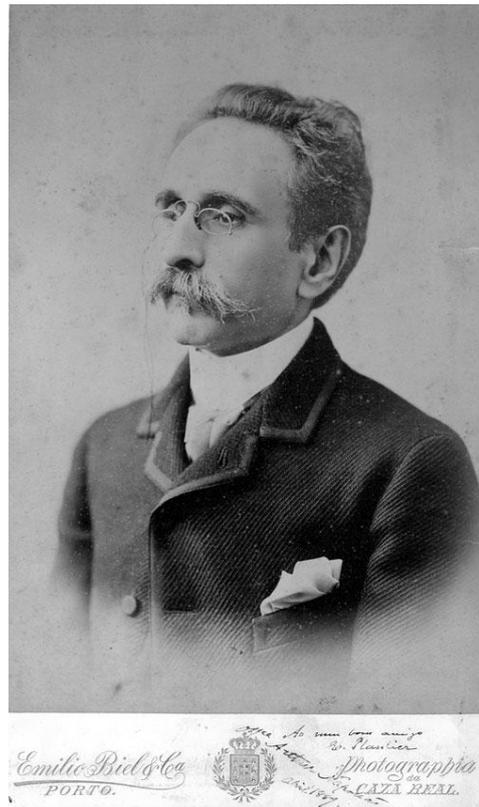

Vivência Musical no Porto da Segunda Metade de Oitocentos



João-Heitor Rigaud

Artigos Meloteca 2011

VIVÊNCIA MUSICAL NO PORTO DA SEGUNDA METADE DE OITOCENTOS

Comunicação de abertura do 1º Curso de Cultura Musical, *O Porto e a Música*, realizado no Porto, Palácio Balsemão, em 2005.

Quando, em 10 de Janeiro de 2004, dei início ao 1º Curso de Cultura Musical realizado Fórum da Maia, discorri acerca de quatro questões essenciais: o que é a música, o que é que ela contém, para que serve, e, concluindo, descrevi os acontecimentos que se deram ao longo do século XVI e que culminaram com a descoberta de que a música tem propriedades discursivas propícias à criação de obras de arte.

Na primeira parte caracterizei o estado da reflexão filosófica, quer quando tem a música como objecto, quer quando a tem como fundamento da elaboração do processo filosófico, ilustrando esta parte da exposição com o exemplo da obra do filósofo alemão Ernst Bloch (Ludwigshafen, 8.7.1885 – Tübingen, 4.8.1977), de onde se destaca *Espírito da Utopia* (1), começado em 1914 e publicado pela primeira vez em 1918, e *O Princípio Esperança* (2), a sua obra-prima, na qual trabalhou a partir de 1938 e que foi publicada em 1954 e 1955, a que se seguiram os exemplos do filósofo polaco Roman Ingarden (Cracóvia, 5.2.1893 – Cracóvia 14.6.1970), discípulo de Edmund Husserl, que nos deixou trabalhos fundamentais no campo da ontologia aplicada à peça musical, do musicólogo e filósofo francês Vladimir Jankélévitch (Bourges, 31.8.1903 – Paris, 10.4.1985) que, de 1951 a 1978, foi titular da cadeira de Filosofia Moral na Sorbonne, e deixou uma dezena de originalíssimos títulos de musicologia filosófica, e do músico e matemático suíço Ernest Ansermet (Vevey, 11.11.1883 – Genebra, 20.2.1969), cujo ensaio, de influência husserliana, *Os Fundamentos da Música na Consciência Humana* (3), escrito de 1945 a 1960 e publicado no ano seguinte, é uma abordagem fenomenológica da música, pioneira e valiosíssima. O último exemplo abordado foi o da Secção de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Milão, onde, por acção de Dino Formaggio (n. Milão, 28.7.1914), notável especialista em Estética e Fenomenologia, a música adquiriu invulgar protagonismo, de tal modo que, hoje em dia, não são poucos os professores que, sendo doutores em Filosofia, são também músicos profissionais: veja-se, a este respeito, na Rede Mundial, a página *Espaço Filosófico* (4) e a revista em linha *Da Música* (5).

Foi abordada a diferença, tanto conceptual como física, entre som e ruído, som e som musical, texto sonoro e texto musical. A conclusão de que a música resulta do encadeamento de acontecimentos acústicos num meio organizado, levou à segunda parte da exposição, que foi ocupada com descrição da sua natureza física a partir da ressonância de um sólido, em vibração propagada em meio líquido ou gasoso, até à caracterização conceptual da tonalidade como consequência directa da série dos

harmónicos e, finalmente, à aspiração estética do compositor musical entendido como criador de obras de arte.

A terceira parte da exposição em causa tratou da utilização dada à música, tal como é observada pela antropologia e psicologia, exemplificando casos de comunicação a distância, comunicação mística e exorcismo, instrumento de sincronia, decoração de ambientes, amplificação afectiva, fruição estética, e investigação e extrapolação filosófico-científica.

Em conclusão do exposto, foram descritos os acontecimentos próximos que, no século XVI, culminaram com a descoberta das propriedades discursivas da música e, conseqüentemente, da possibilidade de a utilizar na criação de obras de arte, o que originou, em simultâneo, a criação de salas de espectáculos musicais, a profissionalização dos artistas músicos, a noção de músico dileitante e a natural aplicação ao ensino da música, de estatuto diferenciado para o mestre, o professor, o discípulo e o aluno.

