrita de finais séc. XVIII (P-Ln, M.M. 4511).

domínio da música instrumental virtuosística,<sup>128</sup> a mais popular no quadro do concerto público, para além da sua adopção como estrutura estável para andamento final e/ou intermédio dos principais géneros da música instrumental que se vão afirmando durante a segunda metade do século XVIII. Referimos a este propósito o livro *Sei Sonate Per Cembalo Composte per il Sig.<sup>to</sup> Alberto Giuseppe Gomes da Silva* (fl. 1755-1795), (Cf. quadro 12) que entre outras singularidades apresenta a de incluir indicações dinâmicas (p.e. no 2º andamento da Sonata I), o que remete para a possibilidade de execução em piano-forte.<sup>129</sup> Nas *Sonatas II, III, IV, V e VI*, apresenta minuets como andamento final. O dado de maior interesse em termos estilísticos ocorre no minuetto da *Sonata IV*, o qual inclui a indicação “*Ande[ante] Nell stille della chitára Portughesse*”,<sup>130</sup> que aponta para a possibilidade de integração de uma cor local, nomeadamente por via da evocação da guitarra portuguesa. No caso do minuetto em apreço regista-se um abrandamento do tempo, a escolha do modo menor (Rém), a exploração do cromatismo da sensível para a tónica (no motivo de abertura), o esbatimento do uso de motivo rítmico-melódico que é substituído por uma marcha harmónica (c.8-12) e o uso de notas harpejadas, o que remete para a sonoridade da guitarra (Cf. Anexo C).<sup>131</sup> Este é um dos casos mais ricos e sofisticados de apropriação estilística de alguns dos aspectos da tradição local, que a seguir abordaremos, que passa pela partilha de repertório no que respeita ao minuetto entre as cordas dedilhadas (viola e guitarra) e o cravo, para além da afirmação de traços idiomáticos que aqui são assumidos.

No quadro de composições analisadas que podem identificar-se com uma tradição local diferenciada em relação ao modelo cosmopolita (que aqui considerámos representado por Avondano), destaca-se um conjunto de

---

<sup>128</sup> Refira-se a este propósito “*Minuetto con due cento variazioni differenti, sopra l’istesso minuetto e primo violino e secondo violino e basso Composto da Andrea Marra*”, In Lisboa: Fco. Milcent Sculpisit [1765-66], (P-La – 138- I-28). Desta obra conhece-se apenas a parte de 1º vl.

<sup>129</sup> Cf. Cap. 5 - III.1.

<sup>130</sup> Morais (Cf. 2001: 103) refere que esta é a primeira citação do vocábulo *guitarra* acrescido do epíteto de “portuguesa”.

<sup>131</sup> Na tradição cravística francesa o recurso ao harpejamento de acordes por influência do alaúde constituiu-se como um traço estilístico (*stile brisé*) diferenciador importante no contexto do repertório para tecla do barroco francês.

minuetes com títulos extra-musicais, que sugerem uma associação aos palcos de teatro, pelo menos enquanto via de passagem para uma posterior popularização. Apresentamos uma listagem destas composições, como forma de apresentação prévia das fontes em que se encontram. Incluem-se ainda alguns dos minuetes cuja autoria aparece atribuída a compositores portugueses, confirmando-se nestes casos alguns autores também assíduos no género da modinha, para além de outros identificados. A mostra de composições é retirada dos três tipos de fontes atrás referidos, i.e., manuais, “*réceuil*s” e manuscritos avulso, cuja circulação contemporânea, pode localizar-se nas duas últimas décadas do século XVIII. Podemos considerar tratar-se de reportório que circularia já em anos anteriores a esta delimitação cronológica, resultando nomeadamente a sua fixação em manuais impressos, como uma etapa final de um processo de circulação de um reportório estabilizado. Por outro lado, os minuetes apresentados nos manuais de instrumento de Paixão Ribeiro e Silva Leite aparecem normalmente na sua forma mais simples e, pelas palavras deste último autor, “tudo pelo tom natural de C” (DóM) - com excepção da última peça, a “*tocata do Sr. Gerardo*” que é em FÁM - no sentido de serem mais acessíveis e eficazes no processo de aprendizagem. Facto que nos confirma a importância do minuíte como um dos géneros centrais, com um valor didáctico, no processo de lançamento da música instrumental.

## Quadro 17

Minuetes (imp. e ms):

Nº	Pág.	Títulos/Autores/ Fontes	Ton./c.
		<i>Nova Arte de Viola (...)</i> Manuel Paixão Ribeiro, 1789	
		<i>Minuete da Rozinha</i> , [similar no essencial a P-Ln, M.M. 4504]	Fá M 3/4
		<i>Contra-Rozinha</i> [similar no essencial a P-Ln, M.M. 4504]	Fá M 3/8
		<i>Estudo de Guitarra [2ª parte] Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças</i> para duas guitarras (...) de António da Silva Leite (...), 1796.	
	II-III	<i>Minuete de Bocherini chamado dos Hungaros</i>	DOM 3/4
	IV-V	<i>Minuete da Inviada</i>	Dó M 3/4
	IV-V	<i>Minuete da Saudade</i> [não coincidente com P-Ln, M.M. 4504]	Dó M 3/4
	VI-VII	<i>Minuete Inglez</i>	Dó M 3/4
	VI-VII	<i>Minuete da Corte</i>	Dó M 3/4
	VI-VII	<i>Segundo Minuete Inglez</i>	Dó M 3/4
	XX-XXI	<i>Minuete do príncipe</i>	Dó M 3/4
		Manuscrito com quatro minuetes P-Ln, M.M. 4462	
4	Fol.4	<i>Minuette da Corte</i> (coincidente P-Ln, M.M. 4462)	Lá M 3/4
1	1 p.	<i>Minuete da Teima</i> (tecla) P-Ln, M.M. 455.	Fá M 3/4
1	1p.	<i>Minuete melancolico</i> (tecla) P-Ln, M.M. 454	Sol m ¾
		<i>Minuetes para o uzo da M. e Exmª Snrª D. Maria Anna de Portugal</i> P-Ln, M.M. 4504 [fundo EV]. Caderno cozido com 18p.[crv.] [finais séc. XVIII]	
I	Fol.2	<i>Minuet</i>	MibM 3/4
II	Fol 2v.	<i>Minuet do Mesquita</i> [José Agostinho de]	MibM 3/8
III	Fol.3-3v.	<i>Minuet do Mesquita</i>	Sol m 3/8
IV	Fol.4	<i>Minuet</i>	Sol m 3/8
V	Fol.4v.-5	<i>Minuet da Saudª</i> [Saudade]	Sol m 3/8
VI	Fol.9	<i>Minuet</i>	Lá m 3/8

Nº	Pág.	Títulos/Autores/ Fontes	Ton./c.
VII	Fol.10	<i>Minuet d [?]</i>	Fá M 3/4
VIII	Fol.11	<i>Minuet</i>	Fá M 3/4
IX	Fol.11v.	<i>Minuet da Rosinha</i>	Fá M 3/4
X	Fol.12	<i>Contra Rosinha</i>	Fá M 3/8
XI	Fol.12v.	<i>Minuet da Rosinha por Bmoes</i>	Fá m 3/4
XII	Fol.13	<i>Minuet Sabatini</i>	MibM 3/4
XIII	Fol.13v.	<i>Minoette da marcha Triste</i>	MibM 3/8
XIV	Fol.14	<i>Minuet Celeste</i>	Ré M 3/8
XV	Fol.14	<i>Minuet</i>	Ré M 3/8
XVI	Fol.14v.	[sem título: Minuete] (segue-se Marcha)	Ré M 3/4
XVII	Fol.16	<i>Minuet</i>	Sol M 3/4
XVIII	Fol.16v.	<i>Minuet</i>	Sol M 3/8
		<i>Caderno de peças para tecla</i> P-Ln, M.M. 4460 [178-]	
1	Fol.2	<i>Minuete da Inviada Moderatto</i>	MibM 3/8
2	Fol.3-4	<i>Minuete de 3. partes. Moderato</i>	MibM 3/4
		[Manuscrito avulso] P-Ln, M.M. 4494	
1	Fol. 1	<i>Minuete de Cardote [?]</i>	MibM 3/4
2	Fol. 2	<i>Do Snr. Leal [Minuete]</i>	FáM 3/4
3	Fol.2-3	<i>Do Sr. Marcos [Minuete]</i>	MibM 3/4
4	Fol. 4	<i>Minuete del Signori Apulei</i>	Lá m 3/4
1	Fol.1	<i>Minuete Afandangado</i> P-Ln, M.M. 4178	Mi m 3/4
1	Fol.2	<i>Minuete do triato de São Carlos</i> P-Ln, M.M. 4178	MiB M 3/4
		<i>Fandango with Variations</i> de João Domingos Bomtempo. Edição inglesa de Clementi (1816). Ed. Portugaliae Musicae. Tema e oito variações. <i>Tempo di minuetto</i> coincide com o <i>Minuete Afandangado</i> P-Ln, M.M. 4178	Ré m 3/4

Neste conjunto de minuets, para além da presença de títulos extra-musicais, ou relacionados com contextos de execução, como seria o caso do “*minuete da corte*” ou do “*minuete do Teatro de S. Carlos*”, encontramos como traço distintivo algumas soluções formais alternativas. É este o caso das estruturas tripartidas<sup>132</sup> que podem apontar, eventualmente, para danças mais longas, uma vez que a terceira secção não se resume a uma coda conclusiva, antes apresentando importância equivalente em termos de dimensões, número de repetições ou tratamento de material motivico.

Salienta-se ainda o facto de nos conjuntos de minuets com títulos aumentar consideravelmente o uso do modo menor - como são os casos dos minuets “*da saudade*”, “*melancólico*”, “*afandangado*” ou da “*Rosinha por Bemois*”, com conseqüente exploração de cromatismos e de percursos harmónicos um pouco mais rebuscados. No caso do “*minuete da Marcha Triste*”, embora em modo maior, destaca-se o facto da segunda parte abrir com uma textura homofónica (uma nota por compasso), lenta, num cromatismo descendente. Estas características podem eventualmente ir ao encontro da caracterização de Beckford, acima referida, em relação aos minuets portugueses de forte marca sentimental (Cf. nota 8). Ainda em termos de estruturas formais distintas regista-se o caso do “*Minuete de Corte*”, do qual inserimos duas versões coincidentes, que consiste numa estrutura binária, com D. C. e cadência conclusiva na primeira parte.<sup>133</sup> Importa ainda referir que o minuete afandangado apresenta um pequeno desvio assimétrico no que se refere à proporção entre as duas secções.<sup>134</sup> O “*minuete afandangado*” encontra-se agrupado num manuscrito avulso de duas folhas que contém umas “*Sigadilhas*”, uma “*Marcha*”, e ainda o minuete intitulado do “*Teatro de S. Carlos*”.<sup>135</sup> Esta é a fonte que comprova de forma mais evidente a relação com

---

<sup>132</sup> Referimo-nos p.e. à estrutura ||: I - V :||: I :||: I :|| que aparece no “*minuete da teima*” ou no “*minuete a 3 partes*”. A este propósito podemos questionar se seriam estas danças longas que desagradavam a Bombelles.

<sup>133</sup> Oriundas respectivamente do *Método* de Silva Leite e de P-Ln, M.M. 4462. ||:I :|| I (V) || (D.C. fim na 1ª parte), (8 + 20 c.).

<sup>134</sup> Segunda parte com 15 compassos.

<sup>135</sup> P-Ln, M.M. 4178.



os palcos do Teatro tratando-se decerto, todas elas, de danças com uma acentuada popularidade na época.<sup>136</sup>

O mesmo “*minuete afandangado*” e seu tratamento por variações, por João Domingos Bomtempo, merecem ser discutidos, sublinhando o aproveitamento de uma tradição local e do seu potencial interesse num quadro cosmopolita.<sup>137</sup> Importa sublinhar a este propósito que o cosmopolitismo musical está relativamente aberto à integração de singularidades de carácter regional, abundando nomeadamente exemplos desta ordem em Haydn. Para complementar este quadro refiram-se dois casos conhecidos de integração do fandango, enquanto dança de cor local de forte marca contrastante – a introduzir um traço de exotismo - com o cânone cosmopolita, em compositores cuja actividade se desenvolveu em Espanha, nomeadamente Antonio Soler (1729-1783) e Luigi Boccherini (1743-1805).<sup>138</sup> No caso de Bomtempo trata-se, é certo, de uma apropriação diferenciada do fandango, que no caso do “*minuete afandangado*” é consideravelmente mais estilizada porque associada à dança de salão, sobretudo no contexto das assembleias de classe média.<sup>139</sup>

Fica comprovado ser o minuete uma das estruturas musicais mais ricas no processo de transição do Antigo Regime para a modernidade, pois apresenta a elasticidade suficiente para enquadrar um discurso herdado da

---

<sup>136</sup> A popularidade e tradição do minuete afandangado são discutidas neste capítulo no ponto II.2.

<sup>137</sup> Como foi já referido atrás, no ponto II.2 deste Cap., Bomtempo apresentou na Salle Olympique (Paris) em 1809, entre o repertório de concerto as *Variations sur le menuet du fandango* (Música perdida: versão original de B44? Cf. Alvarenga 1993: 106), obra que poderia ser eventualmente a publicada por Pleyel em 1806, i. e., *Fandango varié* de que não se conhece a partitura (exemplar desconhecido que vem referido no catálogo Pleyel de 1834. Cf. Alvarenga 1993: 108). Conhecemos hoje o *Fandango with Variations* numa edição inglesa de Clementi (1816), cujo tema em *tempo di minuetto* é o do *minuete afandangado* que consta na referida cópia manuscrita de finais do século XVIII (P-Ln, M.M. 4178).

<sup>138</sup> Na sua música para tecla, sobretudo sonatas, Antonio Soler usa pontualmente em ostinato danças espanholas como o fandango, bolero ou a jota. Este procedimento é explorado de forma sofisticada e extrema no seu longo *Fandango* (450 c.) sobre um ostinato harmónico que não chega a usar o ritmo característico da dança.

O Quinteto com viola IV, Ré M, *Fandango* G. 448, de Boccherini não é uma obra original mas sim uma transcrição realizada pelo compositor em 1798 para o Marquês Benavente, amador entusiasta da viola. Numa carta a Pleyel de 1798/12/27 o compositor dá conhecimento da realização dos seis quintetos com viola obrigada. A obra referida é uma transcrição de dois quintetos com dois violoncelos: Op.10 nº6 de 1771 (os 2 andamentos iniciais: *Pastorale* e *Allegro maestoso*) e Op.40 nº2 de 1788 (o *Grave assai* e o *Fandango*).

<sup>139</sup> Refira-se, a este propósito, o testemunho de Ruders no que respeita à presença das danças espanholas nos palcos dos teatros portugueses, e à valorização da autenticidade, para lá do incremento do impacto do espectáculo, com a introdução das facas: “Mas no dia 16 de Junho vi eu no pequeno teatro português do Salitre dançar não só o Bolero, mas também o Fandango, por uma autêntica espanhola: Ruiz, que bisou o Fandango com navalhas afiadas presas às pernas”. (Ruders 2002: I, 290).

aristocracia, a legítima receptora de um poder e distinção naturais, resistindo às tensões da disseminação geográfica e social e partilhando ainda o repertório dos salões com as contra-danças e um pouco mais tarde com as valsas. Acresce sublinhar uma vez mais a sua importância enquanto género de valor didáctico para o lançamento da música instrumental. Trata-se de uma estrutura musical cuja análise é particularmente rica e sintomática numa realidade cultural como a portuguesa, onde o Antigo Regime apresenta um processo de transformação e desagregação lento, tentando dar resposta a toda a multiplicidade de interesses instalados ou em processo de afirmação. A persistência do minuete nas Assembleias, pelo menos até à primeira década do século XIX, é acompanhada pela entrada e gradual afirmação das contradanças, mais rápidas e simples.

Como a introdução à discussão sobre as outras danças comuns em Portugal, recorreremos à síntese apresentada por Adriano Balbi em 1822, que nos remete para o fim do período em estudo. Este geógrafo italiano publicou em Paris, com o título *Essai statistique sur le royaume de Portugal*, um quadro informativo que cobriu o país e colónias dando informações de natureza geográfica, demográfica, social, económica, política, institucional e cultural. Neste último item encontram-se testemunhos relevantes no que diz respeito à música e muito em concreto às danças de salão urbanas – não integrando já o minuete - a par de danças populares tradicionais, incluindo as de origem afro-brasileira.<sup>140</sup>

Cet art est très-peu cultivée au Portugal, quoique depuis quarante ans il le soit beaucoup plus qu'autrefois. Cela vient en grande partie de l'extrême jalousie des hommes, qui met un obstacle insurmontable aux grandes réunions, dans lesquelles, partout ailleurs en Europe, les deux sexes se livrent au plaisir de la danse. Aussi peut-on dire que le peu de genres de danse qui méritent le nom de nationales sont très-grossières ou très-indécents; encore ces dernières sont-elles plutôt importées // du Brésil et d'origine africaine, que véritablement portugaises: le landum, qui est une de ces dernières, est proscrit des bonnes sociétés; on ne le voit danser que très rarement sur le théâtre et dans les fêtes populaires à la campagne, où l'on danse aussi le fandango portugais, qui est la vraie danse nationale. Le peuple en a aussi conservé une autre qu'on appelle baile da roda, à laquelle on se livre fréquemment dans l'Alem-Tejo, et que les danseurs exécutent en chantant. On ne danse dans les assemblées (partidas) que les contredanses françaises et anglaises, qui n'ont commencé à être à la mode que depuis trente ans. Enfin, on peut dire sans exagération que le Portugal est le pays où l'on danse le moins. C'est le contraire au Brésil, où non-seulement les nègres et les indigènes, mais encore les blancs sont très-portés à se livrer à ce genre

<sup>140</sup> Os casos aqui em apreço serão discutidos no Cap.5 - II. 2 .



de plaisir. A Rio-Janeiro, à Bahia et dans les autres villes, on trouve un grand nombre d'amateurs, élèves des maîtres italiens et français, qui, par l'adresse et la grâce avec lesquelles ils exécutent les danses les plus difficiles, pourraient passer pour de véritables maîtres de danse. Le chioo, la chula, le fado et la volta no meio sont les danses populaires les plus communes et les plus remarquables du Brésil. (Balbi 1822: CCXXVII/ CCXXVIII. Neryve).

No que respeita à afirmação das contradanças nos salões da moda, Balbi aponta a década de 1790, o que representa um atraso de cerca de 20 anos em relação a outras fontes. Tudo parece indicar que o minuete permanece durante mais tempo como a dança dominante nos salões aristocráticos portugueses, sendo também aquela que coloca mais problemas de aprendizagem às assembleias dos salões das classes médias, onde aparentemente a contradança ganha espaço rapidamente.<sup>141</sup>

Também nesta matéria a influência francesa é determinante no que respeita à disseminação e ensino. O primeiro tratado que descreve as contradanças inglesas, publicado em França, é da autoria de Raoul-Auger Feüillet (1659/60-1710), *Recueil de contredances mises en chorégraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre, sans le secours d'aucun maître et même sans avoir en aucune connoissance de la chorégraphie*, 1706.<sup>142</sup> Este manual contém descrição coreográfica, explica regras gerais de execução e correspondências entre a dança e a música, incluindo a notação de dez danças. Em 1710 este manual foi traduzido para a língua inglesa por John Essex (escritor e mestre de dança) com o intuito de contribuir para a elevação do nível da dança no seu país. Ressalta desde logo a clareza e pragmatismo de propósitos deste método que contribuiu para a rápida e correcta disseminação das contradanças, com a vantagem de

---

<sup>141</sup> Há testemunhos que apontam ainda para uma persistência do minuete em salões de província arredados das últimas tendências da moda, nomeadamente o predomínio das quadrilhas, a partir da década de 1830: "In many societies, particularly in the provinces, the English country dances are still in use; although as in our country, they are gradually discarded to make room for the more elegant and less fatiguing quadrille. Minuets are still much in use, particularly with antiquated belles and beaux, who are always anxious to shew how much more graceful were the solemn paces of their time, than the livelier motions of our days. The gavotte generally follows the minuet. In the frontier towns most of the young people learn of their Spanish neighbours the bolero, but they have as downright an incompatibility for performing it properly, as they have for speaking Spanish. The Portuguese, in fact, to appear to advantage, must confine themselves to their own language, music, dances, and peculiar manners." (A.P.D.G. 1826: 223. Neryve).

<sup>142</sup> Possível de consultar na Biblioteca digital da Livraria do Congresso (MT 950.F485).

dispensar a frequência de aulas dispendiosas.<sup>143</sup> Referência à publicação, em 1761, do *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças*, do mestre Julio Severim Pantezze, tanto mais porque este é “oferecido aos dignissimos assinantes da casa da Assembleia do Bairro Alto”, o que confirma a prática deste reportório, entre a comunidade de estrangeiros residentes em Portugal, desde a década de 1760.<sup>144</sup>

Em Portugal, o discurso associado às contradanças remete, de acordo com a generalidade dos testemunhos, para a fruição através do corpo, uma vez que se trata de danças menos codificadas, mais indisciplinadas, rápidas e, também por isso, mais juvenis. Refira-se, como exemplo, o título *Contradança dos saltoens* incluso no manual de Silva Leite. A execução em grupo consistia em duas filas alinhadas de pares, frente a frente, e era normalmente muito animada, afirmando-se como uma dança de extrema popularidade ao longo do século XVIII, persistindo no século seguinte.

Nos testemunhos oriundos do teatro de cordel encontram-se referências às contradanças desde, pelo menos, a década de 1770, que confirmam a ideia de divertimento e agilidade. É o caso da peça *Destemperos de um Basófia, Jocosos e Exemplos* (1777) onde o peralta Cornelio faz alusão à contradança, com possibilidade de invenção coreográfica e extrema rapidez de movimentos, ao ponto de poder constipar-se com a transpiração:

CORNELIO - Esta noite protesto bem brincar;  
Contradanças de mimo hei de inventar.  
Que Senhoras! Que Par eu hei de ter!  
Que completa função se ha de fazer!  
Eu primeiro hei de dar a mão direita;  
A esquerda de Madama he logo acceita;  
(Armando a contradança pelo meio da casa.)  
Formar jacé, cruzar, depois cadêa.  
Oh que parto excellente desta idéa!  
Venha a camisa, e venha já depressa. //  
(Tira a camisa que Olaia está engomando.)

---

<sup>143</sup> Logo no início o autor alerta para os passos mais convenientes na prática das contradanças. Transcrevemos um excerto para realçar a clareza das indicações fornecidas neste manual, que se propõe ensinar a dançar “sem mestre”: “*Les pas les plus ordinaires aux Contredanses excepté celles qui sont sur des airs de menuets sont, pas de gavote, chasses de côte, pas de bourée, et de certains petits sauts en avant tant dun pied que de l'autre en forme de cloche pied semblables à ceux que l'on fait au cotillon, aux endroits ou l'on y donne la main, que j'appelleray ici des demys contretemps. (...)// Contredance n'est autre chose qu'un couplet de dance toujours repeté; d'abord, par deux, par quatre, par six (...) et enfin par autant de couples de personnes qu'il s'en trouve.*” (Ibid.: 20, 22).

<sup>144</sup> Cf. Cap. 3.

OLAIA - Pois intenta-a vestir por cima déssa?  
CORNELIO - Sim, Senhora, que eu vou contradançar,  
Não me quero depois lá constipar.  
(*Veste a camisa.*)  
Oh deixa-me cuidar neste entretanto,  
Como hei-de elogiar a dança, e o canto.  
Vou fazer dous versinhos neste instante.  
Não me tardes, ó Musa, o consoante. (Ibid.: 3-4. Nerytc).

Noutras peças teatrais podemos encontrar abundante informação que confirma sobretudo o gosto pelo novo reportório de dança e o ambiente mais informal em que esta é praticada, sendo um caso modelar *A Casa de Dança ou Theatro da Mocidade Ociosa* (1783),<sup>145</sup> que acompanha a rotina profissional de um Mestre de Dança, por sinal francês.

No que se refere à venda de música pelos armazéns especializados, confirma-se que a estratégia de marketing, tende a reforçar a actualidade, que se impõe como questão de moda: "Contradanças Inglezas deste anno" (GL 48: 1794/12/01).<sup>146</sup>

Entre as fontes musicais que sobreviveram até hoje, verifica-se que a produção e/ou circulação de contradanças é aparentemente menor por comparação com o minuete. A juntar aos exemplos publicados pelos manuais

---

<sup>145</sup> *A Casa de Dança ou Theatro da Mocidade Ociosa*, 1783, é possivelmente uma tradução do italiano, apresentando uma qualidade de texto e estrutura dramática pouco frequente no género. Refere o uso de um único violino, como instrumento de acompanhamento musical, aparentemente tocado pelo próprio Mestre de Dança, e chegará a acompanhar uma modinha. Quando se refere que a Contradança que se vai excutar foi composta na véspera não é claro se se trata da composição da melodia ou da concepção dos próprios passos que lhe estão associados. Já no que toca à Dança, o texto abunda em informações valiosas sobre a rotina profissional de um Mestre de Dança, francês de nacionalidade, que de manhã recebe no seu salão quem – supõe-se que pagando admissão – quiser lá ir dançar, com sessões que, no caso das primeiras duas descritas na peça, se podem prolongar durante quatro a cinco horas, a partir das nove da manhã; à tarde vai dar lições particulares ao domicílio. Uma referência de um dos demais personagens sublinha bem que se trata de uma profissão desgastante, que exige uma energia física difícil de conservar por muitos anos. A dança mais frequente é aqui a Contradança, que pode ser executada em grupo e permite assim os jogos de aproximação dos diversos bailarinos masculinos às parceiras que querem cortejar. O seu carácter agitado, permitindo que o homem segure nas mãos do seu par, com movimentos enérgicos de saltos e num andamento que os próprios personagens pedem por vezes que seja ainda mais rápido, tem evidentes conotações sensuais. (Cf. introd. Nerytc).

<sup>146</sup> "(...) na Real Impressão de Musica de P. A. Maréchal no largo de Jesus, onde tambem se acha huma grande collecção de Musica, que novamente chegou, para Cravo, Violino, Flauta, Rabecão, &c. como igualmente varias Arias Italianas, Musica de Regimentos, e Contradanças Inglezas deste anno". (GL 48: 1794/12/01 - 2º Supl).

Por ser contemporâneo refira-se a existência de um método de bolso de contradanças, que terá circulado no nosso país por mão estrangeira ou eventualmente através da importação e venda por algum armazém da época: "*For the year 1791/twelve/country dances & cotillons, with basses and their proper figures, for the Harpsichord, Harp, Violin, & ger: Flute. Perform'd at Court Almacks the Pantheon &c. Price 6d*". London Printed for T. Skillern Nº17, St. Martins Lane the Corner of St. Martins Church Yard. São apresentadas 12 contradanças, todas elas com títulos, incluindo a notação musical no topo da página e as instruções para a coreografia. (P-Ln s/cota).

de dança, refira-se a presença, assinalada aliás no título, de contradanças no Método de guitarra de António da Silva Leite (1796). Para além dos manuais regista-se ainda a circulação manuscrita de contradanças em folhas avulsas ou em compilações. Mais tarde, quando se constituem como êxito comercial seguro, são publicadas no *Jornal de Modinhas*. No quadro que se segue apresenta-se uma mostra de alguns dos exemplos referidos que confirmam as características gerais deste género: métrica binária, preferência por tonalidades no modo maior, seccionamento simétrico em duas ou três partes de igual extensão (privilegiando unidades de oito compassos) que cadenciam à tónica e se repetem. Remetemos ainda para o exemplo de Policarpo José António da Silva (Cf. Anexo C).

### **Quadro 18**

Contradanças:

<b>Data</b>	<b>Fol.</b>	<b>Autor/Títulos/Fontes</b>	<b>Tonalidade/ Andamento</b>
1796		António da Silva Leite, <i>Estudo de Guitarra</i> [2ª parte] <i>Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças e outras peças mais usuaes</i> . Para duas guitarras.	
	VIII-IX	<i>Contradança</i>	DóM: Allegro Assai
	XII-XIII	<i>Contradança</i>	Dó M
	XII-XIII	<i>Contradança dos saltoens</i>	Dó M
	XX-XXI	<i>Contradança</i>	Dó M
1796	1 fol.	Policarpo José António da Silva , <i>Contradança do Illmº e Exmº Duque de Miranda</i> em 29 de Julho de 1796. (Au. P-Ln, M.M. C.I.C. 18)	RéM: Andante.
179-		<i>Caderno de peças para tecla: Minuetes e Contradança</i> (P-Ln, M.M. 4460)	
	fol.4	<i>Contradança de 3 partes.</i>	DóM: Presto
1820		José Francisco Edolo (fl.1802-1820) In Periódico Mensal de Modinhas, Valsas e Contradanças – Porto: J.B. e Luis Weltin e J. F. Edolo, Nº3, p.3. (GL 273:1819)	
		2 Contradanças pf (P-Cug, MI-1-21-9)	FáM, SolM
1821		Fr. José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837) <i>Contradanças pª o Piano Forte. Pª Devertimtº do Illº Exmº Snr. João Luiz de Souza Coutinho.</i> (Au. P-Ln, M.M. F.C.R. 198.4)	SolM: Allegro giusto Sib M: Allegro giusto

Como foi referido, para além das contradanças, também as valsas vão ganhando terreno nos salões, embora mais tardiamente. A este propósito transcrevemos um relato que enumera o reportório de danças de um baile dado em Lisboa num salão inglês, em 1813, onde não só o minuete já não consta, como a valsa aparece identificada numa grelha de comparação que refere a valsa dançada em Portugal como sendo mais rápida que a alemã e com uma influência estilística francesa. O relato está contido no livro publicado por Samuel Daniel Broughton, resultante de cartas escritas de Portugal, França e Espanha durante as campanhas de 1812, 1813 e 1814.

On the Monday night following, Sir Charles Stewart gave a very splendid ball and supper to all the principal people in Lisbon, including a great portion of the officers in the town, but no one was admitted without a ticket, (which on ordinary nights is not required,) in order to limit the company at the supper-tables. The entertainment was very sumptuous, and the whole well arranged. [...] // Dancing forms one of the principal amusements in all their parties. Their balls usually commence with country dances, succeeded by waltzing, which is commonly kept up till the party separates. The Portuguese waltz faster than the Germans, and more in the French style. (Broughton 1815: 57, 60. 1813/01. Neryve).

Referimos a este propósito, e a título de exemplo, as duas valsas incluídas no caderno de música de dança manuscrita de finais do século XVIII (P-Ln, M.M. 4451),<sup>147</sup> no qual, para além de sete minuetes e do solo inglês, se encontram duas valsas (DóM e SibM). Na primeira delas a autoria indicada é de [Joaquim Félix] Bachixa (fl. 1790 -180-).<sup>148</sup> Em termos de música impressa refira-se que José Francisco Edolo publica duas valsas no mesmo *Jornal de Modinhas* em que publicou as duas contradanças.<sup>149</sup> Certo é que a valsa vai

---

<sup>147</sup> *Minuetes para cravo de diferentes auctores. Um de Simão Portugal J.* (letra do título de Ernesto Vieira), P-Ln, M.M. 4451.

- 1) *Solo Inglez*: solm
- 2) *Minuete*: MibM
- 3) *Minuete*: Sol M
- 4) *Minuette. Andante*: FâM
- 5) *Minuette*: FâM
- 6) *Minuette de Simão Portugal*: SibM
- 7) *Minuette feito à morte de Robis Pier*: Mi m
- 8) *Valça composta pello Baxixa*: DóM
- 9) *Valça*: SibM
- 10) [Minuete]: MibM

<sup>148</sup> Joaquim Félix Bachixa (Lisboa - Rio de Janeiro). Pianista, possivelmente filho de Francisco Xavier Bachixa, inscrito nos Livros de Entradas da Irmandade de St<sup>a</sup> Cecília, em 1790/03/15. Após a transferência da Corte para o Brasil, o músico estabelece-se no Rio de Janeiro onde terá enlouquecido, vindo a falecer em data desconhecida. É autor de uma composição para cravo ou piano, *A Batalha do Vimeiro*. (Cf. Vieira e Vasconcelos).

ganhar uma representatividade muito considerável que se expande sobretudo a partir de finais da década de 1820, constituindo-se um êxito comercial seguro em termos do mercado de música impressa.<sup>150</sup>

No que se refere às danças anunciadas nos teatros, verifica-se que estas vão sendo cada vez mais variadas à medida que avançamos para finais do século XIX, afirmando-se como um recurso apreciado pelo público, no sentido de conferir variedade ao espectáculo. Referimo-nos aqui aos números de dança individualizados e não aos espectáculos de dança dramatizada. Nesta lógica, regista-se não só a sobrevivência de danças como o *minuete de corte* ou o *minuete afandangado* já anteriormente referido, mas sobretudo uma crescente popularidade de danças de forte marca castiça como o bolero, fandango ou lundum<sup>151</sup> ou ainda números de dança tipo espectáculo de virtuosismo circense como, por exemplo, o solo inglês dançado com facas:

Theatro do Bairro Alto - Hoje, Quinta feira, 15 do corrente em beneficio do 1º Galan Manoel Cabello, Comedia o *Cão do Ortelão*: Bailes, Minuete da Corte, Gavota, e Bollerros: Farça a *Innocente Dorothea*". (GL 271: 1827/11/15).

Theatro Português da Rua dos Condes. - Hoje 17, em beneficio, (...) Comedia *O Assassino Encoberto, e Descoberto, ou A Perversidade no seu auge*: no fim do 1º Acto - *Solo Inglez* dançado com oito facas nos pés - Dança *A Morte de Adolfo Senhor de Fiume*; Farça *O Quintal do Tio Lopes*. (GL 14: 1832/01/17).<sup>152</sup>

A apresentação das danças nos palcos de teatro podia acontecer em dois contextos igualmente importantes, mas diferenciados na sua função. Como momento musical articulado com a acção das peças de teatro de cordel, podia

---

<sup>149</sup> José Francisco Edolo (fl.1802-1820), Valsas pf, MibM, F4M, Periódico Mensal de Modinhas, Valsas e Contradanças – Porto: J.B. e Luis Weltin e J. F. Edolo, Nº1, p.4. (P-Cug- MI-1-21-9).

<sup>150</sup> Refira-se a este propósito o anúncio de "Waltzas para Flauta ou Rabeca com acompanhamento de guitarra franceza ad libitum/compostas e dedicadas aos senhores curiosos por Virgilio Rabaglio", Lx: Em casa de Orsolini e Fontana. (GL 79: 1818/04/04). Refira-se ainda de Francisco de Paula Rocha Pinto (fl.18—1823) a *Valsa*, pf, Rémi in Periódico Mensal de Modinhas, Valsas e Contradanças, Porto: J. B.e Luis Weltin, J. F. Edolo nº1, 1819. Ainda um exemplo de variações instrumentais do Padre José Marques e Silva (1780-1837) "*Valça, Variações pº Piano forte*. Original de Pe. Jozé Marques e S<sup>as</sup>, DóM: *Tempo giusto*. Var.1 a 6. (Au. 181- P-Ln, M.M.C.I.C. 85).

<sup>151</sup> Cf. Cap. 5 - II. 2.

<sup>152</sup> Referimos ainda mais alguns anúncios de interesse pelas danças que pretendem apresentar em palco: "Theatro do Bairro Alto, (...) Comedia, Bailes, Solo Inglez, e Bollerros a quatro, e huma jocosa Farça" (GL 237: 1827/10/06).

"Theatro do Bairro Alto - Hoje 23, Comedia o Segredo (...), o Sollo Inglez, Dança o Duque de Bergonha, e huma Farça". (GL 251: 1829/10/23).

"Real Theatro do Salitre. - A'manhã 6 de Março terá lugar o beneficio do Actor Matta, com a Comedia Magica, Dança Chinezta, e hum novo intervallo proprio do tempo, e findo com hum decente baille de Lundum: nesta noite terão entrada os bilhetes com data de 17 de Fevereiro". (GL 55: 1832/03/05).



cumprir o propósito de divulgar correctamente a coreografia em causa e tudo o que dissesse respeito a convenções de sociabilidade entre as classes médias. Enquanto números isolados, no seio de um programa variado, estas danças eram escolhidas em função do seu êxito junto do público podendo, em casos de grande sucesso, ver o seu processo de disseminação continuado, fora do teatro. Este favoritismo junto do público podia dever-se a razões de ordem musical, nomeadamente a facilidade de memorizar determinada dança, ou de interpretação, como é o caso do *Lundum da Monroi*,<sup>153</sup> baptizado com o nome da bailarina francesa cuja arte ficou impressivamente retida na memória do público. A caracterização do lundum foi integrada na discussão das práticas castiças, mas importa aqui sublinhar que, para além de ser uma dança comprovadamente popular em vários contextos de execução, desde os salões aos teatros, conhecem-se testemunhos da circulação manuscrita para tecla desta dança afro-brasileira, ao lado de outras danças de salão de origem europeia.

### **3 - Hinos, Marchas e Peças “Programáticas”**

A principal fonte de inspiração, no âmbito dos géneros musicais em causa, relaciona-se com o universo da vida militar, seja através da evocação directa, com as marchas, cuja função está matricialmente ligada à representação, entenda-se movimentação quotidiana do exército em tempo de paz, seja ainda pela exaltação dos feitos e vitórias em tempo de guerra. Este universo está também presente nos hinos, aos quais acresce uma forte carga de identidade nacional ou representação simbólica da realeza, reforçada normalmente pelo texto. O fortalecimento de um espaço cosmopolita passava necessariamente pela circulação geográfica alargada e reconhecimento transnacional dos reportórios e melodias de forte carga identitária, sobretudo das nações mais influentes. Neste quadro, estamos também perante a

---

<sup>153</sup> Cf. Cap. 5 - II. 2 e III. 4.

formação de um repertório cosmopolita de significado histórico relevante, unanimemente reconhecido pelo cidadão contemporâneo, e que pode aparecer representado no universo da música instrumental através das variações. É este o caso de canções como a que narra a vitória do Duque de Marlborough<sup>154</sup> nas Guerras da Sucessão Espanhola (1701-14), bem como do hino *God Save the King*<sup>155</sup> que abordaremos no ponto consagrado ao género variações.

