

5 - REPORTÓRIO

I - Os Modelos Cosmopolitas

1 - O Cânone Clássico: Haydn

Neste período podem identificar-se duas lógicas em funcionamento no que se refere ao reportório, a canónica e a participativa, que, por sinal, se complementam. É um fenómeno reconhecido a extraordinária disseminação geográfica da obra de Haydn, cujo estudo crítico da recepção permite avaliar a tensão entre reportórios e gostos locais e o modelo cultural cosmopolita do Iluminismo austríaco, que encontra neste autor um veículo importante.¹ Como foi aqui já referido,² a reputação da música de Haydn situa-se ao mais alto nível em Portugal, no período compreendido entre as décadas de 1780 e de 1820, seja na sinfonia, seja na música de câmara, sobretudo para tecla. A associação da música de Haydn a uma elite cosmopolita congrega as noções de qualidade, actualidade e modernidade, encontrando, enquanto tal, em Charles Burney (1726-1814)³ um defensor convicto, nomeadamente num dos seus artigos publicados em 1791 na imprensa, onde este autor se opõe às forças conservadoras do meio musical inglês, neste caso representadas pelo organista William Jackson.⁴ Burney aponta para a confirmação de duas idades de ouro, a primeira associada à produção de Haendel, no que se refere à sedimentação de um cânone do passado, sobretudo em Inglaterra. Já a segunda, associada à produção de Haydn, conhece uma popularidade

¹ A recepção de Haydn aparece como uma questão que permite discutir a noção de um público múltiplo e diversificado, que é aliás a problemática discutida no ensaio de Sisman, Elaine, "Haydn's Career and the idea of the multiple audience" in Clark, ed. (2005: 3-16).

² Cf. Cap. 3 e 4.

³ Historiador, crítico e cronista Charles Burney foi quem desenvolveu o discurso mais conceituado e erudito sobre música no seu tempo, em Inglaterra. Autor da *General History of Music* e de textos de grande riqueza sobre as suas viagens musicais (*musical tours*) no Continente, para além de textos de conteúdo crítico publicados na imprensa, como é o caso do acima citado (*Monthly Review*).

⁴ Numa resposta directa ao organista de Exeter, William Jackson, este autor discute a extrema valorização da música antiga em Londres, decorrente da fundação da Academy of Ancient Music (em 1726) para promover a música sacra do passado e que concorre para a constituição de Handel como paradigma, em detrimento do reportório contemporâneo, nomeadamente Haydn.

transnacional, e apesar de ser aplaudida de forma unânime pelo público, encontra-se em processo de reconhecimento por parte de alguns eruditos. Como indica Burney, a popularidade não é sinal inequívoco de qualidade, embora coincida no caso de Haydn. O reconhecimento da sua obra, simultaneamente como cânone e como moda, levou a que fosse, por isso mesmo, imitado por toda a Europa. O autor apela a uma tomada de consciência em Inglaterra em relação ao valor da obra, referindo que entre as capitais de circulação da obra de Haydn se encontra Lisboa, e sublinhamos, para além de Viena, Madrid e Paris:

Handel was, at this time, a young man, and little known in any other part of Europe; so that we had the courage and merit of feeling his worth, without adopting it as a foreign fashion: but not to approve and admire Haydn, whose works have been in as great favour at Vienna, Madrid, Lisbon, Paris, and in several capitals of Italy, as at the court of his patron, Prince Esterházy, in whose service he had been engaged, as we have been told, for 25 years before he came hither, would have disgraced our musical taste. Indeed, it seems likely that the productions of Haydn will be admired and imitated *all over Europe*, as long as those of Handel have been in England only.

We are not certain that our present musical doctors and graduates are *quite up* to Haydn yet: but the public are so unanimous in applauding, that they cannot help giving at least a silent vote of assent to the justice of the praises so enthusiastically bestowed on him... (Haskell ed., 1995: 60. Burney, 1791).⁵

Numa linha de discurso em parte similar, Stendhal escreveu sobre a existência das duas idades de ouro referidas anteriormente, representadas pelas obras de Haendel e Haydn. Em 1808, o escritor afirmou o seu repúdio pelo esquecimento dos autores imortais provocado pela emergência de novas modas em matéria musical, defendendo a preservação de um reportório do passado, que não deveria cair no esquecimento com a mera passagem do tempo. Embora deva ser lido com as devidas reservas neste ponto, o autor previu algo que acabaria por se tornar tendência dominante no século XX, em termos de constituição de um reportório “clássico”. Stendhal confirma, neste mesmo texto, a extraordinária disseminação geográfica de Haydn, que apresenta como um fenómeno planetário, num processo que conquista desde os salões da periferia (faubourg de Péra) até aos salões do “centro do mundo” (Paris).

⁵ Itálicos na edição cit.

On joue encore leurs ouvrages immortels [Cimarosa, Haydn et Mozart]; mais bientôt on les écartera: d'autres musiciens seront à la mode, et nous tomberont tout à fait dans les ténèbres de la médiocrité. (...) Mon séjour ici et la société que j'y vois me mettent à même de vous parler au long de ce Haydn dont la musique s'exécute aujourd'hui du Mexique à Calcutta, de Naples à Londres, et du faubourg de Pétra jusqu'en dans les salons de Paris. (Stendhal 2002: 26-27, Carta de Viena 1808/04/05).⁶

Quando comenta o facto de Haydn limitar a sua actividade a Esterházy, apesar de ser um autor tão popular, Stendhal faz referência ao facto do compositor ter sido convidado a compor ópera para teatros de várias capitais, entre as quais Lisboa, dado que nos remete para a confirmação da ópera como género maior, mas o testemunho aponta para a afirmação da sua música instrumental em Paris, cujo convite para o Concert Spirituel Haydn recusou, optando por dar resposta aos concertos em Londres dirigidos por Salomon:⁷

On parlait de lui depuis bien des années, quand, presque en même temps, il fut invité par les directeurs les plus renommés des théâtres de Naples, de Lisbonne, Venise, Londres, Milan, etc., à composer des opéras pour eux. (...) Il venait de refuser l'invitation des directeurs du Concert spirituel de Paris. Après la mort de son amie [Mlle Boselli], il accepta les propositions d'un violon de Londres, nommé Salomon, qui dirigeait dans cette ville une entreprise de concerts. (Stendhal 2002: 118, Carta de Salzburgo 1809/05/25).

A popularidade de Haydn nos circuitos de apresentação pública está sobretudo relacionada com as sinfonias, cuja audição podia ocorrer em contexto de representações teatrais – incluindo necessariamente a ópera – ou em concertos vocais e instrumentais. As sinfonias, que não apenas de Haydn, eram apresentadas como abertura entre as partes constituintes dos programas, sendo-lhes atribuído um valor autónomo que justificava o seu anúncio nos avisos de imprensa ou cartazes. Desde a sua génese, algumas destas sinfonias, nomeadamente das décadas de 1760 e 1770, estavam associadas a representações teatrais que tinham lugar na corte de Esterházy.⁸ Em Viena⁹

⁶. A disseminação geográfica relativa a Calcutta é discutida em Tolley, Thomas, "Music in the Circle of Sir William Jones: A Contribution to the History of Haydn's Early Reputation" in *Music & Letters*, Oxford, vol.73, nº4, Nov.1992: 525-550. Cf. Woodfield, Ian, "Haydn Symphonies in Calcutta" in *Music & Letters*, Oxford, vol.75, nº1, Feb.1994: 141-143.

⁷ Refira-se a este propósito que, quando em 1776, Haydn elaborou uma lista das suas obras incluiu apenas as óperas, facto que para além da mera curiosidade histórica prova à evidência a secundarização da produção instrumental na época.

⁸ A este respeito Cf. Sisman (1990) onde se discute o facto de Haydn ter composto música para peças teatrais que posteriormente integrou nas suas Sinfonias, a somar a estreias de Sinfonias suas como

ouvia-se a música de Haydn, entre outros compositores, a intercalar peças teatrais, numa sequência programática que podia ainda integrar números de dança e cujo carácter misto encontramos também em Lisboa, a par das respectivas representações em língua nacional e da ópera italiana que é uma constante nos centros culturais europeus.

Em Espanha regista-se a existência de um conjunto de obras de Haydn ligado ao período de actividade de Antonio Brunetti (1744-1798) na corte de Madrid. A sua actividade iniciou-se em 1767 como violinista, ascendendo depois a maestro de capela, primeiro de Carlos III e mais tarde do Príncipe das Astúrias (que reinou com Carlos IV a partir de 1788). Brunetti acabaria por tornar-se a figura mais destacada da vida musical na corte espanhola, gozando a sua música instrumental da correspondente divulgação. Neste contexto, Haydn terá sido precisamente o principal “rival” em relação à música do mestre italiano, encontrando-se uma colecção de 54 Sinfonias do mestre de Esterházy num conjunto de cópias manuscritas da autoria de copistas da corte, destinadas a ser tocadas pela orquestra régia. Estima-se que a sua circulação ocorreu a partir da década de 1780 até inícios do século XIX. Neste mesmo fundo encontram-se naturalmente obras de outros compositores, nomeadamente Pleyel (14), Dittersdorf (11), Mozart (4) e uma obra de cada um dos seguintes autores: Florian Leopold Gassmann, Gluck, M. Haydn, Leopold Hoffmann e Paul Wranitzky. (Boyd/Carreras eds. 2000: 145, 148).¹⁰ Também ilustrativa da consagração de Haydn em Espanha no domínio da música sacra é a encomenda pela Catedral de Cadiz de *As Sete Últimas Palavras de Cristo na Cruz*, uma obra para a celebração da Páscoa em 1786 ou 1787. Trata-se aliás de uma obra que conheceu uma vasta popularidade –

número intercalar de representações teatrais. Por outro lado, a música que tradicionalmente integrava as representações teatrais, mesmo em Viena, tinha um carácter compósito, podendo integrar obras de vários compositores ou mesmo apresentações solísticas. Havendo a este respeito descrições de Burney. Sisman propõe uma reavaliação do chamado período *Sturm und Drang* de Haydn que à luz destes factos, valorize a vocação dramática desta música mais em função do contexto do que na relação com um ideal estético e literário. Propõe ainda a associação de vários dos títulos enigmáticos das Sinfonias de Haydn a peças de teatro concretas para as quais esta música poderá ter sido escrita.

⁹ No Kärtnerthortheater e Burgtheater (Ibid. 300-301).

¹⁰ Sobre a recepção de Haydn em Espanha Cf. Jones, David Wyn, “Sinfonias austríacas en el Palacio Real de Madrid” in Boyd e Carreras eds., 2000: 145-165.

também em Lisboa como veremos - documentada pelas três versões publicadas logo em 1787 e ainda uma Oratória, em 1795.¹¹

Em Portugal, e em matéria de música sacra regista-se a execução do *Stabat Mater* programado em 1786 para a Assembleia das Nações Estrangeiras¹² e que foi intercalado com solos instrumentais. Refira-se a este propósito que o catálogo de Waltmann, de 1795, apesar de ser muito parco na oferta de música de igreja, cuja viabilidade económica seria previsivelmente reduzida, já que este reportório tinha os seus próprios circuitos autónomos e assegurados, anuncia dois *Stabat Mater*, respectivamente de Pergolesi e de Haydn,¹³ os quais não sabemos se em adaptação ou nas versões originais.

O processo de valorização da música instrumental de Haydn como género autónomo, passou pela sua valorização pública no Concert Spirituel de Paris, nos Concertos promovidos em Londres por Salomon, a par dos salões privados, nomeadamente entre a mais alta aristocracia como o referido caso da Corte de Espanha. Em Portugal esta valorização de Haydn é confirmada pela avaliação genérica do cronista da *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)* sobre a vida musical em 1808, quando refere o predomínio das suas Sinfonias entre os círculos mais elegantes de Lisboa.¹⁴ O atributo de distinção associado à música de Haydn é, aliás, coincidente com outros relatos referentes à música em circuito privado, discutidos anteriormente,¹⁵ cuja influência tem repercussão ao nível dos espectáculos públicos, concretamente nos teatros.¹⁶

¹¹ A obra foi publicada por Artaria, em 1787, em três versões: *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce ossiano 7 sonate con un'introduzione ed al fine terramoto H XX/1* – versão original para orquestra (186/1787), *Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del nostro Redentore in croce... ridotte in quartetti*, op.51. H III: 50-56 (1787), e ainda uma versão para piano que não sendo a autoria de Haydn teve a sua autorização. A última versão será a Oratória *Die Sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* para S,A,T,B, coro e orquestra (1795/96).

¹² Cf. Cap.3 (GL 14: 1786/04/04).

¹³ O catálogo inclui apenas mais 6 obras sacras: uma Missa de Haydn, duas Missas de Richter, uma Missa de Defuntos de Gossec, *Seculare* de Carmene e um Offertorium de Hoffmeister. (Cf. Albuquerque 2004: 159).

¹⁴ Cf. Brito/Cranmer (1990: 35, AMZ 1808/06/30).

¹⁵ Cf. Cap.4.

¹⁶ Refira-se a este propósito a adequação da reflexão de Jürgen Habermas sobre uma nova esfera pública que surge na Europa do século XVIII, decorrente da sociabilidade dos salões, cafés, academias nas quais circulam ideias e práticas culturais (Cf. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Enquiry into a Category of Bourgeois Society*, 1962, Cambridge, Mass., 1992).

A par deste processo de valorização da sua música instrumental como género autónomo, verificamos que os usos das Sinfonias de Haydn, em termos de apresentações públicas, continuam a ser variados podendo constituir-se como peça de abertura de concertos vocais e instrumentais, tanto para a primeira como para a segunda parte do programa.¹⁷ Alinhamento este que é habitual e generalizado pela Europa integrando naturalmente composições de Haydn, a par de outros autores. As Sinfonias eram também programadas para introdução de espectáculos de ópera ou teatro, destacando-se como ponto de interesse para o público, p.e., a apresentação de “uma nova Symfonia do célebre Mestre Hayden” em 1810, a qual acrescentou mais valia à reposição da também consagrada ópera *La Mollinara de Paisiello*.¹⁸

No relato de Jacques-Étienne-Victor Arago de 1818,¹⁹ temos a descrição da estrutura variada de um espectáculo no Teatro de São João (Porto), em relação ao qual o autor elogia a execução de uma Sinfonia de Haydn aplaudindo a qualidade da orquestra e os talentos individuais de alguns dos músicos que a constituem. O luxo, enquanto sinal exterior de civilização, aparece associado aos nomes de Voltaire e Haydn.

Je suis las d'observer des abus; je veux me dédommager, en passant la soirée au spectacle. On donne Zaïre; une comédie intitulée l'Usurier, une farce, un ballet, et deux ou trois bagatelles de ce genre....

L'intérieur de la salle, quoique sans ornement, est beau, très-beau. La façade ne répond pas à ce que je vois. On doit ce monument à Jean VI, qui l'a fait bâtir en 1812. Il est, je pense, aussi vaste que l'Opéra de Paris, mais sans galéries. Les loges sont toutes occupées par une infinité de dames couvertes de diamants, et couronnées de fleurs et de pierreries: j'en suis ébloui. L'orchestre est grand; les préludes des musiciens annoncent chez quelques-uns du talent. Une tragédie de Voltaire, ce luxe, cette brillante assemblée, tout, jusqu'à l'attrait de la nouveauté, me promet beaucoup de plaisir. Me tromperai-je encore?

Une symphonie de Haydn sert d'ouverture: elle est fort bien exécutée. Le rideau se lève: la scène est immense, la décoration fort belle. (...) (Arago 1822: I, 92. 1818. Neryve).

¹⁷ Nos Concertos em Benefício de Pierre Gervais, violinista, no Teatro São Carlos em 1791 (GL 20: 1791/05/17) e de Joaquina Maria da Conceição Lapinha, cantora, também no Teatro São Carlos em 1795/01/24, (P-Ln LV2, fol.48).

¹⁸ No “Real Theatro de São Carlos (...) se ha de expôr ao respeitavel Público hum brilhante espectaculo: Depois de executar huma das mais bellas Symfonias, se ha de representar a sempre agradavel Opera, La Mollinara [Paisiello]. Logo que finde o primeiro Acto se fará huma nova Dança, a qual se intitula a Restauração do Porto, ou hum dos triunfos do heroe Wellesley. Ha de seguir se huma nova Symfonia do celebre Mestre Hayden, [sic] e dará fim (...) o segundo Acto da mesma Peça” (GL 213: 1810/09/05).

¹⁹ Desenhador que integrou as expedições de volta ao mundo comandadas por M. Freycinet, que tiveram lugar entre 1817 e 1820.

Tendo em conta as referências dos cronistas da *AMZ*²⁰ (em 1808 e 1816) relativamente à representatividade de Haydn no reportório dos salões mais elegantes e também dos salões de comerciantes estrangeiros (Cf. Cap. 4 - VI), verificamos que as indicações de reportório instrumental tocado nas apresentações da *Sociedade Philharmonica*, promovida por Bomtempo, a partir de 1822, não acrescentam novidade nesta matéria, embora alarguem a representação sinfónica de Haydn a obras mais tardias, da década de 1790 que são ouvidas na íntegra.²¹ Confirma-se assim que Haydn se constitui como uma referência de mais valia no processo de afirmação da música instrumental, projecto esse que marca a actividade de Bomtempo. Neste particular, o compositor português dissocia as Sinfonias de Haydn do contexto teatral de registo cómico, que parece dominar parte importante da sua recepção na época. O comentário do cronista da *AMZ* dá ainda conta do mais recente fenómeno de popularidade massiva que tem a ver com o sucesso da música de Rossini em Portugal, e não propriamente com o desconhecimento em relação à música de Haydn por parte do público em questão. Aponta também para um crescente profissionalismo ao nível da execução, notório no investimento em ensaios, o qual parece ter tido influência ao nível da recepção que se apresentou cada vez mais positiva:

Depois de se terem feito alguns ensaios a execução [das Sinfonias de Haydn] é normalmente bastante boa; no entanto, especialmente nas primeiras noites, podia-se notar pelo diminuto aplauso que a maioria do público teria preferido muito mais ouvir aberturas de Rossini. Parece entretanto que o aplauso foi maior nas últimas noites em que estas foram tocadas. No fim da primeira parte e no final do concerto tocam-se habitualmente aberturas de Mozart. (Brito/Cranmer 1990: 56-57. *AMZ* 1823/01/01).

Os quartetos de Haydn não constam de nenhum programa de concerto público em Viena, durante o período de vida do compositor, contudo a sua produção e consumo sob a forma de música impressa é aqui muito acentuada em finais do século XVIII, o que sugere que este era um género muito cultivado no quadro da prática musical privada austríaca. Em Londres os quartetos de

²⁰ Brito/Cranmer (1990: 35. *AMZ* 1808/06/30. *Ibid.*: 38-39. *AMZ* 1816/06/20).

²¹ “Cada concerto começa habitualmente com uma das grandes sinfonias que Haydn escreveu em Londres, as quais são executadas integralmente” (Cf. Brito/Cranmer 1990: 56. *AMZ* 1823/01/01). Sinfonias londrinhas de Haydn nºs 93-104.

Haydn ouviam-se nos salões, mas também em concertos públicos, o que corresponde aos hábitos de um público consumidor de programas mistos que englobavam praticamente todos os géneros de música.²² A presença de Haydn, na vida musical lisboeta, configura-se sob a linha de influência vienense neste particular, privilegiando precisamente as Sinfonias como vimos anteriormente. Os quartetos de corda e a música para tecla são consumidos no âmbito da prática musical privada, por músicos profissionais ou por amadores, sobretudo entre a comunidade de estrangeiros, destacando-se os testemunhos de William Beckford.²³ Haydn é o autor mais frequentemente referido pelo autor inglês, quando enumera os seus “tesouros de baú” no que respeita a música instrumental de câmara - sonatas para tecla e quartetos de corda - tratando-se de repertório executado por alguns dos músicos mais relevantes do panorama lisboeta, que pertencem ao círculo de relações do autor. Mas neste caso particular tudo aponta para que as partituras pertencessem à bagagem de Beckford,²⁴ como aconteceria eventualmente no caso de outros estrangeiros de que se conhecem práticas musicais. Refira-se, a propósito, a informação dada pelo cronista da *AMZ* de que Klingelhöfer, que promovia concertos onde se ouviam obras orquestrais de Haydn, Mozart e Beethoven, “recebia de imediato da Alemanha quase toda a nova música instrumental.”²⁵

A vasta divulgação dos quartetos de Haydn deve-se ao facto de terem aparecido rapidamente distribuídos sob a forma impressa (e em partes instrumentais) pelo menos em três países (Áustria, França, Inglaterra). As boas condições para a rápida disseminação da música do compositor passaram em grande medida pela eficaz comercialização, sob a forma impressa, uma realidade que teve também influência no mercado de Lisboa. No catálogo de Waltmann (1795) encontramos a referência para venda, a par de vários

²² Hunter, Mary, “The Quartets” in Caryl, (ed., 2005: 115).

²³ Apresentados no cap. 4 - VI a propósito do repertório cultivado em circuito privado. Destaque ainda para as referências em Brito/Cranmer (1990: 56-57. *AMZ* 1823/01/01).

²⁴ Cf. Beckford 1954: 42-43, 1787/05; 85-86, 1787/06/17; 164, 166, 1787/08/20. Beckford 1834, vol. II: 124 e 126. 1787. (Neryve).

²⁵ Brito/Cranmer (1990: 48-49. *AMZ* 1818/08/19).

compositores, dos Quartetos de Haydn referenciados como *Op.1 a 40, Op.51, Op. 54, 55 e 56*.

É sobretudo a partir da década de 1790 que se assiste a um notório impulso do comércio de música no nosso país, seja impressa, seja manuscrita, o que acontece sobretudo a partir da abertura de armazéns especializados. As edições de música instrumental impressas em Portugal são raras,²⁶ em comparação com o notório investimento no comércio de importação e venda de reportório cosmopolita e contemporâneo, que é valorizado nos anúncios de imprensa pela sua novidade e modernidade, com a finalidade de atrair o público potencial.²⁷ As composições de Haydn circulavam em edições importadas pelos principais armazéns de música que anunciam a sua venda, pelo menos desde 1791,²⁸ reservando-lhe, não raras vezes, lugar de destaque. Citamos a este propósito o anúncio de Waltmann, que para ilustrar os termos de valorização mercantil, apresenta como atractiva a música para piano-forte que constitui novidade, i.e., de criação recente e de autores de reconhecida modernidade estilística:

O Armazem de João Baptista Waltmann (...), recebeo novamente hum grande sortimento de Musica, em que entrão as ultimas obras de Haydn, Pleyel, e toda a colecção das de Giowetz, tudo para Piano-forte, com as de muitos outros Authores modernos. (GL 28: 1800/07/15).

A circulação efectiva de música de Haydn impressa pode ser ainda aferida em edições de música de câmara nas quais consta o pé de imprensa de Waltmann colado na folha de rosto de edições oriundas, na sua maioria, de

²⁶ Cf. Albuquerque 2006 que apresenta um catálogo das edições de música impressa em Portugal neste período.

²⁷ Cf. Cap. 6-I.

²⁸ Nos avisos de imprensa para venda de música, o nome de Haydn aparece frequentemente antes dos restantes compositores: "No Armazem de Musica de Mr. Marchal, ao Largo de Jesus, se vende huma colecção de Composições para Cravo por Haydn. Tres Sonatas de Clementi, e outras tantas de Hulmandel [sic] para ao mesmo instrumento. Primeiro 2º e 3º Concerto para o mesmo por Herman. Tres Sonatas dito por Mozart [sic]. Seis Concertos dito por Seroeter [sic]. Huma grande Sonata de Pleyel para Guitarra" (GL 45: 1791/11/08).

casas francesas,²⁹ para além de edições inglesas de finais do século XVIII, sem a referida etiqueta.³⁰

No Catálogo de Waltmann, de 1795,³¹ são anunciadas para venda as Sinfonias de Haydn nºs 15, 25, 51, 52 (*As Sete Palavras de J.C.*), nº 53 (a 4 partes), nº 58 (á 4 partes dedicadas ao Príncipe de Rohan), “*La Matina*”. A indicação de escrita a quatro partes pode remeter-nos para a possibilidade de execução em quarteto de cordas, o que alarga consideravelmente as possibilidades de difusão deste reportório.

O catálogo de 1803, também de Waltmann, exclusivamente dedicado à “*Música para Cravo, ou Piano-Forte*” inclui versões para tecla das “*Sinfonias de Haydn nº 1 a 12 e nº 21, 22, 25, 27, 29, 30, 31*” e ainda as “*nº 15 de la Loge olympique [1785] nº 12, 22 e 63 “du journal”*”. Refira-se que a *Sinfonia nº 63* é conhecida por “*La Roxelana*” (c.1780).³² Apesar de não ser possível identificar muitas das obras em causa, pode concluir-se que as Sinfonias de Haydn se circunscrevem grosso modo à sua produção entre as décadas de 1760 e 1780. Mais especificamente as associadas aos períodos fortemente dominados pela produção de Sinfonias em Eisenstadt (1761-1766) e Estérhazy, entre 1766-c.1775, ano em que o compositor se vira para a produção operática. Pode identificar-se a *Sinfonia “Le Matin”*, que juntamente com “*Le Midi*” e “*Le Soir*” (*Sinfonias nº 6 a 8*) pertencem ao primeiro ano em Eisenstadt (1761) e apresentam traços muito evidentes de escrita concertante. Verifica-se ainda a circulação de obras mais tardias como é o caso de *As Sete Palavras de Jesus Cristo* apresentada na versão orquestral como *Sinfonia nº52*, que data de 1787.

²⁹ No que refere a música de câmara regista-se um predomínio muito relevante na importação de edições de origem francesa. Entre os editores e comerciantes de música estabelecidos em Paris encontram-se nomes importantes no ramo, como Pleyel, Naderman, Cousineau, mas também as casas de “*Mles. Erarl Rue du Mail, nº37*” e “*Chez Mr. Lobry (...) Clef d’Or Nº34*”. Estes rostos gravados por Waltmann e colados sobre edições impressas por outras casas poderiam considerar-se uma marca de registo de propriedade e não como uma menção de edição (contraficação), ou simplesmente a sua marca de distribuidor exclusivo, uma vez que Waltmann detinha um dos mais bem fornecidos armazéns de música de Lisboa. (Cf. Albuquerque 2004: 206). Esta hipótese pode estender-se a Weltin já que este adopta o mesmo procedimento. (ver figuras no anexo C)

³⁰ Printed by Longman & Broderip nº26 Cheapside...Haymarket (P-Ln, M.P. 408/9, M.P. 417/10, C.I.C. 13 e 14).

³¹ ANTT/RMC. Cx.27, Doc.29. Cf. Albuquerque (2004: 139-174) onde se encontra a reprodução do referido catálogo.

³² Título que se deve ao uso de material no 2º andamento retirado da música escrita para a peça Soliman II, cuja heroína era Roxolane.

A popularidade desta obra em Portugal está ainda documentada pela existência de versões manuscritas para tecla.³³

O catálogo de 1795 de música para venda no armazém de Waltmann dá conta de Sinfonias de vários outros compositores, mas também neste género se destaca claramente Haydn (com as sete Sinfonias referidas) em comparação com outros autores, como [Antonio] Rosetti (ca.1750-92 com quatro sinfonias), [Johann Franz] Sterckel (1750-1817 com duas), Girovetz [Adalbert Gyrowetz 1763-1850], [Carl?] Stamitz (1745-1801) ou [François-Joseph] Gossec (1734-1829), entre outros autores contemporâneos. O interesse pela música orquestral de tradição austríaca cresce com a entrada no século XIX, surgindo indícios sobre a comercialização deste repertório em circuitos alternativos aos principais armazéns de música, facto que abordaremos no Cap. 6 - I.

Quem quizer comprar huma collecção das bellas symfonias dos grandes autores Hayden, Mozart, e Beetovens, em trinta e hum cadernos, pelo preço de 900 réis cada caderno, em metal, pôde dirigir-se à loja de Joaquim Manoel Lopes do Nascimento, abaixo do Correio Nº25 (GL 237: 1812/10/09).

A circulação de música manuscrita, quer em circuito privado, quer comercial, continuou a ocupar uma parcela importante no processo de difusão de repertório. Os músicos ao serviço de casas nobres tinham, entre as suas incumbências, a cópia manuscrita de música para uso e enriquecimento das coleções pessoais dos aristocratas que serviam. Esta prática de “recueils” pessoais de música vai difundir-se como atributo de distinção entre amadores. Pode considerar-se mesmo que a noção de obra, neste contexto, compete com a noção de repertório pessoal. Em termos comerciais, o circuito de venda de música manuscrita mantém-se activo, pelo menos até meados do século XIX³⁴

³³ Existem cópias manuscritas das “*Sette ultimas palavras de N. S .J.C.*” de Haydn para tecla no fundo Conde Redondo (P-Ln, F.C.R. ms 96.3 e 96.4). Neste fundo encontram-se ainda o Livro com “*Six sonates pour le clavecin ou le Piano forte composés par Giuseppe Haydn. A' Berlim*” (P-Ln, F.C.R. ms 50.1/96.5) e livros com quartetos de cordas (P-Ln, F.C.R. ms 96/1 e 2). Cópias que nos remetem para uma recepção mais tardia de Haydn, pelo menos entre 1790 e 1820.

³⁴ Este mercado de música manuscrita barata e sobretudo de música adaptada ao gosto e recursos do cliente vai manter-se ao longo do século XIX em várias modalidades como se pode comprovar pelos anúncios colocados na imprensa: (GL 266:1815/11/10), (GL 131: 1826/ 06/06), (GL 220: 1830/09/17). Os anúncios de maior versatilidade e facilidade em matéria de adaptações de música aparecem invariavelmente noutras canais que não a GL, i.e., em publicações que servem mais directamente um público emergente de amadores cuja disponibilidade económica provém da actividade comercial, como é o caso do *Comércio do Porto* (CP 267: 1822/11/11). Estes avisos de imprensa são citados na íntegra no Cap. 6 - I a propósito da discussão do comércio de música.

e tem como consumidor preferencial o músico amador (Cf. cap. 6 - I). O comércio de música manuscrita concorre assim fortemente com a música impressa pois oferece condições diferenciadas à medida e gosto do cliente, muitas vezes a preços mais acessíveis. É também fornecido e anunciado regularmente pelos armazéns especializados, o material necessário para escrever música ou para organizar e encadernar as colecções pessoais com “fino gosto”.³⁵

A música para tecla e conjuntos de câmara de Haydn, para além da divulgação assegurada pelas edições impressas, circulava também sob a forma manuscrita, podendo ser identificada em algumas das colecções oriundas de livrarias de casas nobres portuguesas.³⁶ A diversidade das fontes musicais em que se testemunha a circulação da música de Haydn confirma-nos que se trata de um compositor que coexiste em praticamente todos os circuitos, i.e., público e privado, moderno e antigo. Encontramos a sua música a ser apreciada na corte e nos melhores salões aristocráticos - tem aliás, a sua origem matricial na corte de Esterházy – e também nos salões burgueses mais sensíveis à assimilação dos atributos de distinção da aristocracia. Circulava também nos teatros públicos de ópera e integrava o programa dos concertos vocais e instrumentais. Em termos de suportes materiais, para além da estabelecida difusão manuscrita, beneficiava da disseminação comercial por via impressa.

