

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

Tese de Doutoramento

A emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal através do repertório. Um património histórico inédito: das origens até 1945.

João Pedro Martins Delgado

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2020



Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Música e Musicologia

Área de especialização | Interpretação

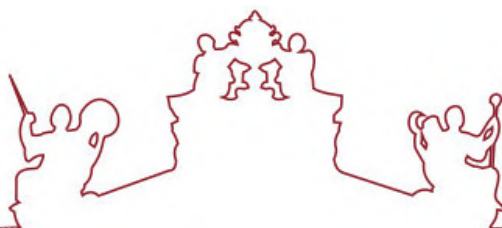
Tese de Doutoramento

A emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal através do repertório. Um património histórico inédito: das origens até 1945.

João Pedro Martins Delgado

Orientador(es) | Benoît Gibson

Évora 2020



A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Instituto de Investigação e Formação Avançada:

- Presidente | Eduardo Lopes (Universidade de Évora)
- Vogal | David Wyn Lloyd (Universidade de Aveiro)
- Vogal | Tiago José Garcia Vieira Neto (Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Música de Lisboa)
- Vogal | Vanda de Sá (Universidade de Évora)
- Vogal | Luisa Mariana de Oliveira Rodrigues Cymbron (Universidade Nova de Lisboa)
- Vogal-orientador | Benoît Gibson (Universidade de Évora)

Uma vida feliz não é possível sem sabedoria, honra e justiça; nem é possível viver com sabedoria, honra e justiça sem se abraçar a felicidade. As virtudes crescem em nós com o prazer, e uma vida feliz é inseparável delas.

Epicuro
Carta a Menoeceus

Ao António, à Beatriz, à Carisa e ao João Francisco

Agradecimentos

Adriano Aguiar
Anne Vitorino de Almeida
Bruno Cândido
Carisa Marcelino
Carlos Canhoto
Carlos Semedo
César Viana
Eduardo Patriarca
Eurico Carrapatoso
Francisco Pinho
Helena Neves
Jaime Reis
Joana Pires
João Almeida
João Crisóstomo
João Mendes
João Paulo Cunha
João Pedro Mendes dos Santos
João Pedro Oliveira
Joaquim Pedro Castro
José Carlos Sousa
José Raimundo
Luís Correia
Luís Marques
Luísa Correia
Maria João Pires
Marina Pacheco
Natalia Riabova
Nicolas Celis
Nuno Fernandes
Pedro Ladeira
Reinaldo Francisco
Ricardo Mota
Rogério Peixinho
Rui Fernandes
Rui Magno Pinto
Sara Braga Simões
Sérgio Azevedo
Suely Campos
Tiago Silva
Vasco Fazendeiro
Vasken Fermanian
Vitor Mota

Abreviaturas e siglas

AHME - Arquivo Histórico do Ministério da Educação

c. - Compasso

CN - Conservatório Nacional

BNP - Biblioteca Nacional de Portugal

M.M. - Manuscrito Musical

M.P. - Manuscrito Impresso

p. - Página

P-*Cug* - Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

P-*Ev* - Arquivo da Sé de Évora

P-*La* - Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda

P-*Lant* - Arquivo Nacional Torre do Tombo

P-*Lf* - Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa

P-*Ln* - Biblioteca Nacional de Portugal

P-*Ln* F.C.R. - Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo Conde Redondo

P-*Ln* C.N. - Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo Conservatório Nacional

P-*Lr* - Arquivo de Música Escrita da Radiodifusão Portuguesa

P-*Mp* - Palácio Nacional de Mafra

P-*VV* - Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa

Índice geral

Agradecimentos	V
Abreviaturas e siglas	VII
Índice Geral	IX
Índice de Figuras	XIX
Índice de Exemplos Musicais	XXI
Índice de Tabelas	XXXI
Índice de Quadros	XXXIII
Índice de Anexos	XXXV
Resumo - Abstract	XXXIX
Introdução	1
A viola de arco enquanto instrumento solista: caracterização crítica de um processo de emancipação através do repertório histórico e registos documentais.	7
1. Limites temporais iniciais do estudo - breve panorâmica sobre a origem da viola de arco no contexto europeu	15
1.1 Breve contextualização histórica dos antecessores da viola de arco no contexto europeu	17
1.2 O aparecimento da moderna família dos violinos e violas de arco	19

O aparecimento das primeiras obras com utilização de viola de arco enquanto instrumento solista, autónomo e estabelecido, no contexto europeu	22
2. A moderna viola de arco em território português: do séc. XVI ao início do reinado de D. João V	31
2.1 Caracterização do aparecimento da viola de arco em Portugal	33
2.1.1 Breve contextualização da prática da música instrumental em Portugal neste período	39
Consequências deste quadro para o aparecimento da viola de arco	
2.1.2 Possíveis registos de repertório com utilização de viola de arco	44
2.1.3 Perspectiva comparativa com os repertórios praticados na Europa e registos musicológicos europeus	47
2.1.4 Perspectiva comparativa com registos de utilização de violas em orquestra noutras regiões da Europa	53
Conclusões parciais do presente período cronológico	55
3 - Reinado de D. João V	57
3.1 A prática da viola de arco no contexto musical português deste período	62
3.1.1 Registos históricos de violetistas e de prática de viola de arco em Portugal neste período	64
3.1.2. Utilização da viola de arco no repertório do Portugal Joanino	66
Análise de casos específicos	67
No repertório produzido por compositores portugueses	83
3.2 O nível técnico-expressivo exigido no repertório orquestral europeu - perspectiva comparativa	102
3.2.1 Perspectiva comparativa com registos de utilização de violas em orquestra noutras regiões europeias	110
Conclusões parciais deste período cronológico	112
4. Final do Antigo Regime	115
4.1 Breve contextualização da situação da música instrumental neste período	117
Consequências deste quadro para o desenvolvimento autónomo da viola de arco	123
4.2 Prática de viola de arco e violetistas em exercício em Portugal neste período - registos históricos	129

4.2.1 Os violetistas	132
Jacob Antonio Rainholt (também Reinol ou Reynol) (m.1788)	132
António Bento da Costa	132
António Freitas da Silva	133
João Baptista Biancardi (m.1802)	133
Henrique José Felner	134
João Baptista Avondano	134
João (Gaspar) Francisco Edolo (1782?-1824)	134
José Gazul Sénior (m.1848)	136
Montoro	138
Romão Gil Ribas	138
Freitas	139
4.2.2 A prática de viola de arco vista enquanto actividade musical autónoma	141
4.3 Excertos de linhas de viola de arco no repertório - perspectiva analítica	143
Música de Câmara - Na música portuguesa ou produzida em Portugal	144
Música de Câmara - Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal	168
Música Orquestral - Na música portuguesa ou produzida em Portugal	185
David Pérez (1711-1778)	185
Luciano Xavier dos Santos (1734-1808)	188
João de Sousa Carvalho (1745-1798)	191
João Cordeiro da Silva (1735-1808)	199
Pedro António Avondano (1714-1782)	202
Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822)	209
António da Silva Gomes Oliveira (176?-181?)	220
João Pedro de Almeida Mota (1744-1817)	222
4.3.1 Os solos de viola em <i>Síface</i> e <i>Sobonisba</i> de António Leal Moreira (1758-1819) - uma nova atenção ao instrumento em contexto orquestral	224
4.3.2 A <i>Sinfonia</i> sem violinos de José Maria Franchi (1776-1832)	235
4.3.3 Exemplos de repertório orquestral europeu comprovadamente tocado em Portugal	239

4.4 Repertório específico para viola de arco	242
4.4.1 Na música portuguesa ou produzida em Portugal	242
4.4.2 Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal	245
4.5 Análise técnica de obras representativas da escrita para viola de arco em Portugal neste período	250
4.5.1 Perspectiva global do repertório específico para viola de arco	250
4.5.2 A música religiosa associada à semana santa e ao ciclo da morte, sem violinos e com utilização de violetas concertantes - abordagem geral	251
4.5.2.1 O repertório português deste âmbito	263
4.5.2.2 Análise técnica de exemplos específicos	316
<i>Responsorios delle Matine del Venerdì Santo</i> , de Luciano Xavier dos Santos	316
<i>Miserere</i> , de Luciano Xavier dos Santos	320
Lamentação de Quarta-Feira Santa, de José Joaquim dos Santos (1747-1801)	322
Responsórios de Quinta-Feira Santa, de José Joaquim dos Santos	326
<i>Lectio 3ª a Duo</i> , de Joaquim Francisco Xavier Baxixa (1755-1810)	329
Responsórios das Matinas de Natal, de Ignacio Ferreira de Lima (m.1818)	331
<i>Missa a 4 com Viola</i> , de Ignacio Ferreira de Lima	333
4.6 A actividade pedagógica no que diz respeito à viola de arco	334
4.7 Perspectiva comparativa com registos de utilização de violas em orquestra noutros países europeus	339
4.8 Breve comparação com registos de utilização de outros instrumentos minoritários em Portugal	346
Conclusões parciais deste período cronológico	347
5. Da monarquia liberal à revolução republicana	351
5.1 Contextualização da prática de música instrumental em Portugal neste período	353
5.1.1. A actividade de música de câmara em Portugal neste período	360
5.1.2 A Música de Câmara enquanto motor da autonomização da viola de arco no repertório - o caso tardio de Portugal	368
5.2 Referências à prática instrumental de viola de arco neste período	373
5.2.1 Registos musicológicos de prática de viola de arco	373

5.2.2 Os violetistas	375
Manuel Joaquim dos Santos (1800-1863)	375
Benavente/Banavente	376
Pedro José Gazul	376
Jacinto Ignacio do Nascimento Branco Mena	377
Daniel Gomes	377
João Metello (1842-1904)	378
Augusto Marques Pinto (1838-1888)	379
Alfredo Gazul (1844-1908)	380
Pedro Ferraz	384
João Evangelista Neumayer	385
António Lamas (m.1915)	385
Benjamin Gouveia	393
Artur Duarte (1876-1914)	395
Cecil MacKee	396
Laura Barbosa	397
Carlos Estêvão de Sá	398
Ivo Frederico da Cunha e Silva (1885-1941)	399
Outros violetistas	402
5.2.3 Prática autónoma e condição sócio-profissional do violetista	407
5.2.4 Excertos específicos de linhas de viola de arco do repertório - abordagem analítica	410
5.2.4.1 Repertório instrumental geral	410
Música de Câmara - Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal	410
Música de Câmara - Na música portuguesa ou produzida em Portugal	420
Repertório específico para viola - Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal	426
Repertório específico para viola - Na música portuguesa ou produzida em Portugal	429
O <i>Capricho Concertante</i> de Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)	429
A <i>Fantaisie sur Les Huguenots</i> de Meyerbeer para viola de arco e piano de Alfredo Gazul	434

5.2.5 O aparecimento do Conservatório de Lisboa, e os cursos de viola de arco no mesmo: perspectiva geral	451
5.2.5.1 Existência de alunos de viola de arco em escolas nacionais	455
a) Conservatório Nacional de Lisboa	455
b) Real Academia de Amadores de Música	458
c) Outras escolas	459
5.2.5.2 Corpos docentes de viola de arco e sua coincidência com os de violino	460
5.2.5.3 Programas de violela e materiais pedagógicos	463
Conclusões parciais deste período cronológico	467
6. De 1910 ao final da segunda guerra mundial	471
6.1. A prática de viola de arco neste período - contextualização geral	473
6.1.1 Registos musicológicos de prática de viola de arco	474
Alguns violetistas de maior relevo	474
Hasdrubal Godinho	474
Eduardo Henrique Pavia de Magalhães (1885-1949)	475
Alberto João Fernandes (1895-1961)	476
6.2 Repertório para viola de arco - análise técnica	480
6.2.1 A viola solista no contexto instrumental geral	480
O <i>Canto Sem Palavras</i> de Alberto João Fernandes: a mais antiga obra portuguesa para violela e orquestra conhecida na sua totalidade	482
6.3 A evolução da actividade pedagógica no que concerne à viola de arco, enquanto sintoma de um processo de emancipação	489
6.3.1 A evolução dos cursos de viola de arco no Conservatório de Lisboa: perspectiva geral	489
6.3.2 Existência de alunos de viola de arco em escolas nacionais	497
6.3.3 Docentes de viola de arco em escolas nacionais	504
Conclusões parciais deste período cronológico	507
7. Conclusões	511

Bibliografia

527

A presente tese de doutoramento foi redigida utilizando a antiga ortografia.

A presente tese de doutoramento foi apoiada financeiramente pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT - Ministério da Ciência), através do programa de Bolsas de Doutoramento, entre 1 de Fevereiro de 2017 e 31 de Agosto de 2017.



PROGRAMAS DE DOUTORAMENTO FCT

Índice de Figuras

Figura 1 - Três <i>viellards</i> . Tímpano do pórtico Sul da abadia de São Pedro, Moissac. Fotografia de A. Allemand (Jullian, 1987, p. 41).	17
Figura 2 - Lira de Braço Italiana. Michael Praetorius. Syntagma Musicum, tomo II, 1619.	18
Figura 3 - Daniel Speer. <i>Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst</i> , 1697.	28
Figura 4 - Músico tocando viola de arco medieval, séc. XIII. Igreja de Nossa Senhora da Orada, Melgaço (Santos, 2005, p. 5).	33
Figura 5 - Músico tocando viola de arco medieval, séc. XII. Igreja de São Cristóvão de Rio Mau, Vila do Conde (Santos, 2005, p. 14).	34
Figura 6 - Músico tocando viola de arco medieval, séc. XII. Igreja de São Cristóvão de Rio Mau, Vila do Conde (Santos, 2005, p. 15).	34
Figura 7 - Pormenor dos anjos músicos que tocam cordofones no painel “Assunção da Virgem”. Oficina de Jorge Afonso, 1515. Igreja da Madre de Deus, Lisboa.	35
Figura 8 - Pormenor dos anjos músicos que tocam cordofones no painel “Assunção e Coroação da Virgem”. Escola portuguesa ?, Séc. XVI. Solar dos Marqueses de Pancas, Alpedrinha. (Duarte, 2011).	36
Figura 9 - Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Virgens. Bento Coelho, 1683. Museu de São Roque, Lisboa. (Trindade, 1999).	37
Figura 10 - Pormenor de “Adoração dos Pastores”, século XVII. MNAA, Instituto de Odivelas. (Duarte, 2011).	38
Figura 11 - <i>Antiveduto Gramatica</i> , século XVII. MNAA. (Trindade, 1999).	39
Figura 12 - Assinatura de D. Jerónimo da Encarnação, na primeira página dos <i>Concerti grossi</i> de Giuseppe Valentini, s.d.	74
Figura 13 - David Perez, <i>Mattutino de Morti</i> , frontispício.	187
Figura 14 - Catálogo do Arquivo Musical do Conde de Farrobo, p. 112.	243
Figura 15 - Ignaz Pleyel, Concerto para viola de orquestra. Frontispício, com pé de imprensa original da casa Weltin.	246
Figura 16 - Ignaz Pleyel. Concerto para viola de orquestra. Pormenor do pé de imprensa original da casa Weltin.	247
Figura 17 - Niccolò Jommelli, <i>Miserere a 5</i> , frontispício.	258
Figura 18 - retrato conjunto da <i>Sociedade de Música de Câmara</i> , com legenda de músicos retratados e assinatura dos mesmos. Coleção Lambertini, 190?. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.	389
Figura 19 - Nota anual de assiduidade do Prof. Ivo da Cunha e Silva, com indicação de data de nascimento, nomeação e tomada de posse como professor de Rabeca e Violeta. Conservatório Nacional de Música, 1918.	401
Figura 20 - <i>Relação final dos Alunos matriculados na Aula de Rabeca</i> , Conservatório de Lisboa 1854. AHME CN Maço 1626 Caixa 683 B.	403
Figura 21 - programa do concerto de 18 de Outubro de 1883 no <i>Theatro Baquet</i> , Lisboa. Coleção Lambertini. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.	406
Figura 22 - Frederico de Freitas, “ <i>Canção e Dança</i> ”, cópia manuscrita de Leonilde Simões. Cortesia de João Pedro Mendes dos Santos.	437
Figura 23 - Frederico de Freitas, “ <i>Canção e Dança</i> ”, cópia manuscrita de Madalena Sá e Costa. Cortesia de João Pedro Mendes dos Santos.	437

Figura 24 - “Folha dos Ordenados do Director e Professores da Escola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa relativa ao mez de Dezembro de 1843”. Conservatório de Lisboa. AHME CN Maço 742 (Caixa 540) B

Figura 25 - “O Professor da Aula de Rabecca e Violetta, Vicente Tito Mazoni”. Conservatório de Lisboa, ano lectivo 1853-1854. AHME CN Maço 1626 Caixa 683 B

Figura 26 - Programa do Curso de Violeta do Conservatório Nacional de Lisboa, p.1, 1927. 491
AHME CN Maço 2297 Caixa 741

Figura 27 - Programa do Curso de Violeta do Conservatório Nacional de Lisboa, p.2, 1927. 492
AHME CN Maço 2297 Caixa 741

Figura 28 - Programa rasurado do curso de violeta do Conservatório Nacional de Lisboa, 1919. 494
AHME CN Maço 3109 Caixa 788

Figura 29 - Mapa comparativo do movimento escolar global no Conservatório de Lisboa, 1913-1919. AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C

Índice de Exemplos Musicais

Exemplo 1 - Giovanni Gabrieli, <i>Sonata piano e forte</i> , linha de violino (viola de arco), c. 26-28.	23
Exemplo 2 - Jean-Baptiste Lully. <i>Ballet des Saisons, Ouverture du Ballet</i> , c. 1-15.	26
Exemplo 3 - Daniel Speer. <i>Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst</i> , Sonata para duas violas de arco e baixo nº1, c. 1-4.	28
Exemplo 4 - Johann Balthasar Erben. <i>Solvite jam grates</i> , parte de <i>violetta 1</i> , excerto.	49
Exemplo 5 - Johann Balthasar Erben. <i>Solvite jam grates</i> , parte de <i>violetta 2</i> , excerto.	50
Exemplo 6 - Johann Rosenmuller. <i>Sonata Settima à 4</i> , c.1-10.	52
Exemplo 7 - Antonio Holzman, primeira <i>Symphonia</i> dos <i>Offertoria de Communi Sanctorum</i> , 1702. Transcrição do autor.	69
Exemplo 8 - Antonio Holzman, primeira página da parte cava de <i>Viola II</i> dos <i>Offertoria de Communi Sanctorum</i> , 1702.	70
Exemplo 9 - Domenico de Micco. <i>Concerto grosso</i> , c.6-13.	71
Exemplo 10 - Domenico de Micco. <i>Concerto grosso</i> , c.14-20.	72
Exemplo 11 - Domenico de Micco. <i>Concerto grosso</i> , c.84-92.	72
Exemplo 12 - Giuseppe Valentini. <i>Concerto grosso I, Vivace</i> , c.58-83.	75
Exemplo 13 - Giuseppe Valentini. <i>Concerto grosso I, Vivace</i> , c.105-107.	75
Exemplo 14 - Giuseppe Valentini. <i>Concerto grosso VIII</i> , p.1	76
Exemplo 15 - Giuseppe Valentini. <i>Concerto grosso VIII</i> , p.2	77
Exemplo 16 - Giuseppe Valentini. <i>Concerto grosso VIII, Presto</i> , c.1-4	78
Exemplo 17 - Giuseppe Valentini. <i>Concerto grosso XI, Allegro</i> , c.155-180	79
Exemplo 18 - Giovanni Battista Pergolesi. <i>Ária Giusti Numi che scorgete</i> , c.1-9	80
Exemplo 19 - Giovanni Battista Pergolesi. <i>Ária Ombra sei tu, non io</i> , c.1-17	81
Exemplo 20 - Domenico Scarlatti. <i>Contesa delle Stagioni</i> , abertura, c.1-9.	82
Exemplo 21 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba</i> , abertura, c.1-4.	85
Exemplo 22 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba</i> , abertura, c.25-29.	86
Exemplo 23 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba, Minuet</i> do Acto I, c.1-5.	87
Exemplo 24 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba, Minuet</i> do Acto I, c.9-11.	87
Exemplo 25 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba, Minuet</i> do Acto I, c.18-23.	88
Exemplo 26 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba, Aria d'Ippolito</i> , naipes de cordas, c.34-38.	89
Exemplo 27 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba, Aria d'Ippolito</i> , naipes de cordas, c.39-40.	89

Exemplo 28 - Francisco António de Almeida. <i>La Spinalba, Aria d'Ippolito</i> , naipes de cordas, c.78-79.	90
Exemplo 29 - Francisco António de Almeida. <i>L'Ippolito</i> , Abertura, c.10-15.	91
Exemplo 30 - Francisco António de Almeida. <i>L'Ippolito</i> , Abertura, c.21-26.	92
Exemplo 31 - Carlos Seixas. <i>Abertura em Ré Maior</i> , naipes de cordas e contínuo, c.1-3.	94
Exemplo 32 - Carlos Seixas. <i>Abertura em Ré Maior, adagio</i> . Naipes de violinos I e II, viola e cravo/contínuo, c.4.	94
Exemplo 33 - António Pereira da Costa. <i>Concerto Grosso I, allegro</i> . Parte de <i>alto viola</i> , c.1-6	96
Exemplo 34 - António Pereira da Costa. <i>Concerto Grosso I, allegro</i> . Partitura de cordas <i>ripieno</i> , c.1-4	96
Exemplo 35 - António Pereira da Costa. <i>Concerto Grosso I, vivace</i> . Parte de <i>alto viola</i> , c.1-50	97
Exemplo 36 - António Pereira da Costa. <i>Concerto Grosso III, Adagio e Allegro</i> iniciais. Parte de <i>alto viola</i> .	97
Exemplo 37 - António Pereira da Costa. <i>Concerto Grosso VIII, Minuetto Allegri</i> . Parte de <i>alto viola</i> .	99
Exemplo 38 - António Pereira da Costa. <i>Concerto Grosso V, allegro</i> . Partitura de cordas <i>ripieno</i> , c.19-25	99
Exemplo 39 - António Pereira da Costa. <i>Concerto Grosso XII, Allegro</i> . Parte de <i>alto viola</i> .	100
Exemplo 40 - Johann Sebastian Bach. <i>Concerto Brandemburguês nº 3</i> , BWV 1048, andamento inicial, página 11.	103
Exemplo 41 - Johann Sebastian Bach. <i>Concerto Brandemburguês nº 3</i> , BWV 1048, <i>allegro</i> , página 7.	104
Exemplo 42 - Francesco Geminiani. <i>II Concerto Grosso</i> , H80, <i>Spiritoso</i> , c. 1-6.	105
Exemplo 43 - Francesco Geminiani. <i>II Concerto Grosso</i> , H80, <i>Allegro assai</i> , c. 43-55.	106
Exemplo 44 - Antonio Vivaldi. <i>Concerto para quatro violinos e violoncelo em Fá Maior, op.3 n.7</i> , 3º andamento, c. 40-43, a partir de Lockney (2013, p. 69).	108
Exemplo 45 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, <i>allegro</i> , c.1-14	147
Exemplo 46 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, <i>allegro</i> , c.31-43	148
Exemplo 47 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, <i>allegro</i> , c.93-105	150
Exemplo 48 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, <i>menuetto e trio</i> , c.43-66	152
Exemplo 49 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, <i>allegretto</i> , c.36-51	153
Exemplo 50 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, <i>allegretto</i> , c.136-148	155
Exemplo 51 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 3, <i>rondó</i> , c.1-18	156
Exemplo 52 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 4, <i>primeiro andamento</i> , c.1-13	157
Exemplo 53 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 4, parte de viola de arco, primeiro andamento, c.4-8, sugestão de arcadas.	158
Exemplo 54 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 4, parte de viola de arco, primeiro andamento, c.4-8, sugestão de arcadas.	158
Exemplo 55 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 4, terceiro andamento, c.39-48.	159
Exemplo 56 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 6 nº 2, <i>trio do menuetto e trio</i> , c.43-56.	160

Exemplo 57 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 6 n° 6, primeiro andamento, c.26-39	161
Exemplo 58 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 6 n° 6, primeiro andamento, c.34-37, sugestões de dedilhação.	162
Exemplo 59 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 n° 2, terceiro andamento, c.32-43.	163
Exemplo 60 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 n° 4, segundo andamento, c.6-16.	164
Exemplo 61 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 n° 4, segundo andamento, c.17-26.	165
Exemplo 62 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 n° 4, segundo andamento, c.9-24, sugestões de dedilhação e arcadas.	166
Exemplo 63 - Domenico (?) Gallo. <i>Sestetto, Rondó</i> , c.50-75.	169
Exemplo 64 - Domenico (?) Gallo. <i>Sestetto, Romance</i> .	169
Exemplo 65 - Ignaz Joseph Pleyel. <i>Duo para violino e viola</i> , B.529, c.11-31. Artaria, Viena, 1796.	171
Exemplo 66 - Ignaz Joseph Pleyel. <i>Duo para violino e viola</i> , B.529, c.58-70. Artaria, Viena, 1796.	172
Exemplo 67 - Ignaz Joseph Pleyel. <i>Duo para violino e viola</i> , B.529, c.61-68, sugestão de arcadas.	172
Exemplo 68 - Ignaz Joseph Pleyel. <i>Duo para violino e viola</i> , B.529, c.61-68, sugestão de arcadas.	173
Exemplo 69 - Giuseppe Cambini. <i>Seis duos concertantes, duo I</i> , primeira página. Parte de primeira viola, Casa Waltmann, 180?.	175
Exemplo 70 - Giuseppe Cambini. <i>Seis duos concertantes, duo I</i> , c.3348-. Parte de primeira viola, sugestão de dedilhações e arcadas.	176
Exemplo 71 - Hoffmeister. <i>Três duos concertantes, duo I, poco adagio</i> . Parte de viola, c.35-65. Hoffmeister, Viena.	178
Exemplo 72 - Hoffmeister. <i>Duo concertante para flauta e viola</i> , c.50-60, sugestão de arcadas e dedilhações.	178
Exemplo 73 - I. Pleyel, Três quartetos op. 15, Quarteto I, <i>Allegro</i> . Parte cava de viola de arco.	181
Exemplo 74 - L. v. Beethoven, Quinteto com duas violas op. 29, <i>Trio</i> ;	184
Exemplo 75 - W. A. Mozart, Quinteto com duas violas K.174, <i>Allegro</i> ;	184
Exemplo 76 - David Perez, <i>Sinfonia</i> da ópera <i>Il Demofonte</i> , primeiro andamento, c.1-4.	185
Exemplo 77 - David Perez, <i>Sinfonia</i> da ópera <i>Alessandro nell'Indie</i> , primeiro andamento, c.1-4.	186
Exemplo 78 - David Perez, <i>Mattutino de Morti</i> , c.1-3.	187
Exemplo 79 - Luciano Xavier do Santos, Abertura de <i>Ati e Sangaride</i> , 1º andamento, c.1-4.	189
Exemplo 80 - Luciano Xavier do Santos, Abertura de <i>Ati e Sangaride</i> , 1º andamento, c.47-57.	189
Exemplo 81 - Luciano Xavier do Santos, Abertura de <i>Ercole sul Tago</i> , 1º andamento, c.1-3.	190
Exemplo 82 - João de Sousa Carvalho, Abertura de <i>L'Amore Industrioso</i> , 1º andamento, c.66-71.	192
Exemplo 83 - João de Sousa Carvalho, Abertura do <i>Te Deum</i> , 1º andamento, c.1-5.	193
Exemplo 84 - João de Sousa Carvalho, Abertura de <i>Eumene</i> , 2º andamento, c.25-32.	194
Exemplo 85 - João de Sousa Carvalho, Abertura de <i>Testoride Argonauta</i> , 1º andamento, c.9-13.	195

Exemplo 86 - João de Sousa Carvalho, Abertura de <i>Adrasto Re degli Argivi</i> , 1º and., c.187-192.	196
Exemplo 87 - João de Sousa Carvalho, Abertura de <i>Nettuno ed Egle</i> , 1º and., c.9-13.	197
Exemplo 88 - João de Sousa Carvalho, Abertura de <i>Nettuno ed Egle</i> , 1º and., c.14-18.	197
Exemplo 89 - João de Sousa Carvalho, Abertura de <i>Alcione</i> , c.100-104.	198
Exemplo 90 - João Cordeiro da Silva, Abertura de <i>Archelao</i> , 1º and., c.13-16.	200
Exemplo 91 - João Cordeiro da Silva, Abertura de <i>Megara Tebana</i> , 1º and., c.1-4.	201
Exemplo 92 - João Cordeiro da Silva, Abertura de <i>Lindane e Dalmiro</i> , 1º and., c.17-21.	202
Exemplo 93 - Pedro António Avondano, Abertura de <i>Il Mondo della Luna</i> , 1º and., c.8-21.	204
Exemplo 94 - Pedro António Avondano, Abertura de <i>Il Mondo della Luna</i> , 2º and., c.152-162.	205
Exemplo 95 - Pedro António Avondano, Abertura de <i>Il Mondo della Luna</i> , 2º and., c.175-180.	206
Exemplo 96 - Pedro António Avondano, Abertura de <i>Il Mondo della Luna</i> , 3º and., c.229-236.	207
Exemplo 97 - Pedro António Avondano, <i>Non partir de Scenna de Berenice</i> .	208
Exemplo 98 - Pedro António Avondano, <i>Perche Setanti de Scenna de Berenice</i> .	209
Exemplo 99 - Jerónimo Francisco de Lima, Sonata para Orquestra, 1º and., c.13-18.	211
Exemplo 100 - Jerónimo Francisco de Lima, Sonata para Orquestra, 1º and., c.19-24.	212
Exemplo 101 - Jerónimo Francisco de Lima, Sonata para Orquestra, 1º and., c.25-30.	214
Exemplo 102 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de <i>Teseo</i> , 1º and., c.95-99.	215
Exemplo 103 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de <i>La Vera Constanza</i> , 3º and., c.12-15.	216
Exemplo 104 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de <i>La Vera Constanza</i> , 3º and., c.16-19.	216
Exemplo 105 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de <i>La Vera Constanza</i> , 3º and., c.20-23	217
Exemplo 106 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de <i>La Vera Constanza</i> , 3º and., c.20-23, sugestão de arcadas e dedilhações.	218
Exemplo 107 - Jerónimo Francisco de Lima, <i>Te Deum</i> , secção 3.7 (de acordo com a organização de Negreiros 2013b)	219
Exemplo 108 - António da Silva Gomes Oliveira, Abertura de <i>La Galatea</i> , 1º and., c.168-172	220
Exemplo 109 - António da Silva Gomes Oliveira, Abertura de <i>La Galatea</i> , 3º and., c.58-67	221
Exemplo 110 - António da Silva Gomes Oliveira, Abertura de <i>Calliope</i> , 2º and., c.19-23	222
Exemplo 111 - João Pedro de Almeida Mota, Abertura de <i>La Passione di Gesù Christo Signor Nostro</i> , c.1-21	223
Exemplo 112 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , recitativo acompanhado <i>Oh amaro favelar!</i> , c.1-2	225
Exemplo 113 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , recitativo acompanhado <i>Oh amaro favelar!</i> , c.3-5	226
Exemplo 114 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , recitativo acompanhado <i>Oh amaro favelar!</i> , c.1-5, sugestão de dedilhações e arcadas.	226

Exemplo 115 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , recitativo acompanhado <i>Oh amaro favelar!</i> , c.9-11.	227
Exemplo 116 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , recitativo acompanhado <i>Oh amaro favelar!</i> , c.27-29.	228
Exemplo 117 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , secção <i>Oh contento!</i> do recitativo acompanhado <i>Oh amaro favelar!</i> , c.3-6.	229
Exemplo 118 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , secção <i>Oh contento!</i> do recitativo acompanhado <i>Oh amaro favelar!</i> , c.25-28.	230
Exemplo 119 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , ária <i>Ah d'un errore fatale!</i> , c.1-4.	231
Exemplo 120 - António Leal Moreira, serenata <i>Siface e Sofonisba</i> , ária <i>Ah d'un errore fatale!</i> , c.5-10.	232
Exemplo 121 - António Leal Moreira, serenata <i>Ascânio in Alba</i> , coro <i>Alma Dea</i> , c.3-6.	233
Exemplo 122 - António Leal Moreira, serenata <i>Ascânio in Alba</i> , coro <i>Alma Dea</i> , c.15-18.	233
Exemplo 123 - José Maria Franchi, <i>Sinfonia</i> em Mi ♯ Maior, p. 1.	236
Exemplo 124 - José Maria Franchi, <i>Sinfonia</i> em Mi ♯ Maior, p. 28-29.	237
Exemplo 125 - José Maria Franchi, <i>Sinfonia</i> em Mi ♯ Maior, p. 58-59.	238
Exemplo 126 - José Maria Franchi, <i>Sinfonia</i> em Mi ♯ Maior, p. 59, sugestão de dedilhações para os primeiros três compassos.	238
Exemplo 127 - Niccolò Jommelli, <i>Sinfonia</i> , parte cava de viola de arco, p.2.	240
Exemplo 128 - W. A. Mozart, <i>Requiem, Introitus</i> , p. 5.	241
Exemplo 129 - Ignaz Pleyel, <i>Concerto pour Alto Viola</i> , parte cava de viola de arco solo, p.1.	248
Exemplo 130 - Niccolò Jommelli, <i>Miserere a 5</i> , pormenor da partitura, c.1-2.	259
Exemplo 131 - Niccolò Jommelli, <i>Miserere a 5</i> . Parte cava de fagotes.	259
Exemplo 132 - Niccolò Jommelli, <i>Miserere a 5</i> , pormenor da parte cava de fagotes.	260
Exemplo 133 - Niccolò Jommelli, <i>Miserere a 5, Quoniam</i> , c.1-6.	261
Exemplo 134 - Niccolò Jommelli, <i>Miserere a 5, Quoniam</i> . Pormenor da parte cava de fagotes.	261
Exemplo 135 - Niccolò Jommelli, <i>Miserere a 5, Benigne</i> , c.1-7.	262
Exemplo 136 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Responsórios delle Matine del venerdì Santo</i> , c.1-4.	264
Exemplo 137 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Lamentação de Sábado Santo</i> , c.1-6.	265
Exemplo 138 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Christus factus est pro nobis</i> , parte cava de violas, p.1.	266
Exemplo 139 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Christus factus est pro nobis</i> , parte cava de violas, p.2.	267
Exemplo 140 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 4ª Feira Santa</i> , c.1-4.	269
Exemplo 141 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 4ª Feira Santa</i> , parte cava de Fagotes.	270
Exemplo 142 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 4ª Feira Santa</i> , parte cava de órgão geral, pg.1.	271
Exemplo 143 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 5ª Feira Santa</i> , c.1-4.	272

Exemplo 144 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de violetas, frontispício. 274

Exemplo 145 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de violetas, com erro de clave, pg.1 274

Exemplo 146 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de fagotes, pg.1 275

Exemplo 147 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de órgão geral, pg.1 275

Exemplo 148 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 6ª Feira Santa*, pg.1 276

Exemplo 149 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 6ª Feira Santa*, parte cava de fagotes, pg.1 277

Exemplo 150 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de 5ª Feira Santa*, c.4-8. 279

Exemplo 151 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de 6ª Feira Santa*, c.1-2, Biblioteca Nacional de Portugal. 280

Exemplo 152 - José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater*, c.1-4. 282

Exemplo 153 - José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater*, c.1-3. 283

Exemplo 154 - José Joaquim dos Santos, *De Profundis* c.1-8. 284

Exemplo 155 - José Joaquim dos Santos, *De Profundis*, parte cava de primeira violeta, pg.1. 285

Exemplo 156 - José Joaquim dos Santos, *Memento Domine Davide*, c.1-16 286

Exemplo 157 - Ignacio Ferreira de Lima, *Missa a 4, Qui Sedes*, pg.2. 288

Exemplo 158 - Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, c.1-13. 289

Exemplo 159 - Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, Verso do 2º Responsório, c.1-20. 290

Exemplo 160 - Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, parte cava de viola de arco, pg.1 291

Exemplo 161 - Ignacio Ferreira de Lima, *Missa Pro Defunctis*, c.1-12. 292

Exemplo 162- Ignacio Ferreira de Lima, *Responsórios do Ofício de Defuntos*, frontispício. 293

Exemplo 163 - Ignacio Ferreira de Lima, *Responsórios do Ofício de Defuntos*, primeiro Responsório, pg.2 - violas de arco na terceira e quarta pautas a contar de baixo. 294

Exemplo 164 - Joaquim Francisco Xavier Baxixa, *Lectio 3ª a Duo*, pg.1. 296

Exemplo 165 - Marcos Portugal, *Matinas de Quinta-Feira Maior*, pg.1. 297

Exemplo 166 - Marcos Portugal, *Confitebor*, c.1-6. 299

Exemplo 167 - Marcos Portugal, *Salmo Laudates Pueri*, c.1-6. 300

Exemplo 168 - Marcos Portugal, *Magnificat*, c.4-7. 300

Exemplo 169 - Marcos Portugal, *Magnificat*, c.8-11. 301

Exemplo 170 - Marcos Portugal, *Nisi Dominus*, c.1-4. 302

Exemplo 171 - Marcos Portugal, *Nisi Dominus*, c.45-49. 302

Exemplo 172- Anónimo, *Ecce appropinquat hora*, parte cava de primeira violeta. 304

Exemplo 173 - Anónimo, <i>Ecce appropinquat hora</i> , parte cava de segunda violeta.	305
Exemplo 174 - Eleutério Franco Leal, <i>Credo a 4</i> , c.1-5.	306
Exemplo 175 - António Luis Miró, <i>Lamentação 2ª de Quinta-feira Santa</i> , c.1-10.	310
Exemplo 176 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, <i>Verso do 5º Responsório das Matinas de Sta. Cecília</i> , parte cava de primeiras violas.	311
Exemplo 177 - Alfredo Gazul, <i>Tantum Ergo</i> , c.1-7.	312
Exemplo 178 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Responsorios delle Matine del Venerdì Santo</i> , pg.5	317
Exemplo 179 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Responsorios delle Matine del Venerdì Santo</i> , segundo responsório, c.1-3;	318
Exemplo 180 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Responsorios delle Matine del Venerdì Santo</i> , segundo responsório, c.4-7;	319
Exemplo 181 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Responsorios delle Matine del Venerdì Santo</i> , segundo responsório, c.9-13;	319
Exemplo 182 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Responsorios delle Matine del Venerdì Santo</i> , verso do sexto responsório, c.1-8;	320
Exemplo 183 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Miserere, Largo</i> , parte cava de primeira violeta.	321
Exemplo 184 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Miserere, Largo</i> , parte cava de primeira violeta, sugestão de dedilhações e arcadas.	321
Exemplo 185 - Luciano Xavier dos Santos, <i>Miserere, Moderato</i> , parte cava de primeira violeta.	322
Exemplo 186 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 4ª feira santa</i> , c. 1-4 - P-Ln M.M. 137//5	323
Exemplo 187 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 4ª feira santa</i> , c. 17-23	324
Exemplo 188 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 4ª feira santa</i> , p. 35	325
Exemplo 189 - José Joaquim dos Santos, <i>Lamentação de 4ª feira santa</i> , p. 45	326
Exemplo 190 - José Joaquim dos Santos, <i>Responsórios de Quinta-Feira Santa</i> , primeiro responsório, c.1-3	327
Exemplo 191 - José Joaquim dos Santos, <i>Responsórios de Quinta-Feira Santa</i> , segundo responsório, c.1-3	327
Exemplo 192 - José Joaquim dos Santos, <i>Responsórios de Quinta-Feira Santa</i> , segundo responsório, c.4-7	328
Exemplo 193 - José Joaquim dos Santos, <i>Responsórios de Quinta-Feira Santa</i> , verso do quarto responsório, c.7-14	329
Exemplo 194 - Joaquim Francisco Xavier Baptista, <i>Lectio 3ª a Duo</i> , c.21-32 - P-Ln M.M. 746	330
Exemplo 195 - Joaquim Francisco Xavier Baptista, <i>Lectio 3ª a Duo</i> , c.27-28. Sugestões de dedilhações e arcadas.	331
Exemplo 196 - Ignacio Ferreira de Lima, <i>Matinas de Natal</i> , verso do segundo Responsório, c.1-20	332
Exemplo 197 - Ignacio Ferreira de Lima, <i>Missa a 4, Benedictus</i> , c.1-9	334
Exemplo 198 - Carl Stamitz. <i>Duos Op. 10, Duetto 1</i> , c.1-56.	370
Exemplo 199 - Robert Schumann, Quinteto com Piano em Mi ♭ Maior op. 44, <i>Scherzo</i> , c.1-7, Rudolf Niemann, Hamburgo, 1887.	411
Exemplo 200 - Robert Schumann, Quinteto com Piano em Mi ♭ Maior op. 44, <i>Trio II</i> , c.7-19, Rudolf Niemann, Hamburgo, 1887.	412
Exemplo 201 - Robert Schumann, Quarteto com Piano em Mi ♭ Maior op. 47, <i>Scherzo</i> , c. 1-25, Friedrich Whistling, Leipzig, 1845.	414

Exemplo 202 - Robert Schumann, Quarteto com Piano em Mi \flat Maior op. 47, <i>andante cantabile</i> , c. 75-84, Friedrich Whistling, Leipzig, 1845.	416
Exemplo 203 - Robert Schumann, Quarteto com Piano em Mi \flat Maior op. 47, <i>andante vivace</i> , c. 1-9, Friedrich Whistling, Leipzig, 1845.	417
Exemplo 204 - César Franck, Quinteto com Piano em Fá menor op. 34, <i>molto moderato quasi lento</i> , c. 27-34, Hamelle, Paris, 1880.	418
Exemplo 205 - César Franck, Quinteto com Piano em Fá menor op. 34, <i>allegro</i> , c. 26-35, Hamelle, Paris, 1880.	419
Exemplo 206 - Júlio Neuparth, Quarteto de Cordas em Ré menor, <i>Andante</i> , c.1-14.1909. P-Lr 14766	421
Exemplo 207 - José Henrique dos Santos, Quarteto de Cordas op. 7, <i>molto moderato</i> , c. 22-42. 1909/1912. P-Ln não catalogado, número de inventário 11 do espólio do compositor.	422
Exemplo 208 - Vianna da Motta, Quarteto conhecido por “Cenas das Montanhas”, segundo andamento do Quarteto em Sol Maior, p. 1. <i>Breitkopf & Härtel</i> , 1896.	424
Exemplo 209 - Vianna da Motta, Quarteto conhecido por “Cenas das Montanhas”, primeiro andamento do Quarteto em Sol Maior, p. 1. 1888.	425
Exemplo 210 - Henri Vieuxtemps, <i>Élégie</i> para violeta e piano, op. 30. <i>Jean André</i> , s.d.	428
Exemplo 211 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “ <i>Capricho Concertante a duas Violetas</i> ” para duas violas e orquestra, 1843, p.1. P-Ln C.N.426.	430
Exemplo 212 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “ <i>Capricho Concertante a duas Violetas</i> ” para duas violas e orquestra, 1843, p.2. P-Ln C.N.426.	431
Exemplo 213 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “ <i>Capricho Concertante a duas Violetas</i> ” para duas violas e orquestra, 1843, p.3. P-Ln C.N.426.	432
Exemplo 214 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “ <i>Capricho Concertante a duas Violetas</i> ” para duas violas e orquestra, 1843, p.4. P-Ln C.N.426.	433
Exemplo 215 - Frederico de Freitas, “ <i>Canção e Dança</i> ”, manuscrito autógrafo. Universidade de Aveiro.	436
Exemplo 216 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.1-17. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	438
Exemplo 217 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.17-27. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	439
Exemplo 218 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.28-48. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	440
Exemplo 219 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.54-74. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	441
Exemplo 220 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.102-117. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	441
Exemplo 221 - G. Meyerbeer, “ <i>Entreacte et Air de Marguerite</i> ” da ópera “ <i>Les Huguenots</i> ”, redução para piano. Paris, <i>Ph. Maquet & Cie</i> , c. 1888.	443
Exemplo 222 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.1-17. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	443
Exemplo 223 - G. Meyerbeer, “ <i>Entreacte et Air de Marguerite</i> ” da ópera “ <i>Les Huguenots</i> ”, G. Meyerbeer, redução para piano. Paris, <i>Ph. Maquet & Cie</i> , c. 1888.	444
Exemplo 224 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.18-27. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	444
Exemplo 225 - G. Meyerbeer, “ <i>Entreacte et Air de Marguerite</i> ” da ópera “ <i>Les Huguenots</i> ”, redução para piano. Paris, <i>Ph. Maquet & Cie</i> , c. 1888.	445
Exemplo 226 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.29-40. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	446
Exemplo 227 - G. Meyerbeer, “ <i>Entreacte et Air de Marguerite</i> ” da ópera “ <i>Les Huguenots</i> ”, redução para piano. Paris, <i>Ph. Maquet & Cie</i> , c. 1888.	447
Exemplo 228 - Alfredo Cypriano Gazul, “ <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ”, parte cava de viola de arco, c.54-55. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	447
Exemplo 229 - G. Meyerbeer, “ <i>Entreacte et Air de Marguerite</i> ” da ópera “ <i>Les Huguenots</i> ”, redução para piano. Paris, <i>Ph. Maquet & Cie</i> , c. 1888.	448

Exemplo 230 - Alfredo Cypriano Gazul, " <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ", parte cava de viola de arco, c.56-67. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	448
Exemplo 231 - Alfredo Cypriano Gazul, " <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ", parte cava de viola de arco, c.147-173. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	449
Exemplo 232 - G. Meyerbeer, " <i>Entreacte et Air de Marguerite</i> " da ópera " <i>Les Huguenots</i> ", redução para piano. Paris, <i>Ph. Maquet & Cie</i> , c. 1888.	450
Exemplo 233 - Alfredo Cypriano Gazul, " <i>Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer</i> ", parte cava de viola de arco, c.174-191. AvA Musical Editions, revisão crítica do autor, 2017.	450
Exemplo 234 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.1-2. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.	484
Exemplo 235 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.1-2. P-Lr 7422 (Arquivo RTP).	485
Exemplo 236 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.7-9. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.	485
Exemplo 237 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.7-9. P-Lr 7422 (Arquivo RTP).	485
Exemplo 238 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.19-24. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.	486
Exemplo 239 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.19-26. P-Lr 7422 (Arquivo RTP).	486
Exemplo 240 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.28-33. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.	487
Exemplo 241 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.38-45. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.	487
Exemplo 242 - Alberto João Fernandes, " <i>Canto Sem Palavras</i> ", parte cava de viola de arco, c.55-57. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.	488

Índice de Tabelas

Tabela 1 (primeira de duas páginas) - Lista global das obras portuguesas, por ordem cronológica, identificadas como tendo utilização de violas de arco no papel principal das cordas, sem utilização de violinos.	313
Tabela 1 (segunda de duas páginas) - Lista global das obras portuguesas, por ordem cronológica, identificadas como tendo utilização de violas de arco no papel principal das cordas, sem utilização de violinos.	314
Tabela 2 - Lista global das obras portuguesas identificadas como tendo utilização de violas de arco no papel principal das cordas, sem utilização de violinos, que atribuem efectiva e indubitavelmente papéis concertantes solistas às violas de arco.	315
Tabela 3 - Comparação de efectivos orquestrais 1754-1767, extraída de Matta (2006, p. 41)	341
Tabela 4 e 4b - Comparação de efectivos orquestrais 1770-1772, extraídas de Matta (2006, p. 43)	342
Tabela 5 e 5b - Comparação de efectivos orquestrais 1770-1772, extraída de Matta (2006, p. 43)	343
Tabela 6 - Distribuição de referências de violetistas em actividade em Portugal, por décadas, entre 1830 e 1910, a partir de dados exaustivos recolhidos em múltiplas fontes coevas impressas e manuscritas.	362

Índice de Quadros

Quadro 1 - Percentagem de efectivos instrumentais que utilizam viola de arco, face ao total de manifestos da Irmandade de Santa Cecília, por décadas. Dados recolhidos em Sá (2008).	131
Quadro 2 - Comparação de percentagens relativas de violas de arco face aos efectivos orquestrais da Real Câmara, para os anos de 1762, 1770 e 1782. Dados extraídos de Matta (2006).	344
Quadro 3 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com as matrículas globais, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.	499
Quadro 4 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com violino, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.	500
Quadro 5 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com violoncelo, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.	500
Quadro 6 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com contrabaixo, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.	501
Quadro 7 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com piano, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.	501
Quadro 8 - Evolução das matrículas em violela no Conservatório Nacional de Lisboa ao longo do período cronológico 1910-1945, com base nos dados recolhidos e apresentados na presente investigação.	503

Índice de Anexos

Anexo 1 - Lista de concertos de relevo realizados durante o período de investigação doutoral

Anexo 2 - Registos de violetistas em actividade em Portugal, por décadas (1830-1910)

Anexo 3 - Redução para piano e duas violetas do *Capricho Concertante* para duas violetas e orquestras de Francisco Norberto dos Santos Pinto, de 1843, realizada pelo autor do presente trabalho

Anexo 4a - Transcrição e revisão crítica da *Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer* para viola de arco e piano de Alfredo Gazul, c.1880, realizada pelo autor do presente trabalho, publicada pela AvA - Musical Editions, ref. ava171663, Fevereiro de 2017 - partitura

Anexo 4b - Transcrição e revisão crítica da *Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer* para viola de arco e piano de Alfredo Gazul, c.1880, realizada pelo autor do presente trabalho, publicada pela AvA - Musical Editions, ref. ava171663, Fevereiro de 2017 - parte cava de viola de arco

Anexo 5 - Transcrição e revisão crítica da *Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer* para viola de arco e piano de Alfredo Gazul, c.1880, realizada pelo autor do presente trabalho - parte cava de viola de arco, com sugestões de dedilhação

Anexo 6 - “Relação final dos Alumnos Matriculados na Aula de Rebeca e Violeta, Anno lectivo de 1852 a 1853”, com assinatura de Vicente Tito Masoni. AHME CN Maço 1627 Caixa 683 B

Anexo 7a - Transcrição e revisão crítica do “Canto Sem Palavras, Melodia para Violeta e Orquestra”, de Alberto João Fernandes, realizada pelo autor do presente trabalho, publicada pela AvA - Musica Editions, ref. ava171756r, Janeiro de 2018 - versão para viola de arco e piano, partitura e parte cava

Anexo 7b - Transcrição e revisão crítica do “Canto Sem Palavras, Melodia para Violeta e Orquestra”, de Alberto João Fernandes, realizada pelo autor do presente trabalho - versão para viola de arco e orquestra

Anexo 8 - Lista de gravações discográficas realizadas durante a investigação doutoral

Anexo 9 - Linha de tempo com indicação muito resumida dos principais momentos de relevo para o processo de emancipação técnico-expressiva da viola em Portugal até 1945

Anexo 10 - Registo vídeo do segundo recital no âmbito do programa de doutoramento, “XX/XXI - Uma Viola em Portugal”, Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, 28 de Maio de 2016

Anexo 11 - Notas de programa do segundo recital no âmbito do programa de doutoramento, “XX/XXI - Uma Viola em Portugal”, Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, 28 de Maio de 2016

Anexo 12 - Outra documentação relativa ao segundo recital no âmbito do programa de doutoramento, “XX/XXI - Uma Viola em Portugal”, Museu Francisco Tavares Proença Júnior, Castelo Branco, a 28 de Maio de 2016 - cartaz, fotografias do intérprete com os compositores Eurico Carrapatoso e Eduardo Patricarca, fotografia geral da sala com público

Anexo 13 - Conteúdos audio do disco “João Pedro Delgado. Viola Solo e Electrónica - Música de Compositores Portugueses”, Novembro 2014

Anexo 14 - Júri de exame do Conservatório de Lisboa, 13 de Agosto de 1853. AHME, nº 1627, Caixa 683 A

Anexo 15 - Notas de programa do primeiro recital no âmbito do programa de doutoramento, Auditório Mateus de Aranda, Universidade de Évora, 9 de Julho de 2015

Anexo 16 - Materiais gráficos do disco “João Pedro Delgado. Viola Solo e Electrónica - Música de Compositores Portugueses”, Novembro 2014

Anexo 17 - Exemplos de do impacto que o disco “João Pedro Delgado. Viola Solo e Electrónica - Música de Compositores Portugueses” teve na imprensa

Anexo 18 - Conteúdos audio do disco “Cantiga Partindo-se, João Roiz Ensemble e Marina Pacheco”, Outubro de 2016

Anexo 19 - Materiais gráficos do disco “Cantiga Partindo-se, João Roiz Ensemble e Marina Pacheco”, Outubro de 2016

Anexo 20 - Boletim da Real Academia de Amadores de Música 1887-1888, p.2. Colecção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 21 - Retrato de Alfredo Gazul, aos 36 anos, extraído de Santos (1977, p. 49)

Anexo 22 - Folha de sala de concerto no Salão Nobre do Teatro D. Maria II, 6 de Maio de 1888, colecção Lambertini

Anexo 23 - Folha de sala de concerto no Salão Nobre do Teatro D. Maria II, 20 de Maio de 1888, coleção Lambertini

Anexo 24 - Folha de sala de concerto no Salão da Real Academia de Amadores de Música, Maio de 1889, coleção Lambertini

Anexo A25 - Alberto João Fernandes, “*Canto Sem Palavras*”, frontispício, 1942, c.1-2. P-Lr 7422 (Arquivo RTP)

Anexo 26 - Interior do programa de sala de concerto da Real Academia de Amadores de Música, Março de 1884, coleção Lambertini

Anexo 27 - Postal fotográfico, com dedicatória de António Lamas, representando o violetista executando uma viola d’amor. 1905. Por gentil cedência de João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 28 - Lista de repertório e executantes da série de concertos da *Escola de Música de Câmara*, na temporada de 1901-1902. *A Arte Musical, Anno IV*, Número 84, de 30 de Junho de 1902

Anexo 29 - “16 Melodias faceis com acompanhamento de piano para servirem de complemento ao *Methodo Elementar de Rabeca*”, Alfredo Cypriano Gazul, p.1, P-Ln M.M. 1366

Anexo 30 - Programa de concerto da Sociedade de Música de Câmara. Porto, 22 de Janeiro de 1884. Coleção Lambertini. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 31 - fotografia de Augusto Marques Pinto, data desconhecida. Cortesia de João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 32 - Interior da folha de sala da Sessão de Quarteto do *Orpheon Portuense*, de 9 de Março de 1895, no Salão do Grémio Comercial do Porto

Anexo 33 - Interior da folha de sala da Sessão de Quarteto do *Orpheon Portuense*, de 22 de Março de 1895, no Salão do Grémio Comercial do Porto

Anexo 34 - “Relação nominal dos Professores que devem ser convidados para a festa de S. Caetano, advertindo-se-lhes o ensaio, que deve ter lugar no dia 4 às 10 horas precisas da manhã”, Conservatório Real de Lisboa, 1843, pg. 2

Anexo 35 - Cláudio Carneyro, *Khroma*, para viola e piano. Primeira página do manuscrito autógrafo, com dedicatória manuscrita a François Broos. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 36 - Caricatura de Cecil MacKee, da autoria de José Malhoa. *A Arte Musical Anno I*, Número 5, 15 de Março de 1899

Anexo 37 - “Resultados dos exames dos Alunos da Escola de Musica”, “Aula de Rabeca”, Conservatório Real de Lisboa, ano lectivo 1852-1853. AHME CN Maço 1627 Caixa 683 A2

Anexo 38 - “Programma da Sabatina geral em 23 de Dezembro de 1868”, Conservatório Real de Lisboa. AHME CN Maço 2887 Caixa 772

Anexo 39 - Programa pedagógico das aulas de violino e viola de arco. Conservatório de Lisboa, 1844. AHME CN Maço 2861 Caixa 772

Anexo 40 - Registo de matrículas por disciplina do Conservatório Nacional de Lisboa, 1929-1930. AHME CN 2359 Caixa 744 B

Anexo 41 - Estatísticas de matrículas por disciplina do Conservatório Nacional de Lisboa, 1930-1931, p.1. AHME CN Maço 2359 Caixa 744 A

Anexo 42 - Estatística da Instrução, Instituto Nacional de Estatística, 1942-1943. AHME CN Maço 2336 Caixa 744

Anexo 43 - Relação dos alunos que tocaram no concerto de 28 de Abril de 1912. AHME CN Maço 2309 Caixa 742 C

Anexo 44 - “Relação dos alunos de orchestra do anno de 1912-1913” p.1. AHME CN Maço 2309 Caixa 742 B

Anexo 45 - Relação de alunos que se apresentaram a exame no ano lectivo 1938-1939, por instrumentos, no Conservatório Nacional de Lisboa. AHME CN Maço 2304 Caixa 742 A

Anexo 46 - Relação de matrículas no ano lectivo 1940-1941 no Conservatório Nacional de Lisboa, por instrumento (6ª disciplina: violeta), p.1. AHME CN Maço 2304 Caixa 742 B

Anexo 47 - “Mapa para as conclusões de curso ou licenciatura, e doutoramento - Ensino Artístico”, no Conservatório Nacional de Lisboa. Instituto Nacional de Estatística. AHME CN Maço 2336 Caixa 744 B

Anexo 48 - Mapa do número de professores em exercício, no Conservatório Nacional de Lisboa, no lectivo 1919-1920. AHME CN Maço 3119 Caixa 788 B

Anexo 49 - Primeira página da parte cava de primeiro trompete da ópera *Chiara di Rosemberg*, com diversas indicações manuscritas de data., e assinatura de utilização de Francisco Norberto de Santos Pinto. Fundo Teatro São Carlos, não catalogado, BNP

Anexo 50 - Programa dos Exercícios Públicos do Conservatório Real de Lisboa, ano lectivo 1866-1867, AHME CN Maço 2578 Caixa 756

Anexo 51 - Ignaz Joseph Pleyel. *Três duos para violino e viola*, B.529-531, frontispício. Casa Waltmann, 179?, P-Ln M.P. 985//1 A

Anexo 52 - Fernando Corrêa de Oliveira, *O Lugar do Feitiço - Poema para viola e orquestra*. Frontispício do manuscrito autógrafo, com dedicatória manuscrita a François Broos. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 53 - Fernando Lopes-Graça, *Concertino*, para violeta e orquestra. Frontispício do manuscrito autógrafo, com dedicatória manuscrita a François Broos. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 54 - Giuseppe Cambini. *Seis duos concertantes*, frontispício. Casa Waltmann, 180?, P-Ln M.P. 985//2

Anexo 55 - Frontispício dos *Concerti grossi* de Giuseppe Valentini, s.d. P-Cug MI 149

Anexo 56 - Cópia manuscrita de um programa de um concerto da *Sociedade de Música de Câmara*, 5 de Janeiro de 1884. Colecção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 57 - Frontispício da parte cava de *organum* dos *Offertoria de Communi Sanctorum*, Antonio Holzman, 1702. P-Mp Cota 1-47-6-16-12 (Azevedo, 1985, p. 29)

Anexo 58 - Nota da Assiduidade do Conservatório Nacional de Música, contendo uma lista de professores, com respectivas idades e tempos de serviço, data de 1928

Anexo 59 - Interior do programa de um concerto privado para a Família Real, datado de 12 de Maio de 1895. Colecção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 60 - Referência a José Gazul Júnior, professor de Flauta e Flautim, e Secretário do Conselho de Direcção, na “Folha dos Ordenados do Director e Professores da Escola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa”, de Abril de 1845. Arquivo Histórico do Ministério da Educação, Conservatório Nacional (AHME CN Maço), Maço 742, Caixa 540

Anexo 61 - Contratos assinados por José Gazul Sénior, para ser “Professor de Violetta” nas temporadas do Teatro de São Carlos, com início, respectivamente, a 1 de Janeiro de 1838 e de 1839. Livros de Escrituras do Conde de Farrobo, “Emprezario do mesmo Real Theatro”. Fundo Teatro São Carlos, Livros 6 e 8, BNP

Anexo 62 - Retrato de José Henrique dos Santos, extraído de um postal da *Sociedade de Música de Câmara*. Colecção Lambertini, 190?. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 63 - “Relação Nominal dos Alumnos do Conservatório que concorrem aos premios nos exercicios do presente Anno lectivo de 1839 a 1840”, colecção Lambertini

Anexo 64 - Programa de um concerto privado para a Família Real, 4 de Abril de 1895, colecção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 65 - Gravura de retrato de João Metello, autor desconhecido, *A Arte Musical, Anno VI*, Número 143, 15 de Dezembro de 1904

Anexo 66 - Última página da parte cava de *Ottavino*, da ópera *I Montecchi e i Capuletti*, cerca de 1831-2, contendo a lista manuscrita incompleta dos músicos da “Orquestra do Porto” que realizaram as récitas desta obra no Teatro São João. Fundo Teatro São Carlos, não catalogado, BNP

Anexo 67 - Cópia dos *programmas comentados da 1ª série de concertos da Sociedade de Música e Câmara do Porto, anno de 1884*. Página 1. Colecção de programas de espectáculos musicais de Michel Angelo Lambertini, 1736-1898, P-Ln M. 1R

Anexo 68 - Interior da contracapa da parte cava de primeira trompa da ópera *Chiara di Rosemberg*, com indicação manuscrita dos músicos que realizaram as récitas de 1839, onde se pode ler os nomes dos violetistas Montoro e Freitas. Fundo Teatro São Carlos, não catalogado, BNP

Anexo 69 - Luiz Costa, *Sonatina* para viola e piano, op. 19. Primeira página do manuscrito autógrafo, com dedicatória a François Broos. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 70 - Fernando Rigaud Nogueira, *Fantasia* para viola e piano. Frontispício do manuscrito autógrafo, com dedicatória manuscrita a François Broos. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 71 - “Quadro comparativo das estatísticas de 16 Conservatorios de Musica da Europa e do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro”, Miguez (1897, p. 33)

Anexo 72 - páginas de escrituras de Manuel Joaquim dos Santos, extraída do *Livro de Escrituras do Conde de Farrobo*, “Emprezario do mesmo Real Theatro”. Fundo Teatro São Carlos, Livros 6 e 8, BNP

Anexo 73 - Programa da sessão de 5 de Maio de 1861 dos “Concertos Populares”. Coleção Lambertini. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 74 - Cópia manuscrita de um programa de um concerto da *Sociedade de Música de Câmara*, 29 de Novembro de 1883. Coleção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 75 - Programa de concerto da Sociedade de Música de Câmara. Porto, 5 de Janeiro de 1884. Coleção Lambertini. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Anexo 76 - *Relação nominal dos Professores que devem ser convidados para a festa de S. Caetano*, Conservatório Real de Lisboa, 1843, AHME CN Maço 2731 (Caixa 764)

Anexo 77 - Ofício nº 140, Conservatório Real de Lisboa, Novembro de 1844. AHME CN Maço 2858 Caixa 772 A

Anexo 78 - W. A. Mozart. *Trio para piano, clarinete e viola*, frontispício. Casa Waltmann, 180?, P-Ln M.P. 427

Anexo 79 - Memória descritiva da actividade performativa

Anexo 80 - Notas de programa do recital final do programa de doutoramento, Auditório Mateus de Aranda, Universidade de Évora, 12 de Março de 2020

Resumo

A presente tese de doutoramento tem como objectivo principal estudar a evolução da emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal, das origens até 1945, analisando e mapeando um processo histórico até hoje quase desconhecido. Para este efeito, procede-se ao levantamento de fontes musicais inéditas, respectivo tratamento crítico e análise de características técnicas e interpretativas, bem como à investigação documental histórica e musicológica, por forma a contextualizar o processo estudado. A partir deste suporte documental, foca-se o percurso de autonomização das práticas do instrumento ao longo do período cronológico abordado, realizando um acompanhamento dos resultados da investigação em contexto de performance, por forma a relacionar o repertório histórico investigado com o estado da arte técnico e artístico na viola contemporânea. Desta forma, para além do relevo dado à sistematização do processo de afirmação do instrumento em Portugal, produz-se um *output* de obras históricas inéditas e de novo repertório, resultando num incremento significativo na literatura violetística portuguesa existente. Palavras-chave: viola de arco; emancipação técnico-expressiva; repertório histórico português.

Abstract

“The viola’s technical and expressive emancipation in Portugal through its repertoire. An unprecedented historical heritage: from its origins to 1945”.

The present doctoral thesis aims mainly to study the evolution of the viola’s technical and expressive emancipation in Portugal, from its first known introduction in the country until 1945, analysing and charting a historical process that was hitherto unknown. In order to achieve this, previously unknown musical sources are explored, a critical analysis of its performative and technical features is pursued, and a historical and musicological contextualization is made through documental investigation. From this basis, the work focuses on viola practice and autonomization throughout the whole chronological period, always in correlation with field research in a performative context, connecting the discovered historic repertoire with state of the art of contemporary viola practice. Thus, in addition to the study of this uncharted process of emancipation of the instrument in Portugal, an output of unpublished historical works and of new repertoire is produced, resulting in a significant increase in the overall *corpus* of portuguese viola literature.

Keywords: viola, emancipation, historical repertoire, portuguese music.

Introdução

Um primeiro olhar sobre o repertório e a prática histórica da viola de arco em Portugal faz crer que a vida deste instrumento esteve praticamente estagnada até meados do século XX, tendo sido objecto de um desenvolvimento súbito, exponencial e imprevisto após a segunda guerra mundial. Com efeito, à data do início desta investigação, as fontes e bases de dados referiam as primeiras obras para viola e orquestra em Portugal como datando de 1949 - *Lugar do Feitiço*, de Fernando Corrêa de Oliveira - e de 1954 - *Khroma* de Cláudio Carneyro - (Fleming, 2016), o que, comparando com países como Espanha, Itália ou Inglaterra, que viram as suas primeiras obras para viola e orquestra publicadas ainda nos séculos XVIII e XIX, parecia mostrar bem a aridez aparente do panorama violetístico português. É, de facto, enorme a distância entre 1949 e, por exemplo, a publicação em Londres dos concertos para viola de arco, cordas e contínuo de William Herschel em 1759.

Abordando o repertório para viola e piano existente nas mesmas fontes e bases de dados disponíveis, a comparação parecia mostrar de forma ainda mais gritante o subdesenvolvimento técnico-expressivo da viola de arco na história na música portuguesa até à segunda guerra mundial, em relação ao mesmo processo noutros países. Neste domínio, dando crédito às informações constantes no sítio em linha do Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa¹, a mais antiga obra para viola e piano referenciada em Portugal datava de 1939 - *Canção e Dança* de Frederico de Freitas, para “Violino (ou Viola) e Piano” -, enquanto que, no resto da Europa, são múltiplos os exemplos de obras para viola e baixo contínuo publicadas na primeira metade do século XVIII, e de obras para viola e piano na segunda metade do século XVIII e durante todo o século XIX. Estes factos são visíveis de forma evidente mesmo em países não pertencentes ao cânone musical da Europa central (Vargas, 2011), como, por exemplo, Espanha (Bascón, 2012). Mesmo nestes casos, o resultado de uma comparação superficial de repertórios solistas e respectivo grau de exigência técnico-expressiva é assaz ilustrativo da hipótese de uma quase total inexistência relativa de prática de violeta em Portugal até meados do século XX. Para não referir o cânone centro-europeu, em Espanha, a título de exemplo, as primeiras publicações de obras para viola de arco solista - neste caso, viola de arco e baixo contínuo - datam de 1778 (Bascón, 2012, p. 89), e, em Londres, os famosos *Three Solos for Tenor Violin* de William Flackton datam seguramente de cerca de 1740, apesar da publicação conhecida mais antiga datar de 1770 (Riley, 1980, vol. I, p. 88). Comparando com a data de 1939 atribuída geralmente pela literatura e bases de

¹ www.mic.pt, consulta a 29 de Julho de 2017

dados à primeira obra para viola solista em Portugal², estas informações relativas ao repertório solista europeu colocam em evidência, de forma crua, a estagnação a que a prática de viola de arco, aparentemente, esteve votada em Portugal.

Para além destes factos, um olhar comparativo ao percurso de emancipação da viola de arco e de outros instrumentos no repertório e prática portugueses parece confirmar a estranha ausência daquele instrumento. Mesmo abordando instrumentos minoritários - como o fagote, o oboé, o trompete ou a harpa - já que seria desnecessário confrontar com violino ou piano, por exemplo, de tal forma evidente é a diferença de autonomia e afirmação artística ao longo da história -, a comparação parece deixar claro que a viola de arco não tem uma presença regular na vida musical portuguesa equivalente até ao final da segunda guerra mundial, período após o qual, de forma repentina e explosiva, o seu repertório e a responsabilidade técnica parecem desenvolver-se subitamente, passando a assemelhar-se a todos os restantes instrumentos de forma surpreendente. Com efeito, a partir de meados do século XVIII, são vastas as referências literárias e históricas a concertos solistas e à prática musical continuada - profissional ou doméstica - em instrumentos como o oboé, o corne inglês, o clarinete, o fagote, a guitarra, a harpa ou mesmo a harmónica de vidros (Albuquerque, 2013), enquanto que a viola de arco parece destacar-se por uma quase total ausência nos documentos e repertórios das mesmas épocas.

O corpo de conhecimento científico existente sobre a viola de arco enquanto instrumento solista na história da música portuguesa é, no entanto, extremamente esparso e limitado, pelo que as asserções que se possam enunciar acerca do seu processo de autonomização artística têm-se baseado num empirismo quase sempre decorrente da experiência prática dos músicos e intérpretes. Este conhecimento de carácter empírico tem enformado uma crença muito forte na inexistência de uma história da viola de arco enquanto instrumento solista anterior ao século XX, que no entanto carece de fundamento substantivo. Nos últimos anos, a proliferação dos Mestrados em Ensino da Música - cuja frequência e conclusão passou a ser obrigatória para o exercício da docência no ensino especializado da música - tem promovido a realização de uma grande quantidade de trabalhos e dissertações que permitem um olhar crítico sobre os diversos instrumentos musicais em prática na música actual, do qual a viola de arco também tem beneficiado. Estes estudos, ainda que tenham o mérito de produzir um corpo organizado de literatura, bibliografia,

² A *Canção e Dança* de Frederico de Freitas foi tacitamente considerada a primeira obra para viola solista em Portugal até ao presente estudo. A investigação realizada e aqui apresentada, como se verá, veio alterar substancialmente este estado de conhecimento, em diversas frentes.

massa crítica e referências científicas, pelas próprias características formativas em que são realizados, centram-se essencialmente em práticas pedagógicas e na relação com os repertórios e as realidades existentes na actualidade. Desta forma, este campo de estudo não tem aprofundado o conhecimento histórico em redor da viola de arco enquanto instrumento solista, pelo menos no que diz respeito ao seu contexto histórico anterior ao século XX.

Assim, à partida para a presente investigação, a percepção generalizada apontava para que a emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal se tenha dado de forma repentina apenas na segunda metade do século XX, sendo que a vasta história anterior a esta fase estaria marcada por uma quase total aridez na actividade violetística. Os escassos dados existentes suportavam esta narrativa, e a inexistência de estudos sistemáticos neste domínio específico produzia esta convicção na generalidade dos violetistas, músicos e musicólogos portugueses.

Todavia, um olhar atento aos importantes - e cada vez mais numerosos - estudos musicológicos centrados na prática da música instrumental dos últimos 250 anos em Portugal - bem como nos contextos sócio-artísticos dos músicos ao longo da história da música portuguesa - que nos últimos anos se têm produzido em Portugal, permitem-nos fixar a divulgação de uma série de dados de investigação avulsos que fazem adivinhar um passado mais complexo e profundo para a viola de arco em Portugal, colocando em causa a ideia unívoca de um processo único de emancipação do instrumento, centrado exclusivamente após a segunda guerra mundial, precedido de uma total estagnação técnico-expressiva. Estas fontes secundárias, ainda que não centradas especificamente na violeta, têm trazido ao conhecimento actual inúmeros novos factos relacionados com o instrumento, que constituem pistas seguras de que um estudo mais aprofundado às fontes primárias poderá trazer uma nova luz sobre a história de um instrumento de passado tão desconhecido em Portugal.

A presente investigação pretende estudar e descrever o processo de emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal através do seu repertório até à segunda guerra mundial, aprofundando essas linhas de estudo, e caracterizando o processo de forma sistemática na história da música portuguesa. Só uma abordagem ao repertório histórico poderá permitir a contextualização e melhor compreensão da súbita expansão do repertório e das responsabilidades técnico-expressivas do instrumento a partir de meados do século XX. Desta forma, o trabalho será fundamentalmente dedicado à investigação histórica e de repertório, concernente ao mapeamento do processo de emancipação técnico-expressiva da viola de arco no

repertório histórico português, acompanhado por um processo de investigação em contexto performativo.

Com efeito, em instrumentos de vasta utilização histórica e actual e de repertório canónico vasto - como o violino ou o piano, por exemplo - é a prática performativa generalizada que leva à necessidade de uma abordagem crítica, cientificamente enquadrada e reflectida, por forma a permitir uma compreensão racional e uma organização sistemática do corpo de obra e evolução técnico-artística que a realidade impõe. Nestes casos, trata-se de um movimento que da prática continuada leva ao estudo sistemático e ao enquadramento científico, para uma compreensão de uma realidade existente. Já do ponto de vista de um instrumento minoritário e de emancipação recente como a viola de arco, a ordem de abordagens parece alterar-se: a investigação musicológica, a abordagem crítica, o enquadramento reflexivo e científico levam a um *output* de conhecimento, recuperação de obras históricas, criação de novas obras e fomento de circuitos de interesse que incrementam a prática do instrumento e a sua sedimentação na vida musical actual. Ou seja, ao inverso dos anteriores, nestes instrumentos parece existir um movimento que, da abordagem crítica e científica, leva à solidificação da regularidade das práticas performativas.

Até à presente investigação, as intervenções performativas no âmbito do repertório violetístico português estavam limitadas ao corpo de obras resultante do trabalho de François Broos em Portugal. Mesmo tendo em conta que a *Sonatina* de Armando José Fernandes, obra profusamente interpretada hoje em dia, é ligeiramente anterior a este processo, esta peça foi estreada apenas décadas mais tarde em relação à sua composição, numa fase em que as consequências do desenvolvimento provocado por Broos já se faziam sentir a nível interpretativo, técnico e pedagógico. Assim, devido a um total desconhecimento acerca da vida do instrumento antes de 1945, toda a actividade interpretativa violetística no âmbito do repertório português estava centrada quase exclusivamente na obra produzida após aquela data, e quase toda relacionada com a presença de Broos em Portugal, ou com a escola por ele desenvolvida: a *Sonatina* de Luiz Costa, de 1949, dedicada a François Broos - Anexo 69; a *Fantasia* de Rigaud Nogueira, de 1950, para viola e piano, obra menos conhecida hoje em dia, mas que fazia parte do espólio do grande violetista belga - Anexo 70; o já referido *Lugar do Feitiço - poema para viola e orquestra*, de Fernando Corrêa de Oliveira, de 1950, também dedicado a François Broos - Anexo 52; a *Khroma* para viola de orquestra, de Cláudio Carneyro, de 1954, dedicada ao mesmo

violetista - Anexo 35; o *Concerto* para viola e orquestra de Joly Braga Santos, de 1960, dedicado ao mesmo músico; o *Concertino* para violeta e orquestra de Lopes-Graça, de 1962, também a ele dedicado - Anexo 53; as *Quatro Peças em Suite*, para viola e piano, do mesmo compositor, composta em 1978, dedicada a Ana Bela Chaves, discípula de François Broos e eminente intérprete internacional.

Para além destas peças, directa ou indirectamente relacionadas com a actividade de François Broos, a produção de música com viola solista em Portugal prosseguiu nas décadas seguintes, de forma muito ocasional, não contínua e muito inconsistente enquanto movimento consequente e passível de uma abordagem crítica integrada. Obras que, desigualmente, acabam também por integrar as raras incursões dos violetistas no repertório solista português. Desta forma, torna-se essencial incorporar na investigação uma vertente performativa, através do fomento de produção de novas obras, recuperação e interpretação de obras históricas, e contextualização da actividade violetística em campos interpretativos mais latos - como a música de câmara ou a música contemporânea, não só como laboratório de experimentação performativa, mas também como base consistente para o incremento da sistematização teórica e prática da actividade do instrumento em Portugal.

A viola de arco enquanto instrumento solista: caracterização crítica de um processo de emancipação através do repertório histórico e registos documentais.

Na abordagem histórica, o método será centrado em grandes unidades cronológicas, embasadas por acontecimentos artísticos ou políticos que manifestamente condicionem a sociedade, as instituições e a vida artística. São essas unidades: do séc. XVI ao início de reinado de D. João V; reinado de D. João V; final do Antigo Regime (1750-1834); da monarquia liberal à revolução republicana; da revolução republicana à segunda guerra mundial. Nesta parte, sempre que necessário e possível, haverá referências à prática instrumental interpretativa, enquanto laboratório de investigação performativa. Aqui, proceder-se-á à análise, contextualização histórica e interpretação dos dados musicológicos recolhidos relativos à viola de arco em Portugal; à abordagem crítica das linhas de viola no repertório histórico português, com especial enfoque nas responsabilidades solistas do instrumento; à investigação, recuperação e abordagem crítica de repertórios históricos que atribuam

responsabilidades solistas à viola de arco, hoje esquecidos ou totalmente desconhecidos; à análise das especificidades do processo de autonomização do instrumento no país, quando comparado com outros instrumentos, ou com o mesmo processo noutros países.

Por forma a proceder à caracterização da emancipação da viola de arco em Portugal, será necessário encetar a recolha dos dados possíveis que atestem a sua introdução na vida musical portuguesa. Apesar da viola de arco se afirmar como instrumento solista já muitíssimo tarde no panorama da história da música portuguesa, para se chegar a esse momento foi necessário uma construção da autonomia do instrumento através de uma longa série de etapas históricas. Nesse sentido, será essencial partir de uma perspectiva global da sua evolução organológica para que, depois do seu aparecimento e afirmação no contexto da música europeia, se possa deduzir a sua introdução em Portugal.

Como referido, até ao início do presente trabalho existia a percepção geral, baseada meramente em observações empíricas, de que a primeira obra que atribui responsabilidades solistas inequívocas à viola de arco em Portugal datava de 1939. A presente investigação acabou por revelar, como se verá, que esses dados eram equívocos, em diferentes acepções. Ainda assim, o pressuposto de partida mantém-se na sua generalidade: existe um desconhecimento quase total da evolução técnica e expressiva da viola de arco em Portugal, e dos repertórios que permitiram a sua emancipação performativa e a sua autonomização funcional e musical, nomeadamente em relação à prática do violino.

Este vasto desconhecimento de música para viola de arco até meados do século XX, e o súbito incremento de repertório e responsabilidade solistas atribuídas ao instrumento a partir do final da segunda guerra mundial, poderiam fazer supor que uma investigação em torno do processo de emancipação técnico-expressiva se focasse essencialmente num período compreendido entre a segunda metade do século XX e a actualidade. Apesar da importância central deste período para o desenvolvimento técnico-artístico do instrumento, a investigação acabou por revelar um elevado número de dados, obras, partituras e documentação musicológica que, ainda que dentro de um panorama de escassez e irregularidade, vieram substituir uma imagem de quase inexistência de música histórica para viola de arco por um cenário muito mais complexo e profundo no que concerne à responsabilidade artística e solista da viola de arco ao longo dos séculos em Portugal. O estudo desse repertório e espólio documental mostrou-se fundamental para compreender o

processo de desenvolvimento da viola de arco enquanto instrumento solista e de pleno direito no contexto português, e acabou por trazer uma paisagem histórica muito mais vasta e diversa, neste âmbito, do que inicialmente se poderia supor.

Alguns estudos recentes, como os realizados por Cristina Fernandes (2013b), Oliveira (2014) e João Pedro Alvarenga (1997 e 1997b) levantaram o véu sobre a existência de repertório do final do século XVIII, relacionado com o Ciclo da Semana Santa, com o Ofício de Defuntos e com outro repertório litúrgico relativo ao ciclo da morte, que fazia uso de violas concertantes. Uma investigação preliminar revelou que, do ponto de vista das responsabilidades técnicas, este repertório seria central para a compreensão da história da emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal, tendo este trabalho dedicado uma substancial parte dos seus recursos à abordagem crítica, analítica, contextualizante e performativa deste *corpus* de obras. Este corpo de obra é um exemplo flagrante de como é errónea a percepção, baseada em dados meramente empíricos, de que não existiria qualquer repertório ou actividade violetística de relevo antes de meados de novecentos.

Ainda que o presente trabalho pretenda verter luz sobre um importante corpo de repertório para viola de arco desconhecido e esquecido nos nossos dias, desde o início do século XVIII, o perfil geral de responsabilidades artísticas atribuídas à viola de arco no repertório português ao longo da sua história mantém, todavia, a sua característica de escassez, irregularidade e ocasional anacronismo. Este facto parece estar ligado à idiossincrática dificuldade de desenvolvimento da música instrumental de carácter especulativo no nosso país, e às condições históricas que a determinou. Um estudo da escrita para viola de arco ao longo do repertório português, bem como o seu relacionamento com o conhecimento musicológico existente acerca da música instrumental nos diversos períodos históricos, mostra-se essencial não só para a compreensão contextualizada das obras recuperadas e estudadas, mas também para uma leitura mais fundamentada da posição da viola de arco enquanto instrumento minoritário artística e socialmente desconsiderado, para além de permitir um contributo para um conhecimento mais aprofundado acerca da prática da música instrumental em Portugal.

O presente estudo basear-se-á no desenvolvimento técnico-expressivo histórico da viola de arco em Portugal, centrado essencialmente no repertório, e na sua relação com o trabalho de investigação de campo em *performance*. Todavia, tendo em conta que as fontes de repertório histórico português para viola de arco eram quase por

completo desconhecidas até hoje, foi necessário proceder a um levantamento de manuscritos e obras nos arquivos e fundos nacionais, por forma a contribuir para a criação de um corpo de obra mais vasto e diversificado. Mesmo com esta pesquisa aprofundada de novas obras, como é natural num instrumento de utilização historicamente minoritária como a viola de arco, as fontes são muito escassas, e o repertório solista, ou que, pelo menos, contém especiais exigências artísticas à viola de arco é muito esparso. Pela sua escassez, não é possível, exclusivamente através dele, realizar de forma consistente uma história da emancipação do instrumento. As lacunas cronológicas são demasiado grandes, e abarcam longos períodos de evolução da escrita e na prática musical. Neste sentido, e para uma compreensão global não só do processo de emancipação da viola de arco e do seu repertório, mas também da perspectiva social e ontológica do violetista, foi necessário realizar estudos e investigação de dados musicológicos mais latos do que a simples abordagem directa do repertório. A pesquisa de dados musicológicos concernentes à prática violetística ao longo dos diferentes períodos - tais como notas de programas, registos de concertos, anúncios de audições escolares, artigos de crítica da imprensa, entre outros -, e a abordagem crítica dos dados relativos à prática pedagógica da viola de arco - tais como registos de matrículas nos Conservatórios e escolas de música, tabelas de avaliações e conclusões de cursos, documentos, tratados e repertório de cariz pedagógico, processos de docentes, entre outros - torna-se absolutamente fulcral para que se possa construir, com a maior continuidade e congruência possíveis, uma imagem do processo de desenvolvimento técnico e artístico do instrumento em Portugal, contextualizando os dados trabalhados no foco central do estudo directo do repertório e das fontes musicais.

Esta metodologia mostra-se essencial até à 1ª metade do século XX. Depois deste período, com o surgimento de uma série de obras para viola solista em Portugal, com a multiplicação de actividade violetística do ponto de vista solista e com a sedimentação da imagem do violetista enquanto músico autónomo, o conhecimento do repertório para o instrumento torna-se generalizado, e o acesso aos seus materiais mais comumente acessível. Desta forma, há um marco relevante no período da segunda guerra mundial, que, pelas alterações que traz ao panorama do repertório português para viola de arco, implica também alterações na abordagem metodológica. Antes dessa data, por forma a preencher lacunas e a ilustrar de forma contínua o processo aqui estudado, a abordagem é centrada no estudo do repertório e em dados de investigação musicológica. A partir dessa data, todavia, a profusão de repertório existente e conhecido, bem como o facto de muitos dos actores principais estarem ainda vivos e em actividade, ou perdurarem na memória pessoal de muitos

dos intérpretes actuais, fazem com que não tenha cabimento a continuação de uma abordagem investigativa com as características metodológicas utilizadas no presente trabalho. Neste sentido, ainda que se analise a ligação para a segunda metade do século XX, a investigação documental cessa neste período, já que o seu objectivo essencial se prende com a investigação inédita de todo o processo de emancipação da viola de arco até 1945, até hoje quase totalmente desconhecido.

Para efeitos de um integral conhecimento do enquadramento da prática violetística portuguesa em cada período histórico, será necessário ainda encetar uma análise às vertentes sociológica e ontológica, ou seja, à forma como os violetistas se vêem e são vistos, e à forma como se integram - ou não -, enquanto instrumentistas autónomos, nas estruturas musicais e na sociedade. Com efeito, a “fragilidade identitária” (Bóia, 2008, p. 6) patente na relação dos violetistas com o seu instrumento parece ter produzido consequências no próprio desenvolvimento do repertório (Bóia, 2010, p. 112), o que releva para o presente estudo.

A fundamentação dos limites temporais das unidades cronológicas baseia-se na divisão de períodos históricos e artísticos habitualmente considerada nos estudos de musicologia histórica. A primeira unidade cronológica - do início do séc. XVI ao início de reinado de D. João V - inicia-se na época do desenvolvimento organológico da família instrumental dos violinos e violas de arco (Lainé, 2010) e termina no início do reinado de D. João V. Este limite superior, que abre uma nova unidade cronológica, é profusamente considerado como um ponto de viragem decisivo para o desenvolvimento musical em Portugal (Nery, 2015, p. 116). Brito (2015, p. 125) afirma indubitavelmente que “o início do século XVIII inaugura um ciclo na história da música portuguesa [...]”, baseando as justificações nos processos históricos em curso, nomeadamente a pacificação das guerras com Espanha e o incremento orçamental súbito causado pela descoberta de ouro no Brasil. Musicalmente, corresponde, grosso modo, à passagem da polifonia tardia portuguesa para a adopção das novas estéticas europeias, nomeadamente a utilização do baixo contínuo. Nery (2015, p. 114) diz-nos que esses sinais começam a fazer-se sentir no último terço do século XVII, em que se “assiste a um processo de transformação interna cada vez mais intenso na Música portuguesa. À superfície parecem manter-se as grandes linhas de fundo anteriormente definidas: a aparente fidelidade ao quadro modal tradicional, o domínio da escrita polifónica, o gosto pelo contraponto imitativo [...]. Uma primeira constatação evidente é a de que a polifonia portuguesa a partir de meados do século está estruturada claramente a partir da dualidade entre Soprano e Baixo”. O autor

evidencia ainda a forma como o vilancico sacro “começa a recorrer à alternância entre recitativo e ária” no início do século XVIII (Nery, 2015, p. 116).

A unidade cronológica seguinte, que vai desde 1750 ao início da monarquia liberal, habitualmente designado como final do antigo regime (Sá, 2014), corresponde sensivelmente aos reinados de D. José e D. Maria, e integra um período histórico homogéneo, cujo final será ditado pelas violentas convulsões políticas que se dão entre as invasões francesas, a fuga da família Real para o Rio de Janeiro, e as guerras liberais. Após a guerra civil, inicia-se um longo período de reorganização da vida musical portuguesa, com incidência específica na prática instrumental, cujo término se sente com o terramoto político da revolução republicana, período que constitui uma outra unidade cronológica. Cymbron (2015, p. 187), aliás, afirma que “ao contrário do que se passara nos primeiros anos de oitocentos, depois da Guerra Civil e até ao final da monarquia não é fácil encontrar grandes momentos de rutura da História da Música em Portugal [...], tendo as transformações ocorrido a um ritmo relativamente lento”, acentuando o carácter contínuo e unificado de todo este período. A profunda reorganização das estruturas musicais portuguesas depois de 1910 leva-nos à última unidade cronológica, que finda na segunda guerra mundial. Nesta, o foco de interesse vira-se principalmente para o lento processo de desenvolvimento dos fundamentos de uma classe pedagógica de viola de arco nos dois Conservatórios nacionais, e num repertório nascente cada vez mais activo. Esta última época cronológica leva aos limites temporais da investigação histórica do presente trabalho: o final da segunda guerra mundial. Após 1945, com uma relativa abertura a novas estéticas europeias, e com a chegada de François Broos e Portugal, a vida musical - e, especificamente, a prática violetística - transforma-se de forma vincada, desembocando, em meados dos anos oitenta do século XX, num movimento múltiplo e expansivo de nova criação musical que dura até aos nossos dias, já chamado de segundo Renascimento da música portuguesa (expressão forjada por Eurico Carrapatoso). Este período não é já abordado do ponto de vista da investigação documental, mas não podia deixar de estar presente na actividade performativa integrante da investigação doutoral, já que no presente trabalho se coloca a hipótese de se consubstanciar enquanto resultado de um processo histórico e crítico. Sendo o final da segunda guerra mundial um período charneira no processo de desenvolvimento da violeta em Portugal, o facto de este constituir o limite cronológico da presente investigação legitima-se pelo facto de se pretender trazer à luz um estudo inédito de todo um período histórico absolutamente desconhecido até hoje, no que concerne ao processo de emancipação da viola de arco em Portugal: das origens até 1945. Após esta data, entra-se num tempo novo, do conhecimento

geral do meio musical português, muito familiar a todos os violetistas em actividade, e já documentado academicamente (Fleming, 2016).

Em cada uma destas unidades cronológicas serão estudadas, quando possível, útil e oportuno, as referências à prática da viola de arco enquanto instrumento solista, à existência documentada de intérpretes violetistas, às linhas de viola de arco do repertório orquestral, camerístico e solista e à prática pedagógica. Este estudo far-se-á com enfoque no processo de autonomização da viola de arco que os dados recolhidos vão sugerindo, mas também numa aproximação comparativa em relação ao processo de outros instrumentos em Portugal, e ao caso da viola de arco noutros países europeus. O resultado final desta secção pretende ser um olhar global interpretativo do percurso histórico de emancipação da viola de arco enquanto instrumento solista, num contributo para uma caracterização deste processo alicerçada nas idiossincrasias da vida política, económica, social, cultural e artística portuguesa.

1. Limites temporais iniciais do estudo - breve panorâmica sobre a origem da viola de arco no contexto europeu

1.1 Breve contextualização histórica dos antecessores da viola de arco no contexto europeu

O estabelecimento do ponto de partida cronológico para o estudo da prática da viola de arco em Portugal implica uma contextualização do mesmo à luz do desenvolvimento organológico do instrumento, globalmente abordado no espaço europeu. O instrumento que se pretende estudar é a viola de arco, ou violela, na sua acepção moderna: instrumento da chamada família dos violinos, com origem organológica estabelecida em meados do século XVI no norte de Itália (Lainé, 2010). São diversos, temporalmente e geograficamente esparsos, os antecessores da viola de arco. Segundo Lainé (2010, p. 7) a família dos violinos, onde se inclui a moderna viola de arco - e, como referido, o termo “moderno”, aqui, indica um desenvolvimento posterior a meados do século XVI - é resultado de uma combinação e desenvolvimento das características de instrumentos de corda friccionada medievais, nomeadamente o *rebab*, a *vièle* e a *lira da braccio*.

A *vièle* (*fiedel*, *vidula*, *viella*, *videl*, *fiddle*, entre outras variáveis geográficas e fonéticas) - Figura 1 - denomina um conjunto esperso de instrumentos de cordas friccionadas, de utilização generalizada na Idade Média aproximadamente entre os séculos XI e XVI, com inúmeras variáveis organológicas: forma frequentemente oval, mas por vezes rectangular, com três a seis cordas, podendo incluir cordas de ressonância nos instrumentos de maior dimensão, de corpo plano ou ligeiramente abaulado, e diversas variáveis geográficas e funcionais (Lainé, 2010, pp. 5-6). A sua utilização era geralmente associada à prática da poesia trovadoresca, com finalidades relacionadas



com o acompanhamento das linhas poéticas cantadas. A distribuição geográfica da iconografia representativa da *vièle* corresponde, latamente, às áreas de influência da poesia medieval trovadoresca (Jullian, 1987, p. 34), permitindo a correspondência funcional atrás enunciada.

Figura 1 - Três *viellards*. Tímpano do pórtico Sul da abadia de São Pedro, Moissac. Fotografia de A. Allemand (Jullian, 1987, p. 41).

O *rebab* - termo que deu origem à palavra portuguesa *rabeca*, cuja utilização se prolongou até aos inícios do século XX - tem origem na península arábica, e foi introduzido durante o período árabe na península ibérica. Pela sua sonoridade perfurante, era muito utilizado para formas musicais populares e acompanhamentos de dança (Lainé, 2010, p. 6). Segundo Frédéric Lainé (2010, p. 6), nos escassos registos literários medievais sobre o assunto, os autores da época dividem-se acerca do número de cordas - entre duas e três -, mas concordavam quanto à afinação em quintas perfeitas (Moravia, séc. XIII).



Figura 2 - Lira de braço italiana. Michael Praetorius. *Syntagma Musicum*, tomo II, 1619.

A *lira da braccio* surge já em pleno Renascimento, e reveste-se de especial interesse pelas suas dimensões e formas muito próximas da viola de arco actual. Segundo Riley (1980, vol. I, p. 7), este instrumento terá sido, provavelmente, a base organológica a partir da qual se desenvolveu a nova família dos violinos. Trata-se de um instrumento de 6 ou 7 cordas, frequentemente com aberturas em forma de *f*, e, de acordo com o tratado de Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1619), era afinada em quintas e quartas (Lainé, 2010, p. 6). O instrumento assumia funções essencialmente de acompanhamento do canto poético e da recitação.

Lainé (2010, p. 7) alerta-nos para o facto de estes antecessores terem dado origem, igualmente, à família das violas da gamba, no último terço do século XV, o que antecedeu em cerca de cinquenta anos o aparecimento da moderna família dos violinos e violas de arco. Aquele ramo instrumental iria desenvolver-se paralelamente a este, sempre com diferenças substanciais: para além do óbvio facto de se tocar assente nas pernas - *da gamba* -, uma série de outras características organológicas iriam manter-se diversas, nomeadamente os trastes no ponto, as curvaturas ténues ou inexistentes do tampo, o número de cordas ou a afinação das mesmas.

Ainda que as frequentes confusões de nomenclatura não ajudem na definição clara dos diferentes ramos de desenvolvimento dos instrumentos de cordas friccionada, não há margem para dúvidas de que a família dos violinos e violas de arco é totalmente independente da família das violas da gamba, quer no que diz respeito à época e condições de origem, quer no que diz respeito a estrutura organológica e utilização (Riley, 1980).

1.2 O aparecimento da moderna família dos violinos e violas de arco

Segundo Lainé (2010, p. 8), o primeiro documento conhecido onde consta o termo *violino* data de 1523, relativa à existência destes instrumentos na região do Piemonte. O termo *violino* (no original, *vyollons*) subentende de imediato uma divisão em múltiplos instrumentos organizados por tamanhos e registos de acordo com o modelo de organização dos *ensembles* vocais. Com efeito, logo nos primeiros registos referentes a estes instrumentos, encontramos diversas sub-divisões: dois tamanhos de violino, dois tamanhos de viola e baixos. De acordo com Riley (1980, p. 12), Andrea Amati recebeu, em 1565, uma encomenda especificando 12 violinos pequenos, 12 violinos grandes, 6 *tenors* (violas) e 8 violoncelos. De acordo com outras fontes, é muito provável que as 6 violas estivessem também divididas entre *hautcontre* (alto) e *taille* (tenor). Com efeito, Lainé (2010, p. 8), citando o *Epitôme musical* de Philibert Jambe de Fer, publicado em Lyon em 1556, refere que, desde a sua origem poucos anos antes, era comum as violas de arco se dividirem em alto e tenor, frequentemente com a mesma afinação (que era já, aliás, a actual: dó-sol-ré-lá), ainda que outras fontes indiquem que a viola de maior dimensão, ocasionalmente, se

afinasse uma quinta abaixo (como se pode facilmente concluir da variedade de dimensões desta nova família instrumental - *Viola da Braccio*, ou *Geigen* - que Praetorius descreve no seu *Syntagma Musicum* (Riley, 1980, vol. I, p. 95)).

Para a viola de arco, na acepção moderna do termo, existiu ao longo dos séculos uma vasta variedade de nomenclatura, só finalmente estabelecida no século XX. De facto, todos os termos seguintes de referem ao instrumento em estudo: viola, viola de arco, *violla*, *violletta*, violeto, alto, tenor, contralto, violino tenor, viola de braço, *viola da braccio*, *quinte*, quinta, *mean*, *viola del secunda*, *cantus*, violino alto, ou até, simplesmente, violino, o que, segundo Lainé (2010, p. 9), pelo menos na tradição veneziana, é confirmado na *Prattica di musica* de Lodovico Zacconi, publicado em Veneza, no ano de 1592. A etimologia, aliás, é-nos útil no sentido de apurar as características do desenvolvimento inicial desta família instrumental. Alguns autores estão convictos de que, neste novo conjunto de instrumentos com origem na primeira metade de mil e quinhentos, a viola de arco antecedeu o aparecimento do violino (Riley, 1980, p. 7), fundado-se no facto do termo *violino* constituir um diminutivo do termo principal: *viola*. A ambiguidade de denominação leva-nos a concluir que, sempre que é referido o termo *violinos* na literatura histórica dos séculos XVI e XVII, é legítimo subentender a integração da viola de arco neste termo. Lainé (2010, p. 17) refere que, na realidade de Monteverdi, não havia nenhuma diferenciação de nomenclatura entre violinos e violas, sendo que o termo *violino* abrangia ambos os instrumentos.

A partir de meados do século XVI, a família dos violinos e violas de arco encetará um período de paulatina expansão nos diferentes meios sociais e de expressão musical, sempre paralelamente às violas da gamba. Nery (2001b, p. 9) diz-nos, aliás, que “Alaúdes e violas da gamba permanecerão no núcleo central da criação musical até pelo menos meados do século XVIII, com obras marcantes para a respectiva evolução de conjunto, mas o século XVII é também, no que diz respeito aos instrumentos de cordas, o período do triunfo gradual mas esmagador da família dos violinos. Para isso contribuem acima de tudo os enormes progressos na factura violinística que vão sendo obtidos por construtores distintos como os Steiner, no Tirol, ou, em Cremona, os Amati, os Guarneri, os Stradivari [...] que fazem do violino um objecto sonoro com um espantoso potencial artístico, muito longe do seu antecessor rural de inícios dos séculos XV e XVI”. A sua entrada no repertório sério é, no entanto, lenta, já que a conotação com a música de carácter popular mantém-se durante longo tempo. O mesmo autor diz-nos, aliás, que no Renascimento os “instrumentos de corda

emergem para uma posição de destaque no universo musical renascentista, tanto, em primeiro lugar, os dedilhados, com o alaúde ou a vihuela, como, logo em seguida, os de arco, muito em particular as violas da gamba, já que o violino é ainda, durante uma boa parte do século XVI, considerado como um simples suporte da dança popular” (Nery, 2001b, p. 8).

Este desenvolvimento paralelo levou a preferências regionais e de repertório diversas, e, por vezes, a tensões e debates. Segundo Fernandes (2001, p. 34), “no início do século XVIII, a Viola da Gamba tinha um estatuto muito diversificado nos vários centros musicais europeus”, numa utilização alternativa, comum e desigual com a viola de arco, com grandes variações geográficas. Em “Inglaterra possuía uma tradição de valor excepcional” desde os finais do Renascimento, na Alemanha era utilizada “sobretudo em música de conjunto”, e “em Itália preferia-se a família do violino”. As tensões e polémicas entre os aficionados das duas famílias estão expressas de forma paradigmática na *Defense de la basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncel* (1740), de Hubert Le Blanc.

Não cabe no presente trabalho fazer um estudo aprofundado das origens históricas europeias da viola de arco. A literatura científica neste domínio é vasta, e informa-nos de forma segura e fundamentada que a viola de arco aparece desde início como instrumento central da família dos violinos, com origem clara na primeira metade do século XVI e expansão evidente e documentada a partir de finais do mesmo século. Estes dados, em si mesmos, e por estarem fundamentados em literatura musicológica amplamente aceite, são bastantes para contextualizar no contexto europeu o estudo da prática da viola de arco em Portugal, bem como para fundamentar o estabelecimento do ponto de partida cronológico do mesmo. O estudo da emancipação do instrumento através do repertório deve ser focado apenas a partir do momento em que aquele se estabelece de forma regular e consistente, quer do ponto de vista da literatura, quer do ponto de vista da estabilidade organológica, ou seja, finais do século XVI e inícios do XVII.

O aparecimento das primeiras obras com utilização de viola de arco enquanto instrumento solista, autónomo e estabelecido, no contexto europeu

De relevo para a abordagem à realidade do território português, todavia, é o contexto no que diz respeito aos primeiros registos de repertório solista europeu. Desde o início do seu percurso, a nova família dos violinos provocou “desconfiança e rejeição” (Lainé, 2010, p. 16). A sua estrutura permitia uma projecção e volume de som incomparavelmente superiores à dos antigos instrumentos de corda friccionada e, principalmente, à das violas da gamba. Neste sentido, desde cedo estes instrumentos foram associados à música ao ar livre, de dança, festiva e popular. O contraste com o carácter discreto da sonoridade das violas da gamba promoveu um paralelismo entre ambas as famílias de instrumentos - baseado na dicotomia aristocrata/popular - que perdurou até ao final do século XVIII, de forma geograficamente desigual. Lainé (2010, p. 18) releva a forma como em Itália, por exemplo, a expansão foi rápida, com consequências de precocidade na contaminação com outras formas musicais mais cultas, e como em França a resistência foi bastante mais duradoura, citando as palavras de Lecerf de la Vieville em 1706, onde o violino *n'est pas noble en France, on en demeure d'accord. C'est à dire [...] qu'on voit peu de gens de condition qui en jouent et beaucoup de bas musiciens qui en vivent*. As particularidades regionais na aceitação da família dos violinos, e as diferenças na contaminação e utilização em formas musicais mais cultas e eruditas terá, como veremos, consequências no desenvolvimento da prática da viola de arco em Portugal. Desta forma, as funções iniciais da viola de arco ligavam-se à integração em grupos de cordas produzindo música de carácter popular, e a expansão inicial de toda a família dos violinos foi associada a esta prática.

Deste estágio, os novos instrumentos rapidamente integraram as sonoridades das festas e divertimentos elegantes da aristocracia, o que terá sido um passo fundamental para a sua legitimação e para a diversificação de repertório. O primeiro exemplo impresso de música para *ensemble* de violinos aparece precisamente como consequência de uma festividade aristocrata (Lainé, 2010, p. 16), no ano de 1582, e a primeira obra impressa conhecida com uma parte a ser realizada, muito provavelmente, pela moderna viola de arco será, segundo o autor citado, a *Sonata piano e forte*, parte integrante das *Symphoniae Sacrae* de Giovanni Gabrieli (c. 1557-1612), cuja linha de *violino* é notada indubitavelmente no registo de viola de

Marini, datados de 1649, umas *Sonate a Due, Tre et Quattro* de Marco Antonio Ferro (m. 1662) datadas do mesmo ano, uma *Sonata à 5* de Giovanni Legrenzi (1626-1690), diversas obras para *ensemble* de cordas de Maurizio Cazzatti (1616-1678), ou uma obra de Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) que utiliza *scordatura* na parte de viola de arco.

Esta prática subsistiu em toda a Europa até à generalização das *trio sonatas* italianas, cuja expansão em direcção a uma total dominação dos repertórios se deu de forma definitiva com base nas obras de Arcangelo Corelli (1653-1713). A *trio sonata* italiana, que viria a servir de modelo à música escrita e tocada um pouco por toda a Europa, excluía a viola do seu efectivo, ainda que, muito ocasionalmente alguns compositores - principalmente germânicos, como Biber ou Schmelzer (Stowell, 2001, p. 17) - recomendassem a utilização da viola de arco para a execução da linha de segundo violino. Esta estrutura musical atingiu uma hegemonia avassaladora, e o domínio generalizado nas práticas europeias de uma forma musical que excluía a viola de arco teve necessariamente consequências na emancipação desta, tendo retardado o seu desenvolvimento técnico, a produção de repertório e o seu reconhecimento como instrumento solista. (Riley, 1980, p. 70).

Num contexto de generalização da sonata em trio, que excluía a viola de arco, as restantes formas musicais e efectivos instrumentais não desapareceram por completo, como é evidente, levando à manutenção de diversas idiosincrasias regionais e de utilização de viola de arco nas diferentes formas de expressão. Ao entrar no século XVIII, estas especificidades eram frequentemente de pendor local, e não, sequer, nacional.

Em Itália, com a explosão do concerto solista, da sonata em trio e da ópera, poderia pensar-se que a viola de arco ficaria irremediavelmente arredada de papéis de relevo. A realidade, no entanto, apresentava matizes mais complexos. As chamadas escolas veneziana e bolonhesa, por exemplo, utilizavam com frequência duas partes de viola na música de *ensemble* de cordas, atribuindo frequentes funções de responsabilidade à viola. São os casos de diversas obras de Tomaso Albinoni (1671-1751) e, especialmente, Antonio Vivaldi (1678-1741). As escolas romana e napolitana, por outro lado, deram geralmente pouco destaque às violas de arco (Lainé, 2010, p. 31), suprimindo com frequência o instrumento na constituição da orquestra, e dando ênfase esmagadora a formas musicais cujo peso dramático incidia num contraste entre baixo contínuo e linhas solistas que procuravam a espectacularidade nas

regiões agudas. Este facto viria a ter influência na forma como o instrumento se desenvolve em Portugal, como se verá.

Nery (2001b, p. 10) diz-nos que “a expansão imparável do repertório italiano do século XVII encontra, sem qualquer dúvida, o protagonista absoluto no violino e nos seus pares imediatos, a viola de arco e o violoncelo”. [...] “Em meados do século [XVIII] as orquestra dos teatros de Ópera italianos e as de algumas cortes iluministas alemãs, como a de Mannheim, eliminam a tradição barroca do baixo contínuo e passam a assentar num tecido harmónico desenhado antes de mais, de alto a baixo, pela família dos violinos - primeiros e segundos violinos, violas de arco, violoncelos e contrabaixos [...]”. Em França, Inglaterra e Alemanha o interesse pelas linhas interiores manteve-se porém até muito tarde no decurso da época barroca, com evidentes consequências para a prática de viola de arco nessas regiões. Em França, todo o século XVII é dominado pela escrita a cinco partes instrumentais para cordas, por norma com uma parte de violino, três de viola de arco e uma de baixos. Assim é na típica orquestra de Lully (1632-1687), como se pode aferir no Exemplo 2.

Este excerto, que é extraído de uma obra de marcado pendor festivo, sem particular apetência por explorações especulativas da construção musical interna, mostra bem a forma como a escrita a cinco vozes era utilizada com uma distribuição quase totalmente igualitárias de responsabilidades musicais. Os instrumentos aí constantes são os originalmente denominados *dessus* (violino), *haute-contre*, *taille* e *quinte* (violas de arco), e *basse*. As três linhas de violas de arco organizam-se em registos sonoros diferentes e, como tal, utilizam claves de dó em três linhas diferentes, de acordo com o âmbito sonoro pretendido. Todavia, e apesar disto, são tocadas todas no mesmo instrumento - a viola de arco - que, ainda que pudesse ter dimensões variáveis de acordo com a função, utilizava sempre a mesma afinação, igual à actual.

Como se pode notar logo nos primeiros cinco compassos, o violino não apresenta materiais de maior relevância que a primeira viola, ou mesmo que as restantes duas, mantendo-se num regime de escrita imitativa que pretende relevar os registos mais nobres de cada instrumento, sem uma hierarquia de valores pré-definida.

Exemplo 2 - Jean-Baptiste Lully. *Ballet des Saisons, Ouverture du Ballet*, c. 1-15.

Só no decorrer da primeira metade do século XVIII a música francesa começou a adotar as práticas italianas, com a ênfase do virtuosismo solista, levando cada vez mais as vozes interiores a reduzirem a sua antiga riqueza a um mero acompanhamento, e reduzindo a viola de arco a apenas uma linha do *ensemble* (Lainé, 2010, p. 35).

Em Inglaterra foi Henry Purcell (1659-1695) quem operou a transformação da distribuição antiga das cinco vozes instrumentais para o estilo italiano, com dois violinos, viola e baixo contínuo. Mais tarde, na sua edição de 1770, o prefácio dos *Three Solos for Tenor Violin* de William Flackton - (Flackton, 1770) - não só confirma que não chegou a existir um desenvolvimento da viola de arco enquanto solista

naquela região, como faz um retrato histórico do estado de emancipação do instrumento (sublinhados nossos):

The Solos for a Tenor Violin are intended to show that Instrument in a more conspicuous Manner, than it has hitherto been accustomed; the Part generally allotted to it being little more than a dull Ripiano, an Accessory or Auxiliary, to fill up or compleat the Harmony in Full Pieces of Music; though it must be allowed, that at some particular Times, it has been permitted to accompany a Song, and likewise to lead in a Fugue; yet even then, it is afflicted by one, or more Instruments in the Unison or Octaves, to prevent, if possible, its being distinguished from any other Instrument; or, if it happens to be heard but in so small a Space as a Bar or two, 'tis quickly over-powered again with a Crowd of Instruments, and lost in Chorus.

Such is the Present State of this Fine Toned Instrument, owing, in some Measure, to the Want of Solos, and other Pieces of Music, properly adapted to it.

The Author takes this Opportunity of acknowledging his particular Obligations to Mr. Abel, for inspecting this Work in Manuscript before it went to the Press; the Publication of which, it is hoped, may be productive of other Works of this Kind from more able Hands, and establish a higher Veneration and Taste for this excellent, tho' too much neglected Instrument.

Nas regiões correspondentes às actuais Alemanha e Áustria, o interesse pelas vozes médias, pelo contraponto imitativo e pela construção mais contida e racional da música instrumental levou a que as violas de arco subsistissem numa prática activa no âmbito de *ensemble* durante todo o século XVII e primeira metade do século XVIII. Riley (1980, vol. I, p. 103) apresenta o exemplo do *Banchetto musicale* de 1617, de Johann Schein (1586-1630), integrando peças a quatro ou cinco vozes, indubitavelmente para *ensemble* com um violino e número variável de violas de arco, e Lainé (2010, p. 37) mostra uma séria de obras de meados do século XVII em que a viola de arco goza de preponderância em uma, duas ou três vozes interiores. Esta actividade acaba por desembocar no conhecido tratado de Daniel Speer (1636-1707)¹, datado de 1697, onde o autor ilustra a descrição da viola de arco com duas sonatas para duas violas e baixo contínuo, o que constitui provavelmente a primeira composição conhecida com estas características.

¹ Daniel Speer. *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, 1697.



Figura 3 - Daniel Speer. *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, 1697.

Exemplo 3 - Daniel Speer. *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*, Sonata para duas violas de arco e baixo nº1, c. 1-4.



Também de meados do século XVII datam as peças para três ou quatro partes de violas de arco de Heinrich Schmelzer (c.1623-1680), integrando o seu *Sacro-profanus concertus musicus* (1662). Heinrich Biber (1644-1704), nas suas peças para *ensemble* de cordas, habitualmente variando entre as três e as oito vozes, utiliza com frequência uma a quatro partes de viola de arco, que trata amiúde com igual preponderância motivica relativamente às vozes de violino, chegando a utilizar *scordatura*. Lainé

(2010, p. 39), refere ainda um manuscrito de Johann Beer (1655-1700), conservado em Schwerin, com uma obra para dois violinos, viola de arco, violoncelo e contínuo, onde, na esmagadora maioria do tempo, a viola de arco assume responsabilidades inteiramente solistas, sendo considerado o primeiro exemplo de um concerto para viola de arco existente na literatura (Jappe *appud* Lainé, 2010).

Entrando na primeira metade do século XVIII, aparece desde logo aquele que é geralmente aceite como o mais antigo concerto para viola de arco solista, composto entre 1716 e 1721 (Lainé, 2010, p. 44) por Georg Philippe Telemann (1681-1767). Este compositor mostrou um interesse especial pela viola, produzindo ainda dois concertos para duas violas, cordas e baixo contínuo (dos quais um não sobreviveu até aos dias de hoje), uma sonata para flauta e viola de arco *TWV 41:B3* e diversas sonatas em trio em que a viola de arco assume a linha que habitualmente seria atribuída ao segundo violino.

Também J. S. Bach (1685-1750) dedica profusamente uma escrita interessante e autónoma à viola de arco, não só através do interesse pela manipulação e valorização dos movimentos das vozes interiores, mas também através de obras de pendor marcadamente solista. O caso mais evidente é o *Concerto Brandeburguês n.º 6* (1718-21), para duas violas de arco e cordas médias e graves, mas também o *Concerto Brandeburguês n.º 3* (1718-21), que apresenta uma escrita totalmente emancipada nas três violas que utiliza, sem quaisquer restrições técnicas (Lainé, 2010, p. 44), e em total igualdade de responsabilidades motívicas e virtuosísticas com os violinos. É conhecido o gosto que J. S. Bach nutria pela viola de arco do ponto de vista interpretativo, sendo este, segundo Carl Philip Emmanuel, o seu instrumento preferido. Talvez por isso, são diversas as ocasiões na sua obra em que a viola de arco tem preponderância solista. Lainé (2010, pp. 41-42) percorre as linhas de viola de arco das cantatas de J. S. Bach e evidencia esses casos, mostrando uma escrita sem limitações técnicas, e totalmente emancipada face aos restantes instrumentos.

Riley (1980, vol. I, p. 105) olha globalmente para o desenvolvimento da viola de arco nos países germânicos, e afirma, sem dúvidas, que, no século XVII, a viola recebeu mais atenção e prestígio nos países germânicos do que em qualquer outra zona da Europa, relacionando essa ênfase ao desenvolvimento da música solista para o instrumento que, no século XVIII, viria a aparecer em cidades como Hamburgo, Kothen e Berlim, entre outras.

Em traços gerais, é este o panorama europeu de surgimento dos primeiros repertórios violetísticos em que se insere - e que serve como realidade comparativa - o início do processo de emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal.

2. A moderna viola de arco em território português: do séc. XVI ao início do reinado de D. João V

2.1 Caracterização do aparecimento da viola de arco em Portugal

Tal como no resto da Europa, os instrumentos de corda friccionada da Idade Média em território português eram caracterizados por uma grande diversidade de formas e estruturas. Durante toda a Idade Média e início do Renascimento, são inúmeras as referências literárias e iconográficas a *viola de arco*, *violas*, *rabecas*, *rebecas*, entre outros termos referentes ao mesmo tipo de instrumentos. A título de exemplo, Sousa (2005, pp. 4-5) descreve uma representação de um músico de aspecto popular, tocando uma *viola de arco* medieval com indícios de aberturas em “C”, esculpida nos modilhões da Igreja de Nossa Senhora da Orada, Melgaço, de cerca do séc. XIII.



Figura 4 - Músico tocando viola de arco medieval, séc. XIII. Igreja de Nossa Senhora da Orada, Melgaço (Santos, 2005, p. 5).

Seguindo os estudos iconográficos medievais de Sousa (2005), é fácil concluir dessa grande diversidade organológica, cujas representações ideológicas muitas vezes se perderam. Com efeito, em muitos destes exemplos não é de todo possível perceber o contexto em que aparecem os tocadores de violas de arco: música profana ou religiosa, associada a que contextos sociais ou litúrgicos.

Na Igreja de São Cristóvão de Rio Mau aparece-nos num capitel um “jogral com viola de arco” (Sousa, 2005, p. 14), representado na Figura 5. O formato deste instrumento remete para a fídula ou giga medieval, e mostra-se bastante diferente do apresentado

na Figura 6, por exemplo, proveniente do mesmo edifício. Como se verá, este instrumento será profusamente registado na iconografia em Portugal até bem dentro do século XVII, em simultâneo com as violas da gamba e modernos violinos e violas de arco que se vão introduzindo ao longo dos séculos.



Figura 5 - Músico tocando viola de arco medieval, séc. XII. Igreja de São Cristóvão de Rio Mau, Vila do Conde (Santos, 2005, p. 14).



Figura 6 - Músico tocando viola de arco medieval, séc. XII. Igreja de São Cristóvão de Rio Mau, Vila do Conde (Santos, 2005, p. 15).

A aparição de cordofones de arco na iconografia pré-renascentista está quase sempre associada a práticas populares, ou, quando muito, a práticas profanas cortesãs. Estes instrumentos, integrando a viola de arco, começam a dividir preponderância já em meados do Renascimento português. Um exemplo da utilização simultânea de cordofones de arco com diversas origens organológicas e diferentes funções artísticas e sociais é o painel ilustrando a “Assunção da Virgem”, com origem na oficina de Jorge Afonso, patente num dos painéis da Igreja da Madre de Deus, Lisboa. Neste painel, analisado do ponto de vista da iconografia musical por Ribeiro (1943, p. 15), e datado de 1515 por Duarte (2011), são apresentados três anjos tocando instrumentos de corda: um tocando fídula medieval, outro giga, e um outro viola da gamba de cinco cordas.



Figura 7 - Pormenor dos anjos músicos que tocam cordofones no painel “Assunção da Virgem”. Oficina de Jorge Afonso, 1515. Igreja da Madre de Deus, Lisboa.

Na Figura 8 poder-se-á observar um pormenor de um painel de meados do século XVI intitulado “Assunção e Coroação da Virgem”, identificado hipoteticamente como sendo de origem portuguesa (Duarte, 2011, vol.II, p. 247), sito na capela do solar dos Marqueses de Pancas, em Alpedrinha. Neste, é possível identificar um anjo tocando um cordofone de arco. Ainda que o instrumento nos apareça escondido, é possível identificar a existência de seis cravelhas, e uma forma de corpo muito próxima do instrumento que viria muito provavelmente a dar origem à moderna viola de arco: a já referida *lira da braccio*. Também a dimensão do instrumento face aos anjos músicos e à cena geral nos aproxima dessa convicção.



Figura 8 - Pormenor dos anjos músicos que tocam cordofones no painel “Assunção e Coroação da Virgem”. Escola portuguesa ?, Séc. XVI. Solar dos Marquesses de Pancas, Alpedrinha. (Duarte, 2011).

Como é natural, o século XVI português não tinha ainda acesso aos novos instrumentos, que apenas então iniciavam o seu lento processo de afirmação no centro da Europa. Violas de arco, na acepção mais lata do termo, existiam de forma generalizada nas práticas musicais do país neste período, e a sua utilização foi contínua ao longos dos séculos seguintes. Uma das maiores dificuldades no sentido de apurar as primeiras utilizações efectivas das violas de arco da família italiana dos violinos é simultaneamente a linearidade da utilização e representação de violas de arco no seu sentido global, e a variedade de nomenclaturas que foi atribuída ao instrumento após a revolução da família dos violinos. Duarte (2011), a título de exemplo, cita a viagem de D. Sebastião ao Alentejo e Algarve, em 1573, “onde se fez acompanhar à refeição de música executada pelos seus criados e que «enquanto durou a mesa, houve violas de arco e dolçainas, que tangeram enquanto comeu». [...] A autora refere ainda o prestígio das violas de arco, comprovando-o com o facto de, no Regimento dos Violeiros da cidade de Lisboa, de 1572, os aspirantes teriam de ser conhecedores das técnicas para a sua construção.

Um levantamento exaustivo dos aspectos musicais representados na pintura dos séculos XV e XVI (Duarte, 2011, p. 127) mostra-nos que existem um total de sete referências a violas de arco, onze referências a violas da gamba e nenhuma a violinos modernos. Ainda que as violas de arco representadas não fossem todas referentes ao

instrumento arcaico anterior à revolução organológica do norte de Itália, este facto só por si seria suficiente para demonstrar a ausência destes instrumentos nas práticas cultas do século XVI português, e a total hegemonia das violas da gamba nas mesmas. Como se torna evidente pelo acompanhamento da iconografia da época, as violas de arco descritas não se referem ao instrumento da família dos violinos, mas sim genericamente a instrumentos indiscriminados de cordas friccionadas, tocadas *da gamba* ou *da braccio*. Esta ambiguidade - não só de nomenclatura, mas também de sobreposição entre o velho e o novo - prossegue no início do século XVII, como se pode atestar pelo título do célebre tratado de D. Agostinho da Cruz - que professou em Santa Cruz de Coimbra em 12 de Setembro de 1609, que tocava órgão e violino e foi mestre de Coro em São Vicente de Fora - *Lira de arco, ou arte de tanger rabeca*. Repare-se que se trata de um crúzio, reconhecido nos registos da época por tocar “admiravelmente” violino (Amorim, 1941, p. 47), e cujo tratado é dedicado a instrumentos de designação ambígua.

Já bem dentro do século XVII, a “Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Virgens”, de Bento Coelho, painel datado de 1683 (Figura 9), proveniente do Museu de São Roque (Trindade, 1999, p. 109), apresenta, para além de outros músicos, uma *viola da braccio* de cinco cordas, com organologia arcaica, e ainda claramente não pertencente à família instrumental dos violinos.



Figura 9 - Adoração do Cordeiro Místico pelas Santas Virgens. Bento Coelho, 1683. Museu de São Roque, Lisboa. (Trindade, 1999).

Na Figura 10 podemos ver o mesmo tipo de anacronismo, onde os cordofones de arco representados na iconografia portuguesa já bem dentro do século XVII representam, para além das habituais violas da gamba, instrumentos *da braccio* anteriores à revolução organológica italiana do século XVI que deu origem à família

dos violinos. Trata-se de um pormenor de uma “Adoração dos Pastores”, do século XVII, proveniente do Museu Nacional de Arte Antiga (Duarte, 2011, vol.I, p. 24), onde está patente uma *viola da braccio* de características arcaicas, aparentemente de apenas três cordas, integrada numa cena de aparência popular.



Figura 10 - Pormenor de “Adoração dos Pastores”, século XVII. MNAA, Instituto de Odivelas. (Duarte, 2011).

Comparando com iconografia musical europeia da mesma época, o anacronismo das violas de arco representadas em Portugal até ao final do século XVII fica bem patente. Na Figura 11, por exemplo, apresenta-se um óleo sobre tela italiano, de meados do século XVII, sito no Museu Nacional de Arte antiga, intitulado “*Antiveduto Gramatica*”, onde está bem patente um violino moderno, organologicamente totalmente definido, e perfeitamente identificável com qualquer outro instrumento actual da mesma família, objecto que não aparece em qualquer exemplo da iconografia portuguesa do século XVII.



Figura 11 - *Antiveduto Gramatica*, século XVII. MNAA. (Trindade, 1999).

A iconografia mostra-nos que, até ao final do século XVII, e mesmo até meados do século XVIII, em Portugal, a menção a “viola de arco” referia-se muito provavelmente a violas da gamba ou instrumentos arcaicos como a *lira da braccio*, a giga ou a fídula, antecessores populares do violino. Desta forma, mesmo cem anos depois da invenção do violino e da moderna viola de arco no norte de Itália, é prudente assumir que a nomenclatura não nos permite identificar de forma directa o instrumento em estudo. Como já referido, é mais seguro subentendermos a existência de violas de arco modernas dentro do conceito violino - ou “violim”, como começa a aparecer por esta altura em Portugal -, já que este tende a ser abrangente e a incluir todos os instrumentos da nova família de instrumentos: violino, viola de arco e violoncelo.

2.1.1 Breve contextualização da prática da música instrumental em Portugal neste período

Brito (1982) aponta as grandes dificuldades que existem em encontrar exemplos de música instrumental registada em partitura anteriores ao início do século XVIII em Portugal. O autor justifica esta lacuna através do facto de Portugal ter permanecido “isolado da revolução ocorrida na música profana e instrumental europeia, e muito particularmente italiana, durante o século XVII” (Brito, 1982, p. 1), mantendo-se até

muito tarde quase exclusivamente na rota da polifonia religiosa. Nery (2015, p. 88) fala mesmo de uma “opção quase exclusiva pelo repertório musical sacro que caracterizará a polifonia portuguesa pelo menos a partir da viragem para o século XVII”. Brito (1982) refere ainda que, apesar de ser um facto conhecido que a biblioteca musical de D. João IV continha inúmeras obras de música profana vocal e instrumental, para solo e conjuntos instrumentais, italiana, francesa e inglesa, a orientação estética do duque e futuro rei era de tal forma orientada para o fomento da continuação da tradição polifónica religiosa ao estilo de Palestrina, que será provável que tais obras nunca tenham sido tocadas. Por outro lado, argumenta o autor, se essas obras fossem tocadas de forma minimamente regular, a sua circulação, por pequena que fosse, iria estimular os compositores portugueses a escrever música instrumental profana, o que não terá acontecido (Brito, 1982, p. 2), a avaliar pelos registos sobreviventes.

Para além de não haver prática instrumental profana, a introdução da música teatral, primeiro de estilo espanhol - zarzuelas - e depois de estilo italiano - ópera - apenas teve lugar nas primeiras décadas do século XVIII, pelo que estes meios musicais - que habitualmente exigem acompanhamento instrumental ou orquestral, fomentando a prática instrumental - são também tardios no país. Mesmo na música religiosa, o conservadorismo do estilo polifónico português explica a escassez de partes instrumentais escritas de acompanhamento da polifonia vocal (Brito, 1982, p. 3).

Existem todavia, bolsas de excepção, no cenário global de escassez de música instrumental. Os vilancicos, por exemplo, parecem ser o meio ideal para a entrada dos instrumentos da família dos violinos e modernas violas de arco na música religiosa da península ibérica, já que se trata de uma forma musical de carácter habitualmente profano com origem generalizada no século XVI, que no século XVII “envergou vestes religiosas e penetrou na Igreja” (Stevenson, 1976, VIII). Inicialmente, os vilancicos religiosos eram a excepção à regra, sendo denominados “vilancicos sacros”; já no século XVII, a apropriação religiosa estava totalmente consumada, pelo que o termo “vilancico” denominava agora, por definição, uma forma de carácter religioso, constituindo os profanos a excepção, com a denominação de “tonos humanos”. A cronologia deste processo ambíguo de transporte do vilancico do universo artístico profano para o religioso - séculos XVI e XVII, que coincide com o período de surgimento e generalização dos instrumentos da família de violinos na Europa - sugere que esta forma poderá ter sido, na música ibérica, uma plataforma preferencial para a introdução no culto religioso desta família instrumental de origem profana.

As fontes ibéricas mostram que foi ao longo do século XVII que os acompanhamentos instrumentais de vilancicos passaram de órgão, ou órgão e violas (habitualmente *violas baixas*, ou seja, violas da gamba), para conjuntos mais alargados de órgão, sopros e cordas. Miguel Querol Galvadá refere que certos vilancicos “podiam figurar hoje agradavelmente em concertos de música de câmara” (*apud* Stevenson, 1976, IX), de tal forma a escrita instrumental e os diálogos solista-*tutti* assumiram importância nesta forma.

A grande maioria dos vilancicos existentes em Portugal limita-se a apresentar uma linha de baixo, guião ou acompanhamento instrumental, muitas vezes indicando harpa, viola (guitarra) ou órgão, mas muitas outras sem qualquer indicação de instrumento utilizado. Os registos mostram, contudo, que diversos instrumentos, nomeadamente violinos, violas de arco e sopros, eram utilizados para dobrar vozes, fazer acompanhamentos, ou alternar com coplas e estribilhos em intervenções solistas (Stevenson, 1976). Desta forma, as partes e papéis para acompanhamentos instrumentais que se encontram junto aos manuscritos originais dos vilancicos são frequentemente realizados *a posteriori*, pelos próprios músicos, em datas que se podem prolongar desde a data de composição da obra até ao final da prática desta forma musical. Desta forma, havendo casos em que é possível associar as partes instrumentais soltas à data de composição do vilancico - pelo tipo de escrita, caligrafia musical, papel ou ortografia do texto -, por vezes isso não é possível. Fica sempre a certeza, todavia, de que estes casos de partes instrumentais de cópia tardia, não serão nunca posteriores a 1723, já que foi por esse ano que D. João V aboliu a prática desta forma musical, sob o pretexto de ser uma manifestação demasiado popular, e inapropriada ao culto.

Uma das cidades de maior produção conhecida de vilancicos religiosos é Évora. Todavia, a Capela da Sé de Évora, segundo Alegria (1973b, pp. 74-75), era constituída em 1651 por mestre de capela, mestre da claustra, reitor do colégio, cantores, e uma lista de músicos instrumentistas nos seguintes instrumentos: órgão (2), sacabuxa (2), contrabaixo, charamela (3), baixão, corneta, fagote e harpa, não havendo nenhuma referência a violas de arco ou violinos. Também na lista de músicos à época do mestrado de Diogo Dias Melgás - anos 80 do séc. XVII - Alegria (1973b, p. 78) indica aproximadamente o mesmo grupo de instrumentos, sem qualquer referência a violas de arco e violinos, o que, de alguma forma, contrasta com algumas folhas de acompanhamento de vilancicos eborenses da mesma época, sites da Biblioteca

Pública de Évora. No ano de 1700, a mesma fonte indica-nos os instrumentistas à disposição do mestre de capela Pedro Vaz Rego, que não diferiam essencialmente dos núcleos anteriores já referidos, ainda sem qualquer referência a violas de arco, violinos, ou instrumentos desta família. Estes registos mostram que o hábito de acompanhar a polifonia vocal com linhas de instrumento se manteve de forma regular ao longo dos tempos na Sé de Évora, baseando-se de forma constante, todavia, em órgão, “baixões”, sacabuxas, fagotes, e harpa. Vaz Rego, no entanto, parece ter introduzido inovações na estrutura instrumental, talvez devido às novas estéticas que lentamente se introduziam em Portugal. Com efeito, de acordo com Alegria (1973b, p. 89), as *Folhas dos Músicos da Capela* de 1703-1704 mostravam já a presença de *cravo*, *viola* e *rabecão*, para além dos instrumentos anteriormente referidos. Trata-se de três instrumentos que indiciam claramente uma lenta influência italiana. Se, da *viola*, não é possível adiantar se se trata de uma violela ou de uma viola da gamba - sendo mais provavelmente a última - o *rabecão* poderá indicar um *rabecão* pequeno, ou seja, um violoncelo.

Se a introdução de instrumentos de corda friccionada em Évora data apenas do início do século XVIII, mostrando um adiamento da revolução instrumental italiana, os registos de prática de vilancicos na mesma cidade mostram uma utilização anterior destes instrumentos, incluindo referências directas à família instrumental dos violinos, como se pode ver nos manuscritos de Marques Lésbio analisados por Alegria (1997), a observar numa secção posterior deste estudo.

Outro caso que mostra a lenta introdução da prática instrumental são os manuscritos musicais oriundos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra com indicação de acompanhamentos instrumentais. Nery (2015, p. 113) refere que estes são particularmente abundantes, notando que estas indicações são numerosas nos *Psalms* de João Lourenço Rebelo, entre outras obras. Para além dos acompanhamentos instrumentais, existem ainda algumas obras para *ensemble* instrumental puro, porém muitíssimo menos frequentes. O autor refere a excepção que constituem “as séries de Concertados provenientes no segundo terço do século XVII do referido mosteiro crúzio: sobre uma linha de cantochão em valores duracionais longos acrescenta-se uma a cinco linhas de contraponto imitativo livre, sem atribuição específica a este ou aquele instrumento em concreto mas manifestamente instrumentais na sua concepção”. De forma mais global, o autor nota ainda as referências numerosas a partes instrumentais nas entradas do catálogo da Livraria de Música de D. João IV.

Regressando ao caso de Santa Cruz de Coimbra, Jalôto (2006) mostra que existem registos de utilização de violas de arco desde o século XVI, e que estes instrumentos gozavam, já nessa altura, de grande prestígio na comunidade, ainda que menos utilizados que “flautas, cornetas, charamelas, sacabuxas e baixões” Nery (2015, p. 113).

Pinho (1981) informa-nos, com base essencialmente no *Livro do Recebimento dos Noviços* de Santa Cruz de Coimbra que, por exemplo, D. Heliodoro de Paiva, crúzio do século XVI tocava viola de arco e harpa. Mais tarde, já no Capítulo de 1656, é possível identificar quatro instrumentos, além do órgão, “como sendo apropriados para o uso na igreja” (Brito 1983, V): a harpa, o baixão, o fagote e a corneta”. Ainda que não apareçam aqui instrumentos de corda friccionada, o autor assinala a frequência com estes era utilizados, nomeadamente as “violas de arco” (na sua acepção ampla). Ainda que variavelmente assumida de forma institucional, a utilização de instrumentos - e a regulação da mesma - é algo muito frequente nas fontes documentais de Santa Cruz de Coimbra (Brito, 1983).

A música instrumental em Portugal durante os séculos XVI e XVII caracterizava-se assim por uma quase total sujeição às práticas religiosas que, pelas características da sua estrutura, implicavam uma subalternidade constante face às linhas vocais. A sujeição não é total, já que subsistem algumas exceções, tais como os *Concertados* referidos por Nery (2015), ou ainda o registo quinhentista de práticas musicais profanas em forma de cancioneros que, todavia, se reportam a uma realidade musical passada. Com efeito, segundo Nery (2015, p. 87), o processo histórico decorrente da força de lei que em Portugal assumem as conclusões do Concílio de Trento levou a um “alargamento sem precedentes da esfera sacra”. No que diz respeito à prática dos instrumentos de corda friccionada, tanto a iconografia como a literatura nos dizem que estes eram de utilização bem mais esparsa do que outros, como a harpa, órgão, charamelas, cornetas, fagotes, baixões, e outros instrumentos de sopro.

Consequências deste quadro para o aparecimento da viola de arco

Ainda que, como veremos, haja registos da utilização de instrumentos da família dos violinos em Portugal a partir de meados do século XVII (e, nestes, podemos

tacitamente incluir as violas de arco da mesma família, como era prática na época), a verdade é que esta evolução foi muito lenta, parece ter sido pontual, e só viria a tomar proporções relevantes e substanciais a partir da revolução italiana de D. João V. O facto destes instrumentos se encontrarem, nos registos, sempre em posição de inferioridade em relação aos instrumentos de sopro, poderá ser explicado pelo facto de, no início do seu percurso, a família dos violinos ter sofrido grandes resistências, pelo facto de se basear em instrumentos de carácter popular, associados à dança e a outras manifestações profanas. Se isso se fez sentir em toda a Europa, em Portugal - país de um grande conservadorismo no que diz respeito à expressão religiosa, fomentado ideologicamente por D. João IV a partir de meados do século XVII - os efeitos foram ainda mais profundos. As instituições do país acentuaram a recusa da inovação instrumental, e, em particular, resistiram às novas e pujantes sonoridades dos violinos, violas de arco e violoncelos, precisamente no período em que estes instrumentos se expandiam com maior fulgor nas redes musicais europeias. Esta divergência de sentidos entre Portugal e os cânones europeus, num período fulcral do desenvolvimento desta família instrumental poderá ter sido um factor essencial para que o repertório para cordas friccionadas tenha sido alvo de um desenvolvimento tão parco e tão tardio na prática musical portuguesa, com consequências até ao século XX.

2.1.2 Possíveis registos de repertório com utilização de viola de arco

Jalôto (2006) refere que as violas de arco eram um instrumento de especial “predilecção” em Coimbra já desde o séc. XVI. Os seus estudos mostram também que, ainda que durante o séc. XVI os registos de cordas friccionadas sejam sempre relativos a violas da gamba, no século XVII encontram-se já “explicitamente partes para 2 violinos numa ‘Missa a 10. vozes com Violims` e uma parte para violino nos Responsórios de Matinas de Natal de D. Pedro da Esperança (+1660)”. O autor arrisca afirmar que o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra parece ter sido a primeira instituição eclesiástica portuguesa a aceitar a utilização desta nova família de instrumentos nos acompanhamentos de música sacra. Ainda que não haja provas concretas de partes instrumentais explicitamente para violetas no século XVII, é tentador induzir que, se as partes instrumentais tinham como função dobrar as vozes de linhas de polifonia seiscentista, é muito provável que no termo “violims” esteja subentendida a utilização daqueles instrumentos para as linhas interiores e médias, à

maneira do que acontecia então na práticas instrumentais polifónicas europeias (Lainé 2010).

Um outro caminho já apontado para a eventual identificação de partes instrumentais de violeta no século XVII poderá ser a prática do vilancico português. Alegria (1977) refere algumas cotas da Biblioteca Pública de Évora relativas a vilancicos seiscentistas de António Marques Lésbio contendo papéis de acompanhamentos instrumentais. Para além dos habituais guiões de harpa, aparecem ocasionais “violines”, “violinos”, “violoncelos” e até “baixo de Violim”. É possível, como se verá em baixo na análise da escrita em causa, que a referência “violines”, mais uma vez, possa subentender violas de arco. As obras que indubitavelmente previam a utilização de acompanhamentos instrumentais para além dos guiões de harpa e órgão são uma acentuada minoria. Sendo verdade que existe um número razoável de “papéis” soltos com partes instrumentais, estes são frequentemente produzidos em datas posteriores à composição ou prática inicial das obras. Referindo-se ao universo de vilancicos religiosos do século XVII em Santa Cruz de Coimbra, Brito (1982) diz-nos que, em várias centenas de exemplares, apenas cinco apresentam partes instrumentais explícitas, sendo estas dominadas pelos instrumentos de sopro, harpa e órgão. O autor (1982, p. 5) diz-nos ainda que a utilização de violinos no Mosteiro de Santa Cruz no século XVII era muito rara, talvez devido à conotação ainda recente destes instrumentos com a música profana e festiva.

Brito, na mesma obra, refere alguns exemplos de utilização de instrumentos, tal com o Salmo *Dixit Dominus*, Mss 228 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, proveniente do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, datado de 1645, obra polioral que apresenta diversas partes instrumentais, a saber *Coro de Instrumentos*, *instrumento*, *instrumento*, sem designação específica. Sendo um deles baixo contínuo, podemos apenas especular os restantes instrumentos pelos registos descritivos. Os âmbitos instrumentais, no entanto, dão-nos algumas pistas: o 4º Coro de Instrumentos é escrito em clave de Dó na primeira linha, com uma extensão sonora entre o dó 3 e o fá 4, correspondendo provavelmente aos violinos ou flautas (os *Responsórios de Maitines de Navidad* de D. Pedro da Esperança, de meados do século XVI, têm uma parte instrumento de “Violim”, também escrita em clave de Dó na primeira linha, exactamente com a mesma extensão (Brito, 1982, p. 13). Ainda que a parte do Salmo *Dixit Dominus* não tenha indicação específica de instrumento, é legítimo fazer a relação directa). A linha de instrumento seguinte está escrita em clave de dó na 3ª linha, com uma extensão entre o fá 2 e o fá 3, correspondendo

provavelmente a uma viola de arco; estas duas linhas poderiam ter sido feitas por *cornetas*, já que esta indicação aparece noutros manuscritos instrumentais no mesmo contexto (Brito, 1982, p. 8); a linha seguinte tem um âmbito entre o si 1 e o fá 3, correspondendo, provavelmente a uma viola da gamba; e a 4ª linha tem uma extensão entre o fá 1 e o si 2, correspondendo provavelmente ao violoncelo, ou baixão. Brito (1982, pp. 4-5) refere ainda uma Missa, constante no mesmo Mss 228, de cerca de 1645, a vozes "com Violims", sendo que as partes instrumentais estão designadas como "violino 2º, Violino Primo / Basso Continuo". Ainda que não haja indicação de viola, a utilização da família dos violinos em Santa Cruz de Coimbra em 1645 demonstra que em meados do século XVII esta era já aceite na prática da música religiosa. Como vimos já, através de Lainé (2010), no século XVII era uma prática comum na Europa a ocasional utilização de violas de arco nas linhas previstas para segundo violino. Seria este o caso em Santa Cruz de Coimbra? Os números conhecidos acerca da relação entre a produção de violinos e violas de arco até meados do século XVII é muitíssimo desequilibrada para estas últimas (Lainé, 2010), já que o quinteto *standard* do centro da Europa, neste tempo, previa a utilização de um violino, três violetas e baixo. O facto de haver muito mais violas de arco em circulação do que violinos, permite-nos especular acerca da utilização daqueles instrumentos em Santa Cruz de Coimbra, sob a designação de "violines".

Como referido anteriormente, também Évora há fortes possibilidade de terem existido violas de arco em funções de acompanhamento. António Marques Lésbio, nascido em 1639 em Lisboa, esteve activo seguramente a partir de 1660, e representa o paradigma da arte musical da segunda metade do século XVII. Os seus vilancicos depositados na Biblioteca Pública de Évora são preciosos pelo simples facto de terem sobrevivido. A sua obra, todavia, era imensa, e está quase por completo desaparecida (Stevenson, 1976). Alguns contêm papéis, mais tardios ainda que seguramente do mesmo século, com linhas de acompanhamento instrumental de "violines". Nestes casos, bem como no vilancico "Yo soy la tierra", de Manuel de Freitas Leitão, para oito vozes com acompanhamento de "violines", órgão e violoncelo, estas linhas poderiam ser tocadas na viola de arco sem necessidade de ultrapassar a primeira posição, pelo que a ambiguidade do instrumento que era utilizado na sua execução se mantém, abrindo a hipótese da existência de violas de arco.

