



O contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX em Lisboa:

Perspectiva histórica e analítica, edição crítica

Volume I

Adriano Augusto Martins da Rocha Oliveira Aguiar

Tese apresentada à Universidade de Évora
para obtenção do Grau de Doutor em Música e Musicologia

Especialidade: Interpretação

Orientadora: Prof.^a Doutora Ana Telles

ÉVORA, JULHO DE 2015

INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO E FORMAÇÃO AVANÇADA

CONTACTOS



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
INSTITUTO DE INVESTIGAÇÃO
E FORMAÇÃO AVANÇADA

Palácio do Vimioso

Largo Marquês de Marialva, Apartado 94

7002-554 Évora | Portugal

Telefone (+351) 266 706 581

Fax: (+351) 266 744 677

email: iifa@uevora.pt

le Vrai pour la science, le Beau pour l'art, l'Utile por l'élève

Giovanni Bottesini

in *Grande Méthode Complète de Contre-Basse*, Prefácio, 1868-1869

No seu bello contrabaixo
Poz o Cotinelli um *lá*,
Que é tão forte o som que dá,
Que é ouvido no Cartaxo!

É um *lá*, rijo qual macho,
Que vale mais que um rubi,
É um *lá*, que eu nunca ouvi,
É um *lá*, que ninguem tem;
É um *lá* que vale bem
Dó, ré, mi, fá, sol e si!...

in *Amphion*, 1891, n.º 13, p.103

À minha família e à memória do meu pai.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Ana Telles
António Augusto Aguiar
Carlos Fernandes
Carolino Carreira
Duncan Fox
Iouri Axenov
João Paulo Santos
Luís Pacheco Cunha
Manuel Quadros e Costa
Quarteto Lopes-Graça
Luís Pacheco Cunha
Anne Victorino d'Almeida (1.º recital)
Cecília Branco (3.º recital)
Isabel Pimentel
Catherine Strynckx

AGRADECIMENTOS PESSOAIS

Armando Crispim
Alejandro Erlich Oliva
Bruna Domingues
Bruno Cabral
Carlos Costa
Cristina Aguiar
Cristina Fernandes
Fernanda Olival
Florian Pertzborn
Giovanna Barbati
Gonçalo Couceiro Feio
Irene Lima
Iskrena Yordanova
José António Mira
Mário Marques
Marta Vicente
Miguel Rocha
Naípe de Contrabaixos da Orquestra Sinfónica Portuguesa (OSP)
Paulo Guerreiro
Pedro Wallenstein
Rui Magno Pinto

AGRADECIMENTOS INSTITUCIONAIS

Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa

Cónego Lourenço
José Eugénio Vieira
Pedro Beltrão

Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico

Ana Paula Tudela

AvA Musical Editions

José Lourenço
Nuno Fernandes

Biblioteca Nacional de Portugal

Clara Assumpção
Sílvia Sequeira

Biblioteca Nacional de Espanha

Isabel Lozano

CCB/Dias da Música 2013

Conservatório Regional de Castelo Branco

Ema Castelar

Direção de Serviços e do Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência

Françoise Le Cunff

Escola Superior de Artes Aplicadas – Instituto Politécnico de Castelo Branco (ESART–IPCB)

Luísa Castilho
José Raimundo

Museu da Música Portuguesa

Conceição Correia

Organismo de Produção Artística (OPART) – Teatro Nacional de São Carlos (TNSC) / OSP

VOLUME I
x

O contra baixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX em Lisboa: Perspectiva histórica e analítica, edição crítica. Volume I
Adriano Augusto Martins da Rocha Oliveira Aguiar

ABREVIATURAS, SIGLAS E ÍNDICES ACÚSTICOS

ACNL – Arquivo do Conservatório Nacional de Lisboa (Secção de Música. Direção de Serviços da Documentação e do Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência)

AHMF – Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico

AM24J – Associação Música 24 de Junho

ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo

BCSMM – Biblioteca do Conservatório Superior de Música de Madrid

BNE – Biblioteca Nacional de Espanha

BNP – Biblioteca Nacional de Portugal

Cad – Cadência

Cb – Contrabaixo

Cbx – Contrabaixo

CIC – Coleção Ivo Cruz

comp. – compasso

CVPF – Coleção Valério Pires Franco

Dom. – Dominante

EMPM – Espólio Musical Pavia de Magalhães

RGM – Registo Geral de Mercês

P – Partitura

PNO – Piano

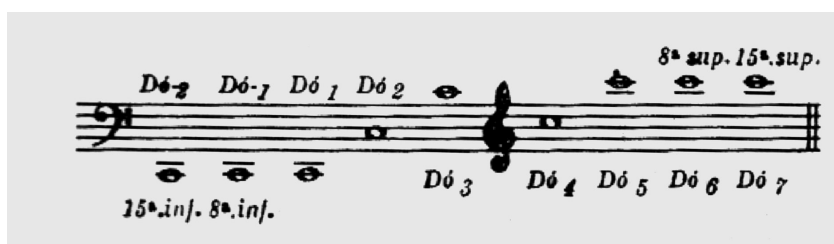
TSC – Teatro São Carlos

Vla – Viola

Vlc – Violoncelo

Vln/s – Violino/s

Índices Acústicos



Abreviaturas (índices acústicos) In BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando – Dicionário de Música. Porto: Mário Figueirinhas Editor. 2.^a Ed., 3.^a tiragem. Vol. 1 (1955-1996). p. 8.

ÍNDICE GERAL**Índice Volume I**

Agradecimentos especiais	viii
Abreviaturas, Siglas e Índices Acústicos	xi
Resumo/Abstract	xix
Índice geral vol. I	xii
Índice geral vol. II	xvi
Introdução	20
1. O contrabaixo no século XIX	24
1.1. Os contrabaixos de três cordas e de quatro cordas	30
1.2. O violone	34
1.3. A Música Antiga	35
2. O contrabaixo em Lisboa no século XIX	36
2.1. O ensino do contrabaixo em Lisboa no século XIX	39
2.1.1. Os professores de contrabaixo no Conservatório de Música de Lisboa no século XIX	41
2.1.1.1. João Jordani (1793, Lisboa – 1860, Lisboa)	42
2.1.1.2. Guilherme Cossoul (1828, Lisboa – 1880, Lisboa)	42
2.1.1.3. Eduardo Oscar Wagner (1852, Lisboa – 1899, Lisboa)	44
2.1.1.4. João Evangelista da Cunha e Silva	45
2.1.2. Os métodos de contrabaixo utilizados no século XIX	46
2.2. Os contrabaixistas em Lisboa no século XIX	48
2.2.1. Um contrabaixista digno de nota: João Alberto Rodrigues Costa (O “Marquês de Pombal” dos músicos)	49
2.2.2. Os virtuosos italianos que tocaram no Teatro de S. Carlos	52
2.2.2.1. Luigi Anglois (1801, Turim – 1872, Turim)	53
2.2.2.2. Giovanni Bottesini (1821, Crema – 1889, Parma)	62
2.2.2.3. Italo Caimmi (1871, Cesenatico – 1965,?)	65
2.2.3. Compositores/contrabaixistas portugueses em Lisboa na segunda metade do século XIX	68
2.2.3.1. João Rodrigues Cordeiro (1826, Rio de Janeiro – 1881, Lisboa)	68
2.2.3.2. Francisco de Freitas Gazul (1842, Lisboa – 1925, Lisboa)	73
2.2.3.3. Júlio António Avelino Soares (1846, Lisboa – 1888, Lisboa)	78

3.	Análise das obras para contrabaixo solista em Lisboa na segunda metade do século XIX	81
3.1.	<i>Fantasia para Contrabaixo</i> (1864) de João Rodrigues Cordeiro	84
3.1.1.	Musicograma	84
3.1.2.	Análise descritiva	86
3.2.	2. ^a Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e Cbaixo obrigado (1870) de Francisco de Freitas Gazul	90
3.2.1.	Musicograma	90
3.2.2.	Análise descritiva	92
3.3.	Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto (1870) de Júlio António Avelino Soares	94
3.3.1.	Musicograma	94
3.3.2.	Análise descritiva	95
4.	Conclusão	98
5.	Fontes e Bibliografia	101
5.1.	Fontes Primárias – Fontes Manuscritas	101
5.2.	Fontes Secundárias	102
5.2.1.	Literatura	102
5.2.2.	Partituras	106
5.2.3.	Publicações Periódicas	107
5.2.4.	Monografias/Teses	108
6.	Apêndices	109
	Recitais	110
	Quadro 1. Contrabaixistas ativos em Lisboa no século XVIII	116
	Quadro 2. Contrabaixistas ativos em Lisboa no século XIX	118
	Quadro 3. Professores do Conservatório de Lisboa no século XIX	125
	Quadro 4. Três contrabaixistas/compositores portugueses.	126
	Quadro 5. Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa– Livro de Matrículas, 1849 a 1876	127
	Quadro 6. Bottesini	145
	Quadro 7. Métodos e estudos de contrabaixo até 1900	157
	Quadro 8. Obras de João Rodrigues Cordeiro	177
	Quadro 9. Obras de Francisco de Freitas Gazul	178
	Quadro 10. Obras de Júlio António Avelino Soares	186

ANEXOS		189
Anexo 1	Ata onde é referida a admissão de João Rodrigues [Roiz] Cordeiro à Associação Música 24 de Junho	190
Anexo 2	Documento onde é referida a atribuição da Ordem Honorífica de Santiago de Espada a Giovanni [João] Bottesini [Botesini], com o Grau de Cavaleiro	192
Anexo 3	Gravura “The Musical Union 1851” onde podemos ver Giovanni Bottesini, entre outros	193
Anexo 4	Relação nominal e classificação dos sócios da Associação Musica 24 de Junho	194
Anexo 5	Relação nominal dos sócios efetivos da Associação Musica 24 de Junho	197
Anexo 6	Página do Registo Geral das Mercês, com o decreto de D. Maria II, em que Luigi Anglois é nomeado Cavaleiro da Ordem de Cristo e referido como professor de música do Conservatório Geral de Arte Dramática	200
Anexo 7	Alvará, concedido por D. Maria II, autorizando Luigi [Luiz] Anglois a ser supra-numerário da Real Câmara, na qualidade de contrabaixista	201
Anexo 8	Programa para os concursos de admissão de instrumentistas à orquestra do Real Teatro S. Carlos	202
Anexo 9	Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro alusivo à ópera Frei Luiz de Sousa de Francisco de Freitas Gazul	207
Anexo 10	Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro alusivo a uma récita de grande gala no Real Teatro de S. Carlos	208
Anexo 11	Páginas do Diário de Notícias (Madeira), Funchal, de 17 e 20 de julho de 1895, anunciando e dando notícia crítica do evento, das peças executadas a 18 de julho de 1895, no Teatro D. Maria Pia, hoje Teatro Municipal Baltazar Dias	209
Anexo 12	Ilustração do Método de contrabaixo de Michel Corrette	211
Anexo 13	Quadro comparativo de Miguéz	212

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.	Imagem retirada de <i>Chelys: The Journal of the Viola da Gamba Society</i> , p.50, Vol. 24, 1995	26
Figura 2.	Ilustração do <i>Metodo theorico-pratico per contrabbasso d' Orchestra</i> , Ricordi, Milão [s.d.], p.8, de L.F. Rossi / G. Anglois, in <i>Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini</i> , de Silvia Mattei, p. 116 e 119.	27
Figura 3.	Imagem retirada do <i>Grand Méthode Complète de Contre-Basse</i> de Bottesini	28
Figura 4.	Documento do arquivo da Sé Patriarcal com a designação dos instrumentistas e respectivos instrumentos	29
Figura 5.	Domenico Dragonetti (1763-1846). Aguarela atribuída a Firmin Salabert (ativo em Londres, 1833-1838). Nova Iorque, coleção de Marianne Wurlitzer.	32
Figura 6.	Foto de Guilherme Cossoul, Capitão-Chefe dos Bombeiros Voluntários in <i>Bombeiros Voluntários de Lisboa</i>	43
Figura 7.	Postal da <i>Sociedade de Musica de Camara</i> do Espólio António Lamas (na foto) à guarda de Elisa Lamas.	45
Figura 8.	Gravura de João Alberto Rodrigues Costa, datada de 19 de abril de 1843	49
Figura 9.	Ilustração do <i>Metodo theorico-pratico per contrabbasso d' Orchestra</i> , Ricordi, Milão [s.d.], p.8, de L.F. Rossi / G. Anglois, in <i>Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini</i> , de Silvia Mattei, p.118.	53
Figura 10.	Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro	59
Figura 11.	Giovanni Bottesini	62
Figura 12.	Documentos que registam a passagem de João Rodrigues Cordeiro pela Irmandade de St ^a Cecília e pelo Montepio Filarmónico	72
Figura 13.	Facsimile da capa do manuscrito da parte de contrabaixo – <i>Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto</i> – Júlio António Avelino Soares	82

ÍNDICE VOL. II

Índice Volume I	iv
Índice Volume II	viii
Introdução	11
1. Fantasia para Contrabaixo – João Rodrigues Cordeiro	13
1.1. Notas	13
1.2. Fontes	13
1.2.1. Caracterização das fontes:	13
1.3. Anotações em tabela	16
1.4. Edição Musical da Fantasia para Contrabaixo – João Rodrigues Cordeiro	19
2. 2.^a Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e CBaixo obrigado – Francisco de Freitas Gazul	37
2.1. Notas	37
2.2. Fontes	37
2.2.1. Caracterização das fontes:	37
2.3. Anotações em tabela	38
2.4. Edição Musical da 2. ^a Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e CBaixo obrigado – Francisco de Freitas Gazul	39
3. Solo de Contrabaixo acompanhado de Quarteto – Júlio António Avelino Soares	53
3.1. Notas	53
3.2. Fontes	53
3.2.1. Caracterização das fontes:	53
3.3. Anotações em tabela	56
3.4. Edição Musical – Solo de Contrabaixo acompanhado de Quarteto – Júlio António Avelino Soares	65

ANEXOS	75
Fac-símiles dos manuscritos originais	75
Fantasia para Contrabaixo – João Rodrigues Cordeiro	77
Fonte P	77
Fonte PNO	91
2.^a Sonata – Francisco de Freitas Gazul	99
Fonte P	99
Solo de Contrabaixo acompanhado de Quarteto – Júlio António Avelino Soares	107
Fonte P	107
Fonte Cbx.a	117
Fonte Cbx.b	121
Fonte Vln.1	124
Fonte Vln.2	126
Fonte Vla	128
Fonte Vlc	130

Resumo

O contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX em Lisboa: Perspectiva histórica e analítica, edição crítica

A presente dissertação de estrutura tripartida tem como objetivo primordial dar a conhecer três obras para contrabaixo solista escritas em Lisboa na segunda metade do século XIX, através da análise musical destas composições e de uma Edição Crítica, acompanhada pelo respetivo enquadramento histórico. Estas três obras foram escritas pelos contrabaixistas/compositores João Rodrigues Cordeiro (1826, Rio de Janeiro – 1881, Lisboa), Francisco de Freitas Gazul (1842 – 1925, Lisboa) e Júlio António Avelino Soares (1846 – 1888), aos quais são dedicados alguns capítulos de teor biográfico. Coloca-se o foco de investigação no ensino no Conservatório de Música de Lisboa, assim como na passagem por Lisboa, no Teatro de São Carlos (palco principal da Lisboa novecentista), dos virtuosos italianos Luigi Anglois, Giovanni Bottesini e Italo Caimmi.

Palavras chave: Contrabaixo solista; Século XIX; Lisboa; Cordeiro; Gazul; Soares.

Abstract

The double bass as a soloist instrument in the second half of the nineteenth century in Lisbon: Historical and analytical perspective, critical edition.

This dissertation of tripartite structure has the primary objective of bringing to light three works for double bass soloist written in Lisbon in the second half of the nineteenth century through the musical analysis of these compositions and a Critical Edition accompanied by an examination of their historical background. These three works were written by the double bassists and composers João Rodrigues Cordeiro (1826, Rio de Janeiro – 1881, Lisbon), Francisco de Freitas Gazul (1842, Lisbon – 1925, Lisbon) and Júlio António Avelino Soares (1846, Lisbon – 1888, Lisbon), to whom are dedicated some chapters with biographical information. The focus of this investigation is on the teaching practices at the Conservatório de Música de Lisboa as well as on the passage through Lisbon, at the Teatro de São Carlos (the principal stage in nineteenth century Lisbon) of the Italian virtuosos Luigi Anglois, Giovanni Bottesini and Italo Caimmi.

Keywords: Double Bass Soloist; Nineteenth Century; Lisbon; Cordeiro; Gazul; Soares.

INTRODUÇÃO

A partir da monografia intitulada *Catálogo da música portuguesa com contrabaixo, para formações instrumentais e/ou vocais reduzidas, a partir de meados do séc. XX até aos nossos dias*, apresentada pelo autor em 2003 na Escola Superior de Música de Lisboa, por ocasião da conclusão da licenciatura em Contrabaixo, na cadeira de Projeto Instrumental II, ficou o interesse em explorar outro repertório para contrabaixo, anterior à época mencionada no supra citado título.

No decorrer dessa investigação encontraram-se na Biblioteca Nacional de Portugal três obras de compositores portugueses para contrabaixo solista com acompanhamento de quarteto de cordas, e duas obras para formação de música de câmara com contrabaixo, todas elas datadas da segunda metade do século XIX.

As obras em causa e respectivos compositores são:

- *Fantasia para Contrabaixo* (1864) de João Rodrigues Cordeiro (1826, Rio de Janeiro – 1881, Lisboa);
- *2.^a Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e Cbaixo obrigado* (1870) de Francisco de Freitas Gazul (1842, Lisboa – 1925, Lisboa);
- *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto* (1870) de Júlio António Avelino Soares (1846, Lisboa – 1888, Lisboa);
- *La Première Jeunesse* (1883) para dois violinos, violela, violoncelo, contrabaixo e piano, de Francisco de Freitas Gazul;
- *Sonatina* (1897) para dois violinos, violela, violoncelo, contrabaixo e piano, de Francisco de Freitas Gazul.

Deste conjunto de cinco obras, apenas se encontrava publicada, até à data de início do presente ciclo de estudos, a *Fantasia para Contrabaixo* de João Rodrigues Cordeiro, pela editora Renascimento Musical (1998).¹

Salientamos que o repertório para contrabaixo como instrumento solista é muito escasso. Em Portugal até ao último quartel do século XX, apenas se conhecem as obras já mencionadas e uma peça para contrabaixo e piano intitulada *Concertino*, de João Passos (1879-1933), que terá sido escrita no início do século XX. Após esta obra de João Passos e até 1976, não temos conhecimento de qualquer peça de carácter solístico, com contrabaixo, de autores portugueses.²

Torna-se assim importante divulgar estas obras do século XIX, nomeadamente junto da comunidade académica e do meio musical.

1 CORDEIRO, João Rodrigues – *Fantasia para contrabaixo e orquestra de corda: redução para Contrabaixo e piano*. Porto: Renascimento Musical, Editores Lda., 1998. Revisão, cadências e prefácio de Alejandro Erlich Oliva.

2 Só em 1976 aparece novamente uma obra de carácter solístico para o contrabaixo, intitulada *Solo* para contrabaixo solo de Jorge Peixinho, sendo seguida em 1986 pela obra *Amen para uma ausência*, também para contrabaixo solo, de Constança Capedville.

Decorridos quase dez anos após a conclusão da licenciatura inicialmente referida, surgiu a oportunidade de ser levado a cabo este desígnio no contexto do Programa de Doutoramento na Área de Música e Musicologia, Especialidade: Interpretação, na Universidade de Évora.

Muito embora inicialmente se tenha pensado abranger neste trabalho as cinco obras mencionadas, concluiu-se que seria um empreendimento demasiado extenso pelo que se restringiu o âmbito às peças com contrabaixo solista. Devemos no entanto referir que as duas peças de música de câmara com contrabaixo – *La Première Jeunesse* (1883) para dois violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo e piano e *Sonatina* (1897) para dois violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo e piano de Francisco de Freitas Gazul -, que não serão objeto de estudo nesta tese, foram apresentadas em concerto público em março de 2012 no Teatro Nacional de São Carlos, com a participação do autor. É intenção do investigador desta tese incluir também estas peças no programa do terceiro recital a realizar na prova pública final, com as obras para contrabaixo solista – *Fantasia para Contrabaixo* (1864) de João Rodrigues Cordeiro, *2.ª Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e Cbaxo obrigado* (1870) de Francisco de Freitas Gazul e *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto* (1870) de Júlio António Avelino Soares.

Pretende-se com esta tese dar a conhecer o contrabaixo no século XIX – suas características e evolução –, com enfoque no contrabaixo em Lisboa, dando uma visão do ensino (professores, métodos e escolas), dos contrabaixistas portugueses e dos italianos virtuosos que passaram por Lisboa, bem como fazer a análise musical das obras selecionadas para contrabaixo solista e realizar uma edição crítica das mesmas.

Acompanhando este trabalho, e porque se trata de um doutoramento em Música e Musicologia, Especialidade: Interpretação, procurou-se apresentar em palco programas diretamente relacionados com o conteúdo desta tese.

Assim foi realizada uma série de recitais com a participação do autor. No âmbito deste ciclo de estudos foram realizados três recitais, o primeiro com o tema *Possíveis influências nas obras para contrabaixo solo e em música de câmara dos compositores/contrabaixistas portugueses da segunda metade do século XIX*, o segundo dedicado ao tema *Bottesini em Lisboa – Os recitais em São Carlos – janeiro de 1881* e o terceiro recital com as obras nucleares do presente trabalho, realizado no dia 1 de junho de 2015, inserido nas provas públicas de doutoramento do autor.

Na organização estrutural deste trabalho optou-se pela apresentação em dois volumes, sendo o primeiro dedicado à Perspectiva Histórica e Analítica e o segundo à Edição Crítica, para desta forma facilitar a sua leitura e porque é nosso entendimento que a Edição Crítica poderá constituir por si um documento autónomo.

No primeiro capítulo do volume um pretendeu-se dar uma visão histórica do contrabaixo alargada ao contexto Europeu, centrada na questão da sua diversidade organológica e especificidade da sua função dentro da paleta instrumental.

No capítulo seguinte, dedicado ao contrabaixo em Lisboa no século XIX, procurou-se abordar temas ligados ao ensino e aos contrabaixistas lisboetas, passando pelos virtuosos italianos e pelos compositores/contrabaixistas portugueses, tentando estabelecer algumas pontes entre eles.

À análise musical das peças dos compositores portugueses para contrabaixo solista na segunda parte do século XIX, dedicou-se o terceiro capítulo, compreendendo uma análise formal, temática e harmónica, complementada com uma análise descritiva.

Como apêndices e anexos no volume I constam vários quadros sobre os contrabaixistas em Portugal e até ao final do século XIX, resumos dos métodos e estudos existentes para contrabaixo na época mencionada, um quadro dedicado à vida e carreira de Bottesini; uma compilação das obras dos compositores/contrabaixistas lisboetas e os programas dos três recitais deste ciclo de estudos. Serão colocados nas costas da contracapa do primeiro volume três suportes em DVD, com as fixações em formato áudio-visual destes três recitais.

O segundo volume, que é composto pela Edição Crítica, contém uma introdução específica, onde estão explanadas as opções tomadas no que se refere às escolhas editoriais e à organização das partituras. Nos anexos respectivos foram colocados os fac-símiles dos originais manuscritos, com a indicação da fonte e com numeração de compassos nas partituras.

Para recolha de informação, foi desenvolvido um trabalho de pesquisa na Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), na Biblioteca Nacional de Espanha (BNE), na Biblioteca do Conservatório Superior de Música de Madrid (BCSMM), nos arquivos da Irmandade de Santa Cecília, do Montepio Filarmónico e da Associação Música 24 de Junho, no Arquivo Musical da Sé Patriarcal, no Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT) e no Arquivo do Conservatório Nacional de Lisboa (ACNL).

Da bibliografia consultada realçam-se as publicações dos periódicos da época: a Gazeta Musical de Lisboa, 1889-1890; A Arte Musical [Barreto], 1890-1891; A Arte Musical [Lambertini] 1899-1905; a revista musical Amphion e o jornal O Nacional que, juntamente com as publicações de Benevides,³ de Moreau,⁴ de Scherpereel,⁵ de Ernesto Vieira,⁶ de Luísa Cymbron,⁷ de Nery & Castro⁸,

3 BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até a atualidade: Estudo Histórico*. Lisboa: [s. n.], (1883) e BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: Memórias 1883-1901*. Lisboa: [s. n.], 1902.

4 MOREAU, Mário – *O Teatro de São Carlos: Dois Séculos de História*. [s. l.]: Hugin, [s. d.]. 2 volumes.

5 SCHERPEREEL, Joseph – *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985.

6 VIEIRA, Ernesto – *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal*. Lisboa, Arquimedes Livros. (1.^a ed. Lisboa: Lambertini, 1900) 2 volumes. 2007. ISBN: 978-972-9817-36-4. ed. Facsimilada.

7 CYMBRON, Luísa – *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. ISBN 978-989-689-248-7.

8 NERY, Rui Viera & CASTRO, Paulo Ferreira de – *História da Música*. [s.l.]: Comissariado para a Europália 91: – Portugal. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Sínteses da Cultura Portuguesa, 1991.

os textos de Cristina Fernandes⁹ e a tese de Magno Pinto;¹⁰ foram material central para proceder ao levantamento da vida musical lisboeta no período em estudo e em particular para colher informação acerca dos contrabaixistas ativos na mesma época.

No que se refere à literatura especializada relativa à história do contrabaixo e dos contrabaixistas, destacamos os livros de Brun;¹¹ de Planyavsky;¹² de Mattei;¹³ vários artigos da revista *Double Bassist*;¹⁴ e o artigo de Greenberg.¹⁵ No que se à literatura específica para o estudo do contrabaixo no século XIX em Portugal e a Lisboa em particular, não encontramos alguma referência que abordasse diretamente este tema e muito menos as obras para contrabaixo solista. Apenas num artigo de Florian Pertzborn intitulado *The Doublebass in Portugal*, foi possível recolher informação relevante sobre o tema.¹⁶

Para a análise das obras musicais para contrabaixo solista estudadas neste trabalho, foram utilizadas as publicações *Harmonia* de Arnold Shöenberg,¹⁷ *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal* de Jan LaRue¹⁸ e *A Linguagem Harmónica do Tonalismo* de Christopher Bochmann,¹⁹ a tese *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821 – 1870)* de Rui Magno Pinto, complementadas com um trabalho desenvolvido pessoalmente com Carlos Fernandes.

-
- 9 FERNANDES, Cristina (B) – Organização e Estatuto sócio-profissional dos músicos da Capela Real e da Patriarcal. Os agrupamentos instrumentais. In *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Universidade de Évora, 2010, 2 Volumes. & FERNANDES, Cristina (A) – A Patriarcal e as capelas reais da corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical. In LUCAS, Maria Elizabeth & NERY, Rui Vieira (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/INCM, 2012. ISBN: 978-972-27-2026-7. p. 385-425.
- 10 PINTO, Rui Magno da Silva – *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821 – 1870)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- 11 BRUN, Paul – *A History of the Double Bass*. Enschede: Fedodruk Press, 1989.
- 12 PLANYAVSKY, Alfred – *The Baroque Double Bass Violone*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 1998. ISBN: 0-8108-3448-0.
- 13 MATTEI, Silvia – *Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini: una questione de “scuola”*. Prato: NBB editrice, 2007.
- 14 *Double Bassist*. Londres: Orpheus Publication Ltd. (n.ºs 1 a 26, de 1996 a 2003)
- 15 GREENBERG, Michael – La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826-1832. In *Revue de Musicologie*, T.86, N.º.2 (2000), pp.301-335. Société Française de Musicologie. <http://www.jstor.org/stable/947405>. Último acesso 04/01/2012
- 16 PERTZBORN, Florian – *The Doublebass in Portugal*. Iowa (EUA), comunicação no *The 1999 congress of International Society of Bassist*.
- 17 SCHOENBERG, Arnold – *Harmonia*. São Paulo, Brasil: Editora UNESP, 1999 [1922 1.ª edição. Renovado em 1949]. ISBN: 85-7139-362-1.
- 18 LARUE, Jan – *Análisis del Estilo Musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Barcelona: Editorial Labor, S. A., 1989.
- 19 BOCHMANN, Christopher – *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2003. ISBN: 972-8152-22-1.

1. O CONTRABAIXO NO SÉCULO XIX

O contrabaixo é um instrumento principalmente vocacionado para o uso na orquestra, a maior parte das vezes reforçando, à oitava inferior, a linha do violoncelo, perfazendo por isso a tessitura dos 16 pés.

A partir do período barroco, tem um uso sistemático nas formações orquestrais, sendo um dos instrumentos preponderantes do baixo-contínuo.²⁰ O uso do contrabaixo em Portugal, aqui também chamado como “Rabecão grande”²¹ ou só “Rabecão”, não terá sido diferente das outras orquestras existentes na Europa. Esta designação está relacionada com o nome dado em Portugal ao violino que, até 1901, foi designado por Rabeca, nome este vindo do seu antepassado árabe Rababe ou Rebebe, introduzido na Europa no século VII pelos árabes peninsulares.²²

Na música sacra, era usual o emprego do contrabaixo no acompanhamento das vozes, dando assim estabilidade de afinação ao coro.²³ A presença de contrabaixistas em Lisboa encontra-se bem documentada a partir de meados do século XVIII no livro de Joseph Scherpereel.²⁴

Convém notar que, durante os séculos XVIII, XIX e início do século XX, era prática comum em Lisboa um violoncelista ser também contrabaixista ou vice-versa, não sendo raros os casos em que ainda acumulavam as capacidades de execução destes dois instrumentos com outros, por vezes da família dos sopros ou da percussão. Se tivermos em consideração que Palmeirim também refere que João Rodrigues Cordeiro terá sido timbaleiro no Teatro da Trindade,²⁵ assinalamos o documento “Programa para os Concursos anno de 1869”²⁶ para fundamentar a hipótese de ser uso comum a prática profissional entre o Contrabaixo e os Timbales. Neste documento cujo preâmbulo diz: “*Programma que se deve seguir para Concursos de 4.ª 5.ª 6.ª das 1.ªs Rabecas 4.º das segundas 4.º Contrabaixo e Timbales = da Orchestra do Real Teatro de S. Carlos.*” No Artigo 5.º deste documento intitulado *Ultimação* existe um clausulado referente à composição do Júri e respetiva votação. Estipula o artigo 5.º que deverá existir uma votação, por escrutínio secreto, para os lugares de 4.º

20 BRUN, Paul – *A History of the Double Bass*. Enschede: Fedodruk Press, 1989. Introdução e Capítulo I.

21 A designação “Rabecão pequeno” será para o violoncelo e a de “Rabeca” para o violino. A designação usada para a viola de arco ou violeta era de viola, sendo por isso mais parecida com as designações atuais.

22 BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor. 2.ª Ed. , 3.ª tiragem, 1996 [1.ª Ed.1955]. Vol.2, p.427.

23 NOGUEIRA, Arthur – Apontamentos para a historia dos instrumentos d’arco: O Rabecão ou Contrabaixo. In *GAZETA MUSICAL DE LISBOA: Musica-Theatro-Bellas Artes*. Lisboa: Companhia Propagadora de Instrumentos Musicais.1890. Ano II. n.º 49. p.194.

24 SCHERPEREEL, Joseph – *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985.

25 Cf. infra 2.2.3.1 – Biografia de João Rodrigues Cordeiro

26 Arquivo do Histórico Filarmónico/Associação Música 24 de Junho. Documento não tratado arquivisticamente. Ver anexo 8

Contrabaixo e Timbales, cada um em separado, o que leva a crer que se previa que o candidato prestasse provas nestes dois instrumentos na mesma altura e em concomitância.

É de salientar a NB existente no final deste documento que obriga os candidatos que não pertenciam à Associação Música 24 de Junho a prestarem provas teóricas, “segundo os princípios elementares de muzica aprovados e adoptados pelo Conservatório Real de Lisboa”, e também à transcrição de um trecho musical, para o tom indicado e escrito em diversas claves.

Percebe-se a acumulação de funções entre o violoncelo e o contrabaixo, devido, em primeiro lugar, a uma questão de menor desenvolvimento instrumental do contrabaixo, que só a partir de finais do século XVIII começa a ter um repertório próprio, principalmente como solista, e um ensino regular nos conservatórios; em segundo lugar, há uma certa semelhança de procedimentos técnicos entre o violoncelo e o contrabaixo, apesar da diferença de tamanho e de afinação, que tornavam possível esta acumulação.

Por outro lado, o facto de o músico ser proficiente na execução de vários instrumentos alargava, naquela época, o leque de hipóteses de trabalho. Como espelho dessa prática, veja-se o ensino do contrabaixo no Conservatório de Música de Lisboa, que só deixou de ser efetuado por um único professor de violoncelo e contrabaixo a partir de 1958.²⁷

De salientar igualmente que, em 1724, a Banda Real passou a contar com 24 trombistas alemães, tendo a maior parte deles uma formação de alto nível que lhes conferia a capacidade de tocar igualmente instrumentos de corda, podendo por isso tocar com a orquestra da Real Câmara também nesta última qualidade.²⁸

Aliada a esta capacidade multi-instrumental, era usual encontrar nos séculos XVIII e XIX instrumentistas que tocavam obras a solo compostas por si próprios, como nos casos de Pedro Avondano (violinista), João B. A. Avondano (violoncelista), João Domingos Bomtempo (pianista), José Avelino Canongia (clarinetista). Este aspeto é notório principalmente no caso dos grandes virtuosos que tocaram no Teatro São Carlos (TSC) durante o século XIX: Anglois, Liszt, Saint-Saëns, Bottesini, Ysaÿe, Sarasate, entre outros.²⁹

Por outro lado, o contrabaixo, do ponto de vista do instrumento e da respetiva função, tem uma história que está intimamente ligada à necessidade da existência de um instrumento que, na família das cordas, preencha o espaço dos 16 pés, como refere Corrette no seu método.³⁰

A multiplicidade de tipos de instrumentos aparentados com o contrabaixo de hoje, com diversas formas, afinações, e número de cordas, a que acrescem formas de arcos completamente distintas, torna a morfologia deste instrumento diferente dos outros instrumentos mais agudos da sua família.³¹

27 CRUZ, Ivo – *O que fiz e o que não fiz* – Lisboa: Ed. do A. 1985, p.207.

28 FERNANDES, Cristina (B) – Ob. cit., vol. 1. p. 330.

29 MOREAU, Mário – *O Teatro de São Carlos: Dois Séculos de História*. [s. l.]: Hugin, [s. d.].2 volumes.

30 CORRETTE, Michel – *Méthodes pour apprendre à jouer de la contrebasse à 3, à 4 et à 5 cordes*. [Paris:?, 1781]. p.1.

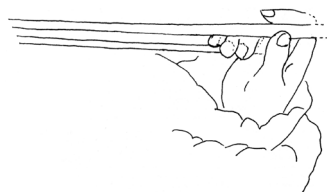
31 BRUN, Paul – Op. cit.

Num dos primeiros métodos de contrabaixo impressos conhecidos, da autoria de Michel Corrette,³² editado em Paris em finais do século XVIII, encontramos a designação francesa *La Contre-basse*; por seu turno, diz Corrette, os italianos dar-lhe-iam o nome de *Violone*. No desenrolar deste método existem várias especificações acerca da afinação do contrabaixo de quatro cordas, que seria igual à atualmente em uso – Mi-1, Lá-1, Ré1, Sol1 –,³³ enquanto o contrabaixo de três cordas teria a afinação igual à das três primeiras cordas do violoncelo, à oitava inferior (Sol-1, Ré1, Lá1) e finalmente, no contrabaixo de cinco cordas, a afinação seria de Fá#-1, Si-1, Mi1, Lá1, Ré2.³⁴

Muito interessante é também a menção quanto à maneira de pegar no arco do contrabaixo, que segundo Corrette deveria ser “com as unhas para o alto”,³⁵ tal como no caso do arco da Viola [da gamba].

No contrabaixo, ao contrário dos outros instrumentos de arco da família das cordas (violino, viola e violoncelo), existem duas escolas de arco que implicam modelos e formas distintos de manuseamento, sendo que cada arco é construído segundo essa diferença. Assim, existem dois tipos de arco, Alemão e Francês. O arco alemão descende do arco da viola da gamba e o arco francês do arco do violino. Dentro de cada modelo de arco de contrabaixo também existiram, e existem, diversos submodelos e, dentro destes, variadas formas de lhes pegar.

É curioso notar que no violoncelo tivemos uma transição entre os dois modelos de arco (da viola da gamba e do violino) e maneiras de lhes pegar, que progressivamente conduziu a um uso exclusivo do arco da família do violino e respectivo manuseamento, conforme se pode ver no artigo de Mark Smith intitulado *The cello bow held the viol-way: once common, but now almost forgotten*.³⁶



1. Imagem retirada de Chelys: The Journal of the Viola da Gamba Society, p.50, Vol. 24, 1995

32 CORRETTE, Michel – Op. cit.

33 Recordamos que os índices relativos às alturas de som constantes deste trabalho estão referenciados nas *Abreviaturas* (índices acústicos) In BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando –*Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor. 2.º Ed. , 3.ª tiragem. Vol.1 (1955 – 1996). p.8. v



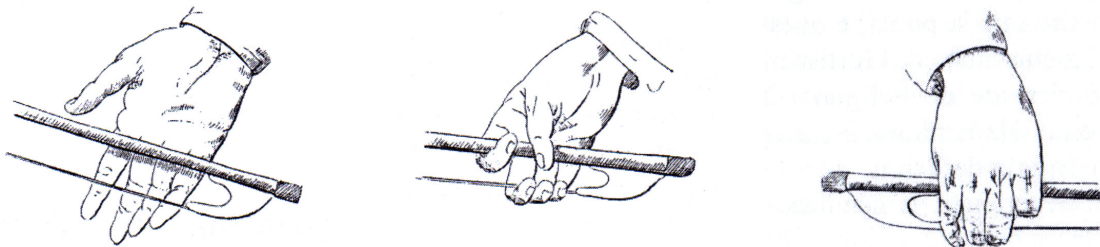
34 CORRETTE, Michel – Op. cit. Ver anexo 12

35 p.7 – Ch[a]pitre IV – Des coups d’Archet et de la maini. ’re de le tenir. L’Archet de la contre-basse se tient comme ce lui de la Viole et ce lui du quinton c’est à dire de le tenir dans la main les ongles en haut, ce qui est le contraire du Violoncelle les contre-bassiers pretendent avoir plus de force de cette maniere pour tirer du son.

36 SMITH, Mark – The cello bow held the viol-way: once common, but now almost forgotten. In *Chelys: The journal of the viola da gamba society*. [Londres]: Lynn Hulse. Vol.24-1995. ISSN 0952 8407.

No método de Rossi/Anglois encontramos caracterizações dos vários modelos de arcos de contrabaixo e respectivas formas de pegar, entre as quais a defendida e exposta por Giorgio Anglois, que o próprio método designava como a *scuola di Napoli*.³⁷ Tendo em conta que este método foi utilizado no Conservatório de Música de Lisboa na maior parte do século XIX, acreditamos que o modelo de arco de contrabaixo e forma de pegar mais utilizadas, seriam as descritas no referido método. Consolidamos esta conclusão com a constatação de que, o professor de contrabaixo no Conservatório desde a sua fundação e até 1860 foi João Jordani que estudou contrabaixo com seu pai, Michele Giordani, que por sua vez vem de Nápoles para Lisboa em 1777.³⁸

Para complementar as informações expostas, no que se refere aos modelos de arcos de contrabaixo e à forma de pegar, aconselhamos a leitura do capítulo 5 do livro de Mattei, dedicado às escolas de arco de contrabaixo em uso em Itália dos finais do século XVIII ao século XIX.³⁹

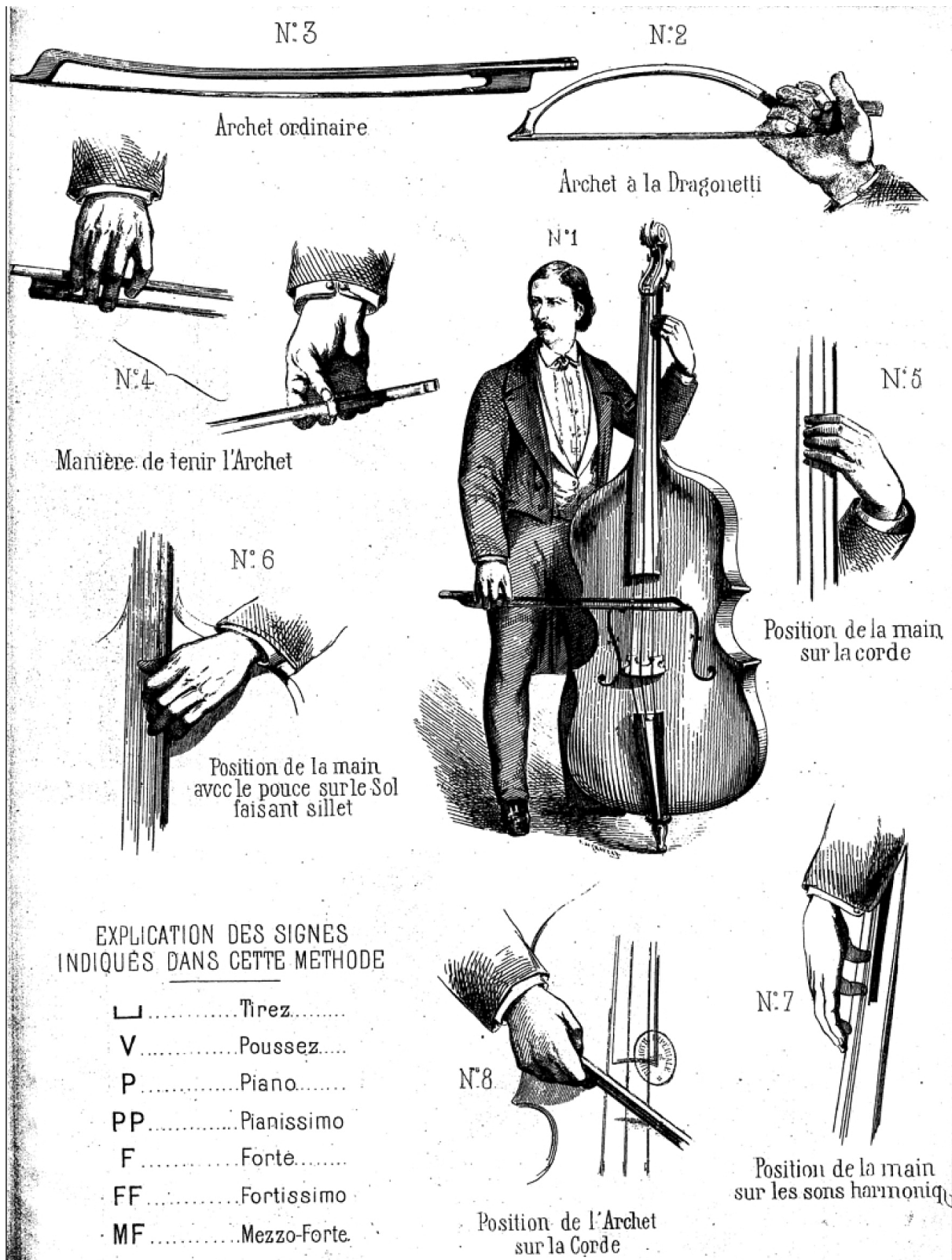


2. Ilustração do *Metodo theorico-pratico per contrabbasso d' Orchestra*, Ricordi, Milão [s.d.], p.8, de L.F. Rossi / G. Anglois, in *Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini*, de Silvia Mattei, p. 116 e 119.

37 MATTEI, Silvia – Ob. cit., p. 101.

38 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p. 556.

39 MATTEI, Silvia – Ob. cit., p.97 a 106.

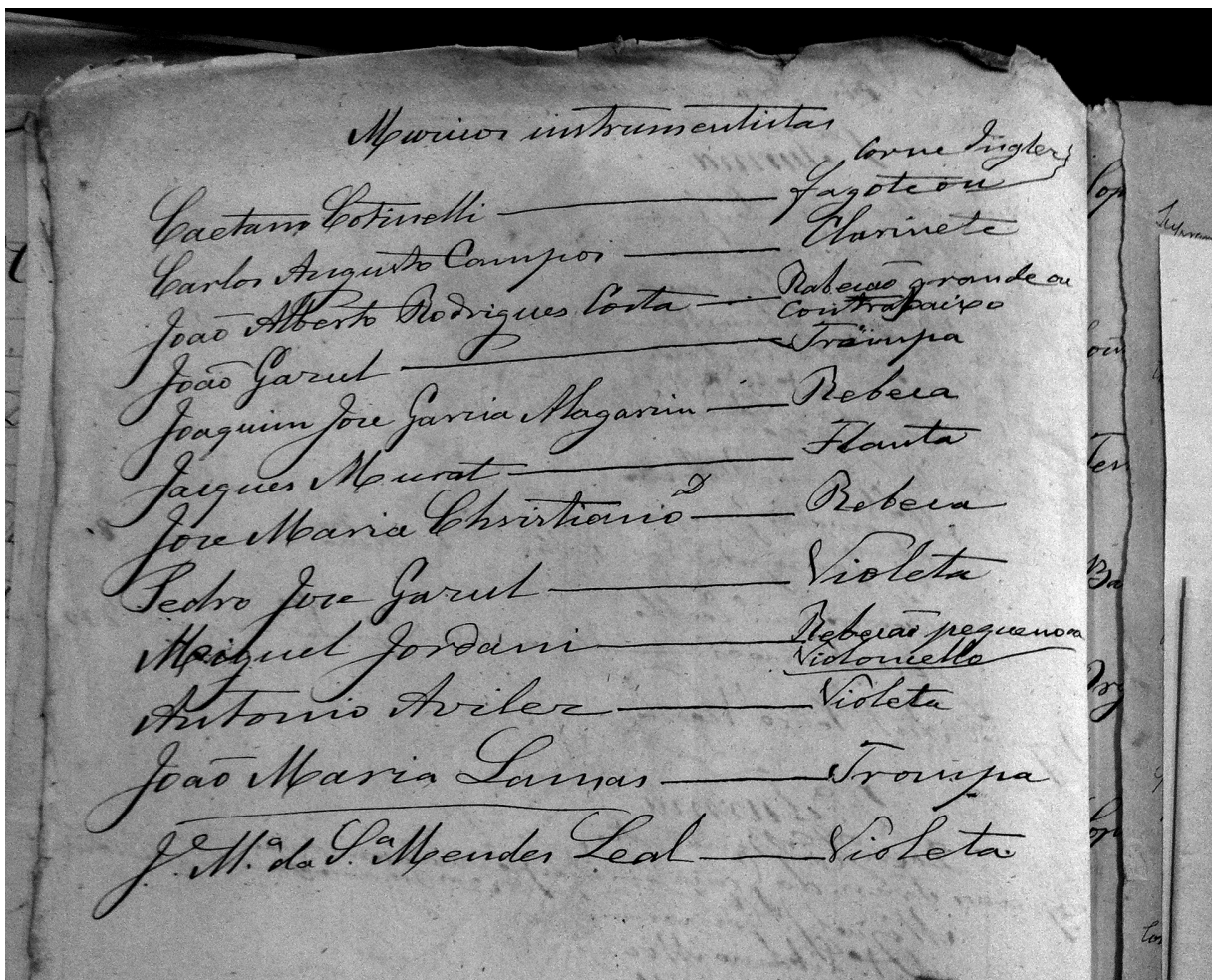


3. Imagem retirada do *Grand Méthode Complète de Contre-Basse* de Bottesini

No tratado de orquestração de Berlioz, com data provável de publicação no anos de 1843-44, em Paris, é referida a existência de contrabaixos de três e quatro cordas afinados respetivamente por quintas – Sol-1, Ré1, Lá1 – e por quartas – Mi-1, Lá-1, Ré1, Sol1. Escreve também que o contrabaixo de quatro cordas lhe parece preferível ao de três, pela facilidade de execução, evitando as mudanças de posição, para além de possuir mais três notas graves. Defende Berlioz que na orques-

tra deveriam existir vários contrabaixos de quatro cordas, afinados de duas maneiras diferentes: a primeira afinação por uma terceira e uma quinta – Mi-1, Sol-1, Ré1, Lá1 – a segunda afinação por quartas – Mi-1, Lá-1, Ré1, Sol1, alegando que assim se potenciaria a sonoridade devido ao cruzamento (aumento) das cordas soltas.⁴⁰

Em Portugal, nos séculos XVIII e XIX existiram várias designações para o contrabaixo, sendo a mais comum a de “rabeção grande”, ou “rabeção”. A designação “rabeção”⁴¹ era raramente empregue (o violino também era designado como “rabeca” ou “rebeca”).⁴² Desta forma existia alguma confusão com o violoncelo, conhecido também por “rabeção” e por “rabeção pequeno”.⁴³ O contrabaixo também aparece muitas vezes designado pelo seu nome italiano “contrabasso” ou “contrabasso”. Por vezes encontramos ainda as designações “contrabaxo”, “c. baixo” e “contrabaixo”.



4. Documento do arquivo da Sé Patriarcal com a designação dos instrumentistas e respectivos instrumentos

40 BERLIOZ, Hector – *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Schonenberger, [1843-44]. p.53.

41 Existe um ditado popular que diz: “Quem te manda a ti, sapateiro, tocar rabeção?”

42 Acerca desta designação, veja-se a série de artigos que se iniciam na revista *A Arte Musical*, 1905, n.º 153, p.111.

43 SCHERPEREEL, Joseph – *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985, p.49 (n. r), 45, 50 (n. r.).

1.1. Os contrabaixos de três cordas e de quatro cordas

A utilização do contrabaixo de três cordas (3.^a corda Lá-1, 2.^a corda Ré1, 1.^a corda Sol1) terá sido comum durante o século XIX, sendo o instrumento (e correspondente afinação) de eleição dos dois contrabaixistas virtuosos que tocaram no TSC, Luigi [Luiz] Anglois (1838 a 1840 e 1886) e Giovanni Bottesini (1881)⁴⁴. Não podemos deixar de mencionar outro virtuoso italiano, Domenico Dragonetti (1763-1846), que fez carreira em Londres e que utilizava também um contrabaixo de três cordas para tocar a solo.⁴⁵ Era comum afinar as três primeiras cordas à oitava inferior do violoncelo (3.^a corda Sol-1, 2.^a corda Ré1, 1.^a corda Lá1). Esta última afinação poderá estar intimamente ligada à necessidade de alguns instrumentistas que normalmente tocavam violoncelo e contrabaixo, de poderem passar de um para outro instrumento usando as mesmas relações.

Bottesini foi o grande defensor do contrabaixo de três cordas afinado por quartas, tanto para o uso na orquestra como para solo; argumentava, entre outras coisas, que a mudança que ele próprio experimentou nos mesmos instrumentos, de três para quatro cordas,⁴⁶ teve sempre um mau resultado. Depois de experimentar em vários instrumentos essa mudança, de três para quatro cordas, Bottesini chegou à conclusão que seria preferível perder algumas notas no registo grave para ganhar, em contrapartida, em qualidade, volume sonoro e clareza com o contrabaixo de três cordas.⁴⁷

No 4.^o ato da ópera *Otello* de Verdi existe um solo do naipe de contrabaixos que se inicia na 4.^a corda solta (Mi-1), a nota mais grave para o contrabaixo de quatro cordas, especificando Verdi na partitura que este solo só deve ser tocado por contrabaixos de quatro cordas. Também na ópera *Trovatore* do mesmo compositor, encontra-se uma menção na pauta referente à parte de contrabaixo (4.^o ato N.^o 12, *And. te Assai Sost. to*), para que os contrabaixos baixem meio-tom o Lá-1, 3.^a corda.⁴⁸ Depreende-se que, nesta situação particular, em que existe um *divisi* com os violoncelos que tocam um Mib1, Verdi quis assegurar uma quinta perfeita com o Lá-1 nos contrabaixos, ficando assim mais graves que o Mib1 dos violoncelos, evitando desta forma a prática corrente nos contrabaixos de três cordas de oitavar as notas que estivessem escritas abaixo do Lá-1. Esta preocupação denota que era comum serem utilizados na orquestra os contrabaixos de 3 cordas com a terceira corda afinada em Lá-1.

44 Conforme se poderá verificar nos sub-capítulos que lhes são dedicados 2.2.21. e 2.2.2.2.

45 BRUN, Paul – Ob. cit., p.30.

46 Juntando uma corda mais grave : Mi-1

47 BOTTESINI, Giovanni – *Grande Méthode Complète de Contre-basse par Bottesini*. Paris: Léon Escudier, [s. d.] [1.^a Ed.1868-1869, Mattei]. p.2.

48 *I Contrabassi abbasserano d'un mezzo tono il La.*

Na preparação da estreia desta ópera no TSC, foi apresentada a seguinte notícia na *Gazeta Musical de Lisboa* de 1890,⁴⁹ a propósito da utilização do contrabaixo de 4 cordas:

Em Lisboa só o ann[o] passado por ocasião de se representar o Othelo de Verdi, se ouviram estes instrumentistas com quatro cordas. Ainda assim foram taes as dificuldades encontradas para pôr em execução uma inovação tão simples, que apenas cinco artistas dos oito da orchestra de S. Carlos, puderam estudar a tempo de tocar na opera!⁵⁰

Tendo em consideração o atrás exposto, complementado com a análise dos desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro⁵¹ e aliado à constituição dos efetivos da orquestra do TSC naquela época, conforme livro de Luísa Cymbron,⁵² podemos considerar a grande importância dada ao contrabaixo no contexto da formação orquestral na ópera, existindo quase sempre mais contrabaixos do que violoncelos.

Completando a informação contida nos desenhos de Rafael Bordalo Pinheiro, que retratam o fosso da orquestra do TSC, salientamos a disposição dos contrabaixos, dos quais um ou dois se encontram perto do maestro,⁵³ para além de constatarmos que num dos desenhos⁵⁴ estão quatro contrabaixos encostados ao fundo da parte direita (de cena) do fosso, sempre acompanhados por violoncelos. Luísa Cymbron, analisando o referido desenho de Rafael Bordalo Pinheiro, escreve:

[...] nota-se que o primeiro violoncelo e o primeiro contrabaixo ainda tocavam juntos (algo que pode ser confirmado pelas partes de orquestra) – numa anacrónica persistência do velho *violoncello al cembalo*, estando colocados por trás do maestro, que agora já se sentava no centro, o que relativamente ao que se passava com Cossoul – lhe permitia um maior envolvimento na direcção da orquestra. ⁵⁵

Pode-se enquadrar esta distribuição dos contrabaixos e violoncelos com a própria evolução da maneira de ordenar o dispositivo orquestral, que descende da orquestra barroca, em que sempre foi fundamental concentrar os instrumentos do baixo-contínuo, de modo a dar consistência e coesão aos conjuntos instrumentais.

49 NOGUEIRA, Arthur – Apontamentos para a historia dos instrumentos d’arco: O Rabecão ou Contrabaixo. In *Gazeta Musical de Lisboa: Musica-Theatro-Bellas Artes*. Lisboa: Companhia Propagadora de Instrumentos Musicais.1890. Ano II. n.º 49. p.194.

50 No artigo «Assim é que se escreve. Percebe-se» In *GAZETA MUSICAL DE LISBOA: Musica-Theatro-Bellas Artes* de 1889, n.6, p.23, é referido que só 4 contrabaixistas executaram este solo na estreia desta ópera no TSC.

51 In BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até a actualidade: Estudo Historico*. Lisboa: [s. n.], (1883). p.412. Ver anexo 10

52 CYMBRON, Luísa – *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. p.106, Quadro 3.

53 *Ididem* - p. 100, fig. 5 e p. 101, fig. 6.

54 In BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até a actualidade: Estudo Historico*. Lisboa: [s. n.], (1883). p.412. Ver anexos Vol.1.

55 CYMBRON, Luísa – Ob. cit. p.101.

Quando Domenico Dragonetti é contratado em 1794 para o King's Theatre em Londres, é-lhe atribuída a função de *double bass at the harpsicord*.⁵⁶



5. Domenico Dragonetti (1763-1846). Aguarela atribuída a Firmin Salabert (ativo em Londres, 1833-1838). Nova Iorque, coleção de Marianne Wurlitzer.

As várias experiências que foram sendo feitas na distribuição dos naipes da orquestra são notórias nos quadros e gravuras que são apresentados no livro de Paul Brun – *A History of the Double Bass*.⁵⁷

As práticas italianas que formataram quase até o final do século XIX o TSC também incidiram sobre o equilíbrio entre violoncelos e contrabaixos, sempre com um número de contrabaixos superior aos de violoncelos. Luísa Cymbron refere que esta proporção é “à maneira italiana”.⁵⁸

A colocação no fosso de orquestra de uma parte dos contrabaixos e violoncelos perto do maestro e virados para o palco justifica-se pela necessidade de coesão rítmica e afinação entre a orquestra, seguindo assim com mais acuidade as indicações dos gestos do maestro, conseguindo também pelas suas posições uma maior projeção sonora para o palco, onde a maior parte das vezes a distância

56 BRUN, Paul – Ob. cit., p.30.

57 p.31 a 38.

58 CYMBRON, Luísa – Ob. cit. p.109.

entre o fosso e o palco cénico é inimiga da junção rítmica e da afinação.⁵⁹ Muitos compositores de ópera até ao advento da amplificação sonora obviaram este problema da distância colocando Bandas de Palco e instrumentos a solo a tocar em determinados trechos, o mais perto possível dos cantores, por vezes duplicando o Tutti orquestral, dando assim um suporte extra através da sua proximidade.⁶⁰

Acrescentamos ainda que, partindo do princípio de que até à execução do *Otello* de Verdi em 1889, o naipe de contrabaixos da orquestra do TSC seria constituído por contrabaixos de três cordas e que estes instrumentos teriam mais som do que os contrabaixos de quatro cordas, poderemos concluir que o equilíbrio sonoro existente na orquestra seria muito diferente das práticas atuais.

O terceiro contrabaixista virtuoso que se apresenta no TSC no século XIX (1896) é Italo Caimmi⁶¹ que, segundo Benevides, terá feito parte da orquestra do TSC, e que executa um programa só com obras de Bottesini.⁶² O seu método de contrabaixo contém 20 estudos de grande dificuldade, sendo concebido para contrabaixo de 4 cordas.

Ernesto Vieira, na parte dedicada ao “Contrabaixo” no seu *Diccionario Musical*, qualifica como “perfeito” o contrabaixo de quatro cordas, por oposição ao de três, que diz ser “incompleto”.