³⁵ É o caso da venda de “tarjas de bom gosto para rostos de colecções de Musica.” (GL 19:1794/05/13), “hum completo sortimento de papel pautado.” (GL 23: 1801/06/09), “papel pautado[holandês], e papel para escrever, de diferentes qualidades, pennas de corvo” (GL 271: 1814/11/16). Estes avisos de imprensa são citados na íntegra no Cap. 6 - I a propósito da discussão do comércio de música.

³⁶ Na colectânea de composições para tecla pertencente à Marqueza de Tancos (P-Ln, M.M. 321) identifica-se, entre vários compositores oriundos da tradição musical italiana, uma *Sonata de Haydn*, Hob XVI: 27 (Alvarenga 1995: 143). Refira-se ainda um outro livro da mesma natureza, que inclui entre compositores de difusão local os casos mais disseminados de Boccherini e Haydn: “*Sonatas del Sigr Mathias Vento, Bocquarinni, Hayden, Cordeiro, Mesquita, E outros auctores da primeira Classe Para uso de Cn^a Illobranda*” (P-Ln, M.M. 4530). Espécies que nos remetem para a última década do século XVIII. Um outro livro manuscrito dedicado a este compositor apresenta as seguintes inscrições na folha de rosto: “*Sonatte per cembalo del Sigr. Giuseppe Haydn//Em 25 de Março de 1817 principiei eu este livro e acabeio [sic] em 23 de Junho do mesmo anno*”. O volume apresenta as insígnias do Real Seminário da Patriarcal (P-Ln, C.N. 208) e reune cinco Sonatas.

2 – A moda Parisiense: Pleyel

A importação de práticas culturais e de consumo, com tendência à disseminação generalizada, favoreceu a criação de um espaço e uma dinâmica próprios à implementação dos fenómenos de moda. A circulação cada vez mais rápida e massiva de bens e a sua eficaz comercialização permitiu um dinamismo ao nível do consumo, marcado por mudanças de gosto em constante actualização. No caso da música este processo desenvolve-se numa lógica participativa que é, aliás, modelarmente representada na produção de Pleyel. A preocupação em acompanhar um “modernismo gosto”³⁷ que se associa à lógica da moda, passou a marcar uma passagem do tempo mais rápida e a distanciar gerações de forma mais acentuada. A mesma lógica podia estar subjacente ao consumo de reportório num quadro cujo referencial passava pelo “estar na moda”.³⁸ Os circuitos comerciais, sobretudo o francês, determinavam o gosto ou pelo menos forneciam a sua base material, tanto mais que a música alemã e vienense era parcialmente filtrada por este mesmo circuito. É precisamente neste contexto que o nome do compositor austríaco Ignace Joseph [Ignaz Josef] Pleyel (1757-1831) se impõe como referência marcante, através da sua actividade desenvolvida em Paris, não apenas como compositor, mas também editor e construtor de pianos, largamente internacionalizado.

É sobretudo no plano das suas múltiplas actividades comerciais que Pleyel mais se distancia de Haydn. Associado ao universo aristocrático, este último compositor, apesar de não se envolver em actividades empreendedoras, retirou óbvios benefícios da sua expansão no universo comercial. A música de Pleyel gozou de uma disseminação extrema por toda a Europa durante a sua vida, não sendo contudo alvo de um discurso que a associasse à ideia de cânone, tal como aconteceu com a produção de Haydn. A este respeito são

³⁷ Expressão retirada do Entremez *Os Noivos de um Mês* (1786: 8. Nerytc).

³⁸ O periódico alemão “*Journal des Luxus und den Moden*” que dá conta das tendências da moda em vários domínios, publica uma avaliação da música sob este prisma em 1793. Em carta de autor não identificado sobre a Moda na Música, referem-se como autores em moda para a música vocal Dittersdorf, Mozart e Martini com clara vantagem para o primeiro (Cf. An., “On fashion in Music” in *Journal des Luxus und den Moden*, Julho, 1793 in Haskell (ed.), 1995: 61-63).

reveladoras as palavras de Stendhal num texto de comparação entre os dois compositores, que devem contudo ser enquadradas com as necessárias reservas, na medida em que este Autor está preocupado em participar no processo de edificação de um cânone, historicamente legitimado, em termos de reportório:

Haydn est le véritable inventeur de la symphonie: et non seulement il inventa ce genre, mais il le porta à un tel degré de perfection, que ses successeurs devront ou profiter de ses travaux, ou retomber dans la barbarie. L'expérience prouve déjà la vérité de cette assertion hardie. Pleyel a diminué le nombre des accords et économisé les transitions: ses ouvrages ont moins de dignité et d'énergie. (Stendhal 2002: 35, carta de Viena 1808/04/15).

Apesar das críticas de Stendhal em relação à música de Pleyel, importa sublinhar que este foi um dos compositores mais tocados no âmbito da música doméstica. Para este fenómeno contribuiu em muito o facto de Pleyel ser o detentor em Paris, desde 1795, de uma importante casa de edição musical que, ao longo de 39 anos de existência, publicou não só as suas obras, como também as de compositores centrais na época, entre outros Haydn, Luigi Boccherini, J. L. Dussek. Apesar da sua popularidade, não estamos perante um caso de difusão com o alcance de Haydn, para o qual, aliás, em muito contribuiu a casa Pleyel,³⁹ nem tão pouco perante um estatuto como o deste compositor. A casa Pleyel manteve intercâmbio com outros importantes editores⁴⁰ e relações comerciais com armazéns de música de outros países, o que facilitou a disseminação das suas próprias obras, por sinal já com muita popularidade.⁴¹ O circuito de exportação das edições Pleyel para Lisboa estabeleceu-se através de relações comerciais com os armazéns de Waltmann⁴² e Weltin,⁴³ que podem ser hoje comprovadas em edições oriundas

³⁹ Aquela que é uma das mais importantes realizações editoriais da casa Pleyel consistiu precisamente numa coleção de partituras de bolso intitulada *Bibliothèque Musicale* que se iniciou em 1802 com 4 Sinfonias de Haydn e consagrou 10 vol. aos seus quartetos de corda. Em 1801 Pleyel, publicara aliás uma edição luxuosa: *Collection complète des quatuors d'Haydn, dédiée au premier Consul Bonaparte*.

⁴⁰ Por exemplo, Artaria e Hoffmeister em Viena, Böhme em Hamburgo, Breitkopf em Leipzig, Hummel em Amesterdão e Simrock em Bona.

⁴¹ Regista-se em Portugal a circulação em edições inglesas [ca.1788] da música de Pleyel "Six Sonatas for the Piano-Forte or Harpsichord with an accompaniment for a Flute or Violin, and Violoncello: composed and dedicated by permission to her Majesty the Queen of Great Britain; by Jgnace Pleyel." London. Printed by Longman & Broderip nº26 Cheapside & Nº13 Hay Market. (P-Ln, C.I.C. 15/2, M.P. 417/2A, M.P. 408/16).

⁴² Refira-se a propósito a edição do "Quintetto pour deux violons deux Alto et Violoncelle composé par I.Pleyel Nº2 [2 ms]. Lisboa: Em casa de J.B.Waltmann na rua direita de S.Paolo, de frente da Fábrica dos

da casa mãe na qual os comerciantes estabelecidos em Portugal colocaram o seu próprio pé de imprensa. Refira-se, a propósito, que Pleyel é um dos autores mais assiduamente anunciados na imprensa por todos os armazéns especializados. Já antes de Waltmann e Weltin, Pierre Maréchal anuncia, desde 1791 (ano em que abre a sua loja) e com regularidade, obras de Pleyel, o que comprova a relativa popularidade da sua música em Portugal em géneros como o quarteto de cordas por natureza vocacionado para a prática musical em contexto privado.

No armazém de Musica de Mr. Marchal ao largo de Jesus se achão de venda 4 novos quartetos de rebecca, compostos por Ignacio Pleyel (GL 38: 1791/09/20).

Os anúncios para venda de música, colocados na imprensa pelos armazéns especializados permitem fazer uma ideia do reportório que suscita mais interesse junto do público, logo, com maior saída comercial. Os músicos que estão à frente destas casas comerciais (todos eles instrumentistas) reproduziam os modelos de empreendimento e estratégia comercial existentes nos seus países de origem.⁴⁴ Tratava-se de aproveitar com oportunidade as potencialidades de um mercado incipiente numa cidade em que os armazéns de música eram praticamente inexistentes, conquistando praça na década de 1790. O comércio era dominado pelas casas de Pierre Anselme Maréchal (1791) que se associou depois a Francisco Domingos Milcent (1792), de João

Vidros a Lisboa", uma vez que o pé de imprensa não é etiqueta colada, deverá tratar-se da aquisição de chapas originais (P-Ln, C.N./s. cota., ed. ca 1793-1803).

⁴³ Refira-se a edição de "Six Quatuor pour deux Violons, Alto et Basse composés par F. Fraenkle: oeuvre 1^{er}. A Paris chez Pleyel, Rue Ne... O pé de imprensa é de Weltin (através de etiqueta colada): "Em casa de Weltin, Musico da Camera de S.M. Fidelissima, se vende Musica Italiana, Alemã e Franceza para toda a qualidade de Instrumentos, e geralmente tudo o que se pôde dizer a respeito de Musica. Mora em Lisboa na Rua Theatro de S. Carlos, defronte da Igreja dos Martyres, no primeiro andar". O pé de imprensa anterior, i.e. por baixo desta etiqueta é de Pleyel sendo por sua vez também uma etiqueta anteriormente colada. As partes de vl2 e vc não têm as etiquetas Pleyel, nem Weltin coladas, podendo ler-se o pé de imprensa original: "A Paris. Chez Nademan, Rue de la Loi, à la Clef d'or (...) A Lyon. Chez Mr. Garnier, Place de la Comédie" [Só constam as partes de vl e vc]. Refira-se ainda que Weltin comercializa também os pianos Pleyel, dos quais coloca anúncio na *Gazeta de Lisboa* em 1818 (Cf. Cap. 6 - II).

⁴⁴ Este mesmo modelo de músico polivalente que se desdobra numa actividade editorial virada para a "nova" música encontra-se paradigmaticamente representado pelos contemporâneos Muzio Clementi (1752-1832) e Ignace Pleyel (1757-1831), também eles pianistas, compositores, editores e comerciantes especializados na construção e venda do piano-forte, com estabelecimento em Londres e Paris, respectivamente. Vale a pena sublinhar, desde logo, a contemporaneidade entre o modelo de actividade desenvolvida em Portugal por Maréchal na década de 90 (mais precisamente até 1796, data da sua deslocação para Madrid) e a que encontramos nos centros europeus associados ao desenvolvimento e afirmação da "nova" música instrumental. Sobre o período espanhol Cf. Siemens Hernandez (1992).

Baptista Waltman (1792) e mais tarde João Baptista Weltin (1798)⁴⁵. Esta actividade comercial pretendia acompanhar as apetências de um público cada vez mais atento à certificação da qualidade e modernidade dos produtos e apreciador de novidades importadas dos grandes centros europeus, sobretudo de natureza sofisticada.⁴⁶ Paralelamente, estes armazéns davam também resposta ao processo de actualização qualificada do mercado constituído pelos músicos profissionais. A venda do metrónomo anunciada por Waltmann, em 1818, apresenta-se como um caso paradigmático, não só de afirmação na imprensa do prestígio da Corte alemã e da sua influência ao mais alto nível cultural na Europa⁴⁷, mas também e por extensão, do universo de criação instrumental. Metrónomo que aparece igualmente como um instrumento de aproximação qualitativa entre músicos amadores e profissionais, pois regula de forma “positiva” (entenda-se rigorosa) os andamentos, optimizando não só a boa circulação das obras como a crescente “autonomia” do músico amador.

Projectando a realidade musical portuguesa, a imprensa oferece por tradição um espaço significativamente maior à música vocal, residindo a novidade, por isso, no aparecimento de avisos consagrados ao reportório instrumental. Nestes prevalecem os avisos relativos ao reportório vocacionado para a prática musical doméstica, onde apesar de não serem nomeados inicialmente os compositores se destaca a excelência e novidade da música:

Mr. Marechal, morador na rua das Parreiras, ao largo do Convento de Jesus, recebeo ha pouco huma excellente Collecção de Musica nova para Cravo, Rebeca, Flauta, Clarinete, e outros instrumentos, a qual, com faculdade da Real Meza da

⁴⁵ Sobre a biografia e actividade editorial de qualquer um dos editores de música activos neste período, nomeadamente Pierre Anselme Maréchal, Francisco Domingos Milcent, Joaquim Inácio Milcent, João Baptista Waltmann, João Baptista Weltin e Luis Gonzaga Weltin, Cf. Albuquerque (2006: 114 -139). A influência e domínio da iniciativa estrangeira não se restringia aliás à edição musical. É conhecido o processo de estabelecimento como livreiros, na Europa do Sul, de mercadores ambulantes de livros ou *colporteurs* oriundos de Monétier de Briançon que em meados do século XVIII detinham grande parte do comércio de livraria em Portugal, bem como na Espanha e até Itália, estabelecendo uma rede familiar e profissional que lhes conferirá enormes vantagens sobre quaisquer concorrentes. (Cf. Guedes 2005: 98-101). A actividade comercial ligada à música será abordada neste estudo no Cap. 6 – I e II.

⁴⁶ Refira-se, como curiosidade, o facto de os armazéns de música anunciarem pontualmente outros produtos como “excellente jaleia de França” (CM nº41, 1802/10/12), xaropes (CM nº27, 1804/07/03) ou a “áréa luminosa para escrita da mais fina que tem aparecido” (CM nº27, 1804/07/03). Cf. Cap. 6 – I e II.

⁴⁷ “hum novo instrumento chamado Metronomo, dedicado a S. M. o imperador de Alemanha, inventado por hum dos seus engenheiros, Mr. Maelzel: este instrumento, marca [de] hum modo positivo todos os movimentos da Muzica, e foi aprovado por todos os compositores de musica da Europa” (GL 164, 1818/07/15).

Comissão Geral, tem posto em venda: o que faz saber ao público, para que quem quizer alguma parte da dita Collecção acuda ao indicado lugar. (GL 37: 1791/09/13).⁴⁸

Reveladores são ainda os casos de anúncios de imprensa consagrados a reportório de êxito comercial garantido, i. e., sobretudo de música vocal, mas que contêm também referências à música instrumental. Sublinhe-se o pormenor de ser citado apenas o nome de Pleyel, decerto por se tratar do autor com mais impacte junto do público comprador:

Na Real Impressão e Armazem de Musica de Pedro Anselmo Marchal ao Chiado se achão Sonatas, Duetos, variações, Solfejos, e outras Peças para Cravo e Rabeca, de Pleyel, e outros Authores; Arias e Duetos Italianos de Paisiello, Cimarosa, &c.; Princípios de Rabeca, e Minuetes e Contradanças para o mesmo Instrumento, tudo vindo ultimamente de Napoles. (GL 29: 1794/06/19).⁴⁹

Importa contudo fazer a ressalva que entre os autores de música instrumental mencionados em anúncios de imprensa por Maréchal, em 1791, encontramos, para além de Pleyel,⁵⁰ Haydn, Hulmandel [Nicolas-Joseph Hüllmandel (1756-1823)], Clementi,⁵¹ Mozart, Seroeter [Johann Samuel Schröter (1752-1788)],⁵² [Leopold?] Kozeluch (1747-1818),⁵³ e outros nomes de obscura posteridade. No seu conjunto, trata-se de autores contemporâneos que se destacaram com maior ou menor destaque na História da música instrumental. Os géneros anunciados são quartetos de corda, duetos para flauta e violino, sonatas, minuetes e outras pequenas peças para cravo. Em

⁴⁸ Neste conjunto de música nova, i.e., recentemente chegada de fora, ressalta desde logo o anúncio de composições para clarinete, um instrumento cuja presença só aparece relatada em palco a partir de 1795. O clarinete constitui novidade no Teatro de São Carlos em 1795, ano em que esta orquestra integra João António Wisse “ultimamente chegado de fora”, o qual se apresenta também a solo na Assembleia das Nações Estrangeiras nesse mesmo ano (GL 49: 1795/08/12) e no ano seguinte terá um concerto em seu benefício no Teatro São Carlos (GL 41: 1796/11/10). Aparecem registos de concertos para clarinete nos Manifestos da ISC a partir de 1796. Cf. Cap. 2 e 3.

⁴⁹ Refira-se ainda um outro anúncio nos mesmos termos: “João Baptista Waltman faz saber a todos os Professores e Curiosos de Musica que elle acaba de receber as Obras novas dos Authores seguintes: huma Missa nova completa a quatro vozes do célebre Jacomo Tritto, de Napoles: Arias novas, sérias e jocosas, de Paisiello, Cimarosa, Sarti, Guglielmi, Bianchi, Marinelli, Palma, Nicolini, Andreozzi, Marcos Antonio, Portuguez, Compositor em Napoles. Fioravanti, Martinni, Mengozzi, Gazzaniga, Ferdinando Per e Zingarelli. - Tambem avisa que sahirão ultimamente á luz as Obras 28, 29, 30, e 31, Sonatas para Piano forte de Pleyel, e muitas outras Obras modernas para todos os Instrumentos” (GL 16: 1797/04/18).

⁵⁰ GL 38:1791/09/20.

⁵¹ GL 43: 1791/10/25.

⁵² GL 45: 1791/11/08.

⁵³ GL 41:1791/10/11.

relação a estas últimas anuncia-se frequentemente a possibilidade de as tocar também no piano-forte. Será esta mesma linha de representação do reportório instrumental, que se encontra nos outros dois armazéns especializados em música, que mais directamente sucedem à actividade de Maréchal, nomeadamente o de João Baptista Waltman (fl.1792-1824) e o de João Baptista Weltin (fl.1792-1824).

Waltmann é aquele que promove de forma mais incisiva junto do público, constituído por profissionais e amadores, i.e. “Professores e Curiosos de Musica”, a actualidade e novidade da “moderna” música que tem à venda. O seu armazém é também o que terá possuído o catálogo maior e mais variado (de que conhecemos exemplares de 1795 e 1803), alargando-se muito em concreto na música orquestral, concertante e nos métodos de ensino de instrumentos (Cf. Cap. 6 - III. 2). Com extensa representação no catálogo de Waltmann (de 1795) as obras de Ignace Pleyel cobrem vários géneros musicais oferecendo ainda várias possibilidades de adaptação. Para além de obras para piano e várias formações de câmara, estão também muito bem representadas as suas - tão aplaudidas em Paris - *Sinfonias concertantes*.⁵⁴ Afirmundo-se como género de demonstração virtuosística de grande efeito, com melodias acessíveis e diálogo rápido de efeitos entre dois solistas, suportados por um acompanhamento orquestral de pouca densidade, a popularidade da Sinfonia Concertante terá correspondido, em Paris, a uma mudança de estrato social nas audiências dos concertos públicos, que deixou de estar exclusivamente dominada pela aristocracia e se abriu à classe média (Hertz 2003: 677).

O referido catálogo de 1795 adverte para a comodidade e versatilidade musical das obras de Pleyel, tentando seduzir e dar resposta a um público de músicos amadores ou em iniciação:

⁵⁴ No período galante verifica-se a emergência de um novo tipo de composição concertante que inclui alguns solistas e orquestra e que passa a ser designada como Sinfonia Concertante. O seu potencial é rapidamente aproveitado pelos editores franceses que expandem muito a sua representação nas propostas em catálogo. Os primeiros exemplos de sinfonias concertantes publicadas em Paris destinavam-se a dois violinos solistas. O gosto público na época pela apresentação em palco de dois virtuosos a que se juntou um suporte orquestral, esteve na origem da sinfonia concertante. Os compositores que conquistaram maior popularidade com a sinfonia concertante foram Carl Stamitz e Giuseppe Cambini. (Hertz 2003: 677). Cf. ainda Barry S. Brook, “The Symphonie Concertante: Its Musical and Sociological Bases” in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 6, 1975: 9-27.

Avisa-se aos Curiosos de Musica e Musicos que toda a Musica de Jgnacio Pleyel, serve para todos os instrumentos: isto he, aquella composta para o Piano-forte serve para a Rebecca, Alto Viola, Violoncello, flauta e fagote. Aquella composta para Rebecca, serve para o Piano-forte. Acha-se tambem em caza do ditto J. B. Waltmann pequenos Rondos tirados das melhores obras de Pleyel, muito uteis e agradaveis aos Principiantes.⁵⁵

Verificamos que a partir da década de 1790 se dá assim resposta comercial ao conteúdo programático que preenche com maior êxito as assembleias de então. Esta realidade é aliás confirmada pelo cronista da *AMZ* que relata que nas assembleias é de “bom tom” abrirem com um concerto que deve começar por um quarteto concertante de Pleyel, Boccherini,⁵⁶ [Adalbert] Gyrowetz (1763-1850) ou outro semelhante.⁵⁷ Importa aqui sublinhar o carácter modelar com que são apresentados os autores, na medida em que se considera que, no caso de não se tocar Pleyel, deverá dar-se a ouvir algo estilisticamente próximo.

Refira-se ainda o caso excepcional de se programar para um concerto vocal e instrumental da Assembleia das Nações Estrangeiras (Janeiro de 1797) a audição de uma obra de música de câmara, exceção que se justifica decerto por se tratar precisamente de Pleyel:

hum Concerto vocal e instrumental na Casa da Assemblea nova, em beneficio das antigas Administradoras da Casa da Assemblea das Nações, no qual cantaraõ Mrs. Forlivesi, Angelelli, e Lungarini, e haverá hum concerto de Boé, [sic] e hum quinteto de Pleyel, tocados pelos melhores Professores desta Corte. (GL 52: 1796/12/27 e GL 1: 1797/01/03).

⁵⁵ ANTT/RMC Cx.27, Doc.29. Cf. Albuquerque 2004: 168.

⁵⁶ Para além de ter assegurado um circuito relevante de comercialização das suas obras desde 1767-68, temporada em que publicou os *Seis Quartetos* Op.1 e os *Seis Trios de Cordas* Op.2 em Paris, Boccherini tinha também uma relação de proximidade com Portugal, uma vez que trabalhou para o Infante Dom Luís na corte de Madrid entre 1769 e 1785, ano da morte deste. A partir de 1786 passou a trabalhar para a corte de Friedrich Wilhelm da Prússia.

⁵⁷ Cf. Brito/Cranmer (1990: 35. *AMZ* 1808/06/30). “Nas cidades principais, mas sobretudo em Lisboa, é de bom-tom, quando se tem convidados, começar o serão com um pequeno concerto. Estes concertos têm normalmente as seguintes características. A orquestra é constituída por dois violinos, viola e violoncelo, a que se junta por vezes uma flauta. Começa-se por um assim chamado quarteto concertante de Pleyel, Boccherini, Gyrowetz ou outro semelhante. Em seguida, canta-se habitualmente uma ária de ópera italiana. Depois segue-se um concerto ou solo para flauta; a seguir um outro para forte-piano, e por fim os membros do quarteto terminam com uma abertura italiana arranjada para os seus instrumentos, o mais ruidosa e jovial possível.”

Refira-se a propósito uma edição que terá circulado: “*Six Nouveaux Quatuors pour Flûte, violon, alto et basse composés par J. Pleyel dédiés aux amateurs*. Oeuvre de quatuor de Flûte. 1e. Partie. Enregistrés à la Bibliothèque Nationale. A Paris chez Pleyel, Rue Neuve des Petits Champs, N°24 entre la rue Ste. Anne et celle de Chabannais. Propriété de l'auteur”, apresenta monograma autógrafo nos cadernos da parte de flauta. Edição de ca.1798 (P-Ln, C.I.C. 221 a 228/A).

Os factores que contribuíram para a popularidade da música de Pleyel, passaram não só pela sua eficaz colocação no mercado, mas também pela prolífera produção deste autor. Trata-se de um autor que dá resposta à apetência do público pela novidade, pela variedade de meios instrumentais e pela possibilidade de adaptação às limitações técnicas de músicos de escassos recursos, sem deixar contudo de oferecer sedutoras e brilhantes passagens. Verifica-se uma capacidade de adaptação a um público amador em franco alargamento na classe média, não estabelecendo patamares de exigência técnico-musical impeditivos, porque demasiado elevados. A publicação de música em tão grande quantidade, como acontece em autores como Pleyel (ou Cambini) acarreta um acentuado grau de similaridade das sucessivas obras entre si, que passa aliás pelo reaproveitamento de material, permitindo aos instrumentistas amadores comprar nova música sem a introdução de desafios técnicos desconhecidos.

A acessibilidade da música de Pleyel, sob a forma impressa, pode ter contribuído, a longo prazo, para uma tendencial secundarização do recurso à cópia manuscrita, para o que poderá ter também contribuído a circulação de reportório através do aluguer de partituras disponibilizadas pelos armazéns, inclusive para fora de Lisboa.⁵⁸

Os dois paradigmas Haydn e Pleyel, aqui discutidos, apesar de se constituírem como universos distintos e estarem associados a públicos e contextos também diferenciados, mas tangenciais, oferecem-nos uma realidade que se interpenetra e demarca o horizonte estilístico do reportório cosmopolita. Este cosmopolitismo musical apresenta como ideal de consagração constituir-se como cânone para o futuro, não deixando contudo de estar aliado e influenciar o gosto em voga no seu tempo, como é o caso de Haydn.

O catálogo de música disponível no armazém de Waltmann, elaborado em 1795,⁵⁹ tem um carácter cumulativo e apresenta uma diversidade de oferta muito mais alargada do que pode imaginar-se com base nos seus anúncios colocados na imprensa, desde 1792. Evidenciando um negócio em rápida

⁵⁸ A possibilidade de aluguer é anunciada em *GL* 10: 1800/03/14 e *CM* 51: 1800/12/23, (Cf. Cap.6 - I).

⁵⁹ ANTT/RMC Cx.27, Doc.29. Cf. Albuquerque 2004: 139-168.

expansão, este catálogo inclui mais de 1000 títulos de autores estrangeiros, cuja circulação pode ser hoje parcialmente aferida pelos exemplares onde consta o seu pé de imprensa.⁶⁰ Os autores incluídos, passíveis de associar à vida musical portuguesa, são Andrea Marra⁶¹ e Antonio Lolli.⁶² O catálogo é muito incipiente nos dados que fornece sobre as obras, e mesmo em relação a uma categorização por géneros mais fina, que permitisse uma identificação razoável. Por exemplo, a “música de violoncello” inclui uma lista muito extensa de autores aos quais estão atribuídos números (onde não é claro se a numeração respeita a livros ou opus) sem qualquer indicação quanto ao género ou sequer tonalidade, que aliás nunca é referida. Oferece contudo informação valiosa quanto à variedade de autores, géneros e meios instrumentais mais representados, para além dos Métodos de ensino cuja oferta se alarga consideravelmente no seu catálogo de 1803.⁶³

A oferta do referido catálogo incide sobretudo em música instrumental: sinfonias, sinfonias concertantes para as mais variadas combinações solísticas, supondo-se que na rubrica “Simphonias. Separadas” que inclui apenas três títulos se trate de aberturas. A produção de Giuseppe Maria Cambini (1746-1825) autor de cerca de 80 Sinfonias concertantes, tem uma vasta representação no catálogo contando com 15 obras para dois violinos e 32 para combinações solísticas com flauta, oboé ou fagote.

No universo da música de câmara verifica-se um peso muito significativo de obras para violino, violoncelo, clarinete, flauta, fagote e trompa. Na categoria de quartetos de corda encontram-se mais de 100 títulos, que incluem obras enigmaticamente denominadas de trios, duos e sonatas. Aparecem ainda

⁶⁰ Na P-Ln, nos fundos da Colecção Ivo Cruz (C.I.C.) e Conde Redondo (F.C.R.) existe uma série de volumes de música impressa onde consta o pé de imprensa de Waltmann sob a forma de etiqueta colada em edições importadas do estrangeiro. Encontramos música de Federigo Fiorillo (1755-1823), C.I.C. 200 a 203A; Giuseppe Maria Cambini (1746-1825) C.I.C. 169-172A e 193-196. No F.C.R. as espécies com obras dos autores a seguir listados não apresentavam ainda cota: Paul Wranitzky (1756-1808), Muzio Clementi, H. N. Lepin, D. Steibelt (8 vol.), I. Pleyel (7 vol.), W.A. Mozart (4 vol.), F. Fraenzle (3 vol.), Dussek, Nicolas Schmitt, Antoine Stamitz, Cousineau (filho), A. Rigel, L. Boccherini e Andreas Romberg (2 vol. cada).

⁶¹ Autor do “*Minuetto con due cento variazioni differenti, sopra l'istesso minuetto e primo violino e secondo violino e basso*” editado por F. Milcent ca. 1765-66. São-lhe atribuídas no catálogo as *Sonatas nº1 e 2 para violino* e ainda os *Quartetos, Trios e duos* sempre em duplicado para cada uma das formações.

⁶² Violinista que se apresentou em concerto em Portugal em 1787 (Cf. Cap. 3 - VIII) aparece aqui representado com algumas obras para violino e violoncelo.