2.1.3 Perspectiva comparativa com os repertórios praticados na Europa e registos musicológicos europeus

Na segunda metade do século XVII florescia na Europa, de forma gradual mas segura, a música instrumental de carácter abstracto, por completo desligada de texto ou temática sacra. O desenvolvimento da viola de arco beneficiou, como foi visto atrás, de alguns destes caminhos. Enquanto em Portugal os instrumentos de corda friccionada eram muitíssimo raros, e a sua utilização parece estar exclusivamente relacionada com a dobragem ou acompanhamento de linhas de polifonia sacra, compositores como George Muffat (c.1653-1704) em França, ou Johann Rosenmuller (c.1619-1684) produziam diversas obras puramente instrumentais, com utilização indubitável, ainda que não solista, de violetas. Não havendo nenhuma linha instrumental explicitamente de viola de arco na literatura portuguesa deste período, a comparação no que diz respeito à emancipação técnico-expressiva da viola de arco entre o Portugal seiscentista e a restante Europa mostra bem do estágio rudimentar em que aquela se encontrava.

Mesmo sem apontar exclusivamente para a música puramente instrumental, no século XVII a Europa central e do norte utilizava já profusamente as violas de arco na música religiosa, nomeadamente quando os temas eram ligados ao ciclo da morte, casos em que, muitas vezes, se dispensava totalmente o uso de violinos¹. Uma busca no RISM² permite identificar de imediato dezenas de obras germânicas de meados do século XVII, de carácter fúnebre, para coro, duas a quatro violas e baixo, sendo que, habitualmente, as duas linhas centrais são destinadas às modernas viola de arco, em funções de tenor e alto. São os casos das obras de David Schedlich (c.1659), Christian Spahn (c.1680), Heinrich Schwemmer (c.1666), Johann Lohner (c.1692), entre inúmeros outros registos semelhantes.

Na obra *Solvite jam grates* de Johann Balthasar Erben (1626-1686), compositor que foi Mestre de Capela em Dantzig - actual Gdansk - apresenta-se uma orquestração para dois violinos, duas “violettas”, um “violonne” e baixo contínuo, a acompanhar música vocal a seis vozes. É importante referir que este compositor, tal como muitos

¹ Esta prática viria a ser replicada vastamente em Portugal no século seguinte, como se verá, ainda que não seja claro se com origem nas estéticas europeias, ou numa cultura idiossincrática portuguesa.

² *Répertoire International de Sources Musicales* - <http://www.rism.info>, consulta a 1 de Novembro de 2017

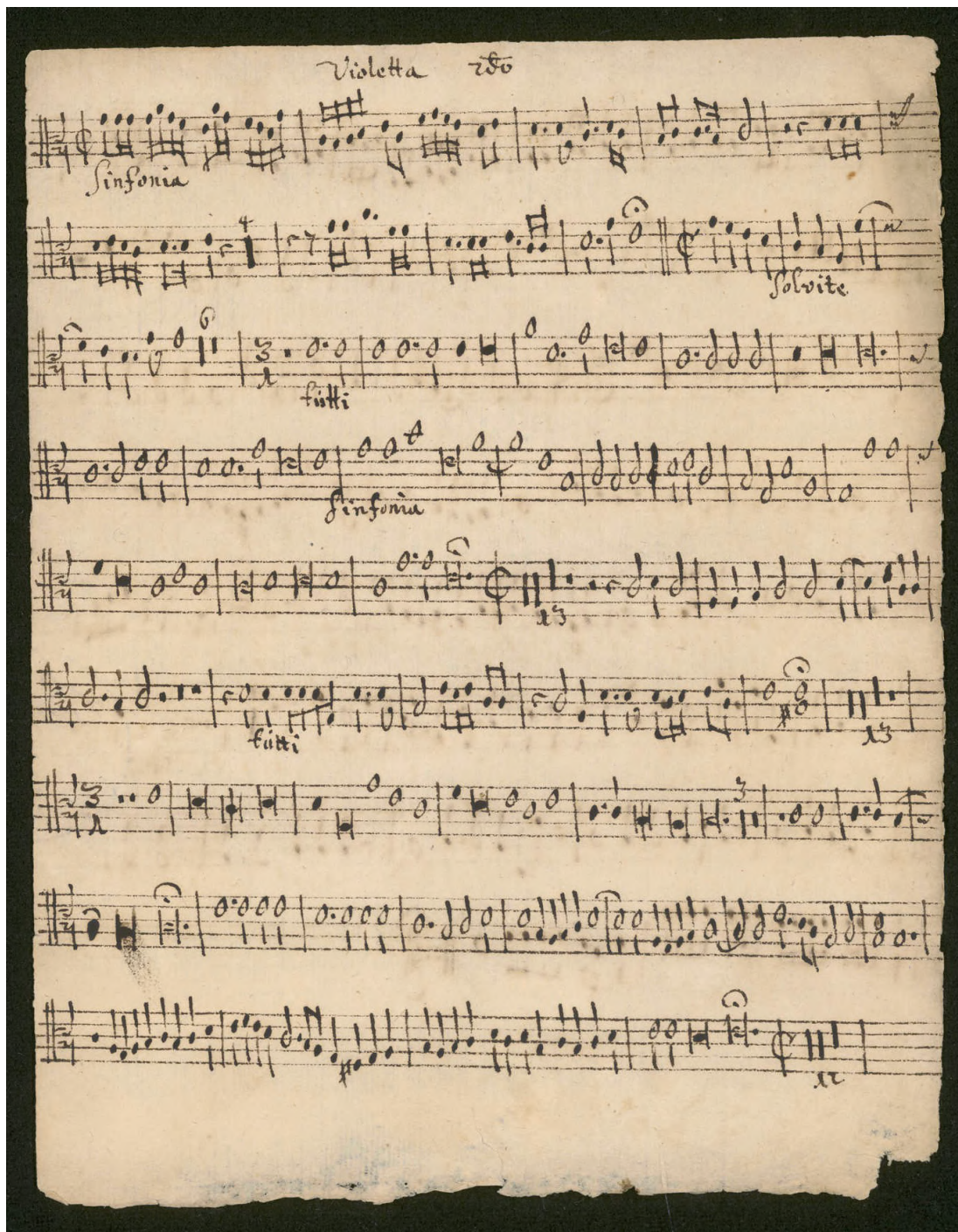
da sua época, marcavam uma distinção entre os termos *violetta* e *viola*. O primeiro parece referir-se às modernas violas de arco, e o segundo à vasta família de violas *da gamba* e de arcaicas violas *da braccio*. Estas asserções não são completamente claras, e os registos não permitem conclusões sólidas, já que em todos os instrumentos são utilizadas diversas claves. No caso da obra presente, depositada no repositório digital do departamento de musicologia da Universidade de Upsala, as duas linhas de *violetta* evidenciam uma escrita idiomática para viola de arco, explorando duas regiões diferentes, como habitual na época, e utilizando, como tal, claves diferentes. Apesar da diferença de claves, o instrumento a que se destinavam seria o mesmo: a viola de arco.

Nos exemplos apresentados, é possível ver que a primeira violeta assume um registo mais agudo - viola alto -, utilizando apenas as três cordas mais agudas, sem no entanto haver necessidade de subir de posição, onde toda a escrita é tecnicamente adaptada à realidade do instrumento. A segunda violeta, escrita em clave de dó na terceira linha, utiliza as quatro cordas, assumindo no entanto um registo de viola tenor. Este tipo de distribuição de âmbitos era muito comum na escrita para violeta da Europa central do século XVII, e, ainda que numa obra de pendor vocal sacro, mostra bem o estágio avançado de emancipação do instrumento neste período, comparativamente a uma aparente quase total ausência em Portugal.

Exemplo 4 - Johann Balthasar Erben. *Solvite jam grates*, parte de *violetta 1*, excerto.

The image displays a page of handwritten musical notation for Violin I. At the top, the title "violetta i" is written in cursive. The first staff begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and the word "Sinfonia" written below the staff. The notation includes complex rhythmic patterns with many beamed notes. The second staff has the word "Solvite" written below it. The third staff starts with a 3/4 time signature. The fourth staff is marked "Sinf:". The remaining staves continue the musical piece with various rhythmic and melodic lines. The paper is aged and has some stains.

Exemplo 5 - Johann Balthasar Erben. *Solvite jam grates*, parte de *violetta 2*, excerto.



Abordando a música puramente instrumental, é possível aprofundar ainda mais a percepção do enorme fosso que havia entre Portugal e Europa central na utilização da moderna família de instrumentos de corda friccionada em geral, e na situação de autonomização da viola de arco em particular. Nas colecção de doze sonatas para vários instrumentos de arco “*et altri*” de Johann Rosenmuller (1619-1684), escritas em Nuremberga em 1682, podemos ver o mesmo tipo de nomenclatura utilizado por Johann Balthasar Erben no que diz respeito às referências específicas às modernas violas de arco, em antítese com as violas *da gamba* ou *da braccio* do período organológico anterior. Das doze sonatas, as primeiras duas são apenas para dois violinos e baixo, iniciando-se a utilização de violas a partir da terceira. A violeta, na sua acepção organológica moderna, só aparece no entanto a partir da sétima sonata. Até aí, as menções “viola” referem-se sempre a viola *da gamba*, aparecendo esta descrita como “Viola”, “Viola da gamba” ou “Fagotto à Viola”. O compositor, quando se quer referir à violeta escreve sem qualquer ambiguidade “violetta”, utilizando por vezes duas, com os papéis de tenor a alto, habituais nos *ensembles* instrumentais desta época naquela zona da Europa.

O tipo de escrita - com constante exploração imitativa de vozes interiores - beneficia a relevância da viola de arco, não a colocando em menor exposição melódica que outros instrumentos. Embora o compositor tenha vivido e trabalhado em Itália e sido influenciado pelas práticas instrumentais barrocas aí existentes, o seu estilo não cedeu completamente ao modelo da sonata em trio, tendo mantido antes as idiossincrasias culturais da sua região de origem. O facto de ter estado em Veneza - uma cidade cuja utilização de violas de arco na música instrumental não foi tão afectada pelas estéticas barrocas como em Nápoles ou Roma - locais de onde o instrumento praticamente desapareceu para dar lugar à dicotomia dramática violinos/baixo (Lainé, 2010) - poderá ter contribuído para esta continuidade na responsabilização das vozes interiores através da condução de vozes em estilo imitativo.

O Exemplo 6, apresentado em baixo, é bem demonstrativo da forma como a construção contrapontística imitativa tão característica desta época nos territórios da actual Alemanha produz naturalmente um equilíbrio de autonomia entre todos os instrumentos envolvidos. A “violetta” assume assim frequentemente material temático e melódico, de exigência técnica e de condução de frase, demonstrando a forma como o estágio de autonomização do instrumento estava perfeitamente estabelecido neste período naquela região. O contraste com a inexistência de fontes musicais

sobreviventes de escrita para viola de arco em Portugal neste período fica absolutamente claro.

Exemplo 6 - Johann Rosenmuller. *Sonata Settima à 4*, c.1-10.

Sonata Settima à 4
Johann Rosenmüller (1619-1684)

Largo

The image displays the musical score for the first ten measures of the Sonata Settima à 4 by Johann Rosenmüller. The score is written for five instruments: Violino Primo, Violino Secondo, Violetta Primo, Viola (da gamba), and Basso Continuo. The tempo is marked 'Largo'. The score is in common time (C) and consists of five staves. The first system shows measures 1-4, the second system shows measures 5-7, and the third system shows measures 8-10. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The Basso Continuo part includes figured bass notation (e.g., 5, 6, #6, 5, 6, 5, 6, 4, #6, 5).

2.1.4 Perspectiva comparativa com registos de utilização de violas em orquestra noutras regiões da Europa

Não havendo qualquer registo explícito de linhas de viola de arco em partituras portuguesas, é possível, nomeadamente através dos trabalhos de Pinho (1981), Alegria (1973b) e Jalôto (2006), especular acerca do panorama instrumental de dois dos maiores centros musicais do século XVII: a Capela da Sé de Évora e o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. Se na primeira, como vimos, as primeiras referências a violas ou violinos datam do início de setecentos, na segunda - embora num quadro de grande ambiguidade - é possível assumir que a utilização de violas *da braccio* era já comum no século XVI e que a família dos violinos era empregue nas práticas instrumentais já na segunda metade do século XVII. Estes dados não nos permitem decifrar com qualquer grau de certeza acerca da constituição dos grupos instrumentais existentes neste período, mas permite assumir que terá sido possível a existência de pelo menos um violetista no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra na segunda metade de seiscentos.

A comparação com as constituições das orquestras e grupos instrumentais de outras instituições musicais europeias, ainda que os dados concretos sejam escassos, poderá ser, todavia, de alguma utilidade. Albertyn (2005, pp. 451-452) apresenta uma tabela listando os músicos da orquestra da corte de Hanover nos anos com registos conhecidos, entre 1667 e 1729. Aqui pode ver-se a existência de violinos e violas com diversas designações: “Viole Streicher” entre 1667-9 (1 músico), 1680 (2 músicos), 1688 (1 músico) e 1698 (3 músicos), em simultâneo com “Violist & organist” (1 músicos) pelo menos durante 3 dos registos anuais (1678/9, 1680 e 1688), e, simplesmente “Viola”, no ano de 1729 (2 músicos), sem mais indicações. Para além destes registos, existem registos de “Bassviole/Viola da Gamba” nos anos de 1667 a 1698, o que aumenta um pouco o grau de certeza de que as designações anteriores se referiam a violetas no sentido moderno do termo. Os “Bassviole/Viola da gamba”, desaparecem com o final do século XVII, sendo substituídos por “Kontrabass”. Pelos poucos registos existentes em Portugal para este período, tudo leva a crer que terá sido este o processo de evolução dos agrupamentos instrumentais portugueses, iniciado-se todavia já bem dentro do século XVIII. Nenhum registo português, aliás, nos permite mapear com o mesmo nível de concretização a existência de músicos de cordas em actividade nas instituições nacionais deste período.

Riley (1980, Vol. I, pp. 72-74), através das fontes musicais e registos italianos relativos ao século XVII aponta - embora com as variações regionais conhecidas - a provável utilização habitual de duas a três violas nas orquestras e *ensembles* instrumentais seiscentistas. Em França, de acordo com Riley (1980, Vol. I, pp. 78-79) a listagem de instrumentos dos *24 Violons du Roy* em 1636 assinalava seis violinos, seis baixos e doze violas de arco, distribuídas em três registos: *haute-contre*, *taille* e *quinte*. Estas violas de arco - incluídas na denominação dos *24 Violons du Roy*, mostrando que, em 1636, todos os instrumentos da família dos violinos poderiam ser assim designados, independentemente das suas dimensões e registos - tinham dimensões diferentes por forma a beneficiar diferentes registos sonoros, mas era todas afinadas em uníssono na afinação moderna actual: dó-sol-ré-lá.

Adriana Latino (1993, p. 8) refere os músicos da Capela Real de Lisboa no final do século XVI, especificando dois organistas, 2 baixões e uma corneta, para além do Mestre de Capela, dos cantores, dos capelães e dos moços de Capela. A autora, citando o trabalho de Sousa Viterbo sobre os documentos das chancelarias da dinastia filipina, identificou um corpo de 134 músicos ligados à corte de Lisboa entre 1575 e 1645, nos quais aparecem dois tangedores de viola de arco - o período em causa, e a ambiguidade de nomenclatura, leva-nos a considerar que, provavelmente, se trataria de violas *da gamba* - num total de 39 instrumentistas (contando nomeadamente com doze tangedores de charamela, cinco de corneta, um de harpa, oito de tecla, e cinco de baixão). Os dois tangedores de viola de arco referidos por Viterbo chamam-se ambos Domenico, e são em simultâneo instrumentistas de charamela (Latino, 1993, p. 10).

A quase total escassez de registos portugueses destas características não permite um comparação eficaz das práticas musicais da viola de arco entre o nosso país e outras regiões da Europa, mas em si mesma constitui a prova de que o percurso de emancipação do instrumento em Portugal não se havia ainda verdadeiramente iniciado.

Conclusões parciais do presente período cronológico

Dados musicológicos e iconográficos, literatura e fontes directas sobreviventes, apontam todos no mesmo sentido: a prática de música instrumental em Portugal no período em questão era escassa, e, dentro desta escassez, a raridade de utilização de instrumentos de cordas friccionadas era ainda mais acentuada. Nestes, a vasta maioria das vezes tratava-se de *violas da gamba* ou *violas da braccio* de construção arcaica. As raras vezes em que aparecem em Portugal referências seiscentistas a instrumentos da moderna família dos violinos, violas de arco e violoncelos, estas são quase exclusivamente destinadas latamente a “violines”. Todos estes instrumentos tinham como função o acompanhamento de música sacra, fosse ela de carácter polifónico clássico, fosse de carácter mais aproximado da música popular, em língua romance, como era o caso dos vilancicos. O aparecimento de guiões e baixos contínuos dá-se de forma gradual, mas acaba por não ter consequências práticas na autonomização da música instrumental face às funções sacras, pelo menos neste período, ao contrário do que aconteceu noutras regiões da Europa. Estes factos têm como consequência que a moderna viola de arco não apareça em nenhum momento explicitamente como executante de responsabilidade na literatura portuguesa deste período, ainda que implicitamente possamos supor a sua existência e circulação. Na verdade, ainda que possamos especular que as referências à utilização de violinos no século XVII implique tacitamente o uso de violas, e que seja possível até que o primeiro registo relativo à moderna viola de arco date de 1645, não existe nenhuma referência clara e inequívoca da utilização da viola de arco pertencente ao quadro organológico dos violinos, nem tão pouco qualquer fonte manuscrita ou impressa musical indubitável do mesmo. Desta forma, o período anterior a D. João V está condenado a um conhecimento especulativo, deste ponto de vista.

Pode considerar-se com alguma segurança que a viola de arco - instrumento da família dos violinos, também chamada de violeta - foi provavelmente introduzida em Portugal na segunda metade do século XVII com a chegada dos restantes instrumentos da sua família instrumental, mas está comprovadamente documentada, ainda que em funções de preenchimento harmónico, apenas a partir dos inícios do século XVIII, após o advento da reforma Joanina.

O estágio de emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal nos séculos XVI e XVII era muito rudimentar, senão praticamente inexistente, sofrendo do ónus a que toda a família dos violinos estava sujeita pelo facto de ser proveniente da

música popular profana, e com a conseqüente dificuldade em introduzir-se nas práticas musicais religiosas que se produziam nas instituições do nosso país. O contraste com a profusão de utilização de outros instrumentos arcaicos é nítido, e, na comparação com outros países do cânone europeu, torna-se claro que o estágio de desenvolvimento destes instrumentos em Portugal era ainda muito inicial. Ao contrário do centro e sul da Europa, onde era já vasta, na literatura portuguesa não sobreviveram quaisquer manuscritos ou impressos musicais que incluíssem viola de arco, acabando, aliás, todos os instrumentos de corda friccionada por sofrer de forma mais aprofundada do rudimentar estado da produção de música puramente instrumental. A comparação de efectivos orquestrais e listas de músicos de Capelas Reais, eclesiásticas ou outras organizações institucionais, entre Portugal e outras regiões da Europa, mostra, de forma muito transparente, a forma como, apesar de existirem grandes centros de produção musical no território nacional da época, o domínio da música instrumental tinha uma dinâmica muito pobre, com impacto no desenvolvimento das novas estéticas, sonoridades e inovações organológicas.

3. Reinado de D. João V

O reinado de D. João V inaugura um novo ciclo da música portuguesa, claramente assente em novas perspectivas ideológicas e na transformação das instituições que as veiculavam. Brito (2015, p. 125) designa este período como “período italiano” e regista que o seu impacto perdurará até bem dentro do século XX. Rui Nery (2015, pp. 114-115) aponta para o final do século XVII como o verdadeiro início destas transformações, patente, segundo o autor, no gosto pelo contraponto imitativo, na predilecção pela oratória, no interesse pela sonata, e na constatação de que “a polifonia portuguesa a partir de meados do século está estruturada claramente a partir da dualidade entre Soprano e Baixo”, antecipando assim a origem de um tempo que se estabelecerá em definitivo décadas mais tarde.

Um exemplo demonstrativo da abrangência deste projecto de transformação das estruturas religiosas é o facto de, após a chegada ao trono do monarca, este ter empreendido uma profunda reforma nas práticas musicais da corte e da música litúrgica em Lisboa e nas principais dioceses do país. Segundo Doderer (1993), diversas missivas do núncio apostólico em Lisboa relativas à actividade musical referiam o facto de D. João V ter dispensado oito músicos da sua Capela Real - mais tarde Patriarcal - para cada uma das principais dioceses portuguesas, para que estas ficassem dotadas de meios musicais com qualidade para a prática da liturgia.

O estilo inaugurado e introduzido de forma marcada por D. João V parece ser, no entanto, resultado de opções muito concretas, e não casuísticas, realizadas perante uma vasta informação acerca das diversas estéticas e realidades musicais praticadas em diferentes regiões da Europa. O gosto que enformou o estilo que viria a marcar a história da música portuguesa daí em diante não foi algo determinado pelos acontecimentos históricos de forma absoluta, mas constituiu antes uma opção estética centralizada e imposta ao reino. A opção centrava-se num universo de três tradições que despontavam na Europa com igual preponderância: a francesa, na linha de Lully e de Versailles, a alemã e a italiana. Após o casamento com Maria Ana de Áustria, em 1708, a corte passou a ter acesso a uma vasta cultura musical europeia de origem germânica, pelo lado da rainha consorte, com acesso às linhas de actividade musical mais desenvolvidas na época.

Brito (2015, pp. 125-127), citando Rui Vieira Nery, refere que “o primeiro problema com que D. João V se teve de defrontar, na sua pretensão de introduzir em Portugal uma nova conceção absolutista do Estado segundo o modelo da França de Luís XIV foi o da importância excessiva que a Igreja havia adquirido após a Contra-Reforma [...]”. Por forma a enfrentar este problema, a coroa tomou de forma decisiva o

controlo das instituições eclesiásticas, acabando por produzir uma grande ambiguidade entre poderes políticos e religiosos. Esta interpenetração teve “consequências política inegáveis mas condicionou em larga medida o alcance da indispensável reforma cultural e das mentalidades” (*idem*). Segundo o mesmo autor, as movimentações de um segmento de intelectuais no sentido de introduzir em Portugal o espírito racionalista nascente na Europa não surtiu efeito, embatendo neste processo irreprimível de “clericalização do poder político”, com evidentes consequências na música puramente instrumental, de carácter especulativo e racional. Ainda segundo Brito (2015, pp. 125-127), “os rendimentos obtidos com o ouro do Brasil foram sobretudo investidos em obras e instituições artísticas relacionados com a representação religiosa do Poder absoluto, com a *ópera ao divino*’, e não com a teatralização laica desse Poder que a *opera seria* italiana começava então a assumir na maioria das cortes europeias”. Assim, todo o processo de renovação musical do país esteve ligado por opção política ao estilo italiano, e centrado na transformação e apropriação dos poderes eclesiásticos, simbolicamente representado nas reformas da Capela Real, mais tarde Sé Patriarcal, e a partir da qual se constitui o Seminário da Patriarcal - principal centro de ensino musical do Reino.

A política de *aggiornamento* estilístico centrou-se na importação ostentatória dos mais reputados músicos italianos do seu tempo. A contratação de Domenico Scarlatti para a cômte portuguesa é paradigmática desse processo, e marcante para o estabelecimento da nova referência estética (Alegria, 1997, p. 160). A primeira obra para orquestra conhecida composta por um residente em Portugal - com utilização de violas - é, aliás, de Scarlatti, e data de 1720 (Matta, 2006, p. 34).

Desta forma, a profunda reforma das instituições musicais empreendida a partir de então seguiu a via da estética concertante italiana não por razões de acesso unívoco a esta cultura, ou por desconhecimento das demais, mas sim por opção clara, deliberada e informada. A “política de ostentação” - de alguma maneira contrastante com a tradição polifónica que subsistiu em Portugal até inícios do século XVIII -, conjugada com a opção ideológica de reforçar as instituições eclesiásticas e a sua relação com os poderes estatais, levaram - numa opção que hoje nos parece natural - à opção estética do emergente Barroco italiano, com especial foco na prática romana, e na sua policoralidade monumental, bem como, mais tarde, nas práticas concertantes napolitanas. Com efeito, as diferentes tradições musicais alemãs do Barroco, na sua associação a estéticas reformistas, eram especialmente reflexivas e especulativas, não produzindo o impacto espectacular e imediatamente apelativo que

o estilo concertante sugeria. Por outro lado, o Barroco francês, que emergira no final do século XVII, estava associado a uma política de ostentação de poder fortemente centralizada no palácio real, eficazmente metaforizada pelo Rei-Sol, numa representação artística eminentemente laica e classicizante, o que não correspondia às intenções ideológicas de D. João V, cuja concepção de poder absoluto passava pelo reforço da sua representação religiosa, pela valorização substancial dos bens da igreja, e pelo fortalecimento dos laços entre a côrte e as instituições eclesiásticas até um ponto em que quase não seria possível distinguir entre ambas. Esta política, consubstanciada na magnificente Basílica-Palácio de Mafra, favorece naturalmente o fausto da prática musical italianizante. Enquanto na restante Europa culta o poder absoluto promovia o desenvolvimento da *opera seria*, a côrte portuguesa fomentava de forma decisiva o absolutismo político por via religiosa. A já referida recusa política dos ventos do racionalismo europeu, e a conseqüente criação de um corpo político ambíguo que junta o poder da coroa e o poder religioso, faz com que o acompanhamento das evoluções técnicas instrumentais desta época deva procurar-se, acima de tudo, nos repertórios de carácter religioso produzidos então, para além das *serenatas*, divertimentos semi-operáticos laicos italianos, possivelmente introduzidas na corte pela Rainha para seu entretenimento, para as quais concorriam os conhecimentos dos melhores compositores da época, e de que muitos materiais subsistiram até hoje. A referida obra de Domenico Scarlatti, de 1720, é, aliás, uma destas serenatas, apresentada no Paço da Ribeira no aniversário da Rainha D. Mariana de Áustria (Matta, 2006, p. 34): *La Contesa delle stagioni*.

As práticas musicais são determinadas pelas instituições que as induzem, que as financiam. A falta de uma autonomia financeira profana na produção musical, à semelhança do que acontecia noutros países, e mesmo em Itália, levou à falta de interesse na música instrumental e camerística. Bettencourt da Câmara (2008, pp. 4-5) refere o peso considerável da Igreja da sociedade portuguesa do Antigo Regime como uma condicionante fundamental para a produção musical das instituições portuguesas. Por inerência, a viola de arco não se emancipa de forma tão ágil, porque, como se viu anteriormente, este instrumento fez o seu processo de autonomização europeu principalmente através da música de câmara de carácter profano. Para a prática sumptuosa das manifestações barrocas italianizantes, aliás, a desvalorização da construção racionalista das vozes interiores em benefício da espectacularidade dos grande efeitos retórico-musicais leva a que as violas sejam muitas vezes dispensáveis, e a falta de instituições portuguesas deste período que induzam de forma directa a prática da música instrumental acabou por determinar

um sub-desenvolvimento crónico da escrita para viola de arco logo a partir da primeira fase do surgimento deste instrumento no país.

Apesar de o foco ter sido colocado essencialmente na actividade musical relacionada com as práticas litúrgicas, o florescimento do estilo italiano acabou por levar igualmente a um rápido desenvolvimento da ópera e da música teatral. Segundo Brito (2015), ainda que tenha durado apenas uma década - devido à proibição de representações teatrais em Lisboa a partir de 1742, fundamentada no “terror religioso” do rei (Brito, 2015, p. 135) - foi de tal forma relevante que poderá ter promovido algum contributo para a actividade musical profana e para o desenvolvimento da escrita instrumental.

3.1 A prática da viola de arco no contexto musical português deste período

Ainda que não haja partituras para orquestra de compositores residentes em Portugal sobreviventes anteriores a 1720, há diversos registos de utilização de agrupamentos orquestrais em óperas, serenatas e divertimentos após 1708, data da chegada a Portugal de Mariana de Áustria. Matta (2006, pp. 6-7) cita os relatórios da Nunciatura Apostólica, onde identifica múltiplos registos de apresentações musicais no Palácio real, “com os músicos da Capela”, muitos deles com referências a orquestras e “vários tipos de instrumentos”. O mesmo autor refere ainda as apresentações comprovadas de diversas serenatas em Lisboa nas duas primeiras décadas de setecentos, todas anteriores à data da obra de Scarlatti anteriormente citada. Em nenhum registo há referência específica a violas de arco, todavia é legítimo considerar que elas se enquadram em registos como *Fabula de Acis y Galatea fiesta armonica com Violines, Flautas, e Ubués*, de 1711 (Matta, 2006, p. 7) ou *Fabula de Alfeo y Aretusa fiesta armonica com toda la variedad de instrumentos musicos*, de 1712, numa prática que se assemelhava à tradição da *zarzuela* espanhola (Matta, 2006, p. 7).

Todavia, como referido, diversos dados apontam para a influência da tradição romana na nova prática musical introduzida por D. João V nas instituições eclesiásticas nacionais. O foco nas práticas romanas não estará desligado do facto de o monarca tomar como referência para a sua Capela Real a própria Capela Papal, acabando mesmo por suplantá-la em ostentação e qualidade, num processo apoiado na

prosperidade financeira trazida pelos proventos do ouro brasileiro, e por um invulgarmente longo período de paz. Os casos de António Teixeira (1707-1769?), Francisco António de Almeida (1702?-1755?) e João Rodrigues Esteves (1700?-1755?) são demonstrativos desta preferência regional: todos foram enviados para Roma ainda em tenra idade como bolseiros da coroa, por forma a efectuarem os seus estudos musicais. António Teixeira, após 1728, viria a regressar a Portugal para assumir o cargo de capelão-cantor da Sé Patriarcal de Lisboa, e de professor no Seminário da Patriarcal¹. A sua actividade musical em Lisboa foi profusa e diversificada, marcando decisivamente as práticas e estéticas musicais nacionais. João Rodrigues Esteves, após o regresso de Roma, viria a ser Mestre de Capela da Sé Patriarcal de Lisboa, com relevantes funções no Seminário da Patriarcal. Também Francisco António de Almeida viria a regressar ao país, para assumir funções na Sé e no Seminário Patriarcal, mantendo ainda uma relação de trabalho constante e directa com a família real (Brito, 2007).

O facto dos principais estrangeirados que neste período viriam a ter uma influência decisiva na transformação das instituições musicais do país e na evolução estético-musical serem todos enformados pela prática romana viria a ter necessariamente consequências negativas na autonomização da viola de arco enquanto legítimo instrumento de expressão musical. Como já referido, a utilização e atribuição de responsabilidades musicais à viola de arco foi um processo muito desigual em toda a Europa, e em particular nas diferentes regiões italianas. Segundo Lainé (2010) e Riley (1980), as correntes musicais romanas deste período tendiam a não atribuir quaisquer papéis de relevo à violela, suprimindo-a até na maioria das vezes, quer na escrita camerística, quer na escrita orquestral dramática ou religiosa. Com efeito, *“Les écoles romaine et napolitaine du debut du XVIIIe siècle ne montrent que très peu d’intérêt pour l’alto, certains compositeurs les ayant purement supprimé de l’orchestre”* (Lainé, 2010, p. 31).

A coincidência entre o período em que a influência romana moldou as práticas musicais portuguesas, e o período em que os instrumentos da família dos violinos começavam finalmente a ser aceites na música religiosa portuguesa, provocou um forte impacto negativo na utilização da viola de arco enquanto instrumento autónomo e relevante no repertório português logo desde o início do seu aparecimento, o que viria a deixar marcas nos dois séculos de produção musical que se seguiram.

¹ informação recolhida em <http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/t/teixeira-antonio/?lang=pt#tab=0>, a 1 de Dezembro de 2017, 15:45.

Um olhar sobre os catálogos de instituições nacionais onde estão preservadas a maioria das obras de António Teixeira e Francisco António de Almeida, aliás, nomeadamente os arquivos e bibliotecas musicais do Paço Ducal de Vila Viçosa, Palácio de Mafra e Palácio da Ajuda, mostra-nos que são muitas as que não utilizam quaisquer violas nas suas instrumentações.

3.1.1 Registos históricos de violetistas e de prática de viola de arco em Portugal neste período

Alegria (1973b, p. 92) diz-nos que em 1723 aparece pela primeira vez nas folhas de pagamentos da estrutura musical da Sé de Évora “um tangedor de *rabeca*”. Tratando-se apenas de um, tudo indica que corresponde, de facto, a um violino. Todavia, afirma Alegria no mesmo passo, que a transformação dos elementos que integravam os efectivos musicais da Sé de Évora se ia operando paulatinamente, em direcção a um ensemble instrumental e coral de características semelhantes aos utilizados geralmente na Europa musical italianizada: “os instrumentos antigos foram cedendo o lugar a uma nova estrutura musical; e, em 1724-1725, já a constituição instrumental estava organizada com dois rabecões, dois harpas, um viola e um rabeca a juntar a dois organistas, três cantores contraltos, dois tenores e dois baixos” Alegria (*idem*). A viola aqui referida parece ser a mesma função de viola que existia no final do século XVII, termo ambíguo que poderia corresponder a uma *viola da gamba* ou à moderna *violeta*, ambiguidade essa fortalecida pelo facto de aparecer aqui acompanhada por dois rabecões e uma rabeca, instrumentos da “nova” família de instrumentos italianos. Será esta a primeira referência à existência de uma violeta na Sé de Évora? Alegria (1973b, p. 93) diz-nos ainda que em 1729 foi “passada provisão a um tal António Bequer Guzman [...] para tanger *violim* [...]” sendo a primeira vez que este termo aparece nos registos como “sinónimo de rabeca”.

Com o decorrer do século XVIII continuaram em Évora as preocupações de inovar a estrutura musical, “para fazer face à música moderna que se impunha por toda a parte” Alegria (1973b, p. 98). Desta forma, em 1740, os instrumentistas presentes nos quadros daquela Sé eram dois organistas, um harpista, um violetista, cinco rabequistas e um tocador de baixão. Ou seja, um ensemble de cordas já em linha com

a prática barroca da época, acompanhado por orgão, e pela harpa - instrumento muito utilizado na prática musical de Évora. Começa a não estar em dúvida de que, neste período, existia já pelo menos uma violeta na capela de música da Sé de Évora, quer pelo repertório aí praticado, quer pela algo ambígua indicação de instrumentação, em que a violeta poderia corresponder à “viola” ou a um ou dois dos cinco “rabecas”. Segundo Alegria (1997, p. 169), a lista completa de músicos da Capela da Sé de Évora, no ano de 1743 integrava: um Mestre de Capela, dois organistas, um harpista, dois “rabecões” (violoncelos e/ou contrabaixos), duas “rabecas” (1ª e 2ª), uma “viola”, dois “baixões” e cinco cantores. Ainda que a ambiguidade do termo não nos permita afirmá-lo com toda a certeza, olhando para o tipo de formação instrumental implícita na lista em cima referida, e ao tipo de repertório que este indicia, tudo leva a crer que a “viola” que aparece nos registos de Évora seja, de facto, uma violeta, e não uma *viola da gamba*.

Aquele “viola” referido, em 1740, era um José Pinheiro, “violla”, com um salário de vinte mil réis, e os “rabecas” eram Felipe Gomes, vinte e quatro mil réis, Francisco Xavier, com o mesmo salário, e José António, doze mil réis (Alegria, 1973b, pp. 99-100). Aliás, já em 1719 aparecia José Pinheiro, “tangedor de viola”, com as funções de “ensinar os moços do Colégio [do Coro da Sé de Évora], segundo Alegria (1997, p. 161). Aparece também em 1724 como Mestre do Colégio, no ramo instrumental, assumindo o ensino da “viola”. Se o violetista do ensemble, correspondia ao “violla” - como parece ser o caso -, seria então José Pinheiro, já desde 1719; caso correspondesse a um dos músicos denominados por “rabeca” (prática comum na época), então será - a avaliar pela proporção de salários entre violinos e violetas conhecidos de outros locais e datas do século XVIII em Portugal - provavelmente José António. Para aprofundar a ambiguidade, José Pinheiro aparece na relação de despesas de 1766 do Colégio dos Moços da Sé de de Évora, onde não aparece qualquer músico com indicação de “viola”, aparecendo sim José Pinheiro agora como tocador de “Rabeca” (Alegria, 1997, p. 175), o que pode dever-se ao facto de tocar igualmente violino, ou ao facto de se prolongar a denominação da viola de arco de forma genérica pelo nome da sua família instrumental: rabeca. A primeira hipótese é verosímil, sendo, todavia, coisa pouco comum para um instrumentista de *viola da gamba* nesta época, mas muito comum para um violetista. Este facto vem reforçar a ideia de que o termo “viola”, aparecido no contexto de Évora em 1719, se referia, de

facto a uma viola de arco. A segunda hipótese, também comum na época, mostra igualmente a provável existência de violetas na prática instrumental de Évora desde o aparecimento dos primeiros registos de “rabecas” e “violins”.

Os testemunhos referidos mostram que há uma grande probabilidade de podermos situar a primeira aparição registada de uma moderna viola de arco em Évora a partir dos primeiros anos de setecentos, e, com bastante margem de segurança, a partir do ano de 1719.

Para este período cronológico são poucos os registos referentes a músicos em actividade com identidade especificada. Brito (2007, p. 8), citando Walther (*Musicalisches Lexicon*, 1732), refere uma lista impressa dos músicos mais notáveis da Capela Real portuguesa em 1728, citando *Venturi* e *Antoni* como sendo os dois violetistas da Capela Real em actividade nesse período, ambos de origem catalã. Nada mais sabemos sobre Venturi ou Antoni, senão que serão talvez os primeiros violetistas imigrados para Portugal no âmbito da política de importação de músicos europeus implementada por D. João V. É provável que a sua proveniência seja Roma, ou respectiva área de influência, mas trata-se de mera especulação, atendendo aos circuitos de circulação conhecidos da época.

3.1.2. Utilização da viola de arco no repertório do Portugal Joanino

Na primeira metade do século XVIII desconhecem-se por completo obras - ou sequer quaisquer registos de execução - com utilização de violetas puramente solistas. Todavia, as práticas interpretativas da época desenvolviam-se quase sempre com base em um músico por linha instrumental. Se é verdade que é frequente aparecerem indícios de formação de naipes nos violinos, violoncelos e contrabaixos, os escassos registos de efectivos instrumentais provenientes deste período mostram que, mesmo as mais sumptuosas instituições musicais nacionais, utilizavam um máximo de dois violetistas. Embora não se conheçam registos do modo de funcionamento das funções profissionais das violas, este número permaneceu praticamente invariável nos efectivos instrumentais das instituições musicais nacionais até ao início do séc. XIX. Na segunda metade do século XVIII os violetistas da Capela Real nunca ultrapassaram o número de três, sendo que, na esmagadora das execuções registadas em manifestos da Irmandade de Santa Cecília - frequentemente pormenorizados no que diz respeito aos músicos participantes - o naipe de violas é

constituído apenas por um músico (Sá, 2008). Se esta prática é comum e generalizada na segunda metade do século XVIII, podemos concluir com segurança que, na primeira metade do século, período em que os efectivos instrumentais eram menores, o tipo de utilização seria semelhante.

Segundo João Pedro Alvarenga (*apud* Matta, 2006, p. 34), o *Rol dos devottos q. daõ suas esmollas p.a se fazer hum sitial p.a a Capella da nossa sancta a glorioza Virgem Martir S.a Cecilia*” do ano de 1720 identificava os instrumentistas activos na Capela Real e na Igreja Patriarcal, referindo “sete violinos, dos quais pelo menos um deveria tocar viola” (Matta, 2006, p. 34), para além de um *rabecão*, um *baixão*, e dois trompetes. Ou seja, se a partir de meados do século XVIII e até ao século XIX temos um número relativamente estável de dois a três violetistas ao serviço nas instituições musicais, no dealbar da música orquestral em Portugal, a função de violetista estava ainda plenamente subjugada à prática do violino.

Desta forma, embora não se conheça literatura respeitante a música solista para viola de arco, uma descrição e análise de linhas de viola de música de câmara, ou mesmo daquilo que hoje chamamos de música orquestral, poderá dar-nos um panorama da realidade técnico-expressiva da violeta no período em causa, bem como das suas limitações. Nos arquivos nacionais é possível encontrar diversos exemplos de obras de vários tipos com utilização de violas de arco nas suas instrumentações, quer de origem estrangeira, quer produzidas em Portugal ou por portugueses. Um foco sobre alguns excertos destas obras permitir-nos-á perceber o panorama da emancipação técnico-expressiva da viola de arco neste período português.

Análise de casos específicos

No final do século XVII a esmagadora maioria da música europeia que circulava em Portugal centrava-se na prática polifónica religiosa, e a utilização de instrumentos para dobragem ou acompanhamento seguia as mesmas práticas que se utilizavam com a música de compositores locais. No final de seiscentos e nos primeiros anos de setecentos começam a aparecer registos de circulação de obras musicais de maior diversidade formal. Um exemplo precoce disso mesmo é a obra *Offertoria de Communi Sanctorum* de Antonio Holzman, a 5 vozes, com instrumentos “*extra Symphonias ad libitum, cum duplici Bassocontinuo modulanda*”, com partes de primeiro e segundo violino, primeira e segunda viola de arco, *violone* ou fagote e

duplo órgão, impressa por Theodorici Lerse, em Estrasburgo, 1702, e presente na livraria do Convento de Mafra, sob a cota P-Mp 1-47-6-16-12 (Azevedo, 1985, p. 29). De acordo com o frontispício, Antonio Holzman era professo e sub-prior no Mosteiro Beneditino de Schutter, na actual região alemã de Baden-Württemberg, como se pode observar no Anexo 57.

No início do século XVIII, a zona de Estrasburgo, muito disputada militarmente, era possessão da Casa de Áustria, pelo que o impresso musical em causa corresponde ao figurino de obras e bibliotecas trazidas para o reino de Portugal por Maria Ana de Áustria a partir de 1708. É, assim, muito provável que estes ofertórios com acompanhamento instrumental de violinos e violas de arco, com impressão datada de 1702, estejam em Portugal a partir de 1708, e constituam parte integrante da Biblioteca Musical do Palácio-Convento de Mafra desde a sua primeira fundação. Não havendo qualquer dado que permita provar que esta obra foi efectivamente executada, a primeira década do setecentos corresponde precisamente ao período em que, no país, começam a aparecer as primeiras referências concretas a existência da moderna família dos violinos. Esta coincidência de datas entre o período de aparecimento dos primeiros testemunhos de utilização desta família instrumental em Portugal, a política de modernização das estruturas musicais por parte de D. João V, a chegada de Maria Ana de Áustria a Portugal e a datação da impressão da obra, faz crer que a sua existência em Mafra pressupõe talvez a execução e circulação desta música no nosso território à época. Desta forma, os *Offertoria de Communi Sanctorum*, de Antonio Holzman, datados de 1702, e possivelmente presentes em território português a partir de 1708, constituem o mais antigo exemplo de música indubitavelmente escrita para viola de arco encontrado em território português.

Trata-se de uma obra para dois sopranos, alto, tenor, baixo, dois violinos, duas violas, *violone* ou fagote e dois órgãos com cifra de baixo contínuo, constituída por 22 ofertórios, cada um antecedido por uma *Symphonia* puramente instrumental. Depois da entrada das vozes, os instrumentos passam a fazer acompanhamento a estas, mas quase sempre em independência de vozes, e não em pura dobragem. No Exemplo 7 pode observar-se a transcrição das partes de cordas da *Symphonia* de abertura que antecede o primeiro ofertório.

Exemplo 7 - Antonio Holzman, primeira *Symphonia* dos *Offertoria de Communi Sanctorum*, 1702.
Trancrição do autor.

P-Mp 1-47-6-16-12

Offertoria de Communi Sanctorum

Symphonia do I. Ofertório

Antonio Holzman

1702

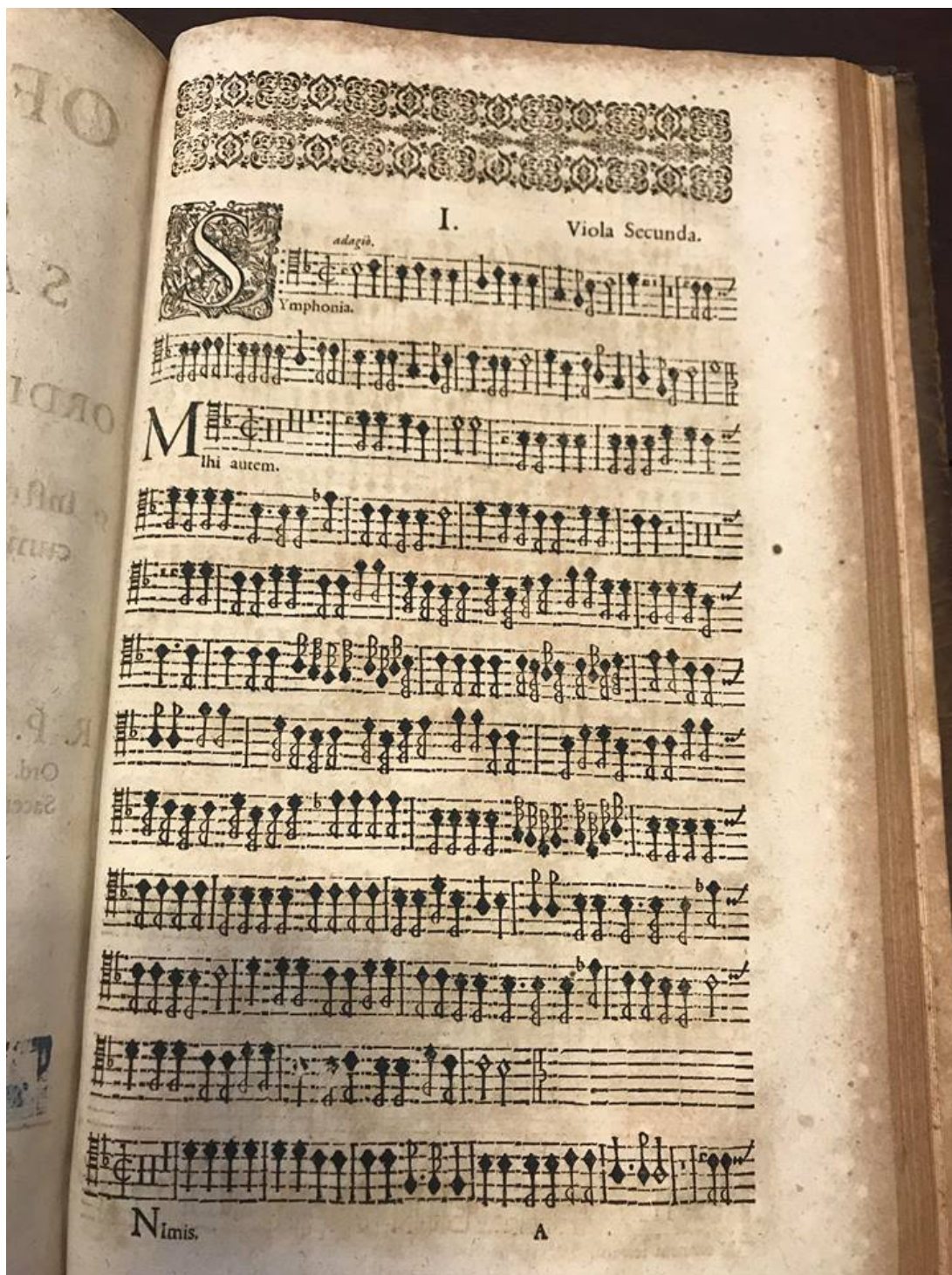
Musical score for the first system (measures 1-5) of the *Offertoria de Communi Sanctorum*. The score is in 3/8 time and B-flat major. It features five staves: Violinum Primo, Violinum Secundum, Viola Prima, Viola Secunda, and Violone feu Fagotto. The music is characterized by simple, homophonic textures with a steady eighth-note accompaniment in the lower strings.

Musical score for the second system (measures 6-10). This system introduces more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the Violinum Primo and Violinum Secundum parts. The Viola Prima and Viola Secunda parts also show more active rhythmic movement.

Musical score for the third system (measures 11-15). The texture remains homophonic but with more varied rhythmic values, including quarter and eighth notes. The Violone feu Fagotto part provides a solid bass line.

A escrita idiomática e as referências ao instrumento não deixam qualquer margem para dúvidas de que as partes cava integram dois instrumentos da moderna família dos violinos e violas de arco. No Exemplo 8 é possível ver-se a primeira página da parte cada de segunda viola.

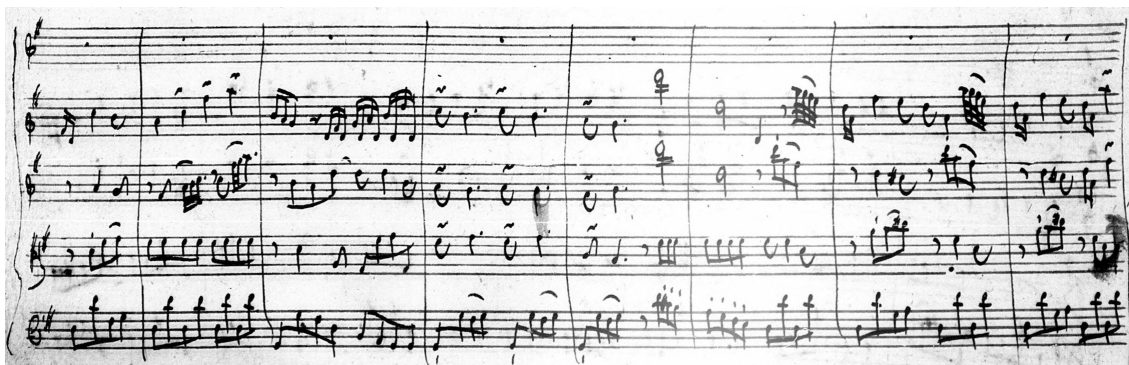
Exemplo 8 - Antonio Holzman, primeira página da parte cava de *Viola II* dos *Offertoria de Communi Sanctorum*, 1702.



Tendo em conta que todo o processo de estabelecimento das instituições musicais Joaninas estava baseado numa política de importação sistemática de estéticas, recursos humanos e práticas, é natural que circulasse no país música dramática, religiosa e mesmo instrumental de origem italiana. Na inexistência de registos sobrevivente de música solista para viola, torna-se relevante analisar a escrita das partes para viola de arco inseridas naqueles géneros e formas em circulação em Portugal. Na Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se depositado o manuscrito de um *concerto grosso* de Domenico de Micco, datado de 1744, proveniente do Fundo Conde Redondo². Este exemplar suscita especial interesse por se tratar de música puramente instrumental, na forma *concerto grosso*, que se havia generalizado no gosto europeu, sendo possível assumir legitimamente que terá circulado nos meios musicais portugueses dos anos quarenta de setecentos, e cuja expressão “violetta obligata” chama a atenção. A expressão “obligata”, ainda que por vezes indique papéis de especial responsabilidade melódica, ou mesmo solista, neste caso específico apenas indica a obrigatoriedade de utilização do instrumento. Este facto reveste-se de um interesse especial, já que parece mostrar que a utilização da “violetta” neste período, na forma como em Portugal se via a tradição virtuosística instrumental italiana, não era assumida como algo universal e obrigatório, ao ponto de ser necessário especificar “violetta obligata”, mesmo que a intenção não seja atribuir qualquer escrita solista ao instrumento.

Neste concerto grosso em particular, os *ripieni* são constituídos exclusivamente pelas cordas. Nestas secções, a viola faz apenas preenchimento harmónico ou dobragem de vozes.

Exemplo 9 - Domenico de Micco. *Concerto grosso*, c.6-13, 1744.

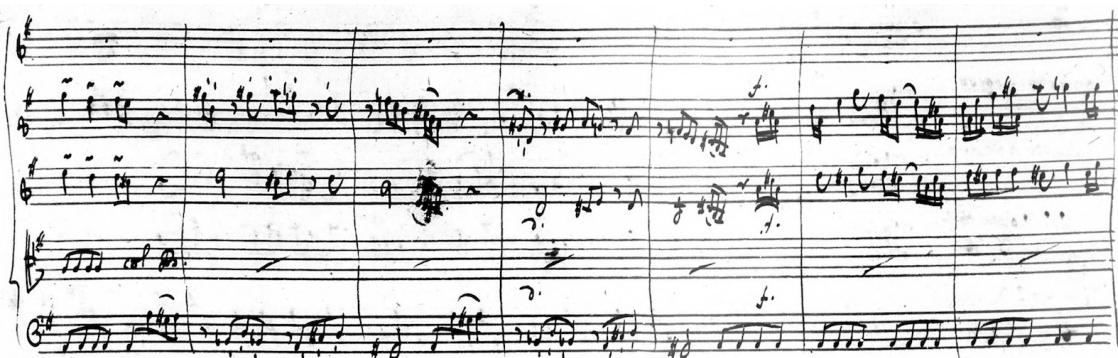


² P-Ln F.C.R. 134, microfilme f8390

No Exemplo 9 é possível observar a viola sempre com uma linha independente, ainda que alternando homorritmia com baixos. Do ponto de vista musical, trata-se exclusivamente de preenchimento harmónico, construído numa escrita sem quaisquer desafios técnicos ou especiais exigências.

No Exemplo 10, poucos compassos depois, ainda dentro do mesmo *ripieno*, a viola passa de imediato a tocar *col basso*, num tipo de escrita para violeta muito comum na primeira metade de setecentos de algumas regiões italianas, bem como em Portugal.

Exemplo 10 - Domenico de Micco. *Concerto grosso*, c.14-20.



Nos *concertini*, momentos em que aparece a flauta solista, o baixo ausenta-se sempre, e as restantes vozes têm indicação de *Soli*. Nestas ocasiões, a viola de arco assume frequentemente a linha do baixo, apresentando um grau de dificuldade e de responsabilidade semelhante ao dos violinos.

Exemplo 11 - Domenico de Micco. *Concerto grosso*, c.84-92.



Na mesma forma de *concerto grosso*, existem depositados na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra uns *Concerti Grossi a quattro e sei instrumenti cioè à due & quatri violini, alto viola, e violoncello, con due violini e basso di ripieno, opera settima* de Giuseppe Valentini (1681-1753)³, numa edição de Rogier, Amsterdão, não datada. Estes concertos terão sido publicados primeiramente em Bolonha em 1710⁴, sendo a edição de Amsterdão mais tardia. Apesar de o seu percurso biográfico seguir o de Corelli, Valentini fazia questão de se diferenciar daquele, tendo referido, a propósito precisamente dos seus op. 7, que os escreveu “num novo estilo, na expectativa de que a novidade habitualmente não seja desagradável”⁵. Este gosto pela novidade fez com que Valentini trouxesse algumas inovações à forma de *concerto grosso*, nomeadamente a inclusão da viola de arco no *concertino*, o que permitiu a formação de um quarteto de cordas solista nestas ocasiões⁶.

Jalôto (2006), na sua análise das fontes de música de câmara instrumental setecentista do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, registou aliás a existência de inúmeras peças destas características, quase sempre seguindo o estilo italiano da sonata em trio celebrizado por Corelli, com utilização de um ou dois violinos e baixo contínuo, sem utilização de violas de arco. Este facto reforça ainda mais o carácter excepcional do presente impresso de Valentini.

O facto deste impresso estar depositado na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra⁷, ainda para mais com a assinatura referente a um “D. Jeronimo” na primeira página, poderá fazer especular que tenha pertencido ao Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, integrando o núcleo de obras que davam corpo à prática de música de câmara instrumental no século XVII que Jalôto (2006) identificou e estudou. D. Jerónimo da Encarnação, o autor da referida assinatura, foi organista de Santa Cruz de Coimbra durante grande parte do século XVIII e reuniu um vasto conjunto de obras instrumentais, provenientes de vários centros musicais europeus (Jalôto, 2006, p. 15). Nas listagens referentes a este espólio, os *concerti grossi* op. 7 de Giuseppe Valentini

³ Anexo 55

⁴ Careri, Enrico, “Valentini, Giuseppe”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and J. Tyrrell (London, Macmillan, 2001)

⁵ Careri, Enrico, “Valentini, Giuseppe”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and J. Tyrrell (London, Macmillan, 2001)

⁶ *idem*

⁷ P-Cug MI 149

não aparecem, mas são referidas muitas outras obras de compositores coevos deste, e provenientes dos mesmos meios e estilos, nomeadamente outras obras do próprio Valentini, como são os *Alettamenti per Camera*, também publicados em Amsterdão. O facto dos *concerti grossi* em causa não constarem das listagens sobreviventes de repertório praticado em Santa Cruz de Coimbra não retira força à convicção de que esta música circularia neste mosteiro na primeira metade do século XVIII. Para isso concorrem os factos de estarem presentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, integrados numa colecção composta por outras obras provenientes daquele mosteiro; de estar assinada por D. Jerónimo da Encarnação; pelo facto de ter as características instrumentais e estilísticas que correspondem ao repertório pertencente àquele crúzio; e pelo facto de ter uma proveniência semelhante a muitas outras partituras desse mesmo espólio. Todos estes dados apontam para a convicção de que esta música circulava e era tocada em Portugal, nomeadamente em Coimbra, durante a primeira metade do século XVIII, tratando-se por isso de uma fonte importante para aferir do grau de emancipação técnico-expressiva dos instrumentistas de viola de arco no país, nesse período.

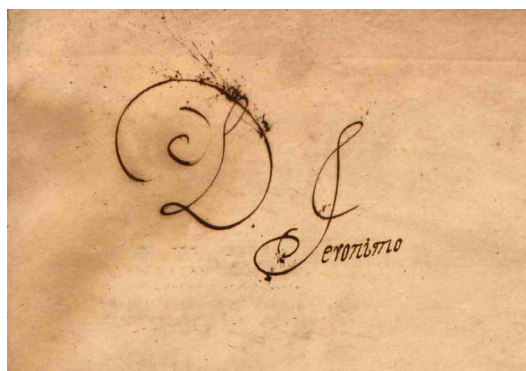


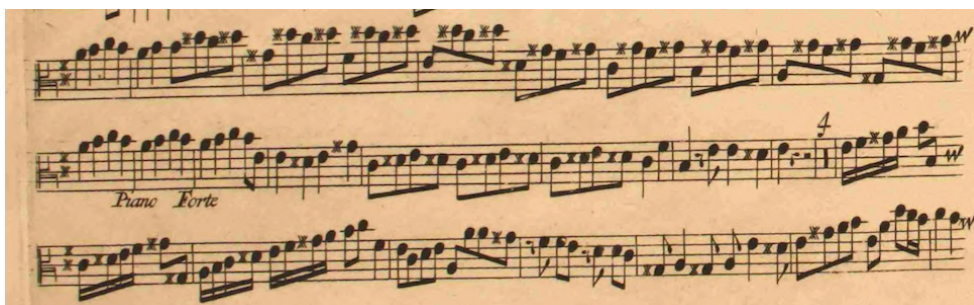
Figura 12 - Assinatura de D. Jerónimo da Encarnação, na primeira página dos *Concerti grossi* de Giuseppe Valentini, s.d.

Dos doze *concerti grossi* que integram este volume, em dois livros, quase todos contêm diversos momentos de exposição melódica da viola de arco, que assume papéis solistas, em certas passagens de verdadeiro virtuosismo, ainda que nunca obrigue à utilização de posições acima da primeira. O facto desta música muito provavelmente circular em Portugal no final da primeira metade do século XVIII mostra que existiria já no final do reinado de D. João V um surpreendente nível de destreza técnica da parte dos violetistas em Portugal, possivelmente motivado pela elevada qualidade dos músicos importados ao abrigo da política de renovação joanina das instituições eclesiástico-musicais. Os exemplos musicais aqui utilizados são todos

provenientes da parte de viola de arco do impresso M1149, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

No *Concerto I*, à viola de arco são entregues frequentemente responsabilidades de exposição ou imitação temáticas.

Exemplo 12 - Giuseppe Valentini. *Concerto grosso I, Vivace*, c.58-83.



Este concerto, na tonalidade de Lá maior, ainda que, como por vezes se usava na época, a armação de clave apresente menos um sustenido, apresenta diversos excertos em Mi maior, o que torna as passagens rápidas especialmente difíceis para a viola. No Exemplo 12 é possível observar uma dessa ocasiões, em que, num tempo rápido, a viola assume frases temáticas, escalas, formas arpejadas e sincopadas nos registos médio e agudo, sempre com utilização dos Ré #, e com o Lá como única corda aberta, levando à necessidade habitual de utilização da meia posição e, por razões de conforto, da segunda e terceira, ainda que sem obrigatoriedade.

Exemplo 13 - Giuseppe Valentini. *Concerto grosso I, Vivace*, c.105-107.



Nos três compassos do Exemplo 13 torna-se muito visível esta necessidade de utilização da terceira posição por razões de conforto e afinação, ainda que não obrigatoriamente. Qualquer violetista, quer no século XXI, quer, possivelmente, na primeira metade do século XVIII, iria tocar a nota Lá do primeiro compasso do Exemplo já com o segundo dedo na corda Ré, mantendo depois a terceira posição

até ao final do excerto. Só desta forma garantiria a afinação, evitando o recurso a extensões prejudiciais em passagens rápidas. Todos os *concerti grossi* deste impresso obrigam a tomadas de decisão deste tipo, de forma constante, o que pressupõe um nível de destreza técnica muito sólido e baseado em experiência acumulada.

Exemplo 14 - Giuseppe Valentini. *Concerto grosso VIII*, p.1

4 *Alto Viola*

CONCERTO VIII *Largo*

Vivace

Exemplo 15 - Giuseppe Valentini. *Concerto grosso VIII*, p.2

Alto Viola 5

Piano Grave

Piano Allegro

Piano Forte

1 2

Piano Forte Presto

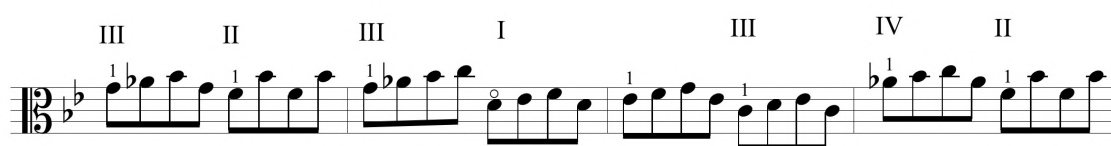
Piano

Piano

The image shows a page of handwritten musical notation for the Alto Viola part of Giuseppe Valentini's Concerto grosso VIII, page 2. The page is numbered '5' in the top right corner. The music is written on 14 staves. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The tempo and dynamics are marked as 'Piano' and 'Grave'. The second staff continues the piece, with 'Piano' and 'Allegro' markings. The third staff has 'Piano' and 'Forte' markings. The fourth staff is marked with '1' and '2' above it. The fifth staff has 'Piano', 'Forte', and 'Presto' markings. The sixth staff has 'Piano' marking. The seventh staff has 'Piano' marking. The eighth staff has 'Piano' marking. The ninth staff has 'Piano' marking. The tenth staff has 'Piano' marking. The eleventh staff has 'Piano' marking. The twelfth staff has 'Piano' marking. The thirteenth staff has 'Piano' marking. The fourteenth staff has 'Piano' marking. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

As duas primeiras páginas da parte de viola de arco do *Concerto VIII*, pertencente já ao segundo livro, são profícuas em exigências técnicas de grande exposição, mais típicas em violinos do que propriamente em violas de arco neste período, para mais em obras de um compositor de influência romana. Tanto toda a secção de escalas ascendentes e descendentes do *Vivace*, como o *Presto* final, cuja tonalidade e estrutura intervalar provocam frequentes dificuldades técnicas, subentendem uma grande preparação técnica por parte dos executantes, exigindo mudanças de posição súbitas e rigor rítmico em situações de constante exposição temática. Uma execução habitual dos primeiros compassos do *Presto* passará por seis mudanças de posição entre terceira e primeira, ou entre terceira e segunda, dependendo do intérprete, por forma a garantir afinação e regularidade rítmica. Pormenorizando, um violetista com boas capacidades técnicas e sólida experiência interpretativa começaria o *Presto* na terceira posição, mudando para a primeira ou segunda na segunda parte do primeiro compasso, regressando à terceira no segundo compasso, mudando para a primeira na segunda metade deste compasso, regressando à terceira na segunda metade do terceiro compasso, e voltando à primeira ou segunda na segunda metade do quarto compasso. Tal como resumido esquematicamente no Exemplo 16, uma abordagem tecnicamente correcta do excerto passaria idealmente por todas as posições entre a primeira e a quarta, com seis mudanças muito rápidas, só nos primeiros quatro compassos, como se poderá ver nas sugestões de dedilhação e nos registos de posição (em numeração romana).

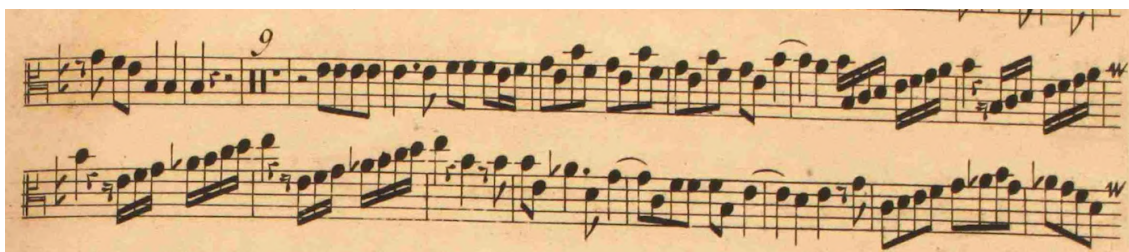
Exemplo 16 - Giuseppe Valentini. *Concerto grosso VIII, Presto*, c.1-4



Também no *Concerto XI*, se torna evidente a versatilidade e a responsabilidade a que o violetista fica obrigado neste dois livros de *concerti*. No Exemplo 17 poderá observar-se um excerto pertencente ao *Allegro*, onde, após os nove compassos de espera, a viola de arco ostenta a cabeça do tema, prosseguindo depois uma frase em diálogo, com escalas, intervalos arpejados, dificuldades rítmicas e saltos constantes que obrigam a capacidades técnicas muito apuradas. No que diz respeito à destreza de arco, este excerto é bem exemplificativo das exigências da partitura. Quer os saltos súbitos de cordas, quer os ritmos sincopados e ligados, obrigam à tomada de

decisões muito rápidas acerca da zona do arco em que se deve tocar, em especial nos compassos 176 a 178.

Exemplo 17 - Giuseppe Valentini. *Concerto grosso XI, Allegro*, c.155-180



Este impresso de Valentini, pela certeza de que terá circulado em Portugal, e pela época da sua circulação provável, é um interessante registo que espelha os primeiros tímidos passos da emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal, e viria a ter um impacto posterior no reinado de D. José, como se verá. Com efeito, não havendo uma estrutura definida de ensino dos diversos instrumentos musicais, esta primeira geração de músicos italianos de alta qualidade contratados por D. João V para as diferentes instituições eclesiásticas - e que, tudo indica, terão sido os responsáveis pela execução deste tipo de obras instrumentais depositadas desde essa época em Coimbra - iria dar origem a diversas dinastias familiares em Portugal, com origem no ensino doméstico, e com influência no incremento da massa crítica de instrumentistas no país. São os filhos e netos destes músicos imigrantes que viriam a produzir um verdadeiro primeiro processo de emancipação da viola de arco, já na parte final do antigo regime.

Na Biblioteca Nacional de Portugal está depositado um volume com uma colectânea de árias e recitativos de compositores estrangeiros da primeira metade do século XVIII, pertencente à colecção Ivo Cruz, sob a cota C.I.C 14//2⁸. O volume apresenta homogeneidade de papel, parecendo ter todo a mesma origem, e uma relativa regularidade de caligrafia, parecendo ter sido notado por três mãos diferentes. A coerência estilística e histórica é assinalável, já que todos os compositores representados nasceram entre 1694 e 1710, correspondendo a música que circulou pela Europa, *grosso modo*, nos anos 40 do século XVIII: Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Leonardo Leo (1694-1744), Johann Adolf Hasse (1699-1783) e Rinaldo di Capua (1705?-1780). Infelizmente, a marca de água da encadernação não nos

⁸ Consultado em <http://purl.pt/28877> a 1 de Outubro de 2017

permite datar a colectânea, já que é de um papel diferente e cronologicamente diverso das folhas pautadas onde está registada a música. No entanto, a ária *Ombra che pallida*, apresenta a indicação “Del Sig:re Rinaldo di Capua //: 1740”. Ainda que não tenhamos qualquer dado que nos garanta que este manuscrito esteja em Portugal desde o século XVIII, a homogeneidade estilística e o facto de, mais tardiamente, alguns destes compositores terem perdido a visibilidade que tiveram até meados de setecentos, indicam que provavelmente esteve em circulação no país nesse período.

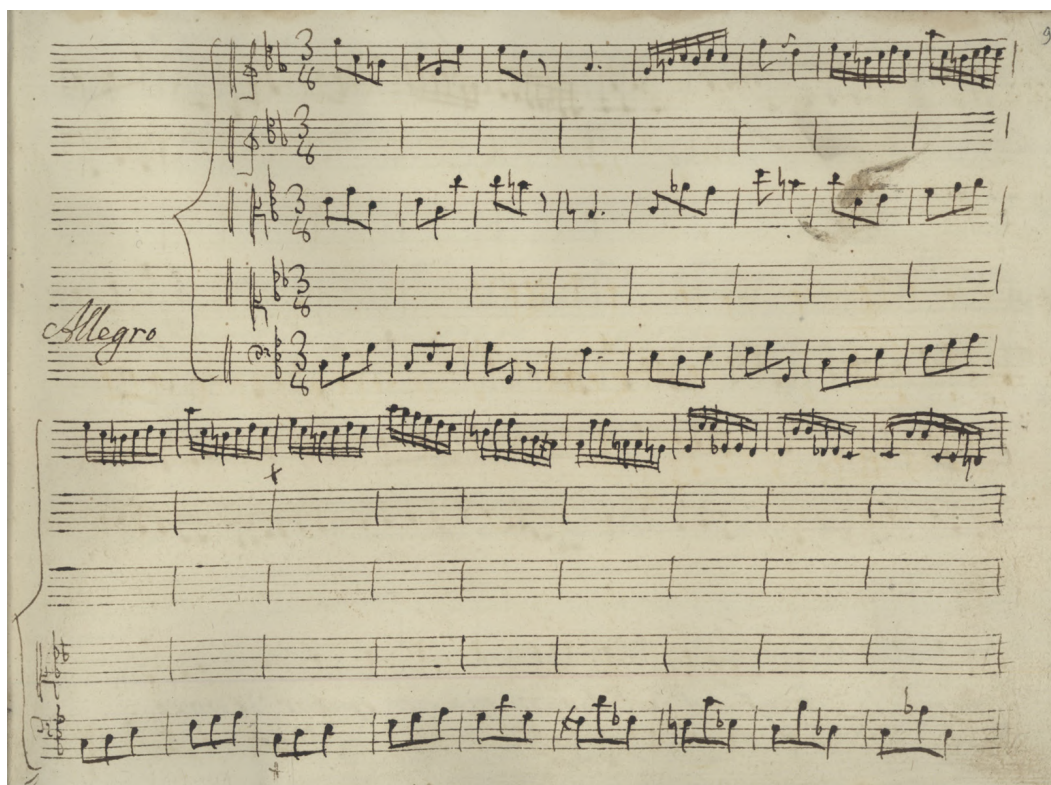
Algumas das árias estão copiadas de forma incompleta, faltando grandes secções de alguns instrumentos, especialmente da viola de arco. Se é verdade que nalguns casos as indicações de *col basso*, ou *uniss.* são explícitas, noutras fica evidente o facto da cópia estar inacabada. O Exemplo 18, que corresponde à primeira página da ária *Giusti Numi che scorgete* de Pergolesi, mostra bem os dois casos. Como se pode ver, os violinos têm indicação de *unis.*, enquanto que a viola, apesar de levar uma linha homorrítmica mas independente dos baixos, pura e simplesmente desaparece ao final de cinco compassos, sem qualquer indicação *col basso*, como noutras ocasiões sucede. Em todo o volume se repete este método aliás, em que, talvez por pressa, se omitem vozes sem qualquer indicação, com esmagadora incidência na viola de arco.

Exemplo 18 - Giovanni Battista Pergolesi. Ária *Giusti Numi che scorgete*, c.1-9



No Exemplo 19, proveniente da ária *Ombra sei tu, non io*, é possível observar o mesmo procedimento. A viola de arco inicia-se com uma linha interessante, com alguma expressividade harmónica e autonomia no que diz respeito a alturas sonoras e condução e voz, mas desaparece após oito compassos, mantendo-se a partir daí apenas baixo e primeiro violino. Tal como em todas as árias, a ausência ocasional de algumas vozes não coloca em causa uma eventual execução da peça do princípio ao fim, já que as linhas essenciais são sempre preservadas: violino, voz e baixo. A anulação frequente das vozes interiores, com especial incidência da viola de arco, parece ser uma opção frequente de todos os copistas deste volume, numa provável gestão de esforço e tempo, o que é um indicador da forma como a função musical da viola de arco era vista neste período.

Exemplo 19 - Giovanni Battista Pergolesi. Ária *Ombra sei tu, non io*, c.1-17



As obras de Leonardo Leo, Johann Adolf Hasse e Rinaldo di Capua presentes no volume mostram o mesmo tipo de atenção à escrita para viola: por vezes simplesmente suprimida, outras *col basso*, e, nos segmentos escritos, uma quase total dobragem de baixos, sem qualquer tipo de desafio técnico ou autonomia expressiva. As linhas de viola desta colectânea representam, no fundo, a forma como

a viola de arco era vista neste período nos compositores europeus que circulavam em Portugal e faziam parte do cânone oficial vigente.

A serenata *La Contesa delle Stagioni* de Domenico Scarlatti, já referida no presente trabalho constitui um exemplo misto entre repertório estrangeiro e repertório português já que, ainda que composta por um compositor italiano, este estava contratado pela coroa portuguesa, residindo em Lisboa, sendo aliás um caso paradigmático do ímpeto estilístico que D. João V e D. Mariana de Áustria quiseram promover nas instituições do país. Pelo facto de constituir a mais antiga obra para orquestra composta por um compositor residente em Portugal que sobreviveu até aos nossos dias, a análise das linhas de viola de arco permite-nos uma visão directa rara sobre o estado da escrita para o instrumento nessa época tão recuada. Esta obra é o exemplo sobrevivente conhecido mais antigo de notação musical para viola de arco escrita em Portugal.

Exemplo 20 - Domenico Scarlatti. *Contesa delle Stagioni*, abertura, c.1-9.

3

The image shows a page of handwritten musical notation for the opening of Domenico Scarlatti's 'Contesa delle Stagioni'. The score is written on ten staves. The top staff is for the Flute (Flauto), followed by Violin (Violina), Violoncello (Violoncello), and Tromba (Tromba). The bottom section of the score is for the keyboard (Clavicembalo/Spinetta), with a grand staff consisting of two staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and clefs. The page is numbered '3' in the top right corner.

Na abertura da *serenata* - excerto totalmente instrumental, escrito para cordas, dois trompetes e baixo contínuo - percebe-se logo que, apesar da origem napolitana do compositor, a viola de arco, ainda que não tenha frases de exposição melódica e se limite a preenchimento harmónico, não está reduzida a uma homorritmia com os baixos, ou à dobragem em paralelismo puro e simples de outras linhas. Com efeito, a escrita da linha para o instrumento denota alguma autonomia, mesmo que com funções muito limitadoras.

No Exemplo 20 identificam-se precisamente essas características de escrita para violeta: simplicidade técnica, ambição reduzida, sem valorização expressiva, sem responsabilidade melódica, funções exclusivas de preenchimento harmónico, mas com alguma autonomia face às restantes partes instrumentais⁹.

A análise técnica deste tipo de fontes estrangeiras com circulação provável em Portugal tem relevo no sentido de se entender o tipo de escrita para viola de arco que um músico poderia esperar encontrar numa partitura para execução. Mostra-nos quase sempre uma autonomização muito relativa das linhas de violeta, sem quaisquer funções de responsabilidade solista, e que aparece num enquadramento de total desvalorização das características idiossincráticas do instrumento, utilizando-o apenas para preenchimento harmónico nos registos médios.

No repertório produzido por compositores portugueses

As partituras produzidas por compositores nacionais deste período, nos poucos casos em que utilizam violas de arco - ausência frequente que atribuímos à influência romana, como já referido - fazem pouco mais do que prolongar este quadro. Ainda que se encontrem ocasionais exceções, à violeta não é exigido, na generalidade das obras, qualquer foco técnico-expressivo de maior exposição ou dificuldade. O contrário sucede com violinos, flautas, cantores e outros veículos habituais do virtuosismo Barroco à italiana.

Este estado de evolução da escrita para viola de arco em Portugal está bem patente nas obras de Francisco António de Almeida, Carlos Seixas, António Pereira da Costa e Pedro António Avondano. A escolha deste núcleo de compositores prende-se com o facto de conter percursos e influências estéticas de diversos tipos, evitando o erro

⁹ Excerto retirado de Matta (2006).

de paralaxe produzido pela análise exclusiva de compositores de influência romana, cuja atenção à viola de arco era, à partida, muito diminuta. Desta forma, possibilita-se um panorama mais integral da escrita para viola em Portugal.

De Francisco António de Almeida, a obra mais representativa é a ópera “La Spinalba”. Os dados biográficos do compositor, nascido no final do século XVII e desaparecido em meados do XVIII, são escassos, mas permitem uma reconstrução da mentalidade estética da época. Enviado como bolseiro para Roma por D. João V, ainda que, a partir de 1713 existisse já em Lisboa o Seminário da Patriarcal, terá trabalhado com Alessandro Scarlatti (Salzmann, 1969, p. XI), obtido sucesso em Itália, e regressado a Portugal a partir de 1728 (Bull, 2011, p. 116). Estes curtos dados são suficientes para colocar Francisco António de Almeida no paradigma representativo do que era o programa musical deste período: importação e formação italiana, com centro específico em Roma. Apesar de muitas das obras do compositor não fazerem uso da viola de arco, como era, aliás, prática romana generalizada, *La Spinalba* utiliza o instrumento, referindo-o como “viola”, colocando-o na partitura na moderna organização orquestral, entre violinos e baixos, com escrita perfeitamente definida em clave de dó na terceira linha. A escrita para viola de arco de Francisco António de Almeida, aliás, é demonstrativa de um domínio tácito da linguagem do instrumento, bem como dos instrumentos da família dos violinos.

O facto do manuscrito original se encontrar depositado no Palácio da Ajuda, e de um libreto de 1739 se encontrar na Biblioteca Nacional de Portugal (Salzmann 1969), adicionado ao conhecimento de que esta obra foi estreada nesse mesmo ano, no âmbito da Corte, num palco provisório montado no Paço da Ribeira (Brito, 2015, pp. 133-134), reforçam a ideia de que a música nele contida corresponde legitimamente à realidade instrumental vigente no Portugal Barroco, o que permite inferir que os tipos de escrita para viola de arco que ali se encontram espelham com segurança a realidade técnico-expressiva do instrumento nesse período. Apesar de proveniente de uma tradição romana, esta partitura explora as diversas facetas exigidas habitualmente à viola de arco neste período, ainda que de forma relativamente modesta em termos técnicos. A edição que serve de guia à análise dos excertos apresentados é a de Pierre Salzmann (1969), produzida no âmbito da colecção *Portugaliae Musicae*, da Fundação Calouste Gulbenkian.

Logo na abertura, expressão instrumental por excelência, onde seria mais provável encontrar alguma liberdade e autonomia nas vozes interiores, a viola de arco está

confinada a funções de preenchimento harmónico, quase sempre em homorritmia com os baixos.

No Exemplo 21 é possível observar os primeiros quatro compassos da abertura, numa fórmula musical que se vai prolongar por toda a secção.

Exemplo 21 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, abertura, c.1-4.

The image shows a musical score for the Overture of *La Spinalba* by Francisco António de Almeida, measures 1-4. The score is for a full orchestra and includes the following parts: Oboi, Corni in Fa, Violino I, Violino II, Viola, Cembalo, and Violoncello e Basso. The tempo is marked **Presto**. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score shows the first four measures of the piece. The Oboe part has a dynamic marking of *f*. The Violin I and II parts are marked *(divisi)* and *f*. The Viola part is marked *f*. The Cembalo part is marked *f*. The Violoncello e Basso part is marked *f*. The score is titled "Overtura" and includes the text "Revisão e realização do baixo contínuo: Pierre SALZMANN".

Mesmo num excerto mais histriónico desta abertura, quando os violinos fazem acordes de três notas, afirmando a dominante e tónica de Lá maior, a viola de arco não chega a fazer cordas dobradas, mantendo apenas uma nota na sua linha. Neste caso específico, observável no Exemplo 22, é clara a intenção do compositor de provocar um enchimento de vozes nas cordas, de forma aberta e festiva, colocando três notas em cada um dos naipes dos violinos, não sendo explicável que mantenha apenas uma nota por acorde na viola, a não ser pelo facto de não dispor de violas suficientes no naipe que permitisse os *divisi* necessários. Esta hipótese corrobora os registos de efectivos instrumentais utilizados na época, bem como os existentes nas instituições portuguesas deste período, em que, como já referido, as violas nunca aparecem em número superior a duas num naipe, com frequência apenas uma.

Exemplo 22 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, abertura, c.25-29.

The image displays a musical score for a viola and piano. The top system features the viola part, starting at measure 25 with a first finger (I) fingering. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The viola part consists of a melodic line with long, sustained notes. The piano accompaniment is shown in two systems below. The first system includes the right and left hand parts, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth notes and the left hand playing a steady bass line. The second system continues the piano accompaniment, with the right hand playing a more complex rhythmic pattern and the left hand maintaining the bass line. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'div.' (divisi).

Ainda que a falta de autonomia das linhas de viola seja a norma geral ao longo de toda a ópera, em diversas ocasiões o instrumento assume outras funções, completando assim o panorama de responsabilidades que lhe são atribuídas habitualmente no Portugal da primeira metade do século. Ainda no primeiro acto, o *Minuet* apresenta as violas durante longos compassos integrando o material motivico principal, em paralelismo de sextas ou terceiras com os violinos e oboés, como se pode observar no Exemplo 23.

Exemplo 23 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, *Minuet* do Acto I, c.1-5.

Minuet

Nella 2ª replica pº

Oboi
(f) (unite)

Corni in Fa
(f) (unite)

Violini I e II
(f)

Viola
(f)

Cembalo
(f)

Violoncello e Basso
(f)

Neste *Minuet*, mesmo nas ocasiões em que a viola não se integra nos motivos principais e se limita a preenchimento harmónico, fá-lo de forma mais independente do que no resto da partitura, veiculando linhas autónomas em si mesmas, sem dobragem de baixos ou secções *col basso*. O Exemplo 24 mostra uma dessas ocasiões, retirada de um excerto da mesma secção.

Exemplo 24 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, *Minuet* do Acto I, c.9-11.

Ainda neste *Minuet*, a viola de arco assume uma terceira função, habitualmente atribuída a este instrumento na segunda metade do século XVIII, como se verá, que é a de veicular pequenos motivos melódicos que constituam pequenas pontes entre secções. Neste excerto isso acontece por diversas vezes, sempre em dobragem dos baixos, das quais o compasso 20, integrando o Exemplo 25, é representativo.

Exemplo 25 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, *Minuet* do Acto I, c.18-23.



The image displays a musical score for three instruments: violin, viola, and piano. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 18-20) features a melodic line in the violin and viola parts, with a piano accompaniment. The second system (measures 21-23) continues the melodic development. The third system (measures 24-26) shows the final part of the excerpt. Dynamics include *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *piu f* (pianissimo forte). There are also some performance markings like *(i)* and *(p)*.

É de assinalar o facto de que, neste tipo de funções secundárias e de escassíssima autonomia musical, a escrita da viola de arco não contém nunca qualquer desafio técnico de monta, sendo sempre tocável na primeira posição, sem quaisquer exigências de relevo. Estas características são, aliás, transversais à utilização da viola de arco em toda a obra.

Um outro exemplo de alguma exposição motívica, ainda que dentro de referências técnicas simples, aparece na “*Aria d’Ippolito*”, onde a viola assume material temático, primeiramente dobrando os violoncelos, mas logo de seguida de forma totalmente autónoma, como se pode observar nos Exemplos 26 e 27.

Exemplo 26 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, *Aria d'Ippolito*, naipes de cordas, c.34-38.

Musical score for Example 26, showing vocal and piano parts. The score is in G major and 3/8 time. The vocal line features a melodic phrase with triplets and a trill. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The lyrics are: pa - sco - lo u - sa - to.

Exemplo 27 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, *Aria d'Ippolito*, naipes de cordas, c.39-40.

Musical score for Example 27, showing vocal and piano parts. The score is in G major and 3/8 time. The vocal line features a melodic phrase with a trill. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. The lyrics are: Se vien scos.

Exemplo 28 - Francisco António de Almeida. *La Spinalba*, *Aria d'Ippolito*, naipes de cordas, c.78-79.

u-sa - to, del pa - -

(p) 6/4

No Exemplo 26, o segmento constitui um acompanhamento à linha de *Ippolito*, que mais tarde volta a aparecer, desta feita num registo ligeiramente mais difícil em termos técnicos, ainda que sempre dentro da primeira posição, como fica patente no Exemplo 28.

Numa obra com as dimensões de *La Spinalba*, e com a presença que terá tido na vida musical portuguesa da época, é significativo que se encontrem apenas algumas intervenções pontuais, tecnicamente muito modestas, com alguma responsabilidade para a viola de arco. Este tipo de escrita, todavia, parece ser paradigmática da situação da escrita barroca para o instrumento em Portugal, subjugada por opção à estética romana. Com efeito, ao longo dos exemplos musicais apresentados, foi possível observar os tipos de intervenção mais habitual na viola deste período em Portugal: preenchimento harmónico, dobragem de baixos e, ocasionalmente de motivos de violinos, responsabilização melódica em pontes entre secções, raríssimas e modestas intervenções motivicas assumindo o papel melódico principal, em primeiro plano ou acompanhamento de vozes.

Na *Introduzione* da ópera *L'ippolito*, o mesmo compositor atribui à violeira alguns excertos de especial autonomia técnica e musical. Não obstante até então o instrumento apenas se limitava a preenchimento harmónico, frequentemente em homorritmia com os baixos, à chegada ao compasso 14 - Exemplo 29 - , durante um compasso e meio a viola executa arpejos na região aguda, de forma totalmente exposta, em diálogo com uma melodia repetitiva dos violinos, voltando ao mesmo contorno nos compassos 25-26 - Exemplo 30. Embora nenhuma das passagens envolva a necessidade de empregar competências técnicas especialmente elaboradas, a exposição em que a viola de arco se encontra é de assinalar, e mostra que, mesmo num clima de alguma limitação, era identificada ocasionalmente ao instrumento uma voz própria e idiomática.

Exemplo 29 - Francisco António de Almeida. *L'ippolito*, Abertura, c.10-15¹⁰.

The image displays a handwritten musical score for Example 29, consisting of seven staves. The top staff is marked with a '10' and a treble clef. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves are in G major (one sharp) and feature a melodic line with a 'vny' (violin) marking. The fifth staff shows a complex, rapid arpeggiated passage, likely for the viola. The sixth staff is a bass line. The seventh staff is a lower bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'.

¹⁰ Os dois excertos de *L'ippolito* de F. António de Almeida foram retirados de Matta (2016).

Exemplo 30 - Francisco António de Almeida. *L'ippolito*, Abertura, c.21-26.

A severa escassez de fontes puramente instrumentais sobreviventes da primeira metade do século XVIII português leva necessariamente à necessidade de valorização dos poucos exemplos existentes, e ainda mais àqueles publicados modernamente. É o caso das *Abertura em Ré Maior* e *Sinfonia em Si Bemol* de Carlos Seixas (1704-1742), que permitem um olhar directo sobre a escrita orquestral barroca portuguesa de um compositor cuja formação e referências artísticas, ainda que totalmente sujeitas aos cânones europeus em voga, foi realizada integralmente nas instituições musicais portuguesas.

A análise baseia-se nas edições que a Fundação Calouste Gulbenkian realizou destas duas obras, na colecção *Portugaliae Musica*, em edição de Pierre Salzman (Salzman, 1986).

Tanto numa como noutra obra, a escrita para viola de arco caracteriza-se por uma total sujeição às vozes extremas, quase sempre em homorritmia com os baixos, muito ocasionalmente em homorritmia com os violinos, e sempre em preenchimento de vozes. Em qualquer das peças orquestrais, o instrumento nunca assume uma frase com exposição melódica ou um motivo relevante de dimensão visível. Se esse facto seria expectável na *Sinfonia em Si Bemol* - peça ao estilo de abertura italiana (*allegro*,

adagio, menuet), relevando a dicotomia dramática agudos-graves, num diálogo que excluía as vozes intermédias, como em voga na moda italiana da primeira metade do século XVIII (Salzmann, 1986) -, já na *Abertura em Ré Maior*, peça que mimetiza o estilo francês, dotada quer da estrutura quer dos *clichés* desta prática, seria de esperar uma maior valorização das vozes intermédias. Com efeito, como já referido no presente trabalho, na esteira de Jean Baptiste Lully ou Jean Phillippe Rameau, o desenvolvimento das vozes interiores, habitualmente feitas por duas a três violas, contribuiu para o prolongamento Barroco de bolsas de exposição melódica deste instrumento através da Europa. Seixas, todavia, parecia estar demasiado impregnado do estilo que o moldara, e pelo qual é conhecido - uma certa cultura musical italiana - e, mesmo numa peça com estas características, manteve a opção estética que presidia à generalidade da sua música: a dicotomia agudos-graves, com utilização puramente instrumental das violas de arco para efeitos de preenchimento harmónico.

No que diz respeito à instrumentação, em qualquer das obras, a referência ao naipe de violas faz-se com a expressão *Viola*, o que, na idiomática italiana, remete de imediato para plural. As obras seriam provavelmente escritas para a Capela Real que integrava os dois violetistas já referidos anteriormente: *Venturi* e *Antoni*.

Logo os primeiros três compassos da *Abertura em Ré Maior* ditam a norma do que virá a ser a escrita para viola em toda a obra. A viola em total homorritmia com os baixos, seguindo um estreito paralelismo em terceiras ou sextas nas linhas de maior condução melódica, e puro preenchimento de harmonia - como são as anacruzas em fusas no Exemplo 31 - em locais mais estáticos ritmicamente - como nas notas longas do mesmo exemplo.

Esta regra praticamente absoluta, e seguida maquinalmente por Seixas em quase toda a sua obra, viria a ser quebrada muito ocasionalmente na *Sinfonia em Si Bemol*. Nesta peça, ainda que proveniente de um período mais tardio - com características de maturidade, entre explorações harmónicas arrojadas e dissonâncias mais dramáticas (Bull, 2001, p. 116) -, apenas por seis vezes o compositor abre excepção a este tipo de escrita. Fá-lo através da atribuição muito ocasional de notas de passagem rápidas que, durante uma ou duas pulsações - ou menos ainda - atribuem uma ligeira preponderância à viola de arco na ligação entre frases. É o caso do Exemplo 32, que representa o momento de maior extensão em toda a peça em que a viola de arco assume alguma responsabilidade motívica.

Exemplo 31 - Carlos Seixas. *Abertura em Ré Maior*, naipes de cordas e contínuo, c.1-3.

The musical score for Example 31 consists of four staves. The top two staves are for Violini I and II, the third is for Viola, and the bottom two are for Cembalo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Staccato [Grave]' and the dynamic is 'f'. The score shows the first three measures of the piece, with a repeat sign at the beginning of each measure. The first measure features a staccato eighth-note pattern in the violins and a similar pattern in the viola and piano.

Exemplo 32 - Carlos Seixas. *Abertura em Ré Maior*, adagio. Naipes de violinos I e II, viola e cravo/contínuo, c.4.

The musical score for Example 32 consists of three staves. The top two staves are for Violini I and II, and the bottom is for Cravo/Contínuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'adagio'. The score shows the first three measures of the piece, with a repeat sign at the beginning of each measure. The first measure features a staccato eighth-note pattern in the violins and a similar pattern in the cravo/continuo.

The musical score for Example 32 consists of three staves. The top two staves are for Violini I and II, and the bottom is for Cravo/Contínuo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'adagio'. The score shows the first three measures of the piece, with a repeat sign at the beginning of each measure. The first measure features a staccato eighth-note pattern in the violins and a similar pattern in the cravo/continuo.

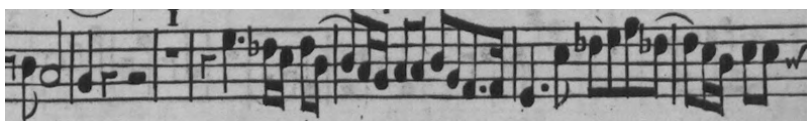
O facto deste pequeno exemplo de uma ponte entre frases - muitíssimo modesto do ponto de vista da exposição melódica e da responsabilidade artísticas, sem dificuldades técnicas de relevo - representar o mais extenso e mais preponderante motivo na parte da viola de arco na totalidade das duas obras orquestrais mais representativas de Carlos Seixas, mostra bem até que ponto a viola de arco neste período havia perdido a sua importância enquanto instrumento autónomo, de características sonoras e técnicas próprias. Esta produção de ausência (Santos, 2002) tem como base um sistema ideológico que subjaz às práticas barrocas das linhas romana (primeiro) e napolitana (mais tarde), que dominaram por completo este período da história da música portuguesa.

Uma outra obra representativa de uma forma paradigmática do Barroco europeu são os *Concertos Grossos Com doys Violins e Vioão de Concertinho Obrigados, Eoutros doys Violins, Viola e Orgao* de António Pereira da Costa (c. 1697-1770), mestre-capela da Sé do Funchal, publicados em Londres, por John Simpson, cerca do ano de 1741, e dos quais não se conhecem dados relativos à execução (Sousa, 1971, pp. 50-53), mas cuja existência em Portugal é conhecida já desde o início do século XX¹¹.

Estes *Concertos Grossos*, publicados em Londres à distância, com ordem a partir do Funchal, ainda que, como o título completo indica, não contemplem a viola de arco nos instrumentos solistas de *concertinho*, mesmo no *ripieno* apresentam uma escrita ambiciosa para o instrumento, com desafiosa técnicos, frases melódicas e condução de vozes relevantes. Mesmo sem existirem momentos de total exposição melódica, a escrita para viola de arco *ripieno* mostra que não houve a tentação de limitar o dramatismo à simples dicotomia soprano-baixo, mas que se deu, pelo contrário, uma valorização das vozes interiores, atribuindo frequentes responsabilidades à viola de arco. Filipe de Sousa (1974, p. 409), aliás, refere que estas obras são dotadas de uma “desenvoltura na escrita instrumental e orquestral” que não se detecta noutros compositores portugueses contemporâneos. Segundo o autor, o “forte sentido de equilíbrio na orquestração” levou o compositor “a dar, facto raro no seu tempo, um papel de realce às cordas graves, muito em especial às violas, que adquirem em muitas passagens a mesma importância que I ou II violinos”.

¹¹ A Arte Musical, Anno VIII, nº 178, 31 de Maio de 1906

Exemplo 33 - António Pereira da Costa. *Concerto Grosso I, allegro*. Parte de *alto viola*, c.1-6¹²



O Exemplo 33 representa um excerto extraído dos primeiros compassos do *Allegro* do primeiro *Concerto Grosso*, onde a viola de arco, desde logo, assume a cabeça do tema de uma fuga, com movimentos melódicos de alguma exposição, numa escrita idiomática que aproveita os registos mais nobres do instrumento.

No Exemplo 34 pode ver-se o excerto de viola de arco integrado no conjunto de cordas *ripieno* - primeiros e segundos violinos, viola e baixos -, notando-se claramente a entrada melodicamente independente da viola no terceiro compasso, assumindo a cabeça do tema da fuga, constituindo a voz principal¹³. Logo no *allegro* do primeiro concerto do op. 1, António Pereira da Costa mostra que a viola de arco irá assumir uma preponderância especial, muito distante dos *col basso* que representam a esmagadora maioria da escrita para este instrumento neste período em Portugal.

Exemplo 34 - António Pereira da Costa. *Concerto Grosso I, allegro*. Partitura de cordas *ripieno*, c.1-4

A photograph of a handwritten musical score for the ripieno strings of the first movement of António Pereira da Costa's Concerto Grosso I. The notation is on four staves: two for the first and second violins (treble clef), one for the viola (treble clef), and one for the cellos and double basses (bass clef). The key signature is one flat. The score shows the first four measures, with the viola part entering in the third measure.

¹² Todos os exemplos musicais de partes cavas desta obra são provenientes do impresso preservado na British Library, Londres, e todos os exemplos musicais em partitura são provenientes da transcrição manual de Jorge Matta (2006), passada em transcrição própria em programa informático, pelo facto de a versão manual não se encontrar em boas condições de legibilidade.

¹³ António Pereira da Costa, no impresso original de c. 1741, utiliza a prática habitual de não colocar o último bemol da tonalidade na armação de clave, preferindo a sua inserção na música por extenso. Por razões de facilidade de leitura harmónica e melódica, nas transcrições em partitura colocou-se sempre a armação completa, com é habitual hoje em dia.

Exemplo 35 - António Pereira da Costa. *Concerto Grosso I, vivace*. Parte de alto viola, c.1-50



O Exemplo 35 mostra um excerto de características diferentes. Ainda que não represente um segmento em que a viola de arco tenha uma especial exposição melódica, a parte cava do instrumento mostra uma secção de substancial exigência técnica, pelo tempo rápido em que é executada, pelos saltos rápidos entre cordas - no compasso 30 do excerto, por exemplo, é necessário ultrapassar a corda ré num ritmo de semi-colcheias -, e pelos golpes de arco exigentes e obrigatoriedade constante de retomar ou articular dois arcos seguidos para cima - como é o caso das notas Sol e Lá do compasso 17. Não obstante a passagem não exigir mudanças de posição para além da primeira, pelas suas características técnicas, poderá considerar-se um excerto de pendor virtuosístico.

Exemplo 36 - António Pereira da Costa. *Concerto Grosso III, Adagio e Allegro* iniciais. Parte de alto viola.



No *allegro* inicial do terceiro concerto, a viola de arco executa uma escrita de alguma dificuldade técnica, com dois bemóis na armação de clave, com mudanças de cordas rápidas e sucessivas, alterações suplementares, e ritmos rápidos e complexos que obrigam a uma gestão técnica das arcadas. No Exemplo 36 é possível observar-se, no quarto compasso do *allegro* inicial, uma passagem que, sem a isso obrigar, na execução idiomática da viola de arco sugere fortemente a subida à 3ª posição. Com efeito, a técnica correcta para evitar a abertura sonora súbita da corda Lá na última nota do compasso - Si \flat - seria subir com o segundo dedo para o Lá \flat , mantendo toda a passagem na corda Ré. Já nos compassos 12, 14, 16 e 18 do mesmo *allegro*, o ritmo rápido de semi-colcheia/fusas obriga a que as duas figuras rítmicas semelhantes sejam executadas em arcos contrários, e não repetidos. No compasso 26 da mesma secção, temos uma situação semelhante à do compasso 4, que, sem obrigar a uma mudança de posição, a sugere fortemente: com efeito, mais uma vez, para evitar a sonoridade aberta e súbita do Si \flat com o primeiro dedo na corda Lá a execução técnica ideal seria tocar a nota Ré com corda solta, e atacar o Lá \flat com o segundo dedo e o Si \flat com o terceiro dedo, mantendo toda a passagem na corda Ré, sem abordar a corda Lá. Para um violista experiente, esta seria a solução idiomática utilizada universalmente, mesmo em leitura à primeira vista, pelo que é lícito assumir que as mudanças súbitas entre a primeira e terceira posições em passagens rápidas e virtuosísticas seria um técnica assumida como totalmente dominada e expectável para os violistas que interpretavam estas obras, neste período.

Este tipo de utilização da terceira posição por razões de sintaxe é, aliás, sugerida de forma repetida ao longo dos diversos concertos. No Exemplo 37 voltamos a ver uma situação semelhante. Entre os compassos 13 e 16, é aconselhável - e seria a opção natural e imediata de um violista experiente - iniciar-se a passagem na terceira posição, baixando no compasso 15 para a primeira, por forma a manter toda a frase dentro a sonoridade homogénea e menos histriónica da corda Ré.

Exemplo 37 - António Pereira da Costa. *Concerto Grosso VIII, Minuetto Allegri*. Parte de alto viola.



No *Allegro* do 5º concerto, cujo excerto corresponde aos compassos 19 a 25, encontramos um outro exemplo de um momento de grande exposição melódica por parte da viola de arco, assumindo a primeira entrada da voz principal de uma fuga. Logo no compasso 19, vemos os baixos ausentes, e os violinos tocando meramente notas de preenchimento harmónico, enquanto a viola aparece numa frase de grande responsabilidade, apresentando um tema sincopado com contornos melódicos de especial diversidade e interesse.

Exemplo 38 - António Pereira da Costa. *Concerto Grosso V, allegro*. Partitura de cordas *ripieno*, c.19-25

A black and white photograph of a handwritten musical score for strings ripieno. The score is arranged in two systems, each with four staves (two treble and two bass clefs). The key signature is one flat and the time signature is 3/8. The first system shows the initial entry of the strings, with the violins playing a rhythmic pattern and the violas and cellos providing harmonic support. The second system continues the string texture.

No último dos doze *concerti*, a dificuldade técnica aumenta consideravelmente devido à tonalidade com quatro sustenidos na armação de clave e utilização do Lá # escrito por norma. Estes acidentes exigem a criação de soluções que implicam uma elevada destreza técnico-expressiva.

Com efeito, após o *Largo* inicial, os primeiros compassos do *Allegro* em que a viola de arco toca apresentam desde logo uma dificuldade técnica acrescida. Nos compassos 8 e 9 há duas hipóteses de execução viáveis, qualquer delas exigindo altas qualidades técnicas para serem colocadas em prática correctamente: ou se inicia o passagem na meia posição, utilizando o terceiro e primeiro dedos, respectivamente, para as notas Dó # e Lá #, utilizando segundo e quarto dedos no compasso seguinte; ou se inicia com a passagem com o quarto dedo na terceira posição, descendo para a primeira no compasso seguinte, no último Mi. Sendo a segunda hipótese a mais segura em termos de afinação final, ambas envolvem uma dose de risco acrescentada, e estão apenas ao alcance e violetistas completamente familiarizados com o instrumento e com a sua sonoridade e técnica.

Exemplo 39 - António Pereira da Costa. *Concerto Grosso XII, Allegro*. Parte de alto viola.

The image shows a page of musical notation for the alto viola part of António Pereira da Costa's Concerto Grosso XII, Allegro. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#), and a 3/4 time signature. The music is marked 'Piano' and 'Allegro'. The second staff continues the piece, also marked 'Piano'. The third staff is marked 'Piano Forte' and includes fingering numbers '2' and 'I'. The fourth staff is marked 'Piano Forte' and includes fingering numbers '2' and 'I'. The fifth staff is marked 'Piano' and 'Adagio', and includes a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Também no compasso 53 deste *Allegro* a passagem de semi-colcheias impõe a necessidade de soluções não óbvias, em que, devido ao Ré #, será necessário iniciar o compasso alternativamente na meia ou na terceira posição, envolvendo sempre uma mudança rápida de posição.

Tendo estes concertos sido escritos anacronicamente com base e à imagem dos *concerti grossi* de Arcangelo Corelli, - que faziam furor por toda a Europa nesse tempo, tendo chegado ao Funchal, onde António Pereira da Costa era Mestre de Capela da Sé local -, o simples estudo das obras coevas italianas não permitiria uma escrita para a viola de arco tão idiomática e tão adequada em termos técnicos. A forma como esta escrita se desenvolve, e como os desafios técnicos e expressivos vão sendo colocados ao executante, leva a duas convicções: de que, no ambiente em que o compositor se movia, existia um corpo de músicos que incluía violetistas de boas qualidades técnicas; e que o domínio de escrita estava fundado necessariamente numa experiência profissional quotidiana. Estes concertos parecem ser um retrato fiável do que mais ambicioso poderia ser esperado de um violetista em Portugal no ano de 1741.

Do ponto de vista comparativo, seria desejável comparar a realidade da vida solista da viola de arco, com a de outros instrumentos em Portugal. Na vida musical do tempo de D. João V não são incomuns as obras para solista e orquestra em diversos instrumentos, quer de autores portugueses, quer de autores estrangeiros com circulação comprovada em Portugal. O caso mais paradigmático é o Concerto para Cravo em Lá Maior de Carlos Seixas, mas também diversas obras em que o violino assume estatuto inexorável de solista. Embora a voz seja o solista por excelência na vida musical deste período, é relativamente simples encontrar música instrumental que atribui grande responsabilidade artística e desafios técnicos de grande complexidade aos músicos dos instrumentos mais em voga na época. Não havendo música solista conhecida para viola de arco, seria redundante uma análise comparativa entre excertos de partes de orquestra deste instrumento e excertos solistas de outros. A atracção pela dramatismo centrado nos extremos violino/baixo veiculada pela esmagadora tradição italiana leva a que, mesmo na música de orquestra não solística a preponderância melódica de instrumentos como o violino não tenha comparação possível com a reduzidíssima autonomia técnico-expressiva da viola de arco. Neste sentido, uma comparação directa de exigência artística entre excertos musicais perde quase o sentido, já que, assumindo os instrumentos papéis tão distantes, perde-se o necessário critério comum de comparação.

3.2 O nível técnico-expressivo exigido no repertório orquestral europeu - perspectiva comparativa

Não existindo qualquer registo de música solista ou concertante para viola de arco em Portugal neste período, uma abordagem comparativa da escrita para viola de arco que permita uma aferição real da emancipação técnico-expressiva no repertório deverá centrar-se na literatura para *ensemble* ou orquestra, semelhante à praticada na vida musical portuguesa da primeira metade do século XVIII.

O cânone Barroco europeu, assente nos dois pilares de influência italiana e alemã não teve, como visto, o mesmo tipo de aceitação na vida musical portuguesa. Todavia, é útil a comparação imediata da escrita para viola de arco com a música de ambas as culturas, já que isso permitirá colocar o nível de desenvolvimento técnico no contexto europeu, não só com a estética musical em que a prática nacional de baseava, mas também com os *standards* usuais no centro da Europa.

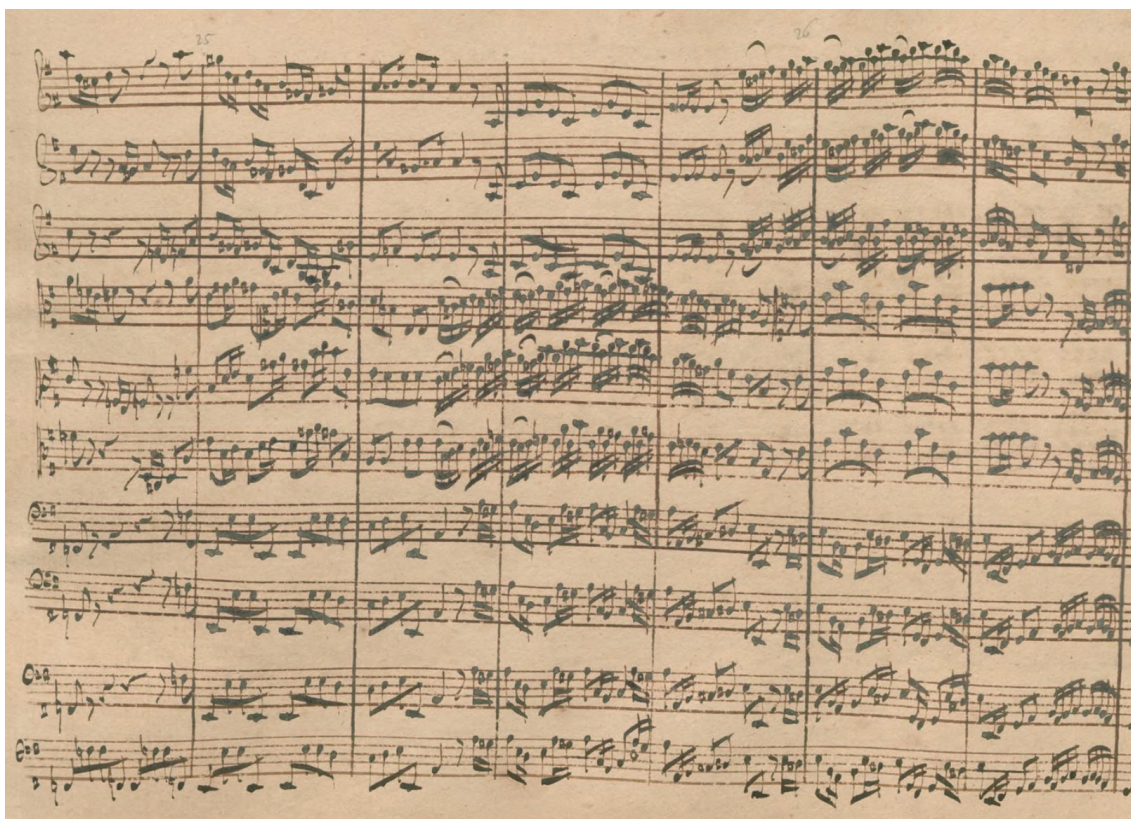
Tendo identificado os *concerti grossi* de António Pereira da Costa com a literatura para viola de arco mais exigente em termos técnico-expressivos escrita em Portugal neste período e até então, - ao que se acrescenta a vantagem deste compositor não representar de forma directa as práticas de influência romana que excluíam a viola de arco das vozes relevantes - a comparação será útil se permitir o confronto com algumas obras representativas da extensão da técnica violetística em contexto de *ensemble*, como é o caso do Concerto Brandeburguês nº 3, BWV 1048, de Johann Sebastian Bach. Para o estudo do mesmo, foi utilizada o manuscrito autógrafo de 1721, proveniente da Biblioteca do Estado de Berlim, cota Am. B. 78¹⁴. Aqui, todos os instrumentos apresentam graus de responsabilidade melódica e de condução de vozes semelhante, não se centrando a construção no confronto simples entre melodia e baixo, mas sim num diálogo multifuncional que integra plenamente as vozes interiores. Como é natural, às violas de arco são atribuídas responsabilidades de grande exigência técnica e artística.

No Exemplo 40, a partir de meio do terceiro compasso, as violas executam o tema principal, em paralelismo rítmico, e a primeira viola, a tocar em clave de dó na primeira linha a partir da segunda metade do segundo compasso, atinge o clímax da frase numa necessária subida à terceira posição, atingindo a nota Fá na corda Lá.

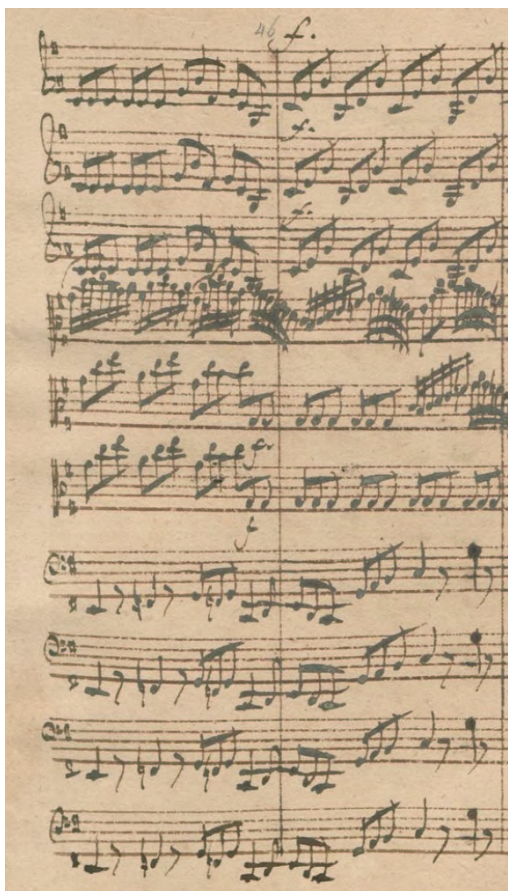
¹⁴ Todos os exemplos musicais relativos a esta obra são retirados desta edição.

Esta subida, aliás, é de execução igualmente exigente à frase que, em imitação, aparece no primeiro violino no compasso seguinte. Este pequeno excerto só por si, no contexto da escrita restante de toda a obra, indicia que o instrumento é aqui tratado com o mesmo nível de autonomia, independência e comunicação idiomática que os violinos. Lainé (2010), como já visto, confirma aliás que esta era uma prática comum nas regiões da Europa central, e particularmente em Bach. Estes dois compassos permitem desde logo um outro olhar comparativo: em toda a literatura instrumental barroca portuguesa conhecida não existe um único momento em que as violas de arco sejam obrigadas a subir a qualquer posição para além da primeira, coisa que neste excerto é obviamente necessário a partir do quarto compasso. A comparação desta escrita com, por exemplo, as linhas de viola de arco de António Pereira da Costa seria redundante. Estas, ainda que por vezes assumam de forma bem evidente uma preponderância musical semelhante às de Bach no contexto do *ensemble*, são de uma exigência técnico-expressiva muito mais limitada, indiciando que a autonomização da viola de arco era bem menos vincada do que no contexto centro-europeu. Isto corresponde, aliás, às conclusões a que se vem chegando, e confirma os pressupostos em que a influência romana na música portuguesa neste período faziam acreditar.

Exemplo 40 - Johann Sebastian Bach. *Concerto Brandeburguês nº 3*, BWV 1048, andamento inicial, página 11.



Exemplo 41 - Johann Sebastian Bach. *Concerto Brandeburguês nº 3*, BWV 1048, *allegro*, página 7.



Não é necessário procurar excertos com mudanças de posição e registos sobre-agudos para se concluir acerca da desigualdade na comparação de exigências técnicas. Um excerto como o apresentado no Exemplo 41, sem obrigar a quaisquer mudanças de posição, apresenta dificuldades técnicas várias, quer pela rapidez do frase, quer pela necessária destreza de arco que envolve, quer ainda pela situação de solo em total exposição que ostenta.

Prosseguindo na abordagem comparativa com exemplos significativos deste tipo de escrita no cânone europeu, um olhar para o *II concerto grosso* de Francesco Geminiani (1687-1762) será útil, na medida em que permite um vislumbre sobre a escrita de viola de arco numa obra que integra este instrumento no *concertino*, e que é representativa de um dos zénites do desenvolvimento desta forma. Este concerto é característico do estilo de Geminiani, e perfeitamente convencional daquilo que é a sua estética e a sua expressão técnica.

Esta obra obriga à utilização de pelo menos dois instrumentos por voz, não só pelo facto de apresentar o habitual diálogo de *ripieno/concertino*, mas também pelos frequentes *divisi* previstos em todos os naipes nas secções *tutti*. No exemplo 42¹⁵, correspondente ao *tutti* inicial do concerto, é possível desde logo identificar a escrita em duas linhas de viola desde o primeiro compasso.

Exemplo 42 - Francesco Geminiani. *II Concerto Grosso*, H80, *Spiritoso*, c. 1-6.

O estilo imitativo da escrita leva a que as violas e arco assumam com frequência o tema principal, em igualdade de relevo com violinos, e com semelhante grau de exigência técnica. O facto de os *tutti* de todo este concerto não exigirem virtuosismo ao instrumento - à imagem do que acontece, aliás, com a restante obra de Geminiani - faz com que o tipo de autonomização que aqui se verifica seja muito semelhante ao apresentado nos *tutti* da obra já analisada de António Pereira da Costa.

Geminiani, todavia, ao contrário do único exemplo português de *concerti grossi*, inclui a viola de arco no *concertino* - facto inédito à época -, o que à partida poderia fazer supor que daí viriam desafios técnico-expressivos de especial alcance para o instrumento. Não é, com efeito, o que sucede, já que nos momentos em que na viola aparece a indicação *Soli*, os baixos desaparecem, é abandonado o tipo de escrita imitativo, e a viola de arco limita-se a produzir um acompanhamento para passagens mais expositivas do violino. Paradoxalmente, é fora dos *Soli*, nos locais onde o compositor expressa a escrita imitativa, que as violas de arco encontram maior desenvolvimento e autonomização técnica.

¹⁵ Todos os exemplos musicais do *II concerto grosso* são retirados de Geminiani são retirados da edição de 1759, que constitui uma revisão da edição de 1732, descarregada em [http://imslp.org/wiki/Concerto_Grosso_in_G_minor%2C_H.80_\(Geminiani%2C_Francesco\)](http://imslp.org/wiki/Concerto_Grosso_in_G_minor%2C_H.80_(Geminiani%2C_Francesco)), a 4 de Dezembro de 2017.

Para além deste facto, toda a carreira romana de Corelli se centrou no desenvolvimento de um estilo tecnicamente ostentatório focado nas capacidades virtuosísticas do violino, e no seu contraste dramático com o baixo contínuo, acabando as vozes interiores por ficar condenadas à total falta de preponderância artística. Tal como era prática generalizada na Roma barroca, Corelli atribui às violas de arco meras funções de acompanhamento, seja ele em autonomia de linha individual, seja em homorritmia com os baixos. A única excepção a esta regra são as fugas que vão aparecendo ao longo do conjunto de concertos, onde a viola de arco, de forma fugaz, apresenta ocasionalmente o tema principal, logo se diluindo a seguir nas suas funções primordiais. Uma grande parte da música de Corelli, aliás, é escrita a três vozes, e é muito raro a viola de arco ter uma função verdadeiramente autónoma, qualquer que ela seja (Carse, 1925, *apud* Lainé, 2010, p. 46). Desta forma, uma comparação entre Corelli e António Pereira da Costa sob o critério do desenvolvimento da autonomia técnico-expressiva da viola de arco recairá sempre para o lado do compositor português.

Neste período, porém, noutros locais de Itália davam-se revoluções instrumentais que, de forma diversa das tradições francesa e alemã, atribuíam mais responsabilidades artísticas e orquestrais às violas de arco. Enquanto o instrumento em Portugal dava os primeiros passos, muito precários, no sentido do seu processo de emancipação técnico-artística, Antonio Vivaldi, em Veneza, utilizava o instrumento como “arma secreta” (Lockney, 2013) para uma verdadeira revolução orquestral. Com efeito, Lockney (2013) partindo de uma citação de Michael Talbot (2001), demonstra que Vivaldi, mesmo que nos seus cerca de 450 concertos para instrumento solista não tenha dedicado qualquer um à viola de arco, expandiu os recursos de escrita para a viola de arco em contexto orquestral, permitindo simultaneamente um crescimento na autonomia técnica do instrumento e uma maior diversidade na sonoridade conjunta. À partida, são relevadas algumas características mais evidentes dessa expansão técnica na música de Vivaldi, nomeadamente: o alargamento do âmbito sonoro, muitas vezes ultrapassando os segundos violinos; o abandono dos *col/ bassí*; a autonomização rítmica face a outras vozes, reduzindo substancialmente a homorritmia com violinos ou baixos; a atribuição frequente de linhas de *bassetto* às violas, quando os baixos estão silenciados; imitação não fugada de vozes; ou a utilização frequente de síncopas por forma a diversificar a textura orquestral (Lockney, 2013, p. 20). Sem atribuir responsabilidades solistas à viola, todas estas inovações de Vivaldi representam uma diversificação técnica e funcional do instrumento, que muito

contribuiu para a sua emancipação, quer como instrumento autónomo, quer como naipe - ou duplo naipe - de orquestra.

O autor vinca ainda as diferenças inter-regionais italianas, já referidas neste trabalho, focado o quase desaparecimento da utilização de violas nas práticas orquestrais de Roma e Nápoles, e a sua valorização contínua na música Veneziana. Desta forma, como já referido, não é a estética italiana em si mesma adoptada como política de estado no Portugal deste período que não permitiu o desenvolvimento da autonomia da viola de arco em Portugal, mas sim a região específica a partir da qual essa política se fundou - Roma, a partir da tradição da Capela Palatina. O autor atrás citado, num trabalho pormenorizado que não cabe descrever no presente texto - analisa inúmeros excertos da obra de Vivaldi mostrando a utilização diversificada, e por vezes tecnicamente exigente e grande responsabilidade funcional, da viola de arco.

No Exemplo 44, extraído de Lockney (2013, p. 69), é possível observar as violas divididas em dois naires - como é frequente na música veneziana - ostentando uma linha melódica, não dobrada por qualquer instrumento, e em total exposição orquestral, colocando as violas de arco numa função nunca vista em Portugal neste período, nem sequer na obra que mais exigências artísticas faz à viola de arco - os *concerti grossi* de António Pereira da Costa.

Exemplo 44 - Antonio Vivaldi. *Concerto para quatro violinos e violoncelo em Fá Maior, op.3 n.7, 3º andamento, c. 40-43, a partir de Lockney (2013, p. 69).*

40

Tutti

Vn I, III

Vn II, IV
[Vn II solo]

Va I

Va II

Vc
Ve
e cemb.

[continuo figures omitted]

Embora não muito frequente, este tipo de passagens que atribuem responsabilidades melódicas aos naipes de viola de arco existe amiúde nas obras de Vivaldi, e, só por si, atestam a colossal diferença de abordagem ao instrumento comparativamente com a prática portuguesa.

O período em causa é também o tempo do aparecimento dos primeiros concertos para viola de arco solista na Europa, o que não é sequer comparável com a realidade da escrita em Portugal, já que são desconhecidas quaisquer obras solistas coevas em território nacional. Se em cima se entendeu referir o terceiro Concerto Brandeburguês de J. S. Bach, em detrimento do sexto, foi precisamente porque este constitui um exemplo de forma abertamente solista para as duas violas de arco, o que não permitiria uma base comparativa coerente com o repertório português. Todavia, para que se coloque o tipo de emancipação da escrita portuguesa para o instrumento em perspectiva, é importante referir o surgimento deste tipo de obras na Europa, que, pelas suas características de exposição solista total, envolvem uma expansão técnico-expressiva muito acentuada, e contribuem para uma definitiva autonomização da viola no repertório canónico. Para além do sexto Concerto Brandeburguês de J. S. Bach, surge o concerto em Sol Maior de Georg Philip Telemann (1681-1767), “o primeiro verdadeiro concerto solista” para o instrumento (Lainé, 2010, p. 44). Esta última obra tem por característica o facto de não tentar imitar a escrita virtuosística para violino em voga na época, mas antes aproveitando de forma integral todas as regiões sonoras mais nobres e idiomáticas da viola de arco, fazendo viver musicalmente as suas idiosincrasias organológicas, e contribuindo assim para a afirmação da sua personalidade plena (Lainé, 2010, p. 44). Telemann escreveu ainda mais dois concertos para duas violas de arco solistas, cordas e contínuo, em Sol Maior e Lá Maior, estando o último dos quais perdido.

O confronto entre os diversos graus de autonomização permite não só a constatação do atraso no processo da emancipação da viola de arco em Portugal, mas também a ilustração do facto de o foco regional de influência na estética portuguesa ter tido um papel fundamental na subalternização da viola de arco no início do Barroco português, com naturais consequências na escrita instrumental futura.

3.2.1 Perspectiva comparativa com registos de utilização de violas em orquestra noutras regiões europeias

Do ponto de vista da utilização de violas de arco nas práticas orquestrais portuguesas deste período, foi já possível concluir que passou a ser relativamente comum a partir dos anos 20 do século XVIII, período em que as instrumentações das novas estéticas - cordas e baixo contínuo - se estabeleceram de forma mais consistente nas instituições musicais portuguesas. Como já visto, as referências a violetistas em exercício de funções são muito raras, dúbias e esparsas, todavia a análise da escrita orquestral para viola de arco permite afirmar com alguma dose de certeza que todas as instituições musicais de relevo teriam, pelo menos, dois violetistas em funções permanentes, ou um violinista que pudesse alternar de instrumento.

Não obstante, também aqui é relevante uma abordagem comparativa com as realidades de outras regiões da Europa, por forma a que o estudo da emancipação da violeta através da escrita em Portugal se possa colocar em perspectiva com as práticas europeias da época. Para este efeito, baseamo-nos nos dados coligidos por Matta (2006, p. 32), que, após reunir as informações musicológicas existentes, organizou uma tabela comparativa de efectivos orquestrais para o período relativo às primeira três décadas de setecentos. Aqui, é possível ver que, em primeiro lugar, os dados conhecidos relativo aos efectivos da Capela Real em 1720 não especificam violetistas, mas sim apenas sete *rabecas*, dos quais dois seriam provavelmente violetistas (Matta, 2006, p. 31). A existência autónoma de dois violetistas apareceria apenas nos registos de 1728. Deste mesmo período, datam os registos de 5 violas para 14 violinos da ópera da corte de Dresden (1709), 2 violas para 11 violinos da ópera da corte de Berlim (1712), 6 violas para 9 violinos na ópera da corte de Dresden em 1719, ou, na mesma corte, mas em 1734, 4 violas para 12 violinos, parecendo este ser o sentido da estabilização geral. Em França, no início do século XVIII vivia-se ainda a orquestração de Lully, com dois a três naipes de violas, para um ou dois naipes de violinos, com o número total de violas quase sempre a igualar ou exceder o dos violinos.

Por forma a colocar em perspectiva a realidade portuguesa face a um país com índices de desenvolvimento cultural semelhantes neste período, refira-se que entre 1734 e 1743, a *Real Capilla de Madrid* integrava nos seus quadros já nove violinistas e um violetista, claramente especificando a moderna viola de arco (Moreno, 2001, p.

33), com indicação de nome e função do músico. O quadro geral de evolução da orquestra desta Capela Real entre 1701 e 1755, aliás, mostra uma evolução rápida e segura do estabelecimento da viola de arco como instrumento de pleno de direito. Com efeito, os registos recolhidos por Moreno (2001, p. 35) mostram que não foram especificadas violas de arco nos anos de 1701 e 1715, apenas havendo nota de respectivamente cinco e seis violinos (*violines* que, como referido, poderão nesta fase subentender também a presença de violas). No registo de 1739 aparecem já duas violas, uma apenas em 1743, e em 1755 o naipe é já constituído por quatro violetistas, com identidade conhecida.

Este breve resumo factual permite uma comparação com os dados conhecidos de algumas das maiores orquestras de corte da Europa, a partir dos quais é possível concluir que a corte portuguesa dispunha ainda de um agrupamento de dimensão inferior ao da generalidade das principais cortes europeias, e cuja proporção entre violinos e violas não era necessariamente penalizadora para este último instrumento. Apesar da proporção estar em linha com os restantes efectivos orquestrais referidos, quer o repertório, quer o tipo de referências aos violetistas faz pensar que o nível de autonomização da viola de arco em Portugal era menor do que nas regiões germânicas, francesa, e grande parte das regiões italianas.

No que diz respeito aos dados relativos a circulação ou construção de modernas violas de arco em Portugal, estes são muito escassos e esparsos. Kastner (1984) apresenta alguns exemplos provenientes do espólio do Palácio de Queluz como tendo sido provavelmente utilizados em meados do século XVIII, e não importados mais tardiamente, nomeadamente uma violeta de 1748, do construtor Francisco Emilianis, de Roma, ou uma outra, de Jacob Weiss, de 1723, com formato pouco comum, certamente uma *viola da braccio* ou *da gamba* arcaica modificada tardiamente. Segundo o autor, mesmo a violeta de Joaquim José Galvão, de meados do século XVIII, terá sido feita a partir de madeiras de uma *viola da gamba* baixo de Barak Norman. Comparativamente, os registos de circulação de instrumentos de cordas neste período, bem como os instrumentos presentes nos espólios nacionais, são profícuos em violinos, e, principalmente, violas *da gamba* inglesas, francesas, alemãs e italianas, de vários estilos e dimensões. Este facto faz especular acerca da continuidade da utilização de *ensembles* mistos de violas *da gama* e violinos, com aquelas a executar as linhas que na moderna literatura seriam atribuíveis à viola de arco, o que parece corresponder à realidade histórica da viragem súbita - e à

necessária sobreposição - de uma tradição polifónica arcaica para um estilo concertante de influência romana.

Conclusões parciais deste período cronológico

É nesta época histórica que a família dos violinos começa a ganhar espaço nas práticas musicais portuguesas, e, com ela, chegam até nós as primeiras referências à viola de arco e a violetistas. Como tal, este período Joanino corresponde ao momento em que o instrumento assume de forma definitiva - ainda que muito precariamente - a sua presença nas funções musicais litúrgicas e profanas. Todavia, o facto dos principais bolseiros reais para estudar música no estrangeiro serem todos marcados pelas práticas romanas viria a ter consequências negativas na autonomização da violeta enquanto legítimo instrumento de expressão musical. A coincidência entre o período em que a influência do Barroco romano definiu as práticas musicais portuguesas, e o período em que a família de violinos e violas de arco começava finalmente a ser aceite na música religiosa portuguesa, aliás, provocou necessariamente um impacto negativo na utilização da viola de arco enquanto instrumento autónomo no repertório português.

As políticas da corte, cuja opção estética deliberada se ligava ao reforço da ambiguidade entre poder político e religioso, levaram a uma falta de autonomia financeira nos círculos não religiosos da produção musical, conduzindo à falta de interesse na música instrumental e camerística. A viola de arco não se viria a emancipar de forma tão rápida, já que não beneficiou do seu campo de desenvolvimento por excelência: a música de câmara de carácter profano.

Existem diversas referências à utilização da viola de arco de agrupamentos orquestrais em óperas, serenatas e divertimentos após 1708, data da chegada a Portugal de Mariana de Áustria, embora a primeira partitura composta em território português com inclusão de uma linha de viola de arco date apenas de 1720 - *La Contesa delle Stagioni* de Domenico Scarlatti. Uma outra obra, todavia, contém a parte de violeta mais antiga conhecida presente em Portugal, apesar de não ter sido composta no território. Com efeito, os *Offertoria de Communi Sanctorum*, de Antonio Holzman, datados de 1702, e possivelmente presentes em território português a partir de 1708, constituem o exemplo sobrevivente conhecido mais antigo de notação musical para viola de arco em Portugal.

O aparecimento de registos de violetistas acompanha a integração do instrumental italiano nas práticas litúrgicas nacionais, com violinos, violas e violoncelos, a substituir as instrumentações que subsistiam do séc. XVII. Os registos indubitáveis da existência de violetistas com identidade conhecida nas instituições musicais portuguesas datam dos anos 10 de setecentos, tanto em Évora, como em Lisboa ou Coimbra. No entanto, para este período cronológico são muito poucos os registos referentes a músicos em actividade com identidade especificada. Desconhecem-se também quaisquer obras ou registos musicológicos com referência à utilização de violetas solistas. Um outro dado que ilustra esta falta de emancipação do instrumento face ao violino é o facto de, até 1728, não haver registos de lugares fixos com funções de violetista na Capela Real e na Igreja Patriarcal. Desse ponto de vista, aliás, é demonstrativo o facto do *Rol dos devottos q. daõ suas esmollas p.a se fazer hum sitial p.a a Capella da nossa sancta a glorioza Virgem Martir S.a Cecilia* do ano de 1720 identificava os instrumentistas activos na Capela Real e na Igreja Patriarcal, referindo “sete violinos, dos quais pelo menos um deveria tocar viola” (Matta, 2006, p. 34).

Do ponto de vista técnico, um outro dado que reforça a falta de autonomia do instrumento é o facto de, em toda a obra instrumental portuguesa da primeira metade do século XVIII, não haver um único caso em que a viola de arco seja obrigada a tocar acima da primeira posição. Na esmagadora maioria do repertório identificado, aliás, a escrita é de uma exigência muito modesta, não atribuindo ao instrumento qualquer autonomia funcional, para além das papéis de acompanhamento, preenchimento harmónico e, mais frequentemente, *col basso*. Neste contexto, os *concerti grossi* de António Pereira da Costa ganham alguma importância, já que constituem a primeira escrita ambiciosa com diversas frases expressivas e de responsabilidade para violeta em Portugal. Na comparação da escrita deste compositor com alguns exemplos paradigmáticos das diferentes culturas musicais europeias, foi possível aferir do atraso da autonomização do instrumento em país, face à escrita orquestral para viola em práticas como a francesa, alemã, ou veneziana, a título de exemplo. Ainda que os *concerti grossi* de Costa sejam o exemplo de maior exigência técnica para o instrumento em Portugal, de forma até idiossincrática - já que se afastam da estética oficial com base na música da região de Roma -, esta não é comparável com aquelas práticas musicais referidas, sendo apenas equivalente à escrita das regiões italianas que menos valorizaram o instrumento.

O confronto entre os diversos graus de autonomização permite não só a constatação do atraso no processo da emancipação da viola de arco em Portugal, mas também a ilustração do facto de o foco regional de influência na estética portuguesa ter tido um papel fundamental na subalternização da viola de arco no início do Barroco português, com naturais consequências na escrita instrumental futura.

Para além disso, os registos de circulação de instrumentos de cordas neste período, bem como os instrumentos presentes nos espólios nacionais e alguma iconografia, fazem crer que tenha havido uma continuidade da utilização das violas *da gamba* em simultaneidade com os modernos violinos, com aquelas a executar as linhas que na moderna literatura seriam atribuíveis à viola de arco, sobrepondo a tradição polifónica antiga ao novo estilo concertante italiano, e levando a um atraso na introdução generalizada da utilização do instrumento alto em relação ao violino. Já bem dentro da primeira metade do século XVIII, torna-se claro que a viola de arco começa a aparecer nos agrupamentos instrumentais das instituições musicais portuguesas, em proporções em relação ao violino muito semelhantes às dos *ensembles* das principais cortes europeias, embora num contexto de menor dimensão orquestral global. Apesar disto, o repertório - ou a extrema escassez dele -, a escrita, e as poucas referências a actividade violetística mostram que o nível de autonomização da viola de arco em Portugal era substancialmente menor do que nas regiões germânicas, francesa, e grande parte das regiões italianas.

4. Final do Antigo Regime

4.1 Breve contextualização da situação da música instrumental neste período

Apesar da integridade das instituições musicais centrais do país se ter mantido praticamente inalterada na viragem para o reinado de D. José, permitindo uma aparente continuidade nas manifestações artísticas, algumas alterações sociais, políticas, estéticas e naturais - nomeadamente o grande terramoto de 1755, e o facto deste ter permitido uma reorganização na centralização do poder, levando à entrada de novas abordagens políticas europeias no reino - levaram a que o período final do Antigo Regime seja habitualmente visto pelos historiadores e musicólogos como uma entidade temporal íntegra em si mesma (Sá, 2014). Manuel Carlos Brito afirma que “[...] apesar da inegável continuidade existente ao longo de todo o século XVIII, entre a sua primeira e segunda metade - correspondendo respetivamente ao reinado de D. João V e aos de seu filho e neta D. José e D. Maria I - dão-se mesmo assim mudanças significativas nas instituições e na vida musical no seu todo” (Brito, 2015, p. 125). Ainda que as instituições musicais da corte permaneçam organizadas “segundo o modelo do Antigo Regime - [...] Capela Real e Patriarcal, a Orquestra da Real Câmara e a Banda das Cavalariças Reais”, (Fernandes, 2013, p. 77), a evolução das instituições políticas e da organização burguesa da sociedade traria inevitavelmente alterações sensíveis à vivência musical, apesar do corpo central institucional se manter inalterado. Seria de esperar, como se deu noutras regiões da Europa, um aumento das práticas musicais domésticas, e o incremento do interesse em manifestações musicais instrumentais, tais como o desenvolvimento de forma sociais de vivência musical, como a música de câmara.

Negreiros (2013, p. 135) assinala o facto de ter chegado aos nossos dias “relativamente pouco repertório de orquestra” dessa época, principalmente porque à produção existente de música operática deveria corresponder um repertório orquestral mais volumoso. Com efeito, a frequência da prática operática, tendo em conta o que hoje se conhece do figurino das apresentações teatrais, litúrgicas e concertos da época - com frequentes *intermezzi* de música puramente instrumental (Negreiros, 2013, p. 136) - parece ter o potencial de produzir um repertório orquestral mais alargado do que o conhecido hoje em dia. Negreiros (2013), ao contrário de outros autores que fundamentam esta ausência com razões historico-sociais, coloca a hipótese de a fraca representação actual de música orquestral portuguesa do século XVIII se dever mais a falhas de arquivamento e salvaguarda deste repertório logo desde o momento da sua criação - com a natural consequência de a

esmagadora maioria do mesmo não ter sobrevivido ao tempo - do que propriamente a um défice de representação na época. Este desequilíbrio na sobrevivência de obras entre os diversos géneros musicais teria origem no facto de, no século XVIII, a música instrumental não ser alvo de uma “prática sistemática de recolha em arquivo e consequente conservação”, como acontecia com a música sacra e operática, alvo de tratamento e salvaguarda por parte da Capela Real e da Biblioteca Real (Negreiros, 2013, p. 135), produzindo por essa via um erro de paralaxe nas análises actuais.

Embora seja um dado de relevo - e é frequente que a nossa visão das literaturas do passado seja severamente condicionada pelos diferentes graus de preocupação na salvaguarda dos diversos tipos de documentos -, julgamos que a fundamentação de ordem histórico-social - e mesmo política ou de singularidades estéticas - avançada por Rui Nery, Vanda de Sá ou Cristina Fernandes, e já aqui tratada, não poderá deixar de ser considerada como fundamental para explicar a escassez de música instrumental no final do Antigo Regime português. Os estudos destes autores mostram que a falta de representatividade da música instrumental no repertório da segunda metade do século XVIII e primeiras décadas do XIX seria uma realidade já na época em causa, e não apenas um desequilíbrio de sobrevivência arquivística.

No final do século XVIII, diversas obras orquestrais escritas por compositores portugueses “serviam de abertura a obras sacras. Mesmo quando possuem uma catalogação independente nos arquivos e bibliotecas, é relativamente fácil associá-las a composições vocais de natureza religiosa.” (Fernandes, 2013b, p. 236). Também Negreiros (2013), apesar da cautela no que diz respeito às questões de arquivamento e sobrevivência de materiais, nos diz que a esmagadora maioria de música sinfónica portuguesa tinha funções de abertura de obras sacras ou ópera. No final do Antigo Regime em Portugal “a música instrumental servia esmagadoramente para apoiar a prática litúrgica” Nery (2013, p. 19).

Esposito (2013, p. 179), já em referência à prática concertística de música instrumental na 2ª e 3ª décadas de oitocentos, refere o carácter ocasional com que se realizavam concertos em Lisboa, e a falta de uma cultura concertística, expressa no facto de o concerto ser visto como um apêndice do melodrama, “não se suspeitando [...] do seu carácter de evento autónomo” (Esposito, 2013, p. 182). Ainda que coloque cautelas face à efemeridade e fragmentaridade das fontes da época, o autor refere a hipótese de que as graves crises políticas do período abordado tenham afectado todo o desenvolvimento desta actividade. Esposito (2013, p. 184) mostra como, ainda em 1822, a utilização do Teatro de São Carlos para concertos instrumentais era vista

como “imprópria”, tendo sido negada por motivos económicos mesmo ao conhecido músico José Avelino Canongia, ilustrando o reduzido prestígio e frequência dos concertos instrumentais autónomos. Não obstante, Brito (2015, p. 147) referia um desenvolvimento sustentado, ainda que residual, da música instrumental, referindo que “Além da música vocal religiosa, ouvia-se também nas igrejas música instrumental de carácter profano durante as cerimónias litúrgicas”. O mesmo autor (Brito, 2015, p. 150) refere ainda que “Na Assembleia das Nações Estrangeiras se realizavam igualmente por vezes concertos públicos, nalguns casos antes dos bailes, e o mesmo começará a suceder com crescente frequência nas últimas décadas do século nos Teatros da Rua dos Condes e do Salitre, no intervalo das representações ou, após a inauguração do Teatro São Carlos em 1793, no intervalo das óperas aí levadas à cena. Como era corrente na época, os programas desses concertos incluíam árias e duetos de ópera, alternando com sinfonias e concertos para um instrumento solista e orquestra”.

No estudo em causa de Francesco Esposito - bem como em todos os que se referem a fontes da segunda metade do século XVIII e primeira metade do XIX - fica patente a rigidez do figurino em que a música orquestral era apresentada, mesmo até ao limiar dos anos 50 do século XIX: sempre integrada em espectáculos líricos de grande diversidade (Esposito, 2013, pp. 204-205), enquanto enriquecimento dos mesmos, com funções muito específicas de regulação do programa lírico. Estas intervenções não poderiam ser muito longas nem ostentar música de grande complexidade, sob pena de sofrerem críticas nos jornais mais populares da época (Esposito, 2013, pp. 205-206). A atitude do público não contribuía para o desenvolvimento da complexidade interna das obras musicais instrumentais, já que as fontes dão a entender que o tipo de audição que se dedicava a estas intervenções era “distraída” e acompanhada de ruído (Esposito, 2013, p. 206). Após uma análise do modelo de integração da música orquestral no espectáculo lírico de forma subalterna, o autor refere que este havia sido uma prática comum europeia a partir de meados de 1770, tendo-se esgotado rapidamente em poucas décadas, “à luz das mudanças tanto do estatuto do músico como da vida musical” (Esposito, 2013, p. 209), em contraste com a realidade portuguesa em que se manteve até meados do século seguinte. O prolongamento de um modelo anacrónico, que manifestamente inferiorizava a prática orquestral e instrumental na óptica dos ouvintes e da sociedade, é uma das vias pela qual a linguagem da música puramente instrumental não se desenvolveu em Portugal da forma especulativa, abstracta e intelectual que os caminhos europeus tomaram.