Viu-se, ainda, que o primeiro editor musical, o italiano Ottavio [Ottaviano] dei Petrucci (Fossombrone, 18.6.1466 – Veneza, 7.5.1539) teve um papel da maior importância na evolução quinhentista da música porque a ele se deve a invenção dos caracteres móveis que revolucionaram a imprensa musical. Assim, possuidor de meios técnicos fora do comum, Ottavio dei Petrucci, em 1498, requereu, ao Doge e Conselho da República de Veneza, a concessão do privilégio de imprimir «música medida e tabulaturas de órgão e de alaúde (6)» nos domínios da República, por um período de vinte anos. Este requerimento foi despachado favoravelmente em 25 de Maio desse mesmo ano de 1498 e, em 15 de Maio 1501, saiu o primeiro título publicado, que é o primeiro não só da casa editora como também da História da Imprensa: trata-se de uma colectânea de canções polifónicas intitulada *Odecáton de Música Polifónica I* (7), um volume in-4 horizontal, com 103 folhas, contendo 96 canções polifónicas da autoria de compositores predominantemente franco-flamengos, o que é significativo do interesse antropológico das colectâneas. Nos três anos seguintes sairia o segundo e o terceiro volume do *Odecáton*, intercalados por missas e motetes também de compositores franco-flamengos.

Entre 1507 e 1511, Petrucci publicou seis volumes intitulados *Tabulatura de Alaúde* (8) que, apesar de conterem apenas transcrições de motetes, da polifonia vocal para alaúde, o instrumento mais tocado na época, tiveram a maior importância para a composição musical por estas peças representarem as primeiras tentativas de utilização de um instrumento na execução da peça de música, ao contrário do que se fazia até então quando os instrumentos apenas decoravam a sonoridade vocal; por outro lado, a vontade de acrescentar à transcrição literal, elementos especificamente instrumentais, contribuiu eficazmente para o acentuar da suspeita de que a música também podia ser instrumental. De volume para volume nota-se uma utilização cada vez mais completa do alaúde, quer pela adição de notas aos textos vocais de origem, quer pelas tentativas de variação. Note-se que dos seis volumes da *Tabulatura* apenas restam exemplares completos de quatro deles: do primeiro, de 1507, da responsabilidade de

Francesco Spinacino (Fossombrone, c. 1470 – s. XVI), apenas é conhecido um exemplar incompleto; o segundo, do mesmo ano e da responsabilidade do mesmo músico, está completo; do terceiro, ainda de 1507 e elaborado por Gian Maria Allemmano (fl. Itália, s. XV-XVI), apenas conhecemos a informação que dele nos dá o catálogo da biblioteca de Cristóvão Colombo; o quarto e último a sair em 1507, tem a assinatura de Joan Ambrosio Dalza (fl. Itália, s. XV-XVI), e é conhecido na sua totalidade, tal como o quinto e o sexto, de 1509 e 1511, cuja elaboração foi entregue a Francesco Bossinensis (fl. Itália, s. XV-XVI), acerca de quem, até hoje, também nada se conseguiu apurar.

A partir de 1517, o trabalho de Petrucci alargou-se ao órgão de pequenas dimensões e à espineta, e, entretanto, o monopólio resultante do pioneirismo foi desaparecendo: em 1507, Ehrard Æglin funda casa editora em Augsburg e, em 1512, Peter Schœffer, o jovem, de Mainz, segue-lhe o exemplo; em 1520 surge Andrea Antico, o primeiro editor sediado em Roma, e, em 1527, Pierre Attaignant inaugurou a imprensa musical em Paris, com casa comercial na movimentada Rua da Harpa (9).

Quando o século XVI chega ao seu término, observa-se que o meio musical está completamente transformado. O músico e poeta Ercole Bottrigari [Bottrigarò] (Bolonha, 24.8.1531 – S. Alberto, 30.9.1612) publicou, em 1594, um ensaio em diálogo, intitulado *O Desidério ou Das Uniões de vários Instrumentos Musicais* (10), que reflecte, com notável clareza, o nível e características do conhecimento da música e as preocupações de músicos e ouvintes, como encara o exercício profissional regular como meio para atingir a máxima qualidade: perto do fim do texto (p. 43-44) sintetiza afirmando que

o frequente, e quase direi contínuo conviver cantando e tocando em conjunto dos Cantores e Instrumentistas, faz aperfeiçoar muitíssimo aquela união, ou para dizer talvez melhor, diminuir e atenuar aquela grave imperfeição da mistura de tantas várias espécies de instrumentos em conjunto, que é necessária à origem e nascimento da desejada Harmonia, pela qual chegam verdadeiramente os espíritos dos ouvintes a fruir do esperado prazer e deleite (11).

Ideia que é repetida, quase *ipsis verbis*, no início da página seguinte, com intenção de a sublinhar:

Tende pois por máxima, e firmíssima conclusão, que nada seja mais adequado, nem mais eficaz, para diminuir e atenuar, como disse, a grande imperfeição de tais Uniões, e, por conseguinte, para produzir o esperado prazer e deleite, do que o frequente e combinado convívio de cantores e instrumentistas em conjunto (12).

Mas qual foi a origem próxima da realidade que Bottrigari mostra ter assimilado?