A entrada “Contrabaixo” no *Dicionário de Música* de Borba & Lopes-Graça [1955], diz: “O contrabaixo de três cordas, com a afinação $sol_{-1} \text{ ré}_1 \text{ lá}_1$, está hoje absolutamente posto de parte”. Também refere que a afinação usual no contrabaixo de quatro cordas é: Mi-1, Lá-1, Ré1, Sol1.⁶³

Na atualidade, o contrabaixo é um instrumento ainda em evolução, tanto a nível de tamanho como a nível da variedade de formas distintas entre modelos, estando todavia mais normalizada a afinação do que no passado. É de uso comum o contrabaixo de 4 cordas,⁶⁴ sendo cada vez mais frequente o uso de instrumentos de 5 cordas em orquestra e em ensembles, com uma quinta corda mais grave que é afinada em Si-2 ou Dó-2. Alguns compositores usam o Si-2, como é o caso de Alban Berg no solo de contrabaixo no final da ópera *Wozzeck*. Também Richard Strauss usa esta nota grave no naipe de contrabaixos no poema sinfónico *Also Sprach Zarathustra* e na *Sinfonia Alpina*.

É frequente o uso de uma extensão na 4.^a corda, já sobreposta na “cabeça” do contrabaixo, que normalmente aumenta a extensão do contrabaixo em mais uma terceira maior descendente (até Dó-1), existindo diversos mecanismos para conseguir não só a disponibilização da extensão mais grave na quarta corda através de uma “pestana” móvel, como a própria produção da altura dos sons, com sistemas de pressão sobre esta extensão, cuja afinação das notas mais graves poderá ser efetuada

59 Hoje em dia este problema é bastante atenuado pelo uso de meios de amplificação sonora da orquestra, que está no fosso, para os bastidores imediatamente adjacentes ao palco.

60 Podem verificar-se alguns exemplos nas bandas de palco nas óperas *Aida*, *Gioconda*, *Norma* e *Turandot*, e com um instrumento na *Madama Butterfly* no *Coro dos Marinheiros* (viola solo próxima do coro) e no 2.º ato da *Gioconda*, onde os Baixos do coro são reforçados por um clarinete baixo.

61 Ver Italo Caimmi. Cf. infra 2.2.2.3.

62 MOREAU, Mário – Ob. cit., 448, 1038.

63 BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor. 2.^a Ed. , 3.^a tiragem, 1996. Vol.1. [1.^a Ed.1955]. p.358.

64 Afinação: 4.^a corda Mi-1, 3.^a corda Lá-1, 2.^a corda Ré1, 1.^a corda Sol1.

com os dedos da mão esquerda diretamente na corda, acionando um sistema de pressão nesta última completamente mecânico.⁶⁵

Acresce que muito do repertório para contrabaixo solista está escrito para a “afinação solista”, i.e., uma segunda maior acima da afinação de “orquestra” ou “normal”.⁶⁶ Na categoria de “afinação solista” temos por exemplo a *Sonata* de Hindemith, para contrabaixo e piano, e praticamente todo o repertório para o contrabaixo solo, com piano e com orquestra de Bottesini.

Presentemente existe também uma afinação muito rara, usada apenas por alguns solistas, que consiste na afinação a uma 4.^a ou 5.^a superior da afinação usual de orquestra⁶⁷ e que, curiosamente, foi usada por Luigi Anglois no seu recital em Londres, como se verá adiante.

A adoção da afinação por quintas, igual ao violoncelo mas uma oitava mais grave, também tem vindo a ser bastante usada por alguns solistas, nomeadamente pelo contrabaixista Joel Quarrington.

1.2. O violone

.....

A designação de “Violone” confunde-se ao longo das épocas com o contrabaixo. Planyavsky, um dos maiores estudiosos do “Violone” refere no prefácio do seu livro *The Baroque Double Bass Violone*:⁶⁸

Porque é que os nossos colegas do século XIX eliminaram o violone? Será que não conseguiram incorporar a sua afinação, som e volume na orquestra beethoveniana? Não estavam interessados em tocar as duas dúzias de concertos para violone (contrabaixo) compostos durante o período Clássico Vienense com a afinação autêntica? Porque é que os nossos heróis tão admirados, Dragonetti e Bottesini ignoraram o concerto para violone de Haydn (composto c. 1763 e agora perdido), a obra obligato [violone] de Mozart e o mais famoso de todos os quintetos de Schubert?⁶⁹

Este repertório dedicado ao “Violone Vienense” tem sido tocado normalmente pelo contrabaixo moderno nas atuais afinações, o que tem trazido alguns problemas na respetiva adaptação, nomeadamente no que diz respeito à ária *Per questa bella mano* de Mozart, KV 612, para baixo, violone [contrabaixo vienense] obligato e orquestra.

65 BRUN, Paul – Ob. cit., p.139 a 143.

66 Afinação solista: 4.^a corda Fá#-1, 3.^a corda Si-1, 2.^a corda Mi1, 1.^a corda Lá1.

67 4.^a corda com Lá-1 ou Si-1; 3.^a corda com Ré1 ou Mi1; 2.^a corda com Sol1 ou Lá1; 1.^a corda em Ré2 ou Mi2.

68 PLANYAVSKY, Alfred – *The Baroque Double Bass Violone*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 1998. p. xiv.

69 Why did our nineteenth-century colleagues eliminate the violone? Were they unable to incorporate its tuning, sound, and volume into Beethoven’s orchestra? Were they uninterested in playing the two dozen violone (double bass) concertos composed during the Viennese Classical period with the authentic tuning? Why did our highly admired heroes Dragonetti and Bottesini ignore the violone concerto by Haydn (composed c.1763 and now lost), the obligato piece by Mozart, and the most famous of all quintets by Schubert?

Como se pode verificar na edição recente da Hofmeister desta ária,⁷⁰ são dadas três versões, da responsabilidade de Tobias Glöckler, sendo duas delas para o contrabaixo moderno com “cordas afinção de orquestra” e “cordas afinção a solo” e a terceira para o “Violone Vienense”, cuja afinção mais comum seria: Fá#-1, Lá-1, Ré1, Fá#1, Lá1.

Para além do “Violone Vienense” terão existido vários instrumentos aparentados com o contrabaixo com a designação de “Violone”, variando a sua morfologia conforme o local e a época. Esta designação poderá nalguns casos ser um sinónimo de contrabaixo, sendo que noutras situações quererá indicar outros instrumentos graves da família das cordas.⁷¹

1.3. A Música Antiga

.....

As recentes tendências na interpretação da “Música Antiga”, com recurso a instrumentos originais de cada época específica (ou cópias dos mesmos), aliada a uma formação específica, tem trazido até nós as chamadas “interpretações historicamente informadas”, orientadas no sentido de recuperar uma noção de autenticidade associada à maneira de tocar de determinada época e consequentemente às sonoridades dessa música.

O contrabaixo e instrumentos afins têm tido neste aspeto uma atualização muito importante, sendo comum verem-se vários agrupamentos musicais que se especializaram na “Música Antiga”. Também várias escolas de nível médio e superior oferecem uma formação específica nesta área.

O intérprete de instrumentos de corda, hoje, não pode esquecer que só a partir dos anos 30 do século XX é que se começaram a usar cordas totalmente feitas de metal, sendo até aí utilizadas cordas de tripa pura ou com revestimento de metal, normalmente prata ou cobre, nas cordas mais graves⁷², ou mais raramente de seda.⁷³ Deverá igualmente estar familiarizado com os diferentes arcos que foram usados ao longo das épocas⁷⁴ e as diferentes morfologias do contrabaixo.⁷⁵

70 MOZART, Wolfgang Amadeus – *Per questa bella mano, Arie für Bass, obligaten Kontrabass und Orchester* – Hofheim – Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, KV 612. ISMM M-2034-2356-0.

71 Este assunto encontra-se devidamente aprofundado nas seguintes obras:

BRUN, Paul – Ob. cit. Cap. I. Historical development.

BAINES, Francis – What Exactly is a violone? A Note Towards a Solution. *Early Music*. Oxford: Oxford University Press. Vol. 5, n.º 2 (Apr. 1977). p.173 a 176.

BAINES, Francis – Der Brummende Viole. *The Galpin Society Journal*. Vol.23 (Aug.1970). p.82 a 85.

72 BRUN, Paul – Ob. cit., p.16.

73 BILLÉ, Isaia – *Nuovo Metodo per Contrabasso – Parte I – 1.º Corso teórico-prático*. Milão: Ricordi, E. R.261, 1986. [1.ª edição 1922]. p. XI, XII.

74 BRUN, Paul – Ob. cit., p.146 a 157.

75 Será interessante destacar que a Sagração da Primavera de Stravinsky terá sido estreada com instrumentos com cordas de tripa.

2. O CONTRABAIXO EM LISBOA NO SÉCULO XIX

Voltando a Portugal e especificamente a Lisboa do século XIX, verificamos que os grandes empregadores de músicos são: a orquestra da Real Câmara e Capelas Reais, a Patriarcal (seminário até 1835 e coro), a Banda Real, o Teatro de São Carlos, o Teatro D. Maria II, os variados teatros lisboetas, o Conservatório de Música (1835), a Academia de Amadores de Música (1884), as Bandas Militares, sendo de realçar a Associação Música 24 de Junho que, a partir de 1842, teve um importante papel no acesso a quase todas as orquestras existentes em Lisboa,⁷⁶ e que foi substituída pela Associação dos Professores de Música de Lisboa em 1898, que perdurou até 1905.⁷⁷

Para além destas instituições, existia uma série de teatros, que tinham a prática de realizar óperas, operetas, mágicas, farsas, revistas e teatro com música.

Com os ventos liberais, assiste-se a um consumo e a uma prática musical cada vez maiores por parte da burguesia lisboeta e a um movimento filarmónico, que dará muita ocupação aos instrumentistas e compositores.

O chamado “micróbio filarmónico”⁷⁸ propaga-se de uma maneira fulgurante, dando lugar às mais variadas atividades musicais (bandas, grupos de baile, concertos, orfeões, etc.), muitas vezes ligadas aos gostos e tendências políticas dos seus protagonistas. Com um analfabetismo muito acentuado mas com uma prática musical que se começa a generalizar no século XIX em todas as classes, existiam nessa altura bastantes pessoas capazes de ler música, conforme é referido por Rui Casção:⁷⁹

A proliferação do gosto pela música fora de tal maneira rápida que, em 1885, alguém equacionava a questão nos seguintes termos, obviamente exagerados: num país com cerca de 80% de analfabetos, talvez não houvesse 10% de indivíduos de todo incapazes para decifrar uma pauta coberta de colcheias e semicolcheias.

76 CYMBRON, Luísa – *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. ISBN 978-989-689-248-7. p.87.

77 MONTE-PIO PHILARMONICO – *Subsídios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philarmónico*. Lisboa: Ed. do A. [s. d. – após 1916]. p.28.

78 CASÇÃO, Rui – Vida quotidiana e sociabilidade. MATTOSO, José, dir. – *História de Portugal: O Liberalismo*. [s. l.]: Círculo de Leitores, 1993. Vol.5. p.524. [...] *De resto, o interesse que por esta arte [musical] manifestaram os mais diversos grupos da sociedade portuguesa da época deu origem à opinião, expressa por um certo autor, de que o País tinha sido coletivamente afetado por uma espécie de “micróbio filarmónico”* – E p.526 [...] *“micróbio filarmónico” acabou por contaminar os arrabaldes da capital e invadir os meios populares [...]*.

79 CASÇÃO, Rui – Vida quotidiana e sociabilidade. In MATTOSO, José, dir. – *História de Portugal: O Liberalismo*. [s. l.]: Círculo de Leitores, 1993. Vol.5. p.523-541.

A corporação dos músicos, denominada *Irmandade de Santa Cecília*, é complementada em 1834 com a *Associação de Socorros Mútuos Montepio Philarmónico*, também conhecida como *Monte-Pio Philarmónico*, vivendo estas duas instituições juntas no mesmo espaço até aos nossos dias.⁸⁰ É de notar o protagonismo do músico contrabaixista João Alberto Rodrigues Costa (1798-1870),⁸¹ como o grande obreiro da formação do Montepio Filarmónico e das outras associações que nasceram no seu âmbito:⁸² a *Associação Música 24 de Junho/Associação dos Professores de Música de Lisboa*⁸³ e a *Academia Melpomenense/Academia Real dos Professores de Música*.⁸⁴

No início do século XIX e até ao reinado de D. Maria II, era comum realizarem-se concertos, nos meios burgueses e aristocráticos, onde se tocava música instrumental, por vezes incluindo arranjos das sinfonias de Mozart e Beethoven.⁸⁵ Com uma forte inspiração londrina, é de notar a organização de concertos através do sistema de assinaturas, pela *Sociedade Filarmónica* formada por João Domingos Bomtempo em 1822, tendo nesse contexto sido executadas obras orquestrais de Haydn, Mozart, Cherubini e Beethoven, e música de câmara de Boccherini, Hummel, Pleyel, entre outros.⁸⁶

No ano de 1782, a orquestra da Real Câmara tem o maior número de instrumentistas na Europa, em comparação com as outras orquestras das capelas reais. A partir desta data, o seu número vai decrescendo, sendo de assinalar dois períodos particularmente atribulados devido às invasões francesas e à ida da família real para o Brasil e, entre 1828 e 1834, por ocasião das lutas entre Absolutistas e Liberais.⁸⁷

É prática comum, a partir do século XVII e até ao final do século XIX, a contratação de músicos estrangeiros.⁸⁸ Em 1724 são contratados para a Banda Real 18 trombetistas alemães, que se juntam aos outros seis trombetistas alemães em exercício.⁸⁹

O modelo de adjudicação das temporadas do Teatro de São Carlos, acompanhado de um gosto musical quase exclusivamente italiano, fez com que fossem contratadas companhias inteiras de italianos, chegando no ano de 1850 a ser usado um antigo vapor de guerra, que com o nome de Infante D. Luiz foi cedido pelo governo para transportar “as companhias” de cantores e respetivo

80 BALSÀ, Francisco – *Da Irmandade de Santa Cecília ao Sindicato dos Músicos*. Lisboa: Sindicato dos Músicos, 1999. p.21-25.

81 Ver sub-capítulo 2.2.1. dedicado a João Alberto Costa.

82 BALSÀ, Francisco – Ob. cit., p.21-25.

83 MONTE-PIO PHILARMONICO – *Subsidios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philarmónico*. Lisboa: Ed. do A. [s. d. – após 1916]. p 28.

84 *Ibidem*. p.19.

85 NERY, Rui Viera & CASTRO Paulo Ferreira de – *História da Música*. [s. l.]: Comissariado para a Europália 91 – Portugal. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991. p.125, 126.

86 VIEIRA, Ernesto – *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal*. ed. Facsimilada Lisboa: Arquimedes Livros, 2007. (1.ª ed. Lisboa, 1900: Lambertini.) Vol.1. p.138, 139.

87 SCHERPEREEL, Joseph – Ob. cit, p.37- 40.

88 FERNANDES, Cristina (B) – Ob. cit., vol. 1. p. 337.

89 *Ibidem*, p.330.

maestro, para Lisboa e para o Porto. Esta viagem foi efetuada entre Lisboa e Génova, e teve como finalidade o fornecimento de artistas para a temporada 1850-1852 de ópera do TSC e também para o Teatro de São João do Porto.⁹⁰

Passados 44 anos o panorama mantinha-se, chegando-se a verificar que a orquestra para a temporada do Teatro de São Carlos em 1894-1895 foi exclusivamente composta por italianos.⁹¹

Diz Benevides no seu livro intitulado *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa* (1883):

Em geral no nosso teatro a musica tem acompanhado as evoluções da escola italiana; tendo os progressos da arte lyrica em Italia tido quasi sempre o seu echo em Lisboa. ... Por longo tempo, porém, a sala de S. Carlos ficou estranha ás bellas das harmonias de Beethoven, Mozart, Weber, ás composições dramaticas de Meyerbeer, e outros genios da escola alemã. ...O *D. João*, sublime composição de Mozart, só se ouviu em Lisboa mais de meio seculo depois de que subira á cena no teatro de Praga... O *Lohengrin*, de Wagner, como teremos ocasião de notar, só se executou em Lisboa mais de 30 anos depois de conhecido no mundo lyrico!⁹²

Escreve Eça de Queiroz, num texto com o título *O Teatro em 1871* inserido no livro *Uma Campanha Alegre*, de “As Farpas”:⁹³

O teatro de S. Carlos o que é? O que faz? Não aumenta decerto o nosso património literário. Faz apenas a polarização da velha escola italiana de música sensualista, arte que nada resulta para o País, senão alguns duetos que as donzelas beliscam ao piano, ou que os sinos tilintam ao levantar a hóstia! [...] Ah! Nós não somos bárbaros. Estimamos a música. Meyerbeer, Gluck, Mozart, Beethoven, são verdadeiros pensadores. Mas S. Carlos canta-os? De modo nenhum, a não ser de dois em dois anos Meyerbeer a fugir e a fingir.⁹⁴

A importação de músicos italianos também é notória em instituições como a Sé Patriarcal, que manteve um coro dito “dos Italianos”. Embora integrados no coro geral, os elementos deste coro eram muito mais bem pagos do que os restantes.⁹⁵

Esta hegemonia do gosto italiano foi por vezes contrariada durante o século XIX pela moda francesa, apoiada no Teatro da Rua dos Condes pela direção do Conde de Farrobo, através de temporadas que difundiram o gosto pelo repertório francês, com ópera cómica e *vaudeville*. Em 1868, chegou a apresentar as operetas de Offenbach, com grande sucesso.⁹⁶

90 BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: Estudo Historico*. Lisboa: [s. n.], (1883), p.231, 232.

91 BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: Memorias 1883-1901*. Lisboa: [s. n.], 1902.

92 BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: Estudo Historico*. Lisboa: [s. n.], (1883), p.176.

93 QUEIROZ, Eça – *Uma Campanha Alegre: de “As Farpas”*. Porto: Lello e Irmão – Editores, 1978. Vol. 1 p.306, 307.

94 Embora se perceba o contexto da época e o alcance satírico do texto de Eça de Queiroz, não deixa de ser irónico notar que hoje em dia Meyerbeer é um compositor praticamente esquecido.

95 FERREIRAS, Cristina (A) – Ob. cit., p. 385-435.

96 NERY, Rui Viera & CASTRO, Paulo Ferreira de – Ob. cit., p.138.

Em 1878 são estreadas no TSC treze obras francesas, por uma companhia francesa⁹⁷ e nas temporadas deste teatro de 1883-1884 e de 1886-1887 o número de representações da ópera francesa ultrapassa a italiana. ⁹⁸

No final do século XIX dá-se uma renovação de repertório no TSC, nomeadamente no que toca à divulgação das óperas francesas (Bizet, Massenet, Berlioz, Ambroise-Thomas, Saint-Saëns), começando igualmente a ser introduzidos os dramas wagnerianos. Regista-se uma “vaga de wagnerofilia”, decorrente também do movimento de difusão existente em Itália, que é concretizada mais tarde em Lisboa no TCS com a estreia da *Tetralogia* em 1908-9. ⁹⁹

2.1. O ensino do contrabaixo em Lisboa no século XIX

.....

O ensino da música esteve até ao século XIX muito ligado à igreja, tendo por isso um contexto de formação centrado nas necessidades das manifestações religiosas.

O Seminário da Patriarcal, fundado em Lisboa em 1713 pelo Rei D. João V, e extinto em 1835, foi o grande centro de formação de vários compositores e instrumentistas.¹⁰⁰ No entanto é apenas em 1824 que são contratados professores de instrumentos de cordas e sopros, estando até então, o ensino nessa instituição reservado às disciplinas de canto, composição e instrumentos de tecla.¹⁰¹

Antes da existência do ensino de instrumentos de corda e de sopro no Seminário da Patriarcal, a aprendizagem desses instrumentos seria feita no meio familiar ou com professores particulares.¹⁰²

O Colégio dos Nobres também teve um papel importante na formação dos jovens aristocratas de Lisboa, tendo sido encerrado em 1837.¹⁰³

Não foi encontrada referência ao ensino institucional do contrabaixo anterior a João Jordani, que foi o último professor do Seminário da Patriarcal e o primeiro do Conservatório de Música de Lisboa.

No Conservatório de Música de Lisboa, contrariamente às práticas comuns nos Conservatórios de Milão, Paris e Madrid, o ensino do contrabaixo foi, durante mais de um século, confiado a professores que lecionavam violoncelo. Só em 1958 é que será nomeado um professor específico para

97 CARVALHO, Mário Vieira – *Pensar é Morrer: O Teatro de São Carlos: na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993, p.356, 357.

98 *Ibidem*, p.358, 359.

99 NERY, Rui Viera & CASTRO, Paulo Ferreira e – Ob. cit., p.152.

100 ROSA, Joaquim Carmelo. (2009). *Struggling at the margins: musical education in Lisbon (1860-1910)* (PhD Thesis). London: University of London, Royal Holloway and Bedford New College. p. 43.

101 FERNANDES, Cristina (B) – Ob. cit., vol. 1, p. 337.

102 *Ibidem*, p. 337.

103 FERNANDES, Cristina (B) – Ob. cit., vol. 1, p. 337.

o contrabaixo, o contrabaixista austríaco Johannes Auersperg,¹⁰⁴ sendo posteriormente sucedido por Weiner Friederich Ziedek e por Armando Crispim.¹⁰⁵ Deduz-se que a partir desta data os professores, até então contratados para lecionar violoncelo e contrabaixo, passaram a ensinar apenas violoncelo.

No final do século XIX foi criada a Academia de Amadores de Música (1884) onde João Evangelista da Cunha e Silva foi professor de contrabaixo.¹⁰⁶

Abrimos aqui um parêntesis para abordar um relatório da autoria do professor e compositor brasileiro Leopoldo Miguéz, datado do final do século XIX, que contém informação acerca dos Conservatórios de Música na Europa.

Leopoldo Miguéz (ou Migués), (1850, Niterói – 1902, Rio de Janeiro), filho de um industrial espanhol, residente no Porto, e de mãe portuguesa, foi viver para Espanha aos dois anos de idade e a partir dos sete anos foi viver para o Porto, onde fez os seus estudos liceais, tendo estudado violino com Nicolau Ribas e harmonia com Giovanni Franchini.¹⁰⁷ Aos vinte e um anos volta para o Brasil, onde segue uma carreira comercial, embora tenha alimentado sempre a sua vocação para a música, primeiramente como amador e mais tarde como compositor a tempo inteiro,¹⁰⁸ tendo assumido o cargo de Diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1892.

Leopoldo Miguéz é nomeado em 1895 pelo Ministério da Justiça e Negócios Interiores brasileiro «*Em desempenho da comissão de serviço de que foi encarregado em aviso do mesmo ministerio de 16 de março de 1895*»,¹⁰⁹ para a realização de uma viagem por vários países e cidades europeias, com vista à recolha de informação sobre a Organização dos Conservatórios de Música na Europa. Desse périplo resultou um relatório, terminado a 27 de fevereiro de 1896, e publicado no Rio de Janeiro em 1897,¹¹⁰ com as respetivas conclusões.¹¹¹

104 <http://www.elisabethragl.at/BIOGRAPHIEN/Auersperg%20Johannes.htm> Último acesso a 5 de setembro de 2014. Auersperg foi convidado por Ivo Cruz para professor de contrabaixo (rabecão) no Conservatório Nacional de Música, começando a exercer as tarefas de docência no ano de 1958. Neste ano também toca a solo com a Orquestra Filarmónica o Concerto de Dittersdorf, no Teatro São Carlos (Cruz, 1985, p. 118, 119, 120).

105 CRUZ, Ivo – Ob. cit., p. 207. Armando Crispim foi dos primeiros alunos a ser formado por Auersperg no Conservatório Nacional de Música. Também Fernando Flores foi aluno de Auersperg no Conservatório.

106 PALMEIRIM, Luiz Augusto – *Memoria Histórica-Estatística acerca do Ensino das Artes Scenicás: com especialidade da musica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. p. 54, 55.

107 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., II, p.490 – 496 e BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor. 2.º Ed., 3.ª tiragem. Vol. 2 (1955-1996). p. 228, 229.

108 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., II, p.490

109 MIGUÉZ, Leopoldo – *Organização dos Conservatorios de Musica na Europa. Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores: por Leopoldo Miguéz, diretor do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro: em desempenho da comissão de serviço de que foi encarregado em aviso do mesmo ministerio de 16 de março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1897.

110 MIGUÉZ, Leopoldo – Ob. cit., p. 32.

111 *Ibidem* – p. 29

No relatório que publica, Miguéz apresenta um quadro¹¹² com o resumo de vários aspetos que encontrou em dezasseis Conservatórios de Música de seis países diferentes.¹¹³ Nesses dezasseis Conservatórios europeus não se encontra infelizmente o Conservatório de Música de Lisboa, pelos motivos que constam no texto que escreveu a esse propósito:¹¹⁴

Querendo aproveitar alguns dias que precisava passar em Lisboa, fui visitar no Conservatorio de Musica o seu director, que não encontrei, deixando-lhe, com o meu competente cartão de visita, uma collecção das leis do nosso Instituto e o pedido de permuta. Foi inutil; nada obtive. Não trouxe boa impressão deste estabelecimento na minha rapida visita. Sei que a sua organização deixa muito a desejar, e que a sua direcção é incompetente por ser confiada a pessoa que nem os elementos da musica conhece!

Supomos que o diretor a que se refere Leopoldo Miguéz será Eduardo Schwalbach Lucci, diretor de 1894 a 1898 e que posteriormente ocupou o cargo de *Inspector* de 1898 a 1911.¹¹⁵

No quadro de Miguéz encontramos informação sobre a designação das classes dos instrumentos, o número de professores e de alunos especificando o número destes últimos nas classes de piano e de violino. É curioso notar que em todos os Conservatórios a classe de contrabaixo está separada da de violoncelo. Por outro lado, apenas em quatro Conservatórios: Dresden, Colónia, Bruxelas e Paris, as classes de viola e de violino se encontram separadas.

Nos subcapítulos seguintes incluímos informação sobre os professores que lecionaram contrabaixo no Conservatório de Música de Lisboa e os métodos utilizados no século XIX em Lisboa.

2.1.1. Os professores de contrabaixo no Conservatório de Música de Lisboa no século XIX

.....

Por ordem cronológica, os professores que lecionaram contrabaixo no Conservatório de Música de Lisboa durante o século XIX foram os seguintes: João Jordani, Guilherme Cossoul, Eduardo Oscar Wagner e João Evangelista da Cunha e Silva.

Como já referido, no Conservatório de Música de Lisboa desde a sua criação em 1835 e até 1958, o ensino de contrabaixo foi ministrado pelos professores de violoncelo.

112 Ver Anexo 13 – Quadro comparativo de Miguéz.

113 MIGUÉZ, Leopoldo – Ob. cit., p. 33. Dresden, Leipzig, Colónia, Berlim, Munique, Praga, Bruxelas, Paris, Roma, Nápoles, Florença, Milão I, Milão II, Bolonha, Génova e Turim.

114 MIGUÉZ, Leopoldo – Ob. cit., p. 29.

115 ROSA, Joaquim Carmelo. (2009). *Struggling at the margins: musical education in Lisbon (1860-1910)* (PhD Thesis). London: University of London, Royal Holloway and Bedford New College. p. 77, table 2.1.

2.1.1.1. João Jordani (1793, Lisboa – 1860, Lisboa)

Filho do contrabaixista italiano Michele Giordani (? Andria – 1810, Lisboa), natural da província napolitana de Bari, que vem de Nápoles para Lisboa em 1777, João Jordani (1793, Lisboa – 1860, Lisboa)¹¹⁶, é o primeiro professor contratado para o Seminário da Patriarcal para ensinar todos os instrumentos de corda (violino, viola, violoncelo e contrabaixo) de 1824 a 1835. Com a extinção do Seminário da Patriarcal e consequente criação do Conservatório de Música de Lisboa, em 1835, João Jordani transita para a nova instituição, com a mesma responsabilidade pedagógica.¹¹⁷ Mais tarde em 1837, o ensino dos vários instrumentos de corda é dividido, passando estes instrumentos a estarem agrupados em duas classes: “rebeca e violeta” e “rebecão pequeno e rebecão grande”.¹¹⁸

João Jordani foi professor de violoncelo e contrabaixo no Conservatório de Música de Lisboa durante 25 anos (1835-1860), tendo sido seus alunos João Rodrigues Cordeiro e Francisco de Freitas Gazul,¹¹⁹ entre outros.¹²⁰ Foi agraciado, a 18 de julho de 1855, com o grau de Cavaleiro da Ordem da Conceição.¹²¹ Foi co-fundador do Montepio Filarmónico, tendo sido o primeiro presidente da Assembleia Geral desta instituição.

2.1.1.2. Guilherme Cossoul (1828, Lisboa – 1880, Lisboa)

É o terceiro professor de violoncelo e de contrabaixo, começando a exercer estas funções a partir de 1861 no Conservatório de Música de Lisboa. Foi professor de Francisco de Freitas Gazul, Júlio António Avelino Soares¹²² e João Evangelista da Cunha e Silva,¹²³ entre outros. Exerceu a sua atividade docente durante 19 anos, tendo sido nomeado diretor do departamento de música desta instituição de 1863 a 1868.¹²⁴

116 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.556 a 558

117 ANTT – Manuscrito, papel, Ministério do Reino, 4.ª Rep. , mç.2126, 1835-1836.

118 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.150, 151.

119 Ver João Rodrigues Cordeiro e Francisco de Freitas Gazul.2.2.3.1 e 2.2.3.2.

120 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., II, *Índice Histórico*, p. XX.

121 FONSECA, Francisco Belard – *A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1955. p.191.

122 Ver Júlio António Avelino Soares.2.2.3.3.

123 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.304.

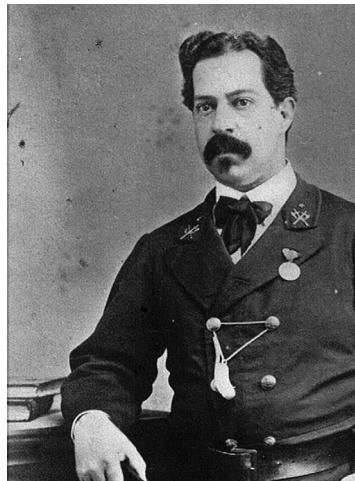
124 ROSA, Joaquim Carmelo – Ob. cit. p. 84.

Cossoul teve uma importante carreira de violoncelista e de maestro, tendo tocado a solo em Paris em 1853 na *Salle Pleyel*¹²⁵ e em Londres em 1863 no *Crystal Palace*,¹²⁶ granjeando críticas muito favoráveis. Durante a sua estadia de 14 meses em Paris, recebeu aulas de música e possivelmente também de violoncelo.¹²⁷ Como maestro, foi contratado em 1858 para dirigir no TSC. Teve uma produção assinalável na área da composição.¹²⁸ Foi também empresário e maestro no TSC, na temporada de 1864-1865 a 1872-1873.¹²⁹

De 1860 a 1862, Cossoul organizou temporadas de concertos populares no “Casino Lisbonense”, tendo produzido mais de 70 concertos.¹³⁰

Guilherme Cossoul iniciou a sua carreira de violoncelista na orquestra do TSC em 1843, onde, na altura, João Jordani era o primeiro violoncelo. A partir de 1849 tem o cargo de músico da Real Câmara.¹³¹ Em 1860, é nomeado “mestre”¹³² na orquestra do TSC, designação que significava o lugar de primeiro violoncelo, seguramente para ocupar o lugar de João Jordani, que faleceu nesse ano.

Para além da sua intensa atividade como músico, organizou o primeiro corpo de bombeiros voluntários em Lisboa, sendo o primeiro bombeiro desse corpo.¹³³



6. Foto de Guilherme Cossoul, Capitão-Chefe dos Bombeiros Voluntários in *Bombeiros Voluntários de Lisboa*

Como prova da grande consideração que mereceu Guilherme Cossoul, foi criada em 7 de dezembro de 1885, pelos seus amigos e admiradores, a Sociedade de Instrução Guilherme Cossoul, que ainda hoje perdura. O seu nome também se perpetua na toponímia numa travessa lisboeta.

125 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.301.

126 *Ibidem.* p.304.

127 *Ibidem.* p.301.

128 *Ibidem.* p.309-311.

129 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.88-94.

130 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.303.

131 *Ibidem*, p.299.

132 *Ibidem.* p.298.

133 *Ibidem.* p.305.

2.1.1.3. Eduardo Oscar Wagner (1852, Lisboa – 1899, Lisboa)

Foi o quarto professor de violoncelo e contrabaixo do Conservatório de Música de Lisboa, tendo sido nomeado para esse lugar a 10 de novembro de 1881.¹³⁴ Aluno de Guilherme Cossoul, substituiu este professor um ano antes do seu falecimento (1879). É muito interessante o seu artigo sobre o ensino do violoncelo e do contrabaixo, publicado n'A *Arte Musical* n.º 21 e n.º 22, de 15 e 30 de novembro de 1899. Datado de 1881, este texto foi apresentado na prova pública para o lugar de professor de violoncelo e contrabaixo no Conservatório de Música de Lisboa. Publicado postumamente na referida publicação periódica, cuja parte dedicada ao contrabaixo se encontra no n.º 22,¹³⁵ Eduardo Wagner defende aí o uso da primeira parte do método de Bottesini, considerando-o melhor que o método até então adotado, de Rossi/Anglois.

Relativamente à técnica da mão esquerda, Eduardo Wagner descreve no mesmo artigo uma utilização semelhante à do violoncelo, o que a nosso ver não se adequa às características específicas do contrabaixo e difere dos procedimentos indicados no método de Rossi/Anglois e de Bottesini, que eram do conhecimento do próprio.

São também muito interessantes as considerações que Wagner faz no referido artigo acerca do contrabaixo, escrevendo:

A natureza do contrabaixo não o deixa aspirar às vantagens de outros instrumentos, por ter contra si a extrema gravidade dos sons e a desigualdade do mecanismo. Ninguém estuda contrabaixo para executar musica brilhante, expressiva ou ligeira; se de tempos a tempos tem aparecido concertistas admiráveis n'este instrumento, como Hause, Weiswe, Frölich, Anglais e Bottesini, não se segue que estes casos excepcionaes possam servir de exemplo para a generalidade. ¹³⁶

Esta opinião de Eduardo Oscar Wagner, que considera o contrabaixo um instrumento sem possibilidades de executar música ao nível de outros instrumentos, é também partilhada por Fétis, como se pode confirmar num texto de sua autoria na *Revue Musicale* dedicada ao ano de 1829,¹³⁷ onde escreve acerca do concerto realizado em abril em Paris, onde participou Luigi Anglois. Diz ele a propósito do desempenho de Luigi Anglois [M. Langlois]:¹³⁸

M. Langlois faz coisas no contrabaixo que surpreendem, mas que não encantam. É sempre penoso ver um instrumento desnaturado, qualquer que seja o mérito do artista que o toca. O contrabaixo não foi feito para executar concertos; e o instrumento que é de um grande efeito na orquestra, é magro logo que se quer fazer um solo. É necessário antes do mais demasia-

134 PALMEIRIM, Luiz Augusto – *Memoria Histórica-Estatística acerca do Ensino das Artes Scenicas: com especialidade da musica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. p.42, 43.

135 p.176 e 177

136 Eduardo Oscar Wagner segue neste artigo as ideias de Bottesini, adaptando parte de um pequeno texto deste último intitulado *Caractère de la Contre-Basse*, retirado do seu método, p.20.

137 *REVUE MUSICALE (Paris.1827) / publiée par M. Fétis...*, Paris : [s. n.], 1827-1835. ISSN 12465305. p.350.

138 Ver Luigi Anglois, 2.2.2.1.

da pressão sobre as cordas, tão grossas e fortemente esticadas,¹³⁹ para que se possa tirar uma boa qualidade de som num andamento rápido. M. Langlois tem mérito, aliás; dado que é necessário efetuar grandes estudos para conseguir ultrapassar tais dificuldades.¹⁴⁰

2.1.1.4. João Evangelista da Cunha e Silva¹⁴¹

Descende de uma família de músicos lisboetas: seu bisavô, José Joaquim da Silva (1750 – 1820/1), seu avô, António Manoel Caetano Cunha e Silva (1788 – 1861), e seu pai, José Narciso da Cunha e Silva (1825 – 1892), foram, todos eles, conceituados contrabaixistas e violoncelistas.¹⁴² João Evangelista da Cunha e Silva frequentou o Conservatório a partir de 1861 e iniciou o estudo do violoncelo com Guilherme Cossoul em 1864.¹⁴³

Foi o último professor de violoncelo e contrabaixo do Conservatório de Música de Lisboa no século XIX, segundo a publicação *A Arte Musical*.¹⁴⁴ Mais tarde também foi professor na Academia de Amadores de Música. Fez parte das orquestras do TSC e da Real Câmara de Sua Majestade¹⁴⁵ e colaborou activamente com a *Sociedade de Musica de Camara*.



7. Postal da *Sociedade de Musica de Camara* do Espólio António Lamas (na foto) à guarda de Elisa Lamas.

139 Cremos que se refere à altura das cordas.

140 M. Langlois fait sur la contrebasse des choses qui étonnent, mais qui ne charment pas. Il est toujours pénible de voir un instrument dénaturé, quel que soit du reste le mérite de l'artiste qui le joue. La contrebasse n'est pas faite pour exécuter des concertos; et l'instrument qui est d'un si grand effet dans l'orchestre, est maigre lorsqu'on veut en faire un solo. Il faut d'ailleurs une trop grande pression sur des cordes si grosses et si fortement montées, pour que l'on puisse en tirer une bonne qualité de son dans un mouvement vif. M. Langlois a du mérite d'ailleurs; car il faut de grandes études pour parvenir à surmonter de telles difficultés.

141 Até ao término do presente trabalho não foi possível saber as datas de nascimento e morte deste músico.

142 Ver em Apêndices os Quadros I e II.

143 ACNL. Livro de Matrículas A 401, Fol.2, 2v.

144 de 1900, n.º 36, página 94.

145 PALMEIRIM, Luiz Augusto – *Memoria Histórica-Estatística acerca do Ensino das Artes Scenicas: com especialidade da musica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. p.54, 55.

2.1.2. Os métodos de contrabaixo utilizados no século XIX

A julgar pelo artigo póstumo, atrás referido, de Eduardo Óscar Wagner na revista *A Arte Musical*, o método de contrabaixo usado no Conservatório de Música de Lisboa até às provas públicas deste professor realizadas em 1881, era o método de Luigi Felice Rossi e Giorgio Anglois.

Silvia Mattei, no seu livro *Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini: una questione de "scuola"*,¹⁴⁶ esclarece que, sendo o primeiro nome e o apelido de Luigi Felice Rossi homónimo de Luigi Rossi (professor de Bottesini no Conservatório de Milão) no primeiro nome e no apelido, este facto ocasionou algumas confusões com a atribuição da autoria do método em coautoria com Giorgio Anglois.

A partir daquela data, subentende-se que o método adotado tenha sido o método de contrabaixo de Bottesini.

Com data provável de 1882,¹⁴⁷ o *Methodo Elementar de Rebecção* de Cesar A. P. das Neves (1841-1920), que se encontra na BNP, mostra um conhecimento rudimentar do instrumento, talvez por este autor não ser especialista no contrabaixo, como se deduz da publicação de mais sete "Métodos Elementares", pelo mesmo autor, para instrumentos tão díspares como a Flauta (1877), a Guitarra (189?), o Violão (1878), o Contrabaixo (187?) [Bombardão e Helicon], o Cornetim, o Violoncelo (1904) e o Saxofone (1904).

Com explicações muito económicas, Neves refere a existência de contrabaixos de três e quatro cordas, mencionando a respetiva afinação. No entanto, todo o restante método é dedicado ao contrabaixo de três cordas, mesmo na escolha dos quatro excertos de passagens de orquestra de contrabaixo, retirados de óperas de Verdi que, como referimos no subcapítulo sobre os contrabaixos de três e de quatro cordas, tinham alguns deles indicação expressa do compositor para serem tocados em contrabaixos de quatro cordas.

É de referir o uso peculiar e sem precedentes do 2.º dedo no contrabaixo (dedo médio) da mão esquerda na meia posição, advogado neste método (normalmente utiliza-se o 1.º dedo, indicador, nestas condições).¹⁴⁸ Neste contexto, é lógica a utilização do 4.º dedo, mindinho, para premir a corda no tom inteiro após a corda solta, que terá sido prática comum na escola de Bottesini na meia e primeira posições, embora sempre partindo do uso do indicador, e não do médio, no meio tom após as cordas soltas. O modo de dedilhar adotado no método de contrabaixo de Neves não se afigura muito consistente na própria lógica de dedilhar as diferentes escalas; através da comparação entre escalas enarmónicas, como é o caso de Fá sustenido Maior e de Sol bemol Maior, verificamos que na escala ascendente da primeira é aplicada uma dedilhação com o 2.º dedo no Sol sustenido na 1.ª corda, enquanto que na sua escala enarmónica é utilizado o 1.º dedo no Lá bemol. Tal incon-

146 p.48.

147 Data manuscrita aposta na capa.

148 p.2 e 3 – *Doze Escalas Maiores*. Lá bemol 1 na primeira corda; Mi bemol 1 na segunda corda; Si bemol -1 na terceira corda – considerando o contrabaixo de três cordas afinado com Sol1 na primeira corda; Ré 1 na segunda corda e Lá -1 na terceira corda.

gruência não se repete noutras escalas enarmónicas, como se verifica na página 4 – Doze Escalas Menores –, e no resto do método.

A parte dedicada aos intervalos é muito rudimentar, demonstrando um conhecimento limitado das possibilidades do contrabaixo.

É no entanto muito interessante a nota final da página 7, onde se lê:

Alguns contrabassistas celebres em vista da resistência que as cordas oferecem do meio até ao fim do ponto, aconselham que se extraiam as notas agudas apertando a corda entre o 1.º e 2.º dedo; este processo é de bom resultado, porém precisa d'estudo especial e muita pratica, pois d'esta fórma ficam sem efeito as regras de dedilhação estabelecida, e a boa afinação só depende do calculo e da pressão d'entre dedos.

Podemos relacionar esta maneira de tocar com a de Luigi Anglois [M. Langlois], descrita por Berlioz no *Grand Traité D'Instrumentation et D'Orchestre Moderne*.¹⁴⁹

Poderemos também concluir que Cesar A. P. das Neves se terá equivocado ao mencionar os procedimentos para premir a corda, que de facto é muito mais simples e eficaz da maneira como Berlioz a descreve, i. e. , entre o polegar e o indicador da mão esquerda.¹⁵⁰

149 BERLIOZ, Hector – *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Schonenberger, [1843-44]. p.74.

150 Ver capítulo dedicado a Luigi Anglois, 2.2.2.1.

2.2. Os contra baixistas em Lisboa no século XIX

No contexto de um reforço progressivo da educação pública a partir de 1834, nomeadamente com a criação do Conservatório de Música em Lisboa, com o fervilhar do movimento filarmónico e da constituição de associações de concertos, com o renovar da capacidade corporativa dos músicos, aliado ao movimento romântico e a algumas tendências culturais/nacionalistas a ele associadas, vemos emergir em meados do século XIX algumas tentativas de criação de uma possível ópera nacional, sempre dificultadas pelo gosto corrente italiano. A realização de concertos orquestrais, com especial relevo para os concertos organizados pela Associação Música 24 de Junho, tentam dar a ouvir em Lisboa as obras sinfónicas de compositores tão importantes como Haydn, Mozart e Beethoven.

Os contra baixistas em Lisboa, assim como os restantes instrumentistas desta época, têm uma actividade centrada nos vários agrupamentos musicais existentes nos teatros, instituições religiosas, associações filarmónicas, com várias valências para além do seu instrumento.

Todas as relações laborais estavam fortemente reguladas através de corporações e associações que emanaram da Irmandade de Santa Cecília. Através do empenho do contra baixista João Alberto Rodrigues Costa foram criadas as associações Montepio Filarmónico, a Associação Música 24 de Junho/Associação dos Professores de Música de Lisboa e Academia Melpomenense/Academia Real dos Professores de Música.

A influência da música italiana, como já referido anteriormente, faz-se sentir também na circulação pela Europa e América de companhias de ópera, originando uma importação de variados instrumentistas de Itália, tendo alguns deles permanecido em Lisboa. Assim se poderá explicar a passagem de três contra baixistas virtuosos italianos por Lisboa nesta época: Luigi Anglois, Giovanni Bottesini e Italo Caimmi.

Será neste contexto que os três compositores/contra baixistas portugueses que escreveram para o seu instrumento – João Rodrigues Cordeiro, Francisco de Freitas Gazul e Júlio António Avelino Soares – demonstram as suas capacidades enquanto músicos instrumentistas, sendo acima de tudo homens que lutavam, com uma multiplicidade de funções, para a sua sobrevivência, na Lisboa do século XIX. Destacamos de entre eles a personalidade de Francisco de Freitas Gazul, que pretendeu ir um pouco mais além, produzindo uma ópera que na altura foi considerada pelos seus contemporâneos uma obra de mérito.

2.2.1. Um contrabaixista digno de nota: João Alberto Rodrigues Costa (O “Marquês de Pombal” dos músicos)



8. Gravura de João Alberto Rodrigues Costa, datada de 19 de abril de 1843

João Alberto Rodrigues Costa (1798, Lisboa – 1870, Lisboa),¹⁵¹ é uma personalidade central no decurso da história do contrabaixo em Lisboa, tendo também um papel de destaque como fundador e ativista de várias organizações ligadas à atividade musical no século XIX.

151 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit. I, p.328 – 349.

“Marquez de Pombal dos músicos”, como lhe chama Ernesto Vieira no seu *Diccionario*,¹⁵² notabilizou-se principalmente na reorganização da *Irmandade de Santa Cecília* e na fundação do *Montepio Filarmónico* e de outros organismos associativos de produção musical e controle corporativista, nomeadamente a *Associação Música 24 de Junho/Associação dos Professores de Música de Lisboa*¹⁵³ e a *Academia Melpomenense/Academia Real dos Professores de Música*.¹⁵⁴

Liberal e maçom convicto, foi admitido a 3 de setembro de 1821 na Irmandade de Santa Cecília, como instrumentista de “rabecão”¹⁵⁵ e trompa,¹⁵⁶ tendo desenvolvido uma intensa atividade. Em 1824 exerce funções como secretário da Mesa da Irmandade.¹⁵⁷ Alberto Costa terá tido um emprego estável na Alfândega de Lisboa, onde foi fiscal dos trabalhos braçais.¹⁵⁸

Numa gravura que retrata este músico, existente na BNP, com data expressa de 19 de abril de 1843, especificamente nas folhas que segura nas mãos, lê-se o seguinte texto:

*Já mais me separarei de vós!
19 d'abril de 1843
Muzico da Camara de S. M. F.
Fundador do Monte-Pio Philarmonico de Lisboa*

Observa-se também que, na sua mão direita, sustem alguns papéis que fazem referência à sua atividade, a saber:

*- COMPROMISSO DO MONTE-PHILARMONICO. [...] 4 de novembro. [LIS]BOA.1834
- NOVO COMPROMISSO DA REAL IRMANDADE DE [SANT]A CECILIA.
[...] SANTA MARIA
[Lis]boa
Orchestra da Camara
Orchestra de S. Carlos
Orch[estra] da Sé*

Apesar da sua ideologia liberal, João Costa dirige-se a D. Miguel, durante o seu reinado, solicitando a proteção régia para a *Irmandade de Santa Cecília*.¹⁵⁹

152 VIEIRA, Ernesto – *Diccionario Biografico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal*. Lisboa: Arquimedes Livros, 2007. (1.ª ed. Lisboa, 1900: Lambertini.) Vol.1. p.328. ed. Facsimilada.

153 MONTE-PIO PHILARMONICO – *Subsidios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philarmonico*. Lisboa: Ed. do A. [s. d. – após 1916]. p 28.

154 *Ibidem*. p.19.

155 Balsa, Francisco – Ob. cit., p.21.

156 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit. Vol. I, p.328.

157 *Ibidem*. , p.332.

158 *Ibidem*. Vol. I p. 328.

159 *Ibidem* p.333.

Com a vitória liberal em 1834, João Costa lidera a formação da *Associação de Socorros Mútuos Montepio Filarmónico* a 4 de novembro,¹⁶⁰ no reinado de D. Maria II. Esta nova instituição convive nas mesmas instalações com a *Irmandade de Santa Cecília*, tendo funções de assistência na doença e na velhice aos músicos e respetivas mulheres.¹⁶¹ Nos novos estatutos de 1834 do *Montepio Filarmónico*, passa a ser obrigatória a inscrição na Irmandade e no Montepio, sendo alargado o âmbito de assistência aos sócios eclesiásticos, que passam então a ter a faculdade de habilitarem como herdeiro “[...] qualquer pessoa do sexo feminino”.¹⁶²

João Costa também funda, em 1842, a *Associação Música 24 de Junho*, que funcionou anteriormente como loja secreta maçónica intitulada *S. João*¹⁶³ e que em 1898 veio a dar origem à *Associação dos Professores de Música de Lisboa*,¹⁶⁴ que, por sua vez, perdurou até 1905. Estas organizações tinham por objectivo a regulação profissional das orquestras de Lisboa.

Sob o “chapéu” do *Montepio Filarmónico*, João Costa ainda cria em 1846 a *Academia Melpomenense* que, em 1855, muda a sua designação para *Academia Real dos Professores de Música*, recebendo assim a proteção de D. Fernando. Esta instituição tinha como objectivo a realização de concertos e saraus com participação dos seus membros, nas qualidades de executantes e de compositores. Por ter sido considerada muito onerosa para o *Montepio Filarmónico*, esta organização é extinta em 1861.¹⁶⁵

Tendo como início de carreira musical o lugar de “atabaleiro”¹⁶⁶ na banda dos menestréis da corte, João Costa ajuda a transformar esta corporação em orquestra da Real Câmara.¹⁶⁷ Segundo Scherpereel, João Costa esteve ativo na Real Câmara de Lisboa entre 1827 e 1832,¹⁶⁸ estando documentado no Arquivo Nacional Torre do Tombo a atribuição do Alvará de Músico da Real Câmara a 15 de outubro de 1834, com a quantia de 264.000 réis/ano.¹⁶⁹

160 Balsa, Francisco – Ob. cit., p.21.

161 *Ibidem*, p.22.

162 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit. I, p.338.

163 Balsa, Francisco – Ob. cit., p.23. Ver anexos 4 e 5

164 MONTE-PIO PHILARMONICO – *Subsidios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philarmónico*. Lisboa: Ed. do A. [s. d. – após 1916]. p 28.

165 *Ibidem*. p 19.

166 Nome antigo para timbaleiro.

167 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit. I, p.328.

168 SCHERPEREEL, Joseph – Ob. cit, p.21.

169 ANTT, RGM, D. Maria II, Lv 2, fl 147-147V.

Primeiro contrabaixo das orquestras do Teatro de São Carlos, da Real Câmara e da Patriarcal,¹⁷⁰ é de salientar a sua atuação como solista com Luigi Anglois no Teatro de São Carlos em 17 e 19 de fevereiro de 1840, tendo executado uma obra para dois contrabaixos da autoria desse outro contrabaixista.¹⁷¹ Também tocou como solista em concertos da Academia Melpomenense.¹⁷²

A 21 de julho de 1845, realiza-se no Teatro de São Carlos um concerto em benefício de João Alberto Rodrigues Costa, em que este último não participa como executante.¹⁷³

A 12 de novembro de 1855 é-lhe atribuída a Carta de Cavaleiro da Ordem da Conceição.¹⁷⁴

Foi-lhe dedicada por Guilherme Cossoul uma Abertura para grande orquestra.¹⁷⁵

2.2.2. Os virtuosos italianos que tocaram no Teatro de S. Carlos

Ao longo da sua história, o Teatro de S. Carlos foi o palco de variadíssimas produções de óperas italianas, sendo normal a importação de cantores e instrumentistas originários de Itália. Este procedimento também se verificou com a contratação de músicos que fizeram parte da Real Câmara.

A existência de uma circulação pela Europa e pelas Américas de companhias italianas de ópera facilitou a colocação de instrumentistas italianos nas orquestras dos teatros de ópera. Sendo a ópera em geral, e a italiana em particular, um espetáculo central no quotidiano da burguesia e da aristocracia das grandes metrópoles destes continentes, até ao princípio do século XX, era comum os intervalos dessas óperas serem usados também para pequenos recitais e por vezes pequenas óperas. Foi durante estes intervalos que os contrabaixistas virtuosos, que passaram por Lisboa, atuaram.

170 SCHERPEREEL, Joseph – Ob. cit., p.21.

171 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.392, 393, 788.

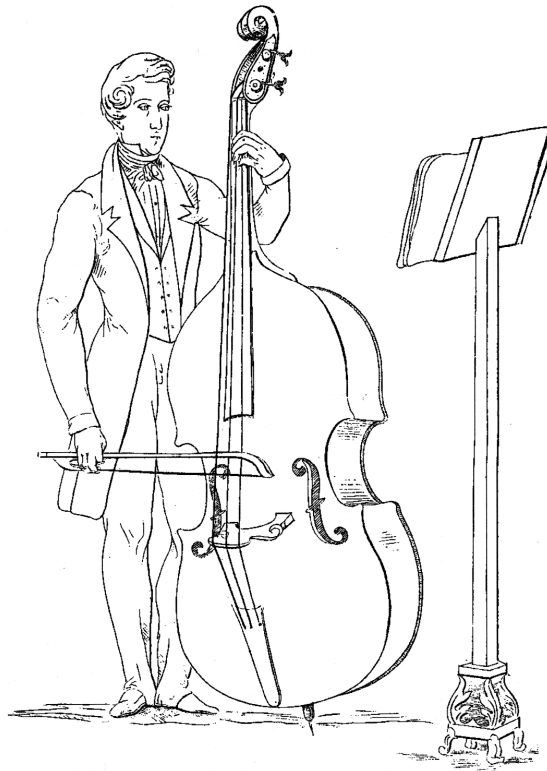
172 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.328.

173 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.399.

174 ANTT, RGM, D. Pedro V, Lv 6, fl 117 e FONSECA, Francisco Belard – Ob. cit., p.191.

175 VIEIRA, Ernesto, Ob. cit., p.309, 310.

2.2.2.1. Luigi Anglois (1801, Turim – 1872, Turim) ¹⁷⁶



9. Ilustração do *Metodo theorico-pratico per contrabbasso d' Orchestra*, Ricordi, Milão [s.d.], p.8, de L.F. Rossi / G. Anglois, in *Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini*, de Silvia Mattei, p.118.

Contra baixista e compositor natural da região de Piemonte, Itália, Luigi Anglois (filho de Giorgio Anglois) é uma referência constante em todos os trabalhos que pretendem historiar o contrabaixo e os seus intérpretes/compositores, em conjunto com seu pai.

Giorgio Anglois (1789-1827),¹⁷⁷ que ocupou o lugar de primeiro contrabaixo da orquestra do Rei da Sardenha, Vittorio Emanuele I, foi também autor de um método de contrabaixo em conjunto com Luigi Felice Rossi,¹⁷⁸ intitulado *Metodo per il contrabasso d'Orchestra composto da Luigi Felice Rossi*

176 ANTT. Registo Geral das Mercês, D. Maria II, liv.13, fl.3v. (MF 2398) e MACDONALD, HUG – *Berlioz's Orchestration Treatise: A Translation And Commentary*. New York: Cambridge University Press, 2002. p.63.

177 Existem na BNP três obras manuscritas da autoria de Giorgio Anglois intituladas *Sinfonia: n.º 9: A Gran Orchestra* – (Cota: M. M.4//6); *Simphonia n.º 8* (Cota: M. M.4//7), cujos antigos possuidores foram Júlio António Avelino Soares e Ernesto Vieira. A terceira obra é a *Sinfonia a più strumenti obligati* (Cota: M. M.73//1). Também existem na BNP dois libretos de bailados, sendo o primeiro intitulado *Nabuchodonosor: [sic] Baile Trágico em Seis Atos: Para se representar no Real Theatro de S. Carlos* (Cota M.1319 P. e T. S. C.992P); o segundo bailado intitula-se *Erkoff ou O boyardo em Madrid* (Cota: T. S. C.578 P.). Estes dois bailados são da autoria dos compositores Francisco António Norberto dos Santos Pinto e Giorgio Anglois.

178 Luigi Felice Rossi é um compositor ligado ao Conservatório de Turim, que não terá sido contra baixista, segundo refere Mattei nas páginas 18 e 48 do seu livro. Ver Bibliografia.

*Autore del Trattato d'accompagnamento annesso ai Partimenti de Feneroli e da G. Anglois Professore alla Camera e Cappella di S. M. il Re di Sardegna, Guidici e Strada, Torino [1846].*¹⁷⁹

Como já foi referido anteriormente, Giorgio Anglois é citado, juntamente com o nome de Luigi Felice Rossi, como coautor de um método de contrabaixo/rabecão adotado no Conservatório, por Eduardo Oscar Wagner (1852 – 1899), num artigo intitulado *O Mecanismo do Violoncelo e do Contrabaixo e processos de ensino*, originalmente feito para a prova pública, realizada em 12 de outubro de 1881, para professor de violoncelo e contrabaixo no Conservatório Nacional, texto publicado postumamente, em dezembro de 1899, nos números 21 e 22 do periódico *A Arte Musical*.¹⁸⁰ Este método também é referido por Paul Brun no livro *A History of the Double Bass, 1989*,¹⁸¹ e faz parte da listagem das obras existentes no Conservatório de Lisboa em 1897.¹⁸²

Luigi estudou contrabaixo com seu pai e terão tocado os dois um duo de contrabaixos composto por Giorgio, intitulado *Dialogo a due contrabassi*, no Teatro Carignano, em Turim em 1820.¹⁸³

Moreau atribui a dupla autoria da música do bailado *Erkolf*, realizado no TSC nos dias 22 e 23 de setembro de 1839,¹⁸⁴ a F. A. N. Santos Pinto e a Luiz [Luigi] Anglois. No entanto, conforme se pode comprovar no libreto existente na BNP,¹⁸⁵ este bailado terá sido co-escrito pelo seu pai, Giorgio Anglois, e por F. A. N. Santos Pinto.

Luigi Anglois, virtuoso do seu instrumento, toca a solo em vários recitais em Paris no ano de 1829,¹⁸⁶ onde é conhecido por M. Langlois. Acerca de um desses recitais, realizado na sala Chant-reine, escreve o crítico da publicação periódica *Revue musicale*:

O beneficiário, se é que lhe podemos dar este título, possui um talento extraordinário: os seus dedos percorrem o braço do gigantesco instrumento com uma agilidade inconcebível. [...] Entretanto M. Langlois sabe utilizar um certo charme; a sua execução é pura, completamente excluída de notas falsas que obscurecem muitas vezes a maneira de tocar dos

179 MATTEI, Silvia – *Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini: una questione de “scuola”*. Prato: NBB editrice, 2007. p.18, 42.