Também Cymbron (2015, p. 169) refere que este processo ocorreu um pouco por toda a Europa, embora apenas no Sul do continente “o predomínio da música teatral” tenha funcionado “como inibidor do desenvolvimento de outro tipo de manifestações musicais, como é o caso da música instrumental e dos concertos públicos”. Maria João Albuquerque, através do seus estudos acerca da edição musical em Portugal e da difusão das práticas musicais na sociedade, mostrou que existiu em Lisboa algum desenvolvimento na música instrumental, principalmente na música de câmara, mas que esse processo foi de curta duração já que, “a partir de 1810, com o sucesso de Rossini, os negociantes de música passaram a interessar-se sobretudo pelo repertório operático italiano”. (Cymbron, 2015, p. 169). Segundo Rui Nery (Nery, 2013, p. 24) “os espaços performativos públicos para a Música instrumental [em Portugal] estão restritos à Igreja e ao Teatro quase até ao final do século XVIII”.

O mesmo autor refere-se ainda ao atraso português do processo de autonomização e incremento de interesse na música instrumental, afirmando inequivocamente que “Em Portugal, a emergência do concerto público instrumental como espectáculo autónomo é muito mais tardia do que nas congéneres europeias” (Nery, 2013, p. 19). Este fenómeno tem raiz essencialmente na inexistência de um quadro social amplo de vivência social fora do contexto litúrgico ou operático, que noutros países foi induzido pelo desenvolvimento da livre iniciativa burguesa, mas que em Portugal estava limitado pelo total centralismo idiossincrático da situação política vigente. Neste sentido, o interesse pela música instrumental de carácter racional e especulativo “foi um fenómeno tardio e de disseminação limitada em Portugal”, Vanda de Sá (2013).

Também neste período, o predomínio do “teatro italiano” (Cymbron, 2012, p. 1) viria a ter consequências para o desenvolvimento da música instrumental. No âmbito da ópera, por exemplo, o corpo de orquestra era a estrutura teatral que recebia menos atenção da parte dos produtores e empresários (Cymbron, 2012, p. 77): “Uma proposta para arrematação da empresa do Teatro de São Carlos apresentada em 1822 descreve pormenorizadamente toda a companhia, incluindo o número de membros do coro, mas em relação à orquestra declara unicamente que a gerência se *‘compromete a ter sempre um corpo de Música instrumental com a dimensão requerida pela grandeza da casa’*”. A forma como esta vivência musical limitada iria ter impacto no desenvolvimento da música instrumental foi sem dúvida acentuada devido à presença da côrte no Brasil e à instabilidade política desse período. Com a fuga dos círculos cortesão e nobre para o outro lado do Atlântico, e a conseqüente deslocalização de alguns centros económicos burgueses, na segunda década do

século XIX, o Teatro São Carlos “era praticamente a única instituição com uma actividade musical digna de nota no seio da cidade [de Lisboa]” (Cymbron, 2012, p. 86).

Com efeito, a fuga da Família Real para o Brasil em 1807, “conferiu o golpe definitivo na música de corte” (Cymbron, 2015, pp. 165-166), que havia sido iniciado com a progressiva centralização da vida musical nos teatros São Carlos e São João, bem como em várias outras instituições musicais que dependiam da protecção régia, nomeadamente a Real Câmara, “que ficou reduzida a poucos efectivos, e também da Irmandade de Santa Cecília de Lisboa cujas comemorações anuais no dia da sua padroeira, outrora celebradas com cerimónias musicais de grande sumptuosidade, passaram a ser feitas com o mínimo de meios”. Desta forma, a produção musical portuguesa ficou sujeita a um regime de monocultura operática, onde “o repertório que apresentavam segue em linhas gerais o gosto italiano da época: [...] Cimarosa, Fioravanti, Guglielmi, Mayr, Paisiello, Salieri, Zingarelli entre outros” (Cymbron, 2015, pp. 165-166). As convulsões políticas não contribuíram para o desenvolvimento do interesse pela música instrumental, na medida em que levaram à deterioração institucional que poderia abrigá-lo. Scherpereel (1985, pp. 37-43 e 57-62) faz um panorama do número e situação dos músicos da Real Câmara no final do século XVIII e início do século XIX, mostrando a forma como os tumultos políticos do início do século XIX tiveram consequências nefastas na prática continuada da música e na qualidade de vida dos instrumentistas em Portugal, salientando os períodos de Invasões Francesas, fuga da corte para o Rio de Janeiro e guerras liberais. Brito (2015, p. 143) refere ainda que “Em resultado da já referida política de economia, e também decerto da progressiva crise do regime absolutista, a decadência dos teatros e de todo o estabelecimento musical da corte ir-se-á acentuando ao longo do reinado de D. Maria I”. O autor relaciona a falta de regularidade de vivências sociais de música instrumental com o facto de a “autorização de concertos públicos” ter sido “muitas vezes dificultada pela Intendência Geral da Polícia que, nos anos em torno da Revolução Francesa, receava qualquer tipo de iniciativa social que pudesse servir de pretexto a reuniões de carácter político” (Brito, 2015, p. 150).

Apesar das condições sociais, políticas e institucionais gerais limitarem severamente a apetência por práticas de música instrumental e de câmara, existem registos de diversas bolsas de excepção, como ser ver a no presente trabalho, que permitiram que, de forma periférica, a presença da grande tradição camerística europeia fosse subsistindo em Portugal. Brito (2007, p. 62), por exemplo, mostra que, em 1780, os trios op. 1 e op. 3 de Haydn, bem como os quartetos op. 2, 5, 6, 7, 9 e 10 do mesmo

autor foram adquiridos para utilização da família real, e que poderão também ter sido utilizados na Real Câmara. O mesmo se aplica a um conjunto de trios (op. 2, 7 e 9), quartetos (op. 1, 6, 10 e 11), quintetos (op. 12 e 13) e serenatas de Boccherini (Brito, 2007, p. 62). Fora de Lisboa essas bolsas de excepção existiriam igualmente. A título de exemplo, Amorim (1951, p. 72) diz que o compositor José Maurício reunia “artistas e amadores em sua casa, onde tocavam *trios* e *quartetos* clássicos” na sua residência em Coimbra. Segundo Ernesto Vieira (1900), nessas sessões ouviam-se quartetos de Haydn e Mozart. Mesmo nos locais mais distantes havia traços de uma vivência de música instrumental doméstica relativamente continuada, ainda que em esmagadora minoria em relação a outras práticas. Cymbron (2012, p. 124), por exemplo, num artigo acerca da vida musical doméstica de uma família abastada de Ponta Delgada deste período, refere uma série de partituras devolvidas a Lisboa “por não serem adequadas aos efectivos instrumentais existentes em Ponta Delgada, especificando: “aqui só há Rebecas, Rebecão, Flautas, Fagote, e Violetta e Trompas, e mais nada [...]”.

Matta (2006), cita um sem número de exemplos ocasionais em que viajantes estrangeiros registaram a execução de música de câmara em ambientes de salão cortesão ou burguês, referindo-se nomeadamente aos testemunhos sobre a Assembleia das Nações Estrangeiras, dinamizadas empresarialmente por Pedro António Avondano, presentes nos escritos de Richard Twiss, e a outros episódios com estas características, descritos por William Beckford ou pelo Marquês de Bombelles. Estas descrições, ainda que pontuais, mostram uma actividade musical que se vinha desenvolvendo paulatinamente à volta de uma sociedade burguesa com crescentes conexões internacionais, sem contornos oficiais, mas que era caracterizada por alguma descontinuidade e por uma irregularidade sempre condenada a manifestações relativamente efémeras, que não produziam uma cultura generalizada.

Um exemplo paradigmático da efemeridade destas tentativas de introdução de novas culturas de concerto é a Sociedade Filarmónica de João Domingos Bomtempo: “entre 1822 e 1828, de forma irregular devido à irrupção constante de sobressaltos políticos como a Vila-Francada e a Abrilada, foi apresentado repertório de câmara de Boccherini, Bomtempo, Hummel ou Pleyel, para além de sinfonias de Haydn, Mozart e Beethoven. Estas últimas provocaram escasso entusiasmo, e foram substituídas por aberturas operáticas italianas “(Cymbron, 2015, p. 173).

Mesmo nas práticas litúrgicas, a descentralização cada vez mais acentuada da actividade musical é notória. Segundo Fernandes (2013b, p. 241) “[...] vários Manifestos da Irmandade de Santa Cecília dão a entender de forma implícita ou explícita a execução de concertos durante a Hora Sexta (o “de tarde”) em festas sacras em outras igrejas [que não a Capela Real e Patriarcal]”.

Consequências deste quadro para o desenvolvimento autónomo da viola de arco

Desta forma, enquanto instrumento de vozes interiores e de preenchimento harmónico, a viola de arco acabou por nunca ser alvo de uma necessidade de maior expansão técnico-expressiva durante a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do século XIX. Como referido, a prática musical portuguesa condicionava o desenvolvimento da composição especulativa e racional - que poderia levar à expansão dos diálogos internos puramente instrumentais, colocando cada vez mais as diversas vozes instrumentais em pé de igualdade - dando constantemente mais ênfase às vozes melódicas e ao prolongamento obsoleto do baixo contínuo e de modelos de apresentação de música orquestral desfavoráveis ao seu desenvolvimento, por razões que Cristina Fernandes - referindo-se ao final do Antigo Regime - associou a factores relacionados com “a persistência histórica da herança ideológica da Contra Reforma, a lenta ascensão da burguesia, as restrições administrativas e a vigilância policial (que desconfiava do potencial subversivo que poderia imanar da abertura de espaços de interacção social em grande escala)” (Fernandes, 2013, p. 78). Como é natural, este facto veio prejudicar principalmente as vozes interiores, consideradas menores, de puro preenchimento melódico e de massa sonora, afectando a viola de arco de forma mais aguda, já que se tratava do único instrumento que, de acordo com os registos conhecidos, tinha uma prática exclusivamente ligada à música de câmara e ao trabalho de orquestra, sem qualquer espaço solista ou de prática social doméstica na época (mesmo outros instrumentos de utilização minoritária em partituras de orquestra - como o oboé ou a harpa - aparecem com frequência em relatos ou documentos da época ostentando vozes principais ou solistas, quer na prática musical institucional e militar, quer na prática doméstica). Esta realidade é constatável de forma muito clara na escrita musical de compositores portugueses ou integrados na sociedade musical portuguesa durante todo o século XVIII até ao final do antigo regime, como se poderá

notar nos capítulos que dizem respeito à análise específica de obras musicais deste período.

Por outro lado, a escassa prática de música de câmara e música sinfónica de compositores estrangeiros no Portugal do final do século XVIII parece estar alinhada com os repertórios instrumentais em voga na Europa, como se poderá aferir nas listas de aquisições de partituras da Casa Real e de suas dependências e, particularmente, dos catálogos editoriais das casas de Weltin e Waltmann (Albuquerque, 2014). Ainda que os catálogos editoriais não sejam garantia de que as obras neles descritas circulassem em efectiva prática instrumental, - e mesmo atendendo ao facto de nestes catálogos estarem praticamente ausentes obras que envolvam responsabilidades solistas para a viola de arco ou simples linhas de maior exigência técnica -, as obras constantes nos mesmos demonstram que a estagnação da viola de arco na música portuguesa até ao final do antigo regime não se pode dever a um suposto isolamento político e estético. Cristina Fernandes enfatiza a forma como “os poucos exemplos sobreviventes [de programas de concerto conhecidos] mostram tendências próximas do que sucedia noutros pontos da Europa. [...] A configuração não é muito distinta da dos programas interpretados nos finais do séc. XVIII na Gewandhaus de Leipzig, no Concert Spirituel de Paris ou mesmo nos concertos programados por Salomon em Londres”. (Fernandes, 2013, p. 89).

Com efeito, estando presentes obras de música de câmara e orquestral de alguns dos compositores de maior circulação europeia, quase em simultaneidade cronológica com Paris ou Londres, um suposto isolamento estético não poderia justificar o limitado desenvolvimento da música instrumental de carácter especulativo e puramente intelectual. Estas razões terão de se procurar nas dificuldades de afirmação de uma burguesia em Portugal, no lento estabelecimento de uma sociedade de esfera pública, na pobre realidade educativa das classes médias e em fundamentos sociais mais latos, tais como os sugeridos por Fernandes (2014) enunciados em cima. O tipo de música instrumental praticada nas sociedades portuguesas até ao final do antigo regime configura-se essencialmente a partir de opções - políticas, estéticas, religiosas e sociais - e circunstâncias históricas - como o luto de D. João V, ou o terramoto de Lisboa de 1755 (Sá, 2013).

Após um olhar sobre as obras que circulavam na época, constata-se que a prática de música de câmara e música sinfónica de compositores estrangeiros até ao final do Antigo Regime - sempre remetida a um destaque muito inferior relativamente à música vocal - apresentava frequentemente estéticas conservadoras, atribuindo

elevada preponderância às partes de 1º violino (melodia) e de violoncelo (condução do baixo), através de obras compostas quase sempre com linhas de viola de arco sem desafios técnicos de maior dimensão, com um grande foco em compositores como Pleyel e Wranitzky, por exemplo (Albuquerque, 2014 e Fernandes, 2014). Ainda que nos catálogos de edições musicais (Albuquerque, 2013) possamos encontrar exceções - tal como o trio *Kege/statt* para piano, clarinete e viola de Mozart -, estas apenas nos ajudam a colocar em perspectiva a esmagadora maioria de música de câmara em circulação de carácter oposto, em que a viola de arco pura e simplesmente não aparece, ou aparece em papéis de exigência muito modesta.

Mesmo do ponto de vista da fruição musical em sociedade de uma frágil burguesia ascendente, a iniciativa proto-empresarial musical estava essencialmente orientada para as necessidades recreativas das comunidades estrangeiras residentes em Portugal (Fernandes, 2013, pp. 94-95), num ambiente de divertimento quase doméstico, o que não terá contribuído para a criação de condições para o desenvolvimento mais intelectual e crítico que a música instrumental sofreu noutras regiões europeias nas décadas subsequentes. Com efeito, eram frequentes as notas de desagrado, por parte de testemunhos estrangeiros, às “intermináveis” sequências de minuetes (Sá, 2013, p. 120), ou ao “fraco gosto em matéria instrumental (Beckford, *apud* Sá, 2013b, p. 20). As vicissitudes desta vivência musical de iniciativa privada na segunda metade do século XVIII podem ser observadas numa análise sintática das linhas instrumentais dos Minuetes de Pedro António Avondano, obras paradigmáticas da vivência da música instrumental à época (Fernandes, 2013), que mostra, entre outros aspectos, a tendência para o seguimento repetido de fórmulas de escrita (Sá, 2013, p. 119) que, cumprindo a sua função de permitir o reconhecimento de gestos e convenções por parte das assembleias, contribuem para a ausência de uma exploração interna mais aprofundada dos recursos e materiais musicais.

Neste tipo de obras, a instrumentação utilizada com frequência em Portugal era centrada essencialmente em dois violinos e baixo contínuo, com a também frequente utilização de trompas (Sá, 2013), flautas e oboés (Andrade, 2013), sendo de notar a quase total ausência de utilização de viola de arco no repertório instrumental de utilização social na época em causa. Esta ausência não tem que ver com falta de domínio dos compositores, ou desconhecimento, já que há registos de que diversas partituras de música de câmara do cânone europeu circulavam no meio musical português - sabe-se, por exemplo, que Avondano era detentor de um livro de *Quartetos* de Boccherini (Sá, 2013, p. 121) -, mas antes reflecte a forma como a

instrumentação das obras estava condicionada pelos recursos existentes (Sá, 2013). A forma como a limitação de recursos condicionava a instrumentação das obras e a vida musical permite que hoje se infiram conclusões acerca do desenvolvimento interpretativo da viola de arco a partir de uma análise da sua presença e características de escrita nas partituras da época. .

Neste sentido, a divergência da prática performativa de viola de arco com as restantes realidades europeias parece iniciar-se de forma marcada nas obras de compositores portugueses a partir do século XVIII, e adivinha-se de forma mais ténue no repertório estrangeiro de circulação habitual em Portugal da mesma época. Como se viu, nesta fase, a prática performativa portuguesa, ainda que de forma periférica e ocasional, abordava também o grande repertório europeu do seu tempo, apesar da tipologia de obras indicar uma posição relativamente conservadora face à vanguarda da composição instrumental, camerística ou orquestral europeia. Desta forma, até ao final do antigo regime, o processo de divergência entre Portugal e os restantes países europeus no que diz respeito ao tipo de linhas instrumentais da viola de arco é acentuado, mas não exageradamente dramático. No século XIX, todavia, com o prolongamento anacrónico de um modelo obsoleto de apresentação de música instrumental, a discrepância acentua-se de forma intensa. Esta insistência em modelos arcaicos - quer no figurino de escrita orquestral, quer no aparelho social de fruição de música de câmara - levou a que a necessidade de desenvolvimento de linhas interiores - nomeadamente as de viola de arco - não só não se fizesse sentir no século XVIII, mas se tenha prolongado até meados do XIX, bem após a revolução de 1820. Tendo este período coincidido com uma época de grande eferescência criativa no domínio da música de câmara e orquestral europeia (1750-1850), as consequências foram enormes para a literatura de câmara portuguesa - quando vista comparativamente - e especificamente para o desenvolvimento técnico-expressivo da viola de arco, instrumento quase totalmente dependente da música de câmara e orquestral para a sua emancipação.

No que diz respeito à estética que imanava das instâncias oficiais reais e religiosas a situação da autonomização da escrita para viola de arco era ainda mais negativa. Com efeito, o “novo grande centro de influência musical” (Matta, 2006, p. 12) da corte portuguesa era agora Nápoles. Não só uma série de bolseiros de D. José I se deslocaram para esta região italiana para desenvolverem os seus estudos musicais - João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de Lima, entre outros -, como as relações de importação musical passaram a estar centradas naquela cidade ou em círculos musicais por ela influenciados, como é exemplificativa a forte relação dos

meios musicais oficiais portugueses com Niccolò Jommelli e David Perez. A nova política de importação centrava-se num forte ímpeto de renovação das instituições musicais, agora com um reforço no fausto da grande ópera italiana, cujo zénite foi atingido pouco antes do terramoto de 1755, com a estadia em Portugal daqueles que eram, indubitavelmente, os mais considerados artistas operáticos do seu tempo. Após o terramoto, houve um interregno de vários anos, e, a partir de 1763, a prática operática retomou-se condicionada por restrições orçamentais mais severas, com consequências formais na composição e execução de obras.

O que importa reter, todavia, é que o foco oficial de influência estética portuguesa passou de Roma, com D. João V - região que, como já referido, reduzia a importância e a autonomia da viola de arco no seio da instrumentação a um mínimo -, para Nápoles, com D. José I - outro centro musical em que a importância da viola de arco era acentuadamente minorizada. Lainé (2010, p. 31) afirma indubitavelmente que a cultura musical de Nápoles mostrava pouco interesse na viola de arco, frequentemente suprimindo-a da orquestra, ou sujeitando-a ao reforço de outras vozes, como patente na famosa expressão de Berlioz acerca do passado do instrumento: *le fatal col basso*. Apesar do abandono da influência romana, o foco em torno da cultura napolitana veio manter circunstâncias negativas para o desenvolvimento da emancipação da viola de arco em Portugal.

No entanto, após a chegada ao trono de D. José I, as vivências musicais iam-se diversificando, e os exemplos de práticas sociais e domésticas com referência a outras culturas musicais, não sendo centrais na vida musical portuguesa, são um indicador de que o campo de desenvolvimento na escrita para viola de arco poderia vir a ganhar novos horizontes. Mesmo no âmbito de formas instrumentais nascentes com referências directas às culturas germânicas, as limitações na emancipação da viola de arco em Portugal eram visíveis. Stephen Bull, por exemplo, ao falar do concerto para violino e orquestra de José Palomino (1755-1810), refere semelhanças com a estrutura e orquestração dos concertos de violino de Mozart, carecendo no entanto de naipe de violas, podendo isso ser um “reflexo do círculo musical em que Palomino se movia e os instrumentistas que estavam disponíveis” (Bull, 2001, p. 118).

Luiz (1999, pp. 24-29) contribui para o conhecimento do cenário relativo às práticas de música instrumental deste período cronológico em particular, fazendo um enquadramento sócio-cultural da actividade musical de João de Sousa Carvalho, que é muito claro no que diz respeito aos interesses musicais da corte portuguesa. Na corte de D. João V, em que o interesse pela música dramática não era muito

acentuado, a música operática era produzida de forma mais regular e intensa nas casas privadas nobres e em alguns teatros privados de Lisboa. No final do seu reinado, foi dado um estímulo acentuado à produção de música religiosa, sendo ilustrativo o facto de a obra maior de ostentação do poder régio ser o Convento-Palácio de Mafra, com dois carrilhões e seis órgãos, “e não um teatro real de ópera” (Luiz, 1999, p. 26). Com o reinado de D. José, deu-se um novo impulso à música operática, interrompido entre o terramoto de 1755 e a retoma da plena actividade da ópera régia, em 1763. O período pombalino caracterizou-se por várias reformas nas instituições de ensino e intelectuais do reino, seguindo as correntes racionalistas europeias, o que poderia ter levado a um desenvolvimento do gosto pela música instrumental não religiosa e não dramática, de carácter mais racional e especulativo. Todavia, o gosto pelo espectáculo lírico italiano, a contratação de grandes números de músicos italianos para os faustos planos de D. José e, anteriormente, o envio de músicos para estudar em Itália por parte de D. João V, acabaram por sedimentar um desenvolvimento cada vez mais esmagador da apetência pela música de gosto italiano, que nos anos subsequentes só se viria a intensificar. O autor refere que “de um modo geral, e em conformidade com os poucos estudos realizados até ao momento sobre Música Sacra portuguesa, da segunda metade do século XVIII, poder-se-á dizer que a nossa vida musical, tanto operística como religiosa, está dominada pela influência italiana, mais concretamente pela napolitana” (Luiz, 1999, p. 28). Este processo de orientação dos recursos financeiros do estado e dos interesses públicos para a nova produção operática ao estilo italiano, seja de compositores portugueses, italianos a viver em Portugal ou de grandes obras importadas de Itália, levou naturalmente ao ocaso das restantes formas de expressão musical, especificamente a instrumental. O prolongamento do gosto pela ostentação e pelo fausto Barrocos para o período Clássico, até mesmo bem dentro do século XIX, é uma característica portuguesa bem visível na música e na arquitectura religiosa. Na primeira, é possível seguir a utilização do baixo contínuo e dos grandes coros *concertados*, de forma regular e consistente, até às guerras liberais, e mesmo após estas; na segunda é possível seguir o prolongamento da grandiosidade das linhas barrocas até ao mesmo período, como é exemplo a Basílica da Estrela, ainda que, na arquitectura civil, se assista à implementação pombalina de linhas mais racionais, generalizadas mais tarde no período “constitucional” durante todo o século XIX. Esta predisposição generalizada para a exibição ostensiva do espectáculo, prolongada em Portugal de forma intensa até meados do século XIX fez com que, no período fulcral do desenvolvimento da música instrumental de carácter racional, herdeira da Europa das luzes, os recursos e apetências da produção musical

portuguesa estivessem quase integralmente orientados para as áreas dramática e religiosa de cariz italiano. Segundo Scherpereel (1985, pp. 85-96), seguindo o trabalho de Francisco da Fonseca Benevides, o século XIX no São Carlos caracteriza-se por uma total ausência de obras da escola operática alemã. Em qualquer dos espaços do Teatro, “nada de Mozart, nada de Haendel, nada de Haydn, nada de Beethoven”. Este facto fez com que a história da música instrumental portuguesa fosse atingida e debilitada logo na sua génese, o que levou a um percurso posterior sem vitalidade e extremamente sinuoso. Este factor não podia deixar de ter um impacto severo no desenvolvimento da autonomia artística da viola de arco, já que, como se verá, este aparece no resto da Europa essencialmente através da generalização da prática da música de câmara, e das crescentes exigências artísticas que esta vai colocando aos violetistas.

4.2 Prática de viola de arco e violetistas em exercício em Portugal neste período - registos históricos

As sensíveis alterações ao tecido musical durante os reinados de D. José I e D. Maria, tiveram como consequência uma diversificação dos centros de produção, que levou a que tenha sobrevivido um número mais substancial de registos relativos à prática de viola de arco nos arquivos portugueses. Com efeito, é neste período que é possível identificar amiúde referências a violetistas de carreira, obras com viola de arco solista, contratos, notícias, críticas, com referência directa à viola de arco. Este crescente número de dados é quase sempre relativo à última década de setecentos, e às primeiras décadas do século XIX, dando a entender que o interesse pela música instrumental, ou pelo segmento orquestral do teatro de ópera, só começa a desenvolver-se de forma efectiva a partir das últimas quatro décadas do Antigo Regime. Este período de abertura do século XIX viria a ser uma antevisão do que se viria a passar de forma mais intensa após as convulsões das guerras liberais.

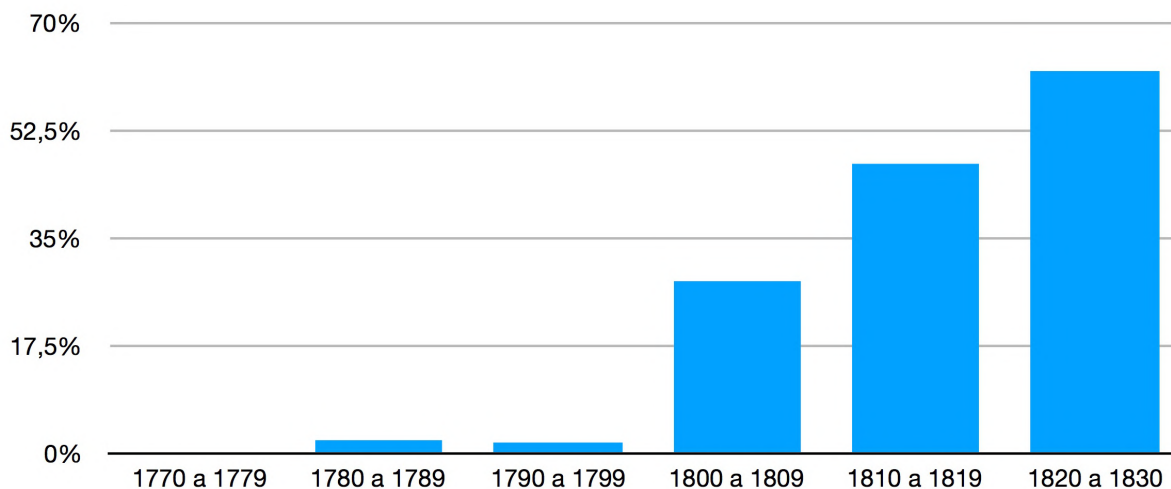
Para além das obras do repertório, que serão observadas em pormenor à frente, os registos relativos a violetistas em exercício ou actividade musical com viola de arco continuam poucos. Cristina Fernandes (2010, Vol. I, p. 123) cita notas de despesa da Capela da Bemposta consultadas no Arquivo da Casa Real¹, com uma despesa feita “para a festa de N. Sra. da Conceição na Real Capella da Bemposta”, em 1764, com “Outo Rabecas, a Vesperas, Matinas, e Missa”, “Dois bués”, “Violeta”, “Fagotto”,

¹ P-Lant, Casa Real, Caixa . 3092

“Duas Trompas” e “Três Rabecões”, constituindo este um raro registo indubitável que especifica a violeta de forma clara no início da segunda metade deste século.

Talvez pelo estilo concertante à napolitana cultivado nas instituições musicais portuguesas, por influência de alguns dos seus mais representativos compositores, cujos estudos se realizarem naquela cidade com o apoio de bolsas da coroa, as fontes indicam que as violas de arco eram utilizadas de forma pouco regular nos efectivos orquestrais e instrumentais. Com efeito, Vanda de Sá (2008), ao descrever os termos de manifestos das participações da Irmandade de Santa Cecília nas festas do calendário religioso na região de Lisboa, compreendidos entre 1771 e 1822, em 408 registos pormenorizados com instrumentos e/ou instrumentistas participantes apenas identificou 83 com participação de violas no efectivo instrumental. Nestes, o instrumental base típico era composto por seis a oito violinos, uma ou duas violas de arco - apenas uma, na esmagadora maioria dos casos -, um ou dois violoncelos, oboés, trompas, órgão, flautas, e ocasionalmente um contrabaixo, fagotes, ou *clarins*, embora a dimensão do efectivo convocado variasse consoante a dimensão política ou religiosa da festa, e, naturalmente, o orçamento disponível em cada momento. É o caso, a título de exemplo, da festa a S. Patrício, na Igreja do Corpo Santo, do ano de 1804: o manifesto, assinado por João Baptista Avondano, indica uma instrumentação de seis violinos, uma viola de arco, dois violoncelos, um contrabaixo, dois oboés, e quatro trompas. (Sá, 2008, Anexo A, p. 106).

Nesta recolha de manifestos da Irmandade de Santa Cecília feita por Vanda de Sá é, aliás, interessante notar que nas primeiras duas décadas do intervalo em causa as violas estão praticamente ausentes dos registos, começando a sua presença a ser mais assídua com a entrada no século XIX. A utilização crescente de violas de arco nos efectivos instrumentais ao longo do período dos manifestos analisados por Vanda de Sá é visível nos dados apresentados à frente, bem como no gráfico onde se indica a percentagem de manifestos contendo violas de arco em relação ao total de manifestos de cada década analisada: entre 1770 a 1779: 0 utilizações de viola, num total de 40 manifestos; 1780 a 1789: 2, num total de 89; 1790 a 1799: 1, num total de 55; 1800 a 1809: 36, num total de 129; 1810 a 1819: 34, num total de 72; 1820 a 1830: 10, num total de 16.



Quadro 1: Percentagem de efectivos instrumentais que utilizam violas de arco, face ao total de manifestos da Irmandade de Santa Cecília, por décadas. Dados recolhidos em Sá (2008)

Estes factos corroboram os estudos de Albuquerque (2006), onde a análise da disseminação de partituras de música de câmara mostra que a actividade musical diversificada no âmbito instrumental, afastando-se da estética oficial italianizante, só começa a ter alguma consistência a partir dos primeiros anos de oitocentos, com naturais consequências na escrita e utilização de viola de arco na prática musical.

4.2.1 Os violetistas²

Jacob Antonio Rainholt (também Reinol ou Reynol) (m.1788)

Segundo Scherpereel (1985, p. 30), Reinol - para utilizar a grafia da época - foi violetista da Real Câmara entre 1764-1788. Matta (2006, p. 39) diz que Jacob António Reinol era violetista da Real Câmara já no ano de 1762, integrando uma orquestra com 31 instrumentistas (onde aparece também Henrique José Felner, citado à frente, mas como violinista). Morreu no ano de 1788.

António Bento da Costa

Segundo a “Folha de assentamento dos Ordenados que se pagão pela Thezouraria dos Armazens da Guiné e India aos Muzicos Instrumentistas” dos registos do Erário Régio (Scherpereel, 1985, p. 16-33), entrou ao serviço da Real Câmara no ano de 1766. Segundo Alvarenga (1997), terá sido um dos violetistas as estrear as obras religiosas com violas concertantes de José Joaquim dos Santos, referidas e analisadas profundamente em capítulos seguintes. Aparece citado por duas vezes nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília (Sá, 2008). Em Fernandes (2010, Vol. I, p. 78) aparece como violetista na folha de despesas para os “Muzicos Cantores e Instrumentistas que vierão a esta Jornada de Salvaterra”, em Janeiro de 1778 e em Janeiro de 1783 (Fernandes, 2010, Vol. I, p. 80). Aparece na lista dos músicos para uma festividade religiosa em 1788, onde constam dois violetistas: António Bento da Costa e João Baptista Avondano, voltando a aparecer numa convocatória de 1795. Também na mesma fonte (Fernandes, 2010, Vol. I, p. 89) aparece a lista dos músicos

² Globalmente, as informações recolhidas e apresentadas referem-se a violetistas portugueses, ou violetistas estrangeiros com actividade comprovadamente continuada em Portugal. No que diz respeito às referências a violetistas estrangeiros tocando em Portugal, distinguiu-se entre aqueles que, de forma clara e documentada, se envolvem nas estruturas musicais nacionais de forma estável e duradoura - e, como tal merecedores de registo enquanto parte do processo de emancipação da violeta em Portugal - , e aqueles que se deslocavam a Portugal de forma ocasional, habitualmente integrando grupos de música de câmara que, após realizar os dois ou três concertos contratados, abandonavam o país. Estes últimos, enquanto violetistas, para além do natural contacto que permitiram com novas obras, novos repertórios e inovadoras formas de interpretar, não fazem parte integrante das instituições e práticas regulares nacionais, e, como tal, não faz sentido serem alvo de referência num trabalho que pretende ilustrar os caminhos através dos quais a viola de arco se emancipou técnica, artística e socialmente em Portugal.

para as festividades de Santo António de 1799, onde constam os mesmo dois violetistas.

António Freitas da Silva

Segundo Scherpereel (1985, p. 32), foi violetista e violoncelista da Real Câmara entre 1773-1788. Brito (2007, p. 38) diz que “in December 1773 António de Freitas de Silva was hired at 260\$450 to play viola and cello and also to compose the music of the *balli* for the royal theatres”. Santos (1968, p. XLVI) refere um “António de Freitas” como “rabeção e violeta” da Real Câmara, com referências entre 1774 e 1884. Para além disso, refere, em (1968, p. XLVI), um António Freitas da [...], “violeta e violoncelo”, com referências entre 1/10/1773 e 1821.

João Baptista Biancardi (?-1802)

Violetista da Real Câmara pelos menos em 1781 e nos anos seguintes (Scherpereel, 1985, p. 57). Scherpereel (1985) apresenta a imagem de um Manifesto dirigido por João Baptista Biancardi referente a um Ofício de Matinas e a uma Missa cantados respectivamente em 11 e 12 de Maio de 1781 na Santa Igreja Patriarca de Lisboa. Este documento mostra que a sua posição de violetista na Real Câmara não significava que deixasse de ter prestígio suficiente enquanto músico para assumir cargos de relevo no âmbito das instituições musicais e religiosas.

Segundo Alvarenga (1997b), provavelmente terá sido este um dos dois violetistas a estrear as obras para violas concertantes de José Joaquim dos Santos a estudar nos próximos capítulos, utilizando instrumentos Jacob Stainer, “adquiridos para a orquestra em 1766 por intermédio do cônsul de Portugal em Génova” (Alvarenga, 1997b, p. 5). Na “Folha de assentamento dos Ordenados que se pagão pela Thezouraria dos Armazens da Guiné e India aos Muzicos Instrumentistas” dos registos do Erário Régio (Scherpereel, 1985, p. 16-33) aparece uma referência à viúva de Biancardi no ano de 1802, garantindo que, neste ano, havia já desaparecido o referido violetista. Nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília analisados por Vanda de Sá (2008), Biancardi aparece 11 vezes como director do manifesto, entre 1779 e 1801, aparecendo ainda uma vez como instrumentista de *rabeça*. Aparece

ainda como Organista da Patriarcal em 1764, 1769 e 1789, com indicação de aposentação em 1797, de acordo com Cristina Fernandes (2010, Vol. I, p. 277).

Henrique José Felner

Vanda de Sá (2008, Vol. II, Anexo C, p. 34) apresenta a digitalização de um documento de Dezembro de 1796, em que se solicita a presença de músicos da Real Câmara na Capela de Queluz para a festa de Santa Bárbara, que refere Henrique José Felner “Com Violeta”. Ele aparece nos manifestos diversas vezes como violinista, e neste caso parece ter havido necessidade de colocar nota à margem (“Com Violeta”), o que é indicativo de que não seria usual este músico apresentar-se como intérprete de violeta. Em Fernandes (2010, Vol. I, p. 91) aparece a lista dos músicos para as mesmas festividades de Santa Bárbara de 1796, onde a mesma indicação corrobora a anterior: “Henrique Joze Felner (Com Violeta)”.

João Baptista Avondano

No “Manifesto das festas de que foi director José Bap.ta Avondano do anno de 1803”, regista-se o facto de o director (Avondano) ser também o violetista (Vanda de Sá, 2008, Vol. II, Anexo C, p. 6). No Manifesto seguinte (Vanda de Sá, 2008, Vol. II Anexo C, p. 7), aparece já a tocar violino. Em Fernandes (2010, Vol. I, p. 89), Avondano aparece na lista dos músicos para as festividades de Santo António de 1799. Na mesma fonte, aparece a lista dos músicos para as festividades de Santa Bárbara de 1796, onde constam dois violetistas: Henrique Jozé Felner e João Baptista Avondano, bem com a lista dos músicos para uma festividade religiosa em 1795, onde constam dois violetistas: António Bento da Costa e João Baptista Avondano. Globalmente, o músico aparece referenciado nos documentos da Irmandade de Santa Cecília entre os anos 1758-1828, tendo estudado em Nápoles com Galliotto, e regressado a Portugal em 1769 (Yordanova, 2013, Vol. I, pp. 56-57).

João (Gaspar) Francisco Edolo

João Francisco Edolo foi um violetista do norte de Portugal, cujas referências se apresentam especialmente relevantes, já que mostram que terá sido educado musicalmente desde criança com a violeta como instrumento. Não se trata de um

violinista que aos poucos se especializa em violeta, mas sim de um músico educado como violetista logo desde o início da sua formação. Segundo notícia da *Gazeta de Lisboa* de 13 de Julho de 1802, citada por Ernesto Vieira (1900), os irmãos Edolo apresentaram-se no Teatro São Carlos nesse ano, com a seguinte descrição:

“Achão-se de passagem n’esta Capital os dous Meninos Edolos, da Cidade do Porto, os quaes hum de idade de 10 annos toca singularmente Rabeca, e Violeta o outro de idade de 12. Tiverão elles a honra de tocar com grande applauso em presença das Pessoas Reaes d’esta Côrte; e no dia 5 deste mez houve hum beneficio em seu favor no Real Theatro de S. Carlos, onde tocarão cada hum o seu Concerto a solo, e receberão do mais respeitavel Publico os maiores applausos, de que só se fazem dignos os engenhos mais insignes. No dia 14 do corrente tornão os mesmos Meninos a tocar no referido Theatro por segunda e ultima vez outros solos differentes dos que alli tocarão já”.

Os dois irmãos a que Vieira se refere são José Francisco Edolo, reconhecido violinista da época, “primeiro violino e chefe de orquestra no teatro de S. João em 1820” (Vieira, 1900), de pormenores biográficos vastamente conhecidos (Rigaud, 2014), e o “seu irmão, João Gaspar Edolo”, violetista que, tendo-se apresentado com 12 anos em 1802, teria nascido no ano de 1790. Ainda segundo Ernesto Vieira, ambos seriam provenientes de uma família de músicos “existentes no Porto pelos fins do século XVIII e princípios do XIX”.

Uma outra fonte, porém, o *Livro dos Obitos dos Professores de Musica Falecidos na Cidade do Porto 1814-1876*, da qual se conhece meramente uma fotocópia, sem indicação de origem, em posse privada³, refere que João Francisco Edolo, violetista, nasceu em Braga, e morreu no Porto, em Janeiro 1824, com 42 anos. Segundo esta fonte, o músico terá nascido em 1782, o que não está de acordo com a notícia da *Gazeta de Lisboa* citada por Ernesto Vieira. Ainda que seja certo tratar-se do mesmo violetista, a dúvida se terá nascido em 1782 ou 1790 permanece, embora seja mais fiável o registo da sua ida a Lisboa no periódico nacional.

Também no dicionário d’ “Os Músicos Portuguezes” de Joaquim Vasconcellos (1870) há três entradas relativas aos irmãos Edolo. Um Henrique Edolo, que pertenceu à orquestra do Teatro de S. João, “na qualidade de chefe das 2^{as} Rabecas”, segundo os *Programas distribuidos na 1^a noite da Representação da nova Companhia Italiana na cidade do Porto, a 30 de Janeiro de 1820 - Port Typ. da Viúva Alvares Ribeiro & Filhos. Era empresario F. Nicolini*. Um José Francisco Edolo, “irmão do precedente e violinista de mérito. O seu talento igualmente precoce, já aos 12 anos se admirava poderosamente, e robusteceu-se a ponto de ser mais tarde (1820) encarregado da

³ <http://geneall.net/pt/forum/117646/livro-de-obitos-dos-professores-de-musica/>

direcção da orquestra na Ópera do Porto.” Deste José Francisco, diz Harper (2013, p. 80) que compôs uma série de contradanças e valsas para piano solo, publicadas em periódicos do Porto nos anos de 1819 e 1820. E, por fim, refere João Francisco Edolo, irmão dos anteriores, “artista notável sobre a Violeta, em que era já admirado, quando contava apenas 12 a 14 anos”. Vasconcellos acrescenta ainda que “nada sabemos das suas circunstâncias pessoais. Parece que o mérito deste artista merecia da parte de Balbi, de mais a mais contemporâneo, uma notícia mais circunstanciada do que aquela que lemos no seu *Essai Statistique*; infelizmente o geógrafo italiano não o entendeu assim”.

Com efeito, Adrien Balbi, no *Essai statistique sur le Royaume de Portugal et d’Algarve* (1822), afirma resumidamente:

“Les frères José et João Gaspar Edolo ont été tous les deux, dès l’âge de douze à quatorze ans, très habiles musiciens, le premier sur le violon, le second sur l’alto. José Edolo est depuis quelque temps à la tête de l’orchestre de l’opéra italien de Porto, qu’il a le talent rare de savoir parfaitement diriger, en faisant toujours seconder avec la plus grande précision l’acter dans les différents inflexions de la voix et dans les variations de la mesure, qui sont indispensable pour tout acteur qui veut faire sentir aux spectateurs la passion dont il est animé”.

José Gazul Sénior (m.1848)

Trompista e primeiro violeta do Teatro de São Carlos, pelo menos depois de 1808, segundo Vieira (1900), terá morrido a 1848. É referido em Scherpereel (1985, p. 23) como fazendo parte dos instrumentistas da Real Câmara entre 1817 e 1834. Em 1838 e 1839 era ainda violetista em actividade, como se pode constatar numa escritura do Conde de Farrobo⁴, contendo os contratos com todos os cantores, músicos, coristas, pontos, bailarinos, figurantes, entre outras funções do Teatro São Carlos, assinados individualmente, com início a 1 de Janeiro de 1838. Neste documento, patente no Anexo 61, constata-se que José Gazul Sénior é contratado como “Professor de Violetta, para tocar em todas as noites de representação e nos ensaios de todos os espectáculos [...]” no Teatro São Carlos, nesse mesmo ano. Os instrumentistas de cordas contratados nessa temporada e respectivos salários foram:

Caetano Jordani - “Primeiro Rebeca e Director da Orquestra” - 42000 réis por mês

⁴ Livro de Escrituras do Conde de Farrobo, “Emprezario do mesmo Real Theatro” . Fundo Teatro São Carlos, Livro 6, BNP

José Maria de Freitas - “Primeiro Rebeca de Danças” - 58000 réis por mês
Vicente Tito Masoni - “Primeiro rebeca” - 36000 réis por mês
João Aquiles Ripamonti - “Segundo rebeca” - 28800 réis por mês
João Luiz Cossoul - “Professor de Rebeca ou Violoncello” - 18000 réis por mês
José Miguel Sanz - “Professor de Rebeca” - 21000 réis por mês
José Manuel Neves - “Professor de Rebeca” - 12000 réis por mês
José Pinto Palma - “Professor de Rebeca” - 27000 réis por mês
Melchior Oliveira - “Professor de Rebeca” - 18000 réis por mês
Henrique Fiorenzola - “Professor de Rebeca” - 19200 réis por mês
José Gallo - “Professor de Rebeca” - 19500 réis por mês
João Carrião - “Professor de Rebeca” - 15000 réis por mês
António Avilez - “Professor de Rebeca” - 15600 réis por mês
Carlos Morel - “Professor de Rebeca” - 16000 réis por mês
José Nogueira de Carvalho - “Professor de Rebeca” - 16500 réis por mês
José Gazul S.or. - “Professor de Violetta” - 21600 réis por mês
Manuel Joaquim dos Santos - “Professor de Violetta” - 18000 réis por mês
António Joaquim de Sá Malheiro - “Professor de Rebeca, ou Violetta” - 12000 réis por mês
Julio Teodoro Chion? - “Professor de Violetta” - truncado
João Jordani - “Primeiro Violoncello” - 38400 réis por mês
Antonio Maria Gonsalves - “Professor de Violoncello” - 22500 réis por mês
Caetano José Soares - “Professor de Violoncello” - 22500 réis por mês
Antonio Galdino Neves - “Professor de Violoncello” - 12000 réis por mês
Joaquim José de Sousa - “Professor de Rabecão grande” - 30000 réis por mês
João Alberto Roiz Costa - “Professor de Rabecão grande” - 30000 réis por mês
Antonio Manoel Caet.o C.a e Silva - “Professor de Rabecão grande” - 18000 réis por mês
Januario Elias das Neves - “Professor de Rabecão grande” - 18000 réis por mês
Frederico Arthur Reinhardt - “Professor de Rabecão grande” - 14400 réis por mês
Joaquim Pedro Jordani - “Professor de Rabecão grande” - 12000” réis por mês

Também na temporada seguinte o violetista assinou contrato com o mesmo teatro.

Montoro e Romão Gil Ribas (aportuguesamento de Ramon Gil Ribas)

Num conjunto de partes cavas de *I Montecchi e i Capuletti*, pertencente ao Fundo Teatro São Carlos, ainda não catalogado, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, para além de profusas ilustrações humorísticas feitas a lápis pelos instrumentistas, a última página da parte cava de *Ottavino conserva* uma lista manuscrita - incompleta - dos músicos do Teatro São João que tocaram nas récitas em causa. A avaliar por diversas nota manuscritas nas partes de orquestra, tudo indica que se trate de anotações de récitas de 1831 e 1832. É sabido que, neste período, a actividade do Teatro São João não era contínua, e que os materiais utilizados - e mesmo alguns músicos - eram provenientes de empréstimos ou alugueres do Teatro São Carlos. Segundo Cymbron (2012, p. 93), trata-se de uma rara fonte que nos permite identificar alguns dos actores que circulavam na vida musical portuense deste período, já que os registos pormenorizados da actividade musical do Porto são escassos nesta época. Aqui é possível encontrar as referências a Ramon Ribas e a Montoro, como violetistas da “Orquestra do Porto”. De Ramon Ribas, Cymbron (2012, p. 93) diz que em 1837 era violetista do Teatro São João, e que em 1872-73 era ainda músico daquela orquestra, mas já nos violoncelos, pelo que, apesar da continuidade, fará mais sentido abordar-se no período cronológico seguinte do presente trabalho.

Segue-se em baixo a transcrição da lista referida, como está patente no Anexo 66.

“Orquestra do Porto

Regente. João António Ribas

Concertino Sr. Alexandre Turchi

1^{as} Revecas Sr. João Pirol e Sr. Victor Ribas

Sr. Manuel Joaquim e Sr. Canedo Junior

2^{as} Revecas: Sr. Muztafa y Sr. José Pedro

Sr. Francisco Casca e Sr. Treicheira

Viollas Sr. Montoro e Sr. Ramon Ribas

Flautas Sr. Parado e Hipolito Ribas

Clarinetes Sr. Morel e Sr. Ezaquiel

Fagotis Sr. Sonie e Sr. Guimaraens

Trompas Sr. Badon e Sr. Eduardo Rivas

Clarins Sr. Piñeiro e Sr. Manuel Andon
Trombãos Sr. Damas e Sr. José Luis Bastos
Bassos ...”

Freitas

Na parte cava de primeiro trompa da ópera *Chiara di Rosemberg*⁵, depositada no Fundo Teatro São Carlos, Biblioteca Nacional de Portugal, ainda não catalogado, encontra-se uma outra lista manuscrita de músicos que participaram nas récitas do Teatro São João do Porto. Foi possível fixar o ano das récitas através de uma análise das diversas notações manuscritas constantes em diversas partes cavas desta obra. Com efeito, na parte de trompete, que pertenceu a Santos Pinto, desta mesma ópera, há diversas datas de representação da mesma, sendo a mais antiga de 1835, em Lisboa. Há ainda outras anotações manuscritas de datas, nomeadamente 1839, 1843 e 1849. As de 1835, 1843 e 1849 são comprovadamente relativas a apresentações no Teatro São Carlos, documentadas em Benevides (1883), Moreau (1999), e de acordo com o próprio testemunho manuscrito de Santos Pinto. Sobre, portanto, a data manuscrita de "14 de Janeiro de 1839", que, até pelo tipo de lápis e caligrafia utilizada, parece corresponder à récita que originou a lista de músicos da orquestra do Porto na parte cava de primeira trompa. Apesar da data de 1839 não se enquadrar de forma rigorosa no período cronológico em análise, mas pertencer, em boa verdade, ao seguinte, cremos que este registo é representativo de uma prática musical de transição, que se iniciou no final do século XVIII com a inauguração do Teatro São Carlos, e que lentamente vai reflectindo a envolvência burguesa de Porto e Lisboa nos divertimentos musicais dramáticos de meados do século XIX, tão bem descritos pela literatura de Camilo ou Júlio Dinis, a título de exemplo.

A capa da parte cava de primeira trompa desta obra refere:

“Chiara

João Gazul [manuscrito pelo próprio, provavelmente]

Cor I [na verdade, Corno I, com as letra “no” apagadas posteriormente]

N I”

⁵ Anexo 49

No frontispício pode ler-se:

“João Gazul [manuscrito]

João. [manuscrito]

= Atto Primo=

=Chiara di Rosemberg=

=Corno Primo N. 1º=

Agostinho Badme [manuscrito]”

Transcrevendo a lista manuscrita de músicos presente no interior da contracapa da parte cava de primeira trompa desta ópera, observam-se as seguintes identidades, onde se inclui o violetista Freitas, para além do já referido Montoro, de acordo com o ilustrado no Anexo 68:

“Lista da Orquestra do Porto	Fagotes
	Sanié[?]
Regente João António Ribas	Francisco Guimaraes
1mos Violinos	Cornis
Turque	Agostinho Badoni
Pirol	Paco[?] Pai
Vitor Ribas	Clarins
Manoel Joaquim	Edoardo Ribas
Canedo	Manoel Antonio
2dos.	Violoncelos
D. Gaitano	Paiva
Joze Pedro	Canedo Pai
Francisco Nobais	Contrabajios
Romão Gil Ribas	João Elere
Violas	Elere Pai
Montoro	Ribeiro
<u>Freitas</u>	Trombones

Flautas	Damas
J. Parado	Joze Luis
Pilo[?] Ribas	Timpani
Clarinetes	Pinheiro
Morel	Azeiteiro Roque”
Paes	

4.2.2 A prática de viola de arco vista enquanto actividade musical autónoma

No que diz respeito à situação socio-profissional do violetista - como é que ontologicamente o instrumentista olha para si mesmo, como se vê em relação ao seu instrumento, e como esta relação é vista pelos pares - os dados descritivos são praticamente inexistentes. Sendo verdade que a viola de arco e o conceito de violetista, até então, tinha estado votado a uma quase total ausência, as frágeis - mas, ainda assim, reais - alterações das práticas musicais no sentido de uma maior execução de obras puramente instrumentais levaram a que, aos poucos, mais músicos se especializassem neste instrumento. Não havendo descrições sociais ou estudos sociológicos da época sobre a forma como o violetista se via a si próprio e era visto pelos demais músicos, resta especular conclusões a partir dos poucos dados concretos de que dispomos hoje, a partir da recolha de registos históricos.

O quadro geral em cima listado indica-nos o aparecimento crescente de músicos cuja função era universalmente aceite como violetista. As suas funções ligadas a este instrumento sem um histórico de preponderância ou autonomia artística não implicavam uma diminuição do prestígio musical do instrumentista, como mostra o facto de João Baptista Biancardi, dado como violetista em múltiplas fontes, ter assumido vezes sem conta a posição de director nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília. Este músico, todavia, coloca de forma directa a questão que, nesta fase, mais ambiguidades traz à análise da situação da emancipação da viola de arco e da função de violetista em Portugal neste período. Com efeito, numa pequena parte dos manifestos analisados por Vanda de Sá (2008), o músico aparece como violinista, o que parece indicar a habitual atribuição das funções de violetista aos músicos de formação no violino, evidenciando a forma como, no virar de século, a viola de arco

não gozava ainda de uma autonomia instrumental assumida, pelo menos na forma como a mentalidade da época a considerava. Do núcleo de violetistas com identidade conhecida identificados, diversos tocavam mais algum instrumento paralelamente à violela, mesmo que de forma minoritária - como, aliás, era prática com diversos instrumentos nesta época, nomeadamente com os instrumentistas das cordas graves. Jacob Antonio Rainholt, para além de violetista, assumia ocasionalmente funções de trompista; António Freitas da Silva, para além de violetista, tocava rabeção pequeno (violoncelo); João Baptista Biancardi, ainda que na esmagadora maioria dos casos apareça referenciado como violetista, tem ocasionais registos como violinista; Henrique José Felner é violinista, com funções ocasionais na violela, ilustrando, aliás, aquela que seria a regra generalizada nesse tempo; entre outros exemplos já descritos. Do total de onze violetistas identificados com identidade própria, e com actividade profissional regular neste período, apenas dois são, inequivocamente, exclusivamente violetistas, sem qualquer aparição de referências ao seu contacto com outros instrumentos. De três deles - Montoro, Ribas e Freitas - ainda que não exista nenhum dado que nos indique que tocavam outros instrumentos, não existem dados suficientes para aferir da sua exclusividade ao instrumento.

Entre o início do reinado de D. José I e a guerra civil, a autonomia e emancipação das funções de violetista não foi, tudo indica, estável. A evolução da percentagem de utilização de violas em manifestos da Irmandade de Santa Cecília analisada por décadas mostra que a utilização do instrumento foi-se generalizando de forma lenta, mas sólida, e que a linha de tendência parece direccionar-se para uma prática frequente e continuada de viola de arco nas diversas manifestações musicais. Sendo muito reduzido o núcleo de músicos com identidade conhecida em actividade nessa época, e, em boa verdade, sendo muito reduzido o número total de músicos em actividade, as fontes mostram que os músicos que assumiam todos os papéis de violetista nas diversas instituições musicais constituíam um pequeno grupo, sempre estável, e de funções duradouras ao longo de várias décadas. Sendo sempre os mesmos músicos, de forma cada vez mais repetida e continuada, ao longo do tempo, a assumir as funções de violetista, tudo leva a crer que, neste período, a atribuição de “violetista” como característica funcional artística de alguns instrumentistas se foi solidificando de forma crescente. Os escassos dados indicam que a função de violetista ter-se-á lentamente iniciado a autonomizar das funções de violinista/“rabequista” ao longo do período cronológico em causa.

Do ponto de vista da posição laboral do violetista face a outros instrumentos, o que, indirectamente, reflecte a forma como os pares e a sociedade olham para o violetista,

Cymbron (2012, p. 84) mostra um gráfico com uma análise dos salários diários pagos aos instrumentistas do São Carlos, relativos aos anos de 1808, 1838, 1839, 1848-49 e 1850-51, com base em documentos orçamentais provenientes dos contratos de concessão, mostrando existir uma diferenciação “baseada no lugar que cada um deles ocupava na orquestra (se era ou não chefe de naipe), a maior ou menor ‘nobreza’ do seu instrumento, e a sua própria qualidade como solista”. Para nos referirmos apenas à primeira data, que se inclui no período cronológico em estudo, em 1808, um 1º violino ganhava 2\$000 diários, um 2º violino 1\$600, uma 1ª viola \$960, um 1º violoncelo 2\$000, um 1ª contrabaixo 2\$000, os 1º lugares de sopros 1\$200, o 1º trompete \$960 e os timbales \$800. Como se pode reparar, a viola era o segundo instrumento com o salário mais baixo da orquestra, apenas igualado pelo 1º trompete, e com um valor superior apenas aos timbales, o que, à época, é bastante elucidativo da expectativa social e artística para o instrumento.

Sendo verdade que a prática da música instrumental com viola de arco se generaliza neste período, e que um núcleo reduzido de músicos se especializa gradualmente neste instrumento, chegando até a aparecer um músico cuja formação inicial foi feita, com grande certeza, na viola de arco - João Francisco Edolo - o conceito de violetista, enquanto entidade abstracta autónoma e totalmente emancipada do violino, com funções próprias e voz idiomática assumida, não parece existir de forma completa ainda neste período cronológico.

4.3 Excertos de linhas de viola de arco no repertório - perspectiva analítica

Deixando o repertório solista - ou os registos sobreviventes do mesmo - para análise pormenorizada posterior, é relevante analisar excertos do repertório de câmara e orquestral português ou em circulação em Portugal, por forma a monitorizar a evolução da emancipação da escrita para viola de arco na vida musica portuguesa do final do Antigo Regime.

Música de Câmara - Na música portuguesa ou produzida em Portugal

As fontes são muito escassas no que concerne à música de câmara de compositores portugueses ou residentes em Portugal, com papéis de preponderância evidente da viola de arco. Vanda de Sá (2008, Anexo A), cita um Manifesto da Irmandade de Santa Cecília em que se refere um concerto realizado numa igreja da Freguesia de São Jorge, Lisboa, a 15 de Março de 1818, em que se tocou um “dueto de rabeça e violeta”. Não foi possível obter quaisquer outras informações acerca da obra, mas não se encontrou nenhum registo de duos de compositores portugueses com estas características, o que leva a crer que será uma das obras estrangeiras comprovadamente a circular em Portugal neste período, citadas na secção seguinte do presente trabalho.

No escassíssimo universo de música de câmara portuguesa puramente instrumental para cordas com utilização de violas de arco, surge a referência aos quartetos de um C. F. de Almeida, - Carlos Francisco de Almeida - registados por Vasconcellos (1870), e envoltos em algum mistério. Na entrada do citado *Dicionários dos Músicos Portugueses*, C. F. de Almeida é descrito como “violinista distinto e compositor para o seu instrumento. Estava no principio d’este seculo [XIX] em Madrid ao serviço do rei de Hespanha” (Vasconcellos, 1870). De acordo com este dicionário, havia da sua autoria seis quarteto para “2 rebecas, violeta e violoncello, gravadas em Paris - 1798, Pleyel”. Freitas Branco, em 1904, afirma ter tido acesso a estas obras, como se pode aferir do artigo de *A Arte Musical*, Anno VI, Número 121, 15 de Janeiro de 1904. Aqui é possível encontrar um longo texto sobre o apelido Almeida, incidindo a certo passo especificamente sobre o C. F. de Almeida:

“Comecemos por C. F. Almeyda, cuja nacionalidade e identidade são discutidas no Tom. I do Diccionario biographico de músicos portugueses — J. de Vasconcellos, (que escreveu o nome com i e não com y) diz que foi violinista distinto e compositor para o seu instrumento, regista os seis quartetos por elle compostos e publicados em Paris, e lamenta não poder reproduzir a apreciação d'essas composições inserta no 1º anno da Gazeta musical de Leipzig. Tenho presente esse volume do famoso periódico— *Allgemeinemusikalische Zeitung* —, e traduzo litteralmente a critica, publicada no numero de 29 de maio de 1799.

«Six quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par C. F. Almeyda, au service du Roi d'Espagne. Op. 2, Prem. Livr. à Paris chez Pleyel, Auteur etc. (Prix 7 Liv. 10 S.). O que poderia especialmente recomendar estes quartetos a certa classe de amadores,—circunstancia que Pleyel, na qualidade de editor, tomou sem duvida em consideração,—é a singular simplicidade com que estão escriptas de principio ao fim as artes de todos os instrumentos e a facilidade com que podem ser executadas, phenomeno hoje em dia nuito raro.

Almeyda parece ter querido imitar o estylo fácil adoptado por Pleyel nas suas primeiras obras, mas fica ainda muito áquem do modelo.

Causou-nos grande estranheza não encontrar nestes quartetos um único Rondo. É substituído, no remate de cada um d'elles, por um Allegro quasi equivalente ao estylo svmphonico. Neste ponto, em que outros peccam pelo excesso, peccou o auctor pela falta. Em compensação, porém, introduziu no terceiro quarteto, como segunda peça, uma especie de dança que entre nós se tem tornado rara : a gavota.

Esta critica dá-nos idéa quasi perfeita do que fossem os tres quartetos de C. F. Almeйда.

Uma noticia d'este compositor que encontro a pag. 10 do volume complementar e XII da encyclopedia de Mendel e Reissmann, a que acima me referi, leva-me a suspeitar que Almeйда, antes d'estes quartetos, havia escriptó outros dois.

Dizem os auctores allemães:

«Almeida, Carlos Francesco, violinista e compositor nascido em Burgos, esteve ao serviço do rei de Espanha. Dois quartetos seus, para instrumentos de cordas sahiram a lume na casa Pleyel em Paris, no anno de 1805.»

Não sei se o Francesco será lapso dos auctores da encyclopedia allemã, que fossem colher informações ás Efemerides de Músicos espanoles de Baltasar Saldoni, onde se lê também (segundo E. Vieira) que Almeida nascera em Burgos,—ou se recorreram a outras fontes. Quanto aos quartetos, ha fortes razões para suppôr que não são os mesmos da op. 2, apreciados pela Allgemeine musikalische Zeitung de maio de 1799”.

Um outro grupo de quartetos sobejamente conhecido, e de especial interesse para o estudo em apreço, é o conjunto deixado por João Pedro de Almeida Mota, por vezes referido como “o único autor português de quartetos de cordas desta época” (Brito, 2015, p. 151). Segundo o trabalho de Humberto de Ávila (1991), João Pedro de Almeida Mota nasceu em 1744, e no início da sua carreira foi cantor da capela real, inscrito na Irmandade de Santa Cecília, em Lisboa, a partir de 1761. Mais tarde, foi músico da capela do arcebispo de Braga, e cantor da capela de Santiago de Compostela. A partir daí de 1772, toda a sua carreira se desenvolve em Espanha. A partir de 1793 teve uma carreira fulgurante ao serviço da corte de Madrid, passando a compositor da Real Capela em 1798, onde certamente conheceu a fundo a música de Boccherini, nomeadamente os conjuntos de quartetos que este escreveu nos anos 70 e 80 ao serviço da Capela de Luis António de Borbón (Moreno, 2001, p. 244). Viria a falecer no ano de 1818. Segundo o autor, é muito provável que o conjunto de 16 quartetos deste compositor tenha sido escrito entre 1800 e 1808, destinados aos serões de música de câmara de Carlos IV, violinista amador e apreciador de música de câmara (Ávila, 1991, p. 143), a quem Alessandro Rolla, a título de exemplo, e para citar um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento técnico da viola de arco na Europa, também dedicou um conjunto de três duos concertantes para violino e viola de arco. Deste ponto de vista, este conjunto de obras reflectirá não tanto as práticas portuguesas de escrita para viola de arco, mas sim as da realidade que circundava a corte de Madrid. Todavia, tendo em conta que são conhecidas diversas viagens de Almeida Mota a Portugal, e que a sua constante ligação com o país está documentada, ainda que este conjunto de obras não seja integralmente representativo da escrita de música de câmara em Portugal, representa um testemunho de uma época estética, e de um movimento de permeabilidade entre os reinos da península ibérica que teria, naturalmente, influência na condução da criação

musical nas diferentes regiões. Para além disso, a raridade de obras para música de câmara em Portugal neste período fazem com que este conjunto de obras seja absolutamente central para que possamos hoje ter um vislumbre da escrita para viola de arco no contexto da música de câmara portuguesa na viragem do século.

Globalmente, estes quartetos evidenciam um total domínio sobre a escrita idiomática para a viola de arco, apresentando sempre soluções técnicas de execução muito natural e simples para o violetista. À viola de arco reserva-se muitas vezes a função de preenchimento harmónico, todavia sempre em autonomia quase total de vozes. Deste ponto de vista, a viola não está sujeita a limitações técnico-expressivas mais intensas que o segundo violino. Logo na página de abertura do *Allegro* inicial do primeiro quarteto - op. 5 nº 1 - é possível identificar esta dicotomia entre as funções de acompanhamento e a independência de voz. Como se pode observar no Exemplo 45, nos compassos 3 e 4 a viola de arco assume um motivo de acompanhamento que, pela ausência do primeiro violino, é dotada de uma preponderância sonora inesperada. É certo que, logo a seguir, a partir do compasso cinco, o instrumento remete-se ao mais puro preenchimento harmónico, como todos os demais para além do primeiro violino, aliás.

Exemplo 45 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, *allegro*, c.1-14⁶

Quarteto de Cordas

Dó Maior

Opus V, nº 1

Allegro

Violino I
fp fp p

Violino II
fp fp pmo

Viola de Arco
fp fp pmo

Violoncello
fp fp pmo

6

10

⁶ Todos os excertos dos quarteto de João Pedro de Almeida Mota são provenientes da transcrição e edição crítica privada de Francisco Pinho, gentilmente cedida pelo mesmo.

Proveniente de uma secção posterior do mesmo quarteto, o excerto dos compassos 31, 32 e 34, do Exemplo 46 ilustra a forma idiomática como o compositor trata as cordas dobradas, sempre numa escrita de fácil e natural execução para o violetista. Logo a seguir, nos compassos 39 e 41, é possível observar uma passagem de exposição melódica da viola de arco. Trata-se, é certo, de uma frase de ligação à linha melódica do primeiro violino, realizado numa escrita tecnicamente muito acessível, todavia é de assinalar por se tratar de um momento de especial preponderância da viola de arco. O baixo nível de exigência técnica é, aliás, comum a todos os instrumentos, e, segundo Humberto d'Ávila (1991), esta característica terá agradado especialmente à corte espanhola, já que permitia o acesso de músicos amadores à execução das obras em causa.

Exemplo 46 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 n.º 1, *allegro*, c.31-43

The image displays four systems of musical notation for a quartet. Each system consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Violoncello (bottom).
- The first system (measures 31-34) shows the Viola part with double stops and a melodic line. The Violoncello part has a rhythmic accompaniment.
- The second system (measures 35-38) continues the Viola's melodic line and the Violoncello's accompaniment.
- The third system (measures 39-42) features a dynamic contrast with *mf* (mezzo-forte) for the Violin I and *rinf.* (ritardando) for the Violoncello. The Viola part has a melodic line.
- The fourth system (measure 43) shows the Viola part with a melodic line and the Violoncello part with a rhythmic accompaniment.

Esta equivalência entre a escrita da viola de arco e a dos restantes instrumentos (com excepção natural do primeiro violino) no que diz respeito a exposição melódica e exigência técnica está bem patente no Exemplo 47. Aqui, entre os compassos 96 e 98, o primeiro violino responde ao segundo violino, num diálogo que, nos compassos 102 a 105 passa a ser entre o primeiro violino e a viola de arco. O tratamento técnico e motivico das linhas que nestes compassos se apresentam na viola de arco não é em nada inferior às dos segundo violino referidas naqueles. Trata-se de três frases em segundas descendentes em degraus ascendentes, num tempo rápido, que, mesmo sem exigir mudanças de posição, obriga a alguma destreza de arco e a uma boa capacidade de articulação que permita o contraste com as linhas completamente ligadas do primeiro violino. O facto de João Pedro de Almeida Mota não colocar o primeiro violino a dialogar exclusivamente com o segundo violino, mas, pelo contrário, colocar a viola de arco em igualdade de circunstâncias, é representativo da independência que o instrumento vinha a ganhar na fase final do Antigo Regime nos círculos musicais da península ibérica.

Exemplo 47 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, *allegro*, c.93-105

The musical score for Example 47 consists of four systems of music, each with four staves (Violin, Viola I, Viola II, and Cello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system (measures 93-95) shows the violin with dynamics 'rinf.', 'p', and 'for.', and the violas with 'sfor.'. The second system (measures 96-98) features a rhythmic pattern in the violin and violas. The third system (measures 99-101) shows more melodic development. The fourth system (measures 102-104) features a complex rhythmic pattern in the violin and violas, with the cello providing a steady bass line.

Como é visível nos anteriores três exemplos musicais, logo no primeiro andamento do primeiro quarteto do compositor é possível identificar uma abordagem relativamente emancipada da viola de arco na sua escrita camerística, com passagens de

responsabilidade e exigência técnica semelhante a outras obras canónicas contemporâneas das mesmas características.

No Exemplo 48, proveniente do *trio* que se segue ao *Menuetto* - terceiro andamento da mesma obra - a viola executa uma função de acompanhamento em colcheias que, sem ter preponderância melódica, tem uma função fundamental na condução harmónica, rítmica e agógica. Este tipo de escrita, totalmente independente das restantes vozes, que fazem figuras mais longas, e colocando a viola no papel principal da construção do corpo da sonoridade, é muito comum em Haydn e Beethoven, bem como em Mozart, ainda que com menos intensidade, o que coloca a utilização de viola de arco por João Pedro de Almeida Mota na linha do Classicismo canónico europeu.

Exemplo 48 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, *menuetto e trio*, c.43-66

43 Trio
p
8.ª alta.

49

55

61
Dacapo il Minuetto

No Exemplo 49, proveniente do primeiro andamento do quarteto op. 5 nº 2, a viola de arco apresenta-se, de forma absolutamente extraordinária, executando a melodia principal, numa frase longa, complexa em termos rítmicos e expressivos, naquela que será a primeira vez que o instrumento assume uma melodia extensa em modo totalmente solista na música de câmara não litúrgica portuguesa. Referimos não litúrgica já que, como se verá em capítulos próximos, é no âmbito da música litúrgica que a viola de arco se emancipa primeiramente como instrumento solista em Portugal.

Por forma a contextualizar o excerto, é relevante referir que nos compassos anteriores aos apresentados, a voz principal havia já passado extensamente pelo segundo violino, e pelo violoncelo, evidenciando assim a vontade de João Pedro de Almeida de Mota de descentrar a exclusividade do primeiro violino na condução melódica, diversificando a riqueza tímbrica com o aproveitamento das regiões idiomáticas mais nobres dos restantes instrumentos do quarteto de cordas.

Exemplo 49 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 n.º 1, *allegretto*, c.36-51

The musical score for Example 49 consists of four systems of staves, each representing a different instrument in the string quartet. The first system (measures 36-40) shows the Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass parts. The second system (measures 41-45) continues the piece, with a 'Loco' section indicated by a dashed line under the Cello/Double Bass staff. The third system (measures 46-48) shows the instruments playing more complex rhythmic patterns. The fourth system (measures 49-51) concludes the excerpt with sustained notes and rhythmic figures. The score is marked with dynamics such as *p* (piano) and *for.* (forzando), and includes a 'Loco' section starting at measure 41.

Nos compassos anteriores ao excerto apresentado, o segundo violino vinha assumindo a melodia no registo agudo, com incursões à terceira posição na corda Lá de grau, de exposição e dificuldade semelhante àquela que encontramos nas partes de primeiro violino deste op. 5. O violoncelo assume depois a preponderância, na *oitava alta*, e mantém-se assim ainda no compasso 36 do Exemplo 49. A partir do compasso 41, no entanto, o foco da exposição melódica está na viola de arco, e os restantes instrumentos do quarteto limitam-se a um acompanhamento harmónico ou ocasional pontuação de frase. Toda a passagem pode ser tocada sem recurso a mudanças de posição acima da meia e primeira posições, ao contrário dos segmentos melódicos anteriores de violoncelo e segundo violino, que exigiam um maior virtuosismo deste ponto de vista. Todavia, ainda que a comparação anterior mostre possivelmente que a imagem do violetista estava associada a baixo índices de ambição e destreza técnica, o facto de se atribuir uma longa frase melódica à responsabilidade da viola de arco é um sintoma de que o processo de emancipação técnico-expressiva do instrumento decorria já paulatinamente no ambiente musical ibérico que rodeava João Pedro de Almeida Mota. Para utilizar os conceitos de Parker (2002) na análise à música de câmara da segunda metade do século XVIII, este tipo de escrita para quarteto é exploratória do diálogo entre iguais, da comunicação entre diversas vozes e características instrumentais, e não é construída como discurso unidireccional. Esta abordagem, que parece dever muito à música de câmara desenvolvida por Boccherini em Madrid nas décadas anteriores, tem necessariamente um efeito positivo na definição da viola de arco como instrumento autónomo, de voz, sonoridade e técnicas próprias.

O Exemplo 50, proveniente do mesmo andamento, por outro lado, mostra-nos um excerto, com características técnicas um pouco mais expansivas do que o anterior, e que obriga, pelo menos em dois momentos, a mudanças para a segunda e terceira posições. Trata-se de um excerto que explora regiões um pouco mais agudas e que, pela sua velocidade e mudanças de corda constantes, obriga a um alto grau de destreza técnica em ambas as mãos por forma a permitir a sua execução com consistente sustentação melódica.

Exemplo 50 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 1, *allegretto*, c.136-148

The musical score for Example 50 consists of three systems of four staves each. The first system (measures 136-140) shows the beginning of the piece with dynamics *p* and *for.*. The second system (measures 141-144) continues the piece with various rhythmic patterns. The third system (measures 145-148) features trills (*tr.*) and fortissimo (*for.*) dynamics. The piece is in G major and 3/4 time.

Ainda que noutros locais seja aconselhável a mudança de posição, ela torna-se obrigatória no primeiro tempo do compasso 146, já que o quarto dedo não é habitualmente utilizável com total destreza na execução de um tríolo daquelas características. Neste sentido, a mudança poderia realizar-se na última nota do compasso 145, onde se colocaria o primeiro dedo na nota Dó, atacando assim o Ré e Mi do tríolo com o segundo e terceiro dedos, e regressando à primeira posição na quinta nota do compasso 146, atacando o Dó já com o segundo dedo.

Pela mesma razão relativa à falta de adequação do quarto dedo para executar tríolos destas características, o compasso 147 deveria ser atacado com o primeiro dedo, por forma a executar as notas Lá e Si do tríolo com o segundo e terceiro dedos. Para o efeito, a última nota no compasso 146 - Lá - seria tocada com corda solta, e a

primeira nota do compasso 147 seria logo abordada com o primeiro dedo na terceira posição.

Também no terceiro quarteto do Op. 5, de onde se extraiu o excerto do Exemplo 51, João Pedro de Almeida atribui funções temáticas à viola de arco, numa extensa linha em que, durante 8 compassos, logo após apresentação sem baixo do tema pelo primeiro violino, dobra este à oitava em registo muito sonoro e nobre. Este tema é repetidamente confiado à viola em oitavas com o primeiro violino sempre que a música passa pelo *rondó*.

Exemplo 51 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 n° 3, *rondó*, c.1-18

Rondò, Allegro

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The first system begins at measure 86 with a piano (*p*) dynamic. The second system starts at measure 5 and features *for.* (forte) markings. The third system starts at measure 10. The fourth system starts at measure 14 and includes *p* (piano) markings. The score shows the interaction between the instruments, with the Viola and Cello/Double Bass parts often playing in octaves.

Na primeira página do primeiro andamento do quarto quarteto do mesmo *opus*, começa a tornar-se evidente que as aparições da viola de arco em lugar de destaque com linhas de exigência técnico-expressiva não são casuísticas, e que esta emancipação do instrumento faz parte integrante da própria construção camerística de João Pedro de Almeida Mota, parecendo intencional e intrínseca à própria obra - pelo menos a todo o op. 5. Com efeito, como se pode observar no Exemplo 52, após apresentação do primeiro motivo por parte do primeiro violino, numa extensão de quatro compassos, o segundo violino assume fugazmente a cabeça do tema, passando de imediato para a viola de arco, que o executa totalmente, entre os compassos 4 e 8. É de registar o facto do compositor não atribuir uma imitação completa ao segundo violino, como se poderia adivinhar, preferindo antes a viola de arco, acabando por depositar mais responsabilidade nesta do que naquele.

Exemplo 52 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 4, *primeiro andamento*, c.1-13

Quarteto de Cordas

Si b Maior

Opus V, nº 4

The musical score for the first movement of the String Quartet, Opus V, No. 4, by João Pedro de Almeida Mota, is presented in three systems. The key signature is Si b Maior (B-flat major) and the time signature is 4/4. The instruments are Violino I, Violino II, Viola de Arco, and Violoncello. The first system (measures 1-4) shows the first violin playing a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, followed by a fortissimo (*mf*) section. The second violin and viola de arco enter in measure 4, with the viola de arco playing a melodic line. The second system (measures 5-8) continues the melodic development, with the first violin playing a more active line and the second violin and viola de arco providing harmonic support. The third system (measures 9-13) features a more complex texture with the first violin playing a rapid sixteenth-note passage, the second violin playing a melodic line, and the viola de arco and cello providing a rhythmic accompaniment. Dynamics range from piano (*p*) to fortissimo (*sf*).

É de notar ainda que, mesmo que seja possível tocar toda a passagem na primeira posição, a tonalidade e a escrita implicam de forma quase universal que o violetista inicie a passagem com o primeiro dedo no Dó #, em plena terceira posição. Também a gestão de arco obriga a uma especial destreza técnica e a apurado sentido de opção expressiva, já que a alternância de valores longos com valores curtos implica um desequilíbrio constante nas zonas do arco em execução. Nos Exemplos 53 e 54 apresentam-se duas hipóteses alternativas para gestão das arcadas nesta frase. No Exemplo 54 mostra-se uma gestão de arcos simples e directa, mas que provoca diversos problemas no equilíbrio da intensidade do som, induzindo frequentemente indesejados acentos, com as naturais consequências negativas na condução expressiva da frase. No Exemplo 53, por outro, propõe-se uma solução mais complexa, menos óbvia, mas que tem como prioridade a manutenção do equilíbrio sonoro ao longo de toda a frase. Com estes exemplos, pretende-se mostrar que esta escrita de João Pedro de Almeida Mota exige já a tomada de opções técnico-expressivas complexas, pressupondo um músico artisticamente emancipado na sua sua função.

Exemplo 53 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 4, parte de viola de arco, primeiro andamento, c.4-8, sugestão de arcadas.



Exemplo 54 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 nº 4, parte de viola de arco, primeiro andamento, c.4-8, sugestão de arcadas.



Ao longo deste quarto quarteto do op. 5 as ocasiões em que a viola assume material temático, mais longo ou mais curto, a *solo* ou em oitavas com primeiro violino, multiplicam-se. A título de exemplo, observe-se mais um excerto, desta feita extraído do terceiro andamento.

Exemplo 55 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 5 n° 4, terceiro andamento, c.39-48.

The musical score for Example 55 consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 39 to 43, and the second system covers measures 44 to 48. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The first system shows the Viola (third staff) playing a melodic line with dynamics 'for.' and 'p'. The second system shows the Viola (third staff) playing a melodic line with dynamics 'for.' and 'p'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Como se poderá reparar, entre os compassos 41 - com anacruza - e 44, a viola de arco dobra à oitava o primeiro violino na apresentação do tema do *menuetto*, num exemplo que se repete com frequência ao longo de toda a obra.

A autonomização temática de todos os instrumentos do quarteto de cordas, com foco específico no carácter inédito na escrita para viola de arco no contexto camerístico português é uma marca do op. 5, mas não se repete de forma consistente nos quartetos op. 6. Com efeito, a escrita viola de arco do op. 6, para além de algumas passagens de contraponto melódico, motivos imitativos, ou dobragens temáticas em oitavas e terceiras, nos cinco primeiros quartetos não apresenta qualquer frase com o nível de exposição temática que o op. 5 apresentava com frequência, nomeadamente como ilustrado nos Exemplos 50 e 52.

Nos primeiros cinco quartetos do op. 6, a escrita está centrada em muito maior grau numa estrutura de melodia no primeiro violino e acompanhamento ou contraponto nos restantes instrumentos. No *menuetto e trio* do segundo quarteto, porém, a viola

de arco assume uma função pouco comum neste conjunto de obras - executa o baixo. No excerto apresentado no Exemplo 56 o violoncelo assume o material temático principal, deixando a linha do baixo para a viola de arco, à imagem do que se pratica com alguma frequência na literatura camerística europeia.

Exemplo 56 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 6 nº 2, *trio do menuetto e trio*, c.43-56.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system, labeled 'Trio' and starting at measure 43, consists of four staves. The top two staves (Violin I and Violin II) play a rhythmic pattern of eighth notes. The bottom two staves (Viola and Cello) play a bass line with dotted rhythms. The second system, starting at measure 50, continues the same patterns. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. Dynamics include piano (p) and piano-piano (pp).

No entanto, no sexto e último quarteto deste *opus*, a escrita transforma-se de forma decisiva, regressando à preocupação de distribuir por todos os instrumentos os materiais temáticos, de forma constante, com evidentes consequências na forma como a viola de arco assume a sua autonomia técnico-expressiva.

Exemplo 57 - João Pedro de Almeida Mota. quarteto op. 6 n° 6, primeiro andamento, c.26-39.

Measures 26-28 of the first movement. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first two staves (Violin I and Violin II) play a simple melody with quarter notes and rests. The third staff (Viola) has a complex, rhythmic accompaniment of eighth and sixteenth notes. The fourth staff (Cello/Double Bass) plays a simple bass line with quarter notes and rests.

Measures 29-31. Measures 29 and 30 feature a rapid sixteenth-note passage in the Violin I part, marked with a piano (*p*) dynamic. The other parts continue with their respective textures. Measure 31 shows a continuation of the simple melodic and bass lines.

Measures 32-34. Measures 32 and 33 feature a rapid sixteenth-note passage in the Violin I part, marked with a piano (*p*) dynamic. The Viola part also has a similar texture. The Cello/Double Bass part has a long note in measure 32, marked with a fortissimo (*sf*) dynamic, and another in measure 33, marked with a piano (*p*) dynamic. Measure 34 continues the simple melodic and bass lines.

Measures 35-39. Measures 35 and 36 feature a rapid sixteenth-note passage in the Violin I part, marked with a fortissimo (*sf*) dynamic. The Viola part also has a similar texture. The Cello/Double Bass part has a long note in measure 35, marked with a fortissimo (*sf*) dynamic, and another in measure 36, marked with a piano (*p*) dynamic. Measures 37-39 continue the simple melodic and bass lines.

Logo no primeiro andamento, após uma breve apresentação temática por parte do primeiro violino, os materiais melódicos passam para o segundo violino de forma extensa, passando depois o tema em longa frase melismática para a viola de arco, como se pode notar no Exemplo 57. Durante todo o excerto, até ao compasso 37, a viola executa, em exposição melódica e autonomia total, uma longa frase, com diversas dificuldades técnicas e exigências expressivas, naquela que é, até à data, a secção demonstrativa de maior emancipação técnico-expressiva da viola de arco na literatura instrumental em Portugal.

Com efeito, como se pode ver no Exemplo 58, não só a subida de posição é exigida no compasso 34, por forma a se aceder ao registo agudo dos Fás, como, no compasso 36, a utilização de segunda ou terceira posições é essencial para a eficaz execução do tríolo assinalado.

Exemplo 58 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 6 nº 6, primeiro andamento, c.34-37, sugestões de dedilhação.



Exemplo 59 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 n.º 2, terceiro andamento, c.32-43.

The image displays three systems of musical notation for a quartet. Each system consists of four staves: Violin I (top), Violin II, Viola, and Violoncello (bottom). The key signature is G minor (two flats) and the time signature is 3/4. The first system (measures 22-29) features a complex violin melody with many sixteenth notes and slurs, accompanied by a steady bass line. Dynamic markings of *f* (forte) are placed below the staves. The second system (measures 30-37) shows a change in dynamics to *p* (piano). The violin melody continues with similar rhythmic patterns. The third system (measures 38-43) also maintains the *p* dynamic. It includes a repeat sign at the end of the system. The notation includes various articulations like slurs and accents, and dynamic markings are clearly indicated.

Nos quartetos op. 7, apenas por uma vez voltam a aparecer longas frases de solo total para a viola de arco, com este nível de exposição melódica e exigência técnica. Entre alguns excertos de maior preponderância em segmentos de contraponto melódico, motivos imitativos, ou dobragens temáticas, há, no entanto, alguns exemplos que mostram um incremento consistente das exigências técnicas feitas à viola de arco. O Exemplo 59, retirado do quarteto op. 7 n.º 2 ilustra esse facto, já que

mostra quatro ocasiões em que, com toda a naturalidade, mesmo sem papel solista, à viola são exigidas subidas e descidas de posição rápidas, nos compassos 27, 31, 35 e 38.

No quarteto op. 7 nº 4 aparece a referida frase longa, de total exposição solista da viola, com intensa exploração idiomática e expressiva do instrumento. A secção em causa está representada nos Exemplos 60 e 61.

Exemplo 60 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 nº 4, segundo andamento, c.

The image displays three systems of musical notation for a quartet. Each system consists of four staves: two treble clefs (Violin I and Violin II) and two bass clefs (Viola and Violoncello). The key signature is two sharps (D major or F# minor) and the time signature is common time (C). The first system starts at measure 6 and includes a dynamic marking of *p* (piano) in the second measure of the Viola part. The second system starts at measure 11 and the third at measure 14. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks, illustrating the technical demands on the instruments.

Exemplo 61 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 n° 4, segundo andamento, c.17-26.

The image displays three systems of musical notation for a quartet. Each system consists of four staves: two for the violins (treble clef) and two for the violas/cellos and double basses (bass clef). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The first system begins at measure 17, the second at measure 20, and the third at measure 23. The notation includes various rhythmic values, slurs, and a dynamic marking of *p* (piano) in the third system.

No Exemplo 62, apresenta-se uma transcrição da parte de viola de arco do segmento em que esta aparece como instrumento solista, com sugestões de dedilhações e arcadas em locais particulares.

Exemplo 62 - João Pedro de Almeida Mota. Quarteto op. 7 nº 4, segundo andamento, c.9-24, sugestões de dedilhação e arcadas.

The image displays five staves of musical notation for a solo violin part. The music is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. The first staff begins with a half note followed by a series of eighth notes. The second staff features a triplet of eighth notes and a slur over a phrase. The third staff contains a series of sixteenth notes and a slur over a phrase, with a 'V' marking above it. The fourth staff shows a series of sixteenth notes and a slur over a phrase, with 'V V' markings above it. The fifth staff continues with sixteenth notes and a slur over a phrase, ending with a fermata.

Como se pode notar, a passagem não apresenta dificuldades de relevo, quer do ponto de vista das posições da mão esquerda, quer do ponto de vista da gestão das arcadas, articulações e condução de frases. O que é de relevar é a extensão da frase, o facto de ser em solo melódico total, com acompanhamento, e a exploração idiomática de todas as regiões de sonoridade nobre da viola de arco. Este tipo de escrita envolve um conhecimento profundo do instrumento e, acima de tudo, uma consideração especial pela sua voz própria, e pela sua autonomia artística face aos restantes.

Na esteira de Boccherini, João Pedro de Almeida Mota expande o campo de exploração solista da viola de arco através da música de câmara, num processo que é relevante pela sua profundidade, mesmo que comparado com o repertório camerístico da Europa central. Em toda a obra para quarteto de cordas de Mozart ou de Haydn não há um solo melódico de exposição total da extensão de alguns dos apresentados nos últimos exemplos musicais, o que coloca a emancipação técnico-expressiva da viola de arco em João Pedro de Almeida Mota num estágio muito avançado para o seu tempo. Ainda que o compositor seja português, este fenómeno

não pode ser visto como um indicador do índice de desenvolvimento da técnica da viola de arco em Portugal, já que João Pedro de Almeida Mota se movia no ambiente musical espanhol e, mesmo neste, este tipo de prática camerística era excepcional. Com efeito, tratou-se de uma bolsa de desenvolvimento do estilo camerístico concertante italiano e francês, num contexto de cômte muito particular. Ainda que neste mesmo período a viola de arco em Portugal venha a ter um desenvolvimento súbito da sua autonomia, como se verá, este parece não ter uma ligação directa ao desenvolvimento da escrita para quarteto de cordas de João Pedro de Almeida Mota, já que todos os registos históricos indicam que este tipo de prática puramente instrumental e especulativa continuaria - como antes - durante muitos anos a não ter expressão de relevo em Portugal.

Um outro dos raros exemplos de música de câmara escrita em Portugal neste período é o *Concerto o sia Quintetto per Cembalo o Piano Forte: Con due Violini, Violetta, e Basso*, de José Palomino (1755-1810), datado de 1785 em manuscrito autógrafo⁷. José Palomino foi violinista da Real Câmara entre 1774 e 1807, tendo assumido antes disso o posto de primeiro violino da Capela Real de Madrid, desde muito novo (Scherpereel, 1985, p. 99). Em Sá (2008, Anexo A), Palomino aparece várias vezes referenciado como violinista nos manifestos da Irmandade de Santa Cecília. Segundo Scherpereel (1985, p. 29), “Em 1808-1809 aparece a indicação: ‘foi-se` e, em 1810 ‘Ilhas` ”, o que significa que partiu para as ilhas, para terminar a vida como Mestre de Capela em Las Palmas.

O seu quinteto, única obra de câmara para cordas sobrevivente do compositor, não apresenta quaisquer passagens de responsabilidade para a viola de arco. Todo o papel do instrumento está confinado a funções de acompanhamento harmónico, e, mesmo este, sempre realizado com expectativas de autonomia e destreza técnica muito modestas. O facto de ter uma relação intrínseca com os centros musicais espanhóis, colocando-o num termo de comparação legítimo em relação a João Pedro de Almeida Mota, coloca a importância que este último atribuiu à viola ainda mais em evidência. Apesar da aridez da parte de viola desta obra, Palomino era um defensor do seu uso, como se pode aferir das suas próprias palavras: [um instrumento] *que se ha hecho tan recomendable [...], después que se conoce este instrumento que ya*

⁷ P-Ln MM 209//1

*ningún compositor deja de aprovecharse de ella oportunamente en sus composiciones: Véase toda la música moderna, tanto de iglesia como profana*⁸.

Música de Câmara - Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal

Um exemplo de manuscrito de música europeia instrumental - neste caso, italiana - com utilização profusa e totalmente autonomizada da viola de arco - ainda que não solista - que provavelmente terá circulado em Portugal em meados do século XVIII, é o *Sesteto* de Gallo, proveniente da colecção de Ernesto Vieira, e actualmente depositado na Biblioteca Nacional de Portugal⁹. Em contraste com as obras de câmara anteriormente tratadas, este manuscrito terá circulado numa fase histórica em que não era ainda possível identificar a autonomia técnico-expressiva que se observou nas obras tocadas na mudança para o século XIX.

A identidade deste Gallo não é completamente clara. Por um lado, as características formais de um Domenico Gallo, compositor e violinista Veneziano nascido no segundo ou terceiro quartel do século XVIII¹⁰, correspondem ao estilo de escrita da obra em causa; por outro, segundo Ernesto Vieira (1900), um Antonio Gallo, violinista, terá sido professor de David Pérez em Nápoles. Um Pietro Antonio Gallo, napolitano, teve uma brilhante carreira como compositor e professor, tendo nascido em cerca de 1700 e morrido 1777¹¹. O seu período de actividade corresponde ao período de formação de David Pérez, o que poderia significar que Pietro Antonio Gallo, Antonio Gallo e o Gallo compositor do P-Ln MM 105//6 seriam a mesma pessoa, levando-nos à crença de que teria sido o próprio David Pérez a trazer a partitura para Portugal, fazendo com que a circulação nacional da mesma datasse de algumas décadas mais tarde em relação à hipótese alternativa. Todavia, de Pietro António Gallo só se conhecem referências a música sacra, não existindo qualquer referência a qualquer composição puramente instrumental. Somando esta característica ao facto de

⁸ Montabes (2012, p. 231)

⁹ P-Ln MM 105//6

¹⁰ Cudworth, Charles, "Gallo, Domenico", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and J. Tyrrell (London, Macmillan, 2001)

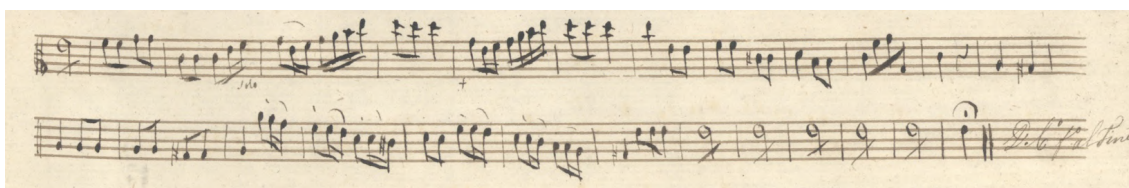
¹¹ Dietz, Hans-Bertold, "Gallo, Pietro Antonio", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie and J. Tyrrell (London, Macmillan, 2001)

Domenico Gallo ter uma obra instrumental conhecida, de características formais semelhantes ao *Sestetto* em causa leva-nos a uma maior inclinação para autoria deste último autor. Ainda que numa base totalmente especulativa, esta obra teria chegado a Portugal por via das importações de materiais musicais italianos da primeira metade e meados do século XVIII, ou pela via mais tardia de David Pérez.

Partindo da hipótese que esta partitura terá circulado em Portugal em meados do século XVIII, teria como função muito possivelmente o uso de câmara ou doméstico. Um olhar sobre a mesma mostra uma escrita para viola perfeitamente autonomizada em termos funcionais, com linhas a alternar entre os acompanhamentos harmónicos e responsabilidade motívicas, melódicas e de diálogo ocasionais, mas sem uma atribuição de funções solistas ou exigências técnicas que façam imaginar um contexto de total emancipação do instrumento. A obra está organizada em nove partes, organizadas de uma forma ambígua que tanto remete para a estrutura das suites instrumentais barrocas como para o divertimento galante do neo-Classicismo. Pelas suas características, é um exemplo relevante da realidade da escrita para viola que circularia no país num período de transição entre as políticas estéticas de D. João V e de D. José.

Os excertos onde a viola de arco apresenta algum interesse melódico ou exigência técnica são sempre em dobragem de outros instrumentos, raramente aparecendo em exposição solística. Ainda assim, há alguns exemplos de linhas de relevo assumidas pela viola de arco nesta obra, como são as representadas nos Exemplos 63 e 64.

Exemplo 63 - Domenico (?) Gallo. *Sestetto, Rondó*, c.50-75.



Exemplo 64 - Domenico (?) Gallo. *Sestetto, Romance*.



Com base nos trabalhos de Albuquerque (2013 e 2014), Fernandes (2014) e Sá (2008) foi possível identificar um conjunto de obras de música de câmara europeias com circulação comprovada em Portugal, ou, pelo menos, presentes nos catálogos editoriais vendidos em solo nacional e utilizados pelos profissionais e amadores do país, no final deste período. Albuquerque (2014, p. 60) lista as obras catalogadas por anos, nomeadamente para a última década de setecentos e primeira de oitocentos, permitindo a construção abstracta do cenário de práticas de música instrumental em Portugal. Não cabe no presente trabalho a análise global desses dados, já realizada pelos investigadores citados, mas antes uma análise específica das partes de viola de arco de algumas dessas obras, seleccionadas com base na potencial de existência de partes de viola autónomas, expostas e independentes, preferencialmente a partir dos impressos ou manuscritos sobreviventes directamente da época.

Segundo Fernandes (2014), tanto Weltin como Waltmann publicitavam as novas partituras na *Gazeta de Lisboa*. Para além das grandes obras em circulação na Europa da época, havia métodos e obras didácticas para todos os instrumentos, com excepção generalizada da viola de arco. De acordo com (Fernandes, 2014, p. 89), “entre os compositores disponíveis no Catálogo de 1795 encontram-se Haydn, Pleyel, Gossec, Mozart...”. Tratando-se de um catálogo - mesmo correndo o risco de não sabermos quais destas peças foram efectivamente interpretadas e quais não chegaram a sair do mesmo -, fica-se com a ideia de que, nesta altura, os repertórios instrumentais portugueses estavam relativamente em linha com as obras em voga na Europa. Fernandes (2014, p. 89) afirma ainda que “algumas edições impressas de repertório orquestral estrangeiro adquiridas pela corte a Weltin e Waltmann encontram-se hoje no Arquivo da Sé de Lisboa e na Biblioteca Nacional de Portugal (com destaque para o Fundo do Conde Redondo) no contexto das colecções que contêm obras ligadas à prática musical na Casa Real e em instituições dela dependentes. É o caso das edições setecentistas de Sinfonias de Haydn, Gyrowetz e Hoffmeister, várias delas com partes cavas disponíveis, o que aponta para a sua execução e não apenas para um intuito de coleccionismo”.

Desse ponto de vista, a existência de referências a duos de violino e viola será especialmente proveitosa, já que é de esperar que, nesta formação no final do período Clássico, a viola de arco possa ter uma preponderância melódica e uma exigência técnica mais aprofundada do que o normal em obras de maior instrumentação. Os duos em causa, pela certeza de que estiveram em circulação no país neste período, mostram de forma segura o nível expectável de destreza técnica

da viola de arco neste contexto, e asseguram um retrato fiel do grau de emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal no final do antigo regime.

Um volume de duos para violino e viola de arco, duas violas e dois violinos, publicados na casa Waltmann provavelmente nos últimos anos da década de 1790, ou nos primeiros de 1800, depositados na Biblioteca Nacional de Portugal¹², contém obras para esta formação de Pleyel (1757-1831), Cambini (1746-1825), Muller (1767-1817), Gebauer (1776-1823), Raab (1721-1786), Bruni (1757-1821), Demar (1763-1832), Lidel (1740-1789), Kreutzer (1766-1831) e Hoffmeister (1754-1812).

O primeiro conjunto - P-Ln M.P. 985//1 A, cujo frotispício se apresenta no Anexo 51 - contém três duos para violino e viola de Pleyel, assinalados como “Ouvre XXX”, com pé de imprensa original referindo “Em casa de JOÃO BAPTISTA WALTMANN, Musico da Camara de Sua Magestade Fidelissima. O mesmo vende Musica moderna, vocal, e instrumental para todos os Instrumentos, e geralmente tudo quanto diz respeito á Musica. Mora em Lisboa, ma Rua direita de S. Paulo, defronte da Fabrica dos Vidros, nas casas do Excelentissimo Marquez de Marialva”. Estes duos exigem já especial destreza ao violetista, com longas secções de proponderância musical e exposição melódica, em total autonomia artística e exploração de uma vasta paleta de técnicas e sonoridades. No Exemplo 65, proveniente dos primeiros compassos do primeiro dos três duos, desde logo é possível identificar uma longo excerto solista, a partir do compasso 17. Até aí, a viola havia assumido a função de acompanhamento ao tema do violino, num registo autónomo e de alguma dificuldade técnica. O excerto temático a partir do compasso 17, porém, coloca mais desafios. Do ponto de vista das dedilhações, o violetista deverá iniciar o excerto logo na terceira posição, com o primeiro dedo na nota Sol da corda Ré, por forma a que, no compasso seguinte, possa executar a oitava aguda prevista na partitura. A posição baixaria apenas para a primeira a partir do compasso 22.

Exemplo 65 - Ignaz Joseph Pleyel. *Duo para violino e viola*, B.529, c.11-31. Artaria, Viena, 1796.

The image shows a musical score for a duo for violin and viola. It consists of three staves of music. The first staff is the violin part, the second is the viola part, and the third is the basso continuo part. The music is in G major and 3/4 time. The first two staves have a treble clef, and the third has a bass clef. The score includes various dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'P' (piano), and 'rief' (ritardando). There are also articulation marks like slurs and accents. The music is written in a clear, legible font.

¹² P-Ln M.P. 985

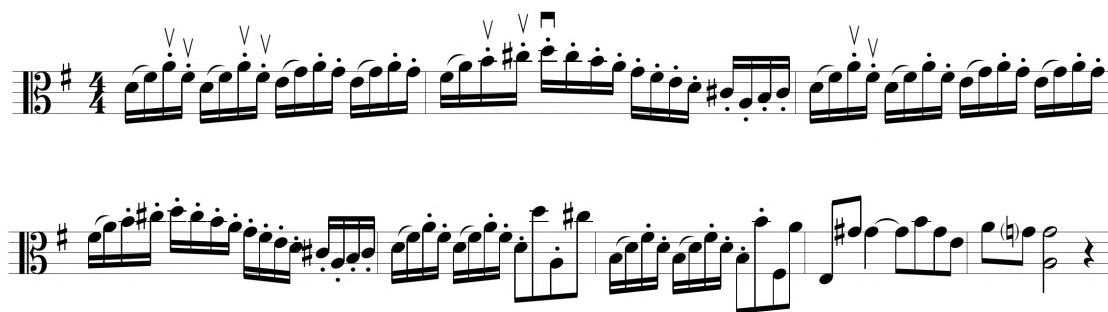
Já do ponto de vista das exigências referentes à mão direita, a passagem apresentada no Exemplo 66, pela sua velocidade e pelas trocas de direcção a que obriga, em constante diversidade de articulações, coloca um desafio na própria tomada de decisão no que diz respeito à escolha das arcadas, bem como na execução das mesmas.

Exemplo 66 - Ignaz Joseph Pleyel. *Duo para violino e viola*, B.529, c.58-70. Artaria, Viena, 1796.



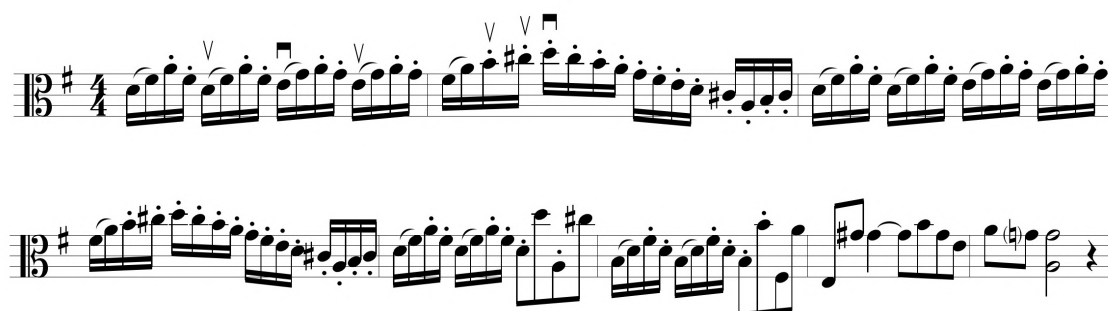
Com efeito, nos compassos 61 e 63, a título de exemplo, o perfil da escrita poderá sugerir dois tipos de abordagens, dependentes da velocidade com que se pretender executar o excerto. O Exemplo 67 constitui uma sugestão de arcada para uma execução que não pode ser demasiado rápida. Com a vantagem de manter a regularidade de direcções, assumindo o arco para baixo no início de cada tempo, as duas semi-colcheias seguidas em arcos para cima colocam dificuldades de clareza na articulação em *tempi* mais rápidos, principalmente quando todas as semi-colcheias não ligadas têm indicação de *stacatto*, o que envolve uma alternância rápida entre notas ligadas na cordas, e notas destacadas fora da corda. Esta alternância a que a partitura obriga exige grandes capacidades técnicas ao violista no que diz respeito ao controlo do arco.

Exemplo 67 - Ignaz Joseph Pleyel. *Duo para violino e viola*, B.529, c.61-68, sugestão de arcadas.



Já o Exemplo 68 constitui uma sugestão alternativa, como é visível logo no primeiro compasso do excerto. Esta hipótese, permitindo uma execução mais segura em tempos mais rápidos, tem a desvantagem de fazer com que os quatro conjuntos de semi-colcheias do compasso se iniciem alternadamente para cima e para baixo, o que, pela falta de regularidade, pode trazer dificuldades técnicas adicionais, e uma desigualdade na intensidade e articulação.

Exemplo 68 - Ignaz Joseph Pleyel. *Duo para violino e viola*, B.529, c.61-68, sugestão de arcadas.



Outra característica tecnicamente muito exigente deste excerto é a ultrapassagem de cordas no compasso 65, com indicação de *staccatto* nas notas inferiores, e sem indicação de articulação nas notas superiores. Estas colcheias em cordas distantes vêm reforçar a expectativa de grande destreza técnica que era exigida aos violetistas que executavam esta obra, já antes evidente nas mudanças de posição, nos rápidos golpes de arco e na alternância constante de articulações.

Estes exemplos técnicos, provenientes das primeiras páginas do conjunto de três duos de Pleyel B.529-531, pressupõem um elevado grau de preparação técnica dos violetista, bem como uma situação de substancial autonomia artística da viola de arco na prática de música de câmara. O facto de existirem provas de que nos primeiros anos de oitocentos estas obras circularam nos meios musicais portugueses vem mostrar que, no final do antigo regime, a viola de arco gozava já de uma relativa autonomia artística e consideração técnica nos círculos nacionais, o que, sendo surpreendente face aos dados analisados relativos às décadas anteriores, será corroborado na análise às obras com excertos concertantes para o instrumento na prática litúrgica do ciclo da morte.

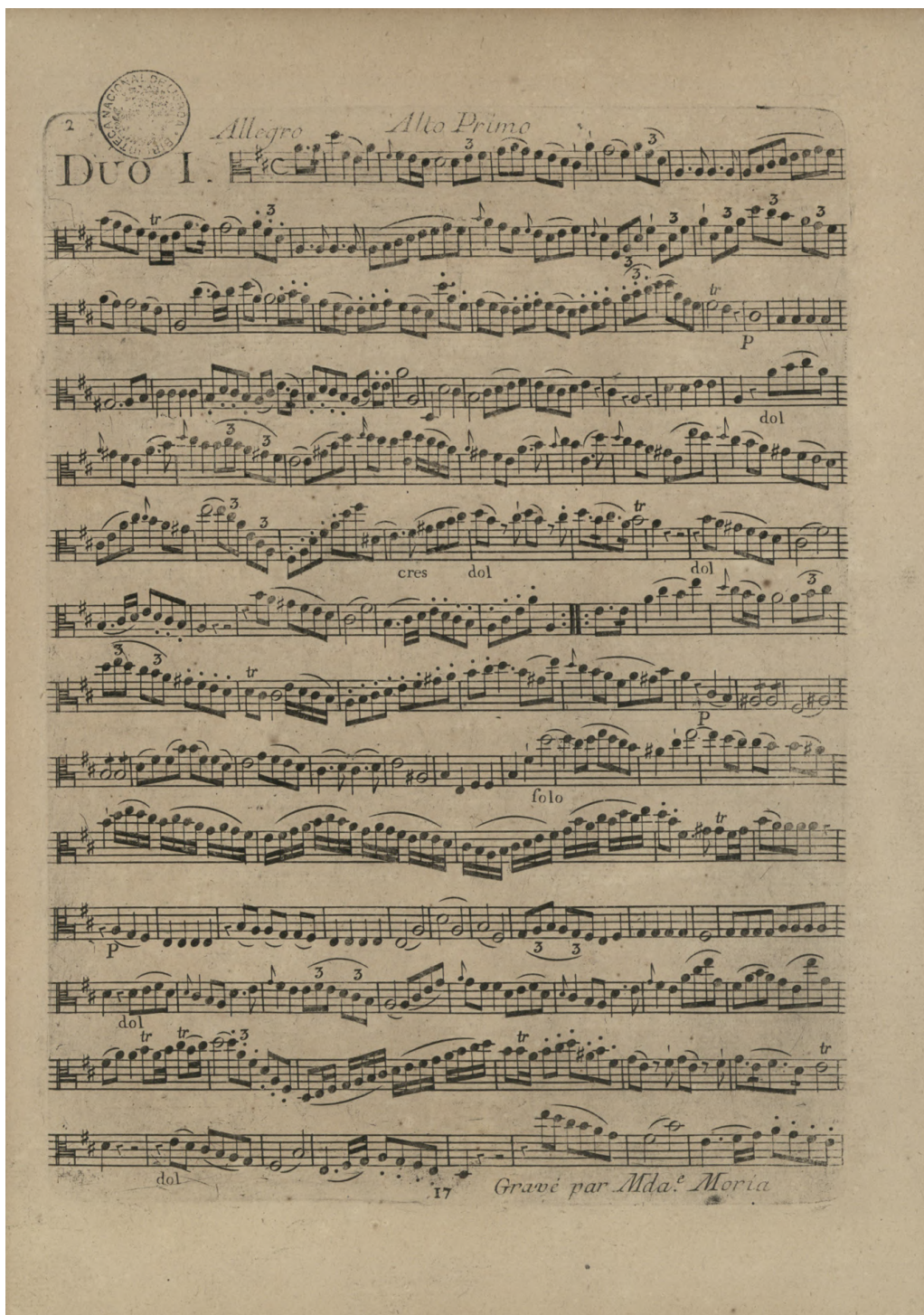
Um outro conjunto de obras, proveniente do mesmo volume depositado da BNP, e distribuído na primeira década de 1800 pela “casa de João Baptista Waltmann. Na rua direita de S. Paulo [...]”, segundo o pé de imprensa original¹³, tem especial interesse por estar destinado a duas violas de arco. Como se pode observar no frontispício de uma edição de M. Boyer da primeira década do século XIX, que pertenceu a Ernesto Vieira - Anexo 54 -, trata-se de um conjunto de seis duos concertantes para “deux Quintes”¹⁴, de Giuseppe Cambini (1746-1825).

No Exemplo 69 apresenta-se a primeira página da parte de *Alto Primo* do primeiro dos seis duos referidos. Aqui observa-se uma escrita para viola de arco de grande exigência técnica e musical, que tacitamente pressupõe a existência de intérpretes amadores ou profissionais dotados de grande proficiência artística.

¹³ P-Ln M.P. 985//2, frontispício.

¹⁴ Como já referido no presente trabalho, “Quintes” é uma das diversas expressões francesas referentes às modernas violas de arco utilizadas em setecentos, habitualmente com os registos mais agudos da diversas violas de arco em circulação - ainda que, como visto, todas com a mesma afinação - de dimensão semelhante às violas geralmente utilizadas hoje em dia.

Exemplo 69 - Giuseppe Cambini. *Seis duos concertantes, duo I*, primeira página. Parte de primeira viola, Casa Waltmann, 180?.



Com efeito, a escrita, plenamente solista, em constante e total exposição, apresenta inúmeros desafios técnicos e de condução de frase. Quer do ponto de vista da escolha

de dedilhações, quer do ponto de vista da gestão do arco para efeitos de ritmo, articulação e fraseado, uma obra destas características supõe uma capacidade de tomadas de decisão prévias por parte do intérprete, num contexto de conhecimento profundo das especificidades sonoras do instrumento e suas idiossincrasias técnicas. A título de exemplo, no Exemplo 70 apresentam-se sugestões de dedilhações e arcadas que ilustram o alto grau de exigência técnica que esta obra envolve.

Exemplo 70 - Giuseppe Cambini. *Seis duos concertantes, duo I*, c.3348-. Parte de primeira viola, sugestão de dedilhações e arcadas.

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a 'dol' marking and a '2' above a sixteenth-note run. The second staff continues with a 'V' marking above a sixteenth-note run and a triplet of sixteenth notes. The third staff features a 'V' marking above a sixteenth-note run and a triplet of sixteenth notes. The fourth staff concludes with a trill (tr) on a quarter note.

As opções técnicas que têm de se tomar neste excerto prendem-se sobretudo com questões de sonoridade e gestão da tensão da frase. Repare-se, a título de exemplo, no início nas terceira posição, que evita o som da corda lá aberta no momento indicado com *dolce*. A gestão de articulações obriga ainda a alguma criatividade na escolha das arcadas, o que pressupõe um intérprete com múltiplos recursos e um conhecimento muito completo das características do instrumento. Trata-se de uma escrita para viola de arco plenamente emancipada, e que exige dos violetistas características de total autonomia artística e técnica.

O facto de João Baptista Waltmann distribuir estes duos - pelo carácter comercial da entidade distribuidora - faz supor que eles teriam um potencial de venda suficiente

para valer a pena a importação de exemplares a partir de Paris. Este dado tem um especial significado para a leitura da situação da emancipação técnico-artística da viola de arco em Portugal nos primeiros anos do século XIX, já que, para haver uma comercialização corrente de obras com este tipo de exigência técnica para o instrumento, está subentendida uma percepção coeva de que existia uma massa crítica de violetistas com capacidades técnicas suficientes para o efeito. O facto dos duos serem para duas violas de arco, e não, como habitual, para violino e viola, mostra que haveria um núcleo substancial de músicos que tocavam exclusivamente viola de arco - caso contrário teriam optado por duos de violinos, ou, pelo menos, com um violino - e que se consideravam violetistas face aos pares. Este fenómeno vem não só corroborar a análise aos duos de Pleyel, mas ainda reforçar o facto de existir, de forma surpreendente e algo súbita, um grau de emancipação técnico-artístico bastante elevado na mudança de século, num processo que parece ser consequência da anacrónica e parcial, mas sólida, diversificação da prática de música instrumental doméstica institucional que se deu nesta época, bem como do incremento da distribuição e circulação de obras do repertório camerístico europeu.

Um outro conjunto de duos interessante para o conhecimento da realidade interpretativa da viola de arco no Portugal do final do antigo regime, proveniente do mesmo volume, são os *Trois duo concertants pour Flute et Alto*, de J. F. Hoffmeister, publicados em Paris, e distribuídos pelo mesmo José Baptista Waltmann em Lisboa, nos primeiros anos do século XIX¹⁵.

A escrita de Hoffmeister para viola de arco é reconhecidamente idiomática, como o comprovam as diversas obras que escreveu para o instrumento. A importância que este compositor tem para o desenvolvimento do repertório solista para viola na Europa é suficiente, só por si, para que o facto de haver duos com parte solo de viola a circular em Portugal seja significativo. Ao longo destes três duos concertantes são vários os momentos em que a viola de arco assume de forma totalmente solista a apresentação de material temático, alternando a preponderância e acompanhamentos com a flauta (ou o violino, já que estas obras eram frequentemente tocadas na versão para violino e viola). A exigência técnica e artística é elevada ao nível mais alto do repertório solista comum na Europa, e as tomadas de decisão técnicas e musicais são

¹⁵ P-Ln M.P. 985//12

muitas, e pressupõem um nível elevado de domínio do instrumento. No Exemplo 71 está bem patente essa exigência, bem como a diversidade de características da mesma.

Exemplo 71 - Hoffmeister. *Três duos concertantes, duo I, poco adagio*. Parte de viola, c.35-65. Hoffmeister, Viena.



The image shows a musical score for the viola part of 'Três duos concertantes, duo I, poco adagio' by Hoffmeister. The score is written on six staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation includes slurs, accents, and trills (tr).

Exemplo 72 - Hoffmeister. *Duo concertante para flauta e viola, c.50-60*, sugestão de arcadas e dedilhações.



The image shows a musical score for the viola part of 'Duo concertante para flauta e viola, c.50-60' by Hoffmeister. The score is written on three staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'v' (vibrato) and 'tr' (trill). The notation includes slurs, accents, and trills (tr). Fingering numbers (1, 3, 4) are indicated above some notes.

O excerto, proveniente do segundo andamento do primeiro trio - *poco adagio* - obriga a uma grande diversidade de soluções técnicas para permitir a coesão de frases e articulações. No Exemplo 72 apresenta-se uma série de sugestões de arcadas e dedilhações, que, exigindo um vasto leque de recursos técnicos e um conhecimento profundo do instrumento ao violista, permitem dar solução aos desafios musicais que a partitura apresenta.

Do ponto de vista da gestão de arcos, para potenciar a diversidade de articulações presentes no excerto, é necessário recorrer a algumas soluções criativas, nomeadamente logo no compasso 50, em que os *staccatti* ligados à nota anterior obrigam a uma atenção especial à mão direita. No compasso seguinte, é da maior importância poupar arco no Ré longo, por forma a que as três colcheias possam soar consistentemente como uma anacruza da frase seguinte. Já no compasso 57, o problema coloca-se do ponto de vista da dedilhação. No Exemplo 72 propõe-se uma subida para a terceira posição no Sol, e para a quarta no Mi agudo, com descida para terceira e primeira logo a seguir.

A conclusão a que se chega da observação deste excerto é semelhante àquela a que se chegou na análise aos duos de Pleyel: o facto de estas obras circularem comprovadamente nos meios musicais portugueses mostra uma surpreendente e súbita emancipação técnica e artística da viola de arco neste período, não identificada e altamente improvável na realidade das décadas anteriores.

Também no repertório para trio, a viola de arco aparece algumas vezes em circulação comprovada nos meios musicais portugueses, da qual temos notícias nomeadamente através da consulta dos catálogos anuais das casas Waltmann e Weltin. Na Biblioteca Nacional de Portugal está depositado um volume do final do século XVIII ou primeiros anos do XIX, contendo, entre outras obras, o trio para clarinete, viola e piano em Mi \flat Maior, K.498, “Kegelstatt”, de Mozart¹⁶. A existência desta partitura em Portugal reveste-se de especial interesse, já que, sendo uma obra de 1786, reforça a ideia de que Lisboa fazia parte dos circuitos mais actualizados da distribuição da música europeia instrumental. É ainda razão de destaque o facto de constituir uma obra com clarinete, instrumento que, então, dava os primeiros passos na afirmação da sua

¹⁶ P-Ln M.P. 427

presença na música europeia, e que aparece surpreendentemente cedo no repertório tocado no país.

O referido volume tem apenas as partes cavas de piano, tendo as de clarinete e de viola desaparecido, o que não permite confirmar se a parte cava de viola teria algum tipo de anotações interpretativas. No frontispício, apresenta um pé de imprensa original com as palavras “Em Casa de J. B. Waltmann, na rua direita de S. Paolo, de frente da Fabrica dos Vidros a Lisboa”, como se pode notar no Anexo 78. O grafismo e tipo de escrita deste autocolante da casa Waltmann, no entanto, parece ser anterior em data ao dos duos.

Este trio explora idiomática e tecnicamente a viola de forma muito completa. Mozart era um indefectível amante do instrumento, seu executante habitual, e dedicou-lhe muitas das suas mais conhecidas páginas, quer na música de câmara, quer a solo (Lainé, 2010). De grande diversidade expressiva e exigência técnica, o trio obriga a um grande desenvolvimento artístico por parte da viola de arco, e o simples facto de sabermos que a obra circulava em alguns meios musicais portugueses neste período é um indicador seguro de como o ténue desenvolvimento na música de câmara em Portugal permitiu um primeiro estágio de autonomização da viola de arco, enquanto instrumento de pleno direito.

Ainda na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota MP476, está depositado um impresso provavelmente publicado no final do século XVIII, com seis trios concertantes para flauta, violino e viola de arco, op. 8, de Federigo Fiorillo (1755-c. 1824). Do volume, só está presente a parte de flauta, que ostenta diversas anotações e correcções manuscritas, o que faz supor que a partitura terá sido utilizada em execuções públicas ou privadas.

Os quartetos de Ignaz Pleyel, célebres à época, foram também distribuídos em Portugal pela casa Waltmann, dando mais um sinal de que estavam criadas as condições mínimas para a primeira emancipação da viola de arco através da música de câmara. Apesar de, neste período, não ser clara ainda a identificação dos instrumentistas como violetistas, como visto em capítulo anterior, a necessidade crescente de uma especialização técnica na viola de arco através deste novo mas frágil tecido de práticas de música de câmara constituiu o primeiro passo para uma

possível autonomização instrumental efectiva. Uma cópia impressa destes célebres quartetos de Pleyel está depositada na Biblioteca Nacional sob a cota F.C.R 318 A.

Exemplo 73 - I. Pleyel, Três quartetos op. 15, Quarteto I, *Allegro*. Parte cava de viola de arco.

The image shows a page of handwritten musical notation for the Viola part of the first quartet in Pleyel's Op. 15. The page is numbered '2' in the top left corner. The title 'QUARTETTO I Allegro Viola' is written at the top. The music is in 6/8 time and G major. It features various dynamic markings such as *p*, *ff*, *pp*, and *f*. The notation includes sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and rests. There are also some performance instructions like '1' and '2' above certain notes. The paper is aged and shows some wear.

Os catálogos dos editores da Lisboa dos finais do século XVIII mostram uma grande multiplicidade de obras solistas e de câmara para diversos instrumentos. Os estudos de Albuquerque (2014) vieram trazer luz a uma realidade de música instrumental de câmara que se desconhecia até há bem pouco tempo, e que terá tido um papel fundamental nos primeiros passos da emancipação da viola de arco enquanto instrumento de câmara em Portugal. É o caso do *Catálogo de Música Vocal e Instrumental, que se vende em casa de J. B. Waltmann*¹⁷ citado em Albuquerque (2014, p. 60). Também Brito (2007, p. 62) indica alguns dados que, embora escassos, mostram um contacto das instituições reais com a música de câmara produzida no centro da Europa à época: “In 1780 trios (identified as op. 1 and op. 3) and quartets (identified as op. 2, 5, 6, 7, 9 and 10) by Haydn, and trios (*idem*, op. 2, 7 and 9), quartets (op. 1, 6, 10 and 11), quintets (op. 12 and 13) and serenades by Boccherini were acquired for royal use, and these may also have been used in the chamber”.

Fernandes (2013, p. 87 e seguintes) fez uma lista de obras adquiridas pela Casa Real que permite um olhar mais global dos circuitos musicais que influenciaram os primeiros passos da música de câmara instrumental em Portugal.

Para além dos catálogos editoriais e dos registos institucionais da Casa Real, a vida musical da rara grande aristocracia iluminada pelas práticas culturais centro-europeias terá sido um foco fundamental para o nascimento de uma tradição de música de câmara instrumental em Portugal, com evidentes consequências para o desenvolvimento da viola de arco enquanto instrumento autónomo. Um dos mais notáveis exemplos deste fenómeno seria a biblioteca musical do Conde de Farrobo, hoje espalhada por diversos arquivos e, provavelmente, parcialmente destruída. O catálogo desta biblioteca lança luz sobre um inesperado interesse pela música de carácter racional e especulativo, puramente instrumental. No documento com o título “Catalogo das Peças de Muzica existentes no Archivo de Muzica pertencente a S. Excia. o Senhor Conde de Farrobo, cujas Peças se achão numeradas, e Classificadas nas diferentes Estantes, como ao diante se vê: Segue-se um Index dos diversos Authores, que principia a F.199, e bem assim o Index das sobreditas Peças principiando a F.287”¹⁸ são referidas diversas obras que constituiriam o contexto ideal para uma emancipação da viola de arco no âmbito da música de câmara, nomeadamente:

¹⁷ Real Mesa Censória, Caixa .27, Doc.29

¹⁸ P-Ln M.M. 4986

- Coleção de quartetos de Haydn, para dois violinos, viola e violoncelo, em quatro volumes com o número de catálogo 834 (página 16);
- Inúmeros quartetos de cordas de Girowetz, Hoffmeister, Wranisky, Mozart, Beethoven, Spohr, Pleyel, Mayseder, Belloli, Duvernoy, Haydn, Krommer, Kuffner, entre outros, sendo que o mais representado neste domínio é, de forma esmagadora, Haydn. Geralmente não têm indicação de números de *opus*, à exceção dos de Haydn e de alguns de Pleyel, a saber: op. 1, 16, 19, 29, 32, 33, 2, 7, 9, 10, 50, 65, 72, 74, 85, 89, 103 de Haydn,; op. 1, 2, 3, 4 e 12 de Pleyel (páginas 89 a 91, e 457 a 531);
- Inúmeros quintetos de Boccherini, Kuffner, Wranizky, Hummel, Gebauer, Beethoven, Mozart, Cherubini, Pleyel, Fiorillo, Reicha, Stamitz, Romberg, entre outros, dos quais se destacam: quintetos com dois violoncelos de Boccherini op.12, 20, 17 e 13, “Gde. Quinteto para 2 Violinos, 2 Quintes e Violoncelle de Beethoven”, 2 primeiros quintetos com duas violas de Mozart, quinteto op. 4 de Beethoven, quinteto op. 21 de Mozart (páginas 95 a 96, 568 a 611);
- Inúmeros trios de Haydn, Mozart, Pleyel, Baudiot, Dauprat, Wranisky, Krommer, Beethoven, Devienne, Gyrowetz, Breval, entre outros, dos quais se destacam: Divertimento de Mozart, para Violino, Viola e Violoncelo; 6 trios op. 21 de Haydn, para violino, viola e violoncelo; 3 trios para violino, viola e violoncelo de Mozart; “Grande trio concertante” para violino, viola e violoncelo de Beethoven (páginas 26, 124 a 129, 746 a 794, e 916 a 925);
- Divertimento de Rolla para Violino e Viola (página 26); 3 Duos para violino e viola de Viotti e Rolla, 3 Duos para violino e viola de Hoffmeister, e Grande Duo para violino e viola de Stamitz; números de catálogo respectivamente 904, 905, 909 e 915 (página 28).

A presença destas obras numa biblioteca da dimensão e importância da do Conde de Farrobo, ainda que não signifique que estas tenham sido exaustivamente executadas, demonstra que neste restrito círculo existia um conhecimento da música de câmara dos grandes circuitos europeus. Torna-se redundante analisar tecnicamente todas as obras em cima citadas, sendo no entanto de relevar que muitas delas contêm partes de grande complexidade técnica e expressiva para a viola de arco, como fica exemplificado nos Exemplos 74 e 75 . Peças como os quintetos com duas violas, os trios de cordas ou os duos de Mozart e Beethoven, para além da enorme exigência técnica que atribuem à viola de arco, promovem uma voz verdadeiramente autónoma e idiomática ao instrumento. Releva-se ainda a presença dos duos de Alessandro Rolla, cuja carreira como violetista na Europa teve grande impacto, e cujas obras

obrigam a um virtuosismo inédito até então por parte dos violetistas que as abordavam. O contacto com estas obras - para além de ter certamente criado semente para a vaga de interesse que, na segunda metade do século XIX português, viria a surgir em redor da música de câmara - terá produzido o ambiente favorável para os primeiros passos de uma emancipação técnico-expressiva da viola de arco através da música de câmara.

Exemplo 74 - L. v. Beethoven, Quinteto com duas violas op. 29, *Trio*;

The image shows the Trio section of Beethoven's Quintet in A major, Op. 29, for two violas. The score is written for two violas in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The music is marked 'Trio' at the beginning. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves: the top two are for the first and second violas, and the bottom three are for the first, second, and third violas. The second system also has five staves. The music features dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo), and articulation marks like accents and slurs. The tempo is not explicitly marked but is implied to be a moderate pace.

Exemplo 75 - W. A. Mozart, Quinteto com duas violas K.174, *Allegro*;

The image shows the Allegro section of Mozart's Quintet in D major, K. 174, for two violas. The score is written for two violas in 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked 'Allegro'. The score consists of two systems of staves. The first system has five staves: the top two are for the first and second violas, and the bottom three are for the first, second, and third violas. The second system also has five staves. The music features dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and articulation marks like trills and slurs. The tempo is marked 'Allegro'.

Música Orquestral - Na música portuguesa ou produzida em Portugal

David Pérez

Um das personalidade mais importantes na música portuguesa do reinado de D. José foi o compositor napolitano David Perez (1711-1778). A estética e as práticas musicais que trouxe para o país deixaram uma marca bem funda, e as suas obras - religiosas ou dramáticas - continuaram a ser executadas muito depois da sua morte. O compositor veio para Portugal por convite do Rei, para assumir as posições de director musical da corte e mestre de música dos príncipes (Matta, 2006, Vol. I, p. 53), num período em que a sua celebridade era já vasta, e em que era mestre da Capela Real Palatina de Palermo.

A esmagadora maioria da sua música orquestral é constituída por aberturas e *sinfonias* de óperas e música dramática. Globalmente, como expectável num compositor tão paradigmático da escola napolitana, o papel da viola de arco no contexto orquestral é extremamente modesto, praticamente sem quaisquer linhas autónomas, e sem expressão relevante. Em quase toda a obra de Perez, o instrumento limita-se a dobragem de outras vozes, acompanhamento em homorritmia com outras vozes ou ao habitual *col basso*, como ilustrado nos Exemplos 76 e 77, extraídos de Matta (2006).

Exemplo 76 - David Perez, *Sinfonia* da ópera *Il Demofonte*, primeiro andamento, c.1-4.

The image shows a page of a musical score for a symphony. At the top, the word "Sinfonia" is written in a large, decorative, cursive font. Below it, there are six staves of music. The first staff is for Oboe, the second for Trombe (Trumpets), the third for Corni in D major (Horns), the fourth for Violini (Violins), the fifth for Viola, and the sixth for Basso (Bass). The music is written in a historical style with various note values and rests. The page number "1V" is located in the top right corner.

Exemplo 77 - David Perez, *Sinfonia* da ópera *Alessandro nell'Indie*, primeiro andamento, c.1-4.

Quando não estão em *col basso*, as violas assumem acompanhamentos em homorritmia, na generalidade das vezes, dobrando o baixo em terceiras ou sextas. Não obstante esta prática - tão generalizada nos compositores de proveniência napolitana - há, excepcionalmente, uma obra de David Perez em que as violas de arco aparecem em exposição total, ainda que numa linha de extrema simplicidade, e sem qualquer exigência técnica. Trata-se do início do primeiro responsório do *Mattutino de Morti*, obra de 1770, cuja ideia inicial faz adivinhar os desenvolvimentos de que a escrita para viola de arco será alvo através da música do ciclo religioso da morte no Portugal das décadas seguintes.

No Exemplo 78 observa-se a linha inicial das violas, em *solí*, com uma nota Fá repetida em semi-colcheias, com indicação de articulação que parece indicar *staccato* fluente, em forma de introdução ao primeiro motivo dramático dos violinos.

No que diz respeito ao uso da viola de arco por David Pérez, globalmente, todavia, o facto do compositor mais influente na cena portuguesa deste período ser proveniente da escola napolitana, e fazer uma utilização extremamente modesta da viola de arco, acabou necessariamente por ter um impacto negativo no desenvolvimento da autonomia do instrumento. A força esmagadora do trabalho orquestral em contextos operático - do qual os três excertos apresentados são exemplos paradigmáticos - marcou de forma clara o sub-desenvolvimento do instrumento na prática musical portuguesa, e o ténue aparecimento de uma vivência de música de câmara doméstica ou institucional não poderia ter a força suficiente para compensar o avassalador domínio daquela.

Luciano Xavier dos Santos

Um outro compositor cuja prática generalizada da viola de arco se assemelha muito à de David Perez é Luciano Xavier dos Santos (1734-1808). Apesar de se assemelhar na generalidade da obra dramática e religiosa, Xavier dos Santos, numa faceta muito particular do repertório religioso, tem o especial interesse de, nesse campo e apenas nesse campo, fazer exactamente o contrário, e desenvolver a autonomia expressiva e técnica da violeta a níveis nunca vistos até então em Portugal, como se verá em capítulos posteriores. O tratamento que lhe dá no seio da música orquestral, no entanto, segue as linhas da tradição napolitana, de pura e simples eliminação da autonomia musical do instrumento.

As obras puramente orquestrais que se conhecem de Luciano Xavier dos Santos são todas provenientes de música dramática ou religiosa, nomeadamente serenatas e oratórias (Matta, 2006, Vol. I, p. 56). Jorge Matta (2006) analisa, do ponto de vista da escrita de orquestra, muitas delas, trabalho a partir do qual focamos a utilização da viola de arco feita pelo compositor em contexto orquestral.

No Exemplo 79 é possível identificar a inevitável indicação de *Basso* (neste caso *B*;) logo nos primeiros compasso da obra, situação que, com algumas excepções de preenchimento harmónico, se repete continuamente ao longo dos três andamentos

da abertura. Mesmo em situações em que na região média é solicitada uma exposição melódica em diálogo com os violinos - Exemplo 80, compassos 53 a 57 -, é a linha de violoncelos que assume essa função de forma preferencial, podendo as violas de arco dobrar, ou simplesmente permanecer em silêncio, como se usava muitas vezes.

Exemplo 79 - Luciano Xavier do Santos, Abertura de *Ati e Sangaride*, 1º andamento, c.1-4.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is for the first movement of the opening of 'Ati e Sangaride' by Luciano Xavier do Santos. It includes parts for Violini, Traversieri, Oboe, Trombe, Corni, Oboe, and Basso. The tempo is marked 'Allegro'. The score is written in a traditional style with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first four measures are shown, with the bassoon part (Basso) being the focus of the example.

Exemplo 80 - Luciano Xavier do Santos, Abertura de *Ati e Sangaride*, 1º andamento, c.47-57.

Também no Exemplo 81 é possível observar um excerto daquilo que se encontra em praticamente toda a obra orquestral de Luciano Xavier dos Santos: viola de arco sem qualquer nota escrita, ou porque se encontram em pausa, ou porque se encontram com indicação *col basso*.

Exemplo 81 - Luciano Xavier dos Santos, Abertura de *Ercole sul Tago*, 1º andamento, c.1-3.

The image shows a page of a musical score for a symphony. At the top, the word "Sinfonia" is written in a large, decorative script. Below it, there are five staves of music. The first staff is labeled "Violini." and contains a complex melodic line with many notes and rests. The second staff is labeled "Oboè." and contains a few notes. The third staff is labeled "Corni." and contains a few notes. The fourth staff is labeled "Fagotti" and contains a few notes. The fifth staff is labeled "Bassi" and contains a few notes. The tempo marking "Allegro" is written at the bottom of the page. The score is in a historical style, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

A total falta de autonomia e individualidade das violas de arco em Luciano Xavier dos Santos na sua obra orquestral dramática - ainda mais severa e marcada do que o observado em David Perez - é mais um factor de produção de ausência para a viola de arco na prática musical portuguesa. A repetição esmagadora de um sistema musical - ainda para mais nas instituições que marcavam a política estética da época - em que as violas de arco não assumem qualquer papel de relevo, nem do ponto de vista melódico, nem sequer do ponto de vista funcional de acompanhamentos e preenchimento harmónico, levou necessariamente à desconsideração do instrumento enquanto instrumento de voz própria, quer por parte de compositores e músicos, como de públicos. Este processo esmagador de apagamento da autonomia expressiva e artística da viola de arco no nosso período “napolitano” torna ainda mais surpreendente a súbita responsabilidade concertante que é atribuída à viola de arco em Portugal no repertório relacionado com o ciclo religioso da morte ainda a analisar no presente trabalho - tanto mais relevante quanto encontrada no compositor analisado nos últimos três Exemplos -, de forma, é certo, muito confinada a um tempo e a um espaço específicos, mas não menos intensa por essa razão, como se verá em secções posteriores do presente trabalho.

João de Sousa Carvalho

Em João de Sousa Carvalho (1745-1798) a realidade da escrita para o instrumento em orquestra é substancialmente diferente da observada nos dois compositores analisados anteriormente. Com efeito, para além de secções longas em que a viola de arco apresenta o motivos principais, uma grande parte de escrita de acompanhamento é feita de forma independente dos restantes instrumentos, e ocasionalmente a viola de arco assume pequenos excertos de ponte entre secções melódicas. O primeiro caso está patente no Exemplo 82, extraído do primeiro andamento da ópera *L'Amore Industrioso*¹⁹, em que as violas assumem os motivos rápidos em sucessivas anacrusas de fusas, entrando no diálogo antes protagonizado pelos violinos.

¹⁹ Os exemplos musicais provenientes de *L'Amore Industrioso* são extraídos da transcrição de Filipe de Sousa.

Exemplo 82 - João de Sousa Carvalho, Abertura de *L'Amore Industrioso*, 1º andamento, c.66-71.

11

The musical score for Example 82 consists of two systems of staves. The first system covers measures 66 to 68, and the second system covers measures 69 to 71. The score is written for violin, piano, and cello/bass. The violin part features a long melodic line with a fermata over measures 67-68. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns, including sixteenth-note runs. The cello/bass part provides a steady bass line. Dynamics include *fp*, *f*, *p*, and *cresc.* A rehearsal mark '1003' is located at the bottom left of the page.

O segundo caso em cima descrito - acompanhamento em independência de vozes e, como tal, com uma relativa autonomia - pode ser observado no Exemplo 83. Embora seja certo que, na generalidade dos casos, a viola de arco em funções de acompanhamento na obra João de Sousa Carvalho esteja escrita em homorritmia

com os violoncelos, os desenhos melódicos são muito frequentemente diversos, e são muitos os casos em que existe uma diferenciação clara de vozes, ritmos e articulações. A tese de doutoramento de Jorge Matta (2006, Vol. 4), onde se foram extrair a maioria dos exemplos musicais relativos à música para orquestra da segunda metade do século XVIII, mostra o início da abertura do *Te Deum* de 1769, onde é possível observar um exemplo em que as violas se apresentam em acompanhamento independente dos violoncelos, numa secção em *divisi*, muito comum nos naipes de violas desta época.

Exemplo 83- João de Sousa Carvalho, Abertura do *Te Deum*, 1º andamento, c.1-5.

No que diz respeito ao terceiro tipo de utilização de violas em cima descrito - a condução melódica em pequenos motivos de ponte entre secções -, são diversos os exemplos em Sousa Carvalho. É o caso do Exemplo 84, em que as violas, juntamente com os violoncelos em movimento contrário, assumem por momentos o protagonismo melódico (c. 28), executando a função de ponte entre duas frases do violino, à imagem dos exemplos com as mesmas características apresentados em Francisco António de Almeida e Carlos Seixas no período cronológico anterior.

Exemplo 84 - João de Sousa Carvalho, Abertura de *Eumene*, 2º andamento, c.25-32.²⁰



O Exemplo 85 apresenta um excerto curioso, em que as violas alternam motivos em total preponderância melódica - compasso 9 - com compassos em *col basso* - compassos 10 e 12 - e em preenchimento harmónico - compassos 11 e 13. Nos cinco compassos deste Exemplo está patente a diversidade que o estilo galante de João de Sousa Carvalho imprime à escrita das violas - pelo menos em comparação com a música orquestral de outros compositores deste período -, contribuindo assim para o desenvolvimento da sua autonomia técnica e versatilidade.

²⁰ Os excertos de obras manuscritas de João de Sousa Carvalho são todos extraídos de Matta (2006)

Exemplo 85 - João de Sousa Carvalho, Abertura de *Testoride Argonauta*, 1º andamento, c.9-13.

The image displays a musical score for the first five measures of the opening of 'Testoride Argonauta' by João de Sousa Carvalho. The score is written for Violins I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The first two measures show the violins playing a melodic line in the lower register, supported by the viola and cello. In the third measure, the violas take over the melodic line in a higher register, while the violins provide accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'p', and performance instructions like 'Con Oboè' and 'Viol. 1º'.

Também no Exemplo 85 se observa esta alternância e versatilidade. Nos primeiros dois compassos do excerto os violinos vinham fazendo uma linha melódica na região grave, com acompanhamento em colcheias de viola de arco e violoncelo, até que, na anacrusa para o terceiro compasso do excerto, as violas mudam para o seu registo agudo mais nobre e, numa passagem que idiomáticamente solicita uma mudança de posição com algum *portamento* expressivo entre o Fá # e o Si, passam a executar uma melodia em protagonismo orquestral absoluto durante três compassos. Logo a seguir, regressam ao *col basso*.

Exemplo 86 - João de Sousa Carvalho, Abertura de *Adrasto Re degli Argivi*, 1º and, c.187-192.

The image shows a musical score for two violas, measures 187-192. The score is written on ten staves, with five staves for each viola. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *sfz*. The music is in a 2/4 time signature and features a melodic line in the upper voice and a more rhythmic, accompanimental line in the lower voice. The score is divided into two systems, with a double bar line in the middle. The first system covers measures 187-190, and the second system covers measures 191-192. The notation is clear and legible, with some handwritten annotations and a signature at the bottom right.

O excerto analisado de seguida, expresso nos Exemplos 87 e 88 representa uma utilização solista de duas violas de arco à distância de terceiras, ainda que não em exposição total, já que se apresenta e interacção melódica com os oboés. A referência *Soli* indica que as duas linhas devem ser realizadas pelos dois primeiros violetistas do naipe. As linhas, ainda que tecnicamente simples, evidenciam uma preocupação do compositor em explorar as regiões mais características da sonoridade do instrumento, e o seu carácter solista, só por si, é razão suficiente para a menção no presente trabalho. O aparecimento de solos orquestrais de viola de arco em contexto de música operática, como é o caso, aparecerá aliás de novo em algumas obras de Leal Moreira analisadas de seguida.

Exemplo 87 - João de Sousa Carvalho, Abertura de *Nettuno ed Egle*, 1º and, c.9-13.

Exemplo 88 - João de Sousa Carvalho, Abertura de *Nettuno ed Egle*, 1º and, c.14-18.

Mais uma vez, a partir do final do excerto solista, no compasso 15, as violas regressam ao *col basso*, sem qualquer autonomia de vozes.

Exemplo 89 - João de Sousa Carvalho, Abertura de *Alcione*, c.100-104.