Em 1567, o poeta e músico francês Jean-Antoine de Baïf (Veneza, 19.2.1532 – Paris, ?.10.1589) e o músico, também francês, Joachim Thibaut de Courville (c. 1535 – Paris, 8.9.1581), na sequência da sociedade literária Brigada, posteriormente denominada Pléiade, em cuja fundação de Baïf participara, tiveram a ideia de fundar uma instituição destinada a promover a criação de peças que reunissem música e poesia especialmente concebidas uma para a outra, numa perspectiva helenística. Deste modo, em 1570, solicitaram ao Parlamento de Paris o alvará para criarem a Academia de Poesia e de Música que, tendo sido recusado, acabou por ser definitivamente concedido, em Maio do ano seguinte, por intervenção directa de Carlos IX.

A Academia, entenda-se o termo como sinónimo de sociedade científica ou artística, foi uma instituição caracterizada pela novidade em todos os aspectos que a constituíam, estando organizada com tal segurança de propósitos que fez com que a acção nela desenvolvida tivesse tido consequências muitíssimo significativas, quer a nível sociológico, quer artístico, mesmo que tenhamos em consideração que os objectivos iniciais não foram plenamente atingidos. Os seus membros estavam divididos em dois grupos, os profissionais, quase todos músicos, que eram remunerados, assistidos na doença, e tinham o dever de obediência cega aos fundadores, e os ouvintes que, sujeitos a candidatura e aceitação por parte da assembleia, tinham o dever de pagar cota e de assistir às reuniões dominicais, que se realizavam em casa de Jean-Antoine de Baïf, em completo silêncio e sob compromisso absoluto de não divulgarem nenhuma das peças apresentadas. Estas reuniões, que duravam duas horas, tinham ainda duas particularidades: uma tinha a ver com a reserva de acesso e a outra com a delimitação de espaço. O direito ao acesso era verificado pela exibição de uma medalha com a insígnia da Academia, uma ideia inspirada por práticas atenienses da Antiguidade e que pode ser tida como origem do bilhete de acesso a salas de espectáculos. A delimitação de espaços tinha como objectivo melhorar as condições de audição e de execução musical: o espaço reservado aos músicos era inacessível aos ouvintes.

Do ponto de vista técnico, as peças subjugavam-se ao conhecimento que os seus autores tinham da prática helénica, o que está bem patente no citado diálogo de Bottrigari, de tal modo que foi tentada, sem sucesso, uma adaptação ortográfica da língua francesa à estrutura dáctica do verso antigo. A escassa documentação que, apesar da prática do secretismo, chegou até hoje, leva a crer que havia fortes preocupações de programação da sequência de peças a apresentar, quer quanto ao carácter quer quanto à existência, ou não, de partes vocais, e que os seus membros tanto eram franceses como estrangeiros. São conhecidos, ainda, os



Pierre de Ronsard

nomes de Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, François de Malherbe, Jacques Mauduit, Roland de Lassus como tendo feito parte desta academia mas, quanto à obra criada no seio da Academia, quase nada se sabe devido ao secretismo. Note-se que o secretismo, levado aqui tão a sério, não era uma especificidade académica ou poético-musical, mas uma prática antiga, relacionada com o profissionalismo, que ainda se manterá até ao século XVIII.

Com a morte de Carlos IX, em 1573, esta academia extinguiu-se mas, sob Henrique III, foi criada, no Louvre, a Academia do Palácio que, ao alargar a actividade da sua congénere desaparecida à dança e ao teatro, promoveu a prática do bailado e da música de cena, que, no século seguinte, durante os reinados de Luís XIII e Luís XIV, viriam a tornar-se instituições da cultura francesa e posteriormente exportadas para outras culturas onde, aliás, mantiveram o carácter francês durante bastante tempo, como foi o caso do bailado na Dinamarca e na Rússia oitocentista.



Jacopo Peri

Nos anos setenta do século XVI, a Itália seguiu a ideia francesa das academias mas, felizmente para o património musical, com características próprias.

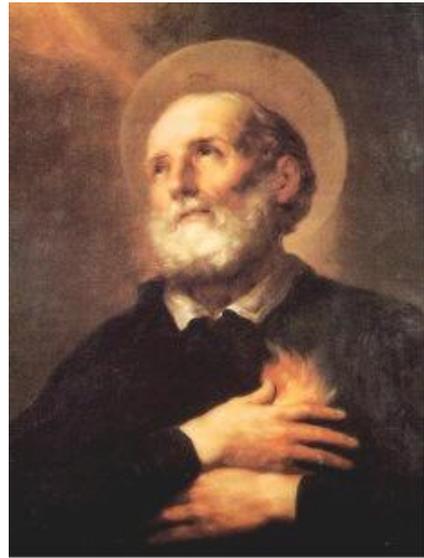
A formação das academias italianas está directamente relacionada com a tradição mecenática, por isso a República de Florença assumiu um papel particularmente importante a partir do momento em que Cosimo de Medici, no século XV, aplicou a sua emergente pujança financeira na elevação cultural de uma cidade já detentora de fortíssima tradição. Em 1576, o Conde de Vernio (Florença, 5.2.1534 – Roma, ?9.1614), Giovanni de Bardi, de seu nome, que foi militar, crítico literário, poeta, dramaturgo e músico, personalidade

respeitadíssima em todos os campos de actividade, criou uma academia cuja actividade, que se prolongou até 1582, se caracterizou pela discussão em volta de assuntos literários, filosóficos e teórico-musicais de influência helénica que tiveram consequências na acção da academia que, a partir de 1582, se reuniu em casa de Jacopo Corsi (Florença, 17.7.1561 – Florença, 29.12.1602), que era músico e membro de uma família de grande vitalidade financeira.