Para uma ideia da vastidão geográfica percorrida por estas canções, citamos o testemunho de John Turnbull<sup>156</sup> que narra um episódio hilariante, ocorrido no Brasil (São Salvador), no qual uma banda de músicos negros que está a tocar em frente a uma igreja confunde, para grande indignação de pelo menos um dos ingleses ali presentes, o hino real britânico, *God Save the King*, com o cântico revolucionário francês, *A Marselhesa*.

One afternoon, parading the streets with our black interpreter passing a church, in the porch of which was a band of black musicians, he earnestly entreated us to gratify ourselves a few moments, by hearing some Brazilian airs, speaking, at the same time, in most exaggerated terms of their skill and science, and promising us a great treat. We suffered ourselves to be persuaded, and the interpreter, as a proof of their readiness, and knowledge // of all the tunes, requested us to choose one, and to call for it, for that English, Portuguese, Chinese, &c. was all the same to them: and truly so it proved to be in the result, by their confusion of one with the other. We gratified our interpreter by calling for God save the King, upon which the black musicians, replying *Si, si* (i.e. yes, yes) immediately set up the celebrated Marsellois song. "This is God save the King, with a vengeance!" said I: contradiction, however, was useless; they insisted that it was; and I saw no purpose in arguing it, I let them have it their own way. An English gentleman, however, who was present, was rather indignant at the mistake, and saluted them with an English blessing or two, but which, being expressed in English, they understood as little as the song." (Turnbull 1813: 35-36. 1800. Neryve).

---

<sup>154</sup> Cf. Cap.5 – III. 4.

<sup>155</sup> Confirma-se a ideia apresentada por Carl Czerny no seu Método de composição de que os temas usados pelas forma-variação são melodias de ópera ou canções nacionais que atingiram uma popularidade geral e que por isso vão ao encontro do gosto do público Cf. Cruz (1992:121) que cita este Método de Composição.

<sup>156</sup> Tendo como objectivo disputar aos norte-americanos o comércio nascente com a China, o negociante inglês John Turnbull promove em 1800 uma expedição exploratória dos vários mercados da Ásia e das ilhas do Pacífico, que parece não ter tido o sucesso pretendido, após mais de cerca de quatro anos de viagem. Partindo de Inglaterra a 2 de Julho de 1800, a expedição faz em seguida as habituais escalas na Madeira (Funchal) e no Brasil (Salvador) antes de contornar o continente sul-americano. Em 1813, no prefácio à segunda edição da obra, o Autor explica que aproveitou esta nova vinda a público do seu relato para alargar a descrição dessas suas escalas funchalense e baiana, tendo em conta o expandir do interesse do público leitor britânico pela Madeira, onde cada vez mais se detêm os navios ingleses da rota do Pacífico, e pelo Brasil, dada a novidade recente do exílio da Família Real portuguesa naquela colónia. (Cf. Introd. Neryve).

Em Portugal o hino inglês vai ver reforçado o seu impacto e a sua função de galvanização política no quadro das invasões napoleónicas e da gradual afirmação do Liberalismo, num contexto geral de anglofilia. Há contudo testemunhos suficientes no sentido de o interpretarem em grande medida como uma melodia de grande popularidade, cujo uso pode ser inadvertido, ou mesmo inesperado, em termos de contexto e que no limite evoca simbolicamente a coroa e não necessariamente a inglesa.<sup>157</sup> O tratamento destas melodias em variações instrumentais fica remetido para o ponto 4.1 deste capítulo.

Abundam ainda relatos de autores ingleses que referem a cordialidade entre os povos por via da música. Na troca de afabilidades é normalmente entoado o *God Save the King*, nesse particular período de união entre Portugal e Inglaterra, através da Guerra Peninsular, em que se vive uma vaga de anglofilia. A “moeda de troca” portuguesa são normalmente as modinhas.<sup>158</sup> Seguindo os propósitos descritivos da sua obra, Richard B. Fisher deixa um relato sobre o ambiente de sociabilidade português:

The evening parties, however, were truly pleasant and agreeable: for although with the more elderly people there was a good deal of reserve, and particularly of the men, the women were uniformly polite and attentive, chearful and gay: and the younger part of them joined with great glee // in the English country dance, or amused us with singing their modinhas or favorite national airs, and never failing to conclude with singing *God save the King* in English, a compliment never omitted. I do not know whether the

---

<sup>157</sup> Remetemos aqui para a descrição de uma Missa no Convento da Santíssima Trindade, em Santarém, a 29 de Abril de 1806, da autoria de Wilhelm Ludwig von Eschwege, que testemunha uma variedade extrema quanto ao repertório instrumental que se ouve nas igrejas. (Cf. citação no Cap.2 – V.5).

<sup>158</sup> Refira-se ainda, a título de curiosidade, um relato de William Granville Eliot sobre um momento de agradável convivência com as freiras no parlatório do Convento de Odivelas: “*On our entering the courtyard, we were saluted by the convent bells, and a display of fire-works; our horses were taken by boys in waiting, and we were ushered into the parlatory or audience chamber, separated from the interior by two grates at about three feet distant from each other, but sufficiently wide to admit the hand. Behind the inner grate was seated the lady abbess, two or three nuns, and as many novices. Our surgeon. Mr. F--, who was the greatest proficient in the language, and a man of great gallantry, interpreted for us. After many encomiums on the bravery and faithful adherence of the British nation to their ancient allies, they informed us a Te // Deum had been sung for the victory our united arms had gained; that their hours were such as not to allow their waiting for us beyond a certain time, but that if we would adjourn to the chapel, they would endeavour to entertain us.*

*The choir is separated from the body of the chapel by a slight grate reaching to the top; behind this some of the ladies took their seats on a mat, and handed their works and fans through for our inspection, whilst the one before-mentioned sat down to the organ. Her execution was brilliant, and her touch divinely expressive. On our return to the parlatory we found a table spread with every kind of fruit in season, and a profusion of confectionary, an art for which they are famed. [...] When we had taken what refreshments we wished, the ladies entertained us for some time with singing, both in Italian and Portuguese. The // entertainment concluded in the true John Bull style, by our singing in full chorus God save the King, as much to their edification as the Portuguese songs had been to ours. Not one of them understood a word of English, and we, with the exception of the doctor, knew almost as little of the Portuguese.” (Eliot 1811: 184-186. Neryve).*

Portuguese ladies arrive at any great proficiency in music, but their singing is peculiarly pleasant, from the excessive clearness as well as sweetness of their voices, and the agreeable readiness with which they comply, when asked to sing. (Fisher 1811: 28-29. Neryve).

No que se refere ao repertório praticado e apreciado nos salões privados, a aliança com o mundo militar, por via da música, remete-nos ainda para a afirmação de uma presença masculina nos salões. Neste contexto, os salões abrem-se a uma aliança com o poder e a uma presença da actualidade política através da música. Neste universo, os exemplos musicais e os testemunhos são consistentes, no que se refere à clareza de identificação nos títulos das composições, o que é raro, aliás, verificar-se noutros géneros instrumentais em que reinam a ambiguidade e as generalizações. Tal facto remete-nos para um reconhecimento positivo e gratificante deste repertório em termos socio-económicos, que conheceria uma maior facilidade de publicação, favorecimento do autor junto a determinadas instâncias do poder ou popularidade no público destinatário.

Um caso interessante a que vale a pena voltar é o do repertório representado no *Estudo de Guitarra* de António da Silva Leite que, entre as 41 pequenas peças, já enumeradas, conta com 6 marchas, 3 retiradas militares, *Malbruch* (Andantino) e 3 *fanfarre*. Verifica-se neste livro uma representatividade muito significativa das composições de origem ou evocação militar, praticamente equivalente ao peso do minuete. Entre as marchas que inclui, destacam-se os títulos de *Marcha Ingleza*, *Marcha do Primeiro Regimento do Porto*, *Marcha do Baile dos Húngaros*, não se registando títulos nas restantes três marchas.

## Quadro 19

Marchas:

Data	Autor	Título	Fontes
1794	P. Anselme Maréchal (fl. 1791-96)	Marchas das cavalhadas, e as marchas de Pleyel arranjadas para cravo ou piano forte/ por...	Lx: em Casa de Pedro Anselmo Marchal, (Vieira 1900: II, GL 9: 1796/03/05)
1796	António da Silva Leite	<i>Estudo de Guitarra</i> [2ª parte] <i>Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças</i> para duas guitarras (...) Inclui seis Marchas: <i>Marcha Ingleza, Marcha do Primeiro Regimento do Porto, Marcha do Baile dos Húngaros</i> , três marchas s. tít.	P-Ln
1800	s.a.	"João Baptista Waltmann: (...) se achão alli seis Marchas e seis Passos-dobres os mais modernos, para 4 clarinetes, 2 trompas, clarim, fagote, serpentão, pratinhos, tambor e zabumba"	GL 17: 1800/04/29
1799	s.a.	"João Baptista Waltman (...) hum jogo de Marchas e Passos-dobres do gosto mais moderno para Musica Militar". <sup>159</sup>	GL 53: 1799/12/31
1816	Fr. José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837)	Marcha funebre e Pathetica para piano forte que na triste ocasião da infausta morte de S.M.F. a senhora D. Maria I...	Lx: na Rua Aurea nº138, junto à loja da Gazeta: Vende-se em casa do livreiro António Pedro Lopes, 1816. GL 185: 1816/08/06
181-	João José Baldi (1770-1816)	" <i>Marcha de retirada</i> ": pf, SolM, <i>Allegretto</i> .	P-Ln, M.M. F.C.R. 14.6

Nos casos de evocação de cenas extra-musicais, encontramos perante obras que ilustram, em música, algumas das principais vitórias da Guerra Peninsular, criando-se aliás uma tradição de homenagem ao Duque de Wellington,<sup>160</sup> na qual se integrará também João Domingos Bomtempo. Trata-

<sup>159</sup> Refira-se, a propósito, que os Armazéns de Música anunciam na imprensa vendas de música que indiciam renovação do repertório para as bandas militares, também ele sujeito aos critérios da fruição musical que privilegia a modernidade e actualidade.

<sup>160</sup> Título de Duque da Vitória foi criado por D. João VI a favor de Artur Wellesley, General britânico, que comandou os Exércitos que expulsaram as tropas napoleónicas de Portugal. É o único título de Duque português concedido a um estrangeiro. Artur Wellesley já tinha recebido os títulos portugueses de Conde do Vimeiro e de Marquês de Torres Vedras, em 1811. Também recebeu o título britânico de Duque de Wellington.

se pois de estruturas musicais mais complexas e livres, onde abundam os efeitos descritivos, detalhadamente anotados nas partituras.

## Quadro 20

Evocações da Guerra Peninsular:

Data	Autor	Título/Fontes
(180-)	Joaquim Felix Bachixa (fl.1790-180-)	" <i>Batalha do Vimieiro</i> , <sup>161</sup> para cravo ou Piano e Forte do Snr. Joaquim Fellis Baxixa" Dó M: " <i>Marcha</i> ". (P-Ln, M.M. F.C.R. 12/1)
1811 (pf)	António Jozé do Rego (c.1765-1844) <sup>162</sup>	<i>Batalha do Bussaco</i> , <sup>163</sup> <i>Peça Militar e Histórica para Forte-Piano</i> dedicada ao valor e gloria do exercito anglo-luzo, e do seu chefe, o Ill. <sup>mp</sup> e Exm <sup>o</sup> Lord Visconde Wellington conde do Vimeiro, cavalleiro da ordem da Torre e Espada. Lisboa: vende-se na Oficina da Rua das Parreiras, junto ao Convento de Jesus, nº19, 1811 (15 p.). (GL 79: 1812/04/04, GL 95: 1812/04/23).
1815 (versão instr?)	António Jozé do Rego (c.1765-1844)	Teatro do Salitre: "se ha de expôr o <i>Drama Roberto Chefe de Salteadores</i> a que se ha de seguir huma nova <i>Burleta</i> em Portuguez, cuja Musica he composta por Antonio José do Rego, creado de S.A.R.; e terminará o espectáculo com a grande <i>Dança Eucharis, ou a Filha da Magia</i> ; no ultimo intervallo executar-se-ha huma nova <i>Peça de Musica instrumental</i> , da composição do mencionado Rego, e que se denomina a <i>Batalha do Bussaco</i> " (GL 266: 1815/11/10)
1811 ou 12	João Domingos Bomtempo	<i>March of Lord Wellington</i> , Dó M. pf (4 mãos) B.78. Imp. C&Co. <sup>164</sup>
182-	Francisco Kuchenbuch[ck], (17 -- 1854). ISC 1805	" <i>Jornada de Mafra</i> , composta e dedicada ao Illm <sup>o</sup> Exm <sup>o</sup> Senhor Marques de Lolé. Por Francisco Kuchenbuch". Sol M. (2vl?): "Andante. Rondo. Valza". (P-Ln, M.M. C.I.C. 121).

<sup>161</sup> A batalha do Vimeiro foi travada durante a Guerra Peninsular, a 21 de Agosto de 1808, entre as tropas de Junot e as tropas luso-britânicas de Arthur Wellesley (futuro duque de Wellington).

<sup>162</sup> António Jozé do Rego (c.1765-c.1844). Registado na ISC em 1783/06/23. Cantor da Capela Real, organista, compositor e regente de ópera. Entre outras várias funções, em 1807, figura como director musical do TSC, exercendo as mesmas funções no Teatro do Bairro Alto, em 1817. Entusiasmo patriótico induziu Rego a escrever, em 1810, esta peça para piano em honra do duque de Wellington. Em 1821, escreveria e dirigiria a Missa cantada na Real Capela de Santo António, em 15 de Setembro, em comemoração do lançamento da primeira pedra do monumento à Constituição, no Rossio. Em 1821, lançaria um projecto (só parcialmente concretizado por Bomtempo, em 1835) de reforma do ensino do Seminário da Patriarcal, prevendo o aproveitamento da organização da Casa Pia, bem como a criação de um teatro nacional e de uma Escola Vocal Instrumental e Cómica, também nacional, com vista a poupar os gastos de manutenção de companhias estrangeiras. (Cf. d'Ávila, Humberto "António José do Rego, uma figura esquecida da música portuguesa e a instituição de uma ópera nacional" in *Arte Musical* Ano XXIX, III série, nº15, pp.519-530, 1961. d'Ávila, Humberto, "Deveres dum mestre de Música nos teatros de Lisboa nos começos do século XIX" in *Actas do VI Encontro Nacional de Musicologia, Boletim da APEM* 62, 1989: 28-30. Cf. Vieira 1900: II).

<sup>163</sup> A batalha do Buçaco foi travada durante a Guerra Peninsular, a 27 de Setembro de 1810, entre as tropas de Junot e as tropas luso-britânicas de Arthur Wellesley (futuro duque de Wellington).

<sup>164</sup> Cf. Alvarenga 1993.

## 4 – Arranjos e Variações

### 4.1 – Melodias de Ópera e Canções Nacionais

A aceitação de uma obra por parte do público num quadro cultural em que não há testemunho de recepção crítica na imprensa, tem que avaliar-se em boa medida pelas formas alternativas – em relação ao original – que são criadas no sentido de reforçar, fazendo eco e facilitando, a sua circulação junto de um público cada vez mais alargado. Uma vez que o repertório mais cultivado em Portugal pertence ao universo da música vocal, tem de se discutir necessariamente a transposição dos modelos vocais para os meios instrumentais. Através da transposição para meios mais acessíveis, que os proporcionados por um teatro de ópera, torna-se possível voltar a ouvir essa música num contexto doméstico. Pode, aliás, considerar-se este como um fenómeno geral, i.e., não exclusivo dos países do Sul, no que diz respeito ao desenvolvimento da música instrumental enquanto prática que se deve às formas de disseminação alternativas do repertório operático. Este fenómeno manifesta-se naturalmente de forma muito directa em géneros como os Arranjos e Variações e de forma mais subtil e indirecta, ao nível da influência estilística na escrita instrumental, muito em particular, no quadro da tradição italiana.

Em Portugal interessa, como estudo de caso sintomático e de considerável popularidade durante o período de emergência da prática instrumental em contexto doméstico, a ópera *Nina, ou sia La pazza per amore* (1789-90) de Giovanni Paisiello (1740-1816).<sup>165</sup> A origem francesa da peça teatral, de 1786, e a sua forte veia sentimental, de intenso poder contagiante, inserem-se numa linha de pensamento inaugurada por Rousseau no seu “*Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*”

---

<sup>165</sup> *Nina, ou la Folle par amour*, é uma ópera comique em um acto de Benoît-Joseph Marsollier e Nicolas Dalayrac, estreada na Comédie italienne em 1786/05/15. Esta obra conheceu um enorme sucesso em Paris, mantendo-se em repertório até meados do século XIX. Em Agosto de 1788 foi apresentada em Monza a tradução italiana de Giuseppe Carpani. Contudo, a versão italiana mais famosa seria a de Paisiello estreada em 1789, composta com base no texto de Carpani com algumas alterações introduzidas por Giambattista Lorenzi. (Cf. Castelvechi 1996: 91).

(1754) como demonstra Downing Thomas (2002: 206-208). Este autor analisa o repertório da Opéra-Comique, no seio da qual aliás surge *Nina*, bem como a afirmação de uma “*sensibilité*” que marca a dramaturgia de Diderot (1713-1784).<sup>166</sup>

Conjuga-se com esta ópera a emergência de uma valorização da expressão de sentimentos que tende a afirmar-se no repertório associado à prática musical doméstica, sobretudo entre as classes médias. Pode considerar-se que esta é uma das óperas que prepara o afastamento dos modelos e convenções herdados do barroco e remete para uma liberdade e desordem de sentimentos e emoções passíveis de exprimir através da música, que são reconhecíveis, também, no quadro das modinhas, ganhando sobretudo expressão a partir do final da década de 1780.<sup>167</sup> Esta ópera estreou-se relativamente cedo em Portugal, em 1794,<sup>168</sup> tratando-se de um país que conhece uma recepção do repertório operático italiano consideravelmente actualizada. A estreia em Londres, por exemplo, ocorreu apenas em 1797/04/27, isto é, numa altura em que a ópera contava quase dez anos e já tinha percorrido praticamente toda a Europa. Este género de *Opera sentimentale*, distingue-se em questões de fundo, dos géneros operáticos mistos, seja o *semiserio*, seja o *mezzo carattere*, na medida em que o termo sentimental na tradição italiana de então deve ser entendido como aquele que congrega as pessoas que são capazes de sentir compaixão e empatia, como que representando os praticantes de uma nova religião humanizada e do coração: a sensibilidade. Vale a pena discutir até que ponto o sucesso de *Nina*, comprovado pela circulação em versões instrumentais adaptadas à prática doméstica não pode ser inserido numa sentimentalidade que encontra eco em Portugal, de acordo com uma sensibilidade autóctone veiculada

---

<sup>166</sup> Como refere neste estudo: “*To show a woman in tears and thereby to force the spectator to ‘break down in tears’, as he notated in ‘De la poésie dramatique’, represented for Diderot the apogee of theatrical success. The tearful woman is simultaneously an object of desire and an object of sympathy. As an object of male desire, she invites a certain kind of interest; as an object of sympathy, she is an occasion to verify what Enlightenment writers described as our natural tendency towards good actions.*” (Thomas 2002: 210). Sobre alguns dos aspectos relacionados com a expressão do sentimento, o ideal de naturalidade e as estruturas de recepção emergentes no Iluminismo em Portugal Cf. Carvalho (1999).

<sup>167</sup> Interessaria que um estudo no quadro da música vocal discutisse até que ponto o registo de sensibilidade das modinhas não se constitui por si como uma resposta autoctone à vaga de sensibilidade europeia.

<sup>168</sup> Libreto publicado em Lisboa por Simão Tadeu Ferreira em 1794 (P-Ln).



nomeadamente pelas modinhas. É certo que esta ópera se confirma como um grande sucesso em várias cidades, prendendo-se contudo a questão de fundo, em Portugal, com o impacte diferenciado, sobretudo porque se constitui como um caso isolado, que podemos aferir precisamente através do estudo da música instrumental.

Sendo a *'Nina'*, ou *'a Louca por Amor'*, huma das peças Theatraes, que em toda a parte onde se representou tem merecido os maiores e mais distintos applausos, já pelo seu bello e bem urdido entrecho, tirado de facto certo succedido em França, já pela sua admiravel Musica de Paesiello, em que este excellent Professor se excedeo a si proprio: fazem os Impresarios do Real Theatro de S. Carlos saber ao Público, que hoje 10 do corrente será o primeiro dia da sua representação; e os Folhetos deste interessante Drama se achão já de venda nas casas dos Camarotes, para que sendo primeiro lidos, possão todos gozar melhor do espectaculo, que tem de ir á Scena naquelle Real Theatro. (GL 40: 1794/10/07).

O sucesso foi confirmado pela adaptação desta ópera à prática musical doméstica rapidamente garantida por Maréchal logo no final desse mês: "Sahirão á luz: A Aria 'Il mio-Ben' dell' Opera de Nina cantada pelo Caporaline, com acompanhamento de Cravo arranjado por P. A. Marchal".<sup>169</sup> Três meses depois anuncia ainda: "Sahirão á luz as Arias e Duetos de Nina, Nº2 e 3 na folha de Terpsicocre , que novamente se estabeleceo; como tambem dous Tercetos vocaes compostos por Antonio Gallassi."<sup>170</sup> Refira-se que a venda de árias, com acompanhamento de cravo, constituiu-se como uma prática corrente que fornecia reportório para os concertos vocais e instrumentais, não sendo portanto um caso isolado,<sup>171</sup> residindo a principal diferença no facto do arranjo ser da mão do próprio Maréchal com minuciosa indicação da obra original, o que nos remete para elevados índices de popularidade junto do público.

Alguns anos mais tarde, esta mesma ópera é objecto de um outro anúncio, ainda raro na imprensa portuguesa, em inícios do século XIX, que por

---

<sup>169</sup> "(...) as quaes obras se achão na Real Impressão de Musica de P.A. Marchal, no largo de Jesus". (GL 43: 1794/10/28 - 2º sup). P-Ln, M.P. 317A.

<sup>170</sup> "(...) Achão-se na Real Impressão de Musica de P. A. Marchal no largo de Jesus" (GL 48: 1794/12/02 - 2º Sup).

<sup>171</sup> Refira-se, a título de exemplo, um anúncio do mesmo armazém que, quatro anos antes, avisa da disponibilidade de árias italianas mas com acompanhamento de guitarra: "No Armazem de Musica de Mr. Marchal, ao largo de Jesus, se vende um Minuete de Haydn para Cravo. Seis Recreações de Hulmandel para o mesmo Instrumento. Alguns Caprichos de Clementi para o mesmo. Algumas Entradas de diffrentes Operas para Guitarra. Diversas Arias com letra Italiana para o mesmo Instrumento. Seis Trios de Lozenfitti para Rebecca". (GL 43: 1790/10/25).

sinal aparece no *Correio Mercantil*, um periódico virado para uma classe envolvida com o mundo do comércio e do negócio, i.e., um público mais sensível à moda e ao consumo das tendências mais actuais em circulação.

Neste jornal, José Ferlendis “Professor de Boé, e Trompa Ingleza que serve de primeiro Boé no Real Theatro de S. Carlos” oferece ao público a redução para trio instrumental da ópera *Nina* de Paisiello, avisando que:

Quem quizer entrar neste numero, deve dar o seu nome ao dito Professor, declarando para que instrumentos quer a Obra, a qual sahirá bem escrita em tres Livros separados. (CM 3: 1802/01/19).

Esta prática remete-nos para um reportório instrumental adequado ao contexto doméstico e constituído pela redução e “arranjo” de música operática a outros meios, através dos quais se assegura uma circulação alargada das obras mais populares. Refira-se, finalmente, que no fundo do Conde Redondo depositado na Biblioteca Nacional existe uma cópia manuscrita (incompleta) desta mesma ópera.<sup>172</sup>

Ainda no que se refere a Paisiello e considerando que se trata de um dos compositores mais celebrizados do seu tempo, importa referir um outro caso de popularidade com invulgar longevidade. Trata-se da sua ópera *La Molinara*,<sup>173</sup> estreada no São Carlos a 18 de Outubro de 1793 e retomada depois a 4 de Novembro de 1794 (Cf. Cranmer 1999: 239, 242). A melodia de “*Nel cor più non mi sento*”, adquire extrema popularidade e aparece muito associada a variações para o piano, sendo as de Beethoven, de 1795, as mais famosas.<sup>174</sup> Com base no catálogo de Whistling<sup>175</sup> que cobre o período de 1817-1827, Cruz (1992: 122-123) refere no seu estudo a existência de 16 ciclos de variações de diferentes autores sobre o referido dueto da ópera *La Molinara*

---

<sup>172</sup> “*Sinfonia de Paisiello// “Allegro Spirituozo”* (Abertura, SibM). “Nº43. *Da Ninna*”. [v1 e 2, vla, , vc, ob 1 e 2, tp, 2 clm]. (P-Ln, F.C.R. 149.1). Segunda Parte da ópera *Nina* (P-Ln, F.C.R. 149//23). Cópia ms. do primeiro quartel do século XIX.

<sup>173</sup> “*L’amor contrastato, o sia La molinarella*”, Roma, 1789. “*La Molinara*”, Viena, 1790. Versão em alemão em Dresden em 1790.

<sup>174</sup> O fenómeno de popularidade deste tema no quadro das variações instrumentais será retomado na nota rod. 25 a propósito da versão de Bomtempo.

<sup>175</sup> Whistling, Carl Friedrich, *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalischer*, Leipzig: A. Meisel, F. Hofmeister, 1817-1827; reed. New York: Garland, 1975.

de Paisiello. Tal facto, confirma que este é um dos temas mais populares no domínio da variação instrumental deste período. A produção de ciclos de Variações, por razões de viabilidade comercial, tende a privilegiar temas musicais que conquistaram uma popularidade relevante junto do público, mas que adquiriram também um elevado estatuto entre a “comunidade” de compositores, os quais abordam, de forma insistente, material já explorado no intuito de acrescentarem uma mais valia musical, normalmente ao nível do virtuosismo que é um aspecto muito valorizado na produção instrumental. Refira-se ainda que as convenções adoptadas no século XIX para as variações instrumentais, encontrarão um corpus teórico que se vai estruturando e cujas premissas não são estranhas à produção dos compositores portugueses.<sup>176</sup> O que pode ser comprovado precisamente no conjunto de variações incluso no quadro 21. Esta amostra apresenta como ponto de interesse para este estudo o facto de comprovar a existência e desenvolvimento de uma tradição nesta matéria instrumental, embora limitada, no seio da qual Bomtempo tem sido visto como um caso isolado e pioneiro.

---

<sup>176</sup> A este propósito Cf. Cruz (1992: 99-199) que analisa as Fantasias e Variações de Bomtempo confrontando-as com a tradição veiculada nos escritos de Jérôme-Joseph de Momigny (1818), de Anton Reicha, *Traité de Haute Composition Musicale* (1824-25), escrito para o Conservatório de Paris, e de Carl Czerny, *School of Practical Compositional. Complete treatise on the composition of all kinds of music.* John Bishop (trad.), London: c. 1848; reed. New York: Da Capo, 1979. A autora demonstra que os modelos que partem de Haydn e Mozart são os mais valorizados, em Paris, nas primeiras décadas do século XIX e que podem ser detectados no trabalho de Bomtempo, com excepção da variação harmónica.

## Quadro 21

Variações sobre *Nel cor più non mi sento*, de autores portugueses:

Ano	Compositor	Título/ Fonte
fim séc. XVIII- in. XIX	Padre Victorino José Coelho <sup>177</sup>	<i>Nel cor più non mi sento. Air varié pour le Piano-forte</i> compose Par M. Le Benef <sup>er</sup> . [?] V. Coelho, piano: Tema e 4 var., Sol M (5p.). (P-Ln, M.M.1782)
1810: imp.1 1814-15: imp.2	João Domingos Bomtempo	<i>An Introduction, five Variations and Fantasie</i> , pf, MibM, B45, Op.6 <sup>178</sup> . <i>Seconde Fantaisie</i> Paisiello –La Molinara : <i>Nel cor più non mi sento</i> . B77, mibM [pf], 2vl, vla, vlc, cb.
In. Séc. XIX	João Jozé Fernandes de Carvalho <sup>179</sup> (1783- 1853)	<i>Nel cor più non mi sento</i> , Paisiello, com 4 variações, piano (Cf. Vasconcelos 1870: I, 39)
1820	Fr. Jozé de Santa Rita Marques e Silva (ca. 1780-1837) <sup>180</sup>	<i>Nel cor piu non mi sento. Variações para o piano forte/ Dedicadas ao Illm<sup>o</sup> e Em<sup>o</sup> Snr. João Maria de Saldanha de Castro Albuquerque Ribafria por Fr. Jozé Marques e S<sup>a</sup>. Lisboa em 1820</i> . Lá M: Tema, Andante. 9 variações. Finale, Allegro spirituoso. (P-Ln, M.M. 1783) (P-Ln M.M. I.P.P.C. 7/58)

<sup>177</sup> Viveu entre finais do século XVIII e início do XIX. Organista e professor de piano e canto, dando lições principalmente nos conventos de freiras. Vieira refere: "*Novo Methodo para aprender a Muzica e a tocar Pianoforte*", "*Canzonette con accompagnamento di Pianoforte*" e as variações citadas. Cf. Vieira (1900: I, 286).

<sup>178</sup> Em 1813, esta composição vem incluída no catálogo publicado na imprensa: "*Huma introdução com variaçoens, e fantasia sobre o Motivo conhecido de Paisiello - Nel cor piu non me sento. Obra 6 - 5s.*" (*Investigador Inglês* 23 v.6, *Catalogo das Obras do insigne Professor Bomtempo publicadas em Londres*). A divulgação e apoio prestados a João Domingos Bomtempo por este periódico deve-se à influência pessoal do embaixador português em Inglaterra, o Conde do Funchal, aristocrata de tendências liberais firmadas que suportou a publicação do *Investigador Português em Inglaterra* e foi, juntamente com outros membros da comunidade portuguesa sediada neste país, um dos apoiantes e protectores do compositor ao longo da sua vida que o encaravam como a solução para o processo de renovação da vida musical em Portugal (Cf. Cruz 1992: 26-27).

<sup>179</sup> Professor de piano no Porto, compôs muitas fantasias sobre operas e temas com variações para piano. Todas estas obras ficaram inéditas excepto a seguinte que foi impressa em Londres: "*Four Brilliant Variations for the Pianno-Forte on the celebrated air Rule Britannia, composed and dedicated to the English Nation*". Cf. Vieira (1900: I, 228) e Cf. Vasconcellos (1870: I, 39-40). Este último apresenta uma lista de obras relativamente extensa.

<sup>180</sup> Cf. Vieira (1900: II, 309-317) que apresenta uma biografia relativamente extensa deste autor. Na parte final do artigo refere a sua obra instrumental afirmando que este escreveu também muita música para piano – sonatas, temas variados, valsas, marchas, etc. Compôs uma sinfonia para orquestra que foi publicada em redução para piano com o título, "*Sinfonia para Forte-Piano Composta, e Dedicada a S.M.F. o Senhor D. Miguel I*" Impressa na oficina litopgraphica de Pedro Antonio José dos Santos. Outra composição sua também publicada foi uma "*Marcha funebre para Pianno-Forte. Que na triste ocasião da infausta Morte de S.M.F. A. Snr. D. Maria I<sup>a</sup> Compoz Fr. José Marques e Silva. Anno de 1816.*"

No que se refere ainda a Variações baseadas em melodias ou temas populares, a ópera *Una Cosa Rara* (1786)<sup>181</sup> de Vicente Martín y Soler (1754-1806) constituiu-se como um outro exemplo de extrema disseminação e longevidade nos principais centros musicais. Portugal acompanhou esta vaga de popularidade, tal como pode ser testemunhado documentalmente, desde 1794. Em concreto, através de variações para tecla da autoria do mesmo Maréchal<sup>182</sup> ou da apresentação como peça do programa de concerto instrumental, em 1794, no Teatro São Carlos.<sup>183</sup> Cinco anos mais tarde são também anunciadas variações das famosas *Seguidilhas* desta ópera, de Martín y Soler, para venda no armazém de música de Waltmann,<sup>184</sup> para além de outras vias de circulação, nomeadamente a manuscrita.<sup>185</sup> Refira-se ainda a propósito, a circulação de apropriações instrumentais com alguma marca local, em termos de instrumentário, como um manuscrito da primeira metade do século XIX (ca. 1830-40) com arranjos para a guitarra portuguesa acompanhada pela viola, de Aberturas de óperas, de Marcos de Portugal, Martín Y Soler, Vogel e Rossini (Cf. Morais 2002: 103).<sup>186</sup>

À medida que se avança pelo século XIX confirma-se que, tal como acontece no conjunto do mercado europeu, aumentará de forma muito significativa em Portugal o comércio e circulação de composições instrumentais

---

<sup>181</sup> *Una cosa rara, o sia Belleza ed onestà*, ópera buffa em dois actos com libreto de L. Vélez de Guevara sobre original de L. Da Ponte. Após a estreia em Viena em 1786, esta obra foi apresentada em muitos teatros de ópera por toda a Europa, tendo ficado a sua extrema popularidade largamente documentada por inúmeras adaptações e arranjos, para além da citação incluída por Mozart no seu *Don Giovanni* (música de acompanhamento do jantar). Em Portugal, temos conhecimento das produções setecentistas no São Carlos, em 25 de Abril de 1794 e em 13 de Fevereiro de 1798 (Cf. Cranmer 1999: 241, 256).

<sup>182</sup> *Segadilha de l'Opera de la Cosa Rara: mis en variations pour le clavecin ou forte piano dediees a Madame de Freitas* por P. A. Marchal// Lisboa: em Casa de Pedro Anselmo Marchal, (P-Ln s/cota).

<sup>183</sup> Em concreto no concerto de Miguel Heffer que entre outras composições tocou umas *Variações. para viola de amor das seguidilhas da Burleta Cosa rara*. (Cf. LV2).

<sup>184</sup> Refira-se a propósito o anúncio que entre obras de Pleyel e Mozart destaca as Variações referidas *João Baptista Waltman, que tem Armazem de Musica na rua direita de S. Paulo (...) dá a saber ao Público que elle recebeu ultimamente as Peças seguintes: d' Ignacio Pleyel (...) como tambem as Variações da Cousa-rara, e de Malbrouk para Piano-forte*. (GL 53: 1799/12/31).

<sup>185</sup> Na *Relação dos Solfejos e Muzicas que faltão* no Inventário do Seminário da Patriarcal (P-Ln, M.M. 4987) pode ler-se no nº 14 *Variations de la cosa rara - Vincenzo Martine*. No fundo do Conde Redondo um manuscrito sem indicação de autor da *Segadilla del'Opera de la Cosa Rara com Variations P<sup>a</sup> Cembalo ou Forte Piano.// Tema Grazioso. Allegro. Allegro assai.Presto* (P-Ln, F.C.R. ms 50.1/228.205).

<sup>186</sup> Identificação instrumental nos seguintes termos: *Nº1º Sinfonia del Ritorno de Xersses/ para Guitarra Portuguesa Com acompanhamento de Guitarra Franceza/ou Violino/ de Bartholomeu Joze Giraldes* (Cf. Morais 2002: 103. P-Cug, mss. s/cota, vol.I: B.I.V.P.; Ms. s.d., c.1830-1840).

produto dos êxitos da música vocal profana, num quadro de crescente afirmação da música instrumental, seja sob a forma de arranjos, seja de variações. Refira-se a propósito que Gioachino Rossini (1792-1868) se constituirá no nosso país como um fenómeno sem precedentes, sobretudo em adaptações para piano importadas,<sup>187</sup> ou criações de autores locais, sendo estas naturalmente mais raras.<sup>188</sup>

No quadro das variações instrumentais verifica-se ainda, no período em estudo, a circulação de um repertório de grande disseminação, constituído por danças, canções ou hinos nacionais, normalmente de significado histórico relevante e com uma disseminação consideravelmente vasta. É este o caso de canções como a que narra a vitória do Duque de Marlborough<sup>189</sup> nas Guerras da Sucessão Espanhola (1701-14), bem como do hino *God Save the King*,<sup>190</sup> (Cf. Cap. 5 – III. 3).

No contexto de concerto instrumental temos um relato de Ruders que identifica a execução de umas “*Variações sobre God Save the King*”, em 1801, no Teatro São Carlos, numa representação que homenageia a realeza, a

---

<sup>187</sup> “Na rua dos Capellistas, na Loja do Livreiro do Erario, ha para vender musica estampada ultimamente na nova fabrica de Madrid: Arias, Cavatinas, Modinhas Portuguezas, Canções Espanholas, e Sinfonias bonitas para forte-piano, compostas pelos celebres Rossini, Maier, o Cavalheiro Moretti; ha tambem peças manuscriptas de outros authores.” (GL 164: 1818/07/14). Sobre a crescente predominância de Rossini no quadro do repertório operático apresentado no Teatro São Carlos, pelo menos até 1827 Cf. Cranmer (1995: 61, 76).

<sup>188</sup> Refira-se a este propósito do compositor Fr. José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837): “Sinfonia a 4 mãos p<sup>a</sup> o Piano Forte. Sobre hum Motivo de M. Rossini. Oferecida ao Mm<sup>o</sup> Esm<sup>o</sup> Snr. João Luiz de Souza Coutinho. Pello seu Respeituozo Obsequiador, Fr. Joze Marques S<sup>a</sup> Autor da Sobredita Muzica. Lx<sup>a</sup> em 1821 em 19 de Março do dt<sup>o</sup> anno” (P-Ln, F.C.R. ms 198.1).

<sup>189</sup> Refiram-se a este propósito alguns dados sobre a circulação de variações sobre a canção identificada com o nome do Duque de Marlborough: “(...) *Variações de Marlborough para Mandolino ou Flauta, com acompanhamento de Violino e Basso* [de P. A. Marchal], as quaes obras se chão na Real Impressão de Musica de P. A. Marchal, no largo de Jesus”. (GL 43: 1794/10/28. P-Ln). No Fundo do Conde Redondo regista-se “*Marlborough com Variations para cembalo ou Piano forte*” Dóm, [s.a., s.d.: finais séc. XIX], (P-Ln, F.C.R. ms 50.1/228.206).