O mesmo tipo de escrita com exposição solista, em terceiras dobrando uma linha de oboés na oitava inferior, aparece no Exemplo 89, extraído da abertura de *Alcione*. Também aqui, a exigência técnica é muito elementar, sendo no entanto de relevar a ocasional utilização das violas de arco em funções solistas no âmbito da orquestra - num recurso que, aliás, está presente em mais locais desta abertura, sempre com o mesmo tipo de figurino instrumental -, para logo depois regressarem ao fatal *col/ basso*.

Em Luiz (1999) pode ver-se que as obras de João de Sousa Carvalho têm quase sempre naipe de violas, e por vezes mesmo dois naipes de violas. Peculiarmente, nenhuma das obras escritas durante o seu período Napolitano 1761-1777 - o compositor estudou no Conservatório de Santo Onofre Capuano em Nápoles - utiliza naipe de violas no efectivo orquestral, com excepção da ópera *La Nitteti*, de 1766, apresentada em Roma no Teatro delle Dame (Brito, 1986, p. 30), caso único que, no fundo, corrobora esta idiossincrasia local napolitana, referida em Lainé (2010). É a partir do momento do seu regresso a Portugal que todas as obras orquestrais passam a utilizar um ou dois naipes de violas, o que sugere que a viola de arco era já parte

integrante de forma consistente, regular e inquestionável dos efectivos orquestrais portugueses nessa época, obrigando o compositor a moldar-se aos mesmos.

João Cordeiro da Silva

Na abertura da ópera *Archelao* de João Cordeiro da Silva é possível encontrar igualmente uma passagem que atribui destaque ao naipe das violas, quer do ponto da exposição melódica, quer do ponto da ostentação virtuosística pela velocidade de execução.

Os dados biográficos relativos a João Cordeiro da Silva são escassos, no entanto os registos permitem colocá-lo no centro da actividade musical portuguesa nas décadas de 60 e 70 do século XVIII. Segundo Matta (2006, Vol. I, pp. 57-58), entrou na Irmandade de Santa Cecília em 1756, e assumia funções de organista e compositor na Capela Real da Ajuda já em 1763, tendo a sua carreira perdurado provavelmente até à década de 80. O seu trabalho de revisão de obras de outros compositores, adaptando-as aos meios existentes para efeitos de execução (2006, Vol. I, p. 57), é um indicador de que seria conhecedor profundo da realidade orquestral e instrumental existente nas instituições musicais da época.

Logo no início do primeiro andamento da obra referida - *Allegro con spirito* - , as violas fazem parte integrante de um diálogo vivo com os violinos, baseado em curtos e rápidos motivos em segmentos de escala, como se pode observar no Exemplo 90.

Exemplo 90 - João Cordeiro da Silva, Abertura de *Archelao*, 1º and., c.13-16²¹.

The image displays a musical score for the first movement of the overture 'Archelao' by João Cordeiro da Silva. The score is written for a string ensemble, with a prominent part for the viola de arco (viola). The music is in 3/4 time and features a complex, fast-paced passage. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 13. The viola part is marked 'Cori e Vla:' and is characterized by rapid sixteenth-note runs and intricate bowing techniques. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The overall texture is dense and technically demanding.

Ainda que as dedilhações sejam de adaptação imediata, sem necessidade de tomada de decisões ou subida de posições, a velocidade de execução aumenta o grau de dificuldade da passagem. O facto das células em que as violas de arco têm exposição melódica não terem qualquer dobragem de sopros ou de qualquer outro instrumento mostra que Cordeiro da Silva não tinha qualquer hesitação em atribuir àquele naipe excertos de responsabilidade artística em total autonomia. Na restante escrita desta abertura, como doutras deste compositor, as violas ou se encontram totalmente ausentes, ou assumem funções de acompanhamento sem qualquer autonomia de voz ou em *col basso*.

²¹ extraído de Matta (2006), tal como todos os excertos de João Cordeiro da Silva aqui apresentados.

Exemplo 91 - João Cordeiro da Silva, Abertura de *Megara Tebana*, 1º and., c.1-4.

O tipo de escrita para orquestra referido como sendo mais comum neste compositor, em que as violas não apresentam qualquer autonomia musical, está patente de forma clara no Exemplo 91. Trata-se de um excerto com uma escrita orquestral muito interessante, em que é de relevar a independência de vozes entre cordas, madeiras e metais, com poucas dobragens entre si e com funções muito específicas (Matta, 2006, Vol. 5). Mesmo num momento em que se identifica de forma clara a preocupação do compositor em produzir uma orquestração rica e heterogénea, que possa valorizar as características tímbricas próprias de cada naipe ou instrumento, as violas de arco são relegadas para *col basso*.

Como é natural, há outras exceções a este tipo de escrita de João Cordeiro da Silva, em que as violas de arco assumem ocasionalmente alguma preponderância em curtos motivos de ponte, ou em excertos mais autónomos. Na abertura de *Lindane e Dalmiro* - que, no que diz respeito à escrita orquestral de destaca pelas mesmas razões da obra anterior: instrumentação muito variada, forte independência funcional de napes e “texturas muito diferenciadas nos acompanhamentos” (Matta, 2006, Vol. 5) - as violas de arco, entre longas passagens de acompanhamento de autonomia nula, ou mesmo simples ausência, assumem a voz principal apresentada no Exemplo 92.

Exemplo 92 - João Cordeiro da Silva, Abertura de *Lindane e Dalmiro*, 1º and., c.17-21.

The image displays a page of handwritten musical notation for the first movement of the overture 'Lindane e Dalmiro' by João Cordeiro da Silva. The score is written on ten staves. The top staff is marked with a '3V' and contains a melodic line with various ornaments and slurs. The middle staves include dynamic markings such as 'Vivis: Con i Flau.' and 'Vivis: Coni'. The bottom staves feature a dense, rhythmic accompaniment with many notes and rests. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

Este excerto é paradigmático da riqueza de orquestração do compositor - bastante notável para a época -, e mostra as violas a assumirem uma linha uma décima acima dos violoncelos que contém a única condução melódica de toda a orquestra naquele segmento.

Pedro António Avondano

Pedro António Avondano foi um compositor totalmente integrado nas políticas musicais da época, e representativo das ténues transformações que a vida musical sofria na mudança para a segunda metade do século XVIII. Filho de um violinista genovês chegado a Portugal através da política de importação de músico italianos de D. João V, Pedro António encarna o final do período Barroco português e a sua transformação num novo olhar para a forma e a tradição clássicas que emergiam na Europa no início da segunda metade do século XVIII. Por um lado, a sua escrita orquestral é quase toda integrada em obras de carácter dramático ou religioso, por outro, a sua Assembleia das Nações Estrangeiras, salão social de características artístico-comerciais para o qual o compositor produziu os seus numerosos e famosos

menuetti (que, sintomaticamente, não têm qualquer utilização de viola de arco), representa os novos ventos da fruição artística burguesa, em sociedade de características privadas e domésticas, à imagem do que se passava com os célebres *concertos Salomon* em Londres, e um pouco por toda a Europa do norte. Deste compositor, Brito (2015, p. 149) diz que será “O nosso principal compositor de música orquestral da segunda metade do século XVIII [...], autor de duas sinfonias para orquestra de cordas, três concertos para violoncelo e orquestra e diversas sonatas para cravo e para violoncelo e baixo contínuo”. De acordo com Scherpereel, citado por Matta (2006, Vol. I, p. 59), o correspondente de um jornal parisiense em Lisboa “inclui o violinista Pedro António Avondano entre os três melhores compositores de meados do século XVIII”. José Mazza, no seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*²², datado dos finais do século XVIII, diz-nos que “Proffeso na Ordem de Christo natural de Lx.^a foi rabeca da Camara de Sua Magest.de, foi excelente Compozitor, a sua Muzica tinha grande harmonia, e muita nuvid.e, compos Salmos, Missas, e hum Te Deum muita Sonata instrumental, e muita tocata de Cravo, também compos a Muzica de huma Opera Burlesca que se executou em Salvaterra na presença do Sereníssimo Snr. D. José 1.º Cuja opera se intitulava Il Mundo dei la Luna, que teve excelente aceitação faleseo no século presente”.

Na abertura do seu drama cómico *Il Mondo della Luna* é possível identificar os diversos tipos de funções que a escrita de Avondano atribui às violas de arco em contexto orquestral. O estatuto musical do compositor e a celebridade das suas obras são um indicador seguro de que este tipo de escrita é representativo da utilização de violas no terceiro quartel de setecentos em Portugal.

Numa escrita em que é de relevar a especialização funcional de vozes, com diversos excertos com sopros em solo total, as violas, como expresso no Exemplo 93, passam todo o primeiro andamento a dobrar os baixos à oitava superior, o que indicia uma total subjugação daquelas a estes, sem qualquer autonomia. Ainda que esta seja a regra, há casos em que as violas executam ocasionalmente outras funções, nomeadamente a de baixo em total autonomia - caso do Exemplo 94 -, ou executando pequenos motivos solista em forma de ponte entre diferentes secções melódicas, com no Exemplo 95²³.

²² utilizamos a edição de 1945 feita por José Augusto Alegria.

²³ Exemplos 93, 94 e 95 extraídos de Matta (2006).

Exemplo 93 - Pedro António Avondano, Abertura de *Il Mondo della Luna*, 1º and., c.8-21.

The image displays two systems of a musical score for the first movement of the overture 'Il Mondo della Luna' by Pedro António Avondano. The score is written for a symphony orchestra and includes the following instruments: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbe.), Cor Anglais (Cor.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Clarinet and Cello (Cl. e Cb.).

The first system covers measures 8 to 21. Handwritten annotations in blue ink include 'Piano. Lento' at the top, '7' and '8' above the Oboe staff, 'P' above the Trombone staff, and 'P' above the Viola staff. The second system covers measures 14 to 21. Handwritten annotations include '14' circled in blue above the Oboe staff, '18' above the Trombone staff, and 'arco < poco-' above the Violin I staff. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 94 - Pedro António Avondano, Abertura de *Il Mondo della Luna*, 2º and., c.152-162.

The image displays a musical score for Example 94, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 152 to 157, and the second system covers measures 158 to 162. The instruments are Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), and Viola (Vla.).

Handwritten annotations in the score include:

- A circled number '152' at the beginning of the first system.
- Handwritten notes above the Oboe staff in the first system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Violin I staff in the first system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Violin II staff in the first system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Viola staff in the first system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Oboe staff in the second system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Bassoon staff in the second system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Violin I staff in the second system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Violin II staff in the second system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Handwritten notes above the Viola staff in the second system: 'V. I. II' and 'V. I. II'.
- Performance markings: 'p' (piano) at the start of the second system, 'mp' (mezzo-piano) in the second system, and 'mf' (mezzo-forte) in the second system.
- Other markings: '1 C' above the Bassoon staff in the second system, and 'V. I. II' and 'V. I. II' above the Violin I and II staves in the second system.

Neste Exemplo 94, os violoncelos e contrabaixos deixam de tocar, para permitir às violas assumir a linha de baixo em total independência, numa função muito habitual nas violas em contexto orquestral europeu na segunda metade do século XVIII (Lainé, 2010), habitualmente designada de *bassetto*.

Exemplo 95 - Pedro António Avondano, Abertura de *Il Mondo della Luna*, 2º and., c.175-180.

The image displays a musical score for Example 95, featuring six staves: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (I. e Cb.). The score begins at measure 175. The Oboe part starts with a *poco f* dynamic and includes a *Soli* section. The Bassoon part also begins with *poco f*. The Violin I and II parts start with *poco f* and transition to *p* later. The Viola part starts with *p*. The Cello/Double Bass part starts with *poco f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

No compasso 179, patente no Exemplo 95, as violas executam uma célula em exposição total, num excerto melódico que se constitui como ponte entre os segmentos melódicos que os violinos vinham executando, e a nova secção de solos nos sopros. As seis semi-colcheias em causa contêm algumas dificuldades de selecção de dedilhações, já que à utilização da meia posição, colocando o segundo dedo no último Mi do compasso, por forma a acomodar o Si \flat anterior.

Exemplo 96 - Pedro António Avondano, Abertura de *Il Mondo della Luna*, 3º and., c.229-236.

The image displays a page of a musical score for the third movement of the overture to *Il Mondo della Luna* by Pedro António Avondano, measures 229-236. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Trombone (Tbe.), Cor (Horn), Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), and Cello and Double Bass (Cl. e Cb.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score features several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'p' (UZA) in the Cello/Double Bass part. A 'Soli' instruction is written above the Oboe staff. The Viola part is particularly prominent, playing a rhythmic pattern in the lower register. The Cello/Double Bass part has a handwritten note 'p (UZA)' below it.

No Exemplo 96 vemos a utilização do naipe de violas em funções de acompanhamento, mas com uma independência relativa de voz, num excerto retirado de um terceiro andamento quase totalmente preenchido por violas em *col basso*.

Também de Pedro António Avondano, está depositado um manuscrito na Biblioteca Nacional de Portugal contendo a *Scenna de Berenice*²⁴, com uma indicação manuscrita do antigo possuidor, Ernesto Vieira, indicando que se trata se um excerto do 3º acto do drama de Metastasio “Antígona”.

²⁴ P-Ln MM 8/5

Nesta obra, a viola de arco, para além dos habituais preenchimentos e *col basso*, tem diversos momentos com escrita de interesse relevante, nomeadamente no *Allegro* “Non partir”, em que a escrita motívica por imitação atribui várias vezes a preponderância principal ao instrumento.

Exemplo 97 - Pedro António Avondano, *Non partir* de *Scenna de Berenice*.

Com efeito, logo no terceiro compasso vemos a viola de arco a tomar parte de um intrincado sistema de acompanhamento instrumental à voz, com base em frases imitativas em semi-colcheias ascendentes e descendentes, num diálogo entre violinos e viola de arco. A falta de marcações de *sctacatto* na parte de viola deverá dever-se a lapso e velocidade de escrita, já que, pelo carácter imitativo, o mais natural seria manter a articulação dos violinos. Este tipo de frases em semi-colcheias, em tempo rápido, exigem um controle muito apurado da técnica de arco, que, neste género de articulações fora da corda, se baseia numa técnica substancialmente diferente da do violino.

Ainda nesta obra, na introdução ao *allegro* “Perche Setanti”, e noutras aparições deste *ritornello* ao longo desta secção, as violas têm a indicação *soli*, em *divisi*, com um

pequeníssimo motivo de verdadeiro solo, como é possível observar nos compassos três a cinco da página exposta no Exemplo 98.

Exemplo 98 - Pedro António Avondano, *Perche Setanti* de *Scenna de Berenice*.



Jerónimo Francisco de Lima

A obra de Jerónimo Francisco de Lima (1741-1822), para além das funções de acompanhamento harmónico sem autonomia musical que são quase sempre atribuídas à viola em contexto orquestral neste período, apresenta algumas excepções de relevo. Negreiros (2013, p. 151), ao referir-se à obra orquestral do compositor no seu conjunto, refere que a “a viola toca bastante *coll Basso*, mas também recebe material temático, 8ª ou 3ª com o 1º violino, e toca sozinha muitas transições importantes, com um grau de dificuldade igual ao dos violinos”.

Seguindo as palavras deste autor, com efeito, nos Exemplos 99, 100 e 101 é possível observar desde logo, num curto espaço de tempo dentro da mesma obra, algumas

utilizações da viola de arco em contexto orquestral com plena autonomia e independência de vozes, numa escrita muito idiomática e tecnicamente correcta para o instrumento.

No Exemplo 100, as violas assumem um *divisi* muito comum no compositor, para executar um motivo que se repete, em total exposição melódica e com a preponderância principal de toda a orquestra nesse momento. É de referir que, de acordo com Negreiros (2013b), não haveria mais de dois violetistas nas orquestras que executavam a música de Jerónimo Francisco de Lima no seu tempo, pelo que, sempre que aparecem *divisi*, ou, não raro, dois naipes de violas, é lícito considerar que se trata de material solista, numa função intermédia entre o trabalho de naipe e o trabalho concertante. Logo na página seguinte da peça, as violas assumem já a melodia principal, dobrando violoncelos e fagote, num papel de maior preponderância musical, ainda que já não em solo autónomo, como se pode observar no Exemplo 100, relativo aos compassos 19 a 24 da mesma obra.

Exemplo 99 - Jerónimo Francisco de Lima, Sonata para Orquestra, 1º and., c.13-18²⁵.

The image displays a musical score for measures 13 through 18 of the first movement of the Sonata for Orchestra by Jerónimo Francisco de Lima. The score is written for a full orchestra, with multiple staves for each instrument family. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with measures 13-15 in the first system and measures 16-18 in the second system. The notation is clear and legible, showing the intricate details of the musical composition.

²⁵ extraído de Matta (2006)

Exemplo 100 - Jerónimo Francisco de Lima, Sonata para Orquestra, 1º and., c.19-24.

The image displays a musical score for Example 100, which is the first movement of the Sonata for Orchestra by Jerónimo Francisco de Lima, measures 19 through 24. The score is arranged in a standard orchestral format with five systems of staves. The top system contains the Violins I and Violins II parts. The second system contains the Viola and Cello parts. The third system contains the Double Bass part. The bottom two systems contain the strings. The tempo is marked 'Assai' in several places. The score shows a variety of rhythmic patterns and dynamics, with some measures featuring complex textures. A handwritten '19' is visible at the beginning of the first system, and a handwritten '22' is visible at the beginning of the second system. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Iniciando-se logo no compasso seguinte, aparece uma nova secção - Exemplo 101 -, em que os todos os graves deixam de tocar, cabendo às violas a função de executar a linha de baixo. Em apenas três páginas de uma obra para orquestra, Jerónimo Francisco de Lima denota um especial interesse pelas violas de arco, não permitindo

que estas se cinjam ao quase universal *col basso*, antes atribuindo-lhes funções diversificadas, diferenciadas e independentes dos restantes instrumentos. Não se crie, no entanto, a ilusão de uma emancipação das funções orquestrais da viola de arco através da música de Jerónimo Francisco de Lima; se é verdade que o interesse tímbrico que o compositor demonstrava na exploração das sonoridades da orquestra levou a um incremento da valorização das diversas funções da viola de arco, a substancial maioria da escrita de Lima, tal como toda a música da sua época em Portugal, utilizava o naipe em *col basso*, seguindo o estilo napolitano reinante de eliminação das vozes interiores.

Exemplo 101 - Jerónimo Francisco de Lima, Sonata para Orquestra, 1º and., c.25-30.

The image displays two systems of musical notation for a string quartet. The first system consists of four staves. The top staff is the first violin, the second is the second violin, the third is the viola, and the fourth is the cello. The music is in 3/4 time and features a mix of chords and melodic lines. The second system also consists of four staves, with the first violin staff starting at measure 30, as indicated by a boxed '30' above the staff. The notation continues with similar textures and melodic development.

Os exemplos de valorização funcional da independência do instrumento são excepções na escrita de Lima, ainda que seja justo referir que são excepções mais numerosas e interessantes do que o expectável num compositor português com a sua influência estética. É o caso do excerto apresentado no Exemplo 102, em que

durante alguns compassos as violas assumem de novo o tema melódico principal, sendo acompanhadas ou dobradas ocasionalmente pelo resto da orquestra.

Exemplo 102 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de *Teseo*, 1º and., c.95-99²⁶.

A musical score for violas, measures 95-99. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte), and some articulation marks like accents. The score is numbered '95' at the beginning and '10V' at the end.

Nesta linha melódica, as violas executam algumas passagens com alguma dificuldade técnica, principalmente no que diz respeito à escolha de dedilhações e alternância de articulações. No que concerne à primeira, por norma seria necessário subir para a quarta posição no compasso 96, colocando o primeiro dedo no Lá \flat inicial, e descendo depois na sexta nota do mesmo compasso, regressando à primeira posição com o terceiro dedo. Também o compasso 98 deverá iniciar-se na terceira posição, com o primeiro dedo na nota Sol, sendo opcional depois a descida ou manutenção na mesma região do ponto do instrumento.

Um exemplo semelhante é visível na abertura de *La Vera Constanza*, onde o compositor utiliza as violas para executar um motivo melódico rápido, em total exposição de voz - Exemplo 103 -, com acompanhamento do resto da orquestra, transformando esse motivo em diálogo com os dois naipes de violinos - Exemplo

²⁶ extraído de Matta (2006)

No Exemplo 103 as dificuldades técnicas não se prendem com a dedilhação, mas sim com a execução de mão direita, velocidade e articulações. Nos compassos 13 e 14 o naipe de violas veicula a voz melódica principal, em motivos que fazem lembrar o estilo *Sturm und Drang* (Matta, 2006, Vol. 6), característica que se manterá no resto do andamento. Logo no compasso 15 inicia-se outra secção, que se prolongará até ao compasso 20, em que os mesmo motivos que atribuem a preponderância ao naipe de violas passam a ter resposta por parte de primeiros e segundos violinos. A partir do compasso 21 - Exemplo 105 -, ainda que as violas passem a estar dobradas integralmente por ambos os napes de violino, perdendo assim a independência e a total preponderância, inicia-se um segmento que obriga a uma destreza técnica muito apurada, quer na gestão do arco, quer na mão esquerda.

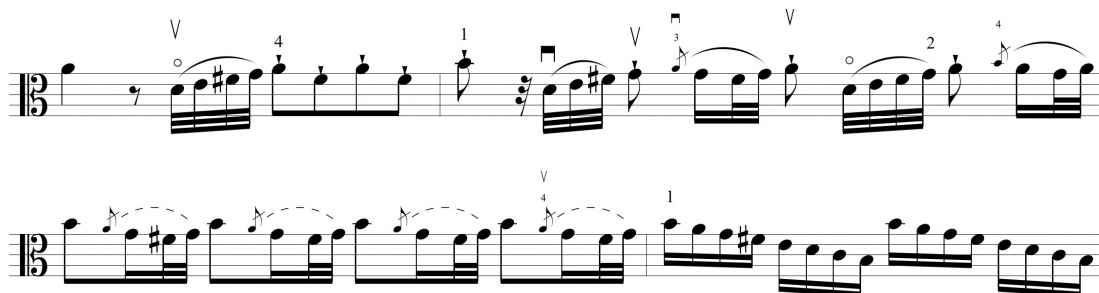
Exemplo 105 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de *La Vera Constanza*, 3º and., c.20-23

The image shows a page of handwritten musical notation for Example 105. It consists of seven staves. The top staff is marked with a '23V' in the upper right corner. The notation is dense and complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several instances of 'p.' (pizzicato) and 'd.c.' (da capo) markings. The bottom two staves are heavily obscured by dark ink smudges, making the notation difficult to read. The overall appearance is that of a working draft or a manuscript page.

Aqui, as figuras rápidas e as *appoggiature* obrigam a uma escolha cuidada de dedilhações, por forma a evitar a chegada a cordas Lá soltas em partes fortes das células, devido à descontinuidade sonora e expressiva que o timbre demasiado aberto e quebrado que esta corda apresenta habitualmente nas violas de arco (o que não acontece no violino). Ou seja, toda a passagem, escrita de forma muito idiomática mas tecnicamente desafiante para a viola de arco, solicita ao intérprete que faça opções de dedilhação que tenham em conta a especificidade sonora do

instrumento - mesmo em relação ao violino. No Exemplo 106 deixa-se uma sugestão de arcadas e dedilhações para esta passagem, por forma a ilustrar o grau de exigência técnica.

Exemplo 106 - Jerónimo Francisco de Lima, Abertura de *La Vera Constanza*, 3º and., c.20-23, sugestão de arcadas e dedilhações.

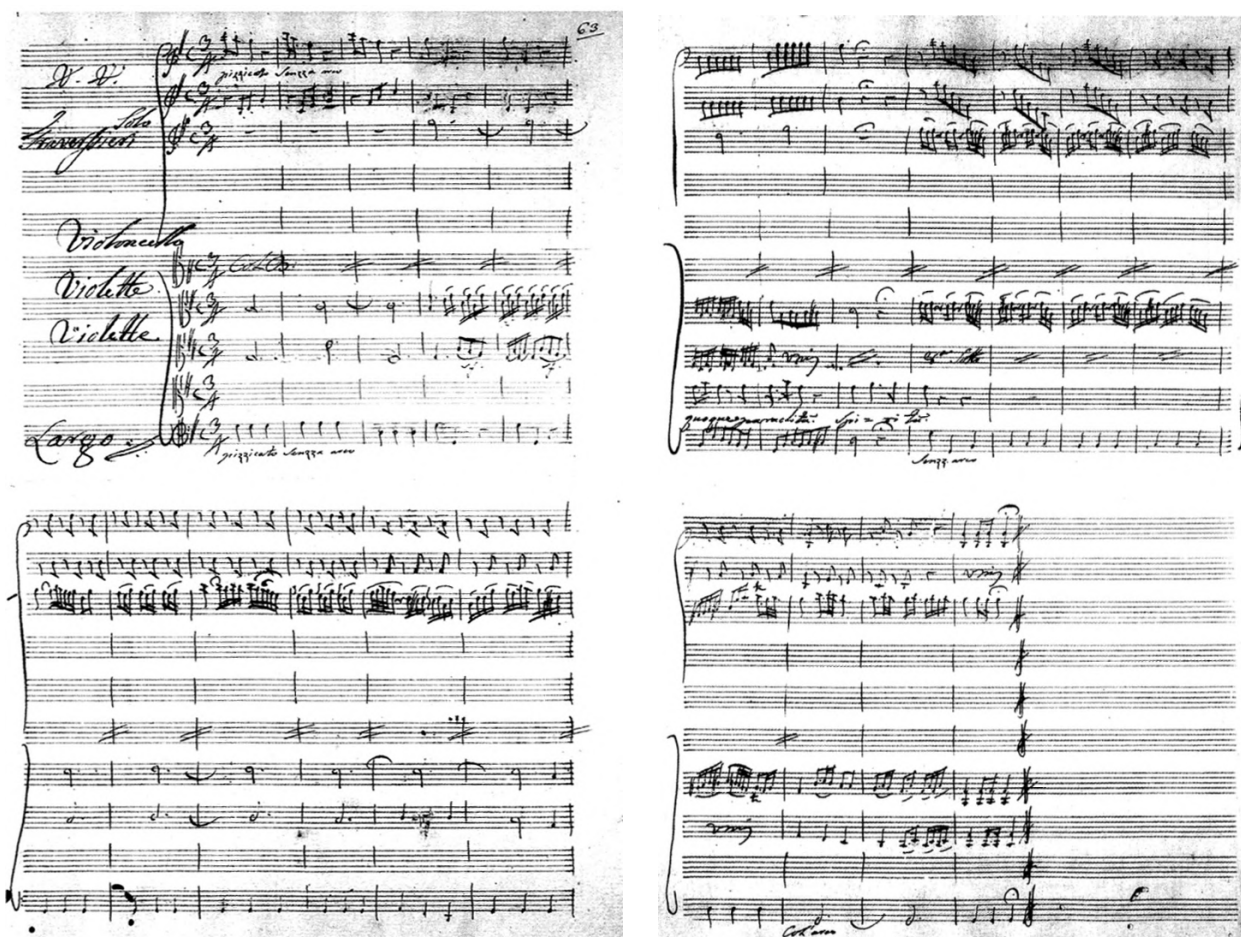


A especificidade de uma utilização solística concertante muito singular das violas de arco na orquestra de Jerónimo Francisco de Lima, porém, foi focada por Vasco Negreiros (2013b). Com efeito, no *Te Deum* de Jerónimo Francisco de Lima, obra de 1780²⁸, secção 3.7, para utilizar a organização de Negreiros (2013b), encontra-se uma passagem de duas violas com materiais solistas. Neste material, a designação atribuída ao instrumento é, pela primeira e única vez nesta peça, *Violettes*, e é registado na partitura abaixo do violoncelo. A escrita vai a um Si inferior ao limite mínimo habitual da viola de arco. Vasco Negreiros sugere poder tratar-se de uma *scordatura*. A mudança súbita na designação do instrumento, bem como a colocação em baixo do violoncelo na partitura, e o facto de a parte ir até ao Si grave, no entanto, levam-nos a colocar ainda uma outra hipótese, algo criativa, ainda que com alguma plausibilidade, de se tratar da utilização excepcional de duas violas da gamba. Num país em que a utilização anacrónica de violas da gamba perdurou até mais tarde do que noutras regiões da Europa, como já referido anteriormente, torna-se mais verosímil a utilização destes instrumentos do que a utilização de violas em *scordatura*. Ainda que seja provável que o compositor conhecesse esta técnica, tudo indica que, à semelhança de tantas outras anotações em partitura, esta fosse notada de forma convenientemente visível. Adicionando a este facto a diferente nomenclatura atribuída aos instrumentos - *Violette*, quando até aí o compositor apenas havia utilizado as expressões *Viola*, *Violla* e *Viole* - e a alteração no posicionamento em partitura, parece a razão inclinar-se para uma utilização de instrumentos

²⁸ P-Ln MM 347

organologicamente diferentes. Não havendo registos de instrumentos híbridos em circulação em Portugal - como o violoncelo *da spalda*, ou o *arpeggione*, noutras regiões europeias -, a opção parece ter recaído sobre a viola da gamba. Também Negreiros (2013b, p. 311) dá crédito a esta hipótese de um instrumento alternativo, citando nomeadamente a viola de amor, fundado-a no facto de toda a passagem ser num registo substancialmente mais grave do que o habitualmente utilizado por Lima na escrita de viola de arco, e pelo facto do compositor ter uma especial apetência por instrumentos menos comuns.

Exemplo 107 - Jerónimo Francisco de Lima, *Te Deum*, secção 3.7 (de acordo com a organização de Negreiros, 2013b)²⁹.



No Exemplo 107 é possível observar o segmento do *Te Deum* em que são utilizadas as *Viollottes*, aparecendo pela primeira vez a nota Si abaixo do limite inferior da viola de arco no penúltimo compasso do excerto.

²⁹ P-Ln MM 347, extraído de Negreiros (2013b)

António da Silva Gomes Oliveira

Também nas peças orquestrais de António da Silva Gomes e Oliveira (176?-181?) se encontram alguns excertos com violas *solí*, ainda que quase sempre ao serviço de uma orquestração mais esparsa e delicada, e não propriamente a executar papel verdadeiramente solista. Os excertos não têm uma exigência técnica de relevo, e quase nunca são em exposição melódica total.

Exemplo 108 - António da Silva Gomes Oliveira, Abertura de *La Galatea*, 1º and., c.168-172³⁰

É o caso do Exemplo 106, em que as duas primeiras violas do naipe, em *solí*, acompanham uma melodia descendente das flautas, num percurso de escala descendente em sextas, durante dois compassos. Trata-se de uma exploração das características tímbricas próprias do instrumento, e, embora não traga uma expansão dos seus recursos técnicos, indica que este era visto como detentor de uma sonoridade própria, autónoma da dos violinos ou dos baixos.

³⁰ Excertos de António da Silva Gomes Oliveira extraídos de Matta (2006)

Exemplo 109 - António da Silva Gomes Oliveira, Abertura de *La Galatea*, 3º and., c.58-67

The image displays a page of a musical score for the third movement of the overture to *La Galatea* by António da Silva Gomes Oliveira. The score is arranged in a system of seven staves, labeled on the left as Fl (Flute), Ob (Oboe), Tbn (Trombone), Cu (Trumpet), Vl (Violin), Va (Viola), and Vcl/Bs (Violoncello/Double Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Flute part begins with a measure number of 58. The Viola part features a prominent 'Soli' section starting around measure 60, characterized by a complex, rhythmic melodic line. Dynamic markings such as 'f' (forte) are present in several measures across the strings and brass. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

No Exemplo 109 a escrita orquestral *soli* para as violas é semelhante. Apesar da grande importância melódica (Matta, 2006, Vol. 7), as linhas para o instrumento não apresentam dificuldades técnicas de grande exigência, e são sempre dobradas pelos oboés. No Exemplo 110 as violas aparecem, finalmente, em solo total, com exposição melódica e preponderância plenas no seio do discurso musical. Mais uma vez, ainda que não criando desafios técnicos de relevo, a escrita é extremamente idiomática, num registo que permite a diferenciação da viola de arco das funções dos restantes instrumentos de corda, e deposita nos executantes a responsabilidade de uma condução de frase algo complexa.

Exemplo 110 - António da Silva Gomes Oliveira, Abertura de *Calliroe*, 2º and., c.19-23

João Pedro de Almeida Mota

Ainda no que diz respeito a uma utilização das violas de arco na música orquestral demonstrativa já de alguma emancipação do instrumento - ainda que inicial -, a primeira página da abertura de *La Passione di Gesù Christo Signor Nostro* de João Pedro de Almeida Mota - Exemplo 111 -, representa um exemplo significativo, em que, logo a partir do décimo compasso do *Allegro assai* o tema melódico preponderante é confiado às violas, numa escrita que confirma o que se vinha afirmando da relação deste compositor com o instrumento, na secção que dizia respeito à música de câmara.

Exemplo 111 - João Pedro de Almeida Mota, Abertura de *La Passione di Gesù Christo Signor Nostro*, c. 1-21³¹

Allegro moderato

Abertura

Revisão de
João Pedro de Almeida Motta
(revisão de Filipe de Sousa)

FUNDAÇÃO CALOUSTE GURENCIAN
REGISTRO N.º 1037

Quelães Cardoso Pereira & C. - Rua do Carmo, 74-75 - 1200-016 LISBOA

³¹ revisão de Filipe de Sousa, extraída de Matta (2006)

4.3.1 Os solos de viola em *Siface* e *Sobonisba* de António Leal Moreira - uma nova atenção ao instrumento em contexto orquestral

A generalidade da escrita orquestral de Leal Moreira (1758-1819) não altera muito o padrão encontrado até agora nos outros compositores seus contemporâneos, no que toca à utilização da viola de arco em contexto orquestral: trata-se de uma escrita que, na esmagadora maioria dos casos, não atribui qualquer autonomia às linhas do instrumento, com escassíssimos exemplos de alguma independência de vozes, quase nenhuma preponderância melódica, para além de um sem número de obras orquestrais que, à maneira napolitana, nem naípe de violas prevêem. Este compositor é, no entanto, autor de um dos mais primitivos exemplos de música concertante para viola solista em Portugal, em excertos musicais de grande dimensão, que atribui às violas de arco solistas uma preponderância melódica absoluta, com desafios técnicos de relevo, exploração idiomática das sonoridades diferenciadas do instrumento, e exigência expressiva intensa. Trata-se de partes da serenata *Siface e Sofonisba*, apresentada no Palácio de Queluz no ano de 1783³².

António Leal Moreira nasceu em 1758 e fez toda a sua formação e carreira em Portugal. Percorreu o caminho institucional regular, sendo aluno do Seminário da Patriarcal, mais tarde professor e mestre de capela. A sua relação com a ópera é muito particular, já que foi director do Teatro da Rua dos Condes a partir de 1790, e, a logo a partir do ano da sua fundação - 1793 - , director do Teatro de S. Carlos.

Nas suas serenatas *Siface e Sofonisba*, e *Ascânio in Alba*, o compositor atribui especial relevância às violas de arco. Se na segunda se trata de alguns excertos com especial preponderância do naípe, mas sempre num contexto de escrita orquestral plena, para toda a orquestra, na primeira Leal Moreira atribui de forma explícita funções solistas às primeiras violas do naípe, numa escrita de um instrumento por linha, em total independência, autonomia e exposição melódica solista³³.

No recitativo acompanhado *Oh amaro favelar!*³⁴, e no número seguinte - *Oh contento!* - o compositor deixa desde logo essa intenção muito clara, ao organizar a partitura numa ordem instrumental pouco comum: as primeiras duas pautas superiores são de

³² Com um agradecimento à investigadora Sara Braga Simões.

³³ Fica o agradecimento à soprano e investigadora Sara Braga Simões pela preciosa colaboração.

³⁴ P-La 48-II-23 fls 38v-48v

Viola Sole, seguido de *Fagotti Soli*, *Violini*, personagem *Sofonisba* e, por fim, os baixos. Esta ordem de apresentação orquestral indica desde logo um papel plenamente concertante para as violas de arco, e é muito semelhante à estrutura que José Joaquim dos Santos irá utilizar na sua música litúrgica sobre a temática da morte com utilização de violas concertantes, como se verá.

Logo desde o início do referido número - Exemplos 112 e 113 -, a escrita é totalmente solista, com as duas violas concertantes a encetarem uma linha de semi-colcheias, separadas entre si por terceiras, com grande variedade de articulações e âmbito dinâmico. À primeira viola exige-se que inicie o recitativo na terceira posição, mudando para a primeira na segunda frase através da corda solta Lá. Estas linhas entram em diálogo com os fagotes, que se estende durante os cinco compassos de introdução instrumental antes da entrada da linha vocal de *Sofonisba*.

Exemplo 112 - António Leal Moreira, ópera *Siface e Sofonisba*, recitativo acompanhado *Oh amaro favelar!*, c.1-2³⁵

The image displays a page of handwritten musical notation for Example 112. It features five staves of music. The first staff is labeled 'Viola Sole' and contains a complex melodic line with many slurs and dynamic markings. The second staff is labeled 'Fagotti Soli' and shows a similar melodic line. The third staff is labeled 'Violini' and contains a simpler melodic line. The fourth staff is labeled 'Sofonisba' and shows a vocal line. The fifth staff is labeled 'Largo' and contains a bass line. The notation is in a historical style, with various clefs and time signatures.

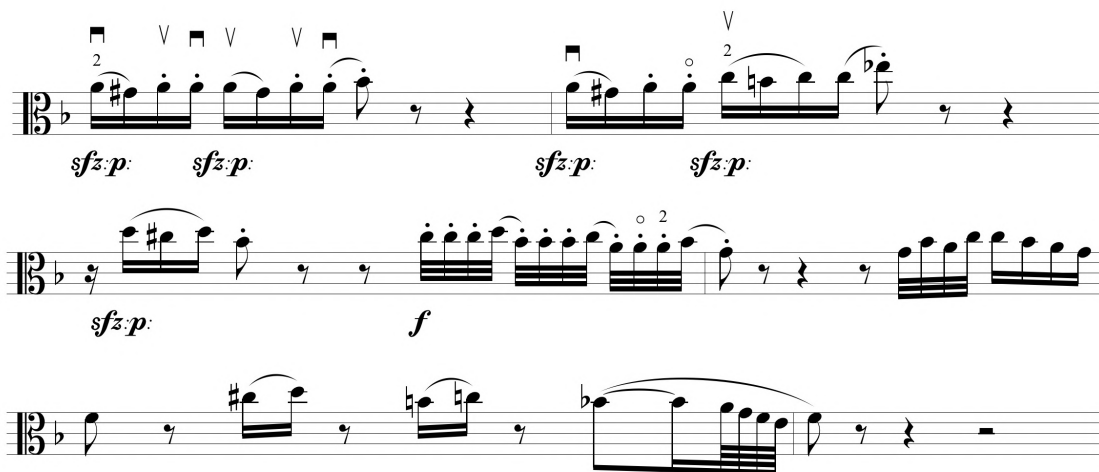
³⁵ P-La 48-II-23 fls 38v

Exemplo 113 - António Leal Moreira, serenata *Siface e Sofonisba*, recitativo acompanhado *Oh amaro favelar!*, c.3-5



No compasso 3, a linha descendente faz-se por fusas, por forma a chegar ao último motivo, muito rápido, com utilização de semi-fusas, no compasso 5, que serve de ponte para a entrada da linha vocal. Tendo em conta que as opções de dedilhação e arcada poderão ter um peso grande na decisão expressiva a tomar, fica no Exemplo 114 uma sugestão técnico-interpretativa, de modo a ilustrar o tipo de dificuldades em que os violetistas da época se tinham de integrar.

Exemplo 114 - António Leal Moreira, serenata *Siface e Sofonisba*, recitativo acompanhado *Oh amaro favelar!*, c.1-5, sugestão de dedilhações e arcadas.



É de relevar o facto de, em toda esta introdução instrumental ao recitativo, os violinos estarem presentes, mas quase sempre reduzidos a meros veículos de acompanhamento e ocasional reforço da linha das violas, dando a entender que Leal Moreira pretendia propositadamente deixar em evidência a diferenciação tímbrica das violas de arco, potenciando as suas capacidades expressivas e evidenciando a sua emancipação enquanto instrumento solista, em contraste com as características já mais conhecidas dos violinos. É de referir, aliás, que as violas solistas partilham sempre a preponderância com os fagotes, e não com os violinos, quer nos segmentos em que assumem material temático, que nos momentos em que aparece um acompanhamento de maior complexidade às vozes. Mesmo nestes casos, o foco principal do acompanhamento encontra-se sempre nas violas, e não nos violinos, como é mostrado no Exemplo 115.

Exemplo 115 - António Leal Moreira, serenata *Siface e Sofonisba*, recitativo acompanhado *Oh amaro favelar!*, c.9-11.

The image shows a page of a musical score, page 39, featuring a recitative with accompaniment. The score is written on ten staves. The top two staves are for the Violins (Vln I and Vln II), and the bottom two are for the Violas (Vla I and Vla II). The middle six staves are for the vocal line. The score includes dynamic markings such as *Kzpo: Kzpo:* and *Corr.*, and a tempo/mood marking *Dubbia, e confusa,*. The page number 39 is visible in the top right corner.

Como expresso no Exemplo 116, ainda que se trate de um contexto de linhas concertantes, as violas de arco são também utilizadas no habitual *col basso*. Ali, logo no final de uma secção solista, aparece de imediato a indicação *B*. Subentende-se que estas secções não são em *solli*, já que esta indicação volta a surgir explicitamente sempre que aparece um novo segmento solista.

Exemplo 116 - António Leal Moreira, serenata *Siface e Sofonisba*, recitativo acompanhado *Oh amaro favelar!*, c.27-29.

42

No *allegro* que se segue, *Oh contento!*, os violinos assumem já acção temática, sempre em diálogo com os fagotes e violas de arco. Estas continuam, no entanto, a ter uma preponderância solista especial sobre todas as restantes vozes instrumentais, e, nesta secção em particular, executam passagens de alguma exigência virtuosística, quer pelas características técnicas das linhas, quer pela velocidade do segmento, como se pode observar no Exemplo 117.

Exemplo 118 - António Leal Moreira, serenata *Siface e Sofonisba*, secção *Oh contento!* do recitativo acompanhado *Oh amaro favelar!*, c.25-28.

The image shows a page of a musical score, page 47, with a handwritten number '47' in the top right corner. The score is arranged in two systems. The first system consists of two staves for Viola Solo, both marked 'Solo' and 'p.'. The second system consists of six staves: two for Violins (Violini), one for Voice (Voz), and three for Bass (Baixo). The lyrics 'Da questo felice istante io' are written below the bass staves. The score is in a minor key and features complex rhythmic patterns, particularly in the Viola Solo parts.

Na mesma serenata, logo no número seguinte, a partitura prossegue com a mesma organização instrumental, com as *Viole Sole* nas duas linhas superiores, seguidas dos *Fagotti Soli*, e depois dos violinos, voz e baixo. Trata-se da ária *Ah d'un errore fatale*, e, desde logo, a textura orquestral mostra que, nas secções instrumentais, as linhas de viola têm claramente funções concertantes. Nos Exemplos 119 e 120 apresentam-se os primeiros dez compassos da ária. Nestes compassos iniciais, vemos os violinos em funções muito modestas de preenchimento harmónico, os fagotes em acompanhamento de movimento rítmico, e as violas em linhas de total exposição melódica solista, distanciadas por terceiras, com a primeira viola solista a iniciar a passagem desde logo com um quarto dedo na segunda posição. O facto de Leal Moreira remeter os violinos para as funções de preenchimento harmónico mais básico e menos independente - nesta época habitualmente assumido pelas violas - e colocar as violas de arco nas funções solistas que habitualmente os violinos assumem, indica que terá havido uma intenção ostensiva em expor o contraste tímbrico e sonoro, em mostrar as características solistas da viola, até aí desconhecidas, e em motivar um novo olhar, mais atento, mais profundo, sobre este instrumento. É de notar que as

violas solistas, quando não veiculam material temático, apenas fazem *col basso* ou entram em pausas, raramente fazendo acompanhamento sem autonomia ou preenchimento harmónico, contribuindo este facto para a convicção de que o compositor queria revolucionar momentaneamente e de forma intencional a maneira como se abordavam as violas até então. É muito provável que esta escrita tenha sido influenciada pelas obras religiosas de temática fúnebre com utilização de violas concertantes nas vozes instrumentais principais, que por essa altura começavam a aparecer na prática litúrgica portuguesa, como se verá.

Exemplo 119 - António Leal Moreira, serenata *Siface e Sofonisba*, ária *Ah d'un errore fatale!*, c.1-4.

49

The image shows a page of a musical score for the aria 'Ah d'un errore fatale!' from the serenata 'Siface e Sofonisba' by António Leal Moreira. The score is written for five parts: Viola Solo, Fagotti Soli, Violini, Siface, and Largo. The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes. The Viola Solo part is marked 'Solo' and the Fagotti Soli part is marked 'Soli'. The Violini part is marked 'Violini' and the Siface part is marked 'Siface'. The Largo part is marked 'Largo'. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'as'.

Exemplo 120 - António Leal Moreira, serenata *Siface e Sofonisba*, ária *Ah d'un errore fatale!*, c.5-10.



Se é verdade que Leal Moreira, noutras óperas, atribui muito ocasionalmente algum movimento temático ao naipe de violas de arco, nunca o faz com as características assumidamente concertantes patentes nas secções analisadas de *Siface e Sobonisba*. Na serenata *Ascânio in Alba*, por exemplo, a ambiguidade entre os termos *Viole* e *Viola* é constante na partitura - manuscrito coevo não autógrafo, depositado no Palácio da Ajuda³⁶ -, no entanto a escrita mostra claramente que não se reporta a qualquer função solista. Nos Exemplos 121 e 122 - violas de arco, com indicação de *Viola*, registadas na sétima pauta do sistema -, as violas executam material temático com algum movimento e total independência de vozes, não assumindo no entanto carácter concertante.

³⁶ P-La 48-II-15

Exemplo 121 - António Leal Moreira, serenata *Ascânio in Alba*, coro *Alma Dea*, c.3-6.

Musical score for Exemplo 121, showing vocal and instrumental parts. The score consists of eight staves. The bottom staff contains the vocal line with the lyrics: *Dea tut = to il Mondo tutto il Mondo go =*. The instrumental parts include a violin part with a *tr* (trill) marking and a cello part with a *se* marking.

Exemplo 122 - António Leal Moreira, serenata *Ascânio in Alba*, coro *Alma Dea*, c.15-18.

Musical score for Exemplo 122, showing vocal and instrumental parts. The score consists of eight staves. The bottom staff contains the vocal line with the lyrics: *la tua stirpe propa = ghi = si eterna che fe =*. The instrumental parts include a violin part with a *tr* (trill) marking and a cello part with a *se* marking. Dynamics markings *yo:* and *f:* are present throughout the score.

A particularidade concertante que *Siface e Sofonisba* apresenta nas violas de arco é ainda mais notável quando colocada em contraste com a utilização de violas de arco que o compositor faz na sua restante escrita para orquestra. Por norma, Leal Moreira utiliza de forma esmagadora o *Col Basso*, e, quando atribui alguma independência à linha de violas de arco, fá-lo de forma muito modesta, e em autonomia artística muito reduzida. Este contexto geral de aparente desconsideração pela sonoridade e idiossincrasia sonora e técnica do instrumento, contribui ainda mais para a importância da sua utilização solista na serenata em cima referida, bem como para a convicção da intencionalidade com que foi escrita.

Um vislumbre deste panorama está patente, a título de exemplo, nas obras orquestrais mencionadas no levantamento que José Augusto Alegria fez dos manuscritos musicais depositados na no Arquivo das Músicas da Sé de Évora (Alegria, 1973). Aqui, num total de dez obras com utilização de orquestra de Leal Moreira, nenhuma utiliza naipe de violas de arco.³⁷

Uma observação a outras obras do compositor que utilizem violas de arco, por outro lado, mostra uma escrita sem desafios para o instrumento, sem exposição melódica e sem independência de vozes. É o caso do *Kyrie* e do *Gloria* depositados na Biblioteca Nacional de Portugal, datado de 1803³⁸. Aqui, a escrita das *Violas* é preenchido quase exclusivamente por linhas *col basso*, saindo desta regra muito ocasionalmente, para executar linhas de preenchimento harmónico sem qualquer autonomia. Em nenhum momento de toda esta obra as violas de arco assumem qualquer ponte melódica ou linha com uma exposição temática mínima.

³⁷ Poder-se-ia fundamentar este facto com a hipótese de terem sido escritas para a capela da mesma Sé, e que esta eventualmente poderia não ter acesso a violetistas. No entanto, esta explicação não é viável por uma razão fundamental: ainda que os registos mostrem que talvez o acesso a violas de arco disponíveis na capela da Sé de Évora fosse muito difícil, a maioria das obras ali constantes foi transportada para o Arquivo no início século XIX, proveniente de Lisboa, através da mão de Ignacio Francisco de Lima.

³⁸ P-Ln M.M.130//5, descarregado em <http://purl.pt/16589> a 10 de Dezembro de 2017

4.3.2 A *Sinfonia* sem violinos de José Maria Franchi

Um caso verdadeiramente excepcional, e até revestido de alguma curiosidade, é a *Sinfonia* de José Maria Franchi - Exemplo 123 -, escrita para o Seminário da Patriarcal de Lisboa em 1822³⁹, e que apresenta uma instrumentação sem utilização de violinos, e com os dois naipes de violas de arco a assumir as funções que aqueles habitualmente executam. As práticas algo anacrónicas de José Maria Franchi fazem com que, apesar da obra datar de 1822, o título de *Sinfonia* se reporte ao conceito que dele se usava na tradição italiana em meados do século XVIII, ou seja, como abertura ou andamento introdutório a uma qualquer obra dramática ou religiosa. Parece ser este o caso, e, embora a partitura constitua um documento isolado e independente, sem ligação directa aparente a qualquer outra obra, é provável que a peça funcionasse como introdução a um momento litúrgico associado com o ciclo da morte, já que, como se verá, nas décadas anteriores havia-se sedimentado em Portugal uma prática de instrumentação com violas e sem violinos para as obras religiosas destas características.

A organização instrumental da partitura apresenta, de cima para baixo, oboés, clarinetes, fagotes, naipes de violas I e II, trompas, trompetes, trombones e baixos. Logo a partir dos primeiros compassos, percebemos que os dois naipes de violas de arco assumem de forma integral o papel que habitualmente é atribuído aos naipes de primeiros e segundos violinos, ainda que a preponderância melódica dos sopros seja mais intensa do que o habitual, durante toda a obra.

³⁹ P-Lf 77/75 B-3

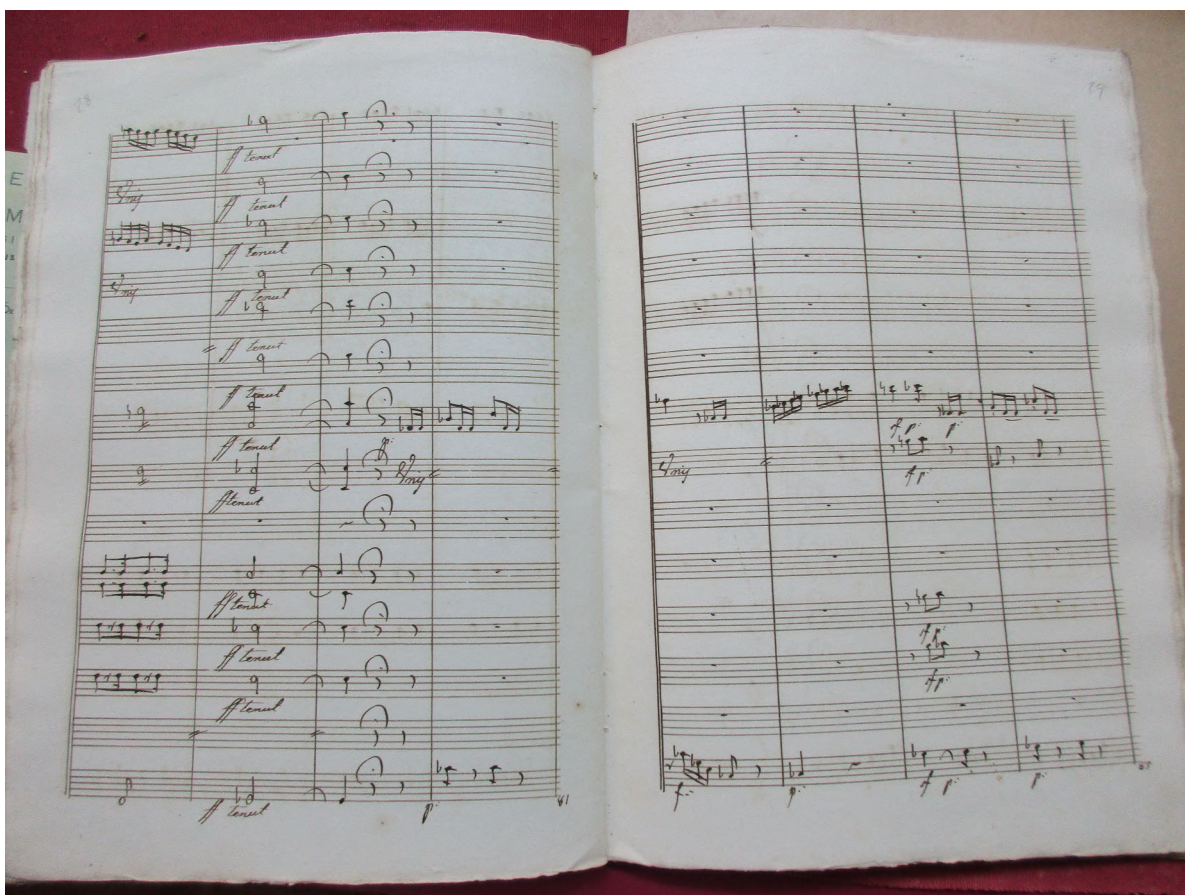
Exemplo 123 - José Maria Franchi, *Sinfonia em Mi b Maior*, p. 1.

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The title 'Sinfonia' is written at the top center. The score is arranged in ten staves, each labeled with an instrument: Oboes, Clarinetas, Fagotelli, Vole, Corni (with sub-labels 'In C' and 'In Bb'), Trombe, Trombone (with sub-labels 'Alto' and 'Tenore'), and Baixo Trombone/Prati. The tempo is marked 'Largo' and dynamics include 'f' and 'mf'. A circular stamp 'FABRICA DA MONTAGNANA' is visible in the upper right. The page is numbered '1' in the top right corner.

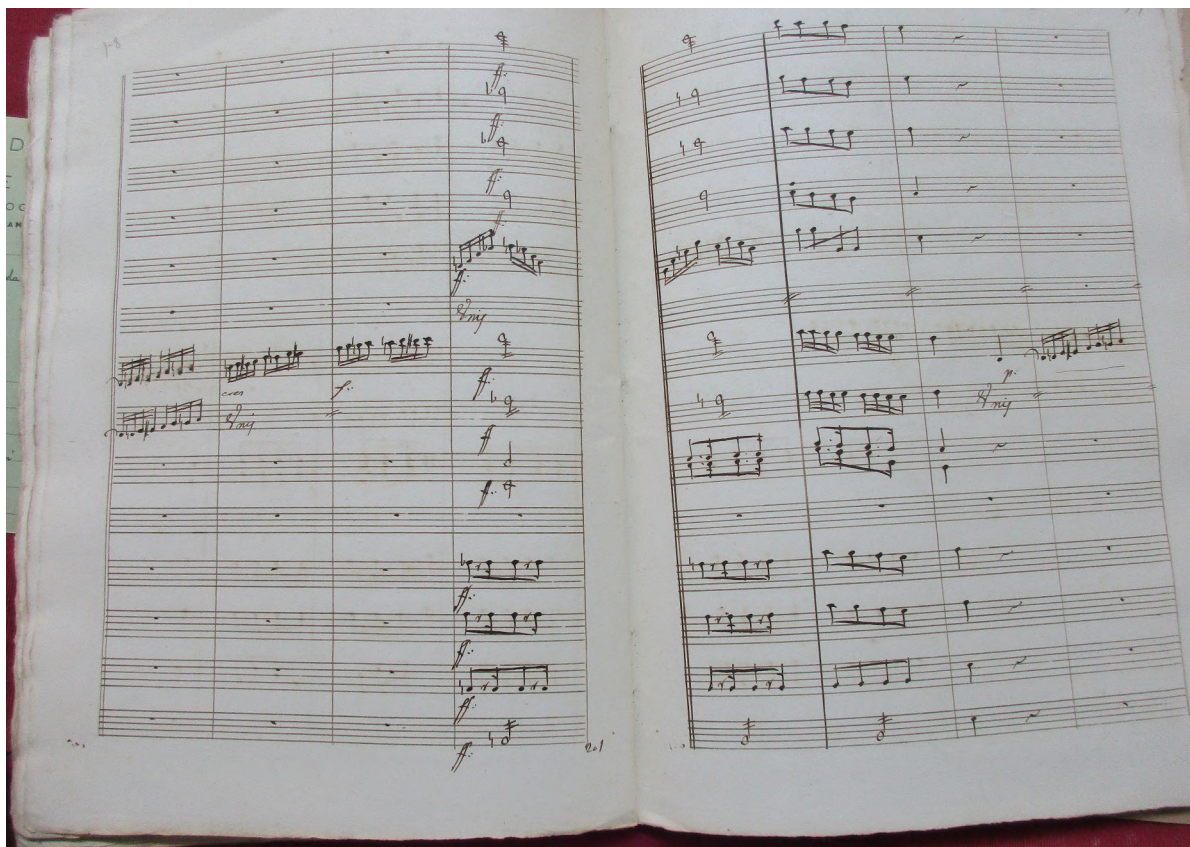
As linhas de viola de arco apresentam algumas dificuldades técnicas e musicais, apesar de nunca constituírem desafios virtuosísticos. A própria escrita do compositor, muito baseada numa organização por blocos harmónicos, não apela a uma exposição melódica constante. Os excertos apresentados nos Exemplos 124 e 125 são as

passagens com maior exigência técnica de toda a obra, no primeiro caso porque a tonalidade obriga a uma escolha de posição de mão esquerda pouco natural, e, no segundo caso, porque a escala cromática em total exposição solista de naipe era um recurso pouco habitual nesta época nas linhas de violas.

Exemplo 124 - José Maria Franchi, *Sinfonia* em Mi \flat Maior, p. 28-29.

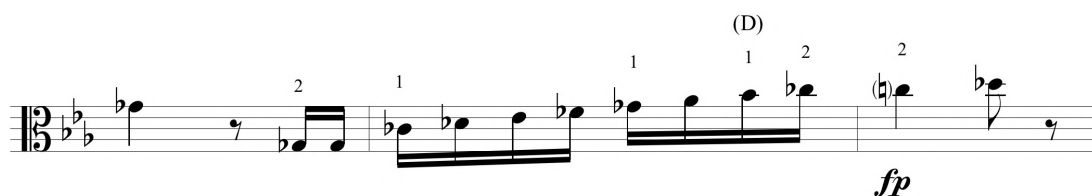


Exemplo 125 - José Maria Franchi, *Sinfonia* em Mi \flat Maior, p. 58-59.



Com efeito, as dedilhações a utilizar para os três primeiros compassos das primeiras violas, na página 59 do Exemplo 124, são algo complexas. Apresenta-se uma sugestão em pormenor no Exemplo 126, por forma a contextualizar o tipo de exigência técnica na realidade dos violetistas de então.

Exemplo 126 - José Maria Franchi, *Sinfonia* em Mi \flat Maior, p. 59, sugestão de dedilhações para os primeiros três compassos do excerto.



Vanda de Sá (2008, p. 123), na sua análise dos diversos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília, refere que “Nas cordas as violetas têm uma presença irregular que, não sendo novidade, está sobretudo associada ao reforço de sonoridade de conjunto e do ideal de formação orquestral clássica, já desde a década de 1770”. Esta asserção

vem reforçar o lugar secundário que o papel das violas assume na orquestra portuguesa deste período. Ainda que esta função de preenchimento e reforço, na esmagadora maioria das vezes em *col basso* sem qualquer autonomia artística ou voz própria, seja característica da utilização orquestral das violas de arco em Portugal neste período, há diversas exceções. Estes factos compõem um quadro feito de contrastes entre os extremos da inexistência habitual de responsabilidades artísticas no *col basso* e de especial responsabilidade técnico-artística em alguns excertos específicos, até mesmo em contexto solista. Não obstante este cenário de ausência esmagadora de autonomia no contexto orquestral, a viola de arco irá percorrer um caminho paralelo de emancipação através de obras solistas ou concertantes noutras formas musicais específicas, como ser verá em capítulos posteriores.

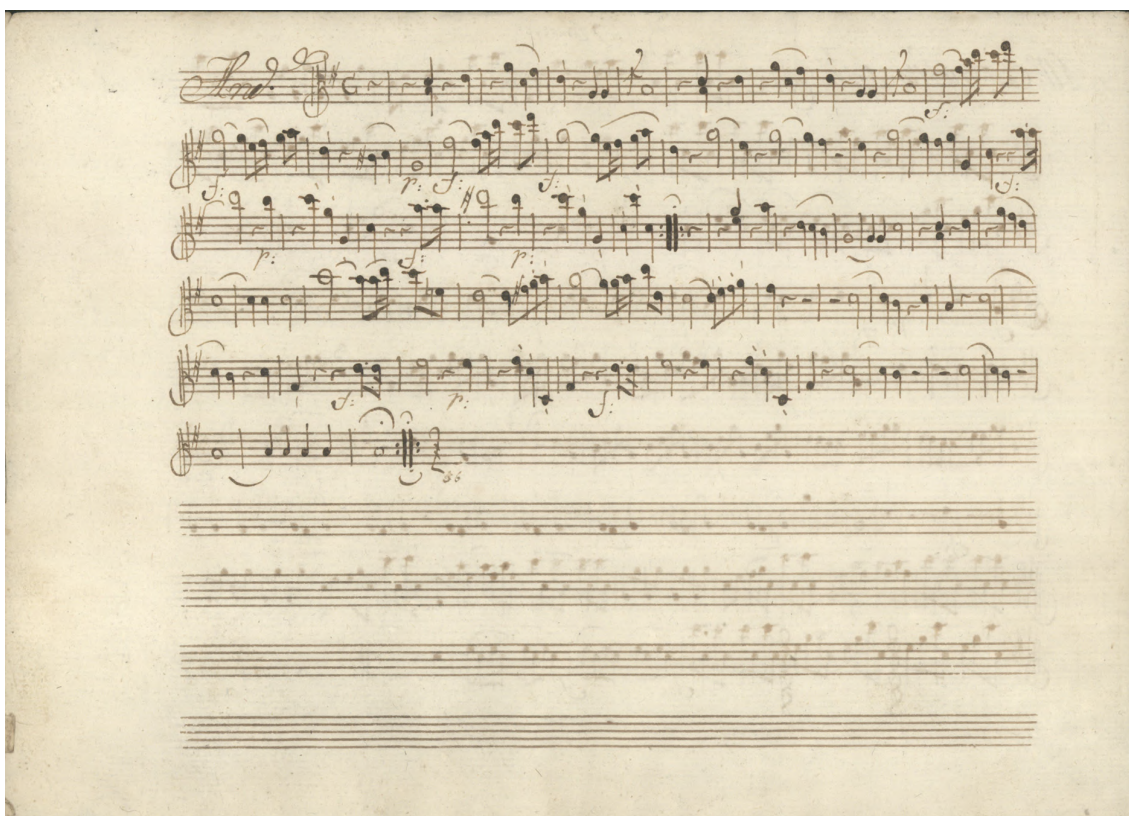
4.3.3 Exemplos de repertório orquestral europeu comprovadamente tocado em Portugal

O repertório orquestral, bem como a sua correspondência com os repertórios praticados na Europa, é um bom indicador do nível comparativo do estado de emancipação da viola de arco em Portugal. Se é verdade que neste período as instituições musicais baseavam o seu trabalho nos recursos próprios, nos compositores e músicos que as integravam, o contacto com os circuitos internacionais era constante, e constituía uma preocupação regular, principalmente do ponto de vista da formação artística. A circulação de compositores entre Portugal e Europa, e de músicos instrumentistas - neste caso, principalmente num sentido de contratação externa - induzia a uma circulação de partituras e conhecimentos, permitindo o acesso constante às estéticas e às práticas musicais estrangeiras. Os gostos e as políticas artísticas oficiais da época determinavam que o olhar se detivesse de forma mais atenta na realidade italiana, todavia, como visto, surgiam em Lisboa e no Porto, e mesmo noutros locais do país, ainda que de forma tímida, focos de interesse noutras culturas musicais, mais cosmopolitas, com abordagens mais especulativas e racionais que beneficiavam de forma um pouco mais intensa a música instrumental.

Niccolò Jommelli é um compositor representativo das opções estéticas das instituições musicais portuguesas de então. Sendo um compositor estrangeiro, o contrato que mantinha com a corte portuguesa permitia que a sua influência na vida musical portuguesa se tornasse modeladora dos gostos e das práticas, como se de

um compositor residente em Portugal se tratasse. Deste compositor, existe na Biblioteca Nacional de Portugal uma *Sinfonia Con Violino Oboe Obligatti E Trombe E Viola e Basso*⁴⁰. A partitura não tem qualquer indicação de data, todavia, face à cronologia da relação histórica de Jommelli com Portugal, é muito provável que seja dos primeiros anos da segunda metade do século XVIII. A parte de viola apresenta uma escrita bastante autónoma dos restantes instrumentos, muito equilibrada, que explora todos os registos nobres do instrumento e que, para além de acompanhamento, assume ocasionalmente pequenos motivos melódicos. É um caso interessante de utilização da viola de arco em Portugal no âmbito da orquestra de meados do século XVIII, num estética de transição entre a realidade de D. João V e os ventos de D. José I.

Exemplo 127 - Niccolò Jommelli, *Sinfonia*, parte cava de viola de arco, p.2.



Para além dos canais oficiais de contratação de nova música, com pendor esteticamente muito marcado para a tradição italiana, com menor frequência aparecem referências à interpretação de obras orquestrais do grande circuito no

⁴⁰ P-Ln FCR 100//1

centro-norte da Europa. Negreiros (2013, p. 137) afirma que, em 1782, “é ouvido na Ajuda o *Stabat Mater* de Haydn”. A celebridade do compositor austríaco leva a que, em 1784, haja registo da execução da sua ópera *Il Ritorno di Tobia*, também na Ajuda. Do ponto de vista da escrita para viola de arco, estes dados são importantes, já que provam o contacto dos violetistas portugueses com linhas musicais que atribuem uma maior independência e autonomia de voz às partes de viola - bem como uma maior exigência técnico-expressiva e exposição temática - do que as obras orquestrais de influência napolitana que dominavam a estética das instituições portuguesas.

Da mesma forma, segundo Cymbron (2012, p. 271), *La Clemenza di Tito* de Mozart foi estreada no São Carlos em 1806, e o seu Requiem foi cantado várias vezes nas décadas de 1810 e 1820 no âmbito da Sociedade Filarmónica de João Domingos Bomtempo. Trata-se de obras em que o nível de autonomia da viola de arco é muito acentuado, e cuja execução em Portugal terá contribuído para a lenta, mas paulatina, sedimentação da ideia de independência e emancipação técnico-expressiva do instrumento em contexto orquestral.

Exemplo 128 - W. A. Mozart, *Requiem, Introitus*, p. 5.

O Exemplo 128 mostra a forma como, neste tipo de obras, às violas são atribuídas responsabilidades de condução motívica, com exposição melódica, exigência técnica e desafios expressivos na condução da frase, em total autonomia de voz. O acesso a este tipo de obras, e a sua execução num meio musical como o português - esmagadoramente virado para música de estilo italiano, sem desenvolvimento de vozes interiores, e com as violas em constante *col basso* - deverá ter tido um impacto profundo na vida profissional dos violetistas que as abordaram, e terá constituído uma experiência artística surpreendente.

4.4 Repertório específico para viola de arco

4.4.1 Na música portuguesa ou produzida em Portugal

No que diz respeito ao repertório específico para viola de arco solista escrito em Portugal neste período cronológico, apenas se encontrou, até à data, um registo inequívoco de uma obra puramente instrumental concertante. Trata-se da referência à existência de uma *Sinfonia Concertante* para violino, viola de arco e orquestra, de Ignacio José Maria de Freitas. Esta referência pode encontrar-se no catálogo do espólio musical do Conde Farrobo⁴¹. A referida sinfonia concertante consta da página 112, entrada 719: “Dita Conc.te / Pa Violino e Alto / Freitas / Estante 71”, como se pode observar na Figura 14.

⁴¹ P-Ln M.M.4986, “Catalogo das Peças de Muzica existentes no Archivo de Muzica partencente a S. Ex.cia o Senhor Conde do Farrobo, cujas Peças se achão Numeradas, e Classificadas nas diferentes Estantes, como ao diante se vê: segue-se um Index dos diversos authores, que principia a f.199, e bem assim o index das sobreditas Peças principiando a f.287”.

112

S

Symphonias para diversos Instrumentos

N.º	Título das Peças	Qualidade	Author	na Estante N.º
398	Symphonia Turca	Pa. G. de Orchestra	Haydn	70
399	Dita Sinfonica	Pa. Orchestra tiradas da Op. 51. N.º 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9	Idem	70
400	Dita d.º	Pa. varios Instrum. N.º 1, 4, 5, 7, 8, 14, 16, 20, 32, 33, 34, 35, 37	Idem	70
401	Dita	Pa. G. de Orchestra Op. 202 2.º	Idem	70
402	Dita	Idem 282 1.º, 2.º, 3.º, 5.º	Idem	70
403	Dita	Idem 334 2.º, 3.º	Idem	70
404	1.ª Symphonia	Pa. varios Instrum. Op. 40	Idem	70
405	Symph. Sinfonica	Pa. 2 Violins e Alto B. 2 Oboes e 2 Cors	Idem	70
406	Dita	Pa. varios Instrum. Op. 24	Idem	70
407	Dita	Pa. G. de Orchestra 2.ª Liv	Mozart	70
408	Dita	Pa. Orchestra	Hobbeister	70
409	Dita Cantata	Pa. varios Instrum. Op. 17	Haydn	71
410	Dita	Pa. G. de Orchestra Op. 95 1.º	Idem	71
411	Dita	Idem 80 1.º, 2.º	Idem	71
412	Dita	Idem 83 1.º	Idem	71
413	Dita	Idem 77 1.º	Idem	71
414	Dita Sinfonica	Pa. varios Instrum. Op. 49	Idem	71
415	Dita d.º	Idem N.º 10, 11, 12, 17, 34 e 37	Idem	71
416	Dita d.º	Idem N.º 13, 14 e 14 bis	Idem	71
417	Dita 1.ª Con.ª	Pa. Violon e Violoncello obligis	Desobry	71
418	Dita	Pa. Orchestra	J. C. Bach	71
419	Dita Cantata	Pa. Violino e Alto	Freitas	71
420	Dita	Pa. G. de Orch. sobre as arias de Pantolão e arranjada a p. de Op. 8. Pa. do Tanofo/ Partitura	Mercadante	69
421	D.ª da Sinfonia	Pa. 2 Violinos Flauta Viola e B.	Pozzini	71
422	Dita	Pa. Orchestra	Soares	71
423	Dita	Pa. G. de Orchestra	Corovets	71
424	D.ª Anna Edipi	Pa. Orchestra	Cimarosa	71

Figura 14 - Catálogo do Arquivo Musical do Conde de Farrobo, p.112.

Ernesto Vieira, no seu Dicionário Biográfico dos Músicos Portugueses, de 1900, confirma que o violinista Ignácio José Maria de Freitas (1779-1815), um dos grandes

violinistas do seu tempo, músico da Real Câmara, e primeiro violino do Teatro do Salitre, compôs uma *Sinfonia Concertante* para violino, viola e orquestra, para além de um quarteto de cordas, de um quinteto e de vários concertos para violino. As suas obras estão, no entanto, desaparecidas na sua quase totalidade, e não foi possível localizar a partitura desta obra, nem chegar a qualquer conclusão acerca da sua eventual sobrevivência. A celebridade do músico faz acreditar que talvez haja possibilidade de terem sobrevivido algumas peças. Marques (2012, p. 32) refere, por exemplo, que a admissão de Marcos Portugal na Irmandade de Santa Cecília foi assinada por Ignácio de Freitas, a título de secretário, no dia 23 de Julho de 1783, o que, mostrando que este músico detinha já alguma ascendência de responsabilidade na Irmandade nesse ano tão recuado, provoca uma contradição de datas em relação aos dados de nascimento e morte referidos por Vieira. Ignácio José de Freitas aparece muitas vezes a tocar violino nos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília (Sá, 2008, Anexo A). Neste âmbito, a referência mais tardia é o manifesto de 22/5/1811. Scherpereel (1985, p. 23) refere ainda que terá sido músico da Real Câmara entre 1799 e 1815. Aparece ainda citado no trabalho de Fernandes (2010, Vol. I, p. 89) como primeiro violino principal da lista de músicos que tocaram na festividade de Santo António no ano de 1799. Balbi (1822, p. CCIX) refere-se a ele como “Freitas, violon à Lisbonne. Cet artiste excelle autant pour l’exécution des morceaux délicats que pour celle des passages brillans”.

No que diz respeito à *Sinfonia Concertante* para violino, viola e orquestra, o conhecimento da sua existência, só por si, é um dado de extrema importância para o panorama da emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal. O registo da existência desta obra, o aparecimento já referido dos solos da serenata *Siface e Sibonisba* de Leal Moreira, e o desenvolvimento de práticas concertantes solistas para viola de arco em alguns tipos de música litúrgica - que se irá analisar nos capítulos seguintes - contrariam o preconceito de que a viola de arco não teria qualquer vida autónoma até bem dentro do século XX, como se supunha até ao presente trabalho. Num panorama estético completamente dominado por uma escrita musical que não atribuía praticamente nenhuma responsabilidade e autonomia ao instrumento, a informação de que existiu e terá sido executada uma sinfonia concertante de um compositor português, com papéis verdadeiramente solistas para a viola de arco é um dado surpreendente, que obriga a repensar a história da emancipação do instrumento em Portugal.

Infelizmente, não foi possível ainda localizar a referida partitura, ou sequer obter dados que permitam a certeza da sua sobrevivência. As pistas de investigação que se seguiram foram várias, porém talvez o aprofundamento de algumas possa, no futuro, vir a trazer melhores resultados. A partitura poderá, com alguma probabilidade, ter ficado no espólio com o filho do compositor, José Maria de Freitas, também ele um dos grandes violinistas do seu tempo, e, como tal, estar ainda na posse de herdeiros, caso existam. Este músico esteve relacionado com diversas instituições, nomeadamente o Teatro São Carlos e o Conservatório de Lisboa. Com efeito, um documento do Conservatório Real de Lisboa de 1843, contém uma “Relação nominal dos Professores que devem ser convidados para a festa de S. Caetano, advertindo-se-lhes o ensaio, que deve ter lugar no dia 4 às 10 horas precisas da manhã”, onde um dos nomes que consta é o de José Maria de Freitas, filho de Ignacio José Maria de Freitas, num documento assinado por Francisco Xavier Migone⁴² que se pode observar no Anexo 76.

Um outro caminho de investigação para a localização da sinfonia concertante de Ignacio José Maria de Freitas, bem como do seu restante espólio musical, poderá passar pelo processo do famoso “processo do Tabaco”, através do qual os bens dos Condes de Farrobo foram perdidos e espalhados por vários destinos (Nunes, 1996), levando à probabilidade de se encontrar algum do seu espólio musical no Rio de Janeiro. Reforçando a ideia da presença de algumas obras de Ignacio José Maria de Freitas no Brasil, Stevenson (1976, p. X) refere que “D. João VI levou a biblioteca real para o Rio de Janeiro, quando transferiu para ali a sua corte de 1808 a 1821”. Refira-se que alguns manuscritos integrantes da biblioteca musical do Conde de Farrobo foram encontrados num local tão improvável quanto a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos da América, facto que é demonstrativo da forma dispersa em que se encontrará o material sobrevivente, condicionando ainda mais investigações futuras.

Esta obra, como já referido, é o único registo de uma obra puramente instrumental solista para viola de arco em Portugal até ao final do antigo regime.

4.4.2 Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal

Do ponto de vista do repertório específico para viola de arco solo, é igualmente relevante perceber se existem registos de obras estrangeiras executadas em Portugal.

⁴² AHME CN Maço 2731 (Caixa 764)

Neste contexto, no Arquivo de Música da Sé de Évora, existe uma partitura impressa de um concerto para Viola e Orquestra de *Mr. I. Pleyel*, catalogado na secção de “Música Profana Instrumental e Impressa”, Prateleira VII, nº1 (Alegria, 1973). O texto do frontispício indica “*Concerto pour Alto Viola Principale, deux Violons, Alto et Basse, Cor et Hautbois ad Libitum, Composé par Mr. I. Pleyel*”. O maço em causa contém todas as partes cavas do concerto, sem partitura. Pelo aspecto geral, o documento parece ter sido muito manuseado, todavia nenhuma das partes cavas tem qualquer indicação interpretativa de arcos, dedilhações, ou outras. O frontispício tem ainda um pé de imprensa original com o texto: “*Em Casa de WELTIN, Musico da Camera de S. M. Fidelissima, se vende Musica Italiana, Alemã, e Franceza para toda a qualidade de Instrumentos, como tambem toda a qualidade de Instrumentos, e geralmente tudo o que se póde dizer a respeito da Musica. Móra em Lisboa na rua do Theatro de S. Carlos, defronte da Igreja dos Martyres, no primeiro andar*”. Este dado reveste-se de algum relevo, já que significa que, para além de peças de música de câmara, piano, canções, árias e material didáctico, as casas editoriais da época também vendiam concertos para viola de arco solista, ou, pelo menos, este concerto em particular.

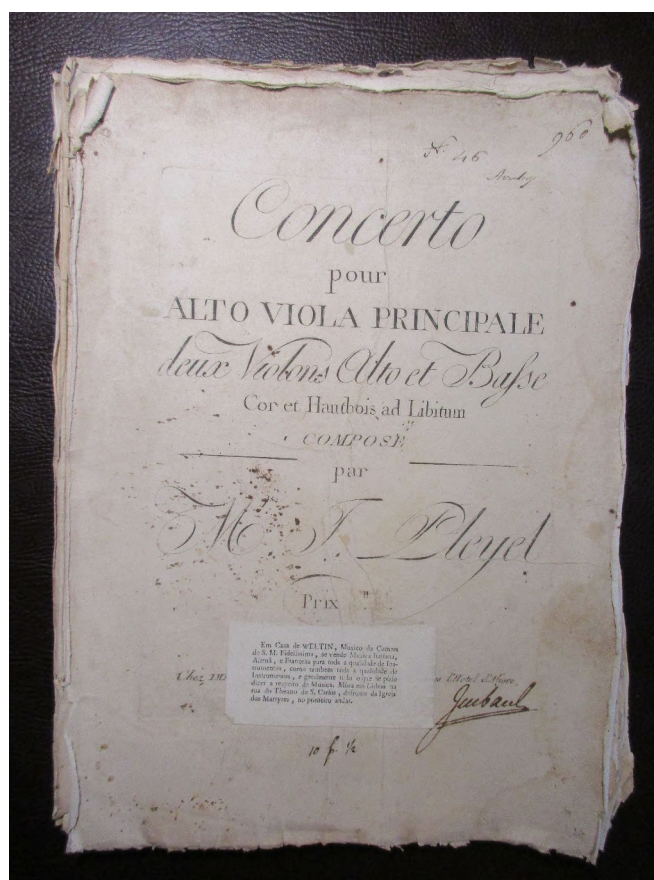


Figura 15 - Ignaz Pleyel, Concerto para viola de orquestra. Frontispício, com pé de imprensa original da casa Weltin.

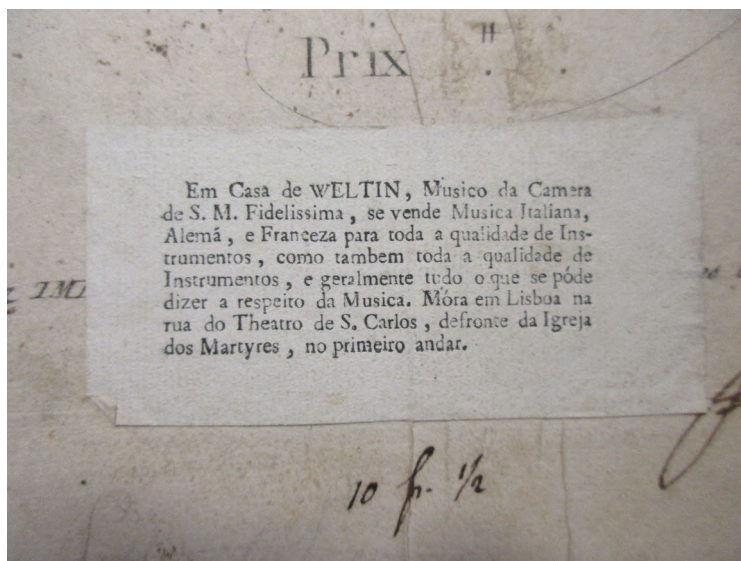
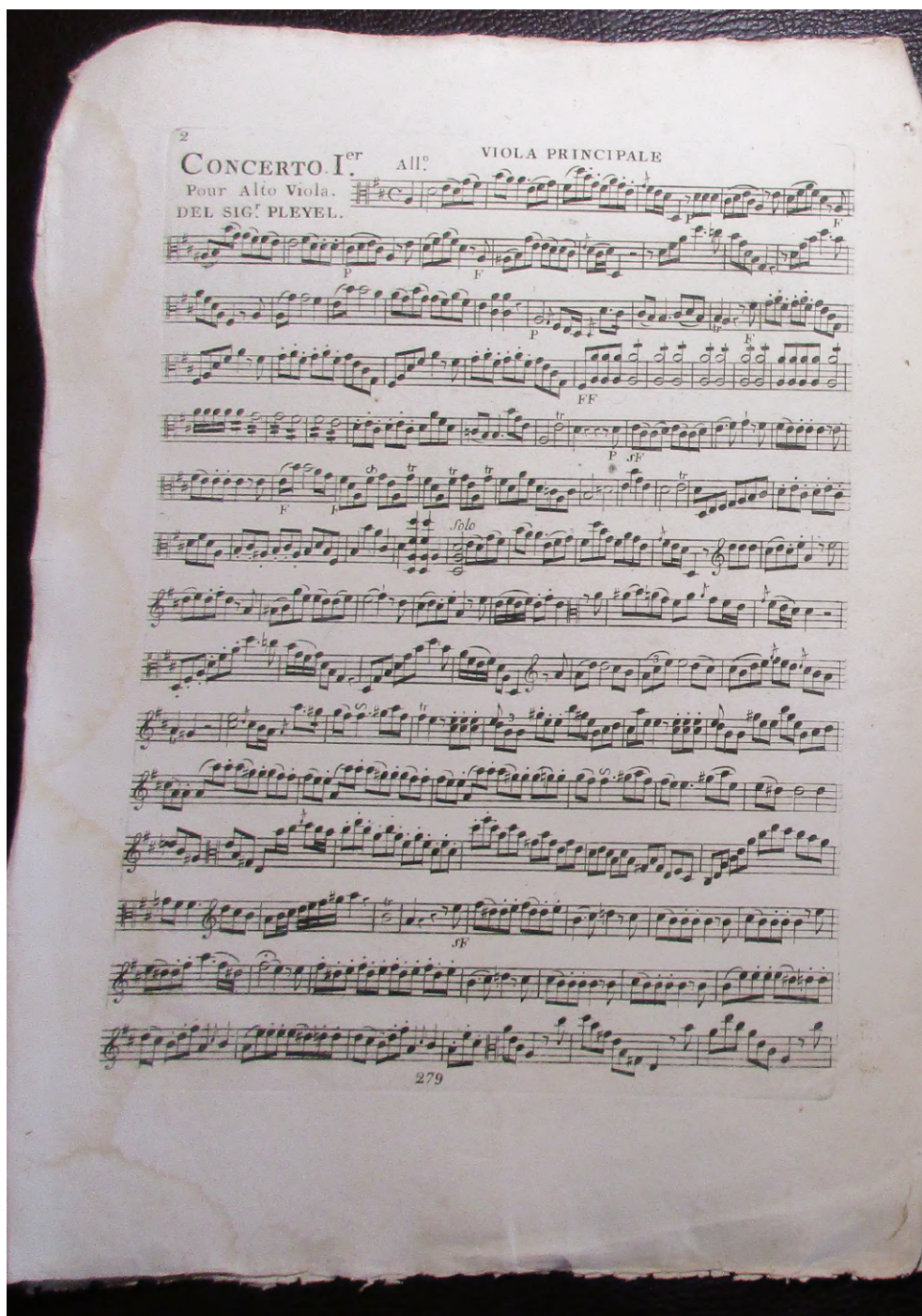


Figura 16 - Ignaz Pleyel, Concerto para viola de orquestra. Pormenor do pé de imprensa original da casa Weltin.

Exemplo 129 - Ignaz Pleyel, *Concerto pour Alto Viola*, parte cava de viola de arco solo, p.1.



Este concerto para viola e orquestra de Ignaz Joseph Pleyel (1757-1831), composto no ano de 1790, apresenta diversos desafios técnicos, e a sua existência em arquivos portugueses, em partitura impressa que, sem margem para dúvidas, circulou em Portugal no final do antigo regime, prova que havia um interesse crescente pelo

instrumento. Trata-se de mais um dado que leva a crer que este período cronológico constitui a primeira fase de emancipação técnico-expressiva da viola de arco no país. Repare-se que a sua circulação teve de ser suficientemente versátil para que o impresso pudesse ser encontrado em depósito na Sé de Évora, local que praticamente só alberga impressos e manuscritos de música religiosa. Os testemunhos de interesse pela obra solista de Pleyel com utilização de viola de arco, neste período, não terminam neste facto. Também no circuito musical do Conde de Farrobo, onde se cultivava de forma mais sistemática a música instrumental, aparece uma obra de Pleyel com viola concertante. Com efeito, entre diversas outras obras concertantes, listadas no já referido “Catalogo das Peças de Muzica existentes no Archivo de Muzica pertencente a S. Excia. o Senhor Conde de Farrobo”⁴³, as páginas 110 a 114, correspondentes às entradas 640 a 745, referem inúmeras sinfonias concertantes para diversos instrumentos (violino e violoncelo; flauta, oboé, clarinete e fagote; dois violinos; duas trompas; harpa e trompa; trompa e fagote, etc), de onde, para além da já mencionada sinfonia concertante de Ignacio de Freitas, de destaca uma *Sinfonia* para violino, viola e orquestra, na entrada de catálogo 665.

Logo na primeira página do concerto, conforme patente no Exemplo 129, é possível aferir do tipo de exigências técnicas a que o violetista solista executante é obrigado. Para interpretar este tipo de obras, é necessário que haja instrumentistas com um domínio total sobre a viola de arco e as suas especificidades técnicas. Todo o segmento entre as 10^a e 13^a pautas desta página, por exemplo, tem desafios nunca vistos noutra partitura para viola de arco em Portugal até à data. Na região sobre-aguda, podemos encontrar cordas dobradas, arpejos e escalas descendentes, melodias líricas, rápidas alternâncias rítmicas, mudanças constantes de articulação, golpes de arco de elevada dificuldade e mudanças constantes de posição. No entanto, para além das dificuldades técnicas inerentes a um concerto solista, o facto mais relevante é a atitude geral perante a viola de arco que a existência deste impresso reflecte. Uma obra destas características, com a sua escrita idiomática solista plenamente emancipada indicia que, ao contrário do que se podia pensar, a inexistência *de facto* da viola de arco enquanto instrumento autónomo e emancipado neste período em Portugal não seria uma regra tão esmagadora e generalizada quanto se pensava inicialmente. Apenas um contexto prévio de algum interesse pelo desenvolvimento do instrumento, e apenas uma evolução ontológica dos violetistas como músicos independentes e autónomos - nomeadamente do violino - poderia ser

⁴³ P-Ln M.M. 4986

motivação suficiente para que Weltin importasse esta obra, e para que ela circulasse de forma tão evidente.

4.5 Análise técnica de obras representativas da escrita para viola de arco em Portugal neste período

4.5.1 Perspectiva global do repertório específico para viola de arco

No âmbito geral, o repertório específico para viola de arco constitui uma esmagadora minoria no Portugal do antigo regime. Se, no contexto da música orquestral, o estado de emancipação do instrumento parece ser assaz pobre, algumas exceções muito ocasionais de carácter concertante levantam a hipótese da aridez neste domínio não ser tão esmagadora como até aqui se pensava. Entre os raríssimos registos de sinfonias concertantes de produção portuguesa, de ocasional circulação de concertos solistas europeus nas instituições nacionais, e de escassos solos orquestrais, quer em contexto dramático, quer em contexto religioso, vai-se formando um quadro que, ainda que seja evidentemente marginal, se assemelha a um movimento de emancipação da viola de arco em Portugal que, embora muito tenuemente, acompanha o interesse crescente pela música de câmara e pela música puramente instrumental. Mesmo que os registos da época mostrem um cenário muito marcado pelas políticas oficiais, quer no domínio da ópera, quer no domínio da música religiosa, alguns sinais, como se tem visto, têm mostrado que, nos espaços em branco, bolsas de interesse se vão desenvolvendo.

Vanda de Sá (2008, Anexo A) aponta o registo de um “Concerto de Violeta” realizado em 12/8/1811 na “Ermita do Sr. Jezus dos Navegantes”, e uma “Sinfonia concertante de Rabeca e Violeta”, tocada em 30/8/1818 na Igreja de São Domingos de Loures, “referida no manifesto de 1818 de Jozé Francisco Barboza para a função que teve lugar na Igreja de S. Domingos em Loures, sem nomear os músicos solistas” (Sá, 2008, p. 77). Desta última, Vanda de Sá diz que “Dada a raridade da opção instrumental poderia pensar-se eventualmente na *Sinfonia Concertante para violino e violeta*, K. 364 (1779) de Mozart” (Sá, 2008, p. 106). Todavia, a instrumentação indicada é, para além dos solistas: 5 violinos, 1 viola, 1 violoncelo, 1 contrabaixo, 2 trompas, 2 clarins, tímboles, o que não corresponde à instrumentação da obra de Mozart sugerida por Vanda de Sá. Com efeito, a *Sinfonia Concertante* de Mozart tem

dois naipes de violas, para além dos dois de violinos, o que é contraditório com o facto de, no dia 30/8/1818, só ter tocado uma viola na orquestra. Para além disso, a peça de Mozart tem dois oboés, e não dois clarins (como indicado no manifesto). Desta forma, que *Sinfonia Concertante* terá sido tocada naquele dia de 1818? Seria a de Ignacio José Maria de Freitas? E a que concerto de violeta se referiria o manifesto relativo à festa do Sr. Jesus dos Navegantes de 1811?

Estes testemunhos ocasionais do início do século XIX mostram que a viola de arco gozava de uma consideração artística não completamente nula, e que aos violetistas eram - ainda que raramente - atribuídas funções solistas. Para além de este facto mostrar que a perspectiva das direcções musicais em relação à viola estava a mudar, indicia ainda que a forma como os violetistas de olhavam a si próprios, enquanto músicos e artistas autónomos, estava também em evolução.

4.5.2 A música religiosa associada à semana santa e ao ciclo da morte, sem violinos e com utilização de violetas concertantes - abordagem geral

A partir do último quartel do século XVIII, uma prática musico-litúrgica muito específica começa a fazer escola, centrada num pequeno conjunto de compositores das instituições religiosas nacionais. Trata-se da eliminação dos violinos nos instrumentais que acompanhavam os textos religiosos associados ao ciclo da morte e da semana santa, tal como o *Stabat Mater*, *Responsórios*, Missas de Defuntos, *Miserere*, Lamentações, entre outros. Ao retirar os violinos, as instrumentações ficavam, por norma, reduzidas a duas violas e baixo contínuo, ou, em alguns casos, a duas violas, violoncelos, e contrabaixos, com linhas independentes, formando assim um quarteto de cordas grave. A estes instrumentos, adicionavam-se com frequência fagotes e trompas *ad libitum*. Nos casos mais interessantes do ponto de vista da escrita solista concertante para viola de arco, as duas violas de arco concertantes eram apenas acompanhadas por cordas graves, existindo todavia um leque vasto de tipos de instrumentações, que podia chegar à orquestra completa sem utilização de violinos, como é o caso de algumas obras mais tardias desta corrente - todavia, menos interessantes no que concerne à escrita autónoma para viola de arco. Este movimento instrumental de acompanhamento do texto litúrgico cantado vem, de forma totalmente inesperada - e ainda mais inesperada quanto o cenário de utilização

de violas de arco em Portugal até então, como referido, era extremamente pobre - , colocar em evidência as características autónomas e idiomáticas do instrumento, constituindo o coração de um período que se pode designar como a primeira emancipação técnico-expressiva da viola de arco no país. Sherpereel (1999, pp. 45-46) refere que “[...] quando convém exprimir sentimentos de luto em ofícios de defuntos ou de quinta ou sexta-feira santa. Neste caso podem-se substituir os violinos por violetas, suprimir completamente os metais para obter um som mais lúgubre e reforçar o grupo vocal até uma dúzia de cantores”.

Esta prática desenvolveu-se de forma consistente essencialmente entre os anos 70 do século XVIII, e a segunda década do século XIX, e o seu compositor mais paradigmático é José Joaquim dos Santos (1747-1801). É certo que, depois disso, nomeadamente ao longo do século XIX, algumas obras com estas características instrumentais voltam ocasionalmente a aparecer, mimetizando a forma das anteriores, e transformado-a sempre ligeiramente. Com efeito, como se verá, trata-se de um movimento estético-musical com fronteiras temporais muito apertadas, e que se desenvolve num núcleo muito seleccionado de compositores portugueses. Embora haja registos ocasionais de obras com estas características noutros países europeus da época, especificamente em Itália, só em Portugal parece ter-se constituído uma prática consistente, continuada e reconhecida neste domínio. Deste ponto de vista, este corpo de obra parece representar uma idiosincrasia localizada na cultura musical portuguesa - ainda que por resultado de outras influências geográficas - , que veio trazer uma vaga de visibilidade e exposição solista às violas de arco em Portugal, numa prática confinada de forma muito circunscrita, quer no espaço, quer no tempo. Esta visibilidade é de maior relevo do que os casos de solos ocasionais anteriormente analisados no presente trabalho, quer na música dramática - como é o caso dos excertos de *Siface e Sifonisba* de Leal Moreira -, quer na música de câmara - como é o caso dos excertos analisados de João Pedro de Almeida Mota. E é mais relevante porque não se trata de um aparecimento ocasional, fortuito ou casuístico da viola de arco em papéis de exigência artística autónoma, mas sim de uma prática cultural, repetida, estruturante e regular, de grande impacto no desenvolvimento técnico e autonomização do instrumento em Portugal. Com efeito, trata-se de um efectivo movimento estético, com impacto na vida musical portuguesa e além fronteiras, que criou uma prática e uma idiosincrasia estilística, com influência decisiva na forma como a viola de arco é vista no universo musical nacional, e até ontologicamente, como os violetistas se viam a si próprios, e eram vistos.

É certo que, nos séculos anteriores ao período mencionado, há, na Europa, práticas semelhantes, de utilização de violas de arco e violas de gamba graves no acompanhamento instrumental aos textos litúrgicos do ciclo da morte. Esta prática foi comum em algumas regiões da actual Alemanha durante todo o século XVII, e, com muito menor intensidade, na época barroca em algumas regiões da actual Itália. Todavia, não foi possível determinar ou demonstrar qualquer elo de ligação entre estas práticas mais antigas alemãs e italianas e o aparecimento desta forma musical na realidade portuguesa de finais do século XVIII. Com efeito, o corpo de obra português neste domínio aparece de forma súbita, sem quaisquer registos ocasionais anteriores, e desenvolve-se de forma rápida e consistente. Desta forma, não parece ter constituído uma mimetização de música litúrgica de outras regiões da Europa, já que a utilização de violas de arco neste tipo de contexto musical era bastante anterior, e não há registos contemporâneos da mesma em Portugal. Terá sido uma opção estética de carácter original que obteve aceitação geral por um conjunto de compositores portugueses, e que, como tal, foi imitada e desenvolvida em diversas direcções. Fernandes (2010, Vol. I, p. 455) afirma, por exemplo, que a “música para vozes, fagotes, rabecões e órgão” era “uma especificidade da Capela Real portuguesa”. Ainda que não se trate do repertório para violas concertantes que estamos a tratar, é uma formação semelhante. A sua explicação de que a evolução para este tipo de orquestrações nos ciclos de responsórios, matinas, e outras obras pode ser também resultado de uma evolução do simples acompanhamento do baixo contínuo Barroco para uma estética mais evoluída, em que os diversos instrumentos médios e graves ganham independência, poderá ser igualmente aplicada ao caso da utilização de violas de arco.

Parecendo constituir marcadamente uma idiosincrasia portuguesa deste período, a utilização de violas concertantes, sem violinos, no acompanhamento instrumental de texto religioso do ciclo da morte terá raiz num interesse pela sonoridade daquele instrumento. Com efeito, sendo o violino associado neste período a uma expressão sonora mais histriónica, o som reflexivo e melancólico da viola é naturalmente mais adequado ao contexto expressivo pretendido naquelas ocasiões. Não será por acaso que os *Mattutini dei Morti* de David Perez, obras publicada em Londres em 1774, mas que se manteve nos repertórios da cerimónias religiosas nacionais até bem dentro do século XIX (Brito, 2015, pp. 146-147), se iniciam com uma linha monódica de violas de arco em solo total. Fernandes (2013b, p. 236) afirma precisamente que uma tendência comum em termos de repertório da Capela Real e Patriarcal nas últimas décadas do século XVIII é a produção de “obras vocais com violetas concertantes e

outras orquestrações sem violinos (Música da Semana Santa e Ofícios de Defuntos, com destaque para as obras de José Joaquim dos Santos)”. Esta utilização rara e localizada especificamente neste tipo de obras é ainda mais notável na medida em que as outras obras litúrgicas e orquestrais daquele compositor fazem uma parca e pobre utilização da viola de arco, ou muitas vezes retiram-na mesmo da instrumentação das suas orquestras.

Scherpereel (1999) havia já notado esse contraste presente nas obras desta época: uma quase total supressão da autonomia das violas da generalidade das obras orquestrais e religiosas, e, em simultâneo, a atribuição intencional de preponderância solista e concertante numa linha muito específica do repertório. O autor, reportando-se aos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília entre os anos de 1771 e 1832, refere que a violeta “só aparece timidamente quando a massa orquestral é mais importante, e muito raramente excede o número de duas, ainda que houvesse mais de uma dúzia de violinos”. Todavia, assinala a exceção de “quando convém exprimir sentimentos de luto em ofícios de defuntos ou de quinta ou sexta-feira santa. Neste caso podem-se substituir os violinos por violetas” (Scherpereel, 1999, pp. 45-46), acrescentado ainda que “A tradição dos ofícios de trevas da semana santa com seis violetas, duas flautas e baixos, observada desde 1799, é um caso original muito interessante” (Scherpereel, 1999, p. 46).

Apesar de não caber num trabalho destas características aprofundar os circuitos de circulação das práticas musicais litúrgicas nas redes europeias, torna-se relevante identificar quais poderiam ter sido as referências estéticas que levaram à criação de uma profusão de obras deste género num curto espaço de tempo em Portugal, nomeadamente quando se trata dos primeiros exemplos conhecidos de responsabilidade solista atribuída à viola de arco no repertório português. Nas práticas italianas da primeira metade do século XVIII encontram-se alguns exemplos desta opção instrumental que traz uma grande independência artística e sonora às violas de arco. Não existem, todavia, quaisquer provas de que qualquer daquelas obras tenha circulado em Portugal, ou sequer de que as obras e os compositores das mesmas fossem conhecidos e executados no país em finais do século XVIII. Sobre este assunto, Seifert (2011, p. 27), em Fertonani (2011) diz que “*Occasional exceptions are introduced to create particular effects, including solo parts for violin or cello, two violas in a lamento aria, [...]*”, ou seja, duas violas em árias de lamentação é algo que também se pode encontrar ocasionalmente em Itália no século XVIII.

Há algumas provas, embora ténues, de que em Portugal eram já conhecidas algumas obras europeias com estas características. N' *A Arte Musical, Anno IV, Número 93*, de 15 de Novembro de 1902, aparece um notícia em que se refere a existência em posse privada de uns *Salmos de David* de Benedetto Marcello (1686-1739), doados aos Conservatório Real de Lisboa:

“Registramos com prazer a dádiva que acaba de ser feita à biblioteca do Conservatório Real de Lisboa, por intermédio do director deste jornal, pelo Dr. Alfredo Ansur, um dos nossos causídicos mais distintos, a par de notável homem de letras e amador musical muito entusiasta.

Consiste a oferta na colecção dos Salmos de David, em 5 volumes, a obra prima do famoso contrapontista do século XVIII, Benedetto Marcello.

Os Salmos são a 1, 2, 3 e 4 vozes, com baixo contínuo para o acompanhamento do órgão ou do cravo, e alguns com violoncelo obrigado ou com duas violas

Dissemos serem os Salmos a obra prima de Marcello:—mais do que isso, são considerados pelos críticos como uma das mais belas produções da Arte e como tais, não podiam deixar de figurar na biblioteca, infelizmente bem restrita, do nosso Conservatório”.⁴⁴

Os registos destas práticas na música italiana são diversos, alguns deles provenientes de compositores com relações com Portugal. De Leonardo Leo (1694-1744), compositor da escola napolitana, por exemplo, são conhecidas obras com duas violas e baixo contínuo, acompanhando as vozes em texto litúrgico. É o caso do *Christus factus est*⁴⁵ em fá menor, e de *Popule meus*⁴⁶. Os registos de programas e práticas musicais mostram que Leonardo Leo era um compositor muito tocado em Portugal em meados do século XVIII Brito (2015, p. 132). Para além disso, Leo foi professor de Jommelli em Nápoles, tendo este último uma conhecida ascendência sobre as estéticas musicais seguidas pelas instituições portuguesas nas décadas finais do século XVIII. Ainda que não seja possível demonstrar que alguma daquelas obras era conhecida em Portugal, este facto aumenta a probabilidade da influência italiana ter conduzido ao interesse por este tipo de instrumentações neste contexto litúrgico. O próprio Jommelli, aliás, cultivou esta forma, como é prova a obra *O quam bonus et suavis est* em Sol maior⁴⁷.

Também de meados do século XVIII até ao final do antigo regime, existem alguns exemplos deste tipo de instrumentação em obras italianas. Antonio Toscani (1750-1805), compositor de Parma, tem vários responsórios para vozes, duas violas e

⁴⁴ *A Arte Musical, Anno IV, Número 93*, de 15 de Novembro de 1902

⁴⁵ <https://opac.rism.info/search?id=850009585> , consultado a 2 de Dezembro de 2016.

⁴⁶ <https://opac.rism.info/search?id=453004284> , consultado a 2 de Dezembro de 2016.

⁴⁷ <https://opac.rism.info/search?id=850016434> , consultado a 2 de Janeiro de 2017.

baixo contínuo⁴⁸, numa forma, sobre um texto e com datações muito semelhantes àqueles de compositores portugueses que irão ser analisados nos capítulos seguintes. O mesmo se passa com Antonio Grotto (1753-1831), cujo espólio integra centenas de obras com estas características⁴⁹. Destes compositores, como doutros que escreveram obras com os mesmos traços naquela região, não há contacto demonstrado com a realidade portuguesa, e não se conhece qualquer registo de execução em Portugal. A existência destas obras, ainda que muito esparsas, no entanto, é suficiente para provar que existiam compositores italianos, nesse mesmo período, a compor obras com as mesmas características litúrgicas e instrumentais, com utilização de violas solistas, o que vem mostrar que esta prática não é uma absoluta idiossincrasia portuguesa desta época. Já, por outro lado, o *Miserere* de Pietro Guglielmi (1728-1804)⁵⁰, poderá ter um significado diferente. Com efeito, este compositor era profusamente executado e conhecido em Portugal no preciso período de desenvolvimento da prática musical em estudo, como se pode depreender do anúncio da *Gazeta de Lisboa* de 18 de Abril de 1797, citado por Vanda de Sá (2008):

João Baptista Waltman faz saber a todos os Professores e Curiosos de Musica que elle acaba de receber as Obras novas dos Authores seguintes: huma Missa nova completa a quatro vozes do célebre Jacomo Tritto, de Napoles: Arias novas, sérias e jocosas, de Paisiello, Cimarosa, Sarti, Guglielmi, Bianchi, Marinelli, Palma, Nicolini, Andreozzi, Marcos Antonio, Portuguez, Compositor em Napoles. Fioravanti, Martinni, Mengozzi, Gazzaniga, Ferdinando Per e Zingarelli. - Tambem avisa que sahirão ultimamente á luz as Obras 28, 29, 30, e 31, Sonatas para Piano forte de Pleyel, e muitas outras Obras modernas para todos os Instrumentos.

Para além deste facto, em Benevides (1793) encontra-se o registo de execução de inúmeras óperas de Guglielmi no Teatro São Carlos na última década do século XVIII, mostrando que este compositor era uma referência estética marcante em Portugal, juntamente com David Perez e Jommelli. Ainda que a sua celebridade provenha da ópera, este facto poderá ter motivado interesse suficiente na obra do compositor para levar ao conhecimento mais aprofundado da sua obra religiosa. Não existem, todavia, quaisquer provas de que as suas obras litúrgicas sem violinos e com violetas no papel melódico principal tenham sido tocadas ou conhecidas em Portugal.

⁴⁸ <https://opac.rism.info/search?id=850028636> , consultado a 2 de Dezembro de 2016.

⁴⁹ Como por exemplo o primeiro nocturno de quarta-feira santa registado em <https://opac.rism.info/search?id=850038110> , em consulta de consultado a 2 de Dezembro de 2016.

⁵⁰ <https://opac.rism.info/search?id=850004290> , consultado a 3 de Dezembro de 2016.

Ainda nesta linha, uma obra mais tardia de Giuseppe Sarti constitui um exemplo semelhante. De facto, o seu *Miserere* em fá menor⁵¹ para coro, três violas, dois violoncelos e baixo mostra o interesse do compositor por esta instrumentação. A partitura, que constitui um exemplo entre inúmeros do compositor, não deixa dúvidas: no conjunto instrumental, as violas assumem inteiramente as funções de exposição solista, em total e indiscutível independência de vozes e preponderância melódica. Embora se trate de uma obra já do primeiro ou segundo quartel do século XIX, mostra que este compositor, de grande reconhecimento em Portugal, nomeadamente através da música dramática, cultivava também este tipo de instrumentação em contexto litúrgico semelhante.

Apesar da utilização de violas de arco e violas da gamba solistas, em registos médios e graves, para acompanhar textos litúrgicos relacionados com o ciclo fúnebre, constituir uma longa tradição musical do norte da Europa ao longo de todo o século XVII, as suas características musicais - desenvolvimento das vozes interiores, construção contrapontística com igual independência em todas as vozes, tratamento polifónico integral - são muito distintas das obras portuguesas e temática semelhante. A tradição portuguesa do final do século XVIII não parece ter proveniência nas práticas seiscentistas do norte da Europa, já que se baseia essencialmente no estilo concertante italiano.

Neste enfoque da provável influência italiana da música do ciclo da morte sem utilização de violinos, importa referir uma obra de Niccolò Jommelli presente em Portugal em meados do século XVIII, que poderá ter sido o foco de interesse primeiro neste tipo de instrumentação. Trata-se de um *Miserere mei Deus*, a 5 vozes, com flautas *traversieri*, fagotes ou violetas, violoncelo e baixo, depositado actualmente em manuscrito no Arquivo de Música da Sé de Évora⁵², e que antecede certamente as obras de compositores portugueses com estas características.

⁵¹ http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN847687244&PHYSID=PHYS_0003&DMDID= , consultado em 10 de Fevereiro de 2017.

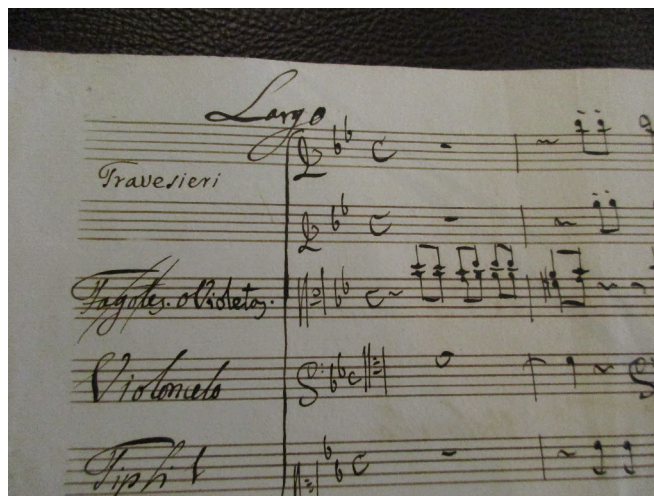
⁵² P-Ev Salmos, n.º 68 (Alegria, 1973)



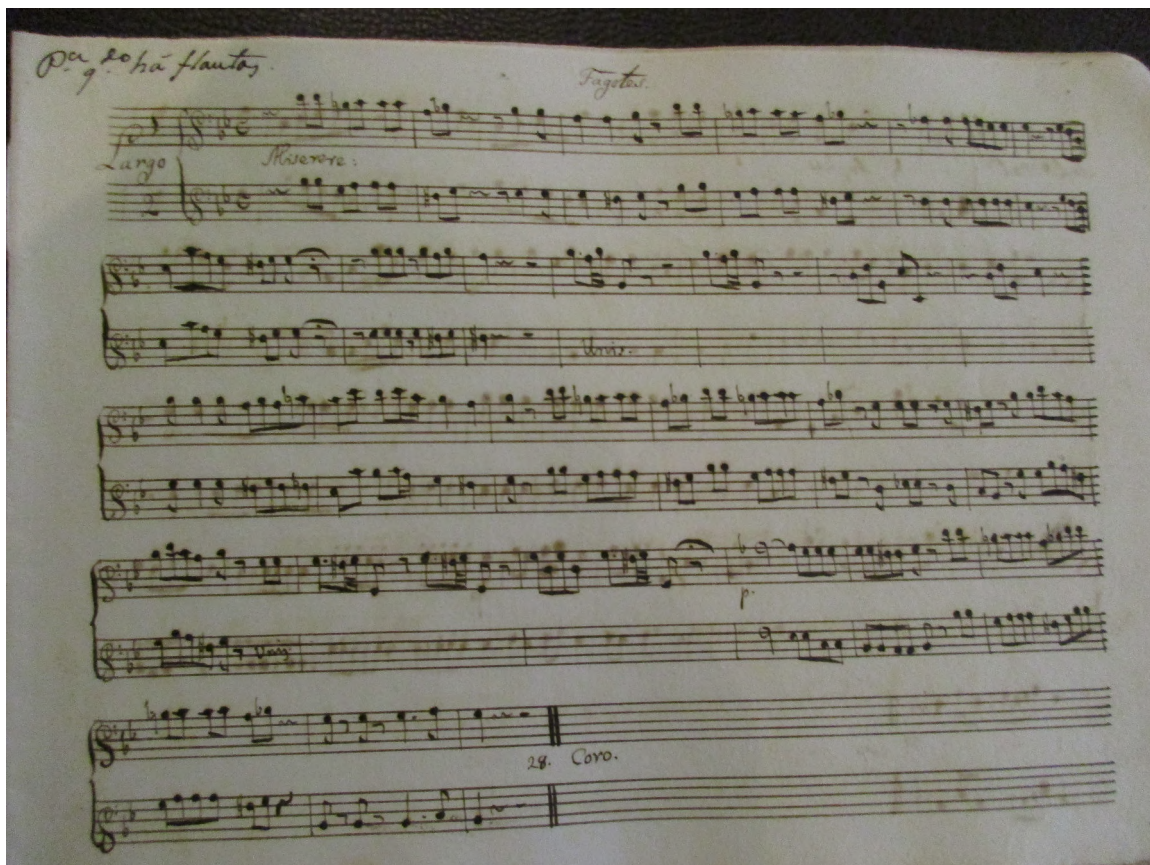
Figura 17 - Niccolò Jommelli, *Miserere a 5*, frontispício.

Como se pode ver na Figura 17, o frontispício da cópia manuscrita de Évora não lista as violas na instrumentação da obra. A partitura, todavia, elenca uma linha de *Fagotes* o *Violetas*, escrita em clave de Dó, num registo tocável apenas por violas de arco - Exemplo 130. As partes cavas extraídas em Évora, todavia, são para fagotes, e estão escritas uma oitava abaixo da partitura, com a indicação “*Pa q.do há Flautas*” - Exemplos 131 e 132. Esta prática de transcrição das linhas de viola concertantes para partes cavas de fagote, como se verá, era muito comum em Évora neste tipo de obras, sugerindo que não abundavam na região violetistas capazes de assumir papéis de exposição solista. O copista de Évora, ainda que adaptando a obra à instrumentação disponível da capela da Sé em causa, teve o cuidado de manter a música da partitura intacta na sua generalidade, mostrando-nos que a obra era efectivamente para duas violas, e não para dois fagotes.

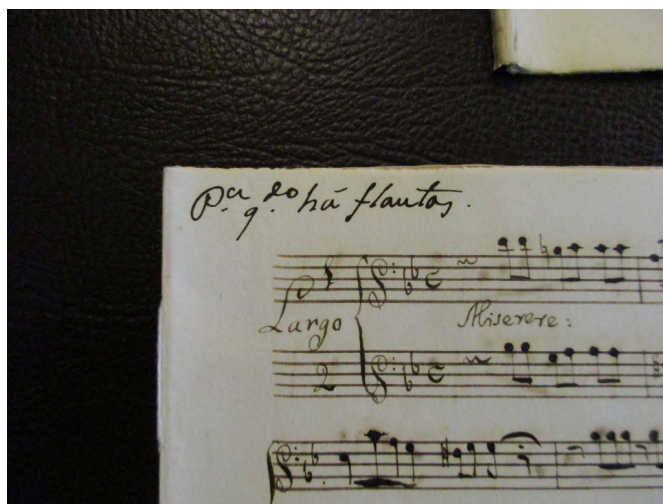
Exemplo 130 - Niccoló Jommelli, *Miserere a 5*, pormenor da partitura, c.1-2.



Exemplo 131 - Niccoló Jommelli, *Miserere a 5*. Parte cava de fagotes.



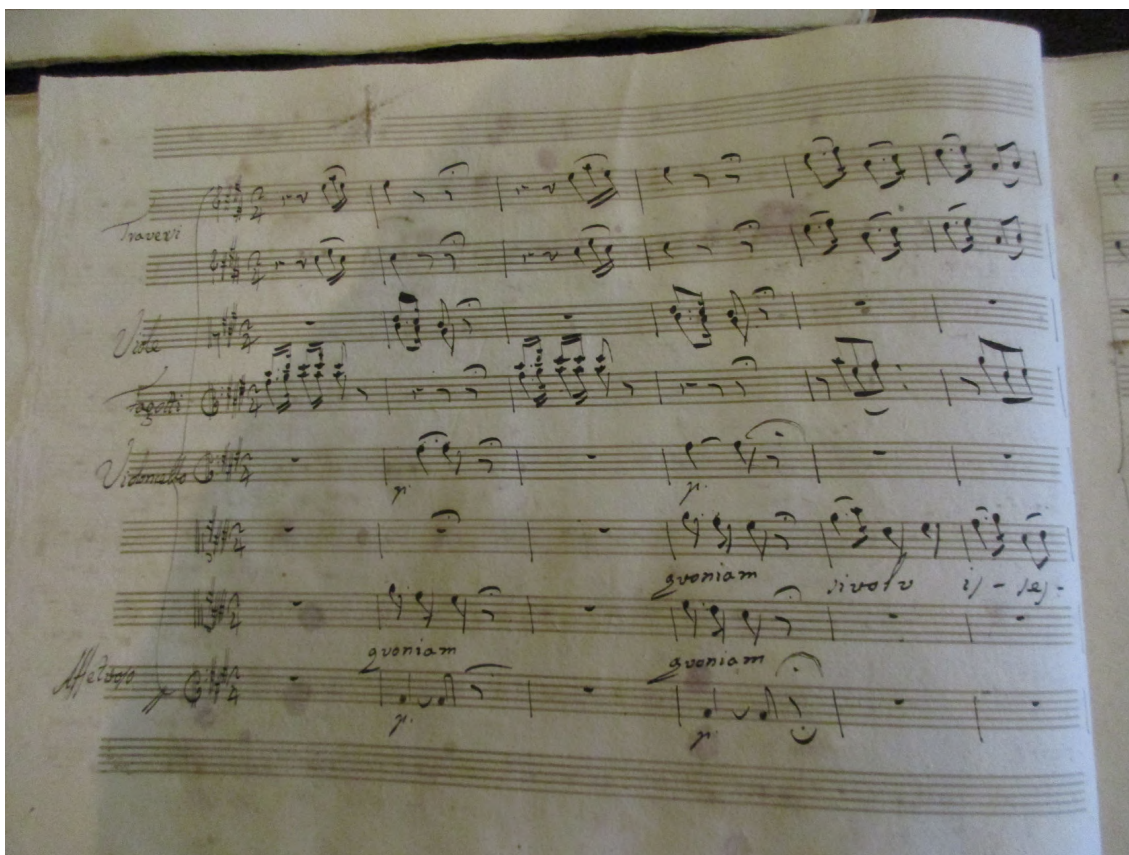
Exemplo 132 - Niccoló Jommelli, *Miserere* a 5, pormenor da parte cava de fagotes.



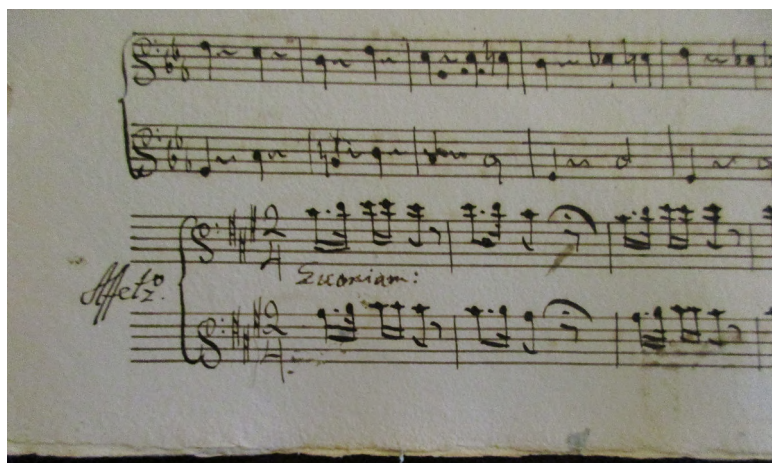
A parte cava de Fagotes não tem o terceiro andamento, dando a ideia de que teria mesmo necessariamente de ser executada por violas.

No *Quoniam*, a partitura ostenta os dois fagotes em clave de Fá, correspondendo agora exactamente à parte cava de fagote e, para além destes, duas partes solistas com a indicação *Viola*, escritas em clave de Dó - Exemplos 133 e 134. As partes cavas de violas solistas perderam-se ou não se chegaram a extrair, reforçando a ideia atrás enunciada.

Exemplo 133 - Niccoló Jommelli, *Miserere a 5, Quoniam*, c.1-6.

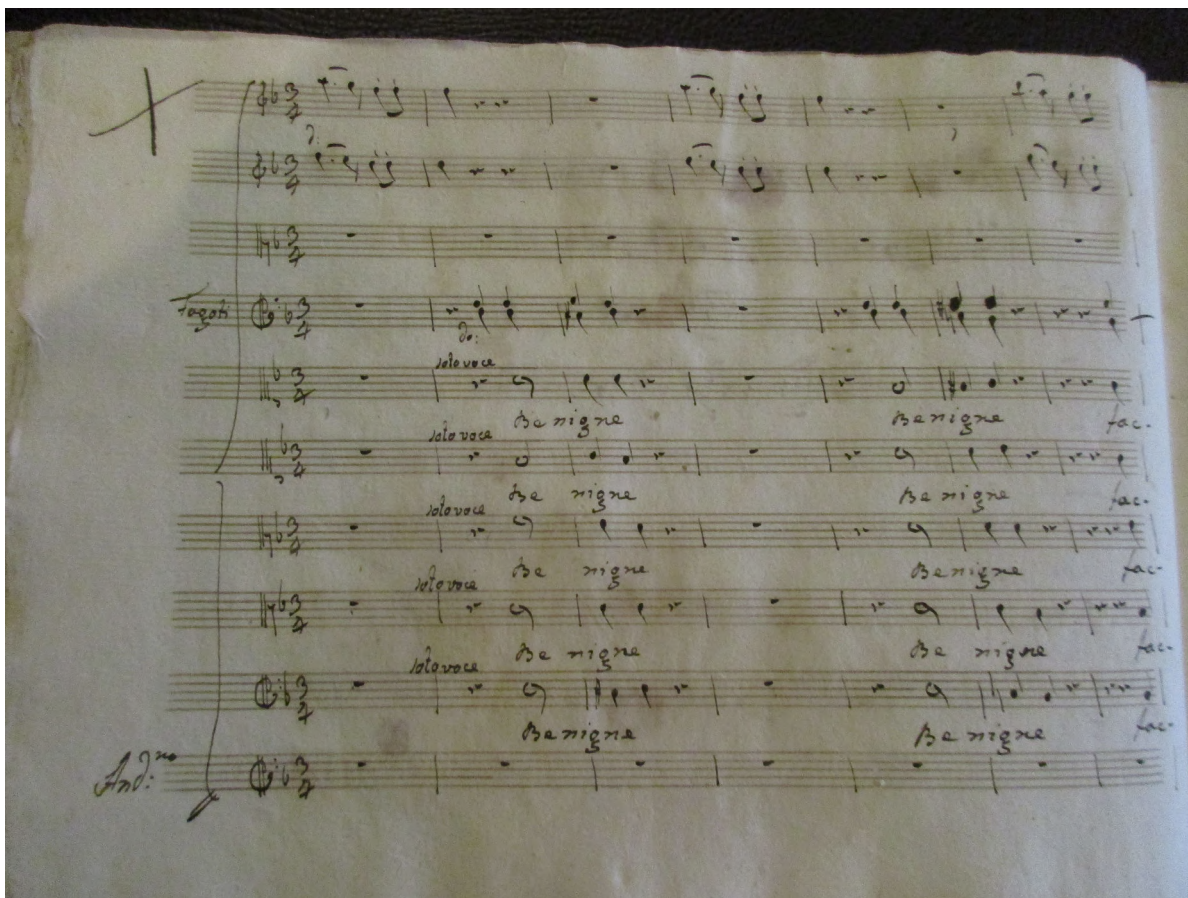


Exemplo 134 - Niccoló Jommelli, *Miserere a 5, Quoniam*. Pormenor da parte cava de fagotes.



No andamento seguinte, *Benigne*, a parte de fagotes continua em clave de Fá, continuando a corresponder à parte cava, e a linha que antes era de violas concertantes, mantém-se em branco até dar lugar a uma linha do violoncelo, como se pode observar no Exemplo 135.

Exemplo 135 - Niccoló Jommelli, *Miserere a 5, Benigne*, c.1-7.



Logo a seguir, no *Comodo*, a partitura regressa ao esquema inicial: parte de fagotes/violetas escrita em clave de Dó, mas transcrita em clave de fá uma oitava abaixo na parte cava dos Fagotes.

Esta ambiguidade entre fagotes e violetas, tão aguda nas cópias desta época depositadas no Arquivo da Sé de Évora, mostra bem não só a dificuldade regional em encontrar violetistas com uma verdadeira autonomia técnica e expressiva do instrumento, mas também o estado muito arcaico de emancipação do instrumento em Portugal à época. Com efeito, a constante transcrição das partes concertantes de viola de arco para fagotes na oitava inferior é um sintoma de que o aparecimento deste tipo de instrumentações constituiu uma novidade estética, para a qual o desenvolvimento instrumental do país não estava inteiramente preparado. A criação de obras para violas de arco concertantes, sem violinos, parece ter provocado uma surpresa tão grande que obrigou à adaptação das próprias obras à realidade instrumental vigente: uma realidade em que as violas de arco não tinham ainda independência artística, e em que os violetistas eram raros, mesmo num centro

musical com a dimensão da Sé de Évora. Outra novidade, que não cabe aqui analisar, é o aparecimento de linhas de violoncelo solistas e independentes dos restantes baixos, mostrando uma crescente independência de vozes e construindo aos poucos o quarteto de cordas graves que viria a constituir o âmago instrumental das obras com estas características de José Joaquim dos Santos. A preponderância solista atribuída às linhas de violoncelo a partir de meados do século XVIII, aliás, tem no ciclo litúrgico da semana santa e na música relacionada com o ciclo da morte um veículo de grande expansão, num processo ainda por estudar, e que poderá ser de algum relevo para o estudo histórico da *performance* desse instrumento em Portugal.

Apesar da partitura não estar datada, o período de hegemonia da música de Jommelli em Portugal antecede em uma década o aparecimento da primeira obra portuguesa conhecida com estas características, o que leva a crer que poderá ter sido a sua execução em Lisboa e Évora que levou ao interesse de Luciano Xavier dos Santos e José Joaquim dos Santos nesta instrumentação para as temáticas litúrgica sem causa.

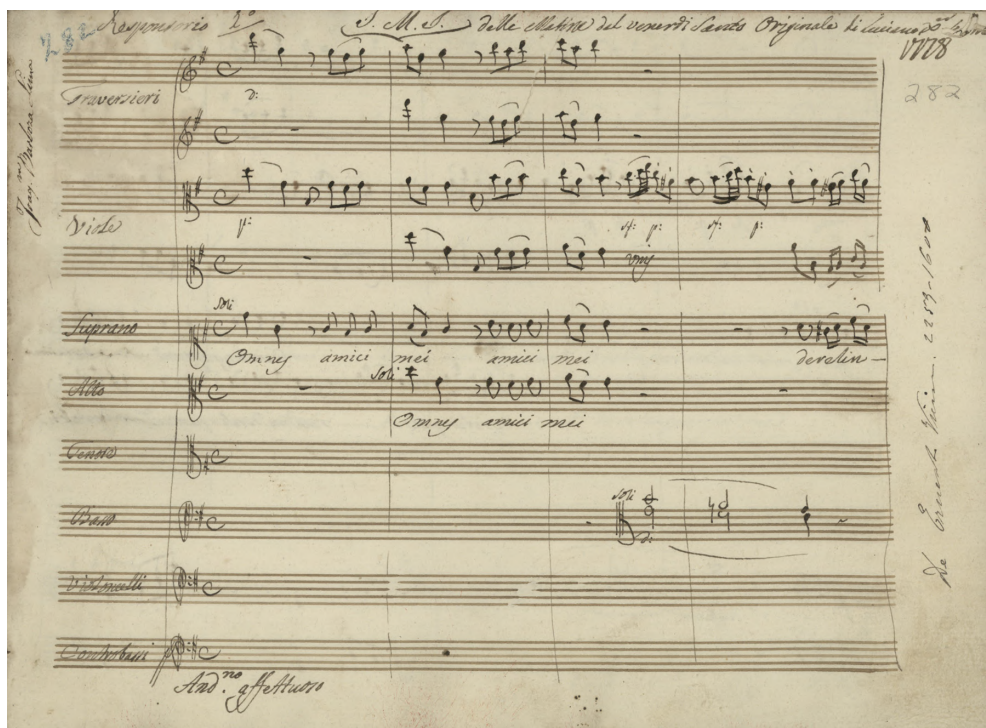
4.5.2.1 O repertório português deste âmbito

A obra portuguesa datada mais antiga para este tipo de instrumentação - utilização de violas concertantes e ausência de violinos, para acompanhar instrumentalmente música religiosa do ciclo da morte -, juntamente com as referidas a seguir do mesmo compositor - é o conjunto de responsórios *delle Matine del venerdì Santo* de Luciano Xavier dos Santos, de 1778⁵³, quatro anos depois da morte de Jommelli, portanto. Tem uma instrumentação para duas flautas *traversieri*, duas violas, dois violoncelos e contrabaixos, para além do coro a 4 *concertato*, como se pode observar no Exemplo 136. Trata-se de uma obra de grande dimensão, já que integra os nove responsórios do ciclo habitual das matinas, e respectivos versos. Apesar da presença das flautas, que poderia indicar uma maior preponderância melódica destas, as duas violas assumem sem dúvida a liderança solista de toda a secção instrumental, com longas passagens concertantes, em total exposição melódica, numa escrita com elevada exigência técnica, e grande variedade de recursos técnicos e estilísticos. Juntamente com a Lamentação e o *Miserere* referidos a seguir, trata-se do primeiro registo

⁵³ P-Ln M.M.282

conhecido de um solo para viola de arco em Portugal, e o primeiro momento de relevo do primeiro ciclo de emancipação da viola de arco no país.

Exemplo 136 - Luciano Xavier dos Santos, *Responsórios delle Matine del venerdì Santo*, c.1-4.



Datada do mesmo ano - 1778 - uma outra obra litúrgica de Luciano Xavier dos Santos, com algum interesse técnico-expressivo para a viola de arco encontra-se depositada no Arquivo do Palácio da Ajuda⁵⁴. Trata-se da *Lamentação de Sábado Santo*, para a mesma instrumentação que a obra anterior. Também nesta, as violetas assumem papéis de grande preponderância, totalmente emancipadas do ponto de vista solista, ainda que um pouco mais acompanhadas melodicamente pelas flautas. O documento tem, todavia, um pormenor de grande relevância para a compreensão desta instrumentação no seu contexto religioso e cronológico: como se pode observar no Exemplo 137, o manuscrito é identificado com as palavras “com Instrumentos do Sabado S.to. Original de Luciano X.er. no Anno de 1778”.

⁵⁴ P-La 48-V-6-68

Exemplo 137 - Luciano Xavier dos Santos, *Lamentação de Sábado Santo*, c.1-6.



A designação de “Instrumentos do Sabado S.to.” é muito significativa, já que permite inferir que este tipo de instrumentação, com violas concertantes, era, já em 1778, reconhecida pelos utilizadores da partitura como relativamente determinada, estandardizada e fixa. A convencionalização de uma instrumentação com utilização de violas de arco concertantes numa fase tão precoce do desenvolvimento deste instrumento não deixa de ser um facto surpreendente. A obra em si tem muito interesse melódico para as violas, embora menos do que outras peças de Luciano Xavier dos Santos, já que o instrumento é frequentemente dobrado pelas vozes principais do coro.

Também deste compositor, está no Palácio da Ajuda⁵⁵ um *Christus factus est pronobis*, incompleto, com o carimbo da Capela Real, que parece ser para coro, duas violetas e baixos. O folio está truncado, já que faltam as partes de soprano e contralto, pelo menos. Todavia, percebe-se pelas partes cavas que a viola assume

⁵⁵ P-La 47-VII-36 169 a 173

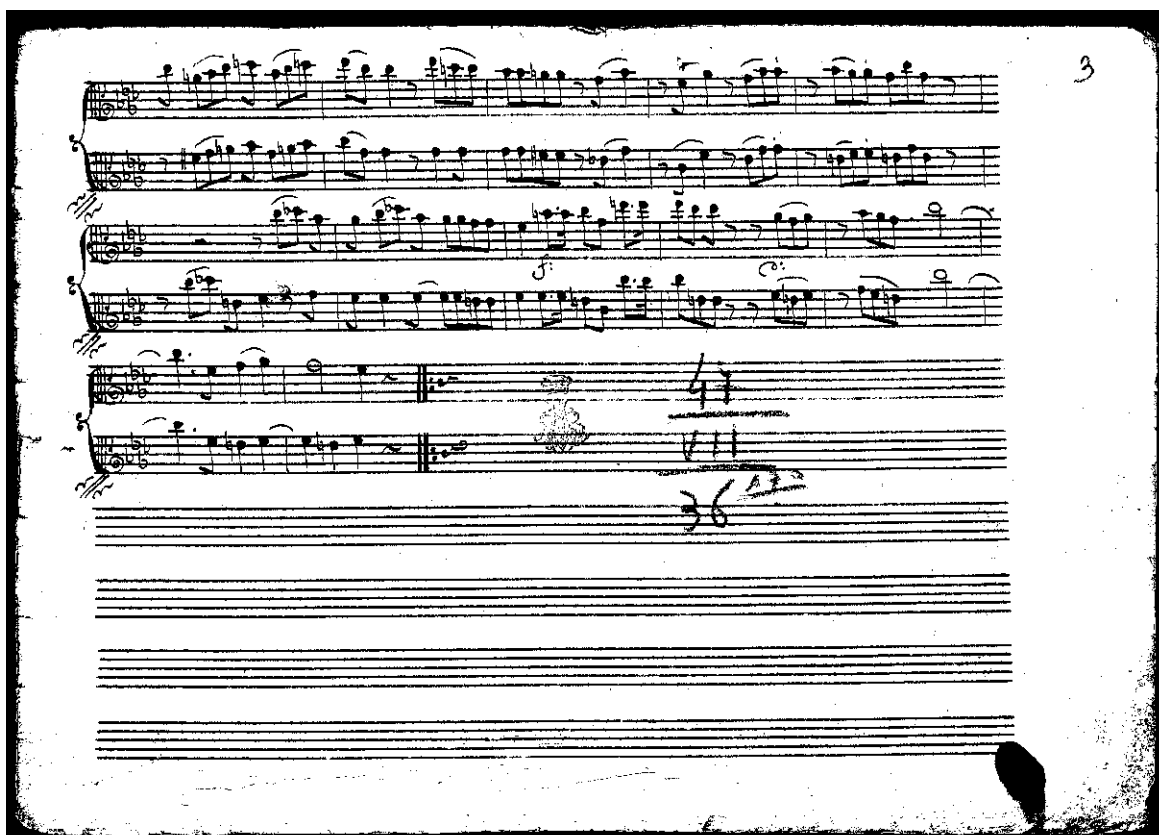
preponderância solista, bastante expressiva com muita frequência. Os Exemplos 138 e 139 mostram as partes cava das violas de arco.

Exemplo 138 - Luciano Xavier dos Santos, *Christus factus est pronobis*, parte cava de violas, p.1.



Nestes, é possível observar que as partes de viola são melódicas e têm preponderância concertante. A tonalidade da obra traz dificuldades na execução, do ponto de vista da afinação e escolha de posições, como por exemplo na frase inicial da primeira viola, que habitualmente se faria na segunda posição, logo com o primeiro dedo na nota Dó. A utilização da segunda posição é, aliás, obrigatória em muitas ocasiões, como se pode observar nos compassos 19 e 22.

Exemplo 139 - Luciano Xavier dos Santos, *Christus factus est pronobis*, parte cava de violas, p.2.



Apesar de não estar datada, é provável que esta obra, bem como a referida seguidamente, sejam do mesmo ano de 1778, já que a temática semelhante faz supor que integrassem todo um ciclo centrado nos nove responsórios já abordados. É o caso do *Miserere*, do mesmo compositor, que está depositado na Biblioteca do Palácio da Ajuda⁵⁶, para coro, duas violetas e baixos. Pela sua elevada exigência técnica e pelo interesse que representa do ponto de vista da emancipação da viola de arco em Portugal, será analisado detalhadamente do ponto de vista técnico em capítulo seguinte. O documento não tem partitura, constando do folio apenas partes cavas.

Luciano Xavier dos Santos representa um caso curioso no contexto do desenvolvimento da autonomia da viola de arco em Portugal. Bem à maneira napolitana, a generalidade da sua obra é totalmente árida do ponto de vista do interesse da escrita para o instrumento em contexto orquestral, eliminando por

⁵⁶ P-La 48-V-6 8 a 14

completo qualquer linha independente ou autónoma das suas obras para maiores massas sonoras, e limitando-se a acompanhamentos sem definição própria, e ao generalizado *col bassi*. Todavia, inaugura de forma surpreendente e assaz ambiciosa todo um corpo de obras litúrgicas em redor da semana santa e da temática da morte, que viria a fazer escola em Portugal, utilizando as violas no principal papel solista, e atribuindo-lhes linhas de grande exigência técnica, contribuindo assim de forma marcante e decisiva para a primeira emancipação do instrumento no território. Este facto vem confirmar a intencionalidade do uso idiomático da viola de arco e da sua sonoridade para este contexto litúrgico específico, e contribui para a convicção de que a utilização de violas concertantes, desta forma tão evidente e demonstrativa, é efectivamente uma idiossincrasia de uma prática musical e religiosa muito particular, confinada a um tempo e a um espaço muito definidos.

Neste corpo de obras, do ponto de vista da antiguidade cronológica dos manuscritos sobreviventes, aparece em seguida - cerca de 1787-8 - um vasto conjunto de obras de José Joaquim dos Santos para coro, duas violetas, violoncelo e contrabaixos, de grande interesse para a história da viola de arco em Portugal, para além do evidente interesse artístico, musical e musicológico.

José Joaquim dos Santos nasceu em Óbidos em 1747, tendo ingressado no Real Seminário de Música da Patriarcal aos seis anos de idade. Após concluir o seu tempo de formação, em que foi discípulo de David Pérez, imediatamente ingressou nos quadros, como substituto do “Padre Mestre de Solfa” (Cardoso, 2010). Em 1770 assume a obrigação de compor “tudo o que for necessário para essa Santa Igreja” (Fernandes, 2013c, p. 46), tornando-se Mestre de Música em 1773, funções que exerceu até à data da sua morte (Filipe, 2003). Em 1795 recebeu uma mercê “pelo bem que a tem servido como Mestre do Seminário” (Fernandes, 2013c, p. 46), e a sua carreira foi toda inexoravelmente ligada a esta instituição.

A sua obra é muito vasta, e o foco que concedeu às violas de arco na sua música para os ciclos da semana santa faz com que constitua um compositor de primeira importância para a emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal. Com efeito, José Joaquim dos Santos tem uma vasta quantidade de obras para duas violetas concertantes, violoncelo e baixo a acompanhar um coro, sempre em música para veicular texto relativo à semana santa e ao ciclo litúrgico da morte. A utilização do quarteto de cordas grave - duas violas, violoncelo e contrabaixo -, denunciador de uma adopção clara do Classicismo europeu através da independência das linhas

melódicas graves e da não utilização do baixo cifrado, ganha maturidade nas obras deste compositor, com consequências marcantes na forma como a viola de arco é vista enquanto instrumento de pleno direito solista no contexto português.

Apesar de apenas uma pequena parte das suas obras destas características estarem datadas, é possível induzir as datações de muitas outras a partir do tipo de escrita e do contexto litúrgico em que aparecem. O manuscrito autógrafo da *Lamentação primeira que se canta na 4ª Feira Santa* - Exemplo 140 - encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal⁵⁷, e está datado como original de 1788, constando a assinatura do próprio compositor. Esta partitura, todavia, encontra-se incompleta, já que se estende apenas até à página 92, após a qual parece ter havido uma troca na organização dos folios, e se inicia uma outra obra, de caligrafia diferente.

Exemplo 140 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 4ª Feira Santa*, c.1-4.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. At the top, there is a title in cursive: "Lamentação de 4ª Feira Santa" and a date "1788". The score is written for multiple instruments: Viola, Violino, Contrabaixo, and Canto. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like "f" (forte) and "p" (piano). The handwriting is in a historical style, and the paper shows signs of age and wear. In the bottom right corner, the number "35" is written. At the bottom left, there are some numbers: "H. 1704876. CB 4053904".

⁵⁷ P-Ln M.M. 137//5

A obra encontra-se, no entanto, completa em cópia manuscrita no Arquivo de Música da Sé de Évora⁵⁸, apresentando partitura e partes cava de vozes, órgão geral, violoncelo e fagotes, para além de uma parte cava para duas trompas, em caligrafia diferente, com música que não está na partitura, mas que se pode integrar harmonicamente no original. Não tem parte cava de violetas concertantes, sendo que a parte cava de Fagotes, transcrita - tal como todas as outras partes cava - na caligrafia de Figueiredo - corresponde à parte das violetas, mas em clave de Fá e uma oitava abaixo, como se pode observar no Exemplo 141. Como já sucede noutras obras com violetas concertantes depositadas na Sé de Évora, as partes de violeta são transcritas para fagotes. Não obstante, a parte de órgão geral tem a parte de violetas na oitava original, como é possível observar no Exemplo 142.

Exemplo 141 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 4ª Feira Santa*, parte cava de Fagotes.



⁵⁸ P-Ev, Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, Lamentações, nº 51 (Alegria, 1973)

Uma obra semelhante, igualmente depositada em manuscrito em Lisboa e Évora, pertence ao mesmo ciclo da semana santa: *Lamentação primeira que se canta na 5ª Feira Santa*, destinada ao mesmo ano litúrgico de 1788. A primeira página da versão autógrafa da Biblioteca Nacional de Portugal⁵⁹ encontra-se no Exemplo 143.

Exemplo 142 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 4ª Feira Santa*, parte cava de órgão geral, pg. 1.