Se a actividade da Camarata dos Bardi, como mais tarde os historiadores a denominaram, se caracterizou pela atitude especulativa em torno de questões sobretudo literárias e filosóficas, a Camarata Corsi, designação que também se deve à História, procurou aplicar o conhecimento à busca de uma realização de natureza cénica que associasse o ideal helénico, o melodrama e o madrigal dialogado que se praticava desde 1567, data em que Alessandro Striggio, pai (Mântua, c. 1540 – Mântua, 29.2.1592) concluiu o madrigal intitulado *A tagarelice das mulheres na barrela* (13), uma peça cujo título reflecte bem

o objectivo cénico e a novidade técnica que é a parte solista. As pesquisas conjuntas de Corsi, de Ottavio Rinuccini (Florença, 20.1.1562 – Florença, 28.3.1621), poeta de valor e membro de uma grande família de diplomatas e homens de cultura, e de Jacopo Peri (Roma, 20.8.1561 – Florença, 12.8.1633), um músico profissional dotado dos meios técnicos que completavam os de Corsi, desembocaram directamente na ópera, cujo primeiro título foi *Dafne*, concluída em 1598, ano em que, durante o Carnaval, foi apresentada com estrondoso sucesso, no salão do Palácio Corsi.

Por outro lado, durante o século XVI italiano, ainda aconteceu um outro desenvolvimento musical de grande importância a partir do costume que desenvolveu o fundador da Congregação do Oratório, S. Filipe Neri (Florença, 21.7.1515 – Roma, 26.5.1595), a partir de 1551, de reunir todos aqueles que o procuravam no seu oratório, onde tentava conciliar o Evangelho com o cultivo da arte, por entender que meditação e música tem como objectivo comum a elevação do espírito. Esta prática está na origem do género musical dramático que, a partir do fim da primeira metade do século XVII, foi denominado oratório, que tem a particularidade de ter enredo e não ter acção cénica.



S. Filipe Neri

É curioso notar que sendo a denominação oratório um vocábulo do género masculino, cujo étimo é o termo italiano oratorio que designa o lugar destinado à prática da oração, ao contrário de oratória, arte de falar em público, do género feminino e com o étimo latino oratoria, referindo-se este também à arte de falar em público, instalou-se, em Portugal, o hábito deplorável de utilizar, por analogia, o termo feminino para designar o género musical. Situação análoga observava-se com arpejo, que só perdeu o h em 1911.

A partir de 1600 os fundamentos promotores do progresso da criação e apresentação musical estavam definidos porém, ao nível da apresentação e ao nível do conhecimento ainda viriam a dar-se acontecimentos decisivos. O mais antigo deu-se, em Paris, na passagem do século XVI para o seguinte, e teve como consequência a criação da orquestra como grupo vasto de instrumentistas que, em simultâneo, contribuem para a execução de uma peça musical: resultou do costume, instituído por Francisco I, de haver um grupo de músicos a exercer na câmara real, prática que se expandiu e transformou dando origem, em 1614, ao colectivo que eram Os 24 Violinos Ordinários da Câmara do Rei, normalmente tido por ser a primeira instituição orquestral; note-se que a prática do pequeno grupo instrumental actuante na câmara do rei, está na origem da denominação da música de câmara e da sua associação a um pequeno colectivo de músicos, também conhecido por capela musical devido à tradição quinhentista de participação nos ofícios religiosos, a partir de uma das capelas da igreja.

O segundo acontecimento resultou da Academia de Poesia e de Música e tem a ver com ideia de que a apresentação musical atinge um maior nível qualitativo quando realizada por profissionais que a entendem como prestação de um serviço, prestado no âmbito de um empreendimento não sumptuário, a pessoas que o reclamam: a transferência do pagamento, da cota para o momento do ingresso, deu origem ao bilhete de entrada pago, o que foi praticado pela primeira vez em Bolonha, em meados do século XVII. Em Paris, a 18 de Março de 1725, o Intendente Ordinário da Música do Rei, Anne Danican Philidor (Paris, 11.4.1681 – Paris, 8.10.1728), fundou a primeira instituição francesa de concertos públicos, O Concerto Espiritual (14), que foi descrito, no número de Março desse mesmo ano, na revista *Mercúrio de França* (15), nos seguintes termos:

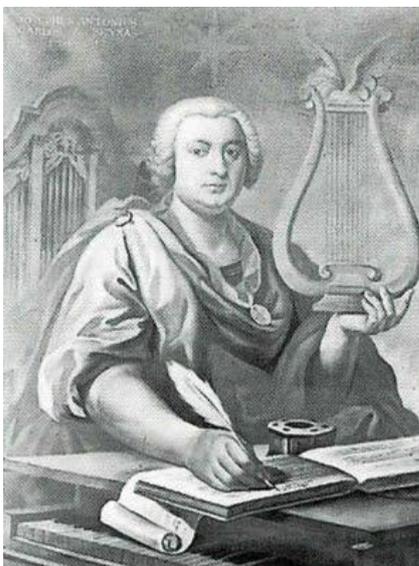
O Rei tendo permitido ao senhor Philidor, ordinário da Música da Capela de S. M. de dar no seu palácio das Tulherias concertos compostos por música espiritual, foi destinado o Grande salão ou Sala dos Suíços, que é o primeiro aposento que se encontra antes de entrar nos apartamentos, para fazer executar estes concertos, os quais são compostos de motetes para grandes coros e de sinfonias francesas e italianas dos melhores autores. Este salão foi decorado aos cuidados do senhor Philidor de um modo muito conveniente; foi construída para colocar os sinfonistas e todos os que têm de cantar uma espécie de tribuna que está do lado dos apartamentos [...]. Esta tribuna para onde se sobe por um pequeno degrau e que pode conter pelo menos sessenta pessoas é delimitada por uma balaustrada com realce a ouro cujos balaústres, em forma de lira, estão pousados sobre um plinto pintado a imitar mármore (16).

O acontecimento seguinte foi a fundação da Acústica, como ramo específico da Física: Joseph Sauveur (La Flèche, 24.3.1653 – Paris, 9.7.1716), físico tão respeitado que chegou a professor do Colégio de França, apesar de surdo de nascença, e a membro da Academia Real das Ciências, publicou, em 1701, um tratado com o título *Princípios de acústica e de música, ou sistema geral dos intervalos dos sons*, e da sua aplicação a todos os sistemas e a todos os instrumentos de música (17), onde, para além das questões de observação científica, dá nome a tudo aquilo que observa, desde a designação de acústica, que até então era apenas o adjectivo grego que significa audível, até à série dos harmónicos e ao som fundamental. A este importantíssimo tratado seguiu-se, em 1702, a *Aplicação dos sons harmónicos à composição dos jogos de órgãos* (18), que complementa o anterior.

Por último, o filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (Berlim, 17.6.1714 – Frankfurt do Óder, 26.5.1762), autor, entre outros, de um ensaio intitulado *Estética* (19), que publicou, em dois volumes, em 1750 e 1758, fundou a Estética, como ramo específico da Filosofia, ao estudar o sentimento do belo.

Atribuiu o actual sentido filosófico ao termo estética antes de 1735 e, na qualidade de professor da Universidade de Frankfurt do Óder, foi o fundador da primeira cadeira de Estética. A fundação desta cadeira de Estética adquiriu significado especial por se ter mantido única durante muito tempo: recorde-se que uma das mais antigas cadeiras dedicadas ao ensino desta especialidade filosófica, a da Sorbonne, antiquíssima Universidade parisiense, só foi fundada em 1918, por Victor Basch (Budapeste, 18.8.1863 – perto de Lyon, 10.1.1944), com a designação de Cadeira de Estética e de Ciências da Arte.

A observação do panorama musical do século XIX, é reveladora da plena maturidade que a Música já tinha atingido, quer quanto à criação artística, quer quanto ao património de conhecimento e implantação na sociedade. Assim, a validade do entendimento das situações observadas durante e após oitocentos, fica dependente da abrangência dos critérios analíticos responsáveis pela caracterização fisionómica do facto em estudo, tendo em conta a sua realidade complexa.



Carlos Seixas

No que respeita ao conhecimento do século XIX musical português importa referir que, na época, grassava um forte menosprezo pela actividade dos músicos nacionais, de tal modo que, em 1870, Joaquim de Vasconcelos (Porto, 10.2.1849 – Porto, 2.3.1936), na p. 163, do segundo volume, da sua notável obra *Os músicos portugueses*, introduz a entrada sobre José António Carlos de Seixas observando que ele «é talvez o maior organista que Portugal produziu, todavia a pátria, sempre agradecida, conservou o seu nome tão esquecido como o de quase todos os nossos artistas». Esta situação manter-se-ia ainda ao longo de cerca de 120 anos mais, apesar dos heróicos esforços de Ernesto Vieira (Lisboa, 24.5.1848 – Lisboa, 26.5.1915) e Ivo Cruz (Corumbá, Brasil, 19.5.1901 – Lisboa, 8.9.1985), o primeiro escrevendo acerca

do património musical na sequência de Joaquim de Vasconcelos e, o outro, promovendo a apresentação deste património nas salas de concertos.

Encontra-se uma excelente caracterização da mentalidade passada, no texto datado de Junho de 2002, com que Luísa Cymbron introduz o décimo número da *Revista Portuguesa de Musicologia*, um volume inteiramente dedicado à ópera no Portugal oitocentista:

Num artigo publicado nesta Revista em 1992, Paulo Ferreira de Castro constatava que até essa data a musicologia portuguesa havia manifestado «uma clara e unânime desafeição quer pelo período medieval, quer pela música dos séculos XIX e XX» (p. 171). De facto, se os fundadores da musicologia nacional viram o estudo do passado como uma reacção ao decadentismo de finais de oitocentos, a ideia de uma

«época de ouro» musical, compreendida entre os séculos XVI e XVIII, prolongou-se por quase todo o século XX, ganhando até alguma ênfase a partir dos anos sessenta, sob a influência da figura tutelar de Santiago Kastner e na esteira da recepção do movimento da Música Antiga.