⁶³ P-Ln, Fundo do Ex-I.P.P.C., s/cota (Cf. Albuquerque 2004: 169-174). Cf. Cap.6 - III.2.

outras combinações, como quintetos e sextetos (sem que se determinem os instrumentos) e ainda quartetos, quintetos, trios e duos para flauta. Importa sublinhar o peso do reportório para flauta que é muito significativo e que sabemos ir ao encontro de uma efectiva popularidade do instrumento em Portugal, à semelhança do que acontecia por quase toda a Europa.⁶⁴ A harpa conhece também neste catálogo uma oferta alargada de cerca de 40 títulos, o que parece inesperado, considerando que se trata de um instrumento de fraca implementação no nosso país. Para o clarinete que é um instrumento recente em Portugal, Waltmann propõe uma surpreendente lista de cerca de 80 títulos, entre música de câmara e concertante, à qual pode somar-se ainda uma escolha que se adivinha lata (já que não vem discriminada) de “Música militar para duas clarinettas, duas Trompas e dous Fagotes”. Esta rubrica está dividida em “cem numeros”, podendo cada um incluir até nove peças de música cada. Refere-se ainda a existência de composições a “8 e 10 Instrumentos de vento” entre as quais se encontram “tambem as melhores Symphonias de Opera para estes Instrumentos”.

A representação da música sacra e da ópera é diminuta neste catálogo,⁶⁵ com excepção para as possibilidades de adaptação à prática doméstica, através de árias ou aberturas, somando estas últimas 26 “Ouverture[s] para Piano-Forte; violino e violoncelo”. A música para “cravo ou piano-forte” está amplamente representada por sonatas, variações, concertos e música de câmara a quatro mãos, onde se distinguem os dois pólos fortes constituídos por Haydn e Pleyel.⁶⁶ Este último constitui-se como modelo para

⁶⁴ Verificou-se uma notável expansão da publicação de quartetos com flauta em Paris, liderada pela influência de compositores associados a Mannheim como é o caso de Cannabich Toeschi ou Carl Stamitz. É a Boccherini e à publicação dos seus quartetos de cordas em Paris (1767-69) que se deve a afirmação plena deste género em termos de oferta editorial sustentável junto do público (Hertz 2003: 681). O quarteto concertante conheceu também uma abundante oferta editorial constituindo-se como que a contrapartida camarística das sinfonias concertantes. Sendo certo que o quarteto de cordas fica associado a um contexto mais íntimo de execução, os catálogos abundam em oferta de quartetos concertantes, mesmo que a marca concertante da escrita nem seja muito explícita. Será com as obras de Étienne-Bernard-Joseph Barrière e Cambini (ed. 1776) que o quarteto concertante atinge uma estrutura estabilizada em que predominam dois andamentos, Allegro-Rondeau, sem andamento lento, o que demonstra a estreita relação de influência com a sinfonia concertante. Também neste género Cambini é extraordinariamente prolífero escrevendo 174 quartetos concertantes (Hertz 2003: 683-685).

⁶⁵ “Música de igreja” com oito títulos e ópera com apenas cinco títulos, oferece contudo uma escolha um pouco mais diversificada para a prática de música vocal privada com uma lista de 24 “Arias Italianas com acompanhamento de Piano-Forte, e Orchestra”.

⁶⁶ Podemos citar, a título de exemplo, um anúncio que reflecte essa mesma realidade “O Armazem de João Baptista Waltmann (...), recebeo novamente hum grande sortimento de Musica, em que entrão as

um reportório em moda, cuja criação é vocacionada para responder às expectativas e recursos dos músicos amadores, seja na sua praxis em contexto doméstico, seja como público ouvinte, facilitando ao extremo as possibilidades de execução da sua música, segundo as mais diversas conjugações instrumentais, como se pode comprovar no referido anúncio do catálogo de Waltmann.⁶⁷

II – Os Modelos Locais

1 - Persistências Arcaicas

A avaliação do que se possa considerar ou não um arcaísmo não assenta numa cronologia de comparação sincrónica entre os diferentes centros culturais da Europa, porque tal visão seria redutora de uma realidade rica e complexa. Trata-se sobretudo de avaliar os processos de entrada e afirmação de novos reportórios, a par da manutenção de práticas musicais instaladas, podendo considerar-se estarmos perante um arcaísmo quando não se verifica qualquer processo de negociação ou permeabilização destas em relação ao novo discurso dominante no mesmo contexto e realidade cultural, verificando-se até eventuais choques.

No universo da música de sociabilidade o minuete⁶⁸ constitui-se como um género fundamental para discutir o complexo processo de transformação de modelos de convivialidade e respectivas práticas culturais. Esta foi a última dança de par (*danse à deux*) a ser exportada pela Corte francesa de Luis XIV e a persistir nos salões até inícios do século XIX. Enquanto as restantes danças

ultimas obras de Haydn, Pleyel, e toda a colecção das de Girowetz, tudo para Piano-forte, com as de muitos outros Authores modernos." (GL 28: 1800/07/15).

⁶⁷ Cf. nota 54 deste Cap.

⁶⁸ Sobre o estudo do minuete e a sua representatividade, enquanto género simultaneamente de dança e instrumental, ver o estudo que procede a uma análise musical e de contexto muito fina: Russell (1999). Cf. ainda McKee (2005) e Malloch, William, "The Minuets of Haydn and Mozart: goblins or elephants?" in *Early Music*, Vol.21, Nº3, French Baroque II, Aug. 1993: 437-444.

francesas de corte iam desaparecendo, o minuete continuaria a afirmar-se como um recurso de distinção ao mais alto nível, conhecendo uma vasta circulação cosmopolita enquanto código aristocrático reconhecível. Tornar-se-ia assim num alvo importante para as estratégias de apropriação dos códigos de distinção social, por parte da burguesia e classe média, alargando-se significativamente a sua circulação durante o século XVIII.

A divulgação generalizada do minuete pela Europa resultou de um processo de popularização, devidamente apoiado em mecanismos normativos que traduzem uma acentuada consciência em relação ao peso desta dança, enquanto discurso e espelho de representação do *que se é*⁶⁹ enquanto indivíduo. Entre estes mecanismos regista-se a produção de manuais e a proliferação de professores de dança pela Europa, os quais confirmaram a existência de um modelo de significativa estabilidade coreográfica e clareza de categorias. Coexistiam assim dois tipos: o *menuet simple* ou *ordinaire* e o *menuet figurée*, sendo este último criado para uma ocasião especial e por isso enriquecido com uma maior variedade coreográfica, cuja autoria era reconhecida e valorizada. O minuete liso (vulgar) constituía-se naturalmente como o objecto central dos manuais, que se concentravam na explicação da coreografia com base no *pas de menuet* que dividia o percurso espacial de forma simétrica.⁷⁰ À coreografia acresciam a atitude, o porte, as vénias, a elegância, a naturalidade, i.e., toda uma panóplia de códigos e sinais ao nível do comportamento e da gestualidade que eram, por si só, indiciadores de estrato social elevado (ou não).⁷¹

⁶⁹ Itálico de chamada de atenção.

⁷⁰ Cf. Cobau (1984: 13-17) que apresenta no seu estudo a estrutura coreográfica de base e confirma que os mestres de dança do século XVIII, na sua grande maioria de nacionalidade ou formação francesa, se assumiam como portadores e divulgadores de uma estrutura padrão de origem francesa que deveria ser respeitada por forma a não sofrer modificações arbitrárias de acordo com gostos individuais ou locais. No auge da sua popularidade e divulgação o minuete conhece naturalmente margens de variabilidade consideráveis por responsabilidade de quem dança, mas também dos músicos e naturalmente ainda por via dos minuetes figurados, resultantes de criações individuais de professores de dança. Contudo o núcleo estruturante da dança (*pas de menuet*) e o percurso espacial em S ou Z continuariam reconhecíveis, para além das leis ditadas pelas fronteiras do "bom gosto". (Cf. Sutton 1985: 125).

⁷¹ O *Tratado dos Principaes Fundamentos da Dança* (publicado em Lisboa em 1767) de Bonem Natal Jácome é muito explícito quanto à utilidade dos seus múltiplos ensinamentos avisando no prefácio que se trata de uma "obra muito útil não sómente para esta mocidade, que quer aprender a dançar bem, mas ainda para as pessoas honestas, e polidas, ás quais ensina, as regras para bem andar, saudar, e fazer todas as cortesias, que convém em as Assembleias adonde o uso do mundo a todos chama."

A este nível de disseminação cosmopolita de um padrão de etiqueta, pode discutir-se o minuete, enquanto discurso que espelha e legitima o que se é por nascimento e não por aprendizagem, uma vez que as normas, assim codificadas, de execução desta dança se preocupam em produzir uma impressão de naturalidade capaz de ocultar o seu enquadramento num corpus de danças todas elas marcadas ainda pela artificialidade barroca das convenções cortesãs do Antigo Regime. Desta forma, o virtuosismo implícito e aprendido deveria aparecer escondido e disfarçado pela elegância natural, e só através da naturalidade de movimento se confirmava que se era de elevado estrato social. A nobre e elegante simplicidade exaltada por Jean-Jacques Rousseau⁷² afirma-se como o traço fundador da relativa modernidade do minuete, em relação aos modelos barrocos, já que é uma dança que se baseia no controlo do corpo individual, que internaliza uma postura de corpo discreta e natural, como alternativa à teatralidade. Em Portugal será através do olhar dos estrangeiros que se avalia a disseminação, o controle e o discurso correctivo relativamente a este modelo cosmopolita, abstracto e em grande medida idealizado, que só por alguns - poucos - é alcançado.

No topo da pirâmide encontramos o minuete de corte que, segundo a melhor tradição protocolar, se oferece à Presença Real. Quem dança justifica e legitima a sua integração na Corte e quem observa avalia da sofisticação e justeza do minuete dançado. Na descrição que Beckford faz de um saraue oferecido à rainha no palácio do Marquês de Marialva, são exaltadas as qualidades intransmissíveis que o minuete permite revelar, em relação a D. Henrique, filha do Marquês e futura Duquesa de Lafões. Um minuete dançado com a “nobre e elegante simplicidade”⁷³ requerida pela presença da Rainha e das Infantas, cujo significado simbólico reforça quando as compara a “imagens de cera”.

Mounting into the closet which looks into the pavillion, I saw the Queen and the Infantas sitting like a row of waxwork images in the midst of a dazzling illumination, (...)

⁷² Jean-Jacques Rousseau enfatiza estes aspectos para a caracterização do minuete. Cf. “Menuet” in Denis Diderot, Jean d'Alembert (ed.) *Encyclopédie* (Paris: Briasson , vol.10, 1751-52).

⁷³ Possível estabelecer relação com as qualidades referidas por Jean-Jacques Rousseau (*Encyclopédie*) em relação ao minuete nesta descrição de Beckford.

He [D. Pedro] danced a minuet with D. Henriqueta before the Queen with the most freezing composture. Nothing discourages this hopeful youth. His sister, though visibly abashed by the Royal presence, danced with infinite grace and gave her hand with that modest dignity no dancing-master can teach, and which springs from a consciousness of high blood, candour and innocence. (Beckford 1954: 249-250. 1787/10/29. Neryve).

Os relatos do Marquês de Bombelles são também ricos no que se refere a considerandos sobre o minuete, seja porque o considera dançado de forma medíocre⁷⁴ ou perfeita, elogio este apenas dirigido a senhoras da comunidade estrangeira, seja ainda porque critica o género escolhido, o que nos conduz à possibilidade de estarmos na presença de minuetes figurados. Ao descrever uma festa em casa do Conde de Pombeiro, em Belas, escreve:

Après avoir admiré plusieurs belles pièces, nous nous sommes arrêtés dans celle où, après une symphonie, ont été dansés d'interminables menuets. Pour sauver des difficultés d'étiquette, Mme. de Bombelles a été obligée d'ouvrir le bal en dansant un de ces menuets; elle s'en était défendue parce qu'elle ne s'est jamais appliquée à briller dans ce genre de danse, mais on ne fait rien de mal lorsqu'on est jolie, grande, bien faite, sans prétension et que la douceur de la physionomie, la décence du mantien tiennent la place de ces grâces recherchées dont bien peu de personnes sont douées parfaitement. (Bombelles 1979: 141-142. 1787/07/04. Neryve).

Nesta descrição, ao reconhecer na pessoa de Madame de Bombelles todas as qualidades inerentes ao minuete, enquanto discurso, o autor como que dispensa o reconhecimento da coreografia, na medida em que tudo o que é mais importante emana por dote natural da elegância e nascimento da Senhora em causa. Dotes esses que considera aliás mais valiosos que os intermináveis minuetes que se dançam no salão português, em relação aos quais o Marquês insinua constituírem-se como prova de esforço, resultante de um processo de mimetismo, e não da naturalidade elegante de quem é, ou seja, de quem detém por imanência as qualidades condensadas no minuete.

O modelo cosmopolita do minuete irradia do “centro do mundo” para as periferias como é o caso de Portugal, as quais actuando por mimetismo podem

⁷⁴ Relato de uma festa na Casa dos Marqueses de Pombal que testemunha a acutilância crítica do Marquês de Bombelles em relação aos bailes entre a aristocracia portuguesa: “Lorsque les hommes ont eu fini de souper, on a dansé jusqu'à deux heures du matin. Les dames portugaises pourraient soutenir un bal pendant une semaine parce qu'elles se promènent comme des ombres errantes, faisant sans pas et sans sauter les différents dessins des contredances anglaises; elles dansent plus supportablement les menuets. Au reste, on peut leur savoir gré de ne pas s'exciter davantage à la transpiration puisque le calme exercice qu'elles prennent suffit pour rendre autour d'elles l'atmosphère extrêmement puante.” (Bombelles 1979: 108. 1787/03/08. Neryve).

introduzir elementos distintos resultantes de processos de resistência, adaptação ou mesmo de negociação. Os processos de resistência podem ter a ver com a dialéctica resultante entre o obsoleto e a importação de modelos novos que não foram ainda assimilados por desfasamento de gerações ou por não ter ocorrido o necessário processo de aprendizagem. Os processos de adaptação, ou os mais subtils processos de negociação, podem dar origem à criação de uma tradição local baseada no modelo importado, mas com presença de elementos estilísticos distintos, que no seu conjunto apresentam uma suficiente coerência que permite identificar um reportório local, sobretudo se avaliado na época como tal.

No contexto das assembleias de circuito mais restrito e íntimo, por ocasião de uma visita do Marquês de Penalva e do filho a Beckford, acompanhados de músicos ao seu serviço, o autor inglês fala do “minuete à portuguesa”, que critica com violenta ironia. A música e dança destituídas de bom gosto *não passam*⁷⁵ no crivo cosmopolita do autor, que assume, assim, neste relato, o olhar regulador e correctivo, em relação à nobreza portuguesa, no seio da qual podemos reconhecer a persistência de um “discurso” antiquado e obsoleto no que respeita ao minuete. Talvez possamos reconhecer a persistência de um minuete ultrapassado, seja em termos musicais, seja no que diz respeito à coreografia.

Padre Duarte seemed to like them no better then myself; General Forbes had wisely withdrawn; and the old Marquis, inspired by a pathetic adagio, glided suddenly across the room in a step which I took for the beginning of a ballet heroique, but which turned out to be a minuet in the Portuguese style, with all its kicks and flourished, in which Miss S[ill ?], who had come in to tea, was persuaded to join, much against her inclination. It was no sooner ended, than the doctor displayed his rueful //length of person in such a twitching angular minuet, as I want words to describe; so, between the sister arts of music and dancing, I passed a delectable evening. This set shan't catch me at home again in a hurry. (Beckford, 1834: 94-95. 1787/06/30. Neryve).

Nesta descrição o autor não reconhece o discurso de naturalidade e elegância implícito no minuete segundo o modelo de Rousseau, mas sim uma retórica teatral (*ballet heroique*) de gestos excessivos e angulares, marginais à apertada fronteira do bom gosto, delimitada pelo cânnone cosmopolita. Num

⁷⁵ Itálico de chamada de atenção para o apertado controle a que o minuete está sujeito enquanto discurso e espelho do cosmopolitismo ao mais alto nível.

outro relato mais indulgente, quando Beckford recebe para jantar o Grão-Prior e D. Pedro de Marialva, o Marquês de Penalva e o filho e o Conservador João Teles, volta a insistir numa caracterização local do minuete, que se afasta da contenção e simplicidade nobre, para além de integrar “modulações apaixonadas que mergulham no coração”. Reconhece que estes minuetes são simultaneamente ternos e majestosos, embora inspirem poses teatrais. Parece assim identificar traços obsoletos, a par de aspectos idiossincráticos de cariz musical, que exercem alguma sedução no autor e vão aparentemente caracterizar um reportório específico e identificável.

The young Marquis of Penalva plays upon the forte piano with infinite taste by mere force of genius, for he cannot read a note. The Portuguese fall naturally into plaintive passionate modulations that sink into my heart. Their minuets are at the same time tender and majestic. I cannot hear one without gliding about the room and throwing myself into theatrical attitudes. They seem to affect D. Pedro equally and we danced together till the Marquis was tired of playing to us. (Beckford 1954: 65. 1787/06/17. Neryve).

Em Portugal, no conjunto das referências ao minuete em contextos diversos, podemos destacar uma série de situações contemporâneas, suficientemente diferenciadas entre si, que nos apontam para a latitude extrema da sua difusão, seja na Corte, na Assembleia das Nações Estrangeiras, nas casas nobres e em festas de grande aparato. É também cultivado como parte integrante das assembleias domésticas e por isso mesmo será representado no teatro de cordel, enquanto quadro vivo da sociabilidade nas classes intermédias. Pode ainda ser dançado, entre outras danças, em palcos de teatro como parte do espectáculo. Na grande maioria dos testemunhos prevalece o olhar avaliador e correctivo, o que enfatiza a importância do minuete enquanto discurso, sublinhando-se desde já o facto de se apontarem idiossincrasias que remetem para uma marca local em relação ao modelo cosmopolita.

Nos textos do teatro de cordel, cujo objectivo passa por fornecer à classe média os instrumentos necessários para a regulação de comportamentos de ordem cultural, associados às novas sociabilidades, a referência ao minuete é inevitável. Na peça intitulada *Casquiharia por Força* (1781), que a este respeito é modelar, os irmãos Roberto e Jacinta preparam-

se para ir a um sarau em casa de uma tia e ensaiam os passos de dança com que esperam impressionar as primas e os convidados. Encontramos aqui a referência ao Minuete da Corte⁷⁶ e ao Solo Inglês⁷⁷ como danças de passos particularmente difíceis, que exigem uma aprendizagem demorada, e ao Minuete Liso e à Contradança como danças mais acessíveis, apesar de conterem, elas próprias, passos que exigem mais prática, como o “*balancé à Du Pré*”, que Roberto faz questão de ensaiar com especial cuidado. As referências ao minuete de corte e ao solo inglês vão no sentido de estarem na moda nas assembleias, sobretudo o primeiro. Apresentam-se, assim, em palco, as principais danças que se praticam nos salões, em finais do século XVIII. Em oposição a todas estas danças, que considera demasiado modernas, o velho Fabricio (pai) evoca o Oitavado que se dançava na sua geração, em que a mulher ao executá-lo não mostrava sequer a ponta do pé. Roberto acaba por considerar que o domínio básico já adquirido pela irmã nos passos de dança de salão mais correntes lhe hão-de permitir “passar”, ou seja, corresponder aos critérios de distinção do círculo em que se quer apresentar; Jacinta lamenta-se de ela e o irmão terem de fazer de forma autodidáctica a aprendizagem dessas novas modas em que vê sinais indispensáveis de distinção, sem poderem recorrer a mestres por serem dispendiosos (Cf. Nerytc Introd.).

ROBERTO: Jacinta, vamos a isto; tu bem sabes, que temos hoje função em caza das Primas, e que ha de haver boa companhia, e tu não estás ainda segura naquelle *balancé à du Pré*, e he precizo por-te corrente nelle.

JACINTA: O que eu dezejava saber, era o minuete da Corte; porque he agora o que faz brilhar, e se me tirarem a dançar o dito minuete, hei de ficar bem airoza dizendo, que o não sei.

ROBERTO: Para hoje he impossivel; porque tem muitos passos difficultozos, que tu não podes aprender sem tempo: aqui estou eu, que ando ha tres // semanas com o solo Inglez, e ainda o não posso dançar em publico. Vamos nós vêr o minuete lizo, e algumas figuras de contradança sem perder tempo. (Toca no Mandolino, e dança com Jacinta).

Sustenha o passo mana... lará... não dobre de repente... lá lará... bom... olhe para mim... lá... firme o corpo... lará... sustenha... está feito: poderá passar. (Ibid: 1-2).

⁷⁶ Refira-se a este propósito o manuscrito de finais do século XVIII, que inclui três minutes s.a., entre os quais, um *Minuette da Corte*, MiM. Os outros dois são em SibM e RéM. (P-Ln, M.M. 4462).

⁷⁷ O Solo Inglês ganha popularidade no palco dos teatros em inícios do século XIX, como veremos mais à frente neste capítulo. Referência ainda no manuscrito para tecla, s.a., proveniente do fundo de Ernesto Vieira (P-Ln, M.M. 449) que apresenta na folha de rosto a seguinte inscrição pela mão deste musicógrafo: “*Gavotta com variações. (Tema muito em voga no princípio do século XIX, conhecido pelo nome de solo inglês)*”.

O teatro de cordel cumpre assim a sua função correctiva de levar a palco e ensinar o essencial para brilhar nas assembleias, concretamente o minuete liso. Só neste contexto se explica o facto de se executar no palco um minuete liso, incidindo a lição (treino) dos irmãos sobre esta dança e não sobre as outras referidas, nomeadamente os minuetes figurado ou mesmo o ambicionado minuete de corte.

Na peça *Basófia no Público e a Fome Escondida* (1782), o Minuete da Corte volta a ser apresentado como particularmente difícil e a ambição, já descontrolada, de o aprender, não respeitando as convenções do género, acentua a ridicularização e grosseria das personagens. Mas é, de resto, o próprio Amaro, criado da casa, quem expressa ainda aquela que é a consequência natural do alargamento da prática social das danças de Corte: na impossibilidade de uma aprendizagem rigorosa – e necessariamente lenta – dos códigos da coreografia cortesã, cada um tem o direito de os adaptar às suas limitações pessoais.

AMARO - [...] a senho[ra Dona Serpentina mandou-me ir chamar o mestre de] // Dança; porque quer á noite sair a dançar o *Minuete da Corte*.
D. PANTALEÃO - Pois minha mana quer aprender o Minuete da Corte em taõ pouco tempo?

AMARO - De que se admira?
Sempre ouvi dizer, que pelos Domingos se tiraõ os Dias santos. Se a senhora Dona Serpentina sabe bailar a fofa, tocar o oitavado, e cantar o dezerto, que difficultade poderá encontrar em aprender o Minuete da Corte, ou inda mais difficultosa dança Chineza?
Demais, quem he que está reparando em pontinhos, e miudezas, dance, que he o que importa, porque todos dançaõ, e cada qual he como Deos o fez. (Ibid.: 1-2. Nerytc)

Nas duas décadas finais do século XVIII em que se transita para uma série de novidades no quadro dos entretenimentos dos novos modelos de sociabilidade em franca expansão, coexistem o velho e o novo. No teatro de cordel vão-se arrumando os reportórios em função dos patamares sociais, gerações e contextos. No entremez *O Criado Astuto ou o Mineiro Fingido* (s.d.) temos um texto sobretudo rico em alusões a uma variedade de danças, quer dos bailes tradicionais portugueses da geração anterior quer das danças de salão cosmopolitas da época. Assim, quando Ambrozio tenta fazer a corte a Saeta gaba-se da sua perícia nas danças do seu tempo - a Fofa, as Cheganças, o Oitavado, o Som de Esgueira – todas elas claramente

antiquadas para o gosto da jovem criada. Mas quando procura agora gabar as qualidades da filha ao suposto “Farelorio” (na realidade o criado Retalho disfarçado) prefere fazê-lo elogiando Clementina nas “danças mais modernas”, mas sobretudo nas “coisas bellas” como o Minuete, o Cotillon ou o Solo à Inglesa, apesar de ser Retalho quem agora lhe pergunta antes pelos talentos da jovem nas velhas danças tradicionais, como o Oitavado, a Filhota, a Fofa ou as Seguedilhas.

AMBROZIO - Dança modas mais modernas?
RETALHO - As fofas? as seguedilhas?
AMBROZIO - Frioleiras, frioleiras? [!]
RETALHO - Pois que dança?
AMBROZIO - Coisas bellas,
Minuetes Cotilhões,
E taõbem Sólos á Inglesa.
RETALHO - Tem otimos predicados. (Ibid.: 10. Nerytc).

Quando o minuete dançado em palco se integra na programação mista e variada dos teatros, supõe-se uma preferência por minuetos figurados, i.e., coreografias mais complexas. É o caso do Teatro do Salitre que anuncia “o Minuete Inglez, dançado por duas Meninas” em 1811.⁷⁸ Estamos perante uma série de referências que correspondem a reportório de dança de extensa divulgação, cujo conhecimento permitirá estabelecer padrões musicais de eventual diferenciação, de acordo com os contextos de execução.

No quadro da música instrumental, a que parece constituir-se como uma marca aparentemente arcaica, i.e., a execução de Sonatas de Eco nos serviços litúrgicos, representando a persistência de uma estética barroca, deve ser entendida como uma marca identitária. O protagonismo que é conferido aos instrumentos de sopro, nomeadamente trompa e clarim, na constituição das orquestras que encontramos a tocar nas igrejas, pode relacionar-se com a marca tímbrica do orgão ibérico, reconhecível pela trompetaria⁷⁹ que se estende e influencia a sonoridade dos conjuntos instrumentais. Vale a pena sublinhar que, mesmo em conjuntos de cinco ou seis instrumentos (2vl, 1vc, 1cb, 1 ob, 2tp), não se dispensa praticamente nunca a presença de duas

⁷⁸ GL 242: 1811/11/10.

⁷⁹ Tubos palhetados colocados em chamada. Cf. Cap. 2.

trompas.⁸⁰ É neste sentido que pode entender-se a permanência em reportório das Sonatas de Eco, normalmente para clarim, até pelo menos 1801. Por outro lado, se é verdade que se trata de um reportório associado ao período barroco, constata-se que composições como *La Chasse du Jeune Henry*, abertura da ópera *Le jeune Henry* (1797) de Méhul, se afirmam como casos de sucesso por toda a Europa, em grande parte pelos efeitos de eco que são requeridos na textura orquestral, tendo sido aliás tocada no Teatro do Salitre em 1812. Pode concluir-se que os efeitos de eco muito privilegiados no período barroco, permanecerão como um traço distintivo do próprio idioma associado à trompa em termos gerais, sendo depois objecto de uma apropriação de outra ordem.⁸¹

2 - Práticas Castiças

Num quadro de tendencial afirmação de práticas e reportórios importados e sobretudo de urgente imposição dos fenómenos associados à moda, dominam os francesismos de toda a ordem no seio das assembleias das classes médias, seja ao nível do vestuário, do comportamento ou da linguagem, cujos excessos são bastamente retratados e ridicularizados na literatura da época.⁸² É comum que no seio das práticas e consumos que circulam nos salões, se identifiquem tensões, ou processos de negociação entre o que é importado e os modelos ou contributos locais. Acresce que o facto de tudo isto se desenvolver num contexto novo, em termos de sociabilidade, tende a dramatizar tensões de outra ordem, nomeadamente geracionais.⁸³

⁸⁰ Cf. Cap. 2 - IX.1.

⁸¹ Por exemplo, a apropriação da trompa como ícone no contexto cultural do nacionalismo germânico de oitocentos.

⁸² Pode citar-se de novo Garção, até por ser anterior ao consulado de Bombelles, na enérgica coloquialidade do seu “*Allons sentar, sentar sem precedência*” (Ibid.: 70) e na assunção da Assembleia como um estrangeirismo.

⁸³ Sobre este último aspecto Cf. Cap. 4 – III.

No teatro de cordel há exemplos muito vivos e ricos em informação relativa a modas no trajar e nos novos reportórios, sobretudo a modinha, que nos interessa neste particular. Referindo mais uma vez a peça *Casquiharia por Força* (1781: 3. Nerytc) o pai Fabricio vê-se a braços com as despesas dos filhos para cumprir as exigências das modas, e ao repreendê-los lamenta-se:

FABRICIO - Ah meu tempo, meu tempo! Isso era outra qualidade de saragoça. Eu tocava por pontos, e sua Māi cantava Belerma mizera, que era uma consolaçāo, com huns requebros, que faziaõ vir as lagrimas aos olhos; baillava o oitavado de compaço, que ficava a gente admirada, porque naõ mostrava huma ponta do pé; isto sim, e naõ estas modinhas infernais, de saudades morrerei, morrerei se te naõ vejo, Armindas, Belizas, e outras sem saborias indignas, que só respiraõ liberdade. (...) que mocidade louca, que á força se quer ridicularizar! Ha dous dias trazias hum chapéo, que era huma filhós, e o botaõ era huma roda de sege, entaõ era chapéo á Franceza, Hoje trazes hum de Fialeira com hum botaõ de camiza, e que chamaõ á Malteza: emfim vejo couzas que fazem rir a gente: o anno passado, era huma bolça no cabello pouco menos que huma faca de carvaõ, este hum indizivel, que se tizicou no cachaço! Ah loucos, com borlas no relogio em lugar de cadéas, calçoenas á Olandeza, emfim huma miseria. Se tu tiveras os meus cuidados, naõ havias andar com o sentido em funçoenas [assembleias, etc.] e em danças: eu vou para a Alfandega tratar de ganhar algum vintem, e vosses ficaõ divertindo a maõ, sem se lembrarem das suas obrigaçõens. (Ibid.: 4).

Neste excerto confirma-se que a oposição das gerações mais velhas se faz em relação ao que é associado ao “gosto moderno”, quer seja importado como p.e. o minuete ou contradanças, quer seja local como é o caso das modinhas. No seu estudo introdutório, Rui Vieira Nery (Cf. Nerytc) chama a atenção para o facto de em oposição a todas estas danças, que considera demasiado modernas, o velho Fabricio evocar o Oitavado que se dançava na sua geração. No que respeita à música, Fabricio recorda com saudade a canção “*Belerma mísera*”, título characteristicamente barroco, e rejeita, por comparação as temáticas e personagens típicos da modinha de salão neo-clássica (*De Saudade Morrerei*, ou *Morrerei se Não Te Vejo*, quanto aos incipits dos poemas, e “*Armindas*” e “*Belizas*” quanto aos nomes-padrão das heroínas nelas evocadas). Fabricio equaciona as modas mais recentes preferidas pelos filhos, de influência francesa (“francezas”), acusando-as de “respirarem liberdade” ou compara a artificialidade da indumentária dos jovens com o aspecto caricatural das marionetas do teatro popular tradicional (“bonécos do arco dos prégos”); Roberto exalta, como valor de modernidade, o “entrar na

“sociedade”, pressupondo nessa opção uma superioridade de princípio do “bom gosto” moderno.