⁵⁹ P-Ln M.M. 137//6

Exemplo 143 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, c.1-4.



A cópia manuscrita de Évora⁶⁰ tem partitura e algumas partes cavas, transcritas na caligrafia de Figueiredo, nomeadamente uma parte cava de violetas concertantes, escrita com as notas certas, na oitava correcta, mas com um erro na clave: as notas na pauta estão escritas como se a música estivesse em clave de Dó, mas, provavelmente por lapso, as claves são de Fá, como se tudo estivesse previsto para, automaticamente, as partes serem transcritas para fagotes mas, à última da hora, tivesse sido possível encontrar dois violetistas - Exemplos 144 e 145. Existe também parte cava de fagotes, com a parte de violetas transposta uma oitava abaixo, corroborando o que já se concluiu noutras peças deste cariz na Sé de Évora, como se pode observar no Exemplo 146. Mesmo a parte cava de órgão geral, tem, junto à melodia da mão direita, a indicação “fagottes”, ainda que esteja escrita na oitava original da viola da partitura geral - Exemplo 147. Este documento revela a grande ambiguidade na transcrição das partes de violetas concertantes, o desconforto de assumir as violas de arco como instrumentos solistas, e, provavelmente, a dificuldade

⁶⁰ P-Ev, Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, Lamentações, nº 52 (Alegria, 1973)

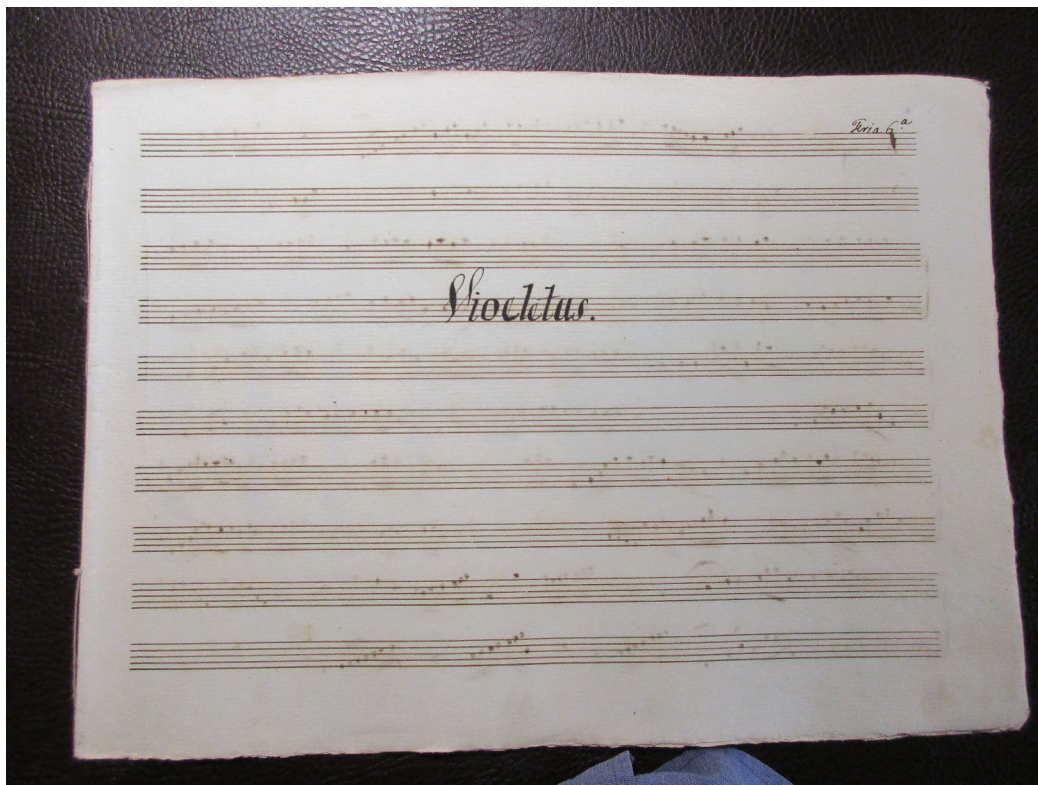
geral em encontrar violetistas com capacidades técnico-expressivas plenamente autónomas na região de Évora.

Acerca da ambiguidade solista entre violetas e fagotes, com especial incidência nos manuscritos de Évora, segundo Alegria (1997), a partir de 1800, o registo de músicos da Capela da Sé de Évora torna-se ocasional, e é possível assistir a uma redução dos efectivos instrumentais fixos nas folhas salariais da mesma. O autor nota que, por essa razão, não deixou de se celebrar a liturgia e outros momentos de relevo com uso de *ensembles* instrumentais e vocais de razoável dimensão, pelo menos até às guerras liberais, avançando com a provável explicação de alterações na organização da Capela e Colégio dos Moços, que levaram a preferir - de forma cada vez mais regular - a contratação externa dos músicos residentes na cidade - os “muzicos de fora” (Alegria, 1997, p. 182), em detrimento da constituição efectiva de um corpo de músicos. Com a chegada dos conturbados anos 30 do século XIX, Alegria (1997; 1973b) denota um acentuado declínio nas estruturas musicais da Capela e Colégio da Sé de Évora, assinalando que na última folha de pagamentos de 1833 (Alegria, 1997, p. 214) apenas aparecem instrumentistas de órgão, rabecão pequeno (violoncelo), 2 rabecões grandes (contrabaixos) e dois fagotes (José Inácio da Silva e Manuel da Costa. Seriam estes, aliás, os dois instrumentistas a quem eram dedicadas as extracções de partes cavas de fagote transpostas dos originais para duas violas de José Joaquim dos Santos e Ignacio Ferreira de Lima).

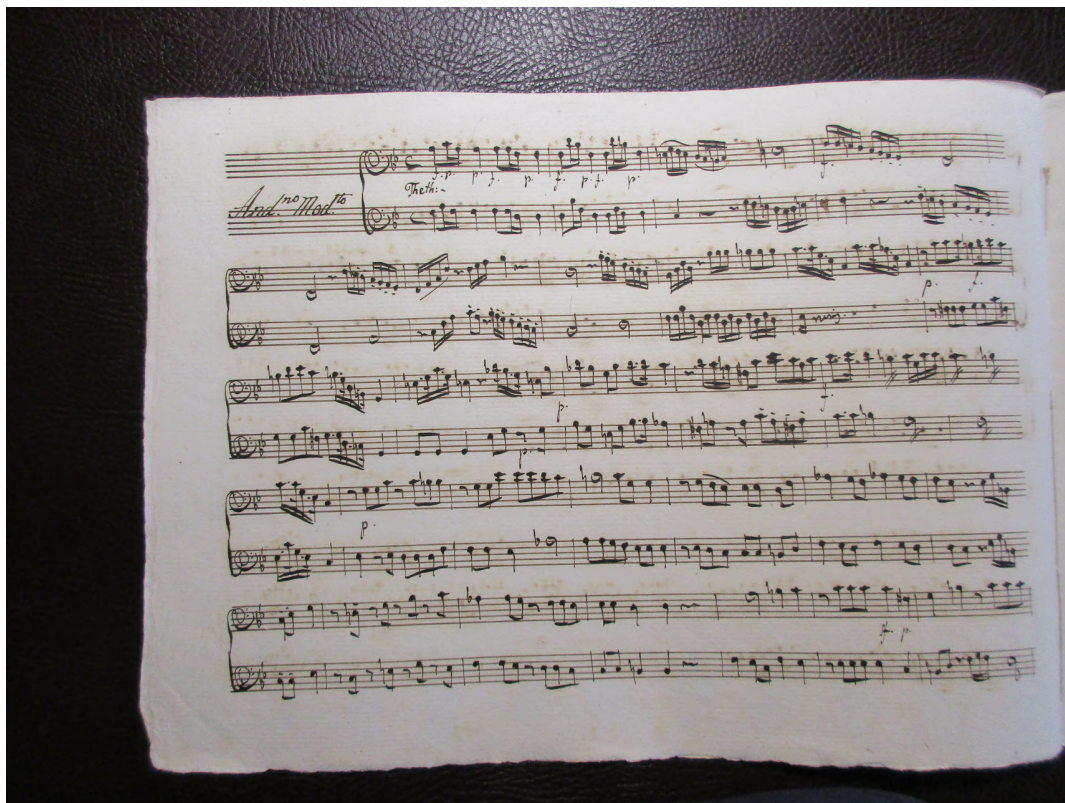
De todas as obras com estas características de José Joaquim dos Santos, esta é uma das poucas já conhecidas e registadas em disco, sob o nome de “Lamentação 1ª de Sexta-Feira Santa”, numa gravação dos Segréis de Lisboa, sob a direcção de Manuel Morais⁶¹.

⁶¹ Movieplay MP Classics 3-11044 de 1996, Segréis de Lisboa, Coro de Câmara da Universidade de Salamanca, Jennifer Smith, Alexandra do Ó, Rui Taveira e António Wagner Diniz (solistas), dir. Manuel Morais.

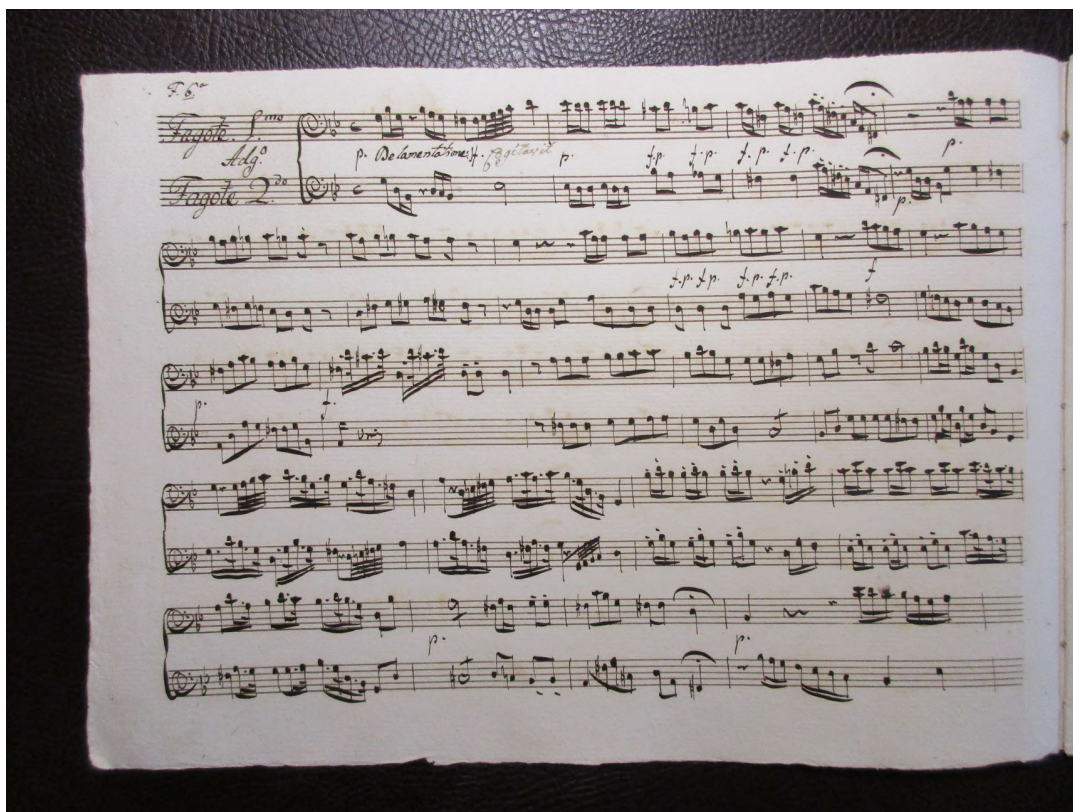
Exemplo 144 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de violetas, frontispício.



Exemplo 145 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de violetas, com erro de clave, pg.1



Exemplo 146 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de fagotes, pg.1



Exemplo 147 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 5ª Feira Santa*, parte cava de órgão geral, pg.1



A obra seguinte deste ciclo da semana santa é a *Lamentação que se canta na Sexta-feira Santa*, da qual não existe nenhuma partitura datada, tendo sobrevivido os manuscritos provenientes do folio da Sé de Évora⁶² e os depositados na Biblioteca Nacional⁶³.

Na Sé de Évora a partitura tem a mesma caligrafia das lamentações anteriores, como se pode ver no Exemplo 148, e as partes cava estão na caligrafia de Figueiredo, com a indicação de matutinos de Sábado Santo, ostentando ocasionalmente a indicação “Fábrica”. Mais uma vez, não tem parte cava de violetas, mas sim uma parte cava de fagotes com a transcrição oitava abaixo da parte de violas, patente no Exemplo 149.

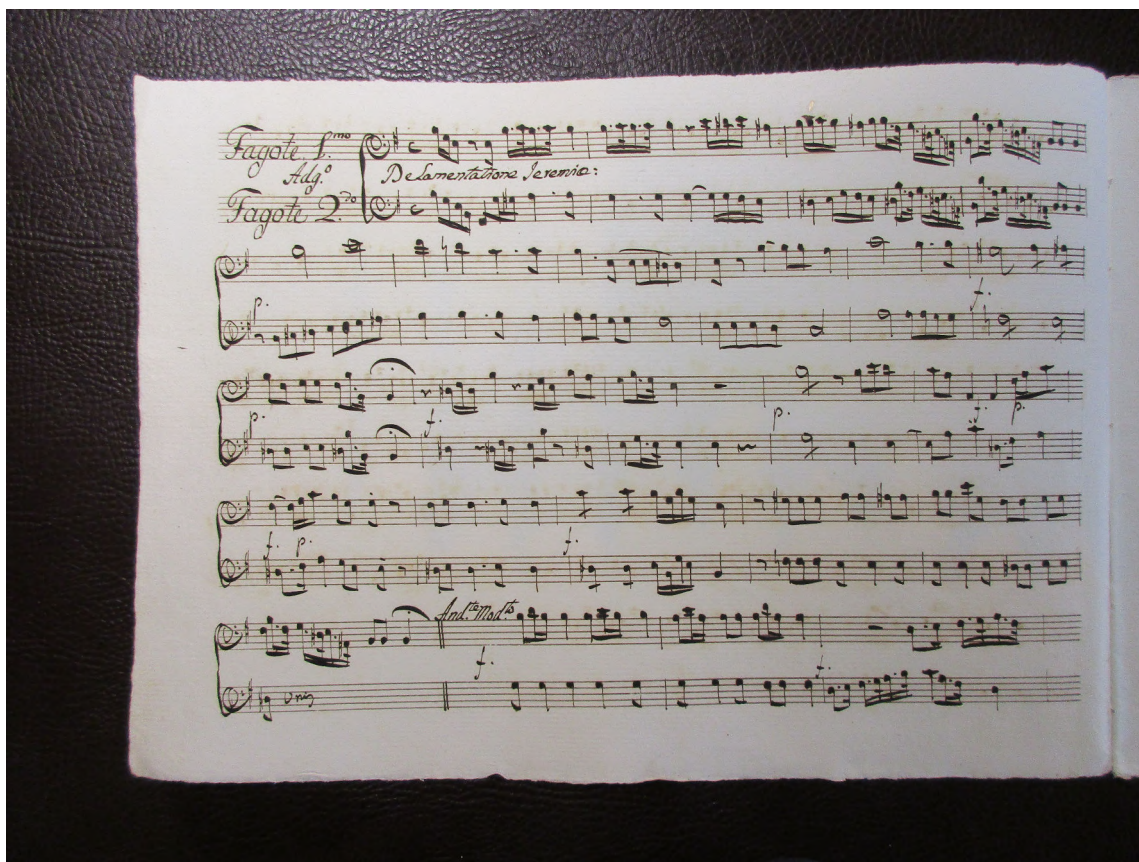
Exemplo 148 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 6ª Feira Santa*, pg.1



⁶² P-Ev, Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, Lamentações, nº 53 (Alegria, 1973)

⁶³ P-Ln M.M. 875//1-9 e P-Ln M.M. 54//1

Exemplo 149 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 6ª Feira Santa*, parte cava de fagotes, pg.1



O P-Ln M.M.4875//1-9 contém a mesma obra, com partes cava e partitura, e ostenta o carimbo da “Capella Real”. Contém uma parte cava por voz: viola I, viola II, soprano, alto, tenor, baixo, violoncelo e contrabaixo, sem quaisquer indícios de transcrições para fagote. Nestes conjuntos de partes não restam dúvidas: são destinados a grupo instrumental Clássico, sem baixo contínuo. Aliás, em C.N. 54//1, após uma série de partes cava de Lamentação e Responsório com duas violas, sem qualquer parte de órgão, aparece o documento C.N. 54//2, que integra uma peça totalmente diferente, também de José Joaquim dos Santos, que constitui umas *Lições de 5ª Feira Santa*, apenas para coro e órgão, em que a parte cava de órgão tem baixo cifrado (como, aliás, em inúmeras outras obras do compositor). Este facto mostra que José Joaquim não pretendia que as peças com duas violas concertantes tivessem baixo cifrado no órgão, já que, quando o compositor queria essa instrumentação mais anacrónica, a assumia inteiramente, indicando-o de forma clara.

Associados às Lamentações, José Joaquim dos Santos compôs ainda três ciclos completos de Responsórios, para a quarta, quinta e sexta-feira santas. Trata-se de

obras de grande dimensão, integrando os habituais nove nocturnos com os respectivos versos, orquestrados para o mesmo conjunto instrumental que as obras referidas anteriormente: duas violetas concertantes, violoncelo e contrabaixo, acompanhando um coro a quatro *concertato*.

O manuscrito dos *Respons. 1.º q se Cantam na 4.ª. Fra. Sta. In Primo Nocturno* está depositado na Biblioteca Nacional de Portugal⁶⁴, num maço que apenas contém as partes cavas, sem partitura. Não existem quaisquer partes de viola transcritas para fagote, como habitualmente acontece em Évora, estando as partes na versão original, com a indicação solista *Violetta P.ra* e *Violetta 2.ª*. O documento não está datado, mas encontra-se num maço junto com obras dos anos 80 do século XVIII, nomeadamente com uns *Responsórios das Matinas da Ressurreição* de José do Espírito Santo e Oliveira, datados de 1788. A coincidência de datas com as dos manuscritos das Lamentações permite deduzir que os conjuntos de Responsórios e de Lamentações terão sido feitos para o ciclo da semana santa do mesmo ano: 1788.

A obra seguinte do ciclo está identificada no manuscrito da Sé de Évora⁶⁵ como *Responsorios a 4 / Que se cantão na 5.ª. Fr.ª. Santa / Omnes amici mei / Do Snr.º José Joaq.m.dos. Santos*.

No maço da Sé de Évora que contém estes Responsórios, há mais dois conjuntos: um Salmo de Vésperas de Paolo Benedetto Belinzani, Maestro da Capela da Catedral de Udini, para violinos, baixo e coro, de 1787; cópias de um ciclo de “Sexta-feira Santa”, com a mesma música do Resposório anteriormente referido, mas com instrumentação mais alargada: fagotes em transcrição das violas, em clave de Fá, uma oitava abaixo, trompas, e partes extra de vozes *concertata* e *ripieno* a reforçar algumas parte das concertadas. A datação da obra de Belinzani que acompanha os Responsórios corresponde à provável data de 1788 para estes, transformando este ano num momento criativo notável da obra do compositor.

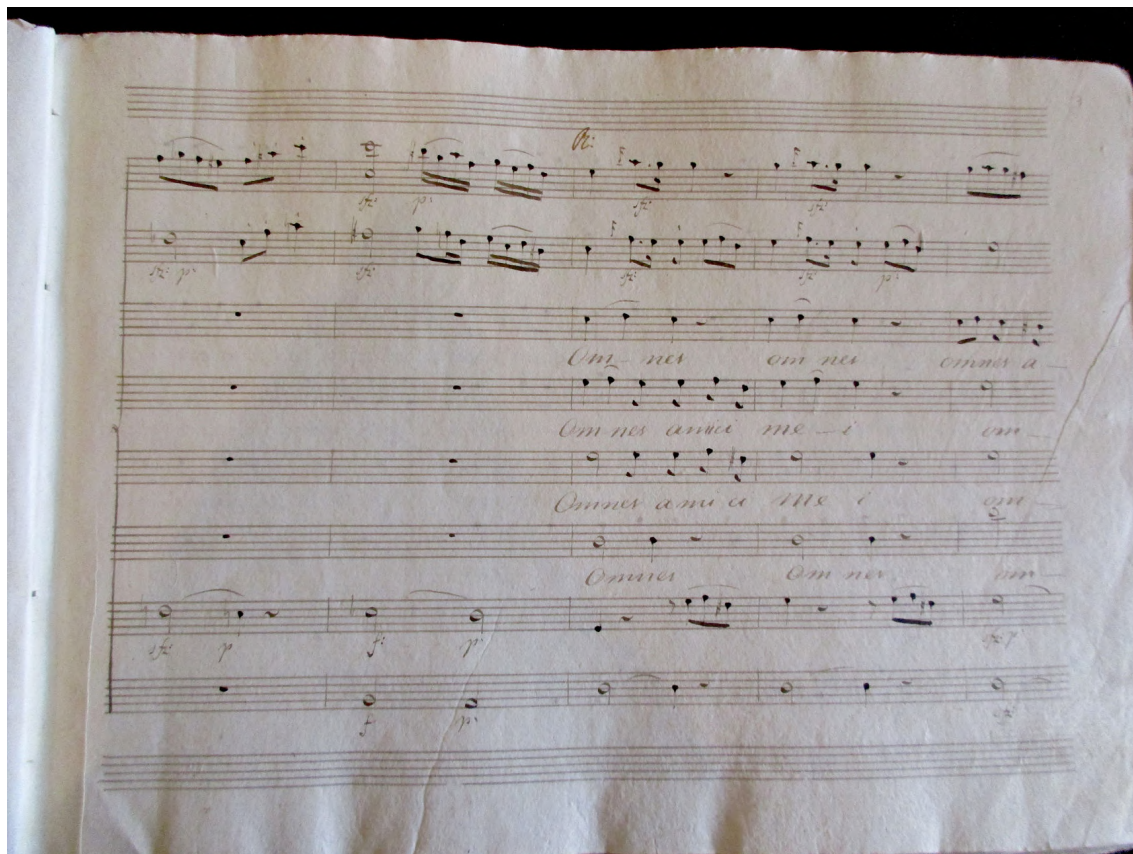
A exposição melódica solista das violas de arco é constante, principalmente nas secções puramente instrumentais, mas também nos acompanhamentos ao coro. No Exemplo 150 podemos observar um momento em que termina um segmento

⁶⁴ P-Ln C.N. 100//4

⁶⁵ “Manuscritos Avulsos”, Prateleira VI, nºs 763-771 (Alegria, 1973). Existe cópia na Biblioteca Nacional de Portugal, em P-Ln M.M. 54//1

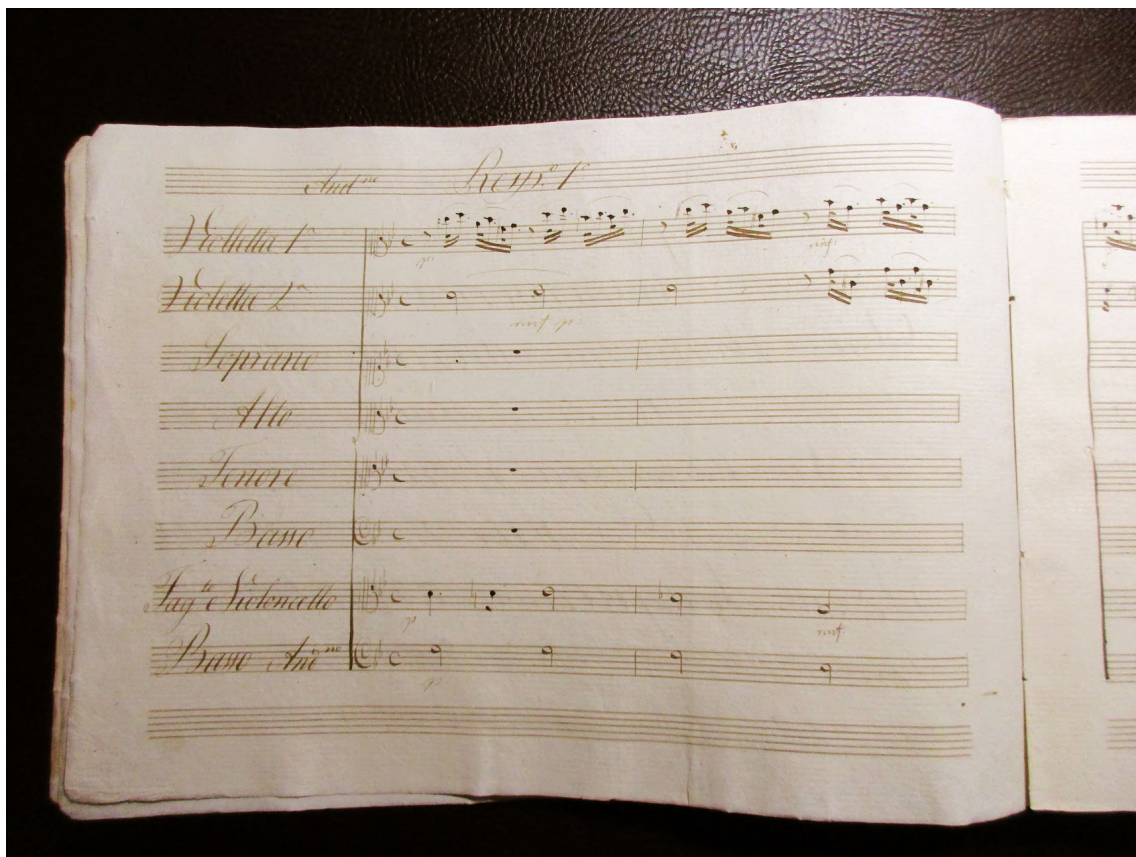
instrumental com as violas em registo concertante, passando para um segmento de acompanhamento melódico ao coro.

Exemplo 150 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de 5ª Feira Santa*, c.4-8.



No ciclo seguinte - *Responsórios de 6ª Feira Santa* - as características instrumentais são em tudo semelhantes aos anteriores conjuntos de Responsórios e Lamentações, como se pode observar no Exemplo 151: as violas concertantes são apresentadas nas duas pautas superiores da partitura, sendo seguidas pelo coro, e só depois pelo violoncelo e contrabaixo. Em todos episódios puramente instrumentais, bem como nos segmentos de acompanhamento melódico, são sempre as duas violas de arco que assumem a preponderância solista.

Exemplo 151 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de 6ª Feira Santa*, c.1-2, Biblioteca Nacional de Portugal.



A obra não está datada em qualquer das cópias manuscritas existentes - Biblioteca Nacional de Portugal⁶⁶ e Arquivo de Música da Sé de Évora⁶⁷. Todavia, o tipo de caligrafia das várias fontes, e a integração temática desta obra com outras aqui abordadas, leva a crer que se trata igualmente de música composta para a semana santa do ano de 1788. Este conjunto de responsórios é o único do compositor em causa já publicado, num trabalho de edição crítica de partitura realizado em 2003 por Pedro Filipe, com o apoio da Câmara Municipal de Óbidos (Filipe, 2003), sob o nome de *Nocturnos - Responsoria in Sabbato Sancto*.

Para além dos seis ciclos de Lamentações e Responsórios, José Joaquim dos Santos escreveu uma série de outras obras de temática relacionada, sem utilização de violinos e com os papéis instrumentais principais atribuídos às violas de arco. A mais

⁶⁶ P-Ln M.M. 4903 e P-Ln C.N. 100/5

⁶⁷ "Manuscritos Avulsos", Prateleira VI, nº 790 a 798 (Alegria, 1973)

notável, e mais estudada até agora, tendo merecido já o trabalho de edição discográfica⁶⁸, é o seu *Stabat Mater*, de 1792. José Joaquim dos Santos fez publicar o seu *Stabat Mater* a expensas próprias, sendo a única obra sacra publicada em Portugal na segunda metade do século XVIII (Alvarenga, 1997b). Tê-lo-á feito por prestígio, tendo em conta que, recentemente, o *Stabat Mater* de Haydn havia sido publicado e alcançado grande sucesso comercial na Europa, tendo, como já referido, sido apresentado em Lisboa no ano de 1784. Este facto mostra que o compositor estava atento ao panorama da criação musical europeia, permitindo-nos integrá-lo de forma mais consistente na rede de referências musicais internacionais.

São conhecidas três versões deste *Stabat Mater*, duas manuscritas constantes na Biblioteca Nacional de Portugal, e uma impressa, cuja cópia mais conhecida se encontra depositada na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Um dos manuscritos da Biblioteca Nacional⁶⁹ é proveniente do Conservatório Nacional, e tem assinatura de Francisco Xavier Migone, que foi director da escola de música do Conservatório de Lisboa após 1842, o que indica que a sua proveniência original será o Seminário da Patriarcal. Com efeito, após o encerramento das actividades pedagógicas musicais no Seminário da Patriarcal, e do nascimento do Conservatório de Lisboa, muitos manuscritos pertencentes àquela instituição entraram em trânsito institucional, tendo-se, provavelmente, muitos perdido pelo caminho. Cristina Fernandes (2013c, p. 13) refere a existência de um inventário manuscrito oitocentista, provavelmente elaborado antes da entrega do “cartório de música” à Biblioteca Pública da Corte, em que faltam algumas páginas, nomeadamente o elenco das Matinas e Responsórios. Existe, todavia, uma lista completa das obras entregues pela Patriarcal à Biblioteca. Trata-se da Relação dos volumes de Música que o Conservatório Real de Lisboa recebeu da Biblioteca Nacional, pertencentes ao extinto Seminário da Patriarcal⁷⁰, assinada por Migone. Estas partituras iriam, muito mais tarde, realizar o percurso contrário, sendo entregues pelo Conservatório Nacional à Biblioteca Nacional, por esta ter melhores condições de manutenção de acervo do que aquele.

⁶⁸ Movieplay MP Classics 3-11051 de 1997, Segréis de Lisboa, Coro de Câmara da Univeridade de Salamanca, Jennifer Smith, Alexandra do Ó, Susana Teixeira, Rui Taveira e António Wagner Diniz (solistas), dir. Manuel Morais

⁶⁹ P-Ln C.N. 295

⁷⁰ P-Ln, BN/AC/03/Caixa . 01

Como se pode ver no Exemplo 152, o compositor mantém a organização instrumental da partitura, com as violetas a assumirem as duas primeiras pautas, em evidente exposição concertante logo desde os primeiros compassos, seguidas das vozes e, por fim, os baixos, uma vez mais sem qualquer indicação de cifras harmónicas. Esta organização é mantida nas restantes cópias manuscritas da mesma obra, como é possível observar no Exemplo 153⁷¹.

Exemplo 152 - José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater*, c.1-4.

⁷¹ P-Ln M.M. 297

Exemplo 153 - José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater*, c.1-3.

Handwritten musical score for *Stabat Mater* by José Joaquim dos Santos, measures 1-3. The score is for a string ensemble and includes parts for Violins (Prim. and Sec.), Sopranos, Basses, and Violoncello. The tempo is marked *Adagio*. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the Violin parts with dynamic markings like *p* and *f*. The second system shows the Violoncello part. The number 1158663 is written at the bottom left of the page.

A edição impressa proveniente da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra⁷² está datada de 1792, com edição por Milcent, em Lisboa, suportada pelo próprio compositor.

Foi possível identificar mais algumas obras de José Joaquim dos Santos com especial preponderância de violas de arco, e sem utilização de violinos: *Christus Factus Est*, *Salmo Memento Domine Davide*, e *Salmo Profundis*. Nestas peças, todavia, a abordagem às violas de arco não assume contornos concertantes, tratando-se de uma escrita de menor relevo solístico, e virada de forma mais substancial para o puro acompanhamento harmónico ao Coro. O facto de algumas destas obras terem ainda vastos naipes de sopros, que assim se juntam às cordas no acompanhamento ao Coro, faz com que as violetas fiquem tolhidas do papel solista que assumiam nas obras até aqui observadas. Estes naipes de sopros, com flautas, clarinetes, trombones, trompas, entre outros instrumentos, muitas vezes *ad libitum*, bem como o tipo de caligrafia, levam a crer que as duas últimas peças sejam

⁷² P-Cug M.I. 267

orquestrações realizadas mais tardiamente, para preencher ocasiões litúrgicas em que este tipo de instrumentação estaria presente, como era habitual nas práticas da Patriarcal nas primeiras décadas de oitocentos.

O Salmo *De Profundis* está depositado em manuscrito não autógrafo no arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa⁷³ datado de 1793, e apresenta uma partitura vocal a 4 vozes, com acompanhamento de baixo cifrado, como se pode observar no Exemplo 154. O facto de apresentar baixo cifrado remete para algum anacronismo, e mostra, desde logo, a diferença para as obras com violas concertantes. Tudo indica que esta seja a versão original da obra: coro e baixo, como tantas dezenas de obras destas características de José Joaquim dos Santos. As partes cava de violetas e sopros terão sido feitas mais tarde, para adaptar a obra a agrupamentos instrumentais previamente constituídos para estas ocasiões litúrgicas. No Exemplo 155 apresenta-se a primeira página com música escrita da parte cava da primeira violeta.

Exemplo 154 - José Joaquim dos Santos, *De Profundis* c.1-8.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'De Profundis'. The score is written on five staves. The top four staves are for vocal parts: Soprano (Soprano Alto Concerto), Alto (Alto Alto Concerto), Tenor (Tenor Alto Concerto), and Bass (Basso Alto Concerto). The fifth staff is for the basso continuo, labeled 'Organo Lindo Chiffo'. The music is in a common time signature (C) and features a basso cifrado system with numbers 6, 3, 46, 3, 46, and 4/2. The lyrics 'De pro - fun - di - s.' are written below the vocal staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p.' and 'f.'.

⁷³ P-Lf 193/53

Exemplo 155 - José Joaquim dos Santos, *De Profundis*, parte cava de primeira violeta, pg.1.



Um outro factor que desloca esta obra do núcleo de obras para violas concertantes de José Joaquim dos Santos é o número de cópias das partes cava: acompanhando o tipo de escrita, o facto de haver partes de viola em duplicado e parte de violoncelo em triplicado mostra que o intuito desta música era ser tocada em naipe, nas massas orquestrais sem violinos, provavelmente utilizadas para executar as obras escritas para esta instrumentação por Marcos Portugal ou Eleutério Franco Leal. Este último, aliás, foi autor de diversas orquestrações de obras para quatro vozes e baixo de outros compositores, depositadas na Sé Patriarcal, e há alguma probabilidade deste ser um desses casos.

No Salmo *Memento Domine Davide*⁷⁴, este processo ainda é mais evidente. As fichas de catálogo do Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa mostram que o maço inclui um longo conjunto de partes cava - cordas, sopros e tímpanos - não constantes na partitura original, cuja instrumentação se limita a 4 vozes e linha de baixo cifrado, conforme se pode aferir do Exemplo 156.

⁷⁴ P-Lf 193/63

Exemplo 156 - José Joaquim dos Santos, *Memento Domine Davide*, c.1-16



As obras centrais de José Joaquim dos Santos para a evolução súbita no processo de emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal são, desta forma, os ciclos de Lamentações e Responsórios de 1788, apresentados anteriormente, de cuja escrita algumas partes solistas, pela sua importância para o instrumento, serão analisadas tecnicamente em detalhe na secção posterior. Filipe (2003) afirma que “A escrita violetística é perfeitamente idiomática e, nalguns casos, até virtuosística (José Joaquim dos Santos contava com a perfeição dos instrumentistas de Real Câmara)”, o que constitui um facto muito significativo em Portugal. Ernesto Vieira afirma que José Joaquim dos Santos foi muito influenciado pelo estilo do Napolitano David Pérez (que, curiosamente, escreveu a única obra conhecida em Portugal até então com um solo total de viola, ainda que muito rudimentar, como visto anteriormente - o *Mattutino de Morti* de 1774) , referindo que “[...] As composições são escritas no vigoroso estilo de David Perez e com sciencia não inferior à deste celebre mestre italiano [...] um dos melhores discípulos de David Perez, e tambem um dos mais notaveis compositores na segunda metade do século XVIII” (Filipe, 2003).

Vista no âmbito geral da obra de José Joaquim dos Santos, aliás, esta utilização das violas em papéis solistas concertantes é bastante surpreendente, já que, na esteira da estética napolitana, uma grande parte das suas obras sobreviventes com utilização de orquestra reduz as funções do naipe de violas a simples acompanhamento *col basso*, ou simplesmente suprime este naipe. Estas características colocam-no na linha de Leal Moreira e Luciano Xavier dos Santos que, num quadro de redução total da autonomia técnica da viola de arco, produzem um pequeno e surpreendente núcleo de obras com viola de arco solista. Este núcleo, para além de reforçar a intencionalidade da escolha instrumental e a função expressiva pretendida, constituiu uma verdadeira chave de desbloqueio da emancipação do instrumento em Portugal.

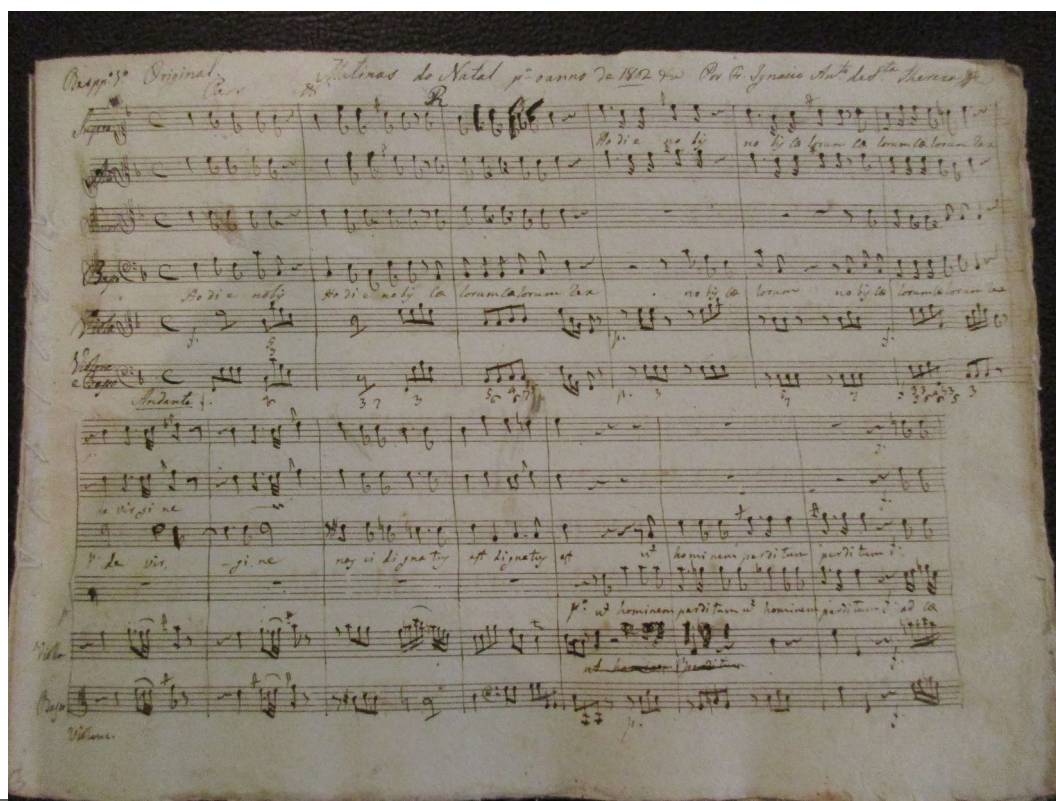
Muito presentes no arquivo da Sé de Évora, estão igualmente as obras de Ignacio António Ferreira de Lima. É provável que tenha sido este compositor a levar para Évora cópias das obras de José Joaquim dos Santos, que se utilizavam profusamente na Sé Patriarcal de Lisboa. Ignacio Ferreira de Lima escreveu diversas obras sem violinos, com utilização de violas em exposição solista, ainda que sem o interesse concertante e técnico das de José Joaquim dos Santos, para temáticas religiosas semelhantes às observadas até agora, para além de outras obras de temática litúrgica mais convencional. A sua *Missa a 4*⁷⁵, de 1802, depositada no arquivo da Sé de Évora, está escrita para coro a 4, viola, violoncelo *obligato* e baixo cifrado. Em geral, para além de apresentarem uma profundidade melódica e harmónica inferior às obras de José Joaquim dos Santos, de terem um interesse técnico menor para o instrumento, a sua música remete habitualmente para estéticas mais anacrónicas tipicamente portuguesas, em que muitas vezes se leva a utilização do baixo cifrado até aos anos 20 do século XIX.

Trata-se de uma missa completa com alguns segmentos de solo vocal, viola, violoncelo “obrigado” ocasional e baixo contínuo. Tanto a viola como o violoncelo têm uma mistura de responsabilidades solistas concertantes, funcionando isoladamente ou em diálogo, com funções de reforço do baixo ou das vozes corais. De notar que o violoncelo apenas tem passagens solistas nos números para voz solo, em que o coro não canta, e, nestes, habitualmente, tem excertos pelo menos tão exigentes técnica e ritmicamente como a viola, o que é habitual neste tipo de peças, mesmo com violas concertantes. Nos números normais de coro, o violoncelo não toca (ficando apenas a fazer o baixo contínuo), ficando a viola a realizar os acompanhamentos melódicos e as pontes de carácter solista. As partes de violoncelo em Ferreira de Lima, aliás,

⁷⁵ P- *Ev Prateleira II, Missas*, 80 (Alegria, 1973)

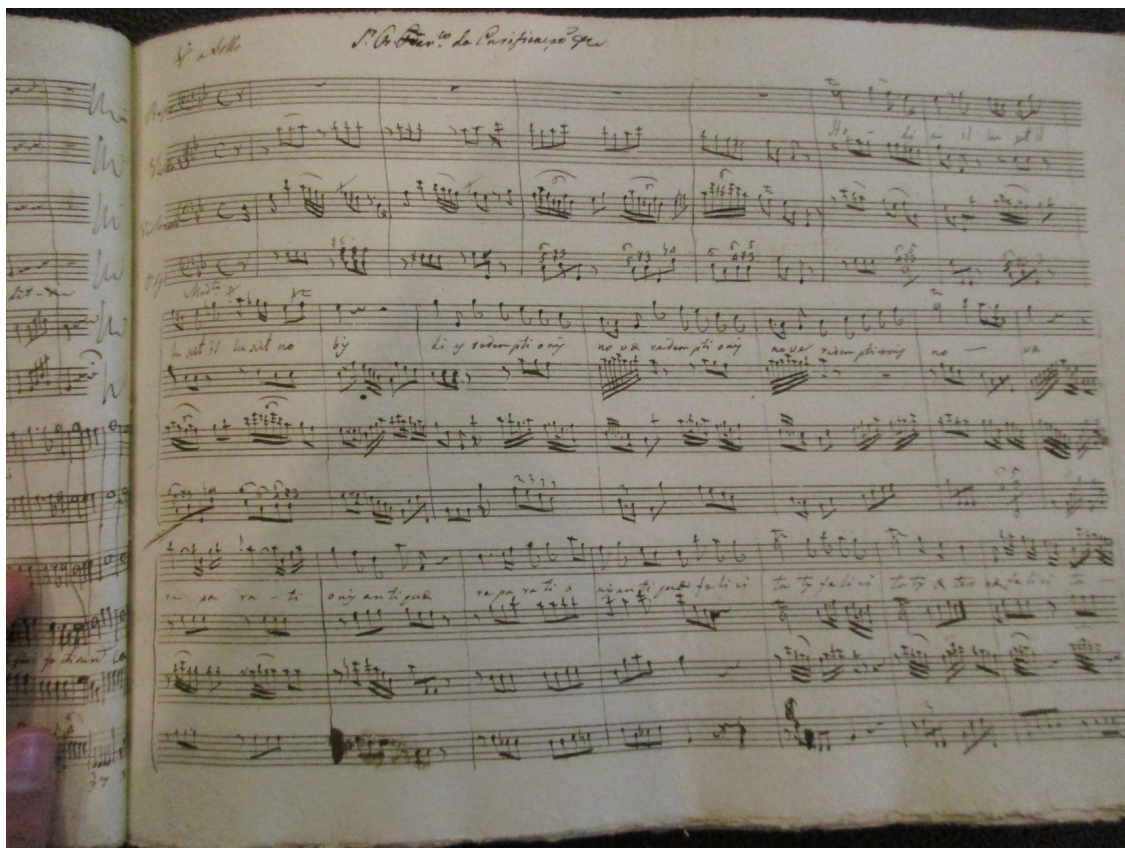
papéis de puro acompanhamento, não havendo secções instrumentais solistas de verdadeira expressividade concertante com a frequência que se encontravam nas obras de José Joaquim dos Santos. Do mesmo ano de 1802, encontramos as *Matinas de Natal a 4 com Violla, Violoncelo, Basso e Orgão, Violoncelo Obrigado. Por Fr. Ignacio An.to de S.ta Thereza, Monge de S. Jeronymo do Real Most.ro de Bellem*⁷⁶. Mais uma vez, trata-se de uma obra sem violinos do mesmo compositor, com utilização de uma viola em posição aparentemente concertante. No entanto, mais uma vez, o tipo de responsabilidade expressiva solista exigida ao instrumento não é tão intensa como acontecia com as obras dos compositores abordados anteriormente, e quase não apresenta secções verdadeiramente solistas, como se pode aferir logo a partir dos primeiros compassos, patentes no Exemplo 158. Trata-se de uma obra de grande dimensão, integrando oito Responsórios, e um *Gloria Patri* a solo. A viola toca durante toda a obra, enquanto que o violoncelo se apresenta autónomo dos baixos apenas nos versos a solo, onde o coro não canta, e há apenas uma parte vocal solista. Nessas ocasiões, em geral, a parte de violoncelo é bem mais virtuosística e interessante do que a de viola, corroborando o que se vinha observando na obra anterior, como se pode ver no Exemplo 160.

Exemplo 158 - Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, c.1-13.



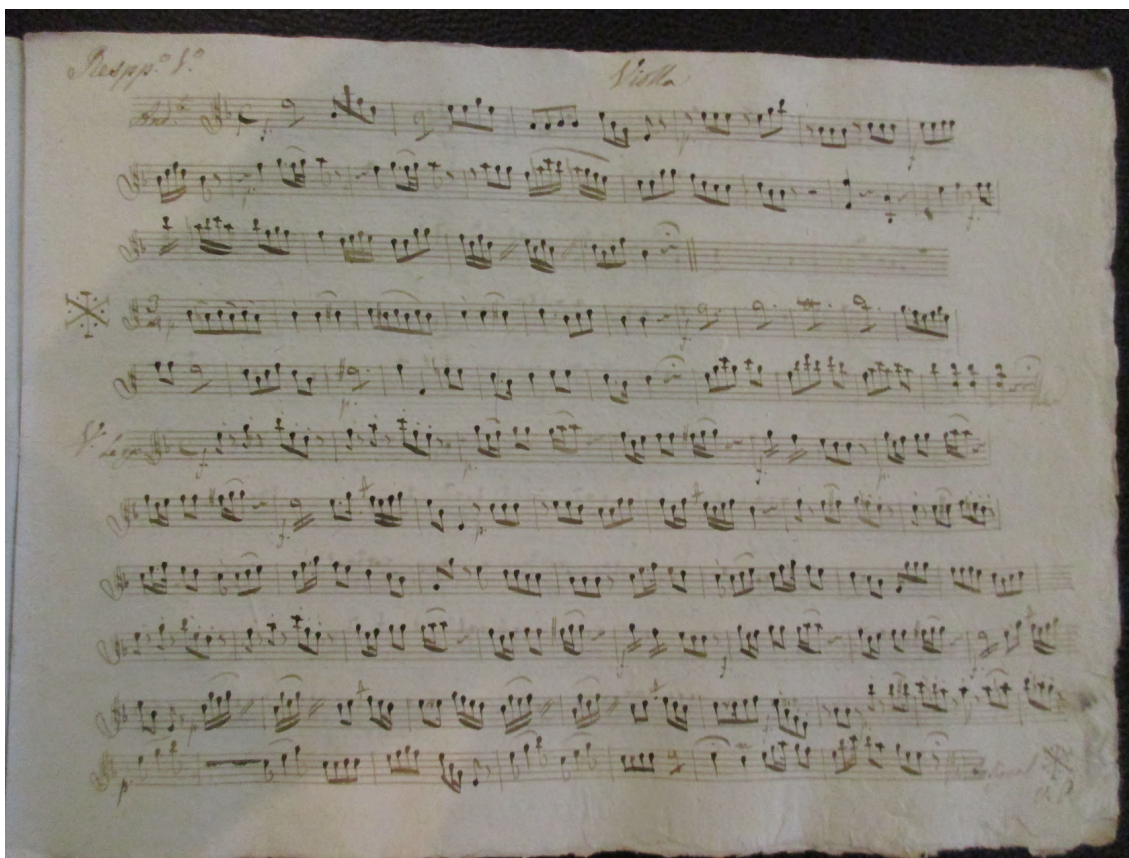
⁷⁶ P-Ev Prateleira V. Responsórios 312-314 (Alegria, 1973)

Exemplo 159 - Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, Verso do 2º Responsório, c.1-20.



Esta obra, apesar de depositada no arquivo da Sé de Évora, não apresenta partes cavas de fagotes, antes apresentando uma parte cava de violeta, patente no Exemplo 160. Este facto deve-se, provavelmente, ao facto das obras terem sido escritas e executadas em Lisboa, na primeira década de 1800. Com efeito, Ignacio José Ferreira de Lima assina este conjunto de partituras como *Monge do Real Mosteiro de Bellem, antigo Instituto de S. Jeronymo*, sem qualquer referência à Sé de Évora, explicando-se este registo pelos seus dados biográficos. Com efeito, tendo a sua actividade estado centrada em Lisboa, onde foi aluno de José Palomino (Scherpereel, 1985, p. 99), foi-lhe atribuído mestrado da Sé de Évora apenas em 1815, tendo morrido em 1818 (Alegria, 1997, p. 201) e legado toda a sua obra ao cabido da mesma catedral (Oliveira, 2014).

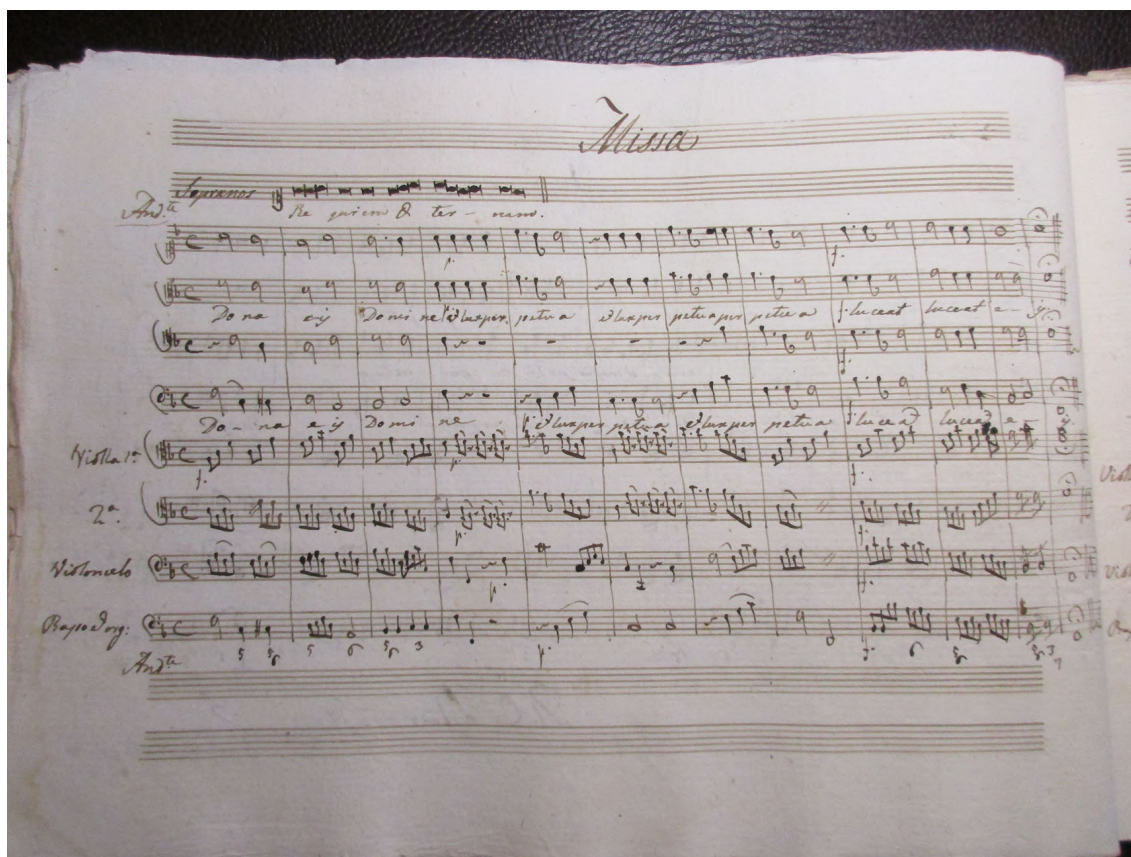
Exemplo 160 - Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, parte cava de viola de arco, pg.1



Datada do ano seguinte, 1803, está depositada no arquivo da Sé de Évora uma outra obra de Ignacio Ferreira de Lima com utilização preponderante de violas de arco. Trata-se da *Missa Pro Defunctis*, para coro a 4 *concertato*, duas violas, violoncelo e baixo contínuo⁷⁷. Significativamente, a organização instrumental da partitura não coloca as linhas de viola de arco em cima do coro, separadas dos instrumentos graves, o que indica que a música não atribui funções de carácter concertante e solista de forma tão intensa às violas como a de José Joaquim dos Santos fazia. As violas aparecem entre o coro e os baixos, o que as remete à partida para uma função mais clara de acompanhamento, como se pode ver no Exemplo 161.

⁷⁷ P-Ev Missas Pro Defunctis, nº 9, Prateleira IV (Alegria, 1973)

Exemplo 161 - Ignacio Ferreira de Lima, *Missa Pro Defunctis*, c.1-12.



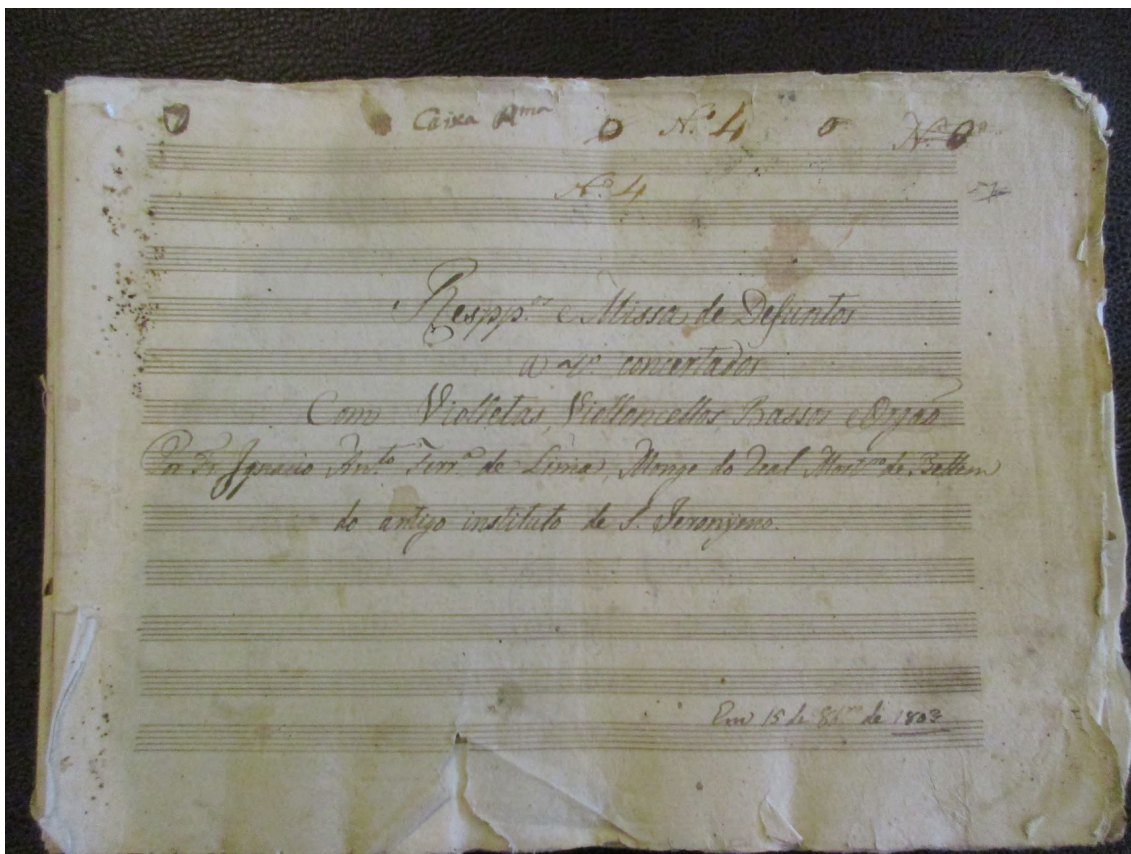
Como é característico deste compositor, nesta obra o violoncelo também dialoga ocasionalmente de forma concertante com as violas. Estas, ainda que tendo uma função de relevo, nunca se assumem como verdadeiramente solistas, executando sempre os motivos principais, mas em subordinação ao acompanhamento do coro, tal como se de naipes de violinos numa missa coral se tratasse.

Ignacio Ferreira de Lima escreveu ainda em 1803 um volumoso conjunto de 9 Responsórios do Ofício de Defuntos, que se encontram depositados no arquivo do Sé de Évora, espalhados entre dois maços separados. No maço com o número de catálogo correspondente a esta peça⁷⁸, encontram-se, no meio de alguma confusão de papéis, Responsórios e Nocturnos de várias proveniências, uma colecção de 9 Responsórios de Defuntos, para Coro a 4, com órgão, duas violetas, violoncelo *obligato* e *basso* de *Fr. Ignacio Ant. Ferreira de Lima*. Trata-se de um conjunto incompleto, já que está em falta a parte de soprano. Todavia, no maço da Missa

⁷⁸ P-Ev Diversos n° 355 Pratereria VII (Alegria, 1973)

anteriormente referida⁷⁹, encontra-se a partitura geral desta obra, cujo frontispício e segunda página do primeiro Responsório se apresentam nos Exemplos 162 e 163, o que permite colmatar a ausência da parte cava em falta do conjunto anterior.

Exemplo 162 - Ignacio Ferreira de Lima, *Responsórios do Ofício de Defuntos*, frontispício.



⁷⁹ P-Ev Missas Pro Defunctis, n.º 9, Prateleira IV (Alegria, 1973)

Exemplo 163 - Ignacio Ferreira de Lima, *Responsórios do Ofício de Defuntos*, primeiro Responsório, pg.2
- violas de arco na terceira e quarta pautas a contar de baixo.



Dentro deste contexto de utilização de violas de arco concertantes em textos religiosos com o tema da morte ou da semana santa, proveniente dos primeiros anos de 1800, existe uma *Lectio 3^a a Duo*, para dois sopranos, duas violas, dois violoncelos e baixo, com a indicação *Original do J. F. X. Baxixa. Anno 1802. LMI?. Sabbato Santo. Lectio 3^a a Duo. Lição. // Opera 3.^a*, datada de 1802, em manuscrito autógrafa depositado na Biblioteca Nacional de Portugal⁸⁰. As iniciais do nome do compositor referem-se a Joaquim Francisco Xavier Baxixa, ou Baptista⁸¹.

Fernandes (2010, Vol. I, p. 159) transcreve um excerto do “Livro dos Directores da Basílica de Santa Maria Maior” (ou seja, Sé Patriarcal de Lisboa), onde consta Francisco Xavier Baxixa como director entre 12-1790 e 1797. Nejmeddine mostra o

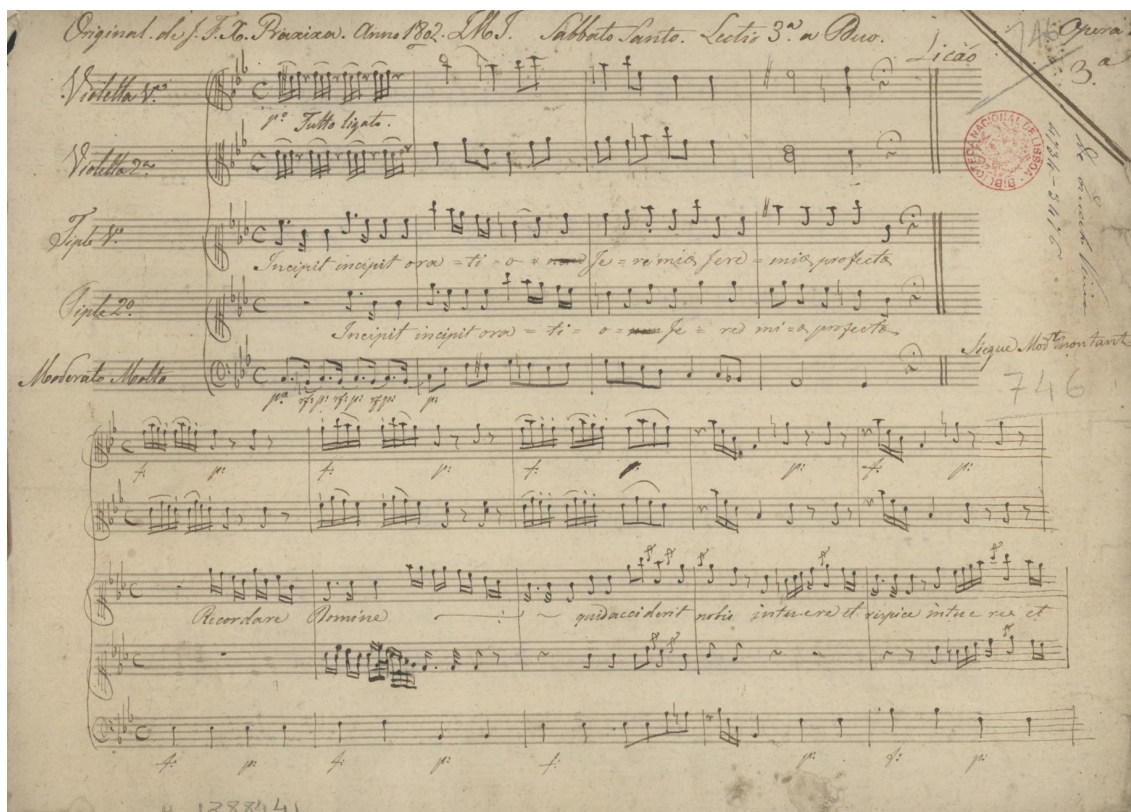
⁸⁰ P-Ln M.M. 746

⁸¹ Embora exista alguma ambiguidade na identidade dos compositores da família Baxixa, e na sua identificação com a família Baptista, os trabalhos de Mafalda Nejmeddine vieram esclarecer a partir de documentação clara que os apelidos Baxixa e Baptista dizem respeito aos compositores portugueses deste período chamados Francisco Xavier e Joaquim Francisco Xavier.

óbito de Francisco Xavier Baptista em 1797. Ora, a *Lectio 3^a* em causa está assinada por um J. F. X. Baxixa - referente provavelmente a Joaquim Félix Xavier Baxixa, filho do anterior -, e está datada de 1802, pelo que a obra será do filho, e não do pai. Fernandes (2010) não deixa margem para dúvidas de que Francisco Xavier e Joaquim Francisco Xavier são pessoas diferentes. De facto, nas suas palavras, “Joaquim Félix Bachixa (Lisboa - Rio de Janeiro)” foi pianista, “possivelmente filho de Francisco Xavier Bachixa, inscrito nos Livros de Entradas da Irmandade de Sta Cecília, em 1790/03/15. Após a transferência da Corte para o Brasil, o músico estabelece-se no Rio de Janeiro onde terá enlouquecido, vindo a falecer em data desconhecida. É autor de uma composição para cravo ou piano, *A Batalha do Vimeiro*. (Cf. Vieira e Vasconcelos).” Ainda sobre Joaquim Francisco Xavier Baxixa, Fernandes (2010, Vol. I, pp. 161-162) refere um “depoimento do Pe. Julião Travassos, datado de 30 de Julho de 1799, em que este elogia uma Missa de Franciso Xavier Baptista e dá a sua opinião em relação ao valor a pagar ao compositor”. A *Lectio* em referência é, assim, sem margem para dúvidas, da autoria de Joaquim Francisco Xavier Baxixa (ou Baptista), nascido em Lisboa em 1755 e falecido no Rio de Janeiro em 1810.

A obra referida tem especial interesse, já que as violas são colocadas num contexto instrumental de câmara, com elevada exposição solista e funções concertantes, num momento de relevo para a emancipação da viola de arco enquanto instrumento solista em Portugal. No Exemplo 164 está patente a primeira página da partitura em causa, que será analisada com maior detalhe técnico em posterior capítulo.

Exemplo 164 - Joaquim Francisco Xavier Baxixa, *Lectio 3^a a Duo*, pg.1.



Marcos Portugal (1762-1830) escreveu um conjunto de obras sem utilização de violinos, e com as violetas no lugar destes, habitualmente associadas à mesma temática religiosa das restantes peças referidas com esta instrumentação, datadas a partir de 1811. A abordagem instrumental que o compositor faz nesta música, todavia, é geralmente vista do ponto de vista mais orquestral, e sem uma atenção concertante à viola de arco. Depois do início do século XIX, a utilização de violas no lugar mais preponderante das cordas continua a ser relativamente comum neste tipo de obras, mas o gosto da época leva a escrita a uma vertente mais orquestral, com utilização vasta de sopros - madeiras e metais - e tímpanos, e com massas sonoras que não permitem que se considere que as violas executam papéis solistas. O tipo de escrita para viola de arco, aliás, com frequentes *divisi*, etc. mostram que se pretendia que a linha fosse tocada em naípe, ainda que os estudos da constituição das orquestras da época (Scherpereel, 1985) e os registos conhecidos de instrumentações em concertos (Fernandes, 2012) mostrem que os naípes seriam constituídos no máximo por dois violetistas, o que, em situações de *divisi*, acaba por redundar em um músico por linha. Esta nova abordagem a este tipo de peças, em

que as violetas não assumem já linhas concertantes, ainda que tenham a preponderância melódica das cordas, fica patente logo no Exemplo 165.

Exemplo 165 - Marcos Portugal, *Matinas de Quinta-Feira Maior*, pg.1.

The image shows a page of handwritten musical notation for 'Matinas de Quinta-Feira Maior' by Marcos Portugal. The score is written on multiple staves, with the top section featuring a vocal line and a string accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The text 'Matinas de Quinta-Feira Maior' is written at the top, followed by 'Marcos Portugal' and '1917'. The score is divided into several systems, with the first system containing the title and the second system containing the beginning of the piece. The notation is dense and includes many accidentals and ornaments. The page is numbered '1' in the top right corner.

Neste Exemplo apresenta-se a primeira página das *Matinas* “que se cantam na quinta-feira santa”, de Marcos Portugal, em manuscrito autógrafo datado de 1813 no Rio de Janeiro, depositado na Biblioteca da Ajuda⁸². Aqui podemos observar uma instrumentação mais vasta, com flauta, clarinetes, trompas, trompetes, fagotes, tímpanos, duas linhas de violas (*viola*), duas linhas de violoncelos, coro, contrabaixo e órgão. É, assim, uma obra para sopros e quarteto orquestral grave, que prossegue a prática de omissão de violinos com o conseqüente incremento de preponderância para as violas em obras desta temática religiosa, mas em que estas estão já acompanhadas de uma orquestra mais volumosa, nomeadamente por um conjunto relevante de sopros. Este facto faz com que as suas funções sejam maioritariamente de acompanhamento, com raras aparições de excertos com responsabilidade melódica. A mesma distribuição de funções mantém-se nas restantes obras de Marcos Portugal destas características, o que indica que, dos anos 10 para a frente, parece assistir-se a uma diluição da importância concertante atribuída às violas de arco em obras relacionadas com a temática da morte, ainda que a instrumentação sem violinos se mantenha, num prolongamento formal da ideia inicial, ainda que sem o conteúdo solista que caracterizou as obras de Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos ou Baxixa.

Também escritas no Rio de Janeiro, mas dois anos antes, as *Matinas do Natal* “Com obrigação de clarinettes, trompas, violettas, fagottes, violochellos, contrabachos e órgão, compostas para a Capp.^a Real do Rio de Janeiro, por ordem de S.A.R. o Príncipe Regente, por Marcos Portugal, 1811” estão depositadas em manuscrito autógrado na Biblioteca da Ajuda⁸³, e apresentam as mesmas características instrumentais da obra anteriormente referida. Com estas características, há ainda um *Miserere* para sopros, violetas e baixos, “Pra. se executar quinta Fra. Sancta na Real Capella do Rio de Janeiro”, datado igualmente de 1813⁸⁴.

Para além destas obras, há uma série de manuscritos não autógrafos e não datados de Marcos Portugal com este tipo de instrumentação, mas sem uma preponderância tão marcadamente concertante das violas de arco, depositados na Fábrica da Sé Patricarcal de Lisboa. Nomeadamente, um *Confitebor*⁸⁵ orquestrado por Eleutério

⁸² P-La 44-XV-10

⁸³ P-La Cota 2546

⁸⁴ P-La 44-XV-12

⁸⁵ P-Lf 175/14A D-3

Franco Leal - do qual o Exemplo 166 apresenta a primeira página desde logo com exposição melódica nas violas -, um Salmo "Laudates Pueri"⁸⁶ a cinco vozes e instrumentos - cuja primeira página se encontra patente no Exemplo 167, com motivos de acompanhamento melódico nas violas -, e um *Magnificat a 4*⁸⁷, em que as violas se apresentam numa passagem rápida de semi-colcheias em solo total no início do *Allegro brillante*, como se pode observa nos Exemplos 168 e 169.

Exemplo 166 - Marcos Portugal, *Confitebor*, c.1-6.

The image shows a page of handwritten musical notation for the piece 'Confitebor' by Marcos Portugal, measures 1 through 6. The score is written on aged, slightly torn paper and includes staves for various instruments and voices. The instruments listed on the left are: Flauta (Flute), Clarinete in Bb (Clarinet in Bb), Fagote (Bassoon), Viola (Viola), Corneta Soprano (Soprano Cornet), Trompete in Bb (Trumpet in Bb), Baixo (Bass), Soprano (Soprano voice), Alto (Alto voice), Tenor (Tenor voice), Baixo (Bass voice), Tambores em Bb (Bb Drums), Organão (Organ), and Alto-Contrabaixo (Double Bass). The notation is in a historical style, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, particularly in the Viola part. There are some markings like 'p.' (piano) and 'f.' (forte) throughout the score.

⁸⁶ P-Lf 175/26 D-4

⁸⁷ P-Lf 175/2 D-3

Exemplo 167 - Marcos Portugal, *Salmo Laudates Pueri*, c.1-6.

A handwritten musical score for 'Salmo Laudates Pueri' by Marcos Portugal, measures 1-6. The score is written on ten staves. The instruments listed on the left are: Flauto (Flute), Clarinetto (Clarinet), Fagotto (Bassoon), Trompa (Trumpet), Tromba (Tuba), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), Viola (Viola), Violoncello (Cello), and Organ. The music is in a major key and 2/4 time. The lyrics 'Lau da te Lau da te Lau' are written under the strings. The score is signed 'M. Portugal' at the bottom left.

Exemplo 168 - Marcos Portugal, *Magnificat*, c.4-7.

A handwritten musical score for 'Magnificat' by Marcos Portugal, measures 4-7. The score is written on ten staves. The lyrics 'a ni ma mea Do mi num' are written under the strings. The music is in a major key and 2/4 time. The score is signed 'M. Portugal' at the bottom left. The tempo marking 'Allo brillante' is written at the top right. A blue circular stamp is visible on the right side of the page.

Exemplo 169 - Marcos Portugal, *Magnificat*, c.8-11.



Uma outra obra sem violinos e com o foco melódico e de acompanhamentos principais das violas de arco é o *Nisi Dominus*, para sopros, violas e baixos, de Marcos Portugal, com a indicação “Bemposta”, depositado na Biblioteca da Ajuda⁸⁸. Embora não datado, parece ter origem em data anterior aos já mencionados, sendo, com toda a certeza, anterior às obras do Rio de Janeiro. A sua orquestração é para flautas, clarinetes, trompas, trompetes, fagotes, trombone, violas, violoncelos, contrabaixo, tímpano e órgão, como se pode ver no Exemplo 170. As violas assumem com frequência acompanhamentos melódicos, embora os grandes solos sejam todos efectuados pelos sopros. Ainda assim, as violas têm alguns desafios técnicos, que mostram um grau de emancipação técnica já elevado, como se pode ver na subida à terceira posição patente no Exemplo 171.

⁸⁸ P-La 48-V-2-75

Exemplo 170 - Marcos Portugal, *Nisi Dominus*, c.1-4.

And non tanto

Flauti
Clarinetto
Fagotti
Corni Eb
Viola
Violoncelli
Tromboni
Organico
Alto
Tenore
Basso
Orgão

Nisi Dominus ad. f. cavent

org. 106

Exemplo 171 - Marcos Portugal, *Nisi Dominus*, c.45-49.

fus - tra vi - gi - lat fus - tra vi - gi - lat qui - a -

Nestes Exemplos foi possível aferir que Marcos Portugal foi um herdeiro desta prática, embora a tenha alterado no sentido da diluição da importância melódica das violas de arco. Terá sido este compositor a transportar esta prática para o Brasil, influenciando os compositores locais das gerações seguintes. Fernandes (2010, Vol. I, p. 453), ao falar dos repertórios da liturgia regular na Patriarcal e nas Capelas Reais diz que “No repertório desta época, encontram-se ainda orquestrações que prescindem dos violinos, mas incluem violetas, como o conjunto de obras compostas para a Semana Santa por José Joaquim dos Santos, ou peças mais tardias como as *Matinas de Natal* escritas em 1811 por Marcos Portugal para a Capela Real do Rio de Janeiro e a *Missa Pastoril*, de José Maurício Nunes Garcia, destinada à mesma cerimónia, claramente herdeiras das práticas da Capela Real e Patriarcal de Lisboa”.

Apesar da associação de Cristina Fernandes fazer todo o sentido do ponto de vista formal e da relação dos meios instrumentais com o texto religioso, no que diz respeito ao processo de emancipação da viola de arco enquanto instrumento solista, as obras de Marcos Portugal não representam um avanço, ou sequer uma continuidade, em relação às de José Joaquim dos Santos. Constituem sim uma regressão nesse domínio, num caminho para uma maior integração orquestral, e para a diluição do papel concertante das violas. São a marca, no fundo, do fim do primeiro período de emancipação da viola de arco em Portugal.

Nos arquivos portugueses há outras obras sem utilização de violinos, em que as violas assumem o papel principal do conjunto de cordas, mas em que não se apresentam com responsabilidades solistas ou concertantes, corroborando o caminho seguido por Marcos Portugal nas primeiras décadas de oitocentos. São os casos das *Matinas da Exaltação da Santa Cruz*⁸⁹, “*Da Capella da Bemposta*”, da *Sequência do Espírito Santo*⁹⁰ para “4 vozes, Instrumentos do Vento, Violetas Baxos e órgão”, e do *Confitebor*⁹¹ “com Violetas Tromboni e Órgão Obrigado”, de José de Santa Rita Marques e Silva (1782-1837).

De autor anónimo, mas dotado de maior interesse do ponto de vista da emancipação técnico-expressiva da viola de arco é o motete *Ecce appropinquat hora*⁹², para

⁸⁹ P-La Cota 3220

⁹⁰ P-Ln F.C.R. 198//79

⁹¹ P-VV Maço XCIX

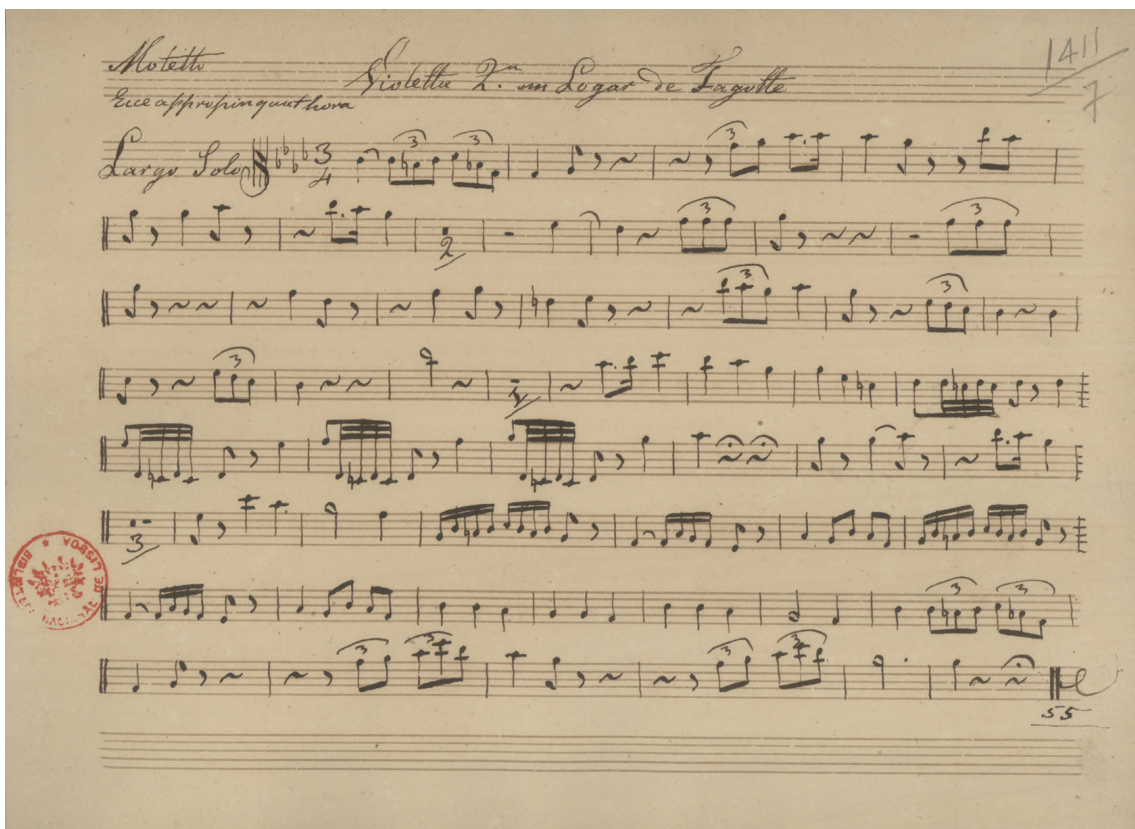
⁹² P-Ln M.M. 1411//1-7

contralto solo, coro e duas violetas, “Para se cantar no Real Convento de Santos”, depositado na Biblioteca Nacional de Portugal. Aqui, as violetas concertantes têm partes interessantes solisticamente, e a parte de segunda viola diz “Violetta 2^a. em Logar de Fagotte”, como se pode ver nos Exemplos 172 e 173.

Exemplo 172 - Anónimo, *Ecce appropinquat hora*, parte cava de primeira violeta.

The image shows a page of handwritten musical notation for the first viola part of a motet. The title at the top is "Motette Ecce appropinquat hora // Violeta 1^a". The tempo and performance instructions are "Solo" and "Largo". The music is written on ten staves. A red circular stamp from the "BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL" is visible on the left side. The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments. The page is numbered "141" in the top right corner and "55" in the bottom right corner.

Exemplo 173 - Anónimo, *Ecce appropinquat hora*, parte cava de segunda violeta.



Eleutério Franco Leal (1758-1840) escreveu um *Credo a 4* - Exemplo 174 -, sem violinos, para flautas, fagotes, violoncelos, violas, trompetes, trompa, coro, trombone, órgão, tímpanos e contrabaixo, presente na Biblioteca Nacional⁹³, com uma cópia anonimamente atribuída no Paço Ducal de Vila Viçosa⁹⁴. Num enquadramento de uma vasta orquestração, as violas de arco assumem apenas funções de preenchimento harmónico e ocasionais acompanhamentos melódicos, sem qualquer interesse particular do ponto de vista da sua emancipação técnico-expressiva.

⁹³ P-Ln MM4952

⁹⁴ P-VV Maço XXXV

Exemplo 174 - Eleutério Franco Leal, *Credo a 4*, c.1-5.

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is arranged in systems. The top system includes Flautas (Flutes), Fagotti (Bassoons), Violoncelli (Violoncellos), Violettas (Violas), Trombi In Bfa. (Trumpets in B-flat), and Trompas In Fa. (Trumpets in F). Below this is the vocal section with Soprano, Alto, Tenor, and Baixo (Bass). The bottom system includes Trombone, Organo (Organ), Trompano In Bfa. e Fa. (Timpani in B-flat and F), and Contrabaixo (Double Bass). The music is in 3/4 time and one flat. Dynamics like 'f' and 'p' are used. A 'Soli' marking is above the flute and bassoon parts. The tempo 'All.° Maestoso' is written below the woodwinds.

No arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa há ainda um largo conjunto de obras de José Maria Franchi (1776-1832), todas datadas entre 1821 e 1823, com utilização de violas e baixo a acompanhar coro e solistas vocais, compostas ao serviço da Patriarcal e da

Capela Real. Não se trata de obras com violas concertantes, mas em que duas violas fazem o papel único de instrumentos melódicos no naipe das cordas, completamente integradas numa orquestra muitas vezes constituída essencialmente por instrumentos de sopro, e cuja função é de puro acompanhamento. Apesar de José Maria Franchi ser um compositor de origem italiana, o seu lugar central e a sua enorme produção ao serviço da Patriarcal e da Capela Real, num período de muitas dificuldades para estas instituições, durante o final da sua vida, faz com que a referência a estas obras ganhe sentido à luz da utilização de violas em âmbito orquestral litúrgico no contexto português.

Se é verdade que a maioria destas obras se reporta a temas sacros de algum dramatismo e relação com o ciclo da morte, há também outras que constituem formas litúrgicas mais comuns, como *Missa* ou *Gloria*. Como anteriormente referido, chega a haver, inclusivamente, uma *Sinfonia* em Mi \flat Maior⁹⁵ (na acepção anacrónica, para o tempo, deste termo, que é aqui uma obra com introdução lenta a um único andamento *vivace*, provavelmente para se constituir como abertura para alguma obra sacra com instrumentação semelhante), datada de 1822, com naipe de cordas exclusivamente constituído por duas violas e baixos, para além de uma orquestra de sopros bastante completa, utilizando até três trombones⁹⁶. Trata-se de um caso único em Portugal, e de grande raridade na Europa da época, de um obra instrumental para orquestra com utilização de dois napes de violas cumprindo as funções que os violinos, aqui inexistentes, habitualmente assumem.

Apesar de - nesta noutras obras deste período com estas características - ambos os napes de violas terem previstas algumas cordas dobradas - sem dificuldade de maior -, e apesar da massa orquestral de sopros ser bastante pesada, não é de excluir a hipótese das duas linhas de violas serem tocadas com apenas um músico por parte, e não por napes completos. Muitas das obras de Franchi depositadas na Sé Patriarcal eram dedicadas à Capela Real ou a “S.M.F” - *Sua Majestade Fidelíssima* -, e é verosímil que, neste período, os efectivos da Patriarcal e da Real Câmara fossem os mesmos. Ora, segundo Scherpereel (1985), os anos de 1820 a 1822 caracterizam-se pelo facto da Real Câmara ter atingido o seu limite mínimo de efectivos orquestrais. Tendo em conta que, já no seu auge, a orquestra não teve nunca mais do que quatro violetistas nos seus quadros, podemos, com relativa segurança, inferir

⁹⁵ P-Lf 77/75 B-3

⁹⁶ Oboés, clarinetes, fagotes, violas, trompas, trompetes, três trombones, baixos

que, no período principal de actividade de Franchi, este disporia provavelmente de apenas dois violetistas, uma para cada naipe de violas das suas obras.

Globalmente, da prática de atribuir verdadeiros e genuínos papéis concertantes às violas de arco nas obras religiosas com texto relacionado com o tema da morte ou da semana santa, se se excluir aquelas em que as violas são tratadas como um naipe inserido numa orquestração mais vasta, existem hoje registos que se estendem de 1778 a 1803. Ainda que não haja registos ou relatos de outras, é muito provável que tenham existido mais obras destas características anteriores e posteriores a este intervalo, não tendo todavia sobrevivido até aos dias de hoje. De uma prática de instrumentação muito circunscrita, e em que as violas assumiam funções concertantes bem claras e definidas - nos casos de José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos e Joaquim Xavier Baxixa - passou-se lentamente ao prolongamento formal da base de orquestração sem violinos, mas já sem a preponderância melódica inicial para estes instrumentos. Os papéis concertantes de violetas começaram a perder-se com a utilização de grandes massas de sopros por parte de Marcos Portugal, tendo terminado com a utilização apenas retórica de violas no papel principal das cordas, por omissão de violinos, mas numa escrita orquestral perfeitamente convencional.

O primeiro movimento de emancipação técnico-expressiva da viola em Portugal foi assim muito circunscrito no tempo, no conteúdo e no estilo, concentrando-se essencialmente num pequeno núcleo de compositores que, no último quartel do século XVIII, decidiram explorar idiomática e timbricamente o instrumento até aí anónimo e inexpressivo, mas que parecia ser adequado aos afectos que a música litúrgica relacionada com o ciclo da morte induzia.

A prática de não utilização de violinos e de relevar as sonoridades mais graves das cordas, com especial incidência das violas de arco, foi mimetizada por diversas vezes ao longo do século XIX, ainda que sem a continuidade, a consistência e a coerência das últimas décadas de setecentos. Depois daquele primeiro movimento, as obras que surgem durante todo o século XIX parecem sempre constituir imitações retóricas, sem genuinidade, de uma forma que teve a sua vivência musical num período e num contexto muito específico. Não trouxeram, por esta razão e pelo facto de se terem baseado muitas vezes nas obras orquestrais das primeiras décadas do século e não nas obras principais do final do século anterior, quaisquer novidades no que concerne ao processo de emancipação do instrumento. Ainda que se trate de obras que integram já uma outra unidade cronológica que não cabe na presente secção do

trabalho, faz sentido abordá-las brevemente, já que constituem uma continuação, mais ou menos regular, da prática analisada no presente capítulo.

É o caso das “Mattinas nº4, para a Quinta-feira Santa”, de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862), para duas violas, baixo e órgão, a acompanhar um coro a quatro vozes com solistas, datada de 1840. Na cota da Biblioteca Nacional de Portugal correspondente⁹⁷ há duas cópias para cada uma das partes cavas de viola, ou seja, duas partes de “Viole 1.^a” e duas partes de “Viole. 2.^a”, dando a ideia de que as violas eram tocadas em naípe. Aliás, a escrita parece sugerir frequentes *divisi* em cada uma das partes cavas. Geralmente, as partes de viola não têm preponderância solista, com exceção do Responsório 2º (*Allegro*), em que assumem uma parte instrumental rápida.

Ainda dos anos 40 do século XIX, a “Lamentação 2ª que se canta 5ª. f.ra. S.ta”, de António Luis Miró (1815-1853), está instrumentada para duas violas, dois violoncelos, flauta, clarinete, baixo e contralto solo, como patente no Exemplo 175. Pelas características camerísticas da obra, a escrita acaba por atribuir alguma preponderância às violas de arco, ainda que a expressão melódica esteja, por maioria de razão, no contralto solo. Este compositor foi uma figura marcante na sociedade musical do seu tempo e na construção da estética romântica em Portugal, e é sintomático que revise as sonoridades deste tipo de instrumentação. No livro de escrituras do Conde de Farrobo⁹⁸ é possível observar a contratação de Miró para “Mestre e Ditector de Muzica” do Real Theatro de São Carlos, no ano de 1839, com um salário de 57600 réis por mês, “e hum Beneficio ao uzo do Theatro”.

⁹⁷ P-Ln F.C.R. 40//21

⁹⁸ Livro de Escrituras do Conde de Farrobo, “Emprezario do mesmo Real Theatro”. Fundo Teatro São Carlos, Livro 8, BNP

Exemplo 175 - António Luis Miró, Lamentação 2ª de Quinta-feira Santa, c.1-10.

Lamentação 2.ª que de Cantata 5.ª pro Jho.
192-10-7 De Ernesto Linares 1507-1080
Original A. L. Miró

Solo de Alto 4 Abril 1846

Larghetto Sensibile

Viola 1.ª
Viola 2.ª
Violoncello 1.º
Violoncello 2.º
Flauta
Clar. B. fa
Alto Solo
Basso

Min
Min

N.º 29. III.º 9.º

H 1231294

Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860) também se debruçou sobre estas sonoridades, nomeadamente através do *Verso do 5º Responsório das Matinas de Sta. Cecília*⁹⁹, para *clarim*, tenor, duas violas e três violoncelos, datado de 1856. Trata-se de uma obra sem especial interesse técnico para as violetas, que, no entanto, mostra a continuação desta estrutura de instrumentação, pelo menos como eco algo adulterado da forma original. Nesta peça, as violas funcionam em naípe - “Violas 1^{as}” e “Violas 2^{as}” - e não em estilo concertante, como é visível no Exemplo 176.

Exemplo 176 - Francisco Norberto dos Santos Pinto - *Verso do 5º Responsório das Matinas de Sta. Cecília*, parte cava de primeiras violas.

Ainda na década de 1870 se mimetizava os ecos dessa prática do final do século XVIII, mesmo que apenas nos seus contornos formais, e já sem o esplendor do desenvolvimento idiomático e concertante do passado. Alfredo Gazul (1844-1908), compositor a que se há-de referir longamente noutro capítulo, escreveu nessa década, em Itália (Santos, 1978), o seu *Tantum Ergo* para coro masculino, dois fagotes, duas violas, violoncelos e contrabaixos, do qual o Exemplo 177 apresenta a primeira página.

⁹⁹ P-Ln M.M. 235//7 e M.M. 363

Exemplo 177 - Alfredo Gazul, *Tantum Ergo*, c.1-7.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Tantum Ergo" by Alfredo Gazul. The score is written on aged paper and includes the following elements:

- Handwritten title: "103 - Vol. 3" and "De Gerardo Viana 4557-3361".
- Tempo and dynamics: "And. sostenuto" and "mf".
- Instrumentation: Violin I, Violin II, Viola I, Viola II, Bass, Flute, Clarinet (Clarinete), and Cello/Double Bass (Cello (Cello) / Co.).
- Lyrics: Latin text is written below the vocal lines, including "Tan-tum er-go sa-crā-men-tū veni-re quae-si-mus a-gi-tus et in-bi-li-tas".
- Handwritten number: "H 1229211" at the bottom left.

Trata-se de uma obra em que as violas são escritas sempre em *divisi*, previsivelmente para ser interpretada por dois violistas, mas em que as linhas do instrumento não chegam a apresentar segmentos de verdadeiro solo.

Na Tabela 1 apresenta-se uma lista global das obras portuguesas, por ordem cronológica, identificadas como tendo utilização de violas de arco no papel principal das cordas, sem utilização de violinos, na sua esmagadora maioria constituindo música para textos litúrgicos relacionados com a morte ou com a semana santa. Na Tabela 2, para eficaz comparação, apresenta-se uma lista apenas das obras destas características que atribuem efectiva e indubitavelmente papéis concertantes solistas às violas de arco.

Compositor	Título	Instrumentação	Data	Arquivo
Luciano Xavier dos Santos (1734-1808)	Responsórios "delle Matine del venerdì Santo / Originale di Luciano X.er Santos / 1778"	2 "traversiere", 2 violas, violoncelos, contrabaixos	1778	P-Ln
Luciano Xavier dos Santos	Lamentação do Sábado Santo, "com Instrumentos do Sabado S.to. Original de Luciano X.er. no Anno de 1778	Traversieri, violas, violoncelo, contrabaixo/contínuo	1778	P-La
Luciano Xavier dos Santos	Christus Factus Est pro nobis	2 violetas e violoncelo/contínuo	s.d.	P-La
Luciano Xavier dos Santos	Miserere	2 violetas e violoncelo/contínuo	s.d.	P-La
José Joaquim dos Santos (1747-1801)	"Lamentação que se canta na 4ª Feira Santa Do Snr.e Jozé Joaquim dos Santos"	2 violetas/fagotes, violoncelo, órgão geral e duas trompas <i>ad libitum</i>	1788	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Lamentação Prim.a Que se canta na 5ª Feira Santa, Do Snr.e Jozé Joaquim dos Santos"	2 violetas (ou fagotes), violoncelo e contrabaixo	1788	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Lamentação que se canta na 6ª Feira Santa Do Snr.e Jozé Joaquim dos Santos"	2 violetas (ou fagotes), violoncelo e contrabaixo	1788?	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Respons. 1º. q se Canta na 4ª. Fra. Sta. In Primo Nocturno"	2 violetas, violoncelo/fagote, contrabaixo	1788?	P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Responsorios a 4 / Que se cantão na 5ª. Frª. Santa / Omnes amici mei / Do Snr.º José Joaq.m.dos. Santos"	2 violetas (ou fagotes), violoncelo e contrabaixo	1788?	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Responsorios / da Semana Santa /Que se cantão / Na 6ª Feira Santa / Do Snr.º Jozé Joaquim dos Santos"	2 violetas, violoncelo/fagote, contrabaixo	1788?	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	Stabat Mater a 3 vozes	Dois sopranos, baixo, duas violetas e violoncelo	1792	P-Ln / P-Cug
José Joaquim dos Santos	Salmo "Profundis" em Fá Maior	2 flautas, 2 clarinetes, 2 violas, 2 trompas, trombone, violoncelo, contrabaixo, tímpanos	1793	P-Lf
José Joaquim dos Santos	Salmo 131 Memento Domine David	2 flautas, 2 clarinetes, fagote, 2 violas, 2 trompas, trombone, 2 violoncelos, contrabaixo, tímpanos	1793	P-Lf
Joaquim Xavier Baxixa (1775-1810)	Lectio 3ª a Duo	2 sopranos, 2 violetas, baixo (violoncelo, ou contrabaixo, ou fagote)	1802	P-Ln
Ignacio António Ferreira de Lima (m. 1818)	Missa a 4	Viola, violoncelo "obrigado" e baixo contínuo	1802	P-Ev
Ignacio António Ferreira de Lima	Matinas de Natal a 4	Viola, violoncelo e baixo	1802	P-Ev
Ignacio António Ferreira de Lima	Missa de Defuntos	2 violetas, violoncelo, baixo e órgão	1803	P-Ev
Ignacio António Ferreira de Lima	- Responsórios do ofício de defuntos	2 violetas, violoncelo, baixo e órgão	1803	P-Ev
Marcos Portugal (1762-1830)	Magnificat a 4 vozes e instrumentos, em Fá maior	Violas I e II, contrabaixos, órgão, tímpanos, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes	s.d.	P-Lf
Marcos Portugal	Confitebor "orquestrado por E. F. Leal"	Violas I e II, violoncelo, contrabaixo, órgão com baixo realizado, tímpanos, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, trombones	s.d.	P-Lf

Tabela 1 (primeira de duas páginas) - Lista global das obras portuguesas, por ordem cronológica, identificadas como tendo utilização de violas de arco no papel principal das cordas, sem utilização de violinos.

Compositor	Título	Instrumentação	Data	Arquivo
Marcos Portugal	Confitebor	Violas I e II, violoncelos I e II, contrabaixo, órgão, tímpanos, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, trombone	s.d.	P-Lf
Marcos Portugal	Salmo "Laudates Pueri" a 5 vozes e instrumentos	Violas I e II, violoncelo, contrabaixo, órgão, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes	s.d.	P-Lf
Marcos Portugal	Nisi Dominus, para sopros, violas e baixos, de Marcos Portugal; "Bemposta"	Flautas, clarinetes, trompas, trompetes, fagotes, trombone, violas, violoncelos, contrabaixo, tímpanos e órgão	s.d.	P-La
Marcos Portugal	Matinas do Natal "Com obrigação de clarinetes, trompas, violettas, fagottes, violochellos, contrabachos e órgão, compostas para a Copp. ^a Real do Rio de Janeiro, por ordem de S.A.R. o Príncipe Regente, por Marcos Portugal, 1811"	"Com obrigação de clarinetes, trompas, violettas, fagottes, violochellos, contrabachos e órgão"	1811	P-La
Marcos Portugal	Matinas de Sexta-feira Maior ("que se cantam na quinta-feira santa"), de Marcos Portugal, Rio de Janeiro, 1813; (São as Matinas de Quinta-Feira Maior)	Flauta, 2 clarinetes, trompas, trompetes, fagotes, tímpanos, 2 violas, 2 violoncelos, contrabaixo, órgão	1813	P-La
Marcos Portugal	Miserere para sopros, violetas e baixos, "Pra. se executar quinta F.ra. Sancta na Real Capella do Rio de Janeiro"		1813	P-La
Anónimo	Motete a solo, Motetes Ecce appropinquat hora, com alto concertado	Contralto solo, 2 violetas (ou fagote e violeta), órgão	cerca de 1800-1810	P-Ln
Anónimo	Credo	Flautas, fagote, violoncelos, violetas, coro	s.d.	P-VV
José de Santa Rita Marques e Silva (1782-1837)	Matinas da Exaltação da Santa Cruz, "Da Capella da Bemposta"	Coro, 2 violas, baixo, órgão	s.d.	P-La
José de Santa Rita Marques e Silva	"Sequentia do E. r. to S. to 4 vozes, Instrumentos do Vento, Violetas Baxos e órgão"	Coro, violas, 2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, baixos, órgão	s.d.	P-Ln
José de Santa Rita Marques e Silva	Psalmo Confitebor tibi D. ne, com "Violettas Tromboni e Órgão Obrigado"	Coro, 2 violas, 2 trombones, órgão	(não tem indicação de data, mas uma peça do Maço C do mesmo compositor indica 1829)	P-VV
Eleutério Franco Leal (1758-1840)	Credo a 4	2 flautas, 2 fagotes, 2 violoncelos, 2 violas, 2 trompetes, trompa, trombone, órgão, tímpanos e contrabaixo	s.d.	P-Ln
Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)	Quinta feira Santa Mattinas nº4	Coro, 2 violas, baixo, órgão	1840	P-Ln
António Luis Miró (1815-1853)	"Lamentação 2ª. que se canta 5ª. f. ra S. ta"	Contralto solo, 2 violas, 2 violoncelos, flauta, 2 clarinetes, contrabaixo	1846	P-Ln
Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)	Verso do 5º Responsório Angelus Domini	Tenor solo, clarinete, 2 violas, 3 violoncelos, contrabaixo	1856	P-Ln
Alfredo Gazul (1844-1908)	Tantum Ergo	Coro masculino, 2 fagotes, 2 violas violoncelos e contrabaixos	187?	P-Ln

Tabela 1 (segunda de duas páginas) - Lista global das obras portuguesas, por ordem cronológica, identificadas como tendo utilização de violas de arco no papel principal das cordas, sem utilização de violinos.

Compositor	Título	Instrumentação	Data	Arquivo
Luciano Xavier dos Santos (1734-1808)	Responsorios "delle Matine del venerdì Santo / Originale di Luciano X.er Santos / 1778"	2 "traversiere", 2 violas, violoncelos, contrabaixos	1778	P-Ln
Luciano Xavier dos Santos	Lamentação do Sábado Santo, "com Instrumentos do Sabado S.to. Original de Luciano X.er. no Anno de 1778	Traversieri, violas, violoncelo, contrabaixo/contínuo	1778	P-La
Luciano Xavier dos Santos	Christus Factus Est pro nobis	2 violetas e violoncelo/contínuo	s.d.	P-La
Luciano Xavier dos Santos	Miserere	2 violetas e violoncelo/contínuo	s.d.	P-La
José Joaquim dos Santos (1747-1801)	"Lamentação que se canta na 4ª Feira Santa Do Snr.e Joze Joaquim dos Santos"	2 violetas/fagotes, violoncelo, órgão geral e duas trompas <i>ad libitum</i>	1788	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Lamentação Prim.a Que se canta na 5ª Feira Santa, Do Snr.e Jozé Joaquim dos Santos"	2 violetas (ou fagotes), violoncelo e contrabaixo	1788	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Lamentação que se canta na 6ª Feira Santa Do Snr.e Joze Joaquim dos Santos"	2 violetas (ou fagotes), violoncelo e contrabaixo	1788?	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Respons. 1º. q se Canta na 4ª. Fra. Sta. In Primo Nocturno"	2 violetas, violoncelo/fagote, contrabaixo	1788?	P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Responsorios a 4 / Que se cantão na 5ª. Frª. Santa / Omnes amici mei / Do Snr.º José Joaq.m.dos Santos"	2 violetas (ou fagotes), violoncelo e contrabaixo	1788?	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	"Responsorios / da Semana Santa /Que se cantão / Na 6ª Feira Santa / Do Snrº Joze Joaquim dos Santos"	2 violetas, violoncelo/fagote, contrabaixo	1788?	P-Ev // P-Ln
José Joaquim dos Santos	Stabat Mater a 3 vozes	Dois sopranos, baixo, duas violetas e violoncelo	1792	P-Ln / P-Cug
Joaquim Xavier Baxixa (1775-1810)	Lectio 3ª a Duo	2 sopranos, 2 violetas, baixo (violoncelo, ou contrabaixo, ou fagote)	1802	P-Ln
Ignacio António Ferreira de Lima (m. 1818)	Missa a 4	Viola, violoncelo "obrigado" e baixo contínuo	1802	P-Ev
Ignacio António Ferreira de Lima	Matinas de Natal a 4	Viola, violoncelo e baixo	1802	P-Ev
Ignacio António Ferreira de Lima	Missa de Defuntos	2 violetas, violoncelo, baixo e órgão	1803	P-Ev
Ignacio António Ferreira de Lima	- Responsórios do officio de defuntos	2 violetas, violoncelo, baixo e órgão	1803	P-Ev

Tabela 2 - Lista global das obras portuguesas identificadas como tendo utilização de violas de arco no papel principal das cordas, sem utilização de violinos, que atribuem efectiva e indubitavelmente papéis concertantes solistas às violas de arco.

É notório que a Tabela 2 é substancialmente mais curta do que a primeira, e que a atribuição de responsabilidades solistas se situa num intervalo de tempo muito curto e bem delimitado. Com efeito, como visto, trata-se de um prática que aparece institucionalmente bem sedimentada entre 1778 e 1803, num surpreendente e generalizado movimento de emancipação técnico-expressiva da violas de arco enquanto instrumento solista ao serviço da música religiosa, mas que nas décadas subsequentes se vai alterando no sentido de envolver maiores massas orquestrais. Desta forma, ainda que mantendo algumas das intenções tímbricas, formais e

expressivas, perde de forma muito vincada o carácter solista para as violas de arco. Este campo de criação musical e litúrgica constituiu o primeiro momento de verdadeira emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal.

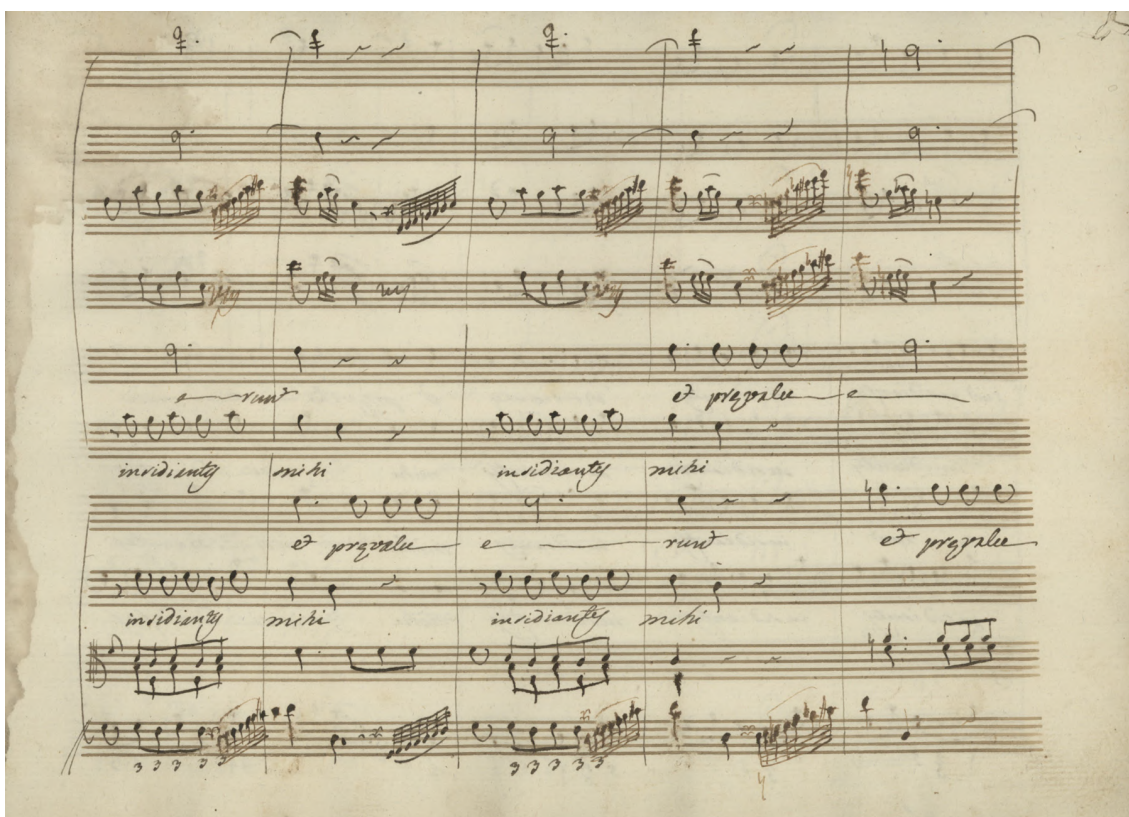
4.5.2.2 Análise técnica de exemplos específicos

De seguida, encetar-se-á um olhar técnico sobre excertos de algumas das obras mais relevantes deste *corpus* tão particular, por forma a aferir do estado geral de emancipação da viola de arco através da escrita, e da forma como este evoluiu por intermédio desta prática musico-litúrgica.

Responsorios delle Matine del Venerdì Santo, de Luciano Xavier dos Santos

Um dos corpos de obra mais relevantes para o estudo da primeira emancipação solista da viola em Portugal, realizada através do utilização de violas sem concertantes em obras religiosas relacionadas com o tema da morte ou com o ciclo da semana santa, é o de Luciano Xavier dos Santos, com já referido anteriormente. Os seus responsórios “*delle Matine del Venerdì Santo*” de 1778 caracterizam-se precisamente por uma exposição melódica e concertante constante, quer em solo total, quer em linhas de acompanhamento melódico aos coros e solistas vocais. Não obrigando os violetistas a virtuosismos técnicos exagerados, trata-se de uma música ritmicamente complexa, com motivos sempre rápidos e desafiantes para estes instrumentos. O Exemplo 178 mostra, desde logo, linhas de violas solista sempre activas melodicamente, com escalas rápidas, ritmos complexos, e constantes mudanças entre as cordas Ré e Lá.

Exemplo 178 - Luciano Xavier dos Santos, *Responsórios delle Matine del Venerdì Santo*, pg.5 (linhas de violas na terceira e quarta pauta superiores do sistema)



No Exemplo 179, proveniente do segundo responsório da mesma obra, é possível observar, de forma acentuada, a difícil gestão de arco e de mão esquerda que a constante alternância súbita de cordas implica, ainda para mais em exposição melódica total.

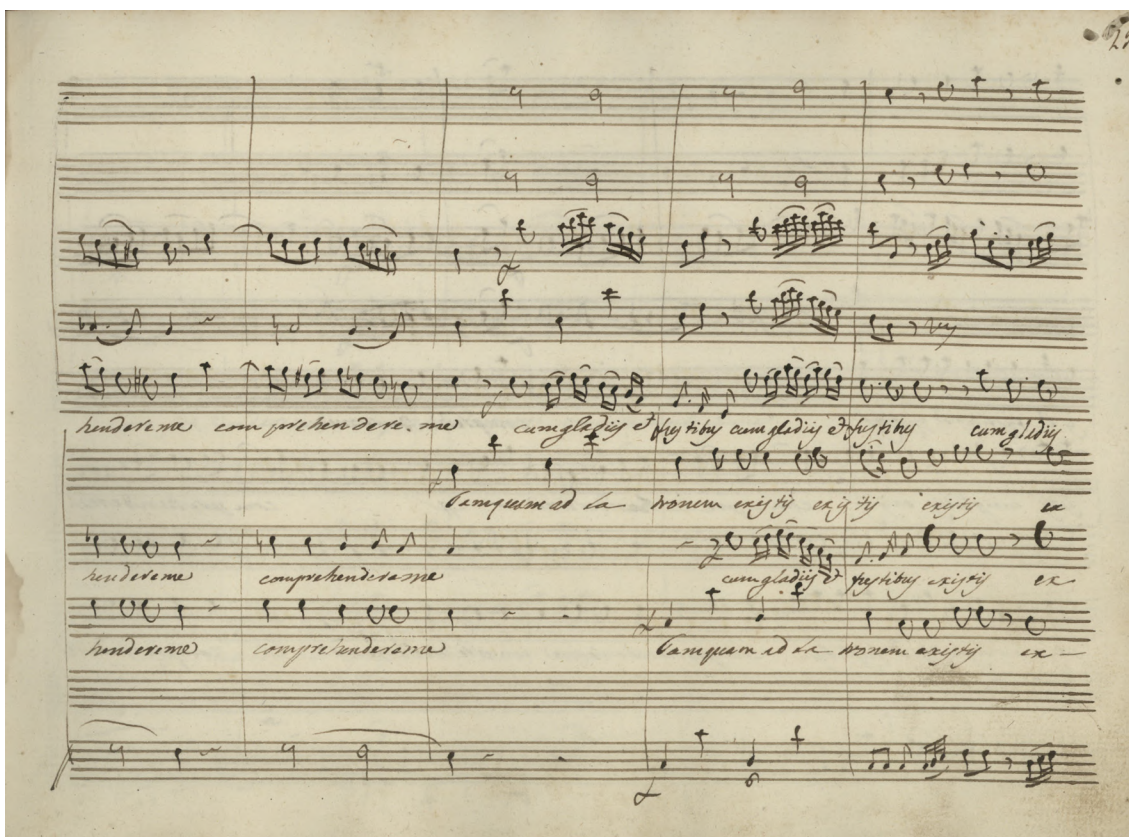
Exemplo 179 - Luciano Xavier dos Santos, *Responsorios delle Matine del Venerdì Santo*, segundo responsório, c.1-3;

No Exemplo 180 as escalas voltam, desta feita com a dificuldade acrescida de serem executadas em *spiccato*, num ritmo rápido descendente. Já no Exemplo 181, a dificuldade técnica reside no registo agudo da primeira viola, que obriga à utilização da terceira posição, e à subida e descida constantes de posição, embora em dobragem melódica com o soprano, e, como tal, sem se encontrar em solo total. Os dois primeiros compassos do verso do sexto responsório, por outro lado, constituem o primeiro caso conhecido na história da música portuguesa de um excerto de viola de arco em solo melódico total, sem acompanhamento, como se pode observar no Exemplo 182.

Exemplo 180 - Luciano Xavier dos Santos, *Responsórios delle Matine del Venerdì Santo*, segundo responsório, c.4-7;



Exemplo 181 - Luciano Xavier dos Santos, *Responsórios delle Matine del Venerdì Santo*, segundo responsório, c.9-13;



Exemplo 182 - Luciano Xavier dos Santos, *Responsorios delle Matine del Venerdì Santo*, verso do sexto responsório, c.1-8;

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper, numbered '99' in the top right corner. The score is written for viola da gamba, with multiple staves. The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. There are several systems of staves, each with a clef and a key signature of one flat. The lyrics are written in a cursive hand below the staves: 'Quia non est inventus quime agnovit et fecerit'. The score includes dynamic markings such as 'p.' and 'And:'. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

Os Exemplos apresentados são paradigmáticos não só do tipo exigência técnica que é colocada aos violistas que interpretam esta obra, como do tipo de escrita idiomática focada na viola de arco enquanto instrumento melódico preponderante em obras com esta temática religiosa. Trata-se da primeira página conhecida da primeira emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal.

Miserere, de Luciano Xavier dos Santos

O *Miserere* de Luciano Xavier dos Santos, para duas violas de arco, coro *concertato* e baixo, apresenta uma exigência técnica às violas de arco inédita até então na história da música portuguesa. Nesta obra, as violas assumem características concertantes ainda mais intensas do que na analisada anteriormente. O *Largo* introdutório da obra - *Mei Deus*, Exemplo 183 - coloca desde logo a primeira viola a assumir uma linha melódica complexa ritmicamente - com frequente utilização de síncopas e diluição de tempos fortes através de ligaduras -, com uma extensão melódica longa - o que

implica um cuidado especial na condução expressiva da frase, com variações de articulação e dinâmica constantes e com subidas e descidas entre a primeira, segunda e terceira posições. Trata-se de um excerto com múltiplas exigências técnico-expressivas, que pressupõe a existência de um violetista artisticamente autónomo, que afirma a independência da voz da viola de arco face a outros instrumentos de cordas, e do qual se apresenta uma sugestão de arcadas e dedilhações no Exemplo 184.

Exemplo 183 - Luciano Xavier dos Santos, *Miserere*, *Largo*, parte cava de primeira viola.



Exemplo 184 - Luciano Xavier dos Santos, *Miserere*, *Largo*, parte cava de primeira viola, sugestão de dedilhações e arcadas.



Na secção seguinte da obra, sob a indicação de carácter de *Moderato* - Exemplo 185 - a dificuldade prende-se especialmente com a alternância constante de articulações, que obriga a uma destreza apurada no controlo do arco e de todo o mecanismo da

mão direita: dedos, pulso, cotovelo, braço e ombro.

Exemplo 185 - Luciano Xavier dos Santos, *Miserere*, *Moderato*, parte cava de primeira violeta.



Toda a peça mantém o mesmo registo de escrita nas violas de arco concertantes: subidas constantes à terceira posição, alternância frequente de articulações, melodias em total exposição solista e de elevada dificuldade de condução expressiva, cromatismos, utilização de estruturas musicais como arpejos ou escalas rápidas, ritmos complexos, e um carácter geral de virtuosismo artístico, não só para a primeira violeta, mas também para a segunda. O *Miserere* de Luciano Xavier dos Santos representa o zénite da exigência técnico-expressiva para a viola de arco em Portugal neste período, das obras hoje em dia conhecidas, tendo-se mantido a peça mais exigente durante as décadas subsequentes.

Lamentação de Quarta-Feira Santa, de José Joaquim dos Santos

Embora as obras com violas concertantes de José Joaquim dos Santos não atinjam em nenhum momento o grau de exigência técnica visto em Luciano Xavier dos Santos, a escrita idiomática, de total preponderância melódica, de grande expressividade, e, principalmente, a grande dimensão de todo o seu corpo de obra com estas características, colocam o compositor no centro do primeiro movimento de emancipação da viola de arco enquanto instrumento solista em Portugal.

A obra de José Joaquim dos Santos está quase toda inédita, quer no que diz respeito a edição discográfica, quer à edição em partitura. É o caso da esmagadora maioria das obras do ciclo da semana santa, com utilização de violas de arco concertantes. Como visto, este é composto por três Lamentações e três ciclos completos de Responsórios de Matinas.

A “Lamentação que se canta na 4ª Feira Santa” contém alguns exemplos paradigmáticos do tratamento solista atribuído às violetas. Logo os primeiros quatro compassos, patentes no Exemplo 186, enunciam o carácter expressivo da condução melódica a cargo das violas concertantes. Aqui é, desde logo, apresentada uma paleta vasta de ritmos, registos, articulações e dinâmicas. O motivo inicial atinge o segundo tempo através de uma escala rápida de fusas, que termina numa colcheia com indicação de articulação *staccatto*, à qual se segue de imediato uma figura ligada em *piano* para terminar a frase. Se, do ponto de vista da mão esquerda, este primeiro compasso não envolve dificuldades de maior, já no que concerne à gestão de arco e à condução de frase, enuncia desde logo que o compositor conta com violetistas artisticamente autónomos, conhecedores da técnica específica do instrumento e da sua sonoridade.

Exemplo 186 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 4ª feira santa*, c. 1-4 - P-Ln M.M. 137//5



The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, the title "Lamentação de 4ª feira santa" is written in cursive, along with the composer's name "José Joaquim dos Santos" and the date "1788". The score is written for multiple instruments, including Violins (Violas), Viola, and other instruments. The notation is dense and expressive, with various dynamics and articulations. The page is numbered "85" in the bottom right corner. There are also some numbers at the bottom left: "H. 1704876. CB 4053904".

Mesmo depois de passada a introdução puramente instrumental, depois da entrada do coro as violas continuam a assumir linhas de grande preponderância, sem se limitarem a acompanhamentos harmónicos simples. O acompanhamento das violetas ao coro continua a ser melódico, contrapontístico e concertante, como se pode aferir no Exemplo 187. Nesta secção, aliás, é pedido às violas de arco que executem após

a suspensão um acorde de três notas de posição difícil, na introdução a uma frase com dificuldade acrescida pelo facto de ter as notas Ré e Sol baixadas por bemóis.

Exemplo 187 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 4ª feira santa*, c. 17-23



The image shows a page of handwritten musical notation for a viola da gamba. It consists of six staves. The top two staves contain dense, fast-moving melodic lines. The middle two staves contain lyrics in Latin: *Sola Civitas* and *plena populo plena*. The bottom two staves contain a more active accompaniment. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *legh.* and *quomodo*.

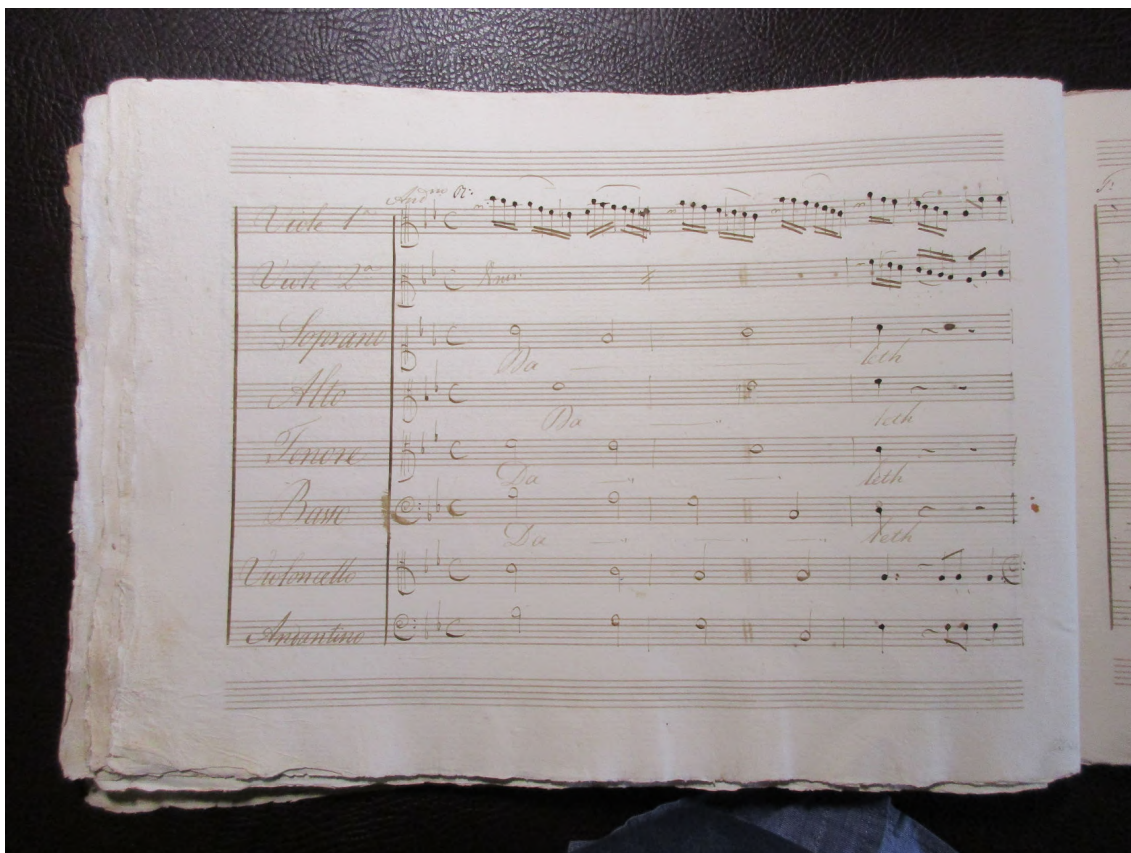
O mesmo se pode verificar no Exemplo 188, em que as violas concertantes prosseguem um acompanhamento melódico muito activo ao coro. Ambos os casos são representativos do que se passa em toda a peça.

Exemplo 188 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 4ª feira santa*, p. 35 - P-Ev, Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, Lamentações, nº 51 (Alegria, 1973)



O Exemplo 189 é representativo da forma como José Joaquim dos Santos relaciona as linhas de violas concertantes com as frases do Coro: linhas melódicas longas e com foco auditivo central, que se apresentam como motivo principal enquanto o Coro veicula o texto através de massas sonoras mais compactas. Mesmo nos casos em que as violetas acompanham linhas solistas vocais, em que são estas que, mais ostensivamente, focam a atenção auditiva, aquelas produzem sempre motivos melódicos que se revestem de interesse em si próprias, não constituindo simples preenchimentos harmónicos.

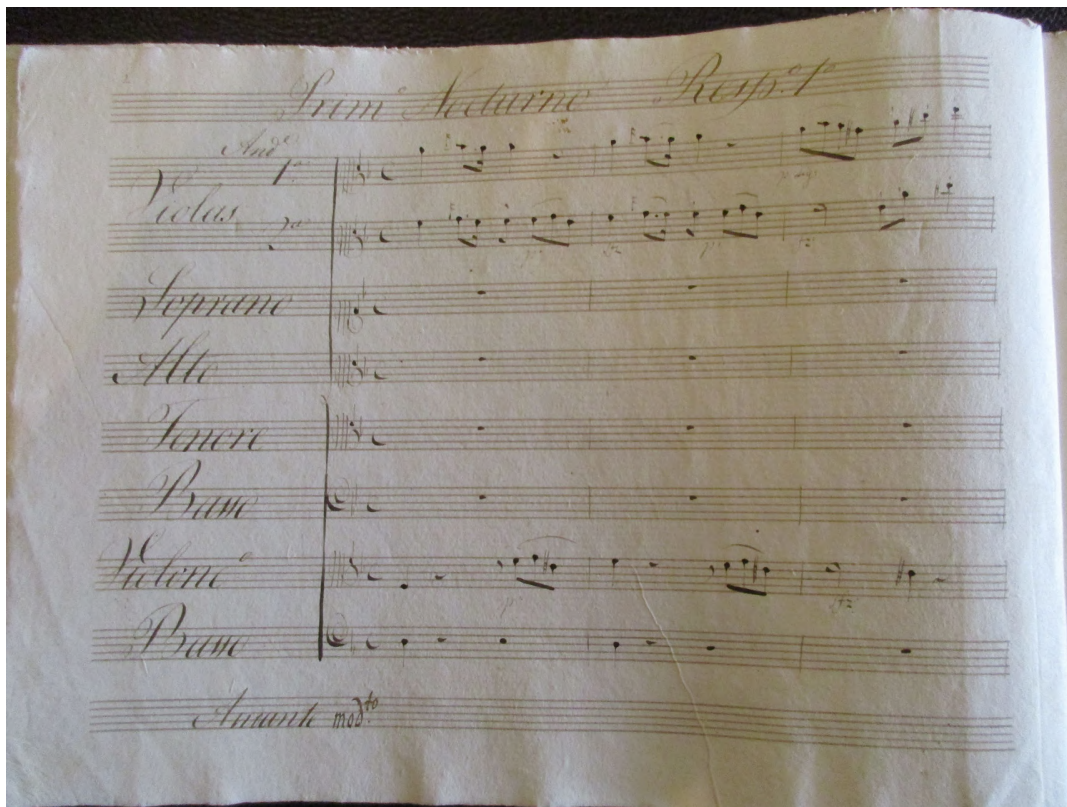
Exemplo 189 - José Joaquim dos Santos, *Lamentação de 4ª feira santa*, p. 45 - P-Ev, Manuscritos Avulsos, Prateleira VI, Lamentações, nº 51 (Alegria, 1973)



Responsórios de Quinta-Feira Santa, de José Joaquim dos Santos

Um olhar focado sobre a escrita para as violas nos *Responsórios de Quinta-Feira Santa*, de José Joaquim dos Santos, vem corroborar a observação dos Exemplos Musicais abordados na obra anterior. Para além das secções solistas puramente instrumentais - das quais o Exemplo 190, referente ao início do primeiro responsório -, também nos segmentos em que o Coro canta veiculando o texto litúrgico as violas de arco se apresentam sempre motivos melódicos de grande interesse, e com movimento frequentemente mais activo do que as vozes, como se pode observar nos Exemplos 191 e 192, correspondentes às duas primeiras páginas do segundo responsório da obra.

Exemplo 190 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de Quinta-Feira Santa*, primeiro responsório, c. 1-3 - "Manuscritos Avulsos", Prateleira VI, n.ºs 763-771 (Alegria, 1973)



Exemplo 191 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de Quinta-Feira Santa*, segundo responsório, c. 1-3 - "Manuscritos Avulsos", Prateleira VI, n.ºs 763-771 (Alegria, 1973)

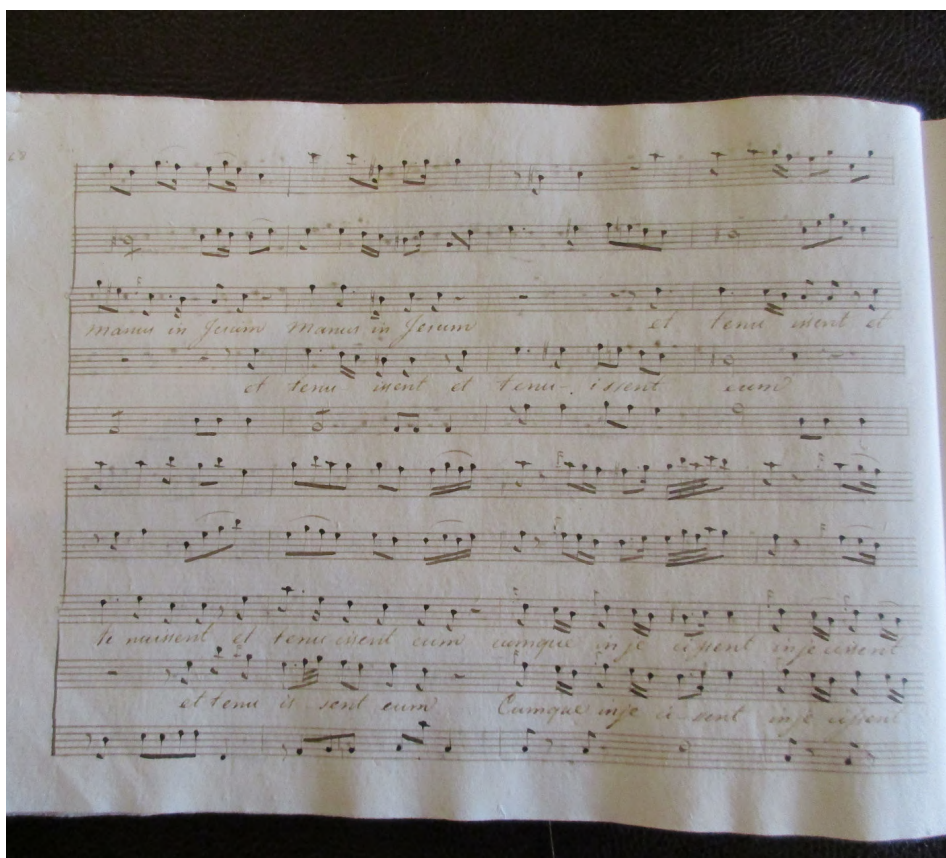
A photograph of a handwritten musical score on aged paper. The title at the top is "Resp. 2.º". The score is written for a string quartet and includes parts for Violin 1 and 2, Viola, and Cello/Double Bass. The text "Solum templi superum est" is written in the vocal lines. The notation is in a historical style with various clefs and time signatures. The paper shows signs of age and wear.

Exemplo 192 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de Quinta-Feira Santa*, segundo responsório, c. 4-7 - "Manuscritos Avulsos", Prateleira VI, n.ºs 763-771 (Alegria, 1973)



Mesmo nos versos *a solo* que habitualmente seguem os Coros iniciais dos Responsórios, onde os solistas vocais assumem com naturalidade a preponderância melódica, o acompanhamento das violetas concertantes é sempre realizado através de motivos com muito movimento e interesse melódico e contrapontístico, sem se limitarem a dobrar as vozes, embora o façam com frequência. Este tipo de contraponto entre solistas vocais e linhas de acompanhamento melódico nas violetas está bem patente no Exemplo 193, ou, entre outros locais, com igual ou superior mais intensidade, no início do verso do sétimo responsório.

Exemplo 193 - José Joaquim dos Santos, *Responsórios de Quinta-Feira Santa*, verso do quarto responsório, c.7-14 - "Manuscritos Avulsos", Prateleira VI, n.ºs 763-771 (Alegria, 1973)



Os excertos focados do presente Responsório, bem como da anterior Lamentação, foram escolhidos por constituírem casos representativos do tratamento das linhas de violas de arco concertante na total extensão das obras, da mesma forma que tanto a Lamentação como o Responsório abordados são obras representativas da forma como José Joaquim dos Santos enquadra a violela enquanto instrumento solista na música religiosa do ciclo da semana santa.

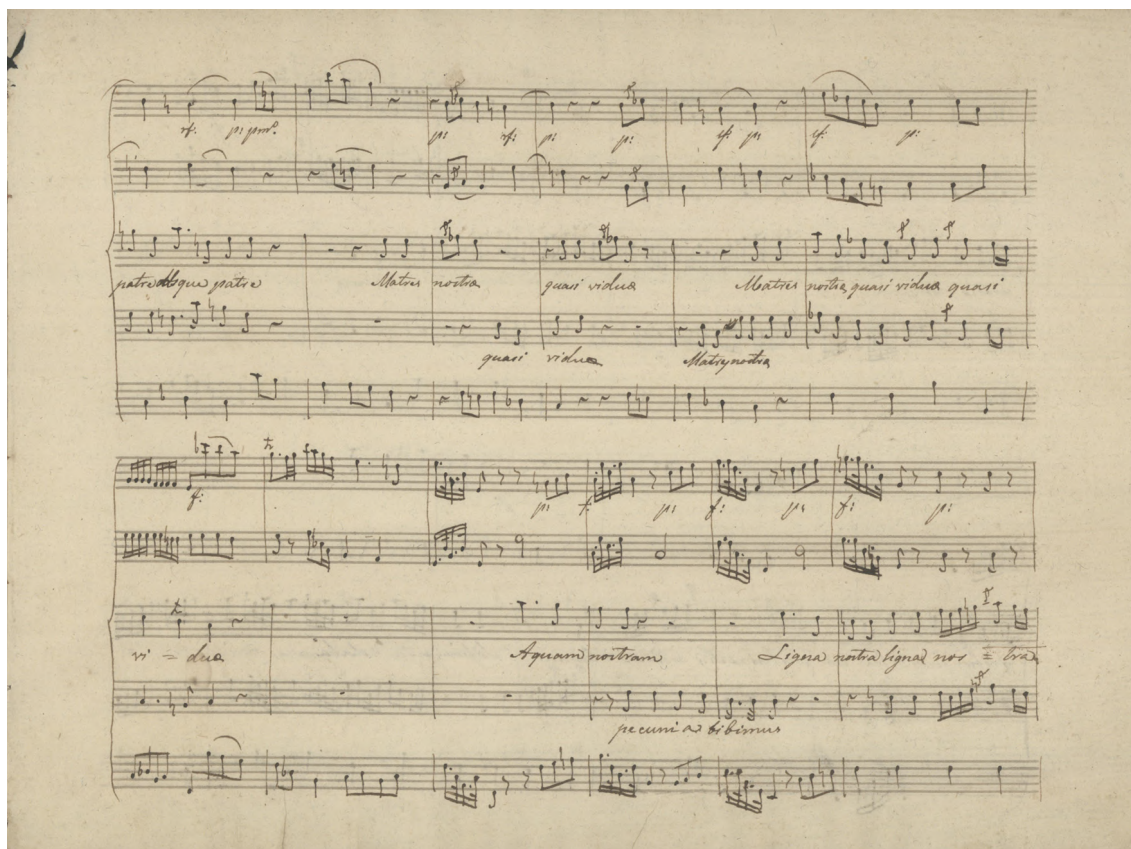
Lectio 3^a a Duo, de Joaquim Francisco Xavier Baxixa

A já referida obra de Joaquim Francisco Xavier Baxixa - *Lectio 3^a a Duo* -, destina-se igualmente ao ciclo da semana santa, e é orquestrada para duas violetas, dois sopranos e baixo instrumental, sem figuração de baixo contínuo. Apesar de em toda a extensão da obra não haver nenhum segmento que seja univocamente instrumental, com preponderância clara e inequívoca das violas de arco, a escrita das mesmas em situação de acompanhamento é semelhante àquela encontrada nas obras focadas de

José Joaquim dos Santos: complexidade rítmica, valorização melódica e contrapontística. Esta escrita, todavia, é menos rica do que a de Santos, já que as linhas tendem com frequência para dobrar segmentos dos solistas vocais ou do baixo.

Estas diversas características da escrita para violas solistas em Baxixa estão visíveis no Exemplo 194. Aqui é possível observar as violetas em linhas melódicas independentes de quaisquer outras, logo nos compassos 21 e 22, no compasso 25, bem como na ponte do compasso 28, e no compasso 32. Nos compassos 23 e 24, as violas executam motivos imitativos em relação ao primeiro soprano. No compasso 26, as violetas dobram parcialmente as duas linhas vocais solistas, e nos compassos 29 a 31 apresentam-se dobrando ou em homorritmia com os baixos.

Exemplo 194 - Joaquim Francisco Xavier Baptista, *Lectio 3ª a Duo*, c.21-32 - P-Ln M.M. 746



The image shows a page of handwritten musical notation for a viola solo. It consists of several systems of staves. The top system has two staves with complex rhythmic patterns and dynamics like 'ff' and 'p'. The middle system has two staves with lyrics in Latin: 'Mater nostra quasi vidua' and 'Mater nostra quasi vidua quasi quasi vidua'. The bottom system has two staves with lyrics: 'Aquam nostram' and 'Liqua nostra liqua nos bibimus'. The notation is dense and features various rhythmic values and dynamics.

No que concerne à exigência técnica, Baxixa não propõe passagens de grande dificuldade, e não chega ao patamar de destreza solicitado por Luciano Xavier dos Santos, já analisado no presente trabalho. Todavia, o facto de a armação de clave ter três bemóis - o que não está visível na folha patente no Exemplo 194 - obriga a

algumas soluções não totalmente óbvias do ponto de vista da escolha de dedilhações. Por esta razão, apresenta-se no Exemplo 195 uma sugestão de dedilhações e arcadas para a *Violetta 1ª*, nos compassos 27 e 28.

Exemplo 195 - Joaquim Francisco Xavier Baptista, *Lectio 3ª a Duo*, c.27-28. Sugestões de dedilhações e arcadas.

Responsórios das Matinas de Natal, de Ignacio Ferreira de Lima

Como referido anteriormente, a obra de Ignacio Ferreira de Lima sem violinos e com utilização de violetas concertantes atribui consideravelmente menos relevância concertante às linhas de viola do que as dos outros compositores abordados nesta secção. A dimensão da sua obra, todavia, bem como o facto de pressupor a existência da viola de arco enquanto instrumento solista, de voz própria e plenamente emancipado, obriga a que seja incluído neste movimento de autonomização em lugar central.

Nas suas *Matinas de Natal*, Ferreira de Lima utiliza uma linha de viola de arco e baixo contínuo para acompanhar o Coro nos Responsórios, acrescentando uma linha de violoncelo solista, em registo agudo e quase sempre escrito em clave de Dó na quarta linha, nos versos a solo. Este violoncelo solista tem uma preponderância melódica mais evidente do que a viola de arco, cujo papel é sempre mais modesto neste compositor. O tipo de escrita para violeta, ainda que menos diverso e interessante sob a perspectiva solista, é, no entanto, sintoma de um conhecimento profundo das características técnicas e sonoras do instrumento por parte do compositor, e faz querer que a abordagem ao mesmo como instrumento autónomo, com voz artística própria, seria mais generalizada do que à partida se pensa hoje em dia. No Exemplo 196, correspondente precisamente a um destes versos a solo com viola e violoncelo,

é possível observar o tipo de escrita idiomática para ambos os instrumentos, bem como a sua relação hierárquica mútua, e a relação contrapontística de ambos com o baixo contínuo e com as vozes.

Exemplo 196 - Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, verso do segundo Responsório, c.1-20 - P-Ev Prateira V. Responsórios 312-314 (Alegria, 1973)

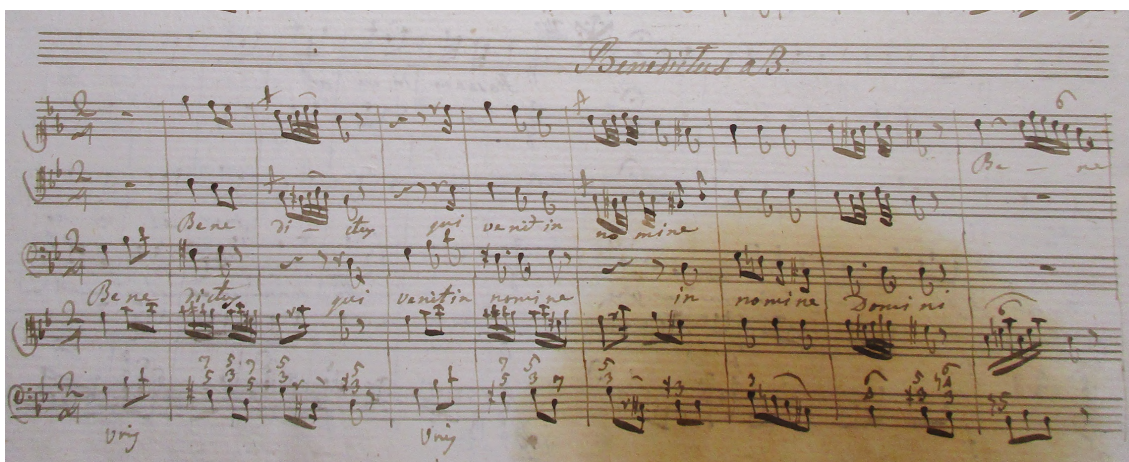


Nos primeiros quatro compassos torna-se evidente a maior relevância melódica do violoncelo, que é a marca dos versos de todos os Responsórios desta peça. Nos compassos 8 a 14, todavia, enceta-se um diálogo entre viola de arco e violoncelo, com preponderância principal daquela, em figurações rápidas de escalas e arpejos, com algum fulgor virtuosístico. Em todo o segmento presente no Exemplo 196, apesar de viola e violoncelo estarem a acompanhar uma linha vocal, nunca aqueles instrumentos se subjugam a esta ou ao baixo, sempre apresentando motivos, figurações rítmicas e contornos melódicos mais ricos e interessantes do que a voz solista. Este tipo de relação entre viola solista e vozes vem na esteira da abordagem com que José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos e Joaquim Xavier Baxixa assumiam a escrita de música com estas características.

Missa a 4 com Viola, de Ignacio Ferreira de Lima

Tal como na obra anterior, para além da viola de arco, esta Missa apresenta violoncelo solista, em registo agudo, em alguns números com vozes solo. Nestas ocasiões, o violoncelo dialoga melodicamente com a violela, ou simplesmente tira-lhe a preponderância melódica. Globalmente, o papel da viola de arco não é plenamente concertante, embora as características de acompanhamento melodicamente rico e diversificado se mantenham semelhantes às obras anteriores. É o caso do excerto presente no Exemplo 197, correspondente ao *Benedictus* para soprano, tenor e baixo, em que a viola, não assumindo qualquer segmento longo puramente instrumental concertante, mantém um acompanhamento de contornos melódicos rápidos e de características marcadamente solistas, apenas com o baixo contínuo executando um acompanhamento harmónico. Esta secção é marcada por uma linha de viola de arco com grande variedade rítmica e de articulações, e é exigente do ponto de vista da condução da frase, embora não apresente dificuldades de maior na escolha de dedilhações e posições da mão esquerda. Trata-se de um segmento paradigmático, que é representativo da escrita idiomática para viola de arco desta obra em particular, e deste tipo de música de Ignacio Ferreira de Lima em geral.