E explica que:

[...] para além de ter sido rejeitado pelo salazarismo por se tratar do período liberal, o século XIX continuava a constituir para a pequeníssima comunidade musicológica portuguesa, independentemente de quaisquer questões políticas, um período decadente e desinteressante. Os poucos que sobre ele escreveram fizeram-no num quadro de oposição ao regime, como aconteceu com Fernando Lopes-Graça, ou por motivações pessoais, de ordem afectiva, como João de Freitas Branco ao biografar Viana da Mota [...]. Há ainda a acrescentar o predomínio de uma concepção, ainda de cariz idealista e romântico, da História da Música como história da criação musical, que conduzia inevitavelmente à ideia de que um período cuja música não obedecia a um cânone de excelência perdia qualquer interesse de estudo.

Ao iniciar o terceiro parágrafo diz que «os primeiros passos em direcção a uma mudança começaram a ser dados na década de oitenta mas seria necessário chegar aos anos noventa para que esta situação se alterasse por completo».

Vejamos então qual o estado do conhecimento do Porto musical oitocentista, a partir de 1850.

À imagem do que se passava no resto do país e da Europa, ao longo do século XIX os portuenses tiveram um entendimento da música marcado pela ideia de que a ópera era um género maior e todos os outros lhe eram inferiores. Os termos em que, em Lisboa, a 27 de Janeiro de 1822, o Director do Teatro de S. Carlos redige um requerimento ao Intendente da Polícia, reflectem esta ideia com clareza: dada a impossibilidade de realizar espectáculos de ópera devido às dificuldades por que o teatro estava a passar, propõe a sua abertura ao público durante a Quaresma, para a realização de «alguma Academia de Muzica, o qual quer outro medíocre divertimento», entenda-se por Academia um grupo, neste caso de músicos, isto é, música de câmara ou orquestra.

Em consequência desta supremacia, a composição não operática ficou quase totalmente reduzida à elaboração de fantasias sobre motivos das óperas em voga, excepto nos momentos de maior entusiasmo nacionalista, em que a composição de hinos e cantatas heróicas adquiriu especial relevo.

Em 29 de Março de 1796, o corregedor e provedor da comarca do Porto, Francisco de Almada e Mendonça, consegue, após aturados esforços, dar início à construção do Real Teatro de S. João, que abriu as suas portas ao público em 13 de Maio de 1798, apesar de as obras ainda não estarem concluídas. O estatuto que a ópera tinha, aliado à voga da cultura italiana, foi importante na escolha de Vicente Mazzoneschi, cenógrafo do Teatro de S. Carlos, para arquitecto desta obra que não só foi construída segundo o modelo italiano, como revelou desde o início do seu funcionamento que a estrutura sociológica da motivação do público não diferia da realidade dos teatros da Itália contemporânea, onde o factor social preponderava sobre o factor artístico. Vejam-se a este propósito os termos em que o célebre clarinetista e compositor lisboeta José Avelino Canongia (Oeiras, 10.11.1784 – Lisboa, 14.7.1841) redige um requerimento datado de 17 de Abril de 1822 e dirigido ao administrador provisório do Real Teatro de S. Carlos, o Barão de Sobral:



Francisco de Almada e Mendonça

[...] visto achar-se o Real Theatro de S. Carlos fechado, elle pertende dar naquelle theatro algumas academias de muzica Vocal, e Instrumental, único meio que pode empregar para satisfazer ao Publico desta Capital com um entretenim.to decente.

De facto, os períodos de inactividade dos teatros assim estruturados geraram documentação reveladora da angústia social resultante da ausência de um local propício à reunião social, ao contacto informal de negócios, à discussão política, à condução de procedimentos relativos a uniões matrimoniais, ao desagravo público e a tantas outras situações da vida quotidiana. Vejamos alguns exemplos:

No fim da década de quarenta do século XIX, depois do período de guerra civil que se seguiu à primeira queda de Costa Cabral, cartistas e patuleias estavam mais entusiasmados que nunca na animosidade política daí que erigiram como ícone as duas prima-donas da companhia do S. João: as italianas Clara Belloni de' Rezzi, pelos cartistas, e Adelia Dabedeille, pelos patuleias. Em 1 de Fevereiro de 1849, saiu no jornal portuense *O Eco Popular* uma crónica assinada pelo Saragoçano, pseudónimo de Camilo Castelo Branco (Lisboa, 16.3.1825 – S. Miguel de Seide, 1.6.1890), cartista convicto, onde se lê, a concluir:

Abre-se hoje o teatro lírico. Passou o interregno do cacete. Lá vamos; se a fatal hora não tiver soado ainda, contaremos da festa, mas se lá morreremos

com a mesma sensaboria com que morre um drama, pios leitores e leitoras, rezem por alma do Saragoçano.

Quinze dias depois, também no *Eco Popular*, o mesmo concluiu:

Já que me assaltou a ideia do teatro, vou-me estender como órgão que me constituí dos que opinam pela Sr.^a Belloni, sem deprimirem a Sr.^a Dabedeille. — Ora ouçam.

Nada mais triste do que sacrificarmos ao capricho de partidos de plateia o merecimento artístico de uma dama que ainda ontem era por todos aplaudida! [...]

As duas sinas teatrais foram ontem à noute arvoradas nas bancas do Guichard. Os dous partidos vieram à carga em todo o horror da sua magnitude. Há por aí quem diga que todos eles reunidos e destilados não produziriam um sustenido. A questão algumas vezes esteve violenta, e alguém se preparou com os mochos para o fatal recontro. A voz dum dabedeillista retiniu sonora e estrepitosa; o seu antagonista não gritava menos. De umas cousas passaram a outras alheias à questão, e, por fim, quando já os olhos duns e doutros faiscavam raiva — um ratão de fino tacto espalhou um copo de água por cima das turbas, e os génios aplacaram alguma cousa.