Este quadro de abertura permite ainda, por decorrência, a emergência de um espaço de afirmação de um reportório de marca identitária local. No seu estudo sobre a modinha, Rui Vieira Nery (2000: 10) considera que, tanto pela constituição de uma nova cultura urbana, como pelo efeito de referência cosmopolita das comunidades de residentes estrangeiros, seria de esperar que encontrássemos, no Portugal setecentista, um fenómeno semelhante ao da *ballad* inglesa, da *canzonetta* italiana, da *ariette* francesa, ou da *seguidilla* espanhola.

Estamos assim perante a constituição de um reportório que, no seio das assembleias e do concerto privado, exalta a exploração imaginária de uma geografia remota, por via das influências afro-brasileiras, e que permite um horizonte de subjectividade e sentimento que flui com reconhecível liberdade e poder de sedução. Fazendo eco dos relatos estrangeiros da época que representam o olhar de fora sobre as idiossincrasias locais, a modinha e as danças de influência regional ibérica, como o fandango, ou afro-brasileira, como a fofa ou o lundum, representam os reportórios de forte marca local. Sobre o lundum, entre uma série de relatos escandalizados e condenatórios, pode destacar-se, pela elegância e pelo sentimento exteriorizado, a explicação atribuída a um Pater Familias:

Ah Monsieur dans votre pays on danse le menuet des jambes, ici on danse le menuet du Coeur. (Baud 1975: 196. 1807-08. Neryve).

Este tipo de afirmação remete para a consciência das diferenças nacionais, no que se refere às formas cultivadas de entretenimento, as quais são legitimadas pela subjectividade, remetendo para uma valorização do sentimento, que se distancia da convenção e cânone cosmopolita. Nery (2000: 17-19) apresenta, contextualizando, várias descrições condenatórias relativas ao lundum, todas elas de autores estrangeiros, resumindo depois as principais características desta dança de pares, por vezes cantada:

Com um ritmo fortemente sincopado, em que os dois dançarinos alternadamente se aproximavam – tocando os ventres, ao encontrarem-se pelo movimento ondulado das ancas (a chamada “umbigada”, ainda hoje característica de muitas danças populares afro-brasileiras) – e se afastavam de novo para

recomeçarem o mesmo movimento, numa espécie de ritualização coreográfica de um enredo de sedução. O carácter sexual mais ou menos explícito desta coreografia terá dependido do contexto da sua execução, que podia ir de uma festa de negros em plena rua a uma versão necessariamente muito mais estilizada nos grandes salões da boa sociedade urbana, passando por versões intermédias apresentadas nos entremeses teatrais ligeiros nos palcos portugueses e brasileiros. (Ibid.: 17).

Estes reportórios com diferentes graus de expansão, vulgarizavam-se em vários contextos, sendo submetidos a diferentes graus de estilização musical e sobretudo coreográfica. Para além da sua presença nos salões, existem relatos que comprovam a inclusão do lundum nos palcos de teatro, onde se constituía sempre como um retumbante sucesso junto do público.⁸⁴ Importa assinalar aqui o facto do lundum aparecer integrado em colecções de danças para tecla, que circulavam sob forma manuscrita, ao lado de outras danças de salão europeias em moda, fazendo por isso parte do reportório instrumental passível de ser executado em contexto de assembleias privadas, no quadro da prática musical amadora.⁸⁵ Para além da estilização coreográfica, que passaria por uma atenuação da componente erótica, confirma-se desde

⁸⁴ Após várias referências elogiosas ao Bolero dançado no Teatro de São Carlos, Ruders escreve sobre esta dança: "O director dos bailados, Rossi, teve a ideia de pôr uma dança brasileira, chamada Lundum, - dança que os estrangeiros raríssimas vezes conseguem ver, já porque ela não pode ser bem dançada senão por brasileiros, já porque estes têm pejo de a exibir diante de olhos estranhos.

O Lundum, segundo a indicação dos cartazes, devia ser dançada em harmonia com as regras da honestidade e decência, - restrição que naturalmente importava grandes modificações do carácter da dança. Apesar disso, agradou de tal forma ao público, que este, no seu entusiasmo, quase que ultrapassou as tais regras supracitadas." (Ruders 2002: I, 249. 1801/12/29).

No seio de um espectáculo de variedades, o Lundum podia ser incluído como mais um elemento que reforçava as referências coloniais decerto inclusas na comédia anunciada para o Teatro do Salitre: "Depois de uma agradável Symfonia, que servirá de abertura, se representará [a] Comedia, o Preto Sensivel. No fim se dançará o Lundum dos Pretos, depois do qual se bailaraõ os Boleros. Seguindo-se hum bem concertado Terceto em Musica: o Musico e o Poeta. Haverá tambem os Bailes do Sorongo, e das Manchegas,... [Depois, a] Farça, o Criado e o Enfermo. [No] fim a Dança, o Hospital dos Doidos." (GL 289: 1810/03/12).

Para um estudo da marca colonial na cultura com base no teatro de cordel Cf. Tinhorão (1988). Ainda a este propósito, referência para um outro relato: "*In the national theatre of the Rua dos Condes the landun is frequently introduced in after-pieces; and on these occasions the house is always best // filled, so great and powerful is the attraction. It is usually danced by a lacquey and a soubrette, who, although they confine themselves to very few gestures, and their whole performance does not perhaps last more than two or three minutes, have, nevertheless, so much the art of conveying significance in the merest looks and movements, that the performance is applauded with vociferous "vivas" and "bravos".*" (A.P.D.G. 1826: 290-291. Neryve).

⁸⁵ Referência a dois manuscritos de música para tecla s.a., s.tít., s.d. O primeiro deles reúne três danças: *contradança* (SolM), *contradança de 3 partes* (DóM) e *Landum* (SolM), [179-], (P-Ln, M.M. 4467). O segundo inclui *Minuete da Inviada. Moderato* (MibM), *Minuete de 3 partes. Moderato* (MibM), *Contradança de 3 partes. Presto* (DóM) e *Landum do Marruá* (SolM.) com tema e 2 variações, [180-], (P-Ln, M.M. 4460). Importa contudo neste segundo exemplo fazer a ressalva que, ao tratar-se do *lundum da Monroi* e do seu tratamento por variações, este manuscrito insere-se num grau de estilização muito considerável, numa linha de exploração de algum virtuosismo instrumental.

logo uma estilização musical devida ao processo de normalização instrumental, nomeadamente a adaptação a instrumentos de tecla.

Refira-se ainda – neste caso pelo significado da ausência – o facto de não se incluir qualquer lundum nos manuais de instrumento, nomeadamente de cordas dedilhadas, de autoria portuguesa. Tal facto não significa que o lundum não integrasse o repertório destes instrumentos, mas sim que a concepção dos manuais pretendia enquadrar-se numa tradição cosmopolita alinhando pelo modelo normativo adoptado para os *Métodos* dos principais centros de ensino, nomeadamente o Conservatório de Paris.⁸⁶ Ficava assim justificada a exclusão desta dança de marca castiça, local e com algumas conotações negativas.

Em casos de particular sucesso, no universo de circulação local, certas composições poderiam constituir-se como fonte de inspiração para a criação instrumental, nomeadamente de Variações. É o que acontece com o *Lundum da Monroi* que trataremos no ponto consignado a este género musical (Cf. Cap. 5 - III. 4), onde será ainda abordado o caso, mais conhecido, do *minuete afandangado* e seu tratamento por Variações por João Domingos Bomtempo, sem que se façam extrações, no sentido de uma originalidade ou inovação pessoal, mas sim sublinhando o aproveitamento de uma tradição local e do seu potencial interesse em centros cosmopolitas como Paris ou Londres. Refira-se que Bomtempo apresentou na Salle Olympique (Paris), em 1809, entre o repertório de concerto, as *Variations sur le menuet du fandango*,⁸⁷ obra que poderia ser eventualmente a que foi publicada por Pleyel em 1806, i. e., *Fandango varié* de que não se conhece a partitura.⁸⁸

A popularidade do *minuete afandangado* é comprovada por diversos testemunhos, podendo identificar-se uma tradição local de origem castelhana estabelecida em Portugal, que se vai prolongar pelo menos até à década de 1830.

Na peça *Modo de Emendar a Desordem da Mulher com Marido (...)*, (s.d.) quando Brites convida Lucrécia para a assembleia na sua casa descreve

⁸⁶ Fundado em 1795 o Conservatório de Paris vai irradiar uma influência determinante por toda a Europa, muito concretamente em Portugal, através da importação do modelo de organização curricular da instituição, e anteriormente através da importação dos *Métodos* de Ensino publicados sob a sua chancela.

⁸⁷ Música perdida: versão original de B44? (Cf. Alvarenga 1993: 106).

⁸⁸ ex. desconhecido que vem referido no catálogo Pleyel de 1834 (Cf. Alvarenga 1993: 108).

tentador entretenimento, contando-se entre o programa, o minuete afandangado:

BRITES - Pois nós de nada serviamos, vem hum Primo meu, que toca mandolino, que he hum pasmo, e traz em sua companhia dois Peraltinhos, que para cantarem modinhas brazileiras, saõ os primeiros, vem tambem humas amigas nossas, que dançaõ o minuete da côte, e o affandangado, como nunca se vio, trazem seus manos, estes convidaõ outros, e fazem todos huma vistosissima assemblea, jogaõ-se jogos galantes, dizem-se adivinhaõens, dança-se, e contradança-se de sorte, que tremem as caças, e sucede as mais das vezes ser manhã clara, e nós ainda entretidos no brinco, affirmo-lhe, que ha de gostar. (Ibid.: 2. Nerytc).

Alguns anúncios oferecem o ensino da dança e esclarecem o estabelecimento de duas tradições, a francesa e espanhola e a decorrente afirmação desta última:

Havendo alguma Senhora que pertenda aprender as Danças Hespanholas em sua propria casa, como he Boleiros, Fandango, Solo Inglez, Caxuxa, e Minuete afandangado, se poderá dirigir ao Bairro Alto, travessa da Espera Nº28, 2º andar, em casa de Antonia Rodrigues, da Nação Hespanhola. (GL 38: 1823/02/13).

João Aguillar, mestre de dança, morador na rua da Roza das Partilhas Nº193, ensina todo o genero de dança á Franceza, e á Hespanhola, com todo o garbo e pericia. (GL 155:1830/07/03).

A popularidade do *minuete afandangado* é de tal sorte que chega a ser integrado no reportório de carrilhão do Convento do Sagrado Coração de Jesus, não sem repudio por parte do autor anónimo deste testemunho inglês, pela sua desadequação a um local de culto:⁸⁹

The belfry of this establishment has the best assortment of bells perhaps in the kingdom; their numbers and notes being such as enable the ringers to execute any tune. The favourite airs that are invariably played on great festivals are the "Minuete Afandangado" a fandangonized minuet, or else the vulgar ditty of *Piriquito baylar não sei*. I leave the reader to judge how far these tunes are in accordance with the awful name of the building, and to which it was solemnly dedicated "o coraçaõ de Jesus," the heart of Jesus. (A.P.D.G. 1826: 112. Neryve).

⁸⁹ A este propósito, e a título de curiosidade, referência para um manuscrito em muito mau estado e incompleto que apresenta na folha de rosto "Duas Sinfonias para 4 orgãos//Sinfonia Nell'Opera L'Cenerentola acomodata per gli organi di Mafra del Maestro Rossini. Maestoso". Que confirma a já sabida fama transversal de Rossini e, sobretudo, o ecletismo do reportório passível de apresentar em local de culto. (P-Ln, M.M. 4816).

III - Géneros Predominantes

1 – Sonata

O reportório para tecla da segunda metade do século XVIII levanta problemas que resultam do desconhecimento dos fundos das Bibliotecas e Arquivos nacionais e da adequada descrição bibliográfica e avaliação crítica das fontes disponíveis. No estudo dedicado à autoria das obras para tecla de João de Sousa Carvalho, Alvarenga (1995)⁹⁰ resume alguns dos problemas candentes no que respeita ao estudo da Sonata para tecla. Esses problemas decorrem em parte dos usos e práticas associadas à circulação da música na época, nomeadamente a elaboração e recurso a cópias manuscritas sem identificação de autoria e com introdução de alterações. De acordo com a importância estrutural das alterações introduzidas, estas podiam constituir-se como versões paralelas de uma mesma obra ou como arranjos musicais que davam uma resposta rápida de ordem funcional. Acresce o facto de ser prática corrente para a criação de música instrumental o reaproveitamento de material de obras existentes, sendo por isso a análise e aferição crítica fundamental para posterior identificação e catalogação do reportório. A complexidade dos problemas é necessariamente agravada pela circulação manuscrita, sobretudo quando associada a um reportório tendencialmente circunscrito à prática musical privada, no seio da qual tendem a sobreviver poucos testemunhos documentais. Em termos de suporte estas obras podem subsistir hoje em folhas avulsas ou em cadernos manuscritos tipo *recueil* pertencentes a livrarias de casas nobres. Estes últimos eram elaborados à medida do perfil e gosto pessoal do músico amador em questão,⁹¹ podendo ser enriquecidos ao longo

⁹⁰ Neste estudo Alvarenga discute as Sonatas para tecla de João de Sousa Carvalho, arredando a hipótese de autoria da *Sonata em Fá Maior*, bem como da *Sonata em Sol menor* cuja autoria confirma ser Mattia Vento (1735-1776).

⁹¹ Para o caso de Sonatas manuscritas que sobreviveram em folhas soltas refira-se, a título de exemplo, o autógrafo incompleto da *Sonata de Cravo. Com Minuete e Rondo. Compozição de Policarpo Jozé António da Silva. Em Janeiro de 1785* (P-Ln, M.M. 57//5). Ainda a título de exemplo, remetemos para o livro: *Sonatas Del Sigre. Mathias Vento, Bocquarini, Ahayden [sic], Cordeiro, Mesquita, E outros autores da primr^a Classe, Para uso de C.na Illobranda* (P-Ln, M.M. 4530). A listagem de autores, numa recolha deste tipo, permite ter uma ideia dos autores em

de gerações. Os exemplos que apresentamos relativos a esta realidade encontram-se no quadro 13.

Nos anúncios de imprensa relativos ao comércio de música, as referências à Sonata para tecla remetem sobretudo para a venda de reportório importado e mais raramente para as edições de autores portugueses, cujas existências são apresentadas no quadro 12. Também os relatos de viajantes estrangeiros referem sobretudo autores de circulação cosmopolita, como por exemplo Pleyel ou Haydn. Por limites intrínsecos às fronteiras do presente estudo, que não pode abranger a extensão e profundidade de um levantamento bibliográfico e análise exigidos por este reportório apresentamos apenas uma relação das Sonatas impressas no período em causa, incluindo anúncios de obras a que não temos hoje acesso.

No quadro 14 são apresentadas sonatas para outros meios instrumentais que, em alguns casos, mesmo não sendo editadas em Portugal, terão sido ouvidas na execução dos seus autores que desenvolveram aqui uma actividade musical importante. Presume-se que, em termos de contexto de execução, o caso mais documentado é o das *Sonatas para flauta* de António Rodil, pois ao que tudo indica, a sua circulação terá ocorrido em funções litúrgicas a cargo de músicos profissionais, entre os quais se incluía o próprio autor (Cf. Cap. 2 - VII).

Mau grado o pouco que se sabe dos contextos de execução e circulação da escassa música de câmara conhecida, anexa-se um quadro com alguns dos exemplos manuscritos que se conhecem, constituídos na sua totalidade por trios para dois violinos e violoncelo. Estas composições apresentam tendencialmente uma estrutura mais variada e simples do que aquela que encontramos na Sonata, a qual integra regularmente o minuete. Importa sublinhar que a sonoridade de trio domina entre o reportório instrumental em causa, vide as colecções de minuetes de Pedro António Avondano (Cf. Cap. 6 - III. 2).

Interessa-nos neste ponto registrar apenas a presença e sublinhar o peso da Sonata no seio da prática do reportório instrumental português e dos

circulação e de alguns dos critérios na constituição de um reportório pessoal e privado, como acontecia neste tipo de colecções individuais. (Cf. Alvarenga 1995). Acresce a indicação que os autores em causa são de primeira classe, o que aliás caracteriza um círculo aristocrático informado e musicalmente culto.

respectivos suportes impressos e manuscritos, com exemplos. O estudo analítico do género em Portugal teria de constituir objecto de um trabalho autónomo que não tem cabimento na presente leitura global da música instrumental no nosso país. Em estudos posteriores interessará aferir os modelos estilísticos e características estruturais deste reportório, no seu conjunto, de forma a integrá-lo num quadro mais amplo do género Sonata.

Quadro 12

Sonatas para tecla impressas:

Data	Autor	Título/Fontes	Tonalidade/ Andamentos
[176-]	Alberto José Gomes da Silva (fl.175—1795)	<i>Sei Sonate por Cembalo: Opera I/...</i> Lisboa: Si vendono in Casa del Sigre. [?] (P-Ln, C.I.C. 87V)	I – RéM: Sinfonia – Allegro, Andantino, Prelúdio (p.1-5) II – SolM:[s.ind. and.]. Minuette (p. 6-9) III - SibM: Allegro Brillante. Minuette (p. 10-12) IV - Mim: Allegro. Minuete- Andante Nell Stille dellà Chitára Portughesse (p.13-16) V - Fám: Allegretto. Minuette (p. 17-20) VI - RéM: Allegro. Minuette (p. 21-26)
Ca.1765-1777	Francisco Xavier Baptista (17----1797)	<i>Dodeci sonate variazioni minuetti per cembalo: Opera 1/Composti da Francesco Zavo. Battista Maestro e Compositores di Musica. – Stampati a spese degli Sigr. Assinanti.</i> Lisboa: Sculpte. Da Francesco D. Milcent. (P-La-137-I-13, nº1)	I - SolM: Allegro. Allegro Comodo con variazioni (p.1-4) II - SolM:Allegro.Allegro Moderato con variazioni (p.5-8) III - Fám: Presto.Andante. Moderato. Allegro Comodo (p.9-13) IV - SibM: Allegro. Allegro (p.13-16) V - DóM: Allegro. Minueto (p.16-19) VI -MibM: Allegro. Minueto (p.19-23) VII - RéM: Presto. Minueto (p.24-27) VIII - Dóm: Allegro. Minueto (p.27-31) IX -MibM:Allegro Spiritoso. Minueto (p. 31-35) X - Lám: Presto. Minueto (p.35-39) XI - MiM: Allegro assai. Minueto (p.40-44) XII - RéM [and.único] (p. 44-46)
1794	Pierre Anselme Maréchal (fl.1791-1796)	<i>Sonata favorita arranjada para cravo com acompanhamento de violino/ por Marchal.</i> Novamente impressa. Lisboa: em casa de P. A. Marchal (GL 50: 1794/12/20)	
1794	s.a.	<i>“Sahirão á luz: Huma nova Sonata á imitação do Zabumba/. Vende-se por 480 reis em casa de Feliciano José de Faria, na travessa da Queimada ao pé da Fabrica do Rapé.”</i> (GL 12: 1794/03/24)	

Quadro 13

Sonatas para tecla manuscritas.

Dois exemplos: um autógrafo avulso (inc.) e um caderno.

Data	Autor	Título/Fontes	Organização interna dos volumes
1785/01	Policarpo José António da Silva	<i>Sonata de Cravo com Minuete e Rondó</i> (P-Ln, M.M. 5, Au)	Ré M- Andante [Inc.], (1p.)
[1792]	AA.VV	<i>Sonatas Del Sigre. Mathias Vento, Bocquarinni, Ahayden [sic], Cordeiro, Mesquita, E outros auctores da primr^a Classe. Para uso de C.na Il dobranda</i> (P-Ln, M.M. 4530) ⁹²	<p>I – Mattia Vento: DóM, [s/ind. and.] Allegro (fol.2-4)</p> <p>II - Mattia Vento: MibM, [s/ind. and.]. Allegro graciozo (fol. 5- 7)</p> <p>III - Cord^ro [João Cordeiro da Silva]: DóM [s/ind. and.] (fol. 8-9)</p> <p>IV – Rondo del Sigr^e. [José] Mesquita: SibM, [s/ind.and.] (fol.10-12)</p> <p>V - Rondo del Sigr^e. Mesquita: MibM, Andante. (fol. 13-14)</p> <p>VI – [Mattia Vento]: Rondo, LáM, [s/ind.and.] (fol.15)</p> <p>VII – [s.a.] Sonata, MibM. Andante. Allegro (fol.16-18)</p> <p>VIII – [s.a.] Rondo, SolM (fol.19)</p> <p>IX – [s.a.] Sonata, Dó M (fol.20-21)</p> <p>X - [s.a.] Sonata, Rém (fol.22-24)</p>

⁹² Cf. Alvarenga 1995

Quadro 14

Sonatas impressas para outros instrumentos:

Data	Autor	Título/Fontes	Tonalidade/Andamentos
[177-]	Antonio Rodil (17-1787)	<i>Sei Sonata a solo per flauto traversiero e basso dedicate alla Maesta Fedelissima de D. Giuseppe I Re di Portogallo e de Algarve &c.&c.&c. Dal suo Musico di Camera Antonio Rodil. London: Printed by Welcker in Gerard Street St. Ann's Soho. (P-Ln, C.I.C. 104A).</i>	I - Fá M: Allegro. Adagio. Presto (p.1-3) II - DóM: Allegro. Adagio. Rondo, Presto (p. 4-7) III - SolM: Allegro. Andante. Largo. Rondo Allegro (p. 7-11) IV - RéM: Allegro. Adagio. Rondo Presto (p. 12-15) V - LáM: Allegro. Largo assai. Presto assai (p. 16-19) VI - FáM: Adagio. Presto. Andantino con variazione (8 var.), (p. 19-23)
[177-]	João Batista André Avondano (R.C.: 1771- fal. 1801)	<i>Quattro Sonate e Due Duetti per due Violoncelli / Dedicati a sua Maesta II Re di Portugal/ Se vende A Paris, A Lyon/ A.P.D.R. (KHB-Berlim E-80)</i>	I - MibM: Andantino. Largo assai. Andantino Minuetto. Largo (p.2-7) II - SibM: Andantino. Larghetto. Allegretto (p.8-13) III - DóM: Andantino. Largo. Minuetto con variazione(p.14-19) IV - FáM: Allegro. Largo. Tempo di Minuetto (p.20-25). Dueto I - MibM: Andantino. Largo. Allegro assai. (p.26-31) Dueto II – FáM: Andantino (p.32)
1792	António da Silva Leite (1759-1833)	<i>Seis Sonatas de Guitarra com acompanhamento de hum violino e duas trompas ad libitum/ offerecidas a S.A.R. a Senhora D. Carlota Joaquina Princeza do Brasil. Porto: na Officina de Antonio Alvarez Ribeiro, 1792 [Holanda] (P-La – III-66), P-Ln, M.P. 1188A, 1189A, 1190A)</i>	I – Dó M: Allegro. Minuetto. Rondo (p.2-3) II - FáM: Allegretto. Adagio. Allegro (p.4-5) III - SibM: Allegro. Pastorella. Rondo Allegretto (p.6-8) IV - MibM: Andantino. Minuetto. Rondó (p.8-11) V - RéM: Allegro. Adagio Amoroso. Rondo (p.11-14) VI - DóM: Allegro con brio. Adagio con Expres. a meza voz. Rondo Allegro (15-19)
1793	João da Mata Freitas (fl.179-)	<i>Sonata nova para o mandolino/ Lisboa na Real Fábrica e Armazém de Música, 1793. (GL 09: 1793/03/02. CM 10: 1793/03/05)</i>	
1793	João da Mata Freitas (fl.179-)	<i>Sonata de dous mandolinos/ Lisboa na Real Fábrica e Armazém de Música, 1793. (GL 11: 1793/03/11. CM 12: 1793/03/12)</i>	

Quadro 15

Música de câmara manuscrita:

Data	Autor	Título/Fontes	Estrutura
[1775-80]	João Cordeiro da Silva (fl.1756-1789)	<i>Trio/ 2 vl, vc. (P-La)</i>	Fá M: Allegro. Minuetto. (p.1-7v)
[1775-80]	João Cordeiro da Silva	<i>Trio a due Violini e Violoncello. (P-La)</i>	Ré M: Allegro con Spirito. Minuetto. (partes cavas 11p.)
[177-]	David Perez (1711-78)	<i>Trio/ 2vl, vc (P-Ln, F.C.R. ms156.27)</i>	Sol m: Andante. Minuette. (partes cavas 8p.)
[1785]	José Pires Henriques (fl.178-)	“ <i>Del Signori D. Joseph Pires Henriques/ Dueto novo</i> ”. 2vl (P-Ln, M.M. 4808/1-2)	SibM: Allegro. Largheto. Allegro (partes cavas 6p.)

Quadro 16

Anúncios música de câmara:

Ano	Autor	Título	Ed./Fontes
1794	Pleyel em arr. de Maréchal	<i>Duetto a dous mandolinos ou violinos tirado das obras de Pleyel...</i>	Lisboa, em Casa de Pedro Anselmo Marchal, 1794. GL 38:1794
1794	P. A. Maréchal (fl.1791-96)	<i>Duetto concertante para piano-forte e rebeça</i>	Lx: em Casa de Pedro Anselmo Marchal, (Vieirall, GL 42: 1795/10/24)

2 – Minuete e outras Danças

A valorização e estudo do minuete impos-se na presente leitura global da música instrumental no nosso país, ao reconhecer-se que este género se constituiu como um primeiro gesto de importância primordial no processo de preparação para lançar a música instrumental.

A noção de uma estrutura musical e coreográfica rígida, inflexível e uniforme, associada ao minuete, decorre de uma análise assente em manuais de dança e de composição. A realidade é contudo mais abrangente e variada do que o modelo normativo de uma estrutura binária dividida em duas secções de oito compassos,⁹³ o que é aliás expectável numa dança com uma disseminação geográfica e social tão lata.

Entre os Métodos que João Baptista Waltmann inclui no seu catálogo de 1803, encontram-se três volumes de composição musical consagrados às danças, com um carácter lúdico de jogo, os quais nos remetem não só para uma divulgação massiva deste tipo de reportório, como para a sua redução a princípios de elementar simplicidade. Com este tipo de manuais reduz-se a margem para a variação e eventual desvio à regra, retira-se a máxima potencialidade das danças, enquanto entretenimento de salão, apresenta-se uma estrutura musical racionalmente reduzida às suas componentes mais simples e divulga-se o conhecimento de forma organizada, acessível e lúdica. Estas são, aliás, as linhas orientadoras na abordagem e divulgação do conhecimento, próprias à concepção cultural do Iluminismo assente numa disseminação da informação e conhecimento de forma clara, acessível e agradável e preferencialmente “sem mestre”.⁹⁴ As três danças em causa

⁹³ Russell (1999: 386-387).

⁹⁴ No Iluminismo, o ensino aparece associado à racionalização é certo, mas também à ideia de facilidade, sedução e simplificação a bem da divulgação. Estes valores reflectem-se na própria elaboração de manuais nas mais diversas disciplinas. Do catálogo de 1803 de J.B. Waltmann refira-se o *JOGO de Apollo, ou Novo Método para aprenderem os discípulos os principios da Musica, com dados de Le Gros*, bem como *CARTAS Musicaes para ensinar Musica as Crianças de Dépreaux*. Refira-se, para comparação, o sintomático título do Método de William Hooper, *Rational Recreations in Which the Principles of Numbers and Natural Philosophy Are Learned and Copiously Elucidated, by a Series of Easy, Entertaining, and Interesting Experiments. Among Which Are All those Commonly Performed with the Cards*, 4 vols. (Printed for B. Law and Son, and G.G. and J. Robindon, London, 1794 cit. por Stafford 1999: 58 e 318).

abordadas pelos métodos anunciados no referido catálogo são as que estão em moda nos salões da época, sendo sintomático o facto de Haydn aparecer associado ao minuete, o que confirma a atribuição de um estatuto sociocultural mais elevado à sua música. Mozart é a referência apresentada para as danças mais “ligeiras”, i.e., a contradança e a valsa.⁹⁵ Tal facto confirma a entrada dos modelos em voga nos salões cosmopolitas, não apenas do minuete, mas igualmente de outras danças que estão também em pleno processo de implantação em Portugal. Entre os três livros referidos citamos o que é da autoria de Haydn: *METHODO para compor Minuetes, para piano forte, ou para qualquer outro instrumento, sem saber a Musica por meio de dois dados*.

No diverso conjunto de fontes que podemos considerar para a circulação do minuete, no período em estudo, distinguem-se, entre as fontes impressas, as directamente associadas à dança, constituídas pelos manuais de ensino, as colectâneas de minuetes de um compositor e as colectâneas de danças variadas de vários compositores. Por outro lado, temos a integração do minuete na música instrumental, nomeadamente como andamento de sonata, no seio da qual se tende para a exploração sofisticada desta estrutura musical, facilmente reconhecível e de elevado estatuto.

As composições, quando impressas, conheciam uma circulação e representação pública reforçada, com eventuais anúncios na imprensa, tendo normalmente assegurada alguma garantia de viabilidade económica, nem que fosse mediante subscrição prévia por parte do público, e podendo concorrer eventualmente nos circuitos do reportório cosmopolita, correspondendo a um público em expansão. Esta intenção tem um grande peso no caso da música instrumental, domínio em que encontramos alguma da mais relevante produção publicada no estrangeiro, decerto pela fraca viabilidade económica garantida pelo público português.⁹⁶ Neste quadro podem apontar-se, como caso

⁹⁵ *METHODO para compor contradanças, para piano forte, ou para qualquer outro instrumento, sem saber a Musica por meio de dois dados de Mozart.*

METHODO para compor Walzes, para piano forte, ou para qualquer outro instrumento, sem saber a Musica por meio de dois dados de Muzart. [sic]. (Cf. Albuquerque 2004: 171. Reprodução do catálogo de Waltman: P-Ln – Fundo do Ex-I.P.P.C. s/cota).