Exemplo 197 - Ignacio Ferreira de Lima, *Missa a 4, Benedictus*, c.1-9 - P- Ev Prateleira II, *Missas*, 80 (Alegria, 1973)



4.6 A actividade pedagógica no que diz respeito à viola de arco

O ensino musical em Portugal neste período estava centrado no Seminário da Patriarcal, cujo trabalho se centrava exclusivamente nas áreas de órgão, baixo contínuo, canto e composição. Esta estrutura pedagógica subsistiu até 1824, e este facto fez com existisse uma escassez de instrumentistas portugueses disponíveis, e como tal, de mestres de instrumento, o que levou a recorrer à importação, ou à contratação dos descendentes dos músicos estrangeiros residentes em Portugal, com elevadas competências artísticas instrumentais obtidas em ensino doméstico a partir dos seus familiares. O ensino instrumental era, na sua esmagadora maioria, realizado em ambiente familiar, por contacto intergeracional. Por esta razão, Scherpereel (1985, pp. 89-90) refere que os instrumentistas da Real Câmara entre 1764 e 1834 tinham maioritariamente nomes e apelidos estrangeiros, tendo no entanto, muitos deles, já nascido em Portugal. São os casos de Avondano, Biancardi, Bomtempo, Canongia, Jordani, Gazul, Mazza, Rodil, por exemplo, entre outros.

O ensino da viola de arco não terá sido excepção, estando centrado na prática doméstica. Ainda que se suponha que não houvesse ensino de viola de arco de nível inicial, fazendo-se a formação integralmente no violino e, mais tarde, especializando-se profissionalmente na viola de arco, há alguns sinais indirectos de que um ensino efectivo de viola de arco desde tenra idade começava a aparecer. Por um lado, o facto de, sem constituir motivo de exotismo ou espanto, ter aparecido o caso de João Francisco Edolo que, sendo considerado violetista com a idade de 12 anos, teria

concerteza realizado a sua formação infantil nesse instrumento; por outro, o facto de, ainda que de forma rarefeita, como visto, se começarem a encontrar neste período registos biográficos de violetistas que, tudo indica, estavam fixos nesta função, dedicados em exclusividade à viola de arco durante diversas décadas ou carreiras inteiras, o que poderá ter levado a que a sua actividade pedagógica tenha sido realizada com a viola de arco e não através do violino. Para além destes factos, o grau de especialização exigida nas obras com recurso a linhas de violetas concertantes atrás analisadas indica que teria necessariamente de haver uma formação específica para o instrumento, ainda que não haja quaisquer documentos que provem este facto, ou que permitam aferir das faixas etárias em que essa formação eventualmente aconteceria.

A reforçar esta convicção está o facto de, pela primeira vez, nos catálogos editoriais ter aparecido um método pedagógico para viola de arco. Com efeito, Sá (2013b) enumera os “instrumentos para os quais se oferecem Métodos de aprendizagem”, utilizando um de 1795 e um de 1803. Nestes, é possível notar que no catálogo de 1795 aparecem métodos para voz, harpa, cravo ou piano-forte, violino, “mandolino”, guitarra, guitarra inglesa, violoncelo, clarinete, flauta e fagote, enquanto que no catálogo de 1803 aparecem métodos para voz, harpa, clarinete, “cor inglês”, guitarra alemã, flauta, “flageolet”, “galoubet”, guitarra portuguesa, “mandolino”, órgão, oboé, piano-forte, “pandeyrete”, serpentão, sanfona, trompa, trombão, viola portuguesa (guitarra espanhola), violino, violoncelo, e, mais relevante para o presente trabalho, “viola alto” (Sá, 2013b, p. 35).

Não é possível deixar de reparar que o aparecimento de métodos para viola de arco no mercado português acompanha o mesmo período cronológico do súbito e inesperado movimento de emancipação técnico-expressiva do instrumento enquanto solista através da música religiosa do ciclo da semana santa. Não sendo uma relação comprovada, trata-se de um indicador de relevo no que diz respeito à relação entre uma prática mais continuada e a actividade pedagógica da viola de arco em Portugal.

Do ponto de vista do ensino oficial, não existe qualquer registo de classes de viola de arco até à fundação do Conservatório de Lisboa. Na reforma de 1824 do Real Seminário da Patriarcal, que, com o decreto de 3 de Novembro, “incorporou aulas de instrumentos de cordas e de sopros no plano de estudos” (Fernandes, 2013c, p. 33), a responsabilidade docente dos instrumentos de cordas ficou a cargo de João Jordani (1793-1860). Até aos novos planos de estudos da escola que viria a nascer na década seguinte, é o único dado de que dispomos hoje que nos permite conhecer um

responsável pelo ensino do instrumento na Lisboa da época. Trata-se de um sinal contrário ao que vínhamos adivinhando através dos dados secundários, já que, em vez de uma especialização em direcção à autonomia pedagógica da viola de arco, deparamo-nos com um professor para todos os instrumentos de cordas. Este facto poderá ser explicado pela fase histórica em que o país se encontrava, debatendo-se com severas dificuldades políticas, sociais e económicas, que acabariam por redundar numa deterioração substancial das instituições públicas.

Do ponto de vista da comparação entre a utilização da viola de arco na vida musical portuguesa e a mesma noutros países europeus, é relevante distinguir entre as realidades do cânone central e as periferias. De acordo com o processo histórico de produção de ausência (Santos, 2002) da identidade musical das periferias, já referido no presente trabalho, determinado pelos círculos de poder, estudado por Vargas (2011), seria necessariamente infrutífero promover uma comparação directa com a escrita para viola entre literaturas musicais com origem em centros de poder de intensidade diferente. Ainda que neste período o país estivesse dotado de um poder económico relativamente robusto, a periferia cultural não foi nunca vencida, e funda-se em processos históricos independentes da capacidade económica da Coroa.

No que concerne ao desenvolvimento europeu da escrita para viola de arco, os repertórios concertísticos e pedagógicos relacionam-se entre si não só da forma directa que interliga ambos de forma mais óbvia, mas também de uma forma indirecta, mas não menos relevante. Bascón (2012, p. 33) considera de forma fundamentada que o grande desenvolvimento virtuosístico do repertório europeu para violino no período 1750-1830 foi de tal ordem intenso, que afastou a prática amadora deste instrumento. O grande repertório para violino, o mais célebre e mais conhecido, deixou de estar ao alcance da esmagadora maioria dos músicos amadores, que constituíam a parte mais relevante da prática musical e do mercado editorial. Segundo o autor citado, a prática de viola de arco como instrumento de acompanhamento, sem exigências técnicas inalcançáveis e sem exposição indesejável para um músico amador, passou a ser uma perspectiva mais atractiva. Por esta razão, a publicação dos primeiros métodos de viola de arco parece surgir baseada no aparecimento de um mercado potencial para a venda deste tipo de obras (Bascón, 2012, p. 33). Não deixa de ser curioso que seja precisamente o carácter pouco autónomo da viola de arco que levou a um incremento da actividade editorial, com a natural consequência da sua emancipação posterior.

Nesta linha, é neste período que surgem na Europa os primeiros métodos exclusivamente para viola de arco, nomeadamente os de Michel Corrette, François Cupis e Michel Woldemar (Lainé, 2010). A comparação da prática pedagógica entre Portugal e os países do cânone parte necessariamente de critérios diferentes. Utilizando o exemplo do repertório dos territórios que hoje correspondem a Espanha, região que, na primeira segunda do século XVIII, apresentava condições socio-económicas muito semelhantes a Portugal, será possível testar os níveis de emancipação técnico-expressiva do instrumento no país de forma comparativa.

Deste ponto de vista, se em Portugal se vivia uma fase muito inicial do desenvolvimento da prática de viola de arco - quer no âmbito do repertório, quer no âmbito das instituições e práticas pedagógicas - a literatura científica musicológica produzida nas regiões espanholas, nomeadamente através do trabalho de Bascón (2012), mostra que no resto da península a realidade era diferente. Em Espanha surgia no último quartel do século XVIII um tratado para viola de arco - dedicado a um amador - *Libro de Diferentes Lecciones para la Viola, para el Exmo. Sr. Duque de Alba del Sr. Dn. José de Herrando* (Bascón, 2012, p. 71), facto que, só por si, constitui um sintoma de uma diferença substancial de realidade com o reino português. A partir de 1778, e até 1807, aparecem múltiplas obras com objectivos mistos entre repertório de concerto e de carácter pedagógico, já que constituíam as peças obrigatórias para as provas de acesso ao posto de violetista da *Real Capilla de Madrid*. O simples facto de haver provas para a posição de violetista é a marca de uma emancipação sócio-profissional da imagem do instrumento enquanto voz autónoma, inexistente ainda no território português. Durante as décadas referidas, foi-se constituindo um repertório substancial neste domínio, integrando um vasto conjunto de *Sonatas con acompañamiento de bajo* (Bascón, 2012, p. 89). As provas para ingresso naquela orquestra eram múltiplas e exigentes, o que faz o autor considerar que o nível técnico-artístico dos violetistas seria de excelência. No que diz respeito à emancipação profissional da viola de arco neste período, aliás, Espanha destacava-se positivamente do resto da Europa. Assim o diz Bascón (2012, pp. 94-95), citando o *Diario de Madrid*, de 28 de febrero de 1818.

“Al contrario que en el resto de Europa, donde el violista era poco menos que un amateur o una persona poco dotada para la práctica violinística, los violistas que trabajaban al servicio de la Corona española eran excelentes profesionales y poco tenían que ver con la situación generalizada del instrumento en el continente.

En la Real Capilla de Palacio se halla vacante una plaza supernumeraria de viola, dotada en 50 reales anuales, cobrados mensualmente, y con opción a los ascensos y ventajas de las demás de viola y violín, la que debe proveerse por rigurosa oposición, y los que aspiren a ella han de tener las circunstancias siguientes: tono claro, sonoro, lleno e

*igual en toda su extensión y términos, ejecución limpia, firme y aguda, con la inteligencia, agilidad y destreza correspondiente a su clase, y al perfecto desempeño de esta plaza; y de edad que no exceda de 38 años*¹⁰⁰.

Las exigencias para cubrir las vacantes de viola eran claras respecto a la calidad sonora y a las cualidades y habilidades que el violista tenía que demostrar. Además muestran, por parte de la institución, una política transparente de contratación en base a esos requerimientos” Bascón (2012, pp. 94-95).

Do ponto de vista comparativo com outras realidades europeias, os outros reinos da península ibérica, pelas suas características económicas, políticas e sociais muitas vezes semelhantes a Portugal, acabam por providenciar um território para confronto legítimo de dados musicológicos. Janvier Montabes (2007), no seu artigo *La viola en el ambito eclesiastico hispano: la orquesta de la capilla de musica de la catedral de santiago de compostela y el uso de dos violas en la musica del maestro Melchor Lopes (1783-1822)*, promove o estudo da utilização e autonomia profissional da viola de arco e dos violetista num âmbito temporal aproximadamente contemporâneo ao tratado no presente capítulo, numa região periférica dos territórios espanhóis, com muitas semelhanças com a realidade das instituições religiosas e musicais portuguesas. Ali, o autor refere que durante o último quartel do século XVIII e primeiro do século XIX a prática de música instrumental galega se generalizou, e que esse processo levou a um impulso decisivo da viola de arco no contexto da música executada (Montabes, 2007, p. 229). Segundo o autor, “se dedicaron múltiples esfuerzos por parte de músicos y Cabildo (obras copiadas y adquiridas que exigían la participación de hasta dos violas, dotación de instrumentos a los músicos de la capilla, presencia de instrumentistas especializados, etc.), que concluyó con su adopción definitiva para la práctica instrumental diaria” (Montabes, 2007, p. 229).

Montabes (2007, pp. 243-4), abordando especificamente os compositores da Capela de Santiago de Compostela Buono Chiodi e Melchor Lopes, numa análise numérica da percentagem de obras com utilização de violas de arco ao longo dos anos entre 1778 e 1822, chega a uma conclusão igual àquela a que a presente investigação chegou na análise percentual: de uma utilização inexistente - ou muitíssimo escassa - nos anos iniciais do período cronológico, a produção musical entra nas últimas décadas de setecentos a apontar para percentagens entre os 70 e os 80 por cento de obras com utilização de violas de arco, corroborando assim o processo de crescente solidificação da presença da viola nos efectivos instrumentais utilizados pelos compositores e pelas instituições.

¹⁰⁰ *Diario de Madrid*, de 28 de febrero de 1818

Estes factos, porém, não foram suficientes para uma sólida emancipação do papel do violetista no âmbito das diversas funções instrumentais. Com efeito, o autor afirma que “es muy probable que en los años finales del su magisterio la viola fuese tocada además de por un niño de coro encargado, por algún otro violinista como respuesta a una necesidad orquestral derivada del creciente número de violines con que contaba la orquesta” (Montabes, 2007, p. 234). O autor conclui que, ainda que as obras compostelanas estudadas mostrem a existência de um incremento gradual na preponderância das violas na vida musical das instituições galegas, mesmo os compositores que mais se evidenciam na utilização do instrumento, não chegam a desenvolver uma escrita idiomática ou peculiar da viola de arco no âmbito da linguagem orquestral (Montabes, 2007, p. 242).

4.7 Perspectiva comparativa com registos de utilização de violas em orquestra noutros países europeus

Com a lenta estabilização da formação orquestral que hoje denominamos de clássica, e com a sua homogeneização europeia, torna-se mais fiável realizar uma abordagem comparativa do tipo de utilização de violas em efectivos orquestrais neste período. Diversos estudos têm focado a constituição das orquestras europeias no final do antigo regime, e esse conhecimento torna-se útil na análise da evolução da utilização de violas de arco e respectiva autonomia instrumental.

No que concerne à realidade portuguesa, Scherpereel (1999) identifica o número de violas utilizadas na orquestra como uma diferença fundamental entre as realidade portuguesa e europeias: “[...] isto é muito semelhante ao que se praticava noutros países, como se pode verificar nos tratados de Johann Joachim Quantz para a Alemanha e de Francesco Galeazzi para a Itália, não esquecendo que o primeiro é mais representativo do período Barroco e o segundo do período Clássico. A única diferença aparente com a prática em Portugal diz respeito à presença das violetas que ambos exigem. Galeazzi deseja até que o número destes instrumentos represente um terço do número de violinos, mas logo acrescenta: «Lastimei sempre a escassez das violetas nas nossas orquestras»” (Scherpereel, 1999, p. 47). Um outro factor que chamou a atenção do autor foi a polivalência dos violetistas, o que parece ser um indicador de falta de especialização e autonomia do instrumento: “A polivalência verificada nos cantores também se aplica aos instrumentistas como se pode ter observado. Encontrei, por exemplo, o caso extremo de José António Knerler, que

exerceu a sua arte durante trinta anos, entre 1773 e 1803, como tocador de oboé, fagote, trompa, clarim, violino, violoncelo e contrabaixo, e, até, como cantor nas vozes de baixo e de contralto! O mais frequente é, evidentemente, quando se toca violino tocar-se também violeta, violoncelo e contrabaixo, quando se toca um instrumento de palheta tocar-se também todos os outros instrumentos de palheta, o mesmo acontecendo para os metais e para os instrumentos de tecla.” (Scherpereel, 1999, p. 47). A escassez de violetas presentes nos Manifestos da Irmandade de Santa Cecília, cujos números já foram analisados no presente trabalho, foi um factor que o autor anotou igualmente como idiossincrático no seu artigo, referindo que “É de notar que, até agora, não se tem citado a violeta. De facto, este instrumento, de tessitura média, só aparece timidamente quando a massa orquestral é mais importante, e muito raramente excede o número de duas, ainda que houvesse mais de uma dúzia de violinos” (Scherpereel, 1999, p. 45).

Jorge Matta, no seu estudo de fundo sobre a música orquestral portuguesa no século XVIII (Matta, 2006) sistematizou os dados existentes, mostrando exemplos de constituições de orquestra para diversos anos deste período cronológico. Refere que, em 1762, a Real Câmara integrava dois violetistas, para um total de catorze violinos, três violoncelos e três contrabaixos. Ainda que existam alguns dados ambíguos, que não permitam atribuir com toda a certeza instrumentos a alguns dos músicos, Matta (2006, vol.I, p. 40) refere que o número máximo de violetistas neste período, em ocasiões muito particulares e especiais, seria de dois a quatro. Organizando os números de efectivos orquestrais europeus para diversos períodos, para efeitos comparativos, o autor apresentou uma tabela de leitura imediata, que permite algumas conclusões relevantes acerca da evolução de utilização de violas de arco em orquestra no final do antigo regime.

	total	vl	via	vcl	cb	fl	ob	cl	fg	cor	trp	trb	perc	tecl
Lisboa corte 1762	31	12-14	2-4	3-4	2-3		2		2	2				1
Dresden corte 1754 ¹³⁴	41	15	4	3	3	2	5		5	2			2	
Berlim corte 1754 ¹³⁵	42	12	4	4	2+1 violone	4	3		4	2	2		1	2+1 c. ded.
Viena corte 1756 ¹³⁶	34	9		2	2		3		1		4	5	2	6
Dresden ópera corte 1756 ¹³⁷	49	19	4	3	2	3	5		6	3	[2]		[1]	1
Eszterházy ópera corte 1761 ¹³⁸	13	5	1 = vl	1	1 = fg	1	2		2	2				[1]
The Hague corte 1766 ¹³⁹	34	11	4	3	2	0-2	2-4		2	4	2?		1	1
Salzbourg corte 1767-77 ¹⁴⁰	23-35	8-12	2?	1-2	2-4		2		2-3	2-3	2?	3	1?	1?

Tabela 3 - Comparação de efectivos orquestrais 1754-1767, extraída de Matta (2006, p. 41)

Para o ano de 1770, o autor calcula os seguintes instrumentistas de cordas da Real Câmara: 18 a 20 violinos, 3 a 4 violas, 3 a 4 violoncelos e 3 a 4 contrabaixos, para além dos efectivos de sopros. Na Tabela 4 e 4b, reproduzimos a tabela comparativa de Matta (2006, p. 43) no que diz respeito aos primeiros anos da década de 70.

	to- tal	vl	vla	vcl	cb	fl	ob	cl	fg	cor	trp	trb	perc	tecl
Lisboa corte 1770	49	18- 20	3-4	3-4	3-4	2 ou ob	2-3		2	2-3 + 4	2			2
Salzburg corte 1770s ¹⁴⁵	38	18	2	2	1	1	2		3	2	2	3	1	1
Mannheim corte 1770s ¹⁴⁶	53	20	4	4	4	3	3	3	4	4	2		1	1
Dresden ópera corte 1771 ¹⁴⁷	45	16	4	4	3	3	4		4	3	[2]		[1]	[1]
Berlim ópera corte 1772 ¹⁴⁸	40	12	4	5	2	4	4		4	2				2+ har- pa

Esterházy corte 1774 ¹⁴⁹	16	4-6	1-2	1	1	0-1	2		1-2	2				0-1
Bona corte 1774 ¹⁵⁰	16	7	2	2	1				2					2
Turim corte 1775 ¹⁵¹	29- 35	18	2	3	5		?		?	?			1	
Mannheim corte 1776 ¹⁵²	(50)	19	4	4	3	3	3	4	4	2?	2?		1?	1?
Esterházy ópera corte 1776 ¹⁵³	20	4		1	1		3		3	5	2		[1]	
Munique corte 1778 ¹⁵⁴	(39)	17		2	2	2	3	3	2	4	(2)		(1)	(1)

Tabela 4 e 4b - Comparação de efectivos orquestrais 1770-1772, extraídas de Matta (2006, p. 43)

O trabalho apresenta ainda uma tabela com os mesmos dados para o ano de 1782, aqui reproduzida na Tabela 5 a 5b.

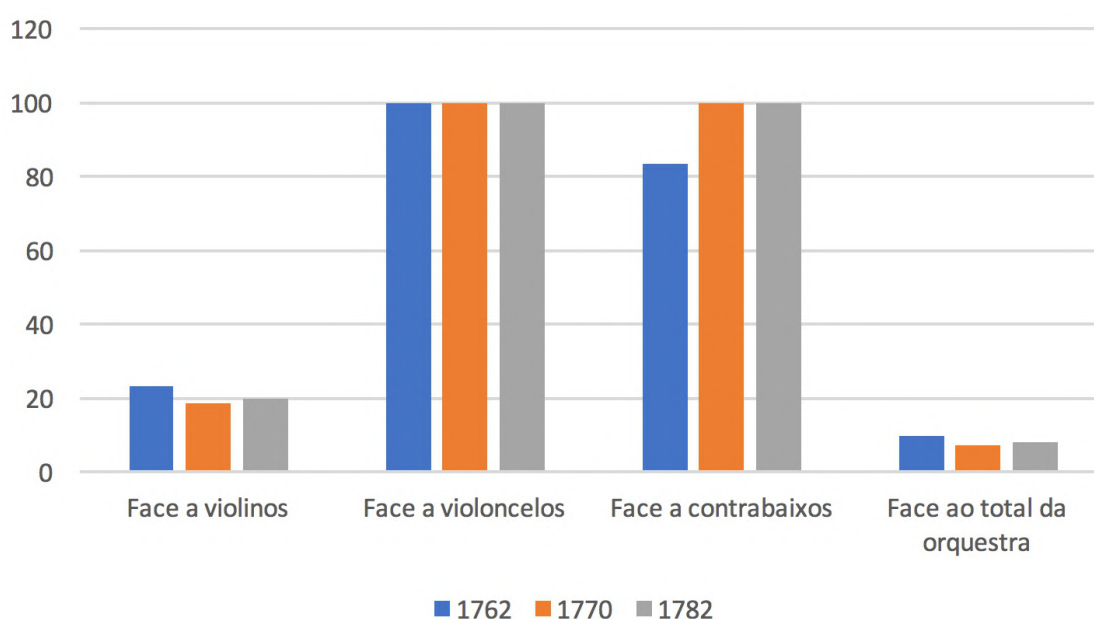
	total	vl	vla	vcl	cb	fl	ob	cl	fg	cor	trp	trb	perc	tecl
Lisboa corte 1782 ¹⁵⁷	51	20	4	4	4	3 +			2	3	2 +			2
Viena corte 1782 ¹⁵⁷	30	12	4	3	3	2	2		2					2
Esterházy corte 1782 ¹⁵⁸	25	9		2	1	1	2		4	5				[1]
Ansbach corte 1782 ¹⁵⁹	37	11-12	3	5	2	2	3	2-3	3	4				1
Berlim corte 1782 ¹⁶⁰	43	13	4	4	3	4	3		4	2	2?		1?	2+ harpa
Bona corte 1782 ¹⁶¹	26-30	8-12	4	2			2?		2	4				1?
Cassel corte 1782 ¹⁶²	25	11	1	2	2	2	2		2	2				1?
Coblenz corte 1782 ¹⁶³	42	13	4	2	3	3	3	2	3	4	2		1	2
Dresden corte 1782 ¹⁶⁴	46	16	4	3	4	3	5		4	3	2?		1?	1
Gotha corte 1782 ¹⁶⁵	22	9	1	1-2	1	3	0-1		1	4				1

Mainz corte 1782 ¹⁶⁶	25	10		2	1	2	3	2	1	2				1 + alaúde
Mannheim corte 1782 ¹⁶⁷	61	25	3	4	3	4	3	4	4	6	2		1	2
Münster corte 1782 ¹⁶⁸	24	7	2	2	2		2		3	2	2		?	2
Schwedt corte 1782 ¹⁶⁹	23	6	2	2	2	3	2		3	2				1
Stuttgart corte 1782 ¹⁷⁰	37	13	6	3	3	1-2	3		3	2	?		?	2

Tabela 5 e 5b - Comparação de efectivos orquestrais 1770-1772, extraída de Matta (2006, p. 43)

Através destes dados vemos um tímido crescimento do número de violas de arco na Real Câmara entre 1762 e 1782, sendo que os dados mostram, após esta data, uma

estabilização e um decréscimo com a aproximação aos anos 1820. O crescimento de duas para um total estável de quatro violas acompanha os efectivos utilizados nas principais orquestras europeias, e em nada difere da linha geral europeia. A evolução nos efectivos de violas de arco na Real Câmara neste período, todavia, é muito relativa, se comparada com o crescimento dos restantes naipes de cordas. No Quadro 2 é possível observar uma comparação da percentagem de violas de arco face a violinos, violoncelos, contrabaixos, e totalidade da orquestra, nos três anos atrás focados.



Quadro 2 - Comparação de percentagens relativas de violas de arco face aos efectivos orquestrais da Real Câmara, para os anos de 1762, 1770 e 1782. Dados extraídos de Matta (2006)

O quadro mostra-nos que a percentagem de violas de arco face a violoncelos e contrabaixos se mantém estável, rondando os 100%. Ou seja, foi uma prática continuada equiparar o número de violas ao número de violoncelos e ao total de contrabaixos. O facto de haver duas vezes mais instrumentos de corda grave do que violas de arco não terá contribuído para a afirmação deste naipe no seio da orquestra. No que diz respeito à percentagem de violas face ao total da orquestra, esta tende a diminuir ao longo do período estudado. Com efeito, se em 1762 era de 9,67%, em 1770 era de 7,14% e em 1782 de 7,84%. Embora não seja uma descida constante, o número estabiliza em valores relativamente baixos, e substancialmente mais baixos do que os de 1762. Estes números reflectem o interesse crescente dos compositores pelas massas orquestrais e pela retórica sonora grandiloquente. O facto de as violas,

no contexto orquestral, estarem a perder autonomia sonora, sendo cada vez mais esmagadas por grandes massas de sopros e de cordas graves, é algo contraditório com a emancipação do instrumento que, como vimos, ocorria nestas décadas. A título de exemplo, a formação orquestral conhecida na apresentação de *Fetonte* de Jommelli em 1769 era de 14 violinos, 2 violas, 3 violoncelos, 4 contrabaixos, 2 flautas, 2 oboés, 2 fagotes, 2 trompetes e cravo (Fernandes, 2010, p. 334), o que nos mostra que era normal as violas apresentarem-se em menor número até que violoncelos e contrabaixos. Esta aparente contradição permite, no entanto, reforçar a ideia da intencionalidade solista das obras com violas concertantes analisadas, bem como incrementar a sua importância e a sua especificidade. O facto da viola de arco continuar, em contexto orquestral, perfeitamente anónima do ponto de vista sonoro e expressivo, faz relevar o processo de emancipação que se produziu nos seus papéis solistas neste período em Portugal, numa prática musical delimitada, mas significativa.

Por outro lado, a utilização frequente de naipes de apenas duas violas de arco em contexto orquestral faz com que, muitas vezes, o trabalho dos instrumentistas se equipare a trabalho solista. Com efeito, é significativo o número de obras deste período cuja partitura prevê primeiras e segundas violas, ou que, apresentando só uma pauta de viola, mantém o instrumento em *divisi* constante, tal como foi já possível observar nas obras de Jerónimo Francisco de Lima. Negreiros (2013b, p. 331) faz uma estimativa do número de violas e outros instrumentos em utilização na orquestra a partir do conjunto de partes disponíveis para o *Te Deum* de Jerónimo Francisco de Lima, que corrobora inteiramente os números apresentados em cima, e o facto de a escrita em *divisi* ter por consequência que as violas tocassem com um músico por parte. A utilização de dois naipes de violas seria talvez ainda um resquício da tradição seiscentista italiana dos ensembles com dois violinos e duas violas - tenor e alto, com registos diferentes, apesar de tocadas em instrumentos iguais com a mesma afinação - (Schmid, 2001). Em música de orquestra de algumas regiões de Itália a utilização de dois naipes de viola era muito frequente, ainda que constituísse prática local e não generalizada: “two have two viola parts was very usual in Venetian orchestras of the time [of Vivaldi], [...] but had long been a rarity in Rome where the future trend would be to eliminate violas from the string ensemble altogether” (Michael Talbot *apud* Aquilina, 2016, p. 166).

4.8 Breve comparação com registos de utilização de outros instrumentos minoritários em Portugal

Na prática musical portuguesa deste período, a música puramente instrumental aparecia de forma lenta, mas cada vez mais regular. Para além das práticas domésticas, o aparecimento do Teatro São Carlos, e o facto do seu sistema remuneratório aos executantes incluir “benefícios”, permitiu que se fosse desenvolvendo paulatinamente uma actividade concertística, ainda que sempre sob a alçada do foco da música dramática ou religiosa. Desta forma, no último quartel do século XVIII multiplicam-se as referências a concertos e recitais envolvendo diversos instrumentos solistas, que permitem colocar em perspectiva a ausência da viola de arco neste tipo de fenómenos musicais. Não valendo a pena comparar com instrumentos de utilização solistas generalizada, como o violino ou o piano, o registo de utilização solista de instrumentos minoritários, como o clarinete, a harpa, o oboé, o contrabaixo ou o fagote, por exemplo, evidencia de forma ainda mais vincada a inexistência social da viola de arco enquanto instrumento solista emancipado.

Com efeito, um olhar pelo historial dos anos iniciais do Teatro São Carlos permite de imediato um vislumbre da realidade no que diz respeito à utilização de instrumentos solistas: em Moreau (1999, pp. 387-388) é possível identificar, nos anos de 1794, 1795 e 1797, referências a concertos e recitais com utilização de harpa (Maréchal), fagote (Weltin), trompa (Waltmann), clarinete (Wisse) e flauta (Francisco Xavier de Moraes). Fernandes (2013b, p. 241) refere a existência de um Concerto para Corne Inglês, em 1804, na “Missa das Inglesinhas”, colocando em evidencia mais um instrumento de utilização rara, a título de exemplo de música instrumental solista integrada na liturgia nas práticas fora da Capela Real e Patriarcal. No mesmo passo, a autora refere um “Concerto de Flautas” em 1806 na Igreja de São Domingos, um “Concerto de clarinete de tarde”, e um “concerto de Clarinete na Sexta”, em 1802 e 1803, na Igreja dos Padres das Necessidades, como mais exemplos de música instrumental solista integrada na liturgia nas práticas fora da Capela Real e Patriarcal. A mesma autora referencia a utilização de duas harmónicas de vidro e dois bandolins em contexto solista (Fernandes, 2013, p. 82), harpa (Fernandes, 2013, p. 83), “concerto de trompa e violino” (Fernandes, 2013, p. 89), e os sopros estão vastamente representados nos mesmo período, principalmente em referências a bandas militares (Fernandes, 2013, pp. 91-93), mas também a prática doméstica e solista (Pinto, 2010). A literatura incidente sobre a música instrumental do final do antigo regime, aliás, é vasta acerca da execução de música solista por instrumentos

menos comuns, minoritários, ou mesmo exóticos - como é o caso das harmónicas de vidro. De volta aos instrumentos de sopro, Esposito (2013, pp. 202-203) refere a forma como José Avelino Canongia (clarinete) - no Teatro São Carlos - e Manuel Joaquim dos Santos (flauta) - no Teatro da Rua dos Condes - se apresentavam com obras a solo para os seus instrumentos, de forma prestigiosa, em 1827 e 1829, em intervenções de música instrumental integradas em espectáculos líricos. Fernandes (2013b, p. 234) refere uma festa de Santa Bárbara no Palácio de Queluz, onde de interpretaram “concertos de violino, oboé, flauta, fagote e trompa”. São, aliás, comuns as solicitações a músicos de orquestra para “que tragam concerto” ou “que tragam sinfonia”. Noutro campo instrumental, António da Silva Leite publicou em 1792 *Seis sonatas de guitarra com acompanhamento de um Violino e duas Trompas ad libitum* (Brito, 2015, p. 153). Publicou ainda um *Estudo de Guitarra* de 1796. Em 1770, Francisco Xavier Baptista publicou *Dodeci Sonate Variazione, Minuetti per Cembalo* (Brito, 2015, p. 155) .

Toda a diversidade e vitalidade deste movimento é contrastante com a quase total ausência de registos de concertos ou recitais solistas com utilização de violas de arco. Ainda que neste trabalho tenhamos já identificado um relevante primeiro momento de emancipação da escrita solista e concertante para viola de arco, a comparação da utilização de violas de arco em contexto de música instrumental solista, seja ela institucional ou doméstica, com outros instrumentos minoritários, permite concluir que a autonomização da viola de arco - quer do ponto de vista do músico profissional, quer do ponto de vista da forma como a sociedade olha o instrumento e o seu executante - estava ainda por concluir de forma consistente no final do antigo regime em Portugal.

Conclusões parciais deste período cronológico

O período do final do antigo regime, correspondente no presente trabalho, seguindo diversos autores já citados, ao período situado entre a morte de D. João V e o final das guerras liberais, inicia-se num quadro de produção musical completamente dependente das grandes instituições litúrgicas e operáticas. A escassez da estrutura social que, noutros países europeus, permitiu o desenvolvimento massivo da música doméstica, e do interesse pela música puramente instrumental, não permitiu um crescimento deste género de forma consistente em Portugal, mas apenas rudimentar

e ocasional. Estando a prática instrumental severamente limitada às massas orquestrais, e estas sujeitas aos interesses do acompanhamento dramático ou religioso, não estavam estabelecidos os pressupostos para o desenvolvimento autónomo da viola de arco - prática de música de câmara, gosto pela música instrumental de carácter especulativo, apetência pelo desenvolvimento sofisticado das vozes interiores. A influência napolitana - cuja estrutura orquestral frequentemente suprimia as violas -, e o prolongamento desta até às primeiras décadas do século XIX, a recusa do público em compreender outro tipo de linguagens musicais mais exigentes, e o crescimento das massas orquestrais ao mesmo tempo da manutenção dos efectivos de viola de arco em números reduzidos, levou a que a viola de arco mantivesse o seu estatuto de instrumento de preenchimento harmónico, não autónomo, constituindo o *col basso* uma parte fundamental da sua escrita. Assim, o prolongamento anacrónico de uma prática que desmotivava o interesse da prática orquestral e instrumental na óptica dos ouvintes e da sociedade tornou-se um beco sem saída para a emancipação da viola de arco. Para agravar a situação a fuga da Família Real para o Brasil em 1807 fez com que as estruturas musicais oficiais se deteriorassem, reduzindo ainda mais as bases para um vida instrumental consistente.

Num quadro tão negativo, todavia, algumas bolsas ocasionais e não contínuas permitiam uma actividade que se vinha desenvolvendo paulatinamente, ainda que lenta e casuisticamente, em redor de uma sociedade burguesa com fortes conexões internacionais. Nestes contextos, a música de câmara florescia dentro do possível, quer de proveniência estrangeira, quer de produção portuguesa, e, através dela, a autonomia instrumental ia-se desenvolvendo, ainda que modestamente. É no parco campo da música de câmara executada em Portugal, ou produzida por compositores portugueses, que se encontram os primeiros sinais da atribuição de novas funções de relevo à viola de arco. Mesmo nas instituições oficiais, os registos mostram o aparecimento de músicos considerados violetistas enquanto identidade autónoma. Neste período, a autonomia e emancipação das funções de violetista não foi, tudo indica, estável. Os dados mostram que a utilização do instrumento foi-se generalizando de forma lenta, mas sólida, e que a tendência parece ter sido a sedimentação da utilização regular da viola de arco em prática orquestral.

Algumas manifestações particulares e específicas dão, todavia, a entender que o panorama de autonomia do instrumento não seria tão negativo como o quadro geral descrito parece apontar. Os excertos identificados de *Siface* e *Sofonisba*, de Leal

Moreira, com utilização de violas de arco, por exemplo, mostram que existiria um contexto prévio que permitia a um compositor exigir com confiança solos que envolviam grande destreza aos seus executantes. Este facto é ainda mais relevante, quando o mesmo compositor reduz a viola de arco à total falta de independência musical na maioria das suas obras orquestrais. Também a notícia da existência de uma *Sinfonia Concertante* para violino, viola e orquestra, de Ignacio José Maria de Freitas (1779-1815), ainda que não se conheça a partitura, é um sinal de que existiria uma realidade prévia de um conjunto de violetistas cuja destreza técnica e artística gozaria da consideração dos pares.

O facto de maior relevância para a viola de arco em Portugal neste período, porém, é o aparecimento de uma prática musical religiosa, centrada nas temáticas do ciclo da morte e da música para a semana santa, cujos efectivos instrumentais eliminavam os violinos, e depositavam das violas solistas papéis concertantes, de proeminência melódica e expressiva. Durante um curto período de tempo, sensivelmente correspondente ao último quartel do século XVIII, foi produzido um importante corpo de obra destas características, principalmente centrado na produção de Luciano Xavier dos Santos e José Joaquim dos Santos. Este movimento musical e litúrgico veio, surpreendentemente, colocar a viola de arco no foco solista de uma prática musical, colocando em evidências as características idiomáticas do instrumento, e promovendo a primeira emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal. Esta prática teve o seu auge num período temporal muito confinado, acabando depois por se diluir nas orquestrações mais vastas que, continuando a não utilizar violinos, já não atribuíam especial preponderância solista ao instrumento.

A maioria das dificuldades e exigências técnicas colocadas aos solistas de viola nas obras de Luciano Xavier dos Santos e José Joaquim dos Santos são totalmente inéditas em Portugal. Até ao aparecimento destas obras - a partir de 1778 e sensivelmente nas duas décadas seguintes - em toda a história conhecida da música portuguesa, bem como em registos históricos, a viola de arco não havia ainda sido colocada em nenhum momento de exposição melódica clara e continuada, muito menos num papel principal concertante. Não é despidendo reforçar que toda esta escrita idiomática, com utilização de posição agudas, golpes de arco de grande exigência, procura de novas sonoridades, longas e expressivas linhas melódicas e preponderância da viola em contexto de ensemble instrumental ou orquestral, aparece subitamente, num quadro de inexistência quase formal do instrumento enquanto voz artística autónoma. O desenvolvimento desta primeira emancipação

técnico-expressiva da viola de arco em Portugal é tanto mais surpreendente quanto era extrema a aridez do panorama da escrita para o instrumento até então.

5. Da monarquia liberal à revolução republicana

5.1 Contextualização da prática de música instrumental em Portugal neste período

O período musical entre 1834 e meados dos anos 1850 - correspondente aproximadamente ao reinado de D. Maria II - é denominado por Cymbron (2015, p. 174) como a “época do conde de Farrobo”, de tal forma este capitalista estendeu “o seu interesse e a sua acção a quase todas as instituições da vida musical lisboeta”. No final dos anos 30 surgiram duas sociedades de concertos sob a presidência deste grande comerciante: a Academia Filarmónica e a Assembleia Filarmónica, “embora nunca tenham ultrapassado o modelo de utilização da música como pretexto de sociabilidade mundana” (Cymbron, 2015, p. 185). A vida musical Lisboa era muito marcada por este tipo de vivência herdeira do passado, caracterizada por algum afunilamento de públicos e interesses, por uma determinação estética clara pelas camadas esclarecidas da emergente sociedade capitalista. Após as convulsões políticas, em meados dos anos 40, “as diferentes instituições da vida musical portuguesa pareciam querer retomar a normalidade” (Cymbron, 2015, p. 182), como são exemplo a regularidade de funcionamento da Irmandade de Santa Cecília, e a atribulada fundação do Conservatório Nacional. A música em si mesma, todavia, reproduzia, em linhas gerais, uma continuidade em relação ao passado. “[...] o panorama da música em Portugal no século XIX é marcado pela supremacia da tradição vocal italiana nas suas diferentes facetas e pela persistência de modelos de organização da vida musical com raízes no Antigo Regime” (Cymbron, 2015, p. 163), pelo que, pelo menos até algumas transformações sentidas a partir dos anos 60, é legítimo afirmar que, apesar da transformação das instituições estimulada pelas alterações políticas da revolução constitucional, os gostos se mantiveram de forma geral inalterados, com as práticas artísticas constituindo um continuidade relativamente estável em relação ao Antigo Regime.

Nesta primeira parte do século XIX, apesar disso, alguns testemunhos mostram que o cosmopolitismo internacional de alguma burguesia ascendente e de uma nobreza comerciante levavam ao estímulo - ainda que ocasional - por interesses musicais mais abstractos, especulativos ou puramente instrumentais. Cymbron (2012, p. 272), reportando-se a um período a rondar os anos 30 e 40 de oitocentos, refere que neste ambientes mistos entre aristocracia comerciante e burguesia internacional, havia “reuniões musicais dedicadas à interpretação de música de câmara de Mozart, Haydn e Romberg entre outros”.

Também no Porto, os gostos e práticas musicais seguiam os mesmo vectores até aos anos 60 do século XIX. Ainda que a documentação sobrevivente seja mais escassa, os registos prendem-se na sua esmagadora maioria com apresentações de música religiosa, e apresentações operáticas, das quais há diversos registos, e sobreviveram materiais musicais vários, já que muitas vezes tanto partituras como músicos seguiam emprestados ou alugados de Lisboa. Cymbron refere a criação de uma Sociedade Filarmónica Portuense, a partir de 1852, “cuja actividade não se diferenciava da das academias lisboetas presididas por Farrobo” (Cymbron, 2015, p. 186), o que indica alguma prática instrumental de carácter doméstico, estimulada essencialmente pelos grandes comerciantes internacionais que frequentavam a região.

Mesmo no âmbito do teatro de ópera, núcleo essencial da vida musical portuguesa em meados do século XIX, a importância que se atribuía às estruturas de instrumentistas era muito reduzida. O corpo de orquestra era a estrutura teatral que recebia menos atenção da parte dos produtores e empresários. Os estudos de Cymbron (2012) mostraram que só a partir de 1863 se começou a atribuir uma maior atenção à constituição e ao caderno de encargos das orquestras de ópera, bem como um maior peso orçamental relativo a este corpo de músicos, afirmando que “Estas exigências demonstram a crescente importância do papel do agrupamento instrumental dentro do teatro de ópera, tanto para o governo, que financiava, como para os próprios empresários” (Cymbron, 2012, p. 81). A investigadora mostrou que o peso dos custos com a orquestra no total orçamental do Teatro São Carlos era muito modesto e com fortes flutuações. Nos anos analisados pela autora, com exemplos de diversos períodos entre 1803 e 1884, a percentagem máxima de peso orçamental da orquestra é de 15,1% em 1846, e a mínima de 6,7% em 1859-60. Na maioria dos anos referidos, o peso rondou os 10%. Comparando com a orçamentação de outras estruturas do Teatro, nomeadamente cantores convidados, entre outros, a autora conclui que “Tudo isto é sintomático das prioridades do comissário nomeado pelo governo e das expectativas do público para o qual este orientava a sua gestão” (Cymbron, 2012, p. 83), sendo legítimo acrescentar que esta situação é ilustrativa da baixa valorização da música instrumental vista na sua globalidade, mesmo quando associada a um espectáculo de grande acolhimento público como era a ópera.

Pode dizer-se que, de forma geral, até aos anos 60 do século XIX há uma homogeneidade nas práticas musicais de Lisboa e Porto, centrada essencialmente na música religiosa e na música dramática, por via dos interesses culturais muito dirigidos da curta burguesia e aristocracia informada portuguesa. Este foco algo

estreito de interesses musicais representa, no fundo, uma continuação do passado, e parece ter origem numa falta de diversificação das instituições de fomento musical, que se mantinham concentradas em redor de núcleos muito reduzidos, algo monolíticos e de grande força gravítica - teatros de ópera nacionais “de importação” (Cymbron, 2012, p. 2), entretenimento de grandes comerciantes, música religiosa -, não se tendo ainda multiplicado para outras áreas da sociedade. Neste sentido, a organização institucional musical ajuda a compreender o facto de haver uma escassez tão grande de registos de prática musical puramente instrumental neste período. Todos os actores musicais de relevo estavam, aliás, ainda formatados pelas práticas das instituições do Antigo Regime, e só com a morte desta geração ainda formada quase exclusivamente no Seminário da Patriarcal, ou em ensino familiar no seio de dinastias dos músicos da Real Câmara, os ventos da música instrumental começariam a mudar.

Com efeito, Francisco Xavier Migone morre em 1861, personagem que moldou a vida musical da época, tendo sido director da Escola de Música do Conservatório de Lisboa, e mestre de música do Teatro Nacional de São Carlos, cargo que hoje seria equivalente a director artístico e maestro principal. Francisco Norberto dos Santos Pinto morre em 1860, Joaquim Casimiro em 1862, “o conde de Farrobo deixa de ter presença activa na vida musical por problemas jurídicos e financeiros, o Teatro das Laranjeiras arde em 1862” (Cymbron, 2015, p. 187). Estas transformações vieram abrir lugar a uma nova geração de artistas e responsáveis pedagógicos e institucionais, já formados sob o espírito liberal que Bomtempo impôs no Conservatório de Lisboa, sem memória das instituições antigas, como a Patriarcal, e imbuídos de um espírito Romântico, em comunhão com os ventos modernistas provenientes da Europa. Desta forma, Cymbron (2015, p. 187) afirma que “Um pouco por todo o país vai verificar-se uma progressiva diversificação de instituições, públicos e repertórios”. Este facto parece não estar desligado das transformações sociais e políticas que aconteceram neste período, das quais o fontismo acabou por ser o movimento mais representativo. Diferentes instituições produzem diferentes músicos, novas estruturas sociais e políticas produzem novos gostos e novas práticas musicais. Neste período parecem acontecer estas duas coisas em simultâneo: por um lado, o início de um período de estabilidade política ainda inédito no século XIX, com a sua maior expressão transformadora no fontismo, com as consequências sociais inerentes, e, por outro, a mudança de geração dos responsáveis artísticos da vida musical portuguesa. A conjugação destes factores leva Cymbron (2015, p. 187) a afirmar que “Se a década de 1870 é geralmente apontada pelos historiadores como o momento de viragem em direcção à modernidade” - ou seja, vincando o processo político que determinou a

dinâmica das últimas décadas de oitocentos -, do ponto de vista musical as raízes dessa transformação encontram-se na mudança de geração da década anterior.

Rui Vieira Nery (2014, pp. 8-10) explica esta lenta e peculiar transformação das expressões musicais através do aparecimento tardio de desenvolvimento industrial, da construção tardia de infra-estruturas, e do aparecimento atrasado de um verdadeiro liberalismo burguês. As profundas alterações promovidas pelas revoluções liberais acabaram por ter um impacto muito mitigado no “*take off* industrial” (Nery, 2014, p. 8) português, nomeadamente porque se debateu sempre com uma pesada herança do Antigo Regime, consubstanciada em vastas secções reaccionárias da sociedade, num défice de formação intelectual, científica e tecnológica da população, e uma profundamente enraizada política de clientelas e promiscuidades entre os grandes poderes económicos e políticos, que trouxe grandes adversidades ao nascimento de uma verdadeira iniciativa empresarial privada e diversificada, com a consequente limitação nos fluxos internos de capitais. Somando a estes factores, o autor refere ainda a “debilidade de um projecto educativo e cultural” que permitisse à pequena burguesia comercial interessar-se por práticas musicais europeias que já faziam parte do estilo de vida burguês de outros países há muito. No fundo, argumenta-se que as estruturas musicais que poderiam ter florescido com foco na música instrumental e de câmara não apareceram em meados do século XIX porque não existiam instituições políticas, económicas e sociais que fossem capazes de as produzir. Esse fenómeno aparece apenas quando as iniciativas fontistas de construção de infra-estruturas deram um impulso à actividade industrial urbana, permitindo que finalmente as estruturas sociais burguesas subsistissem. Segundo o autor citado, no domínio da música instrumental, neste período, tudo faltou: “as escolas, orquestras e teatros públicos, mas também as sociedades de concertos, as associações corais e sinfónicas [...], os espaços mediáticos de reflexão estética, teórica ou crítica avançada”, mantendo o país à margem do “debate estético” e dos circuitos de produção e divulgação musical do Romantismo europeu (Nery, 2014, p. 8). Desta forma, a música portuguesa deste período apenas mostrava pujança na ópera, música dramática, teatro musical, revista, ou práticas domésticas de salão, sempre num registo superficial, como valsas, danças, canções, entre outras.

Também Cymbron (2015, p. 178) defende que este cenário de atraso na produção de música instrumental de carácter abstracto e especulativo não se prendia necessariamente com a vontade dos compositores, mas sim com o estímulo de instituições e públicos. Neste sentido, dá exemplos de incursões ocasionais de

compositores de meados do século XIX em escritas musicais instrumentais mais densas - ainda que raras e anacrónicas -, mostrando que, “quando lhes era permitido, os compositores portugueses dessa geração ousavam afastar-se do gosto geral [...] É em parte a dimensão muito reduzida do público português e o ainda menos número de pessoas interessadas em repertórios que divergissem do paradigma operático franco-italiano, o responsável pela quase inexistência de obras de outros géneros na produção portuguesa deste período” (Cymbron, 2015, p. 178).

Este cenário viria a alterar-se substancialmente com a chegada dos anos 70. Os primeiros sintomas desta mudança de paradigma iniciam-se desde logo em 1863, quando Guilherme Coussoul organizou diversas sessões de música de câmara no Teatro D. Maria, aventando Cymbron (2015, p. 201) que na origem deste movimento estaria uma mimetização de práticas similares contemporâneas em Itália e Espanha. Este inédito interesse pela música instrumental pura, e pela música de câmara enquanto espaço de fruição artística social, viria a desenvolver-se francamente no segundo período do século XIX, com especial incidência de 1870 para a frente. A diversificação de sociedades, núcleos, instituições e até de escolas que decorreria entre este período e o final da monarquia viria a marcar o tecido musical de forma indelével, focando finalmente em Portugal - com um século de atraso em relação a outros países do cânone europeu - a música de câmara. Como se verá a partir dos registos da época, é legítimo afirmar que a música de câmara em Portugal se inicia, verdadeiramente, apenas nos anos 70 deste século.

Os lamentos acerca da ausência de uma verdadeira cultura de música instrumental, estendiam-se à música de orquestra, e ouviam-se ainda no ano de 1900. N’A *Arte Musical*, Anno II, Número 37, de 15 de Julho de 1900 refere-se o grande projecto de iniciar uma temporada de concertos sinfónicos em Lisboa, dizendo que “Há bons 70 anos que não temos o prazer de ouvir em Lisboa uma única série de concertos orquestrais, com as tivemos no bom tempo dos Barbieri, dos Colonne, dos Dalmau, dos Rudorff e de alguns outros. Como é notório, as últimas séries não tiveram, por circunstâncias várias, o acolhimento tão benévolo como as primeiras e daí... o desânimo e a descrença”. Do ponto de vista da música orquestral, aliás, só a partir de 1880 começam a aparecer sinais de uma verdadeira diversidade, ofuscando ligeiramente o papel central do Teatro de S. Carlos nas práticas de produção musical, com o aparecimento de várias séries de concertos dirigidos por maestros estrangeiros convidados, cuja marca se prende com a introdução de novos

repertórios e com o fomento de uma tradição de concertos sinfónicos na capital (Cymbron, 2012, pp. 89-90).

A bolsa de excepção em que se depositava alguma expectativa sobre a música instrumental, normalmente orquestral ou concertante, residia nos chamados *concertos de benefício*, com lugar quer no Teatro São Carlos, quer no Teatro São João. No Porto, como em Lisboa, este modelo contribuiu para o crescente interesse pela música instrumental, ainda que quase sempre do ponto de vista da demonstração das capacidades virtuosísticas dos solistas, e não numa procura reflexiva de novos horizontes musicais. Ana Maria Liberal (2009, p. 16) mostra a forma como os concertos de benefício contribuíram para o crescente interesse pela música instrumental no Porto do século XIX, descrevendo a estrutura *standard* dos mesmos: “O alinhamento típico de um concerto de benefício [no Teatro de S. João] começava com a interpretação de uma "sinfonia" - uma abertura ou um arranjo orquestral dos temas principais de uma ópera [...]; continuava com um par de fantasias, *pot-pourris* ou caprichos tocados por instrumentistas solistas ou conjuntos instrumentais, que alternavam com árias, *romanzas* ou *canzones* para voz e piano; a encerrar o concerto, a orquestra executava outra *sinfonia*” Liberal (2009, p. 16). A tipologia das obras apresentadas corresponde essencialmente às modernas práticas concertantes de França e Itália, ou a replicações de modelos antigos, como mostra o exemplo da denominação de *sinfonia* a formas mistas e superficiais, num período em que a palavra *sinfonia* significava universalmente já uma forma totalmente delimitada no mundo da Europa central, colocando em evidência o anacronismo das práticas musicais instrumentais portuguesas deste período. Ainda assim, a diversidade de espaços de apresentações públicas musicais, quase todas com espaço para a apresentação de música instrumental, mostra o crescente interesse por este género, bem como o já referido alargamento das bases sociais deste interesse. Liberal (2009) indica os seguintes espaços para o efeito no Porto desta época: Teatro do Corpo da Guarda, Real Teatro de São João, Sociedade Philarmonica Portuense, Teatro Circo, Teatro Príncipe Real, Teatro Camões, Teatro Variedades, Teatro Bacquet, Palácio de Cristal, Teatro das Carmelitas, Ateneu Comercial do Porto, Teatro da Trindade, Orpheon Portuense, Teatro dos Recreios, Teatro D. Afonso, Teatro Chalet da Trindade, Cubes da Foz e Cadouços, Teatro Vasco da Gama, diversos coretos.

Em Lisboa, com o avançar da primeira década do século XX, as estruturas musicais instrumentais diversificavam-se. Amorim (1941, p. 60) relata em pormenor os 6 concertos da Grande Orquestra Portuguesa, únicos desta orquestra, entre os dias 2

de Dezembro de 1906 e 12 de Abril de 1908, indicando os nomes dos músicos que a integravam. Transcrevem-se os violinos e as violetas, por terem especial interesse para futuras abordagens no presente trabalho. "*Violinos*: Luís Barbosa, Pavia de Magalhães, Pedro Blanch, Francisco Benetó, José G. de Magalhães, António Silva, António Jóice, Carlos E. de Sá, Pedro A. de Barros, Luís José da Cruz, João E. Neumayer, Guilherme Damaro Pinto, José A. Lopes, José da Costa Carneiro, J. Ferreira da Silva, Henrique Sauvinet, Cecil MacKee, Luís Gálego, José Pedreira, Carlos Sampaio, José O. Ferreira, José J. da Silva, D. Julián Sanz, Alice Silva, Filomena Rocha, e Eugénia Crespo. *Violetas*: João E. de Araújo, João Carlos da Costa, Eduardo Nicolai, António Lamas, Luís Monteiro, Severo Fortes e Artur Duarte". Apesar da regularidade de apresentações de música instrumental - sinfónica ou de câmara - as queixas de escassez mantinham-se nesta década, como se pode ler n' *Arte Musical*, Anno XII, nº 283, de 30 de Setembro de 1910, em artigo de Carlos de Mello, intitulado *Os Músicos Nacionaes e a Arte Nacional*:

"O annuncio, vulgarísado pelos jornaes, de que os músicos portuguezes se estão organisando para constituir uma orchestra symphonica, alenta-nos n'esta campanha, não só porque é uma das soluções que tínhamos em mente recom- mendar, mas também porque demonstra a união e a actividade dos músicos de Lisboa [...] Prepare-se a nossa orchestra, a orchestra de Lisboa, essa phalange que falta, constituindo a vergonha da capital do reino, visto que é Lisboa a única da Europa sem musica symphonica. Eleve-se á altura das outras e ganhará como ellas".

Este lamento, embora exagerado, pelo que se pode notar nos registos da época, é um sintoma da dificuldade que Portugal tinha em assegurar instituições culturais estáveis, que permitissem um trabalho artístico contínuo, com frutos consistentes ao longo do tempo. Ainda em 1911, já no final do período cronológico em estudo, aliás, já entrando no seguinte, se sentia este desconforto. Quer a insatisfação, quer a forma como as elites musicais viam o contexto da música instrumental das últimas décadas, ficam bem patentes no artigo que saiu à luz n' *A Arte Musical*, Anno XIII, nº 293, de 28 de Fevereiro de 1911 (sublinhados nossos):

"São raros entre nós os concertos de orchestra e bem conhecidas de todos as razões por que escasseiam. Avultam no entanto, entre essas razões, uma de importância fundamental, e sobre a qual nunca é demais insistir.

Difícilmente se encontrará, em país estranho, quem reúna, como o músico português, uma tão grande dose de instinto e de musicalidade. Desprevenidos, quanto possível, para a compreensão da música sinfónica, habituados, salvo no curto parêntesis de S. Carlos, a manifestações artísticas de ínfima ordem, em funções de igreja e em teatros de revista, desajudados de todo e qualquer incentivo sério e forçados, pelo *besoin de vivre*, a um trabalho extenuante e artisticamente improfícuo, quando não seja deprimente como succede na mór parte dos casos, os músicos portuguezes, quando em presença de trabalhos symphonicos de uma certa transcendencia, fazem verdadeiros prodígios, a que mais de uma vez temos rendido o preito da nossa admiração [...]

O que falta ao nosso artista é a educação completa da sua arte, que nenhuma escola lhe ministrou e que o instinto não supre. Do Conservatório não sahem arcos e em certos naipes, como violetas e contrabaixos por exemplo, a escassez e a insciencia toca as raias da miséria. Os metaes, d'emissão prompta e de timbre energico e guerreiro, como tantas vezes os reclama a musica symphonica, vão rareando cada dia mais. Nas madeiras, onde ha os melhores profissionaes, não é caso virgem vêr um optimo primeiro ao lado d'um segundo simplesmente detestável. E até no proprio naipe das harpas, salvo o devido respeito pela metade mais linda da humanidade, parece-nos mais fácil topar agulha em palheiro que encontrar menina que toque a tempo e saiba afinar o instrumento.

É ponderando um tal conjuncto de dificuldades a vencer, que damos o devido valor á tentativa da Orchestra de Lisboa, cujo concerto inaugural se realisou a 19 d'este seu instrumento ; a symphonia de Vianna da Motta, À Patria, obra superiormente architectada e cujo scherzo nos fez a melhor das impressões não só pela escolha dos motivos como pela maneira magistral como estão tratados; La Forêt, fantasia descriptiva de Glazounow, que, por algo confusa, nos não pareceu da melhor litteratura do celebre compositor russo; e uma marcha de Wagner, Huldigung, com que fechou o concerto.”

O excerto do artigo apresentado resume de alguma forma o contexto da música instrumental portuguesa deste período cronológico: desenvolvimento de práticas sinfónicas e de câmara, interesse crescente pela música instrumental e por novos repertórios, mas sempre no âmbito de um condicionamento pela instabilidade das instituições, por estruturas mentais anacrónicas, por mentalidades conservadoras e por gostos superficiais muito enraizados, e baseados numa tradição estética proveniente dos dois séculos anteriores.

5.1.1 A actividade de música de câmara em Portugal neste período

Como referido, e amplamente estudado na literatura já citada, a organização social, política e artística do país levou a que o desenvolvimento de práticas de música de câmara se desse, com algum relevo e substancial massa crítica, a partir de meados de 1870. Apesar de, como já visto no presente trabalho, existirem registos de apreciação de música de câmara, quer em ambiente doméstico, quer em ambiente social, desde os finais do século XVIII, estes são muitíssimo ocasionais, escassos, e remetem para exemplos pontuais, sem qualquer hipótese de constituírem uma prática continuada, com efeitos claros na forma como as estruturas nacionais olhavam a criação e a interpretação musical. Sintomático disso mesmo é um artigo dividido entre os números sete e oito da revista *A Arte Musical*, no ano de 1899, onde se faz uma breve retrospectiva da história recente do desenvolvimento da música de câmara em Portugal. O corpo editorial desta revista era composto por grandes admiradores e praticantes da música de câmara da Europa central, pelo que a escassez histórica desta prática é vista com especial mágoa. Este artigo nomeia: uma *Sociedade de Concertos Clássicos* que funcionou em Março de 1874, com Guilherme Daddi (piano), Roque Lima e Wintermantel (violinos), Eduardo Wagner (violoncelo), e com a participação de Augusto Neuparth (fagote), Raphael Croner (oboé) e Carlos Talassi

(clarinete); uma *Sociedade de Concertos de Lisboa* em 1875, com Neumayer (violetista), Daddi (piano), Manuel Banquer e Zenoglio (violinos) e Cunha e Silva (violoncelo); uma outra sociedade de música de câmara, em 1876, com José Vieira, Reymondes (violinos), Metello (violetista)¹ e Eduardo Wagner (violoncelo). O artigo refere que, “Depois veio um período de completo e geral adormecimento para os artistas músicos de Lisboa”², voltando a enumerar actividades em 1881 e 1882, com nova notícia de uma sociedade de música de câmara, de Julio Caggiani e Wintermantel (violinos), Joaquim d’Almeida (viola) e Palmeiro (violoncelo). Desta sociedade em questão, ficou, aliás, o sintomático comentário: “Como bem se pode supor, o esmero da execução não subiu a grandes alturas, mas nem por isso deixou de ser muito para notar e louvar a iniciativa; os executantes eram dotados de sufficiente habilidade para progredirem se continuassem o seu empreendimento, mas deixaram-se vencer pelo mal commum : falta de animo”. Depois de 1882 houve “novo interregno”, já que “continuou a predominar a indolência que enerva a maior parte dos nossos artistas, não os deixando progredir e trabalhar como devem”³, até que Rey Colaço (piano) e Victor Hussla (violino) tomaram de novo a iniciativa: em 1888 associaram-se a Cunha e Silva (violoncelo) e Alfredo Gazul (violeta), produzindo música de câmara de grande qualidade, a título regular, em Lisboa. A partir de 1880, todavia, os registos de actividade de música de câmara começam a ser desde logo mais regulares e diversificados, não se identificando o referido “interregno”. A ilustrar este facto, está a Tabela 6, que diz respeito à actividade dos violetistas portugueses deste período, distribuído por décadas, considerando as datas de referências a violetistas em actividade. A Tabela em causa contempla violetistas portugueses, violetistas estrangeiros em actividade não ocasional e relativamente continuada, e violinistas ou executantes de outros instrumentos com referências conhecidas em funções de violetistas, esmagadoramente em programas de música de câmara. Os dados são provenientes da investigação em múltiplas fontes, referidas ao longo da secção que explana os dados da actividade destes músicos em pormenor.

¹ em secção apropriada, o presente trabalho abordará o trabalho e a identidade de muitos destes violetistas.

² *A Arte Musical*, Anno I, Número 7, 15 de Abril de 1899

³ *A Arte Musical*, Anno I, Número 8, 30 de Abril de 1899

Registos de violetistas em actividade em Portugal, por décadas	
1830	7
1840	8
1850	7
1860	6
1870	7
1880	35
1890	26
1900	22
1910	19

Tabela 6 - distribuição de referências de violetistas em actividade em Portugal, por décadas, entre 1830 e 1910, a partir de dados exaustivos recolhidos em múltiplas fontes coevas impressas e manuscritas.

Esta Tabela mostra a forma súbita e esmagadora como as referências a violetistas em actividade aparecem a partir da década de 1880, com uma intensidade que se prolonga com uma pequena redução na década seguinte, e que depois se vai erodindo nas décadas seguintes. A distribuição apresentada acompanha, ainda que não exactamente, a cronologia de desenvolvimento da música de câmara que Teresa Cascudo (2000) refere, no seu artigo “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)”.

Também no Porto havia sinais de uma transformação não só das práticas, como dos repertórios e dos referenciais estéticos, com a criação da *Sociedade de Quartetos*, em 1874, e nove anos mais tarde com a *Sociedade de Música de Câmara*. Este dois núcleos divulgaram de forma profícua um extenso repertório dos períodos Clássico e Romântico totalmente desconhecido até então (Cymbron, 2012, p. 329). Amorim (1941, p. 12) afirma que “Nesta época, o Pôrto viveu sob deliciosa atmosfera artística; havia concertos admiráveis colaborados por músicos de grande nome, como fôssem: João António Ribas, Artur Napoleão, Augusto Marques Pinto, António José dos Santos, Nicolau Ribas, Sá Noronha, Moreira de Sá, Miguel Angelo e outros. Miguel Angelo Pereira foi um dos fundadores da *Sociedade de Quartetos Portuense*, que depois se transformou no *Orfeão Portuense*, no 1º de Maio de 1874; aí se deram frequentes concertos de música de câmara”.

Mesmo nestas condições de algum borbulhar de interesse pela música de câmara e por repertórios que fugissem à estética dramática italiana - que ditava os gostos portugueses deste 1708 -, as dificuldades em fazer ouvir novas músicas, com características de maior profundidade e complexidade de escrita, eram muitas. As

palavras de Benevides (1883, p. 346) mostram bem de como a introdução da música instrumental, chamada “clássica”, e, especificamente, de influência alemã, foi lenta e marcada por diversos entraves:

“Já anteriormente, em 1873, o maestro Daddi tinha dado um concerto clássico no salão do teatro de D. Maria. O maestro Daddi, que tanta vez temos encontrado n'estas nossas peregrinações musicas, já como tocador, já como compositor de operas, symphonias e outras peças, em que figuram algumas producções muito notáveis para o piano, foi um dos professores que por varias vezes luctou para introduzir em Portugal o culto da musica allemã, que por assim dizer quasi que era apenas cultivada por alguns ama- dores, e quasi desconhecida da maior parte dos professores; foi elle quem, como dissemos, fez executar as Sete palavras de Christo, de Haydn. Apezar, porém, d'estes esforços, ficou ainda addiado o culto da musica instrumental allemã até 1879, em que as dissensões entre a empresa de S. Carlos e a orchestra da Associação 24 de junho, dando em resultado a saída d'estes professores do teatro, fez que estes mandassem vir o maestro hespanhol Barbieri, que fez então executar algumas das grandes composições symphonicas dos maestros clássicos, no salão da Trindade”.

Quando Benevides refere que o culto da cultura musical instrumental alemã viria a ser adiado até 1879, fica evidente o anacronismo do desenvolvimento da música de câmara em Portugal.

Regressando ao Porto, a fundação do *Orpheon Portuense* revestiu-se da maior importância para a divulgação do repertório de câmara europeu, e para a introdução da modernidade nas estéticas nacionais e no gosto musical português (Ribeiro, 2014), levando nomeadamente a uma exigência crescente nas partes individuais de viola de arco, quer através da música de câmara - com Schubert, Schumann ou Brahms, por exemplo -, quer através da música orquestral - com a introdução gradual das obras de Wagner, entre outras obras. Este fenómeno de divulgação explica-se pela intensidade e regularidade das suas apresentações, e pelo facto de se ter conseguido mobilizar um conjunto vasto e diversificado de públicos, associando a fruição da música instrumental a momentos de exibição social, o que levou extractos da sociedade menos habituais a frequentarem as sessões. Ribeiro (2014b) aponta o início desta intensa actividade para alguns anos antes da fundação do *Orpheon*, quando Bernardo Moreira de Sá começa a fomentar iniciativas de divulgação da música de câmara: “Após o regresso dos estudos musicais na Alemanha, em 1870, Moreira de Sá organiza no Porto com o pianista Miguel Ângelo, os violinistas Nicolau Ribas e Marques Pinto (que também tocava viola de arco) e o violoncelista Joaquim Casella a *Sociedade de Quartetos*. Esta realiza 72 concertos públicos, entre 1874 e

1881, quase sempre no Salão do Teatro S. João” (Ribeiro, 2014b, p. 133). Mais tarde, com um efectivo ligeiramente diferente, é criada a *Sociedade de Música de Câmara*, com os violinistas Moreira de Sá, Nicolau Ribas e Marques Pinto, o violetista Pedro Ferraz, o violoncelista Cyriaco Cardoso e o pianista Alfredo Napoleão. “Depois de 1890, o Quarteto Moreira de Sá inclui os discípulos Henrique Carneiro (violino) e Benjamin Gouveia (viola) e a jovem Guilhermina Suggia.” (Ribeiro, 2014b, p. 133). N’A *Arte Musical*, Anno I, Número 2, de 31 de Janeiro de 1899, por exemplo, referem-se as apresentações de *Andante* para quarteto de cordas de Gounod, e ainda o Quarteto em Ré menor de Schubert, Quarteto em Sol de Beethoven, Quarteto op. 12 de Mendelssohn, Quarteto de Grieg, Quartetos op. 59 1, 2 e 3 de Beethoven, todos tocados pelo Quarteto Moreira de Sá no Teatro São João do Porto, nos meses de Novembro e Dezembro de 1898. Apenas por esta amostra, é possível notar a inédita vastidão de referências estéticas, e a profundidade da revolução que se estava a dar na música de câmara portuense, e nos hábitos auditivos dos públicos da cidade.

Ainda assim, Rigaud (2014, p. 64), citando uma outra obra da sua autoria - *João Arroyo (1861-1930) - O Homem e a Obra. Dimensão Cívica e Atividade Musical* - diz-nos que “estas sociedades não são projectos isolados, elas significaram organização dentro de um meio que as supera, visto a realização de recitais de música de câmara na cidade do Porto estar amplamente documentada a partir da década de quarenta do Século XIX, em alternância com os espectáculos de ópera, bailado, teatro declamado e concertos sinfónicos”. A expressão “amplamente documentada”, no entanto, deve ser vista de forma muito relativa, já que a proporção de registos de prática de música de câmara na época citada não parece ser sequer da mesma ordem de grandeza das restantes manifestações musicais apresentadas, nem das de música de câmara nas últimas duas décadas do século.

O carácter inovador destas séries de concertos fomentadas por Moreira de Sá estava bem patente nos textos informativos que acompanham os programas da Sociedade Música de Câmara em 1883. O carácter educacional das notas de programa mostra que se trata de uma música com que os públicos estão pouco familiarizados, e que obriga a uma contextualização, quer do fenómeno da música de câmara em si mesmo, quer das obras e estéticas abordadas. Um exemplo dessa característica pode ser vista na cópia manuscrita dos “Programmas comentados da 1ª Serie de concertos da Sociedade de Musica de Camara do Porto” que Lambertini fez a partir de programas que não pôde obter “senão por empréstimo dos originais”

Na folha de sala da primeira sessão de concertos, de 29 de Novembro de 1883, após a exposição do alinhamento, as notas de programa começam pedagogicamente por explicar o que é a música de câmara a partir de uma perspectiva histórica. Depois desta primeira página, o texto prossegue para uma visão geral do repertório, considerações gerais sobre os compositores abordados em cada sessão, e análises e impressões particulares acerca de cada uma das obras, como fica patente no Anexo 67. Ou seja, trata-se de uma abordagem estruturada, pedagógica e informativa acerca da música de câmara europeia, com objetivos claramente voltados para a divulgação, o que comprova o carácter inédito deste repertório para os públicos da época.

É interessante, para o efeito deste trabalho, e será abordado mais tarde, o facto se de apresentar desde logo no primeiro concerto da primeira série desta sociedade de música de câmara uma obra para violeta solo e piano, no caso o *Andante* da Sonata de Rubinstein, interpretado por Marques Pinto (viola) e Alfredo Napoleão (piano). Trata-se de um sintoma claro, como se verá, da forma como a prática de música de câmara abriu portas à emancipação técnico-expressiva da viola de arco, e ao estabelecimento do violetista enquanto músico de direito próprio no seio da actividade musical.

Como será possível notar quando se abordar a actividade dos violetistas deste período, a actividade de música de câmara no Porto manteve-se contínua e intensa nas décadas seguintes, mantendo o *Orpheon* a mesma preocupação de divulgação e formação de públicos. Exemplo disso é uma outra iniciativa de relevo, que demonstra bem o carácter pedagógico que os responsáveis da colectividade pretendiam imprimir aos seus programas, onde se tocou a obra de câmara completa de Beethoven, por ordem cronológica de obras, entre Janeiro e Março de 1900, de acordo com *A Arte Musical*, Anno II, Número 26, de 31 de Janeiro de 1900. Os violetistas participantes nesta série de concertos foram Laura Barbosa e Benjamin Gouveia, dois nomes de relevo para a afirmação da autonomia e emancipação da viola de arco através a música de câmara, como se verá. Para além da novidade do repertório, outro facto que causou alguma estranheza, registada nas expressões críticas de então, foi a abordagem musical do *Orpheon Portuense* não ser “centrada no virtuosismo espectacular dos músicos, mas sim na coesão interpretativa e na profundidade estética das obras escolhidas.” (Ribeiro, 2014b, p. 134). Todo o foco destas iniciativas contrastava vivamente com as práticas de fruição musical que vinham sendo vividas nos últimos dois séculos, abrindo assim novos horizontes para

públicos, músicos, compositores e empresários, e fomentando um súbito desenvolvimento da criação e da interpretação musical por novos caminhos. É este o período charneira da descoberta da música de câmara do centro da Europa em Portugal, com todas as consequências criativas e interpretativas que daí surgiram.

De 1900 em diante, e até ao final do período cronológico em estudo, o contexto de intensa actividade camerística não esmoreceu, como é possível atestar pelos programas de sala da época, bem como pelos registos críticos e de divulgação dos órgãos de comunicação especializados desse período. As grandes obras, com grandes exigências técnico-expressivas para todos os instrumentos, nomeadamente para a viola de arco, continuaram a ser tocadas, quer em reposição, quer em estreia, muitas vezes várias décadas depois da sua composição. A título de exemplo, fica a notícia d'*A Arte Musical*, Anno III, Número 50, de 31 de Janeiro de 1901, cujo teor remete para obras de grande responsabilidade artística e dificuldade técnica, no âmbito da música que, ao tempo, Bernardo Moreira de Sá intitulava de “moderna”: “No artístico salão do estabelecimento Moreira de Sá houve ainda duas interessantes sessões musicas, a 26 e 27 do corrente mez. Na primeira tocou-se o 1.º Quartetto de Schumann, o 7º de Beethoven e o Quintelto de Sinding”. Trata-se de um exemplo entre muitos, que se repetem em notícias e críticas frequentes, e que demonstram a continuidade desta nova linha de vivência musical, ao longo das primeiras duas décadas do século XX. Para além dos dois grande centros urbanos portugueses, aparecem algumas referências ocasionais a música de câmara executada noutros locais, de forma mais ou menos regular, como é o caso da notícias de um quarteto com piano em Coimbra, no ano de 1904, “composto de óptimos elementos— no piano o sr. Theophilo Russell, no violino o sr. Plinio Martins, na violeta o sr. Ribeiro Alves e no violoncello o nosso querido amigo e distinto professor, dr. Simões Barbas”⁴.

Também em Lisboa, como de pode aferir na imprensa da época, a actividade de música de câmara prosseguiu, finalmente, um caminho regular e intenso na entrada para o século XX. *A Arte Musical*, Anno III, Número 53, de 15 de Março de 1901 anuncia que “N’essa sessão musical a que concorreu uma assistência positivamente d’elite tocou-se na primeira parte do programma o Quintetto de Schumann, em que se fizeram com justiça applaudir os srs. Rey Colaço (piano), Goñi (1º violino) Carneiro (2º violino), Lamas (violeta) e Palmeiro (violoncello)”. Os programas apresentados,

⁴ *A Arte Musical*, Anno VI, Número 142, 30 de Novembro de 1904

como se pode notar neste exemplo retirado de um sem número de notícias semelhantes, constituem-se quase sempre através de grandes obras do repertório camerístico europeu, desafiantes do ponto de vista auditivo e intelectual, e de grandes exigências técnicas e artísticas para todos os músicos intervenientes por igual.

Também aqui, ainda em 1912, as preocupações de carácter pedagógico e de divulgação de repertórios se mantinham, como se pode notar n' *A Arte Musical*, Anno XIV, nº 322, de 15 de Maio de 1912: “A Associação de Classe dos Músicos Portuguezes empreendeu a realização de uma serie de concertos, com caracter educativo, a que deu o titulo de Cyclo Beethoven”.

Nesse período, assiste-se ao aparecimento de novas estruturas de prática musical camerística, em âmbitos cada vez mais diversificados, como é exemplo a notícia d' *A Arte Musical*, Anno XIII, nº 290, de 15 de Janeiro de 1911: “A Academia de Estudos Livres no proseguimento da sua obra educativa, como Universidade Popular, pensou na realização de concertos clássicos e já conseguiu effectuar dois, graças ao concurso do quartetto Silveira Paes, da dedicada professora de piano da Academia Eulalia Gonçalves e do distinto alumno do Conservatório José Lopes da Costa”, num programa onde se ouviram Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Wagner e Godard. Reforçando esta diversificação, já em 1912, uma outra associação de música de câmara apresentava Haydn, e Mozart, com os músicos Francisco Benetó, Ivo da Cunha e Silva, Carlos Estêvão de Sá, José Henrique dos Santos e Theophilo Russel⁵.

Paralelamente a esta actividade de música de câmara, que se pode chamar *séria*, tornou-se habitual anunciar os programas e intervenientes das sessões musicais de estio, nos diversos estabelecimentos onde a elite se deslocava para veranejar. Embora a música não fosse a mais interessante, as formações de câmara que ficavam residentes nos hotéis e salões estivais são um sintoma da forma como a música de câmara acabou por entrar nos hábitos quotidianos de algumas camadas sociais, constituindo agora também um símbolo de luxo e ócio, a ostentar nos diversos espaços de interacção social. Mostra também um a proliferação de violetistas, cada vez mais especializados no seu trabalho, e cada vez menos vistos como violinistas em funções secundárias. No ano de 1905, por exemplo, *A Arte Musical*, Anno VII, Número 158, de 31 de Julho, indica-nos os seguintes efectivos instrumentais em actividade nas diversas praias e termas: Casino Peninsular (Figueira): Pedro Blanch,

⁵ *A Arte Musical*, Anno XIV, nº 322, de 15 de Maio de 1912.

Santos Moreno (violinos), Manuel Montano (violela), João Passos (violoncello), Manuel J. de Paiva (contrabaixo) e José Bonnet (piano); Casino Mondego (Figueira): Francisco Benetó, Santos Moreno, (violinos), José Pastrana (violela), Augusto M. Palmeiro (violoncelo), Ruto Miranda e (contrabaixo); Hotel Club (Caldas): Julio Cardona, Ivo da Cunha e Silva (violinos), J. Nepomuceno Ramos (violela), José Henrique dos Santos (violoncelo), João Antonio da Silva (contrabaixo) e Manuel Tavares d'Oliveira (piano); Casino Hespanhol (Figueira): Julian Sanz, Guilherme Damaso (violinos), Angelo Minelli (flauta), Luiz Monteiro (violela), Elisa Von Stein (violoncello) e Antonio Navarro (piano); Foz do Douro: Manuel Romero, José G. de Magalhães (violinos), Arthur A Duarte (violela), Joaquim Boigas (violoncelo), Filippe da Silva (contrabaixo) e Julio Silva (piano). Casino Internacional (Mont'Estoril): Julio Francés, Manuel Alvarez (violinos), Conrado del Campo (violela), Luiz Villa (violoncelo), Salvador Santos (contrabaixo) e Francisco Enguita (piano).

Nesta lista é possível aferir que a qualidade seria variável, no entanto os *standards* gerais de capacidade artística seriam bem altos. Vemos com frequência músicos importados dos teatros Reais de Madrid e Barcelona, e nomes preponderantes nas vidas musicais de Lisboa e Porto. Músicos como Pedro Blanch, Francisco Benetó, Ivo da Cunha e Silva, Julian Sanz, Artur Duarte, ou Conrado del Campo são um atestado de enorme qualidade artística, tendo em conta os seus notáveis percursos profissionais. Este último, Conrado de Campo, pode parecer-nos algo surpreendente hoje em dia: trata-se de Conrado del Campo y Zabaleta (1878-1953), respeitado compositor espanhol, violetista de craveira internacional, cujas obras se tocam hoje nos repertórios de muitas salas internacionais.

5.1.2 A música de câmara enquanto motor da autonomização da viola de arco no repertório - o caso tardio de Portugal

Num instrumento com uma extrema escassez de repertório europeu solista setecentista e oitocentista, mas, em contraste, que está presente na esmagadora maioria das grandes obras de música de câmara desse período, torna-se natural que se olhe para a música de câmara como um veículo fundamental para a sua emancipação técnico-expressiva. Desde a segunda metade do século XVIII que são inúmeros os exemplos de duos e trios com viola no repertório europeu, e a presença da viola de arco numa das formas camerísticas de mais profunda expressão artística

européia - o quarteto de cordas - levaram a que as responsabilidades expressivas do instrumento fossem levadas ao extremo através deste veículo formal.

Já em 1923, a violetista Rebecca Clarke havia registado este fenómeno do desenvolvimento da viola de arco através da música de câmara, mais especificamente através do quarteto de cordas, como o atesta o seu artigo *The History of the Viola in Quartet Writing* (Clarke, 1923). Para mostrarmos como a música de câmara teve um papel fundamental na emancipação da viola de arco, não nos podemos cingir só ao período cronológico em estudo, ainda que esse fenómeno em Portugal só tenha decorrido muito tardiamente.

Para além do papel preponderante do quarteto de cordas, todavia, Lainé (2010, p. 76) identificou e analisou algumas passagens fundamentais para viola, em duos e trios, comparando as mesmas com a escassez de música solista das mesmas épocas. O autor nota que, se nos duos de Joseph Haydn - *Seis Duos Hob. VI 1-6* - a viola assume um papel de acompanhamento puro e integral, na maioria das obras para esta formação da segunda metade do século XVIII, a viola atinge um quase total igualdade de responsabilidade e exigência em relação ao violino, como são os casos das obras de Carl Stamitz (1745-1801), Ignaz Pleyel (1757-1831), Bartolomeo Bruni (1757-1821) ou Alessandro Rolla (1757-1841) (Lainé, 2010, p. 76).

Logo na abertura dos *Duos op.10* de Carl Stamitz, exemplo demonstrativo, porque aproximadamente inaugural, é possível notar uma alternância de acompanhamento e linhas solistas, em diálogo constante com o violino. Como se pode observar no Exemplo 198, os primeiros 12 compassos são preenchidos com um acompanhamento em colcheias com cordas dobradas, e, a partir do 13º compasso, a viola de arco assume a linha melódica, num registo agudo, tocado entre a terceira e a primeira posições, com rápidas mudanças de posição, exigência de apuramento na escolha de arcadas para efeitos expressivos, e exposição temática total. Ainda que a partir do compasso 20 a viola regresse a uma linha de acompanhamento, o grau de dificuldade não baixa, já que as posições a utilizar, o registo e as constantes mudanças de corda apresentam dificuldades o que diz respeito a som e afinação. Até à primeira barra dupla, esta responsabilidade alternada mantém-se, com linhas melódicas, escalas rápidas, golpes de arco de alguma exigência técnica, e constantes mudanças de posição. Os primeiros 48 compassos deste duo apresentam desde logo ao violetista um grau de exigência técnico-artística muito semelhante ao dos concertos para viola solo do mesmo compositor. Este facto é relevante para o

(1759-1803), ou os conhecidos duos para violino e viola de L.v. Beethoven e W. A. Mozart.

Nos que diz respeito a trios, o mesmo autor alerta para elevadíssimo grau de exigência técnica da parte de viola do *Divertimento K.563* de Mozart, cujo único paralelo na obra do compositor se encontra na *Sinfonia Concertante K. 364*, reforçando assim a convicção de que, em duos e trios, os compositores deste período assumiram as mesmas exigências técnico-expressivas que utilizaram nas obras para viola solista.

Num longo século XIX com poucos exemplos de repertório solista para violeta - pelo menos comparativamente ao repertório de outros instrumentos -, as linhas de viola de arco do grande corpo de obra de quarteto de cordas europeu tornaram-se essenciais na construção da função de violetista enquanto músico autónomo, de responsabilidade e voz própria. Para isso contribuiu a “dimensão particular” que Mozart atribuiu à viola nos seus quartetos e quintetos (Lainé, 2010, p. 83), e o facto de Beethoven ter-lhe com frequência atribuído longas passagens de responsabilidade solista, habitualmente evitando os registos agudos, e focando a sonoridade nos registos mais nobres e idiossincráticos do instrumento, solidificando assim uma identidade sonora diversa da de violinos e violoncelos, que se inicia desde logo nos quartetos op. 18, e vai ganhando força até aos quartetos da sua última fase criativa.

Rebecca Clarke (1923, p. 6), no contexto prévio à análise da história da viola no quarteto de cordas, coloca esta aceção de forma muito evidente (sublinhados nossos):

“It is a curious fact that, although the viola is probably the oldest instrument of the quartet, it has been the longest in coming into its own; and one feels, in reviewing its history in chamber music, that unlike that of the violin and cello, it is, indeed, its life history. Many efforts have, it is true, been made to establish it as a solo instrument, but these have been of recent years only; so, although it has always appeared in democratic numbers in the orchestra, its chief scope of utterance as personal entity has been, and still is, in chamber music, and the quartet in particular”.

Também Lainé (2010, p. 167), remetendo para o contexto francês, refere a importância da prática da música de câmara para a autonomização da viola de arco do ponto de vista do seu reconhecimento social como instrumento independente, bem como da sua emancipação técnico-expressiva para um novo patamar de responsabilidade solista. O autor refere que o percurso do violetista em direcção à especialização das funções de instrumentista autónomo passou por uma geração de músicos de câmara - “chambristes”, nas suas palavras - que a partir de 1870 abriu

um novo horizonte aos executantes, num movimento de crescimento e emancipação que duraria até ao final dos anos 10 do século XX.

O que Clarke e Lainé afirmam, no fundo, referindo-se principalmente ao século XIX, é que a emancipação técnico-expressiva da viola de arco se faz em grande parte através da música de câmara, e, concluímos nós, que, sem as estruturas que permitam um desenvolvimento contínuo das práticas de música de câmara, esta autonomização, esta criação de uma personalidade própria, de uma “personal entity”, se torna impossível, ou, pelo menos, muito dificultada.

Como estudado anteriormente, a organização social, política e económica do Antigo Regime e início do liberalismo português não estava desenhada por forma a poder produzir práticas de música de câmara institucionais ou domésticas. Salvo raras exceções, a execução deste género foi praticamente inexistente, e nunca suficientemente contínua para permitir o estabelecimento de uma autonomia solista aos músicos executantes, ou para promover inovações no que diz respeito ao tratamento das vozes interiores, nomeadamente na viola de arco. Muito menos foi suficiente para permitir um desenvolvimento técnico dos violetistas através do quarteto de cordas, que não tinha possibilidade de existir igualmente através de práticas da música instrumental solista. Durante os primeiros dois terços do século XIX, enquanto os violetistas europeus iam estabelecendo as bases para uma autonomização identitária da sonoridade do instrumento através dos quartetos e quintetos de Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann ou Mendelssohn, em Portugal este veículo de emancipação da viola não existia no quotidiano musical, e, mesmo na música orquestral ou dramática, as opções recaíam sempre em géneros e estéticas superficiais baseadas no contraste entre melodia e baixo, ou entre soprano e acompanhamento, sem atribuição de importância às vozes interiores ou exploração de sonoridades mais reflexivas ou especulativas. O facto de não haver uma prática contínua de música de câmara em Portugal teve necessariamente um impacto funesto na emancipação de um instrumento que só pela música de câmara se desenvolveu no resto da Europa. Quando, em meados de 1870, as instituições e a sociedade passaram a integrar uma vivência contínua de música de câmara centro-europeia nos seus quotidianos, permitindo finalmente o desenvolvimento das exigências técnicas e responsabilidades artísticas da viola de arco, isso aconteceu já um século depois de se ter dado noutros países do cânone. Assim, se o veículo através do qual a viola de arco se emancipou no repertório internacional apenas passou a estar disponível em Portugal com um atraso de sensivelmente 100 anos,

também este processo de autonomização do instrumento teve necessariamente de ser anacrónico no nosso país.

Sem surpresa, é a partir dos anos 70 de oitocentos que começamos a ouvir falar de violetistas nos registos nacionais. E, a partir daí, diversos casos encontraremos que são paradigmáticos deste processo de aparecimento de violetistas de direito próprio e funções definidas associado ao advento tardio da música de câmara em Portugal. Após o já estudado pontual movimento de utilização de violetas concertantes na música litúrgica do ciclo da morte nos finais de setecentos - que constitui, é legítimo assumir - o primeiro momento, ainda que curto, de emancipação da viola de arco em Portugal - , a década de 1870 é o período em que, através da música de câmara, Portugal se apercebe da importância dos violetistas. O exemplo de Marques Pinto, visto anteriormente no âmbito do programa do *Orpheon Portuense* copiado por Lambertini tocando o *Andante* da Sonata para viola e piano de Anton Rubinstein em 1883, é um caso paradigmático da forma como a tardia prática contínua da música de câmara permitiu o lento e anacrónico dealbar da autonomização técnico-expressiva da viola de arco enquanto instrumento solista.

5.2 Referências à prática instrumental de viola de arco neste período

5.2.1 Registos musicológicos de prática de viola de arco

Para além do incremento decisivo de prática de música instrumental com o decorrer do século XIX, as melhorias nos hábitos arquivísticos nacionais, o desenvolvimento de uma sociedade burguesa que fazia questão de deixar registo do seu tempo e o aparecimento de uma imprensa musical cada vez mais regular, fazem com que as referências a executantes de viola de arco em actividade apareçam cada vez mais regularmente, permitindo-nos um vislumbre do que era a vida de um violetista neste período.

Como visto na Tabela 6, a actividade de violetistas em Portugal ganha uma dinâmica inédita a partir dos anos 80 do século XIX, estando até aí relativamente estagnada em valores muito inferiores aos do final do século anterior. Esta actividade está claramente associada ao interesse pela prática da música de câmara, que foi a principal plataforma de emancipação daquele que foi o segundo movimento de

emancipação da viola de arco em Portugal. No entanto, ainda que o olhar comparativo das referências a violetistas em actividade nos mostrem um incremento decisivo a partir de 1880, a opinião corrente na época acerca da prática de viola de arco, quer do ponto de vista profissional, quer pedagógico, mantinha-se negativa.

Na terceira parte de um artigo de fundo de Carlos de Mello, intitulado, “Os Músicos Nacionaes e a Arte Nacional”, datado de 1910⁶, ou seja, do final do período cronológico em causa, numa fase em que o segundo movimento de emancipação estaria já a produzir os frutos esperados, ou seja, a igualdade de autonomia da viola de arco em relação aos restantes instrumentos, dizia-se que “É pois necessário—a bem da própria causa, porque não visamos a outro fim — que se reunam todos os músicos de Lisboa, formem ou reformem a sua Associação para este destino symphonico e façam balanço das suas forças para organização perfeita dos naipes orchestraes. Haja patriotismo, haja desinteresse, haja elevação, e tudo irá bem. Primeiros violinos alguns ha bons; solistas também os temos. Segundos violinos, ha; violas, poucas, solistas nenhum; violoncellos poucos, solistas dois talvez. Contrabaixos temos, assim como flautas, palhetas e metaes, em que estamos bem”.

“Violas, poucas, solistas nenhum” representa alguma injustiça em relação ao real estado de desenvolvimento da viola de arco neste período, já que, como se verá, despontavam então os primeiros grandes violetistas portugueses, visto como tais por eles próprios e pelos seus pares.

Anos antes, numa sessão solene de abertura das aulas do Conservatório de Lisboa de 1892⁷, o programa discrimina por instrumento os alunos participantes na orquestra, havendo primeiros e segundos violinos, violoncelos, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete, trompa, “cornetim” e trombone, mas não aparecendo naipe de violas. Ou seja, parece não haver nenhum aluno de violeta, e, ao contrário de outras ocasiões em orquestras académicas e profissionais, não houve sequer a deslocação temporária de violinistas para o papel de violas, por forma a organizar um naipe para o concerto.

⁶ ⁶ *A Arte Musical*, Anno XII, nº 284, 15 de Outubro de 1910

⁷ Colecção Lambertini. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

Os responsáveis entenderam que, pura e simplesmente, não havia necessidade da presença de violas na orquestra.

5.2.2 Os violetistas

A nova realidade da prática da viola de arco em Portugal está patente nos dados de que hoje dispomos acerca dos violetistas em actividade. De seguida, proceder-se-á a uma descrição exaustiva da actividade dos mais relevantes para a vida musical portuguesa deste período, focando o seu papel fundamental na emancipação técnico-expressiva do instrumento. No que diz respeito às referências a violetistas estrangeiros tocando em Portugal, distinguiu-se entre aqueles que, de forma clara e documentada, se envolvem nas estruturas musicais nacionais de forma estável e duradoura - e, como tal merecedores de registo enquanto parte do processo de emancipação da violeta em Portugal -, e aqueles que se deslocavam a Portugal de forma ocasional, habitualmente integrando grupos de música de câmara que, após realizar os dois ou três concertos contratados, abandonavam o país. Estes últimos, enquanto violetistas, para além do natural contacto que permitiram com novas obras, novos repertórios e inovadoras formas de interpretar, não fazem parte integrante das instituições e práticas regulares nacionais, e, como tal, não faz sentido serem alvo de referência num trabalho que pretende ilustrar os caminhos através dos quais a viola de arco se emancipou técnica, artística e socialmente em Portugal.

Manuel Joaquim dos Santos (1800-1863)

Segundo Amorim (1941, p. 98), o violetista Manuel Joaquim dos Santos nasceu no Porto em 1800. “Em 1835, partiu para Lisboa, ingressando na orquestra do Teatro de São Carlos como 2º violeta, passando depois a 1º lugar em que se conservou até ao seu falecimento”. Foi ainda músico da Real Câmara e da Sé Patriarcal (Harper, 2013).

De acordo com uma escritura do Conde de Farrobo, em 1838 foi de facto contratado como “Professor de Violetta, para tocar em todas as noites de representação e nos ensaios de todos os espectáculos [...]” no Teatro São Carlos, onde ganhava o valor de 18000 réis, ligeiramente menos do que o 1º viola José Gazul Sénior, com 21600 réis. O mesmo aconteceu em 1839, como se pode aferir do Anexo 72.

No cartaz dos “Concertos Populares” de 5 de Maio de 1861, - Anexo 73 - com orquestra sob a direcção de “Mº. G. Coussoul” é anunciado um “Sextetto de duas

Rebecas, duas Violetas, Violoncello, e Contra Baixo, pelo Srs. Mazoni, Freitas, M. J. dos Santos, D. de S. Mascarenhas e G. Coussoul e José N. C. e Silva” de Mayseder, o que mostra a sua continuidade como violetista em contexto de orquestra e nos primeiros passos da actividade camerística.

Escreveu algumas obras para flauta, um delas publicada pela Ricordi, de Milão, e faleceu em Lisboa, a 16 de Maio de 1863 (Amorim 1941, p. 98).

Benavente/Banavente

Deste violetista não foi possível obter mais do que algumas referências, embora pela antiguidade da sua actividade se torne relevante mencionar com alguma atenção. Na “Relação nominal dos Professores que devem ser convidados para a festa de S. Caetano, advertindo-se-lhes o ensaio, que deve ter lugar no dia 4 às 10 horas precisas da manhã”, documento do Conservatório Real de Lisboa, assinado por Francisco Xavier Migone no ano de 1843⁸ - Anexo 34 - ,Benavente aparece citado como um dos alunos convidados. Era, portanto, aluno do Conservatório Real de Lisboa neste período.

Sabe-se ainda que, nos anos 40 e início dos anos 50 do século XIX, Benavente foi convocado com frequência para ser violetista da orquestra que tocava no Teatro D. Maria II. Com efeito, Cranmer (2015) assinala por diversas vezes a assinatura manuscrita de um Benavente/Banavente nas partes cavas de violeta deste período.

Pedro José Gazul

Não foi possível recolher muitas informações acerca de Pedro José Gazul. Ainda assim, pela sua antiguidade, é relevante a referência, Segundo Ernesto Vieira (1900), Pedro José Gazul era tio de Alfredo Gazul. Aguiar (2015, Vol. I, p. 29) mostra um documento não datado onde se encontra o nome de Pedro José Gazul como violetista da Sé Patriarcal, bem como nas listas da Associação 24 de Junho. O seu nome aparece listado ainda na “Relação nominal dos Professores que devem ser convidados para a festa de S. Caetano, advertindo-se-lhes o ensaio, que deve ter lugar no dia 4 às 10 horas precisas da manhã”, patente no Anexo 76, relativo ao ano de 1843.

⁸ AHME CN Maço 2731 (Caixa 764)

Jacinto Ignacio do Nascimento Branco Mena

No programa dos “Exercícios Públicos do Anno lectivo de 1839 a 1840” do Conservatório Real de Lisboa consta um “Grande Solo de Piano, com acompanhamento de dous Violinos, Violetta, Violoncello e Contra-Basso, composto por Kalkbrenner”, onde a violeta é assumida por “J.I do N.B Mena”. A “Relação Nominal dos Alumnos do Conservatório que concorrem aos premios nos exercicios do presente Anno lectivo de 1839 a 1840” mostra que este J. I do N.B. Mena se chama Jacintho Ignacio do Nascimento Branco Mena, e é natural de Odemira.

Na “Relação nominal dos professores e alumnos do Conservatorio Real de Lisboa que fazem parte da Real Camara de Sua Magestade, da Sé Patriarchal, da Associação dos professores de canto, piano e composição, das orquestras dos theatros da capital”, referente ao ano de 1881 - Anexo 63 -, diz-se que há um total de 45 músicos no Teatro São Carlos, integrando Jacinto Ignacio do Nascimento Mena o naipe das violetas.

Daniel Gomes

Daniel Gomes viveu uma carreira profissional ambígua entre o violino e a viola de arco, todavia, a raridade de informações face a violetistas no miolo do século XIX faz com que a referência a este músico se torne relevante. A sua formação foi feita como violinista no Conservatório de Lisboa, onde foi “aprovado plenamente com elogio” no 1º ano de violino em 1853⁹. Alguns anos depois, aparece como violetista em diversas ocasiões no âmbito da mesma escola, nomeadamente nos “Exercícios Públicos” de 1866-1867, onde se apresentou como violetista em três quartetos de cordas - Anexo 50.

Efectivamente, a sua carreira continuou a desenvolver-se na qualidade de violetista. Moreau (1999) cita-o em três apresentações de música de câmara no Teatro de São Carlos, entre 1872 e 1874. Em Moreau (1999, p. 423), por exemplo, Daniel Gomes aparece tocando na violeta um quinteto com duas violas, entre outras obras, em Maio de 1873. A última referência encontrada a Daniel Gomes, todavia, é de novo como violinista. Em Palmeirim (1883, pp. 54-57) há um importante quadro referente ao ano de 1881, que se intitula “Relação nominal dos professores e alumnos do

⁹ “Resultados dos exames dos Alumnos da Escola de Musica no anno lectivo de 1852 a 1853”, AHME CN Maço 1627 Caixa 683

Conservatorio Real de Lisboa que fazem parte da Real Camara de Sua Magestade, da Sé Patriarchal, da Associação dos professores de canto, piano e composição, das orquestras dos theatros da capital, em que se indica o numero e a qualidade de instrumentos que cada um d'elles toca, com referencia ao anno de 1881". Esta relação indica que Daniel Gomes era, naquela data, violinista no *Theatro do Ginasio*.

João Metello (1842-1904)

João Metello¹⁰ é um exemplo de um percurso comum na sua época: fez a sua formação como violinista, e a carreira como violetista de música de câmara. Natural de Lisboa, nasceu em 1842, e foi discípulo de Luiz Coussoul e de Filipe Real¹¹, e passou depois a efectivo da Sé Patriarcal. A partir dos anos 70, ainda que mantendo actividade orquestral alternada entre violino e viola, nomeadamente nas orquestras do Teatro São Carlos, Teatro da Trindade e D. Maria II (Moreau, 1999), a sua actividade de música de câmara desenrolou-se exclusivamente na violela. Moreau (1999, p. 422) refere que a 25 de Março de 1873, João Metello se apresentou como violetista em concerto no São Carlos, com João Guilherme Daddi (piano), Roque Lima (violino), Wintermantel (violino) e Eduardo Wagner (violoncelo) interpretando um quarteto de Haydn e um quarteto com piano de Mendelssohn, entre outras obras. Este conjunto de músicos era visto na época como pioneiro na actividade de música de câmara em Portugal, e o seu papel no dealbar do novo interesse pela música instrumental, pelas culturas musicais do Classicismo e Romantismo do centro da Europa, e, em última análise, pela emancipação da violela, foi absolutamente fundamental. Deste ponto de vista, a carreira de João Metello teve especial importância no início da emancipação do seu instrumento através da música de câmara em Portugal.

As descrições de concertos de música de câmara em que João Metello aparece como violetista sucedem-se: interpreta um quinteto com duas violas no São Carlos em Maio de 1873, juntamente com Daniel Gomes (Moreau, 1999, p. 423); e aparece como violetista de uma "Sociedade de Concertos Clássicos" que funcionou em Março de 1874, com Guilherme Daddi (piano), Roque Lima e Wintermantel (violinos), Eduardo Wagner (violoncelo), e com a participação de Augusto Neuparth (fagote), Raphael Croner (oboé) e Carlos Talassi (clarinete), em que "as principais obras executadas foram: o trio em dó menor de Beethoven ; o quarteto com piano em fá

¹⁰ Retrato em Anexo 65

¹¹ *A Arte Musical, Anno VI*, Número 143, 15 de Dezembro de 1904

menor de Mendelssohn; o quarteto em ré de Haydn: o 3.º quarteto de Beethoven; o quarteto em sol, de Mozart; a sonata em dó menor, para piano e violino, de Beethoven ; o quinteto deste autor, op 16, para piano, oboé, clarinete e fagote ; o dueto para piano e clarinete, de Weber” Benevides (1883, pp. 345-346). O mesmo autor refere ainda a participação como violetista numa outra sociedade de música de câmara, em 1876, com José Vieira, Reymondes Banquer (violinos) e Eduardo Wagner (violoncelo), onde se tocaram dois “quartetos de Schubert (op. 117 e obra póstuma)”; segundo Moreau (1999), aparece no São Carlos como violetista em 1877, incluído num grupo de câmara variado com obras de Beethoven, Mendelssohn, Monasterio e Golterman. Em 1894 aparece como violeta fazendo o Quinteto com Piano de Schumann, op. 44¹², e em 1895 toca violeta em diversos programas privados para a Família Real, num quarteto constituído por “Caggiani, Ferreira, Metello et C. Silva”, para além de Rey Colaço, e outros músicos, parecendo ter substituído Alfredo Gazul nesta função nesse ano, como se pode ver, por exemplo, no Anexo 64.

Augusto Marques Pinto (1838-1888)

Marques Pinto¹³ foi um ínsigne violinista português, cuja dedicação à viola de arco merece um relevo especial. Amorim (1941, pp. 87-89) apresenta uma longa nota biográfica sobre Marques Pinto, que por si mesma é muito esclarecedora acerca da sua carreira e sua biografia. No presente trabalho, porém, cabe focar a sua actividade na viola de arco, por forma a mostrar a sua dupla faceta de violinista e violetista.

A sua actividade como violetista de música de câmara no Porto reveste-se de especial importância, já que antecedeu a formação do Quarteto Moreira de Sá e do *Orpheon Portuense*, criando as bases artísticas para que estas pudessem florescer. Com efeito, a partir de 1870¹⁴, Marques Pinto organizou uma sociedade de quartetos, com Nicolau Ribas, Moreira de Sá (violinos), Joaquim Casella (violoncelo) e Miguel Ângelo (piano), cuja actividade durou até 1881. Neste ano foi substituída pelo *Orpheon Portuense*. Aquela sociedade de quartetos realizou 72 concertos públicos entre 1874 e 1881, quase sempre no Salão do Teatro S. João (Ribeiro, 2014b, p. 133). A partir de 1881 prossegue a sua intensa actividade de violetista, com Moreira de Sá, Nicolau Ribas, Pedro Ferraz, Cyriaco Cardoso e Alfredo Napoleão (Ribeiro, 2014b, p.

¹² *A Arte Musical, Anno I*, Número 7, 15 de Abril de 1899

¹³ Retrato em Anexo 31

¹⁴ *A Arte Musical, Anno I*, Número 8, 30 de Abril de 1899

133). Já integrando como violetista o *Orpheon Portuense*, apresentou-se a 29 de Maio de 1883 no Salão Gil Vicente do Palácio de Cristal com o Quarteto com Piano op.1 nº1 de Mendelssohn, e com os Quartetos op. 18 nº4 e op.59 no.3 de Beethoven, partilhando esta música com Nicolau Ribas (violino), Moreira de Sá (violino), Cyriaco Cardoso (violoncelo) e Moreira de Sá (piano) (Hora, 2014). Entre muitos outros concertos, no ano seguinte, a 22 de Janeiro de 1884, no âmbito da “Sociedade de Musica de Camara” do Porto - “4ª sessão da 1ª serie” - tocou-se o Quinteto com duas violas op. 104, de Beethoven, em estreia nacional, com Marques Pinto e Pedro Ferraz nas violetas, como se pode ver no Anexo 30.

Os concertos sucediam-se, com o Quarteto em Ré maior op.11 de Tchaikovsky, o Quinteto com Piano op. 44 de Schumann, a *Sérenade* op. 15 de Saint-Saëns, o Quarteto op. 51 de Dvorák, entre outros programas, executados entre os anos 1884 e 1886 (Hora, 2014).

Marques Pinto foi um violinista de enorme prestígio, cujos ecos de celebridade se ouvem ainda nos dias de hoje. Foi um reconhecido pedagogo, nomeadamente mestre de Moreira de Sá (Rigaud, 2014, p. 61). É assinalável que um violinista de tanto prestígio, gozando de tanta consideração institucional e pedagógica, opte por tocar viola em quarteto e em música de câmara. Um célebre violinista que, afinal, parecia considerar-se a si próprio violetista, tendo contribuído tanto para o desenvolvimento deste instrumento no Porto.

Alfredo Gazul (1844-1908)

Traçando a sua biografia em linhas gerais, nascido em Lisboa no ano de 1844, neto de José Gazul - trompista e violetista do Teatro São Carlos - e filho de José Gazul Júnior - flautista no Teatro São Carlos, na Real Câmara e na Sé Patriarcal, para além de professor de flauta no Conservatório de Lisboa (Anexo 60) -, integrava uma família que deu ao país muitos outros músicos de reconhecido mérito. Foi aluno de José Maria de Freitas (violinista emérito, filho do já citado Ignácio José Maria de Freitas) no Conservatório de Lisboa, onde entrou no ano de 1856.

Desde muito jovem - 16 anos - assumiu posição de primeiro violino no Teatro São Carlos, apresentando-se frequentemente a solo e em música de câmara. No início dos anos 70 do século XIX deslocou-se a Itália no sentido de desenvolver o seu talento vocal, já reconhecido em Lisboa. Ali estudou com um dos mais célebres

cantores líricos da época, tendo encetado uma fulgurante carreira como tenor, assumindo os papéis principais das óperas em voga na época, nos mais importantes palcos italianos e europeus, tendo regressado definitivamente a Portugal, para integrar o elenco do Teatro São Carlos na temporada de 1879-1880.

Aqui, terminou a sua carreira lírica, quando esta estava no auge técnico-artístico, por desilusão com os públicos e com a vida musical portuguesa. Moreau (1981) apresenta muitos pormenores biográficos de Alfredo Gazul¹⁵, estritamente focados na sua notável carreira lírica, quer no Teatro São Carlos, quer no seu percurso internacional. O presente trabalho, porém, pretende relevar a sua actividade de violetista, e o seu papel na emancipação do instrumento através da música de câmara, fazendo-o com recurso às referências coevas ao músico. Com efeito, na fase posterior ao final da sua carreira de tenor, os registos de aparições em concertos como violetista florescem. Santos (1968, p. XLVI) refere Alfredo Gazul como sendo músico da Real Câmara, ganhando 10000 réis por mês, com referências entre 1876 e 1890. Nesta fase, o seu instrumento era já a violela, apesar de, como vimos, a sua carreira de ter iniciado como violinista de relevo.

De 1880 em diante dedicou-se à actividade pedagógica, à composição e à música de câmara (dedicando-se cada vez mais à violela). Do ponto de vista da actividade pedagógica, a título de exemplo, o *Diário Ilustrado* de 8 de Maio de 1888 refere Gazul como fundador do Instituto Musical, onde era professor de canto lírico. Do ponto de vista da carreira como instrumentista, em 1884, como violetista, tocou o septeto de Beethoven com os melhores músicos do seu tempo e com o próprio Rei D. Luís no violoncelo. Em 1888, formou uma sociedade de música de câmara com alguns dos músicos de maior mérito da cena portuguesa de então - Victor Hussla, Cunha e Silva e Alexandre Rey Colaço - onde assumia a função de violetista, como se pode observar no Anexo 22.

A Arte Musical, Anno I, Número 8, de 30 de Abril de 1899, refere que “Rey Colaço e Victor Hussla tomaram a iniciativa; em 1888 associaram-se com Cunha e Silva e Alfredo Gazul, encetando as melhores sessões de musica de Camara que até hoje tem havido em Lisboa”. Neste ano, houve sessões em Maio, Novembro e Dezembro, no teatro D. Maria II, com obras de Schumann, Brahms e Rubinstein “então pouco conhecidos entre nós”. Assim como “os já familiarmente conhecidos” Beethoven, Haydn, Mozart e Mendelssohn. De Schumann tocou-se o quarteto com piano em Mi b

¹⁵ Retrato em Anexo 21

Maior op. 47, como está patente na folha de sala do Anexo 23, e de Brahms o quarteto com piano em Sol menor, op. 25.

No ano seguinte, em Maio de 1889, na Real Academia dos Amadores de Música fez-se a estreia nacional do Sexteto op. 18 de Brahms, com João Neumayer na 2^a viola, e de um quarteto de Alberto Sarti, concerto do qual o Anexo 24 apresenta a face da folha de sala.

A convite do Rei D. Luís, a partir de 1889, esta sociedade de música de câmara passou a apresentar-se duas vezes por semana no Paço Real de Sintra. Com esta estrutura, realizou ainda inúmeras temporadas nos diversos teatros e salas de Lisboa, apresentando aos públicos o grande repertório camerístico Romântico, apresentando-se com músicos de reconhecimento internacional, como é o caso de Pablo de Sarasate, e fazendo estreias nacionais de obras centrais da literatura. Em Moreau (1999, pp. 440-442), Alfredo Gazul é referido inúmeras vezes como violetista integrado em concertos de música de câmara no Teatro São Carlos no ano de 1890 e seguintes, com Alexandre Rey Colaço, Victor Hussla, Elvira Peixoto, Filipe Duarte e João Cunha e Silva. O mesmo autor (Moreau, 1999, p. 447) refere dois concertos, em Maio de 1896, em que Alfredo Gazul (violeta) com Victor Hussla, Augusto Guerschey (violinos), Alexandre Rey Colaço (piano) e João Cunha e Silva (violoncelo), tocaram o Quinteto com Piano em Mi \flat Maior, op. 44 de R. Schumann e o Quinteto com Piano op. 81 de Dvorák.

Esta intensa actividade como violetista durou até cerca de 1896, tendo sido depois reduzida drasticamente por motivos de saúde, levando a um recolhimento total nos anos anteriores à sua morte, que se deu a 20 de Março de 1908. A *Ilustração Portuguesa* nº 125 noticia que “Desde 1896, porém, Gazul principiára a sentir manifestações reumáticas, que em pouco tempo o tolheram completamente”. Não obstante, a sua actividade prosseguiu, quer do ponto de vista da composição, quer dinamizando a vida musical de forma mais recolhida, como é exemplo a notícia d’ *A Arte Musical, Anno V*, Número 100, de 28 de Fevereiro de 1903: “No dia 15 em matinée, teve lugar no salão do Conservatório um concerto promovido pelo distinto cantor e professor Alfredo Gazul, ha annos invalidado por uma pertinaz enfermidade”.

Em paralelo a estas quatro fases da sua vida artística - violinista, tenor lírico, pedagogo e violetista -, Alfredo Gazul sempre manteve uma constante actividade como compositor, como é possível atestar pelo número e diversidade de obras depositadas nos arquivos portugueses.

N' *A Arte Musical, Anno IX*, nº 223, de 30 de Março de 1908, aparece uma necrologia de Alfredo Gazul, que se transcreve integralmente:

“Finou-se no dia 20 do corrente mez mais um dos nossos primorosos e distintos músicos, que em vida se chamou Alfredo Gazul.

Desde o principio da sua carreira artística, manifestou elle o alto quilate do seu valor, posto mais tarde muito em evidencia como instrumentista, cantor e compositor.

Mas essa carreira, que podia ter sido brilhantissima, foi muito prejudicada por uma excessiva modéstia, que, em homens de justificado mérito é tão censurável, como a vaidade n'aquelles que o não possuem.

Alfredo Gazul, como instrumentista, tomou parte em muitos concertos de musica de Camara, tocando violetta; os mais notáveis foram os que se realisaram de 1888 a 1896, promovidos por Alexandre Rey Colaço, com Victor Hussla e João Evangelista da Cunha e Silva.

Nos programmas d'esses concertos figuram obras das mais notáveis de mestres consagrados, como Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Brahms, etc., e d'este auctor se executou em março de 1896, na residência de Rey Colaço o quartetto em sol menor, op. 25, em que a parte de violino foi executada pelo grande Sarrasate, que por essa época se achava de passagem em Lisboa e que rendeu os melhores elogios aos nossos artistas.

Como cantor, discípulo predilecto do celebre barítono Corsi, possuindo uma bem timbrada voz de tenor de meio character, percorreu differentes paizes da Europa, cantando em Italia, na Austria, em Hespanha e em Portugal, sendo os theatros mais notáveis em que foi ouvido, com muito agrado, os de Turim, Génova, Roma, Bolonha, Palermo, Liceo de Barcelona, Real de Madrid e S. Carlos de Lisboa.

Durante a sua carreira lyrica teve occasião de cantar ao lado de artistas muito distinctas, como Varezzi, Urban e Donadio.

Criou também algumas operas, figurando entre ellas, *Amore alia prova*, *La Fanciulla romântica*, *Il violino del Diavolo*. etc.

Como compositor manifestou-se também Alfredo Gazul um artista inspirado e talentoso, sendo ouvida uma composição sua no grande concerto que a Associação Musica Vinte e quatro de Junho, então no apogéo do seu esplendor, realisou no Colyseu de Lisboa, a 9 de junho de 1880, por occasião dos festejos do tricentenário de Camões e dos quaes este numero foi um dos mais brilhantes.

O programma d'esse notável concerto constava unicamente de obras de auctores portuguezes. Veem se ali os nomes de G. Cossoul, Santos Pinto, Monteiro de Almeida, Joaquim Casimiro, G. Daddi, Julio Soares, Justino Castilho e Alexandre Ferreira, já fallecidos e de Freitas Gazul e Frederico Guimarães.

Dirigiram as suas composições os auctores que se achavam presentes e lá estava Alfredo Gazul fazendo executar os Kiries da sua bella missa em ré maior, com a profeciencia que lhe era peculiar.

Ultimamente escreveu, em italiano, uma opera dramatica em 2 actos, intitulada *Lelia*, que consta estar completa e prompta a executar.

Ainda, como auctor didáctico, deixa Alfredo Gazul trabalhos importantes de estudo, para o que possuía incontestável competência, como abalisado musico e distincto professor de canto, que era.

Ha 11 annos que a excentricidade do seu modo de encarar a actual sociedade e a pertinaz doença que o victimou, o tinham sequestrado ao convívio dos seus amigos e admiradores.”

Alfredo Gazul, entre diversas obras da sua autoria, escreveu uma “*Fantasie sur les Huguenots de Meyerbeer*” para viola e piano, datada de cerca de 1880. Esta obra, a analisar em secção posterior, constitui a primeira obra para viola de arco e piano em Portugal, e é sintomática da forma como este movimento camerístico português promoveu a emancipação da viola de arco, quer do ponto de vista técnico-

expressivo, quer do ponto de vista da criação musical. Um instrumentista que começa a sua carreira no violino, que se especializa como violetista de um dos mais considerados grupos de música da câmara da época, e que, como violetista já assumido autonomamente, escreve a primeira obra para viola de arco e piano portuguesa. Alfredo Gazul, na sua dupla vertente de violetista e compositor, consubstancia no seu exemplo o processo através do qual esta segunda emancipação da viola de arco em Portugal se deu.

Pedro Ferraz

As primeiras referências a Pedro Ferraz como violetista aparecem em 1881, como membro integrante de uma Sociedade de Quartetos, com Marques Pinto, Moreira de Sá, Nicolau Ribas, Cyriaco Cardoso e Alfredo Napoleão (Ribeiro, 2014b, p. 133). Na sessão de 5 de Janeiro de 1884 - Anexo 75 -, aparece um registo indubitável de uma obra para viola de arco solo, no que parece ser o primeiro registo conhecido da execução pública de uma obra para viola de arco e piano em Portugal. Com efeito, num concerto da *Sociedade de Música de Câmara* do Porto, entre outras obras, interpreta-se a “Elegia para violetta e piano” de Vieuxtemps. Os músicos participantes no concerto foram: Nicolau Ribas, B. Moreira de Sá, A. Marques Pinto, Pedro Ferraz, Cyriaco de Cardoso, L. Gonzaga, A. da Fonseca, J. F. da Costa e A. M. Castilho (estes últimos, provavelmente para completar a instrumentação do Septeto de Beethoven, também tocado nessa sessão). Apesar da ambiguidade da distribuição instrumental no programa desse concerto, tudo indica ter sido Pedro Ferraz a assumir a parte de viola na peça de Vieuxtemps, ainda que se deva colocar a hipótese de esse papel ter sido assumido por Marques Pinto.

A sua carreira de violetista prosseguiu, sempre ligada à música de câmara, e, a partir de 1884, no contexto do *Orpheon Portuense*, contando-se inúmeras participações em concertos, com mais intensidade entre 1891 e 1893, interpretando diversas obras, nomeadamente: Quarteto no.1, op.12 de Mendelssohn, em Maio de 1891; Quarteto com Piano de Hugo Staehle, Quinteto com duas violas op. 87 de Mendelssohn, Quarteto nº 13 de Schubert em estreia nacional, Quarteto op.59 nº 1 e Quintetos com duas violas de Beethoven, em Novembro de 1891; Quarteto op. 95 de Beethoven, em Dezembro de 1891; Quarteto com Piano K.478 de Mozart em Março de 1893; Quarteto op. 74 e Quarteto op. 18 nº 2 de Beethoven em Outubro de 1893 (Hora, 2014).

João Evangelista Neumayer

Na “Relação nominal dos professores e alumnos do Conservatorio Real de Lisboa” de Palmeirim (1883, pp. 54-57), relativa ao ano de 1881, vemos 19 músicos afectos à Sé Patriarcal, estando João Evangelista Neumayer elencado como “Violeta”. Aparece também na orquestra do São Carlos, mas nas *rabecas*, o que é indicador da forma complementar como rabeca e violeta ainda eram exercidas. Aparece também como violetista junto de João Metello, na interpretação do Quinteto “célèbre” de Mozart, com B. Vasconcellos, Guerschey e Eduardo Wagner, numa das sessões para a Família Real de 1895, como se pode ver no Anexo 59.

A dinâmica do violetista Neumayer levou-o a integrar diversas iniciativas de câmara, como a “Sociedade de concertos de Lisboa”, referida n’A *Arte Musical, Anno I*, Número 7, de 15 de Abril de 1899, onde Neumayer (violetista) tocou com Daddi (piano), Manuel Banquer e Zenoglio (violinos) e Cunha e Silva (violoncelo). Tocaram, entre outras obras, os quartetos de Mendelssohn op. 12 e op. 44, as “Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz” de Haydn e o “Andante com Variações” do quinteto com duas violas de Beethoven. No ano seguinte, em Maio de 1889, na Real Academia dos Amadores de Música, onde Neumayer era professor, fez-se a estreia nacional do Sexteto op. 18 de Brahms, com João Neumayer na 2ª viola (sendo Alfredo Gazul a primeira - Anexo 24), e um quarteto de Alberto Sarti¹⁶. Amorim (1941, p. 60) cita-o ainda como violinista da Grande Orquestra Portuguesa entre 1906 e 1908, contribuindo para a ambiguidade da sua dupla função de violinista e violetista.

António Lamas (m.1915)

António Lamas foi, juntamente com Alfredo Gazul, em Lisboa, - e com Benjamin Gouveia e Laura Barbosa, no Porto, a tratar posteriormente - um dos primeiros grandes violetistas considerados e admirados como tal pelos seus pares em Portugal. Um músico que baseou toda a sua carreira na viola de arco, e que o fez partindo sempre do quadro fundamental da música de câmara. Foi um dos músicos de toda a história portuguesa que mais contribuiu para a afirmação da viola de arco enquanto instrumento autónomo, de voz e função própria. Constitui ainda o paradigma do processo de emancipação da viola de arco através da música de câmara. Logo em 1884, o seu nome aparece na lista de participantes de um concerto da Real Academia

¹⁶ A *Arte Musical, Anno I*, Número 8, 30 de Abril de 1899

de Amadores de Música, que teve lugar no Teatro da Trindade, como se pode observar no Anexo 26.

No decurso da sua vida artística, que hoje chamaríamos de “profissional”, a imprensa musical lisboeta foi registando amiúde a sua actividade. *A Arte Musical*, por exemplo, tem múltiplas e constantes referências a António Lamas, de forma mais intensa entre os anos 1900 e 1909: concertos com obras de Haydn e Mozart, com a participação de Augusto Gerschey e José Relvas (violinos), António Lamas (viola), D. Luiz da Cunha e Menezes (violoncelo) e Michel’angelo Lambertini (piano)¹⁷; obras de Mozart no salão do Teatro D. Maria II, nomeadamente o quarteto com oboé, e o trio op. 14 n.º 2, “cuja importante e difícil parte de viola teve um desempenho superior”¹⁸, e o quarteto com piano em sol menor, com Arthur da Fonseca (oboé), Augusto Gerschey (violino), António Lamas (viola), D. Luiz da Cunha e Menezes (violoncelo) e Michel’angelo Lambertini (piano); concerto nas exéquias de Evaristo Lambertini, onde se tocaram as Sete Últimas Palavras de Haydn, com Augusto Gerschey e José Relvas (violinos), António Lamas (viola) e D. Luiz da Cunha e Menezes (violoncelo)¹⁹; concerto com notáveis intérpretes espanhóis como o violinista Enrique Arbós e o violoncelista Agustin Rubio, com Rey Colaço, Andres Goñi e António Lamas executando o quinteto com piano op. 5 de Christian Sinding²⁰; concerto com o quinteto com piano em Mi b Maior, op. 44 de Robert Schumann, “em que se fizeram com justiça aplaudir os srs. Rey Colaço (piano), Goñi (1.º violino), Carneiro (2.º violino), Lamas (viola), e Palmeiro (violoncello)”²¹, e ainda os quintetos com piano de Dvorák²² e de Klughardt²³; concertos com quarteto de Schubert²⁴, Weber²⁵ e Haydn²⁶, com Francisco Benetó, Miguel Ferreira, António Lamas e D. Luiz da Cunha.

¹⁷ *A Arte Musical, Anno II*, Número 30, 31 de Março de 1900

¹⁸ *A Arte Musical, Anno II*, Número 31, 15 de Abril de 1900

¹⁹ *A Arte Musical, Anno III*, Número 49, 15 de Janeiro de 1901

²⁰ *A Arte Musical, Anno III*, Número 51, 15 de Fevereiro de 1901

²¹ *A Arte Musical, Anno III*, Número 53, 15 de Março de 1901

²² *A Arte Musical, Anno III*, Número 54, 31 de Março de 1901

²³ *A Arte Musical, Anno III*, Número 72, 31 de Dezembro de 1901

²⁴ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 77, 15 de Março de 1902

²⁵ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 78, 31 de Março de 1902

²⁶ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 79, 15 de Abril de 1902

Neste período, florescia um interesse generalizado pelos então chamados “instrumentos obsoletos”, cuja sonoridade, pelo exotismo e pelo vislumbre histórico que permitiam, aguçavam a curiosidade dos intérpretes. António Lamas participou igualmente deste movimento, acabando por ser reconhecido também pelas suas prestações da viola d’amor, cujo aparecimento muito espanto causou. Este momento ficou registado em artigo n.º *A Arte Musical, Anno IV*, Número 80, de 30 de Abril de 1902 (sublinhados nossos):

“Cada um d’estes distintos profissionaes e amadores, que se tem feito uma reputação incontestável nos seus respectivos instrumentos, se produziu n’um trecho a solo, o que deu a esta sessão uma grande variedade, e a surpresa de que pela primeira vez apresentava o sr. Antonio Lamas a viola d’amor, instrumento que o intelligente amator adquiriu ha pouco, quasi desconhecido em Portugal, e que reúne além da belleza de som, a qualidade de vibrarem por sympathia as cordas d’ aço aue acompanham por baixo as de tripa, dando principalmente nas harmonicas um som intensamente brilhante quanto suavíssimo. A peça executada: *Rêverie*, de Boisdreffre, tinha acompanhamento obrigado de 1.º e 2º violinos, viola, violoncello, contrabaixo e piano, de que se encarregaram amavelmente os srs. Benetó, Miguel Ferreira, Ramos, D. Luiz da Cunha, Cunha e Silva e Lambertini. Como fôsse o ultimo numero da sessão, teve honras de bis, sollicitado pressurosamente pelo intelligente auditório presente”.

O testemunho da relação de António Lamas com a viola d’amor ficou ainda registado em fotografia, patente no Anexo 27.

Um artigo d’ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 118, de 30 de Novembro de 1903, refere ainda uma outra execução de António Lamas na viola d’amor:

“Querendo recordar a doce e penetrante sonoridade dos instrumentos que se empregavam no tempo em que se passa a sua acção, lembrou-se Meyerbeer de utilizar nos seus *Huguenots* a viola d’amor para o prelúdio e acompanhamento da romanza de tenor no 1º acto d’aquella opera. Gustave Charpentier também empregou a viola d’amor na sua *Louise*. O concertista encarregado de nos fazer ouvir o delicado instrumento na Sociedade de Musica de Camara é o distincto violetista Antonio Lamas”.

Ao longo dos anos, o interesse do violetista António Lamas pela viola d’amor vai-se mantendo, e a mostrá-lo está o artigo d’ *A Arte Musical, Anno VII*, Número 161, de 30 de Setembro de 1905, onde se diz que: “O nosso amigo e illustre altista Antonio Lamas acaba de receber de Londres uma deliciosa viola d’amor, que pela rara belleza da forma, pela excellencia das qualidades sonoras e ainda por ser destinada ao único tocador que temos em Portugal d’esse formoso instrumento, tem jús á consagração de uma gravura. Era esta viola d’amor o único instrumento antigo d’esse genero que existia á venda na importante violaria ingleza; tem um lindo verniz amarello dourado e a seguinte etiqueta authentica: Leonhard Maussiei., Lauten und Geigenmacher in Nurnberg. 1755”. E, já em 1906, “os snrs. Waefelghem, Papin, Braga e Lamas

convidados por SS. Majestades para dar no Paço das Necessidade um sarau de música antiga”²⁷ onde se tocaram obras de Couperin, Locatelli, Rameau, Martini, Milandre e Bach.

As notícias de concertos com o violetista António Lamas, entretanto, continuavam a suceder-se, nomeadamente: concerto no Teatro D. Maria II com o trio *Kegellstadt* de Mozart e o Quarteto op. 44 n. 1 de Mendelssohn, com os “srs. Benetó e Ferreira (violinos), Lamas (violeta), D. Luiz da Cunha (violoncello), Cunha e Silva (contrabaixo)”²⁸; concerto da *Escola de Música de Câmara* - iniciativa pedagógica de Benetó, Lamas, Lambertini e outras personalidades associadas - que fechou com a estreia do “magestoso quintetto de Mendelssohn, op. 87, para 2 violinos, 2 violas e violoncello”²⁹, com Benetó, Cecil MacKee, António Lamas, Miguel Ferreira e D. Luiz da Cunha.

Neste período, os músicos referidos associavam-se em múltiplas iniciativas relacionadas com a execução de obras de música de câmara do cânone europeu, desconhecidas até então em Portugal, permitindo assim o acesso a uma corrente musical instrumental que rompia com o gosto unívoco do drama italiano que ainda dominava os públicos. Uma destas iniciativas foi a *Escola de Música de Câmara*, que, logo na sua temporada inicial realizou uma série de concertos, cujo repertório e executantes vêm descritos no Anexo 28, onde se podem ver listados os nomes de António Lamas e Miguel Ferreira como violetistas.

Esta *Escola de Música de Câmara* foi resultante por sua vez da *Sociedade de Música de Câmara* então constituída informalmente, integrando o grupo de músicos que, em Lisboa, dinamizavam estes ciclos de concertos. Na Figura 18 é possível ver os retratos da maioria destes músicos, autografados, entre os quais o do violetista António Lamas.

²⁷ *A Arte Musical, Anno VIII*, Número 177, 15 de Maio de 1906

²⁸ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 82, 31 de Maio de 1902

²⁹ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 83, 15 de Junho de 1902



Figura 18 - retrato conjunto da *Sociedade de Música de Câmara*, com legenda de músicos retratados e assinatura dos mesmos. Colecção Lambertini, 190?. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.

Neste ano, a secção *Galeria dos Nossos* da revista *A Arte Musical* número 84, em artigo assinado sob o nome Schunard, aborda o violetista António Lamas, concedendo-lhe as seguintes palavras, que relacionam o carácter do músico com o carácter do seu instrumento (sublinhados nossos):

“Para traçar o perfil deste simpático vulto de amador artista, tão justamente querido em todos os nossos centros d’arte, quasi seria preciso esboçar a monografia do doce e sugestivo instrumento que ele tão amorosamente cultiva—a violeta. Por arrojada que pareça esta confrontação do músico com o instrumento por ele executado, é certo que há no caso presente curiosas afinidades entre um e outro—a mesma tinta suave no carácter, a despreensão com que um e outro se esquivam a evidências vistosas, a sisudez, a ductilidade, a nobreza levemente melancólica, que são outras tantas características do feitio moral e artístico do tocador e constituem igualmente afeição dominante do seu dilecto instrumento. Alia ainda António Lamas a esses primores de carácter, uma brilhante vocação de músico, uma tenacidade rara no trabalho e um ardor insaciável e constante de melhorar e progredir. E não exagero, creio eu, afirmando que com duas dúzias de homens deste bom aço, talvez vísemos em poucos annos levantar esta desgraçada terra do marasmo musical em que penosamente se vai arrastando”³⁰

Nos anos de 1903, 1904 e 1905 os concertos de António Lamas sucedem-se, acompanhado do mesmo grupo de músicos, com ocasionais variações, quer com obras do cânone Clássico, quer com outras, relativamente contemporâneas dos executantes, como o Quinteto com Piano op. 14 de Saint-Saëns, e o Quarteto com Piano op. 13 de Richard Strauss. O repertório interpretado continuou a ser de grande

³⁰ *A Arte Musical*, Anno IV, Número 84, 30 de Junho de 1902

exigência técnica para todos os instrumentos, nomeadamente para a viola de arco, e as estreias continuavam, como por exemplo a de um quarteto de cordas de Schumann, referida n.º *A Arte Musical, Anno VI*, Número 121, de 15 de Janeiro de 1904, com Francisco Benetó, Ivo da Cunha e Silva, Antonio Lamas e D. Luiz da Cunha e Menezes.

O novo interesse pela viola de arco consubstanciava-se na admiração das suas qualidade sonoras através da música de câmara, mas também através de uma série de artigos na imprensa que abordavam o tema. N.º *A Arte Musical, Anno VIII*, Número 176, de 30 de Abril de 1906, no decurso de um longo artigo sobre a viola de arco, refere-se a forma como a precoce mudança de António Lamas do violino para este instrumento veio trazer benefícios para a emancipação do mesmo e para a prática da música de câmara em Portugal:

“Quando em 1899 se lançaram os primeiros fundamentos da «Sociedade de Musica de Camara», não se encontrando um bom violeira de quarteto, Antonio Lamas, com a extrema modéstia que sempre o caracterizou, não hesitou em abandonar o violino, em que o seu talento tantas vezes lhe proporcionaria ocasião de brilhar, e consagrou-se á violeira com exclusiva devoção.

Seria longo descrever os altos serviços artísticos que como violeirista tem prestado, não só á «Sociedade de Musica de Camara» mas em todas as conjecturas em que é sollicitado por um generoso intuito de philantropia ou de pura arte.

Bastará dizer que o illustre amator é hoje justamente considerado como um dos nossos primeiros violeiristas, para que já pareça demasiada a declaração, em face da sua pertinaz e exagerada modéstia.”

Nos anos seguintes, continuam a suceder-se os registos de concertos com António Lamas: a Serenata para flauta, violino e viola de Beethoven³¹, quartetos de Lekeu e Mendelssohn³², trio de cordas de Beethoven com Francisco Benetó e Philipp Somers Cocks³³, quinteto com dois violoncelos de Schubert D. 956³⁴, quartetos de Haydn e Octeto de Mendelssohn³⁵, quartetos com piano de Mozart, Beethoven e Fauré³⁶, quarteto de Grieg e um quinteto para duas violas de Mendelssohn³⁷, entre outros

³¹ *A Arte Musical, Anno VIII*, n.º 187, 15 de Outubro de 1906

³² *A Arte Musical, Anno IX*, n.º 216, 15 de Dezembro de 1907

³³ *A Arte Musical, Anno IX*, n.º 224, 15 de Abril de 1908

³⁴ *A Arte Musical, Anno IX*, n.º 224, 15 de Abril de 1908.

³⁵ *A Arte Musical, Anno X*, n.º 240, 15 de Dezembro de 1908

³⁶ *A Arte Musical, Anno XI*, n.º 243, 31 de Janeiro de 1909

³⁷ *A Arte Musical, Anno XI*, n.º 246, 15 de Março de 1909

concertos. Amorim (1941, p. 60) relata em pormenor os seis concertos da Grande Orquestra Portuguesa, únicos desta estrutura, entre os dias 2 de Dezembro de 1906 e 12 de Abril de 1908. Ao referir-se ao quinto concerto, a 5 de Abril de 1908, o autor dá nota de que se tocou *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier, com solo de violeta de António Lamas. No que diz respeito a trabalho de orquestra, *A Arte Musical, Anno IX*, Número 195, de 15 de Fevereiro de 1907, escrevia: “Estão suscitando verdadeiro interesse a orchestra d'arcos, que vae ser proficientemente dirigida pelo illustre violinista D. Pedro Blanch e outros números de concerto absolutamente excepçionaes que hão-de concorrer brilhantemente para o completo êxito d'esta festa”. Os executantes de violeta desta orquestra eram Antonio Lamas, Carlos de Sá, Arthur Duarte, Ivo da Cunha e Silva, Julian Sanz e Luiz Monteiro.

Em 1909 há um interregno de notícias, possivelmente por razões de saúde de Lamas. Neste período a cena da música de câmara lisboeta multiplicava-se, e é natural que a atenção dos periódicos não se focasse agora sempre nas mesmas estruturas musicais. As notícias reaparecem a partir de 1913 com um concerto no salão da Liga Naval, interpretando o Quarteto com Piano op. 47 de Schumann, com Rey Colaço (piano), Pedro Blanch (violino), e Somers Cocks (violoncelo)³⁸, prosseguindo depois a actividade com a regularidade habitual.

Expressões - presentes em críticas especializadas - como “cuja importante e difícil parte de viola teve um desempenho superior”³⁹, “No desempenho do Quartetto de Brahms tomou parte além de Rey Colaço, Arbós e Rubio o violetista amator, sr. Antonio Lamas que se affirmou um quartettista de valiosas qualidades, taes como afinação segura, boa qualidade de som, mecanismo correcto e uma discreção artística, merecedora de sincero elogio”⁴⁰, “salientando-se uma admirável phrase da violeta que Antonio Lamas disse de uma forma commovedora, como artista de coração que é”⁴¹, “distincto violetista Antonio Lamas”⁴², “do doce e sugestivo instrumento que ele tão amorosamente cultiva—a violeta”⁴³, ou “a mesma tinta suave no carácter, a despreensão com que um e outro se esquivam a evidências vistosas, a

³⁸ *A Arte Musical, Anno XV*, nº 343, 31 de Março de 1913

³⁹ *A Arte Musical, Anno II*, Número 31, 15 de Abril de 1900

⁴⁰ *A Arte Musical, Anno III*, Número 56, 30 de Abril de 1901

⁴¹ *A Arte Musical, Anno III*, Número 72, 31 de Dezembro de 1901

⁴² *A Arte Musical, Anno IV*, Número 118, de 30 de Novembro de 1903

⁴³ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 84, 30 de Junho de 1902

sisudez, a ductilidade, a nobreza levemente melancólica, que são outras tantas características do feitio moral e artístico do tocador e constituem igualmente afeição dominante do seu dilecto instrumento”⁴⁴ ilustram de forma clara a nova perspectiva que se ia generalizando acerca da viola de arco: através da música de câmara, as qualidades sonoras específicas do instrumento, bem como as capacidades técnicas dos seus executantes, passaram a ser apreciadas de forma totalmente independente das do violino e de outros instrumentos de cordas, passando a haver de forma tácita um conjunto de critérios de apreciação focados e exclusivos deste. Trata-se do reflexo público - ou, pelo menos, na imprensa que molda a opinião pública musical informada - de um processo de emancipação técnica, expressiva e social da viola de arco através da música de câmara, que neste momento atinge os seus resultados mais relevantes. O actor central deste processo em Lisboa foi, sem dúvida, o violetista António Lamas. Para este resultado, e para o surgimento da violela enquanto instrumento independente, terá contribuído igualmente a sedimentação definitiva do gosto musical pela música instrumental da Europa central, para a qual as sociedades de música de câmara fundadas por Lamas concorreram largamente. São neste período, e associadas a este violetista, cada vez mais generalizadas as referências a Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Weber, Schubert, entre outros dos grandes vultos do cânone da Europa central.

N’A *Arte Musical*, Anno XVII, Número 399, de 31 de Julho de 1915, aparece o artigo necrológico pela morte de António Lamas, paradigmático da importância deste violetista para a emancipação do instrumento em Portugal, de que se transcrevem alguns trechos de seguida, com sublinhados nossos:

“Desde muito novo se dedicou Antonio Lamas ao estudo do violino. Discípulo dilecto de Antonio Narciso Pitta (1835-1893), herdou-lhe, com muitas das suas qualidades técnicas, esse retrahimento, essa modéstia, [...], que constituíam o fundo essencial do character d’esse primoroso mestre. E se compararmos a phisionomia moral do violino e da violela, a esphera de acção de um e outro instrumento, a psychologia especial de cada um d’elles e até as respectivas colorações do timbre, convencemo-nos facilmente que Antonio Lamas nasceu mais violetista que violinista. [...]

Antonio Lamas tinha de ser portanto um tocador de violela. Alguém lh’o fez notar, significando-lhe ao mesmo tempo que, bom violinista como era, lhe não seria difficil adquirir uma excedente technica na violela, preenchendo assim uma lacuna que muito se fazia sentir no nosso paiz, onde eram e continuam a ser raros os bons violetistas de quarteto. Não hesitou o estudioso amator, tanto mais que, na criação da Sociedade de Musica de Camara (1899), se notava a falta de um especialista, que de corpo e alma se votasse a esse instrumento. [...]

A partir d’entao, Antonio Lamas trabalha sem descanço, adequando em poucos annos as suas primorosas qualidades de tocador á nova technica e conseguindo verdadeiros triumphos não só na Sociedade de Musica de Camara mas em outros grupos similares onde collaborou com algumas summidades da arte, entre ellas Rey Colaço, Arbós e Rubio.

⁴⁴ A *Arte Musical*, Anno IV, Número 84, 30 de Junho de 1902

Enthusiasta da musica antiga, movido por uma sadia curiosidade pela arte dos séculos XVII e XVIII, cujos segredos conscienciosamente procurou desvendar, não tardou que quizesse cultivar um dos instrumentos característicos d'essa época — a viola d'amôr. N'este poético instrumento d'arco, que a caprichosa moda banniu por completo da arte moderna, Antonio Lamas teve muitas occasiões de se fazer applaudir, quer como solista, quer na musica de conjuncto. Estão ainda na memoria do muitos as deliciosas audições históricas que, com instrumentos antigos, se realisaram em 1906 no Salão do Conservatório. Foi elle um dos seus principaes promotores, collaborando também nos concertos ao lado de Louis Van Waefelghem, Georges Papin, Hernâni Braga e, para o canto, D. Bertha Daupias. [...]

Terminando estas breves notas, diremos ainda que o nosso illustre amator havia sido nomeado ha pouco mais de um mez para a cadeira que ficou vaga no Conselho d'Arte Musical pelo fallecimento de Ernesto Vieira. D'esse logar se desempenhou, durante esse curto período, com aquella devoção, seriedade e desinteresse que punha em todos os seus trabalhos d'arte."

Benjamin Gouveia (Gouvêa)

Benjamin Gouveia foi um dos grandes violetistas portugueses, e um dos músicos por cuja acção a viola de arco se emancipou como instrumento solista através da música de câmara. O tardio processo de autonomização do instrumento através da prática do repertório instrumental de conjunto centro-europeu em Portugal tem em Benjamin Gouveia um dos seus mais paradigmáticos veículos.

Discípulo de Bernardo Moreira de Sá (Araújo, 2014), a sua carreira profissional parece ter-se iniciado quando este o chamou para integrar o Quarteto Moreira de Sá, juntamente com o próprio mestre, com o condiscípulo Henrique Carneiro e com a jovem Guilhermina Suggia (Ribeiro, 2014b, p. 133).