Na “*Collecção de alguns Minuetes, Marchas, Contradanças, e outras peças mais usuaes*” para duas guitarras inclusas no *Estudo de Guitarra* de António Silva Leite, consta a composição “*Malbruch./ Andantino*”, Dóm (Cf. Leite 1796: XVIII-XIX), que apresenta o tema que constitui material para as referidas variações.

Refira-se a este propósito a adaptação local da melodia que aparece referida na peça *O Libertino Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar* (1789: 4), nomeadamente quando Faceto cantarola, ao arrastar o Pai para uma dança involuntária, uma canção com o texto *Mirantom, Mirantom*, que tudo sugere corresponder à melodia do *Malbrouck s'en va-t-en guerre* francês, popularizada no século XVIII por toda a Europa e a que em Portugal se veio a adaptar o texto *Mirandum, Mirandum*, alusivo ao conflito de 1762 com a Espanha e cantado por via popular tradicional até nossos dias. (Cf. Nerytc).

<sup>190</sup> Confirma-se a ideia apresentada por Carl Czerny no seu Método de composição de que os temas usados para a forma-variação são melodias de ópera ou canções nacionais que atingiram uma popularidade geral e que por isso vão ao encontro do gosto do público, Cf. Cruz (1992:121) que cita este Método de Composição.

propósito do aniversário de S.A.R. a 27 de Janeiro. Tal facto remete para uma interpretação simbólica deste hino divorciada de conotações nacionais, nomeadamente da coroa inglesa.

Deram o drama *Alessandro nell'Indie* e o bailado-pantomima *O Julgamento de Páris*. Entre o primeiro e segundo actos, os irmãos Petrides deram um concerto de trombeta de caça. Tocaram o conhecido *God Save the King* com variações. (Ruders 2002: II, 63. 1801/02/21). (Cf. Cap. 3 -VI).

Neste capítulo, o reportório para piano é encabeçado pelas famosas *Sete variações sobre God save the King* (1802-03) de Beethoven, sendo oportuna a referência ao *Capriccio and Variations God Save the King*, B46 Op.8 (1810-1811) de João Domingos Bomtempo,<sup>191</sup> que confirmam a integração do compositor português num quadro cosmopolita de grande representatividade. Acresce que a associação da sua música ao contexto político se confirmará como um aspecto importante e influente na sua actividade aquando da afirmação do liberalismo.<sup>192</sup>

A partir dos exemplos acima referidos pode verificar-se que as melodias de grande circulação na Europa penetram no universo musical do nosso país por diversos circuitos e através da acção de vários músicos e compositores. Tal facto enriquece o contexto cultural português, retirando nomeadamente Bomtempo do papel de total isolamento a que é remetido no quadro da música instrumental. O pianista afirma-se como alguém simultaneamente portador de novidade - em termos estilísticos e de géneros cultivados - mas que não deixa de dar resposta ao reportório que circula nos salões, desde a última década do século XVIII, e que se constitui como forte êxito comercial. É este o caso dos dois ciclos de Bomtempo acima referidos, que tratam dois dos temas mais explorados em ciclos de Variações neste período, e por sinal, com muita

---

<sup>191</sup> Cf. Alvarenga 1993: 108. Em 1813 esta composição vem incluída no catálogo publicado na imprensa: *Investigador Inglês* 23 v.6, *Catálogo das Obras do insigne Professor Bomtempo publicadas em Londres*.

<sup>192</sup> Também neste capítulo, a obra de João Domingos Bomtempo não deve ser avaliada isoladamente, devendo ter-se em conta compositores de vários quadrantes, que prestam homenagem política com a sua música instrumental. A este propósito refira-se, a título de exemplo, Fr. José Marques da Silva (1780-1837): *Thema, e Variações p<sup>a</sup> Piano forte, sobre a cantiga Realista e popular = O Rei chegou*. Muzica composta por Fr. Joze Marques p<sup>a</sup> Divertimento do seu discipulo Francisco Xavier Migoni. Anno de 1828. 24 de Setembro no Anno de 1828" DóM: *Introdução, All<sup>o</sup> brillante., Var.1 a 6, Final Allegro molto*. (Au. P-Ln, M.M.C.N. 487).

popularidade no mercado musical amador britânico (Cf. Cruz 1992: 114-115).<sup>193</sup>

## Quadro 22

Variações sobre *God Save the King* e *Marlborough*:

Ano	Autor	Título/Fontes	Tonalidade/And.p. Local
1794	Pierre A. Maréchal	<i>Variações de Marlborough para o piano-forte/ compostas por P. A. Marchal. Lisboa: em casa de Pedro Anselmo Marchal (GL 42: 1794/10/25. CM 42:1794/10/21. P-Ln, M.M. F.C.R. 50.1/228.206, col.XII).</i>	<i>Marlborough com Variations para cembalo ou Piano forte (Dóm).</i>
1794	Pierre A. Maréchal	<i>"Variasões de Marlborough para Mandolino ou Flauta, com acompanhamento de Violino e Basso: se achão na Real Impressão de Musica de P. A. Marchal, no largo de Jesus". (GL 43: 1794/11/01).</i>	
1796	António da Silva Leite	<i>Estudo de Guitarra [2ª parte] Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças para duas guitarras (...)</i>	<i>Malbruch: Dó M, 6/8, Andantino (p.XVIII-XIX)</i>
1799		<i>"João Baptista Waltman, que tem Armazem de Musica na rua direita de S. Paulo (...) dá a saber ao Público que elle recebeo ultimamente as Peças seguintes (...) como tambem as <i>Variasões da Cousa-rara</i>, e de <i>Malbrouk</i> para Piano-forte". (GL 53:1799/12/31)</i>	
1801/01/27	s.a.	<i>Variasões sobre God Save the King (Ruders 2002: II, 63. 1801/02/21)</i>	No TSC pelos irmãos Petrides em trompa de caça.
1810-11	João Domingos Bomtempo	<i>Capriccio and Variations God Save the King, B46 Op.8.</i>	Dóm/M

<sup>193</sup> Cruz considera que as variações sobre o hino *God Save the King*, compostas pouco depois da chegada do autor a Londres, se enquadram no objectivo de penetrar no mercado inglês. Este ciclo a par da *Grand Fantasia Op.14* são os únicos dirigidos a dedicatários masculinos: *"It is probable that its dedication to the Duke of Sussex, undoubtedly an act of 'marketing', was influenced by the composer's feeling that the patriotic, almost virile, content of the piece would be more properly addressed to a male member of the royal family"* (Ibid.: 133-134).



## 4.2 – Melodias de Extensa Disseminação Local

Para além dos temas de grande circulação cosmopolita que inspiraram inúmeras variações instrumentais por autores contemporâneos das mais variadas latitudes, importa assinalar agora os raros casos de aplicação destas mesmas convenções a temas cuja origem, matriz e impacte é local. É este o caso do já referido *Lundum da Monroi*, do qual se conhecem vários exemplos de Variações para piano. A designação da dança remete-nos para o teatro, em concreto para a bailarina francesa – Mademoiselle Monroi - muito apreciada pelo público e ao que tudo indica magistral intérprete do lundum, em inícios do século XIX:

(...) A farsa não vale a pena mencionar-se, nem o bailado por alguns artistas despedidos do Teatro Italiano, entre os quais *Franchi* e mademoiselle *St. Martin* que dançaram também o *Lundum*, mas quase sem o menor aplauso. (...) Em lugar de Moreau começou *Nichilé* a dançar o *Lundum* com a *Monroy* no Teatro Italiano, sempre com estrondosos aplausos. (Ruders 2002: I, 290-291. 1802/08/03).<sup>194</sup>

Ainda a propósito do sucesso desta bailarina junto do público citamos o relato contemporâneo, também de 1802, de Esther Luise Bernard:

Vor der Oper wird gewöhnlich hier ein Ballet gegeben, das gar keinen Bezug auf jene hat, und in die Oper werden auch noch mehrere Tänze verstopft. Ausser einer Menge Figurantinnen, unter denen es einige zierliche Gestalten mit leichten Bewegungen giebt, besitzt dies Theater drey vortrefliche Solotänzerinnen, unter denen sich vorzüglich eine Französin, eine Mademoiselle Monroi, auszeichnet. Sie hat eine wahre Graziengestalt, und ist mit dem größten Geschmack gekleidet, so daß schon //ihre bloße Erscheinung auf der Bühne den gefälligsten Eindruck macht. Wenn sie aber in der Luft schwebt, in dem Element, mit dem ihr zierlicher Körper homogen zu seyn scheint, dann glaubt man eine Sylphide zu sehen. Sie hat beständig schöne und gut berechnete Stellungen, und niemals verzerrt sie ihren Körper so, wie es jetzt die Pseudo-Viganos auf allen Theatern thun. - Die Solotänzer sind schwerfällig und geschmacklos in allen ihren Bewegungen. (Bernard 1808: 262-263. Neryve).<sup>195</sup>

<sup>194</sup> Ainda a propósito de Monroi pode encontrar-se em Ruders outro testemunho que dá conta da aparente facilidade com que a bailarina foi arrebatando o público. Neste caso um estrangeiro recentemente chegado a Lisboa mostra-se deslumbrado: "O Bailado também não foi menos admirado, e principalmente uma das novas dançarinas – "Ah! – dizia ele – esta Mademoiselle Monroy! Como ela é graciosa! Que dança incomparável! Que talento de pantomima!" – E assim por diante, uma série de exclamações prolongadas durante alguns momentos." (Ruders 2002: I, 144. 1800/10/01).

<sup>195</sup> "Antes da ópera é aqui representado um bailado que não tem qualquer relação com ela, e na própria ópera são ainda inseridas outras danças. Para lá de numerosas figurantes, entre as quais há algumas figuras graciosas, o Teatro possui três bailarinas solistas excelentes, entre as quais se destaca especialmente uma francesa, Mademoiselle Monroi. Ela tem uma figura verdadeiramente graciosa e

A extrema popularidade desta interpretação do lundum ficou registada ainda no domínio da música instrumental, constituindo-se este lundum como objecto de Variações para tecla, afirmando-se por esta via como repertório apreciado no contexto dos salões. Os relatos sobre a bailarina insistem, no seu conjunto, em qualidades que têm a ver com graciosidade, bom gosto, elegância e leveza, chegando mesmo a ser comparada com uma *sílfide*. Podemos nesta linha de caracterização concluir que a interpretação do lundum pela Monroi deveria ser consideravelmente estilizada em relação à matriz, cujas descrições realçam, pelo contrário, a forte marca rítmica e o intenso erotismo. O tema do *lundum da Monroi* inspirou Variações instrumentais que circularam sob a forma impressa e manuscrita, como se regista no quadro 23. Também neste caso cujo sucesso é local, confirma-se que a passagem da música pelos palcos de teatro se torna o meio de maior eficácia no que refere à disseminação alargada de repertório.

---

veste-se com extremo bom gosto, de tal modo que a sua simples aparição em cena provoca a mais agradável das impressões. Mas quando paira no ar, nesse elemento do qual o seu corpo gracioso parece ser homogêneo, pensamos estar a ver uma sílfide. As suas posições são sempre bonitas e bem concebidas, e nunca contorce o corpo como hoje em dia fazem os pseudo-Viganos em todos os teatros.”  
(trad. Neryve)

## Quadro 23

Variações sobre o tema do *Lundum da Monroi*:

Ano	Autor	Título	Fonte
[1789-1804]	s.a.	<i>Seis Variações sobre o Lundum da Monroi</i> <sup>196</sup> . Pf, SibM. <i>Thema: Andante Sostenuto e seis Variações</i>	Lisboa: Joaquim Ignacio Milcent P-Ln, M.P. 523V
[1805]	Dom Francisco da Boa Morte <sup>197</sup>	" <i>Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Victe</i> ". Pf, DóM "Larghetto" Tema e 12 variações.	P-Ln, M.M. 504
1805	Dom Francisco da Boa Morte	" <i>Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Regular em S. Vicente de Fora. 1805</i> ". Pf, DóM "Larghetto" Tema e 13 variações	P-Ln, M.M. 4473
[180-]		" <i>Variações do Lundum da Monroi para Piano Forte</i> ". Pf, SolM, tema e 9 variações	P-Ln, M.M. 2290
[180-]		" <i>Landum do Marruá</i> ", SolM, tema e 2 variações. Tudo indica que este ms está incompleto ou cópia não terminada pois as variações são iguais a MM 2290 [Ms contém ainda: <i>Minuete da Inviada, Minuete de 3 partes e Contradança de 3 partes</i> ].	P-Ln, M.M. 4460

Um outro caso similar, na medida em que indicia a influência das bailarinas de teatro é o das *Six variations sur la danse d'Hutin pour le clavecin ou forte piano*<sup>198</sup> de Simão de Portugal (1774-cs. 1842). Contemporâneas

<sup>196</sup> Cf. reprodução no Anexo C.

<sup>197</sup> Dom Francisco da Boa Morte (fl. 1805-20), compositor pertencente à Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Cerca de 1820 era organista do Mosteiro de S. Vicente de Fora de Lisboa e é possível que tenha estado igualmente ligado ao de St<sup>a</sup> Cruz de Coimbra. (Vieira 1900: I, 106-107).

<sup>198</sup> *Oeuvre I* (...) dédiées a Son Excellence, Madame la Contesse de Rio Mayor pour le divertissement de demoiselles ses filles – Lisboa: Na rua Direita de São Paulo opé da Moeda nº24: J.J. Milcent Maitre de la Royalle Fabrique de Musique. (P-Ln, M.P. 497/IV. GL 3: 1804/01/21).

(1804) estas variações remetem para a inspiração numa bailarina francesa – mademoiselle Hutin - também muito popular em Lisboa e rival de Monroy.<sup>199</sup>

Embora de natureza diferente, importa referir um outro caso de aproveitamento de material musical de origem popular que reflecte uma tendencial generalização do uso de variações para tecla sobre melodias populares reconhecíveis, as quais facilitariam, eventualmente, a circulação da música instrumental. Pierre A. Maréchal encarna um perfil de modernidade e cosmopolitismo no quadro da sua actividade musical, remetendo-nos para um sentido algo diferente na abordagem ao casticismo, que tem a ver com uma prática de invenção da tradição. Ao contrário do caso do *Minuete afandangado* que se constitui como uma tradição implementada, Maréchal propõe uma “tradição”, a de pregões populares como base de inspiração. A composição em questão é *Azeitonas novas para cravo com variações: composta sobre o pregão d’huma vendedeira de Lisboa*. A venda da edição em causa foi anunciada na *Gazeta de Lisboa* e no *Correio Mercantil*, em 1793,<sup>200</sup> o que nos dá uma ideia do interesse que Maréchal pretendeu suscitar em termos de prática musical doméstica, tentando seduzir um público alargado. Regista-se ainda a sua circulação manuscrita, conhecendo-se dois exemplares.<sup>201</sup> Nesta mesma linha poderíamos inserir algumas das composições de José Francisco Acuña (? – 1828), nomeadamente as *Variações para piano-forte Op.3, 4 e 5*,<sup>202</sup> sobretudo esta última baseada na *moda popular Tiroliro*.

---

<sup>199</sup> A este propósito citamos o relato de Ruders sobre o investimento desta bailarina – mais eficaz a atingir os seus objectivos que a Monroy – quando se tratava de assegurar as receitas de um Benefício: “Mademoiselle Hutin é mestra na arte de lisonjear o público e de o fazer pagar os prazeres que lhe oferecem. De mãos postas, joelho em terra e olhos suplicantes, é como ela acolhe as demoradas salvas de palmas, com que é recebida às chamadas; e quando fez benefício, foi de carruagem a casa de todos os assinantes para se informar directamente se desejavam ou não ficar com os seus camarotes, recebendo ela o dinheiro em pessoa.

Além disso, mandou imprimir o programa com o resumo do bailado, num folheto de 14 páginas em oitavo, com uma dedicatória à Nação portuguesa, folheto que vendia a dois tostões, cerca de 20 schillings suecos. Por este processo obteve uma receita consideravelmente maior que a do benefício da Monroy.” (Ruders 2002: I, 171. 1801/01/24).

<sup>200</sup> Lisboa: Real Fábrica e Armazém de Música, 1793. GL 52: 1793/03/01, GL 11: 1793/03/16. CM 10: 1793/03/05, CM 12: 1793/03/19.

<sup>201</sup> P-Ln, M.M. 186//14; P-Ln, F.C.R. ms. 122.1, col. XII. Indicações dinâmicas na segunda das cópias manuscritas referidas indicia adequação ao piano-forte.

<sup>202</sup> *Oh minh’Alma!// Moda Portuguesa com variaçoens para piano-forte compostas e dedicadas à serenissima Senhora Infanta D. Maria D’Assumpção Dignissima filha do Fidelissimo Rei o Senhor D. João VI./Op.4ª [i.e. Op.3] Lisboa: Rua Aurea, na Loja de Livros nº234, [1824].*  
*Althea/Moda Portuguesa com variaçoens para piano-forte compostas e dedicadas à serenissima Senhora Infanta D. Izabel Maria, Dignissima Filha do Fidelissimo Rei o Senhor D.João VI/ Op.4ª, Lisboa: Rua Aurea, na Loja de Livros nº234, [1824].*

No teatro de cordel aparece retratada esta nova sensibilidade e “benevolência” em relação a tradições populares, enquanto manifestações autênticas, naturais e directas no que concerne à expressão de sentimentos. Na peça *As Regateiras Bravas* (1786), são colocados em palco pregões cantados pelas vendedeiras, que poderão eventualmente ter tomado por base os verdadeiros pregões tradicionais da Ribeira. É interessante a discordância de Feliciano e do seu criado galego quanto à qualidade das vozes das venderias, o primeiro a gabá-las num exaltado louvor de conotações poéticas eruditas, admirando a sua singeleza e naturalidade, o segundo a registar a opinião pragmática do observador popular, que não encontra ali qualquer encanto mas sim vontade de se distanciar.

BRITES, ANTONIA & BRAZIA - Quem merca o fresco peixe,  
Peixe deliciozo?

Comprai o que he saborozo,  
Ó Freguezes comprai.

Comprai, que está saltando:  
Olhem como he fresquinho!

Ó que rico peixinho!

Meus Freguezes comprai.

FELICIANO - Que lindas, e engraçadas Regateiras!

Que vozes haverão mais lisongeiros,  
Que entrem no interior d’hum peito activo  
A faze-lo de amor logo captivo?

GALEGO - Á Chanhor, eu num bi cousa mas bella, //  
Cada bós me parece huma gamella.

FELICIANO - No teu juizo está bem comparado!

Este canto parece o modulado  
De dois accordes ledos passarinhos,  
Que fronteiros estando em dois raminhos,  
Se empenha cada hum em tom mais grave,  
Fazer-se a consonacia mais suave;

E nesta ardencia opposta, que se apura,  
Como em seus peitos mora igual doçura,  
Quando huma e outra voz fere a garganta,  
Aos ouvidos parece que hum só canta.

GALEGO - E isso mesmo, chanhor, tambien dixera,  
Se por su merced dito num stubera. (Ibid.: 1- 2. Nerytc)

---

*Tiroliro/Moda Portuguesa com variaçoens para piano-forte compostas e dedicadas à serenissima Senhora Infanta D. Anna de Jezus Maria, Dignissima Filha do Fidelissimo Rei o Senhor D. João VI/ Op.4ª [i.e. Op.5], Lisboa: Rua Aurea ao pé da Gazeta nº131 e na Caza do Autor, Praça d’Alegria nº18.*

## 6 – A EMERGÊNCIA DO MERCADO

### I – Circulação e Comercialização da Música

A avaliação e estudo de reportórios e sua circulação baseada exclusivamente nas espécies de música impressa tem, neste período, uma representatividade parcelar no conjunto da música consumida uma vez que coexistia um alargado mercado de cópias manuscritas. Este circuito plenamente instalado, que assegura o mercado anterior à vulgarização de música impressa, vai manter-se activo pelo menos até meados do século XIX<sup>1</sup> e terá como consumidor preferencial o músico amador, bem como os músicos profissionais. Acresce a persistência de música manuscrita nas casas nobres cujas cópias são feitas por músicos ao serviço da família. Já no contexto da classe média pode ainda considerar-se a circulação de música em cópias elaboradas pelos próprios músicos amadores, sobretudo quando se trata de aprender com urgência alguma peça popular ou em moda. A música manuscrita elaborada para venda comercial concorre fortemente com a música impressa pois oferece condições diferenciadas à medida e “gosto do cliente”, normalmente a preços mais acessíveis. O mercado de música manuscrita acompanha também o gosto pela novidade de reportório a par e passo com a oferta editorial. Verifica-se ainda que antes deste mercado ser dominado pelos armazéns especializados de música os livreiros dão resposta a um público que se vai alargando:

Na loja de João Baptista Reycend e Companhia, Mercadores de livros no Largo do Calhariz.<sup>2</sup> Os mesmos fizeram imprimir um Catalogo de varios livros, que lhes tem chegado novamente, os quaes vendem pelo preço mais commodo que lhes he possivel, (...) Iguualmente vendem Musica vocal, e instrumental moderna, assim impressa, como manuscrita (GL 24: 1792/06/12).

---

<sup>1</sup> Este mercado de música manuscrita e barata vai manter-se ao longo do século XIX: “Toda a pessoa que necessitar de muzica muito bem copiada, e pelo modico preço de 80 réis a folha, deixe o seu nome e morada na rua da fabrica da seda N°51, para se lhe ir fallar” (GL 131: 1826/ 06/06). Até editores especializados como Valentim Ziegler anunciam a venda de música manuscrita (GL 220: 1830/09/17).

<sup>2</sup> Para informação detalhada sobre a actividade de João Baptista Reycend que se terá estabelecido como mercador de livros em Lisboa pouco depois do terramoto Cf. Domingos (1989 e 1995) e Guedes (2005).

A João Baptista Reycend, Mercador de Livros no largo do Calhariz, chegou ultimamente hum copioso sortimento de Musica vocal e instrumental, que vende por preço muito accommodado, attendendo ser a maior parte della impressa. Tambem vende tarjas de bom gosto para rostos de collecções de Musica. (GL 19: 1794/05/13).

Pelo enunciado depreende-se que só pelo facto de ser música impressa, normalmente mais cara, a venda em causa é uma pechincha, oferecem-se ainda acessórios de fino gosto para a organização das colecções pessoais de música dos amadores. O material necessário para escrever música é também fornecido e anunciado regularmente pelos Armazéns especializados.<sup>3</sup>

Acresce que o comércio de música manuscrita concorre fortemente com a música impressa pois oferece condições diferenciadas à medida e gosto do cliente, muitas vezes a preços mais acessíveis.<sup>4</sup> A mais valia deste mercado que permite a adaptação aos recursos da prática de música doméstica pode envolver os serviços de nomes relevantes, como é o caso de José Ferlendis que oferece ao público a redução para trio da ópera *Nina*<sup>5</sup> de Paisiello, adaptada aos instrumentos requeridos pelos interessados. (CM 3: 1802/01/19).

A prática de comercialização de música em cópias manuscritas vai perdurar pelo século XIX, implantando-se mesmo em novos armazéns que abrem após 1820. Esta prática remete-nos para o alargamento de um repertório instrumental adaptado ao contexto doméstico e construído com base na redução e arranjo de obras de grande disseminação, sobretudo oriundas do teatro:

---

<sup>3</sup> "No Armazem de Musica de Mr Waltmann a S. Paulo defronte da Fabrica de Vidros se achão as Colecções de Modinhas, (...). O mesmo Armazem recebeu ultimamente hum completo sortimento de papel pautado." (GL 23: 1801/06/09). Referência também para "J.B.Weltin, Professor de Musica de S.A.R., e morador defronte da Igreja dos Martyres Nº 21, participa ter recebido de Hollanda papel pautado, e papel para escrever, de diferentes qualidades, pennas de corvo, e harpas de Inglaterra (...)" (GL 271: 1814/11/16).

<sup>4</sup> Sobretudo quando se trata de oferecer arranjos instrumentais mais convenientes ao músico amador de obras conhecidas. "Joaquim José Lopes, Professor de Musica, desta Cidade, morador na rua de S. Sebastião Nº25, faz publico, que elle tem para vender varias Missas, Symphonias, Rondós, Hymnos, Modinhas &c., tudo producções suas, algumas das quaes já são conhecidas; além do referido, continua em hum sufficiente sortimento, e se offerece a compor, ou promptificar outras quaesquer Peças de Musica, que se lhe encommendem, para qualquer instrumento; tambem dá lições de cantar e tocar, tudo pelos preços os mais commodos possiveis" (CP 267: 1822/11/11).

<sup>5</sup> *Nina, o sia La pazza per amore* (1789-90), (Cf. Cap.5 – III.4).

No armazem de musica de Valentim Ziegler, na rua do Loureto N°41, se acha hum grande sortimento de musica nova, recentemente chegada de França e Italia (...) o dito Valentim Ziegler querendo mostrar ao publico que no seu armazem se vende tudo por preços commodos, propõe-se vender todas as operas de Rossini, e outros authores, para pianno e canto, por 5\$760 réis cada huma, e para pianno só, a 3\$200 réis; (...) Tambem se incumbe de promptificar com todo o zelo e brevidade, qualquer encomenda que se lhe faça, de musica, tanto de Igreja como de Theatro, não levando pela cópia mais que 200 réis por folha; o mesmo faz assignaturas de musica pelo preço de 80 réis por pessa [sic.], alluga toda a qualidade de instrumentos (...). (GL 98: 1827/04/25).

Ainda uma análise do Fundo do Conde Redondo permite avaliar da representatividade da música manuscrita, verificando-se a eventual contratação de um músico copista, que assina as suas excelentes cópias como Françem.<sup>6</sup> Regista-se neste fundo a elaboração de partes cavas manuscritas muitas das vezes de um reportório cosmopolita, que já conhecia circulação sob a forma impressa, o que nos leva a pensar em razões de pendor economicista que justificavam a manutenção de músicos copistas associados à livraria musical das casas nobres.

Parte importante do reportório consumido em contexto privado circulava por via manuscrita, como referimos, e uma outra parte era importada directamente pelos interessados como nos comprovam as tabelas alfandegárias. Destes documentos transcrevemos a título de exemplo a tabela seguinte, sublinhando o facto de se identificar um nome importante do universo da música instrumental de então, como é o caso de Pierre Anselme Maréchal de quem se regista a chegada de música para seu uso pessoal, em 1794, presumindo-se que não se destinaria portanto a ser comercializada no seu armazém. Nas listas apresentadas destaca-se, pela quantidade de referências, o nome de Francisco Gerarde [Geraldo] Mendes. Refira-se ainda, a propósito, que Beckford assinala nos seus relatos a chegada de remessas de música nova do Brasil e de Inglaterra.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Família de músicos que conta entre os seus membros Joaquim Jozé Francem (fl. 1780 trompa e director) e João Francem (inícios séc. XIX, trompa) cuja actividade vem relatada nos Manifestos da ISC. A título de exemplo referimos (P-Ln, F.C.R. ms.49.2) de Domenico Cimarosa: *Sinfonia con violinos e viola e oboes e trombe e Basso de Senhor Maestro Chemarroza: Allegro*. Abertura em RéM cujas partes cavas são copiadas por Françem [sic] vl1 e 2, ob, cor 1 e 2, vla, vc.

<sup>7</sup> Beckford (1954: 264. 1787/11/08. Neryve), Cf. Cap.4 -VI.



## **Quadro 24**

Registos de entradas de música na Alfândega do Porto:<sup>8</sup>

<p><b>1787 – (Livro 479)</b></p> <p>N.2 – João Salgado de Almada 1 Embrulho com vários concertos de muzica</p> <p>N.11 – Cristóvão Guerra hum embrulho de papel com papeis de muzica hum (..?) com (?.?) papeis hum (..?) com um 'l..ço' [lanço] de cordas para Rebeca</p> <p>N.53 – Em S. Ant<sup>o</sup> Fr.<sup>e</sup> na Ordem de Christo embr<sup>o</sup> com vários concertos de muzica</p> <p>N.193 – João S [...] Coronel do Regimento da Cavalaria dos ligeiros da Praça del chaves. P<sup>a</sup> uso dos Músicos do mm<sup>o</sup> Regimt<sup>o</sup> 1 Caixa com o Segt.<sup>e</sup> 1 fagote com seus pertenses 2 clarinetes com d<sup>os</sup> 2 trompetes com d<sup>os</sup> 2 trompas com d<sup>os</sup> e vários concertos de muzica</p>	1
<p><b>1789 – (L. 537)</b></p> <p>N.3 – Francisco Gerardo Mendes Hum embrulho com papeis de musica</p> <p>N.57 – Franc<sup>o</sup> Gerardo 1 embrulho com papeis de muzica p<sup>a</sup> cravo</p> <p>N.149 – Francc<sup>o</sup> Geralde Mendes Hua caixa com papeis de muzica</p> <p>N.171 – Em 8 de Janeiro de 1790 Conrado Henrique Silviees [?] 1 embrulho com papeis de muzica</p>	
<p><b>1790 – (L. 558)</b></p> <p>N.6 – [?] Hum embrulho com papeis de muzica gds.</p> <p>N.39 – J. Pedro Ct<sup>o</sup> Meirelles 1 embrul<sup>o</sup> com papeis de muzica</p> <p>N.47 – Francisco Gerardes 1 Caix<sup>a</sup> com papeis de muzica</p> <p>N.98 – João Ant<sup>o</sup> Frausque [?] 1 caixa com musica</p>	
<p><b>1791 – (L. 602)</b></p> <p>N.37 – João Salgado d'Almada 1 Caix<sup>a</sup> com muzica</p> <p>N.57 – Ant<sup>o</sup> Pinto da Fons<sup>a</sup> 1 Caixinha com papeis de muzica</p>	
<p><b>1794 – (L.707)</b></p> <p>N.15 – José Correa de Aguiar Hum embrulho empapelado com papeis de muzica</p> <p>N.143 – Pedro Anselmo Marchar [Maréchal] Hua Caixa com muzica p<sup>a</sup> seo próprio uso</p> <p>N.145 – [?] Emb<sup>o</sup> com papeis de muzica</p>	

<sup>8</sup> ANTT, Alfândega do Porto, Para as Liberdades da meza da Abertura.

**1795 – (L.739)**

N.94 – Manoel Guedes p. Ordem do Administrador...  
Hum piano forte, e hums papeis de solfa em hum Caixão

**1797 – (L. 814)**

N.26 – Daniel Dull e Silvius  
1 embrulho com muzica  
N.82 – José Durelli  
Hum embrulho com Muzica

A comercialização de música impressa no período em causa aparece discutida no estudo de Maria João Albuquerque (2006) que enuncia as dificuldades em estabelecer um quadro completo devido a “lacunas das próprias fontes primárias, principalmente da música profana, devido ao carácter efémero deste tipo de edições, que eram muitas vezes publicadas em folhetos. Subsistindo por isso de algumas destas edições apenas os anúncios em periódicos da época, o que não permite conhecer a totalidade da música impressa deste período” (ibid.: 16). No referido estudo constata-se que a acção dinamizadora da actividade editorial por parte da Coroa ao estender-se aos editores, a par de factores como a transformação das práticas musicais que favorecem o aparecimento de um novo mercado para a música impressa e os avanços tecnológicos a nível dos processos de impressão de música, terão contribuído para o desenvolvimento em Portugal da edição musical, sobretudo profana, em finais do Antigo Regime (Ibid.: 24).

O desenvolvimento da comercialização de música apresenta alguns paralelismos com o comércio de instrumentos, na medida em que há casos de acumulação destas actividades, como acontece com João Baptista Waltmann e João Baptista Weltin que se revelam influentes em ambos os domínios. A partir de 1794 Waltmann expande a sua actividade sobretudo no domínio da distribuição de música impressa importada, anunciando também a possibilidade de aluguer de toda a “qualidade de música (...) que [o assinante] podia guardar por hum mez, para adquirir a facilidade de o tocar com mais perfeição” (GL 10: 1800/03/14). Este novo regime alarga as possibilidades de circulação do repertório e as práticas comerciais:

No Armazem de Musica e Instrumentos de João Baptista Waltmann,(...) se recebem tambem Assinaturas para toda a qualidade de Musica seja para que Instrumento for, pagando 100 réis por cada Exemplar, que cada Assinante póde conservar por hum mez, e no fim deste tornallo a mandar ao dito Armazem, para receber outro da mesma conformidade. Se porém quizer ficar com algum dos Exemplares, pagará por elle o preço, que no mesmo se aponta, menos os 100 réis que dera d'antemão. Adverte-se que se os Assinantes forem fóra de Lisboa, será por sua conta e despeza o transporte, assim da ida como da vinda. (CM 51: 1800/12/23).

## II – Circulação e Comercialização dos Instrumentos

O processo de alargamento da aquisição de instrumentos para a prática musical doméstica constituiu-se como um impulso decisivo para a expansão das práticas comerciais neste domínio, patente no número e qualidade dos armazéns de música, que nas suas formas mais especializadas se encontram nas mãos de músicos instrumentistas. A afirmação sonante do cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*, quando escreveu: “Há uns doze anos atrás havia talvez pouco mais de 20 pianos-fortes em toda a Lisboa; hoje devem existir certamente mais de 500 (a maioria dos quais de Astor em Londres)” (Brito/Cranmer 1990: 50. 1821/08/29), é parcialmente corroborada pelo crescente número de anúncios na imprensa relativos a leilões do recheio de casas (por morte do proprietário), que referem entre o rol de bens instrumentos musicais como o cravo e o piano-forte. É também na imprensa que encontramos um crescente marketing relativo à comercialização de instrumentos, anunciando-se com frequência as novidades neste capítulo. Existem ainda tabelas alfandegárias que comprovam a importação de instrumentos a título particular. Regista-se assim neste período uma gradual diversificação desta actividade e uma crescente circulação do número de instrumentos para venda, devidas à proliferação da prática musical doméstica. O piano-forte lidera as trocas comerciais a julgar não apenas pelos anúncios de imprensa, mas também pelas entradas via alfândega em nome de particulares.

A crescente circulação vai sustentar ainda o comércio de instrumentos em segunda mão, através de leilão, bem como por venda directa dos particulares.

A análise das actividades comerciais associadas à circulação de instrumentos fornece informação de relevo relativa à música instrumental, uma vez que se constitui como sintoma de um dinamismo crescente. Os anúncios para venda de instrumentos presentes nos periódicos da época fornecem dados qualitativos (que instrumentos se vendiam) e quantitativos (que instrumentos se vendiam mais), para além de confirmarem o acompanhamento das novidades comercializadas na Europa.

O processo de transformação estimulado pelo espírito de modernização e empreendimento que presidiu à construção de mecanismos nos instrumentos de música, encontrava-se sediado nos armazéns de Paris e Londres. A partir destes epicentros irradiou uma forte linha comercial de exportações para toda a Europa, que também em Portugal estabeleceu um ponto de recepção através dos armazéns dirigidos por músicos estrangeiros. Foi por influência de músicos como João Baptista Waltmann (fl. 1792-1824) ou João Baptista Weltin (fl. 1798-1824), ambos instrumentistas na Real Câmara, que se inaugurou a comercialização especializada de instrumentos e artigos de música importados, a par da edição musical que conheceu, também ela, um processo de expansão no mesmo período igualmente por influência estrangeira.<sup>9</sup>

João Baptista Waltmann foi o primeiro vendedor especializado de instrumentos, com uma oferta consideravelmente variada de artigos, regularmente anunciada na *Gazeta de Lisboa*. Trompista de origem alemã, com registo de entrada para a Irmandade de Santa Cecília em Maio de 1791, Waltmann foi um músico particularmente activo na sua actividade comercial,

---

<sup>9</sup> A actividade comercial ligada à venda de música aparece registada no século XVIII, nomeadamente com Francisco Domingos Milcent em 1787 (Cf. Albuquerque 2006: 122, 125). Neste estudo aparece explanada a actividade de Milcent como editor até ao estabelecimento da "Real Fábrica de Impressão de Música" em 1792.

Nos anos de 1763, 1764, 1768 e 1769, Borges de Macedo, no levantamento por freguesias das profissões que efectuam pagamento das décimas de maneo na cidade de Lisboa, (Cf. Macedo 1982) identifica apenas a existência de dois copistas de música e nenhum editor ou vendedor de instrumentos musicais. Aqueles que posteriormente se identificam pela morada de localização dos armazéns não são nomeados e aparecem referidos no registo de imposto apenas como "Negociante" (AHTC. Décima da Cidade de Lisboa, Arruamentos, N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup> dos Martires, Mç734, f.28). Weltin: "com Armazém de Muzica" (AHTC. Décima da Cidade de Lisboa, Arruamentos, S.Paulo, Mç.909, f.106-108). Waltmann: "músico que vende instrumentos" (AHTC. Décima da Cidade de Lisboa, Arruamentos, Encarnação, Mç.415, f.34). (Cf. Albuquerque 2006).

mas também enquanto músico.<sup>10</sup> A partir de 1792 estabeleceu o seu Armazém de Música na “Travessa que vai do chafariz do Loreto para a Portaria da Trindade, no terceiro andar das casas de João Fernandes”,<sup>11</sup> começando por prosperar na comercialização de partituras importadas.<sup>12</sup> Lançou-se na venda de instrumentos importando sobretudo as novidades, tal como se verificou, aliás, no reportório. Nos seus anúncios destaca-se desde logo a ênfase na modernidade: “hum Piano-forte [e] huma harpa de nova invenção” (GL 1: 1793/01/01). A partir de 1794 – com a excepção de quatro anúncios para venda de cordas - Waltmann expandiu a sua actividade sobretudo no domínio da distribuição de música impressa importada.