180 15 e 30 de novembro de 1899. N.º 22, p.176.

181 p.181.

182 ACNL. *Catalogo por indicação das obras musicais impressas e manuscriptas, actualmente existentes na Bibliotheca do Conservatório Real de Lisboa. Fechado em 31 de Dezembro de 1897*. Parte I – Impressos. Caixa 536, Cota A 1136, Fol.15. (2 exemplares).

183 <http://composers-classical-music.com/a/AngloisGiorgio.htm>. Último acesso a 14 de julho de 2014

184 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.778, 785.

185 BNP – Cota: T.S.C. 578 P.

186 *Revue Musicale (Paris.1827) / publiée par M. Fétis...*, Paris: [s. n.], 1827-1835. ISSN 12465305. (1829), p.349-353.

nossos violoncelistas. O seu concerto, que é realmente um concerto cheio de dificuldades prodigiosas, conseguiu um sucesso entusiasmado.¹⁸⁷

É de estranhar a confusão deste crítico no que se refere à comparação com os *nossos violoncelistas* e a maneira de tocar de Luigi Langlois. Cremos que terá sido um lapso, visto que o instrumento usado neste recital é qualificado como *gigantesco*, o que nos leva a crer que o autor se estava a referir a um contrabaixo.

Por ocasião destes recitais, Berlioz ouviu Luigi Langlois, conforme refere no seu célebre *Grand Traité D'Instrumentation et D'Orchestre Moderne*.¹⁸⁸

Um artista Piemontês, Sr. Langlois que se fez ouvir em Paris, faz uma quinzena de anos, obtinha, com o arco, friccionando na corda alta do contrabaixo entre o polegar e o indicador da mão esquerda, em vez de a pressionar sobre o tasto,¹⁸⁹ e subindo assim até perto do cavalete, sons agudos muito singulares e de uma força inacreditável. Se tivermos a necessidade de produzir na orquestra um grande grito feminino, nenhum instrumento o poderá fazer melhor que os contrabaixos usados daquela maneira. Eu duvido que os nossos artistas conheçam o mecanismo do Sr. Langlois para os sons agudos, mas para eles ser-lhes-á fácil familiarizarem-se em pouco tempo.¹⁹⁰

Influenciado por esta descrição de Berlioz,¹⁹¹ Richard Strauss terá usado este recurso instrumental na sua ópera *Salomé*, nos golpes da decapitação de Jokanaan, conforme refere Hug Macdonald no seu livro *Berlioz's orchestration treatise: a translation and commentary*.¹⁹² Richard Strauss descreve na sua partitura o efeito sonoro pretendido, como “o gemido de uma mulher”.

187 Le bénéficiaire, si toutefois on peut lui donner ce titre, possède un talent extraordinaire: ses doigts parcourent le manche du gigantesque instrument avec une agilité inconcevable. [...] Cependant M. Langlois sait leur prêter un certain charme; son exécution est pure, entièrement exempte des notes douteuses qui obscurcissent bien souvent le jeu de nos violoncellistes. Son concerto, qui est bien véritablement un concerto hérissé de difficultés prodigieuses, a obtenu un succès d'enthousiasme.

188 BERLIOZ, Hector – *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Schonenberger, [1843-44]. p.74.

189 Escala.

190 Un artiste Piémontais, M.^r Langlois, qui s'est fait entendre à Paris, il y a une quinzaine d'années, obtenait, avec l'archet, en serrant la corde haute de la contre-basse entre le pouce et l'index de la main gauche, au lieu de la presser sur la touche, et en montant ainsi ju-qu'auprès du chevalet, des sons aigus très singuliers et d'une force incroyable. Si l'on avait besoin de faire de faire produire à l'orchestre un grand cri féminin, aucun instrument ne le pourrait jeter mieux que les contre-basses employées de la sorte. Je doute que nos artistes connaissent le mécanisme de M.^r Langlois pour les sons aigus, mais il leur serait facile de se rendre familier [sic] en peu de temps.

191 Richard Strauss publica em 1904 uma revisão aumentada do tratado de Berlioz.

192 p.63

Luigi Cherubini (1760-1842) escreve uma carta datada de 29 de maio de 1829, enquanto diretor do Conservatório de Paris, ao Visconde de La Rochefoucauld,¹⁹³ aconselhando a contratação de Luigi Anglois para professor no Conservatório de Paris. Diz Cherubini nessa carta:¹⁹⁴

[Luigi Anglois] tocou perante mim, na École Royale, de uma maneira surpreendente. Fazendo parte da capela e do teatro de Turim, ele deverá regressar a esta cidade; mas a sua intenção é de voltar a Paris no próximo ano e de aqui se fixar, se ele encontrar vantagens. Isto seria, Senhor Visconde, uma excelente aquisição para a orquestra da ópera; porque este artista possuiu verdadeiramente um talento extraordinário no contrabaixo. Não seria no entanto preciso que a sua admissão, se tivesse lugar, ocasionasse a supressão de algum artista contrabaixista deste teatro, embora ele reclamasse, sem dúvida, salários mais elevados e em proporção do seu grande talento. ¹⁹⁵

Esta pretensão de Cherubini não terá consequências práticas, visto Luigi Anglois não ter preenchido o lugar, fosse por razões orçamentais ou por questões políticas, nomeadamente com a implantação da *Monarquia de julho* em 1830.¹⁹⁶

A *Gazzetta Piemontese* (Turim) de 15 de junho de 1830¹⁹⁷ dá notícia do grande sucesso alcançado por Anglois em Milão e em Paris, escrevendo:

Os periódicos de Milão exaltam justamente o valor do nosso concidadão e Professor de contrabaixo *Luigi Anglois*, virtuoso da Camera e Capela de S. M. o Rei nosso Senhor. Ele deu no dia 7 do corrente no *Imperiale Régio Teatro della Canobbiana* um Curso de música vocal e instrumental, no qual se destacaram o Professor de clarinete *Ernesto Cavallini*, o Professor de flauta *Pizzi* e os Cantores, senhores *Dupuy* e *Trivulzi*, *Luigi Duprez*, *Gali*, e *Rossi*. O Professor *Anglois* foi mencionado nos mais reputados jornais, que num concerto com contrabaixo de três cordas, fez recordar *Dragonetti*, que transformava este limitado instrumento em violon-

193 Directeur Général des Beaux-Arts de la Maison du Roi Charles X, le Vicomte Sosthène de La Rochefoucauld, puis, sous la Monarchie de Juillet, avec la Commission de surveillance près le Conservatoire de Musique et de l'Académie royale de Musique.

194 GREENBERG, Michael – La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826-1832. In *Revue de Musicologie*, T.86, N.º.2 (2000), p.318. Société Française de Musicologie. Último acesso 04/01/2012 <http://www.jstor.org/stable/947405>

195 « [Luigi Anglois] a joué devant moi, à l'École Royale, d'une manière surprenante. Etant attaché à la chapelle & au théâtre de Turin, il a dû retourner en cette ville; mais son intention est de revenir à Paris l'année prochaine & de s'y fixer, s'il y trouverait des avantages. Ce serait, Monsieur le Vicomte, une excellente acquisition à faire pour l'orchestre de l'opéra; car cet artiste possède vraiment un talent extraordinaire sur la contrebasse. Il ne faudrait pas cependant que son admission, si elle avait lieu, occasionnât la suppression d'aucun artiste contrabassier [sic] de ce [sic] théâtre, quoiqu'il réclamerait, sans doute, des appointements plus élevés & en proportion de son grand talent. » Archives nationales, O³ 1815, III, lettre de Cherubini au Vicomte de La Rochefoucauld du 29 mai 1829.

196 GREENBERG, Michael – Ob. cit., p.319.

197 n.º 71, p.405.

celo, viola e violino. Estes elogios coincidem perfeitamente com aqueles que foram dados à mão cheia ao nosso valente Professor pelos jornais de Paris, no ano passado.¹⁹⁸

Depois da sua passagem por Paris, L. Anglois toca como solista em Londres nos concertos organizados pela *Philharmonic Society* em 1837,¹⁹⁹ onde executa com a respetiva orquestra um concerto de sua autoria.²⁰⁰ É interessante a descrição do concerto de Anglois pela revista *The Music World*, que compara o instrumento usado por Anglois ao de Dragonetti, considerando muito pequeno o instrumento de Anglois, que ficaria a meio caminho entre o violoncelo e o contrabaixo. Esta notícia também dá conhecimento da afinação do contrabaixo usada por Anglois para este concerto, que foi: 3.^a corda Ré1; 2.^a corda Sol1; 1.^a corda Dó2.²⁰¹ Por esta ocasião, Anglois ter-se-á encontrado com Dragonetti.²⁰²

Luigi Anglois, que em Portugal passa a ser tratado por Luiz ou Louis, ocupava o lugar de primeiro contrabaixo da câmara e capela do rei da Sardenha;²⁰³ toca a solo pela primeira vez em Lisboa, no Teatro de São Carlos (TSC), a 18 e 20 de junho de 1838, numa récita em seu benefício, com o seguinte programa:²⁰⁴

La Parisina [Donizetti] (2.^o ato)
Cavatina, de Bellini, por F. Regoli
Cavatina, por F. Coletti
Dueto, por C. Ferlotto e L. Magiorotti
Dueto da ópera Mosè, por F. Regoli e F. Coletti
Trechos executados em contrabaixo por Louis Anglois,
Bailado As Odaliscas

Na récita do dia 20 foi executado o mesmo programa com a exceção do bailado, que foi substituído por *Fedra*, obra do mesmo género.

198 I fogli di Milano esaltano giustamente il valore del nostro concittadino e Professore di contrabbasso Luigi Anglois, virtuoso di Camera e Capella di S. M. il Re nostro Signori. Egli há dato il 7 del corrente nell'Imperiale Regio Teatro delle Canobbiana un'Accademia di musica vocale e instrumentale, in cui si distinsero parimenti il Professore di clarinetto Ernesto Cavallini, il Professore di flauto Pizzi ed i Cantati le signori Dupuy e Trivulzi, Luigi Duprez, Gali, e Rossi. "Il Professore Anglois, cosi uno di que' piu riputati giornali, in un concerto sul contrabbasso a tre corde ricordò il Dragonetti, che trasformava questo limitato stromento in violoncelo, viola, e violino". Questi elogi concordano perfettamente com quelli che furono a larga mano tributati al valente nostro Professore dalle gazzette di Parigi del anno scorso.

199 PALMER, Fiona M. – *Domenico Dragonetti in England (1794-1846): The Career of a Double Bass Virtuoso*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN: 0-19-816591-9. p.70, 71.

200 *Ibidem* – p.168.

201 *Ibidem* – p.71.

202 *Ibidem* – p.169.

203 MOREAU, Mário – *O Teatro de São Carlos: Dois Séculos de História*. [s. l.]: Hugin, [s. d.]. Vol.2. p.779.

204 MOREAU, Mário – Ob. cit. p.391, 779.

No TSC, em 11 de julho de 1838, toca a solo no intervalo da récita de ópera *Lucia di Lammermor* de Donizetti. Este recital foi preenchido com obras de sua autoria, de acordo com o seguinte programa:²⁰⁵

Tema e variações sobre uma ária da ópera Il Pirata (dedicado a D. Maria II)
Um novo concerto para rabeção.

Em julho de 1838, Luigi atua em Barcelona, no Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés, onde toca a solo uma *Fantasia y variaciones*, de sua autoria, acompanhado ao piano forte, sobre um tema d'O *Pirata*. No mesmo concerto, executa também um Concerto de Contrabaixo composto por um *adágio e capricho*, acompanhado por orquestra.²⁰⁶

A 19 de abril de 1839, Anglois toca novamente no TSC, no intervalo da récita da ópera *Sancia di Castiglia* de Donizetti,²⁰⁷ tendo executado em 1.ª audição a obra *Adagio e rondó* de sua autoria,²⁰⁸ existindo também a informação na página 784, no 2.º volume do livro de Mário Moreau, *O Teatro de São Carlos: 200 Anos de História*, que nesta ocasião Anglois terá tocado obras de sua autoria para violoncelo.

A 27 e a 30 de setembro desse ano volta a apresentar-se como solista, não se conhecendo o local dos concertos nem o repertório interpretado.²⁰⁹

Em 1839 D. Maria II concede a Luiz [Luigi] Anglois um alvará, datado de 5 de julho desse ano, que autoriza este músico a ser considerado supranumerário da Real Câmara, na qualidade de contrabaixista. Nesse documento é mencionado Jorge [Giorgio] Anglois como seu pai e que Louis [Luigi] Anglois nasceu em Turim.²¹⁰

Luigi Anglois realiza mais duas aparições a solo em 17 e 19 de fevereiro de 1840 no TSC, desta vez com a colaboração de José Francisco dos Santos ao piano e de João Alberto Rodrigues Costa no contrabaixo, sendo este último mencionado como seu discípulo. A récita de ópera e bailado do dia 17 (*La Parisina* e *As Nove Recrutadas*) foi em benefício de Luigi [Louis] Anglois. O programa foi:

Solo de Contrabaixo, por Louis Anglois
Dueto de contrabaixos, por Louis Anglois e seu discípulo J. A. Rodrigues Costa

Através de um decreto datado de 29 de fevereiro de 1840, Luis [Luigi] Anglois é nomeado por D. Maria II Cavaleiro da Ordem de Cristo.²¹¹ Neste documento, L. Anglois é mencionado como sendo *Professor de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica*. Esta é a única fonte que liga Luigi Anglois à atividade de professor no Conservatório. Na pesquisa efetuada no Arquivo do Conser-

205 MOREAU, Mário – Ob. cit. p.391.

206 El G. NACIONAL. Jornal diário. Barcelona.1838.31 de julho. Diversiones públicas. p.4

207 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.391, 785, 1416.

208 *Ibidem*, p.391.

209 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.392, 785.

210 ANTT. RGM, D. Maria II, Lv.13, fl.3V. MF 2398. Ver anexo 7

211 *Ibidem*, Lv 10, fl.242. Ver anexo 6

vatório, nomeadamente nas Folhas de Pagamento, não foram no entanto encontrados registos da passagem de Luigi Anglois por esta instituição,²¹² nos anos concomitantes à data deste decreto. A única menção encontrada sobre este contra baixista consta na ata da 19.^a Conferência Pública do Conservatório, realizada a 15 de julho de 1840 e presidida por Almeida Garret. Nesse documento, o nome de Luigi Anglois, entre muitos outros, é posto à votação e aprovado para fazer parte dos membros do Conservatório.²¹³ Tendo em consideração os nomes propostos, entre eles Alexandre Dumas, supomos que esta nomeação de “membro do Conservatório” seria eventualmente uma tentativa para criar uma tribuna de artistas consagrados.

A 4 e 5 de junho de 1840, Luigi Anglois toca mais uma vez a solo no TSC, no intervalo das óperas e bailados apresentados nessas datas, em que a soprano Santina Ferlotti canta também duas árias de ópera, tendo a 1.^a récita sido em benefício desta cantora.²¹⁴

Curiosamente, em 20 de abril de 1842 no TSC, o violoncelista Guilherme Cossoul toca no violoncelo uma obra intitulada *Variações em violoncelo de Louis Anglois*.²¹⁵

Considerando toda atividade a solo e as benesses recebidas da rainha, poder-se-á concluir que Luigi Anglois terá estabelecido residência em Lisboa de 1838 a 1840, tendo feito parte da Real Câmara da rainha D. Maria II, conforme já foi referido anteriormente.



10. Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro

212 ACNL. Caixa 536. Maço 734 a 735.

213 ACNL. A 320. Fol.131-134.

214 MOREAU, Mário – Ob. cit, p.393, 789.

215 *Ibidem*, p.394, 798.

Em 1859 Luigi Anglois chega ao Brasil, Rio de Janeiro, como integrante da orquestra e como primeiro contra baixista da orquestra da temporada lírica. Toca a 18 de novembro daquele ano num recital a solo no Teatro São Pedro de Alcântara. Do programa constava uma peça de sua autoria, intitulada *Brasile e Piemonte*, e um duo de contra baixos com Peregrino, seu discípulo brasileiro.²¹⁶

A última vinda ao TSC de Anglois é feita após um longo interregno de 24 anos. A 11 de novembro de 1866 executa um *Solo de contra baixo de sua autoria*, possivelmente num dos intervalos da récita do *Rigolletto* de Verdi.²¹⁷

A 18 de novembro desse ano apresenta-se em Madrid, no *Real Conservatório de música y declamacion*²¹⁸ e a 29 desse mês toca no Teatro Real, nos intervalos da ópera *Capuletti e Montecchi* de Bellini. Na publicação da crítica, acerca deste último recital, no jornal *La Escena*, datada de 1 de dezembro de 1886, Luigi Anglois é referido como: *Concertista de S. M. el Rey de Italia y honorário del de Portugal*. “A receção por parte do público foi entusiástica”, tendo sido executadas duas obras, cremos que de sua autoria: a primeira foi um fantasia sobre motivos da *L’Africana* e a segunda, também uma fantasia, sobre motivos d’A *Sonâmbula*. Diz Narciso Martinez, autor do artigo, que o Sr. Anglois executou *con suma perfeccion*, sendo interrompido várias vezes com aplausos gerais.²¹⁹

Diferente opinião acerca deste recital encontra-se no periódico madrileno intitulado *Revista de Bellas Artes*, com uma crítica assinada por J. Mesa- y Leompart,²²⁰ em que o respectivo texto diz:

Na quinta-feira 29 cantou-se *Montecchi ed i Capuletti*, com apresentação, em dois dos intervalos, do concertista Sr. Luigi Anglois, que tocou umas variações no contra baixo, pelas quais recebeu aplausos. O Sr. Anglois goza de grande reputação na qualidade de concertista; é primeiro contra baixista da capela do rei de Itália e honorário do rei de Portugal. A sua habilidade naquele não muito grato instrumento é inegável. Ele consegue produzir notas tão afinadas que parece-nos estar a ouvir um violoncelo. No entanto, o sentimento que experimenta o público tende a ser a frieza, a indiferença ou até a aversão. O contra baixo não é próprio para expressar paixão e muito menos ternura. Se, em vez de ter empregado o seu talento em modificar as condições de um instrumento feito para outros fins, o Sr. Langlois [sic] se tivesse dedicado ao violoncelo ou à viola, a arte e a sua fama artística muito teriam ganho.²²¹

216 BORÉM, Fausto – *Impromptu* de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contra baixo. *Revista Académica de Música* – Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, n.º 11, janeiro/junho – 2005. p.75 http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_full.pdf Último acesso: 9 de outubro de 2011

217 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.419, 905.

218 LA ESCENA: Revista Semanal de Musica y Teatros. Año segundo. N.º 6. Madrid. 17 de novembro de 1866. *Crónica Nacional*. p. 47 [7]

219 *Ibidem*. N.º 8. 1 de dezembro de 1886. p. 2.

220 *Ibidem*. N.º 8. 1 de dezembro de 1886. p.2.

221 El jueves 29 se cantó I Montecchi ed i Capuletti, presentándose en dos de sus intermedios el concertista Sr. Luis Anglois, á tocar unas variaciones en el contrabajo, por las que fué aplaudido. El Sr. Anglois goza de una reputacion como concertista; es primer contrabajista de la capilla del rey de Italia y honorário de la rey de Portugal; su habilidad en ese no muy grato instrumento es innegable, logrando producir en él notas tan

O título que acompanha Luigi Anglois para além das fronteiras portuguesas, anunciado-o como *Concertista de S. M. el Rey de Italia y honorário del de Portugal*, leva-nos a supor que de facto houve uma ligação muito forte e estável deste músico a Lisboa.

Luigi Anglois substitui o seu pai tanto no lugar de primeiro contrabaixo da câmara e capela do rei da Sardenha, como também no posto de professor de contrabaixo no Conservatório de Turim. Após a morte de Luigi, em 1872, o lugar de professor neste conservatório será preenchido Antonio Conti e mais tarde, em 1879, por Annibale Mengoli,²²² que ficará a dar aulas em Turim durante quatro anos. Seguidamente, Mengoli (1851-1895) ensinará até ao final da sua vida no *Liceo Musicale Rossini* em Pesaro. No conjunto dos alunos de Mengoli, destacam-se Italo Caimmi e Isaia Billé.²²³

afinadas, que nos parecia estar oyendo el violoncelo; mas el sentimiento que experimenta el público tiene que ser siempre el de la frialdad, la indeferencia ó acaso la repulsion: el contrabajo no es proprio para espresar la pasion ni mucho menos la ternura; y si en lugar de haber empleado su talento en modificar las condiciones de un instrumento hecho para otros fines, el Sr. Langlois [sic] se hubiera dedicado al violonchello ó á la viola, el arte y su fama artística habrian ganado en ello.

222 MATTEI, Silvia – *Ob. cit.* p.85, 86n.

223 SLATFORD, Rodney – “Foreword”. In Annibale Mengoli, *20 Concert Studies for Double Bass*, ed. Francesco Petracchi – Londres: Yorke Editions, 1984.

2.2.2.2. Giovanni Bottesini (1821, Crema – 1889, Parma)



SIGNOR BOTTESINI.

11. Giovanni Bottesini

Giovanni Paolo Bottesini²²⁴ filho do clarinetista Pietro Bottesini e de Bernardina Spinelli,²²⁵ teve uma carreira incomparável como contrabaixista virtuoso, tendo sido notória também a sua obra como compositor não só para o seu instrumento, como também para a ópera, oratória e música de câmara. Bottesini foi ainda um reputado maestro, tendo exercido várias vezes o lugar de Maestro Diretor.

Conhecido como o “Paganini do contrabaixo”, estudou a partir dos 14 anos no Conservatório de Milão sob a orientação de Luigi Rossi no contrabaixo, tendo também como professores Francesco Basili²²⁶ (harmonia) e Nicola Vacaj.²²⁷ Aos 17 anos acaba os seus estudos, tendo recebido um prémio de 300 francos. Bottesini usa este dinheiro, a que acrescem 600 francos entregues por um

224 22 de dezembro de 1821, Crema – 7 de julho de 1889, Parma.

225 MATTEI, Silvia – *Ob. cit.*, p.23, 24.

226 FÉTIS, F. J. – Bottesini, Giovanni. In *Biographie Universelle des Musiciens: Bibliographie Générale de la Musique*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^o, 1867, 2.^a edição. II, p.36, 37. [1860]
AZEVEDO, João M. B. – Giovanni Bottesini (1821-1889). In *Evocação de Bottesini*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1989. Notas ao programa de concerto *Evocação de Bottesini* realizado a 19 de março de 1989.

227 LISEI, Cesare – Giovanni Bottesini. Traços biográficos por Cesare Lisei (Extrahidos da “Gazzetta Musicale di Milano, anno 1886), In *AMPHION- Biographies: Chronica Quinzenal Bibliotheca Musical, Agencia de Theatros e Artes Correlativas / Propr. Neuparth e C.^a; Dir. Greenfiel de Mello*. Lisboa: 1891, n.º 2, p 5.

parente chamado Rachetti, para comprar um excelente contrabaixo do *luthier* Carlo Antonio Testore. Realiza o seu primeiro recital público de contrabaixo em Crema em 1840 e aos 18 anos já é o 1.º contrabaixo do Teatro Filarmónico desta cidade. Em 1844 vai para Veneza onde obtém o posto de 1.º contrabaixo no Teatro de San Benedetto. ²²⁸

A carreira de Bottesini desenvolveu-se ao longo de 49 anos, tendo sido composta por muitas apresentações públicas como maestro, contrabaixista e compositor, em vários países: Áustria, Cuba, EUA, México, Inglaterra (quase anualmente a partir de 1848),²²⁹ França, Espanha, Irlanda, Portugal, Egito, Turquia, Alemanha, Holanda, Brasil,²³⁰ Bélgica, Mónaco, Rússia, Dinamarca, Suécia, Noruega, Roménia, Argentina, Uruguai, para além de várias apresentações em Itália. ²³¹

Foi Maestro Diretor no Teatro da Ópera Italiana em Paris (1855), no Teatro Belinni (Palermo, 1861-63), no Teatro Lyceum (Barcelona, 1863-66), nos Concertos Populares Buen Retiro (Madrid, 1866), nos Concertos Populares Promenade (Londres, 1867), no Lyceum Theatre (Londres, 1870 ou 71),²³² no Teatro Keviviale (Cairo, 1870-79) e em Constantinopla (Istambul, 1873).

Bottesini também teve uma atividade intensa enquanto Maestro Convidado, nomeadamente em Havana, onde inicia a sua carreira de maestro (1846), nos Festivais de Buckingham e Birmingham (1848), e nas *tournées* que efetuou nos EUA (1847, 1850, 1866), em França (1859) e na América Central (1847, 1866).

Um dos momentos mais importantes da sua carreira de maestro foi a estreia da ópera *Aida* de Verdi, em 1871, no Teatro Keviviale (Ópera do Cairo).²³³ Verdi, que recusou o convite para compor um hino para as comemorações da abertura do Canal do Suez (1869), aceita mais tarde realizar uma ópera para o Teatro da Ópera do Cairo – *Aida* – com uma forte inspiração no Antigo Egito. ²³⁴

Bottesini foi também um compositor de sucesso, tendo escrito doze óperas, um *Requiem*, uma *Oratória*, vários quartetos de cordas, dois quintetos de cordas com contrabaixo e umas vinte obras para contrabaixo solista.²³⁵

228 AZEVEDO, João M. B. - Ob. cit.

229 É neste ano (1848) e em Londres, que Bottesini adere à Maçonaria através do Bank of England Lodge No. 263. http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini . Último acesso a 28 de maio de 2014. Ver anexo 3

230 BORÉM, Fausto – *Impromptu* de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo. In *Revista Académica de Música* – Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, n.º 11, janeiro/junho – 2005. p.74. http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_full.pdf . Último acesso: 9 de outubro de 2011.

231 MARTIN, Thomas – In Search of Bottesini, Part Three. In *ISB*. Vol. XI, n.º 2, Winter 1985. // AZEVEDO, João M. B. Ob. cit. // MIKHNO, Alexander Vassilievich – *Giovanni Bottesini, vida e obra (1821-1889)*. Moscovo: Muzika, 2008. ISBN: 978-5-7140-0738-5.

232 Datas diferentes: 1870 em Martin, e 1871 em Azevedo.

233 SLATFORD, Rodney – Bottesini, Giovanni in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, p.91, 1980.

234 PARKER, Roger – *Aida* in *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres: Macmillan. 4 vols., 1992. vol. 1, p. 43. ISBN: 0-333-48552-1.

235 AZEVEDO, João M. B. - Ob. cit.

A 13 de outubro de 1879 Bottesini toca obras de sua autoria para contrabaixo, como a *Tarantella* e as fantasias sobre as óperas *La Sonnambula* e *Lucia de Lammermoor*, no Rio de Janeiro, no Teatro D. Pedro II. No recital de 9 de novembro apresenta, no mesmo teatro, uma das suas três *Elegias* e as fantasias operáticas *I Puritani*, o *Souvenir da Lúcia* e o *Carnevale di Venezia*.²³⁶

No ano de 1881, é a vez de Lisboa ouvir Bottesini no contrabaixo, tendo este músico efetuado quatro apresentações no Teatro São Carlos, a 21, 25, 28 e 30 de janeiro, conhecendo-se apenas os programas dos dias 28 e 30, que foram compostos pelas seguintes obras:²³⁷

28 de janeiro de 1881

Souvenir de La Sonnambula..... . G. Bottesini

Elegia..... . G. Bottesini

Tarantella.... . G. Bottesini

30 de janeiro de 1881

Duo de violino e contrabaixo..... . ?

Ária..... . J. S. Bach

Vars. Sobre “Nel cuor più non mi sento”.... . G. Bottesini

A propósito deste último programa, cremos que a obra apresentada sem menção de compositor terá sido o *Grand Duo Concertante* da autoria do próprio Bottesini, visto ser usual a sua inclusão nas várias apresentações deste último, nomeadamente com os violinistas Sivori, Papini e Sainton.²³⁸ No recital de dia 28 de janeiro no TSC, Giovanni Bottesini [João Botesini] terá sido agraciado pelo Rei D. Luís I com o grau de Cavaleiro da Ordem de Santiago de Espada.²³⁹

Thomas Martin, no seu artigo “In Search Of Bottesini”, publicado na revista da *International Society of Bassists*,²⁴⁰ refere a presença de Bottesini em Portugal no ano de 1858. Mickhno, no seu livro dedicado a Bottesini, também refere a vinda de Bottesini a Lisboa no decorrer dos anos de 1867-1869.²⁴¹ Não foram encontradas até ao momento outras fontes que confirmem estes dados.

236 BORÉM, Fausto – *Impromptu* de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo. In *Revista Académica de Música* – Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, n.º 11, janeiro/junho – 2005. p.74. http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_full.pdf Último acesso: 6 de setembro de 2014

237 MOREAU, Mário – Ob. cit., pp.428, 961.

238 HEYES, David – *First Bass*. In *Double Bassist*. Londres: Orpheus Publication Ltd. 1996, n.º 1, p. 40.

239 ANTT – Ministério do Reino – 923 – Lv 13, fl 44V-45. MF 3866. Ver anexo 2

240 MARTIN, Thomas. Ob. cit., p.27.

241 MIKHNO, Alexander Vassilievich – *Giovanni Bottesini, vida e obra (1821-1889)*. Moscovo: Muzika, 2008. ISBN: 978-5-7140-0738-5.

Bottesini escreveu também um método de contrabaixo, *Grand méthode complète de contrebasse*²⁴² que ainda hoje é muito utilizado. Este método de Bottesini, conforme já foi referido, recebeu a preferência de Eduardo Oscar Wagner (1852-1899), aquando da sua prova pública para o lugar de professor de violoncelo e contrabaixo no Conservatório de Lisboa, por comparação com o anterior método adotado de (G.) Anglois e (L.) Rossi, conforme se pode ler no texto publicado postumamente na revista *A Arte Musical* de 1889, n.º 21 e 22 e originalmente escrito no ano de 1881.

2.2.2.3. Italo Caimmi (1871, Cesenatico – 1965,?)²⁴³

Finalizando a série de contrabaixistas virtuosos italianos que se apresentaram no Teatro de São Carlos durante o século XIX, temos Italo Caimmi, que toca a solo no ano de 1896, num recital partilhado com a soprano Carmen Bonaplata, em que foi apresentado o seguinte programa:²⁴⁴

<i>Stella (e outras canções)</i> C. Bonaplata-Bau	<i>J. B. Faure</i>
<i>Elegia</i> I. Caimi	<i>G. Bottesini</i>
<i>Fantasia sobre “Lucia di Lammermoor”</i> I. Caimi	<i>G. Bottesini</i>

Francisco da Fonseca Benavides refere, no seu livro *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa – Memórias – 1883-1902*, que o contrabaixista Italo Caim[m]i integra a orquestra do Teatro São Carlos, chamando-lhe *artista da orchestra*.

Caimmi estudou contrabaixo com Annibale Mengoli no *Liceo Musicale Rossini* em Pesaro, conforme já referido na biografia de Luigi Anglois, e é autor de um livro de estudos para o contrabaixo, intitulado *La Tecnica Superiore del contrabasso. 20 studi*, publicado em 1924 pela editora Ricordi,²⁴⁵ que é considerado, conjuntamente com os vinte estudos de Mengoli,²⁴⁶ o apogeu da técnica virtuosística do instrumento.

Escrito para contrabaixo de 4 quatro cordas, o método de Caimmi representa uma mudança na “escola italiana”; contrariamente, Bottesini e seu professor L. Rossi, em conjunto com G. Anglois, defendiam a utilização do contrabaixo de 3 cordas.²⁴⁷

242 BRUN, Paul – Ob. cit., p.181. *Paris, 1870*

243 http://liuzzivito.blogspot.pt/2011/05/le-scuole-di-contrabbasso-e-i_24.html Último acesso a 14 de julho de 2014.

244 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.448, 1038.

245 MATTEI, Silvia – Ob. cit. p.107.

246 SLATFORD, Rodney – In Annibale Mengoli, *20 Concert Studies for Double Bass (Foreword)*, ed. Francesco Petracchi – Londres: Yorke Editions, 1984.

247 BRUN, Paul – Ob. cit., p.93, 102, 103

Após a sua estadia em Lisboa, Caimmi foi professor de contrabaixo no Conservatório de Milão de 1900 a 1936,²⁴⁸ e durante vários anos primeiro contrabaixo no *Teatro alla Scala* de Milão.²⁴⁹ Para além da edição do livro de estudos mencionado em 1924, escreveu ainda mais três livros didáticos:²⁵⁰

Scale, esercizi e studi per contrabasso, Fantuzzi, Milão, 1902

Metodo moderno per contrabasso, Sonzogno, Milão, 1912

Il contrabbassista moderno. Breve sunto sullo studio teorico-pratico degli armonici, Ricordi, Milão, 1941

Caimmi leva a cabo uma revisão do método de Bottesini, adaptando-o para contrabaixo de 4 cordas²⁵¹ para a editora Ricordi, sendo muito interessante não só a comparação de dedilhações com o método original de Bottesini,²⁵² mas acima de tudo perceber através dessa comparação que o texto não musical desta edição²⁵³ não é de Bottesini, mas sim de Caimmi.

Estes textos contêm importante informação acerca da maneira de tocar de Caimmi e da sua escola, nomeadamente no que diz respeito aos procedimentos para tocar na 2.^a oitava da 1.^a corda do contrabaixo. Diz ele na segunda parte do método, página 70, que é dedicada ao contrabaixo solista:

Existem dois modos de tocar na segunda metade da primeira corda.

O primeiro consiste na produção do som premindo a corda sobre *tastiera* [escala, ponto], como já tinha dito; a outra, usando sobre a corda uma notável pressão sem, no entanto, fazê-la aderir à *tastiera*. Ambos os modos, ou “escolas” como se queira chamar, encontraram – e ainda encontram – críticos e partidários. Eu, apesar de usar preferencialmente o segundo, devo reconhecer que cada um destes apresenta, embora em graus distintos, algumas vantagens sobre o outro. Em ambos os casos, para obter uma boa emissão do som, é necessário muito estudo e boa vontade da parte do aluno. Todavia quero fazer observar que, se para aprender a tocar da primeira maneira pode bastar a orientação de um bom professor, para a segunda – ou seja, aquela que ensina a exercer sobre a corda uma sensível pressão sem tocar a *tastiera* – é necessário que seja, por sua vez, especialista nesta técnica. A minha longa experiência de professor tem confirmado frequentemente esta opinião. [...] A produção de som, adotando o segundo sistema, será inicialmente muito difícil; mais tarde, no entanto, alcançado um equilíbrio da pressão que cada dedo deve exercer sobre a corda – o som será mais doce, mais espontâneo o vibrato, mais fáceis as mudanças de posição. É importante realçar que a primeira corda *Sol* não deve ser premida de modo a afastar-se da *tastiera*, como alguns creem; ela será baixada mantendo a mesma posição, de maneira a ser possível dedilhar com compostura a mão, com facilidade nas notas agudas, obtendo bom som, o que dificilmente ocorreria premendo constantemente a corda sobre a *tastiera*

248 MATTEI, Silvia – Ob. cit. p.109.

249 http://liuzivito.blogspot.pt/2011/05/le-scuole-di-contrabbasso-e-i_24.html
Último acesso a 14 de julho de 2014.

250 MATTEI, Silvia – Ob. cit. . p.107, 108.

251 BOTTESINI, Giovanni – *Metodo per contrabasso: Revisione e adattamento per strumento a 4 corde di Italo Caimmi*. Milão: Universal Music Publishing Ricordi S.r.l., reedição 1986.

252 BOTTESINI, Giovanni – *Grande Méthode Complète de Contre-basse par Bottesini*. Paris: Léon Escudier, [s. d.] [1.^a Ed.1868-1869, Mattei]

253 *Ibidem*.

nas posições mais avançadas. Seria necessário, em tal caso, abusar dos sons harmónicos, nem sempre de bom efeito, ou, se a peça não o consentisse, adotar o sistema supra descrito somente para as notas mais agudas. Mas tudo isso seria em desvantagem da qualidade e igualdade do som, para além das inevitáveis irregularidades da posição da mão.²⁵⁴

Caimmi dá-nos aqui uma informação preciosa acerca da sua maneira de tocar, que a deve ter herdado do seu professor Annibale Mengoli, nascido em Bolonha, por sua vez aluno de Luigi Ghirelli e Eustacchio Pinetti.²⁵⁵

Esta técnica influi muito positivamente na sonoridade do contrabaixo, obrigando o arco (mão direita) a procurar um ponto de contacto com a corda muito preciso, normalmente mais baixo, de modo a entrar numa espécie de “fase” com a pressão dos dedos da mão esquerda. Este procedimento facilita imenso o vibrato e as mudanças de posição, tornado as transições entre harmónicos naturais e as restantes notas mais homogéneas. Podemos extrapolar esta maneira de tocar para outros contrabaixistas italianos da época de Mengoli, nomeadamente para Bottesini, que considerava os *Venti Studii da Concerto* de Mengoli demasiados difíceis.²⁵⁶ Podemos ainda considerar estes princípios técnicos expostos por Caimmi, como válidos para toda a tessitura do contrabaixo, de modo a termos sempre um equilíbrio entre os pesos naturais dos membros superiores.

254 Vi sono due modi di suonare sulla seconda metà della prima corda.

Il primo consiste nel produrre il suono premendo la corda sulla tastiera, come è stato già detto; l'altro, nell'esercitare sulla corda una notevole pressione senza, peraltro, farla aderire alla tastiera. Ambedue i modi, o “scuole” che si vogliono chiamare, hanno incontrato – e incontrano tuttora – critiche e consensi. Io, pure usando preferibilmente il secondo, devo riconoscere che ognuno di essi presenta, sia pure in diversa misura, alcuni vantaggi sull'altro. In entrambi i casi, per ottenere una bella emissione del suono, è necessario molto studio e buona volontà da parte dell'allievo. Tuttavia voglio fare osservare che, se per apprendere a suonare nella prima maniera può bastare la guida di un buon insegnante, per la seconda – quella, cioè, che insegna ad esercitare sulla corda una sensibile pressione senza toccare la tastiera – occorre che sia, a sua volta, assai esperto in tale tecnica. La mia lunga esperienza d'insegnante ha confermato assai spesso questa opinione. [...]

La produzione del suono, adottando il secondo sistema, sarà inizialmente molto difficile; in seguito, però, – raggiunto un giusto equilibrio della pressione che ogni dito deve esercitare sulla corda – il suono sarà più dolce, più spontaneo il vibrato, più facili i passaggi da posizione a posizione.

È importante osservare che la prima corda *Sol* non dev'essere presa in disparte allontanandola dalla tastiera, come alcuni credono; essa va abbassata mantenendo la stessa posizione, il che dà modo di diteggiare con compostezza di mano, con facilità sulle note acute, ottenendo bel suono, ciò che difficilmente si verificherebbe premendo costantemente la corda sulla tastiera nelle posizioni più avanzate. Sarebbe necessario, in tal caso, abusare dei suoni armonici, non sempre di buon effetto, oppure, se il pezzo non lo consentisse, adottare il sistema sopra descritto soltanto per le note più acute. Ma tutto ciò andrebbe a svantaggio della qualità e uguaglianza del suono, oltre alle inevitabili scorrettezze nella posizione della mano.

255 SLATFORD, Rodney – “Foreword” In Annibale Mengoli, *20 Concert Studies for Double Bass*, ed. Francesco Petracchi – Londres: Yorke Editions, 1984.

256 *Ibidem*.

2.2.3. Compositores/contrabaixistas portugueses em Lisboa na segunda metade do século XIX

João Rodrigues Cordeiro (1826-1881), Francisco de Freitas Gazul (1842-1925) e Júlio António Avelino Soares (1846-1888) são os compositores nucleares do presente trabalho, tendo a particularidade de serem contrabaixistas e de terem escrito obras para contrabaixo como instrumento solista, com acompanhamento de quarteto de cordas, na segunda metade do século XIX.

2.2.3.1. João Rodrigues Cordeiro (1826, Rio de Janeiro – 1881, Lisboa)

Nascido no Rio de Janeiro, Brasil, em 1826, filho do médico português João Rodrigues [Ruiz/Roiz] Curto, vem para Lisboa aos dois anos de idade. Ainda em tenra idade, morre-lhe o pai e a família passa algumas dificuldades. Foi ajudado por um protetor que lhe custeava os estudos, podendo assim frequentar a Escola Médica de Lisboa em 1842. Segundo Ernesto Vieira desiste deste curso, matriculando-se em 1844 no Conservatório de Lisboa, onde frequenta a classe de contrabaixo e de harmonia, presumindo-se que tenha sido aluno de contrabaixo de João Jordani.²⁵⁷

Na pesquisa efetuada no Arquivo do Conservatório Nacional de Lisboa (ACNL) e nos documentos analisados não foi encontrado registo da passagem de Rodrigues Cordeiro pelo Conservatório antes de 1849. A primeira menção que encontramos neste arquivo data de 18 de outubro daquele ano, em que Cordeiro se matricula no 2.º ano de violoncelo, segundo termo, com a idade de vinte e dois anos, e que perdeu este ano.²⁵⁸

Aos vinte e oito anos de idade, em 25 de outubro de 1854, João Rodrigues Cordeiro matricula-se no primeiro ano de contrabaixo²⁵⁹ e de harmonia, tendo sido aprovado nos exames respetivos.²⁶⁰

No ano letivo seguinte perde o ano por falta de frequência às aulas de contrabaixo, harmonia e francês.²⁶¹ Esta é a última menção que se encontrou no ACNL a respeito de João Rodrigues Cordeiro.

Existindo uma notória diferença entre as datas de frequência do Conservatório mencionadas por Ernesto Vieira e os registos consultados, somos levados a pensar que João Rodrigues Cordeiro terá tido aulas particulares de música, nomeadamente de contrabaixo, antes de 1854. Apesar da disparidade de datas, relativas à passagem de Rodrigues Cordeiro pelo Conservatório de Lisboa, em qualquer dos casos o seu professor nesta instituição terá sido João Jordani.

257 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.293, 294, 295 e II, Índice Histórico, p. XX.

258 ACNL. Livro de Matrículas A392, Folio 176. Neste documento existe a menção que João Rodrigues Cordeiro é filho de João Roiz Curto e que morava na Rua dos Ferreiros n.º 18, freguesia de Santa Catarina, n.º 72.

259 Também mencionada como aula de rabeção.

260 ACNL. A393, Folio 34. Aqui é mencionado o nome de seu pai como sendo: João Rodrigues Cordeiro. Será que por ser maior de idade não necessitaria de mencionar o nome do pai?

261 Ididem. A393, Folio 86.

Rodrigues Cordeiro faleceu em Lisboa em 1881,²⁶² tendo dedicado grande parte da sua atividade ao ensino de múltiplos instrumentos nas associações filarmónicas, para as quais terá escrito muitas composições. “Com uma enorme facilidade tanto para compor como para tocar qualquer instrumento, não terá procurado alcançar nas suas obras nada que fosse para além do trivial.”²⁶³

Contra baixista, compositor, timbaleiro, arranjador, professor nas filarmónicas, copista, afinador de pianos e harmónios e editor de música, Rodrigues Cordeiro demonstra, através desta acumulação de funções, a sua faceta de empreendedor, ligado profundamente às sociedades filarmónicas lisboetas.

Com uma personalidade marcada pelo interesse por estudos literários e científicos, onde empregava as horas vagas, demonstrou curiosidade por diversos campos do conhecimento, como sejam os casos da medicina, botânica, química, fotografia e mecânica, entre outros.²⁶⁴

Muito considerado pelos filarmónicos, Rodrigues Cordeiro deu nome a uma Sociedade Filarmónica fundada postumamente, em 1896, que ainda hoje perdura em Lisboa.²⁶⁵

Segundo Ernesto Vieira, Rodrigues Cordeiro foi diretor de um jornal musical intitulado *La Grande Soirée*, para o qual compôs e arranjou muitos trechos.²⁶⁶ Da consulta de alguns exemplares desta publicação existentes na BNP, constatou-se que o nome deste compositor não vem mencionado como diretor da revista, apresentando as respetivas capas os títulos escritos em francês, seguidos da menção em português do endereço deste jornal com partituras para piano, como é o caso da publicação n.º 39,²⁶⁷ cuja capa reza:

Lisbonne 1878 Seconde Année
La Grande Soirée
Publication Semanal
Dediée Aux Jeunes Demoiselles par
Une Societé de Musiciens
Prix – 60 Réis
Escriptorio da Empreza
113 – Rua dos Douradores – 1.º andar
Condições da Assignatura
Lisboa Mez 200 Réis – Províncias Trimestre 600 Réis

262 Cf. datas com BORÉM, Fausto – *Impromptu* de Leopoldo Miguéz: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contra baixo. In *Revista Académica de Música* – Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, n.º 11, janeiro/junho – 2005. p.75 http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_full.pdf Último acesso: 9 de outubro de 2011.

263 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.293, 294, 295 e II, Índice Histórico, p. XX.

264 Ibidem. p.295.

265 Rua da Fé, 46A.

266 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.295.

267 No interior deste número encontra-se uma obra para piano de Virgínia Adelaide da Costa Chaves, com o título *Croyez-Moi – Polka*.

Partindo do princípio que este jornal musical não pretendia competir no mercado francês ou internacional, sendo por isso dedicada às *Jeunes Demoiselles* portuguesas, não podemos deixar de notar que esta edição reúne em si algumas características da educação feminina burguesa em Portugal, na época, resumidas na expressão “tocar piano e falar francês”, que chegou até aos nossos dias.

Dentro do género das obras compostas e adaptadas para consumo doméstico, para serem executadas ao piano, destacamos a composição, para a Casa de Inglaterra, de uma Polka de João Rodrigues Cordeiro intitulada *Belgravia*.²⁶⁸ Este estabelecimento comercial lisboeta²⁶⁹ vendia máquinas de coser e esta publicação destinava-se a servir de oferta do seu gerente aos seus *Illustres Freguezes*. Na nota de rodapé da contracapa desta publicação, existe publicidade aos serviços de João Rodrigues Cordeiro como afinador de pianos e harmónios.

No terceiro ano da publicação da revista *La Grande Soirée*, em 1879, é editado o n.º 79, que contém uma redução para piano feita por Rodrigues Cordeiro da *Marcha Turca* de Mozart, com a curiosa menção:

Executada nos concertos clássicos realizados em Lisboa, pela grande orchestra composta dos Professores da Associação musica 24 de Junho, sob a direção do Maestro Barbieri.

Esta ligação à Associação Música 24 de Junho será uma tentativa de passagem para a esfera doméstica das obras orquestrais que vão sendo tocadas pela orchestra desta associação nos chamados “concertos clássicos”, realizados em Lisboa entre 1879 e 1887.²⁷⁰

Já no n.º 99, todos os sub-títulos da capa figuram em português, sendo de salientar que são dadas indicações de preço para a assinatura deste jornal musical no Brasil.

O n.º 137, datado de 10 de Junho de 1880 contém uma carta *ao Publico em geral e aos nossos estimáveis assignantes em particular* assinada por J. M. P. Brito Monteiro – *Director do Jornal de Música “La Grande Soirée”*.

A produção musical de Rodrigues Cordeiro é considerável, tendo escrito uma opereta, música para teatro e para banda, música religiosa, etc.

Em novembro de 1864, Rodrigues Cordeiro escreveu um solo de contrabaixo acompanhado de quarteto de cordas, intitulado *Fantasia para Contrabaixo*, obra esta escrita para o seu exame para entrada na Associação Música 24 de Junho, conforme consta no frontispício do manuscrito autógrafa existente na BNP²⁷¹ e da ata de 26 de novembro de 1864 da referida Associação.²⁷² Esta obra tem a 9 de junho de 1869 uma versão, em partitura autógrafa deste compositor, com um acrescento para sopros, cujo título é o seguinte: *Aumento de instrumentos para a Fantasia de Contrabaixo*

268 BNP – M. P.544//25 A.

269 Rua dos Retrozeiros, n.º 4, Lisboa.

270 MONTE-PIO PHILARMONICO – *Subsidios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philarmonico*. Lisboa: Ed. do A. [s. d. – após 1916]. p.26, 27.

271 BNP, MM C. I. C.69 (Colecção Ivo Cruz).

272 Irmandade de St.ª Cecília – Arquivo Histórico – Caixa sem número 24J Exames – p.185 v – Documento não tratado arquivisticamente. Mencionado como João Ruiz [Rodrigues] Cordeiro. Ver anexo 1

por J. R. Cordeiro, 9 de junho de 1869. Para o irmão do Ribeiro = mestre do Asilo dos filhos dos Soldados em Mafra.²⁷³

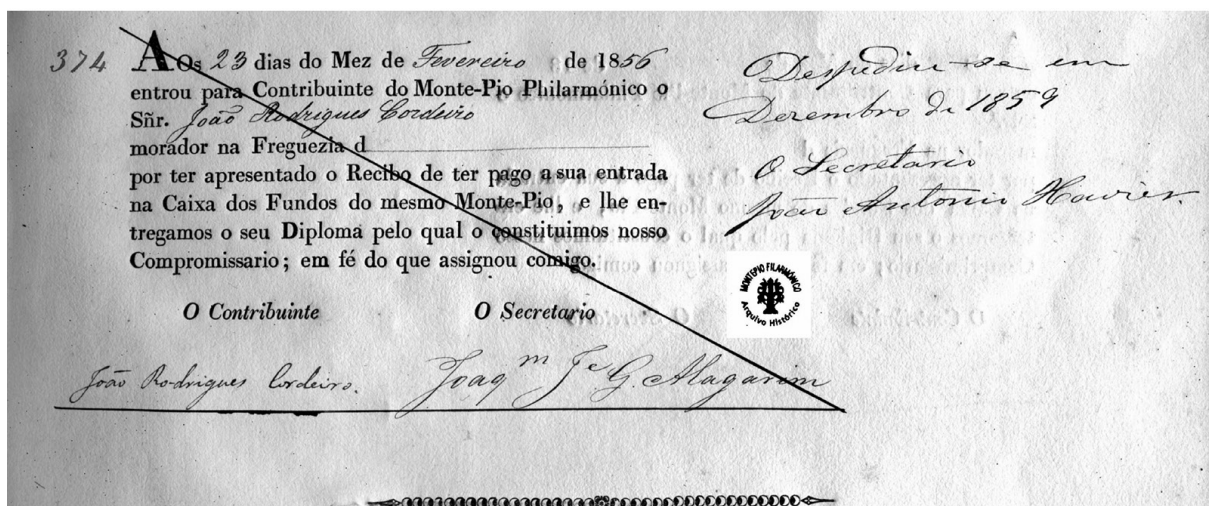
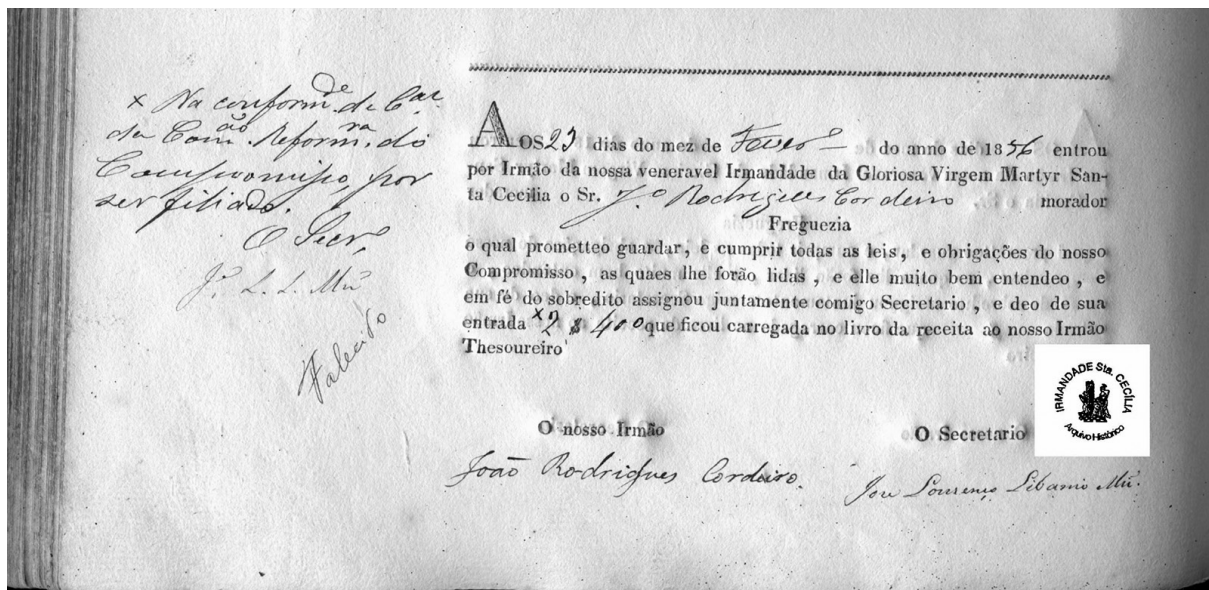
Segundo documentos consultados no AHMF, este compositor tem a sua primeira entrada no Montepio Filarmónico em 1856, tendo-se despedido em 1859. Talvez a sua saída desta associação se deva à cisão na Irmandade de St.^a Cecília em 1855, apelidada de *caso dos izabelões*, tendo alguns músicos criado a *Irmandade de St.^a Izabel, Rainha de Portugal*, que funcionou nas instalações do antigo *Convento Corpus Christi*.²⁷⁴ Os elementos desta última irmandade ficaram conhecidos por *Izabelões* e estavam contra os lugares vinculados nas orquestras cogeridos em exclusividade pelos *Cecilianos* e pela sua organização criada para o efeito em julho de 1842, a Associação Música 24 de Junho.²⁷⁵ João Rodrigues Cordeiro volta ao Montepio Filarmónico a 7 de setembro de 1864.²⁷⁶

273 BNP, MM C.I.C., 69 (Coleção Ivo Cruz)

274 Sito na Rua dos Douradores, n.º 56, Lisboa.

275 MONTE-PIO PHILARMONICO – *Subsidios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philarmonico*. Lisboa: Ed. do A. [s. d. – após 1916]. p.21, 22, 24.

276 Residindo então na Freguesia de St.^a Catarina (Lisboa), na Travessa do Cabral, n.º 18 – 1.º andar.



12. Documentos que registam a passagem de João Rodrigues Cordeiro pela Irmandade de St.^a Cecília e pelo Montepio Filarmónico

Nos documentos da Irmandade de St.^a Cecília, foi verificada a atribuição a Rodrigues Cordeiro de Patentes,²⁷⁷ datadas de 27 de novembro de 1873 e, nos documentos existentes no AHMF, está registado o seu falecimento a 11 de maio de 1881, no Hospital de São José.

A título de curiosidade, mencionamos que João Rodrigues Cordeiro fez parte do júri de admissão à Associação Música 24 de Junho, conjuntamente com José Narciso da Cunha e Silva, de Francisco de Freitas Gazul, que prestou provas como violoncelista.²⁷⁸

277 A Patente é um documento emitido pela Irmandade de St.^a Cecília naquela época, atribuído a um “irmão”, tendo como finalidade a assistência na doença e na morte não só ao beneficiário, como também à sua família.

278 Irmandade de St.^a Cecília – Arquivo Histórico – Caixa sem número – 24J Exames- Documento não tratado arquivisticamente

A *Fantasia para Contrabaixo* e quarteto de cordas foi editada em abril de 1998 pela Renascimento Musical, Editores Lda., estando a revisão, cadências e redução de piano a cargo de Alejandro Erlich Oliva. Que se saiba, esta foi a primeira vez que uma obra com contrabaixo como instrumento solista foi publicada em Portugal.

Oliva tocou esta obra, tanto com piano como com orquestra de cordas, várias vezes, em Portugal, nos Estados Unidos da América e na Argentina.²⁷⁹

Ainda assinalamos na BNP outras duas peças de Rodrigues Cordeiro também intituladas *Fantasias*. A primeira é a *Fantasia obrigada a Tíbia pastoril*, para Tíbia Pastoril, Flauta, Clarinete em Sib, 1.º e 2.º Violinos, Violoncelo e Baixo [Contrabaixo]. A segunda é intitulada *Fantasia para Violino* para Violino solo, 1.º e 2.º violinos, Viola, Violoncelo, Baixo [Contrabaixo], Flauta, Clarinete, Trompete, Trompa, Trombone e Tímpanos, estando só devidamente concluída a parte das cordas, o que nos leva a crer que as partes de sopro não eram imprescindíveis. Existem só dez compassos escritos para estes sopros a meio da referida obra.

Estas duas *Fantasias* evidenciam procedimentos formais muito semelhantes aos da *Fantasia para Contrabaixo*, como adiante trataremos de aprofundar.

João Rodrigues Cordeiro é referenciado, no ano da sua morte, pelo Diretor do Conservatório de Lisboa, Luiz Augusto Palmeirim, na *Memoria Historica-Estatistica acerca do Ensino das Artes Scenicas: com especialidade da musica*, como sendo o timbaleiro da orquestra do Teatro Trindade.²⁸⁰ Como veremos posteriormente, também Francisco de Freitas Gazul é mencionado por Palmeirim como timbaleiro na orquestra da Patriarcal, facto este que, aliado ao conteúdo dos concursos para a orquestra do TSC, nos leva a crer que fosse normal a acumulação nas orquestras, do lugar de contrabaixista com o de timbaleiro. É de salientar que Bottesini inicia, entre os 10 e os 12 anos, a sua carreira musical de orquestra tocando timbales e violino, como se pode ver no Quadro VI.

2.2.3.2. Francisco de Freitas Gazul (1842, Lisboa – 1925, Lisboa)

Professor, compositor, violoncelista, contrabaixista, timbaleiro e maestro, Francisco de Freitas Gazul, nascido em Lisboa a 30 de setembro de 1842 e falecido também nesta cidade a 20 de outubro de 1925, é uma importante personagem no desenvolvimento da música portuguesa a partir da segunda metade do século XIX.

Oriundo de uma família de músicos, é filho de Francisco Gazul (1815-1868). A 25 de Abril de 1836, o pai de Francisco de Freitas Gazul obtém a “Carta de Professor da Aula de Música do Colégio Real dos Nobres de Lisboa”,²⁸¹ tendo sido também professor de rudimentos no Conservatório de

279 OLIVA, Alejandro Erlich – Prefácio – In *Fantasia de João Rodrigues Cordeiro: para contrabaixo e orquestra de cordas*. Porto: Renascimento Musical, Editores Lda.1998.