Ainda que seja redundante explicar de forma exaustiva todos os registos de concertos de que Benjamin Gouveia fez parte como violetista, pelo seu elevado número, importa indicar alguns a título de exemplo, e outros por especiais condições ou elevado interesse do repertório. A carreira de Benjamin Gouveia decorreu toda no âmbito do *Orpheon Portuense*, e os concertos que se descrevem de seguida foram todos organizados por esta instituição, com a direcção de Bernardo Moreira de Sá. Até 1894, Gouveia alternava ocasionalmente com outros músicos no lugar de violetista do Quarteto Moreira de Sá. A partir de 1894, é Gouveia que aparece em quase todos os programas de música de câmara. Logo nesse ano, no Salão do Grémio Comercial do Porto, fazia a estreia nacional do Quarteto op. 41 n.º 1 de Robert Schumann, com Joaquim Casella no violoncelo, e os parceiros habituais nos violinos. No ano seguinte, Hora (2014, p. 55) refere que, num concerto organizado pelo Orpheon Portuense no Salão do Grémio Comercial do Porto, se tocou o Trio para dois violinos e viola op. 87 de Beethoven, original para sopros, em estreia nacional, por Moreira de Sá (violino), Henrique Carneiro (violino) e Benjamin Gouveia (viola) - Anexo

32. Trata-se de uma obra em que a viola de arco executa um papel marcadamente solista. O lento aparecimento em papéis de características cada vez mais solistas é, aliás, uma característica do percurso deste violetista.

Nesse mesmo ano, viria a fazer a estreia portuguesa do Quarteto nº 1, op. 27 de Edvard Grieg - Anexo 33 -, com os mesmos músicos a seu lado, bem como a estreia portuguesa das *Scenas nas Montanhas*, de Vianna da Motta, no Palácio de Cristal, com Moreira de Sá, Henrique Carneiro, Benjamin Gouveia e Carlos Quilez.

Os concertos de música de câmara do *Orpheon Portuense* sucederam-se nos anos seguintes, com destaque para uma iniciativa de grande fulgor: entre Janeiro e Março de 1900 executou-se a obra de câmara completa de Beethoven, por ordem cronológica de obras, dividindo o lugar de violetista com Laura Barbosa, entre outros quartetos e quintetos de Sinding⁴⁵, Schubert⁴⁶, Mendelssohn⁴⁷, entre outros compositores do cânone, habitualmente com Moreira de Sá, Henrique Carneiro e Guilhermina Suggia.

Em 1911, a sua função de violetista não impedia que *A Arte Musical, Anno XIII*, nº 293, de 28 de Fevereiro, o apelidasse de “artista de maior destaque”, juntamente com músicos Pedro Blanch ou Eduardo da Fonseca. Já em 1913, aparece uma referência inquestionável à execução de uma obra para viola solista: *A Arte Musical, Anno XV*, nº 361, de 31 de Dezembro de 1913, refere que no dia 21 desse mês se havia tocado no Porto uma Suite para violeta, piano e quarteto de cordas de Joaquin Turina, tendo sido executantes Nicolino Milano (piano), Benjamin Gouveia (viola), Moreira de Sá (violino), Alberto Pimenta (violino), Hasdrubal Godinho (viola) e Juan Casaux (violoncelo). Não sendo claro quem assumiu a posição de viola solista, por exclusão de partes terá sido necessariamente Benjamin Gouveia. Alberto Pimenta e Casaux eram habituais companheiros de quarteto com Moreira de Sá, tocando respectivamente violino e violoncelo. Hasdrubal Godinho começara muito recentemente a aparecer a tocar viola, e Nicolino Milano é um famoso violinista italiano - que, por sinal, deu início à carreira de Domingos Capela quando este reparou o seu violino em 1924 -, também conhecido como pianista e compositor, não havendo qualquer outro registo de Nicolino apresentado-se a tocar viola.

⁴⁵ *A Arte Musical, Anno III*, Número 49, 15 de Janeiro de 1901

⁴⁶ *A Arte Musical, Anno III*, Número 53, 15 de Março de 1901

⁴⁷ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 103, 15 de Abril de 1903

Em 1917, aparece como professor de Piano, Rudimentos e Solfejo na fundação do Conservatório do Porto (Caspurro, 1992, p. 69).

Artur Duarte (1876-1914)

Artur Duarte nasceu em 1876, em Lisboa, e foi discípulo de Augusto Nascimento Pereira⁴⁸. Em 1892 passou a ser o concertino do Teatro Avenida, sob a direcção de Cyriaco de Cardoso, e em 1903 dedicava-se exclusivamente à viola de arco já há cinco anos⁴⁹.

Fez parte do Sexteto do Teatro Ginásio, muito elogiado pela imprensa da época como um dos melhores do país, com Júlio Cardona, José Magalhães (violinos), Augusto Palmeiro (violoncelo), Filipe da Silva (contrabaixo) e Júlio da Silva (piano).

As notícias do seu percurso como violetista estão frequentemente relacionadas com a integração nos grupos de música de câmara que animavam as estâncias estivais, como a Foz do Douro⁵⁰, Casino do Estoril⁵¹, entre outros. Este tipo de actividade musical sazonal não era vista como menos relevante, já que, nesta época, estes grupos trabalhavam num repertório heterogéneo, que tanto abrangia arranjos de obras célebres, de consumo mais ligeiro, como obras do grande repertório camerístico, de apreciação mais complexa. Com efeito, nas diversas estâncias balneares tocavam alguns dos melhores músicos de Portugal e Espanha.

Para além da integração nestes grupos, Amorim (1941, p. 60) cita-o como violetista da Grande Orquestra Portuguesa entre 1906 e 1908, e *A Arte Musical, Anno IX*, nº 195, de 15 de Fevereiro de 1907, refere-o como integrante do naipe de violas da orquestra de arcos dirigida por Pedro Blanch no âmbito da Sociedade de Concertos e Escola de Música de Câmara, juntamente com nomes como António Lamas ou Carlos de Sá.

Em 1914, um artigo necrológico refere: “Em 27 d'este mez falleceu um dos nossos mais estimados músicos profissionaes, o sr. Arthur Manuel Duarte, que durante muito

⁴⁸ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 105, 15 de Maio de 1903

⁴⁹ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 105, 15 de Maio de 1903

⁵⁰ *A Arte Musical, Anno VII*, Número 158, 31 de Julho de 1905

⁵¹ *A Arte Musical, Anno XII*, nº 277, 30 de Junho de 1910

tempo foi violeta da Grande Orchestra Portuguesa (Lambertini), do sexteto do Gymnasio e da orchestra do Republica. Era artista valioso e um excedente moço muito considerado pelos seus collegas. Tinha apenas 37 annos⁵².

Cecil MacKee

Cecil MacKee⁵³ tem um percurso representativo da ambiguidade entre executantes de violino e de violeta que ainda acontecia neste período, e que, não obstante inúmeros casos que afirmam a crescente emancipação da viola de arco, constituía um sinal da ainda algo reduzida autonomia do instrumento face ao violino. O seu percurso inicia-se como violinista promissor, e os seus estudos em Bruxelas vieram confirmar as suas qualidades. A sua relação com a violeta é constante e regular ao longo da sua carreira. Tanto no início dos seus estudos, como em Bruxelas, como depois do regresso, a alternância constante entre violino e violeta acaba por poder ser lida com um duplo sentido: a falta de autonomia do instrumento face ao violino, ou, por outro lado, uma sonoridade cujos encantos vinham sendo descobertos, e que chamava a atenção mesmo dos melhores violinistas do tempo.

Em 1894, MacKee aparecia nos programas de concertos de alunos da Real Academia de Amadores de Música, como aluno de violino do curso elementar⁵⁴.

No programa da entrega de prémios da Real Academia de Amadores de Música de Dezembro de 1894, podemos ver a fulgurante evolução académica inicial de violinista de Cecil MacKee: nessa sessão, em que a generalidade dos alunos apenas aparecem premiados com avaliação em relação a um ano lectivo (que supomos ser o corrente), Cecil MacKee é premiado com as avaliações de “1º anno 18; 2º, 18; 3º, 18; 4º, 17 e 5ª, 16 valores”, dando a entender que terá feito todos estes anos num só⁵⁵.

⁵² *A Arte Musical, Anno XVI*, Número 379, 30 de Setembro de 1914

⁵³ Caricatura em Anexo 36

⁵⁴ Programa da *Soirée* para apresentação dos alunos dos cursos elementares da Real Academia de Amadores de Música. 1894. Coleção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.

⁵⁵ Programa da Sessão Solene da Real Academia de Amadores de Música, para distribuição de prémios aos alunos, 12 de Dezembro de 1894. Coleção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.

Poucos anos depois, o músico aparece já em concerto como violetista. Moreau (1999, p. 450) refere que, no São Carlos, 28 de Junho de 1898, Cecil MacKee executa violeta, integrando um conjunto de câmara alargado, com músicos de grande nível artístico, como Óscar da Silva, Victor Hussla, João Cunha e Silva, Augusto Gerschey, entre outros. No ano seguinte, aparece como violetista executando um quarteto de Rubinstein e quintetos de Klughardt e Boisdeffre, tocando com José Carneiro e José Relvas (violinos), D. Luiz da Cunha Menezes (violoncelo) e Michel'Angelo Lambertini (piano)⁵⁶.

Depois de ser aceite em Bruxelas como aluno de César Thompson, a ambiguidade entre violino e violeta, mesmo aí, prosseguiu. De facto, *A Arte Musical, Anno II*, Número 26, de 31 de Janeiro de 1900 diz-nos que o músico participou em concertos com César Thompson “na qualidade de violetista”, para além de integrar três grupos de música de câmara “ora como violino, ora como violeta, instrumento este a que em Lisboa já se dedicava e em que se tem singularmente aperfeiçoado”. Esta revista dedicou-lhe ainda a rubrica *Galeria dos Nossos*, na edição de 30 de Junho de 1900.

Nos anos seguintes ao regresso de Bruxelas, Cecil MacKee aparece exclusivamente como violinista. Amorim (1941, p. 60), aliás, cita-o como violinista da Grande Orquestra Portuguesa entre 1906 e 1908. Só em 1910 volta a haver registo de um regresso à viola de arco, numa apresentação do Quarteto com Piano em Sol menor, de Mozart⁵⁷. Neste ano, viria ainda a interpretar o Quarteto com Piano e o Quinteto com Piano de Schumann, na qualidade violetista, ao lado de Pedro Blanch, Sommers Cocks e Rey Colaço⁵⁸, prossequindo a actividade camerística, mais habitualmente como violetista, nos anos seguintes.

Laura Barbosa

O percurso de Laura Barbosa reveste-se de especial importância para a emancipação da viola de arco, quer porque integra o coração do movimento de autonomização do instrumento através da intensa vivência da música de câmara que se faz sentir no seu tempo, quer por uma especificidade de género: trata-se da primeira violetista com actividade profissional conhecida no nosso país. A sua actividade está indelevelmente

⁵⁶ *A Arte Musical Anno I*, Número 2, 31 de Janeiro de 1899

⁵⁷ *A Arte Musical, Anno XII*, nº 272, 15 de Abril de 1910

⁵⁸ *A Arte Musical, Anno XII*, nº 273, 30 de Abril de 1910

ligada ao *Orpheon Portuense*. Discípula de Bernardo Moreira de Sá (Araújo, 2014), Laura Artayette Barbosa aparece como violetista logo a partir dos primeiros registos conhecidos. Segundo Hora (2014), a 7 de Janeiro de 1898 deu-se no Salão do Grémio Literário um concerto do *Orpheon Portuense* onde se interpretou o Quinteto com duas violas K.515 de Mozart, em estreia nacional, com Laura Barbosa da viola de arco, acompanhada por Moreira de Sá, Júlia Guerra Pinheiro, Laura Artayette Barbosa, Irene Fontoura e Guilhermina Suggia. Aliás, na lista de obras tocadas nos concertos do *Orpheon Portuense*, organizada por Hora (2014), Laura Barbosa começa a aparecer como violetista em obras de câmara, alterando com Benjamin Gouveia, a partir de 1897, tocando Beethoven, Haydn, Mendelssohn, Tchaikovsky, Mozart e Schubert, entre outros. Entre Janeiro e Março de 1900 o *Orpheon Portuense* fez a obra de câmara completa de Beethoven, por ordem cronológica de obras, com os violetistas Laura Barbosa e Benjamin Gouveia. A título de exemplo, no dia 12 de Março de 1900, no Salão do Grémio Comercial do Porto, fizeram-se os quartetos op. 18 completos do compositor, com Moreira de Sá (violino), Carlos Dubini (violino), Laura Artayette Barbosa (viola), Guilhermina Suggia (violoncelo), bem como o Quinteto op. 29 com Moreira de Sá Carlos Dubini, Laura Barbosa, Alberto Leão Filho e Guilhermina Suggia⁵⁹. Ainda nesse ano, fizeram-se o Trio op.3, o Quinteto op. 4 e o Quarteto com Piano op. 16, em que os violetistas Laura Barbosa e Alberto Leão tocaram com Leonilde Moreira de Sá (piano), Bernardo Moreira de Sá e Carlos Dubini (violinos) e com Guilhermina Suggia (violoncelo)⁶⁰.

A sua carreira parece ter durado até pelo menos 1913, ano em que aparecem as últimas referências a concertos públicos de Laura Barbosa na imprensa especializada⁶¹. Neste ano, um momento de especial foco solista viria a aparecer, com a interpretação do Trio op. 25 de Beethoven, com Laura Barbosa na viola de arco, Moreira de Sá no violino e José Barbosa na flauta⁶².

Carlos Estêvão de Sá

A primeira notícia relativa ao aparecimento do violetista Carlos Estêvão de Sá na cena lisboeta contém um curioso lamento, que não é caso único na imprensa especializada

⁵⁹ *A Arte Musical, Anno II*, Número 30, 31 de Março de 1900

⁶⁰ *A Arte Musical, Anno II*, Número 27, 15 de Fevereiro de 1900

⁶¹ *A Arte Musical, Anno XV*, n.ºs 338, 340 e 345.

⁶² *A Arte Musical, Anno XV*, n.º 360, 15 de Dezembro de 1913

da época. Com efeito, n' *A Arte Musical, Anno IV*, Número 78, de 31 de Março de 1902, refere-se que:

“Com a mais lisongeira enchente realizou-se na noite de 25, no Salão do Conservatório, a festa annual do eminente pianista Alexandre Rey Colaço fechando com chave de ouro a considerável serie de sessões musicas que houve durante esta quinzena. Começou o concerto com o adoravel Quintetto da truta, cuja interpretação foi particularmente feliz no andante, scherzo e final. A parte de viola foi d'esta vez confiada a um novo, o sr. Carlos Estevão de Sá, a quem endereçamos os nossos emboras pelo desinteresse com que votou as suas aptidões a um instrumento entre nós lamentavelmente abandonado, mas cujos serviços são imperiosamente reclamados a cada momento. Prosiga o moço amador no seu trabalho e terá jus a todos os nossos louvores”.

Em 1905, *A Arte Musical, Anno VII*, Número 156, de 30 de Junho de 1905 fez um relatório dos programas e músicos que tocaram na temporada da Sociedade de Música de Câmara, referindo Carlos Estevão de Sá como violetista, entre António Lamas, Ivo da Cunha e Silva e Miguel Ferreira. O seu papel de violetista ganhava relevo, e um solo seu foi aclamado nesse mesmo ano. N' *A Arte Musical, Anno VII*, Número 167, de 15 de Dezembro de 1905, diz-se que “a Suite Algerienne de Saint-Saëns, composta de quatro números, dos quaes o segundo (rapsódia mourisca) foi superiormente enleve principalmente na stretta final, o terceiro, (*reverie du soir*), deu logar a um merecido triumpho para o sr. Carlos Estevam de Sá, no solo de violeta, que executou primorosamente”.

As referências a este violetista continuaram a aparecer regularmente até 1910, tratando-o sempre com crescente deferência, e sempre relacionando a sua actividade de violetista com a vivência camerística lisboeta.

Ivo Frederico da Cunha e Silva (1885-1941)

A importância do violinista Ivo da Cunha e Silva para a violeta prende-se com o facto de ter sido um dos primeiros professores de violino e violeta do Conservatório de Lisboa que se especializou de forma intensa neste último instrumento. Para além deste facto, aparecia com frequência como violetista em diversos grupos de música de câmara. Ivo da Cunha e Silva foi um dos primeiros notáveis professores de viola portugueses. Sabemos que nasceu em 1885 através de um documento patente no Anexo 58, que nos indica que em 1928 tinha 43 anos⁶³.

⁶³ AHME CN 2353, Cx 744

Logo no início da sua carreira, *A Arte Musical, Anno IV*, Número 88, de 31 de Agosto de 1902, noticia que Ivo da Cunha e Silva era violetista do sexteto do Salão do Club das Caldas, no contexto da prática de música de câmara nas estâncias balneares em voga. Em 1903 aparecia como violetista na temporada da Escola de Música de Câmara, tocando com Francisco Benetó, Henrique Sauvinet, António Lamas, Cecil MacKee, entre outros⁶⁴, e em 1904 e 1905 aparecia lista como violetista da Sociedade de Música de Câmara⁶⁵, onde os violetista enumerados são António Lamas, Carlos Estevão de Sá, Ivo da Cunha e Silva e Miguel Ferreira. Neste mesmo ano, terminava o 2º ano do curso superior de Violino do Conservatório de Lisboa, com a classificação de 9 valores, numa escala de 0 a 10⁶⁶. Em 1907 continua referenciado como violetista da Sociedade de Concertos de Lambertini, e em 1911 aparece pela primeira vez a concorrer ao lugar de professor de violino do Conservatório de Lisboa, onde se apresentou contra Júlio Cardona e Pavia de Magalhães, e é referido como estudante de violino em Paris, sob a direcção do professor White, com pensão do Estado⁶⁷. O seu percurso de executante prosseguia ligado à violeta, e no Verão continuava a integrar os grupos de música de câmara estivais nesta condição. É o caso do Sexteto do Salão Central do Verão de 1912⁶⁸.

⁶⁴ *A Arte Musical, Anno IV*, Número 100, 28 de Fevereiro de 1903

⁶⁵ *A Arte Musical, Anno VII*, Número 156, 30 de Junho de 1905

⁶⁶ *A Arte Musical, Anno VII*, Número 157, 15 de Julho de 1905

⁶⁷ *A Arte Musical, Anno XIII*, nº 307, 30 de Setembro de 1911

⁶⁸ *A Arte Musical, Anno XIV*, nº 331, 30 de Setembro de 1912

Conservatório Nacional de Música

Ano de 1918
 Nascimento 18/5/1885
 Decreto de 7/7/1913
 Visto 29/7/1913
 Posse 2/8/1913

Nota anual de assiduidade do (a) Prof. de 1ª classe de Rabeca e Violeta
 (b) Ivo Frederico da Cunha e Silva

	NÚMERO DE FALTAS AO SERVIÇO				Número de dias de cada mês	Tempo contado para a aposentação			Tempo contado para a diuturnidade			OBSERVAÇÕES
	JUSTIFICADAS					Anos	Meses	Dias	Anos	Meses	Dias	
	Por licença	Por doença	Nos termos do art. 8.º do decreto 6129	Não justificadas								
No ano anterior												
Janeiro												
Fevereiro												
Março												
Abril												
Maió												
Junho												
Julho												
Agosto												
Setembro												
Outubro												
Novembro												
Dezembro												
Total												

(a) Categoria. — (b) Nome do funcionário.

5512-97

Figura 19 - Nota anual de assiduidade do Prof. Ivo da Cunha e Silva, com indicação de data de nascimento, nomeação e tomada de posse como professor de Rabeca e Violeta. Conservatório Nacional de Música, 1918.

A 7 de Julho de 1913 foi nomeado professor do Conservatório Nacional de Música⁶⁹, facto que é confirmado no documento patente na Figura 19, que contém a nota anual de assiduidade do Conservatório Nacional de Música de Ivo da Cunha e Silva para o ano de 1918, onde este é referido como “Prof. de 1ª classe de Rabeca e Violeta”, registando ainda ainda que tomou posse nesta categoria em 2 de Agosto de 1913.

Aparece ainda como professor e elemento de júri de vários exames do Conservatório Nacional nos anos de 27/28, 30/31 e 35/36. Faleceu a 13 de Janeiro de 1941⁷⁰.

⁶⁹ AHME CN Maço 2354 Caixa 744

⁷⁰ Processo individual de professor do Conservatório Nacional de Lisboa AHME CN Maço 701, Caixa 526

Outros violetistas

Para além destes violetistas, dos quais dispomos de informação mais vasta, e que são representativos da evolução do processo de emancipação da viola de arco em Portugal, um sem número de referências esparsas e mais resumidas mostram que existia neste período cronológico uma grande diversidade de músicos com diferentes graus de dedicação ao instrumento, embora não tenha sido possível obter dados biográficos mais profundos sobre muitos deles.

António Joaquim de Sá Malheiro, por exemplo, aparece como violetista do Teatro São Carlos no ano 1838, de acordo com Livro de Escrituras do Conde Farrobo⁷¹, e não foi possível obter quaisquer outros registos ou dados sobre este músico. O mesmo acontece com Julio Teodoro Chion, referenciado no mesmo documento.

O caso de Vicente Tito Masoni é diferente: foi o último mestre do Seminário da Patriarcal e, mais tarde, mestre da escola de música do Conservatório de Lisboa. Tendo sido violinista toda a sua vida, e não tendo qualquer registo de apresentações públicas tocando viola, apresentava-se como *Professor de Rabeca e Violeta*⁷². Como se verá, desde muito cedo que o Conservatório de Lisboa tem um curso de violeta, independente do de violino, apesar de ser tutelado por um professor que se dedicava a ambos os instrumentos. Vicente Tito Masoni transita da Sé Patriarcal para o Conservatório, no final de vida daquela instituição, e fundando esta, passando ao seu serviço através do Decreto de 19 de Maio de 1835. Na Figura 20 pode observar-se uma *Relação final dos Alunos matriculados na Aula de Rabeca*⁷³, da escola de música do Conservatório de Lisboa, relativa ao ano lectivo de 1853-1854, com a assinatura de Vicente Tito Masoni, identificando-se a si mesmo como *Professor da Aula de Rabeca e Violeta*.

⁷¹ Livro de Escrituras do Conde de Farrobo, “Emprezario do mesmo Real Theatro” . Fundo Teatro São Carlos, Livro 6, BNP

⁷² “Folha dos Ordenados do Director e Professores da Escola de Musica do Conservatorio Real de Lisboa relativa ao mez de Dezembro de 1843”, AHME CN Maço 742 Caixa 540,

⁷³ AHME CN Maço 1626 Caixa 683 B

Escola de Musica do Conservatorio de Lisboa
 2º Termo.
 Relação final dos Alumnos matriculados na Aula de Rabeca.
 Anno lectivo de 1853-1854.

N.º	Nomes.	Classe. Anno e Curso.	Data da Matrícula		Data entrada na Classe ou Anno.	Faltas..		Lições				Composi- mento		N.º de Alumnos na Classe ou Anno.	N.º de Alumnos na Classe ou Anno.	N.º de Alumnos na Classe ou Anno.	N.º de Alumnos na Classe ou Anno.	
			f.	Actual		Justifi- cadas	Total	Boas	Boas poco	Mal.	Total	Boas	Boas poco					
1	Francisco Maltês	2º			5 de Novembro	0	0	65	8	73	79	1	0				Nenhuma	Alguns
2	Miguel de Azevedo	2º			do.	9	9	0	71	1	80	71	1	0			Poca	Alguns
3	Sebastião Oliveira	3º			do.	13	13	1	64	1	66	69	2	0			Poca	Alguns
4	Daniel José Gomes	2º			do.			18	62	0	80	80	0	0			Tem	Muita
5	António Carreira	1º			do.	7	7	0	7	0	7	8	0	0			Nenhuma	Nenhuma
6	Alfredo Fontana	3º			do.	5	4	0	52	51	3	2	2				Muita	Poca
7	Francisco da Silva	1º			do.	39	39	0	36	0	36	38	2	2			Poca	
8	Joaquim Saraiva	2º			do.	0	0	61	1	62	70	3	0				Alguns	Poca
9	Jorge Pinto	2º			do.	1	1	4	59	0	63	67	0	0			Tem	Tem
10	Justino Bastano	3º			do.	11	11	6	61	0	67	67	1	0			Tem	Tem
11	José Carneiro	3º			do.	19	19	0	57	2	59	58	5	0			Alguns	Poca
12	Manuel Galvão	1º			do.	24	24	0	46	9	55	54	6	0			Poca	Poca
13	José Carvalho	1º			do.	50	50		25	5	30	26	6	0			poco	Nada

*Professor da Aula
de Rabeca e
Violista
Vicente Tito Mascarenhas*

Figura 20 - Relação final dos Alumnos matriculados na Aula de Rabeca, Conservatório de Lisboa 1854. AHME CN Maço 1626 Caixa 683 B.

A identificação de Duarte de Sousa Mascarenhas como violetista surge através de duas fontes complementares. Cymbron (2012, p. 111), refere-o precisamente como um paradigma da falta de autonomia na viola de arco de meados do século XIX, sendo um dos instrumentos em que mais se notava a não especialização e a rotatividade de lugares: “Porém, os instrumentos que requeriam um menor nível de especialização, eram sem dúvida os de percussão. Em Lisboa em 1838-39 eram percussionistas da orquestra [...], e Duarte de Sousa Mascarenhas que depois passou a pertencer ao naipe das violas”. A autora mostra assim que as violas, pela circulação de instrumentistas entre diferentes naipes, não era também vista como exigindo elevada especialização. Temos notícia que, depois de 1839, Duarte de Sousa Mascarenhas passou a ser violetista. A sua carreira evoluiu, ao ponto de assumir papéis solistas em grupos de música câmara já que, através do programa dos “Concertos Populares” de 5 de Maio de 1861, já referido por ocasião das notas biográficas de Manuel Joaquim dos Santos, ficamos a saber que fez parte de um

“Sextetto de duas Rebecas, duas Violetas, Violoncello, e Contra Baixo, pelo Srs. Mazoni, Freitas, M. J. dos Santos, D. de S. Mascarenhas e G. Coussoul e José N. C. e Silva”⁷⁴.

Um outro violetista em actividade em meados do século XIX foi Alexandre José Ferreira. Segundo Cranmer (2015, p. 25), foi violetista do Teatro D. Maria II nas décadas de 1840 e 1850, já que ocasionalmente assinava o seu nome nas partes cavas, indicando as datas das estreias. Também Joaquim José Garcia Alagarim (1830-1897) teve a sua actividade neste período e esteve ligado ao Teatro D. Maria II. O relevo que este músico tem para a história da viola de arco em Portugal tem a mesma base do de Vicente Tito Masoni. Violinista reconhecido, assumia para si o cargo de professor de violino e violeta no Conservatório de Lisboa, o que contribuiu para ilustrar um quadro de falta de autonomia pedagógica e artística da viola de arco em meados do século XIX. Alagarim foi aluno de José Gazul (Vieira 1900), e regeu durante vinte e nove anos as cadeiras de violino e violeta do Conservatório de Lisboa⁷⁵, escola em que assumiu funções através do Decreto de 13 de Setembro de 1868⁷⁶. No ano lectivo de 1894-1895 era ainda professor de violino e viola, e aparece como presidente do júri de dois exames finais de alunos de violeta de 1º e 2º anos, ambos aprovados com distinção⁷⁷.

Na já referida “Relação nominal dos professores e alumnos do Conservatorio Real de Lisboa que fazem parte da Real Camara de Sua Magestade, da Sé Patriarchal, da Associação dos professores de canto, piano e composição, das orquestras dos theatros da capital, em que se indica o numero e a qualidade de instrumentos que cada um d’elles toca, com referencia ao anno de 1881” em Palmeirim (1883, pp. 54-57), para além dos violetistas já citados, aparecem também Francisco Xavier Roth, Jeronymo Lino da Silva, Antonio Maria dos Reis, Eugenio Augusto Gomes e Antonio Cypriano da Silva, José Fernandes Escazena, Augusto José de Carvalho e Joaquim Gonçalves da Costa Chaves, violetistas dos quais não foi possível obter outras referências, para além desta, para além de ocasionais notícias acerca de pontuais participações em concertos nas estâncias de verão.

⁷⁴ programa da sessão de 5 de Maio de 1861 dos “Concertos Populares”. Colecção Lambertini. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.

⁷⁵ *A Arte Musical, Anno VIII*, nº 179, 15 de Junho de 1906

⁷⁶ AHME CN Maço 7070 Caixa 530

⁷⁷ AHME CN Maço A943, 139-140

Do violista João D’Korth existem mais algumas informações: constava da lista de alunos dos programas da Real Academia de Amadores de Música em meados dos anos do século XIX, e aparece num programa da colecção Lambertini, num concerto de música de câmara, a 20 de Janeiro de 1889, tocando o Quarteto com Piano op. 16 de Beethoven, com Elvira e Alda Peixoto (piano e violino), e Elmano da Cunha (violoncelo), bem como noutros programas dessa época na mesma Real Academia. N *‘A Arte Musical, Anno XIII*, nºs 295 e 296, de 15 de Abril de 1911, fala-se elogiosamente do “distinto violista dr. João D’Korth”.

Cyriaco de Cardoso (1846-1900)⁷⁸ foi um violoncelista e compositor de algum relevo na sua época, que ocasionalmente se apresentava em funções violista no âmbito do *Orhpeon Portuense*, nomeadamente entre 1883 e 1889. Este facto ilustra a forma pouco autónoma com que se olhava a viola de arco, mesmo no alvor do grande período da música de câmara em Portugal. Segundo Hora (2014), as suas execuções na viola integraram quartetos, quartetos com piano e quintetos de Beethoven, Schumann, Rubinstein, Brahms, entre outros. Um programa que se destaca, todavia, é a sua prestação como violista num *Duo Brillant* op. 39, de Henri Vieuxtemps, para violino e viola, com acompanhamento de piano, com Marques Pinto (violino) e Moreira de Sá (piano), integrado num “Espectaculo-concerto” organizado pelo próprio músico, em 18 de Outubro de 1883, no *Theatro Baquet*, em Lisboa. Trata-se de uma das primeiras referências à execução de uma peça de características marcadamente solistas para viola de arco em Portugal, como expresso na folha de sala exposta na Figura 21.

⁷⁸ Amorim 1941

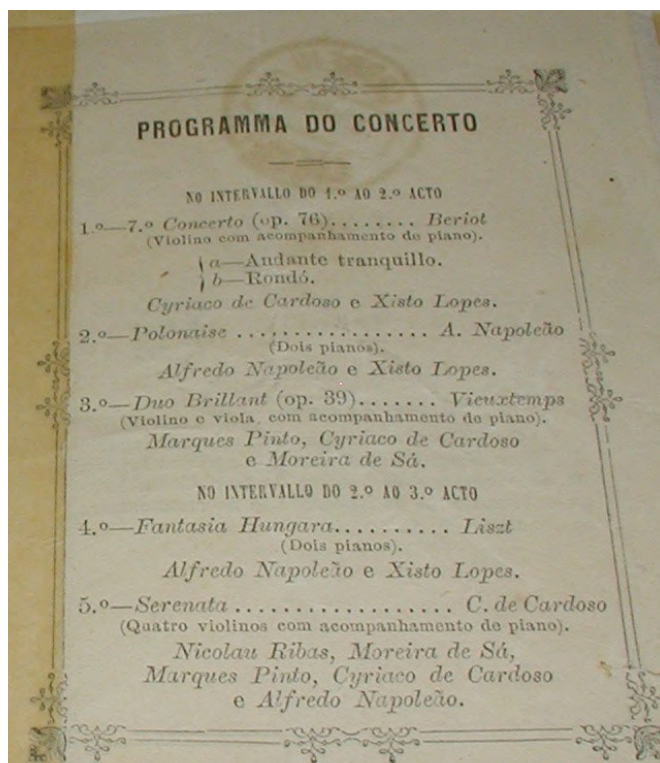


Figura 21 - pormenor do programa do concerto de 18 de Outubro de 1883 no *Theatro Baquet*, Lisboa. Colecção Lambertini. Cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.

Guilherme Affalo terá sido um outro violetista ocasional do *Orpheon Portuense*. Dele, chegaram notícias de ter participado em alguns concertos de música de câmara entre 1884 e 1885 (Hora, 2014). O mesmo se passa com Emílio de Oliveira - músico que aparece como violetista integrado em concertos de câmara da mesma instituição nos anos de 1884, 1885 e 1896 - e com Eduardo Freire - com concertos em 1884, 1885 e 1891 (Hora, 2014). No âmbito do *Orpheon Portuense*, também Bernardo Moreira de Sá se apresentou ocasionalmente como violetista, numa versatilidade instrumental que era, de alguma forma, marca da época, com concertos em 1888 e 1893, como se pode observar, por exemplo, no programa do concerto de 26 de Março de 1888⁷⁹.

Ainda no âmbito do *Orpheon Portuense*, Raphael Galvéz Ruhio aparece como violetista em diversos concertos a partir de 1889 (Hora, 2014), sendo depois referenciado integrando os sextetos que se apresentavam nas estâncias balneares, nomeadamente no Sexteto do Casino de Cascais e no *Club de Cascaes*⁸⁰. A sua vida profissional foi preenchida maioritariamente em território espanhol, nomeadamente no

⁷⁹ Consultado através de cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos.

⁸⁰ A Arte Musical, Anno I, Número 17, 15 de Setembro de 1899 e A Arte Musical, Anno III, Número 66, 31 de Setembro de 1901

Teatro Real de Madrid e no Lyceo de Barcelona⁸¹. *A Arte Musical, Anno XII*, nº 279, de 31 de Julho de 1910 publica uma necrologia do músico, onde refere que o “distinto professor de violeta e violino” tocou em quarteto com Sarasate, e que “era um dos bons violetistas da actualidade”.

Em Lisboa, na mesma época, era violetista João Nepomuceno Ramos, que aparece integrado na orquestra de alunos da Real Academia de Amadores de Música entre 1884 e 1889. N’*A Arte Musical, Anno VII, número 158, de 31 de Julho de 1905* é possível identificar o registo de um concerto seu enquanto membro do sexteto do Hotel Club das Caldas. Leiria (1947, XXVIII) refere um José Nepomuceno Ramos, que supomos filho do anterior, integrado na lista de músicos da Orquestra Filarmónica de Lisboa no ano de 1945 e 1946.

Entre Porto e Lisboa, há inúmeras referências a muitos outros violetistas neste período, com carreiras e testemunhos variáveis, todos presentes na tabela constante no Anexo 2, onde estão presentes as datas limite de referências à actividade musical de todos os violetistas identificados, ou de violinistas que, de forma relativamente regular, abordavam a violeta em contextos de música de câmara, orquestra ou solista.

5.2.3 Prática autónoma e condição sócio-profissional do violetista

De um ponto de vista global da dignidade do artista, e dos conceitos de obra, criação e génio, enquanto fenómenos que se desenvolveram de forma generalizada na Europa no final do antigo regime, e se solidificaram em meados do século XIX, em Portugal as condições políticas e sociais não permitiram o seu desenvolvimento consistente nesta época. Cymbron (2015, p. 177) refere, aliás, que é preciso “ter ainda em conta a dificuldade de afirmação dos novos valores liberais e Românticos. A crença no poder do indivíduo, a livre concorrência, o culto do génio, a dignidade do artista, ou o papel da arte na sociedade tardaram em importar-se no nosso meio musical”.

Neste quadro, que, como vimos, produzia especial dificuldade na criação das condições de base para emancipação artística da viola de arco e dos violetistas, é natural que os testemunhos da época não tragam indicações de especial autonomia

⁸¹ *A Arte Musical, Anno I, Número 17, 15 de Setembro de 1899*

no domínio desta prática instrumental e da condição sócio-profissional dos violetistas. Com efeito, ainda que, como já referido, já em 1838 -1839 seja indubitável a contratação de músicos para a orquestra do Teatro São Carlos com a exclusiva função de serem violetistas⁸², não deixa de ser verdade que os seus salários não eram equiparáveis aos dos violinistas ou dos violoncelistas, sendo semelhantes aos dos músicos de instrumentos menos prestigiados socialmente. Cymbron (2012, p. 84), com base em documentos orçamentais provenientes dos contratos de concessão, mostra existir uma diferenciação “baseada no lugar que cada um deles ocupava na orquestra (se era ou não chefe de naipe), a maior ou menor ‘nobreza’ do seu instrumento, e a sua própria qualidade como solista”. Nos anos de 1839 a 1851, a viola recebe sempre o salário mais baixo de todas as cordas (cerca de metade de um primeiro violino), num dos valores mais baixos de toda a orquestra, apenas superior a fagote, trombone, trompete e timbales. A título de exemplo, em 1850-51, o primeiro violino ganhava 1\$555 diários, o segundo violino 1\$000, a primeira viola \$800, primeiro violoncelo e primeiro contrabaixo recebiam 1\$420, primeiras flauta, oboé, clarinete e harpa 1\$100, primeiro fagote \$610, primeiro trompete \$790, primeiro trombone \$580, e timbales \$530.

No final do século, com o percurso que a viola percorreu através da música de câmara em direcção à sua emancipação artística, os públicos, músicos e crítica especializada davam sinais de valorizar cada vez mais as características idiossincráticas da viola de arco em relação ao violino, traçando perfis do seu som, especulando acerca das sugestões psicológicas das suas qualidades, e considerando generalizadamente a sua autonomia com um dado adquirido, embora de forma ambígua. É o que se deduz de uma frase constante num artigo d’*A Arte Musical, Anno II*, número 43, de 15 de Outubro de 1900: “O violino é um litterato cujo talento nos encanta; a voz mais seria da viola faz nos reflectir; eis que o violoncello, philosopho profundo, nos suscita graves e attrahentes problemas”. Não obstante, o mesmo órgão, algum tempo depois, ostentava um artigo acerca dos concursos para professor auxiliar de violino e violela do Conservatório Real de Lisboa, para o qual concorreram Julio Caggiani e José Julio Cardona da Silva, onde se refere que “Parece-me que n’esta prova o jury deve ter graduado em igualdade de circunstancias os dois concorrentes. Quasi seria dispensável esta prova. Todo o violinista toca violela, o ponto é habituar-se a lêr na clave correspondente e familiarisar-se com a tessitura do instrumento, o que tudo demanda de pouco

⁸² 82 Livros de Escrituras do Conde de Farrobo, “Emprezario do mesmo Real Theatro” . Fundo Teatro São Carlos, Livros 6 e 8, BNP.

estudo”⁸³. A aparente contradição entre os dois testemunhos mostra a ambiguidade que a situação de autonomização da viola de arco face ao violino ainda envolvia.

Anos mais tarde, em 1910, como já vimos, Carlos de Mello publicava ainda a queixa sobre a qualidade dos violetistas em Portugal: “violas, poucas, solistas nenhum”⁸⁴. E ainda em 1911 se dizia que “em certos naipes, como violetas e contrabaixos por exemplo, a escassez e a insciencia toca as raias da miséria”⁸⁵. Em 1915, um interessante artigo intitulado a “Esthetica do som” referia que “A violeta é afinada uma quinta abaixo do violino e uma oitava acima do violoncello. Não possui nem as sonoridades brilhantes do primeiro nem a expressão grave e penetrante do outro. O seu timbre tem qualquer cousa d'indciso e de mixto e a sua sonoridade parece mal equilibrada. Velada nas cordas inferiores, adquire nas agudas um brilho, que chega ás vezes á aspereza. Tem-se dito que este instrumento convem principalmente á expressão do soffrimento, da tristeza, da depressão do sentimento, mas não se devem exagerar esta ideias e convem lembrar que a violeta, como instrumento d'arco, se presta como os outros instrumentos da mesma família a uma grande variedade de acentuações de que o compositor pode tirar um excellente partido”⁸⁶.

Esta referência ao instrumento mostram um novo conhecimento das suas características, uma valorização das suas qualidades sonoras, bem como a formação de *clichés* sobre o seu papel artístico, todavia não apaga um certo sentido de ambiguidade na sua posição no meio musical, nem a sujeição ainda reinante ao violino.

⁸³ *A Arte Musical*, Anno III, Número 49, 15 de Janeiro de 1901

⁸⁴ *A Arte Musical*, Anno XII, nº 284, 15 de Outubro de 1910

⁸⁵ *A Arte Musical*, Anno XIII, nº 293, 28 de Fevereiro de 1911

⁸⁶ *A Arte Musical*, Anno XVII, nº 386, 15 de Janeiro de 1915

5.2.4 Excertos específicos de linhas de viola de arco do repertório - abordagem analítica

5.2.4.1 Repertório instrumental geral

Música de Câmara - Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal

Neste período, são múltiplas as referências a repertório de câmara europeu comprovadamente executado em Portugal, por músicos ou estruturas estáveis nacionais. Três das obras maiores da música de câmara oitocentista dadas a conhecer ao público português no final do século XIX e início do XX, correspondem igualmente a dois dos momentos de maior emancipação da viola de arco através da música de câmara: os Quintetos com Piano op. 44 de Schumann e op. 34 de César Franck, e o Quarteto com Piano op. 47 de Schumann. Com efeito, o grau de exigência técnica assumido pela viola nestas obras ultrapassa a totalidade da música tocada no instrumento até então, e coloca os níveis técnicos num pico inédito.

Como visto em secção anterior, são múltiplas as referências à interpretação do Quinteto com Piano em Mi \flat Maior op. 44 de Robert Schumann. A partir de 1883 e ao longo dos anos 90 de oitocentos e dos primeiros anos de novecentos, este quarteto foi profusamente interpretado pelas estruturas camerísticas mais activas de Lisboa, bem como através da actividade do *Orpheon Portuense*. Os registos mostram esta obra a ser executada neste período por diferentes violistas, nomeadamente Marques Pinto, Alfredo Gazul e Cecil Mackee, entre outros. Na peça há diversos momentos de grande responsabilidade técnica e artística para a viola de arco, já que, com frequência, o tratamento dado pelo compositor ao instrumento parte de uma abordagem semelhante à dos restantes instrumentos de cordas. A título de exemplo, no *Scherzo e Trio II* do terceiro andamento a viola de arco mostra-se em passagens de grande exposição e dificuldade técnica. No Exemplo 199 é possível observar os primeiros compassos deste andamento em que, numa pulsação muito rápida, a viola prossegue o tema do piano e o introduz às cordas, numa frase que, ao desenvolver-se ao longo da peça, vai exigir cada vez mais destreza de mão esquerda e de controlo de arco.

Exemplo 199 - Robert Schumann, Quinteto com Piano em Mi \flat Maior op. 44, *Scherzo*, c.1-7, Rudolf Niemann, Hamburgo, 1887.

Scherzo.
Molto vivace. $\text{♩} = 188.$

The musical score consists of five staves. The top four staves are for the string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The bottom staff is a grand staff for the piano, with a treble and bass clef. The key signature is two flats (B-flat major), and the time signature is 3/8. The tempo is 'Molto vivace' with a metronome marking of quarter note = 188. The score includes various performance markings such as 'f' (forte), 'ten.' (tension), 'marcato', and 'staccato'. The piano part features complex rhythmic patterns and articulation, including triplets and slurs. The string parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment.

No *Trio II* do mesmo andamento, aparece ainda uma passagem de particular dificuldade técnica, que exige uma elevada capacidade de tomadas de decisão, critério e experiência performativa na escolha de dedilhações. O rápido andamento da secção, bem como a complexidade das tonalidades envolvidas são factores que contribuem para o elevado grau de exigência da passagem, que se apresenta no Exemplo 200.

Exemplo 200 - Robert Schumann, Quinteto com Piano em Mi \flat Maior op. 44, *Trio II*, c.7-19, Rudolf Niemann, Hamburgo, 1887.

H. P. 845

Este segmento, para além dos factores já referidos, envolve a dificuldade acrescida de, num curto espaço de tempo, exigir a mudança de posições subidas através de sustenidos múltiplos, com posições descidas e utilização de meia-posição, através de diversos bemóis.

Também o Quarteto com Piano em Mi \flat Maior, op. 47, de Robert Schumann foi alvo de interesse pelas estruturas de música de câmara nacionais nas décadas finais do século XIX, aparecendo interpretado neste período por António Lamas, Cecil MacKee, João Metello, Alfredo Gazul e Marques Pinto. Este facto é mais uma demonstração clara de que, apesar da figura de violetista enquanto músico plenamente autónomo no seu instrumento, através da música de câmara, ser uma categoria de diferenciação muito recente neste período, as expectativas técnico-expressivas que se depositavam nestes executantes não eram diferentes das que se depositavam nos violinistas, violoncelistas ou pianistas. Com efeito, a interpretação de obras de uma exigência

técnica elevada, distribuída igualmente por todos os instrumentos envolvidos, é o reflexo de uma consideração generalizada de que os violetistas tinham condições para assumir linhas de grande responsabilidade artística, de forma tão temerária como qualquer outro instrumentista.

Nesta obra, um exemplo que ilustra de forma clara a igualdade de tratamento entre os diversos instrumentos é o início do *Scherzo*, patente no Exemplo 201, em que a passagem rápida, em *staccato*, cuja maior dificuldade é a velocidade de *spiccato* que exige aos intérpretes de cordas, passa por todos os instrumentos de igual forma, e sem qualquer diferenciação de tratamento, e até com especial dificuldade na viola de arco, já que, ao contrário do violino, apresenta uma mudança de posição muito rápida logo no compasso 21 do excerto.

Exemplo 201 - Robert Schumann, Quarteto com Piano em Mi \flat Maior op. 47, *Scherzo*, c. 1-25, Friedrich Whistling, Leipzig, 1845.

18

Molto vivace. $\text{♩} = 80$.

SCHERZO.

Molto vivace. $\text{♩} = 80$.

SCHERZO.

p stacc.

B

crisp.

piu. f

piu. f

piu. f

322

No terceiro andamento desta obra - *andante cantabile* - a partir do compasso 75 é atribuída à viola de arco a responsabilidade da execução da longa frase temática. Esta frase, pelas suas características líricas, obriga a uma escolha pouco evidente de dedilhações, arcadas, sonoridade e fraseados, por forma a corresponder ao contorno

expressivo da mesma, muito centrado na densidade sonora dos intervalos de sétima. No Exemplo 202 mostra-se um excerto do frase referida no contexto da partitura, por forma a que se possa avaliar da exposição solista a que a viola está sujeita. Aqui poderá observar-se a forma como se torna necessário utilizar posições muito subidas, sugerindo a abordagem à frase nas duas cordas interiores, por forma a produzir um som mais denso, mais ligado e mais relacionado com as características expressivas da partitura.

Exemplo 202 - Robert Schumann, Quarteto com Piano em Mi \flat Maior op. 47, *andante cantabile*, c. 75-84, Friedrich Whistling, Leipzig, 1845.

Tempo 1. 29

pizz.

NB, Hier stimmt das Vcello die C-Saite einen Ton tiefer nach B.

Tempo 1.

342 v. s.

Este tipo de elevada exposição solista volta a aparecer no início do quarto andamento, desta feita numa passagem rápida em semi-colcheias, com elevados índices de dificuldade, nomeadamente devido à tomada de decisões de dedilhação que a tonalidade implica. Após dois compassos em que o contorno do motivo é apresentado por piano, violino e viola em oitavas, é a viola de arco que assume a cabeça do tema, em solo total durante cinco compassos, como se pode observar no Exemplo 203.

Exemplo 203 - Robert Schumann, Quarteto com Piano em Mi \flat Maior op. 47, *andante vivace*, c. 1-9, Friedrich Whistling, Leipzig, 1845.

The image displays a musical score for the beginning of the 'FINALE' section of Robert Schumann's Quartet in E-flat Major, Op. 47. The score is in 3/4 time and marked 'Vivace' with a tempo of quarter note = 152. It features a solo for the viola (Violino II) starting in the fifth measure. The piano accompaniment includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The score is marked 'FINALE.' and 'sempre f'.

Inicia-se com o quarto dedo da terceira posição, já que o Lá \flat não permite iniciar-se na primeira posição face à velocidade empregada. No início do quinto compasso o executante tem hipótese de regressar à primeira posição, mas é aconselhável subir de novo para a terceira posição no Si \flat desse mesmo compasso: trata-se de uma passagem de grande exigência técnica, que mostra bem da destreza que se supunha os violetistas demonstrarem já no final do século XIX português.

O Quinteto com Piano op. 34 de César Franck foi outra obra estreada em Portugal neste período, mais precisamente no ano de 1905⁸⁷, e apresenta diversos momentos de grande exposição solista para a violela, bem como secções de grande exigência técnica, que pressupõem a existência de violetistas de música de câmara plenamente autónomos na sua função e emancipados artisticamente no início do século XX português. Este momentos são muito visíveis desde logo no primeiro andamento, como se pode observar nos Exemplos 204 e 205.

Exemplo 204 - César Franck, Quinteto com Piano em Fá menor op. 34, *molto moderato quasi lento*, c. 27-34, Hamelle, Paris, 1880.

5

The image displays a musical score for the first system of the Quintet with Piano by César Franck. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Piano. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo marking is 'molto moderato quasi lento'. The score includes various dynamic markings: 'p' (piano), 'molto cresc.' (much crescendo), 'mf' (mezzo-forte), 'ff' (fortissimo), and 'pp' (pianissimo). The music features intricate textures, including rapid passages and a prominent crescendo leading to a fortissimo section. The score is presented in a standard musical notation format with five staves.

⁸⁷ “[...] o famoso Quinteto de Cesar Franck, que foi dado a conhecer em Lisboa o anno passado pela Sociedade de Musica de Camara, e que é, a nosso vêr, uma das peças magistraes que ultimamente se tem escripto n'este genero de musica”, em *A Arte Musical, Anno VII, Número 159*, de 15 de Agosto de 1905.

Exemplo 205 - César Franck, Quinteto com Piano em Fá menor op. 34, *allegro*, c. 26-35, Hamelle, Paris, 1880.

J.1236 II.

Esta obra, até pelo facto de a primeira edição datar apenas de 25 anos antes da sua estreia em Portugal, é bem representativa da forma como os circuitos portugueses não eram, neste período, muito divergentes dos circuitos de repertório europeu, tendendo a colmatar paulatinamente um atraso que se vinha sentindo ao longo dos três primeiros quartéis do século XIX. Este movimento levou a que, de forma tácita e cada vez mais sólida, os violonistas portugueses se tenham assumido cada vez mais como executantes exclusivos do seu instrumento, com o inerente crescimento da autonomia e emancipação técnico-expressiva do mesmo.

Música de Câmara - Na música portuguesa ou produzida em Portugal

Com o incremento generalizado do interesse pela música de câmara, e o súbito conhecimento de novos repertórios do Romantismo alemão e francês, é natural que tenha havido uma renovada motivação para a escrita de novas obras de música de câmara em Portugal. Neste período apareceram novas obras de câmara para cordas de Miguel Ângelo⁸⁸, Cyriaco de Cardoso, Franco Mendes⁸⁹, Vianna da Motta⁹⁰, Carlos Dubini, José Henrique dos Santos⁹¹, Júlio Neuparth, Rodrigo da Fonseca, Óscar da Silva, Victor Hussla⁹², Fernando d’Azevedo Silva, entre outros.

Reflexo deste novo dinamismo, que se alargava à composição, é o aparecimento do *Concurso de Música de Câmara*, em 1909, organizado pelo grupo de músicos e melómanos responsáveis pela *Sociedade de Música de Câmara*⁹³. Neste concurso foi premiada uma sonata para violino e piano de Luís de Freitas Branco, um quarteto de cordas em Ré menor de Júlio Neuparth, um quarteto de cordas de Rodrigo da Fonseca, e foi atribuída uma menção honrosa a um quarteto de cordas de José Henrique dos Santos.

Não tendo sido possível localizar a partitura de Rodrigo da Fonseca, os quartetos de cordas de Neuparth e José Henrique dos Santos caracterizam-se por arrojo estético e composicional, no entanto sem um grau de exigência técnica individual exagerado, ainda que igualmente distribuído pelos diversos instrumentos, o que indica desde logo uma percepção da viola enquanto instrumento perfeitamente autonomizado face aos demais. O tipo de escrita e construção, todavia, são dotados de alguma complexidade, e existem momentos de exigência, que pressupõem um grande conhecimento dos processos de interpretação de quarteto de cordas por parte de todos os executantes executantes, e um completo domínio individual da sua linguagem e da sua técnica.

⁸⁸ Autor de um quinteto em ré maior para piano e cordas, e de três quartetos, intitulados “Scherzo”, “Alla Galega” e “Mi Sol Ré Sol Dó” (Amorim 1941, p. 12)

⁸⁹ Ribeiro, 2014b, p. 134

⁹⁰ *A Arte Musical, Anno XVII, n° 390*, 15 de Março de 1915

⁹¹ Retrato em Anexo 62

⁹² *A Arte Musical, Anno I, Número 18*, 30 de Setembro de 1899

⁹³ *A Arte Musical, Anno XI, n° 252*, 30 de Junho de 1909

O manuscrito do quarteto em Ré menor de Júlio Neuparth está depositado no antigo Arquivo de Música Escrita da Radiodifusão Portuguesa, sob a cota 14766, e as características em cima referidas estão patentes no Exemplo 206. Aqui, podemos ver a viola de arco a iniciar o tema, cujos motivos vão ser depois replicados por primeiro violino e violoncelo, numa secção que, dando o mesmo tipo de importância expressiva à viola em relação aos restantes instrumentos, não coloca problemas técnicos de maior aos executantes.

Exemplo 206 - Júlio Neuparth, Quarteto de Cordas em Ré menor, *Andante*, c.1-14.1909. P-Lr 14766

O manuscrito do quarteto de cordas de José Henrique dos Santos está depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, em caixas ainda não catalogadas, apesar de já inventariadas sumariamente. Apesar deste manuscrito estar datado de 1912, tudo leva a crer ser fundamentalmente o material apresentado no concurso de 1909, e mais tardiamente revisto, tendo nesse concurso recebido uma menção honrosa, “absolutamente justificada pela extrema perfeição científica da obra”⁹⁴. Isto porque, no inventário das suas obras ainda não catalogadas, não consta mais nenhum quarteto de cordas com as características conhecidas daquele que foi apresentado a concurso em 1909.

⁹⁴ *A Arte Musical*, Anno XI, n° 252, 30 de Junho de 1909.

O facto da obra ser dedicada a Michel'Angelo Lambertini, principal dinamizador do referido concurso, contribui também para essa convicção. Não temos registo de qualquer execução pública do quarteto à época, e, tendo em conta que a obra não foi premiada, é muito provável que não tenha sido de todo apresentada.

Nos primeiros compassos do primeiro andamento desta obra pode observar-se a grande densidade da escrita de José Henrique dos Santos, a forma coesa como todo o quarteto é tratado, e a igualdade entre instrumentos na distribuição de materiais temáticos, motivos e responsabilidades expressivas, bem como na exigência técnica solicitada a cada executante, num sintoma de total autonomia artística da viola face aos restantes instrumentos de corda.

Exemplo 207 - José Henrique dos Santos, Quarteto de Cordas op. 7, *molto moderato*, c. 22-42. 1909/1912. P-Ln não catalogado, número de inventário 11 do espólio do compositor.

A photograph of a handwritten musical score for a string quartet. The score is written on aged, yellowed paper and consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of a piece with various dynamics and tempo markings such as 'rall.', 'a tempo', and 'marcato'. The notation is dense and complex, with many slurs and ties. A red stamp is visible in the bottom right corner of the page.

Depois de um *scherzoso* marcado com *allegro assai*, e de um terceiro andamento lírico, muito centrado na melodia do primeiro violino, o quarto e último andamento - *molto vivace* - apresenta um índice de dificuldade muito alto na execução conjunta do

quarteto, pressupondo grandes competências no trabalho em conjunto, e elevada autonomia artística vista sob o ponto de vista individual de cada um dos intérpretes. Trata-se de uma obra de grande fulgor, zénite deste período de ouro da música de câmara portuguesa, e que demonstra a chegada a uma total emancipação técnico-expressiva da viola de arco através do desenvolvimento deste género e que, como se verá, abrirá portas para que nas décadas seguintes apareça a primeira obra para viola de arco e orquestra conhecida na íntegra hoje em Portugal, inédita até à presente investigação.

A obra para quarteto de cordas de Vianna da Motta desempenhou um papel fundamental no processo de desenvolvimento da música de câmara em Portugal, e, conseqüentemente, no veículo de emancipação da viola de arco neste período. A integral deste *corpus* é composto por *Variações* para Quarteto de Cordas, *Andante* para Quarteto de Cordas, Quarteto em Sol maior “Cenas da Montanha” e Quarteto em Mi ♭ maior.

Não cabendo no presente trabalho uma análise exaustiva destas obras, foca-se a abordagem de forma mais intensa no Quarteto em Sol maior, chamado “Cenas da Montanha”, representativo da sua escrita para quarteto, e obra em que mais se evidencia a autonomia artística atribuída à viola de arco. Embora composto em 1888, a sua estreia parcial em Portugal deu-se apenas a 30 de Novembro 1895, no Porto, num ciclo de concertos do *Orpheon Portuense* Beirão (2014, pp. 99-100), com Moreira de Sá e Henrique Carneiro nos violinos, Benjamin Gouveia na viola de arco e Carlos Quillez no violoncelo.

Desde a sua composição, esta obra foi conhecida apenas pelos seus dois últimos andamentos, publicados em Leipzig pela *Breitkopf & Härtel*, sendo o primeiro desconhecido e inédito até há pouco tempo. O primeiro andamento da obra⁹⁵ caracteriza-se por se desenvolver numa escrita muito densa, em forma sonata, baseada em percursos harmónicos provenientes do ambiente estético em que o compositor realizava a sua formação à época: o Romantismo alemão. O manuscrito em que se encontra o primeiro andamento, datado de 1888, inclui igualmente os dois andamentos publicados em Leipzig em 1896.

⁹⁵ Que se encontrava em paradeiro desconhecido até à recuperação de Elvira Archer para estreia e gravação do Quarteto São Roque em 2004,

Exemplo 208 - Vianna da Motta, Quarteto conhecido por “Cenas das Montanhas”, segundo andamento do Quarteto em Sol Maior, p. 1. *Breitkopf & Härtel*, 1896.

The image shows a page of a musical score for Viola, titled "Scenas nas montanhas. Scenen auf den Bergen." by José Vianna da Motta, Op. 74 (1896). The score is for the first movement, marked "Adagio" and "mf espress.". The score is written in G major and 2/4 time. It features a variety of dynamics and articulations, including *mf*, *p*, *pp*, *f*, *ppp*, *sonoro*, *con sord.*, *Doppio movimento*, and *sempre staccato*. The score is divided into measures, with measure numbers 50, 55, 60, and 65 marked. The score is published by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

No andamento patente no Exemplo 208, o segundo, é a viola de arco que inicia o tema melódico em solo total, numa frase muito lírica que obriga a escolha criteriosa de arcos e dedilhações. Por razões de densidade sonora, é preferível iniciar o solo com o segundo dedo, na segunda posição. Os momentos de exposição solista para a viola de arco não se esgotam no tema inicial, aparecendo diversas vezes, em registos vários e diversas funções, como se pode observar nos compassos 51 a 54.

Exemplo 209 - Vianna da Motta, Quarteto conhecido por “Cenas das Montanhas”, excerto do primeiro andamento do Quarteto em Sol Maior, p. 1, 1888.

No Exemplo 209, correspondente às secções B a F do primeiro andamento, é possível ver a densidade de escrita, e a forma como a viola de arco tem frequentemente momentos de condução melódica em exposição solista ou contrapontística, pelo menos tão amiúde quanto tem momentos de acompanhamento harmónico. Os últimos oito compassos da secção B, bem como as escalas de terceiras alternadas da secção E, são demonstrativas desse facto. Trata-se de secções que exigem grande segurança expressiva, e elevado domínio técnico, quer de arco, quer de mão esquerda.

O processo de emancipação técnica da viola de arco no âmbito da música de câmara era coadjuvado pelos novos interesses estéticos da vida orquestral em Portugal, em que se descobriam as óperas de Wagner, Richard Strauss, Debussy e Puccini, por exemplo, cuja escrita plenamente autonomizada supunha a existência de naipes de violas de arco coesos e de alto nível artístico. O facto de se apresentarem obras como

Tosca de Puccini⁹⁶, as óperas da tetralogia do anel de Wagner⁹⁷, *Macbeth* de Verdi, ou *Salomé* de Richard Strauss⁹⁸ mostram uma realidade orquestral que exigia ao naipe de violas de arco o mesmo tipo de desenvolvimento artístico autónomo que qualquer outro naipe.

Repertório específico para viola - Repertório europeu comprovadamente tocado em Portugal

Do ponto de vista do repertório europeu específico para viola de arco, os primeiros registos deste em Portugal começam a aparecer durante este período cronológico. Com efeito, pela primeira vez somos confrontados com referências directas a concertos ou apresentações públicas de obras do repertório internacional para viola solo. A primeira dessas referências data de 29 de Maio de 1883, e é referente à interpretação da Sonata para Viola e Piano em Fá menor, op. 49, de Anton Rubinstein (Ribeiro, 2014b, p. 135), integrada num sarau musical que teve lugar no Salão Gil Vicente, Porto, no âmbito da temporada do *Orpheon Portuense*. Trata-se, possivelmente, da primeira vez que se interpreta um excerto de uma sonata para viola e piano em Portugal. Poucos meses depois, em Novembro desse ano, Marques Pinto interpreta a mesma obra com Alfredo Napoleão ao piano, no âmbito da *Sociedade de Música de Câmara*, como se pode aferir da cópia manuscrita da folha de sala, autógrafa de Lambertini, patente no Anexo 74.

Um excerto desta Sonata viria a ser tocada de novo no Porto, desta feita por Henrique Carneiro (viola) e Moreira de Sá (piano), a 13 de Janeiro de 1896 (Hora, 2014, p. 59), passando a partir daí a ser uma peça a incluir com frequência nos programas de música de câmara deste período. A obra em causa é hoje uma das mais centrais no cânone do repertório violetístico, e a sua execução em Portugal em 1883 representa, por si só, um marco de relevo na emancipação técnico-expressiva do instrumento no país. Trata-se de uma peça composta em 1855, revista e publicada em segunda

⁹⁶ *A Arte Musical, Anno III, Número 72*, 31 de Dezembro de 1901: “Com a *Tosca* abriu o nosso theatro lyrico no dia 18. A orchestra, sob a direcção do maestro Luiz Mancinelli, foi augmentada e compõe-se de 72 elementos, assim distribuidos: uma harpa, 16 primeiros violinos, 12 segundos, 6 violetas, 6 violoncellos, 6 contrabaixos, 2 flautas, 1 oitavino, 2 oboés, 1 corne inglez. 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 3 cornetins, 4 trombones, 1 par de tímpanos, bombo, tambor, pratos e triangulo”.

⁹⁷ *A Arte Musical, Anno X, n° 237*, 31 de Outubro de 1908

⁹⁸ *A Arte Musical, Anno X, n° 237*, 31 de Outubro de 1908

edição precisamente no ano de 1883. O *Andante* referido tantas vezes como tendo sido executado neste período, para além das dificuldades técnicas inerentes à tonalidade - Lá \flat maior -, é de uma grande expressividade romântica, explorando todas as idiossincrasias da sonoridade da viola de arco, constituindo um trecho através do qual se nota indubitavelmente que o idioma deste instrumento é autónomo do do violino.

Na sessão de 5 de Janeiro de 1884 da *Sociedade de Música de Câmara*, entre outras obras, interpreta-se a *Élégie* para violela e piano de Henri Vieuxtemps. Os músicos indicados para o concerto são Nicolau Ribas, B. Moreira de Sá, A. Marques Pinto, Pedro Ferraz, Cyriaco de Cardoso, L. Gonzaga, A. da Fonseca, J. F. da Costa e A. M. Castilho, estes últimos, provavelmente para completar a instrumentação do Septeto de Beethoven, também tocado nessa sessão. Tudo indica ter sido Pedro Ferraz a assumir a parte de viola na peça de Vieuxtemps. O registo deste programa pode ser encontrado na cópia que Lambertini fez dele, por apenas ter acesso a uma folha de sala por empréstimo, patente no Anexo 56.

Trata-se de uma obra com passagens de uma dificuldade técnica muito elevada, que pressupõem um intérprete com domínio completo sobre a viola de arco. O Exemplo 210 é bem demonstrativo do que se afirmou, e é paradigmático do tipo de desafios que a obra envolve.

Exemplo 210 - Henri Vieuxtemps, *Élégie* para violeta e piano, op. 30. Jean André, s.d.

The image displays a musical score for Violin and Piano, Example 210, by Henri Vieuxtemps. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of four systems of music. The first system shows the violin part with dynamics *mf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, and *p*, and the piano accompaniment with *cresc.* and *mf*. The second system features the violin part with *mf*, *f*, and *p*, and the piano part with *f*, *p*, and *cresc.*. The third system shows the violin part with *p*, *mf*, and *cresc.*, and the piano part with *mf* and *cresc.*. The fourth system includes the violin part with *mf*, *f*, and *con forza Sul C*, and the piano part with *sempre cresc.*. The score is marked with a page number '3' at the top right and '7430' at the bottom right.

A existência de referências à execução de sonatas e outras obras para viola de arco e piano faz pressupor um clima de crescente emancipação do instrumento no âmbito da música de câmara e da música solista, e permite especular que a partir do último quartel do século XIX existia um cenário em que estariam criadas as condições para o aparecimento de obras compostas em Portugal para viola solo. Este fenómeno, todavia, aconteceu apenas ocasionalmente, primeiro sem uma aparente ligação com a prática musical vigente, e depois, como se verá, em consequência directa desta.

Repertório específico para viola - Na música portuguesa ou produzida em Portugal

O *Capricho Concertante* de Francisco Norberto dos Santos Pinto (1815-1860)

No Fundo do Conservatório Nacional da Biblioteca Nacional de Portugal está depositado um manuscrito incompleto da primeira peça conhecida para viola solo e orquestra em Portugal: trata-se de um surpreendente *Capricho Concertante* para duas violas de arco e orquestra, datado de 1843, em manuscrito autógrafo de Francisco Norberto dos Santos Pinto. Esta peça aparece sem um contexto de prática violetística que permitisse adivinhar a sua existência. Com efeito, após a decadência formal dos meios através dos quais se deu a primeira emancipação da viola de arco em Portugal, nos finais do século XVIII, com a música religiosa de temática fúnebre, apenas voltamos a ter referências a actividade violetística, como vimos, aquando da revolução camerística das últimas três décadas de oitocentos. Em todo o miolo do século XIX, mais precisamente entre os anos 20 e meados dos anos 70, não existem quaisquer referências à prática de viola de arco enquanto instrumento solista em Portugal, e muito menos uma prática continuada que fizesse adivinhar a criação de um concerto para duas violas de orquestra. Este concerto não aparece assim na esteira de um processo de emancipação do instrumento - apesar de ser um marco fundamental e incontornável deste -, mas sim num contexto em que a moda da *sinfonia concertante*, com origem no sucesso dos repertórios franceses, fazia escola também em Portugal, e, para mais, num momento em que os músicos de orquestra e de teatro utilizavam constantemente a prerrogativa dos concertos de benefício para melhorarem os seus honorários. Após cuidadosa investigação, não foi possível apurar acerca de qualquer apresentação pública desta obra. Na história do Teatro São Carlos, utilizando Benevides (1883) como uma fonte fidedigna, encontram-se centenas de casos de concertos para orquestra e solista, no âmbito das noites promovidas em benefício deste, encontram-se igualmente inúmeras referências a Santos Pinto, não constando todavia qualquer apresentação desta obra. O mesmo se passa nos registos referentes ao Teatro D. Maria II, onde Santos Pinto trabalhou durante as décadas em causa. É possível apenas especular que, face aos processos habituais de produção de música instrumental nesta época - severamente sujeita às estruturas teatrais e dramáticas - a composição deste capricho concertante tenha sido pedida a Santos Pinto por um violetista ou violinista de orquestra, com o intuito de mostrar o seu virtuosismo numa noite de concerto em seu benefício.

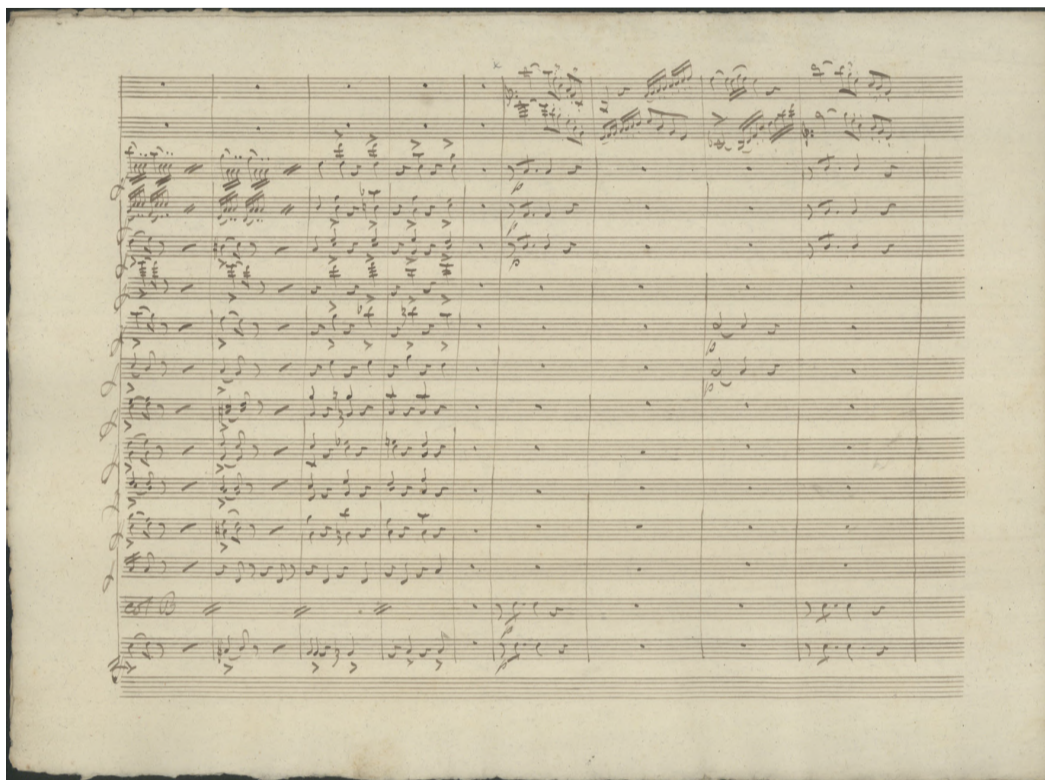
Exemplo 211 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “*Capricho Concertante a duas Violetas*” para duas violas e orquestra, 1843, p.1. P-Ln C.N.426.

Alto Moço
Viola 1ª
Viola 2ª
Violinos 1
Violinos 2
Viola
Flauta
Clarineta 1
Clarineta 2
Fagote
Corno in F
Corno in C
Trombe in C
Trombe in F
Trombone
Timpales in C
Celanulo
Bassi

Capricho Concertante a duas Violetas Por F. N. dos Santos Pinto de 1843
C.N. 426
H 1372 894

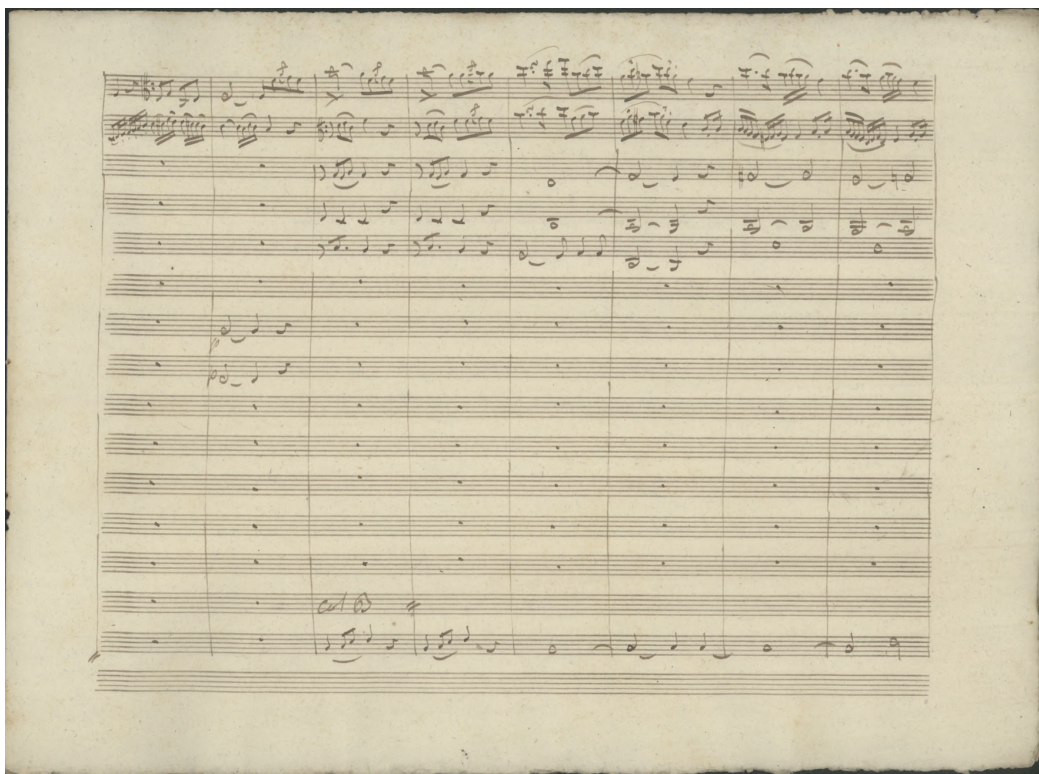
Ainda que não tenha sido possível encontrar dados que contextualizem a composição, estreia e eventuais execuções desta obra, a notícia da sua existência representa, por si só, um momento absolutamente fundamental e inédito para a história da viola de arco em Portugal.

Exemplo 212 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “*Capricho Concertante a duas Violetas*” para duas violas e orquestra, 1843, p.2. P-Ln C.N.426.



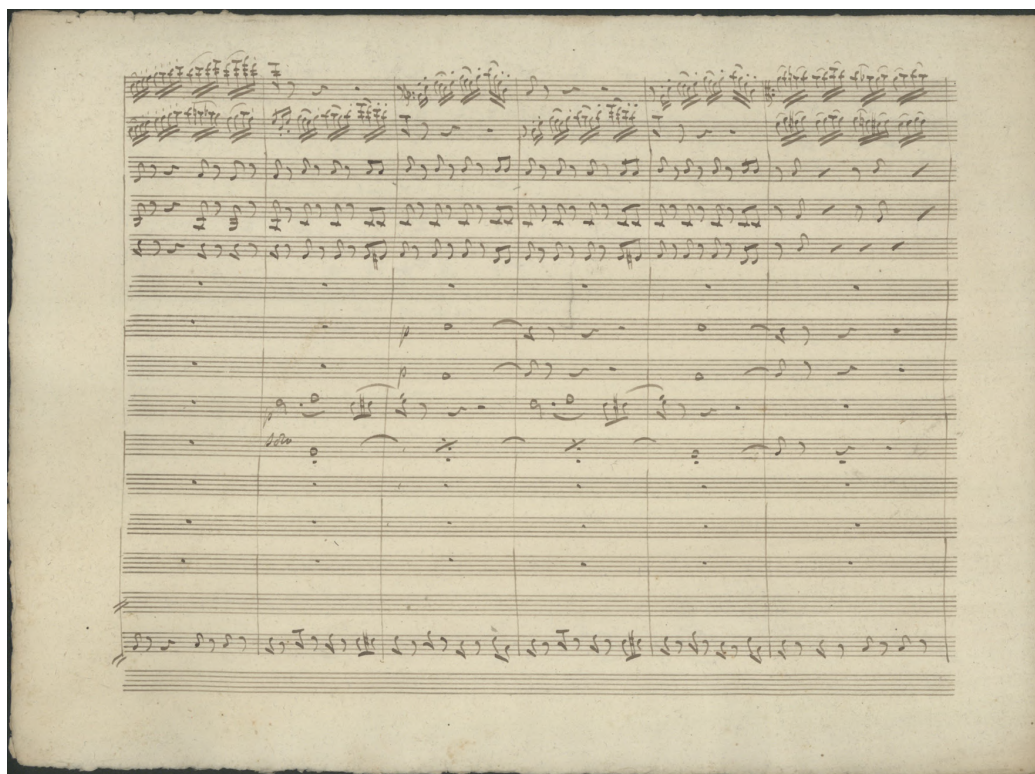
Apesar do entusiasmo musicológico que a descoberta de tal manuscrito possa causar, a informação - mesmo musical - que se pode obter do mesmo é muito limitada, já que o manuscrito está incompleto, estando totalmente preenchido até à quarta página, mas tendo-se perdido toda a restante partitura. Ainda assim, como se pode aferir da observação dos Exemplos 211 e 212, é possível concretizar algumas conclusões. A orquestração corresponde à utilizada habitualmente nos teatros de ópera portugueses da época, com cordas, flauta, clarinetes, trompa, trompetes e trombones aos pares, e tímpanos. Após 14 compassos de introdução orquestral de carácter leve, as violas solistas entram desde logo numa demonstração virtuosística, com frases ascendentes e descendentes em escalas e arpejos, do registo agudo ao registo médio. Esta primeira frase, patente no Exemplo 212, mostra um domínio da escrita idiomática da viola de arco, colocando desafios de elevada exigência, mas que fazem sentido técnica e expressivamente para o instrumento, apesar de a tonalidade não ser a mais confortável.

Exemplo 213 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “*Capricho Concertante a duas Violetas*” para duas violas e orquestra, 1843, p.3. P-Ln C.N.426.



Após uma secção lírica no registo médio - Exemplo 213 -, as violas solistas prosseguem a sua demonstração de virtuosismo, desta feita através de uma série de motivos muito exigentes na gestão dos golpes de arco, com frequentes alternâncias entre *legati* e *spiccatti* de extensões diferentes, numa região aguda que provoca muitas dificuldades a qualquer executante de excelência. Este segmento pode ser observado no Exemplo 214, correspondente à quarta e última página da partitura sobrevivente.

Exemplo 214 - Francisco Norberto dos Santos Pinto, “*Capricho Concertante a duas Violetas*” para duas violas e orquestra, 1843, p.4. P-Ln C.N.426.



A simples existência de uma obra para duas violas de arco solistas e orquestra em Portugal na década de 1840 seria, por si só, fonte de grande perplexidade. O acesso a um manuscrito com este grau de exigência técnica para os solistas na violeta é assaz surpreendente, e mostra que existiam, na época, bolsas de desenvolvimento na abordagem à viola de arco que não se poderia supor face aos restantes dados. Este facto deve colocar-nos em alerta no que diz respeito à procura de certezas no mapeamento da história da emancipação da viola de arco em Portugal, e coloca principalmente em causa, de forma absolutamente peremptória, a opinião generalizada de que não havia actividade violetística solista séria antes de meados do século XX, com a chegada de François Broos a Portugal⁹⁹.

⁹⁹ O Anexo 3 contém uma redução para piano e violetas realizada pelo autor da presente investigação, com o intuito de servir de base para uma análise experimental do ponto de vista performativo, técnico e expressivo.

A Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer para viola de arco e piano de Alfredo Gazul

Como já referido em secção anterior, Alfredo Gazul foi um dos mais eminentes violetistas portugueses, e o seu percurso musical consubstancia simbolicamente o processo de emancipação da viola de arco em Portugal neste período. Começando a carreira como violinista de renome, depois de alguns anos como músico de orquestra e, surpreendentemente, como cantor lírico solista de carreira internacional, regressa lentamente a Portugal pronto a retomar a sua actividade instrumental, que reinicia num momento chave da música portuguesa: os anos 70 do século XIX, fase decisiva de interesse pela música de câmara e pelas estéticas centro-europeias praticamente desconhecidas até então. Quando regressa à vida de instrumentista, fá-lo já como violetista, e associa-se, como vimos, aos melhores músicos da cena musical lisboeta, em temporadas de música de câmara em que se deram a conhecer algumas das mais centrais obras do cânone camerístico europeu. Este súbito mergulho no mundo da música de câmara do grande Romantismo alemão e da Europa central, na posição de violetista, veio exigir uma emancipação técnica e expressiva no seu instrumento, e veio sedimentar a imagem de violetista como músico de função própria, autónoma e independente do violino. Na carreira de Alfredo Gazul, é possível observar as diferentes fases por que passou a violeta neste seu segundo percurso histórico de emancipação: iniciou a carreira como violinista, dedicou-se à viola de arco, ganhou estatuto de instrumentista autónomo através da música de câmara, e, por fim, um relevante passo - compôs uma obra para viola de arco e piano, a primeira conhecida no país, concretizando assim a sua significativa contribuição para a emancipação da viola de arco enquanto instrumento solista em Portugal. A carreira de Alfredo Gazul é assim representativa da forma como a prática da música de câmara foi um processo fundamental para a autonomização da violeta.

Para além da sua vida de intérprete, Alfredo Gazul foi um profícuo compositor, com vasta obra produzida, ainda que quase totalmente desconhecida no Portugal actual. Para além do já referido *Tantum Ergo*, com duas violas, o corpo da sua obra integra diversas missas e peças religiosas para vozes e órgão, vozes e ensemble ou vozes e orquestra, diversas peças para orquestra, incluindo uma *Sinfonia* estreada em S. Remo em 1877, uma ópera nunca estreada e diversos *lieder* (Santos, 1978). Por entre o seu trabalho de intérprete e compositor, a sua atenção virou-se ainda para a pedagogia do seu instrumento inicial - o violino - fazendo publicar um *Methodo*

Elementar de Rabeca pela Neuparth & C.¹⁰⁰ e preparando uma série de “16 Melodias fáceis para acompanhar o método elementar”, que nunca chegou a publicar - Anexo 29 - bem como para a pedagogia musical em geral, com um *Compêndio de Música e de Canto Coral*, e um *Método de Entoação dos Intervalos Alterados*.

No início do seu percurso como músico de câmara na violela, Gazul tinha ainda muito frescas as memórias da sua brilhante carreira lírica internacional e, num período em que estava muito em voga a composição de fantasias instrumentais sobre temas de óperas - com especial incidência nos grandes sucessos de Meyerbeer -, o aparecimento da sua *Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer* para viola e piano acaba por unir simbolicamente estas duas facetas principais da sua vida. O manuscrito não está datado, no entanto tudo indica ter origem no início da década de 80. O que leva a especular sobre esta datação é a comparação da caligrafia com outras obras do mesmo período - por exemplo o *Tantum Ergo* já citado, que deixa a fase final da sua vida (a partir de meados da década de 90) fora de hipótese, bem como a temática da peça - tão próxima da carreira lírica que desenvolveu até 1880, e a incidência na viola de arco, seu instrumento de eleição com especial foco entre 1880 e 1890, ainda que tenhamos registos de concertos como violetista até 1896. Tudo indica, assim, que a obra tenha sido composta na década de 80 do século XIX. As referências à sua existência eram já conhecidas por Santos (1978) e Moreau (1981), que a datavam no mesmo período, e o seu manuscrito está depositado na Biblioteca Nacional de Portugal, sob a cota M.M. 104//10¹⁰¹.

O facto de esta “Fantasia”¹⁰² ser da década de 1880 é relevante em si mesmo, já que adianta em cerca de 70 anos a datação da primeira obra para viola de arco e piano em Portugal. Com efeito, considerava-se até ao início da presente investigação que a peça que ostentava este epíteto era a “Canção e Dança” de Frederico de Freitas,

¹⁰⁰ P-Ln M.P. 770

¹⁰¹ Agradece-se ao investigador Rui Magno Pinto a informação acerca da sua localização.

¹⁰² A partir do manuscrito de Alfredo Gazul, o autor do presente trabalho produziu, no decurso da investigação doutoral, a revisão crítica da obra, publicada pela AvA Musical Editions em Fevereiro de 2017 - Anexo 4 -, tendo ainda apresentado os resultados da investigação e da revisão crítica a 1 de Maio de 2017, no Encontro Nacional de Violas, com lugar no Conservatório Nacional do Porto, bem como a 10 de Maio, no âmbito do Seminário da Escola Superior de Artes de Castelo Branco - IPCB, em palestras denominadas “Fantasia para viola e piano de Alfredo Gazul: um novo olhar sobre a literatura para viola de arco em Portugal no séc. XIX”. É a edição crítica publicada pela AvA - Musical Editions que serve de base aos Exemplos Musicais aqui utilizados.

“para violino (ou viola) e piano”¹⁰³, datada de 1939. Esta convicção é baseada num equívoco repetido e multiplicado, por falta de confirmação das fontes originais. Com efeito, a “Canção e Dança” de Frederico de Freitas, de 1939, é uma obra para violoncelo e piano, e, depois de consultadas todas as versões (a original, e diversas cópias manuscritas no tempo do compositor), não se encontrou nenhuma versão para viola de arco e piano, ou sequer qualquer referência que permita deduzir que tal versão esteve algum dia nas intenções de Frederico de Freitas, tal como se pode aferir do Exemplo 215, manuscrito autógrafo do compositor, bem como das Figuras 22 e 23, respectivamente cópias de Leonilde Simões e Madalena Sá e Costa.

Exemplo 215- Frederico de Freitas, “Canção e Dança”, manuscrito autógrafo. Universidade de Aveiro.

¹⁰³ Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa (www.mic.pt), consultado a 26 de Abril de 2017

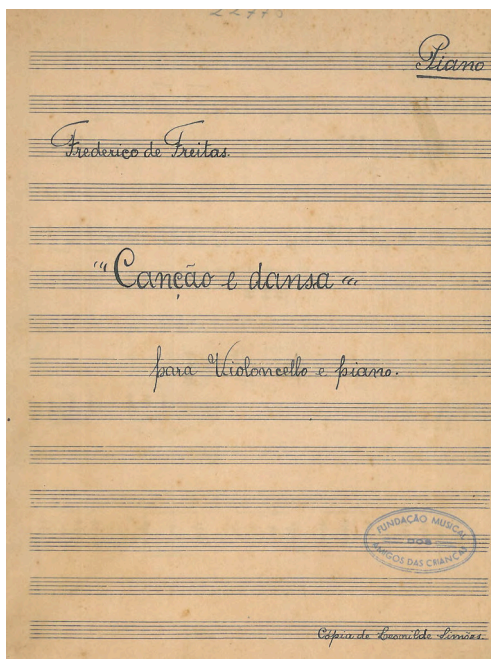


Figura 22 - Frederico de Freitas, “Canção e Dança”, cópia manuscrita de Leonilde Simões. Cortesia de João Pedro Mendes dos Santos.

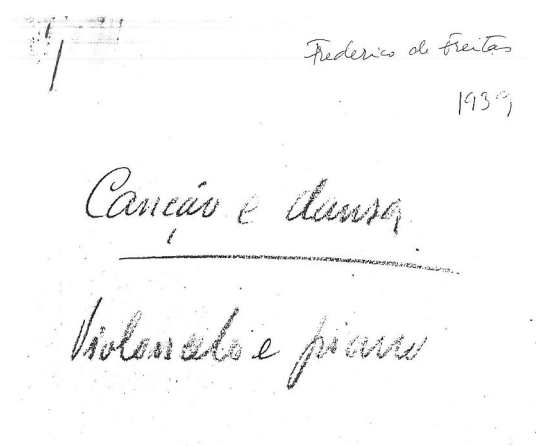


Figura 23 - Frederico de Freitas, “Canção e Dança”, cópia manuscrita de Madalena Sá e Costa. Cortesia de João Pedro Mendes dos Santos.

Desta forma, estando refutada a hipótese desta ser uma peça para viola de arco e piano, a primeira obra portuguesa para esta formação passaria a ser a *Sonatina* de Armando José Fernandes, datada de 1945, e composta por encomenda do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional. A descoberta do manuscrito desta “Fantasia” para viola e piano de Alfredo Gazul, composta sobre temas da ópera “Os Huguenots” de Meyerbeer, veio, todavia, alterar este estado de coisas no

conhecimento acerca da música portuguesa para viola solista. A primeira obra para viola e piano em Portugal deixa de ser de 1945, e passa a ser de cerca de 1880.

Como seria expectável numa obra baseada em temas de ópera, composta por um experiente e virtuoso violetista, a partitura apresenta múltiplas exigências e desafios técnicos, mostrando que o compositor não se auto-impôs qualquer limitação, partindo do princípio da exigência de violetistas com total domínio do instrumento. O tema inicial - Exemplo 216 -, ainda que lírico e em registo confortável, exige do violetista um especial cuidado com a sonoridade, e com as posições e cordas a utilizar para a otimizar. Ainda que seja possível, desaconselha-se a utilização exclusiva da meia e primeira posições, já que uma subida para a terceira posição a meio da passagem permite manter um som mais denso e escuro, característico do registo médio das duas cordas centrais¹⁰⁴.

Exemplo 216 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.1-17. AVA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

Andante cantabile
Piano

Viola

3

8

12

15

17

Logo de seguida, na secção correspondente ao Exemplo 217, a viola de arco está exposta numa escrita cadencial, em solo total, numa frase com muitas variações expressivas e de típica demonstração de recursos técnicos, que se inicia na segunda parte do compasso 17.

¹⁰⁴ Todas as sugestões de dedilhações estão presentes no Anexo 5, apêndice não publicado da revisão crítica.

Exemplo 217 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.17-27. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

The image shows a musical score for viola da gamba, measures 17 through 22. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. Measure 17 begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. A slur covers the next two measures, which contain a sixteenth-note scale: G4-A4-B4-C5-D5-E5-F5-G5. A dashed line above the staff indicates a long, sustained note that begins at the end of measure 17 and continues through measure 22. Measure 18 features a sixteenth-note scale starting on G4, with trills (tr) on the notes G4, B4, and D5. Measure 19 continues with a sixteenth-note scale starting on G4, with trills on G4, B4, and D5. Measure 20 starts with a forte (f) dynamic and a sixteenth-note scale starting on G4, with trills on G4, B4, and D5. The dynamic changes to piano (p) in measure 21, which continues with a sixteenth-note scale starting on G4, with trills on G4, B4, and D5. Measure 22 begins with a forte (f) dynamic and a sixteenth-note scale starting on G4, with trills on G4, B4, and D5. The score ends with a fermata over a whole note G4, followed by a 4-measure rest.

Após a cadência, o instrumento solista enceta um segmento lírico, entre os compassos 28 e 41, que, para se dotar de algum interesse expressivo, necessita que o violetista diversifique a paleta sonora, por forma a que as linhas não se tornem repetitivas, mas sim diferentemente coloridas. Para esse efeito, não só deverá utilizar o arco de forma diferenciada para relevar diferentes contornos da frase, como também um diversidade de dedilhações que permita a exploração tanto de sons densos, como harmónicos ligeiros, de sons escuros das cordas intermédias, como das sonoridades mais abertas da corda Lá.

Exemplo 218 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.28-48. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

The musical score for Example 218 consists of seven staves of music, numbered 28 to 48. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked *lo stesso tempo*. The score includes various dynamics and articulations: *dolce* (measures 28-32), *p* (measures 36-38), *legg.* (measures 41-43), *rall.* (measures 44-46), and *pp dim. poco sfz morendo* (measures 46-48). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The final measure (48) ends with a double bar line and a repeat sign.

A partir do compasso 43 inicia-se uma secção muito transparente, que coloca muitos problemas ao executante. O registo agudo e as mudanças constantes entre a terceira, primeira e quinta posições, num segmento tão frágil, exige um enorme controlo de afinação e sonoridade. Por fim, a partir do compasso 47, voltamos a uma escrita cadencial, de novo em solo total, numa demonstração virtuosística muito típica da escrita vocal do Romantismo.

Na secção entre os compassos 54 e 74, correspondente ao Exemplo 219, Gazul emprega as cordas dobradas de forma constante, com múltiplos intervalos de grande dificuldades e subidas constantes à quinta posição, o que neste contexto representa um recurso de elevada exigência.

Exemplo 219 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.54-74. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

Musical score for Exemplo 219, measures 54-74. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Allegro moderato*. The score consists of five staves of music. The first staff (measures 54-57) features a series of chords and arpeggios, with dynamics *f* and *pp*. The second staff (measures 58-61) continues with similar textures, including *pp* and *f* markings. The third staff (measures 62-65) shows a transition with a *p* dynamic. The fourth staff (measures 66-69) includes a *pp* dynamic. The fifth staff (measures 70-74) concludes with a *cresc.* marking followed by a *p* dynamic.

Exemplo 220 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.102-117. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

Musical score for Exemplo 220, measures 102-117. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *Allegro moderato*. The score consists of six staves of music. The first staff (measures 102-104) features a series of chords and arpeggios. The second staff (measures 105-106) shows a transition with a *p* dynamic. The third staff (measures 107-108) continues with similar textures. The fourth staff (measures 109-111) shows a transition with a *p* dynamic. The fifth staff (measures 112-114) continues with similar textures. The sixth staff (measures 115-117) concludes with a *p* dynamic.

Alguns trechos mais à frente, o compositor coloca de novo à prova a destreza do executante, com diversas passagens rápidas em escalas ascendentes e descendentes no registo agudo, com utilização constante da quarta e quinta posições, terminando a secção com novo segmento cadencial, em solo total.

Ao longo da peça, Alfredo Gazul explora um vasto leque de recursos, colocando problemas técnicos de elevada dificuldade, comparáveis àqueles que se encontram no raro grande repertório Romântico europeu para o instrumento. Estes problemas, todavia, estão enquadrados numa escrita muito idiomática, visivelmente produzida por alguém que dominava inteiramente o instrumento, e evidenciam-se principalmente através de: exploração de todo o âmbito sonoro da viola; aproveitamento dos seus registos mais característicos; escrita melódica alternando com escrita cadencial e livre; longas secções líricas, em clave de Sol; melodias longas e ligadas, com as naturais dificuldades de sustentação de frase que provocam; grande variedade de articulações; responsabilidade de grande exposição do intérprete; cordas dobradas; saltos de posição súbitos; melodias ligadas na região dos agudos; escrita dotada de algum dramatismo emocional; escrita virtuosística, de demonstração técnica, tão ao gosto da época; utilização frequente do registo agudo; frequentes mudanças de posição e/ou corda no meio de longas ligaduras.

A “Fantasia” de Alfredo Gazul representa talvez o momento mais alto deste segundo momento histórico de emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal.

No que diz respeito aos materiais musicais utilizados por Gazul, a esmagadora maioria destes é proveniente integralmente da ópera de Meyerbeer que serviu de base à peça. Com efeito, a “*Fantaisie*” é quase integralmente baseada no *Intermezzo* e *Ária* de *Marguerite*, do início do 2º acto da ópera “*Les Huguenots*” de G. Meyerbeer. Logo de início, a viola toca integralmente a linha de movimento melódico e condução harmónica que se inicia nos baixos e termina na região aguda, não alterando a tonalidade, nem sequer a oitava até ao compasso 14, como se pode aferir da comparação entre os Exemplos 221 e 222.

Exemplo 221 - G. Meyerbeer, “*Entreacte et Air de Marguerite*” da ópera “*Les Huguenots*”, redução para piano. Paris, *Ph. Maquet & Cie*, c. 1888.

Nº 7. ENTR'ACTE ET AIR.
MARGUERITE

Andante cantabile (♩ = 69)

PIANO



Exemplo 222 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.1-17. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

por Alfredo Gazul

Biblioteca Nacional de Portugal (P-Ln)
M.M. 104/10

Alfredo Gazul
(1844-1908)

Andante cantabile
Piano

Viola



Na secção seguinte, a viola faz a linha da flauta uma oitava abaixo do original, mas mantendo toda a estrutura da frase, bem como o seu carácter cadencial e livre, como se depreende dos Exemplos 223 e 224.

Exemplo 223 - G. Meyerbeer, “*Entreacte et Air de Marguerite*” da ópera “*Les Huguenots*”, redução para piano. Paris, Ph. Maquet & Cie, c. 1888.



Exemplo 224 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.18-27. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.



Mais à frente, já não acompanha o movimento de semi-colcheias da orquestra, passando este para o piano, permitindo assim assumir o papel melódico de Marguerite (meio-soprano), em linhas melódicas longas e relativamente agudas, sem alteração de oitava, e apenas com pequeníssimas alterações rítmicas, relacionadas com a eliminação do texto, como se vê nos Exemplos 225 e 226.

Exemplo 225 - G. Meyerbeer, “Entreacte et Air de Marguerite” da ópera “Les Huguenots”, redução para piano. Paris, Ph. Maquet & Cie, c. 1888.

MARGUERITE *douc*

O beau pa_ys de la Tou_rai ne, Riants jardins, ver_te fon_

M. _lai ne, Doux ruisseau qui murmure, qui mur_

M. _mu re à pei ne, Que sur tes bords j'ai me à rê_

The image shows a musical score for the opera 'Les Huguenots' by G. Meyerbeer. It consists of three systems of music. Each system includes a vocal line for Marguerite and a piano accompaniment. The first system is marked 'MARGUERITE douc' and contains the lyrics 'O beau pa_ys de la Tou_rai ne, Riants jardins, ver_te fon_'. The second system is marked 'M.' and contains the lyrics '_lai ne, Doux ruisseau qui murmure, qui mur_'. The third system is marked 'M.' and contains the lyrics '_mu re à pei ne, Que sur tes bords j'ai me à rê_'. The piano accompaniment features a variety of textures, including chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamic markings such as 'cresc.', 'p', and 'cresc.' are present throughout the score.

Exemplo 226 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.29-40. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

The image displays a musical score for viola and piano, spanning measures 29 to 40. The score is written in G major and 2/4 time. It consists of four systems of staves. The first system (measures 29-31) features a viola line with a *dolce* marking and a piano accompaniment of chords. The second system (measures 32-34) shows the viola line with a *cresc.* marking and the piano accompaniment. The third system (measures 35-37) includes a *p* marking in the piano part and a *cresc.* marking in the viola part. The fourth system (measures 38-40) concludes with a *dolce* marking in the viola part and a *p* marking in the piano part. The score is a transcription of a vocal line, with the viola part often playing a single note or a simple melodic line to support the vocal melody.

Na secção tecnicamente exigente, com cordas dobradas rítmicas e com saltos de âmbito alargado, patente no Exemplo 228, a viola está a transcrever a música de carácter coral cantada em trio. Este segmento constitui uma transcrição feita com muita mestria. Neste pequeno exemplo, vê-se como Alfredo Gazul consegue manter as vozes em tessitura adequada, mantendo a consistência harmónica da passagem coral, e, ao mesmo tempo, manter a coerência técnica do instrumento para que está a transcrever. Em cada momento, o compositor tem de eliminar uma nota do acorde

formado pelo Coro, e consegue fazê-lo por forma a nunca colocar em causa a força da progressão harmónica, e mantendo a construção dentro das possibilidades idiomáticas da viola de arco. Assim acontece no Exemplo mostrado, e no resto de toda a secção, como se pode aferir no Anexo 5, e nos Exemplos 229 e 230, continuação daqueles.

Exemplo 227 - G. Meyerbeer, “*Entreacte et Air de Marguerite*” da ópera “*Les Huguenots*”, redução para piano. Paris, *Ph. Maquet & Cie*, c. 1888.

The image shows a musical score for Example 227. It consists of five staves. The top three staves are vocal lines for a soprano, with lyrics in French: "Sombre chimè_re, Humeur sévè_re,". The tempo/mood marking "doux et détaché" is written above the first staff. The fourth staff is a piano accompaniment line, and the fifth staff is a bass line. The piano part includes a dynamic marking "p" (piano).

Exemplo 228 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.54-55. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

The image shows a single staff of music for Example 228. The staff is numbered 54 at the beginning. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music consists of a series of chords and melodic fragments.

Só no compasso 150 se lê uma secção totalmente nova, com material musical não existente na ópera, numa parte de demonstração virtuosística, passagens rápida, súbitas progressões harmónicas, num estilo muito idiomático, e claramente escrita por alguém que domina tecnicamente o instrumento: é consistente tecnicamente, mantendo a chave coerente na mão esquerda, explorando de forma adequada as regiões mais nobres da viola de arco, quer em termos de dramatismo, quer em termos sonoros e de fraseado.

Exemplo 231 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.147-173. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

The image displays a musical score for viola da gamba, consisting of seven staves of music. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff (measures 147-151) begins with a trill (tr) and a fermata. The second staff (measures 152-154) features a rapid sixteenth-note passage. The third staff (measures 155-157) continues with a similar sixteenth-note texture. The fourth staff (measures 158-160) includes a crescendo (cresc.) and a forte (f) dynamic marking. The fifth staff (measures 161-163) shows a change in the sixteenth-note pattern. The sixth staff (measures 164-165) continues the sixteenth-note texture. The seventh staff (measures 166-168) concludes with a crescendo (cresc.) and a trill (tr) marking.

A “*Fantaisie*” regressa depois à transcrição da música de Meyerbeer, com uma transposição de tonalidade, como se pode ver nos Exemplos 232 e 233.

Exemplo 232 - G. Meyerbeer, “*Entreacte et Air de Marguerite*” da ópera “*Les Huguenots*”, redução para piano. Paris, *Ph. Maquet & Cie*, c. 1888.

The image displays a musical score for Example 232, featuring vocal parts and piano accompaniment. The score is arranged in two systems. The first system includes a vocal line (marked 'M.') with lyrics: "_ di - sent nos chants a - mon - reux," and two piano accompaniment staves. The second system continues the vocal line with lyrics: "reux, chants a - mon - reux, nos chants," and the piano accompaniment. The piano part features intricate arpeggiated patterns and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte).

Exemplo 233 - Alfredo Cypriano Gazul, “*Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*”, parte cava de viola de arco, c.174-191. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2017.

The image shows a musical score for Example 233, consisting of three staves of music. The first staff (measures 174-176) is in treble clef and features a melodic line with eighth-note patterns. The second staff (measures 177-179) is in bass clef and continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff (measures 180-181) is in bass clef and concludes the passage with a final melodic phrase and a fermata. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Globalmente, apesar desta peça se tratar de uma re-instrumentação de uma obra operática do repertório internacional em voga na época; apesar de a maioria dos

materiais musicais serem originais de G. Meyerbeer; apesar de a secção idiomática para viola de arco e piano de criação original de Alfredo Gazul corresponder a uma parte minoritária da obra:

- observa-se um grande domínio da escrita para viola de arco, dotado de pretensões de virtuosismo, lirismo, exposição melódica e grande exigência técnica;
- nota-se um conhecimento profundo das diferentes regiões e timbres do instrumento;
- trata-se de um inédito interesse de um compositor português pela formação viola de arco e piano, constituindo a primeira obra desse género até agora conhecida no nosso país;
- mostra como o aparecimento de uma actividade regular de música de câmara no final de oitocentos foi decisivo para o início da emancipação da viola de arco enquanto instrumento solista em Portugal;
- e, acima de tudo, constitui o único exemplo até hoje conhecido de uma obra portuguesa para viola de arco e piano no século XIX, bem como a mais antiga com esta instrumentação, correspondendo a um valioso contributo para o repertório nacional e internacional do instrumento.

5.2.5 O aparecimento do Conservatório de Lisboa, e os cursos de viola de arco no mesmo: perspectiva geral

Um dos momentos mais fundamentais para o desenvolvimento da música instrumental portuguesa no século XIX foi a fundação do Conservatório de Lisboa. Com o decorrer do século, foi-se tornando o centro da produção da música instrumental portuguesa, o foco das primícias da actividade de música de câmara, e, por inerência, desempenhou um papel fundamental na emancipação da viola de arco no país. No Seminário da Patriarcal já se havia dado os primeiros passos as aulas de instrumento nos inícios do século XIX, já que antes não existia no reino qualquer instituição que tutelasse oficialmente este tipo de ensino. Com a sua extinção em 1834, o corpo docente daquela entidade passou para o novo Conservatório de Lisboa. Cymbron (2015, pp. 184-185) diz-nos que “No que respeita à constituição do seu corpo docente, a Escola de Música da nova instituição possuía fortes ligações ao passado pelo facto de, por falta de meios humanos e económicos, ter recebido quase todo o corpo docente do extinto Seminário da Patriarcal. [...] só a partir dos anos cinquenta seria possível contratar docentes formados pela própria escola”. Ou seja,

ainda que, visto à luz da história, a fundação do Conservatório constitua um momento revolucionário, na época representou mais uma continuidade do que uma mudança substancial no tecido musical.

Gomes (2000, pp. 17-24) refere ainda que “Apesar de um plano inicial bastante ambicioso, que pretendia a criação de um Conservatório de Música com dezoito professores para dezasseis disciplinas, este acaba por ser reduzido, por razões económicas, para seis disciplinas, cada uma ministrada por um professor”. Este facto acabaria por ter consequências naturais para o desenvolvimento pedagógico autónomo da viola de arco. O autor cita o decreto de fundação, por forma a ilustrar o ponto de situação à época. Logo no primeiro artigo consta:

“Artigo 1.º Haverá na Casa Pia desta Capital um Conservatório de Música, que terá as Aulas seguintes: Primeira de Preparatórios, e rudimentos: Segunda de Instrumentos de latão: Terceira de Instrumentos de palheta: Quarta de Instrumentos de arco: Quinta de Orquestra: Sexta de Canto”.

No artigo décimo, consta que:

A primeira Aula do Conservatorio será regida por José Theodoro Hygino da Silva¹⁰⁵, Mestre da Casa Pia; a segunda por Francisco Hukembuk; a terceira por José Avelino Canongia; a quarta por João Jordani; a quinta pelo Presbyteto José Marques; e a sexta por Antonio José Soares, os quais todos terão os mesmos vencimentos, que percebiam os do extinto Seminario.”

De José Theodoro Hygino da Silva e João Jordani, nomes mais relevantes desta fase, apresentam-se as assinaturas no Anexo 14, proveniente do Arquivo Histórico do Ministério da Educação, nº 1627, Caixa 683 A.

Gomes (2000, pp. 17-24) alerta para o facto de que não existem certezas se este Conservatório chegou a funcionar plenamente, tendo sido, ainda em 1835, rapidamente integrado no futuro Conservatório Geral de Arte Dramática. No ano seguinte, através do decreto de 15 de Novembro de 1836 cria-se o Conservatório Geral de Arte Dramática, no qual, através de decreto de 1837, a escola de música se constituía em diversas classes, sendo que a 6ª era de “violon et alto”. Na reforma de 1839, o artigo 24º do decreto de 27 de Março define que:

“a Eschola especial de musica consta das doze aulas seguintes: 1ª de Contraponto, e Composição; 2ª Piano, Harmonia e suas accessorias; 3ª de Harpa; 4ª de Canto para o sexo feminino; 5ª de Canto para o sexo masculino; 6ª de Rebeca, e Violeta¹⁰⁶; 7ª de Rebecão pequeno, e Rebecão grande; 8ª de Flauta, e

¹⁰⁵ AHME CN Maço 742 Caixa 540, referente ao ano de 1843

¹⁰⁶ sublinhados nossos

Flautim; 9ª de Clarineta, de Corno Basseto; 10ª de Oboe, de Corno Inglês, de Fagóte; 11ª de Trompa, de Clarim, de Trombone; 12ª de Rudimentos, de Preparatórios, e de Solfejos”.

Em 1863, Guilherme Coussoul viria a ser nomeado para a direcção da Escola de Música, tendo elaborado novos programas de todas as disciplinas e selecção de repertórios (Borges, s.d.). Segundo Gomes (2000), “na segunda metade do século XIX, o Decreto de 29 de Dezembro de 1869, com o objectivo expresso de reduzir a despesa pública, suprime a escola de Dança”, e o Conservatório Real de Lisboa passa a integrar apenas duas escolas, uma de arte dramática e a outra de música”. Segundo um documento consultado (s.a. 1878, p. 7), neste período havia um “professeur de violon et alto”, bem como um “adjudant, idem, idem”. Com efeito, no decreto de 29 de Dezembro de 1869, art. 6º, consta que existem os cursos de “... de rudimentos e solfejo, de canto, de piano, rebeca e violeta, violoncello e contrabaixo, flauta e flautim, instrumentos de palheta, instrumentos de metal, de harmonia, melodia e contraponto”.

Até este momento, como se pode ver, o ensino da viola de arco estava submetido a uma classe conjunta com o violino. A partir de 1887, todavia, a violeta para a constituir finalmente uma classe autónoma em si mesma, ainda que, como se verá em secção posterior, os seus professores titulares sejam os mesmos. Esta autonomia pedagógica constitui um momento de grande relevância simbólica do ponto de vista da emancipação do instrumento, e não deixa de ser notório que se dê num momento histórico em que, como já referido, a violeta estava no ponto fulcral da sua segunda emancipação em Portugal. Com efeito, os Decretos de 6 de Dezembro de 1888 e de 20 de Março de 1890 “vêm reformar o currículo da escola de música havendo pela primeira vez a indicação expressa da duração, em anos, dos diversos cursos e disciplinas” Gomes (2000, p. 20). No decreto de 1888 estabelece-se que “o ensino da musica compõe-se do seguinte: 1º Rudimentos; 2º Solfejo; 3º Canto Coral; 4º Canto; 5º Piano; 6º Rabeca; 7º Violeta¹⁰⁷; 8º Violoncello; 9º Contrabaixo; 10º Flauta; 11º Clarinete; 12º Oboé e corn'inglês; 13º Fagote; 14º Saxophone; 15º Trompa; 16º Clarim; 17º Cornetim; 18º Trombone; 19º Sax-horne; 20º Harmonia; 21º Contraponto e composição.”. O decreto de 20 de Março de 1890 entende definir a duração dos cursos. De acordo com Gomes (2000, p. 21), os curso de piano, violino e violoncelo são constituídos por uma fase “Geral”, de 5 anos, e por uma “Complementar”, de três anos, sendo esta última equivalente ao que hoje se chamaria de curso superior. Os cursos de flauta, clarinete, oboé, corne inglês, fagote, saxofone e trompa têm também a mesma estrutura, mas a parte “Complementar” comporta apenas 2 anos. O cursos

¹⁰⁷ sublinhados nossos

de contrabaixo, trombone, sax trompa, trompete, clarim e violeta não têm parte “Complementar”, ficando apenas com o plano de estudos “Geral”, ainda que com durações variáveis, das quais a viola de arco tem a mais longa, com 5 anos de curso. Neste sentido, neste decreto é possível ver, por um lado, um momento importante de emancipação da violeta, ao constituir-se como curso pedagógico autónomo do violino, num contexto musical favorável, todavia, por outro, uma menorização do instrumento em relação a violino e violoncelo, pelo facto de não existir curso “Complementar” para o mesmo.

Cerca de dez anos depois, um novo decreto vem alterar a estrutura curricular dos cursos do Conservatório Real de Lisboa. No decreto de 13 de Janeiro de 1898 estabelece-se que o curso geral de violeta passa a ter 6 anos de duração. No entanto, a violeta passa a ser o único instrumento que não tem curso complementar. Com efeito, contrabaixo, “Trombone e congéneres”, flauta, trompa, trompete, “Clarim e congéneres”, canto, piano, violino, violoncelo e “Instrumentos de Palheta”, todos têm previsto cursos complementares com durações variáveis. Apenas a violeta de mantém exclusivamente em curso geral. Este decreto estabelece ainda a obrigatoriedade da “frequencia da classe de quarteto de corda e musica de camara [...] para os alumnos dos cursos superiores das aulas de rabeça, violeta, violoncello e contrabaixo.” (Gomes, 2000, p. 22).

Já em 1901, aprova-se uma reforma do Conservatório Real de Lisboa, através do decreto de 24 de Outubro, baseada num estudo elaborado por Augusto Machado (Gomes, 2000, p. 24), alterando a duração de alguns cursos e “criando a distinção entre instrumentos de primeira e de segunda ao eliminar todos os cursos superiores de instrumento à excepção do de Piano, de Violino e de Violoncelo” (Gomes, 2000, p. 24). Nesta nova estrutura curricular, a violeta passa a ter apenas um curso geral com a duração de 5 anos, menos ainda que flauta, trompa e instrumentos de palheta. O que esta sucessão de reformas mostra é que, mesmo com o sinal positivo da autonomia dos estudos de viola de arco em curso próprio, emancipado do de violino, a sua estrutura pedagógica é sempre menorizada em relação a outros instrumentos de cordas, e, principalmente, a duração e importância que lhe é concedida parece ser errática ao longo das décadas. O artigo 10º deste decreto irá ainda estipular que “O certificado de frequência do 2º anno do curso geral de rabeça com a classificação, pelo menos, de sufficiente é obrigatório para a admissão na aula de violeta. Este certificado poderá, porem, ser substituido por um exame de admissão”. Esta norma reflecte um certo grau de exigência para a aprendizagem da viola de arco, dando a entender, no entanto, que esta é vista ainda como uma mera especialização dos

estudos de violino, o que, ainda que em curso próprio e autónomo, remete para um anacronismo histórico português. *A Arte Musical, Anno XII, n.º 274*, de 15 de Maio de 1910, no contexto de um longo artigo sobre a reorganização do Conservatório Real de Lisboa, faz referência à 6ª Disciplina, Violino e Violeta. Ou seja, a proposta de reorganização de Ernesto Vieira, de 1910, não prevê a autonomização pedagógica da viola de arco.

5.2.5.1 Existência de alunos de viola de arco em escolas nacionais

a) Conservatório Nacional de Lisboa

Neste quadro curricular, é natural que também a população escolar dedicada exclusivamente à viola de arco seja de dimensão errática e relativamente diminuta. A falta de estabilidade curricular dos cursos de violeta, bem como a menorização de que são alvo quando existem, contribuiu para uma imagem de falta de autonomia, e falta de prestígio. Os registos históricos do Conservatório de Lisboa desde a sua fundação estão depositados em caixas não catalogadas e não organizadas tematicamente ou cronologicamente, no Arquivo Histórico do Ministério da Educação. Nestes documentos foi possível recolher dados directos e indirectos que nos permitem a construção de uma imagem do corpo discente de viola de arco na escola ao longo do século XIX. Em 1844, por exemplo, aparece uma referência indirecta à actividade pedagógica envolvendo viola de arco, já que existe um ofício manuscrito, datado de 5 de Novembro de 1844, assinado por Vicente Tito Masoni, dizendo “Preciza-se para a Aula de Rebeca do Conservatório Real de Lisboa dos Objectos Seguintes: = Cordas = Primas 2 Maços; Segundas 1 Maço; Terceiras 1 Maço; Bordões 1/2 dúzia; D.es [?] p.^a [?] Violetta 1/2 dúzia”¹⁰⁸, patente no Anexo 77.

Esta actividade lectiva integrando a viola de arco não significa necessariamente que houvesse alunos no curso de violeta em exclusividade. No ano lectivo de 1852-1853, por exemplo, nos “Resultados dos exames dos Alumnos da Escola de Musica”, “Aula de Rabeca”¹⁰⁹, não aparece qualquer referência a alunos de violeta, como se pode aferir da observação do Anexo 37. Aparece, todavia, o aluno Daniel Gomes - identificado como violetista do São Carlos no ano de 1872 -, “aprovado plenamente com elogio” no 1º ano de violino.

¹⁰⁸ AHME CN Maço 2858 Caixa 772 A

¹⁰⁹ AHME CN Maço 1627 Caixa 683 A2

Neste mesmo ano, todavia, o documento referente à “Relação final dos Alumnos Matriculados na Aula de Rebeca e Violeta, Anno lectivo de 1852 a 1853”, contendo diversos nomes, faltas e classificações de alunos, refere, nas observações, à frente de um aluno chamado “Christiano”, que este “Tocca Violeta”, e que teve 0 lições “Boas”, 50 lições “Sofríveis” e 4 “Más”, com assinatura de Vicente Tito Masoni¹¹⁰.

Em 1868, no “Programma da Sabatina geral em 23 de Dezembro”¹¹¹, em duas partes, com indicação de obras, autores e intérpretes, a única aparição da violeta é no “Quintetto a duas Rebecas, Violeta, Violoncello, e piano”, de Steibelt, pelo alunos F. A. Guimarães, J. E. Neumayer, J. F. L. Gama, J. B. M. Cunha e Silva, e J. F. A. Madeira, como patente no Anexo 38.

De forma bastante ilustrativa da forma como a viola de arco era ainda vista no âmbito do seu percurso pedagógico, em Palmeirim (1883, pp. 46-51) constam as tabelas estatísticas referentes às matrículas no Conservatório Real de Lisboa entre 1878 e 1883, nunca aparecendo discriminada a violeta. Aparece sempre apenas a indicação de “Aula de Rabeca”, subentendendo-se a inclusão da aula de violeta nesta. O mesmo autor (Palmeirim, 1883, pp. 54-57), por outro lado, apresenta um já referido quadro referente ao ano de 1881, - “Relação nominal dos professores e alumnos do Conservatorio Real de Lisboa que fazem parte da Real Camara de Sua Magestade, da Sé Patriarchal, da Associação dos professores de canto, piano e composição, das orquestras dos theatros da capital, em que se indica o numero e a qualidade de instrumentos que cada um d’elles toca, com referencia ao anno de 1881”. Neste documento é possível ver 20 músicos sem indicação de instrumento pertencendo à Real Câmara, incluindo Alfredo Gazul (em viola de arco, como se depreende pela sua actividade nessa época). Identificam-se ainda 19 músicos affectos à Sé Patriarchal, estando João Evangelista Neumayer elencado como “violeta”. No São Carlos há um total de 45 músicos, sendo as violetas Jacinto Ignacio do Nascimento Mena, Francisco Xavier Roth, Jeronymo Lino da Silva, Antonio Maria dos Reis, Eugenio Augusto Gomes e Antonio Cypriano da Silva. Neumayer, aqui, aparece nas rabecas, o que é indicador da forma complementar como rabeca e violeta ainda eram exercidas. No Teatro da Trindade aparecem 14 músicos, onde o violeta é José Cordeiro Filho. No Theatro do Ginasio temos 5 músicos ex-alunos ou actuais professores do Conservatorio, com duas rabecas (um deles Daniel Gomes), um violoncelo, uma flauta, e um violeta, Augusto José de Carvalho. Nos Recreios Whittoyne são

¹¹⁰ Anexo 6. AHME CN Maço 1627 Caixa 683 B

¹¹¹ AHME CN Maço 2887 Caixa 772

nomeados dois violetas: Joaquim Gonçalves da Costa Chaves e José Fernandes Escazena. É de notar que estes não são os números totais de músicos das orquestras, mas sim os professores e ex-alunos do Conservatório presentes nestas.

Na década seguinte, o panorama de escassez ou inexistência pedagógica mantinha-se. Na sessão solene de abertura das aulas de 1892¹¹², o programa discrimina por instrumento os alunos participantes na orquestra, havendo primeiros e segundos violinos, violoncelos, contrabaixo, flauta, oboé, clarinete, trompa, “cornetim” e trombone, mas não aparecendo naipes de violas. Ou seja, como já visto em referência anterior a este concerto, os responsáveis entenderam que não havia necessidade da presença de violas na orquestra.

Dois anos mais tarde, todavia, o livro de pautas de exames sem frequência e de alunos internos 1894-1895 refere que o aluno Luiz Antonio Raymundo dos Santos foi aprovado com distinção no exame feitos aos alunos da aula de violeta, relativo ao 1º ano, e, no mesmo dia, aprovado com distinção no exame de 2º ano. O documento foi assinado a 12 de Agosto de 1895 por Joaquim Garcia Alagarim (presidente), Pedro Alexandrino Roque de Lima, Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt¹¹³.

Os anos lectivos prosseguiam com poucos ou nenhuns alunos de frequência ou exame de violeta. N’A *Arte Musical*, Anno X, nº 236, de 15 de Outubro de 1908, informa-se que começam naquela quinzena os concursos no Conservatório para prémios e admissão aos cursos superiores:

“Dia 15, ás 10 horas da manhã: canto individual e colectivo; ao meio dia: clarinete.

Dia 15, ás 10 horas da manhã: piano

Dia 20, ás 10 horas da manhã: violino e violoncello.

Dia 21, ás 10 horas da manhã: contra ponto; ás 3 horas da tarde: arte dramatica.

Dia 22, ás 10 horas da manhã: harmonia.”

Dois anos depois, *A Arte Musical*, Anno XII, nº 278, de 15 de Julho de 1910 informava acerca dos resultados de fim de curso do Conservatório, onde não aparecia, naturalmente, qualquer viola. Um futuro eminente violetista e professor de viola, todavia, terminava nesse momento o seu curso superior de violino com nota máxima (10): Eduardo Pavia de Magalhães.

¹¹² “Sessão Solemne de Abertura das Aulas”, 15 de Outubro de 1892, p.1. Conservatório Real de Lisboa. Colecção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

¹¹³ AHME CN Maço A943, 139-140.

Desta forma, ao longo de todo este período cronológico, ainda que o desenvolvimento da música de câmara tenha permitido o esforço pedagógico de criar cursos de viola de arco autónomos dos de violino, aqueles eram ministrados pelos mesmos professores que estes, os alunos inscritos eram em número despiciendo ou mesmo inexistentes, não existindo massa crítica de corpo discente nesta área, nem prosseguimento para estudos complementares ou superiores. Estes factos acabariam por perpetuar a imagem de sujeição da viola de arco à actividade do violino, sendo vista como um recurso apenas para suprir necessidades ocasionais.

b) Real Academia de Amadores de Música

Na Real Academia de Amadores de Música estava previsto o curso de violeta desde a sua fundação. Com efeito, no boletim publicado após o ano lectivo de 1887-1888¹¹⁴, foi divulgada uma estatística geral com as matrículas de alunos por ano lectivo e por “aula”. Apesar de se referir que “Desde a instituição da Academia que se crearam aulas de Rudimentos de musica, rebeca, violeta, piano, canto, instrumentos de palheta, violoncello e contra-basso nas quaes são admittidos os socios, seus filhos ou irmaos”, na lista de matrículas distribuídas por cursos não vemos qualquer referência a alunos de violeta até ao ano de 1888, como se pode observar no Anexo 20.

Nas distribuições de prémios aos alunos até ao ano de 1892 não aparece mencionado qualquer aluno de violeta, embora os programa incluam obras para orquestra que certamente envolvem naipes de violas. Em 1899, todavia, *Arte Musical, Anno I, Número 18*, de 30 de Setembro, refere que no relatório da Real Academia de Amadores de Música, relativo a esse ano se matricularam 226 alunos, “nas seguintes aulas”: Rudimentos, 80; Harmonia, 3; Acompanhamento, 2; Piano, 74; Violino, 63; Violeta, 1; Flauta, 3. Anos mais tarde, também n’*A Arte Musical*, de 15 de Outubro de 1908, informa-se que “Já reabriram as aulas da Real Academia de Amadores de Musica. Os resultados obtidos no ultimo anno lectivo pelos numerosos alumnos que frequentaram esse util estabelecimento foram os seguintes: Aprovados no curso de rudimentos, 63; piano, 40; curso superior de piano, 4; de violino, 23; curso superior de violino, 2; curso de canto, 12; de violoncello, 3. Total das approvações 147. As

¹¹⁴ Boletim da Real Academia de Amadores de Música 1887-1888, p.2. Coleção Lambertini, cópia gentilmente cedida por João Pedro Mendes dos Santos

classificações foram: louvor, 6; distinção, 45 ; plenamente, 88; simplesmente, 8.”, sem qualquer menção a violas ou violetistas.

O historial dos percursos pedagógicos dos alunos de violeta na Academia de Amadores de Música vem confirmar o cenário já desenhado através dos dados relativos ao Conservatório de Lisboa: pouca regularidade, poucos ou nenhuns alunos em dedicação exclusiva ao instrumento, corpos docentes coincidentes com os de violino, e pouca ou nenhuma autonomia pedagógica.

c) Outras escolas

Para além destas, outras escolas de menor dimensão floresciam no país, ainda que dotadas de meios e expectativas bem mais modestas.

Michel'Angelo Lambertini, em 1885, mencionou exercícios públicos nas escolas de música do Colégio Annaya, da Escola Nacional de Música, no Club Dramatico Musical e, em 1890, do Salão Sasseti, sem quaisquer referências a alunos de viola. A “Sociedade de Concertos e Escola de Música”, porém, previa um professor para a aula de “Rabeca e violeta”. Com efeito, *A Arte Musical, Anno V, Número 114*, de 30 de Setembro de 1903 anuncia que:

“As aulas mantidas pela «Sociedade de concertos e Escola de musica» na sua sede, Rua do Alecrim, 17, 1º, proximo ao Caes do Sodré, são as seguintes que já funcçionam em plena actividade, sob a regencia dos dignos professores cujos nomes seguem:
Violoncello e contrabaixo — Moraes Palmeiro.
Rudimentos para o sexo feminino — D. Rachel de Souza.
Idem para o sexo masculino — José Henrique dos Santos.
Flauta—José Henrique dos Santos
Piano, curso geral e superior — Marcos Garin.
Rabeca e violeta — Julio Cardona
Harmonia, ruga, composição e contra-ponto — Frederico Guimarães”

Alguns anos mais tarde, o mesmo órgão indicava que o asilo-escola Antonio Feliciano de Castilho “realizou ultimamente as provas annuaes dos seus alumnos de musica. E conhecida a aptidão dos cegos para a musica e os exames dos alumnos d'esta benemerita escola vieram mais uma vez comprovar a veracidade d'essa affirmação, constituindo excedentes provas de piano, violino, violeta e solfejo, óptimas estas ultimas. O Júri foi composto por: entre outros, Eduardo Pavia de Magalhães, Rodrigo da Fonseca e Joaquim Fernandes Fão”¹¹⁵.

¹¹⁵ *A Arte Musical, Anno XIV, n° 327*, 31 de Julho de 1912

A sua actividade pedagógica era múltipla, e os registos indirectos da mesma mostram que a violela era tida em conta. Os papéis e pedidos de novos materiais para a aula de violino e viola são vários, e, a título de exemplo, logo em 1844, uma “Relação dos objectos necessários para a Aula de Rebeca e Violela” refere “Arranjo das Rabecas e Violetas ... 4\$800; 3 Arcos de Rabecas ... 4\$320 [etc.]”¹¹⁶.

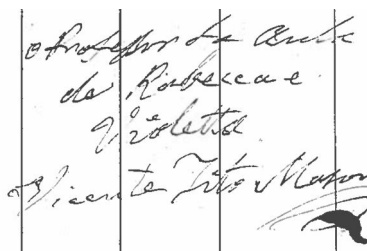
A handwritten signature in cursive script, reading "O Professor da Aula da Rebeca e Violela" followed by "Vicente Tito Mazoni" and a flourish.

Figura 25 - “O Professor da Aula de Rebecca e Violetta, Vicente Tito Mazoni”. Conservatório de Lisboa, ano lectivo 1853-1854. AHME CN Maço 1626 Caixa 683 B

Masoni viria a morrer em 1870, data em que Joaquim José Garcia Alagarim assumia já o curso de violino e violela. Com efeito, numa folha de vencimentos do mês de Junho de 1883¹¹⁷, este aparece a tutelar a aula, com a informação de “decreto de 13 de Setembro de 1868” informando que terá ocorrido nesta data a sua entrada no Conservatório como docente.

No já referido “Livro de Pautas” relativo ao ano 1894-1895¹¹⁸, Alagarim é acompanhado no júri pelos restantes professores de violino Pedro Roque Lima e Alexandre Moniz Bettencourt. Destes, Alagarim assumia para si os alunos de violela, enquanto os restantes davam exclusivamente violino. Mais tarde, Bettencourt viria igualmente a tutelar ocasionalmente a aula de viola.

Também no Porto o ensino do instrumento se fomentava, por forma a servir os interesses de uma classe burguesa intelectual que cada mais pretendia fazer parte da vivência musical doméstica e camerística. A inexistência de um Conservatório Real obrigava os principais instrumentistas da cena portuense a organizarem-se em iniciativa privada. Assim, entre 1866 e 1869 funcionou no Porto a Academia de Música do Palácio de Cristal, onde constavam professores como Carlos Dubini, Nicolau Ribas, ou Miguel Ângelo Pereira. Nesta academia funcionavam as disciplinas

¹¹⁶ AHME CN Maço 2863 Caixa 772

¹¹⁷ AHME CN Maço 7070 Caixa 530

¹¹⁸ AHME CN Maço A943

instrumentais de “piano ou harmonium, harpa, rebecca, violetta¹¹⁹, violoncello, contrabasso, clarinete, flauta, oboé e saxofone, instrumentos de metal, grande órgão, canto solo e theoria” (*O Commercio do Porto*, 1866, 13, 221, p. 2, *apud* Caspurro, 1992, pp. 39-40).

No final do século XIX aparecem notícias de um concurso para provimento de um lugar de professor da cadeira de violino e violeta. N’*A Arte Musical, Anno II, Número 45*, de 15 de Novembro de 1900, o concurso vem descrito da seguinte forma:

“Parte geral

1º Exposição oral sobre a theoria do ensino.

§ Em seguida á exposição oral cada candidato será interrogado por um dos professores indicados pelo jury durante o tempo determinado.

§ Nenhum candidato poderá ouvir o que o preceder

Parte especial

1º Execução de duas peças de concerto á escolha do candidato, sendo uma para rabeca, e outra para violeta.

§ único. Cumpre aos concorrentes trazerem acompanhador, quando seja necessário, para execução integral d’esta prova

2º Execução do 22º concerto, para rabeca, em la menor de Viotti com as cadencias á escolha do candidato.

3º. Execução de uma peça tirada á sorte no acto do concurso.

4º Analyse technica de um trecho apresentado pelo jury.

§ único. Para a realização das duas ultimas provas será concedida ao candidato meia hora de preparação”.

A este concurso, já referido anteriormente, apresentaram-se dois candidatos: Júlio Caggiani e Júlio Cardona, tendo vencido este último. As obras do segmento para violeta foram respectivamente o “Cantabile de Fierck” e o “Concerto de Rudger”¹²⁰.

¹¹⁹ sublinhados nossos

¹²⁰ *A Arte Musical, Anno III, Número 49*, 15 de Janeiro de 1901.

A Arte Musical, Anno III, Número 49, 15 de Janeiro de 1901 refere sintomaticamente que:

“Francamente nem um nem outro é obra de valor; ainda assim daremos a preferencia ao primeiro, com menor difficuldade de digitação do que o segundo, mas mais difficil como estylo. Infelizmente em peças de violeta há pouco por onde escolher”¹²¹.

5.2.5.3 Programas de violeta e materiais pedagógicos

Apesar do cenário de menorização da viola de arco face aos demais cursos do Conservatório, as referências a programas e à existência de materiais pedagógicos para este instrumento na biblioteca da escola ao longo do final século XIX e início do século XX reflecte um interesse particular da instituição, de alguns alunos e professores, nomeadamente de Joaquim Alagarim e Moniz Bettencourt.

Um documento datável indirectamente de 1844 contém programas de diversos cursos de instrumento, nomeadamente violino, violeta, violoncelo, canto, trompa, trompete e trombone. O programa de Violeta¹²², manuscrito e dificilmente legível, na caligrafia de Vicente Tito Masoni, é constituído por:

“Violeta

1º Anno

1. Methodo de Rolla
2. Lições de Martin

2º Anno

3. Lições de Offmeister
3. Solos de Rolla.

3º Anno

3. Duettos e Trios de Rolla
4. Quartettos e Trios d´auctores classicos”

É interessante o programa de 3º ano, que integra exclusivamente música de câmara, o que é indicativo do facto de o objectivo da formação em violeta ser utilitário, com o sentido único de prover de músicos formados as necessárias funções de violetista na actividade de música de câmara, e não como um instrumento autónomo nas suas funções solistas.

Uma “Relação da Musica existente na Aula de Piano”, e “Relação da Musica existente na Secretaria da Escola de Musica”, ambas assinadas por Francisco Xavier Migone a

¹²¹ sublinhados nossos

¹²² AHME CN Maço 2861 Caixa 772, presente em Anexo 39

15 de Fevereiro de 1844 integram surpreendentemente poucos volumes, e não há nenhum menção a obras ou métodos para viola¹²³. Os maços 2580 a 2584 da caixa 756 do Arquivo Histórico do Ministério da Educação, no entanto, contêm os ficheiros de partituras (manuscritas e impressas) e obras literárias (manuscritas e impressas) existentes na biblioteca do Conservatório Real de Lisboa em datas mais tardias do que aquela. Os ficheiros não estão datados, no entanto, pelo tipo de papel, tipo de caligrafia e pelos limites cronológicos das obras presentes, tudo indica tratar-se de um ficheiro realizado entre o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX. Há uma ficha correspondente a um método de guitarra publicado em 1896, mas parece ser posterior às demais. Nestes ficheiros existem numerosas obras musicais, manuscritas e impressas, para todos os instrumentos, divididas em: canto e piano, canto e instrumentos, piano, rabeca, flauta, violoncelo e contrabaixo, acordeão, bandolim, guitarra, contraponto, harmonia, solfejos de rudimentos e de entoação, instrumentos de metal e instrumentos de palheta. Não se encontrou qualquer separador com as indicações de viola de arco ou violela, ou, sequer, qualquer obra para viola de arco. Todavia, no maço 2582 - destinado a arquivar livros de “Pedagogia Musical, Parte I, Impressos” -, dentro do separador de “Rabeca”, existe um surpreendente número de volumes de métodos pedagógicos e estudos de violela. Trata-se, no total de 7 métodos de viola de arco, para um total de, por exemplo, 28 métodos de violino, o que representa uma proporção mais equilibrada do que seria de esperar a partir dos dados já analisados.

São eles¹²⁴:

- **“Bruni / B.**

Bratschen-Schule
(Méthode d’alto + viola method)
Braunschweig, Henry Litolf.s Verlag
(1º Vol.)
Prat. 21 - Nº 174”

- **“Bruni / B**

Méthode pour l’alto-violoncelle
Suivis de vingt et cinq études
(1º Vol.)
Paris, Chez Janet et Cotelle
Prat. 21 - Nº 175”

- **“Campagnoli / B**

Caprices (41) pour alto op. 22
(2 exemplares) (2 volumes) (1 na aula do Sr. Bettencourt)
Braunschweig Henry Litoff Verlag

¹²³ Apesar de conter alguns registos interessantes, como “livros de acompanhar” de David Pérez, José Joaquim dos Santos, métodos de clarinete, entre outros. AHME CN Maço 2864 Caixa 772

¹²⁴ AHME CN Maço 2580-2584 Caixa 756

Prat. 21 - N° 176-176A”

- **“Cavallini (Eugenio)**

Guida per lo studio elementare-progressive d'ella viola
Parte prima, parte segunda e terza
(3 Volumes)
(2 estão na aula do Snr Bettencourt)
Milano, Ricordi
Prat. 21 - N°177-177A e 177B”

- **“Gebauer (M. J.)**

Méthode d'alto
(1 Vol)
Paris, Schonenberger, editeur
Prat. 21 - N° 181”

- **“Giorgetti (Ferdinando)**

Metodo per esercitarsi a ben suonare l'alto viola
Partes prima, seconda et terza
(1 Vol)
Milano, Ricordi
Prat. 21 - N°182”

- **“Hoffmeister (F. A.)**

Etuden fur viola (alto)
(1 Vol)
Leipzig, Peters
Prat. 21 - N° 185”

Tal como outras referências directas ou indirectas à actividade pedagógica concernente à viola de arco neste período em Portugal, nomeadamente no âmbito do Conservatório Real de Lisboa, os dados não permitem tirar conclusões definitivas acerca da situação de emancipação do instrumento no quadro do ensino musical da época. Com efeito, os resultados são frequentemente contraditórios, e a escassez de registos faz com que uma leitura destes seja necessariamente especulativa. Todavia, apesar da irregularidade e extrema carência de alunos de viola de arco no Conservatório neste período, o facto de, no final do século e início do seguinte haver depositados 7 métodos para viola de arco na biblioteca da instituição faz adivinhar que talvez o panorama não fosse tão estéril como se podia supor inicialmente.

A comparação com a realidade pedagógica de viola de arco noutros países europeus é um instrumento de grande utilidade para colocar em perspectiva a situação da mesma em Portugal. Miguéz (1897) descreve as classes docentes dos seguintes Conservatórios, que visitou e inquiriu pormenorizadamente: Dresden, Leipzig, Colónia, Berlim, Munique, Viena, Praga, Bruxelas, Liège, Paris, Roma, Nápoles, Florença, Milão, Bolonha, Génova e Turim, num documento de grande relevo para o conhecimento dos dados da época. Nos textos que dedicou a cada uma destas instituições, o autor centrou-se nos dados de matrículas gerais, e, frequentemente, na

relação entre matrículas de piano e de violino, raramente abordando em pormenor as classes de outros instrumentos. Não nos faculta, por isso, informações acerca de alunos ou professores de violela em nenhuma destas escolas. No final do opúsculo, todavia, é apresentado um “Quadro comparativo das estatísticas de 16 Conservatórios de Musica da Europa e do Instituto Nacional de Musica do Rio de Janeiro” Miguez (1897, p. 33), onde se pode ver o número de professores distribuídos por classe em cada escola. Nas classes instrumentais previstas no quadro há duas referências a violela: “Violino e Violetta”, para os Conservatórios em que o mesmo professor assume o ensino dos dois instrumentos, e “Violetta”, para os Conservatórios em que existe um professor especializado no ensino deste instrumento. Os dados são relativos aos anos de 1895 e 1896. Aqui, vemos que apenas Dresden, Colónia, Bruxelas e Paris tinham professor dedicado à classe de violela, havendo 2 professores em Bruxelas. Nas restantes escolas, as classes de violino e violela estavam juntas, tal como acontecia no Conservatório de Lisboa, como se pode observar no Anexo 71.

Sendo Paris o zénite da autonomização pedagógica da viola de arco, uma comparação com os resultados dos concursos deste Conservatório ajudará a colocar em perspectiva o estado inicial deste processo em Lisboa. Com efeito, no Conservatório de Lisboa não existiu em nenhum momento deste período curso superior de viola de arco, e não se conhece qualquer atribuição de prémio final a um violetista. *A Arte Musical, Anno IV, Número 89*, de 15 de Setembro de 1902, refere que os resultados dos concursos do Conservatório de Paris foram muito contrastantes com a realidade portuguesa de então:

“Contrabaixo, 5 concorrentes, 4 premiados; violela, 9 concorrentes, 6 premiados¹²⁵; violoncello, 12 concorrentes (5 do sexo femenino), 7 premiados; violino, 30 concorrentes (12 do sexo femenino), 19 premiados; harpa, 9 concorrentes, 4 premiados; piano (sexo masculino), 13 concorrentes, 7 premiados; piano (sexo femenino), 28 concorrentes, 16 premiados; canto (sexo masculino), 19 concorrentes, 6 premiados; canto (sexo femenino), 27 concorrentes, 12 premiados; opera cómica, 17 concorrentes, 11 premiados; opera, 14 concorrentes, 11 premiados”.

¹²⁵ sublinhados nossos

Conclusões parciais deste período cronológico

Depois das guerras liberais, os autores são unânimes ao considerar que se sente uma continuidade nos interesses estéticos da vida musical portuguesa, o que não beneficia o desenvolvimento da música instrumental em geral, nem a emancipação da viola e arco em particular. O atraso no desenvolvimento de um verdadeiro liberalismo económico e industrial adiou a criação das estruturas sociais que poderiam constituir a base do fomento da música instrumental para o último quartel do século XIX (Nery, 2014). Com efeito, durante os primeiros dois terços de oitocentos, era muito reduzido o número de pessoas interessadas em estéticas que divergissem da ópera francesa e italiana (Cymbron, 2015). Este cenário viria a alterar-se nos anos 70, com a criação de estruturas dedicadas à música de câmara em Lisboa e no Porto, focando cada vez mais o interesse na música instrumental com origem no cânone centro-europeu. É legítimo afirmar que a música de câmara em Portugal se inicia, verdadeiramente, apenas nos anos 70 deste século.

Se, por toda a Europa, a emancipação técnico-expressiva da viola de arco se faz em grande parte através da música de câmara (Clarke, 1923; Lainé, 2010), sem as estruturas portuguesas que permitissem um desenvolvimento contínuo das práticas de música de câmara, o processo de autonomização do instrumento ficou condenado a um inevitável atraso, e a sua emancipação muito dificultada. A partir da década de 1870, as instituições e a sociedade passaram a integrar a estética instrumental centro-europeia nos seus quotidianos, permitindo o desenvolvimento das exigências técnicas e responsabilidades artísticas da viola de arco, cerca de 100 anos depois deste processo ter ocorrido nas regiões do cânone musical. Inevitavelmente, é apenas a partir dos anos 70 de oitocentos que começamos a ouvir falar de forma consistente e contínua de violetistas nas referências musicológicas nacionais.

A actividade de violetistas em Portugal ganha uma súbita e esmagadora dinâmica inédita a partir dos anos 80 do século XIX, estando até aí relativamente estagnada em valores muito inferiores aos do final do século. Depois de um primeiro movimento de emancipação da viola de arco em Portugal através da música religiosa em finais do século XVIII, a partir da década de 1870 dá-se, através da música de câmara, o segundo movimento de emancipação do instrumento no país.