A partir de 1798 a colocação de anúncios começou a intensificar-se numa lógica de competição clara, a partir da implementação no mercado do seu concorrente mais directo, João Baptista Weltin. Uma semana depois da colocação do aviso de João Baptista Weltin anunciando para venda um “sortimento de instrumentos de vento de todas as qualidades; e que tambem vende instrumentos Mathematicos e Nauticos” (GL 44: 1799/10/29), Waltmann anuncia, também pela primeira vez, um “grande sortimento de Instrumentos de todas as qualidades” (GL 45: 1799/11/05). Os anúncios de ambos os armazéns passam a destacar agora a variedade e quantidade de instrumentos disponíveis, fornecendo cada vez mais detalhes, numa intensificação das estratégias de marketing, para atrair o público interessado. A partir de 1800 Waltmann expande a sua actividade à edição musical, a qual abandonará em 1803 e só voltará a ser relançada pela “Viúva Waltmann e filhos” no ano após a sua morte em 1824.<sup>13</sup> Tal como Weltin, também Waltmann anuncia pontualmente a venda no seu armazém de outros produtos, importados ou não, como é o caso de “hum sortimento de Cartas Geograficas do Reino de

---

10 Já em Fevereiro desse mesmo ano de anuncia na Imprensa um concerto de trompa “nas casas de Martinho Antonio de Castro Guimarães à Boa-Vista” (CM 1791/02/02). Entre 1791 e 1797 ocupará a estante de trompista da Real Câmara de Lisboa (Scherpereel 1985: 33).

<sup>11</sup> GL 40: 1792/10/06.

<sup>12</sup> Em 1795, com o armazém estabelecido “na rua direita de S. Paulo”, Waltmann solicita à Real Mesa Censória autorização para imprimir um catálogo das obras que vende no seu Armazém, no qual constam mais de 1000 títulos (Albuquerque 2006: 128-129).

<sup>13</sup> Tendo-se anunciado “ao Publico, que o armazem de musica e instrumentos, na rua direita de S.Paulo Nº18, 2ºandar, do fallecido João Baptista Waltman, continúa a existir sem alteração alguma debaixo da firma da viuva Waltman e filhos” (GL 302: 1824/12/22). Relançamento: GL 190: 1825/08/15. (Cf. Albuquerque 2006: 131-132).

Portugal, divididas em oito Mapas” (GL 30: 1799/07/23), “excellente jaleia de França” (CM 41: 1802/10/12), “arêa luminosa para escrita da mais fina que tem apparecido” (CM 44: 1803/11/01) ou xaropes (CM 27: 1804/07/03). Tratando-se sobretudo de produtos de luxo que apontam para um público aberto ao consumo sofisticado e à aquisição das novidades em voga na Europa, e que não por acaso aparecem num jornal (*Correio Mercantil*) mais directamente associado a um público ligado à actividade comercial.

Pela avaliação dos anúncios colocados em imprensa, Waltmann investe sobretudo, a partir de 1812, na venda de instrumentos musicais afirmando-se como um dos principais armazéns, “de tudo quanto he pertencente á Arte da Musica” (GL 271: 1814/11/16), sendo o responsável pela introdução em Portugal de inovações como o metrónomo em 1818 (GL 164: 1818/07/14). Apesar do gradual surgimento de outros pontos de venda de instrumentos a partir de 1813, confirma-se que os armazéns de Weltin e Waltmann marcam a diferença pelo grau de especialização e variedade de oferta. A este último deve-se também a publicação na imprensa, em 1800, do primeiro anúncio tipo catálogo dos instrumentos em venda, incluindo referências à qualidade dos materiais, acessórios e preços.<sup>14</sup> Neste mesmo ano voltaria, aliás, a anunciar instrumentos, incidindo os detalhes de informação sobre as últimas novidades no aperfeiçoamento do pianoforte - aprovadas pelo critério musical cosmopolita, i.e., os melhores Professores da Europa - e ainda a sua particular adequação às especificidades do mercado luso-brasileiro. Interessam-nos sobretudo os detalhes relativos à armação em ferro no piano, menos susceptível de oscilações na afinação devido aos níveis de humidade e temperatura em Portugal e sobretudo no Brasil. Confirma-se assim ser esta uma das vias de comercialização dos instrumentos existentes no Brasil.

---

14 “grande fornecimento de instrumentos (...): rebecas N.1 a 3800 reis. N.2 a 4200 reis. N.3 a 11200 reis. N.4 a 12000 reis. N.5 a 12800 reis. N.6 a 15200 reis: Violetas N.10 a 6200 reis. N.11 a 7200 reis. N.12 a 8400 reis. N.13 a 12800 reis. N.14 a 13600. N.15 a 15200 reis: rebecões pequenos N.7 a 16000 reis. N.8 a 18000 reis. N.9 a 30400 reis: os tres referidos instrumentos tem escaravelhas, ponto e estandarte de ebano; as rebecas n<sup>o</sup>s, 3 4 5 6 tem duas caixas muito bem feitas com fechaduras de latão; e igualmente as tem as violetas N<sup>o</sup>s 13 14 15, e os rebecões pequenos n.9. No mesmo armazem se achão tambem trompas e clarins de nova invenção, com suas caixas e sem ellas, e fagotes, serpentões e campainhas de nova invenção, e tudo o que he concernente à Musica Militar.” (GL 17, 2<sup>o</sup> supl.: 1800/04/29). Waltmann demonstrara já em 1795, este tipo de preocupação, quando publicou o catálogo de música impressa para venda, no qual constam mais de 1000 títulos de autores estrangeiros, em venda no seu armazém (Cf. Albuquerque 2004: 139-174, a transcrição deste catálogo encontra-se na referida tese de mestrado. ANTT. Real Mesa Censória, Requerimentos para obtenção de licença de impressão, Cx. 27, Doc.29).

recebeo um copioso sortimento de todos os instrumentos pertencentes à Musica Militar: flautas de nova invenção de Bingala, e pianos-fortes quadrados de nova invenção, com a máquina de metal feita de proposito para o clima de Portugal e do Brasil, com 4 pedaes, que trabalharão com os pés, e em cada tecla 3 cordas, que recebem huma afinação perfeita, e servem de piano-forte, e de forte-piano, dando-lhes a preferencia neste genero os melhores Professores da Europa. (GL 2, 1º supl.: 1800/07/15).

João Baptista Weltin desenvolveu também uma importante actividade como músico,<sup>15</sup> a expansão da sua actividade à comercialização de música e instrumentos importados iniciou-se em 1798, ano em que “dá a saber ao Público que elle recebeo ultimamente hum copioso sortimento de toda a qualidade de Musica a mais moderna [sic], como tambem de Flautas, Clarinetes, Harpas, e Pianos-Fortes, o que tudo se vende na Real Fabrica de Musica ao Chiado, aonde tambem se aluga Musica” (GL 3: 1798/01/ 20). A sua actividade comercial abarcou também a distribuição de música impressa importada e a sua, aparentemente limitada, actividade como editor está documentada pelo anúncio à subscrição de dois periódicos de música.<sup>16</sup> Logo no ano seguinte de início de actividade, em Outubro de 1799, Weltin abandona a razão social anunciada de “Real Fabrica de Musica”, talvez por se confundir com a de Joaquim Inácio Milcent.<sup>17</sup> A partir de então anuncia-se como “Musico da Camara de S. A. R., morador na rua dos Martyres, na esquina que vai dar ao Real Theatro de S. Carlos” (GL 44, supl.: 1799/10/29). Em 1816 toma como sócio Luis Gonzaga Weltin, seu irmão, do qual não há registo de actividade como músico nem tão pouco aparece inscrito na Irmandade de Santa Cecília. Constituem então a razão social “João Baptista e Luiz Weltin com armazem de Musica e instrumentos” (GL 257: 1816/10/29) que se mantem até 1824.<sup>18</sup> Tal

---

15 Integrou a Orquestra da Real Câmara (1792 e 1824) e fez também apresentações públicas como solista. Nessa qualidade integra o elenco que se apresenta no “concerto vocal e instrumental” no Theatro da Rua dos Condes, em benefício de Mr. Pedro Gervais (violinista), a 23/05/1791, cujo programa variado inclui uma “Sinfonia concertante de Devienne na qual executará os solos de Fagote Mr. Welttin, e os de trompa Mr. Watmann” (GL 20: 1791/05/ 17).

16 Cf. Albuquerque 2006: 136-137. Subscrição dos periódicos musicais, respectivamente, em 1815 (GL 266: 1815/11/10) e 1820 (GL 250: 1820/10/17).

17 GL 42: 1799/10/19. (Cf. Albuquerque 2006).

18 Nesse ano anunciam “João Baptista Weltin, Musico da Real Camara de Sua Magestade Fidelissima, e Luiz Gonzaga Weltin, seu irmão e Socio no Negocio de Musica e Instrumentos, rogão aos seus credores queirão ajustar as suas contas com elles, visto que em breves dias se hão de retirar desta Corte para a

como se verificou com Waltmann o leque de oferta, e sobretudo o detalhe de informação especializada que é fornecida, em termos de comercialização de instrumentos vai enriquecendo gradualmente. Logo no seu primeiro anúncio, acima citado (GL 3: 1798/01/20) Weltin dá conta de uma considerável variedade de instrumentos, incluindo já as harpas e pianos-fortes.

Com a excepção isolada do anúncio de 1781 de Adam Miller “de Inglaterra” que oferece pianos fortes (GL 4: 1781/01/26) e no que se refere ao processo de expansão da comercialização de instrumentos, confirma-se que Waltmann dominou esta actividade em armazém especializado entre 1792 e 1798, embora com escasso investimento nos anúncios em imprensa. A partir do momento em que Weltin inicia a sua actividade neste ramo, em 1798, vemos que a diversidade e quantidade de oferta, bem como as estratégias de marketing se intensificam, numa aparente lógica de concorrência entre os dois armazéns explorados pelos músicos régios, que vão dominar este comércio especializado até pelo menos 1812.

A partir de 1813 inicia-se uma gradual diversificação dos pontos de venda de instrumentos importados. Desde logo o armazém da Rua dos Fanqueiros nº64 que, entre 1813 e 1816, anuncia a venda de pianos-fortes de Londres.<sup>19</sup> Em 1814 o comerciante Schlegel, do Porto, faz saber em anúncio isolado que tem também para vender pianos-fortes dos “melhores autores” (GL 129: 1814/06/02). No mesmo ano, em Lisboa, o armazém de Aldosser e sobrinhos (GL 240: 1814/10/11) anuncia uma oferta variada de instrumentos, incluindo os pianos-fortes importados de Londres. Este último armazém continua a sua actividade de comercialização de instrumentos até pelo menos 1831,<sup>20</sup> estabelecendo uma concorrência clara aos armazéns de Weltin e Waltmann, sempre activos no período em estudo. Aldosser e Sobrinhos vão contudo alargar o leque de produtos comercializados com a razão social de “armazem e loja de livros” em 1824,<sup>21</sup> anunciando, para além dos instrumentos

---

sua Patria, com licença de Sua Magestade Fidelissima, para arranjarem os negocios de sua familia” (GL 159: 1824/07/08).

<sup>19</sup> “Quem quizer comprar Pianos-fortes, de excellentes authores, como Clemente, e outros, os quaes chegaraõ ha pouco de Londres, primorosamente acabados, dirija-se no dia 3 de Abril das 10h da manhã até ás 4 horas da tarde, á Rua dos Fanqueiros N°64”. (GL 72: 1813/03/26).

<sup>20</sup> GL 93: 1831/04/21.

<sup>21</sup> GL 175: 1824/07/27.



musicais, produtos como as “aguas minerais de Pymont, Saitschitz, e Geilnau novamente chegadas da Alemanha, e da verdadeira agua de Colonia”. Em 1826 apresentam-se como “armazem e loja de vidros e quinquilharias”, anunciando a verdadeira graxa de Day e Martin, para além dos instrumentos musicais (GL 186: 1826/08/10).

Os restantes anúncios de venda de instrumentos importados e em primeira mão que encontramos na segunda década de oitocentos, com a excepção do armazém de Aldosser e sobrinhos, são exclusivamente vocacionados para a distribuição de pianos, na sua quase totalidade oriundos de Inglaterra. O esquema de venda, é tal como no referido Armazém da Rua dos Fanqueiros, concentrado no tempo e por vezes em leilão. É este o caso E. [Duarte] Edwards,<sup>22</sup> activo entre 1818 e 1819, que anuncia um “grande numero de magnificos forte-pianos e pianos-fortes, tanto horizontaes como verticaes, do som o mais brilhante, feitos pelos seguintes Mestres: Clementi e Companhia, Stodart, Jomkinson, Broadwood, Astor, e Horwood”, os quais vende em leilão público numa “ocasião favoravel para os Professores e curiosos de Musica” (GL 119: 1818/05/22. 144: 1818/06/20). Este comerciante oferece ainda a facilidade de troca de pianos após compra e recorre à fama de João Domingos Bomtempo como estratégia de marketing, desta feita, “faz saber que tem hum grande Piano-forte (Horizontal) tal e qual como o Piano-forte que tem o celebre Musico Bomtempo, e feito pelo mesmo Author Clemente e Companhia.” (GL 295: 1818/12/14). Dos restantes pontos de venda que surgem no início do século XIX importa referir Franz Anton Driesel, um importante promotor da prática musical doméstica segundo o cronista da AMZ.<sup>23</sup> O processo de expansão é constante na década de 1830, sendo os principais armazéns de venda de instrumentos variados os de Waltmann, sob a razão social de viúva Waltmann e filhos a partir de 1824, de Aldosser e sobrinhos e os dois novos armazéns que surgirão, sob a responsabilidade de Valentim Ziegler e de Paulo Zancla.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Na tv. do Athaide nº1 e depois a partir de Janeiro de 1819 na rua nova dos Correios Nº109, 2º andar.

<sup>23</sup> Cf. Cap. 4. Em 1817 Driesel coloca o seu primeiro anúncio para vender “dois grandes Pianos fortes ou fortes Pianos de Astor de superior qualidade, e tambem hum Piano organiado de Erard” (GL 15: 1817/01/17), vai manter a sua actividade comercial até pelo menos 1831.

<sup>24</sup> GL 186: 1825/08/10 e GL 267: 1825/11/12.

A comercialização do piano conhece uma expansão muito expressiva, confirmada pela crescente actividade dos armazéns e o conteúdo dos anúncios que trazem a público, e ainda pelas informações que constam de registos alfandegários de importação. Esta é contudo acompanhada por alguns outros sintomas associados ao fascínio pelo enriquecimento do espaço doméstico com artigos de luxo e novidades modernas e sofisticadas, tanto mais se estas animarem a convivialidade, revelando-se um interesse particular pelos mecanismos. O fascínio e investimento na máquina, no mecanismo, revela-se como um traço importante no processo de passagem para a época moderna cuja matriz assenta na ideia de progresso e desenvolvimento. Uma visão optimista assente no equilíbrio entre razão e sentimento que é inaugurada pelo Iluminismo e que no universo instrumental podemos considerar modelarmente representada pelo piano, mas também pelo aperfeiçoamento de mecanismos associados aos instrumentos de cilindros. Refiram-se os casos de David Guinié, relojoeiro, que concerta estes mecanismos e sobretudo actualiza o seu reportório: “Orgãos ou Realejos com cylindros, e pertender concertallos ou meter-lhes novos cylindros com musicas escolhidas, ou nos mesmos que tiverem tirar numas, e em seu lugar introduzir outras musicas de melhor gosto” (GL 47: 1804/11/20). Também João Baptista Jacotel e João Baptista Tribolet, Organeiros, e vindos de Paris, “fazem e concertão Orgãos e Cilindros, e outros instrumentos de mecanica, e Realejos de todas as qualidades. (...) fazem novos cilindros para Orgãos e Realejos com qualquer Muzica, que lhes ordenem” (GL 179: 1816/07/30). Waltmann com o seu apurado sentido comercial anuncia também instrumentos deste tipo, acentuando a modernidade do reportório de dança que oferecem, “Orgãos de 10 palmos de altura, com tres grandes symfonias, com campainhas e zabumba, e trinta tocatas diversas, nas quaes estão contradanças, e waltzas das mais modernas: tambem ha destes Orgãos de oito palmos e meio de altura, com trinta tocatas com zabumba, e campainhas”. Mais tarde anuncia “Orgãos de hum até nove Cylindros, cujas peças de musica são das mais modernas”, não sendo já necessárias especificações (GL 271: 1814/11/16. GL 4: 1819/01/05).

## Quadro 25

### Armazéns de Comercialização de Instrumentos:

1792-1798	comércio dominado por Waltmann
1798-1812	comércio dominado por Waltmann e Weltin
1804	David Guinié, relojoeiro (cilindros)
1813	R. Fanqueiros nº 64 (só pfs. Clementi e outros de Londres)
1814	R. Fanqueiros nº 64. Ignacio José Schlegel (pfs), Porto: Rua das Taipas nº49, 1º João Aldosser e Sobrinhos (pf Londres, instr. vários: hrp, guit., cl, fl, fg, tp ), na rua Direita de S. Paulo nº37-38.
1815	R. Fanqueiros nº 64. R. Nova S. Mamede (pf Londres: Astor e Clementi).
1816	R. Fanqueiros nº 64. R. Nova S. Mamede. Aldosser e Sobrinhos. Jacotel e Tribolet (organistas): cilindros.
1817	F.A. [Francisco António] Driesel, R. S. Paulo 85 (2 pf. Astor e 1 pf organiado Erard) Fabrica Instrumentos, R.Loreto nº20/nº80 (1 harpa em bom uso). Aldosser e Sobrinhos.
1818	Rua do Crucifixo (2 pf). E. [Duarte] Edwards, tv. Atháide nº1 (gr. nº de pf de Ingl.)
1819	E. [Duarte] Edwards, r. Dos Correeiros nº109. R. Fanqueiros nº82 (pf e fp de Ingl.) R. da Prata nº97 (3 pf) Aldosser e Sobrinhos (até 1825)
1820	A. Zengraff, R.S.Paulo nº 44 (cordas) Relojoeiro inglez, Porto (vários pf Londres novos)
1813-1824	Neste período de expansão e surgimento de outros Comerciantes, Waltmann e Weltin continuam a sua actividade e confirmam-se como os vendedores especializados que desenvolvem actividade mais consistente e regular.

A comercialização de pianos em Portugal é dominada, embora não exclusivamente, pelas importações de Inglaterra, cujas respectivas autorias foram atrás referidas. Anunciam-se contudo também instrumentos oriundos de França e só mais tardiamente entram no circuito nacional os pianos alemães e austríacos. Weltin apresenta-se como o comerciante que importa com maior regularidade pianos franceses, nomeadamente Erard, os quais anuncia a partir de 1806, “acaba de receber Pianos-fortes de Erard, freres, sendo huns em forma quadrada, outros em forma de cravo, e outros em forma de orgão” (GL

37: 1806/09/16. GL 52: 12/30).<sup>25</sup> Em 1818 o mesmo Weltin anuncia pela primeira vez instrumentos Pleyel:

(...) Novamente recebido de Londres hum sortimento de Pianos, e Forte-Pianos, e Pianos de Gabinete, e tambem Pianos do celebre Ignacio Pleyel de Paris. (GL 144: 1818/06/20).

O domínio inglês na comercialização de pianos em Portugal é aliás confirmado pela documentação disponível das Alfândegas. Na Alfândega do Porto regista-se a entrada de instrumentos comprados por particulares, entre os quais os pianofortes que estão em grande maioria e são oriundos na sua totalidade de Inglaterra. Este registo documental contraria algum exagero do contido na afirmação do cronista da *AMZ*, que contabiliza a existência de apenas 20 pianos em Lisboa por volta de 1808. Interessa considerar também a presença de prática instrumental no Porto,<sup>26</sup> decerto estimulada pela comunidade inglesa aí residente. Lisboa apesar de ter um porto com enorme movimento comercial colonial mas também europeu apresenta um controle alfandegário apertado, decerto dependente de uma variada rede de relações interpessoais baseada na lógica dos privilégios e favores pessoais.

Manique has released my pianoforte from the Custom House, but still detains four or five cases in spite of the Marquis' [Marialva] solicitations. (Beckford 1954: 140. 1787/07/21 ou 22. Neryve).

---

<sup>25</sup> A partir de 1812 Waltmann liga-se ao circuito comercial inglês, anunciando pianos "fabricados pelo Author Broadwood, [John Broadwood 1732-1812] bem conhecido pelos Professores por ser o melhor Author: elle foi escolhido para fazer estes Instrumentos para a familia Real de Inglaterra" (GL 136: 1812/06/11). No mesmo ano Weltin anuncia a venda de pianos ingleses e continuará a comercializar pianos de ambas as proveniências, "hum grande Forte Piano d'Erard em Paris, e outros Pianos, novamente chegados de Inglaterra, de seis oitavas, todos do melhor gosto e perfeição, pelo célebre Astor" (GL 81: 1814/05/05 e GL 169: 1815/07/20).

<sup>26</sup> Refira-se a propósito o aviso em que se pode ler: "Na Cidade do Porto, em cima do Muro, N°23, em casa do relojoeiro Inglez, se vendem Pianos-fortes novos, de cinco oitavas e meia de excellente qualidade, feitos de encomenda, e chegados proxivamente de Londres". (GL 172: 1820/07/22).

## **Quadro 26**

Alfândega do Porto - registo de entrada de instrumentos: <sup>27</sup>

1787 – 2 pf [L.479, N.209, 216]  
1788 – 2 pf usados, um deles para consertar. [L.515, N.108, 152].  
1789 - 7 pf [L.537, N.31, 39, 104, 135, 138, 141, 150].  
1790 - 3 pf, um deles para consertar [L.558, N.9, 65, 129].  
1791 – 8 pf [L.602, N.76, 78, 87, 94, 112, 115, 116, 128]  
1792 – (não há L. deste ano)  
1793 – 6 pf [L.682, N.12, 57, 62, 111, 116, 117]  
1794 – 1 pf [L.707, N.83]  
1795 – 8 pf [L.739, N.43, 51, 60 (2 pf), 81, 84, 94, 137,]  
1796 – 7 pf [L.739, N.183, 195, 196, 131, 146. L.779, N.74, 145]  
1797 – 2 pf [L.814, N.22, 61]  
1798 – (não há L. deste ano)  
1799 – 10 pf [L.883, N.13, 17, 18, 46, 52, 73, 76, 91, 193, 194]  
1801/02. 1809/10.1811: não há registo de importação de pf e só um de “outros” instr. musicais

## **Quadro 27**

Alfândega de Lisboa - registo de entrada de instrumentos: <sup>28</sup>

Entre os poucos dados desta Alfândega registam-se entradas de pf oriundos de Inglaterra em:

1809 – 1pf  
1810 – 2 pf  
1812 – registo da importação de “duzentos setenta arrateis de fio de manicordio”<sup>29</sup>

Os registos da Balança Geral do Comércio de Portugal (SR) da Junta do Comércio, entre 1799-1830 (um fundo de 30 Livros), incluem o comércio entre os domínios ultramarinos e nações estrangeiras. Nestes é comum o registo de “Instrumentos” no detalhe do item generalista de “Varios Generos”, não vindo especificado se se trata de instrumentos musicais. Contudo nos anos em que

<sup>27</sup> ANTT – Alfândega do Porto/Para as Liberdades da meza da Abertura: Livros de registo entre 1787 e 1811.

<sup>28</sup> ANTT – Alfândega de Lisboa/ Mesa Grande do Açucar. Receitas Livres, L.1282, N.6 e N.68. O preenchimento do Livro termina a meio.

<sup>29</sup> ANTT- Alfândega de Lisboa/ Receita das Fazendas Inglesas, L.736, f.12v. O termo manicordio é usado por diversas vezes nos registos de alfândegas como sinónimo de pianoforte.

são especificados os Instrumentos musicais importados, no caso pianos, constata-se que não parece posteriormente a alínea “Instrumentos” podendo concluir-se, embora com alguma margem de erro, que se tratasse efectivamente de instrumentos musicais. A partir da década de 1820 a importação de pianos regista um aumento exponencial, referindo-se aqui alguns dos números conhecidos:

### **Quadro 28**

Importação de Pianos oriundos de Inglaterra pela Alfândega de Lisboa:

1826: 38 Pianos fortes” que pagam a taxa alfandegária de 6.699\$129 [L.211, p.82v].
1826: 39 Pianos fortes sob a taxa de 6.699\$129 (L.212, p.63v).
1827: 41 Pianos fortes sob a taxa de 5.804\$039 (L. 213, p. 58v).
1828: 6 Pianos fortes sob a taxa de 667\$234, (L. 214, p. 54v).

Os anos de 1826 a 1828, foram aqui destacados porque é a primeira vez que encontramos nos registos da Balança Geral do Comércio a especificação dos instrumentos musicais importados. Anteriormente consta apenas a referência genérica a “Instrumentos musicais” como acontece no ano de 1815, no qual se especifica nos registos de importação de Inglaterra e na rubrica “Vários géneros”.

### **Quadro 29**

Balança Geral do Comércio: Importações de Inglaterra (1815) e França (1817).

<b>1815: Inglaterra</b> [L. 198, p. 76v.]	
(...) Madeiras	
Vários géneros	
Azeite de peixe	37586\$000
Papel	
Pelles	17142\$000
Instrumentos de Muzica	22399\$270”
 <b>1817: França</b> [Livro 200, p. 85v]	
Vários Géneros (...)	
Instrumentos de Muzica	.....2611\$400

Como evidência histórica da gradual preferência pelo pianoforte, a comercialização de cravos em primeira mão apresenta-se em franco declínio no período em estudo. São praticamente inexistentes os anúncios a este instrumento por parte dos armazéns especializados, aparecendo mormente no circuito de vendas em segunda mão, seja isolado, seja integrado em leilão. Na documentação relativa à Alfândega do Porto encontramos os dados seguintes:

### **Quadro 30**

Alfândega do Porto<sup>30</sup> - registos relativos a cravos:

1787 – 1 Cravo uzado que foi a concertar a Londres (L. 479, N 21)
1789 - 2 cv de Londres (L. 537, N.104, 110)
1790 - 2 cv (L.558, N.128, 146)
1791 - 2 cv (L.602, N.10, 65).

Regista-se ainda a entrada em Lisboa em 1799 de um cravo inglês para uso da família real, o que só confirma todos os relatos que atestam da elevada formação musical da rainha e das princesas suas irmãs e do recurso à importação de instrumentos:

Manda o Príncipe Regente N. Senhor, que se entregue ao portador da Presente Portaria, hum cravo que chegou de Londres, para sua Alteza Real a Princeza N<sup>a</sup> Sr<sup>a</sup>, e que possa ser conduzido para terra de bordo de qualquer Navio em que estiver – Palácio de Queluz a 28 de Setembro 1799 – Luis Pinto de Souza. (ANTT/MNE 365, Livro de passaportes de entradas e saídas 1794 -1809).

Refira-se o sintomático uso de terminologia híbrida, própria ao processo de transição e substituição no instrumentário, que começa a aparecer relativamente cedo: “Quem quizer comprar hum Cravo de martelinhos em bom uzo, e o dito se acha em Caza de Clemente Gomes, Organista” (HL 3: 1766/07/22). Este instrumento seria provavelmente da autoria de Manuel Antunes (1760-1767), reconhecido como o primeiro construtor de pianos estabelecido em Lisboa, com privilégio Real para a venda exclusiva de “Cravos

---

<sup>30</sup> ANTT, Alfândega do Porto, Para as Liberdades da meza da Abertura - Livros 479, 537, 558 e 602.

de Martellos” entre 1760-1770 (Lambertini 1914: 8).<sup>31</sup> Também Mathias Bostem, no anúncio já atrás citado, avisa para um cravo de martelos de sua construção (GL 30: 1793/07/23, supl. extr.), tendo iniciado esta sua actividade porventura a partir de 1770, ano em que expirava o privilégio atrás referido. Regista-se ainda a actividade de outros construtores estabelecidos em Lisboa,<sup>32</sup> o que reforça a ideia de que o circuito comercial da construção e venda de cravos se encontrava estabilizado no mercado local, não necessitando de recorrer regularmente à imprensa<sup>33</sup>.

O armazém de J. B. e L. Weltin, limita-se a anunciar por uma única vez a venda de “pennas de Corvo para cravo”, e já em época tardia (GL 257: 1816/10/29). Finalmente a versatilidade necessária em período de transição do instrumentário é anunciada por José da Cruz Antunes, que se oferece como “afinador de Piannos fortes, Cravos, Monocordios, etc. e que igualmente os concerta” (GL 144: 1820/06/ 20). Refira-se que, para além da venda em segunda mão, os cravos poderiam ser também sujeitos a transformações no mecanismo:

hum sugeito que se obriga a pôr com martellos os cravos de pennas, ficando quasi com força de piano [sic], pelo preço de vinte mil réis em metal: as pessoas que se quizerem utilizar do seu prestimo por preço tão commodo, se podem dirigir á loja do livreiro Costa, na rua direita d'Alcantara, N°36, e em Lisboa, na rua dos Fanqueiros, N°24, aonde deixarão o seu nome, e N° da morada, a fim de o dito sugeito ir vêr primeiramente se os cravos tem proporções para admittir a tal mudança. O dito sugeito tambem concerta, e afina pianos, etc. (GL 133: 1830/06/07).

Entram ainda pelas alfândegas principais outros instrumentos identificados como rabecas, rabecões ou órgãos pequenos (um deles foi para consertar em Londres), mas que não estão directamente associados à

<sup>31</sup> O privilégio impunha a condição de não vender nenhum desses instrumentos por preço superior a 120\$000 réis (Ibid. 8, nota 3). Itálico no texto do autor.

<sup>32</sup> O consagrado construtor português Joaquim José Antunes, anuncia “dous Cravos de oitava larga” (CM 15: 1794/04/15). A propósito de uma edição musical em venda, temos mais um anúncio isolado do construtor de cravos “Feliciano José de Faria, o qual faz e affina Cravos” (GL 12: 1795/03/24, 2º supl.). Ainda a propósito da venda de um pianoforte ficamos a saber da actividade de “José Calisto, Mestre cravista e afinador” (GL 229: 1812/09/30). Refiram-se ainda os construtores de pianos e cravos (listados em conjunto) inclusos no estudo de Lambertini (1914: 8): Manuel Angelo Villa (1745), João Esvenich (1749), Jacintho Ferreira (1783), Joaquim José Antunes (1785) e Feliciano José Faria (1795).

<sup>33</sup> Lambertini (1914:10) transcreve uma pauta de alfândega (localização não identificada) de 1776 onde se refere a origem nacional, “feitos no Reino”, dos instrumentos:

Cravos de martellinhos para musica feitos no Reino, hum .....	32\$000
Ditos de pennas, hum.....	20\$000
Manicordios grandes feitos no Reino, hum .....	7\$200
Ditos pequenos, hum .....	4\$000



realidade da música no contexto doméstico, sobretudo no caso dos instrumentos de sopro cuja aquisição aparece associada a um regimento militar. Referimos ainda as entradas via Inglaterra de três guitarras: uma usada em 1788,<sup>34</sup> duas em 1797<sup>35</sup> e mais uma em 1799,<sup>36</sup> pra além de um realejo em 1797.<sup>37</sup> De Hamburgo chega em 1793 “Hum instrumento de vidros p. Tocar musica em hua caixa”,<sup>38</sup> sonoridade que, como foi já referido, era apreciada não só nos concertos privados, sobretudo no seio da corte, mas também nos concertos públicos e na igreja.

## 1 – Estratégias de Marketing

A partir de 1800 a eloquência retórica dos anúncios para venda de instrumentos intensifica-se sobretudo no que se refere aos pianos, com o intuito de chamar a atenção do público para as características e qualidade dos produtos em venda, relevando-se o facto de serem instrumentos importados das principais cidades da Europa, sobretudo Londres. Este é portanto mais um sinal que confirma o cosmopolitismo como um dado regulador da prática musical privada. Naturalmente o prestígio de quem vende, sobretudo tratando-se de músicos régios é apresentado como uma garantia de qualidade acrescida, pois uma vez mais e por via indirecta permite ter acesso à legitimação Real por via da música em privado.<sup>39</sup> Com a entrada no século XIX,

---

<sup>34</sup> ANTT, Alfândega do Porto, Para as Liberdades da meza da Abertura, Livro 515, N.154.

<sup>35</sup> Ibid.: Livros 814 N.114.

<sup>36</sup> Ibid.: Livros 883 N.217.

<sup>37</sup> Ibid.: Livros 814 N.113.

<sup>38</sup> Ibid.: Livros 682 N.153.

<sup>39</sup> A garantia de confiança para o público comprador e o prestígio que emana dos instrumentos e música comercializada é reforçada por se tratarem dos músicos da corte: “João Baptista Waltman, Musico da Camara de S.M.F.” (GL 1: 1793/01/01); “Mr. Weltin, Musico da Camara Real” (GL 11: 1800/03/18); o mesmo “João Baptista Weltin, Professor de Musica de S.A.R., o Principe Regente de Portugal” (GL 20: 1813/01/25); e ainda “Mathias Bostem, Cravista de S. M.” (GL 30: 1793/07/23, supl. extr.).

ao que não terão sido alheias as invasões francesas, vão dominar as apresentações de mero carácter comercial constando a identificação da localização dos armazéns de venda, é também este o caso de Waltmann que entre 1803 e 1824 passa também a identificar o seu armazém apenas pela morada (rua direita de S. Paulo nº18).

Grande parte dos anúncios, elogiam à cabeça a modernidade, ou seja, a novidade destes instrumentos portadores e representantes das últimas invenções, e mais recentes tendências do gosto em vigor na Europa. É o que se constata na apresentação de “Pianofortes feitos com a maior perfeição, segundo o hultimo gosto” (GL 11: 1800/03/18);<sup>40</sup> para mais com a chancela da aprovação régia, “Pianos-Fortes de nova invenção, que merecem a aprovação dos melhores Professores desta Corte, sendo feitos de proposito para o clima de Portugal; e harpas como ainda se não virão neste Paiz, de 38 cordas.” (GL 39: 1800/09/29). Estratégia esta que se vê reforçada aquando da introdução dos instrumentos de Broadwood “bem conhecido pelos Professores por ser o melhor Author: elle foi escolhido para fazer estes Instrumentos para a familia Real de Inglaterra” (GL 136: 1812/06/11).

É ainda enaltecida a beleza e riqueza dos instrumentos, para além da qualidade de construção reconhecida aos construtores nomeados.<sup>41</sup> Refira-se o anúncio colocado pelo cravista régio Mathias Bostem (ao serviço entre 1766-1806, ano da sua morte) que anuncia “hum Cravo de martellos novo, de 5 oitavas, com caixa de pao Magno, guarnecida com seus filetes em roda” (GL 30: 1793/07/23).<sup>42</sup> Weltin reforça a questão estética confirmando o valor ornamental dos pianos nos salões, “chegaraõ de Londres Piannos de Seis Oitavas, os quaes são da melhor qualidade, e mui lindos” (GL 126:

---

<sup>40</sup> Refira-se ainda “hum Piano-forte, huma harpa de nova invenção e dos mais bem feitos que até agora se tem visto” (GL 1: 1793/01/01); “Pianos Fortes Inglezes, novamente chegados” (GL 156: 1812/07/07); “Pianos Fortes, e Fortes Pianos de diferentes invenções, e moderno gosto, dos melhores Authores” (GL 129: 1814/06/02).

<sup>41</sup> Refira-se a título de exemplo Weltin que oferece “Pianos-fortes de Erard, freres, sendo huns em forma quadrada, outros em forma de cravo, e outros em forma de orgão; como igualmente harpas dos melhores Authores” (GL 37: 1806/09/16. Waltmann quando anuncia pela primeira vez instrumentos ingleses, “hum sortimento de grandes Fortes Piannos de seis Oitavas, e tambem de Piannos Fortes de seis oitavas, e de cinco Oitavas e meia; são fabricados pelo Author Broadwood” (GL 136: 1812/06/11).

<sup>42</sup> Bostem aparece como intermediário avisando que quem quiser o instrumento “póde ir ou mandar vello a casa do dito Cravista, que mora na rua da Emenda, onde se poderá saber quem he seu dono, para com elle se ajustar a compra”. Local onde Bostem tem estabelecida uma fábrica de cravos e piano-fortes produtiva (Vieira 1900: II, 409-410).

1813/05/31). As facilidades de compra a preços acessíveis integram também a lógica dos anúncios, com instrumentos “por preço muito arrazoado” (GL 4: 1781/01/26), “por hum preço muito commodo” (GL 1: 1793/01/01), até à possibilidade de “depois da compra feita se quizer trocar algum por outro de differente Author promptamente se fará.” (GL 295: 1818/12/14), ou, já em 1820, Weltin que anuncia ter “tambem piannos em segunda mão” (GL 96: 1820/04/24), necessariamente mais baratos, o que acontece num momento em que há indícios de ser já consideravelmente alargado o comércio de instrumentos usados.

Mais do que adoptar as formas de tratamento de respeitosa subserviência em relação ao público que encontramos por exemplo nos anúncios relativos a concertos, espectáculos de benefício ou mesmo edições de música vocal e instrumental, temos um tratamento menos pomposo que claramente inclui os músicos profissionais. Os potenciais compradores são normalmente nomeados em fórmulas simples, mas com a entrada no século XIX, começa a assumir-se também o potencial de um público constituído por amadores e naturalmente com crescente apetência feminina.<sup>43</sup>

Tal como o piano, mas com uma representatividade muito menor, a harpa é um instrumento que reúne neste período vários atractivos para se apostar na sua comercialização, investimento notável na evolução do mecanismo que alarga o seu reportório e potencialidades musicais, gradual valorização na linha de influência do salão francês, para além do forte impacte estético na riqueza ornamental de um salão cosmopolita e luxuoso. Em 1793 Waltmann avisa que tem para vender “huma harpa de nova invenção” (GL 1: 1793/01/01).<sup>44</sup> Em 1814 no mesmo armazém, e aparentemente como resposta a uma crescente apetência por este instrumento ao nível da prática musical doméstica avisa-se que “ha para vender, novamente chegadas de fóra, Harpas de nova invenção muito ricas com sua estante, e seu methodo para se aprender com muita facilidade, principalmente para as Senhoras que sabem

---

<sup>43</sup> Refira-se a título de exemplo, “João Baptista Weltin, Musico da Camara de S.M.F., dá a saber ao Público” (GL 3: 1798/01/16); “participa às pessoas curiosas de Musica” (GL 37: 1798/09/16); “participa aos amadores de musica” (GL 20: 1813/01/25); “participa aos Senhores e Senhoras curiosos e Professores de Musica” (GL 257: 1816/10/29).