280 p.56

281 ANTT. RGM. D. Maria II. Lv.6, fl.123-123V.

Lisboa, timbaleiro no teatro D. Maria II, na Real Câmara e na Sé. Partidário de Costa Cabral, compõe um hino à Carta.²⁸²

Também Francisco de Freitas Gazul é mencionado em 1881 no livro *Memoria Histórica-Estatística acerca do Ensino das Artes Scenicas: com especialidade da musica* de Luiz Augusto Palmeirim,²⁸³ como fazendo parte da orquestra da Sé Patriarcal, na qualidade de timbaleiro.

Francisco de Freitas Gazul foi aluno de violoncelo, no Conservatório de Lisboa, de João Jordani (a partir de 1856), e mais tarde de Guilherme Cossoul, deduzindo-se que terá estudado contrabaixo com estes professores.²⁸⁴ Nessa instituição estudou ainda harmonia, contraponto e fuga com Eugénio Ricardo Monteiro d'Almeida.²⁸⁵

Colaborou na década de 1860, ainda em início de carreira, com o Grémio Literário.²⁸⁶

Tendo-se matriculado no Conservatório em 1861 no 2.º ano de Violoncelo,²⁸⁷ teve um percurso excelente em todas as disciplinas que frequentou, nomeadamente Harmonia e Contraponto. No Violoncelo acaba a sua frequência no 5.º ano em 1866/67, obtendo a classificação de *App.º plenamen.ºe com o 1.º prémio de distinção final*.²⁸⁸ A 20 de agosto de 1868, Francisco de Freitas Gazul acaba o 3.º ano de Contraponto, naquele que será o seu último exame como aluno no Conservatório, com a classificação de *1.º Grau de Destinção*, tendo por isso recebido a quantia de 15\$300 [Reis].²⁸⁹ Ainda se inscreve nesta disciplina no ano seguinte, 1868/69, mas perde o ano.²⁹⁰

Note-se que, a partir do ano letivo de 1866/67, Francisco de Freitas Gazul tem como colega de estudos Júlio António Avelino Soares.

282 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I, p.458, 459.

283 p.55

284 Convém lembrar que a disciplina de contrabaixo no Conservatório de Lisboa foi sempre dada pelo professor de violoncelo até 1958, ano a partir do qual existe uma contratação específica para o lugar de professor de contrabaixo, sendo para o efeito contratado o contra baixista austríaco Johannes v. Auersperg. CRUZ, Ivo – Ob. cit., p.207.

285 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., I.

286 PINTO, Rui Magno da Silva – *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821 – 1870)*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.2010. p.18.

287 ACNL. Livro de Inscrições. Livro A401, Folio 5V, 6.

288 ACNL. Livro de Inscrições. Livro A401, Folio 31V, 32.

289 ACNL. Livro de Inscrições. Livro A401, Folio 46V, 47. Neste documento também existe a menção que a sua 1.ª matrícula na escola foi em outubro de 1855, sendo que a sua 1.ª matrícula nesta aula/disciplina de Contraponto foi em 1865. Existe uma nota nas Observações que diz: *A 1.ª matrícula na Escola foi no 2.º de Rudimentos*. Folio 44V, 45.

290 ACNL. Livro de Inscrições. Livro A401, Folio 60V, 61.

A 13 de julho de 1869, Francisco de Freitas Gazul obtém a “Carta de Professor da Cadeira de Rudimentos de Solfejo do Conservatório Real de Lisboa”²⁹¹ e em 1883 é promovido a “Professor de 1.ª classe” na mesma instituição e disciplina.²⁹²

Francisco de Freitas Gazul participa como contra baixista, em abril de 1899, numa execução do “setimino” (Septeto em mi bemol maior, op.20) de Beethoven²⁹³ que teve lugar em Lisboa, e como violoncelista num programa de música de câmara, realizado a 7 de julho de 1877 no TSC.²⁹⁴ Em 1867, é o primeiro classificado num concurso para o lugar de 2.º violoncelo na ópera e 1.º violoncelo no bailado.²⁹⁵

Como maestro, Francisco de Freitas Gazul terá sido assistente de Guilherme Cossoul no TSC em 1859 e mais tarde, em 1875, é maestro no teatro de São João no Porto, onde dirigiu as óperas *Linda de Chamonix*, *Guilherme Tell*, *Sonâmbula*, *Barbeiro de Sevilha*, *Baile de Máscaras*, *Otelo* e *Traviata*.²⁹⁶ No verão de 1880 dirige concertos com orquestra no Coliseu, antigo Circo Price.

Com uma vasta produção no campo da composição, tanto na música religiosa, como na ópera, operetas, mágicas, música para teatro, revistas e música de câmara, é com a ópera em quatro atos *Frei Luís de Sousa*, apresentada no TSC em 1891, que Freitas Gazul atinge um certo reconhecimento público, nomeadamente através das palavras muito favoráveis de Mello Barreto, na revista *A Arte Musical* de 1891, e do desenho/caricatura de Raphael Bordalo Pinheiro no *António Maria*, de 28 de março de 1891.²⁹⁷ O libreto desta ópera foi baseado na obra homónima de Almeida Garrett, tendo sido o seu elenco o seguinte:²⁹⁸

- *E. Theodorini* “Madalena”
- *L. Brambilla* “Maria”
- *G. GabrieleSCO* “D. Manuel de Sousa Coutinho”
- *D. Menotti* “Frei Jorge”
- *P. Wulmann* “Romeiro”
- *S. Mastrobuono* “Telmo”
- *A. Carbone* “Prior de Benfca”
- *G. Soldá* “Irmão converso”
- *M. Mancelli*, Maestro

291 ANTT. RGM. D. Luís I. Lv.22, fl.18.

292 ANTT. RGM. D. Luís I. Lv.53, fl.286V.

293 *A Arte Musical* – 1899, p.63 e BRANCO, João de Freitas – *História da Música Portuguesa*.3.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América,1995. ISBN: 972-1-04012-6. p.288.

294 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.425.

295 *A Arte Musical* – 1891, n.º 13, p.2

296 *Ibidem*.

297 P.82. Ver anexo 9

298 MOREAU, Mário – Ob. cit., p.1018.

Nas suas obras de música de câmara, Freitas Gazul demonstra um interesse na formações de cordas com piano, manifestando a sua predileção pelas formações com contrabaixo através das obras *La Première Jeunesse* e *Sonatina*, escritas para uma formação instrumental com dois violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo e piano.

Este conjunto instrumental é, por sua vez, uma formação muito comum a partir do final do século XIX, sendo a base de apresentação na maioria das instituições e salões que ofereciam música, como sejam as associações filarmónicas, as assembleias musicais, os cafés, os casinos, as festas particulares, os bailes, os saraus, etc.

La Première Jeunesse: Divertissement foi composta em 1883, existindo uma publicação impressa desta partitura na BNP; pode considerar-se música de salão, como já referimos.

A *Sonatina*, datada de 1897, é uma obra de maior fôlego e com um número de andamentos e duração que lhe dá uma importância maior, para além da música de salão. O seu terceiro andamento – *Scherzo* – foi editado por ocasião de uma das exposições universais de Paris.

A obra a solo para contrabaixo e quarteto de cordas, intitulada *2.ª Sonata para dois violinos, viola, violoncelo e CBaixo obrigado*, data de 1870 e demonstra um estilo musical descontraído, com uma escrita muito idiomática para o contrabaixo solista. Podemos considerar credível que tenha sido Francisco de Freitas Gazul o contrabaixista que participou na execução desta obra, devido à mesma ter sido escrita com uma afinação fora do comum, estando por isso pensada para as capacidades do próprio autor enquanto intérprete no contrabaixo.

Esta obra foi executada no Funchal a 18 de julho de 1895, no Teatro D. Maria Pia, hoje Teatro Municipal Baltazar Dias, conforme se pode verificar no anúncio existente no Diário de Notícias (Madeira), Funchal, datado de 17 de julho de 1895,²⁹⁹ integrada num dos intervalos do espectáculo realizado pela *Companhia D'Opera Comica Portugueza*, intitulado *Festa Artística do Maestro D. Daniel Lacueva, dedicada ao Ex. mo Sr. Jacob Abudarham e sua excelentíssima família*. Diz o texto da crítica saída a 20 de julho de 1895 no mesmo periódico:

O entre-acto da opera *Cavallaria Rusticana* e bem assim a sonata para contra-baixo, com acompanhamento de quarteto e piano, na qual tomaram parte, por especial obsequio ao beneficiado, os distintos professores d'esta cidade, srs. Vila y Dalmau e José Sarmiento, tiveram uma superior execução e foram dois trechos muito e merecidamente aplaudidos. [...] O sr. Lacueva mostrou-se um magistral executante tanto no violino como no rabecão.

Foi registada uma obra deste compositor intitulada *Saudade*, para quatro violoncelos e contrabaixo, mencionada na revista *A Arte Musical*,³⁰⁰ não se conhecendo a sua localização.

299 Ver anexo 11

300 de 1900, n.º 32, p.62.

Freitas Gazul foi professor no Conservatório de Lisboa de Rudimentos Musicais, como já foi referido anteriormente, sendo autor de um livro de solfejo editado e de um outro, de rudimentos musicais. O livro de solfejo, ainda hoje amplamente utilizado nas bandas de música, tornou-se conhecido como o “solfejo das bandas”.³⁰¹ Dentro dos seus alunos destaca-se Vianna da Motta.³⁰²

Segundo a nota de rodapé número 29, da página 18, inserida no trabalho de dissertação de mestrado de Rui Magno Pinto – *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)*, 2010, existiu uma sociedade filarmónica com o nome de Francisco de Freitas Gazul.

N'A *Arte Musical*,³⁰³ é mencionada a *Troupe Freitas Gazul*, que atuou no Casino Internacional, no Monte do Estoril, estando a direção e organização deste grupo a cargo de Manuel Gomes, referido como «distinto bandolinista». Esta trupe era constituída pelos seguintes instrumentos: três bandolins, uma bandoleta, uma viola e uma viola baixa.

301 Ainda hoje, quando algum músico se engana a ler uma partitura, é comum ouvir-se por parte de outros músicos portugueses: “Olh’ó Freitas Gazul!”.

302 BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor. 2.º Ed. , 3.ª tiragem. Vol.2 (1955, 1.ª Ed. – 1996, 2.ª Ed.). p.682.

303 1905, n.º 165, p.251.

2.2.3.3. Júlio António Avelino Soares (1846, Lisboa – 1888, Lisboa)

Júlio António Avelino Soares (1846, Lisboa – 1888, Lisboa) foi, segundo Ernesto Vieira, um excelente contrabaixista, para além de compositor. Iniciou-se muito jovem na aprendizagem e prática musical como “moço” no coro da Sé, onde foi aluno de Domingos Benavente (música e canto).³⁰⁴

Diz Ernesto Vieira que Avelino Soares frequentou o Conservatório de Lisboa a partir de 1862, onde estudou dois anos de violino, tendo mais tarde mudado para contrabaixo, cujo curso completou. Guilherme Cossoul foi o seu professor de contrabaixo, e na harmonia e no contraponto foi aluno de Monteiro de Almeida (que foi também professor de Freitas Gazul).³⁰⁵

Na pesquisa efetuada ao Arquivo do Conservatório Nacional de Lisboa, Secção de Música, na Direção de Serviços e do Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência (ACNL), foram encontrados registos da passagem de Júlio António Avelino Soares pelo Conservatório, sendo os primeiros referentes à sua inscrição na 3.^a classe de Rudimentos, no ano letivo de 1861/1862, tendo sido aprovado nesta disciplina.³⁰⁶ Faz um percurso excelente como aluno de contrabaixo, acabando o 4.^o ano em 1869 com a classificação de *App.^{do} com distinção*.³⁰⁷ Também em Harmonia e Contraponto tem altas classificações, tendo tido no exame do 4.^o ano desta última disciplina, em 1873, a nota de dezoito valores, que lhe deu o 1.^o prémio na quantia de 20\$000 Reis.³⁰⁸ Júlio Avelino Soares ainda estudou Clarinete no Conservatório, mas sem continuidade. Existe no ACNL uma interessante troca de correspondência entre a AM24J e a Inspeção Geral dos Teatros,³⁰⁹ cujo objetivo seria a autorização de dois alunos do Conservatório, entre os quais Avelino Soares, para fazerem parte da orquestra do Teatro do Príncipe Real. Nesse conjunto de documentos, datados de Junho de 1867 a 25 de outubro do mesmo ano, existe também um requerimento à Coroa, datado de 25 de outubro de 1867, onde Avelino Soares solicita autorização para trabalhar na referida orquestra. Neste último documento, a disciplina do Conservatório referente a Avelino Soares é mencionada como “Contrabaixo d’Orchestra”. Este facto leva-nos a pensar que talvez houvesse uma divisão entre o ensino do contrabaixo vocacionado para a sua função dentro da orquestra e do contrabaixo como instrumento solista. Também no método de contrabaixo de G. Anglois e L. F. Rossi verificamos que se destina unicamente ao ensino do contrabaixo de orquestra. Como já foi referido, este método deve ter sido a referência mais importante no estudo do contrabaixo no século XIX em Lisboa.

304 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit. ,II, p.330, 332.

305 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit. ,II, p.330, 332 e Índice Histórico p. XX.

306 ACNL – Livro de Inscrições, Livro A401, Folio 2, 2v.

307 ACNL – Livro de Inscrições, Livro A401, Folio 58v, 59.

308 ACNL – Livro de Inscrições, Livro A401, Folio 58v, 59.

309 ACNL – Caixa 772 Maço 2882.

Avelino Soares fez parte da orquestra do Teatro São Carlos durante algumas épocas, bem como de outros teatros de Lisboa.³¹⁰ Em 1876 ganhou, por concurso, o lugar de segundo mestre da capela da Sé.³¹¹ Em 1881, Júlio António Avelino Soares é mencionado por Palmeirim como fazendo parte da orquestra do TSC.³¹²

Muito prolífero na sua produção enquanto compositor, tem uma vasta obra, com destaque para a música religiosa. Avelino Soares também escreveu muita música para teatro, nomeadamente para os teatros da Rua dos Condes e do Príncipe Real.³¹³

Registou um grande sucesso em maio de 1880, por ocasião do concerto comemorativo do centenário de Camões, com duas obras de sua autoria – *Andante* e *Minueto*, para cordas –, num concerto promovido pela Associação Música 24 de Junho, inteiramente preenchido com música portuguesa.³¹⁴

Existe uma ligação deste compositor/contrabaixista a Giorgio Anglois, pai de Luigi Anglois, através do registo como antigo proprietário de uma partitura de Giorgio, nomeadamente a Sinfonia n.º 9 em Ré, tendo depois este manuscrito, que se encontra atualmente na *Accademia Filarmónica* em Turim, passado para a mão de Ernesto Vieira.³¹⁵

Avelino Soares faleceu precocemente aos 42 anos de idade, tendo tido, segundo Ernesto Vieira, uma vida desregrada. Apesar do empenhamento de Avelino Soares em produzir algumas composições religiosas de vulto, tal não se veio a verificar. “[...] faltava-lhe espontaneidade e distinção”, escreve Vieira.³¹⁶

Este compositor/contrabaixista entra para o Montepio Filarmónico a 14 de novembro de 1870, com o número de sócio 162 e com residência na Freguesia da Encarnação, tendo sido eliminado em julho de 1884 por falta de pagamento das quotas.³¹⁷ Em abril de 1878 ainda consta da cobrança da Irmandade de St.^a Cecília.³¹⁸

310 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., II, p.331.

311 *Ibidem*.

312 PALMEIRIM, Luiz Augusto – *Memória Histórica-Estatística acerca do Ensino das Artes Scenicas: com especialidade da musica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. p.55.

313 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit., II, p.331.

314 *Ibidem*, p.331.

315 <http://composers-classical-music.com/a/AngloisGiorgio.htm>. Último acesso a 2 de junho de 2014.

316 VIEIRA, Ernesto – Ob. cit. II, p.331.

317 Arquivo do Montepio Filarmónico. Lista de sócios. Relacção de Sócios. Fl.91V. Documento não tratado arquivisticamente. Em conformidade com art.32, n.º 7, dos estatutos em vigor na época.

318 Índice da Irmandade de St.^a Cecília.

No frontispício do manuscrito autógrafo da obra *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto por Júlio António Avelino Soares*, existente na BNP, datada de 28 de maio de 1870, encontra-se a seguinte menção:

*Concurso na Sé Patriarcal
Lugar dado ao pior.*

Estão também discriminadas as contas com as despesas que Avelino Soares terá tido com a participação neste concurso. A título de curiosidade, refira-se o comentário que escreveu no fundo daquela folha:

Pode ser q̄ me meta em outro, mas duvido

No Arquivo Documental da Sé Patriarcal, procurou-se informação referente a este concurso nas atas do Capítulo da Patriarcal de 1868 a 1889, o Livro de Receita e Despesa 1852-1880 e Documentos sobre os Músicos 1847 a 1871, mas não se encontrou nenhuma menção acerca deste compositor/instrumentista.

O *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto* foi executado em 2006 pelo contra-baixista Jaime Alvarez, numa versão com a Orquestra de Câmara de Cascais e Oeiras.

3. ANÁLISE DAS OBRAS PARA CONTRABAIXO SOLISTA EM LISBOA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

As obras em estudo são as seguintes:

Fantasia para Contrabaixo (1864), de João Rodrigues Cordeiro

2.ª Sonata para dois violinos, viola, baixo e CBaixo obrigado (1 e 2 de [junho?] de 1870) de Francisco Freitas Gazul

Solo de Contrabaixo com acompanhamento de dois violinos, violela e violoncelo (23 de maio de 1870) de Júlio Avelino Soares

Como foi anteriormente referido, estas obras são as primeiras do género, conhecidas em Portugal e, que se saiba, são também únicas até à primeira metade do século XX, nomeadamente até à obra de João Passos intitulada *Concertino para contrabaixo*. Mais tarde, só em 1976 é que aparece a obra *Solo* para contrabaixo solo de Jorge Peixinho seguida em 1986 pela composição de Constança Capdeville *Amen para uma ausência*.

A explicação para o aparecimento destas obras para contrabaixo solista no século XIX em Lisboa poderá estar relacionada com; a evolução do estudo deste instrumento, que passou a ter um percurso próprio no programa de formação no Conservatório; a influência dos contrabaixistas virtuosos italianos – Dragonetti, Anglois e Bottesini – com destaque para Luigi Anglois que permaneceu dois anos em Lisboa; o desenvolvimento da utilização do próprio instrumento tanto na orquestra como em música de câmara e solista.

Salientamos que, para além destas circunstâncias, uma das explicações que nos parece mais adequada para justificar a existência destas peças prende-se com o facto de duas delas terem sido escritas para provas de ingresso na Associação Música 24 de Junho e na Sé Patriarcal, respetivamente as de João Rodrigues Cordeiro e Júlio Avelino Soares.

É também curioso notar que o ano de 1870 é comum às obras de Soares e Gazul: a peça de Soares tem data de 28 de maio e a de Gazul será muito possivelmente de 1 ou 2 de junho, o que nos leva a questionar se a peça de Gazul não seria também para o mesmo concurso na Sé Patriarcal.

Na biblioteca do Conservatório Superior de Música de Madrid, também foram encontradas quatro obras para contrabaixo como instrumento solista datadas do final do século XIX,³¹⁹ todas elas escritas para concursos para professores de contrabaixo nesta instituição, revelando uma prática comum no acesso às profissões de músico em Portugal e de professor em Espanha.

319 BCSMM – CARNICER, Ramón (1789-1855) – *Capricho para contrabajo con acompañamiento de piano: compuesto expresamente para ser ejecutado a primeira vista por los opositores á la plaza de maestro de dicho instrumento en el Cosevatorio de Musica y Declamacion de Maria Cristina, por el maestro de composicion*

De acordo com a informação manuscrita encontrada no frontispício de uma das partes de contra-baixo da peça *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de dois violinos, violeta e violoncelo*, de Júlio Soares, este não terá ganho o concurso pois escreve:

Concurso na Sé Patriarcal
Lugar dado ao pior.



13. Facsímile da capa do manuscrito da parte de contra-baixo – *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto* – Júlio António Avelino Soares

Será que o lugar dado ao “peior” foi para Freitas Gazul?

Efetivamente, Gazul é mencionado por Palmeirim como fazendo parte da orquestra da Sé Patriarcal, em 1881, mas na qualidade de timbaleiro.³²⁰

Podemos constatar ainda que a formação instrumental para acompanhamento do contra-baixo solista é idêntica nas três peças – dois violinos, violeta e violoncelo [ou baixo] – o que nos leva a supor que seria uma formação utilizada para as provas.

D. Ramon Carnicer 1852 á 17 de Mayo. M.322 (1) // OBRAS PARA OPOSICIÓN DE CONTRABAJO CON ACOMPAÑAMIENTO – [três duos para contra-baixo da autoria dos concorrentes ao lugar de professor no Real Conservatório Superior de Música, Sr. Muñoz; Sr. Puig; Sr. Arroyo. M.322 (2)

320 PALMEIRIM, Luiz Augusto – *Memoria Histórica-Estatística acerca do Ensino das Artes Scenicás: com especialidade da musica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883. p.54.

Relativamente à análise musical destas obras, verificamos que têm em comum o facto de o contrabaixo, para além das partes em que é solista, integrar o tutti, preenchendo assim a textura mais grave e desta forma dando uma dimensão de pequena orquestra de cordas ao ensemble; especificamente na 2.^a Sonata de Francisco de Freitas Gazul, o compositor identifica claramente na parte de Contrabaixo Solo as secções do Tutti e as de Solo.

É ainda de notar uma semelhança com as sinfonias de Haydn na utilização do violoncelo no registo mais grave, nas seções em que o contrabaixo é solista.³²¹ nomeadamente na 2.^a Sonata para dois violinos, viola, baixo e CBaixo obrigado, de Francisco de Freitas Gazul.

321 Sinfonia n.º 6 *Le Matin* (Hob. I:6), Sinfonia n.º 7 *Le Midi* (Hob. I:7), Sinfonia n.º 8 *Le Soir* (Hob I:8), Sinfonia n.º 31 *Mit dem Hornsignal* (Hob. I:31), Sinfonia n.º 72 (Hob. I:72), Sinfonia n.º 45 *O Adeus* (Hob. I:45).

3.1.2. Análise descritiva

Creemos que esta obra foi escrita e pensada para um contrabaixo de três cordas, cuja afinação seria: 3.^a corda Sol-1, 2.^a corda Ré1, 1.^a corda Sol1. Esta conclusão baseia-se na constatação de que não só não são exigidas notas ao contrabaixo inferiores ao Sol-1, como também são solicitados harmónicos naturais nas duas cordas mais agudas, que só são possíveis com a afinação supracitada. Seguimos esta argumentação chamando a atenção para a comparação entre os compassos 4 e 5 e os compassos 10 e 11, onde existe uma série de quatro harmónicos nos primeiros compassos e até à primeira nota do compasso seguinte, seguidos por um *pizzicato*. Tanto no compasso 5 (2.^o corda Ré1) como no compasso 11 (3.^a corda Sol-1), estes *pizzicatos* estarão pensados para serem tocados em corda solta. O próprio compositor, estando ciente das diferentes afinações existentes no contrabaixo na época,³²³ menciona no seu manuscrito com a redução de piano, a hipótese de este último *pizzicato* ser tocado uma oitava superior, tendo assim a 1.^a corda solta (Sol1).³²⁴ Por comparação entre os dois manuscritos existentes com a parte de contrabaixo, também se nota que no manuscrito com piano, após a anacruse do último compasso desta obra, que a linha do contrabaixo está escrita na oitava superior, por comparação com a partitura com quarteto de cordas. No espaço de tempo que deve ter mediado entre a produção da partitura com piano e a versão definitiva com quarteto de cordas, João Rodrigues Cordeiro sedimentou a sua escolha para a afinação que se adaptaria ao melhor rendimento sonoro desta obra, tendo em conta a tonalidade principal e a facilidade que advém do uso das cordas soltas.

Antes de prosseguirmos na análise desta obra, pareceu-nos importante comparar a mesma com outras duas *Fantasias* – para Tíbia pastoril e Violino – deste compositor. Podemos desta maneira estruturar os procedimentos formais comuns àquelas obras.

Assim, teremos as seguintes secções:

- Introdução - 1.^o Tutti,
- Pré Variação do tema pelo instrumento solista
- Tema no instrumento solista
- Ritornello (2.^o Tutti) – carácter popular ou marcial
- 1.^a Variação
- Ritornello (3.^o Tutti – repetição do 2.^o Tutti)
- 2.^a Variação com figuração mais rápida do que a 1.^a variação
- Ritornello (4.^o Tutti – repetição parcial do 2.^o Tutti) (só na *Fantasia* para Violino e parcial)
- Mais 1 ou 2 Variações/secções (só na *Fantasia* para Violino)
- Secção/Variação final em *Tempo di Polacca* (nas *Fantasias* para Contrabaixo e Tíbia pastoril)
- Coda/Final

323 Sendo a afinação mais comum: 3.^a corda Lá-1, 2.^a corda Ré1, 1.^a corda Sol1. Esta era a afinação por quartas usada por Dragonetti, Anglois, Bottesini (embora Bottesini usasse no repertório a solo um tom acima da afinação referida) e pela maioria das orquestras italianas, conforme se pode deduzir da preocupação de Verdi demonstrada na partitura da ópera *Il Trovatore*. No entanto tanto Dragonetti como o pai de Luigi Anglois teriam o hábito de baixar a 3.^a corda para Sol-1: Brun, Op. Cit, p.102, 103.

324 Cf. Vol. II. Edição Crítica e fac-símile.

A *Fantasia para Contrabaixo*, tendo como tonalidade principal Sol maior, apresenta uma introdução dividida em duas partes, sendo a primeira em compasso ternário até ao compasso 12, com o contrabaixo englobado no Tutti, fazendo alguns comentários simples em harmónicos naturais. A segunda parte desta introdução, que está em compasso quaternário, evidencia um carácter lírico até ao compasso 23, existindo curtíssima tonicização para Mi bemol Maior (cadência interrompida?), que logo regressa ao acorde da dominante de Sol.

Da anacruse do compasso 27 até ao compasso 42, temos uma Pré Variação em Sol menor do tema. Rodrigues Cordeiro demonstra aqui o domínio que teria do contrabaixo na zona aguda do instrumento (na segunda oitava da primeira e da segunda corda, ou posição do polegar), com uma excelente utilização dos harmónicos naturais de modo a facilitar o respetivo acesso e encaminhamento melódico, para além de mostrar o *cantabile* do contrabaixo numa zona pouco usual para os contrabaixistas de orquestra.

A ponte que se segue, com contrabaixo na sua função de Tutti, desenrola-se entre os compassos 42 e 50, apresentando progressões harmónicas baseadas no encadeamento do ciclo das quintas, produzindo uma melodia muito pungente no violino, seguida de arpejos na dominante principal neste instrumento.

O Tema aparece em Sol maior com um carácter jovial, entre o compasso 51 com anacruse, e a primeira nota do compasso 66. Esta frase, na tonalidade de Sol maior, vai estar, no decurso do Tema e respetivas Variações, dividida em duas partes quase simétricas, sendo que a segunda parte tem uma pequena modulação para Sol menor, sempre com uma curta suspensão (não escrita) sobre a dominante, precedida de um pequeno *rallentando*, voltando logo ao modo maior.

Segue-se uma parte do Ritornello, com um Tutti com contrabaixo, do compasso 66 ao 82, onde o uso de funções harmónicas simples e de uma melodia de grande simplicidade e em terceiras nos violinos denota um gosto popular assumido.

A 1.^a Variação aparece entre a anacruse do compasso 83 e o compasso 97, verificando-se aqui a duplicação do ritmo do tema, agora em colcheias; à semelhança deste, apresenta uma suspensão no acompanhamento do quarteto de cordas no compasso 95, onde se poderá introduzir uma cadência.

Depois da repetição do Ritornello, segue-se a 2.^a Variação, com uma figuração em colcheias de tercinas, solicitando alguns golpes de arco de considerável dificuldade técnica; verifica-se, no meio deste trecho, uma suspensão e um *rallentando* semelhantes aos referidos no Tema na variação precedente. O violino segue a figuração das tercinas do contrabaixo no Tutti seguinte, existindo desta vez uma modulação um pouco abrupta entre os compassos 137 e 138, da dominante de Sol para Mi bemol maior, voltando no compasso 143 a uma pedal de Ré no contrabaixo, que passará a ser a dominante da próxima tonalidade.

O *Allegretto* que se segue parece ser uma última variação em Sol menor, com reminiscências da primeira grande frase do contrabaixo (compassos 27 a 42), desta vez em compasso ternário. Embora esta parte seja designada como Final e contenha a indicação *Tempo di Polacca*,³²⁵ parece-nos que o verdadeiro caráter de Polaca³²⁶ começa no compasso 167.

Regressando ao *Allegretto*, nomeadamente a partir do compasso 156, pode-se notar, nos parâmetros harmónico e melódico, a influência da música tauromáquica (os *pizzicatos* do contrabaixo, compassos 158 e 162, parecem uma evocação do “olé” das touradas).

Nos compassos 181 e 183 temos uma imitação do contrabaixo da célula melódica/rítmica apresentada pelos violinos e pela viola. Nos últimos quatro compassos existe uma *Codetta*, com um caráter pomposo.

Foram detetadas várias diferenças no texto musical, entre a edição já editada da *Fantasia para Contrabaixo*³²⁷ e as fontes existentes dos manuscritos originais.

325 Conforme está indicado no manuscrito da redução para piano. C.f. com fonte PNO em fac-símile em anexo no Vol. II.

326 O ritmo base da Polaca ou Polonaise é:

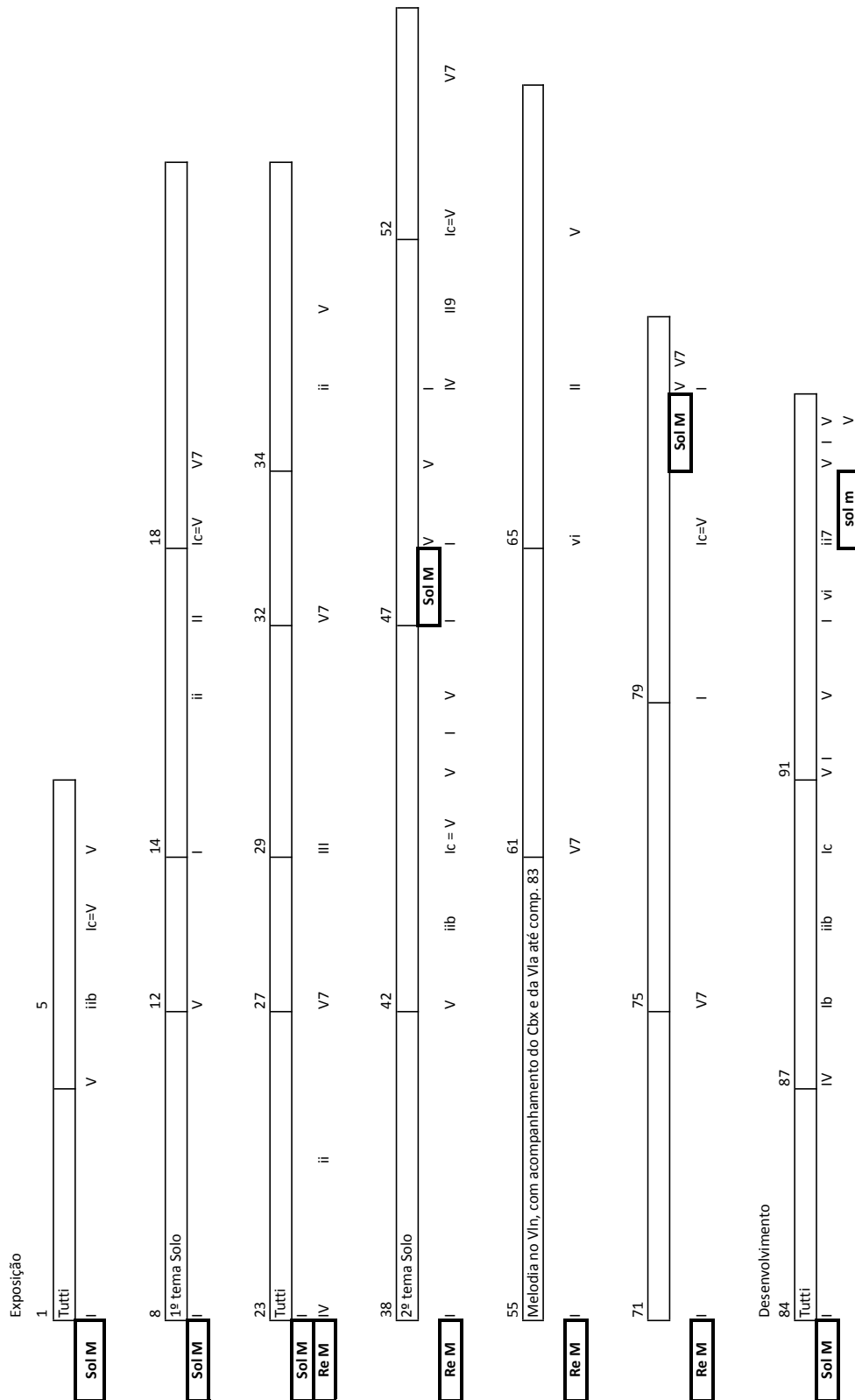


327 CORDEIRO, João Rodrigues – *Fantasia para contrabaixo e orquestra de corda: redução para Contrabaixo e piano*. Porto: Renascimento Musical, Editores Lda.1998. Revisão, cadências e prefácio de Alejandro Erlich Oliva.

3.2. 2.^a Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e Cbaixo obrigado (1870) de Francisco de Freitas Gazul

3.2.1. Musicograma

Análise Formal, Temática e Harmónica



3.2.2. Análise descritiva

A 2.^a *Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e CBaixo obrigado*³²⁸ é uma obra que denota um conhecimento profundo da funcionalidade do contrabaixo enquanto instrumento solista, usando meios técnicos que estão sempre numa tessitura confortável, nunca ultrapassando o Sol2, que é o harmónico de oitava da primeira corda solta.³²⁹

É surpreendente que este compositor escreva a nota Ré-1 na parte final desta obra, nos compassos 188 a 191, podendo parecer um erro de escrita. Também não é comum aparecer o sinal de oitava grave que se pode ver nos compassos 164 a 167. Como se sabe, a nota mais grave no contrabaixo de quatro cordas é um Mi-1. A primeira conclusão que podemos tirar é que, para esta peça, o compositor não estaria a pensar num contrabaixo de três cordas, que era o instrumento mais comum na época. Isto porque a nota mais grave desse instrumento era o Lá-1 (mais utilizado em Itália) ou o Sol-1 (mais usado na França), os quais ficam demasiadamente afastados do Ré-1 para se praticar a hipótese da *scordatura* da terceira corda no contrabaixo de três cordas. Assim, só se pode conceber que ele estivesse a pensar no pouco comum (à época) contrabaixo de quatro cordas, ou no ainda menos comum contrabaixo de cinco cordas. Em face destas considerações, pensamos que o mais provável é que o compositor tivesse em mente a escrita para o contrabaixo de quatro cordas, afinando a quarta corda em Ré-1. A própria prática não uniforme de afinação da terceira corda no contrabaixo de três cordas pode estar, por analogia, na origem da decisão de proceder à referida *scordatura*, por parte do compositor. Também não podemos pôr de parte alguma influência vinda de França, nomeadamente através do conhecimento que poderia Freitas Gazul ter tido da obra *Morceau de Concert – solo pour Contrebasse avec accompagnement de Piano* de Charles Labro (1810-1882), que usa a afinação Ré-1, Lá-1, Ré1, Sol1. Este contrabaixista e compositor foi professor de contrabaixo no Conservatório de Paris de 1853 a 1882, tendo produzido uma vasta literatura musical para o seu instrumento,³³⁰ em especial no que toca a vários *Morceaux de Concours* destinados aos exames do mencionado Conservatório.³³¹

Se considerarmos que a obra de Gazul poderá ter sido escrita para o mesmo concurso da Patriarcal para o qual Júlio Avelino Soares escreveu a sua peça *Solo de Contrabaixo*, é natural que Freitas Gazul, porventura não sendo tão prático na zona aguda do contrabaixo como Avelino Soares, escolhesse uma característica do som mais grave no sentido de grangear uma vantagem extra sobre os outros concorrentes, que à partida não tinham hipótese sequer de frequentar aquelas zonas, fazendo assim com que o júri valorizasse mais a amplitude grave do contrabaixo.

328 Ver a partitura no Vol. II.

329 As duas outras analisadas no presente trabalho são bastante mais arrojadas no uso da segunda oitava da primeira corda e segunda corda do instrumento (posição do polegar), com destaque para a *Fantasia* para contrabaixo de Rodrigues Cordeiro.

330 PIERRE, Constant – *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents Historiques et Administratifs*. Paris: Imprimerie National.1900. p.620.

331 *Ibidem*. Charles Labro escreveu dez concertinos e dois concertos entre 1843 e 1882.

Esta obra, escrita em 1870, tem como acompanhamento dois Violinos, Viola e Baixo, provavelmente em formação de quarteto de cordas tradicional, à imagem das duas outras obras que constituem o núcleo deste trabalho.

Com uma forma-sonata no único andamento, *Allegro Moderato*, esta composição tem um caráter heróico, que destaca as intervenções do contrabaixo solista utilizando recursos muito idiomáticos, como se pode ver nos compassos 18 a 20; 52 a 54; e 161 a 163. O uso de cordas soltas intercaladas com outras notas em semicolcheias, na corda mais próxima, estimula a percepção de uma considerável destreza, quase impossível de se atingir por outros meios.

Após uma introdução de oito compassos com arpejos imitativos, o 1.º tema é enunciado pelo contrabaixo solista entre os compassos 8 e 22, seguindo-se uma ponte harmónica para a dominante durante dezasseis compassos; esta ponte dá origem ao 2.º tema, escrito na dominante entre os compassos 38 a 54, cujo caráter é um pouco mais agitado ritmicamente que o 1.º tema, embora com elementos comuns, como seja o jogo entre cordas soltas entre os compassos 18 a 20 e os compassos 52 a 54. Segue-se uma secção em Ré Maior até ao compasso 83, onde a melodia é executada pelo 1.º violino acompanhado por arpejos imitativos intercalados entre o contrabaixo e a viola. Do compasso 84 ao compasso 111, temos o *Desenvolvimento* a cargo do *Tutti*, com bastante agitação harmónica, modulando para Sol menor no compasso 96 voltando a Sol Maior no compasso 112; aí, verifica-se o início da *Reexposição*, cujo material é idêntico ao que figura entre os compassos 1 e 26, estendendo-se por isso até ao compasso 137. Após esta repetição, que segue com o mesmo material rítmico imitativo entre o 1.º violino e a linha dos baixos, a harmonia manter-se-á em Sol Maior, de modo a que o 2.º tema seja reexposto pelo contrabaixo solista na tonalidade principal a partir do compasso 147. Os compassos de 164 a 191 são idênticos à secção anterior dos compassos 55 a 83, desta vez na tonalidade principal. O *Tutti* final, coincidente com os últimos cinco compassos da obra, exhibe uma pequena *Coda*, onde se verifica uma ligeira modificação do material do início desta composição.

3.3. Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto (1870) de Júlio António Avelino Soares

3.3.1. Musicograma

Análise Formal, Temática e Harmónica

Adagio

	1	3	
	Introdução Tutti		Quarteto
Dó M	I	V Vlb9Fo ii Vb9Fo I	II Vb9 I
	7		11
	Solo Cbx, melodia A		2ª parte melodia A
Dó M	I	iv I II7 V7 I	I iv I iii mi m VI ic=V V7 i
	15		19
	Melodia B, dialogante entre Vln e Cbx		Melodia B, dialogante entre Vln e Cbx
Dó M	V7 I	V7 I	V7 I V II7 V Peq.Cad. Cbx.
	24		28
	Solo Cbx, melodia A		2ª parte melodia A, mais desenvolvida
Dó M	I	iv I II7 V7 I	I I7 IV Vb9Fo ic=V V7 I Vlb9Fo ii ic=V V7
	33		36
	Melodia C alternada entre Vlns e Cbx		Cad. Cbx
Dó M	I	V I V	
	37		
	Ritmo de Cabaletta sem Cbx, melodia heroica no Vln		
Dó M	I	I V I V II V7 mi m VI V7 VI	
	45		
	Solo Cbx		
Dó M	I	I V7 Ib iii mi m VI V7 VI VI ic=V V i	
	53		
	Melodia B (variação) alternada entre Vln e Cbx		
Dó M	V7b I	V7b I V7b I V7	
	60		64
	Solo Cbx, gosto popular		repetição comp. 60 a 63
Dó M	I	I II Vb9Fo V7 I	I I II Vb9Fo V7
	68		72
			<i>rallentando</i>
Dó M	I	III7 vi II7 V V7d Ib V7b I	iib Ic=V V7 I iib Ic=V V7 I escala para agudos
	77		81
	77 Codetta harmónicos agudos Cbx.		81
Dó M	II	V7 I V7b I V7b I	I V7 I
	79		84
	Bariolage Cbx.		

3.3.2. Análise descritiva

O *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto* escrito em 1870 para um concurso na Sé Patriarcal, talvez para a orquestra desta instituição, tenta pôr em evidência os dotes do seu autor como instrumentista de contrabaixo. Esta obra tem duas partes muito contrastantes a nível de andamentos e de carácter.

O mundo da ópera, e em particular o estilo de Verdi, está sempre patente em toda a obra, sendo identificáveis alguns *clichés*.

Assim como a *Fantasia* de Rodrigues Cordeiro, esta composição foi escrita para contrabaixo de três cordas, estando afinado o contrabaixo por quartas, respetivamente: 3.^a corda Lá-1, 2.^a corda Ré1 e 1.^a corda Sol1. No entanto, se compararmos as afinações usadas na *Fantasia* e no *Solo*, verificamos que existe assim uma diferença na afinação usada na 3.^a corda, sendo que no *Solo de Contrabaixo* de Avelino Soares, como já vimos, se trata de um Lá-1, enquanto que na obra *Fantasia para Contrabaixo* de Rodrigues Cordeiro é um Sol-1. De facto, na peça de Soares o contrabaixo nunca desce abaixo do Si-1 e deduz-se, através dos encadeamentos das frases, que a escrita pode ter sido pensada em função de uma afinação por quartas. Podemos conferir esta opinião através dos intervalos usados nos compassos 16, 56, 60 a 65 e 75 a 80, principalmente entre as notas Dó1 e Mi1; Dó2 e Mi2, que devem ser tocadas em posição fixa. Na segunda metade dos compassos 75 a 80, também se verifica o mesmo jogo do uso de terceiras, agora entre o Si-1 e o Ré1 (corda solta) e o correspondente intervalo na oitava superior, onde se aproveita o Sol1 solto para ir para a posição fixa, entre o Si1 (na segunda corda, 4.^o dedo) e o Ré2 (na primeira corda, 1.^o dedo). Acresce que, para todos os compassos já mencionados anteriormente, e para os compassos 79 e 80, o uso da primeira corda afinada em Sol1, tanto solta como no primeiro harmónico, constituirá o único meio de se poder ter destreza nas passagens rápidas dos compassos 79 e 80, para além do alcance dos harmónicos naturais em quase toda a obra, com destaque para os compassos 77 e 78.

Adagio

A introdução desta peça, com um unísono à oitava em todos os instrumentos, seguido de uma progressão harmónica de grande intensidade lírica por parte do quarteto de cordas, conduz-nos à melodia do instrumento solista.

A primeira parte desta obra, em Dó maior, *Adagio*, é comparável a árias de baixo ou barítono das óperas italianas do século XIX, com destaque para as óperas de Verdi. A primeira frase do contrabaixo, cuja estrutura harmónica evidencia sistematicamente uma ambiguidade tonal, entre maior e menor, conseguida através de um acorde do quarto grau com a terceira menor (Lá bemol), é colocada numa tessitura bastante grave, resultando por isso num carácter muito severo. Assim, podemos dizer que, apesar de esta frase se mover na tonalidade principal de Dó maior, através do uso frequente do acorde de Fá menor logo após a tónica, o compositor logra transmitir um dramatismo pungente.³³²

332 É inevitável recordar o dueto da ópera *Rigoletto* (1851) de Verdi (1.^o Ato, N.^o 3 Dueto), quando o protagonista contrata *Sparafucile* para assassinar o Duque de Mântua. Este dueto, em Fá Maior, inclui um solo de violoncelo e contrabaixo. Verdi usa aqui o recurso harmónico de variar entre Fá Maior e Fá Menor (sendo a nota Lá ora natural, ora bemol), fundamental para conseguir este efeito.

O uso quase excessivo da nota Lá bemol, em especial nas cadências e no procedimento harmónico já referido, demonstra uma preocupação em evidenciar as capacidades melódico dramáticas do contrabaixo.

Para acompanhar a melodia do instrumento solista, Soares usa o violoncelo no seu registo mais grave, fazendo com que a melodia do contrabaixo se torne mais aguda que o acompanhamento do violoncelo.³³³ Do compasso 15 com anacruse até ao compasso 21 assiste-se a um diálogo entre o violino e o contrabaixo, seguindo-se uma breve cadência, mais uma vez utilizando a sexta menor (Lá bemol) como elemento gerador de tensão melódica e harmónica. Nos quatro compassos seguintes repete-se a primeira parte da melodia principal no contrabaixo, seguindo-se uma progressão harmónica à maneira verdiana (compasso 31). Entre os compassos 33 e 36, os violinos e o contrabaixo têm um diálogo que acaba numa 2.^a cadência do contrabaixo, um pouco mais longa que a precedente, com o sexto grau da escala alterado para Lá bemol; regressa-se depois à tonalidade principal de Dó Maior, com que se inicia também a segunda parte da obra.

Allegro Moderato

O início da segunda parte, *Allegro Moderato*, apresenta uma introdução de oito compassos, sem o instrumento solista, com um ritmo muito marcado de *cabaletta*,³³⁴ transmite de imediato um frémito heróico, ajudado também pela melodia de carácter virtuoso no violino.

A frase do contrabaixo reflete o espírito da introdução, sendo usadas técnicas de arco virtuosas³³⁵ nos compassos 45 e 54; assinalam-se algumas semelhanças com a *Fantasia para Contrabaixo* de Rodrigues Cordeiro, nomeadamente nos compassos 173 a 175 e 177 a 179.

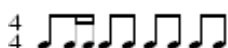
Detetamos uma incongruência harmónica na parte de violoncelo no compasso 47, que deveria ter no segundo tempo as notas Fá sustenido e Lá. Considerando o contexto melódico/harmónico do compasso 50, concluímos que última nota do contrabaixo será Mi natural e não Mi sustenido, conforme se pode confirmar no manuscrito da parte separada de contrabaixo.

Entre os compassos 53 e 59, existe um diálogo entre o primeiro violino e o contrabaixo. Nos compassos 60 a 67, a melodia do contrabaixo é de gosto popular, contendo no compasso 62 e na sua repetição no compasso 66 uma harmonia bastante interessante que lhe confere um cunho mais sofisticado.

Do compasso 68 ao compasso 75, assiste-se a mais um trecho imbuído de *clichés* verdianos muito bem assimilados, fazendo mais uma vez recordar o dueto do primeiro ato, número três, da ópera *Rigoletto*.

333 Recordamos que a escrita usual para o contrabaixo é notada uma oitava superior ao som real.

334 Andamento rápido em compasso quaternário usado na ópera italiana de século XIX, com o seguinte acompanhamento rítmico:



335 Parte de escala em Stacatto na mesma arcada.

Destacamos o ritmo do início do compasso 74 no contrabaixo, por ser muito pouco comum o uso de uma figuração tão rápida logo seguida por uma semínima.

A escala do compasso 76 conduz a frase para uma tessitura muito aguda do contrabaixo, estando engenhosamente construída de modo a alcançar progressivamente as notas mais agudas (compassos 77 e 78), que são harmónicos naturais, sem grande dificuldade de execução, mas com grande brilho.

Uma pequena coda de 6 compassos, com arpejos extremamente idiomáticos no contrabaixo, acaba esta peça, não sem antes se ouvir pela última vez no compasso 81 o jogo harmónico entre a tónica (Dó maior) e o acorde de Fá menor.

4. CONCLUSÃO

Estando o âmago da presente tese de doutoramento ligado ao propósito de dar a conhecer as obras para contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX, em Lisboa, consideramos que a concretização da Edição Crítica das referidas obras constitui um assinalável contributo para o desenvolvimento do repertório do contrabaixo em Portugal e porventura além fronteiras.

Esta Edição Crítica terá continuidade numa publicação que incluirá reduções para piano, de João Paulo Santos, de todas as obras, e ainda uma versão da *Fantasia para Contrabaixo*, de João Rodrigues Cordeiro, com o *Aumento para sopros*.

A extensa informação com que nos deparámos ao longo desta investigação acerca dos contrabai-xistas em Lisboa, da qual uma parte significativa ainda se encontra por tratar, deu-nos a conhecer uma prática musical muito rica, sendo o TSC o palco principal por onde passaram as personagens centrais deste trabalho.

No decurso deste projeto foram desenhados e executados publicamente em concertos alguns programas musicais, permitindo assim dar a conhecer obras que se encontravam esquecidas e nunca tinham sido ouvidas modernamente.³³⁶

O investigador desta dissertação também participou como conferencista num colóquio na ESART/IPCIB em Castelo Branco, dedicado ao tema “Praxis instrumental em Lisboa no século XIX”, que para além das comunicações inerentes, conteve apresentações musicais com obras inseridas no tema geral, em que foram executadas com orquestra, duas obras com contrabaixo solista, nomeadamente a *Fantasia para Contrabaixo* de João Rodrigues Cordeiro, numa versão do próprio compositor com sopro, sendo por isso uma primeira audição moderna, e o *Solo de Contrabaixo* de Júlio António Avelino Soares. Também damos relevo ao concerto efetuado no Teatro Nacional São Carlos a 19 de março de 2012, conjuntamente com o Quarteto Lopes-Graça e o pianista João Paulo Santos, com um programa inteiramente preenchido com as três obras para contrabaixo solo dos compositores centrais deste trabalho, acrescidas das duas obras de música de câmara para sexteto com contra-baixo de Francisco de Freitas Gazul. Deste conjunto de concertos ficamos com a garantia que este repertório é uma presença válida no palco.

Foi muito formativa a aproximação à maneira de tocar o contrabaixo naquela época e à evolução deste instrumento. De facto, o contrabaixo mais utilizado, em Lisboa, na maior parte do século XIX, foi o contrabaixo de três cordas, existindo uma forte adaptação para a implementação do contrabaixo de quatro cordas no final do século XIX, correspondendo assim às necessidades dos compositores.

Tendo em consideração o conteúdo do método de Rossi/Anglois, o facto de João Jordani ter estudado contrabaixo com seu pai, oriundo de Nápoles, e as influências deixadas pela estadia de Luigi Anglois em Lisboa, concluímos que o modelo e a forma de pegar no arco de contrabaixo mais comuns, seriam as da *scuola di Napoli*.

336 Teatro Nacional de São Carlos, Auditório ARTAVE, Centro Cultural de Belém, Centro Cultural Raiano de Idanha-a-Nova, Cine Teatro Avenida – Castelo Branco, Cine Teatro Joaquim de Almeida – Montijo.

Luigi Anglois foi professor de João Alberto Rodrigues Costa, ao qual deve ter passado a sua curiosa maneira de tocar nos agudos, premindo a corda entre o polegar e o indicador da mão esquerda, conforme descrição de Berlioz e a de Cesar A. P. Neves. Nem de um nem de outro nos chegou qualquer composição que nos pudesse dar a perceber o contexto deste modo de execução tão peculiar.

O uso do contrabaixo de três cordas no Teatro de São Carlos, até à estreia do *Otello* de Verdi, aliado aos efetivos orquestrais, que continham mais contrabaixos do que violoncelos, leva-nos a acreditar que o impacto e equilíbrio dos graves na orquestra seria substancialmente mais poderoso e presente que na atualidade.

O posicionamento das cordas graves no fosso, sempre com dois núcleos, sendo um deles colocado perto do maestro e virado para o palco encostado à plateia, faz-nos concluir que as necessidades de coesão com o palco da época seriam diferentes das atuais.

Quanto às diferentes formas de tocar o contrabaixo, é relevante a informação que recebemos de Caimmi, na sua maneira de abordar a primeira corda na segunda oitava do contrabaixo. O facto de não premir a corda com a mão esquerda contra o tasto (escala) torna de facto mais fáceis as mudanças de posição e o vibrato, dando-nos uma nova perspectiva da maneira de tocar o contrabaixo.

A razão pela qual foram compostas três obras para contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX, deve-se fundamentalmente, quanto a nós, à realização de exames, concursos ou provas para acesso às orquestras ou às associações de classe. Também não podemos deixar de referir que se devem ter perdido outras obras para contrabaixo solista, que terão sido escritas por contrabaixistas ou outros compositores, para as ocasiões supra citadas. Assim, o acaso e a atitude colecionista, tanto de Ernesto Vieira, como de Ivo Cruz e de Pavia de Magalhães terão, em conjunto, contribuído para fazer chegar até nós este núcleo de obras.

Rodrigues Cordeiro escreve a sua *Fantasia para Contrabaixo* para o exame de entrada na Associação Música 24 de Junho, e Avelino Soares escreve o seu *Solo de Contrabaixo* para o concurso para a orquestra da Sé Patriarcal. Sendo a obra de Freitas Gazul escrita no mesmo ano, e talvez uns dias após a peça de Avelino Soares, parece-nos plausível que a 2.^a *Sonata* de Freitas Gazul tenha sido escrita para a mesma ocasião. Salienta-se neste contexto, que seria prática em Madrid a realização de concursos para o lugar de professor de contrabaixo, através da execução de obras específicas e a composição, pelos candidatos, de pequenos duos para contrabaixos. Também no Conservatório de Paris observamos uma grande quantidade de obras escritas para contrabaixo solista no século XIX, maioritariamente escritas pelos professores da classe de contrabaixo, decorrentes da estrutura de estudos que obrigava à execução, no final do curso, de obras de carácter solístico pelos respectivos alunos.

As características das obras dos compositores/contrabaixistas lisboetas do século XIX estão ligadas à necessidade de mostrarem as suas qualidades enquanto instrumentistas, representando por isso elas próprias as vantagens e limitações inerentes a cada um deles.

Da análise da *Fantasia* de Rodrigues Cordeiro, deduz-se que este compositor/contrabaixista tenha tido um conhecimento muito sério da segunda oitava do instrumento, podendo ser plausível uma ligação à escola de Luigi Anglois através de contacto direto ou através do seu discípulo português João Alberto Rodrigues Costa. Esta obra pode ser considerada virtuosa para a época em Lisboa, porque frequenta assiduamente uma zona aguda que não é comum no restante repertório orquestral.

É notória a necessidade dos instrumentistas da época serem hábeis em mais do que um instrumento, sendo normal um contrabaixista tocar violoncelo e vice-versa. Para além desta característica, muitos deles procuraram na composição um meio de subsistência que lhes poderia trazer também alguma notoriedade. Como exemplo desta necessidade temos João Rodrigues Cordeiro que para além de ter sido contrabaixista, foi compositor, editor, arranjador, timbaleiro, copista e afinador.

Algumas destas acumulações encontravam-se instituídas, como por exemplo nos concursos conjuntos para os lugares de contrabaixo e timbales para a orquestra do TSC.

Para além da edição impressa, anteriormente referida, é intenção do autor realizar uma fixação fonográfica com o repertório inerente a este trabalho, incluindo também os dois sextetos de Francisco de Freitas Gazul.

Estando a música do século XIX em Portugal cada vez mais estudada e executada e por isso deixando progressivamente de ser o “O Século Rejeitado”, estamos convictos de que ainda existe um imenso trabalho por fazer, nomeadamente no que respeita ao conhecimento e tratamento da informação depositada em vários arquivos. Assim, consideramos importante levar a cabo esse trabalho, para o qual o investigador desta tese se dispõe a contribuir futuramente.

Uma nota pessoal que o autor gostaria de partilhar relaciona-se com o facto de o Teatro Nacional de S. Carlos, local de trabalho do autor, ser o mesmo onde várias personagens deste estudo se moveram. Saber que no palco e fosso de orquestra, onde ensaia, realiza concertos e óperas, tocaram contrabaixistas como Luigi Anglois, João Alberto Rodrigues Costa, Giovanni Bottesini, Italo Caimmi, Júlio António Avelino Soares, Francisco de Freitas Gazul, entre outros, representou uma motivação especial na realização deste trabalho.

5. FONTES E BIBLIOGRAFIA

5.1. Fontes Primárias – Fontes Manuscritas

.....

Arquivo do Conservatório Nacional de Lisboa, Secção de Música. Direção de Serviços da Documentação e do Arquivo da Secretaria Geral do Ministério da Educação e Ciência.

Arquivo Histórico do Montepio Filarmónico – (AHMF) PT/MF- AM24J

Arquivo Musical e Documental da Patriarcal.

Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)

CORDEIRO, João Rodrigues

- *Fantasia para Contrabaixo* – 1864 – BNP – CIC 69.

- *Fantasia para Violino* – BNP.

- *Fantasia para Tíbia pastoril* – BNP.

GAZUL, Francisco Freitas

- *2.^a Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e C Baixo obrigado* – 1870 – BNP – EMPM.

- *La Première Jeunesse* – 1883 – BNP. – CVPF.

- *Sonatina* – 1897 – BNP – CVPF.

SOARES, Júlio Avelino

- *Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quartetto* – 1870 – BNP – 1010//1-7.

Biblioteca Nacional de Espanha (BNE)

Direção-Geral de Arquivos, Torre do Tombo (ANTT)

5.2. Fontes Secundárias

5.2.1. Literatura

- ALBARELLO, Luc; [ed al.] – *Práticas e Métodos de Investigação em Ciências Sociais*. Lisboa: Gradiva, 1997. ISBN: 972-662-554-8.
- BALSA, Francisco – *Da Irmandade de Santa Cecília ao Sindicato dos Músicos*. Lisboa: Sindicato dos Músicos, 1999.
- BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: desde a sua fundação em 1793 até a atualidade: Estudo Historico*. Lisboa: [s. n.], [1883].
- BENEVIDES, Francisco – *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa: Memórias 1883-1901*. Lisboa: [s.n.], 1902.
- BERLIOZ, Hector – *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Paris: Schonenberger, [1843-44].
- BILLÉ, Isaia – *Nuovo Metodo per Contrabasso – Parte I – 1.º Corso teórico-pratico*. Milão: Ricordi, E. R.261, 1986. [1.ª edição 1922].
- BOCHMANN, Christopher – *A Linguagem Harmónica do Tonalismo*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2003. ISBN: 972-8152-22-1.
- BOCHMANN, Christopher – *A Linguagem Harmónica do Tonalismo. Análises e Exercícios*. Lisboa: Juventude Musical Portuguesa, 2006. ISBN: 972-99892-3-0.
- BORBA, Tomás; LOPES-GRAÇA, Fernando – *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor. 2.º Ed. , 3.ª tiragem. 2 volumes, 1996 [1.ª Ed.1955].
- BORÉM, Fausto – *Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo*. In *Revista Académica de Música – Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG*, n.º 11, janeiro/junho – 2005.
http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_full.pdf
Último acesso: 9 de outubro de 2011
- BOTTESINI, Giovanni – *Grande Méthode Complète de Contre-basse par Bottesini*. Paris: Léon Escudier, [s. d.] [1.ª Ed.1868-1869, Mattei].
- BOTTESINI, Giovanni – *Metodo per contrabasso: Revisione e adattamento per strumento a 4 corde di Italo Caimmi*. Milão: Universal Music Publishing Ricordi S. r. l. , reedição 1986.
- BRANCO, João de Freitas – *História da Música Portuguesa*. 3.ª ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1995. ISBN: 972-1-04012-6.
- BRITO, Manuel C. & CRANMER, David – *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.
- BRUN, Paul – *A History of the Double Bass*. Enschede: Fedodruk Press, 1989.
- CARDOSO, José Maria Pedrosa – Gazul, Francisco Freitas. *Nova Enciclopédia Larousse – [s. l.]*: Círculo de Leitores, 1996/7?. Vol.11. ISBN: 972-42-1679-9.