As qualidades sonoras específicas da viola de arco passaram a ser apreciadas de forma independente das do violino e de outros instrumentos de cordas, passando a

haver um conjunto de critérios de apreciação focados no instrumento e exclusivos deste, o que acabou por se consubstanciar na autonomização da imagem artística da viola entre os músicos e os públicos. Este processo decorreu através de alguns violetistas fundamentais deste período, como António Lamas, Laura Barbosa, Benjamin Gouveia ou Alfredo Gazul. Após este percurso, alguns círculos consideraram generalizadamente a autonomia do instrumento com um dado adquirido. Com efeito, é neste período que pela primeira vez aparecem referências directas a concertos ou apresentações públicas de obras do repertório internacional para viola solo, como são os casos da Sonata para viola e piano de Rubinstein, e da *Élegie* de Vieuxtemps.

Do ponto de vista da produção portuguesa, é surpreendente a descoberta do Capricho Concertante para duas violas e orquestra de Santos Pinto, de 1843, embora esta peça não pareça o resultado de uma suposta emancipação solista da viola de arco - que, nesta época era ainda inexistente -, mas sim a consequência fortuita da política de concertos de benefício. A existência de uma obra para duas violas de arco solistas e orquestra em Portugal na década de 1840 com este grau de exigência técnica para os solistas é assaz surpreendente, e deve colocar em causa as certezas tantas vezes enunciadas acerca no mapeamento da história da emancipação da viola de arco em Portugal, colocando em causa de forma peremptória a opinião generalizada de que não havia actividade violetística solista séria antes de meados do século XX.

O aparecimento da *Fantaisie* para viola de arco e piano de Alfredo Gazul, na década de 1880, é um marco fundamental na emancipação da viola de arco enquanto instrumento solista no repertório português. A carreira de Alfredo Gazul é representativa da forma como a prática da música de câmara foi um processo fundamental para a autonomização da viola, e esta obra consubstancia esse processo. Com efeito, constitui a primeira obra do seu género até agora conhecida no nosso país, mostrando como o aparecimento de uma actividade regular de música de câmara no final do século foi decisivo para a emancipação da viola de arco, e constitui o único exemplo até hoje conhecido de uma obra portuguesa para viola de arco e piano no século XIX, bem como a mais antiga com esta instrumentação, correspondendo a um valioso contributo para o repertório nacional e internacional do instrumento.

O percurso da viola de arco na fundação e história do Conservatório de Lisboa permite também um vislumbre da presença da viola de arco nas instituições pedagógicas nacionais neste período. Desde 1835 até 1887, a viola de arco não teve

curso próprio de forma continuada, estando quase sempre sujeita à “aula de rabeça”. A partir de 1887, todavia, a violela passa a constituir finalmente uma classe autónoma em si mesma. A afirmação do processo de autonomização, todavia, não é universal, já que, por outro lado, se assiste a uma menorização do instrumento em relação a violino e violoncelo, pelo facto de não existirem cursos complementares ou superiores para o mesmo, e pelo facto dos cursos gerais terem em diversos períodos durações inferiores aos de outros instrumentos. Mesmo com o sinal positivo da autonomia dos estudos de viola de arco em curso próprio, a sua estrutura pedagógica é menorizada, e a importância que lhe é concedida parece ser errática ao longo das décadas. O corpo docente foi sempre coincidente com o dos cursos de violino, e o corpo discente nunca constituiu uma massa crítica regular e contínua, que se pudesse chamar uma verdadeira classe. Estes factos perpetuaram a imagem de sujeição da viola de arco à actividade do violino, sendo vista como um recurso apenas para suprir necessidades ocasionais.

Os dados relativos à actividade pedagógica, no entanto, permitem considerar que, ao contrário do que vulgarmente se afirma, historicamente, o curso de violela existiu frequentemente com autonomia - pelos menos oficial - em relação ao curso de violino, muito antes de 1948 e da chegada de François Broos a Portugal, ainda que em muitos períodos menorizado em relação a este em termos de plano de estudos. Existe já curso de violela desde, pelo menos, 1839, mesmo que, até 1949, tenha sido quase sempre o mesmo professor a assumir a docência de violino e violela, como hoje ainda se faz em inúmeras academias, conservatórios e escolas superiores portuguesas. Desse ponto de vista, não há uma diferença intensamente marcada entre meados do século XIX e o nosso tempo. Durante todo o século XIX e primeira metade do século XX, ainda que a docência dos dois instrumentos coincidissem na mesma pessoa - e ainda que, em vários anos lectivos ao longo da história, não tenha havido quaisquer matrículas ou alunos no curso de violela - , o facto é que os documentos mostram que violino e viola foram amiúde considerados cursos diferentes e independentes.

O último quartel do século XIX constituiu o segundo grande momento de emancipação da viola de arco em Portugal.

6. De 1910 ao final da 2ª guerra mundial

6.1. Prática de viola de arco neste período - contextualização geral

Nos primeiros anos da república, a vida musical, pelo menos do ponto de vista da prática da música instrumental e da música de câmara, parece ser uma continuação da realidade vivida anteriormente, sem um momento de ruptura claro e definido. A centralização da actividade em Lisboa e Porto, e a força polarizadora do Conservatório de Lisboa mantiveram-se essencialmente inalteradas. Nos registos de concertos em São Carlos (Moreau, 1999) pode ver-se que, entre os anos 10 e os anos 30 do século XX, aparecem inúmeros quartetos estrangeiros dos grandes circuitos musicais europeus a tocar, como são os casos do Quarteto Gewandhaus, Lener, Pro-Arte, Quarteto de Londres (com Primrose), entre outros, ou seja, não só se regista uma continuidade da actividade camerística, como se alarga o âmbito de interesse com uma intensificação da curiosidade pelas estruturas centro-europeias. A este interesse estético não é alheio o facto de os maiores vultos artísticos nacionais terem uma formação embasada nessas linhas do Romantismo alemão, como são os casos de Vianna da Motta ou Alfredo Keil.

O aparecimento do Estado Novo, todavia, leva a que, a partir dos anos 30, haja uma alteração substancial no quadro das práticas e instituições musicais. O foco da actividade musical na programação orquestral com enquadramento estatal, em estruturas musicais como a Emissora Nacional e o Teatro São Carlos, bem como a drástica redução na diversidade da oferta formativa, número de alunos e criatividade curricular nos Conservatórios Nacionais, levou a que a execução de música de câmara e a vivência musical instrumental não institucional fossem alvo de uma ruptura, e se transformassem numa prática ainda mais residual. Neste sentido, não é surpreendente que a compreensão do percurso de emancipação da viola de arco neste período esteja dependente da abordagem à actividade nestas instituições artísticas e pedagógicas, ou percursos com elas relacionados. Na presente unidade cronológica - 1910-1945 - não tem cabimento encetar uma abordagem exaustiva de todas as referências a violetistas e actividade violetística como se fez para épocas anteriores, e isto por duas razões: 1 - as referências sobreviventes multiplicam-se de forma exponencial, tirando viabilidade e impedindo o foco nos processos mais relevantes na emancipação da viola, exigindo assim uma reflexão mais criteriosa acerca da informação a tratar; 2 - os registos são mais acessíveis, pelo que esse trabalho se torna muito menos significativo do que em épocas cronológicas anteriores - de fontes até aqui inexploradas, inéditas e de acesso dificultado - no âmbito da

abordagem geral da presente investigação. Neste sentido, ainda que os registos musicológicos de actividade musical em redor da viola permitam ainda colmatar algumas lacunas que a análise de repertório não cobre - no sentido de uma compreensão alargada do processo de emancipação - e que possam, principalmente, constituir uma contextualização deste, a abordagem crítica à música para viola de arco - alguma dela inédita - escrita neste período confere um vislumbre mais concreto acerca do processo, e contribui de forma mais decisiva para o conhecimento do património existente.

6.1.1 Registos musicológicos de prática de viola de arco

Alguns violetistas de maior relevo

Hasdrubal Godinho

Hasdrubal Godinho constitui o reflexo da continuidade nas estruturas de prática musical em Portugal. Violetista de música de câmara, as referências à sua actividade colocam-no principalmente na órbita do *Orpheon Portuense*. É o caso da notícia de Abril de 1913, onde se dá conhecimento da apresentação pública do Quinteto com duas violas op. 110 de Beethoven, no Porto, com Moreira de Sá, Alberto Pimenta, J. Casaux, e com Benjamin Gouveia e Hasdrubal Godinho nas violas de arco¹. No mesmo ano, assumiria a viola de arco na já referida suite de Joaquin Turina, em que Benjamin Gouveia assumiu o papel solista², e no ano seguinte a *Sérenade* de Saint-Saëns, com Moreira de Sá, Juan Casaux e Alberto Pimenta³. Anunciava-se, aliás, que: “O Porto musical, que tem fruído uma quinzena artística excepcionalmente brilhante, tem festejado no salão Passos Manuel, aos domingos e quartas-feiras, um novo sexteto, de que nos dizem o melhor possível”, grupo constituído por Nicolino Milano e Elísio Almeida (violinos), Hasdrubal Godinho (violeta), J. Casaux (violoncelo) e Gabriel Jaudoin (piano).

¹ *A Arte Musical*, Anno XV, n.º 345, 30 de Abril de 1913

² *A Arte Musical*, Anno XV, n.º 361, 31 de Dezembro de 1913

³ *A Arte Musical*, Anno XVI, n.º 363, 31 de Janeiro de 1914

Em 1915, Hasdrubal Godinho aparecia como violetista a estreiar o quarteto de Carlos Dubbini, com Ophelia Oliveira, Carlos Dubbini e Teixeira Lopes⁴. Nesse ano, aliás, o músico fez parte do sexteto do *Grande Casino Peninsular*⁵, com Theophilo Russell, Accacio Faria, Apolinário Canepa e Juan Gonzalez.

Eduardo Henrique Pavia de Magalhães (1885-1949)

Pavia de Magalhães foi um dos mais eminentes professores de violino e viola de arco do Conservatório de Lisboa, tendo uma actividade musical muito mais dedicada a este instrumento do que àquele.

Uma lista de professores do Conservatório Nacional em 1928 refere que, nessa data, Pavia de Magalhães tinha 43 anos, e 17 anos de serviço⁶. Ou seja, terá nascido em 1885, e iniciado funções no Conservatório no ano lectivo 1910⁷. Antes disso, Amorim (1941, p. 60) cita-o como violinista da Grande Orquestra Portuguesa já entre 1906 e 1908. *A Arte Musical, Anno X, n.º 237*, de 31 de Outubro de 1908 anunciava, aliás, a sua admissão ao curso superior de violino:

“Effectuaram-se os últimos concursos do Conservatório, para premio e para admissão aos cursos superiores. Foram os seguintes os alumnos premiados : No curso superior de violino, Alda Filgueiras Gomes da Silva, Celestina Augusta Pinheiro e Silva, Eduardo Henrique Pavia de Magalhães e Emilia Fernandes. Curso geral de violoncello, Manoel de Campos Silva. Curso geral de piano, Noemia da Silva Rocha. Curso de arte dramática, Flora Dyson Vaz (2.º premio de comedia). Admittidos ao curso superior de piano Manoel Joaquim d'Oliveira, Anna Figueiredo Forjó, Amelia Julia Olaio, Bertha d'Oliveira Beirão, Constança Pereira Lopes, Elisa Amalia Pereira da Silva e Lucinda Fiffe”.

Nesse ano, porém, o mesmo órgão⁸ noticia já a sua actividade de música de câmara na viola de arco:

“Essa festa de inauguração foi realisada por convites em 28 do corrente e abrilhantada com um bello concerto, em que os srs. Efsio e Carlos Anedda (violinos). Pavia de Magalhães (violeta), Alvaro dos Santos (violoncello), Victor da Cunha e Silva (contrabaixo) e Agostinho Teixeira (piano), nos fizeram ouvir óptimas peças de conjuncto, excellentemente ensaiadas e traduzidas com todo o colorido e fusão”.

⁴ *A Arte Musical, Anno XVII, n.º 393*, 30 de Abril de 1915

⁵ *A Arte Musical, Anno XVII, n.º 400*, 15 de Agosto de 1915

⁶ AHME CN Maço 2353 Caixa 744

⁷ facto confirmado em AMHE CN 2354 Caixa 744

⁸ *A Arte Musical, Anno XII, n.º 277*, 30 de Junho de 1910

Em Leiria (1947, pp. XXV-XXVI), documento relativo à actividade musical em Portugal nos anos de 1945 e 1946, existe uma lista pormenorizada dos professores e respectivos instrumentos dos Conservatórios de Lisboa e Porto. No de Lisboa indica-se que Eduardo Henrique Pavia de Magalhães é professor de violino e viola ainda nesse ano, enquanto Flaviano Rodrigues, Philippe Newman e Tomás de Lima assumem apenas o violino. Tudo indica, até pelo facto de Pavia de Magalhães fazer parte do naipe de violas da Orquestra Sinfónica Nacional⁹, que, no Conservatório, ele fosse principalmente conhecido como professor de viola.

O espólio de Pavia de Magalhães contém um número surpreendentemente alto de partituras, livros pedagógicos e estudos para viola de arco¹⁰, onde constam, por exemplo o *Allegro Apassionato* para viola e piano de Joseph Jongen (1873-1953), o concerto para viola e orquestra op. 1 de Stamitz, a Sinfonia Concertante de Mozart, as Melodias Hebraicas op. 9 de Joseph Joachim, e outras obras para viola solo, viola e piano ou viola e orquestra de Gouvy, Beethoven, Bach, entre outros, bem como métodos e estudos de Giorgetti, Bruni, Dessauer, Kreuz, Campagnoli, Kreutzer, Hermann, Cavallini, Hoffmeister, Hoffmann, Rode, Palaschko, Anzoletti, entre outros. A constituição desta biblioteca mostra a intensidade do interesse de Pavia de Magalhães pelo repertório e pela pedagogia da viola de arco.

Alberto João Fernandes (1895-1961)

Alberto João Fernandes foi um violetista e compositor português com intensa actividade profissional na primeira metade do século XX. Já em 1912, encontramos-lo como aluno de “alto” no Conservatório de Lisboa, de acordo com uma *Relação dos Alunos que tomaram parte n’este concerto* [de 28 de Abril de 1912]¹¹, da mesma escola. Ainda em 1915, *A Arte Musical, Anno XVII*, nº 390, de 15 de Março de 1915, noticia uma “linda sessão mozartiana, em que figuraram alguns dos melhores alumnos do estabelecimento - [...] Hermínio Nascimento e Alberto Fernandes (violetas) [...]”. No Conservatório de Lisboa, foi aluno de violeta de Eduardo Pavia de Magalhães.

⁹ De acordo com Leiria (1947, pp. XXVI-XXVII), na temporada de 1945-1946, o naipe de violas da Orquestra Sinfónica Nacional era constituído por Fausto Caldeira, Marcial Rodrigues, Albertina Freire, Eduardo Pavia de Magalhães, Jaime Silva, Alberto Fernandes, Maria da Luz Antunes, Augusto Figueiredo, Idalécio Cabecinha e Maria Vitória Landeck.

¹⁰ Inventário do espólio de Pavia de Magalhães, Biblioteca Nacional de Portugal, não catalogado.

¹¹ AHME CN Maço 2309 Caixa 742 C

No que diz respeito ao seu percurso profissional, é possível identificar alguns registos em periódicos e outras publicações nacionais. A partir de 1913 tocou violeta na Orquestra David de Souza, sob a direcção do eminente compositor e violoncelista, e, após a morte deste, sob a direcção de Vianna da Motta. A *Música - Revista de Artes* nº 1, de 15 de Julho de 1924, “aplaude a iniciativa do jovem compositor Alberto João Fernandes”, por organizar uma Orquestra Portuguesa de Instrumentos de Arco. Segundo a referida revista, o programa do primeiro concerto desta orquestra foi constituído exclusivamente por obras de compositores portugueses, e a qualidade de execução obteve excelentes críticas e criou muitas expectativas. Passou a fazer parte da Orquestra da Emissora Nacional a partir de 1935. De acordo com o *Arquivo Musical Português* de César Leiria (Leiria 1947, pp. XXVI-XXVII), Alberto João Fernandes era ainda violetista da Orquestra Sinfónica Nacional nos anos de 1945 e 1946, integrando o naipe chefiado por Fausto Caldeira. Em 1959, Alberto João Fernandes já não constava da lista de violetas da mesma orquestra, como se pode ver na folha de sala apresentada em Fleming (2016, 23).

Entre as suas obras, contam-se *Gaiteiros*, *Quadros Fantásticos*, *Cantos Portugueses*, *Suite Sinfónica Portuguesa* e *Adagio Sentimental*¹², para além de uma relevante e até aqui inédita obra para viola de arco e orquestra, intitulada “Canto Sem Palavras - Melodia para Violeta e Orquestra”, datada de 1942¹³, e que assim passa a constituir a mais antiga obra para violeta e orquestra completa conhecida em Portugal, peça que será abordada pormenorizadamente em secção posterior¹⁴.

Por motivos diferentes, os três violetistas anteriormente mencionados são abordados com especial foco: Hasdrubal Godinho por forma a relevar a continuidade de práticas instrumentais das primeiras duas décadas da República no âmbito da música de câmara, Pavia de Magalhães pelo seu papel pedagógico e Alberto João Fernandes pela ligação entre a carreira de violetista e a composição de uma obra de importância para a viola de arco em Portugal. Muitos outros violetistas fizeram, todavia, os seus percursos artísticos, não menos relevantes para o tecido musical português, ao longo das quase quatro décadas que compõem este período cronológico. É o caso de

¹² Fica o agradecimento ao professor Henrique Fernandes e a Vítor Mota pela preciosa ajuda na recolha de dados biográficos.

¹³ Frontispício patente em Anexo 25 - P-Lr 7422 (Arquivo RTP).

¹⁴ Estreada modernamente e editada em revisão crítica pelo autor da presente investigação, através da AvA - Musica Editions, ref. ava171756r, Janeiro de 2018, como patente no Anexo 7.

Flaviano Rodrigues, que se apresentou como solista na violela interpretando as Melodias Hebraicas de Joseph Joachim, entre outras obras de quarteto integrando o Quarteto Blanch (Moreau, 1999, p. 475), e que aparece como violetista e violinista de orquestra no Teatro São Carlos nas temporadas de 1931, 1932, e 1933 (Moreau, 1999). Flaviano Rodrigues foi nomeado professor de violino no Conservatório Nacional de Lisboa em 13 de Maio de 1919¹⁵, assumindo ainda este cargo no ano de 1945¹⁶.

Também no âmbito do Conservatório Nacional, Hermínio de Nascimento consta como violetista na “Relação dos Alumnos que tomaram parte n’este concerto” [de 28 de Abril de 1912]¹⁷, juntamente com Marcial Rodrigues e Alberto João Fernandes, aparecendo no entanto como “aluno de Rabeca” de 6º ano num outro documento. Como já referido, apresentou-se com Alberto João Fernandes numa sessão de alunos do Conservatório dedicada à música de Mozart, no ano de 1915¹⁸. A Revista “Música - Revista de Artes” de 15 de Julho de 1924, p. 22, refere a existência de dois quartetos de cordas e um quinteto para piano e cordas da sua autoria. Igualmente desta geração, Marcial Rodrigues aparece na “Relação dos Alumnos” em cima enunciada. No lectivo 1912-1913, o seu nome aparece numa “Relação dos alunos de orchestra”, como violetista junto de dois colegas do mesmo instrumento: Carlos Alberto da Silva e Armando Gomes¹⁹. Em 1946 era ainda violetista da Orquestra Sinfónica Nacional²⁰. Deste período, aparecem ainda registos do violetista Inocêncio Marques, tocando no Sexteto Padua²¹, e de Fernando Cabral que, segundo notícia da *Música - Revista de Artes* nº 1, de 15 de Julho de 1924, pertencia à *Sociedade Nacional de Música de Câmara*, que “realizou o seu ultimo concerto desta epoca com um programa inteligente, que vem mais uma vez confirmar o alto criterio artistico dêsse grupo de novos de valor que tomaram sobre si uma admiravel empreza, que Musica saberá acompanhar com verdadeira simpatia”, concerto esse que terminou com o quarteto com piano op. 47 de Schumann, tocado por Regina Cascaes, Fernando Cabral, Fernando Costa e Raul Pena e Silva. Este violetista era, em 1945 e

¹⁵ AHME CN Maço 2354 Caixa 744

¹⁶ AHME CN Maço 2356 Caixa 744 B

¹⁷ AHME CN Maço 2309 Caixa 742 C

¹⁸ A Arte Musical, Anno XVII, nº 390, 15 de Março de 1915

¹⁹ AHME CN Maço 2309 Caixa 742 B - Anexo 44

²⁰ Leiria (1947, pp. XXVI-XXVII)

²¹ A Arte Musical, Anno XVII, nº 407, 30 de Novembro de 1915

1946, professor de Violino na Academia de Amadores de Música (Leiria 1947, pp. 62-63).

O violetista Fausto Caldeira aparece referenciado pela primeira vez nos registos históricos num registo de Moreau (1999, p. 508) acerca de um concerto de música de câmara no Teatro São Carlos em Fevereiro de 1932, tocando com René Bohet (violino), Fernando Costa (violoncelo), Vianna da Motta (piano), Campos Coelho (piano) e Arminda Correia (soprano). Num concerto totalmente dedicado a obras de Cláudio Carneyro (canções, peças para piano, sonata para violino e piano, entre outras), tocou-se a *Partita* para violino, viola e violoncelo. Este violetista volta a aparecer nas referências de Moreau, em concerto, a 29 de Maio de 1933 e a 13 de Dezembro de 1933. Existe novo registo de concerto de câmara no São Carlos 28 de Janeiro de 1942, tocando o quarteto em Sol Maior de Rui Coelho, com o Quarteto da Emissora Nacional (Luís Barbosa, Joaquim Carvalho, Fausto Caldeira e Filipe Lorient). Segundo Leiria (1940, 1º volume, p. 110), aliás, Caldeira integra o Quarteto de Câmara da Emissora Nacional, a partir de 1939, logo com 22 concertos durante o primeiro ano, e outros tantos no ano de 1940, no meio dos quais se tocou o quarteto de Júlio Neuparth. O quarteto manteve-se em funcionamento nos anos seguintes, com centenas de concertos. Em 1943 estreia uma obra para viola e piano de Marius Mateo (Leiria 1944, p. X), e no ano de 1946 chefiava o naipe da violas da Orquestra Sinfónica Nacional (Leiria 1947, pp. XXVI-XXVII). Fausto Caldeira, tal como alguns dos outros violetistas referidos em seguida, fizeram a ponte para o período do pós-guerra, sendo ainda referências de alguns violetistas actuais. Albertina Freire, por exemplo, aparece como violetista num quarteto, com Luis Barbosa, Jaime Silva e Filipe Lorient, num concerto em 1943, tocando uma primeira audição de uma obra de Marius Mateo (Leiria 1944, p. IX), e, mais tarde, como vencedora do Concurso da Emissora Nacional, categoria de Execução - Violeta, no ano de 1946, ex-aequo com Maria da Luz Antunes, numa competição em que a peça obrigatória era *Marchenbilder* para viola de arco e piano de Robert Schumann (Leiria, 1947, p. XXIV). Por essa altura, era violetista da Orquestra Sinfónica Nacional, juntamente com Fausto Caldeira, Marcial Rodrigues, Eduardo Pavia de Magalhães, Jaime Silva, Alberto Fernandes, Maria da Luz Antunes, Augusto Figueiredo, Idalécio Cabecinha, Maria Vitória Landeck. Uma outra orquestra dessa temporada de 1945-1946, a Orquestra Filarmónica de Lisboa, integrava no naipe de violas Francisco Canto e Castro, José Nepomuceno Ramos, Carlos Silva, Fernando Dias Gameiro, Leonilde Simões, Maria Isabel Martelo de Carvalho, Ilda Freire de Oliveira, Augusto Gomes da Costa e António Campos Silva.

Cláudio Carneyro aparece igualmente neste período em inúmeros registos como violetista, interpretando as suas próprias obras, como se pode aferir do catálogo de Cabral (1995). Ainda neste período, e até já depois de 1945, com frequência continuam a aparecer violinistas a tocar papéis de viola solo, como é o caso de Luís Barbosa, que em 1949 executou com Vasco Barbosa a Sinfonia Concertante de Mozart, com a Orquestra Sinfónica Nacional, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco (Moreau, 1999, p. 589).

A já referida Maria da Luz Antunes aparece a tocar em primeira audição, em 1943, a versão para viola e piano do *Canto Sem Palavras* de Alberto Fernandes, com Regina Cascais (Leiria, 1944, p. X), ainda que haja vários registos desta época como violinista. Aparece depois como vencedora do Concurso da Emissora Nacional, categoria de Execução - Violeta, no ano de 1946, ex-aequo com Albertina Freire (Leiria, 1947, p. XXIV). Outro violetista já referido como integrante da Orquestra Sinfónica Nacional neste tempo, Jaime Silva, fez a estreia em Portugal das peças para violeta e piano *Folha de Álbum* de Ferruccio Busoni e *Romance* de Enrico Bossi, com Regina Cascais ao piano (Leiria, 1946, p. X). Também com Regina Cascais, fez a estreia portuguesa do primeiro grupo da Suite para viola e orquestra (transcr. para piano) de Vaughan Williams, em Janeiro de 1946 (Leiria, 1947, p. 151).

6.2 Repertório para viola de arco - análise técnica

6.2.1 A viola solista no contexto instrumental geral

O movimento intensivo de interesse pela música de câmara do Romantismo europeu, como se viu no final do período cronológico anterior, acabou por provocar a jusante uma contaminação criativa juntos dos compositores nacionais, cuja produção começou lentamente a dirigir-se para este género. Este fenómeno sentia-se já nos anos finais da monarquia, e ganha algum fulgor nas primeiras décadas da república. Com efeito, chegaram deste período registos da estreia de obras diversas, como dois quartetos de cordas e um quinteto com piano de Hermínio de Nascimento²², Partita para violino, viola e violoncelo (Moreau, 1999, p. 508) de Cláudio Carneyro, quarteto

²² Revista “Música - Revista de Artes” de 15 de Julho de 1924, p.22

em Sol maior de Rui Coelho²³, quarteto com piano de Órcar da Silva, quarteto com piano de Luiz Costa, e diversas obras de câmara inéditas de José Henrique dos Santos, muitas para quarteto e quinteto de cordas²⁴.

Do ponto de vista do repertório específico para viola, na descrição da actividade dos violetistas da época ficou claro que se deu um forte desenvolvimento na autonomização da viola de arco como instrumento solista, quer no que diz respeito à apresentação de repertório europeu, quer no que concerne à produção de repertório nacional. O concurso para provimento do lugar de professor de violino e violela no Conservatório Nacional, no ano de 1911, no entanto, mostra que, tal como no anterior concurso, o grande repertório europeu para viola parecia continuar a ser desconhecido em Portugal. Com efeito, nesta prova, a que concorreram Júlio Cardona, Ivo da Cunha e Silva e Pavia de Magalhães, tocaram-se na viola a *Melodia hebraica* de Joachim, uma *Melodia* de Hans Sitt e o *Concerto para violoncelo* de Saint-Saëns transcrito para viola. À excepção da peça de Joachim, cujo conhecimento proveio de um verdadeiro fanatismo por este violinista que decorreu no final do século XIX e primeira década do século XX no meio musical português - do qual não será alheia a actividade de Victor Hussla, ex-colega do grande artista - o repertório escolhido não beneficia o desenvolvimento autónomo da viola de arco enquanto instrumento emancipado. As palavras d' *A Arte Musical, Anno XIII, n.º 307*, de 30 de Setembro de 1911 são ambíguas no que diz respeito à consideração votada ao repertório escolhido na prova de viola:

“A parte prática do concurso foi positivamente mais brilhante. Começou pelas peças de violela executando-se, pela ordem numérica dos concorrentes, a *Melodia hebraica* de Joachim, uma *Melodia* de Sitt e o *Concerto* de Saint-Saëns (transcrição do *Concerto* de violoncelo). E' curioso accentuar, que sendo esta ultima peça a que foi mais imperfeitamente executada, e sendo alem d'isso amenos sympathica, digamos assim, por não ser escripta originalmente para a violela, deu contudo ocasião ao sr. Magalhães de evidenciar, mais que os seus collegas, um bom temperamento d'artista executante e, o que era sobretudo para attender-se, uma notável familiaridade com o instrumento”.

Embora na descrição da actividade violetística patente anteriormente seja notório um desenvolvimento na consideração de que o instrumento gozava neste período, a criação de novas obras solistas manteve a mesma cadência de rarefação vista antes de 1910. Neste âmbito, aparece, contudo, algo de inédito - em 1942 é composta a primeira obra para viola de arco e orquestra hoje conhecida na sua totalidade²⁵,

²³ Segundo Moreau (1999), interpretado pelo Quarteto da Emissora Nacional, com o o violetista Fausto Caldeira, a 28 de Janeiro de 1942

²⁴ espólio de José Henrique dos Santos, Biblioteca Nacional de Portugal, não catalogado

²⁵ Do *Capricho Concertante* para duas violas e orquestra de Santos Pinto, de 1843, só conhecemos as primeiras quatro páginas da partitura geral

esquecida no nosso tempo até à presente edição crítica: o *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes. Deste período cronológico data também a composição de uma obra de referência no repertório português para o instrumento - a *Sonatina* para viola e piano de Armando José Fernandes, de 1945 -, bem como duas peças para viola e piano adaptadas de peças originais para piano solo de Hernâni Torres: Fileuse — Op.10, nº2 — “Adaptação para Viola e acompanhamento de piano” e “Mazurka para Viola e acompanhamento de piano — Op. 13, nº1”²⁶.

O *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes: a mais antiga obra portuguesa para violela e orquestra conhecida na sua totalidade

Se anteriormente foi focada já a carreira de Alberto João Fernandes como violelista e compositor, importa relevar de forma central a já referida obra para violela e orquestra, *Canto Sem Palavras*, escrita em 1942.

A partir de um referência identificada no *Arquivo Musical Português* (Leiria, 1944, p. X) obteve-se conhecimento da estreia de uma obra para violela e piano de Alberto Fernandes, estreada por Maria de Luz Antunes - violela - e Regina Cascais - piano. Este registo indica que a primeira audição da peça teve lugar no ano de 1943, na Emissora Nacional. Após investigação no antigo Arquivo da Emissora Nacional, descobriu-se aquele que parece ser o único manuscrito existente da obra, sob a cota 7422. A sua cedência para interpretação e publicação deve-se à generosidade da RTP - Antena 2. O manuscrito parece ser todo ele autógrafo, incluindo as partes cavas extraídas, e está datado de Agosto de 1942. A obra apresenta-se em duas versões: para violela e orquestra, e para violela e piano. Esta última não pretende ser uma mera redução para efeitos de ensaio, mas sim uma instrumentação legítima em si mesma. A prova-lo está o registo de estreia da obra, feita em vida do compositor, certamente com acompanhamento próximo deste - a intérprete que a estreou era, junto com o compositor, violelista da Orquestra Sinfónica Nacional nos anos 40.

O aparecimento deste manuscrito, a sua edição e a sua estreia moderna revestem-se de especial importância, devido a um facto de relevo: até à data, a mais antiga obra portuguesa completa para violela e orquestra de que dispúnhamos era a

²⁶ depositadas na Delegação do Porto da DRCN. Agradece-se a colaboração da investigadora Ana Maria Liberal.

Khroma de Cláudio Carneyro, cuja primeira versão com orquestra datava de 1955. *O Canto sem Palavras*, de Alberto João Fernandes, antecipa a data da primeira obra completa para violeta de piano de que temos integral conhecimento para 1942.

Como texto introdutório, o compositor escreveu as seguintes palavras, provavelmente de própria autoria:

À hora do crepúsculo

-a hora de luz mais sentimental -

quando os olhos a vêem, a alma sente aquilo

que as palavras não podem descrever...

A análise técnica de excertos tem por base o trabalho de revisão crítica desenvolvido para a AvA - Musical Editions, patente no Anexo 7. Nesta edição, publicada em Janeiro de 2018, centrando-se numa obra de pequena extensão, e tendo em conta que ambas as versões são legítimas em si mesmas - optou-se por transcrever e rever a partitura de orquestra, a versão para viola de arco e piano e a parte cava de viola solo. As partes cava de orquestra e a partitura geral de orquestra ficaram disponíveis mediante solicitação à editora. Na partitura geral de orquestra, os critérios editoriais foram claros: exceptuando casos de evidente erro de escrita²⁷, mantiveram-se estritamente todas as indicações do compositor - agógica, articulações, dinâmicas, arcos, entre outras. Neste caso, a opção editorial foi sempre a de não forçar uma coerência, quando ela não existisse, evitando assim alterar o registo escrito de Fernandes. Tendo em conta que a partitura geral constitui já a reprodução fiel do manuscrito, na parte cava de viola solo e na versão para viola de arco e piano optou-se por incluir sugestões de interpretação, nomeadamente dedilhações, arcadas e articulações alternativas. Em resumo, tudo o que está presente na partitura de orquestra corresponde exactamente ao manuscrito original, e todas as alterações em relação a esta que se possam encontrar na parte cava de viola solo são de responsabilidade editorial do autor do presente trabalho.

No que diz respeito à dimensão da orquestra, a partitura contém uma indicação manuscrita com o número de partes extraídas, sugerindo que a versão para violeta

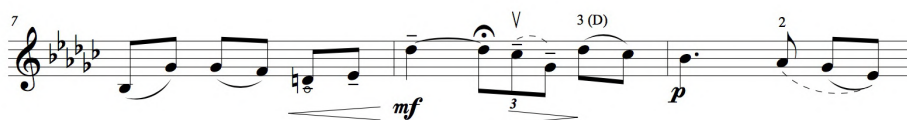
²⁷ Identificaram-se apenas dois: no compasso 6, a partitura apresenta uma nota impossível de executar nos contrabaixos. Como tal, ficou colocada, entre parêntesis, a sugestão de tocar oitava acima. No compasso 29, o acorde da harpa não poderia ser uma mínima, pelo que foi substituído por uma mínima.

Exemplo 235 - Alberto João Fernandes, “Canto Sem Palavras”, parte cava de viola de arco, c.1-2. P-Lr 7422 (Arquivo RTP).



A primeira frase é representativa do resto da escrita para viola solo nesta peça, e dos desafios que coloca. Nos Exemplos 236 e 237, relativos aos compassos 7 a 9, respectivamente da revisão crítica publicada e do manuscrito, o mesmo problema coloca-se: numa frase aparentemente simples, que poderia ser toda executada na primeira e meia posições, a edição sugere a utilização da quinta posição na segunda parte do compasso 8, por forma a fazer variar a cor sonora do Ré b, tocando-o na corda Ré, em contraste com o anterior, feito na primeira posição da corda Lá.

Exemplo 236 - Alberto João Fernandes, “Canto Sem Palavras”, parte cava de viola de arco, c.7-9. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.

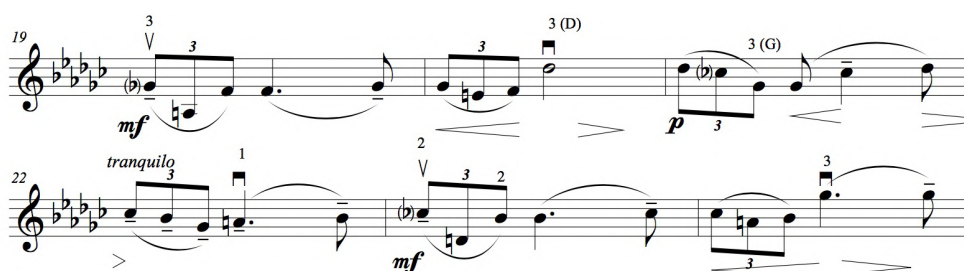


Exemplo 237 - Alberto João Fernandes, “Canto Sem Palavras”, parte cava de viola de arco, c.7-9. P-Lr 7422 (Arquivo RTP).



A mesma preocupação aparece no Exemplo 238, revisão do secção do manuscrito que aparece no Exemplo 239: o tipo de contorno de frase, a condução harmónica e a armação de clave sugerem uma diversificação de cores, patente nas dedilhações e escolha de arcadas da edição crítica no Exemplo 238, aplicadas na execução aquando da estreia moderna da obra²⁸.

Exemplo 238 - “Canto Sem Palavras”, Alberto João Fernandes, parte cava de viola de arco, c.19-24. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.



Exemplo 239 - Alberto João Fernandes, “Canto Sem Palavras”, parte cava de viola de arco, c.19-26. P-Lr 7422 (Arquivo RTP).



Com efeito, no compasso 20 sugere-se a subida à quinta posição, com o Ré \flat tocado na corda Ré, por três razões fundamentais: incrementar a riqueza sonora, permitir um ligeiro *portamento* estilístico na chegada à nota, e resolver um problema complicado de dedilhações que se coloca nos compassos seguintes. De facto, a partir do compasso 21 é muito útil a manutenção da quinta posição, com idas à quarta através de pequenas extensões para trás do primeiro dedo, por forma a que as notas fiquem geograficamente todas próximas. Esta solução técnica tem ainda a vantagem de atingir o Sol \flat agudo - nota *climax* da frase - com o terceiro dedo, e não com o quarto, o que permite uma sonoridade mais cheia.

²⁸ Concerto de 20 de Janeiro de 2018, já referido.

A secção seguinte é também muito exigente no que concerne a critérios de escolha de dedilhações e arcadas. Como se pode observar no Exemplo 240, mostrando a frase a partir do compasso 29, a subida ao registo agudo, em *crescendo*, bem como a conjugação de células rítmicas e articulações do original, sugerem a subida à sexta posição logo no 2º tempo do compasso 29, por forma a se atingir o Si \flat agudo com a segurança da chave de mão esquerda já fixa, valorizando assim o ponto fulcral da frase e o *tenuto* escrito na mesma.

Exemplo 240 - Alberto João Fernandes, “Canto Sem Palavras”, parte cava de viola de arco, c.28-33. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.

28 *(a tempo)*
mf
1
1 (D) string.
ten
3
3
(a tempo)

31 *poco rall.* *ten* *a tempo tranquilo*
p
1
3
V

O mesmo se passa a partir do compasso 39, com a frase a solicitar um ligeiro *portamento*, por forma a atingir o Sol \flat na 5ª posição, encetando depois uma descida gradual, acompanhando o contorno melódico, que permite conferir expressividade sonora à secção, e, em simultâneo, resolver alguns problemas de dedilhação, já que os intervalos amplos e a tonalidade poderiam de outra forma colocar em causa a sua sustentação lírica.

Exemplo 241 - Alberto João Fernandes, “Canto Sem Palavras”, parte cava de viola de arco, c.38-45. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.

38 *p*
C
3 (G)

40 3 1 V
V

43 *poco string.* *a tempo*
V 2 V
3

O mesmo tipo de sugestão interpretativa aparece noutros locais, com contornos melódicos de alguma forma mimetizados dos já referidos, e, principalmente, numa secção mais cadencial, em que o acompanhamento de orquestra se limita a pontuar os finais de frase, como patente no Exemplo 242, onde se pode observar a sugestão de subida ao Dó \flat com o terceiro dedo na corda Dó, utilizando assim o recurso estilístico da subida à quinta posição na corda Dó, com um resultado sonoro muito escuro.

Exemplo 242 - Alberto João Fernandes, “*Canto Sem Palavras*”, parte cava de viola de arco, c.55-57. AvA Musical Editions, revisão crítica de João Pedro Delgado, 2018.



Globalmente, o *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes teria especial relevância para o processo de emancipação viola de arco só pelo facto de existir, enquanto primeira obra para o instrumento a solo à frente da orquestra em Portugal. Ganha uma importância acrescida pelo facto de se apresentar numa escrita muito exigente técnica e expressivamente, bem como pela sua linguagem tão idiossincrática e sonoramente tão idiomática. Estes dois factores são o reflexo de uma prática de viola de arco que neste período parece plenamente emancipada e autónoma, já anteriormente adivinhada na descrição da actividade dos violetistas do tempo.

Num curto período de tempo, surgiu igualmente a Sonatina de Armando José Fernandes, de 1945, por encomenda da Emissora Nacional. Esta obra, que pela sua grande divulgação nas últimas décadas, não representa nada de inédito para os violetistas e musicólogos actuais, apresenta desafios técnicos ao mesmo nível do *Canto sem Palavras*, apesar deste focar o instrumento solista de forma mais intensa, colocando-o acompanhado por orquestra. Também sensivelmente do mesmo período, no Espólio musical do Fundo do ex-Museu de Etnografia e História do Porto, actualmente depositado na Delegação Regional de Cultura do Norte, existem duas partituras de Hernâni Torres (1881-1935), contendo uma *Fileuse*, op.10, nº2, “adaptação para viola e acompanhamento de piano” e uma *Mazurka* para viola e

acompanhamento de piano, op. 13, nº1²⁹, ambas versões de duas peças simples, originalmente para piano. Embora estas obras não representem desafios de maior do ponto de vista da exigência técnico-expressiva, são mais um indicador do momento de alguma dinâmica, ainda que residual, que o repertório para viola vivia nesse período.

6.3 A evolução da actividade pedagógica no que concerne à viola de arco, enquanto sintoma de um processo de emancipação

6.3.1 A evolução dos cursos de viola de arco no Conservatório de Lisboa: perspectiva geral

Após a implantação da república, a primeira grande reforma do ensino da música do agora Conservatório Nacional de Lisboa foi realizada através do Decreto nº 5546, de 9 de Maio de 1919, naquela que é vulgarmente conhecida como a *reforma Vianna da Motta*. Nesta, estipulou-se que todos os cursos se dividem em três graus: elementar, complementar e superior (Gomes, 2000, p. 29), criando-se assim, pela primeira vez em Portugal, o curso superior de viola de arco. Este facto, por si só, é um dado de relevo para a emancipação do instrumento em Portugal, mas deve ser contextualizado com um pormenor comparativo que, de alguma forma, o memoriza: os cursos de violela têm a mesma duração que os de contrabaixo, enquanto que os cursos de violino e violoncelo têm mais um ano de duração em todos os ciclos: 3 anos no elementar - para 2 na viola -, 3 anos no complementar - para 2 na viola -, e 2 anos no superior - para 1 na viola. Para além disso, nos cursos de piano, violino e violoncelo há ainda uma classe de virtuosidade, pós-superior, com a duração de 1 ano, “para frequência facultativa dos alunos que, respectivamente, tenham concluído o grau superior dos mencionados instrumentos e hajam revelado excepcionais aptidões de concertistas” (Dec. nº 5546: art. 3º *apud* Gomes, 2000). O facto da violela não constituir um instrumento em que seja possível prosseguir para a classe de virtuosidade é um indício de que este instrumento não era visto como apto para

²⁹ Agradece-se a cortesia da investigadora Ana Maria Liberal

execução “concertista”, ou que era pouco provável aparecerem alunos com “excepcionais aptidões concertistas”.

Em 1927, nos termos do Decreto nº 6129 de 25 de Setembro de 1919, o Conservatório Nacional de Lisboa faz publicar os programas dos diferentes cursos. Nestes, consta o programa da 6ª Disciplina - Violeta, que se apresenta nas Figuras 26 e 27.

6.ª Disciplina	
Curso de violota	
Grau elementar	
(2 anos)	
Estudos:	
Cavallini—Guida per lo estudio della viola.	
Dancs-Léonard—Travail des gammes.	
Kreuz—Op. 40, estudos progressivos.	
Firket (Roger)—Método.	
Martini—Método.	
Sitt—Método.	
Peças:	
Hornfann (F.)—Op. 24, 12 morceaux faciles.	
Sousa (David de)—Op. 12, Berceuse (transcrição).	
Peças com acompanhamento de piano.	
Grau complementar	
(2 anos)	
Estudos:	
Bruni.	
Hoffmeister.	
Kreutzer—(transcrições).	
Rode—(transcrições).	
Peças:	
David—Concertino.	
Dibb.	
Firket (Léon)—Concertstück.	
Glazunow—Op. 41.	
Joachim.	
Rubinstein.	
Schaaken.	
Schubert—Balada.	
Sitt.	
Vieuxtemps—Op. 30, Elégie.	
Wallner.	
Concertos:	
Garcia.	
Faglichsbeck.	
Kudalsky.	
Rode—(Transcrição).	
Rudiger.	
Viotti—(Transcrição).	
Grau superior	
(1 ano)	
Estudos:	
Campagnoli—Op. 22, 41 Caprices.	
Hornmann (F.), Technische-Studien, Concert Studien, Orchester-Studien.	
Göring—Op. 3, 6 estudos.	
Steiner (Hugo von)—Technique d'alto.	
Peças:	
Reinecke—Op. 43, Phantasiestücke.	
Concertos:	
Haydn—(Transcrição).	
Hubay (Jeno).	
Mozart.	
Saint-Saëns—Op. 33 (transcrição).	
Sitt.	
Steiner (H. von).	
Sonatas:	
Ariosti.	
Beethoven—(Transcrições).	
Biber.	
Brahms—Op. 120, n.º 1 o 2.	
Geminiani.	
Leclair.	
Locatelli.	

Figura 26 - Programa do Curso de Violeta do Conservatório Nacional de Lisboa, p.1, 1927. AHME CN Maço 2297 Caixa 741

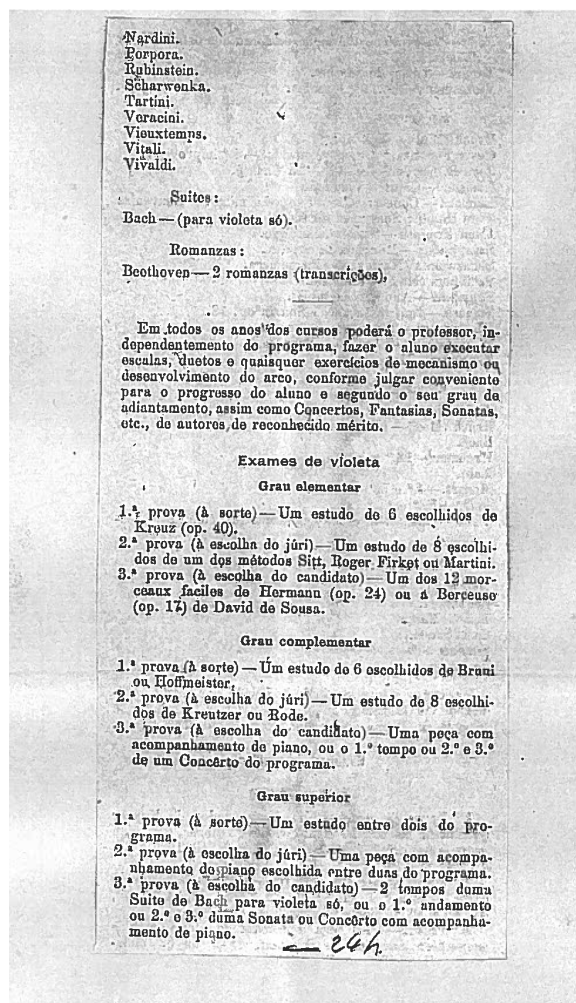


Figura 27 - Programa do Curso de Viola do Conservatório Nacional de Lisboa, p.2, 1927. AHME CN Maço 2297 Caixa 741

Este documento mostra que em 1927, apesar da já conhecida profusão de métodos e estudos para viola de arco, alguns deles aliás patentes do programa em causa, o grande repertório canónico original para viola de arco era ainda desconhecido. Não parece viável a hipótese de ser conhecido e ser desprezado na construção dos programas, pelo que é legítimo assumir que, pelo menos em 1927, estava ainda totalmente ausente dos círculos musicais. No *Grau elementar*, para além dos estudos, as peças são integralmente compostas por transcrições, bem como de uma vaga menção a “peças com acompanhamento de piano” que, a julgar pelo restante programa, como se verá, tudo leva a crer serem igualmente transcrições. No *Grau complementar*, aparecem já algumas peças originais para viola de arco, subentendendo-se nomeadamente partes da sonata de Rubinstein, a Suite Hebraica de Joachim, a Elegia de Vieuxtemps, entre outras. Apesar de serem conhecidos os estudos de Hoffmeister, é curioso o facto de, nas secções de concertos, não aparecer o concerto em Ré maior do mesmo compositor, ou, por exemplo, um dos concertos

de Stamitz, e, no seu lugar, aparecerem obras hoje consideradas algo obscuras, com a *Peça de Concerto* op. 24 de Kudelsky, ou um dos concertos de Rüdiger.

Esta tendência mantém-se, e até se acentua, no *Grau superior*. Com efeito, mais uma vez a lista de métodos e estudos transparece um conhecimento apurado das necessidades de evolução técnica, muito parecido com o existente hoje em dia, e as peças, concertos e sonatas apostam em compositores obscuros nos dias de hoje - como é o caso da *Peça de Concerto* op. 20 de Jenő Hubay -, em sonatas barrocas, ou, maioritariamente, em transcrições de obras para violino ou violoncelo.

O estado de evolução de autonomia pedagógica e artística que este programa reflecte é, de alguma forma, resultado de um tempo histórico charneira para a definitiva emancipação do instrumento. Após um longo e anacrónico período em que a viola de arco finalmente foi desenvolvendo a sua autonomia através da música de câmara, com o lento aparecimento de registos de execução de obras solistas, e um percurso errante no ensino do Conservatório Nacional, a chegada a um programa completo, desde o grau elementar até ao superior consubstancia uma vontade de emancipação pedagógica que, ainda que com base num aparente desconhecimento da literatura canónica, passa a constituir uma base sólida de aprendizagem técnica e artística. Os desequilíbrios de que enferma o documento - de facto, o vasto conhecimento e profícua utilização de estudos e métodos adequados contrasta com a aridez das obras de exigência artística mais completa: peças, concertos, sonatas - são resultado de um processo histórico de emancipação atrasado em relação à restante Europa, e de uma atitude em relação ao instrumento muito idiossincrática do século XIX português: este fenómeno parece, com efeito, ser consequência da forma pragmática, redutora e instrumental como o ensino da viola de arco foi visto nos séculos anteriores - base técnica suficiente para que os violinistas possam assumir papéis de viola quando estes eram necessários nas estruturas musicais, mas dispensa de desenvolvimento de capacidades artísticas, já que estas pareciam desnecessárias num instrumento cujas funções, na esmagadora maioria do tempo, eram de mero preenchimento harmónico. O que o programa de 1927 mostra, é uma vontade de mudar o *status quo*, um oportunidade sustentada de o fazer, apesar das limitações que o desconhecimento geral do repertório canónico impunha. Trata-se de um momento chave na emancipação da viola de arco em Portugal.

No Arquivo Histórico do Ministério da Educação existe um documento curioso, que mostra o momento exacto em que a reforma que conferiu curso superior à violeta se deu. Com efeito, no “Programma da Aula de Violeta” do Conservatório de Lisboa,

aparece um programa simples e frugal impresso, dividido em cinco anos - os cinco anos do *curso geral* da reforma de 1901 -, com rasuras manuscritas, adaptando-o aos novos cursos da reforma de 1919, com os três graus já referidos - elementar, complementar e superior. Este aviso, de grande dimensão, possivelmente para ser afixado em local público nos corredores da escola, parece corresponder precisamente ao período de mudança dos planos de estudos. Poderemos datar, com segurança, as rasuras de 1919, já que se percebe que era um programa de aula de violeta do ano anterior, alterado informalmente agora de acordo com o novo programa, e parece ter estado em vigor até à publicação dos novos programas em 1927. É um documento bem interessante, que atesta - através da evolução pedagógica da viola de arco - as naturais agitações burocrático-pedagógicas dos períodos de transição entre reformas escolares portuguesas. Como de pode ver, os dois primeiros anos foram transformados manualmente em curso elementar, os dois seguintes em curso complementar, e o último em superior.

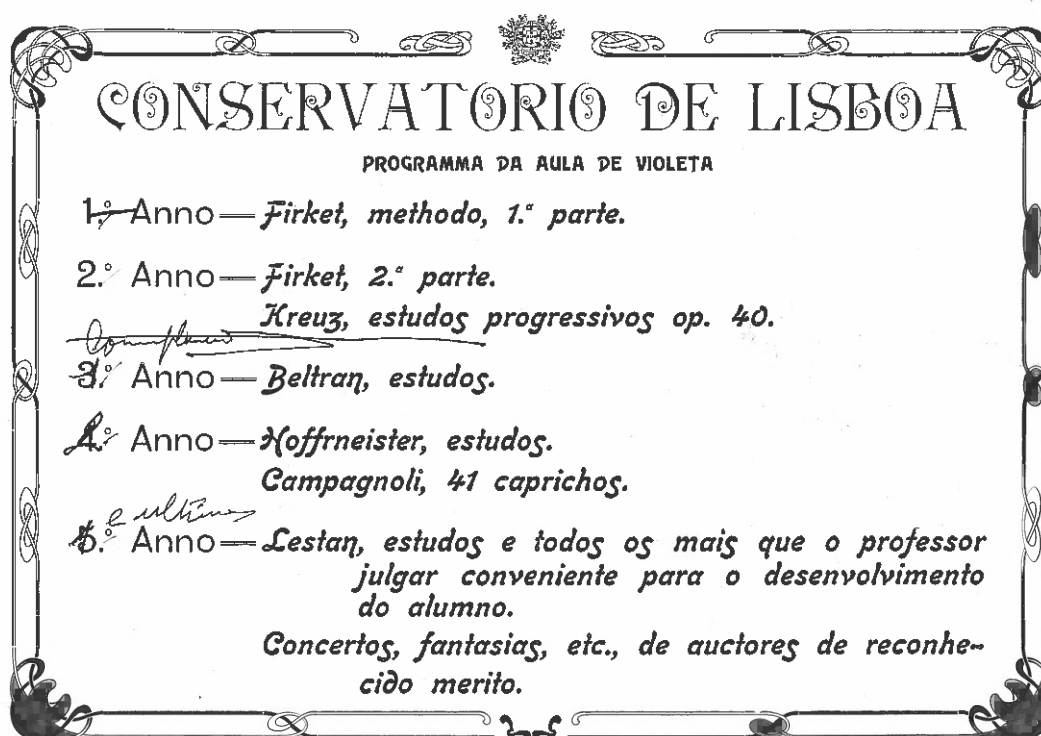


Figura 28 - Programa rasurado do curso de violeta do Conservatório Nacional de Lisboa, 1919. AHME CN Maço 3109 Caixa 788

Em 1930, por decreto do Governo, o ensino artístico do Conservatório Nacional de Lisboa sofre uma nova reforma, com intuítos administrativos de poupança orçamental, e naturais consequências de limitações pedagógicas. O Decreto nº 18461, estipula que “o Conservatório Nacional de Música e o Conservatório Nacional

de Teatro passam a constituir uma instituição escolar única, o Conservatório Nacional, sob a administração de um inspector” (Gomes, 2000, p. 34). Gomes (2000, p. 34) considera que esta reforma é feita com propósitos claros de limitação de acesso das populações ao conhecimento, e de um “forte controle ideológico da população”. O Decreto extingue uma série de disciplinas gerais, e recoloca a violela de novo num curso geral de 5 anos, juntamente com a harpa, *oitavino*, oboé, corne inglês, clarinete, clarinete baixo, saxofone, fagote, contrafagote, trompa e *saxe-trompa*, ainda que instrumentos como piano ou violino mantenham a antiga estrutura de três graus. Estipula, todavia, a obrigação do “certificado de frequência do 2º ano do curso geral de violino para admissão à matrícula no 1º ano de violela”, o que, na prática, resulta num curso de violela de extensão total de 7 anos, não constituindo assim uma regressão pedagogicamente tão destrutiva quanto se poderia pensar. O que foi verdadeiramente destrutivo para a viola de arco e outros instrumentos minoritários foi a severa limitação de matrículas que a partir daí se fez sentir, com drásticas reduções no número global de alunos. Gomes (2000, pp. 38-41) mostra como houve uma acentuada decadência do número e qualidade dos estudos no Conservatório entre as décadas de 30 e finais de 60, induzida pelas políticas obscurantistas em relação à educação - e, em particular, à educação artística - adoptadas após a revolução militar de 1926, e a sua estruturação política em “Estado Novo” a partir de 1933. No ano lectivo de 1929-1930³⁰ havia 1191 alunos matriculados na secção de música, sendo este número reduzido a 210 alunos no ano de 1949-1950 (Gomes, 2000, p. 40). Em 1929-30, quando ainda as consequências deste decreto ainda não se faziam sentir, havia 888 alunos de piano, 136 de canto, 2 de harpa, 217 de violino, 13 de violoncelo, 4 de violela, entre outros instrumentos.

No ano seguinte, 1930-1931³¹, era contabilizado apenas um aluno de violela, no 2º ano, número comparável, por exemplo, com os 11 alunos de clarinete, 1 aluno de cornetim, 2 de trompete, 1 de fagote, 1 de trombone, 5 de saxofone e 2 de trompa. Num total de 2664 matrículas de alunos internos, onde constam 751 de piano e 150 de violino.

Após este período, por influência do já citado Decreto de 14 de Junho de 1930, inicia-se uma fase descendente nas matrículas e na consistência científica do ensino artístico. “Deste panorama resulta que o corpo discente do Conservatório Nacional (...) era constituído maioritariamente por filhas de família que [o] utilizavam (...) para completar a sua formação cultural e tocar piano como falavam francês” (Franco,,

³⁰ AHME CN 2359 Caixa 744 B - Anexo 40.

³¹ AHME CN Maço 2359 Caixa 744 A - Anexo 41.

1993, p. 2 *apud* Gomes, 2000, p. 40). Esta acepção é muito visível nos dados de matrículas. Em 1942-1943, por exemplo, o “Mapa para as conclusões de curso ou licenciatura, e doutoramento” para o ensino artístico do Instituto Nacional de Estatística³² apresenta os registos para os cursos superiores do Conservatório de Lisboa, onde constam 42 alunos de piano, 4 de canto, 1 de violino, 1 de harpa e 1 de fagote, sem qualquer referência a violeta.

Em 1944-1945, os mesmos registos indicam já apenas 25 alunos no curso superior de piano, de novo sem qualquer referência a alunos de viola de arco, apesar de registarem 8 alunos de “outros instrumentos”. A massa discente, bem como a extensão e diversidade dos estudos ministrados diminuiu muito neste período, comparativamente com os números anteriores ao decreto de 1930, no espírito de abordagem mínima das artes, apenas como ornamento, tão própria da ideologia do estado novo.

A emancipação da viola de arco no âmbito do ensino artístico oficial, que vinha dando sinais de crescimento, parece ter sofrido um revés, por uma série de factores interligados, nomeadamente: redução drástica dos alunos a frequentar o ensino artístico, com centralização nos instrumentos de maior visibilidade social; anulação do curso superior do instrumento; abandono de uma atitude de abrangência artística e científica que poderia beneficiar a exploração de novos instrumentos e repertórios.

Ainda que os anos 40 constituam a década onde aparecem duas relevantes obras para viola - o *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes, e a *Sonatina* de Armando José Fernandes -, e onde o tecido de actividade dos violetistas portugueses parece ganhar consistência, do ponto de vista educativo chegou-se a 1945 num estado algo rudimentar de desenvolvimento pedagógico no âmbito da violeta. Depois da 2ª guerra mundial, com a lenta mas paulatina abertura a novas estéticas, com a chegada, em 1948, de François Broos a Portugal, com a existência inédita de uma classe continuada, com massa crítica e com um professor em dedicação total à violeta no Porto a partir de 1948, e em Lisboa a partir de 1955, com cursos gerais e superiores, este percurso - que não cabe nas balizas históricas definidas neste estudo, cujos objectivos se prendiam com a compreensão do processo de emancipação do instrumento em períodos cronológicos cuja actividade violetística era totalmente desconhecida - acabou por fazer escola, criando uma geração de violetistas que ainda hoje gozam de grande consideração técnica, artística e pedagógica, e que acabaria por colocar a viola de arco num estado de

³² AHME CN Maço 2336 Caixa 744 - Anexo 42.

autonomização educativa semelhante ao dos restantes instrumentos. Esta transformação - que coloca a segunda guerra mundial como uma barreira cronológica fundamental entre o que era até agora inédito no processo de emancipação histórica da violeira, e o que é já familiar para as actuais gerações de violetistas - é visível nos dados estatísticos que Gomes (2000, pp. 103, 166-168, 262-273) apresenta, relativos às estatísticas escolares nos anos 90 do século XX.

6.3.2 Existência de alunos de viola de arco em escolas nacionais

No Conservatório de Lisboa, os registos deste período cronológico permitem mapear de forma relativamente contínua os dados concernentes ao número de alunos inscritos em violeira ao longo dos anos. N' *A Arte Musical*, Anno XIV, nº 326, de 15 de Julho de 1912 é apresentada, como habitual naquele órgão, uma relação dos alunos que tenham terminado nesse ano lectivo os seus cursos no Conservatório de Lisboa. Como era muito comum, nenhuma referência a alunos finalistas de viola. Como já visto antes, no entanto, em 1912 havia três alunos que assumiam habitualmente as partes de violeira na orquestra, como fica patente no Anexo 43³³: Alberto João Fernandes, Marcial Rodrigues e Hermínio Nascimento³⁴.

Na “Relação dos alunos de orchestra do anno de 1912-1913”, onde alguns nomes têm instrumento discriminado, aparecem três violas - Carlos Alberto da Silva, Marcial Rodrigues e Armando Gomes³⁵.

A mesma revista que em Julho de 1912 anunciava que nenhum aluno de violeira havia terminado o curso do Conservatório, volta a dar a mesma notícia em Julho de 1913³⁶, de 1914³⁷ e de 1915³⁸. O cenário de inexistência ou extrema escassez manteve-se nos anos seguintes. Com efeito, o “Mapa comparativo do movimento escolar global e por disciplinas do Conservatório Nacional de Música nos últimos seis anos anteriores

³³ AHME CN Maço 2309 Caixa 742 C

³⁴ que, através de outros registos, sabemos que era aluno de violino do 6º ano, e não de violeira.

³⁵ AHME CN Maço 2309 Caixa 742 B - Anexo 44

³⁶ *A Arte Musical*, Anno XV, nº 351, 31 de Julho de 1913

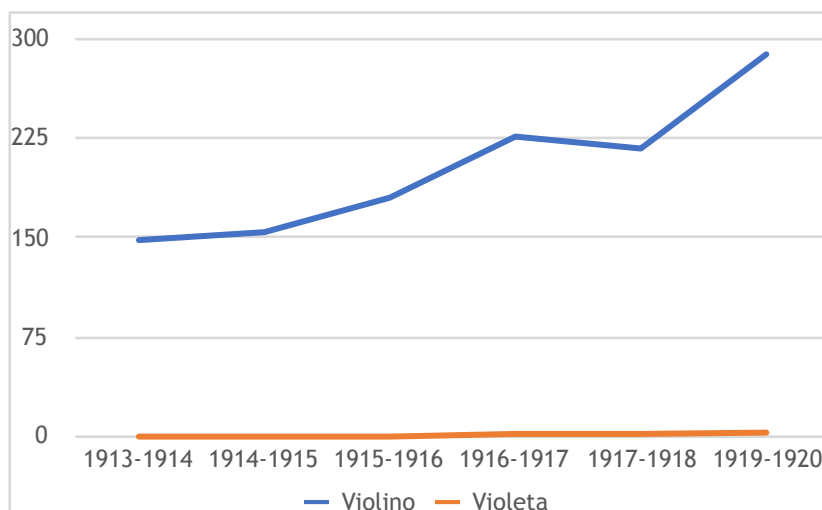
³⁷ *A Arte Musical*, Anno XVI, nº 375, 31 de Julho de 1914

³⁸ *A Arte Musical*, Anno XVII, nº 399, 31 de Julho de 1915

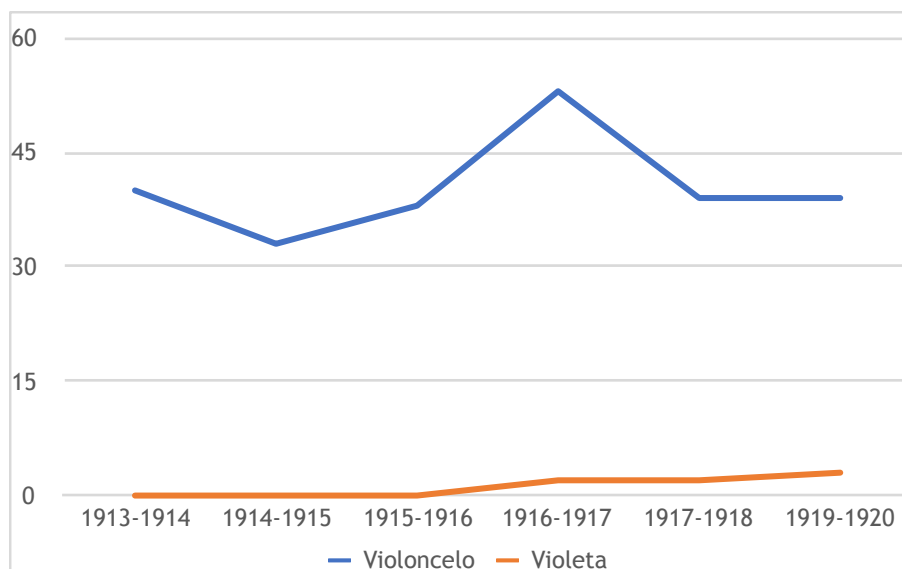
à reforma actualmente em vigor”³⁹ mostra que em 1913-14 não houve alunos de violeta, em 14-15 e 15-16 também, em 16-17 houve 2 internos, em 17-18 o mesmo e em 18-19 houve 2 internos e 1 externo. Trata-se de um mapa muito útil, porque permite comparar o número de alunos de violeta com o de outros instrumentos de forma integrada. Os Quadros 3, 4, 5, 6 e 7 mostram a comparação da evolução das matrículas em violeta nestes anos com, respectivamente, o global de matrículas, as matrículas em violino, violoncelo, contrabaixo e piano. Aqui, podemos observar um crescimento sustentável da globalidade das matrículas, bem como dos restantes instrumentos individualmente considerados - mesmo apesar da crise demográfica que se vivia nos últimos dois anos lectivos, devido à elevadíssima mortalidade da famosa gripe espanhola, que vitimou, por exemplo, António Fragoso -, em contraste com uma errância de número na violeta, sempre muito perto do zero, sem sinais de continuidade nem consistência numérica e curto ou médio prazo. É certo que, nestes anos, a linha de tendência de aumento de alunos é acompanhada pelas matrículas em violas de arco, todavia uma subida de zero para duas matrículas não confere segurança à tendência, podendo ser apenas uma variação fortuita.

³⁹ AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C

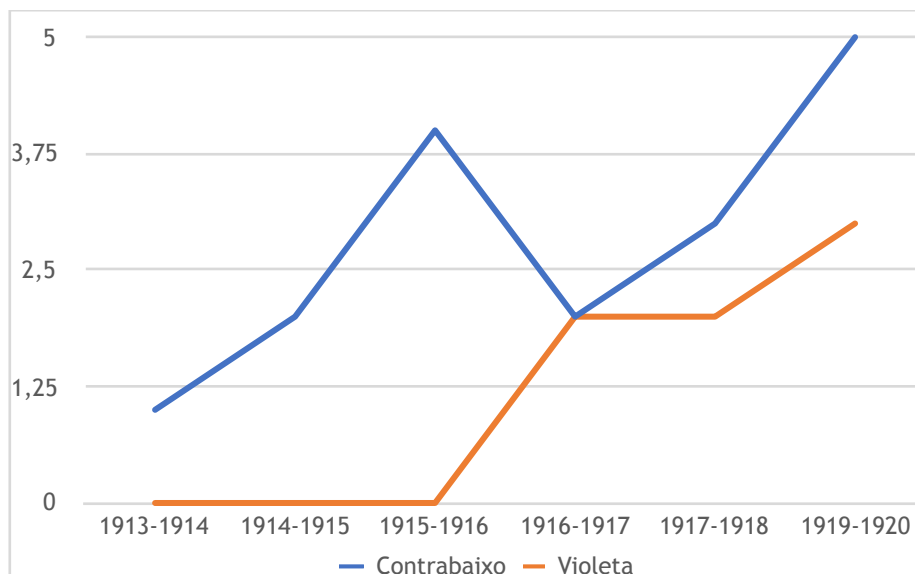
Quadro 4 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com violino, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.



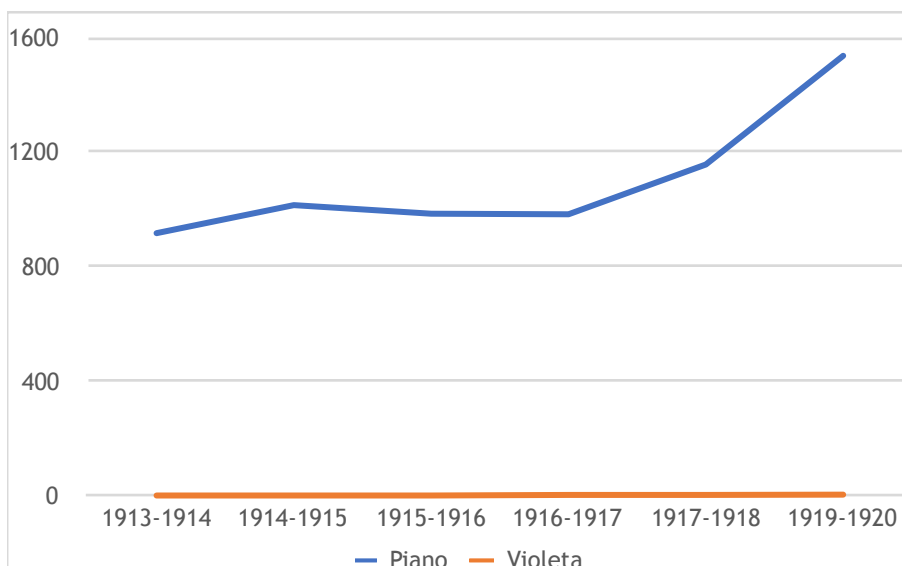
Quadro 5 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com violoncelo, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.



Quadro 6 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com contrabaixo, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.



Quadro 7 - Comparação da evolução do número de matrículas de viola de arco com piano, anos 1913-1914 a 1918-1919. Dados extraídos de AHME CN Maço 3119 Caixa 788 C.



Este mapa de movimento escolar permite ainda aferir de forma mais prática o que já se havia visto nos Decretos que estipulavam os percursos curriculares de cada instrumento: tinham curso superior apenas piano, rabeça e violoncelo; tinham apenas curso geral de 6 anos a flauta, os instrumentos de palheta e a trompa. Tinham apenas

curso geral de 5 anos a violeta, o contrabaixo, “Cornetim, clarim e congeneres”; e tinham apenas curso geral de 4 anos “Trombone e congeneres”. O documento, todavia, mostra sinais de ter ficado com o preenchimento incompleto, já que alguns instrumentos que outras fontes nos garantem ter existido na época estão em branco - como a flauta. Estes valores, ainda assim, mostram que, mesmo que em números mínimos, o curso de violeta no Conservatório foi sendo preenchido ocasionalmente, com um núcleo mínimo de alunos que se manteve estavelmente residual ao longo do tempo, entre o final do século XIX e meados do século XX.

Com o passar dos anos, o cenário não mudava. Em 1922 não havia já de novo alunos de viola⁴⁰, nem no final do ano lectivo 22-23⁴¹. No livro de exames de 1927/1928 - o mais antigo que está no arquivo da Rua dos Caetanos - aparece, na página 91, uma pauta de exame de um aluno de Violeta. Trata-se de José Afonso Costa, cujo professor era Eduardo Pavia de Magalhães. Em 1929-1930, uma folha com um registo total das matrículas por instrumentos, indica: piano, 888; canto, 136; harpa, 2; violino, 217; violeta, 4; violoncelo, 13; entre outros instrumentos⁴². Pouco depois, em 30/31 e 35/36 não existem pautas de exames de viola, e os registos dos anos que se situam cronologicamente no meio destes estão desaparecidos do arquivo. Naquele ano lectivo de 1930-1931, já referido, havia apenas uma matrícula de violeta⁴³. Em 38-39, nenhum aluno interno se apresentou a exame de violeta, como se pode observar no Anexo 45⁴⁴, e em 40-41, num total de 6 alunos de violeta - 2 alunos de 1º ano, 1 de 3º e 4 de 4º -, um apresenta-se a exame, como se pode ver no Anexo 46⁴⁵.

Em 1942-43, o “Mapa para as conclusões de curso ou licenciatura, e doutoramento - Ensino Artístico”, do Instituto Nacional de Estatística⁴⁶ refere as conclusões de curso nos seguintes números: piano: 42; canto: 4; violino: 1; harpa: 1; fagote: 1, sem qualquer referência a violetas. No ano lectivo seguinte, 1943-1944, o mesmo

⁴⁰ AHME CN Maço 2309 Caixa 742 A

⁴¹ AHME CN Maço 2309 Caixa 742 E

⁴² AHME CN Maço 2359 Caixa 744 B

⁴³ AHME CN Maço 2359 Caixa 744 A

⁴⁴ AHME CN Maço 2304 Caixa 742 A

⁴⁵ AHME CN Maço 2304 Caixa 742 B

⁴⁶ AHME CN Maço 2336 Caixa 744 A

documento, indicava: Canto: 4; piano: 32; violino: 4; harpa: 1; saxofone: 2; clarinete: 1; violeta: 1; como se pode ver no Anexo 47⁴⁷.

No Quadro 8 foram reunidos os dados que foi possível recolher relativamente às matrículas em violeta no Conservatório de Lisboa entre 1910 e 1945. Não sendo valores exaustivos no que diz respeito ao período histórico, permitem uma amostragem suficiente em relação às diferentes décadas do mesmo, e mostram uma tendência muito clara de não sustentação ou continuidade da classe de violeta ao longo dos anos.

Quadro 8 - Evolução das matrículas em violeta no Conservatório Nacional de Lisboa ao longo do período cronológico 1910-1945, com base nos dados recolhidos e apresentados na presente investigação.



Uma outra escola tutelava igualmente o ensino da viola de arco com alguma relevância em Lisboa: a Academia de Amadores de Música. Uma notícia da “Música - Revista de Artes”, de 15 de Julho de 1924, reflecte isso mesmo, ao referir que passavam dois alunos de violeta para o terceiro ano, números que equiparam a escola ao próprio Conservatório Nacional de Lisboa.

“Terminaram os exames nesta Academia, com os quaes ficaram encerrados os trabalhos escolares deste ano lectivo.

Para se avaliar a importancia desta simpatica e antiga instituição no ensino de musica aos seus socios e seus filhos, de ambos os sexos, damos em seguida o resultado do aproveitamento : Rudimentos, passagem por média para o segundo ano, 84 alunos; para o terceiro 51, exame final do terceiro ano 14.

⁴⁷ AHME CN Maço 2336 Caixa 744 B.

Violino, passagem por média para o segundo ano 21 ; para o terceiro 10; para o quarto 17; para o quinto 4 ; para o sétimo 1 e para o oitavo 2. Piano, para o segundo ano 19; para o terceiro 4 e para o sétimo 1.

Canto, para o segundo ano 6.

Violeta, para o terceiro ano 2.

Contra-baixo, para o segundo ano 2.

Violoncelo, para o segundo ano 5 e para o terceiro 1 .

Oboé, para o segundo ano 1.

Clarinete, para o segundo ano 1.

Flauta, para o segundo ano 1.

Cornetim, para o segundo ano 2.

Harmonia, para o segundo ano 1 e para o terceiro 2. Total 252 aprovações.”

O dado mais surpreendente que esta escola nos traz, todavia, é o facto de, pelo menos nos anos de 1945 e 1946 existir já um professor com a tarefa exclusiva de ministrar o curso de violeta, não acumulando com o violino, como se verá de seguida.

6.3.3 Docentes de viola de arco em escolas nacionais

Com efeito, considerava-se até hoje que a dedicação exclusiva de um professor à violeta e à sua classe, autonomamente do violino, havia aparecido em Portugal apenas com a contratação de François Broos primeiro para o Conservatório do Porto, em 1948, e depois para o de Lisboa, em 1955. O professor Cruz Brás, no entanto, professor de violeta da Academia de Amadores de Música, onde a classe de violino era assumida por outros professores, antecipa essa data para, pelo menos 1945. Com efeito, em Leiria (1947, p. XXVI), aparece uma lista de professores de várias escolas, discriminados por instrumentos nos anos de 1945 e 1946. A Academia de Amadores de Música é a única escola que apresenta um professor especificamente de viola: Cruz Brás.

No Conservatório Nacional de Lisboa, o ensino da violeta era nesta época ainda maioritariamente assumido por Pavia de Magalhães, e faltavam ainda 10 anos para a sua reforma, com a conseqüente entrada de François Broos. Pavia de Magalhães assumiu o lugar de docente nesta escola no início deste período cronológico, precisamente em 1910⁴⁸. Nesta fase, para além de Pavia de Magalhães, também Ivo da Cunha e Silva assumia as classes de violino e viola de arco em simultâneo. Moniz Bettencourt aparece essencialmente como professor de violino, embora seja provável que tenha assumido ocasionalmente a tutela de alguns alunos de viola, já que algumas fichas de catalogação de métodos de viola do Conservatório de Lisboa, já

⁴⁸ AMHE CN 2354 Caixa 744

citadas, contêm a indicação de “na aula do prof. Moniz Bettencourt”. Alguns anos mais tarde, em 1919-1920, o mapa do “Número de professores em exercício”⁴⁹ indicava que existiam 6 professores de violino “varões” e 0 professoras “fêmeas”. Na distribuição por instrumentos, a viola de arco nem sequer aparece, subentendendo-se tacitamente a sua subjugação aos professores de violino, como se pode observar no Anexo 48.

Esses seis professores de violino eram, segundo a “Nota de assiduidade de todos os funcionários”⁵⁰ do ano de 1928, Pavia de Magalhães (violino e viola), Ivo da Cunha e Silva (violino e viola), Moniz Bettencourt, Thomaz de Lima, Júlio Cardona e Flaviano Rodrigues. Em 1944-45, a lista de professores distribuídos por instrumentos⁵¹ ainda não especifica a violela, indicando tacitamente que a “6ª disciplina” estaria englobada na aula de violino. Eram estes Pavia de Magalhães, Thomaz de Lima, Flaviano Rodrigues e Phillippe Newman, dos quais apenas o primeiro assumia a docência da viola de arco.

No Conservatório de Música do Porto, no acto da sua fundação, em 1917, a classe de “Violino e Violela” passou a ser assumida por Bernardo Moreira de Sá e Carlos Dubbini, sem indicação de especialização de cada um (Caspurro, 1992, p. 68). O programa curricular previa as seguintes disciplinas instrumentais autónomas: piano; violino; violela; violoncelo; contrabaixo; harpa; flauta; flautim; clarinete; oboé; fagote; trompa; trombeta; cornetim; trombone de varas; órgão; harmónio (Caspurro, 1992, pp. 74-75). Apesar de, oficialmente, a violela constituir uma disciplina instrumental autónoma, ficou claro que esta não era ministrada especificamente por nenhum professor em dedicação total, estando contida na distribuição casual dos dois professores de “Violino e Violela”. O facto de se apresentar o “Flautim” como disciplina independente de “Flauta” - facto altamente improvável, ainda que descrito oficialmente - mostra que existia à partida alguma ambiguidade nesta definição aparentemente tão pormenorizada das disciplinas instrumentais autónomas da área de “instrumental solístico”, o que não nos dá a segurança necessária para afirmar da efectiva autonomia da classe de violela em relação ao violino. No que diz respeito à organização do ensino, as disciplinas de violela, contrabaixo, harpa, instrumentos de sopro e órgão não era abrangível pelo regime de ensino superior. Nestes casos o

⁴⁹ AHME CN Maço 3119 Caixa 788 B.

⁵⁰ AHME CN Maço 2353 Caixa 744: trata-se de um documento de muita utilidade já que especifica a idade e tempo de serviço de todos os professores do Conservatório de Lisboa no ano de 1928.

⁵¹ AHME CN Maço 2356 Caixa 744 B

ensino era ministrado em seis anos (contra os sete dos restantes instrumentos), sendo os três últimos de formação em música de câmara e orquestra (Caspurro, 1992, p. 75). Ainda assim, o ensino da violeta manteve-se durante toda a existência do Conservatório de Música do Porto, desde a sua fundação em 1917 até aos dias de hoje. Este cenário não contrasta com o que se tem visto na história da violeta no Conservatório Nacional de Lisboa: existência oficial contínua do curso de violeta, não especialização dos professores da classe, falta de autonomia pedagógica em relação ao violino, menorização curricular e número de alunos diminuto, pouco contínuo, num percurso algo errático.

Conclusões parciais deste período cronológico

Após um período de relativa efervescência no âmbito da música de câmara, que veio trazer consequências benéficas para a emancipação da viola de arco em Portugal, esperava-se que as décadas que medeiam a revolução republicana e o final da segunda guerra mundial pudessem constituir o ciclo final do processo de autonomização do instrumento, nomeadamente em relação ao violino. Todavia, a primeira década da república parece ser marcada, do ponto de vista das práticas musicais, por uma continuidade em relação ao período anterior, sem transformações abruptas. A continuidade permitiu que muitos dos factores positivos se mantivessem, nomeadamente a prática generalizada da música de câmara em círculos independentes, mas permitiu também que alguns factores negativos permanecessem, nomeadamente a ausência da viola de arco enquanto instrumento solista na sociedade musical portuguesa. O concurso para provimento do lugar de professor de violino e violeta no Conservatório Nacional, no ano de 1911, é um bom exemplo disto mesmo, já que mostra, como no anterior concurso, que o grande repertório europeu para viola continuava provavelmente a ser desconhecido no país, ou, pelo menos, não considerado enquanto corpo fundamental de obra. O mesmo se nota nos programas dos cursos elementar, complementar e superior de violeta do Conservatório Nacional publicados em 1927, ainda que estes constituam visivelmente uma vontade de mudar o *status quo*, numa nova direcção, apesar das limitações, num relevante momento para a emancipação da viola de arco em Portugal.

Após essa década, uma série de processos políticos relacionados primeiro com o regime instaurado em 1926, e depois com a formação do “estado novo” e das políticas ditatoriais pós-1933, nomeadamente a centralização das estruturas musicais em redor da Emissora Nacional, uma forte redução da autonomia dos círculos de actividade musical independente, e uma severa redução de recursos financeiros aplicados no ensino da música enquanto arte e ciência social, provocaram um retrocesso no desenvolvimento da viola de arco enquanto instrumento autónomo. Foram escassas as novas obras criadas para o instrumento, são curtos os registos de estreias ou apresentações em concerto de obras com viola solista, e a autonomização do ensino da viola de arco face ao violino foi, na verdade, praticamente nula. Com efeito, apenas em 1945 se identifica, pela primeira vez, um professor de violeta em dedicação exclusiva ao instrumento.

Do ponto de vista do repertório específico para viola, a descrição da actividade dos violetistas da época parece reflectir um ligeiro incremento no processo autonomização da viola de arco, quer no que diz respeito à apresentação de repertório europeu, quer no que concerne à produção de repertório nacional. Os principais intérpretes desta vaga foram Hasdrubal Godinho, Alberto João Fernandes, Fausto Caldeira, Maria da Luz Antunes, entre outros. Em 1942 é composta a primeira obra para viola de arco e orquestra hoje conhecida na sua totalidade, esquecida no nosso tempo até à edição crítica apresentada no presente trabalho: o *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes. Este facto é de especial importância já que, até à data, a mais antiga obra portuguesa completa para viola e orquestra conhecida era a *Khroma* de Cláudio Carneyro, cuja primeira versão com orquestra datava de 1955. A descoberta, análise e estreia do *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes é, por si mesmo, um facto de grande relevo para a história da emancipação da viola de arco em Portugal. Ganha uma importância acrescida pelo facto de se apresentar numa escrita idiomática muito exigente técnica e expressivamente. Estes dois factores são o surpreendente reflexo de uma prática de viola de arco que neste período parece estar mais emancipada e autónoma, já anteriormente adivinhada na descrição da actividade dos violetistas do tempo, mas que não corresponde à imagem global fornecida pelas fontes mais diversificadas.

De facto, do ponto de vista pedagógico, a emancipação da viola de arco no âmbito do ensino artístico oficial sofreu um revés com a reforma de 1930, que retirava à viola de arco o curso superior que entretanto, significativamente, havia sido criado pela primeira vez na reforma de 1919, reduzindo-a de novo a um curso geral de cinco anos. Uma série de outros fenómenos vieram prejudicar o processo do seu desenvolvimento pedagógico, nomeadamente: redução drástica dos alunos a frequentar o ensino artístico, com centralização nos instrumentos de maior visibilidade social, e o abandono de uma atitude de abrangência artística e científica que poderia beneficiar a exploração de novos instrumentos e repertórios.

Sendo certo que se trata de um período em que aparece a primeira obra hoje conhecida na totalidade para viola de arco e orquestra - o *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes -, e em que surge uma obra de grande referência canónica como é a *Sonatina* de Armando José Fernandes - sintomaticamente, encomendada pela Emissora Nacional -, as referências a recitais de viola, concursos ou apresentações enquanto solista são escassíssimas. Ainda que, através da Orquestra Sinfónica Nacional, se sedimentasse de forma contínua e crescente a prática

orquestral de viola de arco em alto nível técnico, o período cronológico em causa parece ter constituído uma oportunidade perdida para a emancipação definitiva da viola de arco em Portugal, quer do ponto de vista performativo, quer criativo, quer pedagógico.

8. Conclusões

I.

À data do início da presente investigação, o conhecimento existente sobre a viola de arco enquanto instrumento solista na história da música portuguesa era muito disperso e limitado, e o conhecimento do seu processo de autonomização artística baseava-se num empirismo quase sempre decorrente da experiência prática dos músicos e intérpretes, que levava a frequentes equívocos. A crença comum, enraizada muito intensamente na comunidade violetística nacional, afirmava a inexistência de uma história da viola de arco enquanto instrumento solista anterior ao século XX. Esta crença, como se viu na presente investigação, carecia de fundamento sistemático. Até à apresentação preliminar dos actuais resultados em encontros, conferências e palestras, a convicção geral da comunidade violetista em Portugal era de que a história do repertório português para o instrumento, e, principalmente, a sua emancipação técnico-expressiva se haviam iniciado apenas com a chegada de François Broos a Portugal, no final dos anos 40 no século XX, de forma repentina, e desligada de um passado contextualizante, que se considerava praticamente inexistente. Os escassos dados existentes suportavam esta narrativa, e a inexistência de estudos sistemáticos neste domínio específico produzia esta convicção na generalidade dos violetistas, músicos e musicólogos portugueses. A investigação histórica que acompanhou o presente trabalho performativo e editorial produziu resultados que refutaram aquela crença.

Na investigação de dados históricos estabeleceu-se como ponto de partida o aparecimento da moderna família organológica dos violinos, violas de arco e violoncelos, no norte de Itália, em meados do século XVI, baseando-se em conhecimento científico e musicológico registado em profusa bibliografia, citada ao longo do corpo do trabalho. Os limites temporais finais da presente investigação coincidem com o final da segunda guerra mundial.

Como referido anteriormente, após esta data inicia-se uma relativa abertura a novas estéticas europeias, e dá-se, como consequência do conflito internacional, a chegada de François Broos a Portugal. A vida musical e a prática violetística no país transformam-se intensamente nesta fase. Os períodos posteriores a este não foram já abordados nesta investigação documental, mas estão presentes na actividade performativa integrante da investigação doutoral, já que representam o epílogo do longo processo histórico e crítico aqui estudado. O final da segunda guerra mundial constitui o limite cronológico da presente investigação devido ao facto de se pretender produzir conhecimento acerca de um longo período histórico

absolutamente desconhecido até hoje, no que diz respeito à vida da viola de arco - das origens da moderna viola de arco até 1945 em Portugal - após o qual se entra num período de desenvolvimento que faz já parte do conhecimento geral do meio musical português, muito familiar a todos os violetistas em actividade. Desta forma, o foco sucessivo em diversos períodos cronológicos permitiu aferir de forma inédita do estado de autonomização, intensidade de actividade e processos de emancipação da viola de arco em Portugal ao longo de uma linha de tempo o mais contínua possível, consubstanciada principalmente na análise de repertório produzido, e, na frequente raridade deste, na investigação musicológica que permitisse suprir as lacunas da perspectiva geral, resumida no Anexo 9.

II.

Até à chegada ao trono de D. João V, a prática de música instrumental em Portugal era muito rara, e, dentro desta escassez, a utilização de instrumentos de cordas friccionadas era ainda mais fortuita, centrando-se quase exclusivamente em violas da gamba ou violas *da braccio* de construção arcaica. Sendo certo que muito ocasionalmente aparecem em Portugal referências seiscentistas a instrumentos da moderna família dos violinos, violas de arco e violoncelos, estas são quase exclusivamente destinadas latamente a "*violines*". A prática instrumental estava neste período hierarquicamente ligada à prática musical litúrgica, e, ao contrário de outros países europeus, não teve a capacidade de se autonomizar. A moderna viola de arco não aparece em nenhum momento explicitamente como executante de responsabilidade na literatura portuguesa até D. João V, ainda que implicitamente possamos supor a sua existência e circulação. Pode considerar-se com alguma segurança que a violela - instrumento da família dos violinos - foi provavelmente introduzida em Portugal na segunda metade do século XVII com a chegada dos restantes instrumentos da sua família organológica, mas está comprovadamente documentada apenas a partir dos inícios do século XVIII, após o advento da reforma Joanina.

É durante o reinado de D. João V que a família dos violinos começa a ganhar espaço nas práticas musicais portuguesas, e, com ela, chegam até nós as primeiras referências à viola de arco e a violetistas, assumindo o instrumento de forma definitiva - embora esparsa - a sua presença nas funções musicais litúrgicas e profanas. A influência romana nos estrangeirados em estudos musicais neste período, no entanto,

viria a ter consequências negativas na autonomização do instrumento enquanto legítimo veículo de expressão musical. A coincidência entre o período em que a influência do Barroco romano definiu as práticas musicais portuguesas, e o período em que a família de violinos e violas de arco começava finalmente a ser aceite na música religiosa portuguesa, provocou um impacto negativo na utilização da violela enquanto instrumento autónomo no repertório português, já que na prática barroca de Roma esta era substancialmente desvalorizada.

Por uma conjugação de opções políticas, estéticas e religiosas da corte, a viola de arco não se viria a emancipar de forma tão rápida como noutros locais da Europa, já que não beneficiou do seu campo de desenvolvimento por excelência: a música de câmara de carácter profano.

Existem diversas referências à utilização do instrumento após 1708, data da chegada a Portugal de Mariana de Áustria, embora a primeira partitura conhecida composta em território português com inclusão de uma linha de viola de arco date apenas de 1720 - *La Contesa delle Stagioni* de Domenico Scarlatti. Uma outra obra, todavia, contém o exemplo sobrevivente conhecido mais antigo de notação musical para viola de arco presente em Portugal, apesar de não ter sido composta no território: os *Offertoria de Communi Sanctorum*, de Antonio Holzman, datados de 1702, e possivelmente presentes em território português a partir de 1708. O aparecimento de registos de violelistas acompanha igualmente a integração do instrumental italiano nas práticas litúrgicas nacionais, com violinos, violas e violoncelos, a substituir as instrumentações que subsistiam do séc. XVII, existindo registos de instrumentistas de viola de arco, com identidade conhecida, nas instituições musicais portuguesas a partir de 1710, em Évora, Lisboa ou Coimbra. Desconhecem-se neste período quaisquer obras ou referência à utilização de violelas solistas.

Do ponto de vista da emancipação da viola de arco face ao violino, até 1728 não há registos de lugares fixos com funções de violelista na Capela Real e na Igreja Patriarcal, aparecendo sempre as funções de execução de viola anexas à função principal de violinista. Demonstrativo desta fase atrasada da emancipação do instrumento, é o facto de em toda a obra instrumental portuguesa da primeira metade do século XVIII não haver um único caso em que a viola de arco seja obrigada a tocar acima da primeira posição, restringindo-se quase sempre a papéis de acompanhamento, preenchimento harmónico ou *col bassi*, numa escrita de exigência muito modesta. Neste contexto, os *concerti grossi* de António Pereira da Costa,

publicados em Londres, ganham alguma importância, já que constituem a primeira escrita ambiciosa com diversas frases expressivas e de responsabilidade para a viola de arco em Portugal. Esta obra serviu de base a uma comparação com diferentes culturas musicais europeias, onde foi possível aferir do atraso da autonomização da viola de arco em Portugal, face à escrita orquestral para viola em práticas como a francesa, alemã, ou veneziana, a título de exemplo, estando apenas ao nível da escrita das regiões italianas que menos valorizaram o instrumento - Roma e Nápoles.

Este atraso evidente na escrita para viola de arco resulta naturalmente do subdesenvolvimento da música instrumental em geral, mas principalmente parece ser consequência do foco regional de influência de Roma na estética portuguesa, que teve um papel fundamental na subalternização da viola de arco no início do Barroco português, com naturais consequências na escrita instrumental futura.

Já bem dentro da primeira metade do século XVIII, torna-se claro que a viola de arco começa a aparecer nos agrupamentos instrumentais das instituições musicais portuguesas, em proporções em relação ao violino muito semelhantes às dos ensembles das principais cortes europeias, embora num contexto de menor dimensão orquestral global. Apesar disto, o repertório - ou a extrema escassez dele -, a escrita para o instrumento, e as poucas referências a actividade violetística fazem crer que o seu nível de autonomização era substancialmente menor do que nas regiões germânicas, francesa, e grande parte das regiões italianas.

No período do final do antigo regime, entre a morte de D. João V e as guerras liberais, vivia-se ainda um quadro de produção musical completamente dependente das grandes instituições litúrgicas e dramáticas. A escassez da estrutura social que, noutros países europeus, permitiu o desenvolvimento massivo da música doméstica, e do interesse pela música puramente instrumental, não permitiu um crescimento deste género de forma consistente. Assim, não estavam estabelecidos os pressupostos para o desenvolvimento autónomo da viola de arco - prática de música de câmara, gosto pela música instrumental de carácter abstracto e especulativo, apetência pelo desenvolvimento sofisticado das vozes interiores. Os condicionamentos políticos e sociais levaram a que o instrumento mantivesse o seu estatuto funcional de preenchimento harmónico, não autónomo, estando a sua emancipação expressiva totalmente condenada a pequenos nichos de desenvolvimento. A fuga da família Real para o Brasil em 1807 fez ainda com que as estruturas musicais oficiais se deteriorassem, reduzindo ainda mais as bases para um vida instrumental consistente, e agravando as possibilidades de evolução técnico-

instrumental sustentada. Para além destes factores, a agulha de influência artística marcada por D. José I apontava agora para Nápoles, local onde a viola de arco era igualmente sub-desenvolvida, e frequentemente suprimida das estruturas orquestrais e camerísticas.

Algumas bolsas ocasionais permitiam, todavia, uma actividade instrumental residual em redor de uma curta sociedade burguesa com fortes conexões internacionais, permitindo que a música de câmara florescesse modestamente. É neste campo que se encontram os primeiros sinais da atribuição de novas funções de relevo à viola de arco em Portugal. Ainda que de forma lenta, nas instituições oficiais os registos mostram o aparecimento de músicos considerados violetistas enquanto identidade autónoma. Os dados mostram que a utilização do instrumento se foi generalizando de forma residual, mas consistente, e que a tendência parece ter sido a sedimentação de uma utilização mais regular da viola de arco em prática orquestral.

A análise de alguns excertos operáticos de Leal Moreira¹, por exemplo, mostram que existiria com algum grau de certeza um contexto prévio que permitia a um compositor exigir com confiança solos que envolviam grande destreza aos executantes de viola de arco. Este facto é ainda mais relevante, quando o mesmo compositor reduz o instrumento à total falta de independência musical na maioria das suas obras orquestrais. Também a notícia da existência de uma *Sinfonia Concertante* para violino, viola e orquestra, de Ignacio José Maria de Freitas (1779-1815) é um sinal de que existiria uma realidade prévia de um conjunto de violetistas cuja destreza técnica e artística gozaria da consideração dos pares.

III.

A primeira emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal.

O facto de maior relevância para a viola de arco em Portugal neste período, porém, é o aparecimento de uma prática musical religiosa, centrada nas temáticas do ciclo da morte e da música para a semana santa, cujos efectivos instrumentais eliminavam os violinos, e depositavam nas violas solistas papéis concertantes, de proeminência melódica e expressiva. Durante um curto período de tempo, sensivelmente correspondente ao último quartel do século XVIII, foi produzido um importante corpo

¹ *Siface e Sofonisba*

de obra destas características, com violas concertantes, principalmente centrado na produção de Luciano Xavier dos Santos e José Joaquim dos Santos, que colocou a viola de arco no foco solista de uma prática musical, pondo em evidência as características idiomáticas do instrumento, e promovendo a primeira emancipação técnico-expressiva da viola de arco no país. A maioria das dificuldades e exigências técnicas que aparecem neste repertório são totalmente inéditas em Portugal. O desenvolvimento desta primeira emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal é tanto mais surpreendente quanto era extrema a aridez do panorama da escrita até então.

Depois das guerras liberais, o atraso no desenvolvimento de um verdadeiro liberalismo económico e industrial adiou a criação das estruturas sociais que poderiam constituir a base do fomento da música instrumental para o último quartel do século XIX (Nery, 2014), e, com isso, não beneficiando o processo de emancipação da viola de arco. Este cenário viria a alterar-se nos anos 70 do século XIX, com a criação de estruturas dedicadas à música de câmara em Lisboa e no Porto, focando cada vez mais o interesse na música instrumental com origem no cânone centro-europeu.

IV.

A segunda emancipação técnico-expressiva da viola de arco em Portugal.

Se, por toda a Europa, a emancipação técnico-expressiva da viola de arco se faz em grande parte através da música de câmara (Clarke, 1923; Lainé, 2010), sem as estruturas portuguesas que permitissem um desenvolvimento contínuo desta, o processo de autonomização do instrumento ficou condenado a um inevitável atraso, e a sua emancipação como instrumento solista muito dificultada. A partir de 1870, as instituições e a sociedade passaram a integrar a estética instrumental centro-europeia nos seus quotidianos, permitindo o desenvolvimento das exigências técnicas e responsabilidades artísticas da viola de arco, cerca de 100 anos depois deste processo ter ocorrido nas regiões do cânone musical. Inevitavelmente, é apenas a partir dos anos 70 de oitocentos que começamos a ouvir falar de forma consistente e contínua de violetistas nas referências musicológicas nacionais. A sua actividade em Portugal ganha uma súbita, esmagadora e inédita dinâmica a partir dos anos 80 do século XIX. Os dados investigados permitem afirmar que, partir da década de 1870

dá-se, através da música de câmara, o segundo movimento de emancipação da viola de arco no país. As qualidades sonoras específicas da viola de arco passaram a ser apreciadas de forma independente das do violino e de outros instrumentos de cordas, passando a haver um conjunto de critérios de apreciação focados no instrumento e exclusivos deste, o que acabou por se consubstanciar na autonomização da imagem artística do instrumento entre os músicos e os públicos. Este processo decorreu através de alguns violetistas fundamentais deste período, como António Lamas, Laura Barbosa, Benjamin Gouveia ou Alfredo Gazul, entre outros. É ainda neste período que, pela primeira vez, aparecem referências directas a concertos ou apresentações públicas de obras do repertório internacional para viola solo.

Do ponto de vista da produção portuguesa, é surpreendente a descoberta do *Capricho Concertante* para duas violas e orquestra de Santos Pinto, de 1843. Embora resultado da prática de concertos de benefício, e não propriamente de um interesse generalizado pela viola de arco, a existência de uma obra para duas violas de arco solistas e orquestra em Portugal na década de 1840 com este grau de exigência técnica para os solistas é assaz surpreendente, e deve colocar em causa as certezas tantas vezes empiricamente enunciadas acerca do mapeamento da história da emancipação da viola de arco em Portugal.

O aparecimento da *Fantaisie sur Les Huguenots* para viola de arco e piano de Alfredo Gazul, na década de 1880, recuperada, transcrita e publicada em edição crítica presente nos Anexos 4 e 5, é um marco fundamental na emancipação do instrumento enquanto solista no repertório português. A carreira de Alfredo Gazul é representativa da forma como a prática da música de câmara foi um processo fundamental para a autonomização da violela, e esta obra consubstancia esse processo, constituindo a primeira obra do seu género até agora conhecida no nosso país, e mostrando como o aparecimento de uma actividade regular de música de câmara no final do século foi decisivo para a sua emancipação. A obra constitui o único exemplo até hoje conhecido de música portuguesa para viola de arco e piano no século XIX, bem como a mais antiga com esta instrumentação, correspondendo a um valioso contributo para o repertório nacional e internacional do instrumento.

Do ponto de vista do desenvolvimento pedagógico no âmbito do Conservatório Nacional, a violela constitui uma classe autónoma em si mesma de forma relativamente consistente ao longo do tempo. A afirmação do processo de autonomização, todavia, não é universal, já que, por outro lado, se assiste a uma

menorização do instrumento em relação ao violino e ao violoncelo, pelo facto de não existirem cursos complementares ou superiores para o mesmo, e pelo facto dos cursos gerais terem em diversos períodos durações inferiores aos de outros instrumentos. O corpo docente foi neste período sempre coincidente com o dos cursos de violino, e o corpo discente nunca constituiu uma massa crítica regular e contínua, que se pudesse intitular de verdadeira classe. No entanto, é de relevar que curso de viola existiu frequentemente com autonomia oficial em relação ao curso de violino muito antes de 1948 e da chegada de François Broos a Portugal, ainda que em muitos períodos estivesse menorizado em relação a este em termos de planos de estudos, já que é conhecida a existência de um curso oficial de viola desde, pelo menos, 1839.

Após este período de relativa efervescência no âmbito da música de câmara, que veio trazer consequências benéficas para a emancipação da viola de arco em Portugal, esperava-se que as décadas que medeiam a revolução republicana e o final da segunda guerra mundial pudessem constituir o ciclo final do processo de autonomização do instrumento, nomeadamente em relação ao violino. A primeira década da República é marcada, do ponto de vista das práticas musicais, por uma continuidade em relação ao período anterior, sem transformações abruptas. Os concursos para provimento do lugar de professor de violino e viola no Conservatório Nacional nos primeiros anos deste período mostram que o grande repertório europeu para viola continuava a ser desconhecido, ou pelo menos desvalorizado, no país, o mesmo se notando nos programas dos cursos elementar, complementar e superior de viola do Conservatório Nacional publicados no final dos anos 20.

A partir da ditadura, porém, uma série de políticas de centralização das estruturas musicais, bem como uma forte redução da autonomia dos círculos de actividade musical independente, e uma severa redução de recursos financeiros aplicados no ensino da música enquanto arte e ciência social, provocaram um retrocesso no desenvolvimento da viola de arco enquanto instrumento autónomo. A actividade dos violistas da época reflecte, ainda assim, um lento mas paulatino incremento, quer no que diz respeito à apresentação de repertório europeu, quer no que concerne à produção de repertório nacional. Em 1942 é composta a primeira obra para viola de arco e orquestra hoje conhecida na sua totalidade, esquecida no nosso tempo até à presente edição crítica: o *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes. Este facto é de especial importância já que, até à data, a mais antiga obra portuguesa completa

para violeta e orquestra conhecida era a *Khroma* de Cláudio Carneyro, cuja primeira versão com orquestra datava de 1955. A descoberta, análise e estreia do *Canto Sem Palavras* de Alberto João Fernandes, de 1942, é, por si mesmo, um facto de grande relevo para a história da emancipação da viola de arco em Portugal, ganhando uma importância acrescida pelo facto de se apresentar numa escrita idiomática muito exigente técnica e expressivamente. Estes dois factores são o surpreendente reflexo de uma prática do instrumento que neste período parece estar plenamente autonomizada, pelo menos através das grandes estruturas oficiais orquestrais, mas que não corresponde inteiramente à imagem global fornecida pelas fontes mais diversificadas.

Sendo certo que se trata de um período em que aparece a primeira obra hoje conhecida na totalidade para viola de arco e orquestra, e em que surge uma obra de grande referência canónica como é a *Sonatina* de Armando José Fernandes, as referências a recitais de viola, concursos ou apresentações enquanto solista são escassíssimas, e o desenvolvimento pedagógico do instrumento no Conservatório Nacional sofria um revés assinalável, com a redução do número de anos do curso geral de violeta. Este período final da longa linha cronológica em análise, que medeia de 1910 a 1945, parece ter constituído uma oportunidade perdida para a emancipação definitiva da viola de arco em Portugal, quer do ponto de vista performativo, quer criativo, quer pedagógico.

V.

O desenvolvimento do instrumento em Portugal pautou-se assim por um atraso em relação aos outros países europeus, e, acima de tudo, por um percurso errático, num processo de teor muito diverso de outras regiões. Duas ordens de razões principais concorreram para este fenómeno: opções políticas da Coroa e da Igreja, e regiões de origem das influências estéticas.

No que diz respeito à primeira ordem, as limitações prendem-se resumidamente com: um prolongamento anacrónico das formas antigas de subjugação da música instrumental à condução vocal e coral, num período chave - século XVII - em que os modernos instrumentos da família dos violinos, onde se incluía a viola de arco - iniciavam a sua lenta dominação da vida musical um pouco por toda a Europa, associados aos novos ventos da estética barroca; a opção Joanina de ostentar o

poder através da teatralização religiosa, em contraciclo com a ostentação musical profana que se espalhava por toda a Europa por via da *opera seria*, e que abria espaço a uma prática instrumental mais vasta.

Estes fenómenos de índole política não permitiram que a música de câmara de carácter abstracto e especulativo se desenvolvesse em Portugal da mesma forma que se desenvolveria noutras regiões europeias, não levando assim a que o habitat natural de emancipação violetística estivesse disponível no país.

No diz respeito à segunda ordem de razões, as limitações prendem-se fundamentalmente com: o facto de D. João V ter adoptado como influência fundamental na reorganização das estruturas musicais nacionais uma versão regional do Barroco italiano que tendia a subalternizar a viola de arco, ou mesmo a suprimi-la: a prática regional Romana; o facto de D. José I ter adoptado, por sua vez, como influência estética fundamental as práticas musicais napolitanas, que subalternizavam a viola de arco, suprimindo-a com frequência; o facto de estas opções estéticas e políticas - em detrimento de ligações a outros centros musicais regionais italianos ou europeus que valorizavam cada vez mais o papel das violas - terem sido tomadas em momentos históricos cruciais para o desenvolvimento da música instrumental portuguesa, no primeiro caso, e da música de câmara no segundo, e, logo, em pontos fundamentais de crescimento potencial da emancipação da viola de arco.

VI.

Globalmente, a história do desenvolvimento e autonomização do instrumento no país caracteriza-se, assim, por diferenças substanciais em relação ao cânone centro-europeu, produzindo-se através de processos fortuitos e idiossincráticos, sedimentados em dois momentos fundamentais, que constituem os dois movimentos essenciais de emancipação da viola de arco em Portugal:

- no último quartel do século XVIII, durante um curto período que não ultrapassaria as duas décadas seguintes, desenvolve-se uma prática de escrita de música religiosa relacionada com o ciclo da morte e da semana santa que, excluindo os violinos pelo seu carácter histriónico, centra nas qualidades sonoras da viola de arco a comunicação expressiva fundamental. Repentinamente, aparece em Portugal um corpo de obra considerável com utilização de violas concertantes em verdadeiro destaque solista;

- no último quartel do século XIX, quando, finalmente e com cerca de 100 anos de atraso em relação ao centro da Europa, surge de forma generalizada o interesse pela prática de música de câmara puramente instrumental, racional e abstracta, que se espalha por diversos círculos urbanos portugueses e que, finalmente, vem criar as condições necessárias a uma autonomização de funções da viola de arco, e ao seu aparecimento enquanto instrumento de características técnico-expressivas próprias.

VII.

Do ponto de vista do *output* performativo, enquanto investigação doutoral no âmbito de uma especialização em interpretação, o presente trabalho produziu não só uma investigação histórica acerca do processo de emancipação da viola em Portugal, mas também resultados concretos no contributo para uma actividade violetística sistematizada e contextualizada, a título de laboratório de campo, centrado em cinco caminhos fundamentais:

- interpretação das obras históricas para viola de arco, inéditas recuperadas, estudadas e editadas no contexto da investigação;
- abordagem performativa de obras portuguesas para viola da segunda metade do século XX, vistas enquanto consequência do longo lastro histórico dado presentemente a conhecer;
- fomento da produção de novas obras para viola de arco solo;
- interpretação de obras do grande repertório de câmara europeu que integraram a história da emancipação do instrumento em Portugal;
- interpretação de obras de câmara portuguesas, e fomento da nova criação neste âmbito.

A explanação desta actividade encontra-se no Anexo 79, que relaciona as listas de concertos realizados - Anexo 1 -, gravações discográficas - Anexo 7 - e edições críticas, com uma memória descritiva contextualizante do trabalho performativo ocorrido no âmbito da investigação doutoral.

Para além do acompanhamento de todo o processo através de uma actividade concertística que se constituiu como trabalho de campo experimental - e que se consubstanciou parcialmente em gravações discográficas -, produziu-se de forma integrada a criação de novas e relevantes obras para o instrumento, através do trabalho com alguns dos mais considerados compositores nacionais. Este trabalho veio assim acrescentar um substancial corpo de obra ao parco, ou mesmo quase inexistente, repertório português actual para viola solista, nomeadamente:

- Sérgio Azevedo, *Sonata para Viola Solo*: 2014 - encomendada, estreada e registada discograficamente pelo autor da presente investigação;
- João Pedro Oliveira, *Rust* para Viola e Electrónica: 2014 - encomendada, estreada e registada discograficamente pelo autor da presente investigação;
- Eduardo Patriarca, *A propos d'un son* para Viola e Electrónica: 2014 - encomendada, estreada e registada discograficamente pelo autor da presente investigação;
- José Carlos Sousa, *Violetas* para Viola e Electrónica: 2014 - encomendada, estreada e registada discograficamente pelo autor da presente investigação;
- Jaime Reis, *Fluxus - transitional flow* para Viola e Electrónica: 2014 - encomendada, estreada e registada discograficamente pelo autor da presente investigação;
- Eduardo Patriarca, *Un Souffle, Le Rêve...* para viola solo, estreada pelo autor da presente investigação;
- Anne Victorino d'Almeida, *Concerto para Viola, Voz e Ensemble*: 2015 - estreada pelo autor da presente investigação;
- Césa Viana, *Musica Segreta - 3 Ricercari per viola e piano obbligato*

No que toca ao *output* editorial e de repertório histórico que a presente investigação veio produzir, foi dado a conhecer um substancial e inédito corpo de obras portuguesas para viola de arco solista ou que contêm excertos solistas para o instrumento, analisada do ponto de vista técnico-expressivo, nomeadamente:

- António Leal Moreira, *Excertos para viola solista em Siface e Sofonisba*: 1783;
- Ignacio José Maria de Freitas, *Sinfonia Concertante* para Violino, Viola e Orquestra: final do século XVIII - partitura em paradeiro desconhecido, ou provavelmente não sobrevivente;
- Luciano Xavier dos Santos, *Responsórios delle Matine del Venerdì Santo*, com violetas concertantes: 1778;
- Luciano Xavier dos Santos, *Lamentação de Sábado Santo*, com violetas concertantes: 1778;
- Luciano Xavier dos Santos, *Christus factus est pronobis*, com violetas concertantes: 1778?;
- Luciano Xavier dos Santos, *Miserere*, com violetas concertantes: 1778?;
- José Joaquim dos Santos, *Lamentação primeira que se canta na 4ª Feira Santa*, com violetas concertantes: 1788;
- José Joaquim dos Santos, *Lamentação primeira que se canta na 5ª Feira Santa*, com violetas concertantes: 1788²
- José Joaquim dos Santos, *Lamentação primeira que se canta na 6ª Feira Santa*, com violetas concertantes: 1788?;
- José Joaquim dos Santos, *Responsórios de 4ª Feira Santa*, com violetas concertantes: 1788?;
- José Joaquim dos Santos, *Responsórios de 5ª Feira Santa*, com violetas concertantes: 1788?;

² Obra já conhecida, interpretada e gravada anteriormente, como referido;

- José Joaquim dos Santos, *Responsórios de 6ª Feira Santa*, com violetas concertantes: 1788?³
- José Joaquim dos Santos, *Stabat Mater*, com violetas concertantes: 1792⁴;
- Ignacio Ferreira de Lima, *Missa a 4*, com viola: 1802;
- Ignacio Ferreira de Lima, *Matinas de Natal*, com viola: 1802;
- Ignacio Ferreira de Lima, *Missa Pro Defunctis*, com violas: 1803;
- Ignacio Ferreira de Lima, *Nove Responsórios do Ofício de Defuntos* com violas: 1803;
- Joaquim Francisco Xavier Baxixa, *Lectio 3ª a Duo*, com violetas concertantes: 1802;
- Anónimo, *Ecce appropinquat hora*, com violetas concertantes - início do século XIX;
- Francisco Norberto dos Santos Pinto, *Capricho Concertante* para Duas Violas e Orquestra (incompleto): 1843 - transcrição e redução para duas violas e piano da responsabilidade do autor do presente trabalho em Anexo 3, a estrear em recital final de doutoramento;
- Alfredo Cypriano Gazul, *Fantaisie sur Les Huguenots de Meyerbeer*: década de 1880 - obra transcrita e publicada em edição crítica pelo autor do presente trabalho no Anexo 4, a estrear em recital final de doutoramento;
- Alberto João Fernandes, *Canto Sem Palavras* para violeta e orquestra, ou para violeta e piano: 1942 - obra estreada, transcrita e publicada em edição crítica pelo autor do presente trabalho no Anexo 7;
- Hernâni Torres, *Fileuse* para viola e piano, op.10, nº2: 1939;
- Hernâni Torres, *Mazurka* para Viola e acompanhamento de piano, op. 13, nº1: 1939.

Neste domínio, a presente investigação de doutoramento é embasada numa perspetiva de ligação entre a actividade performativa e a valorização do património literário musical português, bem como de valorização da viola de arco enquanto instrumento solista que se afirma através da música de câmara.

VIII.

Se no início do trabalho havia um quase total desconhecimento de música para viola de arco solista anterior a 1945 em Portugal, com a presente investigação contribuiu-se para o preenchimento de uma enorme lacuna, quer do ponto de vista do conhecimento histórico, quer do ponto de vista da disponibilização de repertório, obras, fontes e referências. Com os dados inéditos resultantes da presente investigação, contraria-se a crença generalizada - e patente na vida actual da prática violetística - de que não existia repertório, literatura ou um processo histórico de desenvolvimento da viola de arco no Portugal anterior a 1945. Neste trabalho deu-se a conhecer uma história longa, de matizes complexos, ligados às idiossincrasias socio-políticas da evolução das instituições portuguesas, que abre espaço a estudos mais aprofundados em diversas das vertentes aqui inauguradas; bem como um corpo

³ Obra já conhecida, interpretada e gravada anteriormente, como referido;

⁴ Obra já conhecida, interpretada e gravada anteriormente, como referido;

de obras históricas e de nova criação que veio enriquecer o repertório do instrumento, com forte impacto na escassa literatura nacional.

IX.

O presente trabalho deixa em aberto múltiplos caminhos de investigação, com implicações em várias vertentes da musicologia e da interpretação, nomeadamente, entre outros possíveis: propõe novos horizontes na investigação, descoberta, edição e interpretação de obras históricas para viola de arco solista, abrindo portas a que, em futuras investigações, se venham a dar passos no sentido de descobrir o paradeiro da *Sinfonia Concertante* para Violino, Viola e Orquestra de Ignacio José Maria de Freitas (1779-1815)⁵, ou a substancial parte perdida do manuscrito do *Capricho Concertante* [sic] de Santos Pinto⁶, a título de exemplo; dá a conhecer pontas dos fios da investigação que poderão levar ao surgimento da descoberta de outras obras históricas para o instrumento; relembra a urgência de abordar do ponto de vista crítico, editorial e interpretativo a obra de compositores aqui visitados apenas sob o foco específico da viola de arco, mas cujo interesse ultrapassa em muito o universo violetístico, como são José Joaquim dos Santos⁷, Alfredo Gazul⁸, José Henrique dos Santos⁹ e Alberto João Fernandes¹⁰; sugere múltiplos caminhos de investigação através de valioso e vastíssimo espólio existente no Arquivo Histórico do Ministério de Educação, ainda praticamente inexplorado, que poderá verter luz sobre muitos processos ainda desconhecidos da história da música e da pedagogia musical portuguesa nos séculos XIX e início do século XX.

⁵ As pistas mais verosímeis para a descoberta desta obra serão através da documentação relativa ao chamado “Processo do Tabaco” - já que a obra constava da biblioteca musical do Conde de Farrobo, arrolada nos bens perdidos no referido processo -, ou através de uma procura sistemática dos descendentes do compositor e violinista.

⁶ As páginas rasgadas do manuscrito, caso ainda existam, poderão estar em caixas não catalogadas no Fundo Teatro S. Carlos ou nos arquivos do Teatro Nacional D. Maria II.

⁷ Obras depositadas maioritariamente na Biblioteca Nacional de Portugal, Arquivo de Música da Sé de Évora, e Arquivo da Sé Patriarcal de Lisboa.

⁸ Obras depositadas maioritariamente na Biblioteca Nacional de Portugal.

⁹ Obras depositadas em espólio não catalogado na Biblioteca Nacional de Portugal.

¹⁰ Obras e gravações depositadas no Arquivo da antiga RDP.

Bibliografia

— A música portuguesa no Séc. XVII. (2011)

— Entretien avec Ana Bela Chaves (2005). *Bulletin des Amis de l'Alto n°30 Novembre*. Retirado de <http://amisdelalto.over-blog.fr/article-entretien-avec-ana-bela-chaves-86747024.html>

— Guia de fundos. (2014). Lisboa: Ministério da Educação e Ciência, Secretaria Geral

— *Obra Musical de Hernâni Torres 1881-1939* (1940). Porto: Enciclopédia Portuguesa, Limitada

— Património musical: uma riqueza da Figueira da Foz. Catálogo de David de Souza. (1989). Figueira da Foz: Câmara Municipal

— Relatório do Director, período de 1911-1915, 1ª série, nº1, Conservatório Nacional - secção de música (1915). Lisboa: Typographia Casa Portuguesa

— Temas Musicais nas obras de arte do Museu Nacional de Arte Antiga. (1962). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga

-

Annaes do Orpheon Portuense : contribuição para a História da Música em Portugal (1897). Porto: Commercio do Porto

Adriano, A. (2015). *O contrabaixo como instrumento solista na segunda metade do século XIX em Lisboa* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Évora, Évora

Albertyn, E. (2005). The Hanover orchestral repertory, 1672-1714: significant source discoveries. *Early Music, Volume 33, N.3, August* (449-502)

Albuquerque, M. (2006). *A edição musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbankian, INCM

Albuquerque, M. (2014). Sobre a edição e a disseminação de música em Portugal (1755-1840). In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Alegria, J. (1973). *Arquivo das Músicas da Sé de Évora - Catálogo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Alegria, J. (1973b). *História da escola de música da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Alegria, J. (1977). *Biblioteca Pública de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Alegria, J. (1983). *História da Capela e Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Alegria, J. (1989). *Biblioteca do Palácio de Vila Viçosa - catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Alegria, J. (1997). *O Colégio dos Moços do Coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Alvarenga, J. (1993). *João Domingos Bomtempo 1775-1842*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro

Alvarenga, J. (1997). *Música Sacra no tempo de D. Maria I: obras de João de Sousa Carvalho e José Joaquim dos Santos. XVIII Jornadas Gulbenkian de Música Antiga*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Alvarenga, J. (1997b). *Notas de programa a Stabat Mater; Miserere de José Joaquim dos Santos* (Segreís de Lisboa, Coro da Universidade de Salamanca, dir. Manuel Morais). Lisboa: Movieplay

Amorim, E. (1941). *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*. Porto: Edições Maranus

Antunes, D. (2015). *Introdução à música portuguesa contemporânea para viola d'arco: um estudo de caso* (Tese de mestrado não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro

Araújo, H. (2014). *Músicos e empresários, fundadores do Orpheon Portuense*. In H. Araújo (Ed.), *A sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora

Azevedo, J. (1985). *Biblioteca do Palácio Nacional de Mafra: catálogo dos fundos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Balbi, A. (1822). *Essay statistique pour le Royaume de Portugal* (Edição facsimilada, 2012). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda

Barreiros, N. (1988). *Semana Armando José Fernandes*. Lisboa: Conselho Português da Música

Basavilbaso, G. (1995). *Origens e desenvolvimento técnico da viola* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade Estadual de Campinas, Campinas

Bascón, L. (2012). *La Viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios* (Tese de doutoramento não publicada). Universidad de Oviedo, Oviedo

Beckford, W. (2006). *The journal of William Beckford in Portugal & Spain, 1787-1788* (Ed. B. Alexandre). Stroud : Nonsuch

Beirão, C. (2013). *José Vianna da Motta. Os diários 1883-1893*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal

Beirão, C. (2014). A contribuição do Orpheon Portuense para a divulgação da música portuguesa. In H. Araújo (Ed.), *A sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora

Benevides, F. (1883). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até á actualidade: estudo historico*. Lisboa: Typographia Castro Irmão

Benevides, F. (1903). *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa : memorias 1883-1902*. Lisboa: Typographia Castro Irmão

Bernardes, J., Bernardes, M., Ramos, I. (2003). *Uma discografia de CDs da composição musical em Portugal desde o século XIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda

Bóia, P. (2008). Capturando a Materialidade da Música na Análise Sociológica: o caso da viola d'arco. *VI Congresso Português de Sociologia*

Bóia, P. (2010). *Sociologia da Viola d'Arco : a construção social do instrumento e do instrumentista* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Coimbra, Coimbra

Bombelles, M. (1979). *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal, 1786-1788* (Ed. Roger Kahn). Paris: Fundação Calouste Gulbenkian

Borges, M. (2002). A Música. In A. H. Oliveira Marques (Ed.), *Nova História de Portugal – Portugal e a Instauração do Liberalismo, vol. IX*, (pp. 475-492). Lisboa: Editorial Presença

Borges, M. (2015). Evocação de Santos Pinto no bincentenário do seu nascimento. *Revista Glosas n°13, Novembro*

Borges, M. *EMCN - Breve Cronologia histórica*. Retirado de <http://meloteca.com/historico-cronologia-escola-de-musica-do-conservatorio-nacional.htm>

Borges, M. *Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa: Breve notícia histórica*. Retirado de <http://www.emcn.edu.pt/index.php/instituicao/apresentacao/historia/>

Brito, M. (1982). Partes instrumentales obligadas en la polifonia vocal de Santa Cruz de Coimbra. *Revista de Musicologia V-1*

Brito, M. (1983). *Vilancicos do Século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian

Brito, M. (1984). Conciertos en Lisboa a fines del siglo XVIII. *Revista de Musicologia VII-1* (191-203)

Brito, M. (1986). A ópera em Portugal antes da fundação do São Carlos. *S. Carlos Revista*, nº1 (26-30)

Brito, M. (1989). Concertos públicos em Lisboa e no Porto nos finais do século XVIII. In M. Brito (Ed.), *Estudos de História da Música em Portugal* (pp.167-187). Lisboa: Estampa

Brito, M. (1992). Novos dados sobre a música no reinado de D. João V. In M. Cidrais et. al (Eds.), *Livro de homenagem a Macario Santiago Kastner* (pp. 513-533), Lisboa: Fundação Gulbenkian

Brito, M. (1993). A música da sociedade Joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750). *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol.3

Brito, M. (2007). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press

Brito, M. (2015). A música portuguesa no Século XVIII. In Costa (Ed.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História

Bull, S. (2001). Notas à margem. In *XXII Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* (pp. 115-118). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Cabral, L. (1982). *Catálogo do fundo de manuscritos musicais da Biblioteca Pública Municipal do Porto*. Porto: Biblioteca Municipal do Porto

Cabral, L. (1995). *Cláudio Carneiro (1895-1995) - Espólio Musical*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto

Câmara, J. (2009). A música em Portugal na primeira metade do século XVIII. *Brotéria*, vol. 168, Fevereiro

Cardoso, A. (2010). José Joaquim dos Santos (1747-1801) e o Hino para as Laudes do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo. *Revista Brasileira de Música - Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro Vol. 23/2*

Carolino, C. (2017). Repertório solístico para fagote de Francisco Santos Pinto. *Glosas MPMP*. Retirado de <http://glosas.mpmp.pt/repertorio-fagote-santos-pinto/>

Carvalho, L. (2006). *José Avelino Canongia (1748-1842): virtuoso e compositor* (Tese de mestrado não publicada). Universidade de Aveiro, Aveiro

Carvalho, R. de. (2011). *História do ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Cascudo, T. (2000). A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 181-226

Caspurro, M. (1992). *O Conservatório de Música do Porto. Das Origens à Integração no Estado*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Castro, P. (2015). Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX. In Costa (Ed.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História

Clarke, R. (1923). The history of the viola in quartet writing. *Music & Letters*, vol. 4, nº1, 6-17

Cranmer, D. (2015). *Música no D. Maria II - Catálogo da Coleção de Partituras*. Lisboa: TNDMII - Bicho do Mato

Cranmer, D., Brito, M. (1993). *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda

Cymbron, L. (2012). *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. Lisboa: Colibri - CESEM

Cymbron, L. (2015). A música em Portugal no Século XIX: uma panorâmica. In Costa (Ed.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História

D'Ávila, H. (1979). *Catálogo Geral da Música Portuguesa*. Lisboa: Direcção Geral do Património Cultural

D'Ávila, H. (1991). Um enigma desvendado - a identidade de João Pedro de Almeida Mota. *Revista Portuguesa de Musicologia vol. 1* (135-146)

Delgado, A., Telles, A., Mendes, N. (2007). *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Caminho

Duarte, S. (2015). E em Portugal ha taes, tam grandes e naturaes: imagens de música nas tábuas do pintor régio Gregório Lopes. In L. Rocha (Ed.), *Iconografia Musical - autores de países ibero-americanos e caraíbas* (pp. 156-179). Lisboa: CESEM - FCSH

Duarte, S. (2011). *O contributo da iconografia musical na pintura quinhentista portuguesa, luso-flamenga e flamenga em Portugal, para o reconhecimento das práticas musicais da época: fontes e modelos utilizados nas oficinas de pintura* (Tese de mestrado não publicada). Universidade Nova de Lisboa - FCSH, Lisboa

Esposito, F. (2008). *La vita concertistica lisboeta dell'Ottocento: 1822-1853* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Esposito, F. (2014). Um “mediocre divertimento”: concertos, benefícios e academias em Lisboa entre 1822-1833. In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Esposito, F. (2016). *“Um movimento como nunca houve em Portugal”: associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*. Lisboa: Colibri - CESEM

Etfekhari, L. (2012). *Bomtempo (1775-1842): Un compositeur au sein de la mouvance romantique*. Paris: L'Hamarttan - CESEM

Fernandes, C. (2001). Notas à Margem. *XXII Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* (34-36)

Fernandes, C. (2010). *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Évora, Évora

Fernandes, C. (2013b). *Boa voz de tiple, ciencia de música e prendas de acompanhamento". O Real Seminário da Patriarcal, 1713*. Lisboa: BNP - INET

Fernandes, C. (2014). Subsídios para a interpretação das aberturas de Jerónimo Francisco de Lima. In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Fernandes, C. (2015). A música sacra no período pombalino. *Revista Camões* nº 15-15, Janeiro a Junho (87-101)

Fernandes, C. (2014). Da cultura de corte aos desafios da esfera pública. In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Ferreira, M. (1994). As raízes medievais dos instrumentos musicais europeus. In J. Alvarenga, *Fábricas de sons: instrumentos de música europeus dos séculos XVI a XX*. Lisboa: Sociedade Lisboa 94

Ferreira, M. (2005). Cláudio Carneyro - o caso Khroma. In M. Ferreira (Ed.), *Dez compositores Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote - CESEM

Fleming, L. (2016). *Sobre música portuguesa para viola d'arco no séc. XX: A influência de François Broos (1903-2002) na criação musical em Portugal* (Tese de mestrado não publicada). Instituto Politécnico do Porto, Porto

Fonseca, J. (2014). *A motivação no processo de aprendizagem musical: Estudo de caso no Conservatório de Música de Barcelos* (Relatório de Estágio Profissional não publicado). Instituto Politécnico de Castelo Branco, Castelo Branco

Fouriner, B. (2009). *Histoire du quatuor à cordes*. Paris: Fayard

Gazul, A. (189?). *Methodo elementar de rabeca : precedido dos principios elementares de musica : por Alfredo Gazul*. Lisboa: Neuparth, 189?

Gomes, C. (2000). *Contributos para o estudo do ensino especializado de música em Portugal*. Almada: Piaget

Guimarães, B. (1943). *A propósito do pianista e compositor Miguel Angelo Pereira (1843-1901)*. Barcelos: Câmara Municipal de Barcelos

Harper, N. (2013). *Portuguese Piano Music: An Introduction and Annotated Bibliography*. Plymouth: Scarecrow press

Hora, T. (2013). *Espólio Manuel Ivo Cruz - Música manuscrita portuguesa e brasileira*. Porto: Universidade Católica Editora

Hora, T. (2014). Orpheon Portuense (1881-2008) - Actividade Artística. In H. Araújo (Ed.), *A sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora

Jalôto, F. (2006). *Música de Câmara da 1ª metade do século XVIII nas fontes do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra* (Tese de mestrado não publicada). Aveiro: Universidade de Aveiro

Jeong, S. (2012.). *Viola design: some problems with standardization* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade do Alabama, Tuscaloosa

Jullian, M. (1987). L'image de la musique dans la sculpture romane en France. *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 30, n. 117 (33-44)

Kastner, S., D'Ávila, H., Teixeira, M. (1984). *Palácio Nacional de Queluz - Instrumentos Musicais 1747-1807. Catálogo de exposição*. Queluz : Palácio Nacional de Queluz

Kubala, R. (2004). *A escrita para viola nas sonatas com piano op. 1 n.4 e op. 25 n. 4 de Paul Hindemith* (Tese de mestrado não publicada). Universidade Estadual de Campinas, Campinas

Lainé, F. (2010). *L'alto*. Bressuire: Anne Fuzeau Classique

Lambertini, M. (1913). *As colecções de instrumentos musicos*. Lisboa: Typographia do Anuario Commercial

Lambertini, M. (1914). *Primeiro nucleo de um museu instrumental em Lisboa : catalogo sumario*. Lisboa: Typ. do Anuario Commercial

Latino, A. (1993). Os músicos da Capela Real de Lisboa c.1600. *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 3

Leiria, C. (1940-42). *Arquivo Musical Português 1939-1940*. Lisboa: Edições Sasseti

Leiria, C. (1942-48). *Arquivo Musical Português 1941-1947*. Lisboa: Edição do autor

Leitão, R. (2006). *A ambiência musical e sonora da cidade de Lisboa no ano de 1890* (Tese de mestrado não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Liberal, A. (2006). *A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Século XIX: O Pianista e Compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela

Liberal, A., Andrade, R. (2009-11). *Casa da Música no Porto, 1º, 2º e 3º volumes*. Porto: Fundação Casa da Música

Lockey, N. (2013). *The viola as a secret weapon in Antonio Vivaldi's orchestral revolution: sonority and texture* (Tese de doutoramento não publicada). Princeton University, New Jersey

Luiz, C. (1999). *João de Sousa Carvalho - Catálogo comentado das obras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Marques, A. (2012). *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal - CESEM

Matta, J. (2006). *A Música Orquestral em Portugal no século XVIII* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Mazza, J. (1945). *Dicionário Biográfico os Múzicos Portugueses* (Ed. Alegria). Lisboa: Tipografia da Editorial Império

Miguéz, L. (1897). *Relatório apresentado ao Ministério da Justiça e Negocios Interiores*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional

Miranda, G. (2004). *Jorge Croner de Vasconcelos 1910-1974. Catálogo razoado da obra musical*. Lisboa: Biblioteca Nacional

Montabes, F. (2007) La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la Orquesta de la Capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822). *Anuario musical n°62*, 229-256

Monteiro, F. (2003). O aparecimento da Vanguarda em Portugal: 1958-1965. *Revista Centro de Investigação em Psicologia da Música e Educação Musical, n°5*

Morais, M. (1972). Os instrumentos musicais no retábulo de Santa Auta. In *Retábulo de Santa Auta. Estudo de Investigação*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia

Moreau, M. (1981). *Cantores de Ópera Portugueses, Vol. I*. Lisboa: Bertrand

Moreau, M. (1999). *O Teatro São Carlos*. Lisboa: Hugin

Negreiros, V. (2014). Subsídios para a interpretação das aberturas de Jerónimo Francisco de Lima. In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Negreiros, V. (2014b). Questões relevantes na comparação entre partes e partitura do *Te Deum* a dois coros, solistas e orquestra de Jerónimo Francisco de Lima. In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Nejmeddine, M. (2015). *Francisco Xavier Baptista: novos dados biográficos sobre a identidade do compositor português*. Comunicação em Encontro Nacional de Investigação em Música, Novembro de 2015

Nery, R. (2001). *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Nery, R. (2001b). As Cordas na Música Antiga. *XXII Jornadas Gulbenkian de Música Antiga (7-11)*

Nery, R. (2014). A música instrumental no Portugal do Antigo Regime: práticas de sociabilidade e estratégias de distinção. In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Nery, R. (2014b). Prefácio. In H. Araújo (Ed.), *A sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora

Nery, R. (2015). Era da Contra-Reforma: o longo Século XVII. In Costa (Ed.), *Olhares sobre a história da música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História

Nunes, I. (1996). O Espólio Musical do Conde de Farrobo. *Arte Musical nº2, IV Série, Volume I, Janeiro (76-91)*

Nunes, I. (1996). Três Saraus Musicais na Quinta do Farrobo. *Arte Musical nº4, IV Série, Volume I, Julho (169-184)*

Oliveira, M. (2014). A formação orquestral durante o período final do Antigo Regime, em Música Instrumental no Final do Antigo Regime. In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Palmeirim, L. (1883). *Memória ácerca do ensino das artes scenicas e com especialidade da musica lida no Conservatorio Real de Lisboa na sessão solene de 5 de Outubro de 1883 pelo seu actual director Luiz Augusto Palmeirim*. Lisboa: Imprensa Nacional

Palumbo, M. (1981). *The viola, its foundation, role, and literature including an analysis of the twelve caprices by Lillian Fuchs* (Tese de doutoramento não publicada). Ball State University, Muncie, IN

Paz, A. (2014). *Ensino da música em Portugal (1868-1939: uma história de pedagogia e do imaginário musical* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Lisboa, Lisboa

Pereira, A. (2014). Caminhos da viola em Portugal. *Associação Portuguesa de Viola de Arco*. Retirado de <http://apvda.com/sobre-viola-darco/>

Pina, M. (2016). *Neoclassicismo, nacionalismo e latinidade em Luís de Freitas Branco, entre as décadas de 1910 e 1930* (Tese de mestrado não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Pinho, E. (1981). *Santa Cruz de Coimbra, Centro de Actividade Musical nos Séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Pinto, R. (2010). *Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)* (Tese de mestrado não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Potur, O. (2015). *The History and Pedagogy of Viola Duos from the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* (Tese de doutoramento não publicada). Florida State University, Tallahassee

Ribeiro, J. (2014). Encontro e sintonia com a modernidade europeia: a música orquestral na história do Orpheon Portuense. In H. Araújo (Ed.), *A sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora

Ribeiro, J. (2014b). A arte de saber ouvir: a música de câmara na história do Orpheon Portuense. In H. Araújo (Ed.), *A sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora

Ribeiro, M. (1943). *Aspectos musicais da exposição de "Os Primitivos Portugueses"*. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia

Rigaud, J. (2014). Vida e obra de Moreira de Sá no Passado e no Presente. In H. Araújo (Ed.), *A sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): tradição e inovação*. Porto: Universidade Católica Editora

Riley, M. (1980). *The history of the viola Vol. 1 e 2*. Ann Arbor: Braun-Brumfield

Rocha, L. (2011). *O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do Século XVIII* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade Nova de Lisboa - FCSH, Lisboa

Rocha, L. (2015). Representações de Música em Azulejos de Figura Avulsa: práticas musicais plasmadas em pequenos suportes. In L. Rocha (Ed.), *Iconografia Musical - autores de países ibero-americanos e caraíbas* (pp.69-89). Lisboa: CESEM - FCSH

Rodrigues, G., Pereira, E. (1904). *Portugal; dicionario historico, chorographico, heraldico, biographico, bibliographico, numismatico e artistico* A-C. Lisboa: João Romano

Rosa, J. (1999). *"Essa pobre filha bastarda das Artes": A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa 1842-1862* (Tese de mestrado não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Rosa, J. (2000). Depois de Bomtempo: A Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa nos anos de 1842 a 1862. *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 10 (83-116)

Sá, V. (2008). *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Évora, Évora

Sá, V de. (2014). Cultura do Minuete em Portugal: o manuscrito minuetti a due trombe e basso (VM6764) de Pedro António Avondano (ca. 1714-1782). In V. de Sá, C. Fernandes (Eds.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime. Contextos, Circulação e Repertórios*. Lisboa: Colibri

Sá, V. (2014b). *Música Instrumental no contexto da festa litúrgica portuguesa no final do Antigo Regime*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Sá, V. (2013). Ensino da Música em Portugal no final do Antigo Regime: factores de mudança e modernidade. In E. Lopes (Ed.), *Pluralidade do ensino do instrumento musical*. Évora: Fundação Luís de Molina

Salzmann, P. (1969). *La Spinalba de Francisco António de Almeida*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Salzmann, P. (1986). *Abertura em Ré Maior de Carlos Seixas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Salzmann, P. (1986b). *Sinfonia em Si Bemol de Carlos Seixas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Santos, B. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63 (237-280)

Santos, J. (1977). Alfredo Gazul, artista lírico, violinista e notável compositor. *Olisipo: boletim do Grupo "Amigos de Lisboa"*, A.XXXIX-XL, nº139-140

Santos, L. (2010). *A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth* (Tese de mestrado não publicada). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa

Santos, M. (1958-1969). *Catálogo da música manuscrita, Biblioteca da Ajuda Vol. I-IX*. Lisboa: Biblioteca da Ajuda

Scherpereel, J. (1985). *A orquestra e os instrumentistas da Real Câmara de Lisboa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Scherpereel, J. (1999). Patrocínio e «Performance Practice» em Lisboa e proximidades na segunda metade do século XVIII e começo do século XIX. *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol. 9 (37-52)

Schmid, M. (2001). Introduction. In M. Schmid (Ed.), *Mozart Complete String Quartets* (pp. XXII-XXXIV). Kassel: Barenreiter-Verlag

Seifert, H. (2011, Maio). *Oratorios by Composers Active in Milan Performed at the Court of Emperor Charles VI*. Convénio La musica sacra nela Milano dele Settecento, Milão

Silva, R. (2009). *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*. Lisboa: Caminho

Sousa, F. (1971). Quem foi António Pereira da Costa? *Colóquio Artes S.2*, a. 13, nº2 (50-53)

Sousa, F. (1974). A música orquestral portuguesa no século XVIII. *Bracara Augusta*, vol. XXVIII (65-66)

Sousa, L. (2005). Iconografia musical na escultura Românica em Portugal. *Medievalista on-line, ano 1, n.1*. Retirado de <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/MEDIEVALISTA1/medievalista-iconografia.htm>

Sousa, L. (2016). Os anjos músicos do portal sul da igreja do Mosteiro de Santa Maria de Belém. In L. Sousa (Ed.), *Iconografia musical - a música na dimensão do sagrado* (pp. 5-26). Lisboa: CESEM - FCSH

Stevenson, C. (2011). *Music for the viola from Latin America and Spain: Canción y Baile* (Tese de mestrado não publicada). University of Maryland, College Park

Stevenson, R. (1976). *Vilancicos Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Stowell, R. (2001). *The Early Violin and Viola*. Nova-Iorque: Cambridge University Press

Talbot, M. (2004). Anna Maria's Partbook. In H. Geyer, W. Osthoff (Eds.), *La musica negli ospedali/conservatori veneziani fra Seicento e inizio Ottocento. Atti del convegno, Venezia, 4-7 aprile 2001*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura

Trindade, M., Doderer, G., Monteiro, I., Ferreira, M. (1999). *Arte e música: iconografia musical na pintura do séc. XV ao XX*. Lisboa: Museu da Música - IPM

Twiss, R. (1775). *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. Londres: G. Robinson

Vasconcellos, J. (1870). *Os Músicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Portuguesa. Retirado de <http://purl.pt/30782>

Vasconcelos, A. (2002). *O Conservatório de Música: professores, organização e políticas*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional

Vasconcelos, J. (1900). *Catálogo da Biblioteca Musical de D. João IV: primeira parte do Index da livraria do muyto alto, e poderoso rey Dom João IV Nosso Senhor*. Retirado de <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000073254&page=1>

Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Editôr Lambertini

Yordanova, I. (2013). *Contributos para o estudo da oratória em Portugal, Contexto de criação e edição crítica da "Morte d'Abel" de P. A. Avondano (1714-1782)* (Tese de doutoramento não publicada). Universidade de Évora, Évora

Zeyringer, F. (1985). *Literatur fur viola*. Hartberg: Verlag Julius Schonwetter Jun.