⁹⁶ É este o caso das já referidas *Sonatas* de António Rodil, das *Sonatas* e *Duetos* de João Baptista André Avondano, dos *Minuetes* de Pedro António Avondano, ou de alguma da mais consagrada música instrumental de João Domingos Bomtempo.

paradigmático de circulação cosmopolita, as três colecções de *Lisbon minuets* de Pedro António Avondano (ca. 1765-1770), impressas em Londres, as quais são especificamente identificadas no título de capa, no contexto da Assembleia das Nações Estrangeiras de Lisboa, dirigida pelo compositor,⁹⁷ facto que nos remete para a colocação deste reportório num circuito de divulgação muito alargado, que é inerente ao próprio princípio de criação de uma embaixada cultural das nações de encontro ao ideário do Iluminismo. Neste caso, uma Assembleia onde se dança e ouve música similar a toda a que circula em todas nações. As colecções de Avondano distinguem-se, desde logo, pela instrumentação (trio de dois violinos - ou flautas transverso no caso da colecção A - e violoncelo) que nos remete para a possibilidade dos minuetes serem executados pelo próprio Avondano no violino e outros músicos muito próximos, eventualmente até familiares.⁹⁸ Para além das referidas colecções todos os restantes minuetes, a seguir analisados, são para tecla, sobretudo cravo, ou para cordas dedilhadas, não aparecendo associados a um contexto específico.

Importa referir, que a tensão original no minuete reside necessariamente na suposta inflexibilidade do modelo 8 + 8 compassos e nos inúmeros desvios considerados processos de “estilização” que tornariam o minuete “indançável” segundo os manuais. Este confirma-se como sendo um modelo abstracto constantemente desmentido pelas colectâneas de danças e muito em concreto aquelas que aqui discutimos.⁹⁹

Da análise dos minuetes de Avondano verificamos que domina a estrutura binária assimétrica com uma segunda secção que tem invariavelmente uma extensão maior, cadenciando a primeira secção à

⁹⁷ [A:] *A Collection of [6] Lisbon Minuets for two violins or two german flutes and a Bass composed by Sigr. Pietro Antº Avondano.* London Printed for Charles and Samuel Thompson, s.d.;
 [B:] *A Second Sett of Twenty-Two Lisbon Minuets for two violins and a Bass composed by Sigr. Pietro Antº Avondano.* London Printed for John Cox at Simpkins Musick Shop, s.d.;
 [C:] *Eighteen entire new Lisbon Minuets for two violins and a Bass. Selected out of the Book of Minuets composed for, and played at the British Factory Ball By Sigr.e Pietro Antº Avondano.* London Printed for Charles and Samuel Thompson, s.d.; [ca. 1766-1771]. Cf. Anexo B.

⁹⁸ Nomeadamente João Francisco Avondano (violinista da R.C. entre 1764 e 1794, ano da sua morte), João Baptista Avondano (violinista da R.C. desde 26/05/1765, fal. 1828) e/ou João Baptista André Avondano (violoncelista da R.C. desde 01/07/1771, fal. 1801). Entre 1769-1771 esteve em Paris como bolseiro do Rei D. José para estudar com o famoso violoncelista Jean-Pierre Duport.

⁹⁹ Cf. Russel (1999: 387) que cita A. Bacquoy-Guédon, *Méthode pour exercer l'oreille à la mesure dans l'art de la danse* (Amsterdam, ca. 1784: 50-52). As colectâneas representam segundo Russell o reportório “não oficial”, i.e., aquele que as pessoas efectivamente dançavam.

dominante.¹⁰⁰ As tonalidades estão sempre no modo maior, com uma única exceção.¹⁰¹ Num conjunto de 46 minuetes encontramos apenas três exemplos com estrutura Da capo, i. e., sem repetição intermédia,¹⁰² contudo também estes minuetes têm um seccionamento interno binário que consiste basicamente em retomar o minuete desde o início, como se fora uma repetição. As duas secções dos minuetes estão invariavelmente interrelacionadas por via da repetição de matéria musical, embora em diferentes graus. Nalguns casos a secção B constitui-se no essencial como uma repetição da secção A com alguma ornamentação ou pontes entre os motivos já conhecidos. Noutros casos mais sofisticados a secção B retoma figuras e motivos já ouvidos na secção A, mas estes aparecem suficientemente transformados, variados ou transpostos.¹⁰³

Uma vez que o minuete (tal como o passepied) estende o seu passo básico em termos coreográficos por dois compassos (e não apenas um), verificamos que as unidades melódico-rítmicas ocupam tendencialmente dois compassos, verificando-se que nos minuetes funcionais, como é o caso, estas unidades de dois compassos tendem a repetir-se.¹⁰⁴ Com esta repetição de cada unidade nova de dois compassos, quem dança dificilmente se perde (ou pelo menos pode recuperar). Verifica-se também que a primeira secção tende a ser mais clara na apresentação destas mesmas unidades. Os minuetes de construção mais complexa e variada estão normalmente associados a uma relação imitativa entre as duas vozes superiores o que potencia o estilo concertante e o brilho instrumental que se torna tão mais evidente quanto mais rápida e agitada for a figuração rítmica.¹⁰⁵ Este tipo de escrita permite marcar ainda as unidades de dois compassos com suficiente variedade, bem como a exploração e transformação de motivos. Uma escrita mais homofónica (sem

¹⁰⁰ ||: I – V :||: I :||

¹⁰¹ Col. C, Minuete V: neste para além da excepcional tonalidade de Sol menor, não temos cadência à Dominante na primeira secção.

¹⁰² Col. C: XV e XVII. Col. B: VIII.

¹⁰³ O primeiro caso pode ser ilustrado com o minuete IX e o o segundo caso com o minuete VI, ambos do livro B.

¹⁰⁴ A título de exemplo, refira-se a 1^a parte do minuete II do livro B.

¹⁰⁵ Cf. exemplo de minuetes X e XI do livro B.

recurso à imitação entre vozes) aparece associada a arcos melódicos mais longos (4 comp.) e simples, bem como a um carácter mais majestático e à métrica $\frac{3}{4}$.¹⁰⁶

Do exposto, pode considerar-se que existe um ponto de partida esquemático (de manual) construído com padrões rítmicos e motívicos repetidos ou com pouca variação, contraponto simples e progressões harmónicas claras, estendendo-se a partir daqui um horizonte de possibilidades mais ou menos sofisticadas em cada um destes parâmetros. É neste quadro de amplitude que Pedro António Avondano cria um conjunto de 46 minuetes significativamente variado. A exploração de variedade verifica-se até em termos de textura, a qual pode apresentar homofonia quase estrita entre os três instrumentos; pode configurar-se numa linha de baixo a suportar duas vozes superiores em imitação figurada entre si; ou com um acompanhamento que enfraquece o primeiro tempo através de pausa no baixo, a voz intermédia regular em colcheias e um desenho melódico centrado na voz superior, encaminhando-se a resolução cadencial para uma aproximação entre as três vozes.¹⁰⁷ Noutros minuetes verifica-se uma divisão do tempo mais preenchida, recorrendo às semi-colcheias em todas as vozes, os quais se confirmam invariavelmente como os mais ricos na exploração do idioma violinístico no que respeita a agilidade de grandes saltos melódicos, cordas dobradas ou efeitos de eco através de dinâmicas extremas.¹⁰⁸

Tratando-se de minuetes funcionais e por sinal suficientemente populares para conhecerem publicação em Londres, incentivada pela comunidade britânica que os conhecia dos bailes da Assembleia das Nações de Lisboa, verifica-se o respeito pelas regras de eficácia, temperadas por uma elevada imaginação melódica e rítmica, fundamental para o grau de variedade que caracteriza musicalmente o conjunto.

A influência do minuete na música instrumental é matéria por demais extensa para sustentar a discussão aqui proposta sobre o género. Acresce que a qualidade e riqueza de escrita instrumental de Avondano, num quadro de

¹⁰⁶ Cf. exemplo de minuetes XVI e XVII livro B.

¹⁰⁷ Cf. minuete IV col. A.

¹⁰⁸ Cf. a propósito na col. C os minuetes VII e XIII.

música funcional de fronteiras e regras estritas, são suficientes para realçar o alcance destas composições nos hábitos e práticas de música instrumental no nosso país. Do exposto, remetemos para o exemplo reproduzido no anexo C que reúne algumas das características atrás enunciadas e que consideramos modelares para uma comparação com os desvios à norma estimulados por influências locais.

Ainda como exemplo, quase derradeiro, da persistência do minuete associado a um discurso simbólico da aristocracia ao mais alto nível, refira-se a composição elegíaca a D. Maria I¹⁰⁹ escrita para piano-forte por D. José Acuña (1816) intitulada, *Minuete fúnebre, expressivo, e fácil para piano forte, feito à morte de S. M. Fidelíssima D. Maria II.*

Exposto aquele que pode considerar-se como um caso modelar de adaptação musical associado a um contexto funcional cosmopolita, como é o caso referido das colecções de minuetes de Pedro António Avondano, importa discutir o reportório associado a outros contextos de prática local para tentar aferir os aspectos musicais permeáveis a um processo de negociação ou de influência entre o modelo cosmopolita e a tradição local. Neste domínio, podemos considerar que as edições de manuais e música impressa para viola e guitarra de autores portugueses, que surgem a partir de finais da década de 1780, servem o propósito de estabilizar e fixar um reportório de extensa circulação local. Este reportório aparece associado às cordas dedilhadas, mas também aos palcos de teatro. O objectivo de fixação é reforçado pelo facto de estarmos perante manuais de instrumento que adoptam uma estrutura de comprovada eficácia didáctica, aproximando-se daquela que vai irradiar a partir do Conservatório de Paris. Desta forma apresenta-se o instrumento e suas partes constituintes, alguns rudimentos da gramática musical, técnicas de execução do instrumento seguidas de alguns exercícios adaptados ao objectivo

¹⁰⁹ Composto pelo professor hespanhol D. José Acuña.- Em Lisboa: Vende-se na loja do livreiro do Real Erario. (GL 266: 1816/07/17). Refiram-se outros exemplos de publicação de música fúnebre pela família real, no caso duas marchas, das quais uma delas é também da autoria de José Acuña: *Musica nova. O Pranto de Lysia, pela morte de S.M.F.Imperador e Rei o Senhor D.João VI. Marcha fúnebre e sentimental para Pianoforte, Harpa, Cravo ou Orgão*, composição de D. José Acunã [sic.]: vende-se na rua Aurea Nº176, na direita do Arsenal Nº59, e em Belém na loja da viuva Martins, preço 240rs.; pôde ir pelo correio. (GL 69: 1826/03/24). *Marcha fúnebre para pianno, pela sentida morte de S. M. o Senhor D.João VI, composta e dedicada á Nação Portugueza*, por Carlos Detati: vende-se por 240 réis no armazem da viuva Waltman, e em casa do author, rua do Ouro Nº277 (GL 75: 1826/03/31).

de prepararem com rapidez o músico amador para a execução de um repertório específico, o qual vem identificado no final dos livros, através de alguns exemplos impressos.

No domínio do ensino instrumental temos dois Métodos de iniciação, respectivamente o de Manuel da Paixão Ribeiro para a viola (1789)¹¹⁰ e o de António da Silva Leite para a guitarra portuguesa (1796),¹¹¹ que apresentam minuetes como peças passíveis de praticar no instrumento.¹¹² Refira-se ainda a *Escala de Guitarra Inglés. Dedicada a D. Maria Francisca Benedita* (1746-1829) de João Gabriel Le Gras (manuscrito),¹¹³ que nos remete para uma realidade diferente, espelhada no estatuto aristocrático da dedicatária, para além do facto do autor ser um músico régio, violinista de origem francesa ao serviço da Real Câmara, entre 1790-1807.¹¹⁴ Qualquer dos três manuais referidos apela explicitamente à prática musical amadorística, não só identificável nos dedicatários como nos objectivos propostos. Estes livros pretendem dar resposta às necessidades musicais de um público amador, em larga medida feminino, que frequenta e promove os salões, de acordo com os novos modelos de sociabilidade em expansão que seduzem os vários patamares sociais.¹¹⁵ Os dois métodos impressos são particularmente

¹¹⁰ Este livro pode ser consultado na BN Digital (P-Ln, C.I.C. 17V). Refira-se ainda o Método anterior e impresso em Portugal de João Leite Pita da Rocha (fl. 175-), *Liçam instrumental de viola portugueza ou de ninfas de cinco ordens, a qual ensina a temperar e tocar rasgado, com todos os pontos, assim naturaes como accidentaes, com hum metodo facil para qualquer curioso aprender os pontos da viola todos, sem a effectiva assistencia de Mestre: com huma tabela, na qual se faz menção dos doze tons principaes, para que o tocador se exerçite com perfeição na prenda da mesma viola: Dedicada ao illus., e excellent. Senhor D. Joseph Mascarenhas, Lisboa na Officina de Francisco da Silva* (E-Mn – M. 597). Cf. Cap. 6 - III.

¹¹¹ Reed. facs. de Macário Santiago Kastner, Lisboa, IPPC: 1983. A última composição inclusa é uma Tocata de Francisco Gerardo (fl.1795). Sobre o repertório para guitarra portuguesa Cf. Morais (2001: 95-116).

Sobre a circulação da obra pode ler-se ainda no original: “Vende-se na mesma Officina na rua de S.Miguel, nas Casas Nº260; e na rua das Flores, na loja de Livros á esquina da travessa do Ferraz”. Esta espécie pode ser consultada na BN Digital (PLn-C.I.C. 34P).

¹¹² A este propósito refira-se o *Livro do Conde de Redondo* (P-Ln, F.C.R. ms NE1) escrito entre 1725-1750. Nesta colectânea de composições para viola de 5 ordens em tablatura, o minuete é a dança mais representada, a par de outras como o oitavado ou o rojão. Cf. edição do IPPC 1987 com prefácio de João Manuel Borges de Azevedo. Cf. Galvão, Paulo, “Uma Abordagem do Livro de Conde de Redondo”, in Morais ed. (2001: 157-163).

¹¹³ Cf. Morais (2000: 83-97 e 2001: 101). Ms, s.d.; P-La, 54-XII-177.

¹¹⁴ Cf. Scherpereel (1985: 25).

¹¹⁵ Descrição de Faro: “*The society of Faro is very good, and the English consul is extremely attentive to the natives of his country; (...) he will immediately present those (...) Thus introduced, we were sure of an evening-party every day of the week; tea, cards, singing, dancing, and music well performed on the piano*

reveladores porque contêm uma amostra do reportório que está mais em voga na prática musical doméstica, em assembleias, i.e., minuetes, modinhas, marchas, allegros e contradanças, apontando-se como patamar de maior exigência as sonatas. O discurso de distinção identificado com a prática musical amadora é também aqui realçado, indicando Paixão Ribeiro que o seu manual interessa às pessoas ligadas ao conhecimento, às academias literárias e às Senhoras, i.e., ao público ligado às novas práticas de sociabilidade:

Nova Arte de Viola; que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica; com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns Minuettes, e Modinhas por Musica, e por Cifra. Obra util a toda a qualidade de Pessoas; e muito principalmente ás que seguem e vida litteraria, e ainda ás Senhoras .¹¹⁶

Na parte final do seu estudo, Paixão Ribeiro considera ter fornecido os elementos necessários à arte da viola, no âmbito da prática musical amadora, que resume ao acompanhamento de modinhas e execução de minuetes. Como exercício, anota dois minuetes que denomina de triviais, podendo supor-se que conheceriam uma vasta circulação por transmissão oral, aconselhando o autor o recurso à cifra como mnemónica para estes mesmos casos:

E para que o Curioso tenha nesta Arte todo o subsidio necessario para a sua mesma intelligencia, se ajuntaõ douz Minuettes os mais breves, faceis, e triviaes, chamados da *Rozinha*, e *Contra-Rozinha*, nos quaes poderá fazer o referido exercício [tocar em tempo ternário]. (Ibid.: 42).

Com este subsidio pôde já o Curioso acompanhar as duas Modinhas referidas, e qualquer peça de Muzica; e depois de saber tirar hum Minuette o porá por cifra para o recordar com facilidade todas as vezes, que lhe for necessário. Na Estampa 8 aprenderá o modo de pôr por cifra qualquer Minuette, Modinha, &c exercitando-se no Minuette *do Mattos*, com que concluo esta obra. (Ibid. 47).

Assinala-se desde já a identificação de três Minuetes: “*Rozinha, Contra-Rozinha*” e “*do Mattos*” que o autor indica como sendo do conhecimento geral. Pode admitir-se que integram uma tradição local ou, pelo menos, revelam traços que discutiremos neste estudo em conjunto com outras composições identificadas com contextos de circulação similares.

or the guitar, are the amusements which make us forget the hours, and twelve or one o'clock strikes before we are aware that it is time to retire. (Landmann 1818, II: 76. Neryve).

¹¹⁶ Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.

António da Silva Leite (1759-1833) apresenta o mesmo tipo de estrutura didáctica, tratando-se, também aqui, de um *método sem mestre*, onde o autor dá indicações sobre a utilidade formativa das composições que inclui, seja no salão, seja como exercícios que permitirão passar a um reportório instrumental de maior complexidade:

*Estudo de Guitarra, em que se expoem o meio mais facil para aprender a tocar este instrumento: dividido em duas partes. A primeira contem as principaes regras de Musica, e do accompanhamento. A segunda as da Guitarra; a que se ajunta huma Collecção de Minuetes, Marchas, Allegros, Contradanças, e outras peças mais usuaes para desembarço dos Principiantes: tudo com accompanhamento de segunda Guitarra (...).*¹¹⁷

Na última página desta obra pode ler-se:

Instruido que seja o principiante nestas piquenas Peças, que ajuntei para seu desembarço, poderá começar a tocar, naõ só as seis Sonatas,¹¹⁸ que ultimamente compuz, as quaes correm impressas em Holanda, mas tambem outras quaesquer, pois que com esta rezumida instruççao o considero apto, para decifrar outra qualquer obra, que se lhe apresente.

Confirma-se assim a ideia de que a criação e circulação do minuete se adapta a uma variedade instrumental considerável, tanto mais que a viola e guitarra são instrumentos de significativa presença na prática musical doméstica.¹¹⁹ Este Manual reflecte aliás a variedade do reportório de salão em termos de representatividade de géneros, na década de 1790. No seu conjunto, este Método inclui um total de 41 pequenas peças. Entre os principais géneros contabilizam-se 13 minuetes, 4 contradanças, 6 marchas, 3 retiradas militares, *Malbruch* (Andantino), 3 *fanfarre*, 2 gavotas, 2 gigas inglesas, 2 pastorelas, 2 allegros, 1 andantino, 1 cotilhão e 1 tocata. A peça mais extensa e complexa é

¹¹⁷ Porto: Officina Typographica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796.

¹¹⁸ Deste compositor conhecem-se *Seis Sonatas de Guitarra com accompanham[en]to de hum violino & duas trompas ad libitum, offerecidas a S.A.R. a Senhora D. Carlota Joaquina, Princeza do Brazil* (s.l., s.n., “impresas em Holanda” c. 1792), (Cf. Morais 2001: 114. Albuquerque 2006: 298).

¹¹⁹ Assumindo-se a vulgarização entre as camadas populares, tanto da viola como, um pouco mais tardivamente, da guitarra portuguesa, a verdade é que as cordas dedilhadas têm uma importância central ao nível da prática musical doméstica e por extensão amadora, mas não apenas em Portugal, deve sublinhar-se. Refira-se a propósito a extensa produção para viola de compositores de extrema relevância para a constituição do cânone musical como Nicólo Paganini (1782-1840), Ferdinando Carulli (1770-1841) ou Ignace Pleyel (1757-1831), que desenvolveram parte importante da sua actividade em Paris. Refira-se ainda Franz Schubert (1797-1828) e as transcrições para viola de obras suas originalmente destinadas ao piano.

por sinal, a última. O peso acrescido do minuete prende-se, não apenas com questões funcionais relacionadas com a vulgarização desta dança, mas também e sobretudo com o facto de ser um género igualmente muito cultivado no domínio da música instrumental. O que pode explicar que a sua assimilação seja encarada como uma mais valia de peso para um instrumentista, seja ele de tecla ou de cordas dedilhadas.

Importa chamar a atenção que há muitos indícios, no sentido deste reportório doméstico de acentuada popularidade e circulação nas assembleias, não ser exclusivo das cordas dedilhadas, havendo uma interessante permuta com o cravo, porventura com algumas influências em termos estilísticos: "Na Real Fabrica de Musica, defronte da Moeda, aonde se abre e imprime toda a qualidade de estampas, sahirão ultimamente á luz 6 Minuetes para duas Guitarras, cuja Musica se pôde tambem tocar no Cravo". (GL 32:1794/08/09).

Entre os manuscritos encontramos três tipos de fonte no que respeita à organização interna, a qual decorre do contexto de circulação. Por um lado, temos as colectâneas variadas de reportório, que incluem danças e outras composições para tecla, em livros encadernados oriundos de casas nobres. O minuete aparece aqui com uma representatividade significativa, embora variável, pois a diversidade de organização e selecção musical reflecte o gosto pessoal da respectiva detentora e intérprete do livro, já que estamos no domínio do reportório sobretudo associado ao enriquecimento dos dotes femininos. Temos depois colecções menos variadas, em termos de géneros musicais representados, que escapam ao espírito da "Recueil" e que podem apontar para um contexto de circulação diferenciado a cargo de músicos mais especializados. Refira-se, a título de exemplo, o manuscrito da segunda metade do século XVIII *Minuetos e Sonatas para Guitarra*, para uma ou duas guitarras, sem indicação de autoria.¹²⁰ Finalmente, temos manuscritos avulso cuja circulação reflecte a popularidade das composições, resultando das necessidades mais fortuitas do momento e escapando aos propósitos de organização de uma colecção ou recolha.

O conjunto de composições e livros que seleccionámos para representar os diversos tipos de fontes, acima referidos, não esgotam o reportório

¹²⁰ P-Ln, M.M. 4266.

existente,¹²¹ antes se constituindo como uma amostra significativa, no que diz respeito ao estudo da circulação de repertório, dos contextos de execução e de aspectos musicais propriamente ditos, cuja influência não se restringiu à música de dança mas se expandiu à produção instrumental. A informação fornecida pelas fontes musicais em conjunto com os relatos de época permitem-nos detectar tensões entre o minuete como discurso - de forte marca aristocrática e cosmopolita ao mais alto nível de distinção - e o minuete, enquanto prática possível de apresentar traços obsoletos ou modernos, de acordo com a sua apropriação quer local, quer pelas classes sociais intermédias.

Entre os minuetes “breves, fáceis e triviais”¹²² que se oferecem para treino do principiante nos Manuais de cordas dedilhadas atrás referidos (viola e guitarra), encontramos coincidência com alguns dos títulos presentes em minuetes para cravo. É este o caso dos *Minuetes da Rosinha e Contrar-Rosinha*,¹²³ da *Saudade*¹²⁴ e da *Inviada*¹²⁵ dos quais se conhecem versões significativamente diferenciadas, apresentando até um ambiente tonal díspar (quando em modo menor), nas cópias manuscritas contemporâneas existentes para cravo. Casos como este documentam a circulação do repertório entre meios instrumentais, como já referimos acima, bem como atestam a dupla função dos manuais de instrumento em fixar sob a forma impressa na sua versão mais simples e esquemática, algumas das composições mais populares (que circulariam de ouvido) e que por isso mesmo persistiram e estimularam a criação de versões com alguma margem de variabilidade.

¹²¹ Não constitui objectivo deste capítulo apresentar um levantamento exaustivo de fontes.

A este propósito referência ainda para o livro “Nº50 *Tratamenti Pour 2 Mandolinos*. J. A. A. Soares” (António José Soares? 1783-1865). Fundo de Ernesto Vieira, (ms 182-).

Livro em partes mandolino primo e segundo, constituído por 50 pequenas peças: *Marchas, Menué, Contradanza, Ingleze, Corenta*, incluindo *Concerto*, etc.). No essencial apresenta os mesmos géneros musicais que os livros aqui tratados. (P-Ln, M.M. 4809).

¹²² Paixão Ribeiro (1789: 42).

¹²³ Estes Minuetes aparecem no Método de Paixão Ribeiro (1789) conforme referido, relacionando-se com composições significativamente diferentes e mais sofisticadas, que apresentam os mesmos títulos e às quais se acrescenta um terceiro minuete e ainda mais complexo, *Rosinha por Bmois*, no livro de música para tecla *para o uso da M. e Exm^a Snr^a D. Maria Anna de Portugal* (P-Ln, M.M. 4504).

¹²⁴ Título de um dos minuetes que Silva Leite inclui no seu *Estudo de Guitarra* e que surge também no Livro para cravo P-Ln, M.M. 4504.

¹²⁵ Título de um dos minuetes que Silva Leite inclui no seu *Estudo de Guitarra* e que surge também no manuscrito avulso P-Ln, M.M. 4460.

A circulação de minuetes e a sua efectiva popularidade aparece ilustrada no teatro de cordel, nomeadamente na peça *As Trapalhadas do Tolo Desesperado e da Mulher Logrativa* (1787). Já no fim do entremez surgem referências a peças específicas que estavam então em plena voga junto do público: a modinha “do Jose Ramos que embarcou com a Marcillina” e o Minuete “da Rozinha”, que o casal dança “com as mais galantarias que poderem”, ou seja, com todos os passos, vénias e ademanes da melhor coreografia de salão da época.

DR. GONÇALLO - Basta ahi: Agora quero
nessa postura que linda
que me cante o Joze Ramos
que embarcou com a Marcillina.

CACHETE - Senhor eu naõ tenho voz.

DR. GONÇALLO - Pois que fez á voz que tinha?

DR. GONÇALLO [= CACHETE] - Troque-a por huns miollos,
que me naõ vierão ainda.

FLORIANO - Se estas trocas se fizessem
quanta gente as necessita!

DR. GONÇALLO - Pois eu lhe commutto isso
em ir com esta Minina
hum minuete dançar
com os passos da Rozinha.

Faça depressa o que eu mando.

CACHETE - Queres dançar minha rica.

MICAEILLA - Nisso eu tenho muito gosto.

CACHETE - Nunca tal fiz em meus dias.

(*Dançaõ com as mais galantarias que poderem*). (Ibid.: 13. Cf. Nerytc).

A propósito da circulação de minuetes populares como veículos da exibição instrumental, refira-se a apresentação da violinista virtuosa Henrietta Borghese, no Teatro São Carlos, que executou no violino “uma série de variações difíceis do belo minuete russo” (Ruders 2002: II, 85).¹²⁶ Existem registos documentais que comprovam a circulação contemporânea em Portugal de um *Minuete Rusiano*,¹²⁷ mas sobretudo regista-se que a vasta circulação de uma composição em alargado circuito europeu, neste caso um minuete, conhece como reforço de consagração e popularidade o constituir-se como tema para variações. Regista-se assim a natural integração do minuete no

¹²⁶ Testemunho citado na íntegra no Cap. 3, nota 84.

¹²⁷ Cópia manuscrita de finais séc. XVIII (P-Ln, M.M. 4511).

domínio da música instrumental virtuosística,¹²⁸ a mais popular no quadro do concerto público, para além da sua adopção como estrutura estável para andamento final e/ou intermédio dos principais géneros da música instrumental que se vão afirmando durante a segunda metade do século XVIII. Referimos a este propósito o livro *Sei Sonate Per Cembalo Composte per il Sig.^{re} Alberto Giuseppe Gomes da Silva* (fl. 1755-1795), (Cf. quadro 12) que entre outras singularidades apresenta a de incluir indicações dinâmicas (p.e. no 2º andamento da Sonata I), o que remete para a possibilidade de execução em piano-forte.¹²⁹ Nas Sonatas II, III, IV, V e VI, apresenta minuetes como andamento final. O dado de maior interesse em termos estilísticos ocorre no minuete da Sonata IV, o qual inclui a indicação “*Ande[ante] Nell stille della chitára Portughesse*”,¹³⁰ que aponta para a possibilidade de integração de uma cor local, nomeadamente por via da evocação da guitarra portuguesa. No caso do minuete em apreço regista-se um abrandamento do tempo, a escolha do modo menor (Rém), a exploração do cromatismo da sensível para a tónica (no motivo de abertura), o esbatimento do uso de motivo rítmico-melódico que é substituído por uma marcha harmónica (c.8-12) e o uso de notas harpejadas, o que remete para a sonoridade da guitarra (Cf. Anexo C).¹³¹ Este é um dos casos mais ricos e sofisticados de apropriação estilística de alguns dos aspectos da tradição local, que a seguir abordaremos, que passa pela partilha de reportório no que respeita ao minuete entre as cordas dedilhadas (viola e guitarra) e o cravo, para além da afirmação de traços idiomáticos que aqui são assumidos.

No quadro de composições analisadas que podem identificar-se com uma tradição local diferenciada em relação ao modelo cosmopolita (que aqui considerámos representado por Avondano), destaca-se um conjunto de

¹²⁸ Refira-se a este propósito “*Minuetto con due cento variazioni differenti, sopra l'istesso minuetto e primo violino e secondo violino e basso Composto da Andrea Marra*”, In Lisboa: Fco.Milcent Sculpsit [1765-66], (P-La – 138- I-28). Desta obra conhece-se apenas a parte de 1º vl.

¹²⁹ Cf. Cap. 5 - III.1.

¹³⁰ Morais (Cf. 2001: 103) refere que esta é a primeira citação do vocábulo *guitarra* acrescido do epíteto de “portuguesa”.

¹³¹ Na tradição cravística francesa o recurso ao harpejamento de acordes por influência do alaúde constituiu-se como um traço estilístico (*stile brisé*) diferenciador importante no contexto do reportório para tecla do barroco francês.

minuetes com títulos extra-musicais, que sugerem uma associação aos palcos de teatro, pelo menos enquanto via de passagem para uma posterior popularização. Apresentamos uma listagem destas composições, como forma de apresentação prévia das fontes em que se encontram. Incluem-se ainda alguns dos minuetes cuja autoria aparece atribuída a compositores portugueses, confirmando-se nestes casos alguns autores também assíduos no género da modinha, para além de outros identificados. A mostra de composições é retirada dos três tipos de fontes atrás referidos, i.e., manuais, “réceuils” e manuscritos avulso, cuja circulação contemporânea, pode localizar-se nas duas últimas décadas do século XVIII. Podemos considerar tratar-se de reportório que circularia já em anos anteriores a esta delimitação cronológica, resultando nomeadamente a sua fixação em manuais impressos, como uma etapa final de um processo de circulação de um reportório estabilizado. Por outro lado, os minuetes apresentados nos manuais de instrumento de Paixão Ribeiro e Silva Leite aparecem normalmente na sua forma mais simples e, pelas palavras deste último autor, “tudo pelo tom natural de C” (DóM) - com exceção da última peça, a “*tocata do Sr. Gerardo*” que é em FáM - no sentido de serem mais acessíveis e eficazes no processo de aprendizagem. Facto que nos confirma a importância do minuete como um dos géneros centrais, com um valor didáctico, no processo de lançamento da música instrumental.