- CARVALHO, Mário Vieira – *Pensar é Morrer. 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. ISBN: 972-27-0559-8.
- CORRETTE, Michel – *Méthodes pour apprendre à jouer de la contrebasse à 3, à 4 et à 5 cordes*. [Paris:?, 1781].
- CASCÃO, Rui – Vida quotidiana e sociabilidade. MATTOSO, José, dir. – *História de Portugal: O Liberalismo*. [s. l.]: Círculo de Leitores, 1993. Vol.5. ISBN: 972-42-0586-8.
- CRUZ, Ivo – *O que fiz e o que não fiz* – Lisboa: Ed. do A. 1985.
- CYMBRON, Luísa – *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Edições Colibri/Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. ISBN: 978-989-689-248-7.
- ECO, Humberto – *Como se faz uma tese em ciências humanas*. 16.^a ed. , Lisboa: 2010. ISBN: 978-972-23-1351-3.
- FERNANDES, Cristina (A) – A Patriarcal e as capelas reais da corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical. In LUCAS, Maria Elizabeth & NERY, Rui Vieira (coord.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime. Repertórios, Práticas e Representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/INCM, 2012. ISBN: 978-972-27-2026-7.
- FONSECA, Francisco Belard – *A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança, 1955.
- FÉTIS, François- Joseph – *Biographie Universelle des Musiciens: Bibliographie Générale de la Musique*. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C^e, 1867, 2.^a edição. 8 volumes.
- GARRETT, Almeida – *Frei Luís de Sousa*. 10.^a ed. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2005. ISBN: 972-1-00927-X.
- GREENBERG, Michael – La classe de contrebasse au Conservatoire de Paris 1826-1832. In *Revue de Musicologie*, T.86, N.º.2 (2000). Société Francaise de Musicologie.
<http://www.jstor.org/stable/947405> Último acesso 04/01/2012
- HEYES, David – First Bass, In *Double Bassist*. Londres: Orpheus Publication Ltd. 1996, n.º1.
- LISEI, Cesare – *Giovanni Bottesini – Traços biográficos por Cesare Lisei (Extrahidos da “Gazzetta Musicale di Milano, anno 1886)*, in *AMPHION- Biographies: Chronica Quinzenal Bibliotheca Musical, Agencia de Theatros e Artes Correlativas / Propr. Neuparth e C.^a; Dir. Greenfiel de Mello*. Lisboa: 1891, n.ºs de 2 a 5, (BNP microfilme F. P.72).
- MACDONALD, Hug – *Berlioz’s Orchestration Treatise: A Translation And Commentary*. New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN: 0-521-23953-2.
- MARQUES, Henrique de Oliveira – *Dicionário de Termos Musicais – Português, Francês, Italiano, Inglês, Alemã*. Lisboa: Editorial Estampa (Imprensa Universitária, n.º 47), 1986.
- MARTIN, Thomas – In Search of Bottesini, Part Three. In *ISB*. Vol. XI, n.º 2, Winter 1985.
- MATTEI, Silvia – *Il Metodo per Contrabasso di Giovanni Bottesini: una questione de “scuola”*. Prato: NBB editrice, 2007.

- MIKHNO, Alexander Vassilievich – *Giovanni Bottesini, vida e obra (1821-1889)*. Moscovo: Muzika, 2008. ISBN: 978-5-7140-0738-5.
- MIKHNO, Alexander Vassilievich – *Kontrabass-Literatur. Band1 / Vol.1 – Musik für Kontrabass allein und mit Bebleitung (Double Bass solo or with accompaniment)*. Moscovo: Ed. do A., 2006. ISBN: 5-364-00117-2. (Mi1)
- MIKHNO, Alexander Vassilievich – *Das biographische Wörterbuch der Kontrabassisten der Vergangenheit. Band 1 (geg. bis 1900)*. Moscovo: Ed. do A., 2006. ISBN: 5-364-00116-4. (Mi2)
- MIGUÉZ, Leopoldo – *Organização dos Conservatórios de Musica na Europa. Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negocios Interiores: por Leopoldo Miguéz, director do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro: em desempenho da comissão de serviço de que foi encarregado em aviso do mesmo ministerio de 16 de março de 1895*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional. 1897.
- MONTE-PIO PHILARMONICO – *Subsídios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Monte-Pio Philarmonico*. Lisboa: Ed. do A. [s.d. – após 1916]
- MOREAU, Mário – *O Teatro de São Carlos: Dois Séculos de História*. [s.l.]: Hugin, [s.d.]. 2 volumes.
- NERY, Rui Viera & CASTRO, Paulo Ferreira de – *História da Música*. [s.l.]: Comissariado para a Europália 91: – Portugal. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Sínteses da Cultura Portuguesa, 1991.
- NEVES, Cesar A. P. – *Methodo Elementar de Rebecão: Contendo todas as regras de dedilhação, escalas e posições, e regras de manejo d'arco, etc*. Lisboa e Porto: Custodio Cardoso Pereira, [1882?].
- NOGUEIRA, Arthur – *Apontamentos para a historia dos instrumentos d'arco: O Rabecão ou Contrabaixo*. In GAZETA MUSICAL DE LISBOA: Musica-Theatro-Bellas Artes. Lisboa: Companhia Propagadora de Instrumentos Musicais. 1890. Ano II. n.º 49.
- OLIVA, Alejandro Erlich – Prefácio. In *Fantasia de João Rodrigues Cordeiro: para contrabaixo e orquestra de cordas*. Porto: Renascimento Musical, Editores Lda., 1998.
- PALMEIRIM, Luiz Augusto – *Memoria Histórica-Estatistica acerca do Ensino das Artes Scenicas: com especialidade da musica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1883.
- PALMER, Fiona M. – *Domenico Dragonetti in England (1794-1846): The Career of a Double Bass Virtuoso*. New York: Oxford University Press, 1997. ISBN: 0-19-816591-9.
- PARKER, Roger – Aida in *The New Grove Dictionary of Opera*. Londres: Macmillan. 4 vols., 1992. vol. 1, p. 43. ISBN: 0-333-48552-1.
- PIERRE, Constant – *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Documents Historiques et Administratifs*. Paris: Imprimerie National, 1900. 2 volumes.
- PINHEIRO, Raphael Bordalo – Frei Luiz de Sousa. In *O António Maria*: Lisboa, Manuel Luiz da Cruz, 1891.
- PLANYAVSKY, Alfred – *The Baroque Double Bass Violone*. Maryland, USA: Scarecrow Press, 1998. ISBN: 0-8108-3448-0.
- QUEIROZ, Eça – *Uma Campanha Alegre: de "As Farpas"*. Porto: Lello e Irmão – Editores, 1978. Vol. 2

- SALVADORI, Massimo (coord.); CARPANETTO, Dino [ed. al.] – *História Universal; Napoleão e a Restauração; Os Movimentos Político-Sociais no Século XIX*. [s. l.], Grupo Cofina, 2005. ISBN: 989-609-334-2.
- SCHERPEREEL, Joseph – *A Orquestra e os Instrumentistas da Real Câmara de Lisboa de 1764 a 1834*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 1985.
- SCHOENBERG, Arnold – *Harmonia*. São Paulo, Brasil: Editora UNESP, 1999 [1922 1.ª edição. Renovado em 1949]. ISBN: 85-7139-362-1.
- SLATFORD, Rodney – In Annibale Mengoli, *20 Concert Studies for Double Bass* (Foreword), ed. Francesco Petracchi – Londres: Yorke Editions, 1984.
- SLATFORD, Rodney – Bottesini, Giovanni in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 1980.
- SMITH, Mark – The cello bow held the viol-way: once common, but now almost forgotten. In *Chelys: The journal of the viola da gamba society*. [Londres]: Lynn Hulse. Vol.24-1995. ISSN 0952 8407.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e – *Metodologia da Investigação, Redação e Apresentação de Trabalhos Científicos*. Porto: Livraria Civilização Editora, 1998. ISBN: 972-26-1559-9.
- TRIGUEIROS, Luiz – A Música de Camara em Portugal. In *Ilustração Portuguesa*. Lisboa: Jornal O Século, 14 de julho 1909. VASCONCELOS, António Ângelo – *O Conservatório de Música: Professores, organização e políticas* – Lisboa: Instituto de Inovação Educacional, 2002. ISBN: 972-783-088-9.
- VIEIRA, Ernesto – *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes: História e Bibliographia da Música em Portugal*. Lisboa, Arquimedes Livros. (1.ª ed. Lisboa: Lambertini, 1900) 2 volumes. 2007. ISBN: 978-972-9817-36-4. ed. Facsimilada.
- VIEIRA, Ernesto – *Diccionario Musical, Ornado com Gravuras e Exemplos de Música*. Lisboa: Lambertini/ J. G. Pacini. 2.ª edição. [s. d.]

5.2.2. Partituras

AVONDANO, João Batista André – *4 Sonatas para violoncelo e baixo contínuo e 2 Duetos para 2 violoncelos*. Linda-a-Velha: Edição Pró-Histórica, 2008. ISBN: 978-989-20-1176-9

BACH, J. S. – *6 Suites a Violoncello Solo senza Basso*. Kassel, Basel, London, New York, Praga: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG. Kassel. 2012 (4.^a edição) (2000-1.^a edição). BA 5215 – Deutsche Ausgabe, ISMN 979-0-006-50571-5. BA 5216 – English Edition, ISMN 979-0-006-50572-2

CORDEIRO, João Rodrigues – *Fantasia para contrabaixo e orquestra de corda: redução para Contrabaixo e piano*. Porto: Renascimento Musical, Editores Lda., 1998. Revisão, cadências e prefácio de Alejandro Erlich Oliva.

MOZART, Wolfgang Amadeus – *Per questa bella mano, Arie für Bass, obligaten Kontrabass und Orchester* – Hofheim – Leipzig: Friedrich Hofmeister Musikverlag, KV 612. ISMM M-2034-2356-0.

5.2.3. Publicações Periódicas

A ARTE MUSICAL: Revista Quinzenal: Música, Litteratura, Theatros, e Bellas Artes – Lisboa: [Barreto]. 1890-91.

A ARTE MUSICAL: Revista Publicada Quinzenalmente. Lisboa: [Lambertini], 1899-1905.

REVISTA ACADÉMICA DE MÚSICA – Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, n.º 11, janeiro/junho – 2005. http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/11/num11_full.pdf
Último acesso: 9 de outubro de 2011

DIÁRIO DE NOTÍCIAS (Madeira, Funchal), 17 e 20 de julho de 1895

EL G. NACIONAL. Jornal diário. Barcelona.1838

LA ESCENA: Revista Semanal de Musica y Teatros. Año segundo. Madrid.1866.

AMPHION- Biographies: Chronica Quinzenal Bibliotheca Musical, Agencia de Theatros e Artes Correlativas / Propr. Neuparth e C.ª; Dir. Greenfiel de Mello. Lisboa.

DOUBLE BASSIST. Londres: Orpheus Publication Ltd. (n.ºs 1 a 26, de 1996 a 2003).

GAZETA MUSICAL DE LISBOA: Musica-Theatro-Bellas Artes. Lisboa: Companhia Propagadora de Instrumentos Musicais. 1889-1890.

GAZZETTA PIEMONTESE, Turim: Editora G. Favale, 1830, n.º 71.

REVUE DE MUSICOLOGIE, T.86, N.º 2 (2000). Société Française de Musicologie.
<http://www.jstor.org/stable/947405> Último acesso 04/01/2012

ISB. Vol. XI, n.º 2, Winter 1985.

O ANTÓNIO MARIA: Lisboa, Manuel Luiz da Cruz, 1891.

REVUE MUSICALE (Paris.1827) / publiée par M. Fétis..., Paris: [s. n.], 1827-1835.
ISSN 12465305.

CHELYS: THE JOURNAL OF THE VIOLA DA GAMBA SOCIETY. [Londres]: Lynn Hulse. Vol.24. 1995.
ISSN 0952 8407.

ILUSTRAÇÃO PORTUGUEZA. Lisboa: Jornal O Século, 14 de julho 1909.

5.2.4. Monografias/Teses

- AGUIAR, Adriano – *Catlogação da música portuguesa com contrabaixo, para formações instrumentais e/ou vocais reduzidas, a partir de meados do sec. XX até aos nossos dias.* – Lisboa: (Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Música de Lisboa), 2003.
- BARBOSA, Sérgio Soares – *O ensino do contrabaixo em Portugal.* Braga: [s. n.], 2003. Trabalho na cadeira de Processos de Ensino Aprendizagem em Educação Musical no Mestrado em Estudos da Criança, Instituto de Estudos da Criança, Universidade do Minho.
- BORÉM, Fausto – *IMPROMPTU para Contrabaixo e Piano de Leopoldo Miguez: Aspectos Musicológicos, Compositivos e de Performance.* Comunicação para ANPPOM – Décimo Quinto Congresso/2005.
- FERNANDES, Cristina (B) – Organização e Estatuto sócio-profissional dos músicos da Capela Real e da Patriarcal. Os agrupamentos instrumentais. In *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807.* Universidade de Évora, 2010, 2 Volumes.
- PERTZBORN, Florian – *The Doublebass in Portugal.* Iowa (EUA), comunicação no *The 1999 congress of International Society of Bassist.*
- PERTZBORN, Florian – *Learning de doublebass: A multilevel approach to the acquisition of motor performance skill.* University of Sheffield: 2001. (mestrado).
- PERTZBORN, Florian – *Developing the ability to perform.* Universidade Católica Portuguesa-Porto: 2010. (doutoramento).
- PINTO, Rui Magno da Silva – *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821 – 1870).* Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.2010. (mestrado)
- ROSA, Joaquim Carmelo. (2009). *Struggling at the margins: musical education in Lisbon (1860-1910)* (PhD Thesis). London: University of London, Royal Holloway and Bedford New College.

6. APÊNDICES

RECITAIS

PROGRAMA – PRIMEIRO RECITAL

Programa para Recital de Adriano Aguiar no Projeto de Doutoramento na Área de Música, variante Interpretação. Universidade de Évora, Setembro de 2011

Possíveis influências nas obras para contrabaixo solo e em música de câmara dos compositores/contrabaixistas portugueses da segunda metade do século XIX.

Adriano Aguiar – contrabaixo
Duncan Fox – cravo, piano, contrabaixo

QUARTETO LOPES-GRAÇA
Luís Pacheco Cunha – violino
Anne Victorino d’Almeida – violino
Isabel Pimentel – violela
Catherine Strynckx – violoncelo

PROGRAMA

I

Giovaninno del' violone (séc. XVII) – Sonata em Lá Menor para contrabaixo e cravo
Adagio | Ária staccata e allegra | Staccato e Arioso | Sarabanda | Ballo Arioso e presto

Franz Keyper (1756 – 1815) – Romance e Rondo para contrabaixo e cordas

Joseph Haydn (1732-1809) – Solos de Contrabaixo das Sinfonias

Sinfonia n.º 6 *Le Matin* (Hob. I:6)

Sinfonia n.º 7 *Le Midi* (Hob. I:7)

Sinfonia n.º 8 *Le Soir* (Hob I:8)

Sinfonia n.º 31 *Mit dem Hornsignal* (Hob. I:31)

Sinfonia n.º 72 (Hob. I:72)

Sinfonia n.º 45 *O Adeus* (Hob. I:45)

II

Domenico Dragonetti (1763-1864) – Andante e Rondo – para contrabaixo e cordas

Gioacchino Rossini (1792-1868) – *Une larme pour basse* – para contrabaixo e piano

Sonata n.º 3 para 2 violinos, violoncelo e contrabaixo
Allegro | Andante | Moderato

Agradecimentos:

Quarteto Lopes-Graça: Luís Pacheco Cunha, Anne Victorino d’Almeida, Isabel Pimentel e Catherine Strynckx;
Duncan Fox; Cristina Aguiar; Teatro Nacional de São Carlos.

PROGRAMA – SEGUNDO RECITAL

Bottesini em Lisboa – Os recitais em São Carlos – janeiro de 1881

Recital efetuado nos “Dias da Música” no CCB a 20 de abril de 2013.

Adriano Aguiar – contrabaixo

Natasa Sibalic – voz

João Paulo Santos – piano

Luís Pacheco Cunha – violino

Giovanni Bottesini:

Elegia e Tarantella – Contrabaixo e Piano

Fantasia de “La Sonnambula” – Contrabaixo e Piano

Une Bouche Aimée – Soprano, Contrabaixo e Piano

Tutto il Mondo Serra (Chopin Terzetto) – Soprano, Contrabaixo e Piano

Grande Duo Concertante – Violino, Contrabaixo e Piano

Extra – Canta Roberto! – Soprano, Violino, Contrabaixo e Piano

Agradecimentos

CCB; Iouri Axenov; António Augusto Aguiar; Alejandro Erlich Oliva

PROGRAMA – TERCEIRO RECITAL



Recital de Adriano Aguiar

Inserido na Prova Pública para obtenção do Grau de Doutor
em Música e Musicologia

Especialidade
Interpretação

Título da Tese

**O contrabaixo como instrumento solista
na segunda metade do século XIX em Lisboa:
Perspectiva histórica e analítica, edição crítica**

Auditório do Colégio Mateus d'Aranda
Segunda-feira, 1 de junho de 2015, 10h30



PROGRAMA – TERCEIRO RECITAL (Continuação)

PROGRAMA

JOÃO RODRIGUES CORDEIRO (1826-1881)

Fantasia para Contrabaixo (1864)

Cadências de Alejandro Erlich Oliva

FRANCISCO DE FREITAS GAZUL (1842-1925)

2.^a Sonata para 2 Violinos, Viola, Baixo e CBaixo obrigado (1870)

JÚLIO AVELINO SOARES (1846-1888)

Solo de Contrabaixo com acompanhamento de Quarteto (1870)

FRANCISCO DE FREITAS GAZUL (1842-1925)

Sonatina para 2 violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo e piano (1897)

Allegro non molto — Andante — Scherzo — Final – Allegro brilhante

La Première Jeunesse – Divertissement para 2 violinos, violeta, violoncelo, contrabaixo e piano
(1883)

Adriano Aguiar *contrabaixo*

João Paulo Santos *piano*

QUARTETO LOPES-GRAÇA

Luís Pacheco Cunha *violino*

Cecília Branco *violino*

Isabel Pimentel *violeta*

Catherine Strynckx *violoncelo*

Agradecimentos

a João Paulo Santos e ao Quarteto Lopes-Graça

{ Luís Pacheco Cunha, Cecília Branco, Isabel Pimentel e Catherine Strynckx }

PROGRAMA – TERCEIRO RECITAL (Continuação)

É na segunda metade do século XIX que aparecem pela primeira vez em Portugal, e particularmente em Lisboa, obras de autores portugueses com contrabaixo solista. Pode atribuir-se esta realidade a diversos factores, sendo de destacar a influência que exerceram os instrumentistas virtuosos italianos no desenvolvimento do contra-baixo em Portugal.

Na primeira parte do século XIX (1840), já o contra baixista Luigi Anglois (Louis em Portugal ou Langlois em França) exerce grande fascínio no Teatro São Carlos, em Lisboa, chegando a ser agraciado com o Grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo por D. Maria II. Anglois toca num dos recitais com o seu discípulo lisboeta João Alberto Rodrigues Costa, personagem central na vida das organizações dos músicos naquela época.

Mais tarde, em 1881 toca, também em São Carlos, Giovanni Bottesini, que foi um dos maiores virtuosos do contra-baixo, sendo também ele agraciado com o grau de Cavaleiro da Ordem de Santiago de Espada por D. Luís I. O último dos contra baixistas virtuosos italianos a tocar como solista no São Carlos, no século XIX, é Italo Caimmi, num recital realizado a 23 de Março de 1896. Um dos historiadores do Teatro de São Carlos, Francisco Benevides, escreve: [...] e *tocou no contra-baixo, o artista da orchestra, Italo Caimmi, uma elegia, e uma phantasia sobre a ópera Lucia, de Bottesini.* [...]

Um segundo factor não menos importante é a realidade do ensino do contra-baixo na Lisboa oitocentista; na época também designado por *Rabecão Grande*. Este instrumento foi leccionado pela primeira vez por João Jordani no Conservatório de Lisboa entre 1835 e 1860. Jordani pertenceu a um conjunto de professores da referida instituição (juntamente com Guilherme Cossoul, Eduardo Óscar Wagner e João Evangelista da Cunha e Silva) que, durante o século XIX, acumularam o ensino do violoncelo com o de contra-baixo.

Por outro lado, duas das obras a solo, nomeadamente a *Fantasia* de João Rodrigues Cordeiro (aluno de Jordani) e o *Solo* de Júlio Avelino Soares (aluno de Guilherme Cossoul) foram escritas especificamente para concursos ou exames. A *Fantasia* foi composta para ser executada no exame de acesso do seu compositor, como contra baixista, à Associação Música 24 de Junho, organização esta que regulava a vida das várias orquestras lisboetas existentes na época.

Já o *Solo* de Avelino Soares foi escrito em 1870 especificamente para uma prova de acesso deste compositor/contra baixista à orquestra da Patriarcal. O manuscrito da 2ª *Sonata* de Freitas Gazul, também de 1870, não refere a finalidade para que foi escrita. No entanto, há a possibilidade de esta obra ter sido destinada à mesma prova a que Avelino Soares concorreu.

A prática de se apresentarem peças dos próprios instrumentistas aos concursos/exames pode ser uma das causas do aparecimento do núcleo destas três obras com contra-baixo como solista. Também é de salientar que o acompanhamento por um quarteto de cordas tradicional é comum às três obras a solo.

Dos três compositores/contra baixistas lisboetas que fazem parte do presente programa, o maior destaque vai para Francisco de Freitas Gazul, não só pela quantidade de obras aqui apresentadas como pela sua importância como compositor, maestro, violoncelista e pedagogo. Aluno de João Jordani e de Guilherme Cossoul no violoncelo, Freitas Gazul foi também contra baixista. Freitas Gazul é citado por João de Freitas Branco, na sua *História da Música Portuguesa*, como o contra baixista que participou na execução do *Septeto* de Beethoven em Lisboa em 1899.

PROGRAMA – TERCEIRO RECITAL (Continuação)

Atualmente, Freitas Gazul é principalmente conhecido pela sua atividade pedagógica, nomeadamente através do seu livro de exercícios de solfejo, conhecido como “o solfejo das Bandas” que ainda hoje é utilizado, e por ter sido um dos professores de Viana da Mota. Tem uma vasta produção no campo da composição, tanto na música religiosa como em variados outros domínios: ópera, operetas, mágicas, música para teatro, revistas e música de câmara. Não é de menosprezar a sua contribuição para o movimento romântico português, com a apresentação da ópera em quatro atos *Frei Luís de Sousa*, estreada no Teatro de São Carlos em março de 1891.

Das três obras de Freitas Gazul apresentadas hoje, a *Sonatina*, com uma formação instrumental em sexteto, é a que tem mais pretensões, revelando uma forte influência de compositores do passado, como sejam Schubert e Beethoven, e incluindo algumas sonoridades muito similares ao quinteto com contrabaixo de Hummel, tudo isto com um irresistível charme francês.

O outro sexteto, intitulado *La Première Jeunesse*, de Freitas Gazul, tem a mesma formação instrumental que a *Sonatina*, sendo música que retrata muito bem o espírito da *Belle Époque*. Esta formação instrumental em sexteto torna-se muito comum na segunda metade do século XIX, sendo usada em diversos contextos dos hábitos sociais, como por exemplo nos cafés, nos casinos, nos bailes, etc.

A *2ª Sonata para dois violinos, viola, baixo e contrabaixo obrigado* é uma obra despreziosa, só com um andamento em que o contrabaixo assume por vezes um papel secundário.

A *Fantasia para Contrabaixo* de Rodrigues Cordeiro é uma obra de carácter marcadamente popular, com uma estrutura muito similar às suas duas outras *Fantasias* dedicadas ao violino e à tibia pastoril. Para além de ter sido contrabai-xista, timbaleiro, compositor, arranjador, ensaiador, copista, professor de diversos instrumentos nas filarmónicas, afinador de pianos e harmónios e colaborador em revistas musicais, Rodrigues Cordeiro ainda demonstrou curiosidade, segundo Ernesto Vieira, *na medicina, botânica, química, fotografia e mecânica, entre outros*.

A sua figura foi de tal maneira apreciada pelo movimento filarmónico que, cinco anos após a sua morte, lhe é dedicada uma Sociedade Filarmónica em Lisboa que ainda hoje guarda o seu nome.

O *Solo* de Avelino Soares revela uma escrita muito idiomática para o contrabaixo, estando esta obra imbuída das influências da ópera italiana. Apresenta duas partes muito contrastantes, sendo a primeira um *Adagio* que nos remete para o mundo da ópera, com grandes influências do *Rigoletto* de Verdi. A segunda parte deste *Solo* (*Allegro Moderato*) terá servido a Avelino Soares para demonstrar o seu virtuosismo ao júri do concurso na Patriarcal, pois percorre a primeira oitava do contrabaixo com uma série de procedimentos entre escalas e arpejos de grande efeito.

Quadro 1. Contrabaixistas ativos em Lisboa no século XVIII

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
Ayres Antonio da Silva	1700-1747?	Vieira, II, p. 301	Tocador de flauta, rabeça e rabeção [grande?]
Francisco Xavier da Silva	Ativo em 1720	C. Fernandes – tese n.r. p. 328.	Orquestra da Capela Real. C. Fernandes cita quadro de Alvarenga, http://www.ensino.uevora.pt/ipa/estudosfiles/Rol_1720.pdf
Paolo	Ativo em 1728	Johann Gottfried Walther, “Portugal” <i>Musicalishes Lexicon oder Musikalische Bibliothek</i> . Leipzig. 1732.	Appu. Cristina Fernandes. Orquestra da corte portuguesa. Está citado como tocando contraviolino (contrabaixo)
Bartolomeo Sabatini	Ativo em 1761-63	C. Fernandes, Tese, p. 331 n.r.	Constituição da Orquestra da Capela Real em 1760. Listagem de Maria Adelaide Marques (1965 : 193-195)
	Ativo até 1782	Schepereel, p. 49, 55.	Pai de António Sabatini p. 49. Em 1782 é substituído por João Frederico Heller p. 55
	Ativo 1781	Schepereel, p. 46, 48, 57, 58.	Capela Real
Federico Herforth	Ativo em 1761-63	C. Fernandes, Tese, p. 332, n.r.	Constituição da Orquestra da Capela Real em 1760. Listagem de Maria Adelaide Marques (1965 : 193-195)
	Ativo em 1780-92	Schepereel, p. 46, 47, 84, 110, 111.	Em 1770 a Real Câmara de Lisboa contrata no dia 1 de julho, sete novos instrumentistas [...], Felipe Marcelli e Fernando Luiz Pink, trompetistas [p. 84]. Faz parte de “Manifestos” da Irmandade de St. ^a Cecília como contrabaixista.
Felipe Marcelli	Ativo a partir de 1765 na Banda Real e a partir de 1769 na Capela Real	C. Fernandes, tese, p. 332.	Fernando Luiz Pink, mais tarde aparece como violinista nas convocatórias que se encontram no Arquivo da Casa Real.

Contra baixistas ativos em Lisboa no século XVIII (continuação)

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
Michele Giordani (Miguel Jordani ou Miguel Jordão)	Contratado em 12 de junho de 1777, em Nápoles. Morre em Lisboa em 1810.	Ernesto Vieira, I, p. 556.	Natural de Andria, na província napolitana de Bari. Pai de João (1793-1860) e Caetano Jordani, respetivamente violoncelista/contrabaixista e violinista. Primeiro contrabaixo nas orquestras do S. Carlos e da Real Câmara até 1810, data da sua morte, sendo substituído pelo seu filho João Jordani.
António Sabatini	Ativo em 1781	Schepereel, p. 49	Filho de Bartolomeo Sabatini? "...q. elle se tem applicado a instr. de Rabecão grande tendo por mestre ao d ^o seu Pay..."
João Federico Heller	Ativo em 1782	Schepereel, p. 55, 57, 58.	Sucedeu a Bartolomeo Sabatini na Real Câmara.
João Francisco Moro (ou Mori)	Ativo em 1782	Schepereel, p. 50, 57, 58.	Contra baixista na Real Câmara
José Joaquim da Silva	1750, Lisboa – 1820/1	Vieira, II, p. 296	Contra baixista e violoncelista. Pai de António Manoel Caetano Cunha e Silva.
António Manoel Caetano Cunha e Silva	1788, Lisboa – 1861, Lisboa	Vieira, 1900, II, p. 296.	Contra baixista e violoncelista. 2.º contra baixo no S. Carlos. Fundador da Associação Musica 24 de Junho. Pai de José Narciso da Cunha e Silva.
Joaquim Maria de Sousa	?	Vieira, II, p. 342	Pai de Joaquim José de Sousa

Quadro 2. Contra baixistas ativos em Lisboa no século XIX

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
João Jordani (Giordani)	1793, Lisboa – 1860, Lisboa	Vieira, I, p. 556 – 558. Sshepereel, p. 52, 54, 103. Torre do Tombo – documento que esteve em exposição em 2012 – Vencimentos pagos aos Músicos do Real Conservatório de Lisboa nos quais se inclui Domingos Borntempo – 1835-1836. Manuscrito, papel, 310x210mm, ANTT, Ministério do Reino, 4º REP., mç. 2126	Sshepereel, p. 103 trata João Jordani como violinista e contra baixista. Prof. na Patriarcal e no Conservatório (1835-1869). Ver quadro de professores do Conservatório. Substituiu o seu pai, Miguel Jordani, na Real Câmara em 1810 e no Teatro de São Carlos, tinha na altura 17 anos.
	Ativo 1846	Listagem impressa 24 de Junho, N.º 7	Também inscrito como instrumentista de rabeca, violeta e violoncelo.
	18 de julho de 1855	FONSECA, Francisco Beliard – <i>A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa</i> . Fundação da Casa de Bragança. Lisboa. 1955. p. 191.	Agraciado com o grau de Cavaleiro da Ordem da Conceição.
Joaquim José de Sousa	1ª metade do século XIX – Faleceu 1857	Vieira, V. II p. 342	1º contra baixo do TSC. Filho do contra baixista Joaquim Maria de Sousa
João Alberto Rodrigues Costa	1798, Lisboa – 1870, Lisboa.	Vieira, 1900, I, p. 328. Sshepereel, p. 106. Moreau, p. 339.	Ver Biografia. Discípulo de Luigi Anglois.
	Ativo em 1846	Listagem impressa 24 de Junho, N.º 1	Também inscrito como instrumentista de rabeca e violeta.
José Joaquim da Silva	1750, Lisboa – 1820/1	Vieira, 1900, II, p. 296.	Contra baixista e violoncelista. Pai de António Manoel Caetano Cunha e Silva.
António Manoel Caetano Cunha e Silva (S)	1788, Lisboa – 1861, Lisboa	Vieira, 1900, II, p. 296.	Contra baixista e violoncelista. 2º contra baixo no S. Carlos. Fundador da Associação Música 24 de Junho. Pai de José Narciso da Cunha e Silva e de António Manoel Caetano Cunha e Silva
	Ativo em 1846	Listagem impressa 24 de Junho, N.º 38	
António Manoel Caetano [da] Cunha e Silva (J)	Lisboa, 19-12-1819 // 15-10-1883	Borba	Filho de António.
		Vieira, II, p. 476	Mesmo nome que o pai. Irmão mais velho de José Narciso. Músico amador. Escrivão no concelho de Oeiras.

Contra baixistas ativos em Lisboa no século XIX (continuação)

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
José Narciso da Cunha e Silva	1825, Lisboa – 1892, Lisboa	Vieira, 1900, II, p. 296.	Contra baixista, violoncelista, viola francesa. “Foi o melhor contra baixista que ultimamente havia em Lisboa”. Entrou para a orquestra do S. Carlos como violoncelista em 1845, passando 1858 a ocupar o lugar de segundo contra baixo e em 1865 passa para 1º contra baixo até à sua morte. Foi também contra baixista da Real Câmara. Estudou com seu pai, António Manoel Caetano Cunha e Silva (S) e mais tarde com Luiz Cossoul. “Não era só no violoncelo e principalmente no contra baixo que este artista superior se distinguiu; tocava também viola franceza com inexecedível perfeição...” Pai de João Evangelista Machado da Cunha e Silva.
	Ativo em 1868	Listagem impressa 24 de Junho, N.º 47	Também inscrito como instrumentista de violoncelo.
João Evangelista Machado da Cunha e Silva		Vieira, 1900, II, p. 296. Palmeirim, 1881, Doc. 5, p. 54, 55	Violoncelista e contra baixista. É o último professor no Conservatório de Lisboa de violoncelo e contra baixo no século XIX, tendo substituído Eduardo Wagner após a sua morte. Vem de uma família de contra baixistas/violoncelistas. Pertenceu à Real Câmara de Sua Majestade e à Orquestra do TSC.
D. Manuel Luiz de Sousa Coutinho	1809 – 1886)	Vieira, II p. 243	Irmão do Conde do Redondo.
	Ativo em 1858	Vieira, 1900, II, p. 247, 248	“Bom tocador de contra baixo”. Concorreu ao lugar de contra baixo na orquestra do S. Carlos, tendo perdido em favor de José Narciso da Cunha e Silva. Foi Mestre da Banda dos Marinheiros Militares. Tendo acabado esta banda em 1868, Reinhart dedica-se a fazer diversas digressões pela província “dando concertos de contra baixo, vindo a estabelecer-se como Mestre da Philharmonica de Reguengos e alli faleceu obscuro e pobríssimo”.
Arthur Frederico Reinhart	Ativo em 1846	Listagem impressa 24 de Junho, N.º 12	Também inscrito como instrumentista de corneta e clarim. Na ata da 24 de Junho datada de 31 de julho de 1865 consta a sua expulsão do Montepio Filarmónico e do lugar de 1º contra baixo do TSC, sendo substituído por José Narciso, conforme comunicação do Secretário de Assembleia. “por transgressão dos n.ºs 2 e 5 do art. 37 dos nossos estatutos”.
		<i>European Muisic Manuscripts Before 1820. Series two: from the biblioteca da Ajuda, Lisboa.</i> p. 23.	Terá escrito uma obra dedicada ao Rei D. Luís.
Luígi Anglois - Luís Anglois - Luiz Anglois - Langlois	1801, Turim, Piemonte – 1872, Turim	Maddonald, 2002, p. 63. <i>Revue Musicale</i> , 1829, <i>Gazzetta Piemontese</i> , 1830. Moreau, TSC, p. 391, 392, 393, 419, 778, 779, 785, 788, 789, 798, 905. Brun, 1989, p. 181.	Ver Biografia. Ativo em Lisboa entre 1838 a 1840 e em 1886. O pai, Giorgio Anglois é autor com L. F. Rossi do <i>Metodo per il contrabasso d’orchestra, Milano, n.d.?</i> ver Mattei, p. 160, 161.

Contra baixistas ativos em Lisboa no século XIX (continuação)

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
Giovanni Bottesini	1821, Crema – 1889, Parma	Heyes, DB, nº.1. Moreau, TSC, p. 428, 961. Martin, IBS, Vol. XI, p. 33. Brun, 1989, p. 93, 181. <i>A Arte Musical</i> , 1889, n.º 21 e 22.	Ver Biografia e Quadro. Ativo em Lisboa/Portugal em 1858, segundo Martin, IBS. Toca 4 vezes a solo no TSC, a 21, 25, 28 e 30 de janeiro de 1881. É agraciado com o grau de Cavaleiro da Ordem de S. Tiago, pelo Rei D. Luis I.
João Rodrigues Cordeiro	1826, Rio de Janeiro – 1881, Lisboa	Vieira, 1900, I, pp. 293, 294, 295 e Índice Histórico, p. XX. Oliveira, 1998, prefácio. Palmeirim, 1881, Doc. 5, p. 56.	Ver Biografia, Obras e Análise. “Fantasia” para contrabaixo e quarteto de cordas, obra feita para a sua admisão à Associação 24 de Junho em 1864. Tem uma associação com o seu nome fundada em 1896. Existe uma revista desta associação de nome <i>Arriba</i> publicada em 1932 (BN leitura geral). Foi aluno de contrabaixo de João Jordani. Tocou também timbales no Theatre da Trindade.
Joaquim Pedro Quintela (Conde de Farrobo)	1801, Lisboa - 1867, Lisboa.	Vieira, 1900, pp. 399-410. Brito e Cranmer, Crónicas da vida portuguesa... p. 89	Filho do 2º Barão de Quintela e 1º Conde de Farrobo, foi o grande mecenas da música e em especial da ópera do século XIX. Estudou canto, violoncelo, contrabaixo e trompa, sendo considerado um excelente trompista. (in Biografia – Arte Musical, 1904, n.º 1, p. 9 – 10). Também confier com Benevides, 1º v., 1842, p.191) Geriu o TSC de 1838 a 1840, tendo dispendido cerca de 40 contos do seu bolso. Em 1848 é nomeado Inspetor Geral dos Theatros e também diretor do Conservatório de Lisboa. Não se encontrou menção da sua participação como contra baixista em apresentações musicais.
Francisco Antonio Borges da Silva	1820-1901	Listagem impressa 24 de Junho de 1868. Vieira, II, p. 324	Sócio honorário. Existe uma contradição entre a data de falecimento e a data de publicação da listagem.
Joaquim Sebastião Limpo Esquivel	1836-1889	Vieira, I, 396	Músico amador, tocou trombone, violoncelo e contra baixo. Contra baixista e cantor amador e também compositor. Apesar de ter vivido em Évora fez parte da orquestra da “Associação 24 de junho” nos concertos dirigidos por Barbieri em 1879. Em 1863 tocou uma fantasia para contra baixo e orquestra de sua autoria num concerto realizado na “Academia Dramática de Lisboa”.

Contra baixistas ativos em Lisboa no século XIX (continuação)

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
Francisco Freitas Gazul	1842, Lisboa – 1925, Lisboa	Moreau, TSC, pp. 425, 1018. Vieira, 1900, pp. 458-9. A Arte Musical, 1891, n.º 13, p. 2 - 1899, p. 63 – 1905, n.º 165, p. 251. Cruz, 1985, p. 207. António Maria, 18 de março de 1891. GEPB, XI. Palmeirim, 1881, Doc. 5, p. 54, 55	Ver Biografia, Obras e Análise. Compositor, professor no Conservatório, violoncelista, contra baixista, timbaleiro e maestro. Publicou obras didáticas de solfejo. Compôs a "2ª Sonata" (1870) para contra baixo solo acompanhado de quarteto de cordas. Foi aluno João Jordani e de Guilherme Cossoul, de violoncelo (e de contra baixo) no Conservatório de Lisboa. Estudou com Monteiro d'Almeida, harmonia e contraponto. Fez parte também da Real Camara de Sua Majestade, tocou timbales na Sê Patriarcal
	Ativo em 1868	Listagem impressa 24 de Junho. N.º 93	Inscrito só como violoncelista.
Júlio Avelino Soares	1846, Lisboa – 1888, Lisboa	Vieira, 1900, pp. 330-331 e Índice Histórico p. XX. Palmeirim, p. 55.	Ver Biografia, Obras e Análise. Compositor e contra baixista. Foi aluno de Guilherme Cossoul no contra baixo e de Monteiro d'Almeida de harmonia e contraponto. É mencionado em 1881 como contra baixista da orquestra do TSC (Palmeirim)
Italo Caimmi	1871, Cesenatico – 1964, ??	www.bertinoromusica.it/concorsocaimmi1/index.html Moreau, TSC, pp. 448, 1038. Benevides, 1896, p. 110 II	Contra baixista Italiano. Aluno de Mengoli: toca em Lisboa no TSC em 1896, com 25 anos de idade. Segundo Benevides, Caimmi terá feito parte da orquestra do TSC.
Alfredo Queiroz	Ativo em 1881	Palmeirim, p. 55	Contra baixista no TSC. Estudou no Conservatório de Lisboa.
Francisco Manuel da Cruz	Ativo em 1881	Palmeirim, p. 55	Contra baixista no TSC. Estudou no Conservatório de Lisboa.
Amílcar Raphael Macedo e Santos	Ativo em 1881	Palmeirim, p. 56	Contra baixista no Teatro da Trindade
Francisco de Paula do Espírito	Ativo em 1881	Palmeirim, p. 57	Contra baixista no Teatro D. Maria
Santo Queiroga	Ativo em 1868	Listagem impressa 24 de Junho. N.º 73	
Carlos Augusto de Matos	Ativo em 1881	Palmeirim, p. 57	Contra baixista no Recreios Whitoyne
	Ativo em 1868	Listagem impressa 24 de Junho. N.º 53	
	Ativo em 1863	Biblioteca da Ajuda – Cota: BA – 54 –X.7, n.º 2. Lisboa, 6 de maio de 1863.	<i>Requerimento do Rei D. Luis] de Carlos Augusto de Matos, supranumerário de rebecção grande na Real Câmara ao Rei, pedindo para passar a violeta, João Alberto Rodrigues da Costa ou Jerónimo Solfer, proprietários de rebecção grande, e dar-lhe a ele a efectividade [sic].</i>
Joaquim de Sousa	Ativo em 1846	Listagem impressa da 24 de Junho. N.º 20	

Contra baixistas ativos em Lisboa no século XIX (continuação)

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
Jeronymo Söllner	Ativo em 1846	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 27	
	Ativo em 1868	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 10	Também inscrito como instrumentista de violela e rebeca
Januario e Neves	Ativo em 1846	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 30	Também inscrito como instrumentista de timbales.
José Maria Garcia Senior	Ativo em 1846	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 59	Também inscrito como instrumentista de violela.
João Carlos Ribeiro	Ativo em 1846	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 62	Também inscrito como canto – baixo – e instrumentista de violoncelo.
Joaquim Maria de Sousa	Ativo em 1846	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 72	Também inscrito como instrumentista de clarinete.
	Ativo em 1868	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 28	Também inscrito como compositor e instrumentista de clarinete
Antonio Cotinelli	(1785-1857) Ativo em 1815 (oboé)	Vieira, II, p. 431	Pai de João Angelo Cotinelli foi oboísta no TNS e da Real Camera. No final da vida passou a tocar contra baixo. António Cotinelli [sic] tem o Alvará para Músico da Real Câmara a 22 de novembro de 1834. [ANTT. RGM. D. Maria II, Lv. 3, fl. 8V-9J.]

Contra baixistas ativos em Lisboa no século XIX (continuação)

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
João Ângelo Cottinelli	Ativo em 1846	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 87	Também inscrito como instrumentista de órgão.
	Ativo em 1868	Listagem impressa da 24 de Junho. Nº 32	No seu bello contra baixo Poz o Cotinelli um /á, Que é tão forte o som que dá, Que é ouvido no Cartaxo. É um /á, rijo qual macho, Que vale mais que um rubi, É um /á, que eu nunca ouvi, É um /á, que ninguém tem; É um lá que vale bem Dó, ré, mi, fá, sol e si!.... In <i>Amphion</i> , 1891, n.º 13
		Cymbron, pag. 86	Em 1818 há registo da vinda para Lisboa do oboísta Antonio Cotinelli..
		Vieira, II, p. 431	Filho de Antonio Cotinelli, (1785 Sovero-1857 Lisboa) tocador de oboé e de contra baixo
		ANTT RGM D. Maria II livro 35, fol. 125 e 125v (1847)	Mercê a Caetano Cutinelli [sic], tocador dos instrumentos Obôé e Cornelhez [...] filho legitimo do Muzico da Real Camara Antonio Cutinelli [...]
Augusto Frederico de Haupt	Ativo em 1868	Listagem impressa da 24 de junho. Nº 56	Também inscrito como instrumentista de violoncelo
Augusto Pedro Sy Maria	Ativo em 1868	Listagem impressa da 24 de junho. Nº 85	
Domingues Gonçalo da Costa	Ativo em 1868	Listagem impressa da 24 de junho. Nº 70	
Manuel Fernandes de Sá	Ativo em 1868	Listagem impressa da 24 de junho. Nº 83	
Vicenzo Pesana (Pezzana)	Ativo em 1816	Cymbron, p. 86 Brito/Cramer.	Pai de Gaetano Pesana Crónicas da Vida Portuguesa.
Gaetano Pesana (Pezzana)	Ativo em 1816	Cymbron p. 86 Brito/Cramer.	Filho de Vicenzo Pesana Crónicas da Vida Portuguesa, p. 88.

Contra baixistas ativos em Lisboa no século XIX (continuação)

NOME	DATAS	FONTE	OBSERVAÇÕES
José Esteves Serra	Ativo em 1891	Amphion, n.º 16, p. 124	Relação de exames no Conservatório Real de Lisboa. Contra baixo- Curso Geral, 1º ano - dia 11 de agosto. O júri foi formado por Freitas Gazul, Cunha e Silva e Eduardo Wagner. aprovado.
Filippe Fernandes	Ativo em 1891	Amphion, n.º 16, p. 124	Relação de exames no Conservatório Real de Lisboa. Contra baixo- Curso Geral 2º ano - dia 5 de agosto. O júri foi formado por Monteiro de Almeida, Freitas Gazul e Eduardo Wagner. aprovado plenamente.
Pietro Caviglioli		Brito/Cramer.	Crónicas da Vida Portuguesa, p.82.

Quadro 3. Professores do Conservatório de Lisboa no século XIX

Nome	Datas N. e M.	Longevidade	Datas de exercício	Total de anos de docência	Observações
João Jordani	1793-1860	67 anos	1835-1860	25	<p>Ensinou instrumentos de corda no Seminário da Patriarcal de 1824 a 1835. Nos primeiros anos do Conservatório foi Prof. de instrumentos de corda (Cf. Torre do Tombo), sendo um pouco mais tarde prof. só de violoncelo e contrabaixo. Tem uma gravura no E. V. após a p. 556</p> <p>Agraciado a 18 de julho de 1855, com o grau de Cavaleiro de Ordem da Conceição. FONSECA, Francisco Belard – <i>A Ordem Militar de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa</i>. Fundação da Casa de Bragança. Lisboa. 1955. p. 191.</p>
Guilherme Cossoul	1828 - 1880	52 anos	1861-1880	19	<p>Prof. de Freitas Gazul, de Avelino Soares e de Eduardo Oscar Wagner, foi nomeado diretor do Conservatório em 1863 (E.V. p. 304). Por motivo de doença, foi substituído provisoriamente por Eduardo Óscar Wagner (Palmeirim: 44, 45)</p>
Eduardo Oscar Wagner	1852 - 1899	47 anos	1874/ 9 - 1899	25 / 21	<p>Aluno de Guilherme Cossoul, estando matriculado em 1864 no Conservatório E.V. Depois de ter substituído Guilherme Cossoul a partir de 1874 (Palmeirim: 44, 45), faz em 1881 prova pública para Prof. de violoncelo e contrabaixo. Artigo póstumo na <i>A Arte Musical</i> acerca do ensino destes instrumentos.</p> <p>Professor de contrabaixo de Daniel Lacueva, Amílcar Sénior, João António Silva e Felipe da Silva (<i>A Arte Musical</i> - 1900, p. 62.)</p>
João Evangelista da Cunha e Silva			1899		<p>in <i>A Arte Musical</i> de 1900, n.º 36, p. 94. "Nomeação de João E. da Cunha e Silva, recente promoção a professor de 1ª classe, na aula de violoncelo do Conservatório Real de Lisboa, vaga pelo falecimento de Eduardo Wagner". É nomeado para arquivista do Real Theatro de São Carlos. É Professor também na Real Academia de Amadores de Música (violoncelo e contrabaixo) in <i>A Arte Musical</i>, 1904, n.º 2, p. 26. Fez parte da Real Câmara de Sua Majestade (Palmeirim: 54) e da Orquestra do TSC (Palmeirim: 55)</p>

Quadro 4. Três contra baixistas/compositores portugueses.

Nome	Datas e Local de N. e M	Longevidade	Ano em que iniciaram o estudo no Conservatório	Professores de Contra baixo	Observações
João Rodrigues Cordeiro	1826, Rio de Janeiro – 1881, Lisboa	56 anos	1844 (aos 18 anos)	João Jordani	Arquivo do Conservatório: Em 18 de outubro de 1849 matriculou-se, com a idade de 22 anos, no segundo termo na classe de Violoncelo, no 2º ano, e perdeu este ano. Filho de João Roiz. Curto e morador na Rua dos Ferreiros n.º 18, freguesia de S.ta Catharina, n.º setenta e dois. Livro A932, folio 176.
Francisco de Freitas Gazul	1842, Lisboa – 1925, Lisboa	83 anos	1856 (aos 24 anos)	João Jordani e Guilherme Cossoul	Estudou harmonia e contraponto com Monteiro d'Almeida. Francisco Gazul (pai) foi professor no Conservatório de 1840 a 1868, de rudimentos musicais.
Júlio António Avelino Soares	1846, Lisboa – 1888, Lisboa	42 anos	1862 (aos 16 anos)	Guilherme Cossoul	Estudou harmonia e contraponto com Monteiro d'Almeida

Quadro 5. Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876

Direção de Serviços e do Arquivo da Secretaria Geral do Ministério do Ministério da Educação e Ciência.

Fundo do Conservatório Nacional de Lisboa, Secção de Música.

Livro A 392 – Livro de Matrículas

João Rodrigues Cordeiro

Ano Letivo de 1849/50

Ref. Cota	Francês	Violoncelo	Contrabaixo	Harmonia	Obs.
A 392. Fol. 176		João Rodrigues Cordeiro – inscrição no segundo termo do 2º ano e perde este ano.			Documento datado de 18 de outubro de 1849. É mencionado como sendo filho de João Roiz Curto. Morador na Rua dos Ferreiros n.º 18, freguesia de Santa Catarina, n.º 72.

Ano Letivo de 1854/55

Ref. Cota	Francês	Violoncelo	Contrabaixo	Harmonia	Obs.
A 393 Fol. 34			1º ano – João Rodrigues Cordeiro – aprovado em agosto	1º ano – João Rodrigues Cordeiro.	N.º 5 Aula de Rabecão Grande Aos 25 de outubro de 1854, se matriculou no segundo termo da Escola de Muzica João Rodrigues Cordeiro de idade vinte e oito annos = natural de Lisbôa filho de João Rodrigues Cordeiro morador na T. da Portugueza n.º 22 Freguezia de S.ª Catharina – [assinatura de João Rodrigues Cordeiro] //[...] Harmonia [sem assinatura] [No Rabecão Grande:] 1º anno Frequentou athe 31 de julho de 18 55 e ficou aprovado no exame de agosto.// Em Harmonia foi: aprovado plenamente no exame que fez em agosto. F. 45V.

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876
(continuação)

Ano Letivo de 1855/56

Ref. Cota	Francés	Violoncelo	Contrabaixo <i>Rabecão</i>	Harmonia	Obs.
A 393 F. 85	2º termo João Rodrigues Cordeiro matriculou-se mas perdeu o ano por não frequência		2º ano – João Rodrigues Cordeiro – Perdeu o ano	João Rodrigues Cordeiro Matriculou-se no 2º termo. Perdeu o Ano	Morador na Rua Formosa n.º 1 Freguesia N. S.ª das Mercez

Ano Letivo de 1856/57

Ref. Cota	Francés	Violoncelo	Contrabaixo <i>Rabecão</i>	Harmonia	Melodia	Obs.
A 393 F. 120 V			3º ano - Miguel Eustaquio [?] D' Araujo e foi aprovado no exame que fez e agosto de 1857			Aos 11 de outubro de 1856 se matriculou no segundo termo na escola de Musica João Rodrigues Cordeiro de idade trinta anos = natural de Lisboa filho de João Rodrigues Cordeiro morador na Rua Formosa n.º 1[A?] Freguesia de N. S. das Mercés
A 393 F. 128			2º ano – João Rodrigues Cordeiro		1º ano – João Rodrigues Cordeiro	Perdeu o anno

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1857/58

Ref. Cota	Rudimentos	Violoncelo	Contrabaixo	Contraponto	Obs.
A 393 F. 139V			Rabecão Ano de aperfeiçoamento Miguel Eustaquio [Fip.ª] D' Araujo e foi aprovado no exame que fez a 15 de julho de 1857		<i>Vinte e nove anos</i>
A 393 F. 154V	3º ano – Francisco de Freitas Gazul que ficou <i>aprovado plenamente com o primeiro premio honorifico</i> a 15 de julho de 1858				Matrícula datada de 5 de janeiro de 1858 (2º termo? Ou reforma? Todas as outras matrículas, a partir de ?, são efetuadas em janeiro de 1858. Serão reinscrições?) e com a idade de dezasseis anos.
A 393 F. 178V			Ano de aperfeiçoamento - Miguel Eustaquio [Fip.ª] D' Araujo		Perdeu o ano. Reinscrição?
A 393 F. 179			2º ano – João Rodrigues Corteiro , perdeu o ano	Perdeu o ano	<i>Trinta e um anos. Filho de João Roiz Corteiro morador na Rua [?] Braz n.º3</i>

**Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876
(continuação)****Ano Letivo de 1858/59**

Ref. Cota	Violoncelo	Contrabaixo	Obs.
A 393 F. 188V	1º ano – Francisco de Freitas Gazul		<i>[...]</i> Idade dezasseis anos Frequentou até 15 de julho 1859 e ficou aprovado planam. ^{6º} no exame que fez em agosto.

Ano Letivo de 1859/60

Ref. Cota	Violoncelo	Contrabaixo (Rabecão)	Obs.
A A 393, F. 188V	2º ano – Francisco de Freitas Gazul		<i>[...]</i> Idade dezoito anos [...] Frequentou até 15 de julho 1860 e ficou aprov[ou] com elogio no exame que fez no presente anno letivo. Prmiado nos [...] com 11\$250-r. ⁸
A 393, F. 217		Ano de aperfeiçoamento - Miguel Eustaquio [Fip. ^ª] D' Araujo	Perdeu o ano.
A 393, F. 220V		1º ano de aperfeiçoamento – Fran. ^{co} de Paula do Esp. ^{to} S. ^{to} Queiroz	<i>[...]</i> de idade quarenta um anos [...]

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1860/61

Ref. Cota	Violoncelo	Contrabaixo Rabecão	Obs.
A 393, F. 245	3º ano – Francisco de Freitas Gazul		Dezanove annos aprovado com distincção no exame que fez no presente anno letivo.
A 393, F. 251V		Ano de aperfeiçoamento [Rabecão]- Miguel Eustaquio Teix.º de Araujo	Frequentou athe 22 de julho 1861 e ficou aprovado com distincção no exame que fez no presente anno letivo
A 393 F. 268V			Perdeu o ano
A 393 F. 269	4º ano – Francisco de Freitas Gazul		Approvedo com distincção Premiado com 15\$000 nos [...] do presente anno letivo.

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Direção de Serviços e do Arquivo da Secretaria Geral do Ministério do Ministério da Educação e Ciência.

Fundo do Conservatório Nacional de Lisboa, Secção de Música.

Livro A 401 – Índice de Matrículas. Livro 1.

Inscrições de 1862 a 1873 (registos dos exames com classificações)

Aulas de Rudimentos (3 classes), Aula de Canto, de Piano, de Rebeca (dividida entre a *Secção do professor Mazoni* e a *secção do Prof.^{or} Freitas* até ao fim da tabela), de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Trompa, de Saxhorne, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Listagem das classificações (Cota A401, Folio 5v):

App.^o com distinção louvor e com o 1º premio honorifico. (no ano letivo de 1867 – 1868)

App.^o com distinção louvor e com o 2º premio honorifico.

App.^o com distinção louvor e com o 1º Accesit.

App.^o com distinção louvor e com o 2º Accesit.

App.^o com distinção.

App.^o com louvor na 1ª parte do curso.

App.^o.

App.^o na 1ª parte do curso.

App.^o na parte final do curso.

Reprovados.

Com frequencia.

Perderam o anno.

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1861/ 1862

Ref. Cota	Rudimentos	Rabeca	Violoncelo	Contrabaixo	Harmonia	Melodia	Contraponto	Obs.
A 401	Estrutura em três anos. Dividido por Sexos.	Em alguns registos dos alunos aparece a referência que foram aprovados na 1ª parte	1º ano: 4 alunos, 1 perde o ano. 2º ano: 2 alunos, entre os quais Francisco de Freitas Gazul , com a menção de 4º ano, App. ⁶⁰ com distinção e premia. ⁶⁰ 15.000. Total: 6 alunos, com 3 reprovados. Folio 5v e 6.	1º ano: 3 alunos. Todos perderam o ano, entre os quais Fran.º de Freitas Gazul . Folio 4v. 2º ano: 4 alunos, entre os quais uma mulher! Folio 5 3º ano: 1 aluno.	Sem designação de ano: 1 aluno. Folio 5	1º ano: 2 alunos. Folio 5	Índice de Matrículas. Livro 1. Rubrica de no topo das páginas de F. Gazul 1861 a 1862 <i>Registo dos exames de ambos os sexos da Escola de Musica no anno letivo de 1861 a 1862.</i> <i>Mapa demonstrativo do pessoal d'ambos os sexos matriculados nas diferentes aulas da escola de música do Conservatório Real de Lisboa, no anno letivo de 1861 a 1862 com designação do resultados dos exames.</i> Folio 5v e 6.	
	Sexo Masculino. 1º Classe [ano]: 19 alunos aprovados, entre os quais João Evangelista da Cunha e Silva , mais 4 alunos que perderam o ano, e 5 Ouvintes. 2º Classe [2º ano]: 11 alunos aprovados, 1 aluno reprovado, 4 alunos com frequência e 3 alunos que perderam o ano.	1º Ano: 3 alunos. 1 perde o ano. Folio 4 2º Ano: 5 alunos. 2 perdem o ano. Folio 4 e 4v. 3º ano: 2 alunos, entre os quais Alfredo Cipriano Gazul, App. Com louvor e premiado com 15.000. 5º ano de aperfeiçoam. ⁶⁰ Total: 11 alunos, com 3 reprovados. Folio 5v e 6.						
	Sexo Feminino: 1º ano: 8 alunas aprovadas, perderam o ano. 2º Classe: 21 alunas aprovadas, 2 perderam o ano. 3º Classe: 18 aprovadas, 1 perdeu o ano. Folio 2 e 2v. 3ª Classe. Júlio António Avelino Soares . App. Folio 1v.							