<sup>44</sup> Provável importação da harpa de acção simples introduzida por Sébastien Erard em 1792 (Cf. Brito 1989: 164). Em 1801 o mesmo Waltmann anuncia “harpas como ainda se não virão neste Paiz, de 38 cordas”. (GL 39: 1801/09/29).

tocar Piano-Forte” (GL 271: 1814/11/16). O piano enquanto paradigma da perfeição mecânica, chega a ser referido a propósito da harpa por Weltin que avisa que “recebeo huma Harpa com o mecanismo de nova invenção, o mais raro e solido neste genero que tem apparecido, o qual mecanismo faz este instrumento tão perfeito como hum forte piano” (GL 289: 1818/12/07). Os anúncios que vão aparecendo com alguma regularidade na imprensa fazem-nos pensar que este era um instrumento com alguma expressão, mesmo que circunscrita à comunidade estrangeira, sendo apresentado em palco no circuito dos concertos públicos por Marie Thérèse Marechal quando se apresenta com seu marido.<sup>45</sup>

## 2 – Comércio de Instrumentos Usados

O comércio de instrumentos em segunda mão resulta de vendas avulso, por eventual necessidade, e de vendas em leilão em que se arremata o recheio de casas, normalmente por falecimento do proprietário. Nesta segunda situação os instrumentos são anunciados em conjunto com o restante mobiliário fornecendo informação sobre as existências de instrumentos em contexto doméstico. Também neste circuito comercial se constata que à medida que se avança no século XIX o piano vai gradualmente ganhar representatividade em relação ao cravo. Ao contrário do que acontece nos anúncios colocados pelos armazéns de música, escasseiam nestes as informações sobre as características dos instrumentos. Contudo à medida que avançamos na primeira década do século XIX já surgem referências aos construtores dos instrumentos, sobretudo pianos. A presença do piano neste mercado de vendas avulso é crescente e por isso encontramos entre 1798 e

---

<sup>45</sup> Entre os anúncios a harpas refiram-se mais alguns exemplos em que se enfatiza a valorização estética “harpas de Inglaterra, cujo mecanismo he da maior perfeição, e o ornamento do melhor gosto” (GL 271: 1814/11/16). Ainda “huma Harpa de patente Erard, ultimamente chegad[a]” é anunciada pelo armazém de Aldosser e Sobrinhos (GL 67: 1817/03/19) e “Harpas ricas de seis oitavas” importadas por Waltmann (GL 114: 1817/05/15).

1820, 25 avisos para venda de 22 instrumentos e para aluguer de um único (em 1816).<sup>46</sup> Nos anos de 1798, 1800, 1810, 1811, 1813, 1815, 1816, 1817, 1819 vendem-se à razão de um instrumento. Em 1812, 1814 e 1820 são anunciados dois pianos por ano. 1818 é o ano de máximo movimento de vendas, no qual se vendem sete pianos.

Em termos de contabilização geral de anúncios isolados encontramos entre 1764 e 1820 avisos para venda de 14 cravos, sendo o dado mais sintomático o facto da maior parte destas transacções (10) ocorrer entre 1764 e 1796.<sup>47</sup> Naquele que será um dos derradeiros anúncios, de 1816, o cravo aparece relegado para instrumento de formação e não propriamente para a prática musical "Quem Quizer comprar hum cravo para aprender musica, muito em conta, falle com (...)" (GL 131: 1816/06/03). Já no que se refere às vendas por leilão o número de cravos anunciados decresce registado-se referências a apenas três cravos.<sup>48</sup> Facto singular é o aviso da venda dos instrumentos pertencentes ao cravista régio em 1820.<sup>49</sup>

No sentido inverso é a rota da comercialização de pianos-fortes que se encontra em clara expansão. Nas vendas por leilão registam-se entre 1797 e 1820 avisos para a venda de 32 instrumentos, aos quais se somaria um número não especificado relativo aos anúncios por grosso (que não fornecem informação sobre o número de instrumentos), como o aviso acima citado decorrente da morte do cravista régio. É certo que este crescimento é gradual, pois em 1797 é leiloado apenas um piano-forte pertencente ao Consul Geral da Grã- Bretanha (GL 1: 1797/01/03), facto que se articula com a, já aqui referida, decisiva influência estrangeira na afirmação da música instrumental.<sup>50</sup> Só a

---

<sup>46</sup> São raros os anúncios para venda de outros instrumentos mas existem, nomeadamente para 2 flautas (1801) e 2 órgãos (GL 262: 1814/11/05 e 1816), sobre estes últimos é fornecida informação detalhada no que se refere a âmbito e registos.

<sup>47</sup> Venderam-se os restantes em 1811 (2), 1816 (1) e 1817 (1). Refira-se a título de exemplo três anúncios: "Quem quizer comprar hum Cravo de pennas, de dous Teclados" (HL 6: 1764), "Vende-se huma Espinheta de tom natural" (HL 17: 1765), "Vende-se hum Cravo do Author Castelli: quem o quizer comprar, na loja da Gazeta saberá onde mora o vendedor" (CM 19: 1795/05/12).

<sup>48</sup> Em 1794 (2) e 1797 (1, Kirkman).

<sup>49</sup> "23 do corrente se hão de vender na praça dos leilões ao Poleirinho [sic], huns Pianos-fortes e Cravos, que ficarão por fallecimento do cravista de Sua Magestade, madeira de vinhatico e magno [sic]" (GL 44: 1820/02/21).

<sup>50</sup> Referência outros exemplos ligados à comunidade de estrangeiros residentes no nosso país: "(...) se ha de fazer leilão nas casas em que morou o defunto Medico da Feitoria Ingleza, sitas na rua de Santo Ildelfonso freguezia de Santa Isabel, de varios móveis de casa, hum órgão, e hum cravo de pennas, duas

partir de 1809 surgem novos anúncios de leilões de pianos integrados em recheios de casas, chegando-se em 1820 a leiloar dez pianos.<sup>51</sup> Para sublinhar o papel ornamental de que está investido o piano-forte no salão distinto refira-se um aviso que anuncia o “leilão da mobilia de huma casa, em que entra algum cobre de cozinha, e dois Piannos, hum delles com fogão” (GL 115: 1820/05/16).

Para além dos cravos e pianos, outros instrumentos, embora raros, vão a leilão. Tal é o caso de dois órgãos (1794 e 1809)<sup>52</sup> sobre os quais não são fornecidos detalhes, dois realejos (1815 e 1818), e referência ainda para um anúncio que denota uma especialização no comércio leiloeiro de bens em segunda mão:

10 do corrente Outubro, ás dez horas, no Largo de S. Paulo Nº10, primeiro andar, haverá leilão de trastes de casa, como leitos, mezas, cadeiras, loiça, vidros, etc. assim como diversos instrumentos de musica, a saber: hum Piano-forte Francez de Thory, hum dito inglez de Astor, duas rebecas [violinos], huma violeta, hum rebecão grande [contrabaixo], dois ditos pequenos [violoncelos], huma guitarra Franceza [viola], e diversos instrumentos de vento, (GL 243: 1820/10/09).

Com óbvio sentido de oportunidade para a expansão comercial Paulo Zancla (fl. 1822-1830) vai desenvolver importante actividade neste domínio, que como se pode concluir será cada vez mais rentável. Quando alarga a sua actividade comercial para o Porto em 1827, escolhe como seu representante e administrador, Caetano Manuel de Sousa Mesquita Barros, dono de uma casa leiloeira.<sup>53</sup> No ano seguinte o armazém de música no Porto expande-se e anuncia para Lisboa que:

Paulo Zancla; Negociante estabelecido há muitos annos nesta Capital, (...) previne o respeitavel público que alem do armazem de muzica e instrumentos, (...) estabeleceo novamente no 2º andar da mesma propriedade huma nova casa de leilões (...) (GL 206: 1828/08/30).

---

alcatifas grandes, varios trastes de prata e prateados, fivelas, caixas de ouro, aneis, &c." (CM 23: 1794/06/10).

"(...) na rua dos Fanqueiros, nas casas em que morou o defunto Doutor Pedro Travers, Medico, e Agente que foi do Hospital de S. M. Britanica, se ha de fazer venda de varios móveis, louça, &c. em que tambem entra hum Cravo de dous Teclados (seu Author Kirkman, de Londres) Esta venda se fará a quem der mais sobre as avaliações dos ditos trastes (...)" (GL 22: 1797/05/30).

<sup>51</sup> Em 1809 (3), em 1810, 1814 e 1815 (1 por ano), 1816 (2), 1817 (4, 2 deles referidos como novos), 1818 (3), 1819 (6) e 1820 (10 pianos).

<sup>52</sup> CM 23: 1794/06/10, GL 116: 1809/10/14.

<sup>53</sup> “na Rua Nova de Sancto Antonio numeros 29 E, e 29 F” (OP vol.III, 236: 1827/08/08).

A comercialização de instrumentos em segunda mão, encontra-se portanto em plena expansão a partir da década 1820, o que, se por um lado comprova a qualidade e robustez de construção, confirma a crescente acessibilidade dos instrumentos, sobretudo pianos, que existem para todos os preços.

### **III – Oferta de Formação**

#### **1 – Professores Privados e Escolas**

A expansão do consumo e prática da música instrumental que está associada aos novos modelos de sociabilidade emergentes na segunda metade do século XVIII, provocou também alterações no universo do ensino da música. À margem das instituições de ensino tradicionais que formavam os músicos profissionais, e que estavam adstritas à corte e à Igreja, como é o caso paradigmático do Seminário da Patriarcal, desenvolveu-se uma importante rede de ensino privado. A expansão do ensino da música em regime particular, favoreceu naturalmente o leque de opções de trabalho dos músicos profissionais dando-lhes possibilidade de desenvolverem actividades alternativas às que eram oferecidas tradicionalmente pelas instituições.

O facto da música ser entendida como essencial no elenco de virtudes atribuídas ao papel social feminino passou a exercer uma enorme pressão no sentido do reforço e generalização do seu ensino. Numa estratégia de apropriação dos recursos de distinção socio-económica, o domínio da arte musical constituiu-se como demarcador relevante, verificando-se na segunda metade do século XVIII um investimento nesta formação no seio da burguesia, logo seguida pelas classes médias. As motivações do ensino da música inserem-se na linha de educação feminina proposta por Luis António Verney

(1713-1792) no seu influente livro, *Verdadeiro Método de Estudar*, de 1746.<sup>54</sup> Tratando-se de um dos autores mais importantes na afirmação do Iluminismo em Portugal, cuja obra só teria aplicação no reinado de D. José no quadro da reforma pombalina, reconhece à educação feminina um papel necessário e relevante, dedicando-lhe parte da *Carta XVI*. O reconhecimento do acesso feminino à educação levantou aliás alguma resistência aquando da publicação cuja autoria sintomaticamente se escondeu sob o pseudónimo de Barbadinho. De acordo com o papel social atribuído e que tem como fim a boa orientação doméstica, Verney reconhece a importância do papel formador “[d]as maens de familia, [que] sam as nossas mestras, nos primeiros anos da-nossa vida” (Ibid.: II, 291). Os benefícios da educação feminina resultam em contribuir para que reine a paz na família, mas também para entreter melhor o ânimo do marido, sobretudo se este for erudito (Ibid.: II, 292). Para além da gramática, sublinha a utilidade da aritmética para a economia doméstica e recomenda que a educação seja regulada e ministrada em casa devendo-se nesta fase inicial:

praticar o mesmo, que [no caso] dos rapazes: O primeiro estudo das mãys deve ser, ensinar-lhe por-si, ou tendo possibilidade, por-meio de outra pessoa capaz, os primeiros elementos da-Fé. &c. explicando-lhe bem todas estas coizas: o que podem fazer, desde a idade cinco anos, até os sete. Depois, ler, e escrever Portuguez correctamente. Isto é o que rara mulher sabe fazer, em Portugal. (Ibid.: II, 292).

O autor reconhece que a música serve ainda de distração aos pais, que são quem investe nesta onerosa formação das filhas, para além de ser “divertimento inocente (...) com o fim, de nam estarem ociozas”. Pragmaticamente recomenda também os estudos musicais para as futuras freiras que terão que tocar orgão (Ibid.: II, 297).

A condição socio-económica implicava exigências diferenciadas em termos de educação, considerando o Barbadinho, relativamente aos conhecimentos de música, canto e dança que:

Nas senhoras Grandes nam é tam condenavel, aplicar-se mais a estes divertimentos inocentes, se o-fazem com o fim, de nam estarem ociozas. O que porem me parece necessario, a uma Senhora que tem boa educasam, é, aprender alguma coiza a dansar: nam para se servir de todas as galantarias, que ensinam os mestres,

---

<sup>54</sup> P-Ln, L.1480A.



mas para aprender o que é necessário, a uma pessoa, que á-de tratar com gente bem educada, e de nascimento. (...) [E também] para que em uma ocaziam posa dansar um menuete, e divertir-se com os seus parentes. (Ibid.: II, 298).

Como se verifica correntemente nos próprios Métodos de dança, esta arte é justificada pela sua dupla função de contenção do corpo, pois ensina a andar, a movimentar-se e a saudar com elegância. Refira-se a propósito um entre vários anúncios que oferecem ensino privado para o elenco genérico dos conteúdos necessários à boa educação feminina. A esta formação de base é que se poderiam eventualmente acrescentar as referidas prendas artísticas.

Quem quizer mandar ensinar meninas e boas educaçoens, a ler, escrever, cozer, fazer meya, luvas, e caziar, e à Doutrina Christan, poderá falar a huma Mestra moradora na rua da triste feya a Nossa Senhora das Necessidades, que ensina a preço de hum tostão cada Mez, e hum pão todos os Sabados.(HL 5: 1764).

Como já aqui ilustrámos através das cartas trocadas entre a Condessa do Vimieiro e a Marquesa de Alorna<sup>55</sup> a propósito da contratação de um músico, a alta nobreza empregava os seus criados por meio de uma rede interna de referências e recomendações e não por anúncio de jornal. A primazia era dada naturalmente aos músicos que se encontravam no circuito régio, pois teriam já passado por um exigente crivo de selecção. Este modelo de funcionamento prendia-se com óbvias questões de precaução, uma vez que os músicos conviviam sobretudo com as senhoras da casa, de acordo com um entendimento que favorecia um elevado grau de intimidade e coabitação entre amo e criados.<sup>56</sup>

A colocação de anúncios na imprensa para o ensino privado da música é sintomático do já referido processo de generalização deste mesmo ensino entre senhoras detentoras do poder económico, mas não integradas na rede de informações ao mais alto nível, a qual envolve normalmente recomendações dos músicos régios.<sup>57</sup> Também sintomático é o facto destes anúncios

---

<sup>55</sup> Cf. Cap. 4.

<sup>56</sup> Relaciona-se com a rede de afecto que é estruturante no modelo de comunidade do Antigo Regime, em que o amo é aquele que ama, i.e., que tem a capacidade de amar e é servido por aquele que foi criado em casa, desenvolvendo-se uma lógica familiar, Cf. Cardim (2000: 357).

<sup>57</sup> Em 1818 verificamos que os músicos régios continuam a exercer a função de seleccionar e recomendar os serviços de músicos privados no seio da aristocracia mesmo recorrendo à imprensa para tal: "Pretende-se para casa de hum Fidalgo hum Capellão Secular ou Regular que confesse, saiba musica, e toque qualquer instrumento: quem estiver nestas circunstancias procure José Faustino de Lemos, Musico

começarem por aparecer no *Hebdomadário Lisbonense*, um jornal rico em informações relacionadas com a praça comercial e não tanto com a representação pública do reino como é o caso da *Gazeta de Lisboa*, privilegiando-se assim uma publicação que claramente se destina a um público relacionado com o mundo do comércio e dos negócios. Na *GL* os anúncios relativos ao ensino da música aparecem mais tardiamente só começando a generalizar-se a partir de 1800. Em anos anteriores só se justificam pela eventual urgência ou raridade dos serviços requeridos, como por exemplo, uma ama de companhia musical para servir uma Senhora nobre.<sup>58</sup>

Os termos dos primeiros anúncios colocados na imprensa não se distinguem em nada do modelo de músico ao serviço da aristocracia, oferecendo sobretudo humildes serviços manuais, i.e., pentear, afinar cravos e copiar música. Entre os desempenhos presume-se que caberá ainda o ensino rudimentar da música e o acompanhamento ao cravo do canto da senhora.

Creados que procuraõ Amos –  
Pertende-se acomodar hum Sugeito para acompanhar qualquer Senhora, sabe hum pouco de pentear, afinar cravos, e copiar solfa; quem o pertender fale neste officina.  
(*HL* 4: 1766/07/26).

Grande parte dos professores/acompanhadores contratados para o ensino e prática musical em privado são oriundos da esfera do clero secular, não só porque é nesta rede de ensino que estão enquadradas as principais sedes de formação, mas também porque socialmente seria menos problemática a sua integração no seio do convívio doméstico das famílias. Refira-se, a propósito, que Verney é muito crítico em relação à qualidade do ensino eclesiástico em geral, interessando-nos sobretudo o seu juízo sobre a música.

Este é um dos-motivos porque digo a V. P. que o Clero secular deste Reino, é ignorante: pois os Bispos cuidam pouco nisso. Nem deviam ordenar, senam omens

---

da Camara de Sua Magestade, na rua do Sacramento N°57, calçada da Pampulha, o qual dirá quem o pretende, e o partido que se lhe faz." (*GL* 259: 1818/11/02).

<sup>58</sup> "Huma Senhora da primeira Nobreza desta Corte pertende tomar para sua casa huma donzella de 18 até 20 annos, que saiba bem Musica e tocar Cravo. Aquella que se achar em circumstancias de offerecer-se para isso, poderá mandar o seu nome com o lugar da sua assistencia á loja da Gazeta, a fim de se fazer hum ajuste adequado a similhante prestimo." (*GL* 17: 1796/04/26- 2ºsup.).

capazes. (...) Aqui nos-seminarios Episcopais só se-aprende, algum bocadinho de má Muzica, a Gramatica pola maior parte vam apprendêla fora, no mais nam cuidam os Bispos. (...) Por-is[s]o os Parrocos da-Cidade sabem pouco: e os do-Campo nada. (Ibid.: II, 287).

William Beckford nas referências que faz aos professores de música ao serviço das casas nobres, adopta normalmente um tom depreciativo, mordaz mesmo, se oriundos do clero. Associa-lhes a circulação de um repertório local de fraco gosto em matéria instrumental, embora acabe por se render aos encantos das modinhas.<sup>59</sup>

Estes professores privados de música asseguravam a circulação, e também a criação,<sup>60</sup> de um repertório de alcance local que servia o universo dos músicos amadores. Em finais do século XVIII este circuito começaria a ser cada vez mais pressionado pela urgência de acompanhar as tendências, de estar na moda o que provocou, entre outras consequências, uma difusão sem precedentes do ensino privado da música. Difusão essa que foi acompanhada por um processo de vulgarização a vários níveis que levaria à emergência de um discurso caricatural e correctivo dirigido sobretudo à classe média. O sentido destas críticas aponta para a necessidade de se elevar a qualidade do ensino ministrado pelos professores privados, apelando ainda ao juízo crítico das potenciais alunas que, na urgência de adquirirem as prendas artísticas da moda, se expõem ao ridículo. Um dos autores (anónimo) deste quadro de tendências acrescenta que é necessário ter cravo em casa; e prossegue afirmando que se é moda “terem as Senhoras Mestres de solfa, também o é nas que são mais da sécia não a quererem aprender, contentando-se com que se lhe ensinem de cór algumas árias, assim como se ensinam os papagaios a falar” (*Cartas sobre as Modas 1789*: 55-56).<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Referência elogiosa às modinhas Beckford (1954: 69. 1787/06/07 e 1834: 73. 1787/06/14. Neryve); desagrado em relação às Sonatas tocadas pelos músicos ao serviço do Marquês de Penalva (Ibid. 1954: 102. 1787/06/24) e ao saltério ouvido num sarau da rainha com as infantas (Ibid.: 250, 29/10/1787). Cf. Cap. 2 e 4. Refira-se ainda a este propósito o anúncio colocado na imprensa por um destes potenciais professores de música com a particularidade de oferecer o seus serviços precisamente no saltério “Hum Seminarista do Collegio Real se offerece para ensinar a tocar Salterio, e fornecer Musica moderna para o mesmo instrumento. Quem quizer aproveitar-se do seu prestimo, deixe aviso na Loja da Gazeta”. (GL 30: 1802/07/27).

<sup>60</sup> Refira-se a propósito a cena representada em teatro de cordel que relata precisamente um quadro em que duas jovens irmãs cantam “aquella modinha nova, que nos fez o nosso mestre” [de música] para agradar em assembleia doméstica. (Cf. *A Manhã de S. João*, 1792: 9. Nerytc).

<sup>61</sup> Cf. Lousada (2001: 20). *Cartas sobre as Modas*, Lisboa, Typ. Rolandiana, 1789: 55-56.

No teatro de cordel são correntes as alusões a mestres de música ao domicílio de duvidosa competência que não se poupam a elogiar os progressos inexistentes de alunas medíocres, por mera estratégia de sobrevivência profissional. A este propósito citamos a lição de música da peça *A Velhice Namorada*,<sup>62</sup> que já no título faz alusão a uma solteira de idade madura (Antiquaria) que vive com o irmão (o velho Alfarrabio) e se apaixona pelo jovem Mestre de música (Ambrozino). O ridículo recai sobre esta aluna, vulnerável pela idade e paixão, que podemos imaginar em cena a berrar, desafinada e desfigurada pela boca demasiado aberta.<sup>63</sup>

Entra Bisborria, [a criada], à frente de dois criados que trazem um manicórdio e cadeiras para os aposentos de Antiquaria, e tem início a aula de Música.

ANTIQUARIA - Hoje podemos dar a lição aqui, porque está meu irmão na salla curando as suas fontes.

AMBROZINO - Sim, minha Senhora, que este sitio he mais fresco para quem está ardendo na fogueira do Amor.

ANTIQUARIA - Ah magano, magano! Tambem esta lenha lhe accendeo no coração a fogueira do Amor!

AMBROZINO - Pois não! Que a lenha carunchosa arde com facilidade (À parte.) vamos à lição. (Assenta-se. Ambrozino tira elle hum papel de solfa.) Vós, Senhora, já sabeis a mão de solfa; agora vamos cantar as entoações desta primeira escala: eu mostro: Dó, ré, Mi, fá, sol, lá. (Cantando.)

ANTIQUARIA - Dó, ré, mi, fá, sol, la. (Desafinada, e Bisbórria escarnecendo.)

AMBROZINO - Não he assim. Cada nota destas sóbe hum ponto: governe-se pelo tom // do instrumento, e pela minha voz. Oiça primeiro: Dó, ré, mi, fá, sol, lá. Ora diga, mas com a boca aberta.

ANTIQUARIA - Dó, ré, mi, fá, sol, lá. (Com a boca muito aberta, e desafinada.)

BISBORRIA - Ai que me mata o bixo do ouvido! (Escarnecendo de parte.)

AMBROZINO - Bravo! Isso agora he outro cantar.

ANTIQUARIA - Eu quando era Menina cantava huma Aria de dois bemmoles, que era toda de gargalejos, e repenicados, que a cantava muito bem; o meu Mestre dizia, que

---

<sup>62</sup> No estudo introdutório à edição deste texto Rui Vieira Nery (Nerytc) chama a atenção para toda a restante informação contextual presente nesta cena, nomeadamente, “o uso do clavicórdio (= “manicórdio”) em vez do cravo para a referida lição; a referência a uma primeira fase da instrução musical baseada ainda na mão guidoniana e seguida da entoação de uma escala hexacordal, de Dó a Lá; a instrução à aluna para abrir mais a boca ao cantar, sugerindo uma técnica tradicional de colocação de voz de garganta; a menção por Antiquaria de ter cantado na sua juventude “uma ária de dois bemóis” (em princípio em Si bemol Maior ou Sol menor) e de isso corresponder já a uma fase relativamente avançada da aprendizagem elementar; o uso da expressão “cheia de gargalejos e repenicados” para indicar a escrita de coloratura nessa mesma ária. Encontram-se também referências aos mestres de música e dança no entremez *Escola Moderna* (1782).

<sup>63</sup> O mesmo tipo de situação é explorada na peça *As Loucuras da Velhice* (1786), onde o instrumento utilizado nas lições é, aparentemente, o cravo, mas a observação, feita pelo Mestre, de que este “os martellos de todo tem estrompados” (Ibid.: 6) sugere que se poderia tratar antes do pianoforte, designado então correntemente em Portugal por “cravo de martelos”. O professor é representado segundo o paradigma desta profissão nos circuitos domésticos de classe média: percebemo-lo impaciente e desinteressado de uma aluna a quem falta manifestamente o talento musical, mas vemo-lo, ao mesmo tempo encorajá-la e garantir-lhe progressos porventura inatingíveis, de forma a segurar o seu emprego. (Nerytc).

eu era huma maravilha; e que só tinha o defeito de ter má voz, máo estillo, e máo tempo.

AMBROZINO - De inverno todos tem máo tempo.

BISBORRIA - Ó Senhora, olhe que lá vem o Senhor Alfarrabio.

ANTIQUARIA - Ó meu Mestre, vá se, e venha logo, que não quero dar lição diante do meu Mano, que faz zombaria de mim.

AMBROZINO - E tem razão. (Á parte.) Adeos minha Menina.

ANTIQUARIA - Ai que doces palavras! Adeos coração, adeos minha alma. (Vão-se os tres, e os criados levão o Manicordio, e as cadeiras). (Ibid. s.d.: 5-6. Cf. Nerytc).

A crescente oferta de préstimos para o ensino privado da música vai adaptar-se e tirar proveito das transformações que estão em curso em matéria de gosto, ditadas pela moda. Verifica-se um alargamento do perfil de professores, embora a pertença ao circuito musical régio continue a figurar como máxima recomendação. Se o canto continua a distinguir-se entre os dotes musicais femininos, já o ensino do cravo tende a desaparecer do elenco instrumental, à medida que avançamos pelo século XIX, sendo substituído pelo piano-forte e verificando-se a persistência da viola. Passam a valorizar-se a rapidez e facilidade dos métodos usados e naturalmente a garantia de actualização em relação ao “gosto moderno”.<sup>64</sup> Este esforço de acompanhamento do gosto dominante que circula vai favorecer o consumo de reportório cosmopolita em moda.

Citamos a propósito dois anúncios que abrem horizontes ao modelo de professor tradicionalmente instituído. O primeiro aponta para a disseminação do ensino privado da música para fora de Lisboa, requerendo o piano-forte, o que vai estender-se também às colónias.<sup>65</sup> O segundo anúncio aponta para a possibilidade de constituição de escolas privadas, às quais as alunas se

---

<sup>64</sup> “Hum Professor de Musica Vocal, que tem ha annos ensinado nesta Corte por methodo facil, em breve tempo, e segundo o gosto moderno, faz saber ao Público que ele continúa no mesmo exercicio. Quem quizer utilizar-se do seu prestimo, póde fazer aviso na loja da Gazeta, e na do Madre de Deos à esquina da Inquisição no Rocío”. (GL 31: 1800/08/05).

<sup>65</sup> A presença do professor de música é notada também nas famílias portuguesas que se estabelecem nas colónias o que reflecte o alcance de uma tendência que vai estabelecer-se como norma no século XIX. Mesmo que, como é aqui o caso descrito, não se vislumbre qualquer inclinação para a música no seio familiar. Citamos aqui o testemunho de Thomas Edward Bowdich que, em 1823, visita o comerciante Manuel Martins, na Ilha da Boavista, em Cabo Verde: “*Among the dependants of the household is a music-master, expressly imported from Lisbon to teach the children; but as neither masters nor misses have musical talents or inclination, he fills up his abundant leisure by keeping a little school, exercising his profession only in the evening, when he thumps out a sonata on the piano, amid a clamour of tongues which renders impossible to do more than a guess at the sounds he produces.*” (Bowdich, 1825: 183. Neryve).

deslocariam para ter as suas aulas, o que se justifica aparentemente pelo prestígio da professora em causa, mas aponta sobretudo para uma quebra na clausura doméstica do espaço feminino tradicional. Verifica-se aliás que o perfil da mestra tende a alargar-se ao ensino da música não se circunscrevendo já apenas aos rudimentos da costura, letras, números e doutrina cristã.<sup>66</sup>

Pretende-se hum Professor de musica, que toque Pianno forte com bom gosto, e bem inclinado, que queira sahir fora de Lisboa. O sujeito que tiver estas qualidades, e pertender exercer a sua arte fora de Lisboa, dirija-se à rua dos Anjos N.º65 á Casa de José Joaquim Pereira de Carvalho. (GL 123: 1800/10/23).

Acaba de chegar de Cadiz, Teresa Sanz, Professora de Musica, a qual dá lições de cantar e de Pianno forte; as senhoras que queiraõ aprender; podem dirigir-se ao Largo de São Roque N.4, segundo andar. (GL 210: 1811/09/04).

À medida que nos aproximamos do século XIX as ofertas de ensino da música continuam a diversificar-se, por um lado temos as escolas associadas à igreja que oferecem préstimos a alunos que se deslocam às suas instalações,<sup>67</sup> por outro temos a implantação de escolas cujos modelos são importados sobretudo de França, as quais incluem a música nos seus currículos e aproveitam o potencial económico do crescente público feminino.<sup>68</sup> Durante o período em estudo continua a alargar-se a oferta de professores privados para a música e dança, a qual é acompanhada também por um número crescente de estabelecimentos escolares de regime geral ou vocacionados para as

---

<sup>66</sup> "Deseja-se para tratar da educação d'humas meninas huma Mestra, que seja pessoa de probidade, e saiba ler, escrever, bordar, cozer e tocar cravo por musica, a quem se dará de ordenado 100\$000 reis por anno, sustento e cama, e segundo o seu merecimento se lhe fará maior interesse." (GL 1: 1805/01/01).

<sup>67</sup> "Seminario de N. S. da Salvação dão-se aulas de Musica entre outras coisas (...)" (GL 18: 1804/05/01). "No Convento de S. Pedro d'Alcantara, presta-se Fr. João da Soledade a ensinar Musica, tocar Orgão ou Piano: quem quizer aplicar-se a esta Arte, pode fallar ao dito religioso no mesmo Convento". (GL 200: 1812/08/27).

<sup>68</sup> Concentramo-nos aqui numa destas escolas para acompanhar a sua implantação, alargamento, preocupações com a concorrência e também alterações no regime de frequência: "Madame Champeaux anuncia collegio para meninas interno e externo onde se ensina tudo, ler, escrever, contar, bordar, Dança, Muzica (...)" (GL 231: 1802/09/30). "Collegio de Educação de Madama Champeaux (...) admite Meninas porcionistas, e externas, ensinando-lhes com o maior desvélo, além do que toca à Religião, e Civilidade, todas aquellas cousas que constituem huma menina bem educada, havendo para o ensino da Musica, Dança, e Desenhos habeis Mestres para as que seus Pais quizerem dotar destas prendas. (He este hum dos bons Collegios que em Lisboa se tem estabelecido para a educação das Meninas.)" (GL 231: 1816/09/28). "D. Catherina Champeaux avisa as meninas pensionistas do seu Collegio que este se abre no dia 6 do corrente (...) As que aprenderem Musica, Dança, e Desenho, pagão á parte as estas lições; havendo para tudo mestres mui habeis e dignos de confiança; pois he notório o desvélo da Directora". (GL 234: 1817/10/03).

“prendas artísticas”. Nesta matéria a influência estrangeira é notória verificando-se uma crescente oferta de professores que, sendo marginais ao circuito das recomendações interpessoais, divulgam o seu trabalho pela imprensa.

Importa referir que a aprendizagem da música não se circunscreve ao universo feminino, existe sim, uma tendencial separação dos géneros, nesta matéria, tal como em quase todas as outras. Esta separação é sobretudo notória nas diferenças dos currículos entre os colégios para meninas ou meninos, no estatuto conferido à música, mas de forma ainda mais evidente no instrumentário.<sup>69</sup> A formação musical masculina, não é tão demarcadora no processo de emergência dos novos modelos de sociabilidade, que se caracteriza em boa medida pelo protagonismo conferido às mulheres. Em última análise o ensino da música para homens destina-se a um estatuto de equivalência pública em relação aos músicos profissionais, podendo abordar questões teóricas e conhecendo uma maior variedade instrumental, no seio da qual a flauta se revela um instrumento privilegiado.<sup>70</sup> Vende-se muito reportório para flauta e há relatos, em concreto na *Allgemeine Musikalische Zeitung*, que testemunham o seu culto entre os músicos amadores:

A flauta é aqui o instrumento que mais se estuda: só entre os amadores conheço cerca de doze que tocam muito bem, entre outros, os concertos de Berbiguier. (Brito/Cranmer 1990: 49. AMZ 1821/08/29).<sup>71</sup>

A formação de músicos profissionais encontra-se circunscrita às instituições sob a matriz de ensino eclesiástico, i.e., seminários ou conventos nos quais circulam também os Métodos e reportório cosmopolita. Muito em

---

<sup>69</sup> Refira-se a este propósito a curiosa divisão de conteúdos que é anunciada pelo Colégio de S. João Baptista, que avisa oferecer aos seus alunos três ramos de ensino: “Ramo Necessario, Ramo Util, Ramo Agradavel [que integra:] Desenho de Figura, Civilidade e Dança, Musica e Equitação.” (GL 174: 1816/07/25).

<sup>70</sup> É oportuna a referência a dois anúncios (oferta e procura) destinados à formação musical de meninos: “Creado que necessita de Amo - (...) Clerigo sub diacono que se oferece para secretario ou mestre de meninos pois sabe alguma cousa de canto de Orgam, toca Flauta travessa, e doce, e tem mais algumas boas circunstancias (...)” (HL 25: 1765).  
“Precisa-se de hum mestre de Musica para ensinar 9 ou 10 discipulos, o qual deve saber tocar rabeção, rebecca, e flauta ou clarinete: o que se achar nas circunstancias, póde dirigir-se á loja de José Rodrigues, na Ribeira Velha Nº29, e em Villa Franca a Filipe José Leal, em a sua auzencia a José Maria Affonso, para tratar do seu ajuste.” (GL 41: 1819/02/17).

<sup>71</sup> Outras referências anteriores à flauta: Ibid. 40, 44. 1816/06/26.

concreto o ensino do piano que nos interessa realçar aqui pela sua relevância no processo de renovação das práticas musicais no quadro das novas sociabilidades, e que é documentado pelo cronista da AMZ em 1821.<sup>72</sup> Esta parece ser, contudo, uma formação afastada das preocupações com a criação actual e de modernidade, sendo este o sentido da avaliação de Balbi, em 1822, a propósito do Seminário da Patriarcal: “*La méthode d’enseignement est assez bonne, quoique un peu trop éloignée du goût de la musique moderne.*” (Balbi 1822: II, 74. Neryve).<sup>73</sup>

## 2 – Métodos de Ensino em Circulação

As cordas dedilhadas têm uma presença marcante no circuito da prática musical privada em Portugal, captando um público misto que no final do antigo regime está em franca expansão. Este público caracteriza-se por uma avidez na apropriação dos recursos que distinguem a alta aristocracia, a dedicatória por excelência da produção artística e intelectual. A produção e impressão de Métodos de didáctica musical no nosso país é escassa no seu conjunto, mas representativa nas cordas dedilhadas começando por estar associada precisamente à legitimação aristocrática. Tendo como dedicatário o “illus., e excellent. Senhor D. Joseph Mascarenhas”, refira-se a título de exemplo o Método impresso em Portugal de João Leite Pita da Rocha (fl.175-):

*Liçam instrumental de viola portugueza ou de ninfas de cinco ordens, a qual ensina a temperar e tocar rasgado, com todos os pontos, assim naturaes como*

---

<sup>72</sup> “Na província, 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 em quando bons professores de música: entre estes distingue-se aqui em Lisboa Frei José Marques, cujas composições são também apreciadas. Um dos seus alunos, Manuel Inocêncio [Liberato dos Santos], é possivelmente o melhor pianista de cá, pelo menos a seguir a Bontempo: aprendeu entre outros os estudos mais difíceis de Cramer (...)” (Brito/Cranmer 1990: 52. 1821/08/29).

<sup>73</sup> “L’INSTITUT DE MUSIQUE (seminario musical) est annexé à la patriarcale. Cinq maîtres de musique y enseignent à un nombre de élèves indéterminé le chant, la musique instrumentale et la composition. Depuis 1800 on y donne des leçons à environ quinze élèves para année. Le premier professeur a 600000 réis de traitement; deux autres en ont 400000 chacun. La méthode d’enseignement est assez bonne, quoique un peu trop éloignée du goût de la musique moderne.” (Ibid.).



*accidentaes, com hum methodo facil para qualquer curioso aprender os pontos da viola todos, sem a effectiva assistencia de Mestre: com huma tabela, na qual se faz menção dos doze tons principaes, para que o tocador se exercite com perfeição na prenda da mesma viola.*<sup>74</sup>

Num contexto mais restrito e inserido também no quadro de formação das prendas artísticas da aristocracia ao mais alto nível da Corte, refira-se o manuscrito *Escala de Guitarra Inglés. Dedicada a D. Maria Francisca Benedita* (1746-1829) de João Gabriel Le Gras que se constitui como uma série de seis lições para o instrumento.<sup>75</sup> O investimento editorial em manuais de ensino das cordas dedilhadas vai acentuar-se destacando-se em concreto os Manuais de Manuel da Paixão Ribeiro para a viola (1789)<sup>76</sup> e o de António da Silva Leite para a guitarra portuguesa (1796).<sup>77</sup> Qualquer um dos manuais referidos se dirige a um público de músicos amadores, em grande medida feminino, que pretende uma formação musical breve, fácil e agradável, que permita, em suma, exhibir prendas artísticas para animar uma sociabilidade musicalmente participada. Este interesse está também documentado por uma considerável oferta de professores de viola, sobretudo italianos, em anúncios na imprensa.<sup>78</sup>

<sup>74</sup> Lisboa na Oficina de Francisco da Silva, 1752 (E-Mn – M. 597).