Quadro 17

Minuetes (imp. e ms):

Nº	Pág.	Títulos/Autores/ Fontes	Ton./c.
		<i>Nova Arte de Viola</i> (...) Manuel Paixão Ribeiro, 1789	
		<i>Minuete da Rozinha</i> , [similar no essencial a P-Ln, M.M. 4504]	Fá M 3/4
		<i>Contra-Rozinha</i> [similar no essencial a P-Ln, M.M. 4504]	Fá M 3/8
		<i>Estudo de Guitarra</i> [2ª parte] <i>Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças para duas guitarras</i> (...) de António da Silva Leite (...), 1796.	
	II-III	<i>Minuete de Bocherini chamado dos Hungaros</i>	DOM 3/4
	IV-V	<i>Minuete da Inviada</i>	Dó M 3/4
	IV-V	<i>Minuete da Saudade</i> [não coincidente com P-Ln, M.M. 4504]	Dó M 3/4
	VI-VII	<i>Minuete Inglez</i>	Dó M 3/4
	VI-VII	<i>Minuete da Corte</i>	Dó M 3/4
	VI-VII	<i>Segundo Minuete Inglez</i>	Dó M 3/4
	XX-XXI	<i>Minuete do príncipe</i>	Dó M 3/4
		Manuscrito com quatro minuetes P-Ln, M.M. 4462	
4	Fol.4	<i>Minuette da Corte</i> (coincidente P-Ln, M.M. 4462)	Lá M 3/4
1	1 p.	<i>Minuete da Teima</i> (tecla) P-Ln, M.M. 455.	Fá M 3/4
1	1p.	<i>Minuete melancolico</i> (tecla) P-Ln, M.M. 454	Sol m ¾
		<i>Minuetes para o uzo da M. e Exm^a Snr^a D. Maria Anna de Portugal</i> P-Ln, M.M. 4504 [fundo EV]. Caderno cozido com 18p.[crv.] [finais séc. XVIII]	
I	Fol.2	<i>Minuet</i>	MibM 3/4
II	Fol 2v.	<i>Minuet do Mesquita</i> [José Agostinho de]	MibM 3/8
III	Fol.3-3v.	<i>Minuet do Mesquita</i>	Sol m 3/8
IV	Fol.4	<i>Minuet</i>	Sol m 3/8
V	Fol.4v.-5	<i>Minuet da Saud^e [Saudade]</i>	Sol m 3/8
VI	Fol.9	<i>Minuet</i>	Lá m 3/8

Nº	Pág.	Títulos/Autores/ Fontes	Ton./c.
VII	Fol.10	<i>Minuet d [?]</i>	Fá M 3/4
VIII	Fol.11	<i>Minuet</i>	Fá M 3/4
IX	Fol.11v.	<i>Minuet da Rosinha</i>	Fá M 3/4
X	Fol.12	<i>Contra Rosinha</i>	Fá M 3/8
XI	Fol.12v.	<i>Minuet da Rosinha por Bmoes</i>	Fá m 3/4
XII	Fol.13	<i>Minuet Sabatini</i>	MibM 3/4
XIII	Fol.13v.	<i>Minoette da marcha Triste</i>	MibM 3/8
XIV	Fol.14	<i>Minuet Celeste</i>	Ré M 3/8
XV	Fol.14	<i>Minuet</i>	Ré M 3/8
XVI	Fol.14v.	[sem título: Minuete] (segue-se Marcha)	Ré M 3/4
XVII	Fol.16	<i>Minuet</i>	Sol M 3/4
XVIII	Fol.16v.	<i>Minuet</i>	Sol M 3/8
		<i>Caderno de peças para tecla</i> P-Ln, M.M. 4460 [178-]	
1	Fol.2	<i>Minuete da Inviada</i> Moderatto	MibM 3/8
2	Fol.3-4	<i>Minuete de 3. partes. Moderato</i>	MibM 3/4
		[Manuscrito avulso] P-Ln, M.M. 4494	
1	Fol. 1	<i>Minuete de Cardote [?]</i>	MibM 3/4
2	Fol. 2	<i>Do Snr. Leal [Minuete]</i>	FáM 3/4
3	Fol.2-3	<i>Do Sr. Marcos [Minuete]</i>	MibM 3/4
4	Fol. 4	<i>Minuete del Signori Apulei</i>	Lá m 3/4
1	Fol.1	<i>Minuete Afandangado</i> P-Ln, M.M. 4178	Mi m 3/4
1	Fol.2	<i>Minuete do triato de São Carlos</i> P-Ln, M.M. 4178	MiB M 3/4
		<i>Fandango with Variations</i> de João Domingos Bomtempo. Edição inglesa de Clementi (1816). Ed. Portugaliae Musicae. Tema e oito variações. <i>Tempo di minuetto</i> coincide com o <i>Minuete Afandangado</i> P-Ln, M.M. 4178	Ré m 3/4

Neste conjunto de minuetes, para além da presença de títulos extra-musicais, ou relacionados com contextos de execução, como seria o caso do “*minuete da corte*” ou do “*minuete do Teatro de S. Carlos*”, encontramos como traço distintivo algumas soluções formais alternativas. É este o caso das estruturas tripartidas¹³² que podem apontar, eventualmente, para danças mais longas, uma vez que a terceira secção não se resume a uma coda conclusiva, antes apresentando importância equivalente em termos de dimensões, número de repetições ou tratamento de material motívico.

Salienta-se ainda o facto de nos conjuntos de minuetes com títulos aumentar consideravelmente o uso do modo menor - como são os casos dos minuetes “*da saudade*”, “*melancólico*”, “*afandangado*” ou da “*Rosinha por Bemois*”, com consequente exploração de cromatismos e de percursos harmónicos um pouco mais rebuscados. No caso do “*minuete da Marcha Triste*”, embora em modo maior, destaca-se o facto da segunda parte abrir com uma textura homofónica (uma nota por compasso), lenta, num cromatismo descendente. Estas características podem eventualmente ir ao encontro da caracterização de Beckford, acima referida, em relação aos minuetes portugueses de forte marca sentimental (Cf. nota 8). Ainda em termos de estruturas formais distintas regista-se o caso do “*Minuete de Corte*”, do qual inserimos duas versões coincidentes, que consiste numa estrutura binária, com D. C. e cadência conclusiva na primeira parte.¹³³ Importa ainda referir que o minuete afandangado apresenta um pequeno desvio assimétrico no que se refere à proporção entre as duas secções.¹³⁴ O “*minuete afandangado*” encontra-se agrupado num manuscrito avulso de duas folhas que contém umas “*Sigadihas*”, uma “*Marcha*”, e ainda o minuete intitulado do “*Teatro de S. Carlos*”.¹³⁵ Esta é a fonte que comprova de forma mais evidente a relação com

¹³² Referimo-nos p.e. à estrutura ||: I - V :||: I :||: I :|| que aparece no “*minuete da teima*” ou no “*minuete a 3 partes*”. A este propósito podemos questionar se seriam estas danças longas que desagradavam a Bombelles.

¹³³ Oriundas respectivamente do *Método de Silva Leite* e de P-Ln, M.M. 4462. ||:I :|| I (V) || (D.C. fim na 1^a parte), (8 + 20 c.).

¹³⁴ Segunda parte com 15 compassos.

¹³⁵ P-Ln, M.M. 4178.

os palcos do Teatro tratando-se decerto, todas elas, de danças com uma acentuada popularidade na época.¹³⁶

O mesmo “*minuete afandangado*” e seu tratamento por variações, por João Domingos Bomtempo, merecem ser discutidos, sublinhando o aproveitamento de uma tradição local e do seu potencial interesse num quadro cosmopolita.¹³⁷ Importa sublinhar a este propósito que o cosmopolitismo musical está relativamente aberto à integração de singularidades de carácter regional, abundando nomeadamente exemplos desta ordem em Haydn. Para complementar este quadro refiram-se dois casos conhecidos de integração do fandango, enquanto dança de cor local de forte marca contrastante – a introduzir um traço de exotismo - com o cânone cosmopolita, em compositores cuja actividade se desenvolveu em Espanha, nomeadamente Antonio Soler (1729-1783) e Luigi Boccherini (1743-1805).¹³⁸ No caso de Bomtempo trata-se, é certo, de uma apropriação diferenciada do fandango, que no caso do “*minuete afandangado*” é consideravelmente mais estilizada porque associada à dança de salão, sobretudo no contexto das assembleias de classe média.¹³⁹

Fica comprovado ser o minuete uma das estruturas musicais mais ricas no processo de transição do Antigo Regime para a modernidade, pois apresenta a elasticidade suficiente para enquadrar um discurso herdado da

¹³⁶ A popularidade e tradição do minuete afandangado são discutidas neste capítulo no ponto II.2.

¹³⁷ Como foi já referido atrás, no ponto II.2 deste Cap., Bomtempo apresentou na Salle Olympique (Paris) em 1809, entre o reportório de concerto as *Variations sur le menuet du fandango* (Música perdida: versão original de B44? Cf. Alvarenga 1993: 106), obra que poderia ser eventualmente a publicada por Pleyel em 1806, i. e., *Fandango varié* de que não se conhece a partitura (exemplar desconhecido que vem referido no catálogo Pleyel de 1834. Cf. Alvarenga 1993: 108). Conhecemos hoje o *Fandango with Variations* numa edição inglesa de Clementi (1816), cujo tema em *tempo di menuetto* é o do *minuete afandangado* que consta na referida cópia manuscrita de finais do século XVIII (P-Ln, M.M. 4178).

¹³⁸ Na sua música para tecla, sobretudo sonatas, Antonio Soler usa pontualmente em ostinato danças espanholas como o fandango, bolero ou a jota. Este procedimento é explorado de forma sofisticada e extrema no seu longo *Fandango* (450 c.) sobre um ostinato harmônico que não chega a usar o ritmo característico da dança. O Quinteto com viola IV, Ré M, *Fandango* G. 448, de Boccherini não é uma obra original mas sim uma transcrição realizada pelo compositor em 1798 para o Marquês Benavente, amador entusiasta da viola. Numa carta a Pleyel de 1798/12/27 o compositor dá conhecimento da realização dos seis quintetos com viola obrigada. A obra referida é uma transcrição de dois quintetos com dois violoncelos: Op.10 nº6 de 1771 (os 2 andamentos iniciais: *Pastorale* e *Allegro maestoso*) e Op.40 nº2 de 1788 (o *Grave assai* e o *Fandango*).

¹³⁹ Refira-se, a este propósito, o testemunho de Ruders no que respeita à presença das danças espanholas nos palcos dos teatros portugueses, e à valorização da autenticidade, para lá do incremento do impacte do espectáculo, com a introdução das facas: “Mas no dia 16 de Junho vi eu no pequeno teatro português do Salitre dançar não só o Bolero, mas também o Fandango, por uma autêntica espanhola: Ruiz, que bisou o Fandango com navalhas afiadas presas às pernas”. (Ruders 2002: I, 290).

aristocracia, a legítima receptora de um poder e distinção naturais, resistindo às tensões da disseminação geográfica e social e partilhando ainda o reportório dos salões com as contra-danças e um pouco mais tarde com as valsas. Acresce sublinhar uma vez mais a sua importância enquanto género de valor didáctico para o lançamento da música instrumental. Trata-se de uma estrutura musical cuja análise é particularmente rica e sintomática numa realidade cultural como a portuguesa, onde o Antigo Regime apresenta um processo de transformação e desagregação lento, tentando dar resposta a toda a multiplicidade de interesses instalados ou em processo de afirmação. A persistência do minuete nas Assembleias, pelo menos até à primeira década do século XIX, é acompanhada pela entrada e gradual afirmação das contradanças, mais rápidas e simples.

Como a introdução à discussão sobre as outras danças comuns em Portugal, recorremos à síntese apresentada por Adriano Balbi em 1822, que nos remete para o fim do período em estudo. Este geógrafo italiano publicou em Paris, com o título *Essai statistique sur le royaume de Portugal*, um quadro informativo que cobriu o país e colónias dando informações de natureza geográfica, demográfica, social, económica, política, institucional e cultural. Neste último item encontram-se testemunhos relevantes no que diz respeito à música e muito em concreto às danças de salão urbanas – não integrando já o minuete - a par de danças populares tradicionais, incluindo as de origem afro-brasileira.¹⁴⁰

Cet art est très-peu cultivée au Portugal, quoique depuis quarante ans il le soit beaucoup plus qu'autrefois. Cela vient en grande partie de l'extrême jalouse des hommes, qui met un obstacle insurmontable aux grandes réunions, dans lesquelles, partout ailleurs en Europe, les deux sexes se livrent au plaisir de la danse. Aussi peut-on dire que le peu de genres de danse qui méritent le nom de nationales sont très-grossières ou très-indécentes; encore ces dernières sont-elles plutôt importées // du Brésil et d'origine africaine, que véritablement portugaises: le landum, qui est une de ces dernières, est proscrit des bonnes sociétés; on ne le voit danser que très rarement sur le théâtre et dans les fêtes populaires à la campagne, où l'on danse aussi le fandango portugais, qui est la vraie danse nationale. Le peuple en a aussi conservé une autre qu'on appelle baile da roda, à laquelle on se livre fréquemment dans l'Alem-Tejo, et que les danseurs exécutent en chantant. On ne danse dans les assemblées (partidas) que les contradanses françaises et anglaises, qui n'ont commencé à être à la mode que depuis trente ans. Enfin, on peut dire sans exagération que le Portugal est le pays où l'on danse le moins. C'est le contraire au Brésil, où non-seulement les nègres et les indigènes, mais encore les blancs sont très-portés à se livrer à ce genre

¹⁴⁰ Os casos aqui em apreço serão discutidos no Cap.5 - II. 2 .

de plaisir. A Rio-Janeiro, à Bahia et dans les autres villes, on trouve un grand nombre d'amateurs, élèves des maîtres italiens et français, qui, par l'adresse et la grâce avec lesquelles ils exécutent les danses les plus difficiles, pourraient passer pour de véritables maîtres de danse. Le chioo, la chula, le fado et la volta no meio sont les danses populaires les plus communes et les plus remarquables du Brésil. (Balbi 1822: CCXXVII/ CCXXVIII. Neryve).

No que respeita à afirmação das contradanças nos salões da moda, Balbi aponta a década de 1790, o que representa um atraso de cerca de 20 anos em relação a outras fontes. Tudo parece indicar que o minuete permanece durante mais tempo como a dança dominante nos salões aristocráticos portugueses, sendo também aquela que coloca mais problemas de aprendizagem às assembleias dos salões das classes médias, onde aparentemente a contradança ganha espaço rapidamente.¹⁴¹

Também nesta matéria a influência francesa é determinante no que respeita à disseminação e ensino. O primeiro tratado que descreve as contradanças inglesas, publicado em França, é da autoria de Raoul-Auger Feuillet (1659/60-1710), *Recueil de contredances mises en chorégraphie, d'une manière si aisée, que toutes personnes peuvent facilement les apprendre, sans le secours d'aucun maître et même sans avoir en aucune connoissance de la chorégraphie*, 1706.¹⁴² Este manual contém descrição coreográfica, explica regras gerais de execução e correspondências entre a dança e a música, incluindo a notação de dez danças. Em 1710 este manual foi traduzido para a língua inglesa por John Essex (escritor e mestre de dança) com o intuito de contribuir para a elevação do nível da dança no seu país. Ressalta desde logo a clareza e pragmatismo de propósitos deste método que contribuiu para a rápida e correcta disseminação das contradanças, com a vantagem de

¹⁴¹ Há testemunhos que apontam ainda para uma persistência do minuete em salões de província arredados das últimas tendências da moda, nomeadamente o predomínio das quadrilhas, a partir da década de 1830: “In many societies, particularly in the provinces, the English country dances are still in use; although as in our country, they are gradually discarded to make room for the more elegant and less fatiguing quadrille. Minuets are still much in use, particularly with antiquated belles and beaux, who are always anxious to shew how much more graceful were the solemn paces of their time, than the livelier motions of our days. The gavotte generally follows the minuet. In the frontier towns most of the young people learn of their Spanish neighbours the bolero, but they have as downright an incompatibility for performing it properly, as they have for speaking Spanish. The Portuguese, in fact, to appear to advantage, must confine themselves to their own language, music, dances, and peculiar manners.” (A.P.D.G. 1826: 223. Neryve).

¹⁴² Possível de consultar na Biblioteca digital da Livraria do Congresso (MT 950.F485).

dispensar a frequência de aulas dispendiosas.¹⁴³ Referência à publicação, em 1761, do *Methodo ou explicação para aprender a dançar contradanças*, do mestre Julio Severim Pantezze, tanto mais porque este é “oferecido aos digníssimos assinantes da casa da Assembleia do Bairro Alto”, o que confirma a prática deste reportório, entre a comunidade de estrangeiros residentes em Portugal, desde a década de 1760.¹⁴⁴

Em Portugal, o discurso associado às contradanças remete, de acordo com a generalidade dos testemunhos, para a fruição através do corpo, uma vez que se trata de danças menos codificadas, mais indisciplinadas, rápidas e, também por isso, mais juvenis. Refira-se, como exemplo, o título *Contradança dos saltoens* incluso no manual de Silva Leite. A execução em grupo consistia em duas filas alinhadas de pares, frente a frente, e era normalmente muito animada, afirmando-se como uma dança de extrema popularidade ao longo do século XVIII, persistindo no século seguinte.

Nos testemunhos oriundos do teatro de cordel encontram-se referências às contradanças desde, pelo menos, a década de 1770, que confirmam a ideia de divertimento e agilidade. É o caso da peça *Destemperos de um Basófia, Jocosos e Exemplares* (1777) onde o peralta Cornelio faz alusão à contradança, com possibilidade de invenção coreográfica e extrema rapidez de movimentos, ao ponto de poder constipar-se com a transpiração:

CORNELIO - Esta noite protesto bem brincar;
Contradanças de mimo hei de inventar.
Que Senhoras! Que Par eu hei de ter!
Que completa função se ha de fazer!
Eu primeiro hei de dar a mão direita;
A esquerda de Madama he logo acceita;
(*Armando a contradança pelo meio da casa.*)
Formar jacé, cruzar, depois cadêa.
Oh que parto excellente desta idéa!
Venha a camisa, e venha já depressa. //
(*Tira a camisa que Olaia está engomando.*)

¹⁴³ Logo no início o autor alerta para os passos mais convenientes na prática das contradanças. Transcrevemos um excerto para realçar a clareza das indicações fornecidas neste manual, que se propõe ensinar a dançar “sem mestre”: “Les pas les plus ordinaires aux Contredanses excepté celles qui sont sur des airs de menuets sont, pas de gavote, chasses de côte, pas de bourée, et de certains petits sauts en avant tant dun pied que de l'autre en forme de cloche pied semblables à ceux que l'on fait au cotillon, aux endroits ou l'on y donne la main, que j'appellaray ici des demys contretemps. (...)// Contredance n'est autre chose qu'un couplet de dance toujours répété; d'abord, par deux, par quatre, par six (...) et enfin par autant de couples de personnes qu'il s'en trouve.” (Ibid.: 20, 22).

¹⁴⁴ Cf. Cap. 3.

OLAIA - Pois intenta-a vestir por cima déssa?
 CORNELIO - Sim, Senhora, que eu vou contradançar,
 Não me quero depois lá constipar.
 (Veste a camisa.)
 Oh deixa-me cuidar neste entretanto,
 Como hei-de elogiar a dança, e o canto.
 Vou fazer dous versinhos neste instante.
 Não me tardes, ó Musa, o consoante. (Ibid.: 3-4. Nerytc).

Noutras peças teatrais podemos encontrar abundante informação que confirma sobretudo o gosto pelo novo reportório de dança e o ambiente mais informal em que esta é praticada, sendo um caso modelar *A Casa de Dança ou Theatro da Mocidade Ociosa* (1783),¹⁴⁵ que acompanha a rotina profissional de um Mestre de Dança, por sinal francês.

No que se refere à venda de música pelos armazéns especializados, confirma-se que a estratégia de marketing, tende a reforçar a actualidade, que se impõe como questão de moda: "Contradanças Inglezas deste anno" (GL 48: 1794/12/01).¹⁴⁶

Entre as fontes musicais que sobreviveram até hoje, verifica-se que a produção e/ou circulação de contradanças é aparentemente menor por comparação com o minuete. A juntar aos exemplos publicados pelos manuais

¹⁴⁵ *A Casa de Dança ou Theatro da Mocidade Ociosa*, 1783, é possivelmente uma tradução do italiano, apresentando uma qualidade de texto e estrutura dramática pouco frequente no género. Refere o uso de um único violino, como instrumento de acompanhamento musical, aparentemente tocado pelo próprio Mestre de Dança, e chegará a acompanhar uma modinha. Quando se refere que a Contradança que se vai excutar foi composta na véspera não é claro se se trata da composição da melodia ou da concepção dos próprios passos que lhe estão associados. Já no que toca à Dança, o texto abunda em informações valiosas sobre a rotina profissional de um Mestre de Dança, francês de nacionalidade, que de manhã recebe no seu salão quem – supõe-se que pagando admissão – quiser lá ir dançar, com sessões que, no caso das primeiras duas descritas na peça, se podem prolongar durante quatro a cinco horas, a partir das nove da manhã; à tarde vai dar lições particulares ao domicílio. Uma referência de um dos demais personagens sublinha bem que se trata de uma profissão desgastante, que exige uma energia física difícil de conservar por muitos anos. A dança mais frequente é aqui a Contradança, que pode ser executada em grupo e permite assim os jogos de aproximação dos diversos bailarinos masculinos às parceiras que querem cortejar. O seu carácter agitado, permitindo que o homem segure nas mãos do seu par, com movimentos enérgicos de saltos e num andamento que os próprios personagens pedem por vezes que seja ainda mais rápido, tem evidentes conotações sensuais. (Cf. introd. Nerytc).

¹⁴⁶ "(...) na Real Impressão de Musica de P. A. Maréchal no largo de Jesus, onde tambem se acha huma grande collecção de Musica, que novamente chegou, para Cravo, Violino, Flauta, Rabecão, &c. como igualmente varias Arias Italianas, Musica de Regimentos, e Contradanças Inglezas deste anno". (GL 48: 1794/12/01 - 2º Supl).

Por ser contemporâneo refira-se a existência de um método de bolso de contradanças, que terá circulado no nosso país por mão estrangeira ou eventualmente através da importação e venda por algum armazém da época: "For the year 1791/twelve/country dances & cotillons, with basses and their proper figures, for the Harpsichord, Harp, Violin, & ger: Flute. Perform'd at Court Almacks the Pantheon &c. Price 6d". London Printed for T.Skillern Nº17, St. Martins Lane the Corner of St. Martins Church Yard. São apresentadas 12 contradanças, todas elas com títulos, incluindo a notação musical no topo da página e as instruções para a coreografia. (P-Ln s/cota).

de dança, refira-se a presença, assinalada aliás no título, de contradanças no Método de guitarra de António da Silva Leite (1796). Para além dos manuais regista-se ainda a circulação manuscrita de contradanças em folhas avulsas ou em compilações. Mais tarde, quando se constituem como êxito comercial seguro, são publicadas no *Jornal de Modinhas*. No quadro que se segue apresenta-se uma mostra de alguns dos exemplos referidos que confirmam as características gerais deste género: métrica binária, preferência por tonalidades no modo maior, seccionamento simétrico em duas ou três partes de igual extensão (privilegiando unidades de oito compassos) que cadenciam à tónica e se repetem. Remetemos ainda para o exemplo de Policarpo José António da Silva (Cf. Anexo C).

Quadro 18

Contradanças:

Data	Fol.	Autor/Títulos/Fontes	Tonalidade/Andamento
1796		António da Silva Leite, <i>Estudo de Guitarra</i> [2 ^a parte] <i>Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças e outras peças mais usuaes</i> . Para duas guitarras.	
	VIII-IX	Contradança	DóM: Allegro Assai
	XII-XIII	Contradança	Dó M
	XII-XIII	Contradança dos saltoens	Dó M
	XX-XXI	Contradança	Dó M
1796	1 fol.	Policarpo José António da Silva, <i>Contradança do Illmº e Exmº Duque de Miranda</i> em 29 de Julho de 1796. (Au. P-Ln, M.M. C.I.C. 18)	RéM: Andante.
179-		<i>Caderno de peças para tecla: Minuetes e Contradança</i> (P-Ln, M.M. 4460)	
	fol.4	Contradança de 3 partes.	DóM: Presto
1820		José Francisco Edolo (fl.1802-1820) In <i>Periódico Mensal de Modinhas, Valsas e Contradanças</i> – Porto: J.B. e Luis Weltin e J. F. Edolo, Nº3, p.3. (GL 273:1819)	
		2 Contradanças pf (P-Cug, MI-1-21-9)	FáM, SolM
1821		Fr. José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837) <i>Contradanças p^a o Piano Forte. P^a Devertimtº do Illº Exmº Snr. João Luiz de Souza Coutinho.</i> (Au. P-Ln, M.M. F.C.R. 198.4)	SolM: Allegro giusto Sib M: Allegro giusto

Como foi referido, para além das contradanças, também as valsas vão ganhando terreno nos salões, embora mais tardiamente. A este propósito transcrevemos um relato que enumera o reportório de danças de um baile dado em Lisboa num salão inglês, em 1813, onde não só o minuete já não consta, como a valsa aparece identificada numa grelha de comparação que refere a valsa dançada em Portugal como sendo mais rápida que a alemã e com uma influência estilística francesa. O relato está contido no livro publicado por Samuel Daniel Broughton, resultante de cartas escritas de Portugal, França e Espanha durante as campanhas de 1812, 1813 e 1814.

On the Monday night following, Sir Charles Stewart gave a very splendid ball and supper to all the principal people in Lisbon, including a great portion of the officers in the town, but no one was admitted without a ticket, (which on ordinary nights is not required,) in order to limit the company at the supper-tables. The entertainment was very sumptuous, and the whole well arranged. [...] // Dancing forms one of the principal amusements in all their parties. Their balls usually commence with country dances, succeeded by waltzing, which is commonly kept up till the party separates. The Portuguese waltz faster than the Germans, and more in the French style. (Broughton 1815: 57, 60. 1813/01. Neryve).

Referimos a este propósito, e a título de exemplo, as duas valsas inclusas no caderno de música de dança manuscrita de finais do século XVIII (P-Ln, M.M. 4451),¹⁴⁷ no qual, para além de sete minuetes e do solo inglês, se encontram duas valsas (DóM e SibM). Na primeira delas a autoria indicada é de [Joaquim Félix] Bachixa (fl. 1790 -180-).¹⁴⁸ Em termos de música impressa refira-se que José Francisco Edolo publica duas valsas no mesmo *Jornal de Modinhas* em que publicou as duas contradanças.¹⁴⁹ Certo é que a valsa vai

¹⁴⁷ *Minuetes para cravo de diferentes autores. Um de Simão Portugal J.* (letra do título de Ernesto Vieira), P-Ln, M.M. 4451.

- 1) *Solo Inglez*: solm
- 2) *Minuete*: MibM
- 3) *Minuete*: Sol M
- 4) *Minuette. Andante*: FáM
- 5) *Minuette*: FáM
- 6) *Minuette de Simão Portugal*: SibM
- 7) *Minuette feito à morte de Robis Pier*: Mi m
- 8) *Valça composta pelo Baxixa*: DóM
- 9) *Valça*: SibM
- 10) *[Minuete]*: MibM

¹⁴⁸ Joaquim Félix Bachixa (Lisboa - Rio de Janeiro). 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).

ganhar uma representatividade muito considerável que se expande sobretudo a partir de finais da década de 1820, constituindo-se um êxito comercial seguro em termos do mercado de música impressa.¹⁵⁰

No que se refere às danças anunciadas nos teatros, verifica-se que estas vão sendo cada vez mais variadas à medida que avançamos para finais do século XIX, afirmado-se como um recurso apreciado pelo público, no sentido de conferir variedade ao espectáculo. Referimo-nos aqui aos números de dança individualizados e não aos espectáculos de dança dramatizada. Nesta lógica, regista-se não só a sobrevivência de danças como o *minuete de corte* ou o *minuete afandangado* já anteriormente referido, mas sobretudo uma crescente popularidade de danças de forte marca castiça como o bolero, fandango ou lundum¹⁵¹ ou ainda números de dança tipo espectáculo de virtuosismo circense como, por exemplo, o solo inglês dançado com facas:

Theatro do Bairro Alto - Hoje, Quinta feira, 15 do corrente em beneficio do 1º Galan Manoel Cabello, Comedia o *Cão do Ortelão*: Bailes, Minuete da Corte, Gavota, e Bolleros: Farça a *Innocente Dorothea*". (GL 271: 1827/11/15).

Theatro Português da Rua dos Condes. - Hoje 17, em beneficio, (...) Comedia *O Assassino Encoberto, e Descoberto*, ou *A Perversidade no seu auge*: no fim do 1º Acto - Solo Inglez dançado com oito facas nos pés - Dança *A Morte de Adolfo Senhor de Fiume*; Farça *O Quintal do Tio Lopes*. (GL 14: 1832/01/17).¹⁵²

A apresentação das danças nos palcos de teatro podia acontecer em dois contextos igualmente importantes, mas diferenciados na sua função. Como momento musical articulado com a acção das peças de teatro de cordel, podia

¹⁴⁹ José Francisco Edolo (fl.1802-1820), Valsas pf, MibM, FáM, Periódico Mensal de Modinhas, Valsas e Contradanças – Porto: J.B. e Luis Weltin e J. F. Edolo, Nº1, p.4. (P-Cug- MI-1-21-9).