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1862/ 1863

Aulas de Rudimentos, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Rudimentos	Rabeca	Violoncelo	Contra baixo	Harmonia	Melodia	Contraponto	Obs.
A 401 Excel 3584		Em alguns dos alunos aparece a referência que foram aprovados na 1ª parte						Deixa de existir a classe de Saxhorn Índice de Matrículas. Livro 1. Rubrica de no topo das páginas de F. Gazul
	Estrutura em três anos. Dividido por Sexos.	1º ano: 10 alunos. 2º ano: 2 alunos. 3º ano: 2 alunos. 4º ano: 1 aluno Alfredo Cipriano Gazul. Folio 9v.	1º ano: 3 alunos, entre os quais Francisco de Freitas Gazul . Cf. com Folio 9v, onde o ano de frequência é 3º e o resultado é: <i>App.^{do} plenam.^{te}</i> . Folio 9v.	1º ano: 16 alunos, entre os quais Francisco de Freitas Gazul , que é <i>App.^{do} plenam.^{te}</i> e Alfredo Cipriano Gazul. Folio 10, 10v, 11.		1 aluno	1º ano: 1 aluno. 2º anos 1 aluno.	<i>Registo dos exames de ambos os sexos da Escola de Musica no anno letivo de 1861 a 1862.</i>

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876
(continuação)

Ano Letivo de 1863/ 1864
Aulas de Rudimentos, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Rudimentos	Rabeca dividida entre a Secção do professor Mazoni e a secção do Prof. ^{or} Freitas	Violoncelo	Contrabaixo	Harmonia	Contraponto	Obs.
A401		Em alguns dos alunos aparece a referência que foram aprovados na 1. ^a parte					Índice de Matrículas. Livro 1. Rubrica de no topo das páginas de F. Gazul. Neste ano não existe o registo da classe de Melodia
	1.º ano. 14 alunos. 2.º ano: 19 alunos 3.º ano: 15 alunos, Entre os quais João Evangelista da Cunha e Silva e Guilherme Aug. ^o . da Cunha e Silva. Folio 11v, 12, 12v.	1.º ano: 6 alunos. 2.º ano: 3 alunos. Folio 12v.	3 alunos, entre os quais, Francisco de Freitas Gazul . [contradição com informação anterior. 2.º ano?] Folio 15. Não existe referência a exames de violoncelo.		1.º ano: 4 alunos. 2.º ano: 5 alunos, entre os quais Francisco de Freitas Gazul e Alfredo Cipriano Gazul, ambos App. ^o plenam. ^{te} . <i>Relação dos alunos a quem foram adjudicados os premios, no anno letivo de 1863 a 1864:</i> entre os quais Francisco de Freitas Gazul com indicação do 2.º de frequência App. ^o <i>plenam. te com o 2.º Grau.</i> Folio 14	3.º ano: 1 aluno. Existe a estrutura do Mapa Demonstrativo, mas não está preenchido.	

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1864/ 1865

Aulas de Rudimentos, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Rudimentos	Rabeca	Violoncelo	Contraabaixo	Harmonia	Contraponto	Obs.
A401		Em alguns dos alunos aparece a referência que foram aprovados na 1ª parte					Índice de Matrículas. Livro 1. Rubrica de no topo das páginas de F. Gazul Neste ano não existe registo da classe de Melodia
	1º ano: 64 alunos, entre os quais Carlos Augusto Gazul 6 dos quais também no 2º ano. 2º ano: 36, 6 dos quais também inscritos no 1º ano. 3º ano: 21 alunos, 1 dos quais inscrito também no 2º ano.	1º ano: 6 alunos. 2º ano: 6 alunos. 3º ano: 3 alunos. 4º ano: 1 aluno. 5º ano: 1 aluno. Ouvintes: 6 alunos. Folio 18 e 18v.	1º ano: 2 alunos, entre os quais João Evangelista da Cunha e Silva , que acumula com o 2º ano, tendo sido <i>app.º nos dois anos, em outubro</i> . 2 alunos têm a menção de frequência, entre os quais Francisco de Freitas Gazul , [que eventualmente estaria no 3º ano.] Folio 18v e 19.		1º ano: 10 alunos. 2º ano: 4 alunos. 3º ano: 5 alunos, entre os quais Francisco de Freitas Gazul , que foi <i>App.º plenamente com o 1º g. de distinção</i> . Folio 19.	4º ano: 1. J. Fernandes Escazena, (que perdeu o ano, porque foi para Mestre de Caçadores 11).	Não existe Mapa. Folios 19v e 20 em branco.

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1865/ 1866

Aulas de Rudimentos, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de instrumentos de Palheta, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Rudimentos	Rabeca dividida	Violoncelo	Contrabaixo	Obs
A401	1º ano: 41 alunos, 1 aluno também inscrito no 2º ano. 2º ano: 24 alunos, 1 inscrito também no 1º ano. 3º ano: 24 alunos. Folio 20v, 21, 21v, 22.	Em alguns dos alunos aparece a referência que foram aprovados na 1ª parte	entre a Secção do professor Mazoni e a secção do Prof.^{or} Freitas		Índice de Matrículas. Livro 1. Rubrica de no topo das páginas de F. Gazul
	1º ano: 1 aluno. 3º ano: 1 aluno, João Evangelista da Cunha e Silva , que é <i>App.^{do}</i> <i>plename.^{te} com 1º</i> <i>Accesit.</i> 4º ano: 1 aluno. Sem menção de ano: 2 alunos, entre os quais Francisco de Freitas Gazul e João Frederico Reinardt . Folio 23v. (Este último seria familiar de Artur Frederico Reinhart? Filho?)				Neste ano letivo aparece a classe de instrumentos de Palhetas, com 7 alunos, entre os quais 4 alunos de clarinete.

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1866/ 1867

Aulas de Rudimentos, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Clarim, de Clarinete, de Oboé, de Fagote, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Rudimentos	Rabeca	Violoncelo	Contrabaixo	Melodia	Contraponto	Obs.
A401		Em alguns dos alunos aparece a referência que foram aprovados na 1ª parte					1º registo neste livro da classe de Contrabaixo. Índice de Matrículas. Livro 1. Neste ano letivo é assinado no final do registo por Augusto Neuparth na qualidade de secretário. Folio 46v, 47 Aparece o registo de <i>Não alunos</i> , Folio 33v, 34.
	Joaquim Maria Quintela como aluno do 1º ano. Será familiar do Conde de Farrobo, Joaquim Pedro Quintela? Folio 25v.	Neste ano letivo não são referidos os professores.	1º ano: 1 aluno. 4º ano: 1 aluno, João Evangelista da Cunha e Ant.º Avelino Cunha e Silva com o n.º de classificação <i>App.ºº</i> .	Menção de Contrabaixo e não Rabecação. 1º e 2º João Evangelista da Cunha e Ant.º Avelino Cunha e Silva com o n.º de matrícula 103, cuja 1ª matrícula na aula data outubro de 1866.	4 alunos entre os quais João Evangelista da Cunha e Ant.º Avelino Cunha e Silva com o n.º de classificação <i>App.ºº</i> .	1º ano: 1 aluno. 2º ano: 2 alunos, entre os quais o registo de Francisco de Freitas Gazul , que obtem a classificação de <i>App.ºº</i> diz: <i>App.ºº plenam.ºº em Dez.ºº de 1866.</i> Folio 32v e 33.	Aparece a classe de Clarinete, Oboé, de Fagote e de Clarim. Folio 32v. Trompa <i>Thomas del Negro</i> , 6º ano, <i>Não satisfez [satisfeito?] ao exame do 6º ano em S [setembro?] 1867.</i> Na linha debaixo diz: <i>App.ºº plenam.ºº em Dez.ºº de 1866.</i> Folio 32v e 33.
			Freitas Gazul não tem menção de ano e na parte correspondente diz: <i>ano de espera [...]?</i> <i>J.</i> Também menciona que foi <i>App.ºº</i> <i>plenam.ºº com o 1º prémio de distinção final.</i> Folio 31v, 32.				

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1867/ 1868
Aulas de Rudimentos, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Clarim, de Trombone, de Clarinete, de Oboé, de Fagote, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Listagem das classificações (Cota A401, Folio 46v, 47):

Relação nominal dos alunos aprovados plenamente com destinação, com a designação de qualidade de destinação que obtiveram
1º Prémio de destinação final (23\$000); 1º Grau de destinação (15\$300); 2º Grau de destinação (11\$500); 1º Prémio honorífico; 2º Prémio honorífico; 2º Prémio Accepit [Accessit]

Ref. Cota	Violoncelo	Contrabaixo	Harmonia	Contraponto	Obs.	Obs.
A401	<p>1º ano: 1 aluno, Eduardo Oscar Wagner, com o n.º de matrícula 293, cuja primeira matrícula data de outubro de 1867, tendo feito exame as 3 primeiros anos, com a classificação de <i>App.^o</i></p> <p>2º ano: 1 aluno, João Evangelista e Silva, com a 1ª matrícula em outubro de 1867, tendo feito exame as 3 primeiros anos, com a classificação de <i>App.^o</i></p> <p>3º ano: 1 aluno, Francisco de Freitas Gazul, com a 1ª matrícula em outubro de 1867, tendo feito exame as 3 primeiros anos, com a classificação de <i>App.^o</i></p>	<p>3º ano: Júlio António Avelino Soares, com o n.º de matrícula 71, com a 1ª matrícula em outubro de 1860. Obteve a classificação de <i>App.^o</i></p> <p>1º ano: Júlio António Avelino Soares, com a classificação de <i>App.^o</i></p> <p>2º ano: Júlio António Avelino Soares, com a classificação de <i>App.^o</i></p>	<p>3º ano: Júlio António Avelino Soares, com a classificação de <i>App.^o</i></p> <p>1º ano: João Evangelista Machado da C.ª e Silva.</p> <p>2º ano: 2 alunos, que foram: Francisco de Freitas Gazul que obteve a classificação de <i>App.^o</i></p> <p>3º ano: 2 alunos, que foram: Francisco de Freitas Gazul que obteve a classificação de <i>App.^o</i></p>	<p>1º ano: João Evangelista Machado da C.ª e Silva.</p> <p>2º ano: 2 alunos, que foram: Francisco de Freitas Gazul que obteve a classificação de <i>App.^o</i></p> <p>3º ano: 2 alunos, que foram: Francisco de Freitas Gazul que obteve a classificação de <i>App.^o</i></p>	<p>1º registo de aulas de Trombone. Folio 43v, 44. Índice de Matrículas.</p> <p>Livro 1. Neste ano letivo é assinado no final do registo por Augusto Neuparth na qualidade de secretário. Folio 48.</p> <p>No final do registo deste ano letivo aparece a assinatura de Augusto Neuparth como <i>O Secretário</i>. Folio 45. Novamente no Folio 46 aparece a sua assinatura numa nota explicativa da diferença entre o número de exames e os alunos que os fizeram.</p>	<p>No Mapa referente a este ano nos Folio 45v, 46, a aulas de Violoncelo e Contrabaixo levam uma chaveta na qual está mencionada a palavra Rabecão</p>

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1868/ 1869

Aulas de Rudimentos, Solfejo para Canto, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Cornetim, de Trombone, de Clarinete, de Oboé, de Fagote, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Violoncelo	Contra baixo	Contraponto	Obs.
A401	1º ano: 2 alunos. 3º ano: 1 aluno. 4º ano: 1 aluno. 7º ano: 1 aluno, João Evangelista da Cunha e Silva , que perde o ano. Folio 58v, 59.	1º ano: 2 alunos, António Duarte Silva e José Augusto Müller como ouvinte. 4º ano: 1 aluno, Julio António Avelino Soares , que termina o curso com a classificação de <i>App.^o com distinção em 24 de Ag.^o de 1869</i> . Folio 58v, 59.	2º ano: João Evangelista da Cunha e Silva , que perde o ano. 4º ano: Francisco de Freitas Gazul e Alfredo Cipriano Gazul também perdem o ano. Folio 60v, 61.	1º registo de aulas de Solfejo para Canto. Folio 54, 54v. Júlio António Avelino Soares frequenta e conclui o 1º ano de clarinete. Folio 59v Índice de Matrículas. Livro 1. O registo deste ano letivo é assinado no final pelo Secretário: Joaquim José Garcia Alagasim(?) e pelo Diretor: Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida com a data de 27 de agosto de 1889. Folio 60v, 61. Pelo registo do término do curso de João António Avelino Soares, infere-se que o curso de Contra baixos teria 4 anos. Existe um mapa com o registo dos exames de alunos externos. Folio 61v, 62, 62v, 63. A designação da aula de Clarim passa a ser de Cornetim. Folio 59v. A numeração conjunta e sequencial de aluno, nas respetivas aulas, que inclui os alunos na aulas de violoncelo e os de contra baixo num só conjunto, tem um critério aferido pelo número da matrícula. Folio 58v, 59.

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1869/ 1870

Aulas de Rudimentos, Solfejo para Canto, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violela, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Trompa de piston, de Clarim e Cornetim, de Trombone, de Clarinete, de Oboé, de Fagote, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Violela	Violoncelo	Contrabaixo	Obs.
A401	1º ano: 1 aluno. Joaquim Cordeiro Fialho.	Exame prévio: 7º ano: João Evangelista da Cunha e Silva , com o registo de <i>App.^o com distinção em 9 de Out.^o de 1969</i> . 1º ano: 3 alunos, entre os quais Augusto Jorge de Medin Suga.	1º ano: 1 aluno, José Eleriario Roque J.^o , que perdeu o ano, e que teve a sua 1ª matrícula na escola em dezembro de 1857. Alagasin (?) e pelo Diretor: Eugénio Ricardo Monteiro de Almeida. Folio 75v.	1º registo da Aula de Violela. Folio 75v. Aparece o registo de Solfejo preparatório. Folio 64v. Índice de Matrículas. Livro 1. O registo deste ano letivo é assinado no final pelo Secretário: Joaquim José Garcia
				É efetuado um exame de habilitações para a matrícula do ano letivo 1869 a 1870. Folio 63v, 64, 64v, 65. (Reforma?)
		2º ano: 1 aluno. 4º ano: 1 aluno Exames sem frequência: 6º ano, Eduardo Oscar Wagner , 25 de agosto de 1870, Dezoito valores. Folio 79v, 80.		Passa a existir uma classificação quantitativa numérica de 0 a 20 valores, embora mantendo as anteriores classificações de mérito. Folio 66. 1º prémio 10\$000 (Reis?) folio 72.
				Mapa dos alunos matriculados na Escola de Arte Dramática (excurso?). Folio 77v, 78. Mapa dos alunos sem frequência. Folio 78v, 79, 79v, 80, 80v, 81

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1870/ 1871

Aulas de Rudimentos, Solfejo para Canto, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Cornetim, de Trombone, de Clarinete, de Oboé, de Fagote, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Violoncelo	Contraabaixo	Melodia	Contraponto	Obs.
A401	2º ano: 1 alunos. 3º ano: 2 alunos. 5º ano: 1 aluno. 7º ano: 1 aluno – Eduardo Oscar Wagner que obteve 17 valores no exame em 22 de agosto 1871, tendo tido o 2º prémio na quantia de 18\$000 Reis. Folio 91v, 92.	1º ano: 1 aluno – José Elisário Roque (Repet.) que obtêm a classificação de treze valores, com exame a 22 de agosto de 1871. Folio 91v, 92	3 alunos entre s quais Antonio Raymundo Gazul. Folio 92v, 93.	3º ano: João Evangelista da Cunha e Silva – Onze valores e Júlio António Avelino Soares que obtém quinze valores, com o 1º Accessit. Folio 92v, 93.	Júlio António Avelino Soares frequenta como repetente o 2º ano de clarinete e perde o ano. Folio 91v, 92.

Ano Letivo de 1871/ 187

Aulas de Rudimentos, Solfejo para Canto, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Cornetim, de Trombone, de Clarinete, de Oboé, de Fagote, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Rudimentos	Violoncelo	Contraabaixo	Contraponto	Obs.
A401	3º ano: ? alunos entre os quais José Augusto Muller , que tem quinze valores e o 2º Accessit. Folio 104v, 105.	1º ano: 1 aluno. 2º ano: 1 aluno. 3º ano: 2 alunos. Folio 109v, 110.	2º ano: 1 aluno – Jose Elisário Roque Junior que otém treze valores. Folio 109v, 110.	4º ano: 3 alunos, entre os quais Júlio António Avelino Soares que obtém Dezoito Valores e o 1º prémio, vinte mil R\$. João Evangelista Machado da Cunha e Silva perde o ano.	Folio 58v, 59.

Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876 (continuação)

Ano Letivo de 1872/ 1873

Aulas de Rudimentos, Solfejo para Canto, de Canto, de Piano, de Rebeca, de Violoncelo, de Flauta, de Trompa, de Cornetim, de Trombone, de Clarinete, de Oboé, de Fagote, de Harmonia, Melodia e Contraponto

Ref. Cota	Violoncelo	Contrabaixo	Obs.
A401	4º ano: 2 alunos. Folio 136v, 137. Como externo, 5º ano: 1 aluno. Folio 145v, 146.	1º ano: 1 aluno – José Augusto Muller , que teve Dez valores 2º ano: 1 aluno – José Elisario Roque J.º , que teve Treze valores. Folio 137v, 138.	Júlio Cândido Neuparth, como aluno de Rebeca 1º ano. Folio 144v, 145.

**Arquivo do Conservatório de Música de Lisboa – Livro de Matrículas, 1849 a 1876
(continuação)**

Direção de Serviços e do Arquivo da Secretaria Geral do Ministério do Ministério da Educação e Ciência.

Fundo do Conservatório Nacional de Lisboa, Secção de Música.

A 923 e A 924 (registos dos exames com classificações)**Ano Letivo de 1874/ 1875 e 1875/1876**

Ref. Cota	Violoncelo	Contraabaixo	Obs.
	Violoncelo/lo. (Alunos com frequência)	(Alunos com frequência)	
A 923 1874/75	1º ano – António Raymundo Gazul – 12 Valores // 6º ano Augusto Jorge de Medina Sugia – treze valores	2º ano - José Augusto Muller (repetente) – Dez valores	Assinado por Eugenio Ricardo Monteiro de Almeida (presidente), Pedro António Roque de Lima, Eduardo Wagner. 4 de agosto de 1875. Classificação de 0 a 20.
A 924 1875/76	1º Ano – Agostinho da Silva Franco – Treze valores // 7º ano Augusto Jorge de Medina Sugia – Quinze valores	3º ano – José Augusto Muller – Não compareceu	

Quadro 6. Bottesini

Fontes (consultar bibliografia):

T.M. – Thomas Martin
Azevedo

C.L. – Cesare Lisei

M. – Mattei

A.M. – Alexander Mikhno

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1821	Nascimento	Itália	Crema		22 de dezembro	T.M.
					24 de dezembro	C.L.
					22 de dezembro	M.
					22 de dezembro	A.M.
1831-34	Estudo	Itália	Crema	10 -13	Primeiras aulas de violino com um tio Padre, chamado Cogliati; 1º violino na orquestra de Crema. Foi <i>soprano</i> nas igrejas e tocou tímpanos no “Teatro Comunale” e outras orquestras.	C.L.
1831-33	Cantor – voz de soprano e Tímpaneiro	Itália	Crema	10-12	p. 32, 33.	M.
					Conservatório de Milão, estuda contrabaixo com Luigi Rossi e harmonia com Francesco Basili.	Azevedo
				14 – 17		
1835-39	Estudo	Itália	Milão		Estuda composição “debaixo da direção de Plantanido e Ray, do famoso Basily, e do não menos celebre Vacaj.	C.L.
					p. 37 e 38.	
				15	Colega de estudos do violinista Luigi Arditti e do contrabaixista Giovanni M. Arpesani, com os quais fará diversas <i>tournée</i> .	

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1840	Contra baixista na orquestra		Crema	18	p. 34	
1840	1.º recital de contra baixo	Itália	Crema	18		T.M. A.M.
?				?	No "Teatro Comunale"	C.L.
?	Concerto com orquestra	Itália	Trieste	?		C.L.
?	2 Recitais/Concertos	Áustria	Viena	?	Tocou no teatro "Porta Carinzia" onde era diretor Mayseder.	C.L.
1840	Tournée por Itália	Itália	Incluído Trieste e Milão		Em Milão tocou no Scalla	A.M.
	Concerto/Recital	Áustria	Viena			
?	Último contra baixo na orquestra do "Teatro Grande"	Itália	Brescia	?	2 épocas consecutivas	C.L.
1842-43	Violoncelista na orquestra	Itália	Crema	19-20	p. 34,35.	M.
1840-44	1.º contra baixo Teatro Filarmónico de Verona	Itália	Verona	18 – 22		Azevedo
?				?	Conhecimento de Verdi	C.L. A.M.
					Encontro com Verdi.	Azevedo e C.L.
1844	1.º contra baixo Teatro San Benedetto de Veneza	Itália	Veneza	22	Continuação dos contactos pessoais com Verdi. Toca com Arpesani a solo concerto para dois contra baixos. Arpesani foi aluno de Hurt no Conservatório de Milão, que por sua vez foi o professor anterior a Rossi.	A.M.
1845?	Recitais com Luigi Arditi	Itália	Turim e outras cidades do Piemonte	23	Teatro Carignano Arditi também terá tocado piano.	Azevedo e C.L. A.M.

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
	Edição				Edição do quarteto em Si menor	
1846	Convite para 1º contrabaixo e diretor de ópera italiana do Teatro Imperial de Havana		Milão	24	Ardito foi contratado como concertino e diretor	
1846 - setembro	Viagem para Cuba		Génova		Embarcou com Ardití no barco Aníbal. Passou por Espanha onde compôs uma cantata dedicada à princesa Isabel II	
1846 - novembro	Toma posse do lugar de 1º contrabaixo e de diretor de ópera italiana do Teatro Imperial de Havana	Cuba	Havana			
	1º contrabaixo da orquestra do Teatro Tacon e mais tarde <i>maestro al piano</i>				Teatro Tacon. Luigi Ardití foi contratado como diretor	C.L.
1846	Maestro	Cuba	Havana	24	Estreia a sua ópera <i>Cristopher Colombus</i> – ou <i>Cristóforo Colombo</i> - libreto em espanhol, “com um êxito bastante lisonjeiro” [C.L.] conhecida atualmente por <i>Colon en Cuba</i>	C.L., T.M. e Azevedo
	Contrabaixista e pianista				Bottesini toca piano com Ardití e também contrabaixo	A.M.
1847 – primavera	Diretor da companhia de ópera de Havana e também como solista no contrabaixo	Estados Unidos da América				A.M.
1847	Tournée América Central e Estados Unidos da América - Maestro e contrabaixista em recitais	?? – EUA	Nos EUA – Boston, Filadélfia, Nova Iorque, Cape May, New Jersey	25	Foi tocada a ópera <i>Cristopher Colombus</i>	T.M.
1847 – 48	Concertos E.U.A.	E.U.A.		25 -26		C.L.

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1847 – 20 de dezembro	contrabaixista	Cuba	Havana		Toca a <i>Fantasia Cerrito</i> e um dueto para violino e contrabaixo, sobre um tema nacional intitulado <i>Mutilla</i> . Teatro Tacon	A.M.
1848 – janeiro					Toca a <i>Fantasia La Sonnâmbulla</i> e também um concerto de contrabaixo e um trio de Mayzeder, numa transcrição de Bottesini e um <i>Poutpourris</i> sobre motivos de contradanças crioulas para violino e contrabaixo.	A.M.
1848 – primavera					Mais concertos a solo	A.M.
1848 – verão	Contra baixista e Maestro	E.U.A.	Nova Iorque		Regressa aos E.U.A. onde dirige concertos com repertório europeu	A.M.
1848	Concertos	Inglaterra	Londres	26	Tomou parte num concerto que deu Alary, na "Exeter Hall" e depois tocou na "Philharmonic Society". <i>Foi escripturado pelo celebre Julien para tocar quatro semanas nos "Promenade Concerts" e em várias provincias inglesas.</i>	C.L.
1848	Adesão à Maçonaria	Inglaterra	Londres	26	Bottesini adere à Maçonaria através do Bank of England Lodge No. 263.	http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Bottesini ultimo acesso a 28 de maio de 2014.
1848	Maestro	Inglaterra	Buckingham e Birmingham	26	Festivais	T.M.
1848-1849		Frância	Paris		Atuou na Exposição Universal	A.M.
1849	Contra baixista recitais	Inglaterra	Londres	27	26 de junho	T.M. e Azevedo
1849 - 26 de junho	Contra baixista	Inglaterra	Londres		Tocou a parte de violoncelo de um dos quintetos de Onslow. Os ingleses referiam-se a Bottesini como o grande seguidor de Dragonetti.	A.M.
1849			Várias cidades de Inglaterra e da Escócia		Bottesini estreou nesta ocasião o seu <i>Carnaval de Veneza</i>	A.M.
1850		Cuba			Enquanto vive em Havana atua frequentemente em Cuba e na América do Norte	
1850		EUA	Nova Iorque	29	Membro honorário da <i>Philharmonic Society N. Y.</i>	T.M.

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1851-1853	Contrabaixista e Maestro	Europa			Tournées à Europa, Inglaterra e França	A.M.
1853	Contrabaixista e Maestro	Cuba e E.U.A., América do Sul e México				A.M.
1853	Maestro	México	Cidade do México?	31	Teatro Santanna	T.M.
1854-1855		Cuba	Havana		Passou várias temporadas em Havana, onde terá tocado a <i>Fantasia Cerrito</i> e o <i>Carnaval de Veneza</i> e o duo para clarinete e contrabaixo com Ezo Peranzio.	A.M.
1855 - primavera					Bottesini regressa definitivamente à Europa, tendo feito durante os anos precedentes amizades com Onslow, com o diretor Louis Julia, com as cantoras Adelina Patti, Claudina Fiorentini, e o cantor Ignazio Marini, com os violinistas Camilo Sivori (discípulo de Paganini) e António Bazzini e com o violoncelista Alfredo Carlo Piatti, tendo atuado em variados conjuntos de câmara, entre os quais o Septeto de Hummel em Londres em julho de 1851.	
1855 - maio	Contrabaixista	Inglaterra	Londres		Vários concertos antes de partir para Paris, onde se torna diretor da ópera italiana	A.M.
1855 – 15 de novembro	Maestro	França	Paris		Assistente de Maestro de Bérioz na gigantesca orquestra formada para a Exposição Universal de Paris	A.M.
1855	Maestro Diretor	França	Paris	33	2 de outubro, Teatro Italiano de Paris. Estreia a sua ópera <i>L'Assedio di Firenze</i>	Azevedo
1856 – 21 de fevereiro	Compositor/Maestro	França	Paris		Estreia da ópera <i>O Cerco de Florença</i> no Teatro Italiano da Ópera de Paris	A.M.
1856 – 12 de junho	Compositor/Maestro	França	Paris		Estreia da cantata <i>Paix et Avenir</i> na sala Bandatour	A.M.

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1856	Contra baixista				Continua a tocar intensamente a solo em Paris e outras cidades de França. Contra baixo solo, duetos com clarinete e violino. Toca com o violinista Ciguielli. Estando num dos seus concertos o Imperador Luís Bonaparte – Napoleão III, tendo recebido uma medalha da Academia Musical Francesa.	A.M.
1856	Maestro	México	Cidade do México		“Teatro Sant’Anna”. Escripturnado [contratado] por Calzado para o “Theatro Italiano” de Paris, por dois anos consecutivos.	C.L.
	Maestro Diretor	França	Paris	34	Théâtre des Italiennes – Estreia da sua ópera <i>Siege de France</i>	T.M.
1856-1858 - primavera	Tournée	Alemanha, Holanda, Bélgica e França				A.M.
1857-61	Contra baixista/ Maestro	Alemanha, Holanda, Bélgica e França. Viajando todos os anos a Inglaterra		35 – 39		T.M.
1858 - primavera	Contra baixista e Maestro	Itália	Tournée por toda a Itália tendo atuado mais que uma vez em Nápoles e Veneza			A.M.
1858-12 de setembro	Contra baixista	Itália	Crema		Teatro Sociale tendo sido tocado uma sinfonia do seu irmão Cesare, a <i>Fantasia I Puritani</i> e o <i>Carnaval de Veneza</i>	A.M.
1858?	Compositor	Itália	Milão	36	Estreia no “Scalla” da ópera <i>L’Assedio di Firenze</i>	C.L.
			Florença		Estreia no “Paggiano” da ópera <i>L’Assedio di Firenze</i>	C.L.
1858?	Compositor	Itália	Milão	37	Estreia da sua ópera <i>Diavolodella notte</i> , publicada em 1858 pela Ricordi.	

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1858-1862	Concertos	Itália	Bolonha, Florença, Roma e Nápoles	37 - 40		C.L.
1858		Portugal e Itália		36		T.M.
1859	Maestro e Contrabaixista	França		37		T.M.
1859?	Contrabaixista		Paris		Apresentação no Conservatório de Paris. Medalha de prata com a inscrição: "La Academie à Mr. Bottesini"	C.L.
1860	Contrabaixista	Inglaterra e Irlanda		38	Com Sivori e Fiorentini	T.M.
1861	Contraabaixo	Irlanda	Dublin	39		T.M.
1861-63	Diretor Musical	Itália	Palermo	39 - 41	Teatro Bellini em Palermo. Com Fiorentini	T.M.
1862	Compositor	Itália	Nápoles	40	Escreve o <i>Quartetto em ré maior</i> , que foi premiado no concurso "Basevi" em Florença.	C.L.
1862	Compositor	Itália	Palermo	40	É estreada a sua ópera <i>Marion Delorme</i> , com Fiorentini no "Teatro Carolina".	T.M. e C.L.
1863-66	Diretor Musical	Espanha	Barcelona	41 - 44	Teatro Liceum ou Liceo de Barcelona, com Fiorentini, onde, em 1863, foi novamente levada a cena a ópera <i>Marion Delorme</i>	T.M. e C.L.
1864	Compositor e Maestro	Mónaco	Mónaco	42	Escreve para os artistas do "Palais Royal" de Paris que se encontram no Mónaco, que trabalham no teatro do Casino, a ópera <i>Vinciguerra</i> .	C.L.
1866	Tourné pelos EUA e Cuba	EUA e Cuba		44		T.M.
	Maestro Diretor	Espanha	Madrid		Concertos Populares <i>Buen Retiro</i>	T.M. e C.L.
	Contrabaixista	Inglaterra	Londres		Concertos com Arditi	T.M.
1866 (dezembro)	Tourné à Rússia	Rússia		45	Sob a direção de Anton Rubenstein. Esta tourné foi um desastre financeiro.	T.M.
1867 (março)						

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1866	Atuou em	Hungria, Áustria, Polónia, Rússia, Itália, Inglaterra e Espanha	Budapeste, Viena, Varsóvia, S. Petersburgo, Trieste e outras cidades italianas, Londres e Espanha			A.M.
1866 (dezembro)			S. Petersburgo		Toca no palácio dos Czars para o Czar Alexandre II.	C.L.
1867	Tourné França, Escandinávia,			45	Com Vieuxtemps	T.M.
		França, Dinamarca, Suécia e Noruega.			Com Vieuxtemps e Artot. Empresário Ulman.	C.L.
					Com a cantora francesa Desiré Artaud	A.M.
1867	Diretor Musical	Inglaterra	Londres		Concertos Populares "Promenade". Johann Strauss era o Maestro da "Música para dança"	T.M. e A.M.
1867-1869		Alemanha, Áustria, Lisboa e Madrid				A.M.
1868	Concertos	Alemanha	"Wesibaden" Wiesbaden?	46	Sala do Kursall (termas? Casino?) onde fazia os seus estragos "Sa Magesté la Roulette".	C.L.
1869	Tourné França	França		47	Com Vieuxtemps e com o harpista Godfried. Na primeira parte do concerto era executada a <i>Messe solemnelle</i> de Rossini	T.M. e C.L.
1869 verão		Baden-Baden, Paris, Bélgica e Holanda				A.M.

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1870	Maestro Diretor e Compositor	Inglaterra	Londres	48	É estreada a ópera cómica <i>Ali-Baba</i> no <i>Lyceum Theatre</i>	T.M. e C.L.
1870	Compositor	Mónaco e França			Azevedo refere que foi em 1871 a estreia de <i>Ali-Baba</i> no <i>Lyceum Theatre</i> e que foi também nessa data nomeado Maestro Diretor	Azevedo
1870	Compositor	França	Paris	48	Esta ópera foi publicada pela Ricordi. Encomenda do empresário Tito Mattei	C.L.
1870	Compositor	França	Paris	48	Apresenta em fevereiro a sua ópera <i>Princesa dos Bandidos</i> e em abril apresenta esta ópera em Paris no Palais Royal.	A.M.
1870	Compositor	França	Paris	48	A sua ópera <i>Vinciguerra</i> tem 40 récitas em Paris	Azevedo e C.L. (C.L. sem data)
1870-79	Maestro Diretor	Egito	Cairo		Maestro nos <i>Promenade Concerts</i> . Nesta ocasião é convidado por Drometh Bay, futuro Pachá, para a direção do "Teatro dell'opera" do Cairo	C.L.
1870-77	Maestro Diretor	Egito	Cairo		Ópera Italiana do Teatro Kadivale (ou Khedive)	T.M. e Azevedo
1871	Compositor	Inglaterra	Londres		C.L. menciona que Bottesini esteve na direção do "Teatro dell'opera" do Cairo até ao seu fecho, isto é, até março de 1877	C.L.
??	Tourné Espanha	Espanha			A 18 de janeiro apresenta a sua ópera <i>Ali-Baba</i>	A.M.
1871	Compositor	Espanha				T.M.
1871	Compositor	Egito	Cairo		Estreia a 24 de dezembro a <i>Aida</i> de Verdi, encomendada em 1859 para o Teatro Italiano do Cairo	A.M.
1871	Compositor	Espanha	Madrid		No Teatro da Zarzuela, em setembro apresenta a sua ópera <i>Ali-Baba</i>	A.M.
1871	Maestro	Egito	Cairo	50	24 de dezembro Estreia a ópera <i>Aida</i> de Verdi	T.M. e Azevedo
1871	Compositor	Espanha			Agraciado com a ordem de Isabel a Católica e Carlos III	A.M.

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1872		Espanha	Barcelona		Apresenta a sua ópera <i>Ali-Baba</i> cantada em Espanhol	A.M.
1873	Maestro Diretor	Turquia	Constantinopla / Istambul	52		T.M.
		Itália	Crema	52	Morte do Pai.	C.L.
1873	Concertos		Londres, Veneza, Milão e Turim			A.M.
1874	Compositor				Acaba a ópera <i>Ero e Leandro</i> , com libretos de Arrigo Boito	A.M.
1875	Compositor	Egito	Ramle – perto de Alexandria	54	Escreve a ópera <i>Ero e Leandro</i> . Publicado pela Ricordi	C.L.
1876	Concertos	Espanha e Egito				A.M.
1877	Concertos	Bélgica, Itália, Holanda e Escandinávia				A.M.
1878	Concertos	Itália, Suíssa e França				A.M.
1878 (Carnaval)	Compositor	Itália	Turim	57	Estreia da ópera <i>Ero e Leandro</i> no “Regio” de Turim	C.L.
1879	Compositor	Itália	Turim		Apresenta a 3ª versão da ópera <i>Ero e Leandro</i>	A.M.
1879	Diretor de orquestra	Argentina	Buenos Ayres	58	“Teatro dell’ Opera” 1.º teatro Colón?	C.L. e A.M.
	Recitais	Uruguai e Brasil	Montevideu e Rio de Janeiro			C.L.
	Contra baixista	Brasil	Rio de Janeiro		No Rio de Janeiro tocou no palácio do Imperador D. Pedro II. Recitais no Teatro D. Pedro II 31 de outubro e 9 de novembro	A.M. Bórem

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1880	Compositor				Termina a ópera <i>La Regina di Napoli</i> a 20 de dezembro de 1880	A.M.
1880-81	Compositor	Itália?	Turim?	59 - 60	Escreve a ópera <i>La Regina di Napoli</i>	C.L.
1880	Concertos	Itália	Génova (fevereiro), Nápoles (agosto) e Turim			A.M.
1881	Compositor	Itália	Turim	60	Estreia no "Regio" da ópera <i>La Regina di Napoli</i>	C.L.
1881	Contra baixista	Portugal	Lisboa	60	Thomas Martin refere que Bottesini terá vindo a Portugal e a Espanha entre 1870 e 1879.	Benevides, Moreau, Azevedo. Os recitais foram em janeiro a 21, 25, 28, e 30. D. Luís I agraciou-o com a Ordem de S. Tiago (Azevedo). A 28 de janeiro de 1881 D. Luís I agraciou-o com a Ordem de Santiago de Espada – Cavaleiro (ANTT – Ministério do Reino - 923 - Lv 13, fl 44V-45. MF 3866)
1881	Concertos	Portugal, Espanha e Itália				A.M.
1881	Compositor	Itália	Milão		Medalha de Ouro pela sua missa de Requiem na Exposição Nacional de Milão	A.M.
1881	Concerto		Nápoles			A.M.
1882	Concerto		Nápoles, Roma e Turim			A.M.

Bottesini (continuação)

Datas	Atividade/Acontecimento	País	Cidade	Idade	Obs.	Fonte
1882 março					Convite não aceite para Diretor do Liceu Musical de Nápoles	A.M.
1882	Concerto				Acaba a sua ópera <i>Babel</i> e apresenta-se na primavera no Teatro Costanzi em Roma	A.M.
1882	Compositor	Itália	Turim	61	Foi executada/estreada a <i>Missá de Requiem</i> . No teatro "Regio" de Turim por ocasião do seu sexagésimo aniversário. Neste concerto atuou como solista. A.M.	C.L.
1882					Foi executada/estreada a <i>Missá de Requiem</i> . No teatro "Regio" de Turim por ocasião do seu sexagésimo aniversário. Neste concerto atuou como solista. A.M.	A.M.
1882 - 1886	Recitais/compositor	Inglaterra	Londres e "provincias"	61 - 65	Toca regularmente nos "Monday" e "Saturday Popular Concerts", de "Chapel", na "Philharmonic Society", nos "Balade Concerts" e em várias <i>tourneés</i> pelas províncias.	C.L.
1882		?	?		Foi apresentada uma sua pequena ópera de 1 ato chamada <i>Nerina</i>	A.M.
1883					Convite não aceite para o Liceu Musical de Veneza e apresentação em Nápoles da ópera <i>Nerina</i> e a sua ópera <i>ero e Leandro</i> em Milão	A.M.
1883	Concertos		França e Itália			A.M.
1884	Concertos		Espanha, Inglaterra e França	(Madrid e Barcelona)		A.M.
1885-1888	Compositor	Inglaterra			Faz a obra oratória "The Garden of Olivet" ou "Gethsemani" texto do crítico Joseph Bennet	A.M.
1888		Itália	Parma	67	A 3 de novembro é nomeado Diretor do Conservatório de Parma (Arrigo Boito) e presidente da sociedade Orquestral de Parma	C.L.
1888		Itália	Parma	67	A 3 de novembro é nomeado Diretor do Conservatório de Parma (Arrigo Boito) e presidente da sociedade Orquestral de Parma	A.M.
1888	Contra baixista	Roménia	Bucareste			C.L. e A.M.

Quadro 7. Métodos e estudos de contrabaixo até 1900

Neste quadro optou-se por incluir os métodos e estudo de compositores, que apesar de não estarem datados, terão uma forte probabilidade de terem sido usados ainda no século XIX.

B – Borém
G – Greenberg
Ma – Mattei
Mi1 – Micnho (Kontrabass-Literatur)
Mi2 – Micnho (Das biographische [...])
ACNL – Catálogo das obras musicais (1897, Secção violoncelo e contrabaixo. Cota A1136.)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Frá Bartolomeo Bismantova	<i>Regola per suonare il Contrabasso o Violone Grande</i>	1677	Mi1	Ferrara	In: <i>Compendi o Musicale</i>		
Johann Jacob Prinner (1624-1694)	<i>Musicalischer Schliiss</i>	1677	Mi1	Viena			
Daniel Speer	s. "Grund-richtiger Unterricht"	1687 – 1697	Mi1				
J. B. F. C. Majer	s. <i>Theoretich- und Pratifcher Music-Saal</i>	1732	Mi1				
Michel Corrette (1709-1795)	<i>Méthodes pour apprendre à jouer de la Contrebasse à 3, 4 1773 et à 5 cordes</i>	3, 4	B	Paris		Organista e compositor	
		1781	G				
			Ma				
		[1773]	Mi1				

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Domenico Dragonetti (1763-1846)	<i>Método</i> <i>Studi in C-major</i>		Mi1			Contra baixista	
			Mi1		St. Leonard sor Sea (1969)		
	<i>5 Studi</i>			Milão	Carisch		
	<i>In: Ausgewählte Etüden</i>			Moscovo	Michno (1973)		
	<i>Study N.º 1 C major, in: 50 Studies, Book 1</i>				Recital (Michno) RM071		
J. S. Petri	s. "Anleitung"	1782	Mi1				
Johann Anton Kobrich	<i>Praktisches Geig-Fundament</i>	1787	Mi1				
Joseph Fröhlich	<i>Vollständige theoreiche-praktische Musicschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere instrumentge</i>	1810	B	Bonn		Maestro, compositor e teórico	
O. Nicolai	Artigo "Das Spiel auf dem Contrabass" In <i>Allgemeine Musicalisches Zeitung Leipzig</i>	1816	B	Leipzig		Violinista (contra baixista?)	
Bonifacio Astoli	<i>Elementi per il contrabasso con una nuova maniera de digitare, composti da Bonifazio Asoli da Correggio</i>	1820	B	Milão		Compositor e teórico	
	<i>Elementi per il contrabasso con una nuova maniera de digitare, composti da Bonifazio Asoli da Correggio Socio Onorario de I. R. Conservatorio di Musica in Milano</i>	1823	Ma		Giovanni Ricordi Editore, Milano		Professor de composição no Conservatório de Milão
F. Carl Franke	<i>Anleitung, den Contrabass zu spielen</i>	c.1820	Mi1			Chemnitz	
Editora (D'Almaine Tutor)	<i>Standart tutor for the Double bass: prouve ed from the prouve ed traitises of Adolph Mine and Herr Frolch</i>	1820/ 1830	B + Mi1	Londres			

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Jaques Claude Adolph Miné	<i>Méthode de contre-bass</i>	1827	B	Paris		Violoncellista e organista. Maestro e compositor	Editado em Londres por D'Almaine and Co. Entre 1820 e 1830, em conjunto com o Método de Joseph Frölich e por Hamilton (1833-1840?)
	Op. 25	Após 1827	Mi1	Paris	Heugel & Cie.		
		1840			Meissinnier		
Wenzel Hause	<i>Méthode complete de contrebasse a 4 cordes – Partes 1 e 2</i>	c. 1828	B	Paris		Contra baixista	
Joseph Frölich (1780-1862)	<i>Vollständige theoretische-praktische Musichschule für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere instrumente</i>	1829	B + Mi1	Würzburg		Maestro, compositor e teórico	
		1810	Mi1	Bonn	Simrock		Editado em Londres por D'Almaine and Co. Entre 1820 e 1830, em conjunto com o Método de Jaques Miné e por Hamilton (1833-1840?)
	<i>Systematischer Untrichti in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten (Kontrabass-Schule)</i>	1829	Mi1	Würzburg			
Francesco Hiserich (1772-1851)	<i>Metodo per Contrabasso</i>		Mi1				
Hartman	<i>Méthode de contrebasse à 3 et à 4 cordes</i>	1834 ou 1854	Mi1	Paris			
A. Durier	<i>Méthode complete de contrebasse</i>	1836	B + Mi1	Paris	Salabert		
Alphonse Étienne Choron (Lafage)	<i>Manuel complet de muisque ou encyclopedie musicale (Violon, Alto, Basso et Contrebasse)</i>	c.1836	Mi1	Paris			
Lino José Nunes	<i>Método pratico, ou estudos completos para o contrabaixo</i>	1838	B	Rio de Janeiro		Contra baixista, cantor e compositor	

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Anton Sláma (1804-1865)	<i>Contrabass-Schule in 36 leicht fasslichen und gründlichen Lectionen</i>	1839	B	Vienna	Haslinger	Contra baixista	
	<i>66 Etüden in allen Dur – und Moll – Tonarten für die Posaune (Contrabaß oder Fagott) 2 Hefte</i>		Mi1		Haslinger (Hermann) Hofmeister FH 3031- (Zimmerm ann) Internation al – (Miluschkti n) in: Schule – (Michno) Muzyka, in: Ausgewähl te Etüden, Moskau, 1980.		
Achille Gouffé (1804-1874)	<i>Traité sur la contrebasse à quatre cordes: prouve et adopté par Monsieur Le Directeur du Conservatoire Royal de Musique de Paris pour servir à l'enseignement des élèves de cet instrument.</i>	1839	Biblioteca Nacional de Espanha + Mi1	Paris	Costallat		
	<i>45 Études de divers auteurs (traité, Bd. II)</i>		Mi1				
	<i>27 Variations pour Cbe. seule</i>		Mi1		Richault		
	<i>Douze Exercices Douze Grande Exercices en Duos pour Vc. et Cbe.</i>		Mi1		Constallat		
	<i>45 Études vol. 1-2</i>				Billaudot		

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Wenzel Haue (1764-1847)	<i>Méthode complete de contrebasse a 4 cordes – Parties I e II</i> 2	1840	B	Praga		Contrabaixista	
	<i>Gründliche, mit Regeln, Beispielen, und Erklärungen versehene Contrabass Schule. [...]</i>	[1809]	Mi1	Dresden			
	<i>Contrabass Schule III. Teil I-II III</i>			Praga	Joh. Hoffmann		
	<i>48 concertante Übungen für den Contrabass, als praktischer Supplement-Anhang zum 3. Theil der Contrabass-Schule, Heft 1. 2. 3.</i>	1828		Mainz	Schott		
		1844		Praga	Berra		
				Praga	Joh. Hoffmann Berra		
	<i>Fortsetzung der Vorzügliche Übungen für den Contrabass Lief. I. II. III. IV V. VI. VII. VIII</i>			Praga	Joh. Hoffmann		
	<i>96 Etudes progressives en quatre Suites (I-IV)</i>				Costalat Kalimus 4449 Billaudot		
	<i>30 Etüden für tiefe Instrumente</i>				Hofmeister		
	<i>55 Übungen für Kb. 10 vorzügliche Übungen den Kb.</i>			Praga	Berra		
	<i>12 große Übungen für den Kb. (Supplement zu 3. Teil der Kb.-Schule) Übungen für den Kb. Über Dur und Molltonleitern (Supplement zur Kb.-Schule)</i>				Hofmeister		
	<i>Fortsetzung der vorzüglichen Übungen (Lieferungen I bis VII)</i>			Praga	Berra		
	<i>90 Exercices progressifs (2ª partie de la méthode)</i>				Lemoine		
Winter	<i>Méthode de contrebasse</i>	1843	Mi1	Paris			

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Brulon	<i>Méthode de contre-bass</i>	1844	Mi1	Paris			
Luigi Rossi (18.-1858)	<i>Etüden</i>		Mi1				Será o Rossi professor de Bottesini?
Luigi Felice Rossi e Giorgio Anglois	<i>Methodo per contrabasso d'orchestra</i>	1846	B	Turim		Giorgio Anglois – contra baixista	Existente no Catálogo das Obras Musicais do Conservatório Real de Lisboa de 1897 [Caixa 536, Maço?. Fol.15, entrada 185].
	<i>Metodo per il contrabasso d' orchestra</i>		ACN1				<i>Catálogo por indicação das obras musicais impressas e manuscritas, actualmente existentes na Bibliotheca do Conservatório Real de Lisboa. Fechado em 31 de Dezembro de 1897. Parte I – Impressos. Caixa 536, Cota A 1136, Fol. 15. 2 exemplares.</i>
	<i>Metodo per il contrabasso d'Orchestra composto da Luigi Felice Rossi Autore del Trattato d'accompagnamento annesso ai Partimenti di Fenaroli e da G. Anglois Professore alla Camera e Cappella di S. M. Il Re di Sardegna.</i>	1846	Ma	Turim		Giudici e Strada succ. Raca, Torino [1846]	
	<i>Metodo teorico-pratico per contrabasso d'Orchestra</i>	[s.d.]		Mião		Ricordi	
	<i>Metodo per Contrabasso a 3 corde</i>	1846	Mi1	Turim			
	<i>Metodo per Contrabasso, I-III</i>		Mi1	[Mião]		Ricordi (1912)	Vem erradamente atribuido a Rossi, Luigi e a Anglois, Luigi
Luigi Felice Rossi (1805-1863) Anglois	<i>30 Studi</i>	1845 –	Mi1			(Dreisalter) Ricordi 1845 – (Viersaiter: Billé) 1932	

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Carlo Montanari (1809-1898)	<i>Metodo per Contrabasso a 3 corde</i>	1850	Ma	Lucca, Mião			
			Mi1	Mião	Lucca		
	<i>14 Studi e 50 Studi del Metodo</i>		Mi1		(Billé) Ricordi (1932)		
	<i>28 Studi</i>		Mi1		Carisch		
	<i>14 Studi</i>				(Mensch) Internation al 2728		
Hippolyte Hero	<i>Methode de Contrebasse à quatre cordes</i>	1850?	Mi1	Bruxelas			
Bruno Keyl (1829-189?)	<i>Lehrgang für Kontrabass</i>		Mi1	Dresden	Seeling		
Johan Hindl (1792-1862)	<i>Der Kontrabasse Lehrer</i>	1854	B	Viena			Contraabaixista?
			Mi1		C. A. Spina		
	<i>Der geschwinde Contrabass Lehrer; Zweyter Theil</i>		Mi1		Manuscrito GMfrW 11053		
Franz Anton Dimmler (1753-1827)	<i>Etüde</i>		Mi1				
Navieux Chaff (18??-1856)	<i>Methode</i>		Mi1	Paris			

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Nicolas Charles Labro (1810-1882)	MÉTHODE DE CONTRE-BASSE, DÉDIÉE À MONSIEUR D. AUBERT.	1860	Mi2	Paris			Contra baixista e professor de contra baixo no Conservatório de Paris, de 1853 a 1882.
	Célèbre Méthode de Contre-Basse		Mi1	Paris	Chez L. Philippo		
	Revision et adjunction de l'étude de la 5e corde par André Ameller		Mi1	Paris	Philippo		
	30 Grandes Etudes pour la Contre-Basse a 4 cordes avec accompagnement de Violoncelle Op. 74	1860	Mi1	Paris	Chez L. Philippo – Leduc		
François Bernier	Méthode de Contre-Basse	1860	Mi1	Paris	Schott um		
Karl Trautsch (1830-1910)	Schule	1860	Mi1				
Jules Javelot	Petit méthode de contrebasse	1863	Mi1	Paris			

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Josef Hrabec (1816-1870)	<i>Anleitung zum Contrabass-Spiel</i> 86 Etüden für Kb. Supplement zu jeder Kb.-Schule (Bearbeit und progressiv eingerichtet und mit Fingersatz versehen von F. Simandl ; I, II)	1865	Mi1	Wetzlar	Merseburg er - (Siebach) Hofmeister - (Simandl- Siebach) Hofmeister FH 3024, 6107.- (Zimmerm ann) Internation al 1721/172 2 -		
	25 Konzertetüden		Mi1		Hofmeister - (Simandl- Astachow) Muzyka, 1957.- (Michno) Muzyka, in: Ausgewähl te Etüden, 1980.		
	10 Etüden in : 50 Studies, Book I		Mi1		(Michno) Recital		
Victor Frédéric Verrimst	<i>Méthode de Contrebasse à quatre cordes</i>	1865	Mi1	Paris	Gérard		

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Giovanni Bottesini (1821-1889)	<i>Grande Méthode Complète de Contre-basse par Bottesini</i>	1868/ 1869	Ma	Paris	Escudier	Contra baixista, maestro e compositor	1ª edição
	<i>Grande Méthode Complète de Contre-basse par Bottesini</i> [s.d.]		Edição Escudier	Paris	Léon Escudier, Éditeur		Comparando com a edição impressa da Ricordi no livro da Mattei, a versão francesa parece ser exatamente igual e completa nas duas partes.
	<i>Metodo di contrabasso</i>	c.1865	B	Milão/ Paris			
	<i>Metodo per contrabasso</i>	c. 1870	Ma	Milão	Ricordi		Pag. 75, 76.
Manuel Muñoz (18.-1891)	<i>Metodo 4 cuerdas</i>		Mi1	Madrid			
	<i>Etüden</i>		Mi1				
Carlo Rossaro (1827-1878)	<i>Etüden</i>		Mi1				
Gaetano Negri (1832-1909)	<i>Metodo per contrabasso a quattro corde</i>		Mi1	Milão	Lucca		
	<i>Übungen</i>		Mi1				
Luigi Negri (1837-1891/2)	<i>Metodo per contrabasso a quattro corde (Scuola practica per il contrabasso a 4 corde)</i>		Mi1	Milão	Lucca		
	<i>Etüden</i>		Mi1				
Luigi Negri - Rossi	<i>24 Studi</i>		Mi1	Milão	Ricordi 1930		<i>Etüden (Michno) in: Ausgewählte Etüden</i>

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Annibale Mengoli (1851-1895)	<i>Schule für dreisaitigen Kontrabass, I-III</i> 20 <i>Studi da Concerto</i>		Mi1	Turim	Giovanni Chiappino (1928)- Blanchi (Torino)- (Scala und Trevi) Zanibon 6149 – (Malaric) Ars Viva 8442 (1951) – (Petracchi) Yorke 80081		
	<i>40 Studi d'orchestra per contrabasso. Revisione e adattamento per strumento a 4 corde di Alfredo Trebbi</i>				C. Zanibon Vol. 1 6347, Vol. 2 6348		
Juan de Castro Latorre	<i>Metodo de Contrabajo (de tres cuerdas)</i>	1870	Mi1	Madrid	<i>Union Musical Española</i>	Existente no Catálogo das Obras Musicais de 1897 do Conservatório Real de Lisboa. [caixa 536, Fol. 16, entrada 199], com o título: <i>Método de contrabajo aplicable al de três y al de cuatro cuerdas</i> .	
Latorre (Don J. de C.)	<i>Método de Contrabajo aplicable al de tres y al de cuatro cuerdas</i>		ACNL			Fol. 16. Entrada 199.	
John Friedheim	<i>Instruction for playing the Double Bass or Contra Bass</i>	1870	Mi1	Boston			
Charles Delamour	<i>School or Methode for Contre-Basse 3 or 4 sstrings</i>	1874	Mi1	Londres			

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Franz Simandl (1840-1912)	Neuest Methode des Contrabass-Spiels		Mi1	Viena	Markus Krämer		
	I- Vorbereitung zum Orchesterspiel						
	II – Vorbereitung zum Konzertspiel						
	III – Die hohe Schule. Eine Sammlung hervorragender Konzert-Etuden, Konzert und Solostücke für Kb. Mit Klavierbegl. (I-IX)						
	(4 edições)	1874, 1875, 1890, 1891	Mi1	Heilbronn	C. F. Schmidt		Teve reimpressões na Cefes em Heilbronn; na International editado por Waldo Lymann em 1948; pela International C. Fischer em Nova Iorque (1 e 2); e pela Staatsmusikverlag em 1962 em Moscovo.
	Novo método para contrabaixo	1881	Pedrosa	Viena			PEDROSA, Maya Stela Dunin – <i>Abordagem de estudos em métodos de contrabaixo com vistas à execução de obras do repertório orquestral</i> . Universidade Federal do Paraná, 2009. p. 8 -
	30 Etüden zur Erzielung eines kräftigen Tones und rhythmischer Sicherheit den Kb. (mit Pfte.)		Mi1		C. F. Schidt Heilbronn- Carl Fischer CFE 06 –		
	30 Studies for the Development of Tone		Mi1		International 1296		
	Gradus ad Parnassum. 24 etüden zur höheren technischen Ausbildung (I, II)		Mi1		Merseburger – (Siebach) Hofmeister FH 3032 – (Zimmermann) International		

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Jos. Emanuel Storch (1840-1877)	<i>Etüden für Kb. bearb. Und herausgeg. Von Alwin Starke (Teil I 32 Etüden, II – 20 Konzert-Etüden, 5 große etüden)</i>		Mi1		(Siebach) Hofmeister II – 7316. –		
	32 Etüden		Mi1		(Siebach) Hofmeister FH 6003		
	25 Etüden		Mi1		(Siebach) Hofmeister FH 6004		
	2 Etüden – 5 Etüden –		Mi1		(Michno) Muzyka in: Ausgewählte Etüden, Mocovo, 1973 e 1980		
	4 Etüden		Mi1		(Michno) Recital in: 50 Studies, Book I		
A. C. Rowland	<i>Method for the English Orchestral Double Bass</i>	c. 1875	Mi1		Brewer & Co		
Ch. Gordon	<i>Méthode de contrebasse: illustrée de vignettes représentant les diverses parties de l'instrument e la tenue de l'exécutant</i>	1877	Edição + Mi1	Paris	Ilelmer freres- Imp. Michelet		Existente na Biblioteca Nacional de Espanha

Métodos e estudos de contra baixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Wilhelm Sturm (1829-1898) Carl Richter	<i>Practische Contrabass-Schule op. 19/20 (I-III)</i> <i>110 Studies (aus der Methode op. 20)</i>	1877	Mi1	Ofenbach	André (F. Zimmerman) International , vol. 1-2 2079-2080		
	<i>5 Etüden</i>		Mi1		(Michno) Muzyka in: Ausgewählte Etüden, Moscow, 1980		
	<i>9 Etüden</i>		Mi1		(Michno) Recital in: 50 Studies, Book 1.		
	<i>Flageoletttschule op.7</i>		Mi1	Leipzig	Merseburger		
	<i>Kontrabass-Schule. Praktische Anleitung zur Erlernung de Kontrabasses</i>	1879	Mi1				Existente no Catálo das Obras Musicais de 1897 do Conservatório Real de Lisboa, [caixa 536, fol. 16. Entrada 208]
			ACNL				Fol. 16. Entrada 208.
Heinrich Kling (1842-1818)	<i>Leichtfassliche praktische Schule für Contrabass (A,D,G/G, D, A/ E, A, D, G) op. 425</i>	1880	Mi1		Oertel		