<sup>75</sup> Cf. Morais (2000: 83-97 e 2001: 101. Ms, s.d.; P-La, 54-XII-177). Morais refere também um outro manuscrito de João Gabriel Le Gras, *receuil D'Ariettes choisies avec Accompagnement de Guitarre Anglaise* igualmente dedicado a D. Maria Francisca Benedita (1746-1829), Princesa da Beira e do Brasil (P-La, 54-X-371-5).

<sup>76</sup> *Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda a qualidade de Pessoas; e muito principalmente ás que seguem e vida litteraria, e ainda ás Senhoras. Dada á Luz por MANOEL DA PAIXÃO RIBEIRO*... Coimbra na Real Oficina da Universidade, 1789. Cf. Biblioteca Nacional Digital (P-Ln, C.I.C. 17V).

<sup>77</sup> *Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras de Musica, e do acompanhamento. A segunda as da Guitarra; a que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes: tudo com acompanhamento de segunda Guitarra (...)* Offerecido a Illustrissima e Excellentissima Senhora D. Antonia Magdalena de Quadros e Sousa, Senhora de Tavadere por Antonio da Silva Leite, Mestre de Capella, natural da Cidade do Porto. Porto, na Oficina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796. Sobre a circulação da obra pode ler-se ainda no original: "Vende-se na mesma Officina na rua de S.Miguel, nas Casas N.º260; e na rua das Flores, na loja de Livros á esquina da travessa do Ferraz". Cf. Biblioteca Nacional Digital (P-Ln, C.I.C. 34P). Reed. facs. de Macário Santiago Kastner, IPPC, Lisboa: 1983.

<sup>78</sup> Ficam as referências a alguns anúncios que só por si reflectem o alcance da influência dos músicos italianos neste domínio: "se dá informação de hum Mestre, que ensina a tocar Guitarra Franceza de seis ordens, segundo o gosto da mais moderna escola" (GL 76: 1815). "Na rua das Portas de Santa Catharina, N.º11, assiste Virgilio Rabaglio Italiano, que ensina a tocar viola Franceza, de que he Professor, e na mesma casa ha tambem hum mestre de flauta". ( GL 184: 1816/08/05). "Os Senhores ou Senhoras que quizerem aprender a tocar Viola por musica, ou cantar podem procurar hum Italiano, na rua do Corpo Santo N.7, primeiro andar". (GL 41: 1816/02/16). "Na travessa do Romulares N.º12, segundo andar ha hum mestre Italiano que se offerece a ensinar a tocar piano, e a cantar; e outro que ensina a tocar viola e

Para além da produção local é também relevante a importação de Métodos e reportório para viola pelos armazéns especializados, tirando partido das vantagens de um instrumento cujo processo de iniciação é rápido e permite até prescindir de conhecimentos técnicos da linguagem musical (quando há recurso a tablatura). A viola conhece assim um reportório de circulação local a par da produção cosmopolita, abrangendo géneros musicais com graus de dificuldade muito diferenciados.<sup>79</sup> Esta popularidade das cordas dedilhadas tem contornos de particular riqueza em Portugal, na medida em que se trata de instrumentos transversais à realidade da música de tradição escrita e oral, o que os coloca à partida numa posição privilegiada de eventual repositório de uma identidade local.<sup>80</sup>

Refira-se ainda o testemunho do teatro com a peça *O Teimoso em Não Casar*, (s.d.) que na caracterização da personagem central apresenta um homem avesso ao casamento porque não quer aturar a má educação das mulheres modernas. Quando lhe perguntam se a hostilidade se estende aos divertimentos, este solteirão inveterado (Francillo) responde:

Tenho duas violas de primor  
Com ellas me devirto a meu sabor,  
E com a melhor graça

---

flauta". (GL 18: 1817/01/21). "Na rua de cima do Socorro Nº1, terceiro andar, assiste hum Italiano novamente chegado, o qual ensina a dançar, e em muito breve tempo, toda a qualidade de dança com o devido preceito. Na mesma casa ha hum professor de musica, que ensina a tocar viola e flauta." (GL 19: 1819/01/22).

<sup>79</sup> Para se ter um ideia da variedade do reportório anunciado na imprensa começamos por destacar as adaptações de música de ópera, p.e., *Algumas Entradas de diferentes Operas para Guitarra. Diversas Arias com letra Italiana para o mesmo Instrumento*. (GL 43: 1791/10/25). Reportório de afirmação instrumental como é o caso de "*Huma grande Sonata de Pleyel para Guitarra*". (GL 45: 1791/11/08). Ainda composições variadas e modernas para assembleias como anuncia Waltman quando recebe "hum grande sortimento de Musica moderna de Viola Portuguesa ou Guitarra Franceza, que contem Exercicios, Variações, Sonatinhas fáceis, Sonatas a solo, Duetos, Trios, e 50 Arias Italianas só com acompanhamento de Viola" (GL 13: 1802/03/30). Referência mais tardia para a guitarra portuguesa no frontespício de um manuscrito com *arranjos para a guitarra acompanhada pela viola de Aberturas de óperas (de Marcos de Portugal, Martin Y Soler, Vogel e Rossini), pode ler-se, Nº1º/ Sinfonia del Ritorno de Xersses/ para Guitarra Portuguesa Com acompanhamento de Guitarra Franceza/ou Violino/ de Bartholomeu Joze Giraldes* (Morais 2002: 103. P-Cug, mss. s/cota, vol.I: B.I.V.P.; Ms. s.d., c.1830-1840).

<sup>80</sup> Lousada discute esta questão em "Paisagens Musicais em Lisboa no Início do Século XIX. Leituras policiais, satíricas e iconográficas" in *Morais* (ed. 2001: 17-32). Neste estudo apresenta testemunhos que remetem para o processo de gradual distanciação da viola e da guitarra em relação às sociabilidades de elite e a sua crescente representatividade entre populares à medida que se avança no século XIX. "A viola e a guitarra parece terem trocado o palácio pelos estabelecimentos populares e a rua, participando da sonoridade popular ao lado da gaita, da gaita de foles e do tambor." (Ibid.:26).

Se vem pessoa que a segunda faça,  
E sopposto não ser Taful Bandarra  
Também tenho, e toco huma guitarra. (Ibid.: 11).

Pode admitir-se que a referência citada possa designar já a guitarra inglesa, uma vez que o termo viola, de acordo com a tradição terminológica portuguesa, acabou de ser utilizado pelo mesmo personagem para referir outros instrumentos. De notar ainda que a dita guitarra é que aparece conotada pela personagem com a condição de taful (aquele que investe de forma excessiva e por isso ridícula com o estar na moda, sinónimo de peralvilho, bandalho, sécia, casquilho, etc.).

Mais tardio é o testemunho de Marianne Baillie que em 1821 descreve a prática da guitarra em contexto popular mas também no seio das assembleias, onde em mão femininas serve para acompanhar modinhas. A própria autora candidata-se à aprendizagem só que escolhe o instrumento espanhol por razões de gosto pessoal, que explica, aliás, de forma pouco clara.

Passing by a shop in this marine village [Pedrouços], we saw (for the first time) two men dancing the national dance, which greatly resembles the cachucha of Spain, to the sound of the viola or Portugueze guitar, strung with their double wires: they snapped their fingers in cadence to the tune, but used no castagnets, and I saw two boatmen engaged in the same way, upon the deck of a small vessel at anchor; but they were dancing (or rather stamping and gesticulating) to their own singing; these dances were extremely monotonous, and destitute of all graceful animation, forming a great contrast, I am told, to those of Spain.

Upon our return from Pedroiços, we dressed and went in the evening to the Condeça d'A[nadia ?]'s; the young ladies gave us several pretty modinhas upon the guitar, and accompanied each other in Italian duets upon the piano-forte: they speak French, Eng- // lish, and Italian, fluently, and are particularly well-bred and obliging in their manners. (...) I have taken her master to teach me to accompany my voice upon the guitar, but have chosen the Spanish rather than the Portugueze guitar, the former being much softer, and better adapted to the melancholy tenderness which breathes through most of the modinhas of this country. The Spanish songs, I think, would sound better upon the Portugueze instrument, as they are so much more spirited and lively in their character, and the accompaniments are generally louder, and consist, in most instances, of certain tricks and beats, which are omitted in the Portugueze method of playing. (Baillie 1824: I, 215-216. Carta XXVIII, 1821/11/02. Neryve).

A inflação do ensino da música não fica documentada apenas no teatro de cordel ou nos anúncios da imprensa, mas também no alargamento da oferta

editorial de Métodos de ensino importados.<sup>81</sup> Em 1803 Waltmann prepara um catálogo - indicado como sendo o nº9 - exclusivamente dedicado aos suportes de aprendizagem e em que são listados *todos os Principios, Solfejos, e Methodos para aprender a Arte da Música, e do Contra-ponto, e os instrumentos (...)*.<sup>82</sup> Trata-se de um rol rico e variado de 64 títulos que cobre os domínios teórico e prático. Os *Solfejos* e mesmo grande parte dos livros para instrumento inserem-se na linha de influência dos Métodos adoptados pelo Conservatório de Paris, persistindo em matéria vocal uma representação importante de autores da escola italiana.<sup>83</sup> Entre os 41 Métodos em catálogo revela-se a preocupação de abarcar uma paleta de enorme variedade que tende para a exaustividade, abrangendo as novidades e privilegiando os instrumentos mais populares. Domina por isso em termos de oferta o piano-forte com cinco títulos da autoria de [Jean-Louis] Adam (1758-1848), [Daniel] Steibelt (1765-1823), [Muzio] Clementi (1752-1832), [Ignace] Pleyel/[Jan Ladislav] Dussek (1760-1812) e [François-Louis] Perne (1772-1832). Logo seguido pelo clarinete e flauta com quatro Métodos cada um e pela “viola portuguesa, ou Lyra, ou Guitarra Hespanhola” com três títulos.<sup>84</sup> É revelador o facto de não se registar nenhum Método dedicado ao cravo, enquanto que no

<sup>81</sup> Refira-se que a fraca actividade editorial de música em Portugal não favoreceu a criação e, por certo, a circulação de Métodos de ensino. Devendo por isso valorizar-se produções como a de Nogueira para o violino, até pela qualidade e consistência intrínseca dos exercícios: *Consta este livro de toda a casta de Lisões que servem para se fazer estudo na rabeca: ao que se seguem todos os tons varias cadencias, diferentes Arpeggios, e outras curiozidades. He de Pedro Lopes Nogueira* [ca.177-] P-Ln, M.M. 4824.

<sup>82</sup> P-Ln, Fundo do Ex-I.P.P.C. s/cota (Cf. Albuquerque 2004: 169-174).

<sup>83</sup> Refira-se o volume de *Solfejos da Itália, de Leo, Duranti, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez, etc.* (P-Ln s/cota) que na introdução alerta sobre a vantagem de se reunirem vários autores num único método: “*On ne doute nullement que les Maitres de Musique placés dans les Cathédrales, soient très en état de faire de bonnes Leçons, mais ils n’en ont pas toujours le tems, ou les ouvrages qu’ils sont obligés de composer pour leurs Églises cette Méthode est particulièrement destinée à abrégér leur travail. (...) il est essentiel pour l’avancement des Enfants qu’ils étudient dans les Ouvrages de différens Maitres: ils se trouvent moins empruntés l’orsqu’ils se présentent dans une place en sortant des Maitrises.*” (prefácio: 38g).

No catálogo são ainda listados os *Exercicios para voz, encadernado, e com o retrato do célebre Crescentini* e a sistemática *Arte de Cantar reduzida a Principios* de Martini.

<sup>84</sup> Para sublinharmos esta ideia enumeramos os instrumentos para os quais se oferecem Métodos de aprendizagem nos dois Catálogos respeitando a ordem por que aparecem, a nomenclatura usada e indicando o número de títulos entre parênteses.

Catálogo de 1795: voz (2), harpa (1), cravo ou piano-forte (2), violino, mandolino, guitarra, guitarra inglesa, violoncelo, clarinete, flauta, fagote (1 método para cada).

Catálogo de 1803: voz (3), harpa (1), viola alto (1), clarinete (4), cor inglez (1), guitarra alemã (1), flauta (4), flageolet (2), galoubet, guitarra portuguesa, mandolino, órgão, oboé (1 para cada), piano-forte (5), pandeirete, serpentão, sanfona (1 para cada), trompa (2), trombão (1), viola portuguesa i.e. guitarra espanhola (3), violino (2), violoncelo (2). (Cf. listagem a seguir apresentadas).

catálogo de 1795, do mesmo Waltmann, se encontram dois Métodos consagrados à “Arte de tocar Cravo ou Piano-Forte” que servem as necessidades próprias ao período de transição.<sup>85</sup>

Refira-se ainda que neste mesmo catálogo (1803) Waltmann inclui o *Méthodo para Guitarra Portuguesa* de António da Silva Leite (1759-1833) cuja edição em 1795 deve ter conhecido grande sucesso, pois foi reimpresso logo no ano seguinte.<sup>86</sup> A presença da Guitarra tinha já uma representatividade considerável no Armazém de Maréchal anunciando-se “hum Methodo novo para aprender a tocar Guitarra, e varios Preludios, Sonatas, e Arias com variações para o mesmo instrumento.” (GL 41: 1791/10/11). O próprio Waltmann no referido catálogo de 1795 anuncia já um *Methodo para guitarra* de L. B. e um *Methodo para guitarra ingleza* sem indicação de autor.

O sucesso da comercialização de Métodos para instrumento foi também aproveitado pelo armazém de J. B e L. Weltin que em 1816, por aviso na GL “participa ter recebido de Paris as Artes seguintes: para o Piano-forte por Pleyel e Dussek, Clementi, Adam, e os Estudos de Cramer; para Rabeca por Baillot, Rode e Kreutzer, adoptada pelo Conservatório, outras por Mozart, Demar; para flauta por Hugot e Wunderlich<sup>87</sup> adoptada pelo Conservatorio; para Harpa por Mayer; para Viola, por Carulli, Phillis.” (GL 280: 1816/11/25). Confirmam-se as relações comerciais com as grandes casas editoras de Paris e a decorrente importação dos manuais em uso no *Conservatoire*, já explícita no catálogo de Waltmann. Clarificam-se ainda tendências que já se faziam sentir no último quartel do século XVIII que vão no sentido de privilegiar certos instrumentos mais em voga na música doméstica de oitocentos, como é o caso precisamente do piano-forte, violino, flauta, harpa e viola. Certo é que a oferta aqui anunciada pouco acrescenta em novidade ao referido catálogo de Waltmann, constituindo-se mais como um complemento, sobretudo na escola

---

<sup>85</sup> *Methodo para aprender a tocar cravo ou Piano-Forte; Parte primeira, Contem os primeiros Principios de musica, Seguidos de Sincoenta Lições, com o Baixo Fundamental (3 vol.)* de Despréaux. *Arte de Tocar Cravo ou Piano-Forte, segundo o Methodo aperfeiçoado dos Modernos: dividida em duas partes. A primeira contem diferentes exemplos sobre o modo de pôr os dedos no Piano-Forte. A segunda contem doze Lições para o exercicio das duas mãos* de Marpourg, este vem referido duas vezes no catálogo (ANTT/R.M.C. Cx.27, Doc.29. Cf. Albuquerque 2004: 139-168).

<sup>86</sup> Albuquerque (2006: 295-296).

<sup>87</sup> No catálogo de Waltmann vem referido como: *Methodo para flauta do Conservatorio de Hugot e Wanderlik*.

violinística. Vale a pena considerar o facto de que a reforma do ensino levada a cabo por João Domingos Bontempo aquando da importação do modelo do Conservatório de Paris em 1835, encontrar já alguma massa crítica em Portugal, nomeadamente no que refere à divulgação dos Métodos de ensino adoptados nesse centro já desde finais do século XVIII. Métodos que aliás continuarão a constar dos catálogos de armazéns de música que se implantam posteriormente como é o caso de Neuparth ou Ziegler.

A grande novidade no instrumentário da época é constituída pelo piano-forte que para o seu processo de afirmação conta com um esforço muito significativo no que se refere à produção e edição de Métodos, por parte dos pianistas que protagonizam este circuito internacionalizado. Tendo em conta o papel reformador no domínio do ensino da música que virá a ser desempenhado por João Domingos Bomtempo importa chamar a atenção para a sua actividade anterior como professor privado. Neste quadro de ensino o músico publica em Inglaterra, na casa Clementi, um *Método* de piano, em 1816<sup>88</sup> e anuncia, em 1818 na *GL* a sua disponibilidade como professor.<sup>89</sup> Registe-se que não só o *Método* é dedicado à Nação Portuguesa, como o aviso de imprensa abre anunciando da sua decisão de se estabelecer na Pátria, o que sugere um entendimento em relação ao ensino como uma missão de notório alcance público. Assumindo por isso uma postura distante do modelo de professor privado que serve humildemente as prendas artísticas de alunos mais ou menos ociosos, que pretendem uma formação elementar que lhes assegure com rapidez a possibilidade de estar “à moda” ou de animar o serão doméstico.

---

<sup>88</sup> *Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte: com... seis liçoens progressivas, trinta preludios em todos os tons, e dôze estudos*, Op.19, B 86 Imp. C&Co [1816] (Cf. Alvarenga 1993: 114).

<sup>89</sup> "João Domingos Bomtempo, tendo determinado estabelecer-se em Lisboa, sua patria, annuncia ao Público que se dispõe a dar Lições de Musica, e Piano forte: quem pretender tratar com elle para esse fim o achará em sua casa, na rua larga de S.Roque N°55, desde as 8 até ás 11 horas da manhã". (*GL* 86: 1818/04/13).

### Quadro 31

Métodos para Instrumento anunciados na imprensa ou em catálogos  
(assinalam-se as existências na Biblioteca Nacional):

Fonte / Data	Título	Autor
GL 41: 1791/10/11	No armazém de Maréchal: "hum Methodo novo para aprender a tocar Guitarra, e varios Preludios, Sonatas, e Arias com variações para o mesmo instrumento."	s.a.
GL 46: 1795/11/20 GL 9: 1796/03/05	Jornal de 24 preludios ou caprichos para cravo de forças graduas, Lisboa: em casa de Pedro Anselmo Marchal, 1794	P. A. Maréchal
1795. (ANTT/R.M.C. Cx.27, Doc.29. Albuquerque 2004: 139- 168)	<i>Catálogo de "Methodos e Tratados de Composição, e Princípios para Todos os Instrumentos do armazém de João Baptista Waltmann</i>	
Ibid.	Methodo, para Harpa, Seguido de varias Obras de diferentes authores, e de huma instrucção Sobre a Construção das harpas antigas e modernas [1784]	Cousineau [Jacques-George Cousineau 1760-1824]
Ibid.	Methodo para aprender a tocar cravo ou Piano-Forte; Parte primeira, Contem os primeiros Princípios de musica, Seguidos de Sincoenta Lições, com o Baixo Fundamental (3 vol.) [ed. 1785]	Despréaux [Louis Félix Despréaux (1746-1813)]
Ibid.	Methodo abreviado para aprender a tocar Rabecca, por meio de Princípios claros [1756, Paris 1770]	Mozart [Leopold Mozart (1719-87)]
Ibid.	Methodo para aprender Mandolino	Leone [Gabriele Leone (1725-90)]
Ibid.	Methodo para guitarra	L. B.
Ibid.	Methodo para guitarra ingleza	s.a.
Ibid.	Methodo para Violoncello	Jillier [Jean-Claude Gillier ? (1667-1737)]
Ibid. P-Ln, M.P. 1013//4V.	Arte de Tocar Cravo ou Piano-Forte, segundo o Methodo aperfeiçoado dos Modernos: dividida em duas partes. A primeira contem diferentes exemplos sobre o modo de pôr os dedos no Piano-Forte. A segunda contem doze Lições para o exercicio das duas mãos [referido duas vezes no cat.], [1756, Paris 1760]	Marpourg [Friedrich Wilhelm Marpourg (1718-95)]
Ibid.	Methodo claro e facil para aprender em pouco tempo a tocar clarinette, com lições e Duos agradáveis. [Métodos. Paris: 1785 e 1798]	Wanderhagen [Amand Vanderhagen (1753-1822)]

Fonte / Data	Título	Autor
Ibid.	Methodo claro e facil para aprender, em pouco tempo a tocar flauta, com diferentes Lições em todos os pontos, com Lições e Duos n'hum estilo facil e agradável. [Paris: 179-]	Wanderhagen [Amand Vanderhagen (1753-1822)]
Ibid.	Methodo de fagote, tam precioso para os professores, como para os Discipulos, com Lições e Duos faceis e agradaveis; ahi se achará a escala do fagote antigo e moderno. [Paris 1788]	Ozi [Etienne Ozi (1754-1813)]
1803. P-Ln – Ex-I.P.P.C. s/cota (Albuquerque 2004: 169-174).	<i>Catálogo N°9: de todos os Principios, Solfejos, e Methodos para aprender a Arte da Música, e do Contra-ponto, e os instrumentos de cordas, e de vento (...)</i> do armazém de João Baptista Waltmann	
Ibid. P-Ln, F.C.R. s/cota	Methodo para Arpa	Bosha [Robert Nicholas Charles Boscha (1789-1856)]
Ibid. P-Ln, M.P. 592	Methodo para Alto Viola [Paris c.1820?]	Bruni [Antonio Bartolomeo Bruni (1757-1821)]
Ibid.	Methodo para Clarinetes do Conservatorio [Paris c. 1802]	Le Fevre [Jean Xavier Lefèvre (1763-1829)]
Ibid.	Methodo para clarinetes [Paris:179-]	Woldemor [Michel Woldemar (1750-1815)]
Ibid.	Methodo para clarinetes	Gebauer [Michel Joseph Gebauer (1763-1812)]
Ibid.	Methodo para clarinetes	Le Roy [René LeRoy ?]
Ibid.	Methodo para Cor Inglez, ou Voz Humana	Chalon [Frédéric Chalon séc. XVIII]
Ibid.	Methodo para Cítara ou Guitarra Alemã	Ungelter
Ibid. P-Ln, M.P. 593 e M.P.630	Methodo para flauta do Conservatorio [ <i>Méthode de flute du Conservatoire</i> , Paris: 1804]	Hugot e Wanderlik [Antoine Hugot (1761-1803), Jean-Georges Wunderlich (1755/6- 1819)]
Ibid.	Methodo para flauta [Paris, 1794]	Devienne [François Devienne (1759-1803)]
Ibid.	Methodo para flauta ob.31	Gebauer [Étienne François Gebauer (1777-1823)]
Ibid.	Methodo pequeno para Flauta	Le Roy [René LeRoy ?]
Ibid.	Methodo para Flageolet	Bellay e Vizien
Ibid.	Methodo para Flageolet	Le Roy [René LeRoy ?]
Ibid.	Methodo para Fagote, do Conservatorio	Ozi [Etienne Ozi (1754-1813)]
Ibid.	Methodo para Galoubet [ <i>Livre de Galoubet</i> , Paris: 1790]	Chatauminois [M. Chatauminois]



Fonte / Data	Título	Autor
Ibid.	Methodo para Guitarra Portugueza (Porto: 1795)	Leite [Antonio da Silva Leite]
Ibid.	Methodo para Mandolino [Méthode pour apprendre facilement a jouer de la mandoline sans maître, Paris: ca. 1770]	Fouchetti [Giovanni Fouchetti]
Ibid.	Methodo para Orgão[Paris s.d.]	Martini [Johann Paul A./Jena Paul Egide Martini (1741-1816)]
Ibid.	Methodo para Oboé [c.1798]	Garnier [François-Joseph Garnier (1755- c.1825)]
Ibid. P-Ln, C.I.C. 12V. e M.P. 606A.	Methodo para Piano Forte, do Conservatório [Méthode de Piano du Conservatoire, Paris: 1802]	Adam [Jean-Louis Adam (1758-1848)]
Ibid. P-Ln M.P. 591 A.	Methodo para Piano Forte	Steibelt [Daniel Steibelt (1765-1823)]
Ibid.	Methodo para Piano Forte	Clementi [Muzio Clementi (1752-1832)]
Ibid. P-Ln, M.P. 432 A. e M.P. 606 A.	Methodo para Piano Forte	Pleyel/ Dussek [Ignace Pleyel/Jan Ladislav Dussek (1760-1812)]
Ibid.	Méthodo para Piano Forte	Perne [François-Louis Perne (1772-1832)]
Ibid.	Méthodo para Pandeirete, para acompanhar, Piano Forte, e Arpa	Frey
Ibid.	Méthodo para Serpentão do Conservatório	s.a.
Ibid.	Méthodo para Sanfona [1783]	Corrette [Michel Corrette (1709-1795)]
Ibid.	Méthodo para Trompa Primeira e Segunda, do Conservatório	Domnich [Heinrich Domnich (1767-1844)]
Ibid.	Méthodo para Trompa do Conservatório (Paris 1802)	Frederick Duvernoy [Frederick Nicolas Duvernois (1765-1838)]
Ibid.	Méthodo para Trombão Alto, Tenor, e Baixo	Braun [Anton Braun ? (1729-98), Johann Braun ? (1753-1811)]
Ibid.	Méthodo para Viola Portugueza, ou Lyra, ou Guitarra Hespanhola	Doisy [Nicolás Doisy de Velasco/ Nicolau Dias Velasco? (c1590-1659)]
Ibid.	Méthodo para Viola Portugueza, ou Lyra, ou Guitarra Hespanhola Op.27 [ed. Paris]	Carulli [Ferdinando Carulli (1770-1841)]
Ibid.	Méthodo para Viola Portugueza, ou Lyra, ou Guitarra Hespanhola Op.61	Carulli [Ferdinando Carulli (1770-1841)]
Ibid.	Méthodo para Viola Portugueza, ou Lyra, ou Guitarra Hespanhola Op. 71	Carulli [Ferdinando Carulli (1770-1841)]
Ibid.	Méthodo para Viola Portugueza, ou Lyra, ou Guitarra Hespanhola	Brigadeiro F. Moretti

Fonte / Data	Título	Autor
Ibid.	Méthodo para Violino do Conservatório	Baillot, Rode e Kreutzer [Pierre Baillot (1771-1842), Jacques Pierre Rode (1774-1830), Rodolfe Kreutzer(1766-1831)]
Ibid.	Méthodo para Violino	Bruni [Antonio Bartolomeu Bruni (1757-1821)]
Ibid.	Méthodo para Violoncello do Conservatório [co-autoria, <i>Méthode de violoncelle et de basse d'accompagnement</i> , Paris:1804]	Baillot, Le Vasseur, Catel e Baudiot [Pierre Baillot (1771-1842), Jean Henry Levasseur (1764-1826), Charles-Simon Catel (1773-1830), Charles-Nicolas Baudiot (1773-1849)]
Ibid.	Méthodo para Violoncello [Paris: antes 1800]	Muntzberger [Joseph Muntzberger (1769-1844)]
GL 280: 1816/11/25	J. B e L.Weltin "participa ter recebido de Paris as Artes seguintes: para o Piano-forte por Pleyel e Dussek, Clementi, Adam, e os Estudos de Cramer; para Rabeca por Baillot, Rode e Kreutzer, adoptada pelo Conservatório, outras por Mozart, Demar; para flauta por Rugot [Hugot] e Wunderlich adoptada pelo Conservatorio; para Harpa por Mayer; para Viola, por Carulli, Phillis."	- I. Pleyel - J. L. Dussek - M. Clementi - J. – L. Adam - Cramer [Johann Baptist Cramer (1771-1858)] - P. Baillot - J. P. Rode - R. Kreutzer - L. Mozart - Demar - A. Hugot - J.- G. Wunderlich - Mayer [P.-J. Meyer ?] - F. Carulli - Phillis
GL 191: 1817/08/14	Méthodo facil para aprender a tocar cithara franceza, ou viola portugueza com a maior brevidade (...) para uso dos seus discipulos e offerecido aos mesmos. Lisboa, na Travessa do Corpo Santo nº14, 1º andar: José Orsolini negociante de estampas, 1817	Virgilio Rabaglio (antes 1817- B. Aires 1848)
GL 70: 1819/09/01	Arte de Aprender a tocar Viola sem Mestre, Lisboa Rua do Sabão nº12: na Loja de J. G. Guimarães.	s.a.

### Quadro 32

Métodos para Instrumento de autores activos em Portugal:

Fonte	Título e data	Autor
E-Mn – M. 597	<i>Liçam instrumental de viola portugueza ou de ninfas de cinco ordens, a qual ensina a temperar e tocar rasgado, com todos os pontos, assim naturaes como accidentaes, com hum methodo facil para qualquer curioso aprender os pontos da viola todos, sem a effectiva assistencia de Mestre: com huma tabela, na qual se faz menção dos doze tons principaes, para que o tocador se exercite com perfeição na prenda da mesma viola: Dedicada ao illus., e excellent. Senhor D. Joseph Mascarenhas, Lisboa: na Officina de Francisco da Silva, 1752.</i>	João Leite Pita da Rocha (fl.175-)
P-La, 54- XII-177. (Ms, s.d.), (Cf. Morais 2000: 83- 97 e 2001: 101).	<i>Escala de Guitarra Inglés. Dedicada a D. Maria Francisca Benedita.</i>	João Gabriel Le Gras (fl.179-)
P-Ln, C.I.C. 17V	<i>Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda a qualidade de Pessoas; e muito principalmente ás que seguem e vida litteraria, e ainda ás Senhoras.(...) Coimbra: na Real Officina da Universidade, 1789.</i>	Manoel da Paixão Ribeiro
P-Ln, C.I.C. 34P	<i>Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras de Musica, e do acompanhamento. A segunda as da Guitarra; a que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes: tudo com acompanhamento de segunda Guitarra (...) Porto: na Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1795.</i>	Antonio da Silva Leite
P-Ln, M.M. 4824	<i>Consta este livro de toda a casta de Lisões que servem para se fazer estudo na rabeça: ao que se seguem todos os tons varias cadencias, diferentes Arpeggios, e outras curiosidades.</i>	Pedro Lopes Nogueira
P-Ln Cf. Alvarenga (1993:114)	<i>Elementos de Musica e methodo de tocar Piano Forte: com... seis liçoens progressivas, trinta preludios em todos os tons, e dôze estudos, Op.19, B 86 Imp. C&amp;Co [1816].</i>	João Domingos Bomtempo

### Quadro 33

Alguns Métodos para instrumento de autores estrangeiros, existentes na Biblioteca Nacional (Incluem-se edições posteriores a 1820):

Fonte	Título e data	Autor
P-Ln, M.P.1013	<i>Nouvelles leçons de clavecin ou Instructions Générales sur la Musique Vocale &amp; Instrumentale, sur la mélodie &amp; l'harmonie, sur l'accompagnement &amp; la composition &amp;c (...), 2de Edition, Augmentée d'une INTRODUCTION avec la qu'elle toute personne peut étudier cet ouvrage sans Maître, &amp; faire les Progrés les plus rapides dans la Pratique &amp; dans la Théorie de la Musique.</i> Ed. bilingue: francês/Inglês. London Printed and Sold by the Author, 1783	Mr. Bemetzrieder [Anton Bemetzrieder 1743 ou 48 – 1817] <sup>90</sup>
P-Ln, M.P. 1013	<i>Lesson's on Instrumental Music &amp; the Harpsichord or Piano Forte.</i> Ed. bilingue: francês/Inglês. s/ rosto. (encadernado com Método anterior)	M. Bemetzrieder
P-Ln, M.P. 1013//4V.	<i>Seconde Partie de la Méthode de clavecin par M. Marpurg contenant douze leçons à l'usage des Élèves et faites pour exercer les deux mains.</i> Paris: M. Boyer. Rosto con etiqueta de Waltmann (Cf. Anexo C)	M. Marpourg
P-Ln, F.C.R. s/cota	<i>Méthode pour la Harpe particulièrement a l'usage des jeunes élèves (...),</i> Paris	N. Ch. Bochsa fils [Robert Nicholas Charles Boscha (1789-1856)]
P-Ln, M.P. 595 [fundo E. Vieira]	<i>Méthode de Flûte. Édition augmentée de Airs d'opéras nouveaux arrangés pour Flûte seule par Berbiguier. Trois Sonates progressives composées par deux fluûtes par Tulou.</i> Paris: Schonenberger [183-]	Devienne [François Devienne (1759-1803)]
P-Ln, M.P. 593	<i>Méthode de Flûte du Conservatoire.</i> (ed. francesa). Paris.	Hugot e Wunderlich [Antoine Hugot (1761-1803), Jean-Georges Wunderlich (1755/6- 1819)]
P-Ln, M.P. 630	<i>Méthode de Flûte du Conservatoire.</i> (ed. bilingue francês/alemão). Bonn und Coln bey N. Simrock	Hugot e Wunderlich [Antoine Hugot (1761-1803), Jean-Georges Wunderlich (1755/6- 1819)]
P-Ln, M.P. 592	<i>Méthode pour l'alto Viola contenat les Principes de cet Instrument, suivis de 25 Études.</i> Paris: Janet et Cotelle	Bruni [Antonio Bartolomeo Bruni (1757-1821)]
P-Ln, C.I.C. 12V. e M.P. 606A.	<i>Méthode de Piano du Conservatoire,</i> Paris: 1802	Adam [Jean-Louis Adam (1758-1848)]

<sup>90</sup> Pedagogo e teórico francês importante que teve como patrono Diderot. Fundador do “*tolérantisme musical*” que defendia o ideal de uma estética universal que reunisse elementos das tradições francesa, italiana e alemã.



## CONCLUSÃO

Ao longo deste trabalho procurou-se identificar e analisar os vários contextos de circulação da música instrumental na segunda metade do século XVIII e nas duas primeiras décadas do século XIX. Durante este período, a emergência de novos modelos de sociabilidade e consequente importação de práticas culturais viabilizaram uma expansão e diversificação significativas dos circuitos de apresentação e difusão da música instrumental, o que veio a acontecer não só em novos contextos, como as Assembleias de Estrangeiros, os salões privados ou o Teatro São Carlos, mas também em contextos associados a práticas antigas, como as festas públicas ou o caso paradigmático, a todos os níveis, das funções sacras que se constituíram como um importante “palco” para o repertório instrumental, a partir de 1775. Numa realidade dinâmica de vasos comunicantes, verifica-se que, para além dos músicos, também o repertório circulava entre os vários contextos, abarcando quer as funções públicas, quer as privadas.

O complexo processo de transformação, ao nível das práticas culturais, está em grande medida associado à reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755, que é acompanhado pelo compromisso cultural inerente ao absolutismo iluminado no quadro de uma sociedade de Antigo Regime. No referido período de cerca de setenta anos, destacam-se três momentos distintos e decisivos, cuja influência se reflecte aos mais diversos níveis e, por maioria de razão, de forma muito perceptível na produção cultural, um domínio extremamente dependente das mínimas oscilações nas cúpulas de poder. O primeiro período que coincide com o reinado de D. José, entre 1750 e 1776, caracteriza-se por uma disseminação parcelar e difusa da cultura das luzes. Verifica-se uma ascensão socio-económica fulgurante de alguns negociantes que se envolvem no projecto pombalino das Companhias, no quadro do comércio intercontinental, o que viabiliza a afirmação de um poderoso grupo de alta finança, protegido e estimulado pelo Marquês de Pombal. Este grupo vai contribuir decisivamente para a afirmação de novas práticas de sociabilidade, entre as quais se enquadra a música instrumental, dando peso e consistência

ao “fórum público” que assumirá os encargos e contribuirá para a massa crítica necessários a uma sala de espectáculos como o Teatro São Carlos, fundado em 1793.<sup>1</sup> Entre essas práticas culturais, em expansão, destacamos a contratação de músicos profissionais para funções profanas privadas, nomeadamente concertos vocais e instrumentais.

O segundo período inicia-se com o reinado de D. Maria I, em 1777, até à invasão das tropas napoleónicas, em finais de 1807. Coincide com a morte política do Marquês de Pombal e um processo de recomposição geral da economia portuguesa, com uma diversificação das trocas comerciais, uma vaga de expansão e modernização do sector industrial que atinge Lisboa e marcará um ciclo económico positivo que atinge o seu culminar na década de 1790.<sup>2</sup> O referido grupo de grandes capitalistas continuará a exercer uma poderosa influência, a par do reforço de alguma alta aristocracia que anteriormente se vira afastada por Pombal, e que vai intensificar a influência cultural das luzes, (vide a fundação da Academia Real das Ciências), encontrando-se apta a promover novos reportórios. Diversifica-se e expande-se consideravelmente o comércio associado a bens de luxo, onde podemos incluir as partituras e instrumentos musicais, com decorrente alargamento da actividade comercial local ligada à música, que facilita os preços cada vez mais acessíveis. É neste período que encontramos uma clara abertura à importação de modas, novidades e práticas culturais, sobretudo de França, a par dos novos modelos de sociabilidade doméstica com recurso à música, em expansão pelas classes médias. A avaliação e estudo historiográfico do reinado de D. Maria I estão marcados pelo contraditório, prevalece contudo a ideia geral de que se tratou de um período caracterizado pela reacção e continuidade e valoriza-se a sofisticada formação cultural da rainha.<sup>3</sup> Estes aspectos relacionam-se precisamente e de forma muito expressiva com o quadro musical da época e a afirmação de uma nova sensibilidade.

O terceiro período balizado entre 1808 e 1820 é marcado primeiro pela Guerra Peninsular e em seguida pela transformação e convulsão políticas que

---

<sup>1</sup> Construção excepcionalmente rápida e eficaz sob a gestão de Anselmo José da Cruz Sobral que ocupou os cargos de Inspector das Obras Públicas e na Direcção do grupo de capitalistas do Contrato do Tabaco.

<sup>2</sup> Cf. Madureira 1989: 90 e segs.