¹⁵⁰ Refira-se a este propósito o anúncio de "Waltzas para Flauta ou Rabeca com acompanhamento de guitarra franceza ad libitum/compostas e dedicadas aos senhores curiosos por Virgílio Rabaglio", Lx: Em casa de Orsolini e Fontana. (GL 79: 1818/04/04). Refira-se ainda de Francisco de Paula Rocha Pinto (fl.18---1823) a *Valsa*, pf, Rém in Periódico Mensal de Modinhas, Valsas e Contradanças, Porto: J. B.e Luis Weltin, J. F. Edolo nº1, 1819. Ainda um exemplo de variações instrumentais do Padre José Marques e Silva (1780-1837) "Valça, Variações p^a Piano forte. Original de Pe. Jozé Marques e S^a", DóM: *Tempo giusto. Var. 1 a 6*. (Au. 181- P-Ln, M.M.C.I.C. 85).

¹⁵¹ Cf. Cap. 5 - II. 2.

¹⁵² Referimos ainda mais alguns anúncios de interesse pelas danças que pretendem apresentar em palco: "Theatro do Bairro Alto, (...) Comedia, Bailes, Solo Inglez, e Bolleros a quatro, e huma jocosa Farça" (GL 237: 1827/10/06).

"Theatro do Bairro Alto - Hoje 23, Comedia o Segredo (...), o Sollo Inglez, Dança o Duque de Bergonha, e huma Farça". (GL 251: 1829/10/23).

"Real Theatro do Salitre. - A'manhã 6 de Março terá lugar o beneficio do Actor Matta, com a Comedia Magica, Dança Chineza, e hum novo intervallo proprio do tempo, e findo com hum decente baile de Lundum: nesta noite terão entrada os bilhetes com data de 17 de Fevereiro". (GL 55: 1832/03/05).

cumprir o propósito de divulgar correctamente a coreografia em causa e tudo o que dissesse respeito a convenções de sociabilidade entre as classes médias. Enquanto números isolados, no seio de um programa variado, estas danças eram escolhidas em função do seu êxito junto do público podendo, em casos de grande sucesso, ver o seu processo de disseminação continuado, fora do teatro. Este favoritismo junto do público podia dever-se a razões de ordem musical, nomeadamente a facilidade de memorizar determinada dança, ou de interpretação, como é o caso do *Lundum da Monroi*,¹⁵³ baptizado com o nome da bailarina francesa cuja arte ficou impressivamente retida na memória do público. A caracterização do lundum foi integrada na discussão das práticas castiças, mas importa aqui sublinhar que, para além de ser uma dança comprovadamente popular em vários contextos de execução, desde os salões aos teatros, conhecem-se testemunhos da circulação manuscrita para tecla desta dança afro-brasileira, ao lado de outras danças de salão de origem europeia.

3 - Hinos, Marchas e Peças “Programáticas”

A principal fonte de inspiração, no âmbito dos géneros musicais em causa, relaciona-se com o universo da vida militar, seja através da evocação directa, com as marchas, cuja função está matricialmente ligada à representação, entenda-se movimentação quotidiana do exército em tempo de paz, seja ainda pela exaltação dos feitos e vitórias em tempo de guerra. Este universo está também presente nos hinos, aos quais acresce uma forte carga de identidade nacional ou representação simbólica da realeza, reforçada normalmente pelo texto. O fortalecimento de um espaço cosmopolita passava necessariamente pela circulação geográfica alargada e reconhecimento transnacional dos reportórios e melodias de forte carga identitária, sobretudo das nações mais influentes. Neste quadro, estamos também perante a

¹⁵³ Cf. Cap. 5 - II. 2 e III. 4.

formação de um repertório cosmopolita de significado histórico relevante, unanimemente reconhecido pelo cidadão contemporâneo, e que pode aparecer representado no universo da música instrumental através das variações. É este o caso de canções como a que narra a vitória do Duque de Marlborough¹⁵⁴ nas Guerras da Sucessão Espanhola (1701-14), bem como do hino *God Save the King*¹⁵⁵ que abordaremos no ponto consagrado ao género variações.

Para uma ideia da vastidão geográfica percorrida por estas canções, citamos o testemunho de John Turnbull¹⁵⁶ que narra um episódio hilariante, ocorrido no Brasil (São Salvador), no qual uma banda de músicos negros que está a tocar em frente a uma igreja confunde, para grande indignação de pelo menos um dos ingleses ali presentes, o hino real britânico, *God Save the King*, com o cântico revolucionário francês, *A Marseillesa*.

One afternoon, parading the streets with our black interpreter passing a church, in the porch of which was a band of black musicians, he earnestly entreated us to gratify ourselves a few moments, by hearing some Brazilian airs, speaking, at the same time, in most exaggerated terms of their skill and science, and promising us a great treat. We suffered ourselves to be persuaded, and the interpreter, as a proof of their readiness, and knowledge // of all the tunes, requested us to choose one, and to call for it, for that English, Portuguese, Chinese, &c. was all the same to them: and truly so it proved to be in the result, by their confusion of one with the other. We gratified our interpreter by calling for God save the King, upon which the black musicians, replying *Si, si* (i.e. yes, yes) immediately set up the celebrated Marselhois song. "This is God save the King, with a vengeance!" said I: contradiction, however, was useless; they insisted that it was; and I saw no purpose in arguing it, I let them have it their own way. An English gentleman, however, who was present, was rather indignant at the mistake, and saluted them with an English blessing or two, but which, being expressed in English, they understood as little as the song." (Turnbull 1813: 35-36. 1800. Neryve).

¹⁵⁴ Cf. Cap.5 – III. 4.

¹⁵⁵ Confirma-se a ideia apresentada por Carl Czerny no seu Método de composição de que os temas usados pelas forma-variação são melodias de ópera ou canções nacionais que atingiram uma popularidade geral e que por isso vão ao encontro do gosto do público Cf. Cruz (1992:121) que cita este Método de Composição.

¹⁵⁶ Tendo como objectivo disputar aos norte-americanos o comércio nascente com a China, o negociante inglês John Turnbull promove em 1800 uma expedição exploratória dos vários mercados da Ásia e das ilhas do Pacífico, que parece não ter tido o sucesso pretendido, após mais de cerca de quatro anos de viagem. Partindo de Inglaterra a 2 de Julho de 1800, a expedição faz em seguida as habituais escalas na Madeira (Funchal) e no Brasil (Salvador) antes de contornar o continente sul-americano. Em 1813, no prefácio à segunda edição da obra, o Autor explica que aproveitou esta nova vinda a público do seu relato para alargar a descrição dessas suas escalas funchalense e baiana, tendo em conta o expandir do interesse do público leitor britânico pela Madeira, onde cada vez mais se detêm os navios ingleses da rota do Pacífico, e pelo Brasil, dada a novidade recente do exílio da Família Real portuguesa naquela colónia. (Cf. Introd. Neryve).

Em Portugal o hino inglês vai ver reforçado o seu impacte e a sua função de galvanização política no quadro das invasões napoleónicas e da gradual afirmação do Liberalismo, num contexto geral de anglofilia. Há contudo testemunhos suficientes no sentido de o interpretarem em grande medida como uma melodia de grande popularidade, cujo uso pode ser inadvertido, ou mesmo inesperado, em termos de contexto e que no limite evoca simbolicamente a coroa e não necessariamente a inglesa.¹⁵⁷ O tratamento destas melodias em variações instrumentais fica remetido para o ponto 4.1 deste capítulo.

Abundam ainda relatos de autores ingleses que referem a cordialidade entre os povos por via da música. Na troca de afabilidades é normalmente entoado o *God Save the King*, nesse particular período de união entre Portugal e Inglaterra, através da Guerra Peninsular, em que se vive uma vaga de anglofilia. A “moeda de troca” portuguesa são normalmente as modinhas.¹⁵⁸ Segundo os propósitos descritivos da sua obra, Richard B. Fisher deixa um relato sobre o ambiente de sociabilidade português:

The evening parties, however, were truly pleasant and agreeable: for although with the more elderly people there was a good deal of reserve, and particularly of the men, the women were uniformly polite and attentive, cheerful and gay: and the younger part of them joined with great glee // in the English country dance, or amused us with singing their modinhas or favorite national airs, and never failing to conclude with singing *God save the King* in English, a compliment never omitted. I do not know whether the

¹⁵⁷ Remetemos aqui para a descrição de uma Missa no Convento da Santíssima Trindade, em Santarém, a 29 de Abril de 1806, da autoria de Wilhelm Ludwig von Eschwege, que testemunha uma variedade extrema quanto ao repertório instrumental que se ouve nas igrejas. (Cf. citação no Cap.2 – V.5).

¹⁵⁸ Refira-se ainda, a título de curiosidade, um relato de William Granville Eliot sobre um momento de agradável convivência com as freiras no parlório do Convento de Odivelas: “On our entering the court-yard, we were saluted by the convent bells, and a display of fire-works; our horses were taken by boys in waiting, and we were ushered into the parlatory or audience chamber, separated from the interior by two grates at about three feet distant from each other, but sufficiently wide to admit the hand. Behind the inner grate was seated the lady abbess, two or three nuns, and as many novices. Our surgeon. Mr. F--, who was the greatest proficient in the language, and a man of great gallantry, interpreted for us. After many encomiums on the bravery and faithful adherence of the British nation to their ancient allies, they informed us a *Te Deum* had been sung for the victory our united arms had gained; that their hours were such as not to allow their waiting for us beyond a certain time, but that if we would adjourn to the chapel, they would endeavour to entertain us.

*The choir is separated from the body of the chapel by a slight grate reaching to the top; behind this some of the ladies took their seats on a mat, and handed their works and fans through for our inspection, whilst the one before-mentioned sat down to the organ. Her execution was brilliant, and her touch divinely expressive. On our return to the parlatory we found a table spread with every kind of fruit in season, and a profusion of confectionary, an art for which they are famed. [...] When we had taken what refreshments we wished, the ladies entertained us for some time with singing, both in Italian and Portuguese. The // entertainment concluded in the true John Bull style, by our singing in full chorus *God save the King*, as much to their edification as the Portuguese songs had been to ours. Not one of them understood a word of English, and we, with the exception of the doctor, knew almost as little of the Portuguese.*” (Eliot 1811: 184-186. Neryve).

Portuguese ladies arrive at any great proficiency in music, but their singing is peculiarly pleasant, from the excessive clearness as well as sweetness of their voices, and the agreeable readiness with which they comply, when asked to sing. (Fisher 1811: 28-29. Neryve).

No que se refere ao reportório praticado e apreciado nos salões privados, a aliança com o mundo militar, por via da música, remete-nos ainda para a afirmação de uma presença masculina nos salões. Neste contexto, os salões abrem-se a uma aliança com o poder e a uma presença da actualidade política através da música. Neste universo, os exemplos musicais e os testemunhos são consistentes, no que se refere à clareza de identificação nos títulos das composições, o que é raro, aliás, verificar-se noutros géneros instrumentais em que reinam a ambiguidade e as generalizações. Tal facto remete-nos para um reconhecimento positivo e gratificante deste reportório em termos socio-económicos, que conheceria uma maior facilidade de publicação, favorecimento do autor junto a determinadas instâncias do poder ou popularidade no público destinatário.

Um caso interessante a que vale a pena voltar é o do reportório representado no *Estudo de Guitarra* de António da Silva Leite que, entre as 41 pequenas peças, já enumeradas, conta com 6 marchas, 3 retiradas militares, *Malbruch* (Andantino) e 3 *fanfarre*. Verifica-se neste livro uma representatividade muito significativa das composições de origem ou evocação militar, praticamente equivalente ao peso do minuete. Entre as marchas que inclui, destacam-se os títulos de *Marcha Ingleza*, *Marcha do Primeiro Regimento do Porto*, *Marcha do Baile dos Húngaros*, não se registando títulos nas restantes três marchas.

Quadro 19

Marchas:

Data	Autor	Título	Fontes
1794	P.Anselme Maréchal (fl.1791-96)	Marchas das cavalhadas, e as marchas de Pleyel arranjadas para cravo ou piano forte/ por...	Lx: em Casa de Pedro Anselmo Marchal, (Vieira 1900: II, GL 9: 1796/03/05)
1796	António da Silva Leite	<i>Estudo de Guitarra</i> [2ª parte] <i>Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças</i> para duas guitarras (...) Inclui seis Marchas: <i>Marcha Ingleza</i> , <i>Marcha do Primeiro Regimento do Porto</i> , <i>Marcha do Baile dos Húngaros</i> , três marchas s. tít.	P-Ln
1800	s.a.	"João Baptista Waltmann: (...) se achão alli seis Marchas e seis Passos-dobres os mais modernos, para 4 clarinetes, 2 trompas, clarim, fagote, serpentão, pratinhos, tambor e zabumba"	GL 17: 1800/04/29
1799	s.a.	"João Baptista Waltman (...) hum jogo de Marchas e Passos-dobres do gosto mais moderno para Musica Militar". ¹⁵⁹	GL 53: 1799/12/31
1816	Fr. José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837)	Marcha funebre e Pathetica para piano forte que na triste ocasião da infesta morte de S.M.F. a senhora D.Maria I/...	Lx: na Rua Aurea nº138, junto à loja da Gazeta: Vende-se em casa do livreiro António Pedro Lopes, 1816. GL 185: 1816/08/06
181-	João José Baldi (1770-1816)	" <i>Marcha de retirada</i> ": pf, SolM, <i>Allegretto</i> .	P-Ln, M.M. F.C.R. 14.6

Nos casos de evocação de cenas extra-musicais, encontramo-nos perante obras que ilustram, em música, algumas das principais vitórias da Guerra Peninsular, criando-se aliás uma tradição de homenagem ao Duque de Wellington,¹⁶⁰ na qual se integrará também João Domingos Bomtempo. Trata-

¹⁵⁹ Refira-se, a propósito, que os Armazéns de Música anunciam na imprensa vendas de música que indicam renovação do repertório para as bandas militares, também ele sujeito aos critérios da fruição musical que privilegia a modernidade e actualidade.

¹⁶⁰ Título de Duque da Vitória foi criado por D. João VI a favor de Artur Wellesley, General britânico, que comandou os Exércitos que expulsaram as tropas napoleónicas de Portugal. É o único título de Duque português concedido a um estrangeiro. Artur Wellesley já tinha recebido os títulos portugueses de Conde do Vimeiro e de Marquês de Torres Vedras, em 1811. Também recebeu o título britânico de Duque de Wellington.

se pois de estruturas musicais mais complexas e livres, onde abundam os efeitos descritivos, detalhadamente anotados nas partituras.

Quadro 20

Evocações da Guerra Peninsular:

Data	Autor	Título/Fontes
(180-)	Joaquim Felix Bachixa (fl.1790-180-)	" <i>Batalha do Vimieiro</i> , ¹⁶¹ para cravo ou Piano e Forte do Snr. Joaquim Fellis Baxixa" Dó M: "Marcha". (P-Ln, M.M. F.C.R. 12/1)
1811 (pf)	António Jozé do Rego (c.1765-1844) ¹⁶²	<i>Batalha do Bussaco</i> , ¹⁶³ Peça Militar e Histórica para Forte-Piano dedicada ao vallor e gloria do exercito anglo-luzo, e do seu chefe, o III. ^{mp} e Exmº Lord Visconde Wellington conde do Vimeiro, cavalleiro da ordem da Torre e Espada. Lisboa: vende-se na Oficina da Rua das Parreiras, junto ao Convento de Jesus, nº19, 1811 (15 p.). (GL 79: 1812/04/04, GL 95: 1812/04/23).
1815 (versão instr?)	António Jozé do Rego (c.1765-1844)	Teatro do Salitre: "se ha de expôr o <i>Drama Roberto Chefe de Salteadores</i> a que se ha de seguir huma nova Burleta em Portuguez, cuja Musica he composta por Antonio José do Rego, creado de S.A.R.; e terminará o espectaculo com a grande <i>Dança Eucharis, ou a Filha da Magia</i> ; no ultimo intervallo executar-se-ha huma nova Peça de Musica instrumental, da composição do mencionado Rego, e que se denomina a <i>Batalha do Bussaco</i> " (GL 266: 1815/11/10)
1811 ou 12	João Domingos Bomtempo	<i>March of Lord Wellington</i> , Dó M. pf (4 mãos) B.78. Imp. C&Co. ¹⁶⁴
182-	Francisco Kuchenbuch[ck], (17 -- 1854). ISC 1805	" <i>Jornada de Mafra</i> , composta e dedicada ao Ilmº Exmº Senhor Marques de Lolé. Por Francisco Kuchenbuch". Sol M. (2vl?): "Andante. Rondo. Valza". (P-Ln, M.M. C.I.C. 121).

¹⁶¹ A batalha do Vimeiro foi travada durante a Guerra Peninsular, a 21 de Agosto de 1808, entre as tropas de Junot e as tropas luso-britânicas de Arthur Wellesley (futuro duque de Wellington).

¹⁶² António Jozé do Rego (c.1765-c.1844). Registado na ISC em 1783/06/23. Cantor da Capela Real, organista, compositor e regente de ópera. Entre outras várias funções, em 1807, figura como director musical do TSC, exercendo as mesmas funções no Teatro do Bairro Alto, em 1817. Entusiasmo patriótico induziu Rego a escrever, em 1810, esta peça para piano em honra do duque de Wellington. Em 1821, escreveria e dirigiria a Missa cantada na Real Capela de Santo António, em 15 de Setembro, em comemoração do lançamento da primeira pedra do monumento à Constituição, no Rossio. Em 1821, lançaria um projecto (só parcialmente concretizado por Bomtempo, em 1835) de reforma do ensino do Seminário da Patriarcal, prevendo o aproveitamento da organização da Casa Pia, bem como a criação de um teatro nacional e de uma Escola Vocal Instrumental e Cómica, também nacional, com vista a poupar os gastos de manutenção de companhias estrangeiras. (Cf. d'Ávila, Humberto "António José do Rego, uma figura esquecida da música portuguesa e a instituição de uma ópera nacional" in *Arte Musical Ano XXIX, III série, nº15, pp.519-530, 1961.* d'Ávila, Humberto, "Deveres dum mestre de Música nos teatros de Lisboa nos começos do século XIX" in *Actas do VI Encontro Nacional de Musicologia, Boletim da APEM* 62, 1989: 28-30. Cf. Vieira 1900: II).

¹⁶³ A batalha do Buçaco foi travada durante a Guerra Peninsular, a 27 de Setembro de 1810, entre as tropas de Junot e as tropas luso-britânicas de Arthur Wellesley (futuro duque de Wellington).

¹⁶⁴ Cf. Alvarenga 1993.

4 – Arranjos e Variações

4.1 – Melodias de Ópera e Canções Nacionais

A aceitação de uma obra por parte do público num quadro cultural em que não há testemunho de recepção crítica na imprensa, tem que avaliar-se em boa medida pelas formas alternativas – em relação ao original – que são criadas no sentido de reforçar, fazendo eco e facilitando, a sua circulação junto de um público cada vez mais alargado. Uma vez que o repertório mais cultivado em Portugal pertence ao universo da música vocal, tem de se discutir necessariamente a transposição dos modelos vocais para os meios instrumentais. Através da transposição para meios mais acessíveis, que os proporcionados por um teatro de ópera, torna-se possível voltar a ouvir essa música num contexto doméstico. Pode, aliás, considerar-se este como um fenómeno geral, i.e., não exclusivo dos países do Sul, no que diz respeito ao desenvolvimento da música instrumental enquanto prática que se deve às formas de disseminação alternativas do repertório operático. Este fenómeno manifesta-se naturalmente de forma muito directa em géneros como os Arranjos e Variações e de forma mais subtil e indirecta, ao nível da influência estilística na escrita instrumental, muito em particular, no quadro da tradição italiana.

Em Portugal interessa, como estudo de caso sintomático e de considerável popularidade durante o período de emergência da prática instrumental em contexto doméstico, a ópera *Nina, o sia La pazza per amore* (1789-90) de Giovanni Paisiello (1740-1816).¹⁶⁵ A origem francesa da peça teatral, de 1786, e a sua forte veia sentimental, de intenso poder contagiente, inserem-se numa linha de pensamento inaugurada por Rousseau no seu “*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*”

¹⁶⁵ *Nina, ou la Folle par amour*, é uma opéra comique em um acto de Benoît-Joseph Marsollier e Nicolas Dalayrac, estreada na Comédie italienne em 1786/05/15. Esta obra conheceu um enorme sucesso em Paris, mantendo-se em repertório até meados do século XIX. Em Agosto de 1788 foi apresentada em Monza a tradução italiana de Giuseppe Carpani. Contudo, a versão italiana mais famosa seria a de Paisiello estreada em 1789, composta com base no texto de Carpani com algumas alterações introduzidas por Giambattista Lorenzi. (Cf. Castelvecchi 1996: 91).

(1754) como demonstra Downing Thomas (2002: 206-208). Este autor analisa o reportório da Opéra-Comique, no seio da qual aliás surge *Nina*, bem como a afirmação de uma “sensibilité” que marca a dramaturgia de Diderot (1713-1784).¹⁶⁶

Conjuga-se com esta ópera a emergência de uma valorização da expressão de sentimentos que tende a afirmar-se no reportório associado à prática musical doméstica, sobretudo entre as classes médias. Pode considerar-se que esta é uma das óperas que prepara o afastamento dos modelos e convenções herdados do barroco e remete para uma liberdade e desordem de sentimentos e emoções passíveis de exprimir através da música, que são reconhecíveis, também, no quadro das modinhas, ganhando sobretudo expressão a partir do final da década de 1780.¹⁶⁷ Esta ópera estreou-se relativamente cedo em Portugal, em 1794,¹⁶⁸ tratando-se de um país que conhece uma recepção do reportório operático italiano consideravelmente actualizada. A estreia em Londres, por exemplo, ocorreu apenas em 1797/04/27, isto é, numa altura em que a ópera contava quase dez anos e já tinha percorrido praticamente toda a Europa. Este género de *Opera sentimentale*, distingue-se em questões de fundo, dos géneros operáticos mistos, seja o *semiserio*, seja o *mezzo carattere*, na medida em que o termo sentimental na tradição italiana de então deve ser entendido como aquele que congrega as pessoas que são capazes de sentir compaixão e empatia, como que representando os praticantes de uma nova religião humanizada e do coração: a sensibilidade. Vale a pena discutir até que ponto o sucesso de *Nina*, comprovado pela circulação em versões instrumentais adaptadas à prática doméstica não pode ser inserido numa sentimentalidade que encontra eco em Portugal, de acordo com uma sensibilidade autóctone veiculada

¹⁶⁶ Como refere neste estudo: “To show a woman in tears and thereby to force the spectator to ‘break down in tears’, as he notated in ‘De la poésie dramatique’, represented for Diderot the apogee of theatrical success. The tearful woman is simultaneously an object of desire and an object of sympathy. As an object of male desire, she invites a certain kind of interest; as an object of sympathy, she is an occasion to verify what Enlightenment writers described as our natural tendency towards good actions.” (Thomas 2002: 210). Sobre alguns dos aspectos relacionados com a expressão do sentimento, o ideal de naturalidade e as estruturas de recepção emergentes no Iluminismo em Portugal Cf. Carvalho (1999).

¹⁶⁷ Interessaria que um estudo no quadro da música vocal discutisse até que ponto o registo de sensibilidade das modinhas não se constitui por si como uma resposta autoctone à vaga de sensibilidade europeia.

¹⁶⁸ Libreto publicado em Lisboa por Simão Tadeu Ferreira em 1794 (P-Ln).

nomeadamente pelas modinhas. É certo que esta ópera se confirma como um grande sucesso em várias cidades, prendendo-se contudo a questão de fundo, em Portugal, com o impacte diferenciado, sobretudo porque se constitui como um caso isolado, que podemos aferir precisamente através do estudo da música instrumental.

Sendo a ‘*Nina*’, ou ‘*a Louca por Amor*’, huma das peças Theatraes, que em toda a parte onde se representou tem merecido os maiores e mais distintos aplausos, já pelo seu bello e bem urdido entrecho, tirado de facto certo succedido em França, já pela sua admiravel Musica de Paesiello, em que este excellente Professor se excede o a si proprio: fazem os Impresarios do Real Theatro de S. Carlos saber ao Público, que hoje 10 do corrente será o primeiro dia da sua representação; e os Folhetos deste interessante Drama se achão já de venda nas casas dos Camarotes, para que sendo primeiro lidos, possão todos gozar melhor do espectaculo, que tem de ir á Scena naquelle Real Theatro. (GL 40: 1794/10/07).

O sucesso foi confirmado pela adaptação desta ópera à prática musical doméstica rapidamente garantida por Maréchal logo no final desse mês: “Sahirão á luz: A Aria ‘Il mio-Ben’ dell’ Opera de Nina cantada pelo Caporaline, com acompanhamento de Cravo arranjado por P. A. Marchal”.¹⁶⁹ Três meses depois anuncia ainda: “Sahirão á luz as Arias e Duetos de Nina, Nº2 e 3 na folha de Terpsicocre , que novamente se estabelece; como tambem dous Tercetos vocaes compostos por Antonio Gallassi.”¹⁷⁰ Refira-se que a venda de árias, com acompanhamento de cravo, constituiu-se como uma prática corrente que fornecia reportório para os concertos vocais e instrumentais, não sendo portanto um caso isolado,¹⁷¹ residindo a principal diferença no facto do arranjo ser da mão do próprio Maréchal com minuciosa indicação da obra original, o que nos remete para elevados índices de popularidade junto do público.

Alguns anos mais tarde, esta mesma ópera é objecto de um outro anúncio, ainda raro na imprensa portuguesa, em inícios do século XIX, que por

¹⁶⁹ “(...) as quaes obras se achão na Real Impressão de Musica de P.A..Marchal, no largo de Jesus”. (GL 43: 1794/10/28 - 2º sup). P-Ln, M.P. 317A.

¹⁷⁰ “(...) Achão-se na Real Impressão de Musica de P. A. Marchal no largo de Jesus” (GL 48: 1794/12/02 - 2º Sup).

¹⁷¹ Refira-se, a título de exemplo, um anúncio do mesmo armazém que, quatro anos antes, avisa da disponibilidade de árias italianas mas com acompanhamento de guitarra: “No Armazem de Musica de Mr.Marchal, ao largo de Jesus, se vende um Minuete de Haydn para Cravo. Seis Recreações de Hulmandel para o mesmo Instrumento. Alguns Caprichos de Clementi para o mesmo. Algumas Entradas de diffrentes Operas para Guitarra. Diversas Arias com letra Italiana para o mesmo Instrumento. Seis Trios de Lozenfitti para Rebecca”. (GL 43: 1790/10/25).

sinal aparece no *Correio Mercantil*, um periódico virado para uma classe envolvida com o mundo do comércio e do negócio, i.e., um público mais sensível à moda e ao consumo das tendências mais actuais em circulação.

Neste jornal, José Ferlendis “Professor de Boé, e Trompa Ingleza que serve de primeiro Boé no Real Theatro de S. Carlos” oferece ao público a redução para trio instrumental da ópera *Nina* de Paisiello, avisando que:

Quem quizer entrar neste numero, deve dar o seu nome ao dito Professor, declarando para que instrumentos quer a Obra, a qual sahirá bem escrita em tres Livros separados. (CM 3: 1802/01/19).

Esta prática remete-nos para um reportório instrumental adequado ao contexto doméstico e constituído pela redução e “arranjo” de música operática a outros meios, através dos quais se assegura uma circulação alargada das obras mais populares. Refira-se, finalmente, que no fundo do Conde Redondo depositado na Biblioteca Nacional existe uma cópia manuscrita (incompleta) desta mesma ópera.¹⁷²

Ainda no que se refere a Paisiello e considerando que se trata de um dos compositores mais celebrizados do seu tempo, importa referir um outro caso de popularidade com invulgar longevidade. Trata-se da sua ópera *La Molinara*,¹⁷³ estreada no São Carlos a 18 de Outubro de 1793 e retomada depois a 4 de Novembro de 1794 (Cf. Cranmer 1999: 239, 242). A melodia de “*Nel cor più non mi sento*”, adquire extrema popularidade e aparece muito associada a variações para o piano, sendo as de Beethoven, de 1795, as mais famosas.¹⁷⁴ Com base no catálogo de Whistling¹⁷⁵ que cobre o período de 1817-1827, Cruz (1992: 122-123) refere no seu estudo a existência de 16 ciclos de variações de diferentes autores sobre o referido dueto da ópera *La Molinara*

¹⁷² “Sinfonia de Paisiello// “Allegro Espirituozo” (Abertura, SibM). “Nº43. Da Ninna”. [vl1 e 2, vla, , vc, ob 1 e 2, tp, 2 clm]. (P-Ln, F.C.R. 149.1). Segunda Parte da ópera *Nina* (P-Ln, F.C.R. 149//23). Cópia ms. do primeiro quartel do século XIX.

¹⁷³ “*L'amor contrastato, o sia La molinarella*”, Roma, 1789. “*La Molinara*”, Viena, 1790. Versão em alemão em Dresden em 1790.

¹⁷⁴ O fenómeno de popularidade deste tema no quadro das variações instrumentais será retomado na nota rod. 25 a propósito da versão de Bomtempo.

¹⁷⁵ Whistling, Carl Friedrich, *Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalischen*, Leipzig: A. Meisel, F. Hofmeister, 1817-1827; reed. New York: Garland, 1975.

de Paisiello. Tal facto, confirma que este é um dos temas mais populares no domínio da variação instrumental deste período. A produção de ciclos de Variações, por razões de viabilidade comercial, tende a privilegiar temas musicais que conquistaram uma popularidade relevante junto do público, mas que adquiriram também um elevado estatuto entre a “comunidade” de compositores, os quais abordam, de forma insistente, material já explorado no intuito de acrescentarem uma mais valia musical, normalmente ao nível do virtuosismo que é um aspecto muito valorizado na produção instrumental. Refira-se ainda que as convenções adoptadas no século XIX para as variações instrumentais, encontrarão um corpus teórico que se vai estruturando e cujas premissas não são estranhas à produção dos compositores portugueses.¹⁷⁶ O que pode ser comprovado precisamente no conjunto de variações incluso no quadro 21. Esta amostra apresenta como ponto de interesse para este estudo o facto de comprovar a existência e desenvolvimento de uma tradição nesta matéria instrumental, embora limitada, no seio da qual Bomtempo tem sido visto como um caso isolado e pioneiro.

¹⁷⁶ A este propósito Cf. Cruz (1992: 99-199) que analisa as Fantasias e Variações de Bomtempo confrontando-as com a tradição veiculada nos escritos de Jérôme-Joseph de Momigny (1818) , de Anton Reicha, *Traité de Haute Composition Musicale* (1824-25), escrito para o Conservatório de Paris, e de Carl Czerny, *School of Practical Compositional. Complete treatise on the composition of all kinds of music*. John Bishop (trad.), London: c. 1848; reed. New York: Da Capo, 1979. A autora demonstra que os modelos que partem de Haydn e Mozart são os mais valorizados, em Paris, nas primeiras décadas do século XIX e que podem ser detectados no trabalho de Bomtempo, com excepção da variação harmónica.