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Wassilij Zhdanow [Jdanoff, Schdanow, Shdanoff] (1845-1910)	<i>Methode für Kb.</i>	1881	Mi1	São Petersburgo	Bessel		Com 2ª edição em São Petersburgo em 1912
	<i>Dreiklänge und Tonleitern</i>		Mi1	São Petersburgo	Bessel		
	<i>4 Etüden</i>		Mi1		(Chomenko) in: Etüden für die beginnenden Kontrabassisten		
	<i>20 Etüden</i>		Mi1		(Michno) in: Etüdes by russian composers, 1983.		
Tulio Battioni	<i>Metodo per Contrabasso</i>	188?	Mi1	Milão	Ricordi		
Eg. van der Heyden	<i>Esercises practiques</i>	1881	Mi1	Paris			
Cesar A. P. Neves	<i>Methode Elementar de Rebecão: Contendo todas as regras de dedilhação, escalas e posições, e regras de manejo d'arco, etc.</i>	[s.d.] 1882?	Edição	Lisboa e Porto	Custodio Cardoso Pereira		Data manuscrita na capa no exemplar existente na BNP.
Hause-Franke	<i>Method for four-stringed Bass</i>	1885	Mi1	Nova Iorque	C. Fischer		
				Boston	Jean Wite		
A. C. Echlín White (184?-1902)	<i>The Double Bass (Tutor) Novello's Music Primers</i>	1887	Mi1	Londres			Também publicado pela Gray & Co, N.Y. em 1890
	<i>Etüden</i>		Mi1				
Charles Doller	<i>Methode</i>	1890	Mi1	Paris			

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Theodor Michaelis (1831-1873)	<i>Schule für Kontrabass (auch zum Selbststudium) / Michaelis (1831- contrabass Methode, Part I-II)</i>	1891	Mi1	Hamburgo	Zimmermann, ZM 80039 Neudruck: Hofmeister		
	<i>Winner's Eureka Methode for the double-Bass</i>	1894	Mi1	Boston	Olivier Ditson		
	<i>Etüden</i>		Mi1				
Oswald Schwabe (1846-1909)	<i>Skalenstudien</i>		Mi1		(Zimmermann) International		
	<i>Etüden</i>		Mi1				
Vendlin Stadek (1851-1901)	<i>Etüden</i>		Mi1		Hofmeister - Leipzig		
Ludwig Hegner (1851-1923)	<i>Kontrabas-Skola / Tutor for the Double Bass</i>	1896	Mi1	Copenhaga	Hansen		
	<i>Etüden</i>		Mi1				
G. Parés	<i>Gammes e Exercices journaliers pour Contre-Bass</i>	1896	Mi1	Paris	Henry Lemoine et Cie.		
Karl Agnesy	<i>12 Etüden für den Contrabass</i>	1896	Mi1		Ms Etüden (1898)		
Charles Baudiot	<i>Méthode pour le violoncelle (Grand) op. 25</i>		ACNL				Fol. 15. Entrada 186
Luigi Belletti	<i>Studi (diciotto) per Contrabasso</i>		ACNL				Fol. 15. Entrada 187
Luigi Belletti – Billé	<i>18 Studi</i>			Mi1			
Mueller (ed.) e Wolff (C. G.)	<i>Prätische Exercitien für Contrabass</i>		ACNL				Fol. 16. Entrada 207
Gustavo (Carlo?) Campostrini (1813-1904)	<i>Etüden</i>		Mi1				

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Eustebio Pinetti (1825-1900)	<i>Etüden für viersaitigen Kontrabaß 25 Studi</i>		Mi1	Milão	Ricordi		
Arturo Cannonieri	<i>12 studi per Cbo. A tre corde</i> <i>11 studi</i>		Mi1		Luca Ricordi		
Lucien Dereul (1846-1910)	<i>Etüden 45 Übungen</i>		Mi1	Hannover	Oertel		
Edward Mollenhauer	<i>The Imperial Methode for the Double Bass</i>	1898	Mi1	Nova Iorque	The John Church Co.		
Noccioli	<i>Methode</i>	XIX	Mi1				
Pedrell	<i>Tecnico de los instrumentos de Musica</i>	XIX	Ni1				
Artemio Dall'Aglio (1840-1921)	<i>Metodo per Contrabasso a 4 corde Etüden</i>	1900	Mi1		Nagas		
John Reynolds [Reinhold]	<i>Scrap book for the use of Students of Double-Bass</i>	1900	Mi1	Londres			
Friedrich Warnecke (1856-1931)	<i>Ad infinitum</i> <i>39 Tonleiterstudien - 106 Interval-Studien - Akkord-Studien - 24 Rhythmische Übungen - 21 Konzeretüden</i>		Mi1		Eigenverlag, Hamburgo, 1909. Oertel, Hamburgo, Übungen, I-V. - Oertel, Hannover		
Emil Ludwig Teuchert (1858-1937)	<i>Tägliche Übungen</i>		Mi1		Hofmeister		
Hans Wolf (1860-1903)	<i>Etüden</i>		Mi1				

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Pedro Vallis (1869-1935)	<i>Metodo</i> <i>Etüden</i>		Mi1	Barcelona?			
Johann Geissel (1859 – 1919?)	<i>3 Konzert-Etüden (mit Pfte.)</i>		Mi1		André Offenbach		
Max Dauthage (1862-1937)	<i>20 Melodische Übungen für Kontrabass und Pianofort</i>	1910	Mi1	Viena	Universal		
Charles Henry Winterbottom (1865-?)	<i>Etüden</i>		Mi1				
Giuseppe Maria Marangoni (1866-1947)	<i>10 studi per la mano sinistra e técnica dell'arco</i> <i>Esercizi e scale a doppie corde (8 studi a doppie corde, 4 studi caratteristici)</i>		Mi1		Bongiovanni, 2566 Bongiovanni, 2568		
Karl Kukla (1867-?)	<i>Etüden</i>		Mi1				
Wladimir N. Proskurin (1867-1952)	<i>Tonleitern u. Arpeggi</i> <i>Etüden</i>		Mi1		Jurgenson (Michno) in: Etudes by russian composers (1983)		
Vojta Kuchynka (1871-1942)	<i>Two Studies for Solo Double-Bass</i>		Mi1		Recital Music RM 007		

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Edoard Nanny (1872-1942)	<i>Méthode complete pour la Contrebasse à quatre et cinq cordes (E, A, D, G / C, A, D, G) (I, II)</i>		Mi1	Paris	Leduc – Neudruck 15876-15877 Part 1-2		
	<i>24 Pièces en forme d'études sur des traits de symphonies (Weber, Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Schubert)</i>		Mi1	Paris	Leduc 16 917		
	<i>20 Études de virtuosité</i>		Mi1	Paris	Leduc Al 16 220		
	<i>Etüden</i>		Mi1	Moscovo	(Chomenko) in: Etüden,		
	<i>Dix Études – Caprices pour Contrebasse</i>		Mi1	Paris	Leduc 17928		
	<i>Three Caprices</i>		Mi1		Liben Music. LIB 122		
Václav Bech (1874-1936)	<i>Technische Studien für Kontrabass</i>		Mi1		J. H. Zimmermann		
Italo Caimmi (1871 - 1965)	<i>20 Studi di técnica superiore</i>		Mi1	Milão	Ricordi - E.R. 415		Caimmi foi professor no Conservatório de Milão de 1900 a 1935.
	<i>30 Studi unitamente ad arcate</i>		Mi1		Fantuzzi		
Angelo Francesco Cuneo (1870 - 1956)	<i>12 Studi per contrabasso</i> <i>32 Exercizi e studi per contrabasso 4 corde, op. 114</i>		Mi1	Milão	Ricordi 499		
	<i>Uno studio nei 12 toni maggiori per contrabasso a 4 corde, Op. 223</i>		Mi1	Milão	Ricordi		

Métodos e estudos de contrabaixo até 1900 (continuação)

AUTOR	TÍTULO	DATA	FONTE	LOCAL	EDIÇÃO	INSTRUMENTO DO AUTOR	OBSERVAÇÕES
Gallignani (1880 – 1974)	<i>12 piccoli studi (per l'introduzione alla tecnica superiore)</i>		M11		Bongiovanni 2575		Toca no Porto com piano, no Teatro de São João num Domingo coincidente com o dia 25 de maio, sendo os anos mais prováveis deste concerto os de: 1924 ou 1930. (o Teatro Real de São João tem um incêndio em 11 de abril de 1908, reabrindo em 7 de março de 1920) e a partir de 1932 passa a designar-se como Cine Teatro de São João. Existe um livro acerca deste contra baixista: TAMPIORI, Domenico - <i>Guido Gallignani – La leggerezza dell'elefante</i> . Luco, Fondazione Casa di Risparmio e Banco del Monte de Lugo. 2004.
	<i>24 Studi melodici</i>		M11				Curci 7308
Hans Sturz (1880-?)	<i>58 tägliche Studien Tonleiterstudien</i>		M11				F. Fried – Doblinger
[Gamarinil] (1881-19..)	<i>Scale e arpeggi per Contrabasso a 4 e 5 corde</i>		M11				Curci 1952
Edmond Maurat (1881-1972)	<i>6 Étudea caractéristiques op. 6</i>						Eschig
Parisini	<i>12 Ricercafi für dreisaitigen Kontrabaß</i>		XIX				
Joseph Prunner (1886-1969)	<i>Progressive Studien für Kb. (Moll – Tonleiterstudien)</i>		M11	Bucareste			Bucareste (1955)

Quadro 8. Obras de João Rodrigues Cordeiro

Arquivo Musical da Sé Patriarcal

Neste arquivo foi efetuada uma pesquisa, com a colaboração do responsável por este acervo, Maestro José Eugénio Vieira.

Nome da obra	Instrumentação e n.º de partes	Arquivo e cota
La Belle Jour – Symphonia por João Roiz Cordeiro	(Partes separadas de:) Violino 1º, Violino 2º, Flauta, Clarinete Do, Clarinete em B?, Cornetim, Violoncello, Violoncello e Basso e Timpanis	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/ Santarém FSPS 178/14 h ou L? – 3
Sinfonia – com Violinos, Flauta, Clarinete, Corni, Timpani, e Basso – Do Snr J. R. Cordeiro	(Partes separadas de:) Violino 1º, Violino 2º, Flauta, Clarinete, Corni 1º e 2º, Timpani & Basso	Seminário Patriarcal/ Santarém Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa FSPS 37/10 J – 2
Simphonia Militar – Por Ill. ^{mo} Snr João Rodrigues Cordeiro - 1876	(Partes separadas de:) 1º Violino, 2º Violino, Viola, Flauta, Clarinete em Lá, Cornetim em Lá, Trompas em Ré, Trombone, Violoncello, Basso e Timpanos.	(Fundo) Seminário Patriarcal/ Santarém Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa FSPS 37/11 J – 2
Missa a 3 – Pelo Sr. João Rodrigues Cordeiro	(Contém: Partes separadas de:) Soprano (mais outra parte de soprano s/ letra), Tenor, Basso, Flauta, Flauta 3ª, 1º Clarinete, 2º Clarinete, Cornetim si b, Fígle, Trombone 1º "suprindo trompa", Trombone 2º suprindo trompa, Trompas em Fá, Contra baixo em fá, e Órgão	Seminário Patriarcal, Santarém Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa FSPS 47/3 k? – 2
Sinfonia – com violinos, Viola, Flauta, Clarinete, Corni, Timpani, e Basso – Do Snr. J. R. Cordeiro – Cop. Em Out. de 1861	(Partes separadas de:) Violino 2º, Viola, Flauta, Clarinete, Corni 1º e 2º, 2º Cornetim, Timpani e Basso.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/ Santarém FSPS 54/5 k ? – 2
Ouverture – composta – por – João R. Cordeiro	(Partes separadas de:) Violino principal, 2º Violino, 1ª Flauta, 2º Clarinete, 1º Corneta, 2ª?? Corneta, 1º Cornetim em Lá, Trompa 1ª, 1º Trompa em Fá, 2º Trompas em Fá, Timpanos em Sol e Re e Basso. L? – 2	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/ Santarém FSPS 60/5 L? – 2
Simphonia – por – J. R. Cordeiro	(Partes separadas de:) 1º Violino (2 Violinos parcialmente divisi), 2º Violino, Flauta, Clarinete em si b, Cornetim em si b, Trombone, Violoncelo e Baixo, Timpanos	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/ Santarém FSPS 60/4 L? – 2

Quadro 9. Obras de Francisco de Freitas Gazul

Arquivo Musical da Sé Patriarcal

Neste arquivo foi efetuada uma pesquisa do autor, com a colaboração do responsável por este arquivo, Maestro José Eugénio Vieira.

Nome da obra	Instrumentação e n.º de partes	Arquivo e cota
Credo a 3 vozes	Soprano (2 partes), Tenor (2 partes), Basso (2 partes), Violino 1.º (2 partes), Violino 2.º, Viola (2 partes), Flauta (2 partes), Clarinete (2 partes), Cornetim (2 partes), Trombone (3 partes), Trompas (2 partes), Violoncello (3 partes), C.Baixo (2 partes), Timpanos (2 partes) e Órgão.	Seminário Patriarcal Santarém - FSPS 44/1 Pr.-2
Missa a 3 ou 4 vozes	Soprano, Tenor, Basso, Violino 1.º, Violino 2.º, Flauta, Clarinete, Cornetim, Trombone, Trompas, Violoncelo, Contrabasso, Timpani, Órgão	Seminário Patriarcal Santarém - FSPS 44/2 Pr.-2
Ibidem com um "Domine Deus"	Solo de Basso, Basso, 1.º Violino, 2.º Violino, Viola, Flauta, Clarinete, Violoncelo, Basso.	Ibidem
Ave Maria 3 vozes e órgão	Soprano, Tenor, Basso, Violino 1.º (n.1), Violino 1.º (n.º2), Violino 2.º, Viola, Violoncelo, C.Basso, Flauta, Clarinete, Cornetim, Trombone, Órgão.	Seminário Patriarcal Santarém - FSPS 44/3 Pr.-2
Credo a 4 vozes e órgão	Soprano, Alto, Tenor, Baixo, Órgão	Seminário Patriarcal Santarém - FSPS 44/4 Pr.-2
Missa a três vozes	Violinos 1.º e 2.º, Flauta, Clarinete, Cornetim, Trompas, Trombone, Violoncelo, Contrabasso, Soprano, Tenor, Basso e Timpani.	Seminário Patriarcal Santarém - FSPS 44/5 Pr.-2
Collecção de Entre-atos, extrahidos de diferentes Operas Comicas	Flauta, Clarinete, Cornetim, Trompas, Trombone, Violinos, Violoncelo e Basso	Fábrica da Sé Patriarcal Lisboa Fundo: Seminário Santarém - FSPS 59/6 Pr.-2
Credo [para a Missa de O. Gounod]		Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa 82/1 In 90/1

Obras de Francisco de Freitas Gazul (continuação)

Biblioteca Nacional de Portugal

A listagem de obras que se segue, da Coleção Valério Pires de Franco e do Espólio de Pavia de Magalhães, foi gentilmente cedida pela Dr.^a Clara Assumpção, da Biblioteca Nacional – Centro de Estudos Musicológicos.

Coleção Valério Pires Franco

Dominica 2 ^a in Quadragesima	ms	maço 88
Colleção de 5 Entre-Atos para Pequena Orchestra	ms	maço 94
Mazurka [banda]	ms	maço 119
Dies Illa	ms	maço 83
Setenario das Dóres de N. Senhora	ms	maço 83
Missa a 3 Vozes	ms	maço 89
Tantum-Ergo	ms	maço 89
Abertura para Pequena Orchestra	ms	maço 94
Kyrie	ms	maço 94
Ponte do Diabo, A - Operetta em 3 atos	ms	maço 99
Polka Obrigada a Flautim [banda]	ms	maço 121
Harmonia	ms	maço 88
Responsórios de Sexta Feira Sancta a Tenores e Baixos e Pequena Orchestra	ms	maço 89
Sanctus do Credo a 3 Vozes	ms	maço 90
Conversão de S. Paulo, A – Abertura	ms	maço 94
Responsórios de Quinta Feira Santa a Tenores e Baixos e Pequena Orchestra	ms	maço 95
Lamentação de 5 ^a Feira Santa	ms	maço 84

Obras de Francisco de Freitas Gazul (continuação)

Biblioteca Nacional de Portugal – Coleção Valério Pires Franco (continuação)

Credo a Duas Vozes	ms	maço 84
Septenario a 3 Vozes	ms	maço 84
Jaculatorias de Nossa Senhora da Conceição, a tres vozes	ms	maço 84
Missa a 3 Vozes e Orchestra	ms	maço 83
Preludio da Opera Fra Luigi di Sousa	ms	maço 77
Preludio da Opera "Fra Luigi di Sousa"	ms	maço 77
Requiem (Missa de Defuntos) a Tenores, Baixos e Orchestra	ms	maço 88
Lamentação de 6ª Feira Santa	ms	maço 89
Credo a 3 Vozes e Orchestra	ms	maço 90
Credo a 3 Vozes	ms	maço 90
Passo Dobrado Extraído da Opereta "O Reino das Mulheres" [partitura de banda]	ms	maço 109
Seis Aberturas: Nº19 - A Conversão de S. Paulo; Nº20; Nº21; Nº22; Nº23; Nº24 [partes para orquestra]	ms	maço 136
Kyrie	ms	maço 84
Marcha Triumphal a Grande Orchestra e Grande Banda	ms	maço 84
Ouverture	ms	maço 83
Libera me a 4 Vozes e Orchestra	ms	maço 83
Fra Luigi di Souza, Drama Lirico in Quatri Atti	ms	maço 76
Fra Luigi di Souza, drama lirico	ms	maço 81
Fra Luigi di Souza, drama lirico	ms	maço 80
Fra Luigi di Souza, drama lirico	ms	maço 79
Fra Luigi di Souza, drama lirico	ms	maço 78
Domine Deus	ms	maço 84
Missa	ms	maço 83

Obras de Francisco de Freitas Gazul (continuação)

Biblioteca Nacional de Portugal – Coleção Valério Pires Franco (continuação)

Frei Luiz de Souza - Drama Lírico em 4 atos	ms	maço 77
Fra Luigi di Souza - <i>Dramma Lírico in Quattro Atti</i> , (1.º, 2.º, 3.º e 4.º atos)	ms	maço 77
Fra Luigi di Souza, drama lírico	ms	maço 73
Fra Luigi di Souza, drama lírico	ms	maço 74
Fra Luigi di Souza, <i>dramma lírico</i>	ms	maço 75
Fra Luigi di Souza, <i>dramma lírico</i>	ms	maço 77
Frei Luiz de Souza, drama lírico	ms	maço 77
Missa a 4 Vozes, Coro e Grande Orchestra	ms	maço 86
Missa e Credo a Dois Tenores, Baixo e Pequena Orchestra	ms	maço 86
Missa e Credo a 4 Vozes, Coro e Grande Orchestra	ms	maço 87
Marcha Triumfal a Grande Orchestra e Grande Banda	ms	maço 88
Miserere Nostri - Solo de Soprano com Acompanhamento de Orchestra	ms	maço 88
Libera-me a Tenores e Baixos	ms	maço 91
Requiem do Libera-me	ms	maço 91
Libera-me	ms	maço 91
Missa a 3 Vozes e Pequena Orchestra	ms	maço 92
Domine Deus - Solo de Contralto ou Baryfona	ms	maço 92
Notas Lugubres	ms	maço 92
Laudamus, Solo de Contralto	ms	maço 92
Responsórios de Quinta Feira Santa a Tenores e Baixos e Pequena Orchestra	ms	maço 92
Domine Deus	ms	maço 93
Harmonia	ms	maço 93
Responsórios de Quinta Feira Santa a Tenores e Baixos	ms	maço 93

Obras de Francisco de Freitas Gazul (continuação)**Biblioteca Nacional de Portugal – Coleção Valério Pires Franco (continuação)**

Lamentação de Quinta Feira Santa	ms	maço 93
Miserere a Tenões e Baixos	ms	maço 93
Domine Deus, solo de Contralto com Acompanhamento de Pequena Orchestra	ms	maço 93
Elegie [partes de orquestra]	ms	maço 93
Prelúdio Fúnebre	ms	maço 93
Responsórios de 6ª Feira Santa a Tenores e baixos	ms	maço 93
Tantum Ergo	ms	maço 94
Ó Salutaris a 3 Vozes e Pequena Orchestra	ms	maço 94
Libera-me a Tenores e Baixos	ms	maço 94
Quisedes e Quoniam	ms	maço 94
Ladainha	ms	maço 94
Ladainha a 3 Voses	ms	maço 94
Ladainha a 3 Vozes e Orchestra	ms	maço 94
Abertura do Drama Militar O Porta Bandeira do 99 de Linha	ms	maço 94
Abertura para Pequena Orchestra do Drama Militar	ms	maço 94
Tedeum	ms	maço 95
Ó Salutaris	ms	maço 95
Roupa de Franceses - Operetta em 3 Atos	ms	maço 95
Tantum-Ergo a 3 Vozes e Organo	ms	maço 95
Missa a 3 Vozes	ms	maço 95
Quisedes e Quoniam	ms	maço 96
Missa a 3 Vozes	ms	maço 96
Guttenberg - Marcha Triumphal	ms	maço 97

Obras de Francisco de Freitas Gazul (continuação)

Biblioteca Nacional de Portugal – Coleção Valério Pires Franco (continuação)

Laudamus da Missa	ms	maço 97
Marcha Triumphal a Grande Orchestra e Grande Banda	ms	maço 97
Marcha Triumphal a Grande Orchestra e Grande Banda	ms	maço 97
Mocidade de Figaro, A - Operetta em 3 Atos	ms	maço 98
Maxixe, O - Música Brasileira	ms	maço 98
Romance Sans Paroles para Violoncelle et Piano	ms	maço 98
Elégie	ms	maço 98
1º Quartetto para Violoncello	ms	maço 98
Sonatina para 2 Violinos Alto Cello Baixo e Piano	ms	maço 98
Libera-me a 3 Vozes e Orchestra	ms	maço 98
Première Jeunesse, La	ms	maço 98
Scherzo	ms	maço 98
Tantum Ergo	ms	maço 98
Laudamus e Gracias Duetto de Soprano e Barytono	ms	maço 98
Responsórios de Quinta Feira Santa a Tenores e Baixos e Pequena Orchestra	ms	maço 99
Responsórios de Sexta Feira Santa a 3 Vozes e Pequena Orchestra	ms	maço 99
Marcha para a Academia Musical de Lisboa [partitura para banda]	ms	maço 109
Noiva, A - operetta em 3 atos [partitura para orquestra]	ms	maço 82
Noiva, A - operetta em 3 atos (3º ato)	ms	maço 82
Noiva, A - operetta em 3 atos (II ato)	ms	maço 82
Noiva, A - operetta em 3 atos (I ato)	ms	maço 82
Noiva, A - operetta em 3 atos - parte de Branca	ms	maço 82
Te Deum a 3 Vozes	ms	maço 88

Obras de Francisco de Freitas Gazul (continuação)**Biblioteca Nacional de Portugal – Coleção Valério Pires Franco (continuação)**

Domine Deus	ms	maço 84
Laudate Dominum	ms	maço 84
Regina Coeli	ms	maço 84
Libera me – Tremens	ms	maço 83
Missa a Tres Vozes com Acompanhamento de Banda	ms	maço 83
Credo	ms	maço 83
Missa	ms	maço 83
Stabat Mater	ms	maço 83
1ª Missa a 3 Vozes e Pequena Orchestra	ms	maço 85
Te Deum	ms	maço 88
Laudamus, Solo de Tenor, Obrigado a Corni-Ingles	ms	maço 88
Dignare - Solo de Contralto ou Barítono	ms	maço 88
Laudamus e Gratias - Solo de Tenor	ms	maço 88
Tantum Ergo a Dois Tenores Baixos e Orchestra	ms	maço 89
Credo	ms	maço 90
Missa	ms	maço 96
Scherzo do Sextetto em MI b	ms	maço 97
Dixit Dominus	ms	maço 97
Lamentação de Quinta Feira Santa a Tenores Baixos e Pequena Orchestra	ms	maço 97
Credo	ms	maço 97
Missa e Credo a 4 Vozes a Solo, Coro e Grande Orchestra	ms	maço 97
Benedictus	ms	maço 98
Responsórios de 5ª Feira Santa a Tenores e Baixos	ms	maço 98

Obras de Francisco de Freitas Gazul (continuação)

Espólio Musical Pavia de Magalhães

Missa a duas vozes e órgão	2 VV, fl, cl I, cl II, cornetim, sax-trompa I, sax-trompa II, baritono, tenor baixo, org	M	1 (part)	Cx V 15, nº 199
Credo a duas vozes e órgão	2 VV, fl, cl I, cl II, cornetim, sax-trompa I, sax-trompa II, baritono, tenor baixo, org	M	0 (part)	Cx V 15, nº 199
Missa	vi II, trb I,	M	1 (capa) 4 (partes)	Cx V 18, nº 241
Missa	Org	M	1 (partes)	Cx V 16, nº 208
Missa a 3 vozes para banda	T, S, B, fl, cl I, cl II, trb, cornetim, b	M	"Évora, 25/04/98"	Cx V 10, nº 143
La Première Jeunesse: Divertissement				PA004
La Première Jeunesse				PA004
A Escala Chromatica: Entracte		M		PA004
A Cigarra		M		PA030
Frei Luiz de Sousa: Symphonia		M		PA040
Septenário a 3 vozes e Orchestra		M		PAXXVII

Quadro 10. Obras de Júlio António Avelino Soares

Arquivo Musical da Sé Patriarcal

Neste arquivo foi efetuada uma pesquisa pelo autor, com o acompanhamento do responsável por este arquivo, Maestro José Eugénio Vieira.

Nome da obra	Instrumentação e n.º de partes	Arquivo e cota
Ladainha de Nossa Senhora	(Partitura), Flauta, Clarinete em Dó, Cornetim em Lá, Trombone, Tímpanos Sol-Ré, Soprano, Tenor, Basso, 1º Violino, 2º Violino, Viola, Violoncello, Contrabasso.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal Santarém FSFS 98/13 J - 5
Te Deum a 3 vozes – por Julio António Avelino Soares - Pertence ao Seminário Patriarcal em Santarém – 18 de janeiro de 1879	(Partes separadas de:) Soprano, Tenor, Basso, Violino 1º, Violino 2º, Viola, Flauta, Clarinete, Cornetim, Trompas, Violoncello, Contrabasso, Tímpanos, e Órgão.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/ Santarém FSFS 53/1 Pr - 2
Miserere a 3 vozes – Órgão e instrumental por J. A. Soares	(Partes separadas de:) Soprano, Tenor, Basso, 1º Violino, 2º Violino, Viola, Flauta, 1º Clarinete (sib), 2º Clarinete (sib), 1º Cornetim (sib), 2º Cornetim (sib), Trombone, Violoncello, C.Baixo, Tímpano e Órgão.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/Santarém FSFS 170/1 Pr - 3
Tantum Ergo n.º1 – Por Julio Avelino Soares	(Partes separadas de:) Soprano, Tenor, Basso, 1º Violino, Violino 2º, Violeta, Flauta, Clarinete, Cornetim, Trombone, Violoncello, Baixo e Órgão.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/Santarém FSFS 128/1 K? - 4
Ladainha - 3 vozes e órgão – por J. A. Soares – 1891	(Partes separadas de:) Soprano, Tenor, Basso, Violino 1º, Violino 2º, Violeta, Flauta, Clarinete, Cornetim, Trompas, Trombone, Violoncello, C.Basso, Tímpani e Órgão.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/Santarém FSFS 128/2 K? - 4
Trezena de St.º Antonio a 3 vozes e órgão e instrumental/por/ J. A. Soares	(Partes separadas de:) Soprano, Tenor, Baixo, Órgão, Violino 1º, Violino 2º, Flauta, Clarinete, Cornetim, Trombone, C.Baixo.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/Santarém FSFS 128/3 K? - 4

Obras de Júlio António Avelino Soares (continuação)

Nome da obra	Instrumentação e n.º de partes	Arquivo e cota
Tantum ergo por Julio Ant.º Avelino Soares	(Partes separadas de:) Violino 1º, Violino 2º, Viola, Flauta, Violoncello, Contrabasso, Soprano, Tenor, Basso e Órgão.	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/Santarém FSPS 132/4 K? – 4
Tantum ergo p. Julio Antonio Soares	(Partitura para:) 1º Violino, 2º Violino, Viola, Flauta, Soprano, Tenor, Baixo, Violoncelo, C.Baixo. (p. 83 – 87)	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/Santarém FSPS 187/8 h? – 3
Tantum ergo – por – J. A. Soares	(Partitura de:) Flauta, Clarinete, 1º Violino, 2º Violino, Violoncello, Basso, soprano, Tenor e Basso. (Partes separadas de:) Tenor, Flauta, Violoncello, C.Baixo	Fábrica da Sé Patriarcal/Lisboa Fundo: Seminário Patriarcal/Santarém FSPS 182/16 h? – 3

ANEXOS

Anexo 1 – Ata onde é referida a admissão de João Rodrigues [Roiz] Cordeiro à Associação
Música 24 de Junho

N.º 184 = Freitas

pelas cinco horas da tarde o Sr. Presidente abriu a Sessão apresentando uma carta do Vice Pres.^{te} do Conselho o Socio Cassol, accusando o off.^o que por este Conselho lhe foi dirigido e protestando por isso sua gratidão pelas maneiras mais delicadas e hospitaleiras para o Conselho; foi presente um requerim.^{to} do Socio Domingos Gonçalves da Costa, que pede passar ao unicamente de terceiro Contrabaixo na orquestra de S. Carlos, lugar este destinado ao Socio Solter, pelo que foi unanidade este Socio que presente estava a dar algumas explicações ao que o Socio Solter declarou que tendo já apresentado uma certidão de um facultativo attestando o seu procedimento, nada mais fazia que entregar este negocio á discreção do Conselho, pelo que entrou em discussão tomando parte grande numero dos Membros do Conselho, concordando a final que se procedesse antes do fim do mez nos exames, para então se resolver da maneira mais conveniente este negocio; foi app.^o apresentado se um requerimento do Socio Sebastião Leonardo Fidal em que pede ser empregado no lugar de H. Clarinete do Theatro de D. M.^o N.^o por se achar substituido por um novo Socio depois de longa discussão ficou immovibilidade a mexer de combinar este caso, declarou o Socio Neuparth que tinha retirado a carta em que pedia ser despençado das reuniões, porém desejava não ser nomeado para Commissão pelas motivos já ponderados foi app.^o não havendo mais a tractar o Sr. Pres.^{te} concluiu a Sessão pelas 7 1/2 horas da noite. Talu das Sessões era ut supra

O Presidente
João de Freitas

O Secretario

Reunião do Conselho d'Associação Musica 24 de Junho, em
26 de Novembro de 1864

Presidencia do Sr. João de Freitas
Presentes os Srs. J. G. G. e Modina, Carrero, Solter, pelas cinco



horas da tarde o Sr. Tres abriu a Sessão, fazendo ler uma
acta transitada que foi app. igualmente foi lido um off. do Sect.
d' Assembleia Representativa marcando o dia 29 do corrente
para a reunião da Commissão Mixta sobre o requerim.
merito do Socio Duarte de Souza Mascarenhas, pelo que
convidava os Membros por parte do Conselho, o Sr. Tres pa-
rou d' consulta sobre a pertença do Socio Silvestre Titoh (en-
traram na Sala os Socios Neuparth, e Corvalho) houve dis-
cussão em que o Socio Carreira propoz se officia-se ao Socio requere-
nte fazendo lhe saber que o Conselho contava com elle para
1.º Clarinetta da orchestra das Varietades, em o que o So-
cio parece tambem conforava por isso que se não quizesse
em tempo competente assim foi rotulo e app. o Sr. Tres apre-
sentou o processo dos exames feitos aos Candidatos João Nogueira
Cordoeiro, e Francisco Apolinario Alves, tratando-se do exami-
nado João Nogueira Cordoeiro tiveram a palavra os Socios Ca-
rreira, Neuparth, Soller, J. e Navizo, concordando finalmte que
o pretendente não está inferior a outros que têm entrado
na nova Associação e por isso foi app. passando aos exa-
mes do candidato Alves houve discussão sobre a aptidão
nos instrumentos, Flauta e Violeta em que havia sido
examinado este pretendente, em virtude do parecer do Jurij
lhe ser favoravel conforme com o dos examinadores foi app.
O Sr. Tres propoz que os Membros do Jurij para exames se-
jam avisados com anticipação para no caso de impossibili-
dade poderem ser substituidos, evitando as faltas que
podem impedir e adiamento e marcha destes actos, fi-
cou adiado o requerimento do Socio Domingos Gonçalves da
Costa e bem assim a substituição do Socio Soller sendo
para isso convidado o Socio Cordoeiro, e não havendo mais
a tractar o Sr. Tres concluiu a Sessão pelas 11/2 horas da
noite. Sala das Sessões era ut supra.

O Presidente
José de Freitas

O Secretario



Anexo 2 – Documento onde é referida a atribuição da Ordem Honorífica de Santiago de Espada a Giovanni [João] Bottesini [Botesini], com o Grau de Cavaleiro

Número	Nome da sociedade	Datas das reuniões	Respecto de alguma homenagem ou iniciação de Espadista	Número	Observações
523	1859	1859			
524	1859	1859			
525	1859	1859			
526	1859	1859			
527	1859	1859			
528	1859	1859			
529	1859	1859			
530	1859	1859			
531	1859	1859			
532	1859	1859			
533	1859	1859			
534	1859	1859			

Número	Nome da sociedade	Datas das reuniões	Respecto de alguma homenagem ou iniciação de Espadista	Número	Observações
284		1886	París de Joaquim Luchetti (Paris - III.º dist.º, Rue Saint-Jacques)	284	France
52		17 de Fevereiro	Proposta de Estrengaria - " " " "	52	Estrengaria
291		22 de Dezembro	Instituição de Espadista - " " " "	291	Estrengaria
152		7 de Julho	París da Academia de Belas Artes - III.º dist.º, Rue Saint-Jacques	152	Estrengaria
85		13 de Abril	París de Honrado Camarão - " " " "	85	France
130		9 de Junho	Ordem de Sua Magestade El Rei - " " " "	130	Ordem de 9 de Junho 1885
118		15 de Fevereiro	Instituição de Espadista - " " " "	118	France
52		17 de Fevereiro	Proposta de Estrengaria - " " " "	52	Estrengaria
28		28 de Janeiro	Ordem de Sua Magestade El Rei - III.º dist.º, Rua de Santa	28	Estrengaria
174		4 de Agosto	Proposta de Estrengaria - " " " "	174	Estrengaria
279		29 de Setembro	Instituição de Espadista - " " " "	279	Estrengaria
239		10 de Setembro	París de Cunha Pellem - " " " "	239	Estrengaria

Numeros	Nomes	Vozes														Observações																			
		Compositores	Chefe d'Orchestra	Sopranos	Contraltos	Tenores	Baixas	Organistas	Músicos	Violões	Violinos	Violoncellos	Contrabaixos	Flautas	Oboes		Clarinetes	Fagotes	Clarinets	Cornetas	Cornetas de chaves	Trompetas	Trombones	Tenores	Baixas	C. Breglia	Violões	Flautas	Flautas						
	Transporte	1		1				1		9	3	4	3	1	1	3	2		2	1	2	2	1	1	1	2									
20	Domingos José Bonavente		1							1																									
72	Domingos José de Gouveia Mello																																		
7	Quarte de S. ^o Mascarenhas		1							1	1	1																							
43	Edemont Arimont									1																									
50	Ernesto Victor Wagner																																		
59	Estevão José Gomes																																		
52	Eugenio Ric. de Mont d'Alond	1	1							1																								Impossibilitado	
90	Francisco Ant. d'Almeida									1																									
48	Francisco Ant. da Costa									1	1																								
92	Francisco Apolinario Alves									1	1																								
5	Francisco Cavassa																																		
93	Francisco de Freitas Garul																																		
69	Francisco José Gomes			1						1																									
101	Francisco José Murat																																		
86	Francisco M. Gomes Ribeiro																																		
73	Francisco de S. do Espírito Santo																																		
15	Francisco dos Santos																																		
54	Fred. Jaime de Gouveia Mello																																		
62	Galeazzo Fontanna									1																									
34	Guilherme Ant. Cassoul	1								1	1																								
76	Henrique Eugenio da Silva																																		
41	Jacinto J. do Nascimento									1	1																								
45	Jacques Murat									1																									
10	Jerônimo Soler									1	1	1																							
22	Jerônimo Talassi																																		
32	João Angelo Cottinelli									1																									
26	João Antonio Távora																																		
6	João Antonio Xavier			1						1	1																								
87	João August. Metello									1																									
18	João Avellino d'Oliveira									1	1																								
13	João Baptista Greno																																		
88	João Felipe da Silva Gama									1																									
56	João Florencio de S. Xavier									1																									
2	João Garul																																		
77	João Gonella																																		
25	João Maria Gamas																																		
		2	2	3	2	2	2	2	2	2	4	1	3	7	4	1	1	5	3	1	4	1	1	6	4	3	1	2	4	1					



Numeros	Nomes	Vozes														Observações												
		Compositores	Chefes d'Orchestra	Violinos	Contraltos	Tenores	Baixas	Organistas	Harmonistas	Violões	Violoncellos	Contrabaixos	Flautas	Oboes	Clarinetos		Fagotes	Alto Saxofones	Trompetas	Trombones Tenores	Trombones Baixos	Orgão	Violão	Flautas	Trompetas	Trombones		
	Transporte	2	2	3	2	2	2	2	11	3	7	4	1	1	5	5	1	4	1	6	4	3	1	2	4	1		
68	José Pedro Aug. ^{to} do Rio de Carv.	/	/					/																				
91	José Rodrigues Cordeiro...										/																	
30	Joaquim Barbosa Lima...						/																					
51	Joaquim Paes, d'Alv. ^a Bastos																			/								Impossibilitado
60	Joaquim G. da S. ^a Chaves...							/												/								
46	Joaquim F. Garcia Magarim...	/					/																					
28	Joaquim Maria de Souza...	/								/					/													
65	José Aug. ^{to} Sergio da Silva...									/																		
42	José Carlos Garul...										/																	
74	José Fernandes Escarena...							/																				
95	José Guerreiro da Costa...										/																	
13	José Maria Alcobia...	/						/	/																			
100	José Maria de Barros...								/	/																		
1	José Maria Christiano...	/						/	/																			
53	José Maria Garcia Junior...										/								/									
47	José Narciso da Cunha e Silva									/	/																	
79	José Teófilo...									/																		
51	José Rodrigues Palma...						/																		/			
9	José Romano...					/															/							
64	Justino José Caetano...							/																				
57	Luiz Antonio Ferreira...																		/	/								
55	Manoel Antonio Louica...																		/	/	/							
85	Manoel Fernandes de Sá										/																	
25	Manoel Ignacio de Carv.														/													
5	Manoel Joaquim Botelho	/									/																	
49	Manoel Martins Lomenho										/																	
98	Manoel Maria da Silva																							/				
78	Manoel de Souza																		/									Impossibilitado
89	Miguel José Gomes...																							/				
58	Miguel Jordani...									/																		
99	Pedro Alexandrino Roque Lima							/																				
21	Pedro José Garul...							/	/		/	/	/															
96	Pedro da Silva...																						/					
59	Rafael José Lomen...										/				/													
8	Romão José Vieira da Cunha			/																	/							
17	Silvestre Leonardo Titel														/													
		5	6	3	1	2	1	4	2	32	16	6	11	10	2	10	3	2	7	3	9	7	3	1	3	6	1	



Anexo 5 – Relação nominal dos sócios efetivos da Associação Musica 24 de Junho

RELAÇÃO NOMINAL DOS SOCIOS EFFECTIVOS DA ASSOCIAÇÃO MUSICA DE 24 DE JUNHO EM LISBOA,

Reunida ao Monte-Pio Philarmonico, os quaes só teem direito a serem empregados conforme a classificação designada com o algarismo 1, que existe em cada uma das competentes cazas do Mappa incluso; advertindo porem que na caza das Observações, os designados 1.º Rabecas são considerados Regentes d'Orchestra, e a letra = E = empregados em quadro d'Orchestra.

Numeros		VOZES														TROM-BONES				OBSERVAÇÕES									
		Compositores	Supranos	Contraltos	Tenores	Baixos	Organistas	Harpistas	Flautas	Obobas	Cor. Inglez	Clarinets	Fugottis	Rabecas	Violetas	Violoncellos	Contrabaixos	Trompas	Cornetas		Clarin	O Phigeid	Contraltos	Tenores	Baixos	Timballes	Bombo		
1	João Alberto Rodrigues Costa												1	1		1											1		
2	Caetano Jordani												1	1															1.º Rabeca
3	José Maria Christiano												1	1															1.º Rabeca
4	F. A. N. dos Santos Pinto.	1	1										1	1			1	1	1	1	1					1			
5	José Maria de Freitas												1	1															1.º Rabeca
6	Manoel Innocencio Senior																			1									
7	João Jordani.	1											1	1	1	1													
8	José Gazul Junior								1																				
9	João Gazul.																	1	1	1									
10	Manoel Joaquim Botelho.	1							1																				
11	V. T. Masoni												1	1															1.º Rabeca
12	Artur F. Reinhardt																1		1	1									
13	Francisco Casassa.																								1				
14	José Pinto Palma												1	1															1.º Rabeca
15	João L. O. Cossoul												1	1	1														1.º Rabeca
16	João Achilles Ripamonte												1	1															
17	João Antonio Xavier.					1							1	1												1			
18	Henrique Fiorenzola												1	1				1	1										1.º Rabeca
19	Duarte de Souza Mascaranhas			1									1	1	1											1			
20	Joaquim José de Souza.																	1											
21	Antonio Conttinelli									1	1	1																	
22	Romão José V. da Cunha					1													1										
23	Manoel Joaquim dos Santos								1				1	1															
24	Antonio Gualdino Neves																		1							1			
25	José Romano.					1													1										
26	Francisco Roth.																		1										Impossibilitado
27	Jeronymo Söller										1		1	1	1														
28	José Nogueira de Carvalho.												1	1															
		3	"	2	1	2	"	"	3	1	1	1	16	16	4	5	6	3	5	1	1	1	1	1	1	1	5	"	



Numeros	Compositores	VOZES													TROMBONES				OBSERVAÇÕES								
		Supranos	Contraltos	Tenores	Baixos	Organistas	Harpistas	Flautas	Obóes	Cor. Inglez	Clarinets	Fagotis	Rabecas	Violetas	Violoncellos	Contrabaixos	Trompas	Cornetas		O Phigleid	Contraltos	Tenores	Baixos	Timbales	Bombo		
	<i>Transporte</i>	4	3	2	2	3	1	7	2	2	7	6	27	30	7	9	9	5	6	4	1	6	3	10	1		
64	Joaquim Cazimiro Junior	1		1		1						1													1		
65	Silvestre C. de B. Fialho.												1	1												E.	
66	Jeronymo Talasse																1										
67	Manoel I. de Carvalho										1															E.	
68	Alexandre José Ferreira											1	1													E.	
69	João Antonio Távira															1											
70	Antonio J. de Sá Malheiros													1													
71	Bernardino B. L. Figueiredo.																							1			
72	Joaquim Maria de Souza.										1					1											
73	Demetrio Talassi																			1			1				
74	Angelo Correro.											1	1								1						
75	José Branco																										
76	João Paulo Pereira.				1											1										Impossibilitado	
77	José Pereira Saraiva																		1							Impossibilitado	
78	Caetano Fontana.						1																			E.	
79	Joaquim I. Canongia Junior.			1							1																
80	Joaquim Barbosa Lima						1																				
81	José Nicolau de Oliveira					1	1																1				
82	Joaquim José da Costa.						1																				
83	José Rodrigues Palma			1		1																		1			
84	Gabriel N. Sanches.			1																							
85	Francisco Gazul		1			1			1	1																	
86	P.º Eutychianno J. da S. R.			1																							
87	João Angelo Cottinelli.						1									1											
88	Francisco Xavier Migoni.	1					1																				
89	Manoel Antonio Correia																1	1						1			
90	Guilherme A. Cossoul						1							1												E.	
91	Izidoro Franco								1	1	1															E.	
92	Antonio José Croner							1																		E.	
93	Miguel Jimeno.			1																1							
		6	3	4	9	4	9	2	8	4	4	12	7	30	34	9	11	11	6	8	6	1	6	4	14	1	

Sala do Conselho em 14 de Maio de 1846.

O 1.º SECRETARIO
 José Maria Christiano.

O PRESIDENTE
 João Alberto Rodrigues Costa.

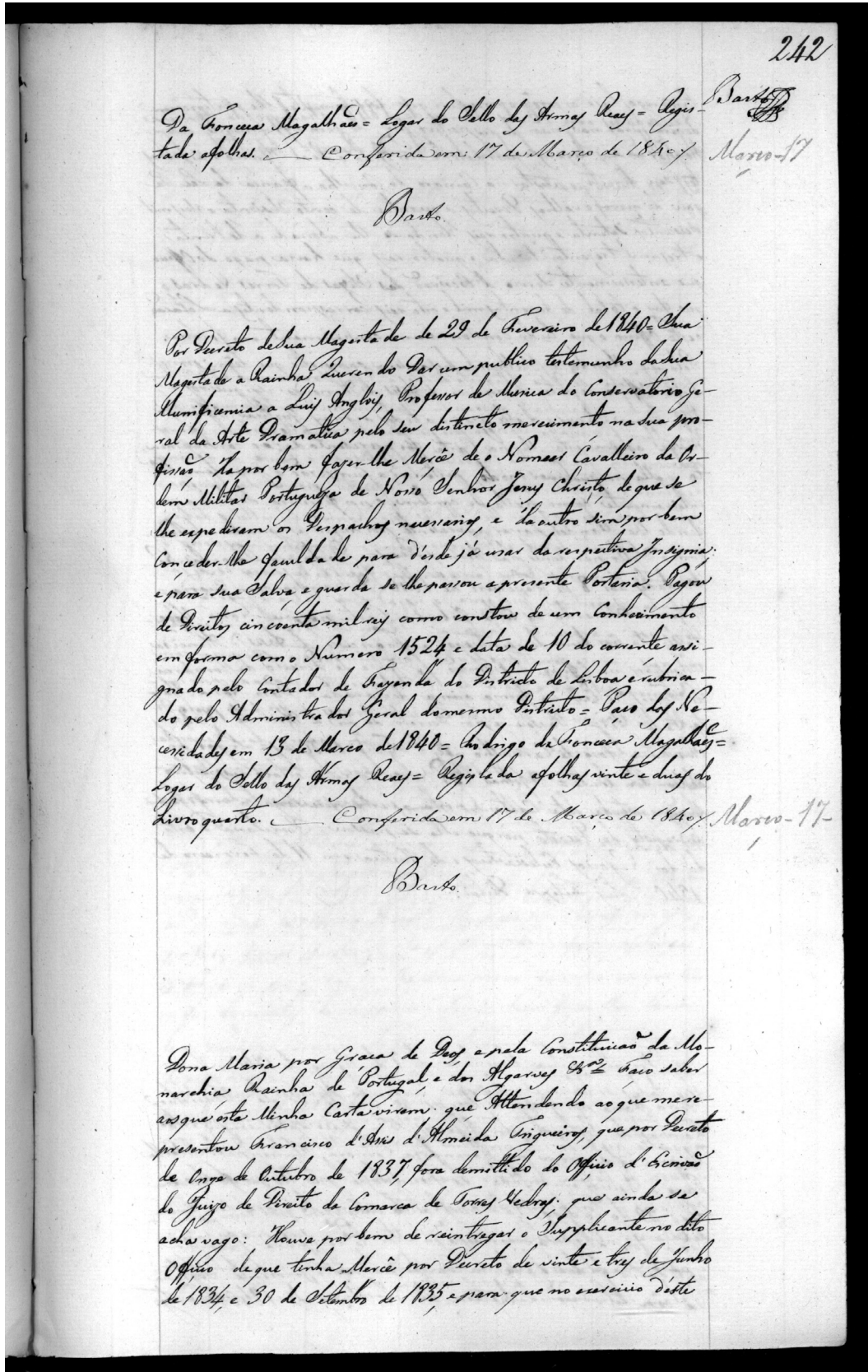
O 2.º SECRETARIO
 José Maria de Freitas.

N. B. Todos os Socios que pretendão ser designados em mais algumas das Casas deste Mappa, devem para esse fim requerer ao Conselho da Associação.

68 A - João Maria Lamas toca Trompa, não está empregado.



Anexo 6 – Página do Registo Geral das Mercês, com o decreto de D. Maria II, em que Luigi Anglois é nomeado Cavaleiro da Ordem de Cristo e referido como professor de música do Conservatório Geral de Arte Dramática



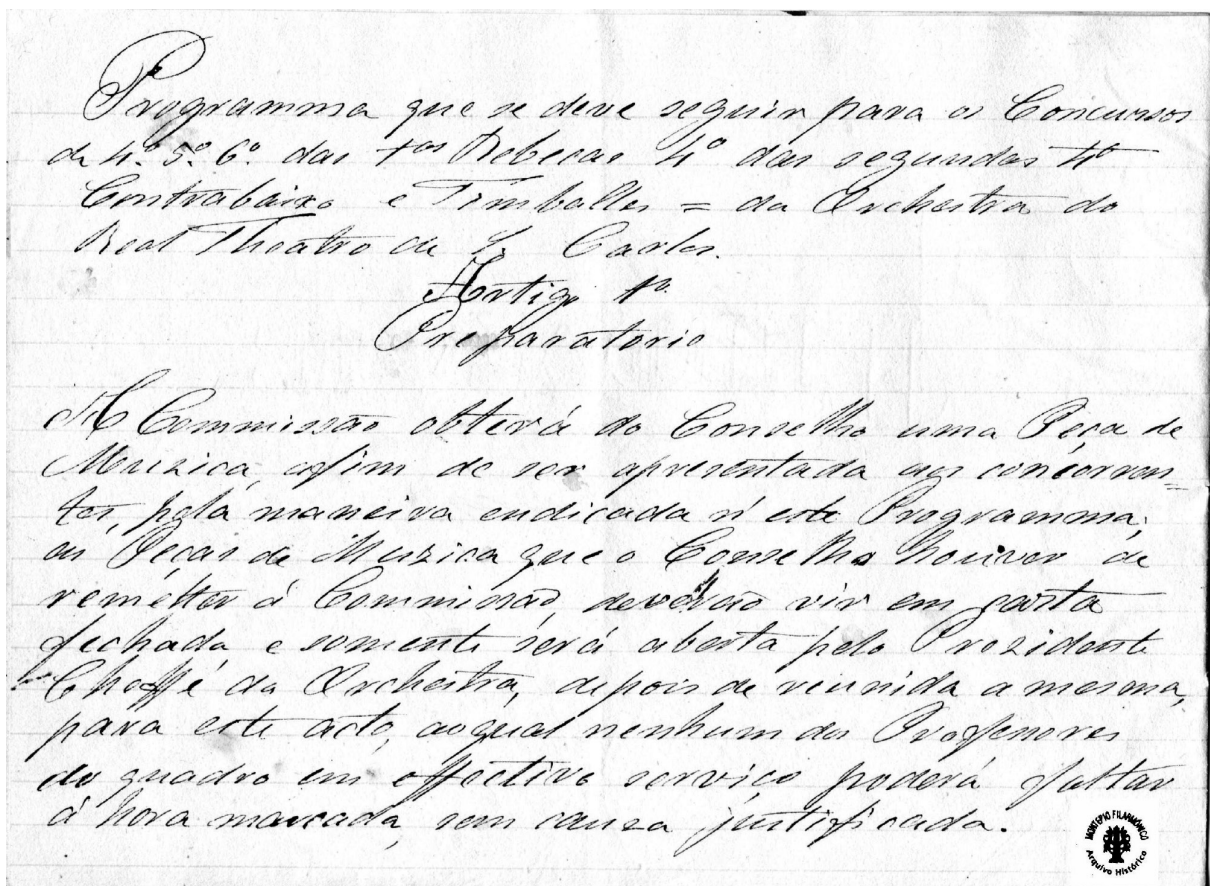
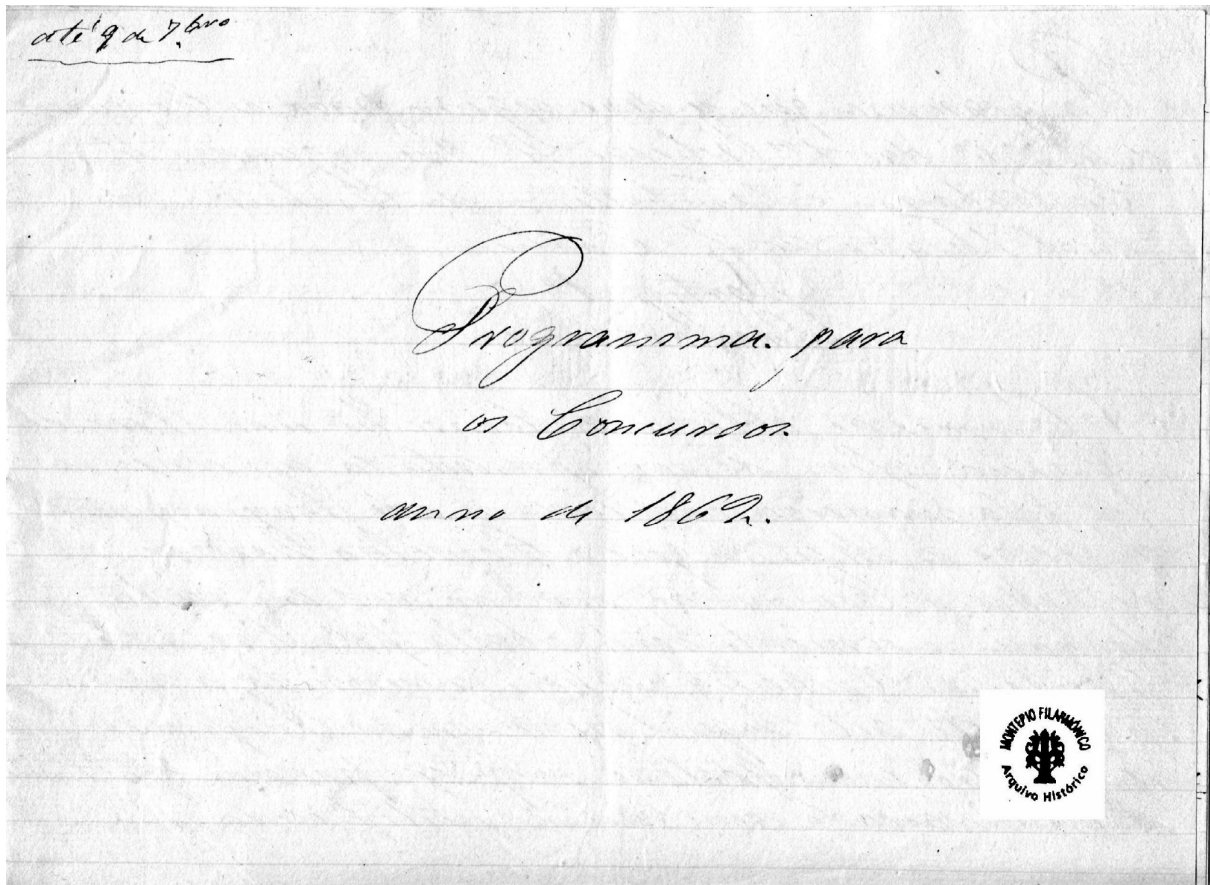
Anexo 7 – Alvará, concedido por D. Maria II, autorizando Luigi [Luiz] Anglois a ser supra-numerário da Real Câmara, na qualidade de contraibaxista

Eu o Rainha D. Maria II, saber a V. Magestade o Sr. D. Carlos
Antonio de Sampaio Mello e Castro, Mou-
rid e Torres de Sanguinham, Marquez da Sam-
paio, de M. Conselho, Grande Cruz do Tor-
re e Espada, Comendador da Ordem de
Christo, Conselheiro de Guerra, Tenente Ge-
neral dos Nobres Reaes Exercitos, e M. Hon-
dorio M. de S. Que Rey foi seu e M. espirar
Fazer Mercê a Sr. Anglois, natural de
Turim, filho de Jorge Anglois, de o tomar por
Mouiro Supranumerario da Real
Câmara na qualidade de Contraibaxista,
sem vencimento algum, até que por obito
de outro qualquer effectivo, ou supra-num-
merario possa entrar no vacante, na
conformidade do Decreto de deito de
Maio da corrente anno Artigo segundo pa-
ragrafos primeiros segundo e terceiro, goze
de fozem de todas as Honras, Privilegios
e Isenções de que gozam os Mouiros effectivos da
Real Câmara. Mandar os officios
averbar no Livro das Matrículas das M. Hon-
dorias de Real Câmara, como dito e. P. de
cinco de julho de mil e oitocentos trinta e no-
ve - Rainha - Marquez Mordano M. de
Para a V. Magestade Fazer Mercê a
Sr. Anglois de o tomar por Mouiro Su-
pranumerario da Real Câmara na
qualidade de Contraibaxista sem vencimen-
to algum, até que por obito de qualquer ou-
tro effectivo, ou supra-numerario possa en-
trar no vacante na conformidade do
Real Decreto de deito de Maio da corren-
te anno Artigo segundo paragrafos primei-
ros, segundo e terceiro - Para a V. Magestade
Dez Por Portaria do Illustrissimo e Excellen-
tissimo Marquez Mordano M. de vinte
e seis de Maio de mil e oitocentos trinta e no-
ve - José Correa, digo, José Maria Correa
de Sá do Amaral e fer. - Verissimo Maximo de
Almeida e fer. escrever. - Conferido em 5 de Novem-
bro de 1839.

Nota 5.

D. A. R.

Anexo 8 – Programa para os concursos de admissão de instrumentistas à orquestra do Real Teatro S. Carlos



§ uniu = A Comissão participará ao concorrente com antecipação, e dia designado do exame e os avisará por carta, e quando os subscriptos com urgência da dos Candidatos afirmarem vivem munidos com os seus instrumentos, bem como de uma peça de Mouriceira de Solo para tocarem no dito Exame.

Artigo 2.^o
Actualidade do Exame
Depois da Comissão constituida o Presidente convidará a Mesa do Conselho, se esta estiver presente, affirmar de affectar ao concurso depois de que, deve declarar aberta a Escola o Secret. para a chamada dos Professores da Orchestra acima mencionada e em seguida o Fiscal verificará se estão presentes os concorrentes.