Dois dias mais tarde, em crónica do mesmo autor, lê-se no *Eco Popular* que:

A Sr.^a Belloni, porém, tanto nesta como em todas as outras, é sempre a mesma interessante professora, rica de graças e merecedora dos repetidos aplausos que a plateia do Porto conscienciosamente lhe tem conferido. O limitado partido da Sr.^a Dabedeille promete acordar do paralítico torpor em que está, logo que a protegida venha à cena para receber uma coroa, não de rosas, mas de esmeraldas e rubis, para o que se vai abrir uma subscrição. Um nosso amigo, mas não correligionário em política de damas, assim nos ameaçou, e, com efeito, morre tudo!

Em 6 de Março seguinte, houve um jantar de homenagem a Adelia Dabedeille, na estalagem da Ponte da Pedra, em que Camilo, acompanhado pelo seu amigo Aloísio Ferreira de Seabra, defrontou os patuleias e

que descreveu em crónica publicada no *Nacional* do dia seguinte, onde se lê sob o título de *Um episódio em Leça*:

Chegámos a Leça [do Balio], e mal desmontámos, fomos saudados por um poeta, que saía da taverna da ponte de pedra com uma folha de papel e uma pena de lápis. «Que é isso? (bradei-lhe eu) o senhor vem às inspirações por aqui nas margens do Leça?

– Não, senhor (respondeu ele), isto é para os improvisos, que grande festa vai aí haver de comer e beber em honra de M. elle Dabedeille, cujas partes eu sigo! [...]

Montámos outra vez nos milagrosos animais e fomos visitar a igreja de Leça, que, pela sua antiguidade e recordações históricas, é muito digna de ver-se. [...]

Mal apeámos, ouvimos uma ingresia de muitas vozes agudas, que nos não deixam dúvida que eram de senhoras, porque as vozes das senhoras distinguem-se muito das vozes de mulheres. Pouco depois um nosso amigo, com aquela delicadeza que é própria da sua educação, me disse o seguinte: «Peço-te que não ponhas na crónica que M. elle Dabedeille aqui veio a um jantar com nós outros seus apaixonados».

Parece que o meu companheiro soltou algumas palavras pouco agradáveis aos do banquete – palavras que, a serem tomadas pela acepção que amigos e condiscípulos de Coimbra as costumam tomar, não produziriam um mau efeito.

Em seguida, um de nós lembrou uma ideia completamente extravagante, cuja execução foi travarmos de três copos de quartilho, subirmos a escada da sala, e bradar: «À saúde de Mad. Belloni!»

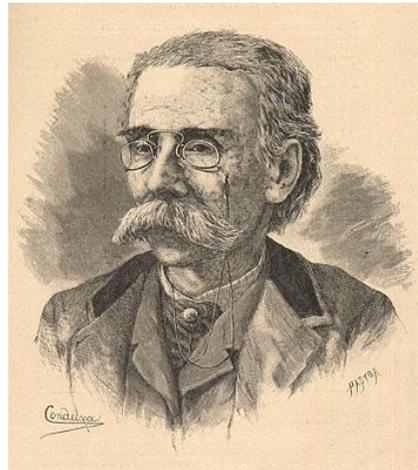
Depois de levado na onda de defensores e agressores da mesma turba, entrei num quarto onde se me pediu que, ao menos, desse uma satisfação às senhoras. Pelo braço dum indivíduo fui levado perante elas, e convoquei no silêncio do meu coração, aos manes de Cícero, uma linguagem digna delas e de mim. Resumi o meu discurso, que vai ser publicado com um

número suficiente de assinaturas, dizendo a M. elle Dabedeille que os nossos ódios começavam daquele momento.

Este episódio pode ler-se também nas Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado, capítulo 14, e nos Serões de São Miguel de Seide, capítulo intitulado Capítulo 837 das minhas «Memórias de além-túmulo».

Reflectindo a relação social que existia entre o teatro e a sala, vejamos esta passagem do romance *A Corja*, de Camilo, onde a realidade vem completar a ficção:

O barão inopinadamente fez-se filarmónico. Descobriram-lhe que ele tinha a voz de baixo profundo, um dia, que se pôs a cantar uma ária do Nabuco, quando a baronesa tocava. Descobrira isto o Mota Prego — aquele desfrutador —, e foi aplaudido por Eusébio Macário — que sim, que tinha voz de baixo profundo. Daí por diante berrava todas as noites a ária do Nabuco, soletrava os versos do libreto com auxílio do sogro, e convidava amigos para o ouvirem. O comendador Aguiar achava-o um barítono muito regular, e dizia à orelha do barão de S. Torquato que o seu desgraçado amigo, se não estava doudo, era um asno acabado.



Camilo Castelo Branco

O salão dos Rabaçais principiava a ser muito concorrido de amadores: via-se o Félix Borges de Medeiros, grande barítono, Joaquim Mendonça e o doutor Basílio Alberto, ambos notáveis bassos, Gonçalves, excelente tenor, os Mirandas, instrumentistas distintos, o doutor Domingos Pinto de Faria, violoncelista estremado, o portentoso Francisco Eduardo, o pequeno Artur Napoleão com seu pai, estimado professor, as cantoras mais famigeradas da Filarmónica, a Senhora Ribas e a Senhora Calainhos, bastante afinada.