<sup>3</sup> Cf. Ramos 2007: 9 e segs.

viriam a desembocar na revolução liberal de 1820. A presença francesa - que provoca a ausência da Corte de Lisboa até 1821 e a decorrente administração inglesa em Portugal, após a vitória do exército luso-britânico - terá consequências profundas nas práticas culturais no âmbito das instituições, nomeadamente Corte e Igreja, para além de óbvias alterações ao nível das sociabilidades. Verifica-se contudo um processo de continuidade na afirmação da prática de música instrumental, que resulta de um cruzamento de linhas de força que têm a ver com a importação de práticas cosmopolitas, o investimento nas estratégias de distinção socio-económica pela classe média, a diversificação da actividade profissional por parte dos músicos que não contam, agora, com a segurança oferecida pelas instituições régias (nomeadamente Real Câmara) e ainda o fortalecimento de práticas comerciais relacionadas com o lazer, onde se inclui a música.

O processo de transformação a que aparece associado o repertório instrumental prende-se com a abertura do salão doméstico, a disseminação da prática musical em circuito amador e a consequente expansão do comércio de partituras, de instrumentos e do ensino privado da música por um lado, e a afirmação do concerto público, por outro. Todas estas vertentes distintas do universo musical conhecerão uma verdadeira explosão, a partir de 1834. Neste sentido, este estudo acompanhou os processos de transformação preliminares e preparatórios para aquele que ficou historicamente confirmado como um ponto de viragem e ruptura ao nível das instituições culturais, aquando do triunfo do liberalismo.

Numa perspectiva que, em segunda linha de análise, se concentrou nos músicos instrumentistas activos em Portugal, verificou-se que estes desempenharam um papel fundamental, apesar de enquadrados num regime que não estimulava à livre circulação ou ao empreendimento por conta própria. Através da acumulação de actividades, os instrumentistas que preenchiavam as estantes da Real Câmara promoveram uma diversificação dos contextos e oportunidades para ouvir música. Estes mesmos músicos tocavam simultaneamente em concertos públicos e privados, nos teatros ou nos locais de culto em funções sacras. Está também documentada a influente acção dos músicos da corte na rede de contactos e recomendações, no âmbito da esfera privada, fosse para contratações de professores ou instrumentistas para as



principais casas nobres, fosse na formação da geração seguinte de profissionais. Foi também desta mesma falange de instrumentistas que se destacaram aqueles que viriam a abrir as portas à edição musical de algum reportório local, ou a divulgar a sua própria música instrumental em edições estrangeiras.

Finalmente, foram estes mesmos músicos os que deram um impulso decisivo na actividade comercial especializada, abrindo armazéns para venda de instrumentos e música, de acordo com os modelos de empreendimento e estratégia comercial existentes nos seus países de origem. Tratava-se de aproveitar com oportunidade as potencialidades de um mercado incipiente numa cidade (Lisboa) em que os armazéns de música eram praticamente inexistentes. Neste quadro é de significativa importância o desenvolvimento da actividade editorial e comercial especializada, como veículo de circulação de música profana,<sup>4</sup> com considerável representatividade para a produção instrumental. Os ciclos da actividade editorial em Portugal confirmam, aliás, as tendências registadas nos concertos públicos e nas funções privadas, verificando-se um primeiro momento de expansão, durante o reinado de D. Maria I, sobretudo na última década do século XVIII.<sup>5</sup>

Não é demais repetir a influência amplamente reconhecida dos músicos estrangeiros neste contexto, sobretudo em domínios que, escapando à resposta institucional, requeriam espírito empreendedor e iniciativa comercial. Neste processo de transição destacamos Pierre Anselme Maréchal (fl. 1790-96),<sup>6</sup> porque catalisou na sua actividade uma série de aspectos inovadores, ao

---

<sup>4</sup> Em concreto, o comércio de música escrita que circula através dos armazéns especializados vai abranger alguma música sacra, colecções de música vocal (n.ºs de ópera italiana), modinhas, métodos de ensino e muita música instrumental e de dança.

<sup>5</sup> Esta situação inverte-se no início do séc. XIX, não se tendo encontrado uma única publicação de música entre 1808 e 1811, provavelmente devido à Guerra Peninsular. Após este período, as publicações apresentam um crescimento instável, atingindo uma produção razoável já nos finais dos anos 20 do século XIX. (Cf. Albuquerque 2006).

<sup>6</sup> Este mesmo modelo de músico polivalente que se desdobra numa actividade editorial virada para a "nova" música encontra-se paradigmaticamente representado pelos contemporâneos Muzio Clementi (1752-1832) e Ignace Pleyel (1757-1831), também eles pianistas, compositores, editores e comerciantes especializados na construção e venda do piano-forte, com estabelecimento em Londres e Paris, respectivamente. Vale a pena sublinhar desde logo a contemporaneidade entre o modelo de actividade desenvolvida em Portugal por Marchal na década de 90 (mais precisamente até 1796, data da sua deslocação para Madrid) e aquela que encontramos nos centros europeus associados ao desenvolvimento e afirmação da "nova" música instrumental. Sobre o período espanhol de Maréchal Cf. Siemens Hernandez (1992).

encarnar um perfil profissional alternativo ao dos músicos que pertenciam à Real Câmara. Através dele podem abordar-se, à guisa de conclusão, alguns dos aspectos fundamentais que caracterizaram o panorama da música instrumental, na viragem para o século XIX. Para além de tocar cravo e piano-forte, acompanhando o processo de transição entre estes instrumentos, Maréchal foi compositor e editor, tendo sido um dos raros a assumir os diversos papéis de um circuito integrado de circulação do repertório: compôs, apresentou em concertos públicos as suas obras e, finalmente, editou e vendeu música no seu próprio armazém. No quadro desta actividade polivalente, regista-se um momento áureo de produtividade, em 1794,<sup>7</sup> que acompanha em sintonia o modelo de músico associado à “nova” música instrumental, o qual se encontra paradigmaticamente representado, com alcance cosmopolita, por figuras como Muzio Clementi (1752-1832) e Ignace Pleyel (1757-1831). Trata-se afinal da linhagem de músicos em que se enquadra uma figura como João Domingos Bomtempo, um dos representantes maiores da viragem cultural observada no liberalismo.

Interessaria, em estudos futuros, aprofundar as redes comerciais que existiam efectivamente entre os músicos com actividade comercial estabelecida em Portugal e os armazéns matriciais dos grandes centros europeus. Interessaria, ainda, proceder a um estudo comparativo centrado no estatuto socio-económico dos vários perfis profissionais de músicos, no sentido de aferir sobre o efectivo sucesso e viabilidade económica da actividade dos instrumentistas no nosso país. Neste sentido, importaria considerar, como padrão de referência, o estatuto de músico régio e as várias alternativas de enriquecimento económico, através das múltiplas actividades desenvolvidas, por isso se levantaram neste estudo, com algum detalhe, casos de particular sucesso, como por exemplo, Pedro António Avondano (bapt.1714-1782), António Rodil (ISC 1766-1787), João Baptista Waltmann (fl. 1792-1824) ou João Baptista Weltin (fl.1796-1824), para além do referido Maréchal.

No período em causa regista-se ainda, no que diz respeito aos actores, uma crescente importância e representatividade pública do músico amador,

---

<sup>7</sup> quando, logo após desfazer a sua associação comercial com Francisco Domingos Milcent (que ocorreu entre 1792 e inícios de 1794) publica uma série de obras suas. Maréchal solicita alvará para estabelecer uma Fábrica de Impressão de Música que lhe é concedido em Setembro de 1794 (Cf. Albuquerque 2004: 187. ANTT. JC, L. 76, f. 44v-45).

tratando-se de um paradigma cuja raiz aristocrática, ao mais alto nível, persiste e é, aliás, cultivada. Os relatos sobre os dotes artísticos de D. José referem como maiores paixões a caça e a música, de que era praticante, pois além de tocar violino era também um melómano activo.<sup>8</sup> São várias as referências à esmerada educação artística de D. Maria I<sup>9</sup> e D. João VI é também apresentado como talentoso e apaixonado por música, tocando vários instrumentos.<sup>10</sup> Outros membros da família real são apresentados como cultores da música, perpetuando-se até final do Antigo Regime, o paradigma da prática musical não só como recurso importante de distinção social, mas também de valorização pessoal enquanto prova de talentos individuais.

Num período histórico em que se ambicionou a mobilidade social, mesmo que esta se tenha comprovado normalmente ilusória, desenvolveram-se estratégias de apropriação de recursos de distinção, destacando-se o investimento na prática musical amadora entre as classes alta e média. Os sintomas e consequências de tal investimento reflectiram-se em áreas como o ensino, a comercialização de instrumentos e de música, bem como a criação de um repertório adequado para as múltiplas assembleias. Verifica-se, por um lado, um importante processo de disseminação da prática musical amadora, muito em particular no universo feminino e, por outro, uma crescente consciência em relação à sua representatividade social. Deste modo, a actividade dos músicos amadores, tal como se verifica no livro de Adriano Balbi (1822) é, cada vez mais, merecedora de uma exposição pública, que se enquadra nos estritos códigos de elegância, devendo por isso ser elogiosa,

---

<sup>8</sup> Wraxall 1904: 7-8. 1772

<sup>9</sup> Segundo Caetano Beirão (1934: 33-34) a formação de D. Maria I foi orientada pela Rainha sua mãe tendo sido bastante cuidada no papel intelectual e artístico: “D. Mariana Vitória, desmentindo a acusação grosseira de incultura das princesas no século XVIII, contribuiu enormemente para o desenvolvimento das belas-artistas em Portugal. Nascida naquele meio e filha de tão inteligente princesa, foi esmerada a educação de D. Maria Francisca, bem como de suas irmãs. Tiveram como professores de música o padre José Gomes e o maestro David Peres. O paço era uma academia. No tempo de rei D. José, o teatro e a ópera italiana em Lisboa era considerado o melhor da Europa. D. Mariana Vitória promovia concertos, na sua câmara, com os belos artistas que aqui se reuniam. Ela própria cantava e tocava no cravo (...). Mr. de Saint Priest e depois o marquês de Clermont e Montigny mais duma vez assistiram a festas em Queluz em que ouviram cantar a rainha e as filhas, e nomeadamente a princesa do Brasil. Foram seus professores [de D. Maria] de pintura e desenho Domingos da Rosa, seu filho José da Rosa, e também, segundo parece, o grande Domingos Antonio Sequeira.”

<sup>10</sup> Prendas artísticas da coroa muito valorizadas por testemunhos estrangeiros “*Son Altesse Royale le prince du Brésil, qui possède des talens extraordinaires en musique, qui compose avec autant de goût que de facilité, et qui joue de plusieurs instruments, entre autres du fagot, de la trombonne, de la flûte et du violon*” (Balbi 1822: CCXIV. RVNve).

caso contrário pode ser considerada injusta para com a generosidade do respectivo investimento individual. É nestes termos que se delimitarão algumas das convenções da recepção e crítica musical durante o século XIX, que passam por uma justa e elegante condescendência para com o músico amador, quase sempre merecedor de um juízo amável.<sup>11</sup> Está em causa o reconhecimento da influência decisiva destes músicos na vida musical da época, os quais são frequentemente promovidos através da comparação qualitativa com os profissionais, não raras vezes desvantajosa para estes últimos.<sup>12</sup> Acresce que, com o enfraquecimento das instituições musicais régias a partir de 1807, a dependência dos músicos profissionais em relação ao investimento por parte dos amadores aumenta consideravelmente.

Neste quadro de diferentes contextos e práticas culturais associadas à circulação de música instrumental, regista-se a vitalidade de diferentes reportórios, por sua vez associados a universos de recepção diferenciados. Desde logo, destaca-se o importante investimento na importação e venda de produção musical cosmopolita e contemporânea, valorizando-se sobretudo a sua novidade e modernidade, enquanto qualidades atractivas para o público potencial. Entre o múltiplo e diversificado elenco de autorias, destaca-se o caso particular de Joseph Haydn, na medida em que associa a estas mesmas características, de actualidade e cosmopolitismo, um traço de distinção social muito relevante e assumido como tal no nosso país. Paralelamente persiste a circulação de música manuscrita, que continua a ocupar uma parcela importante no processo de difusão de reportório, quer em circuito privado, quer comercial. A prática de colecções pessoais de música difunde-se como atributo de distinção entre amadores cultos, podendo mesmo considerar-se que a noção de obra, neste contexto, compete com a noção de reportório pessoal.

---

<sup>11</sup> São muito claros os termos de indignação quando se ultrapassam os referidos limites. Como é possível que um amador como Herr Benedikt Klingelhöfer que “tem prestado tantos serviços à música através dos seus concertos de Inverno -, tem de vir a saber através de um jornal que toca flauta de um modo extremamente imperfeito?”. Considera-se que este tipo de exposição crítica deveria visar exclusivamente “os artistas, sobretudo aqueles que são pagos pelo público, (...) que devem até ficar-lhe gratos por serem informados de carências em que eles próprios ainda não haviam reparado.” Os amadores movidos pelo altruísmo e generosidade, que “prestam serviços à música” não devem ser sujeitos a apreciações públicas mesquinhas. Finalmente o definitivo argumento económico “Além disso Herr Kl. teve despesas consideráveis relacionadas com estas músicas, dado que, além dos músicos profissionais e amadores que nelas tomavam parte, doze de entre os melhores solistas e membros do tutti eram sempre bem pagos.” (Ibid. 48-49, AMZ 1818/08/19).

<sup>12</sup> A propósito da vida musical no Porto refere-se, entre outros músicos, “um flautista português (...) o senhor Oliveira, [que] toca de modo agradável e nada mal [mas até] o próprio senhor Brelas em Lisboa, embora seja somente um amador, ultrapassa-o de longe.”(Ibid: 44, AMZ 1816/06/26).

Nestas colecções, de música para tecla, coexistem o repertório cosmopolita e as composições de carácter sobretudo funcional, no contexto de entretenimento das assembleias, privilegiando-se, nestes casos, a música de dança.

O minuete foi considerado um género fundamental para discutir processos de transformação nos modelos de convivialidade e respectivas práticas culturais, a par dos processos de adaptação local de natureza musical. Tendo em conta que o modelo cosmopolita do minuete irradiava do “centro do mundo” para as periferias, como Portugal, importou avaliar no processo de actuação por mimetismo, a eventual introdução de traços locais resultantes de processos de resistência, adaptação ou mesmo de negociação. Um dos traços mais interessantes tem a ver com a adaptação instrumental, nomeadamente o culto abundante do minuete nas cordas dedilhadas e a interacção entre este universo sonoro e suas características estilísticas, muito em particular da guitarra portuguesa, e o repertório para cravo de criação local.

No que se refere à permanência, em repertório nos serviços litúrgicos, das sonatas de eco, até pelo menos 1801, apesar de poder ser interpretada como mera persistência de uma estética barroca, merece ser entendida sobretudo como uma marca identitária que emana, desta feita, das características tímbricas do órgão ibérico. O protagonismo conferido aos instrumentos de sopro, nomeadamente trompa e clarim, na constituição das orquestras que encontramos a tocar nas igrejas, pode relacionar-se, também ele, com a marca tímbrica dos órgãos em Portugal, reconhecíveis pela trompetaria. Vale a pena sublinhar que mesmo em conjuntos de cinco ou seis instrumentos<sup>13</sup> não se dispensa praticamente nunca a presença de duas trompas.

As idiosincrasias de um repertório de criação local aparecem sobretudo representadas em géneros vocais como a modinha ou as danças, de influência regional ibérica, como o fandango, ou afro-brasileira, como a fofa e o lundum. Em casos de particular sucesso no universo de circulação local, que normalmente irradiava dos teatros, certas composições poderiam constituir-se como fonte de inspiração para a criação instrumental, nomeadamente de

---

<sup>13</sup> P.e. 2vl, 1vc, 1cb, 1 ob, 2tp.

variações. Verifica-se assim a entrada nos salões deste repertório de forte marca local, penetrando através de um processo de adaptação, desde logo instrumental, com privilégio para o piano-forte, e depois estilístico, ao ser submetido a algumas das convenções próprias ao género em causa, como é o caso das variações. É exemplo o curioso sucesso do *Lundum da Monroi*.

Ainda no universo das variações e arranjos instrumentais confirma-se que os grandes temas extraídos de sucessos operáticos, que circulam por toda a Europa e são privilegiados pelos compositores contemporâneos dos principais centros musicais, não são desconhecidos ou ignorados em Portugal. Tal é o caso, que podemos considerar paradigmático, das variações sobre *Nel cor più non mi sento*, da ópera *La Molinara* de Paisiello, que se constituirão como uma tradição também em Portugal, durante as primeiras décadas do século XIX, tendo como ponto alto o contributo de João Domingos Bomtempo (1810, B 45 e 1814-15, B77).

Uma outra linha de maior interesse na expressão política do cosmopolitismo através da música, relaciona-se com a vaga de anglofilia que domina Portugal, entre outros países, aquando do período de expulsão das tropas francesas. Para além de algumas peças “programáticas”<sup>14</sup> que, na já distanciada herança das batalhas em música, celebram as vitórias do exército luso-britânico, temos ainda testemunhos de homenagens através do hino *God Save the King*. Tal facto aponta-nos para o reconhecimento, em finais do Antigo Regime, de uma eficácia crescente no poder de evocação da música instrumental, seja no salão ou no concerto, e ainda de acontecimentos extra-musicais relevantes ou de obras de sucesso persistente.

Apesar da produção (e sobrevivência) de novas obras de música instrumental ser exígua, pelas razões já apontadas, interessaria em estudos futuros desenvolver e aprofundar o estudo analítico de repertório aqui apresentado e apenas considerado enquanto testemunho documental da prática instrumental que corporiza. Um dos aspectos, que se pode revelar mais fértil, tem a ver com o levantamento e estudo da produção para música de tecla, muito em particular no seio do género sonata, na segunda metade do século XVIII. É neste universo que encontramos algumas das mais

---

<sup>14</sup> Uso do termo *avant la lettre*.

interessantes edições de música instrumental que interessaria confrontar com outras tantas obras manuscritas, no sentido de avaliar linhas de influência estilística, que passam não só por Itália, mas também pela gradual assimilação de traços estilísticos próprios à escrita pré-clássica.

A escassa produção local de manuais de instrumento, restringiu-se aos instrumentos de corda dedilhada, o que confirma a sua representatividade no nosso país, pois o investimento necessário para promover edições onerosas foi considerado sustentável pelo previsível sucesso comercial. Os manuais de Manuel da Paixão Ribeiro para viola (1789) e de António da Silva Leite para guitarra portuguesa (1795), pretenderam estabilizar e fixar um repertório de extensa circulação local. O objectivo de fixação aparece comprovado pelo facto de estarmos perante métodos que, na época, adoptam uma estrutura de reconhecida eficácia didáctica, aproximando-se da que vai irradiar do Conservatório de Paris. Paralelamente verifica-se que na prática quase todos os Métodos com a chancela do Conservatório de Paris, que suportam portanto o ensino instrumental aí leccionado, se encontram à venda em Portugal. Tal facto é particularmente interessante no caso dos instrumentos cujo ensino carece de enquadramento institucional no nosso país. Comprova-se assim que o catálogo de J. B. Waltmann, aliás como o de J. B. Weltin, foi elaborado com base nos modelos e circuitos da influente capital francesa.

O universo da música instrumental quando estudado sob vários ângulos, sem que se privilegie a crónica oficial, a publicação de repertório ou a sistemática comparação com centros culturais dominantes, caracteriza-se por uma praxis relativamente assídua e importante. Quando articulada a informação já tratada e estudada em trabalhos anteriores com novos dados, neste caso respeitantes sobretudo às funções litúrgicas e privadas, ao comércio de instrumentos, ao movimento das alfândegas ou ao ensino, é possível reconstruir um quadro consideravelmente rico e variado. Vale a pena sublinhar, e para terminar, que se regista em Portugal uma vida musical que conta com instrumentistas de qualidade e nível internacional, um comércio especializado que está a par das novidades mais recentes quer em termos de repertório, quer de instrumentos, uma vasta, e também actualizada oferta de métodos de ensino e uma tradição importante, a nível local, no domínio das cordas dedilhadas. Verifica-se ainda que o empreendimento associado à

produção de concertos está, no período em estudo, enquadrado em estruturas ou modelos pré-existentes, como os teatros, a função sacra, a festa pública, o concerto de benefício ou as assembleias privadas. O processo de renovação da vida musical, em Portugal, passará necessariamente pelas instituições é certo, mas a promoção de concertos, segundo um novo modelo e concepção, constituirá de certa forma a pedra de toque para uma entrada da música instrumental numa efectiva crónica oficial, por si só fundamental em termos de visibilidade e valorização socio-económica. Neste particular, João Domingos Bomtempo vai catalisar os recursos anteriormente existentes e enriquecê-los, promovendo a visibilidade pública da música instrumental, o que historicamente constituirá um marco fundamental.





## **I - Fontes Arquivísticas**

### **Arquivo Nacional Torre do Tombo**

#### Junta do Comércio

Requerimentos de isenção de direitos de importação de matérias primas para a laboração de fábricas.

Requerimentos de isenção de direitos alfandegários.

Alfândega de Lisboa/ Mesa Grande do Açucar. Receitas Livres.

Alfândega de Lisboa/ Receita das Fazendas Inglesas.

Alfândega do Porto/Para as Liberdades da meza da Abertura

Livros de registo de Despachos dos requerimentos feitos à Junta da Administração das Fábricas do Reino e Obras de Agoas Livres

Livros da Balança Geral do Comércio de Portugal (SR)

#### Casa Real

#### Real Mesa Censória

Requerimentos para obtenção de licença de impressão

Pedidos de privilégios de impressão

#### Ministério dos Negócios Estrangeiros

Livros com passaportes de entradas e saídas 1794 -1809.

### **Arquivo Histórico do Tribunal de Contas, Erário Régio**

Livro de Registo de Pagamentos feitos pelo Thesoureiro da Consignação Real às pessoas que se encontram ao serviço de sua Magestade. 1778-1821 (cota 2089)

Décima da Cidade. Arruamentos

### **Montepio Filarmónico de Lisboa**

Livro das entradas da venerável Irmandade da Gloriosa Virgem e Mártir Santa Cecília expedido em 29 de Março de 1751

Manifestos entre 1771 e 1820

Compromisso de St<sup>a</sup> Cecília Consedido Por El Rei D. Joze Primeiro no Ano de 1766.

## II - Fontes Manuscritas

GAUBIER DE BARRAULT, Sulpice, *Cartas manuscritas ao Conde de Oeiras*, (Cf. Neryve).

MATEUS1, Morgado de, *Derrota que fas do Porto da Cidade de Lisboa para a do Rio de Janeiro, O Excelentissimo Senhor Dom Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão [...]*, 1º vol., 23 de Maio de 1765 a 31 de Dezembro de 1766. Vila Real - Casa de Mateus, (Cf. Nerymm).

MATEUS2, Morgado de, *Diario que contém a Derrota, que fez o Illustrissimo e Excelentissimo Senhor Dom Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão [...]*, 2º vol., 1 de Janeiro de 1767 a 31 de Dezembro de 1768, Vila Real - Casa de Mateus, (Cf. Nerymm).

MATEUS4, Morgado de, 4º maço de folhas avulsas de 19 de Março a 26 de Maio de 1769, Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, (Cf. Nerymm).

### III - Fontes Impressas

ABRANTES, Laure Saint-Martin Permon Junot, Duquesa de, *Mémoires de Madame la Duchesse d'Abrantés ou Souvenirs Historiques* (...), vols. VIII e XII. Paris: L'Avocat, vol. VIII/1832, vol. XII/1833. (Cf.Neryve).

ABRANTES, Laure Saint-Martin Permon Junot, Duquesa de, *Souvenirs d'une ambassade et d'un Séjour en Espagne et en Portugal, de 1808 a 1811*, 2 vols., Paris: Ollivier, 1837. (Cf.Neryve).

A.P.D.G., *Sketches of Portugal Life, Manners, Costume, and Character* (...), Londres: Geoffrey B. Whittaker, 1826. (Cf.Neryve).

ARAGO, Jacques-Étienne-Victor, *Promenade autour du Monde pendant les Années 1817, 1818, 1819 et 1820* (...), 2 vols. Paris: Leblanc, 1822. (Cf.Neryve).

*Authentic Memoirs Concerning the Portuguese Inquisition (...) In a Series of Letters to a Friend*, Londres: W. Sandby, 1761. (Cf.Neryve).

A[SHE], T[homas], *History of the Azores, or Western Islands* (...), Londres: Sherwood, Neely & Jones, 1813. (Cf.Neryve).

BAILLIE, Marianne, *Lisbon in the Years 1821, 1822 and 1823*, 2 vols., Londres: John Murray, 1824. (Cf.Neryve).

\_\_\_\_\_, *Lisboa nos Anos de 1821, 1822 e 1823*, (Albano Nogueira trad. e pref.), Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

BALBI, Adriano, *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve* (...), 2 vols., Paris: Chez Rey & Gravier, 1822. (Cf.Neryve).

BARETTI, Giuseppe, *Lettere Familiari di Giuseppe Baretti à suoi Tre Fratelli tornando da Londra in Italia nel 1760*, Milão: Casa Editrice M. Guigoni, 1874. (Cf.Neryve).

\_\_\_\_\_, *A Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France* (...) 4 vols., Londres: Impresso para T. Davies & L. Davis, 1770. (Cf.Neryve).

[Basófia no Público e a Fome Escondida.], *Novo Entremez Intitulado Basofia no Público e a Fome Escondida*, Lisboa: Na Officina de Chrispim Sabino dos Santos, 1782. (Cf. Nerytc).

BAUD, Jean-Chrétien, "De autobiographie van J. C. Baud voor zo ver deze betrekking heeft op zijn reis met de Vlieg en zijn terugkeer naar het Vaderland" in Kreekel, Willem, *De Reis Van Z.M., "De Vlieg" Commandant Willem Kreekel, naar Brazilië, 1807-1808*, Haia: Martinus Nijhof, 1975. (Cf.Neryve).

BECKFORD, William Thomas, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788* (edited with an introduction and notes by Boyd Alexander). Londres: Rupert Hart-Davis, 1954. (Cf.Neryve).

\_\_\_\_\_, *Italy, With Sketches of Spain and Portugal. By the Author of "Vathek"*, 2 vols. Londres: Richard Bentley, 1834. (Cf.Neryve).

BERNARD, Esther Luise, *Briefe / über / England und Portugal, / an einen Freund / von / E. Bernard geb. Gad. / Neue Ausgabe / Erster Theil / mit einem Kupfer*. Hamburgo: August Sampe, [1802] 1808. (Cf.Neryve).

BOMBELLES, Marquis Marc-Marie de, *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788*. (édition établie, annotée et précédée d'une introduction par Roger Kann). Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, Publications du Centre Culturel Portugais / Presses Universitaires de France, 1979. (Cf.Neryve).

BOWDICH, T[homas] Edward, *Excursion in Madeira and Porto Santo, During the Autumn of 1823* (...), Londres: George B. Whittaker, 1825. (Cf.Neryve).

BROUGHTON, S[amuel] D[aniel], *Letters from Portugal, Spain, & France Written during the Campaigns of 1812, 1813, & 1814* (...), Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, & Brown, 1815. (Cf.Neryve).

BURNEY, Charles, *The Present State of Music in France and Italy: or, The Journal of a Tour* (...), 2 vols. 1<sup>a</sup> ed., Londres: T. Becket & Co., J. Robson e G. Robinson, 1771, Elibron Classics Series, 2005.

\_\_\_\_\_, "Review of Observations on the Present State of Music, in London, by William Jackson of Exeter" in *Monthly Review*, series 2, nº6, October 1791. cit. HASKELL, Harry (ed.), *The Attentive Listener*, Londres: Faber, 1995.

[A Casa de Dança ou Theatro da Mocidade Ociosa.], *Entremez Intitulado A Caza de Dança, ou Theatro da Mocidade Ocioza*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1783. (Cf. Nerytc).

[O Casamento de uma Velha com um Peralta], *Novo e Divertido Entremez Intitulado O Cazamento de huma Velha com hum Peralta e a Má Vida, que elle lhe deu*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, s.d. (Cf. Nerytc).

[Casquilharia por Força], *Novo Entremez Intitulado Casquilharia por Força*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1781. (Cf. Nerytc).

CHASE, Thomas, "Mr. Chase's Narrative of Earthquake at Lisbon". *The Gentleman's Magazine*, LXXXIII (Londres, Fevereiro, Março e Abril de 1813) in NOZES, Judite (ed.), *O Terramoto de 1755: Testemunhos Britânicos – The Lisbon Earthquake of 1755: British Accounts*, Lisboa: The British Historical Society of Portugal-Lisóptima Edições, 1990. (Cf.Neryve).

COLLINS, David, *An Account of the English Colony in New South Wales* (...), Londres: T. Caddell Jun. & W. Davies, 1798. (Cf.Neryve).

COOK, Capitão James, "An Account of a Voyage round the World, in the Years MDCCLXVIII, MDCCLXIX, and / MDCCLXXI. (...)" in HAWKESWORTH, John (ed.) *An*

Account of the Voyages Undertaken by the Order of His Majesty (...), 4 vols. 3<sup>a</sup> ed., Londres: W. Strahan & T. Cadell, 1785. (Cf.Neryve).

CORNIDE Y SAAVEDRA, José Andrés, "Algunas Cartas de mi Correspondencia con el Sr. Ayllon para Tener Presentes Varias Especies de mi Viage de Portugal". Cartas a José López de la Torre Ayllón y Gallo, escritas em 1799 e publicadas e prefaciadas por Fidelino de Figueiredo in *Viajantes Espanhoes em Portugal: Textos do Século XVIII*. Separata do Vol. LXXXIV dos Boletins da Faculdade de Filosofia, Ciencias e Letras da Universidade de São Paulo, "Letras - Nº 3" (São Paulo: Universidade de São Paulo, 1947). (Cf.Neryve).

\_\_\_\_\_, *Estado de Portugal en el Año de 1800* (...) 3 vols., Madrid: Real Academia de la Historia (Memorial Histórico Español, Tomos XXVI/XXVIII), vol. I/1893, vol. II/1894, vol. III/1897. (Cf.Neryve).

CORREIA GARÇÃO, António Pedro, *Assembleia ou Partida* (1770) in *Obras Completas* vol. II, Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1958.

*O Correio do Porto com permissão do Supremo Governo Provisorio do Reino*. Redacção Joaquim Rodrigues de Andrade. Porto: [s.n.], 1820-1834.

*Correio Mercantil e Económico de Portugal que contem toda a qualidade d'annuncios*. Lisboa: Na Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1790-1810.

*Correio das Modas. Hebdomadário com figurinos e secção recreativa: entretenimentos de hum quarto de hora*, Lisboa: 1807.

COSTA, José Daniel Rodrigues da, [A Desgraça do Basófia, ou os Dois Doutores.] *Drama Ingenhozo, e Exemplar, A Desgraça do Bazofia ou os Dois Doutores*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1782. (Cf. Nerytc).

COSTA, Rodrigo Ferreira da, *Principios de Musica ou Exposição Methodica das doutrinas da sua composição e execução*, 2 vols, Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, vol.1, 1820, vol.2, 1824.

COSTIGAN, Arthur William [= FERRIER, James ?], *Sketches of Society and Manners in Portugal. In a Series of Letters* (...), 2 vols., Londres: T. Vernor, s.d. [1779]. (Cf.Neryve).

CRAVEN, Elizabeth, Baronesa de [mais tarde BRANDENBURG-ANSPACH, Elizabeth, Margravina de], *Memoirs of the Margravine of Anspach written by Herself*, 2 vols., Londres: Henry Colburn, 1826. (Cf.Neryve).

[O Criado Astuto ou o Mineiro Fingido.], *Piquena Pessa intitulada O Criado Astuto ou o Mineiro Fingido*, Lisboa: Na Officina de Antonio Gomes, s.d.. (Cf. Nerytc).

[Desengano do Mundo para os peraltas esbandalhados], *Novo Entremez Dezengano do Mundo para os peraltas esbandalhados*, Lisboa: officina de António Gomes, 1791. (Cf. Nerytc).

[Destemperos de hum Bazofia], *Novo Entremez dos Destemperos de hum Bazofia, Jocosos, e Exemplares*, Officina de Manoel Coelho Amado, Lisboa, 1777. (Cf. Nerytc).

[O Divertimento das Noites de Inverno], *Novo Entremez Intitulado: O Divertimento das Noites de Inverno*, Lisboa: Na Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1779. (Cf. Nerytc).

DUFOND, João Robert, *Academia dos Casquilhos*, Lisboa: António Rodrigues Galhardo, 1789. (Cf. Nerytc).

DUMOURIEZ, General [= DU PÉRIER, Charles-François], *État Présent du Royaume de Portugal. Nouvelle édition revue, corrigée et considérablement / augmentée. / Avec une Carte géographique du Portugal*. [Tomo I das Oeuvres Complètes du Général Dumouriez], Hamburgo: P. Chateuneuf, 1797.

[1ª Edição, anónima, sob o título *État présent du Royaume de Portugal en l'année MDCCLXVI*: Lauzanne, 1775] (Cf.Neryve).

DUMOURET, Rose Soulé, « Cartas à família » in DEMERSON, Georges, *Une Bagneraise à Madrid et à Lisbonne de 1804 à 1816*, Arquivos do Centro Cultural Calouste Gulbenkian, vol. XXXIII, Lisboa e Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994. (Cf.Neryve).

ELIOT, William Granville, *A Treatise on the Defence of Portugal, with a Military Map of the Country (...)*, Londres: T. Egerton, 1811. (Cf.Neryve).

ESCHWEGE, Wilhelm Ludwig von, *Zweite Reise nach Portugal* in REIS, Dagmar Seinelin da Mata, *Zweite Reise Nach Portugal (Tagebuch 1805-1807) (...)*, Lisboa: Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Alemã, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1988. (Cf.Neryve).

*Escola Moderna. Entremez*, Lisboa: Na Officina de Chrispim Sabino do Santos, 1782. (Cf. Nerytc).

ÉVÊQUE, Henri L', *Portuguese Costumes, by Mr. L'Eveque (...)*, Londres: Colnaghi and Co. e Edmund Lloyd, s./d. [= 1814]. Volume com páginas não numeradas. Ed. Facsimilada - Lisboa: Edições Inapa, 1993. (Cf.Neryve).

FISHER, R[ichard] B[arnard], *A Sketch of the City of Lisbon, and its Environs (...)*, Londres: Impresso por W. Flint para J. Ridgway, 1811. (Cf.Neryve).

FORSTER, George, *A Voyage round the World (...) during the years 1772, 3, 4, and 5 (...)*, 2 vols. Londres: B. White, J. Robson, P. Emsly & G. Robinson, 1777. (Cf.Neryve).

FRANCO Y BEBRINSÁEZ, Anastásio [= Rafael Mohedano], *Viage Topografico desde Granada a Lisboa (...)*, Granada: Imprenta Real, 1774. (Cf.Neryve).

FRONTEIRA e ALORNA, Marquês de, *Memórias do Marquês de Fronteira e Alorna* (E.C. de Andrade rev. e coord.), vols. I e II, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926-1928.

*Gazeta de Lisboa*, Lisboa: Regia Officina Typographica, 1751-1762. 1778-1820.

GORANI, Conde Giuseppe, *Memorie di Giovinezza e di Guerra [1764-1766]*, Pubblicate da Alessandro Casati, Milão: A. Mondadori, 1936. (Cf.Neryve).

HAUTEFORT, Ch[arles]-V[ictor] d', *Coup d'Oeil sur Lisbonne et Madrid, en 1814, (...)* Paris: Delaunay, 1820. (Cf.Neryve).

*Hebdomadário Lisbonense papel curiozo, noticiazo, util e de noticias publicas.* Lisboa: [s.n.], 1763-1767.

HENRY, Walter, *Surgeon Henry's Trifles. Events of a Military Life (...)*, Londres: Chatto & Windus, 1970 (Reed. moderna de *Trifles from my Portfolio*, Québec: William Neilson, 1839). (Cf.Neryve).

HERVEY, Augustus John, *Augustus Hervey's Journal, Being the Intimate Account of the Life of a Captain in the Royal Navy Ashore and Afloat [1752-1755]*, Londres: William Kimber, 1953. (Cf.Neryve).

HICKEY, William, *Memoirs of William Hickey edited by Alfred Spencer vol.II (1775-1782)*, Londres: Hurst & Blackett, 1918. (Cf.Neryve).

*O Investigador Portuguez em Inglaterra, ou Jornal Litterario, Político, (...)*. 1812 a 1814.

*Jornal de Belas Artes ou Memnosine Lusitano*, Lisboa: ed. Pedro Cavoé, 1816.

LANDMANN, George, *Historical, Military and Picturesque Observations on Portugal (...)*, 2 vols., Londres: Impresso por W. Bulmer & Co. para T. Cadell & W. Davies, 1818. (Cf.Neryve).

LA FLOTTE, Monsieur de, *Essais Historiques sur L'Inde, Précédés d'un Journal de Voyages et d'une Description Géographique (...)*, Paris: Herissant le Fils, 1769. (Cf.Neryve).

LEITE, António da Silva, *Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras de Musica, e do acompanhamento. A segunda as da Guitarra; a que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras peças mais usuaes para desembaraço dos Principiantes: tudo com acompanhamento de segunda Guitarra (...)*, Porto: Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796.

LEITHOLD, Theodor von, *Meine Ausflucht nach Brasilien oder Reise von Berlin nach Rio de Janeiro und von dort zurück; (...)* Berlim: In der Maurerschen Buchhandlung, 1820. (Cf.Neryve).

[O Libertino Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar], *Pequena Peça intitulada: O Libertino Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar*, Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

LINDLEY, Thomas, *Narrative of a Voyage to Brasil; Terminating in the Seizure of a British Vassel (...)*, Londres: J. Johnson, 1805. (Cf.Neryve).

*The Lisbon Guide, Containing Direction to Invalids who Visit Lisbon; with a Description of the City, and Tables of the Coin, Weights, and Measures of Portugal*, Londres: J. Johnson, 1800. (Cf.Neryve).

*Livro das Noticias de Buletas e Bailhes. Publicadas no Rial Theatro de s. Carlos desde dia 30 de Junho de 1793 de sua abertura athe o dia 13 de Maio de 1795*" (P-Ln [LV1]).



[Livro] *Oferecido o Ilxmo Snr Joaquim Pedro Quintella o livro 4 das Noticias das Operas e mais divertimentos que se representarão no Rial Theatro de São Carlos Desdo [sic] Dia 5 de Março de 1797 athe o dia 20 de Fevereiro de 1798* (P-Ln [LV2]).