§ 1.^o = Nesta occasião o Presidente deve abrir o subscripto das peças de Musica enviadas pelo Conselho, para serem apresentadas aos concorrentes.

§ 2.^o = O Presidente convocará os Professores que pelo regulamento são aptos para serem membros do Jurij, affirmar de estes por meio de listas fazerem entrega de um Professor conhecido do instrumento (mas podendo este ser membro do Conselho nem parente de algum dos concorrentes) para lhe ser apresentado um periodo de Musica que os concorrentes tem a transportar, affirmar de declarar aqui em suas respectivas ou se effectuar o transporte do referido periodo, dos quais o Secretario fará as listas de cada um em separado, e o Presidente ou lançará na urna, e será nesta maneira

tiradas uma sorte pelo fiscal para o transporte que os concorrentes tem a fazer.

§ 3.º O Fiscal entregará as referidas peças, ao requerente mais antigo pela data do seu Requerimento de direito. No tempo de um quarto de hora, para examinar cada uma das peças, cujo tempo será verificado pelo Presidente, Secretaris e Fiscal, findo o qual o fiscal immediatamente passará ao seguinte e d'este aos mais concorrentes que houverem dado o mesmo prazo e requisitos, e as mesmas formalidades, e findo o tempo marcado, o Fiscal deverá recolher as ditas peças e as entregará ao Presidente para se fazer tocar na occasião competente.



§ 4.º = Findos estes trabalhos, o Presidente dará por emprática aos concorrentes, os seguintes deveres dando um quarto de hora de descanço entre uma e outra peça de Música que tocar, e providenciando para que os concorrentes não ouçam a execução uns dos outros, devendo o Requerente mais antigo tocar em 1.º lugar.

= Artigo 3.º =

Deveres dos Concorrentes nos lugares de Múscica e 4.º Contra Baixo

1.º Dever = Executar a peça de Música, a que vierem munidos.



2º Dever = Passarem á execução da Peça de musica indicada pelo Conselho!

3º Dever = Transportar o periodo que lhe for indicado

Artigo 4.º

Deveres dos Concorrentes ao Lugar de Timbales

1º Dever = Executarem a Peça de Musica indicada pelo Conselho!

2º Dito = Responder as perguntas que se lhe fizerem sobre a theoria do instrumento.



Artigo 5.º = Utilização =

O Presidente fará retirar os Concorrentes que estiver na Sala, e porará a extrahir as sortes, para formar o Jury, segundo o Regulamento, ficando inhabilitada as partes ou partes dos concorrentes.

§ 1.º = No caso imprevisto, de que não se reúna o numero de primeira parte, para constituir o Jury, será tirado á sorte dos segundos partes, o numero suficiente para completar.

§ 2.º = Deverá declarar fechada a Sessão e fará com que se retirem todos os concorrentes, somente os membros que formar o Jury.



§ 9º - Fara saber as Juris que está aberto a
sessas, as quaes lhe não he permittido fazer
discussas sobre o merito de qualqua das
examinadas.

§ 10º - Propõe as votações por escrutinio
secreto os Candidatos de Habeca em
separada, clarificando - os o Juris no logar
em que pelo exame lhes debrão portensar.

§ 5º - Propõe as votações por escrutinio
secreto para os logares de 4º Contra-bai-
xo e Trombeta, cada um em separado.

§ 6º - Fara com que o Secretario forme aquo
da decisaõ artistica de Juris, com todas
as declaracões necessarias, a qual sera nome-
tida ao Conselho; e finidos este trabalhos

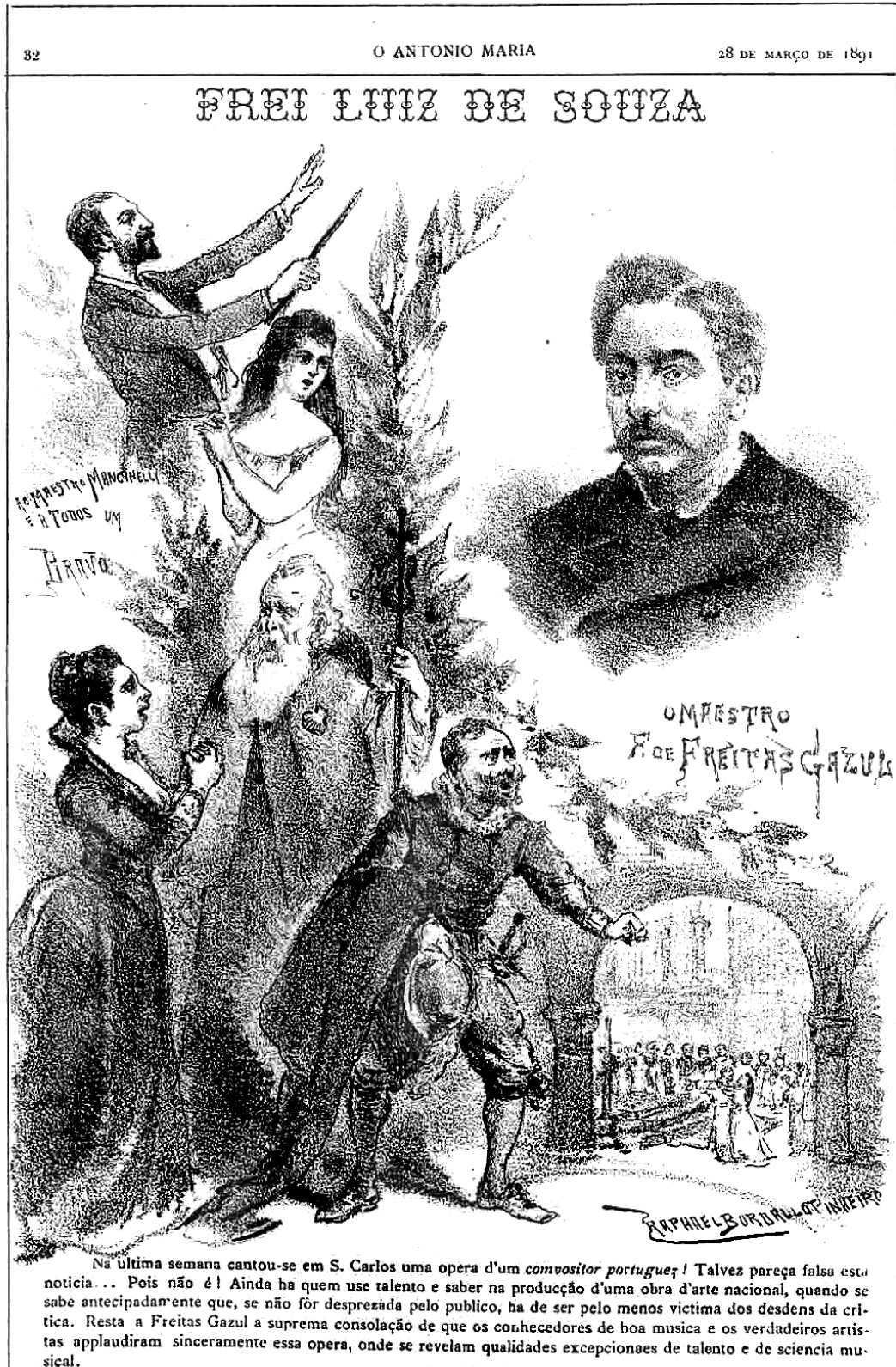
dará este acto por concluido.

Loba dos Leões 12 de Agosto de 1862.

O Secretario
Joaquim de S. Maracanhão.

NB. - Os Concorrentes a qualquer dos logares postor
a Concurso, que não portencão a Habecação de Musica
de Juris, deverã além dos deveres marcados
neste Programma responder as questões theoricas
formuladas segundo os principios elementares de
Musica approvados e adoptados pelo Conservato-
rio Real de Lisboa, assim como transcrever para
uma só Clave no tom que lhe for indicado um
trecho de Musica escripto em alguma Clave.

Anexo 9 – Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro alusivo à ópera *Frei Luiz de Sousa* de Francisco de Freitas Gazul

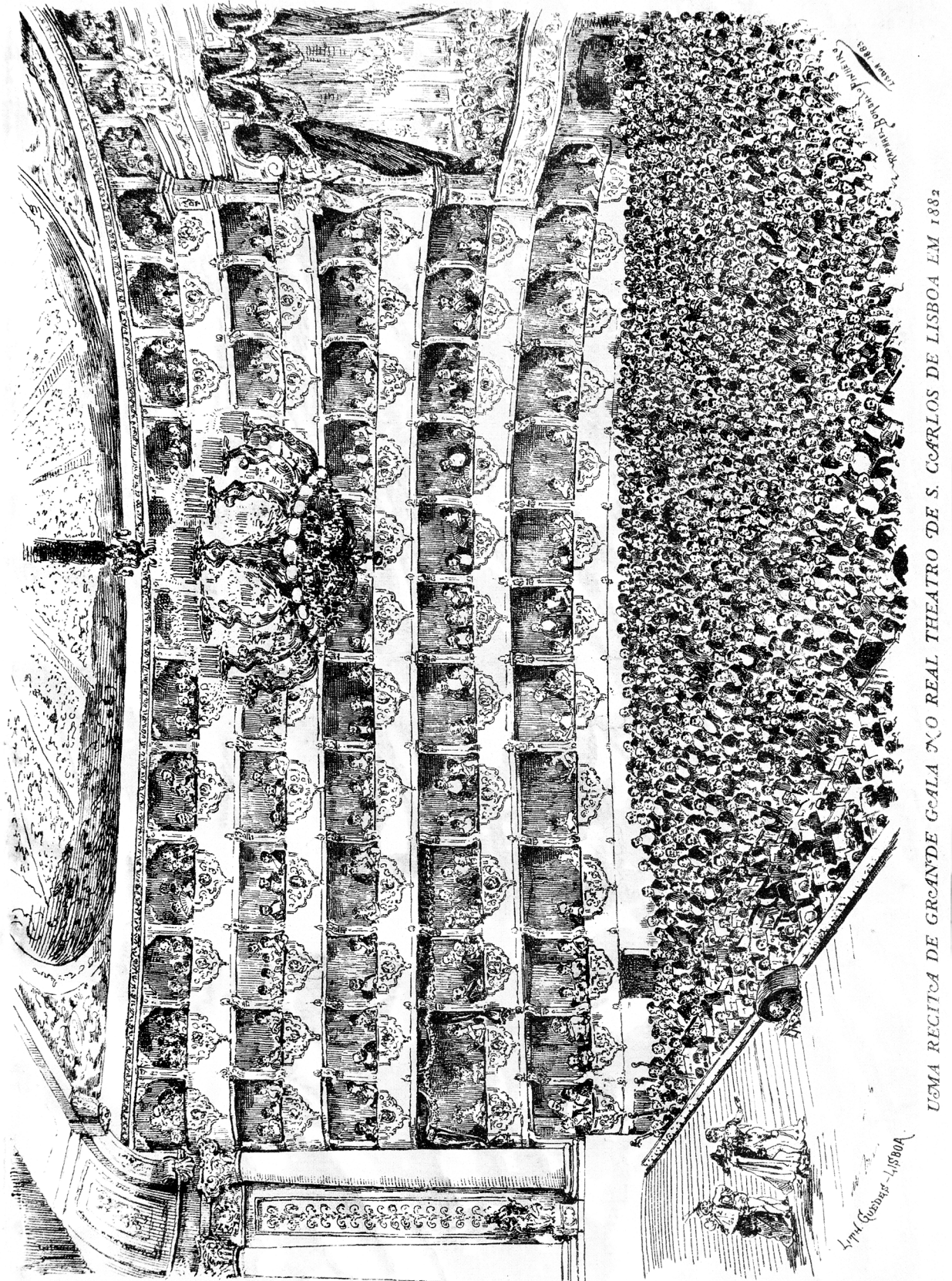


Editor Manuel Luiz da Cruz. — Sôde da administração, rua do Norte, 39, 1.º

Lithographia de Portugal, Travessa da Arrochella 2

Imprensa Minerva — 12 Travessa da Espera, 14

Anexo 10 – Desenho de Rafael Bordalo Pinheiro alusivo a uma récita de grande gala no Real Teatro de S. Carlos



Anexo 11 Páginas do Diário de Notícias (Madeira), Funchal, de 17 e 20 de julho de 1895, anunciando e dando notícia crítica do evento, das peças executadas a 18 de julho de 1895, no Teatro D. Maria Pia, hoje Teatro Municipal Baltazar Dias

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

AS FESTAS DE KIEL

Já no romper do dia 20 de junho viram-se todos os habitantes da villa Brunsbüchel, situada sobre o rio Elba e logar da saída do Canal Baltico, a vaguear nas ruas com a alegria no coração. Ansiosamente aguardavam, com a gente que tinha affluído dos arredores, o ruído das peças que tinham de iniciar o começo dos festejos. A villa, aliás tão escogada e as ruas tão insignificantes não pareciam as mesmas com as ornamentações e a luz electrica que se distinguia a aquelle dia. Mal tinham chegado no comboio os príncipes, os membros do parlamento e outros altos personagens, que o troar das peças annunciava a aproximação da esquadra que tinha de passar o canal. O primeiro navio que se avistou foi o hiate imperial Hohenzollern. Aos ruídos havidos da immanes multidão de povo, que se tinha postado nas margens do canal e aos sons d'uma banda de musica que entou o hymno allemão, o hiate entrou na comporta.

O imperador trajava o uniforme de almirante. Estava em pé no ponte de commando e respondeu com comentários affáveis aos hoies que lhe foram dirigidos. Era um espectáculo de lembrar-se ver o Hohenzollern, radiando ainda ao nascer do sol na luz electrica, entrar no canal. O entusiasmo do publico ia crescendo á proporção que o navio se aproximava.

Depois de entrado no porto interior o Hohenzollern cortou uma corda com os seus almirantes estendidos sobre o canal.

Com este acto encerraram-se os festejos da villa.

O navio foi acompanhado de soldados que iam ao longo das margens. Quando o imperador passou, os vapores expressos que estavam amarrados á sala da festa cumprimentaram-no com as bandeiras e as bandas dos navios locarmos.

Á 2 horas da manhã e com alem do Elba tinha todos os indícios d'uma trovoadá e receio-se que passaria o Elba. Ao apparear o imperador, porém, as nuvens dispersaram-se mostrando-se o sol com os seus raios quentes. Os outros navios desfilaram da forma seguinte:

- 1.-S. M. avião Kaiser Wilhelm II.
2.-vapor expresso Kaiser Wilhelm II.
3.-hiate odenburgense Lenzahn.
4.-hiate britannico Osborn.
5.-hiate italiano Savoia.
6.-vapor austro-hungarico Tebrant.
7.-vapor expresso augusta Victoria.
8.-vapor expresso Columbia.
9.-vapor expresso Frane.
10.-S. M. avião Grille.
11.-S. M. avião Arctus.
12.-aviso italiano Aretusa.
13.-aviso britannico Enechentes.
14.-aviso francez Surcouf.
15.-aviso suoco norueguez Viking.
16.-aviso espanhol Marques de la Benavente.
17.-aviso suoco-norueguez Edla.
18.-aviso suoco norueguez Viking.
19.-aviso americano E. U. Marlete head.
20.-aviso rimezo Mirco.
21.-aviso hollandez Hebla.
22.-aviso hollandez Alkmar.

Este navio passou por ultimo. Os espectadores começaram a retirar-se dos seus lugares com a impressão de terem assistido a um acto universal-historico.

Para não amchar os nossos estimados leitores que até este ponto seguiram com paciencia estas linhas, deixamos de fazer participações telegraphicas, que se trocaram com as duas mais importantes cidades situadas á margem do canal e que tinham por contendo a hora da travessia de cada um dos navios e as vaporações que lhe foram feitas por parte da população entusiastica.

Na ultima estação, chamada Holfenan, situada na bahia de Kiel, desceram-se desde a alvorada um brillante panorama. Navio após navio com damas, em ligeiros trajos de verão e cavalheiros de uniforme e casaca deixaram a bahia do Kiel com destino a Holfenan, onde em redor estavam construídas tribunas occupadas até ao ultimo lugar. Todos os olhos se achavam voltados com expressões de viva paciencia, para o ponto donde elles esperavam o espectáculo que os tinha alli atrahido. Ás 12 e meia horas em ponto avistou-se a bandeira imperial e ás 12 e 33 horas a Hohen Zollern entrou na comporta e logo depois o cauragado Kurfürst Friedrich Wilhelm deu, com a primeira salva, o signal para a saudação que foi feita por 33 salvas de cada um dos cento e trinta navios ali ancorados, produzindo um bellissimo effeito.

(Continua)

Exames Resultado dos exames de instrução secundaria que se realizaram hontem no lyceu desta cidade. MATHEMATICA 6.º anno (externos) Approvados:—Alberto Arthur Sarmiento, Alfredo Augusto Portugal da Silveira e Ricardo Martinho d'Andrade. Admiados 2.

Associação Internacional de malfeteiros A policia belga acaba de descobrir em Bruxellas a existencia de numerosos filiaes d'uma vasta associação internacional de malfeteiros, tendo a sua sede em Londres, com agentes em todas as capitales e cuja occupação principal era receber e vender titulos roubados por toda a parte.

Spanish Prince Este vapor que era esperado no nosso porto a 14 do corrente só chegará de 25 a 26, em razão das demoras sofridas nos portos do Mediterraneo. Vejam o annuncio na secção competente do nosso jornal.

Hawarden Castle Segundo noticia telegraphica sabe-se que aquelle vapor da Castle Line, chegado a Plymouth no sabado ultimo pelas 7 horas da manhã levando uma viagem do nosso porto, de 3 dias e 12 horas.

Dols melhoramentos Desde ha muito que os habitantes da freguezia de S. Martinho reclamam a melhora dos dois caminhos que se acham em mau estado: um quasi intravelavel e denominado caminho velho da Ajuda e outro de difficil e penoso transitio, o que conduz ao alto do sitio da Nazareth.

A melhora destes dois caminhos, que precisam ser convenientemente calçados, não importa em tão grande despesa, que a ella não possam fazer face os actuaes recursos camaraes.

Chamamos, pois, a attenção da ex.ª camara municipal e especialmente do ex.º illustrado presidente para estes dois melhoramentos de cuja realisação resulta grande vantagem e commodidade para os habitantes d'aquella freguezia.

Para o Brazil O vapor allemão Cintra é esperado no nosso porto de 25 a 26 do corrente, em viagem de Lisboa para a Bahia, Rio de Janeiro e Santos.

Tem bastante espaço para carga o passajeiros.

Candido de Moraes Falleceu em Cintra, ao cabo d'um prolongado soffrimto, o sr. João Candido de Moraes, engenheiro de muito merito, e antigo deputado do par do reino electivo.

O sr. Candido de Moraes era um homem de trabalho e de intelligencia, que se mettia em péla sua larca e perseverante actividade, que, em outro paiz onde a iniciativa individual encontrasse terreno mais adequado ao seu desenvolvimento, teria certamente realizado com metimentos a que o seu nome de engenheiro ficaria gloriosamente vinculado. Lestepe abriu um canal; Effel levantou uma torre. O seu genio se não chegava, talvez, para gerar planos tão grandiosos, era, contudo, capaz de fazer grandes obras, dignas de admiração tambem. Provou e com a sua indiscutivel sciencia de engenheiro, com a sua polida iniciativa, com a sua energica actividade. Foi Candido de Moraes que fundou, entre muitas outras empresas industriais, a companhia de electricidade, o consellorio de engenharia civil e architectura, e quem introduziu em Portugal a industria dos vidraes, que foi estudar lá fora.

O sr. Candido de Moraes era apertado, natural da ilha do Fayal, onde nasceu a 7 de março de 1841. Sentou praça em 21 de julho de 1858, foi promovido a alferes em 28 de junho de 1867, a tenente em 10 de fevereiro de 1869, a capitão em 2 de julho de 1873, a ma-

O velho Samuel quiz ainda acrescentar alguma coisa, mas faltaram-lhe as forças, cerrando os olhos, muito pallido, e de óra.

Marcello, ainda que profundamente impressionado pelo que acabava d'ouvir, perguntou ao Mestre se queria que se chamasse um medico.

—Este meu mal não tem cura, disse Samuel, avirido os olhos depois de curto silencio. Vae deitar-te, meu filho, porque deves carecer bem do repouso.

—Não o abandonarei, mestre. —Vae descansar... Ordeno-te. D'aqui a pouco amanhão... Tratar-te tambem de dormir.

Em vista de tal insistencia, Marcello retirou-se para o seu quarto, mas não se deitou, deixando-se ficar de vigília, porque receava o agravamento da enfermidade de Samuel.

Deahi a pouco começaram a appare-

jar em 12 de outubro de 1881, a tenente-coronel em 15 de julho de 1885 e a coronel em 20 de setembro de 1891.

Ha muitos annos que fazia serviço no ministerio das obras publicas, onde foi incumbido de alguns trabalhos importantes. Actualmente desempenhava o logar de chefe da 1.ª divisáo de trabalho da direcção geral fiscal de exploração de caminhes de ferro, e regia a oadeira de construcção de machinas no instituto industrial.

O sr. Candido de Moraes militou deslealmente no partido progressivo durante bastantes annos; mas ultimamente arretrara-se do seu partido, por diversas questões e dissensões o abandonou mesmo a politica.

O tabaco Em Londres vai introduzir-se uma singular innovação. O sacerdote d'um dos templos protestantes do bairro popular de Whitechapel annunciou que, a partir de domingo, os fiéis poderão fumar durante os officios divinos.

Um jornal de Londres indica que assim faz de certo porque o vicio do tabaco é, nos habitantes d'esse bairro, maior que o seu zelo religioso. Mas, será, sem duvida, curioso esse espectáculo de fiéis juntando ao acto de devoção o bom prazer de fumar um do cachimbo!

Passajeiros Seguiram para Southampton pelo vapor inglez Scot os seguintes:

- Mr. e Miss Kroll, Mr. L. I. Parn II, Mr. W. A. Bowring, Mr. Thompson, Mr. H. Ullathorne, Dr. G. Mourão Pita, Mr. H. Xmas, Miss Griffin, Mr. W. H. Pardou, Mr. E. J. Millard, Mr. A. J. Harper, Miss Hughes, Mr. John Ferreira e Mr. Manoel Freitas.

Crítica á missa para a festa de St. Antonio, composição de S. Saviniet

Vamos hoje dar ao publico funchalense uma bella apreciação do que é musica sacra, feita por um habil critico e sr. Lino d'Assumpção.

O facto mais importante depois da bellissima marcha de Augusto Machado, toda impregnada de saber, intenção e propriedade, e uma grande alusão ás festas de St. Antonio, a missa official, composição de A. Saviniet.

A. Saviniet é um sympathico amador de musica, que por vezes encontra na sua inspiração um aguçabilissimo viso meliodico, mas que, ao me stesso facto conhecer á sua missa para a festa de St. Antonio, e sobre ella tivesse pedido a minha opinião, não lheja dito sem a mesma franqueza com que aqui escrevo: Não a deixe executar em publico; não a sujeite, nem mesmo á critica séria e honesta dos seus amigos, que por sobre d'isso tem o direito de se expressar sobre o assumpto. A sua musica, pensada e escripta segundo a formula da opera italiana da epoca amavel da cantilona fada e graciosa, agradavel ao ouvido com uma outra ribras d'inspiração limpida, está longe de ser uma pagina de musica religiosa; e só para não carregá-la a menos é que lhe digo que é um sacrilegio.

Toda ella desliza profundamente da arte sagrada, até nas egrejas garridas da actualidade; toda ella nos suggera a impressão de que se trata d'uma musica que não se escreve sobre o assumpto. A sua musica, pensada e escripta segundo a formula da opera italiana da epoca amavel da cantilona fada e graciosa, agradável ao ouvido com uma outra ribras d'inspiração limpida, está longe de ser uma pagina de musica religiosa; e só para não carregá-la a menos é que lhe digo que é um sacrilegio.

É possível que haja quem me pergunte o que seja o sentimento religioso em musica; eu declaro franco e simplesmente que o não sei definir; mas que o sinto, como se sente tudo quanto é grande; que sei tambem que é rarissimo, e que dos grandes compositores da humanidade poucos legaram realisação com verdade de expressão e sinceridade d'inter-

cer os primeiros alcores da mastragada.

Com o ouvido á espreita, Marcello este ainda cerca de duas horas, e por fim, cedendo á fatiga e ao sono, adormeceu, vestido, sobre os braços do mestre.

Quando acordou já o sol ia muito alto.

Suprehendido e apenhorado por ter dormido tanto, levantou-se e pô á neto, entrou no quarto do Mestre.

Este, assentado na sua cadeira de braços, conservava-se immovel, os olhos fechados, respirando com certa difficuldade.

Marcello quando-se em silencio para não perturbar o sono do Mestre.

Marcello quando-se em silencio para não perturbar o sono do Mestre.

Marcello quando-se em silencio para não perturbar o sono do Mestre.

Marcello quando-se em silencio para não perturbar o sono do Mestre.

Marcello quando-se em silencio para não perturbar o sono do Mestre.

piração, e se pareceu atrevia esta minha affirmação cesar-me-hei com Fétiç que já disse, e por tal signal que muito bem: que as variedades do sonoridade dos instrumentos são meios de expressão das paixões humanas, que não devem ter entrada na egreja. As qualidades d'este genero de musica são a dogur, a calma, a majestade e o sentimento religioso que se acharam no m-is alto grau nas obras de Palestrina. Depois d'ell' teem-se feitas bellas cousas d'um outro genero, mas on-

Como seria conveniente que elles se lembrassem d'aquella boa e antiga musica do retru do claustro, nunca se deu a pintar a Santa Virgem senão de um modo que os elementos de que dispunha a musica moderna, não levando a exigencia á intransegura de Fétiç, creio que se pôde levar a Deus tão bem como a louvava Marcello e Palestrina, com os seus processos elementares, e com as suas ingenhas fugas arithmeticamente calculadas. O caso está em não consentir que a egreja se transforme em theatro, que se escutem, prediões e barjeos que apenas nos suscitam a impressão de que vae entrar em scena o barytono a abafar ciumes mal contidos.

Passajeiros O vapor Trinidad Castle, esperado hoje cedo no nosso porto, vindo de Southampton, traze 17 passajeiros para esta ilha.

A Enterprise Esta fragata americana deixa hoje o nosso porto com destino a Canaria.

Madreense Por telegramma recebido sabe-se que este vapor, chamado a Lisboa com uma magnifica viagem e deverá sair para a Madeira a 27 do corrente.

Alfadega do Funchal De 1 a 15 de Julho

Table with 2 columns: THERMO and MUNICIPIO. Values: 20.038.179, 1.870.058, 1.095.179, 658.21

Secção Recreativa LYRA SOUVENIR

(A minha irmã Amelia da Conceição Vaz)

Lembras-te, Amelia, dos tempos d'out'ora? Al' souvenira a nossa infancia querida; Amlos pensamentos nessa quada bella... Ledá, angella, mas a aquella.

Oh! tem me lembro, quando, em passeio, E sem receio me sorrias linda; Sob arvoredo de copada alfombra, E que o sol, sem sombra, fulgurava ainda.

Em uma tarde de calmoso agosto, Quasi ao sul posto, no jardim estava; Eras pequena, graciosa, viva Qual sensitiva que alli me vivra.

Mas quiz á sorte que bem breve, cedo, Nosso fulgredo fosse logo findo; Porque em pouco tempo, e em breve dia, Assim fugias a amor infinito.

Partias triste sobre as ondas mansas, Sem esp'ranças de tornares-me a vér; Al' quatro lustros são scido passados, Entre cuidados, para mais soffrer!

Oh! deixa, querida, que teu pobre irmão No coração guarde o teu dor; Concede ao menino que relembrar agora Ainfantuhora, em que partiste amor.

Sant'Anna, 12 de julho de 1895. A. J. da Cruz Paz.

III O GRANDE PROBLEMA

Hadamos-se passado algumas semanas depois do fallecimento do velho Samuel. As autoridades locais, quando informadas por Marcello a respeito do occorrido judet, procederam ás formalidades legais, tomando conhecimento das disposições testamentarias e investindo o novo francez na posse de todo o mobilisario que pertencia ao defuncto.

Uma grande convulsão percorreu o corpo do velho, que, empregando um superbo escudo, não dispunha, e não possuía essas palavras, as derradeiras: —Ou... ou... —Aquí a pouco estava morto.

III O GRANDE PROBLEMA

Hadamos-se passado algumas semanas depois do fallecimento do velho Samuel. As autoridades locais, quando informadas por Marcello a respeito do occorrido judet, procederam ás formalidades legais, tomando conhecimento das disposições testamentarias e investindo o novo francez na posse de todo o mobilisario que pertencia ao defuncto.

Uma grande convulsão percorreu o corpo do velho, que, empregando um superbo escudo, não dispunha, e não possuía essas palavras, as derradeiras: —Ou... ou... —Aquí a pouco estava morto.

III O GRANDE PROBLEMA

Hadamos-se passado algumas semanas depois do fallecimento do velho Samuel. As autoridades locais, quando informadas por Marcello a respeito do occorrido judet, procederam ás formalidades legais, tomando conhecimento das disposições testamentarias e investindo o novo francez na posse de todo o mobilisario que pertencia ao defuncto.

Secção de Espectaculos



COMPANHIA D'OPERA COMICA PORTUGUEZA

SOCIETATE ARTISTICA SOB A DIRECÇÃO DO ACTOR Santos Junior

Quinta-feira, 18 de julho de 1895

FESTA ARTISTICA DO MAESTRO D. DANIEL LACUEVA

Dedicada ao Ex.º Sr. Jacob Aludraham e sua excellentissima familia

Na qual tomam parte p e especial obsequio o dignissimo mestre FRANCISCO DE VILA Y DALMAU e o Ex.º Sr. José Sarmiento e Francisco A. Goncalves.

PROGRAMMA: PIQUE DAME

Symphonia de concerto de F. Suppé, executada pela orchestra

A primeira e unica representação da applaudida zarzuela em 3 actos



N'um dos intervallos será executado o extracto da opera de Mascagni CAVALLERIA RUSTICANA

E a Segunda Sonata para contra-baixo do maestro Freitas Gazi, com acompanhamento de quarteto piano e o prizato da opera

SILVIA

Por deferencia para o com. e beneficiario o actor Santos desempenhará a caspionta

CHORO OU RIU?

Mise-en-scene do actor Santos Junior

A bilheteira achá-se aberta das 10 do dia d'hoje em diante

Principia ás 8 e 3 quartos.

Diversos Assumptos

Documento valioso

Dr. Theodorico Colloço, medico pela Escola de Lisboa, em carta dirigida á Engrazza declara ter empregado os SABS DAS AGUAS DE MOURA na sua clinica e obtido optimos resultados não só nos casos da gravella urica, mas ainda nos padecimentos gastro-intestinaes.

OHIO, 15 de dezembro de 1891. (12)

BOLETIM METEOROLOGICO

FUNCHAL, 16 DE JULHO

Table with 2 columns: Phenomenon and Value. Values: 768.0, 22.9, 18.6, 0.0

FUNCHAL, 15 DE JULHO

Table with 2 columns: Phenomenon and Value. Values: 23.7, 18.6, 769.9, 18.5, 0.0

LISBOA, 16 DE JULHO A'S 9 HORAS DA MANHÃ

Table with 2 columns: Phenomenon and Value. Values: 769.9, 18.5, 0.0

LISBOA, 15 DE JULHO

Table with 2 columns: Phenomenon and Value. Values: 22.0, 17.0

FOLETHM DO DIÁRIO DE NOTÍCIAS

(131)

O NOVO CONDE DE MONTE CRISTO

SEGUNDA PARTE A conquista dos milhões

II A INSTRUÇÃO

Não toques a esse outro, porque seria tentar a Deus...

Anexo 11 (continuação)

DIÁRIO DE NOTÍCIAS

XIX ANNO

PREÇO DA ASSIGNATURA FUNCHAL.—Mez, 250 réis; trimestre, 750 réis; semestre, 1.250 réis. Pelo correio.—Mez, 300 réis; trimestre, 900 réis; semestre, 1.350 réis. África e Brasil.—semestre, 2.500 réis, moeda forte. Numero avulso, 20 réis.

PROPRIETARIO E DIRECTOR—TRISTÃO V. T. B. E CAMARA

Funchal, Sabbado 20 de Julho de 1895

PREÇO DAS PUBLICAÇÕES

ANUNCIOS.—Cada linha, 30 réis; repetições, 20 réis; comunicados: cada linha 40 réis; annuncios permanentes e judiciais publicam-se por preços conveniências; na 1.ª e 2.ª pagina 60 réis ou ajuste. Os escriptos recebidos, sejam ou não publicados não serão restituídos.

N.º 5:519

Assumptos Gerais

LISBOA, 16 DE JULHO DE 1895.

(DO NOSSO CORRESPONDENTE) Accentua-se os boatos de estar na fôrça o escândalossissimo caso do petróleo. A negociata, a que nos consta, é coisa decidida. E... viva a situação!

De anarchistas continuam zombando das vigilancias e das precauções que a policia tem contra elles adoptadas. Depois da nossa ultima carta celebraram tres reuniões em pleno dia e a mesma hora na Penha, 1107 do São João e no Monte, junto á ermida. Numa das reuniões fallou um anarchista hespanhol, ha pouco chegado a Lisboa. Ao que nos consta as reuniões foram bastante corridas, tratou-se dos ultimos acontecimentos passados por occasião da primeira sessão de Santo Antonio e tomaram-se resoluções importantes. A policia só muito tarde, depois das reuniões se dissolverem, é que teve conhecimento do successo. Não communicamos.

—O sr. conselheiro João Marcelino Arroyo, administrador das companhias do Nyassa, do gaz, das aguas, da companhia real, lente da universidade, e outras coisas mais, acaba de apañar mais uma posta para accretar á longa lista das suas lucrativas concessões—foi nomeado director da companhia do bio Auer. Ora como sabem o bio Auer foi inventado para diminuir o consumo do gaz, mas o sr. João Arroyo que devia, como administrador da companhia do gaz, promover o augmento do consumo do gaz, esquece este seu dever, e agora tambem bou maquina pelo bio Auer. Mencionamos o facto sem o minimo comentario.

—Apareceu, enfim, na folha official o decreto approvando o regulamento para o serviço da inspecção e vigilancia para a segurança dos operarios nos trabalhos de construcções civis.

Foi elaborado por uma commissão para esse fim ha tempo nomeada.

—Está publicada uma portaria determinando que pela procuradoria geral da coroa sejam expedidas as necessarias recommendações de pedir aumento de preço por ellas sejam transmitidas aos representantes do ministerio publico as mais terminantes ordens, para que, com todo o rigor, procedam contra os ajustes da emigração.

—Pela mala recebida de Loanda sabemos que o importante soba de Mucongo, na região de Libollo, prestou vassalagem ao nosso governo, sendo o neto assignado na propria banca do soba, pelo chefe do concelho de Cambambe, pelo soba e por todos os seus grandes. A região que pertence ao sobado é muito vasta.

A gloriosa de 14 de julho—narratorio da tomada da Bastilha—não passou despercebida em Lisboa. Assim era de esperar. A Camara de Commercio Francaza organizou um banquete de quarenta fallheos, que teve lugar no hotel de l'Europe, e ao qual assistiu mr. Bloudest, secretario da legação.

Em varias sociedades realizaram-se conferencias e banquetes. A conferencia do sr. dr. Manoel d'Arriaga, na Academia Instrucção Popular, foi brilhantissima.

Muitas cosas particulares embandeiraram e as reacções dos jomais democraticos illuminaram as suas fronteiras.

—Os operarios das obras publicas reuniram-se n'um concilio publico, em grande numero, n'um vasto terreno á calçada do Terreiro do Rocio, nos Arcoz, afim de estudar o meio de melhorarem a situação em que infelizmente se encontram. Foi nomeada uma commissão que ficou encarregada de pedir augmento de salario ao sr. ministro das obras publicas. No caso da commissão não ser atendida será convocado novo concilio para deliberar qual a attitude a tomar.

Agios.—Liras, 1.200; ouro portuguez, 25 0/0.

(Continua)

A questão do oiro e dos preços

A tensão, crescente nos ultimos 20 annos, entre o alto preço do oiro e o baixo preço da prata e de todas as mercadorias de numerosas nações, não pôde deixar de ser um dos factos que mais corre para o desequilibrio e a mal estar geral das sociedades modernas.

E que remedio se ha de procurar? Estão persuadidos para-nos existis onde de facto ou de direito existis e a par d'oiro—ou a elevação dos preços acompanhada com a depreciação do valor intrinseco da unidade monetaria legal por dorso, conjuncta ou separadamente,

mediar o mal de que tantos se queixam e de que a agricultura e a propriedade de cada nação são as primeiras a soffrer.

Ou o protectionismo tem de chegar ao extremo de se tornar prohibitivo, ou tem de ser reabilitado: a prata, ou qualquer producto indigena de primeira necessidade, dando-lhes privilegios de moeda legal, com poderes liberatorios suficientes para substituir, no todo ou em parte, os pagamentos em oiro, visto que esta metal, no contrario do que succede com as outras mercadorias, encaixe no mundo á medida que cresce a sua produção, accumulando-se em vez de se difundir, fugido da circulação e difficilissimo de se transaccar a dinheiro.

Não basta, porém, estar persuadido, é preciso persuadir os outros de que o oiro não só não pôde nem deve conservar-se perpetuamente um valor invariavel como unidade monetaria universal.

Nem todos comprehendem bem esta questão; mas d'entro os que fazem opinões, ha quem affirmam que não é o oiro que tem subido, mas sim a prata e os outros generos que tem baixado.

Para refutar este argumento e demonstrar que não só o bimetalismo, mas a quebra da moeda d'oiro seriam sufficientes para attenuar o mal, citarei alguns factos curiosos que vem mencionados num livro recente de M. Lesclap sobre a circulação monetaria do ouro e da prata.

Na conferencia Binetouffe internacional de Londres de maio de 1894, Mr. Thomaz Aumury disse que na China, unico paiz em que as transaccões se fazem com dinheiro não amoleado, ou antes, com pedras de prata e uma especie de moeda, chamadas tade, observou o seguinte: «Se se fala aos chinezes na depreciação da prata que os monometallistas do oiro dizem ser extraordinaria, elles não comprehendem, e declaram que não existe tal depreciação. Effectivamente, depois de 22 annos de ausencia de Shanghai, onde d'antão residia—diz o sr. Hanbury—os preços de todos os principaes objectos necessarios á vida não tinham variado, mas o ouro em barras subiu de 165 para 324. Em presença d'este facto—continua elle—confesso que não sei incapaz de comprehender como se podem encontrar na cidade de Londres homens que pensam e continuam a sustentar que o oiro não tem subido.»

Este argumento, além de eloquente, demonstra e justifica as pretensões dos bimetalistas ou a conveniencia de, por qualquer outro meio legal, se collocar o oiro um pouco abaixo das alturas onde o temo elevado, ou, pelo menos impedir que o seu poder cosmopolita se opponha á valorização equitativa de todos os outros productos e mercadorias nacionaes, hoje depreciaes em quasi todas as nações e por profissionais, productores de verdadeiras riquezas.

Considero justo o principio que defendem os bimetalistas; mas os seus adversarios, espezialmente os aglomerados de reses e os credores d'oiro e de metaes preciosas, embora não achem vantajoso adoptá-lo, prevem consequencias perigosas. Assim é que, n'um outro discurso da mesma conferencia, mr. Otto Aroldt, allemão e membro da dicta Prussia, fez a seguinte citação significativa: «Mr. Gladstone disse que a Inglaterra na qualidade de paiz credor, devia manter o padrao oiro. Verdade seja a applicação do oiro é ao principio desfavoravel ao devedor, mas no fim de contas é o credor que tem de perder, porque o devedor ha de chegar a não poder satisfazer os seus compromissos.»

Foi exactamente o que, em parte, nos aconteceu, vendo-nos obrigados a pagar 30 1/2 em oiro, soffrendo todas as durezas da lida fustada para os credores e tambem para o proprio paiz. Pensarem os estadistas de uma nação pela cabeça dos de outra, nem sempre denota juizo; e que é bom e rassovavel para uma grande potencia pode não ser para outra mais pequena, e n'este caso está o padrao monetario, e as ambições relativas ás posses e ás forças de cada um.

Mas d'entre os factos consumados, não seria bom aproveitar a lida? Não conviria, tambem, aproveitar as circumstancias excepcionaes de baixo preço da prata para a adoptarmos quanto antes como moeda legal com o mesmo ou mais valor do que tinha como subsidiaria, e sem embargo de addir a fixação relativa do valor dos dois metaes, deixando isso ás fluctuações dos cambios?

E visto sermos um paiz muito pequeno no para fazer peso na escala internacional, mas vendo que ella vai engrossando e pôde conseguir a reabilitação, ou encarecimento da prata, não nos achariamos, n'esse caso, melhor habilitados para obter mais facilidades em com o ouro, para o oiro que sempre nos ha de ser preciso?

Reconhecemos que não é facil convencer os governos e os estadistas que pensam d'outro feito; mas, como disse M. Smith, membro do parlamento inglez, no discurso que proferiu na mesma conferencia bimetalista: «E' maravilhoso observar a rapidez com que os homens de Estado se contentam quando perdem que a opinião publica lhes é contraria. (Salvores applausos).»

C.

Leilão

Segunda-feira 22 do corrente, pelas 11 horas da manhã, á Entrada da Cidade, no Hotel Central, vender-se-hão os seguintes moveis: Cadeiras, mesas, commoças, sophas, catres de ferro, lençoes, cobertores, colchas, camas, mesas de jantar, aparadores, espelhos, mesas de pedra, toalhas, guardanapos, ficas, garfos, colheres, Louças, trem de cozinha, lavatórios, relógios, copos para agua, vinho, etc., candieiros, dois magnificos bilhares e seis pertences, um esplendido piano e muitos outros artigos que estarão patentes no acto do leilão. Funchal, 17 de julho de 1895. 100

ANGELA SANTA CLARA ROMANCE HISTORICO Encontra-se á venda na Livraria Figueira á Rua dos Ferreiros

AOS SURDOS

Uma pessoa curada de 23 annos de surdez e surmudez nos ouvimos por um remedio simples, enviado gratuitamente a descripção a quem a pedir. — NICHOLSON, 21, Bedford Square, London W. C. England.

VENDE-SE OU ARRENDA-SE

Um predio rustico e urbano, no sitio das Mós, freguezia do Porto Moniz.

Tracta-se com CANDIDO H. DE FREITAS. 90

Chaminés de candeiro

Vendem-se no «BAZAR DO POVO», garantindo-se a boa qualidade. Preços sem competencia. N. B.—Todas as chaminés tem a marca gravada, «BAZAR DO POVO». (104)

FLOR DA CONSOLAÇÃO

Em frente da Quinta Palmeira

Este restaurant acha-se fornecido com excellentes comidas, bebidas, sorvete, etc. e com tudo o que é necessario n'um estabelecimento d'esta ordem, durante as novenas na Consolação. O freguez que alli vá uma vez, já não procura outro logar. (101)

Secção Noticiosa

Anniversarios Fazem hoje annos a ex.^{ta} sr.^a D. Arcenia A. Pereira. E os sr.s: Tenente João Antonio Alvares da Corte. Aurelio de Castro Drummond dos Reis.

Previsão do tempo

Segundo o boletim do Nobelesoon, os dias 18, 22, 24 e 25 serão tempestuosos e com temperatura variavel, havendo de 26 a 31 fortes calores. A 17 manifestar-se-ha uma depressão no centro da ilha da Madeira, sendo a corrente dupla a 18, a oeste e sul da peninsula; a 19 e 20 haverá chuva acompanhada de vento do primeiro quadrante, sendo o vento sul em 21. A 22 manifestar-se-hão baixas pressões na Europa occidental, centro da Irlanda e oeste do Portugal, apresentando-se o tempo tempestuoso. A 23 estabelecer-se-ha uma transição, subindo a temperatura. A 24 voltarão as baixas pressões no sul da Irlanda, com vento e chuva, sendo esta acompanhada de tempestades nas regiões vizinhas do Mediterraneo e com vento norte.—Blanco.

Chronica do bem

Ante-hontem um caridoso anonymo contemplou a Casa d'Abrijo dos Pobres Desamparados com a quantia de 2.000 réis e hontem o sr. Antonio Gomes Jardim com 5.000 réis. Bem hajam por tão merecidas esmolas!

Combolhos assassinos

Dizem de Cordova, em data de 27, que o trem correo de Madrid apañara um homem nas immedições do Babanale, esmagalhando-lhe por completo a cabeça. Já ha dias, um rapaz de 15 annos tivera igual sorte.

A imprensa local pede providencias contra factos d'esta ordem que, seguramente, revelam falta de vigilancia nas linhas.

Exame

Fez exame de Economia Politica no Instituto Industrial e Commercial, ficando approvado com 14 valores, o nosso patriocio João José de Mello Migueis, filho do sr. Augusto José Migueis.

Missas do domingo

No Cathedral.—A's 6 e meia horas, missa da Matina; ás 8 e meia horas missa da parochia; ás 9 e meia horas missa conventual. Em S. Pedro.—Missa conventual ás 9 horas. Em S. Maria Maior.—A's 9 horas. Em S. Luzia.—A's 9 horas. No Santa Clara.—A's 8 e meia horas. Em S. Paulo.—A's 9 horas. Na Misericordia.—A's 9 horas. Nas Mercês.—A's 8 horas. No Bom Jesus.—A's 9 horas. Na Penha.—A's 7 horas. No Hospicio.—A's 7 e ás 8 e meia horas. No Corpo Santo.—A's 3 e meia horas da madrugada. Em S. Lazaro.—A's 7 horas. No Collegio.—A's 7 e ás 12 horas. No Consolacao.—A's 8 horas. No Carmo.—A's 8 horas.

Agradecimento

Maria Magdalena Camacho immensamente satisfeita pelo resultado que sua filha Emma da Resurreicção Canache, obteve no exame que acaba de fazer devendo sem duvida á solida instrucção que recebeu da sua zelosa e proficiente professora, a ex.^{ta} sr.^a D. Maria José Vieira, pede licença para por este meio mostrar o seu reconhecimento a tão illustre professora. Funchal, 16 de julho de 1895. (110)

Ferimento

Hontem um rapaz, que trabalha na officina de serrallaria do sr. Noronha, á rua do Emoraldado, atirou a outro uma lima ferindo-o gravemente n'um dos flancos. Deu entrada no hospital civil.

Começo de incendio

Manifestou-se hontem começo de incendio na cozinha do predio n.º 1 á travessa dos Reis. Compareceu logo a bomba n.º 1 que não chegou a trabalhar por já se achar extinto o fogo.

Pelas 7 e 3 quartos da tarde do hontem manifestou-se outro começo de incendio n'um predio á rua dos balcoes sendo prontamente extinto.

Chegada a Barbados

Por telegramma recebido sabe-se que os vapores «Atlantia» e «Godicia» chegaram a Barbados—o primeiro a 17 e o segundo a 18 do corrente.

THEATRO

E' forçoso confessar, com bastante pezar nosso, que nos enganamos nos nossos calculos e previsões acerca do espectáculo de ante-hontem, que, verdade, verdade, não correspondeu á expectativa geral.

Abriu o espectáculo pela symphonia de concerto intitulada Pique Dame, que encerra bellas phrases musicas e foi bem executada pela orchestra, reforçada á aquella noite, por ser a da festa artistica do distincto maestro regente sr. D. Daniel Lacerua.

Seguiu-se a zarzuela Barberillo.

Custou-nos ter de fallar de cousas tristes e desgastar porventura alguns dos artistas, mas tendo a obrigação de fallar desapassionadamente, com inteira justica e imparcialidade, não podemos deixar de dizer que o Barberillo foi quasi um naufragio em que só se salvou Justino Marques, pelo seu superior talento e habilidade.

Não lançaremos, porém, á conta dos artistas que a desempenharam, todo o insuccesso da peça, na qual reside aliás a principal causa de tal desastre. O Barberillo é um verdadeiro canastrão, como crimos se costuma chamar em gíria theatrical a uma má peça; é o que o publico baptizou com o nome de—estopada.

Nem enredo, nem situações de effeito, nem quasi nada com geito—para rimar e ser verídico.

Mas parece que d'esta vez tudo se conjurou para tal insuccesso. Se até debotaram uns coristas da ultima hora, de uns que são contratados para só apparecerem em scena e não abrirem a bocca... Compromettidos, não sabendo sequer de que terra eram, os desgraçados pareciam uns perfeitos pannes de palha, á mercê do quem os quizesse deslocar de uma para outro lado.

Guardaria bastante a companhia não se utilizando d'aquelles carhos de encher, que, longe de contribuírem para o bom effeito d'uma peça, o prejudicam, ao contrario, bem affeitos.

Dê-nos a companhia somente aquillo para que chegaram as suas forças e não queira ir além dos recursos de que dispõe.

O punço, que um outro noites já temos ouvido um tanto alto, tambem hontem fallava ainda mais alto.

E dito isto, sentimo-nos felizes ao poder gastar agora um pouco da nossa polvorosa apologetica e dispensar os nossos applausos.

O entre-acto da opera Cavallaria Rusticana é bem assim a sonata para contra-baixo, com acompanhamento de quarteto e piano, na qual tomaram parte, por especial obsequio ao beneficiado, os distinctos professores d'esta cidade, sr.s. Vialy y Dalman e José Sarmiento, tiveram uma superior execução e foram dois trochos muito e merecidamente applaudidos.

O pizzicato da opera Sylvia tambem agradou immensamente e não foi menos applaudido.

O sr. Lactera mostrou-se um magistral executante tanto no violino como no rabeca.

No ultimo intervalo o actor Santos desempenhou, com aquella esplendida verve que já de outros tempos lhe caracterizava, a cançoneta Choro ou Rio!—que teve as honras da noite e o privilegio da gargalhada.

A forma como Santos pôe em relevo a phrase pitante e faz as distincções maliciosas, é, na verdade, impagavel, enfiada—deixe passar: isto é simplesmente uma habilidade.

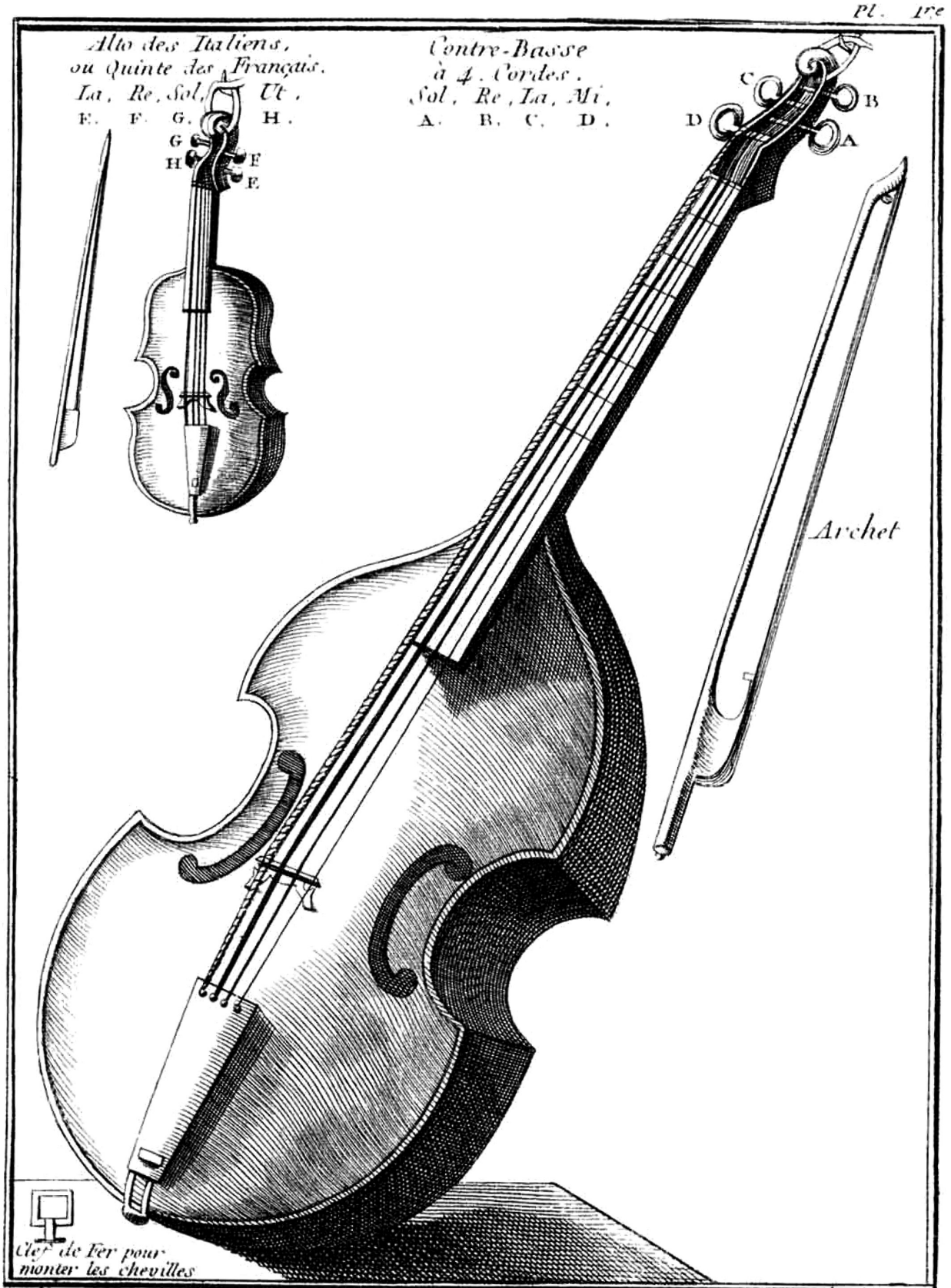
No 1.º acto appareceu pela primeira vez uma linda vista, devida ao talento do habil scenographo, sr. Antonio Ferreira, a quem damos os emboras por esta sua magnifica obra.

Este punço tem muito relevo e a sua perspectiva, com uma casa de campo ao fundo e, n'um plano mais proximo, uma noia, um braço de rio serpendo ao lado, é d'um excellentes effeito.

Hoje solbe á scena o festejado Brasileiro Flanovicio, que será o unico encarecer para que nos dê uma casa á cuba, como estamos certos renderá. Se a noite de ante-hontem tivesse sido um desastre para a companhia, crimos que a d'hoje seria uma reabilitação.

A'manhã, domingo, teremos o maravilhoso drama O Conde de Monte Christo que, não temo a menor duvida, será um verdadeiro e novel successo. Deve ser costea a enchente.

Anexo 12 – Ilustração do Método de contrabaixo de Michel Corrette



Anexo 13 – Quadro comparativo de Miguéz

Quadro comparativo das estatísticas de 16 Conservatórios de Música da Europa e do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro

CIDADES	CLASSES														PROFESSORES			ALUNOS			MATRÍCULAS			QUESO DE PIANO			QUESO DE VIOLINO			MÉDIA DE ALUNOS PARA 1 PROFESSOR	
	Theoria, Solfejo, etc.	Canto	Conjuncto vocal	Piano e Teclado	Orgão	Harpa	Violino	Violino e Viola	Viola	Violoncello	Contrabaixo	Instrumentos de sopro	Percepção	Conjuncto instrumental	Harmonia, Composição	Historia e Esthetica	Linguas	Cursos dramaticos	Diversos	Total	Cathedraes e adjunctos	Homens	Mulheres	Total	Homens	Mulheres	Total	Homens	Mulheres		Total
Dresde	2	47	4	35	3	1	15	1	3	1	12	1	8	101	1	4	0	8	432	101	413	540	933	2.308	241	433	674	118	20	144	9,44
Leipzig	1	3	1	12	3	1	3	1	1	1	7	1	1	48	35	1	1	1	500	35	153	200	443	1.647	102	205	307	51	22	73	11,16
Colônia	7	5	3	15	1	1	7	1	1	1	6	10	2	78	37	1	1	2	127	37	150	127	257	824	24	41	65	53	23	76	7,7
Berlin	1	7	1	9	2	1	1	1	1	1	0	1	1	44	44	1	1	1	139	44	158	189	328	1.108	26	68	94	51	5	56	7,09
Munch	2	4	1	11	3	1	1	1	2	1	0	2	1	50	38	1	1	1	189	38	158	189	328	1.108	26	68	94	51	5	56	7,09
Viena	5	5	1	18	1	1	1	1	1	1	7	1	1	65	59	1	13	1	345	59	158	189	328	1.108	26	68	94	51	5	56	7,09
Praga	1	1	1	12	3	1	1	1	1	1	1	1	1	43	44	1	1	1	333	44	158	189	328	1.108	26	68	94	51	5	56	7,09
Braunschweig	12	2	3	12	3	1	11	2	3	1	12	5	2	87	44	1	2	1	435	44	158	189	328	1.108	26	68	94	51	5	56	7,09
Braunschweig	13	8	3	10	4	1	16	1	6	1	8	2	1	80	73	1	13	1	383	73	383	250	505	1.705	33	42	75	11	1	75	16,63
Paris	13	8	1	10	4	1	16	1	6	1	8	2	1	80	73	1	13	1	383	73	383	250	505	1.705	33	42	75	11	1	75	16,63
Roma	2	2	1	6	1	1	1	1	1	1	0	1	1	31	31	1	1	1	161	31	161	104	265	369	104	104	104	104	104	104	8,45
Napoles	2	2	1	4	1	1	1	1	1	1	0	1	1	31	31	1	1	1	161	31	161	104	265	369	104	104	104	104	104	104	8,45
Florença	3	3	1	4	1	1	1	1	1	1	0	1	1	38	38	1	1	1	204	38	204	133	337	470	133	133	133	133	133	133	4,24
Milão 3	7	3	1	23	2	1	1	1	1	1	0	1	1	27	27	1	1	1	250	27	250	161	411	572	161	161	161	161	161	161	5,37
Dito 3	7	3	1	23	2	1	1	1	1	1	0	1	1	27	27	1	1	1	250	27	250	161	411	572	161	161	161	161	161	161	5,37
Bolonha	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	0	1	1	62	26	1	1	1	179	62	179	112	291	403	112	112	112	112	112	112	6,89
Geneva	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	0	1	1	28	26	1	1	1	200	28	200	133	333	466	133	133	133	133	133	133	8,83
Turin	2	1	1	2	1	1	1	1	1	1	0	1	1	17	17	1	1	1	150	17	150	100	250	350	100	100	100	100	100	100	10,00
Rio de Janeiro	5	3	1	10	1	1	4	1	1	1	4	1	1	34	21	1	1	1	401	34	54	347	401	544	4	76	80	10	22	32	19

1 Não incluindo os ouvintes e os autorizados.
2 Totalidade das classes.
3 Cursos principais.