Quadro 21

Variações sobre *Nel cor più non mi sento*, de autores portugueses:

Ano	Composer	Título/ Fonte
fim séc. XVIII- in. XIX	Padre Victorino José Coelho ¹⁷⁷	<i>Nel cor più non mi sento. Air varié pour le Piano-forte compose Par M. Le Benef^{er}.[?] V. Coelho, piano: Tema e 4 var., Sol M (5p.).</i> (P-Ln, M.M.1782)
1810: imp.1 1814-15: imp.2	João Domingos Bomtempo	<i>An Introduction, five Variations and Fantasie</i> , pf, MibM, B45, Op.6 ¹⁷⁸ . <i>Seconde Fantaisie Paisiello –La Molinara : Nel cor più non mi sento.</i> B77, mibM [pf], 2vl, vla, vlc, cb.
In. Séc. XIX	João Jozé Fernandes de Carvalho ¹⁷⁹ (1783-1853)	<i>Nel cor più non mi sento</i> , Paisiello, com 4 variações, piano (Cf. Vasconcelos 1870: I, 39)
1820	Fr. Jozé de Santa Rita Marques e Silva (ca. 1780-1837) ¹⁸⁰	<i>Nel cor piu non mi sento. Variações para o piano forte/Dedicadas ao Iilmº e Emº Snr. João Maria de Saldanha de Castro Albuquerque Ribafria por Fr. Jozé Marques e Sª. Lisboa em 1820</i> . Lá M: Tema, Andante. 9 variações. Finale, Allegro spirituoso. (P-Ln, M.M. 1783) (P-Ln M.M. I.P.P.C. 7/58)

¹⁷⁷ Viveu entre finais do século XVIII e início do XIX. Organista e professor de piano e canto, dando lições principalmente nos conventos de freiras. Vieira refere: "Novo Methodo para apprender a Muzica e a tocar Pianoforte", "Canzonette con accompagnamento di Pianoforte" e as variações citadas. Cf. Vieira (1900: I, 286).

¹⁷⁸ Em 1813, esta composição vem incluída no catálogo publicado na imprensa: "Huma introduçao com variaçoens, e fantasia sobre o Motivo conhecido de Paisiello - *Nel cor píu non me sento. Obra 6 - 5s.*" (*Investigador Inglês* 23 v.6, *Catalogo das Obras do insigne Professor Bomtempo publicadas em Londres*). A divulgação e apoio prestados a João Domingos Bomtempo por este periódico deve-se à influência pessoal do embaixador português em Inglaterra, o Conde do Funchal, aristocrata de tendências liberais firmadas que suportou a publicação do *Investigador Português em Inglaterra* e foi, juntamente com outros membros da comunidade portuguesa sediada neste país, um dos apoiantes e protectores do compositor ao longo da sua vida que o encaravam como a solução para o processo de renovação da vida musical em Portugal (Cf. Cruz 1992: 26-27).

¹⁷⁹ Professor de piano no Porto, compôs muitas fantasias sobre operas e temas com variações para piano. Todas estas obras ficaram inéditas excepto a seguinte que foi impressa em Londres: "Four Brilliant Variations for the Pianoforte on the celebrated air Rule Brittania, composed and dedicated to the English Nation". Cf. Vieira (1900: I, 228) e Cf. Vasconcelos (1870: I, 39-40). Este último apresenta uma lista de obras relativamente extensa.

¹⁸⁰ Cf. Vieira (1900: II, 309-317) que apresenta uma biografia relativamente extensa deste autor. Na parte final do artigo refere a sua obra instrumental afirmando que este escreveu também muita música para piano – sonatas, temas variados, valsas, marchas, etc. Compôs uma sinfonia para orquestra que foi publicada em redução para piano com o título, "Sinfonia para Forte-Piano Composta, e Dedicada a S.M.F. o Senhor D. Miguel I" Impressa na officina litographica de Pedro Antonio José dos Santos. Outra composição sua também publicada foi uma "Marcha fúnebre para Pianoforte. Que na triste ocazião da infesta Morte de S.M.F. A. Snr. D. Maria Iª Compoz Fr. José Marques e Silva. Anno de 1816."

No que se refere ainda a Variações baseadas em melodias ou temas populares, a ópera *Una Cosa Rara* (1786)¹⁸¹ de Vicente Martín y Soler (1754-1806) constituiu-se como um outro exemplo de extrema disseminação e longevidade nos principais centros musicais. Portugal acompanhou esta vaga de popularidade, tal como pode ser testemunhado documentalmente, desde 1794. Em concreto, através de variações para tecla da autoria do mesmo Maréchal¹⁸² ou da apresentação como peça do programa de concerto instrumental, em 1794, no Teatro São Carlos.¹⁸³ Cinco anos mais tarde são também anunciamas variações das famosas *Seguidilhas* desta ópera, de Martin y Soler, para venda no armazém de música de Waltmann,¹⁸⁴ para além de outras vias de circulação, nomeadamente a manuscrita.¹⁸⁵ Refira-se ainda a propósito, a circulação de apropriações instrumentais com alguma marca local, em termos de instrumentário, como um manuscrito da primeira metade do século XIX (ca. 1830-40) com arranjos para a guitarra portuguesa acompanhada pela viola, de Aberturas de óperas, de Marcos de Portugal, Martin Y Soler, Vogel e Rossini (Cf. Morais 2002: 103).¹⁸⁶

À medida que se avança pelo século XIX confirma-se que, tal como acontece no conjunto do mercado europeu, aumentará de forma muito significativa em Portugal o comércio e circulação de composições instrumentais

¹⁸¹ “Una cosa rara, o sia Belleza ed onestà”, ópera buffa em dois actos com libreto de L. Vélez de Guevara sobre original de L. Da Ponte. Após a estreia em Viena em 1786, esta obra foi apresentada em muitos teatros de ópera por toda a Europa, tendo ficado a sua extrema popularidade largamente documentada por inúmeras adaptações e arranjos, para além da citação incluída por Mozart no seu “*Don Giavanni*” (música de acompanhamento do jantar). Em Portugal, temos conhecimento das produções setecentistas no São Carlos, em 25 de Abril de 1794 e em 13 de Fevereiro de 1798 (Cf. Cranmer 1999: 241, 256).

¹⁸² *Segadilha de l'Opera de la Cosa Rara: mis en variations pour le clavecin ou forte piano dediees a Madame de Freitas/* por P. A. Marchal// Lisboa: em Casa de Pedro Anselmo Marchal, (P-Ln s/cota).

¹⁸³ Em concreto no concerto de Miguel Heffer que entre outras composições tocou umas “Variações. para viola de amor das seguidilhas da Burleta Cosa rara”. (Cf. LV2).

¹⁸⁴ Refira-se a propósito o anúncio que entre obras de Pleyel e Mozart destaca as Variações referidas “*João Baptista Waltman, que tem Armazem de Musica na rua direita de S. Paulo (...) dá a saber ao Pùblico que elle recebeo ultimamente as Peças seguintes: d' Ignacio Pleyel (...) como tambem as Variações da Cousa-rara, e de Malbrouk para Piano-forte*”. (GL 53: 1799/12/31).

¹⁸⁵ Na “*Relação dos Solfejos e Muzicas que faltão*” no Inventário do Seminário da Patriarcal (P-Ln, M.M. 4987) pode ler-se no nº 14 “*Variations de la cosa rara - Vincenzo Martine*”. No fundo do Conde Redondo um manuscrito sem indicação de autor da “*Segadilla del'Opera de la Cosa Rara com Variasions Pº Cembalo ou Forte Piano// Tema Grazioso. Allegro. Allegro assai.Presto*” (P-Ln, F.C.R. ms 50.1/228.205).

¹⁸⁶ Identificação instrumental nos seguintes termos: “*Nº1º Sinfonia del Ritorno de Xersses/ para Guitarra Portugueza Com acompanhamento de Guitarra Franceza/ou Violino/ de Bartholomeu Joze Giraldes*” (Cf. Morais 2002: 103. P-Cug, mss. s/cota, vol.I: B.I.V.P.; Ms. s.d., c.1830-1840).

produto dos êxitos da música vocal profana, num quadro de crescente afirmação da música instrumental, seja sob a forma de arranjos, seja de variações. Refira-se a propósito que Gioachino Rossini (1792-1868) se constituirá no nosso país como um fenómeno sem precedentes, sobretudo em adaptações para piano importadas,¹⁸⁷ ou criações de autores locais, sendo estas naturalmente mais raras.¹⁸⁸

No quadro das variações instrumentais verifica-se ainda, no período em estudo, a circulação de um repertório de grande disseminação, constituído por danças, canções ou hinos nacionais, normalmente de significado histórico relevante e com uma disseminação consideravelmente vasta. É este o caso de canções como a que narra a vitória do Duque de Marlborough¹⁸⁹ nas Guerras da Sucessão Espanhola (1701-14), bem como do hino *God Save the King*,¹⁹⁰ (Cf. Cap. 5 – III. 3).

No contexto de concerto instrumental temos um relato de Ruders que identifica a execução de umas “Variações sobre *God Save the King*”, em 1801, no Teatro São Carlos, numa representação que homenageia a realeza, a

¹⁸⁷ "Na rua dos Capellistas, na Loja do Livreiro do Erario, ha para vender musica estampada ultimamente na nova fabrica de Madrid: Arias, Cavatinas, Modinhas Portuguezas, Canções Espanholas, e Sinfonias bonitas para forte-piano, compostas pelos celebres Rossini, Maier, o Cavalheiro Moretti; ha tambem peças manuscriptas de outros authores." (GL 164: 1818/07/14). Sobre a crescente predominância de Rossini no quadro do repertório operático apresentado no Teatro São Carlos, pelo menos até 1827 Cf. Cranmer (1995: 61, 76).

¹⁸⁸ Refira-se a este propósito do compositor Fr. José de Santa Rita Marques e Silva (1780-1837): “Sinfonia a 4 mãos p^a o Piano Forte. Sobre hum Motivo de M. Rossini. Oferecida ao Mmº Esmº Snr. João Luiz de Souza Coutinho. Pello seu Respeituozo Obsequiador, Fr.Joze Marques S^a Autor da Sobredita Muzica. Lx³a em 1821 em 19 de Março do dtº anno” (P-Ln, F.C.R. ms 198.1).

¹⁸⁹ Refiram-se a este propósito alguns dados sobre a circulação de variações sobre a canção identificada com o nome do Duque de Marlborough: “(...) Variações de Marlborough para Mandolino ou Flauta, com acompanhamento de Violino e Basso [de P. A. Marchal], as quaes obras se chão na Real Impressão de Musica de P. A. Marchal, no largo de Jesus”. (GL 43: 1794/10/28. P-Ln). No Fundo do Conde Redondo regista-se “Marlborough com Variasions para cembalo ou Piano forte” Dóm, [s.a., s.d.: finais séc. XIX], (P-Ln, F.C.R. ms 50.1/228.206).

Na “Collecção de alguns Minuetes, Marchas, Contradanças, e outras peças mais usuaes” para duas guitarras inclusas no *Estudo de Guitarra* de António Silva Leite, consta a composição “Malbruch./ Andantino”, Dóm (Cf. Leite 1796: XVIII-XIX), que apresenta o tema que constitui material para as referidas variações.

Refira-se a este propósito a adaptação local da melodia que aparece referida na peça *O Libertino Castigado e a Prisão no Jogo de Bilhar* (1789: 4), nomeadamente quando Faceto cantarola, ao arrastar o Pai para uma dança involuntária, uma canção com o texto *Mirantom, Mirantom*, que tudo sugere corresponder à melodia do *Malbrouck s'en va-t-en guerre* francês, popularizada no século XVIII por toda a Europa e a que em Portugal se veio a adaptar o texto *Mirandum, Mirandum*, alusivo ao conflito de 1762 com a Espanha e cantado por via popular tradicional até nossos dias. (Cf. Nerytc).

¹⁹⁰ Confirma-se a ideia apresentada por Carl Czerny no seu Método de composição de que os temas usados para a forma-variação são melodias de ópera ou canções nacionais que atingiram uma popularidade geral e que por isso vão ao encontro do gosto do público, Cf. Cruz (1992:121) que cita este Método de Composição.

propósito do aniversário de S.A.R. a 27 de Janeiro. Tal facto remete para uma interpretação simbólica deste hino divorciada de conotações nacionais, nomeadamente da coroa inglesa.

Deram o drama *Alessandro nell'Indie* e o bailado-pantomima *O Julgamento de Páris*. Entre o primeiro e segundo actos, os irmãos Petrides deram um concerto de trombeta de caça. Tocaram o conhecido *God Save the King* com variações. (Ruders 2002: II, 63. 1801/02/21). (Cf. Cap. 3 -VI).

Neste capítulo, o reportório para piano é encabeçado pelas famosas *Sete variações sobre God save the King* (1802-03) de Beethoven, sendo oportuna a referência ao *Capriccio and Variations God Save the King*, B46 Op.8 (1810-1811) de João Domingos Bomtempo,¹⁹¹ que confirmam a integração do compositor português num quadro cosmopolita de grande representatividade. Acresce que a associação da sua música ao contexto político se confirmará como um aspecto importante e influente na sua actividade aquando da afirmação do liberalismo.¹⁹²

A partir dos exemplos acima referidos pode verificar-se que as melodias de grande circulação na Europa penetram no universo musical do nosso país por diversos circuitos e através da acção de vários músicos e compositores. Tal facto enriquece o contexto cultural português, retirando nomeadamente Bomtempo do papel de total isolamento a que é remetido no quadro da música instrumental. O pianista afirma-se como alguém simultaneamente portador de novidade - em termos estilísticos e de géneros cultivados - mas que não deixa de dar resposta ao reportório que circula nos salões, desde a última década do século XVIII, e que se constitui como forte êxito comercial. É este o caso dos dois ciclos de Bomtempo acima referidos, que tratam dois dos temas mais explorados em ciclos de Variações neste período, e por sinal, com muita

¹⁹¹ Cf. Alvarenga 1993: 108. Em 1813 esta composição vem incluída no catálogo publicado na imprensa: *Investigador Inglês* 23 v.6, *Catalogo das Obras do insigne Professor Bomtempo publicadas em Londres*.

¹⁹² Também neste capítulo, a obra de João Domingos Bomtempo não deve ser avaliada isoladamente, devendo ter-se em conta compositores de vários quadrantes, que prestam homenagem política com a sua música instrumental. A este propósito refira-se, a título de exemplo, Fr. José Marques da Silva (1780-1837): “*Thema, e Variações p^a Piano forte, sobre a cantiga Realista e popular = O Rei chegou. Muzica composta por Fr. Joze Marques p^a Divertimento do seu discípulo Francisco Xavier Migoni. Anno de 1828. 24 de Setembro no Anno de 1828*” DóM: *Introdução, All^o brillante., Var. 1 a 6, Final Allegro molto.* (Au. P-Ln, M.M.C.N. 487).

popularidade no mercado musical amador britânico (Cf. Cruz 1992: 114-115).¹⁹³

Quadro 22

Variações sobre *God Save the King* e *Marlborough*:

Ano	Autor	Título/Fontes	Tonalidade/And./p. Local
1794	Pierre A. Maréchal	<i>Variações de Marlborough para o piano-forte/ compostas por P. A. Marchal. Lisboa: em casa de Pedro Anselmo Marchal (GL 42: 1794/10/25. CM 42:1794/10/21. P-Ln, M.M. F.C.R. 50.1/228.206, col.XII).</i>	<i>Marlborough com Variasions para cembalo ou Piano forte (Dóm).</i>
1794	Pierre A. Maréchal	<i>"Variações de Marlborough para Mandolino ou Flauta, com acompanhamento de Violino e Basso: se achão na Real Impressão de Musica de P. A. Marchal, no largo de Jesus". (GL 43: 1794/11/01).</i>	
1796	António da Silva Leite	<i>Estudo de Guitarra [2ª parte] Collecção de alguns Minuettes, Marchas, Contradanças para duas guitarras (...)</i>	<i>Malbruch: Dó M, 6/8, Andantino (p.XVIII-XIX)</i>
1799		<i>"João Baptista Waltman, que tem Armazem de Musica na rua direita de S. Paulo (...) dá a saber ao Público que elle recebeo ultimamente as Peças seguintes (...) como tambem as Variações da Cousa-rara, e de Malbrouk para Piano-forte". (GL 53:1799/12/31)</i>	
1801/01/27	s.a.	<i>Variações sobre God Save the King (Ruders 2002: II, 63. 1801/02/21)</i>	No TSC pelos irmãos Petrides em trompa de caça.
1810-11	João Domingos Bomtempo	<i>Capriccio and Variations God Save the King, B46 Op.8.</i>	Dóm/M

¹⁹³ Cruz considera que as variações sobre o hino *God Save the King*, compostas pouco depois da chegada do autor a Londres, se enquadram no objectivo de penetrar no mercado inglês. Este ciclo a par da *Grand Fantasia Op. 14* são os únicos dirigidos a dedicatários masculinos: "It is probable that its dedication to the Duke of Sussex, undoubtedly an act of 'marketing', was influenced by the composer's feeling that the patriotic, almost virile, content of the piece would be more properly addressed to a male member of the royal family" (Ibid.: 133-134).

4.2 – Melodias de Extensa Disseminação Local

Para além dos temas de grande circulação cosmopolita que inspiraram inúmeras variações instrumentais por autores contemporâneos das mais variadas latitudes, importa assinalar agora os raros casos de aplicação destas mesmas convenções a temas cuja origem, matriz e impacte é local. É este o caso do já referido *Lundum da Monroi*, do qual se conhecem vários exemplos de Variações para pianoforte. A designação da dança remete-nos para o teatro, em concreto para a bailarina francesa – Mademoiselle Monroi - muito apreciada pelo público e ao que tudo indica magistral intérprete do lundum, em inícios do século XIX:

(...) A farsa não vale a pena mencionar-se, nem o bailado por alguns artistas despedidos do Teatro Italiano, entre os quais *Franchi* e mademoiselle *St. Martin* que dançaram também o *Lundum*, mas quase sem o menor aplauso. (...) Em lugar de Moreau começou *Nichilé* a dançar o *Lundum* com a *Monroy* no Teatro Italiano, sempre com estrondosos aplausos. (Ruders 2002: I, 290-291. 1802/08/03).¹⁹⁴

Ainda a propósito do sucesso desta bailarina junto do público citamos o relato contemporâneo, também de 1802, de Esther Luise Bernard:

Vor der Oper wird gewöhnlich hier ein Ballet gegeben, das gar keinen Bezug auf jene hat, und in die Oper werden auch noch mehrere Tänze verstochten. Ausser einer Menge Figurantinnen, unter denen es einige zierliche Gestalten mit leichten Bewegungen giebt, besitzt dies Theater drey vortreffliche Solotänzerinnen, unter denen sich vorzüglich eine Französin, eine Mademoiselle Monroi, auszeichnet. Sie hat eine wahre Graziengestalt, und ist mit dem größten Geschmack gekleidet, so daß schon //ihre bloße Erscheinung auf der Bühne den gefälligsten Eindruck macht. Wenn sie aber in der Luft schwebt, in dem Element, mit dem ihr zierlicher Körper homogen zu seyn scheint, dann glaubt man eine Sylphide zu sehen. Sie hat beständig schöne und gut berechnete Stellungen, und niemals verzerrt sie ihren Körper so, wie es jetzt die Pseudo-Viganos auf allen Theatern thun. - Die Solotänzer sind schwerfällig und geschmackloss in allen ihren Bewegungen. (Bernard 1808: 262-263. Neryve).¹⁹⁵

¹⁹⁴ Ainda a propósito de Monroi pode encontrar-se em Ruders outro testemunho que dá conta da aparente facilidade com que a bailarina foi arrebatando o público. Neste caso um estrangeiro recentemente chegado a Lisboa mostra-se deslumbrado: “O Bailado também não foi menos admirado, e principalmente uma das novas dançarinas – “Ah! – dizia ele – esta Mademoiselle Monroy! Como ela é graciosa! Que dança incomparável! Que talento de pantomima!” – E assim por adiante, uma série de exclamações prolongadas durante alguns momentos.” (Ruders 2002: I, 144. 1800/10/01).

¹⁹⁵ “Antes da ópera é aqui representado um bailado que não tem qualquer relação com ela, e na própria ópera são ainda inseridas outras danças. Para lá de numerosas figurantes, entre as quais há algumas figuras graciosas, o Teatro possui três bailarinas solistas excelentes, entre as quais se destaca especialmente uma francesa, Mademoiselle Monroi. Ela tem uma figura verdadeiramente graciosa e

A extrema popularidade desta interpretação do lundum ficou registada ainda no domínio da música instrumental, constituindo-se este lundum como objecto de Variações para tecla, afirmando-se por esta via como reportório apreciado no contexto dos salões. Os relatos sobre a bailarina insistem, no seu conjunto, em qualidades que têm a ver com graciosidade, bom gosto, elegância e leveza, chegando mesmo a ser comparada com uma *sílfide*. Podemos nesta linha de caracterização concluir que a interpretação do lundum pela Monroi deveria ser consideravelmente estilizada em relação à matriz, cujas descrições realçam, pelo contrário, a forte marca rítmica e o intenso erotismo. O tema do *lundum da Monroi* inspirou Variações instrumentais que circularam sob a forma impressa e manuscrita, como se regista no quadro 23. Também neste caso cujo sucesso é local, confirma-se que a passagem da música pelos palcos de teatro se torna o meio de maior eficácia no que refere à disseminação alargada de reportório.

veste-se com extremo bom gosto, de tal modo que a sua simples aparição em cena provoca a mais agradável das impressões. Mas quando paira no ar, nesse elemento do qual o seu corpo gracioso parece ser homogéneo, pensamos estar a ver uma sílfide. As suas posições são sempre bonitas e bem concebidas, e nunca contorce o corpo como hoje em dia fazem os pseudo-Viganos em todos os teatros.” (trad. Neryve)

Quadro 23

Variações sobre o tema do *Lundum da Monroi*:

Ano	Autor	Título	Fonte
[1789-1804]	s.a.	<i>Seis Variações sobre o Lundum da Monroi</i> ¹⁹⁶ . Pf, SibM. <i>Thema: Andante Sostenuto e seis Variações</i>	Lisboa: Joaquim Ignacio Milcent P-Ln, M.P. 523V
[1805]	Dom Francisco da Boa Morte ¹⁹⁷	“Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Victo”. Pf, DóM “Larghetto” Tema e 12 variações.	P-Ln, M.M. 504
1805	Dom Francisco da Boa Morte	“Variações do Landum da Monroi compostas por D. Francisco da Boamorte. Cónego Regular em S. Vicente de Fora. 1805”. Pf, DóM “Larghetto” Tema e 13 variações	P-Ln, M.M. 4473
[180-]		“Variações do Lundum da Monroi para Piano Forte”. Pf, SolM, tema e 9 variações	P-Ln, M.M. 2290
[180-]		“Landum do Marruà”, SolM, tema e 2 variações. Tudo indica que este ms está incompleto ou cópia não terminada pois as variações são iguais a MM 2290 [Ms contém ainda: <i>Minuete da Inviada</i> , <i>Minuete de 3 partes</i> e <i>Contradança de 3 partes</i>].	P-Ln, M.M. 4460

Um outro caso similar, na medida em que indicia a influência das bailarinas de teatro é o das *Six variations sur la danse d'Hutin pour le clavecin ou forte piano*¹⁹⁸ de Simão de Portugal (1774-cs. 1842). Contemporâneas

¹⁹⁶ Cf. reprodução no Anexo C.

¹⁹⁷ Dom Francisco da Boa Morte (fl. 1805-20), compositor pertencente à Ordem dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho. Cerca de 1820 era organista do Mosteiro de S. Vicente de Fora de Lisboa e é possível que tenha estado igualmente ligado ao de Stª Cruz de Coimbra. (Vieira 1900: I, 106-107).

¹⁹⁸ Oeuvre I/ (...) dédiées a Son Excellence, Madame la Contesse de Rio Mayor pour le divertissement de demoiselles ses filles – Lisboa: Na rua Direita de São Paulo opé da Moeda nº24: J.J. Milcent Maitre de la Royalle Fabrique de Musique. (P-Ln, M.P. 497//7V. GL 3: 1804/01/21).

(1804) estas variações remetem para a inspiração numa bailarina francesa – mademoiselle Hulin - também muito popular em Lisboa e rival de Monroy.¹⁹⁹

Embora de natureza diferente, importa referir um outro caso de aproveitamento de material musical de origem popular que reflecte uma tendencial generalização do uso de variações para tecla sobre melodias populares reconhecíveis, as quais facilitariam, eventualmente, a circulação da música instrumental. Pierre A. Maréchal encarna um perfil de modernidade e cosmopolitismo no quadro da sua actividade musical, remetendo-nos para um sentido algo diferente na abordagem ao casticismo, que tem a ver com uma prática de invenção da tradição. Ao contrário do caso do *Minuete afandangado* que se constitui como uma tradição implementada, Maréchal propõe uma “tradição”, a de pregões populares como base de inspiração. A composição em questão é *Azeitonas novas para cravo com variações: composta sobre o pregão d' huma vendedeira de Lisboa*. A venda da edição em causa foi anunciada na *Gazeta de Lisboa* e no *Correio Mercantil*, em 1793,²⁰⁰ o que nos dá uma ideia do interesse que Maréchal pretendeu suscitar em termos de prática musical doméstica, tentando seduzir um público alargado. Regista-se ainda a sua circulação manuscrita, conhecendo-se dois exemplares.²⁰¹ Nesta mesma linha poderíamos inserir algumas das composições de José Francisco Acuña (? – 1828), nomeadamente as *Variações para piano-forte Op.3, 4 e 5*,²⁰² sobretudo esta última baseada na *moda popular Tiroliro*.

¹⁹⁹ A este propósito citamos o relato de Ruders sobre o investimento desta bailarina – mais eficaz a atingir os seus objectivos que a Monroy – quando se tratava de assegurar as receitas de um Benefício: “Mademoiselle Hulin é mestra na arte de lisonjear o público e de o fazer pagar os prazeres que lhe oferecem. De mãos postas, joelho em terra e olhos suplicantes, é como ela acolhe as demoradas salvas de palmas, com que é recebida às chamadas; e quando fez benefício, foi de carruagem a casa de todos os assinantes para se informar directamente se desejavam ou não ficar com os seus camarotes, recebendo ela o dinheiro em pessoa.

Além disso, mandou imprimir o programa com o resumo do bailado, num folheto de 14 páginas em oitavo, com uma dedicatória à Nação portuguesa, folheto que vendia a dois tostões, cerca de 20 schillings suecos. Por este processo obteve uma receita consideravelmente maior que a do benefício da Monroy.” (Ruders 2002: I, 171. 1801/01/24).

²⁰⁰ Lisboa: Real Fábrica e Armazém de Música, 1793. GL 52: 1793/03/01, GL 11: 1793/03/16. CM 10: 1793/03/05, CM 12: 1793/03/19.

²⁰¹ P-Ln, M.M. 186//14; P-Ln, F.C.R. ms. 122.1, col. XII. Indicações dinâmicas na segunda das cópias manuscritas referidas indica adequação ao piano-forte.

²⁰² *Oh minh'Alma!/ Moda Portugueza com variações para piano-forte compostas e dedicadas à sereníssima Senhora Infanta D. Maria D'Assumpção Digníssima filha do Fidelíssimo Rei o Senhor D. João VI./Op.4^a [i.e. Op.3]* Lisboa: Rua Aurea, na Loja de Livros nº234, [1824]. *Althea/Moda Portugueza com variações para piano-forte compostas e dedicadas à sereníssima Senhora Infanta D. Izabel Maria, Digníssima Filha do Fidelíssimo Rei o Senhor D. João VI/ Op.4^a*, Lisboa: Rua Aurea, na Loja de Livros nº234, [1824].

No teatro de cordel aparece retratada esta nova sensibilidade e “benevolência” em relação a tradições populares, enquanto manifestações autênticas, naturais e directas no que concerne à expressão de sentimentos. Na peça *As Regateiras Bravas* (1786), são colocados em palco pregões cantados pelas vendedeiras, que poderão eventualmente ter tomado por base os verdadeiros pregões tradicionais da Ribeira. É interessante a discordância de Feliciano e do seu criado galego quanto à qualidade das vozes das vendedeiras, o primeiro a gabá-las num exaltado louvor de conotações poéticas eruditas, admirando a sua singeleza e naturalidade, o segundo a registar a opinião pragmática do observador popular, que não encontra ali qualquer encanto mas sim vontade de se distanciar.

BRITES, ANTONIA & BRAZIA - Quem merca o fresco peixe,
Peixe deliciozo?
Comprai o que he saborozo,
Ó Freguezes comprai.
Comprai, que está saltando:
Olhem como he fresquinho!
Ó que rico peixinho!
Meus Freguezes comprai.
FELICIANO - Que lindas, e engracadas Regateiras!
Que vozes haveraõ mais lisongeiras,
Que entrem no interior d'hum peito activo
A faze-lo de amor logo captivo?
GALEGO - Á Chanhor, eu num bi cousa mas bella, //
Cada bós me parece huma gamella.
FELICIANO - No teu juizo está bem comparado!
Este canto parece o modulado
De dois accordes ledos passarinhos,
Que fronteiros estando em dois raminhos,
Se empenha cada hum em tom mais grave,
Fazer-se a consonacia mais suave;
E nesta ardencia opposta, que se apura,
Como em seus peitos mora igual doçura,
Quando huma e outra voz fere a garganta,
Aos ouvidos parece que hum só canta.
GALEGO - Esso mismo, chanhor, tambien dixerá,
Se por su merced dito num stubera. (Ibid.: 1- 2. Nerytc)

Tiroliro/Moda Portugueza com variaçoens para piano-forte compostas e dedicadas à sereníssima Senhora Infanta D. Anna de Jezus Maria, Dignissima Filha do Fidelíssimo Rei o Senhor D. João VI/ Op.4^a [i.e. Op.5], Lisboa: Rua Aurea ao pé da Gazeta nº131 e na Caza do Autor, Praça d'Alegria nº18.