[As Loucuras da Velhice], *Novo Entremez intitulado, As Loucuras da Velhice*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1786.

[A Manhã de S. João], *Novo Entremez Intitulado A Manhã de S. João na Praça da Figueira*, Lisboa: Na Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1792. (Cf. Nerytc).

MAZZA, José, *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (Códice Cxlv/1-26 da Biblioteca Pública de Évora ed. José Augusto Alegria), Separata da Revista Ocidente 1944-45.

*Mercurio Historico Politico e Litterario de Lisboa*, [ed. João Baptista Reycend], Lisboa: Na Of. De Simão Thaddeu Ferreira, 1794-1797.

[Modo de Emendar a Desordem da Mulher com Marido, por a não Deixar Jogar o Entrudo, e a Bulha da Velha com os Rapazes por Amor dos Rabos-Levas.], *Novo e Gracioso Papel, Intitulado Modo de Emendar a Dezordem da Mulher com Marido, pela não deixar jogar o Entrudo, e a Bulhe da Velha com os Rapazes por Amor dos rabos levas*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, s.d.. (Cf. Nerytc).

MURPHY, James, *Travels in Portugal; through the Provinces of Entre Douro e Minho, Beira, Estremadura, and Alem-Tejo, In the Years 1789 and 1790* (...), Londres: A. Strahan, T. Cadell Jr. & W. Davies, herdeiros de Mr. Cadell, 1795. (Cf. Neryve).

\_\_\_\_\_, *A General View of the State of Portugal* (...), Londres: T. Cadell Jr. & W. Davies, 1798. (Cf. Neryve).

[Os Noivos de um Mês], *Nova, e Graciosa Pessa, Intitulada, Os Noivos d' hum Mez*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1786. (Cf. Nerytc).

[Novas Industrias de Amor proveitosas aos Amantes], *Novo e Gracioso Entremez Intitulado Novas Industrias de Amor proveitosas aos Amantes*, Lisboa: Na Officina de António Gomes, 1793. (Cf. Nerytc).

*Passatempo Honesto e Familiar ou collecção de quarenta e oito jogos geralmente conhecidos pela denominação de jogos de prendas... Terceira edição correcta e acrescentada com hum Indice Geral de Jogos*, 3ª ed., Lisboa: Typ. Rollandina, 1822.

PELHAM, Thomas, *Cartas manuscritas ao Pai* (British Library, Add. Ms. 33126) In BLACK, Jeremy "Portugal in 1755: The Letters of Thomas Pelham", *The British Historical Society in Portugal: Fourteenth Annual Report and Review*, pp.49-55, 1987. (Cf. Neryve).

PEREIRA, Pedro António, *O Outeiro, ou os Poetas Afinados*, Lisboa: Na Officina de Domingos Gonsalves, 1783. (Cf. Nerytc).

*O Portuguez: Diario politico litterario e comercial*. Lisboa: Imprensa do Portuguez, 1826-1827.

[Quem Quiser Rir Pague e Leia, ou os Fregueses do Cais do Sodré], *Novo Entremez intitulado Quem Quizer Rir, Pague e Leia, ou os Fregueses do Cais do Sodré*, Lisboa: Na Officina de Filippe da Silva e Azevedo, 1786.

RATTON, Jacques, *Recordações sobre ocorrências do seu tempo em Portugal, durante o lapso de sessenta e tres annos e meio, alias de Maio de 1747 a Setembro de 1810* (...) Londres: H. Bryer, 1813. 2ªed, Coimbra, 1920.

RIBEIRO, Manuel da Paixão, *Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda a qualidade de Pessoas; e muito principalmente ás que seguem e vida litteraria, e ainda ás Senhoras*, Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

R[IDDELL], Maria, *Voyages to the Madeira, Leeward Caribbean Isles: with Sketches of the Natural History of these Islands*, Edimburgo: Peter Hill & T. Cadell, 1792. (Cf.Neryve).

RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.1 (Castelo Branco Chaves, pref., António Feijó, trad.), Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

RUDERS, Carl Israel, *Viagem em Portugal 1798-1802*, vol.2 (Inga Gullander, trad.), Lisboa: Biblioteca Nacional, 2002.

SAINT-PRIEST, [François-Emmanuel Guignard, ] Conde de, *Mémoires des Régnes de Louis XV et de Louis XVI* (...), 2 vols., Paris: Calman-Lévy, 1929. (Cf.Neryve).

STENDHAL, "Lettres sur Haydn" in *Haydn et Mozart*, Paris: Michel de Maule, 2002.

STRATHMORE, John, Conde de & PITT, Thomas, *Observations in a Tour to Portugal and Spain 1760 by John Earl of Strathmore and William Pitt Esq.* (British Library, Add. Ms. 5845) in BLACK, Jeremy, "Portugal in 1760: The Journal of a British Tourist", *The British Historical Society in Portugal: Fifteenth Annual Report and Review*, pp. 91-112, 1988. (Cf.Neryve).

[Teimoso em não Casar], *Entremez do Teimozo em não Casar*, Lisboa: Na Officina de António Gomes, s.d. (Cf. Nerytc).

TILESIUS VON TILÉNAU, Wilhelm Gottlieb, "Nachtrag / zur Berichtung einzelner Ansichten / in dem Gemälde von Lissabon / und / einzelne Fragmente eines Augenzeugen zur / Kenntniss dieser Hauptstadt / hinzugefügt / von / W. G. Tilesius / Doktor der Philosophie." In [CARRÈRE, Joseph-Barthélemy-François ?], *Neuste / Gemälde von Lissabon*. Leipzig: Karl Wilhelm Kuchler, pp. 321/504, 1797. (Cf.Neryve).

[As Trapalhadas do Tolo Desesperado e da Mulher Logrativa.], *Novo Entremez Das Trapalhadas Do Tollo Desesperado, E Da Mulher Logrativa*, Officina de Francisco Borges de Sousa, Lisboa: 1787 (Cf. Nerytc).

[Os Três Casamentos Gostosos], *Novo, e Divertido Entremez Intitulado Os Tres Casamentos Gostozos*, Officina de Francisco Borges de Sousa, Lisboa: 1792. (Cf. Nerytc).

TURNBULL, John, *A Voyage round the World, in the Years 1800, 1801, 1802, 1803 and 1804: In which The Author visited Madeira, The Brazils, Cape of Good Hope, the*

*English Settlements / of Botany Bay and Norfolk Island; (...)* 2ª ed., Londres: A. Maxwell, 1813 (1ª ed./3 vol., Londres: 1805). (Cf.Neryve).

TWISS, Richard, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773 (...)*, Londres: Impresso para o Autor e vendido por G. Robinson, T. Becket & J. Robson, 1775. (Cf.Neryve).

[A Velhice Namorada], *Novo Entremez Intitulado; A Velhice Namorada*, s.l.: s.ed., s.d. (Cf. Nerytc).

[O Velho Peralta], *Entremez Intitulado: O Velho Peralta*, Lisboa: Na Officina de Francisco Sabino dos Santos, 1776. (Cf. Nerytc).

VERNEY, Luis António, *O Verdadeiro Método de Estudar, para ser Util à Republica e à Igreja (...)*, Valença: Na oficina de Antonio Balle, 1746.

WEBSTER, John W., *Description of the Island of St. Michael (...)*, Boston: R. P. & C. Williams, 1821. (Cf.Neryve).

WHITAM, Soror Catherine, *Carta manuscrita a sua Mãe*, in MACAULEY, Rose, *They Went to Portugal*, Londres: Penguin Books, pp. 268-272, 1985. (Cf.Neryve).

WHITEFIELD, George, *A Brief Account of some Lent and other Extraordinary Processions and Ecclesiastical Entertainments. Seen last year at Lisbon (...)*, Londres: Impresso por W. Strahan e vendido por G. Keith, Thomas Field & E. Dilly, 1755. (Cf.Neryve).

WOLFF, Jens, *Sketches and Observations taken on a Tour through a part of the South of Europe*, Londres: W. Wilson, 1801. (Cf.Neryve).

WRAXALL, Sir Nathaniel William, *Historical memoirs of my own time. Part the First, from 1772 to 1780. Part the Second, from 1781 to 1784*, 2ªed. Londres: Kegan Paul, Trench & Trübner, 1904. (Cf.Neryve).

## IV - Bibliografia

ANASTÁCIO, Vanda, "Cherchez la femme" (À propos d'une forme de sociabilité à Lisbonne a la fin du XVIIeme siècle)" in *Arquivos do Centro Português*, Vol. XLIX, Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian, pp. 93-115, 2005.

\_\_\_\_\_, "Perigos do Livro" in *Românica*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nº13, pp.125-141, 2004.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães, *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

\_\_\_\_\_, *As Fábricas de Música. A Edição Musical em Portugal nos Finais do Antigo Regime*, Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora (policopiada), 2004.

ALVARENGA, João Pedro d', "Sobre a autoria das obras para tecla atribuídas a João de Sousa Carvalho" In *Revista Portuguesa de Musicologia nº4-5*, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp.115-145, 1994-95.

\_\_\_\_\_, (coord.), *João Domingos Bomtempo 1775-1842*, Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, 1993.

ANDRADE, Isabel Freire, "Edições Periódicas de Música e Periódicos Musicais em Portugal". In *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* 62 (Julho-Setembro), pp.47-50, 1989.

ARAÚJO, Ana Cristina, *A Cultura das Luzes em Portugal. Temas e Problemas*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000.

ARIÈS, Philippe e DUBY, Georges (ed.), *Histoire de la vie privée*, vol.3 e 4, 3ª ed., Paris: Éditions du Seuil, 1999.

ASTIER, Régine, "François Marcel and the Art of Teaching Dance in the Eighteenth Century" in *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol.2, nº2, Edinburgh University Press, pp. 11-23, Summer, 1984.

ÁVILA, Humberto d', *Almeida Mota Compositor Português em Espanha*, Lisboa: Vega, 1996.

BARATA, José de Oliveira e PERICÃO, Maria da Graça, *Catálogo da Literatura de Cordel. Coleção Jorge de Faria*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006.

BELO, André, "A gazeta de Lisboa e o Terramoto de 1755: a margem do não escrito" in *Análise Social* nº 151-152, vol. XXXIV, Lisboa: ICS da Universidade de Lisboa, pp.619-637, 2000.

\_\_\_\_\_, *As Gazetas e os Livros*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2001.

BELLO VÁZQUEZ, Raquel, *Uma Certa Ambição de Glória. Trajectória, Redes e Estratégias de Teresa de Mello breyner nos Campos Intelectual e do Poder em*

*Portugal (1770-1798)*, Dissertação de Doutoramento apresentada à Universidade de Santiago de Compostela (digitalizada), 2005.

BENTON, Rita; HALLEY, Jeanne. *Pleyel as Music Publisher: A Documentary Sourcebook of Early Nineteenth Century Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1990.

BERG, Maxine, *Luxury & Pleasure in Eighteenth-Century Britain*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

BERMINGHAM, Ann; BREWER, John (ed.), *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, London: Routledge, 1997.

BEIRÃO, Caetano, *D. Maria I, 1777-1792: Subsídios para a Revisão da História do seu Reinado*, 2ª ed. (corrigida e acrescentada), Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1934.

BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, 2 vols., Lisboa: Castro Irmão e Ricardo de Sousa e Sales, 1883 e 1902.

BONIFÁCIO, Maria de Fátima. *Seis estudos sobre o liberalismo português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1996.

BOYD, Malcolm e CARRERAS, Juan José (eds), *La Música en España en el Siglo XVIII*, Madrid: Cambridge University Press, 2000.

BRAGA, Teófilo, *História do Theatro Português. A baixa comédia e a ópera, século XVIII*, Porto: Imprensa Portuguesa, 1870-71.

\_\_\_\_\_, *História da Literatura Portuguesa*, vol.IV Os Arcades, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

BRAGO, Michel, "Haydn, Goldoni, and Il Mondo della Luna" in *Eighteenth Century Studies*, vol.17, nº3, The Johns Hopkins University Press, pp.308-332, Spring, 1984.

BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 2ª ed. revista e aumentada, Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.

BRAUCHLI, Bernard, *Comments on the Lisbon Collection of Clavichords*, London: The Galpin Society Journal XXXIII, 1980.

BRITO, Manuel Carlos de, "Musicology in Portugal since 1960" in *Acta Musicologica* LVI, 1, pp.29-47, 1984.

\_\_\_\_\_, *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989a.

\_\_\_\_\_, *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa, Editorial Estampa, 1989.

\_\_\_\_\_ e CRANMER, David (selecção, trad. e notas) *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1990.

\_\_\_\_\_, "Edições musicais em Portugal nos séculos XVII e XVIII: distribuição e significado" in *Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología*, Nº3, Madrid: S.E.M., pp.1138-42, 1993.

\_\_\_\_\_, e CYMBRON, Luisa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.

CABRAL, Rui, *Inventário Preliminar dos Livros de Música do Seminário da Patriarcal*, Lisboa: Biblioteca Nacional/Centro de Estudos Musicológicos, 1999.

CARDIM, Pedro, *Cortes e Cultura Política no Portugal do Antigo Regime*, Lisboa: Cosmos, 1998.

\_\_\_\_\_, *O Poder dos Afectos. Ordem amorosa e dinâmica política no Portugal do Antigo Regime*, Dissertação de Doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa (policopiada), 2000.

CARLSON, Marvin, "The Golden Age of the Boulevard" in *The Drama Review: TDR*, vol.18, nº1, MIT Press, pp.25-33, Mar., 1974.

CARVALHO, Mário Vieira de, "Trevas e Luzes na ópera do Portugal setecentista" in *Vértice*, 27, pp.87-96, 1990.

\_\_\_\_\_, *"Pensar é morrer" ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993.

\_\_\_\_\_, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999.

\_\_\_\_\_, CASCÃO, Rui, "Vida Quotidiana e sociabilidade" in MATTOSO, José (ed.), *História de Portugal*, Vol. V, Lisboa: Círculo de Leitores, pp.517-541, 1993.

CASTELO-BRANCO, Salwa el-Shawan (coord./ed.), *Portugal e o Mundo. O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa: Dom Quixote, 1997.

CASTELVECHI, Stefano, "From Nina to Nina: Psychodrama, abortion and sentiment in the 1780s" in *Cambridge Opera Journal*, vol.8, nº2, Cambridge: Cambridge University Press, pp.91-112, Julho 1996.

CHAVES, Castelo Branco (ed.), *O Portugal de D. João V Visto por três Forasteiros*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2ª ed., 1989.

\_\_\_\_\_, *Os Livros de Viagens em Portugal no século XVIII e a sua Projecção Europeia*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

\_\_\_\_\_, *Memorialistas Portugueses*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

CHIMÈNES, Myriam, *Mécènes et Musiciens. Du Salon au Concert à Paris sous la IIIe République*, Paris: Fayard, 2004.

CIDADE, Hernâni, *A Marquesa de Alorna*, Porto: Companhia Portuguesa Editora, 1931.



CLARK, Caryl (ed.), *The Cambridge Companion to Haydn*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

COBAU, Judith, "The Preferred Pas de Menuet" in *Dance Research Journal*, vol. 16, nº2, Congress on Research in Dance, pp.13-17, Autumn, 1984.

COLT, C. F. e MIALL, Antony, *The Early Piano*, London: Stainer & Bell, 1981.

CORTIÇAS LEIRA, Antia, "A Correspondência como meio de difusão do canôe: o caso de Metastasio e Gluck no epistolário Vimieiro-Oeynhausen" in *Correspondências - Usos da Carta no Século XVIII*, Lisboa: Colibri, 2005.

COSTA, Fernando Dores, *Crise Financeira, Dívida Pública e Capitalistas (1796-1807)*, dissertação de mestrado apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, (policopiada), 1992.

CRANMER, David John, *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread*, Dissertation submitted for the degree of Ph.D. (policopiada: FCSH - UNL) 1996.

CRUZ, Gabriela Gomes da, *The Piano variations and Fantasias of João Domingos Bomtempo*, dissertação de mestrado em musicologia apresentada à Universidade do Texas, Austin (policopiada) 1992.

CURTIN, Michael, "A Question of Manners: Status and Gender in Etiquette and Courtesy" in *The Journal of Modern History*, vol.57, nº3, The University of Chicago Press, pp. 395-423, Sep., 1985.

CURTO, Diogo Ramada, "Ritos e Cerimónias da Monarquia em Portugal (Sécs. XVI a XVIII)" in *A Memória da Nação*, Lisboa: Sá da Costa, pp. 201-265, 1991.

DEVRIES, Anik e LESURE, François, *Dictionnaire des Éditeurs de Musique Français*, Genève : Éditions Monkoff, 1979-88.

DODERER, Gerhard e FERNANDES, Cremilde Rosado, "A Música na Sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa 1706-1750" in *Revista Portuguesa de Musicologia* 3, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp. 69-81, 1993.

\_\_\_\_\_ e Henry van der Meer, John, *Cordofones de Tecla Portugueses do Século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

DOMINGOS, Manuela D., *Livreiros de Setecentos*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 2000.

\_\_\_\_\_, "Os catálogos de Livreiros como fontes de História do Livro: o caso dos Reycend" in *Revista da Biblioteca Nacional*, S.2, vol.4, nº1, Lisboa: BN, Janeiro-Junho 1989.

\_\_\_\_\_, "Contratos e Sociedades de um Livreiro de Setecentos: João Baptista Reycend" in *Revista da Biblioteca Nacional*, S.2, vol.10, (1-2). Lisboa: BN, 1995.

DONAKOWSKI, Conrad L., *A Muse for the Masses. Ritual and Music in an Age of Democratic Revolution 1770-1870*, Chicago: The University of Chicago Press, 1977.

FERNANDES, Cristina, "A música no contexto da Profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768-1828)" in *Revista Portuguesa de Musicologia* 7-8, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp. 59-94, 1997-98.

FERREIRA, Manuel Pedro, "Da música na História de Portugal" in *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp.167-216, 1994-95.

FRANÇA, José Augusto, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 2ª ed, Lisboa: Bertrand, 1977.

\_\_\_\_\_, *O Romantismo em Portugal: Estudo de Factos Socioculturais*, 6 vols., Lisboa: Livros do Horizonte, 1974.

\_\_\_\_\_, *A Arte Portuguesa de Oitocentos*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.

FUBINI, Enrico, *Musica e Cultura nel Settecento Europeo*, Torino: EDT, 1986.

GILLETT, Paula, "Entrepreneurial Women Musicians in Britain: From the 1790s to the Early 1900s" in WEBER, William (ed.), *The Musician as Entrepreneur 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington: Indiana University Press, pp.198-220, 2004.

GALLEGO, Antonio, *La Música en Tiempos de Carlos III*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.

GODINHO, Vitorino Magalhães. *Prix et monnais au Portugal 1750-1850*. Paris : Librairie Armand Colin, 1955.

GOUBERT, Pierre; ROCHE, Daniel, *Les Français et l'Ancien Régime*, vol. I-II, Paris: Armand Colin, 3ªed, 2000.

GRAMIT, David, "Selling the Serious: The Commodification of Music and Resistance to It in Germany, circa 1800" in WEBER, William (ed.), *The Musician as Entrepreneur 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington: Indiana University Press, pp.81-101, 2004.

GUEDES, Fernando, *Os Livreiros em Portugal e as suas Associações desde o Século XV até aos nossos dias*, 2ª ed., Lisboa: Editorial Verbo, 2005.

GUIN, Elisabeth Le, " 'One Says That One Weeps, but One Does not Weep': 'Sensible', Grotesque, and Mechanical Embodiments in Boccherini's Chamber Music" in *Journal of the American Musicological Society*, vol. 55, nº 2, University of California Press, pp. 207-254, Summer, 2002.

HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a Category of Bourgeois Society*, Cambridge, Mass., 1992.

HEARTZ, Daniel, *Music in European Capitals. The Galant Style, 1720-1780*, London : Norton, 2003.



HESPANHA, António, *Poder e Instituições na Europa do Antigo Regime*, Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

\_\_\_\_\_, « Fundamentos Antropológicos da Família de Antigo Regime : Os Sentimentos Familiares » in MATTOSO, José (dir.) *História de Portugal*, vol. IV *O Antigo Regime (1620-1807)*, Lisboa : Círculo de Leitores, 1993.

HOSBAWM, Eric. *A Era das revoluções: 1789-1848*, 5ªed, Lisboa: Presença, 2001.

ISHERWOOD, Robert M., "Popular Musical Entertainment in Eighteenth-Century Paris" in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol.9, nº2, pp. 295-310, Dez. 1978.

\_\_\_\_\_, "Entertainment in the Parisian Fairs in the Eighteenth Century" in *Journal of Modern History* vol. 53, nº1, Chicago: University of Chicago Press, pp.24-48, 1981.

\_\_\_\_\_, *Farce and Fantasy: Popular Entertainment in Eighteenth-Century Paris*, New-York: Oxford University Press, 1986.

JACOB, Margaret C., *Strangers Nowhere in the World. The Rise of Cosmopolitanism in Early Modern Europe*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2006.

JANEIRO, Helena Pinto, "A procissão do Corpo de Deus na Lisboa Barroca. O Espaço e o Poder" in *Arqueologia do Estado. Comunicações*, vol. II, pp. 727-742, Lisboa, 1988.

KASTNER, Macario Santiago, *Contribución al Estudio de la Musica Española e Portuguesa*, Lisboa: Ática, 1941.

\_\_\_\_\_, "A harpa em Portugal (séculos XIV-XVIII)", *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical* nº 42-43, pp.12-16, Lisboa: Julho/Out. 1984.

\_\_\_\_\_, *Carlos Seixas*, Coimbra: Coimbra Editora, Limitada, 1935.

KEIL, Alfredo, *Breve Notícia dos Instrumentos de Música Antigos e Modernos da Collecção Keil*, Lisboa: Anuario Commercial, 1904.

KLEINGELD, Pauline, "Six Varieties of Cosmopolitanism in Late Eighteenth-Century Germany" in *Journal of the History of Ideas*, vol. 60, nº3, University of Pennsylvania Press, Jul., 1999.

KRUMMEL, Donald William; Sadie, Stanley (ed.). *Music Printing and Publishing*, London: Macmillan, 1990.

LAMBERTINI, Michel'Angelo, *Industria Instrumental Portuguesa. Apontamentos*, Lisboa: Typ. Do Anuario Commercial, 1914.

\_\_\_\_\_, *Primeiro Núcleo de um Museo Instrumental em Lisboa*, Lisboa: A Editora Limitada, 1914.

LEPPERT, Richard, "Social Order and the Domestic Consumption of Music. The Politics of Sound in the policing of Gender Construction in Eighteenth-Century England" in BERMINGHAM, Ann; BREWER, John (ed.), *The Consumption of Culture 1600-1800. Image, Object, Text*, pp. 514-534, London: Routledge, 1997.

LOESSER, Arthur, *Men, Women and Pianos. A Social History*, New York: Dover, 1990.

LOPES, Maria Antónia, *Mulheres, Espaço e Sociabilidade. A transformação dos papéis femininos à luz de fontes literárias (2ª metade do séc. XVIII)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1989.

LOUSADA, Maria Alexandre, "Sociabilidades Mundanas em Lisboa. Partidas e Assembleias, c. 1760-1834" in *Penélope*, Lisboa, 19-20, pp.129-160, 1998.

\_\_\_\_\_, *Espaços de sociabilidade em Lisboa: finais do séc. XVIII a 1834*, Dissertação de doutoramento apresentada à Universidade Clássica de Lisboa, Faculdade de Letras, (policopiada) 1995.

MACEDO, Jorge Borges de, *Problemas de história da indústria portuguesa no século XVIII*, 2ªed., Lisboa: Querco, 1982.

MACHADO, Júlio César, *Os Teatros de Lisboa*, Lisboa: Matos Moreira e Cia, 1875.

MADUREIRA, Nuno Luís, *Lisboa. Luxo e Distinção, 1750-1830*. Lisboa: Editorial Fragmentos, 1990.

\_\_\_\_\_, *Cidade: Espaço e Quotidiano (Lisboa 1740-1830)*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

\_\_\_\_\_, *Inventários: aspectos do consumo e vida material em Lisboa em finais do Antigo Regime*, Dissertação de mestrado apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, (policopiada) 1989.

MAH, Harold, *Enlightenment Phantasies. Cultural Identity in France and Germany. 1750-1914*, London: Cornell University Press, 2003.

MAINWRIGHT, David, *The Piano Makers*, London: Hutchinson, 1975.

MARFANY, Joan-Lluis, "The Invention of Leisure in Modern Europe", in *Past and Present* Nº156, Oxford University Press, pp.174-191, Aug. 1997.

MARQUES, Maria Adelaide Salvador, "Músicos de Câmara no Reinado de D. José I" in *Do Tempo e da História*, I, pp. 193-218, 1965.

MATTA, Jorge M. Matta S. Santos, *A Música Orquestral em Portugal no século XVIII*", Dissertação de doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa, (policopiada) 2006.

MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*, vol.4-5, Lisboa: Círculo de Leitores, 1993.

MCKEE, Eric, "Mozart in the Ballroom: Minuet-Trio Contrast and the Aristocracy in Self-Portrait" in *Music Analysis*, nº24/III, Blackwell Publishing, 383-434, 2005.

MELL, Albert, "Antonio Lolli's Letters to Padre Martini" in *The Musical Quarterly*, vol.56, Nº3, Jul. 1970.

MILLIOT, Vincent, *Cultures, Sensibilités et Société dans la France d'Ancien Régime*, Paris: Éditions Nathan, 1996.

MONTAGNIER, Jean Paul C., "Le Te Deum en France a l'époque baroque: Un emblème royal" in *Revue de Musicologie*, T.84e, N°2e, Société Française de Musicologie, pp. 199-233, 1998.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas. *O Crepúsculo dos Grandes (1750-1832)*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1998.

\_\_\_\_\_, (coord.) César de Oliveira (dir.), *História dos Municípios e do Poder Local*, Lisboa: Círculo de Leitores, 1996.

\_\_\_\_\_, *Elites e Poder*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo; ALMEIDA, Teresa S. e ANASTÁCIO, Vanda (ed.) *Correspondências. Usos da Carta no Século XVIII*, Lisboa: Ed. Colibri, 2005.

MORAIS, Manuel, "Sobre a Guitarra em Portugal nos séculos XVIII e XIX" in *Fábrica de Sons: Instrumentos de música europeia dos séculos XVI a XX*, Catálogo Museu da Música, Lisboa: Electa, pp. 17-20, 1994.

\_\_\_\_\_, (coord.) *A Guitarra Portuguesa. Actas do Simpósio Internacional*, Centro História de Arte/Universidade de Évora, Lisboa: Estar editora, 2001.

\_\_\_\_\_, "Domingos Caldas Barbosa (fl.1775-1800): Compositor e tangedor de Viola?" in NERY, Rui Vieira (ed.), *A Música no Brasil Colonial*, pp.305-321, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

NERY, Rui Vieira, "Italian Models and Problems of Periodization in Portuguese Baroque Music" in *Routes du Baroque: La Contribution du baroque à la Pensée et à l'Art Européens*, Lisboa: Conselho da Europa/Secretaria de Estado da Cultura, pp.217-223, 1990.

\_\_\_\_\_, "O Teatro Eclesiástico: A Liturgia Musical Barroca como Espectáculo" in VENTURA, Maria da Graça (ed.) *O Barroco e o Mundo Ibero-Atlântico*, Lisboa: Colibri, 1998.

\_\_\_\_\_, (pref.) in MORAIS, Manuel (ed.), *Modinhas, Lunduns e Cançonetas*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.

\_\_\_\_\_, (coord.) *A Música no Brasil Colonial*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_, (pref.) "Piedade Barroca e Novas Práticas de Sociabilidade Urbana na Música Sacra Luso-Brasileira do Século XVIII" in FERNANDES, Cristina, *Devoção e Teatralidade. As Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a Prática Litúrgico-Musical no Portugal Pombalino*, Lisboa: Colibri/FCSH da Universidade Nova de Lisboa, 2005.

\_\_\_\_\_, Nerymm: "E lhe Chamam uma Nova Corte': A Música e o Poder na Estratégia Colonial Iluminista do Morgado de Mateus (São Paulo, 1765-75)" [Estudo introdutório à edição dos excertos que incluem referências musicais do Diário do governo do Morgado de Mateus em São Paulo entre 1765 e 1774], (em preparação).

\_\_\_\_\_, Neryve: *A Música e a Dança na Sociedade Luso-Brasileira do Final do Antigo Regime. O Testemunho dos Viajantes Estrangeiros (1750-1834)*, (em preparação).

\_\_\_\_\_, Nerytc: *A Música no Teatro de Cordel Setecentista* (em preparação).

NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de, 1. *Sínteses da Cultura Portuguesa: História da Música*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91 – Portugal/ Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

New Grove, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres: Macmillan, 2000.

NOIRAY, Michel, “Le repertoire d’opera italien au Theatre de Monsieur et au Theatre Feydeau (janvier 1789-aout 1792)” in *Revue de musicologie*, T.81e, N° 2e, 1995.

NUNES, Maria de Fátima. *Imprensa periódica científica (1772-1852): Leituras de “Sciencia agricola” em Portugal*. Lisboa: Estar, 2001 (Colecção Thesis; 2).

\_\_\_\_\_, “A sociabilidade científica: alguns aspectos das raízes do Liberalismo em Portugal” in COSTA, F. Marques et al., *Do Antigo Regime ao Liberalismo, 1750-1850*, Lisboa: Vega, pp. 70-77, 1989.

OLIVEIRA MARQUES, António Henrique de, *História de Portugal*, Lisboa: Palas Editores, 1986.

ORDEN, Kate van, *Music, Discipline, and Arms in Early Modern France*, Chicago: University of Chicago Press, 2005.

\_\_\_\_\_, *Music and the Cultures of Print*, New York, London: Garland, 2000.

PALMA-FERREIRA, João, *Subsídios para uma Bibliografia do Memorialismo Português*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

\_\_\_\_\_, *Academias Literárias dos séculos XVII e XVIII*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1982.

PEDREIRA, Jorge Miguel Viana, *Estrutura industrial e mercado colonial: Portugal e Brasil (1780-1830)*, Lisboa: Difel, 1994.

PEDREIRA, Jorge Miguel Viana. *Os homens de negócio da praça de Lisboa de Pombal ao vintismo (1755-1822): diferenciação, reprodução e identificação de um grupo social*, dissertação de Doutoramento apresentada à FCSH da Universidade Nova de Lisboa (policopiada) 1995.

PIRES, António Caldeira, *História do Palácio Nacional de Queluz*, 2 vols., Coimbra: Imprensa da Universidade, 1924-26.

RAFAEL, Gina Guedes, SANTOS, Manuela (org. e coord.) e TENGARRINHA, José Manuel (pref.) *Jornais e Revistas Portuguesas do Século XIX*, Vol.I, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1998.

RAMOS, Luís de Oliveira, *D. Maria I*, Lisboa: Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, 2007.

- REBELLO, Luiz Francisco, *História do Teatro Português*, 4ª ed. (revista e ampliada), Lisboa: Publicações Europa-América, 1989.
- RIBEIRO, Mário de Sampaio, *A Música em Portugal nos Séculos XVIII e XIX: Bosquejo de História Crítica*, Lisboa: Inácio Pereira de Sousa, 1938.
- RICHARDS, Annette, *The Free Fantasia and the Musical Picturesque*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- RILEY, Matthew, *Musical Listening in the German Enlightenment. Attention, Wonder and Astonishment*, Burlington: Ashgate, 2004.
- ROSSELLI, John, "From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons, 1600-1850" in *Cambridge Opera Journal*, vol.1, nº1, Cambridge University Press, pp.1-32, Mar. 1989.
- RUSSEL, Tilden A., "Minuet Form and Phraseology in *Recueils* and Manuscript Tunebooks" in *The Journal of Musicology*, vol.17, nº3, University of California Press, pp. 386-419, Summer, 1999.
- SÁ, Victor de, *Instauração do Liberalismo em Portugal*, Lisboa: Livros Horizonte, 1987.
- SALMEN, Walter (ed.), *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century* in *Sociology of Music*, vol.1, Pendragon Press, 1983.
- SANTOS LUÍS, Carlos Humberto Nobre dos, *João de Sousa Carvalho: Catálogo Comentado das Obras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, *Intelectuais Portugueses na Primeira Metade de Oitocentos*, Lisboa: Presença, 1988.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora Lda, 12ª ed, 1982.
- SARRAUTE, Jean-Paul, *Catálogo das Obras de João Domingos Bomtempo*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- SASPORTES, José, *História da Dança em Portugal*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- \_\_\_\_\_, *Trajectória da Dança Teatral em Portugal*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1979.
- SCHERPEREEL, Joseph, *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- \_\_\_\_\_, "Patrocínio e «Performance Practice» em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX" in *Revista Portuguesa de Musicologia* 9, Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp.37-52, 1999.
- \_\_\_\_\_, "Les Ensembles instrumentaux et vocaux à Lisbonne aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles d'après les Archives Mutuelle de musiciens" in *Musique. Images. Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale*, 6, pp.170-179, 2004.

SEAMAN, Gerald, "Amateur Music-Making in Russia" in *Music & Letters*, vol.47, nº3, Oxford University Press, pp.249-259, Jul. 1966.

SERRÃO, Joel; MARQUES, A.H. de Oliveira (dir.). *Nova História de Portugal*, vol. IX, Lisboa: Presença, 2002.

\_\_\_\_\_, (ed.) *Dicionário de História de Portugal*, 4 vols. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1963-71.

\_\_\_\_\_, *Liberalismo, Socialismo, Republicanismo: Antologia de pensamento político português*, 2ªed., Lisboa: Livros Horizonte, 1979.

SIEMENS HERNANDEZ, Lothar. "Pedro Anselmo Marchal en Madrid (1795-1812) y sus obras de tecla dedicadas al príncipe de Astúrias, su discípulo". In *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: FCG, pp.535-543, 1992.

SILBERT, Albert, *Do Portugal do Antigo Regime ao Portugal Oitocentista*, 3ªed, Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

SISMAN, Elaine R., "Haydn's Theater Symphonies" in *Journal of the American Musicological Society*, vol.43, nº2, University of California Press, pp. 292-352, Summer, 1990.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e Sousa (dir.), *Ordens Religiosas em Portugal. Das Origens a Trento – Guia Histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 2005.

SOUSA, Filipe de, "A Música Orquestral Portuguesa no Século XVIII". In *Actas do Congresso "A Arte em Portugal no Século XVIII, Bracara Augusta XXVIII*, 65-66 (77-78), pp.405-412.

SOUSA BASTOS, António, *Carteira do Artista: Apontamentos para a História do Teatro Português e Brasileiro*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand-José Bastos, 1898.

SOUSA, José Manuel Mota de e VELOSO, Lúcia Maria Mariano, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1987.

STAFFORD, Barbara Maria, *Artful Science. Enlightenment Entertainment and the Eclipse of Visual Education*, 2ªed., Cambridge Massachussets: MIT Press, 1999.

*Subsídios para a História da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Philharmonico*, Lisboa: Igreja dos Mártires, s.d..

SUTTON, Julia, "The Minuet: An Elegant Phoenix" in *Dance Chronicle*, vol.8, nº3/4, ed. Taylor Francis Ltd., pp.119-152, 1985.

TENGARRINHA, José, *História da Imprensa Periódica Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa: Caminho, 1989.

THOMAS, Downing A., *Aesthetics of Opera in the Ancien Régime, 1647-1785*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

TINHORÃO, José Ramos, *Os Negros em Portugal. Uma Presença Silenciosa*, Lisboa: Caminho, 1988.

\_\_\_\_\_, *Fado. Dança do Brasil, Cantar de Lisboa. Fim de um Mito*, Lisboa: Caminho, 1994.

TOLLEY, Thomas, "Music in the Circle of Sir William Jones: A Contribution to the History of Haydn's Early Reputation" in *Music & Letters*, vol.73, nº4, Oxford University Press, pp.525-550, Nov. 1992.

TORRES, Marisa Manchado (ed.), *Música y Mujeres. Género y Poder*, Madrid: Horas y Horas Editorial, 1995.

TUNLEY, David, "Philidor's 'Concerts Français'" in *Music & Letters*, vol.47, nº2, Oxford University Press, pp.130-134, 1966.

VALLES, René, *Dictionnaire Universel des Luthiers*, Bruxelas : Les Amis de la Musique, 1979.

VASCONCELLOS, Joaquim de, *Os Músicos Portugueses: Biografia-Bibliografia*, 2 vols., Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

\_\_\_\_\_, "A Arte Musical em Lisboa no século XIX (1800-1825). 1ª parte" in *A Arte Musical*, nº54, 21 Fev., Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 1875.

VEIGUINHA, Joaquim Jorge, *O Luxo na Formação do Capitalismo*, Lisboa: Edições Afrontamento, 2004.

VERTOVEC, Steven e COHEN, Robin (ed.), *Conceiving Cosmopolitanism. Theory, Context and Practice*, Oxford: Oxford University Press, 2002.

VIEIRA, Ernesto, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 2 vol., Lisboa: Lambertini, 1900.

VITERBO, Francisco Marques de Sousa, *Subsídios para a História da Música em Portugal*, Coimbra: Imprensa da Universidade, 1932.

WEBER, William, *Music and the Middle Class. The Social Structure on Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 e 1840*, 2ª ed., London: Ashgate, 2004.

\_\_\_\_\_, (ed.), *The Musician as Entrepreneur 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*, Bloomington, Indiana University Press, 2004.

\_\_\_\_\_, "La Musique Ancienne in the Waning of the Ancien Regime", in *The Journal of Modern History*, Vol.56, Nº1, pp. 58-88. Março, 1984.

\_\_\_\_\_, "The Contemporaneity of Eighteenth-Century Musical Taste" in *The Musical Quarterly*, vol.70, nº2, Oxford: Oxford University Press, pp.175-194, Spring, 1984.

\_\_\_\_\_, "Artisans in Concert Life of Mid-Nineteenth-Century London and Paris" in *Journal of Contemporary History*, Vol.13, Nº2, Sage Publications, pp.253-267, 1978.