Da companhia lírica, a Giordani, o Bisaccia, um tenor deplorável, o Segri e o Bartolucci, que cantava árias do Rigoletto, e se ofereceu ao barão para o leccionar no canto, depois de o ouvir particularmente, mais pasmado que condoído da audácia do homem.

A baronesa admirara-o muito no teatro na parte do Rigoletto.

Vejamos também o seguinte texto extraído do capítulo sobre a Foz do Douro, de *As Praias de Portugal*, de José Duarte Ramalho Ortigão (Porto, 24.11.1836 – Lisboa, 27.9.1915), que reflecte a atitude social em sentido inverso do anterior, não do teatro para a sala mas da sala para o teatro, em 1876:

O carroção era um pequeno prédio, com quatro rodas, puxado por uma junta de bois. Dentro havia duas bancadas paralelas, em que se sentavam os viajantes. Por fora, sobre uma faixa pintada de cor alegre, lia-se o nome do proprietário e do inventor da máquina: Manuel José Oliveira.

Quanta gente cabia num carroção? Nunca se pôde saber. Um carroção levava uma família. Que esta fosse pequena ou grande, o carroção não se importava com isso e levava-a. Levava-a devagar, mas ia-a levando sempre.

Havia famílias enormes que não cabiam em duas salas e que se acomodavam num carroção. No Inverno, uma dessas ingentes moles chegava à porta do teatro de S. João. A portinhola abria-se; havia uma escada com corrimão para descer; o carroção começava a despejar senhoras. O pátio do teatro enchia-se e o carroção continuava sempre a deitar gente. Pasmava-se de que ele pudesse conter tantas pessoas, ia-se olhar e encontrava-se ainda, lá dentro, no escuro, a mexer e a preparar-se para sair, tanta gente como a que estava fora!

Note-se que o transporte das famílias ao teatro foi uma das causas da invenção deste meio de transporte tipicamente portuense que foi o castiço carroção.

A propósito do relacionamento da sociedade à música e ao teatro é de referir o interessante volume, da autoria de Guiomar Torrezão, intitulado *No teatro e na sala*, com carta-prefácio de Camilo, que foi publicado em Lisboa, por David Corazzi, em 1881.

A programação das temporadas do Real Teatro de S. João incluía óperas, peças de teatro e recitais. Veja-se o seguinte excerto da crónica de Camilo que o *Nacional* publicou em 21 de Janeiro de 1850, segunda-feira, com o título de *Revista do Porto*:

O segundo concerto do Sr. Oscar Pfeiffer (20) havemos de gozá-lo sábado. O célebre pianista vai executar, com a mão esquerda, algumas das suas preciosas variações. O espírito prepara-se para admirar. [...] O Sr. Oscar

Pfeiffer, no seu primeiro concerto, dominou sobre centenaes de indivíduos, suspensos nas regiões encantadas, onde os embalava em sono de êxtasis suave a mão do artista aberta em torrentes de harmonia.

[...] Foram universais os aplausos. Contribuí para eles com o mais pronto tributo ao maravilhoso. Contudo, a suspensão da alma, enlevada ao ideal da harmonia dos anjos, exprimia, melhor ainda, o muito em que temos o talento músico do Sr. Oscar Pfeiffer.

Espera-se o seu segundo concerto com a ânsia do que espera uma segunda noite memorável de felicidade na sua vida espiritual.

Virá depois o Sr. Cazella (21) confirmar a sublime opinião que o seu mérito adquiriu no Porto.

Ouviremos o menino Napoleão (22) – esse etna de génio aos seis anos a explorar o mundo da harmonia que tão vasto se lhe antolha.

Como consequência do poder social da instituição, refira-se a título ilustrativo que Camilo Castelo Branco, quando se sentiu caluniado por uma notícia publicada no jornal *A Pátria*, foi ao S. João procurar o jornalista, José Augusto Novais Vieira, também conhecido pelo «Novais dos Óculos», «Novais dos Reportórios» e «Novais da Pátria». O desagravo deu-se a 22 de Janeiro de 1851, tendo-lhe Camilo rachado a cabeça.

O Real Teatro tinha orquestra própria e entre os seus directores distinguiram-se os músicos João António Ribas (Ferrol, ??.1799 – Porto, ??.1870) e José Francisco Arroyo (Oyarzun [Oiartzun], 14.1.1818 – Porto, 20.9.1886). Foi completamente destruído pelo incêndio que deflagrou durante a noite de 11 para 12 de Abril de 1908, no mesmo local foi edificado o Teatro de S. João, da autoria de José Marques da Silva, inaugurado em 7 de Março de 1920.



Real Teatro de S. João (1833)

Vejamos o que Camilo escreveu acerca de Ribas e de Arroyo.

O primeiro texto, sobre Ribas, faz parte de uma crónica intitulada *Teatro*, publicada no *Nacional* de 16 de Junho de 1849:

Ao Sr. Ribas pertence muito da glória dos cantores pelo excelente desempenho de toda a parte musical, quer como orquestra, quer como banda. Conhecemos o indiferentismo do Porto por certos trechos de peças concertantes – não admira – (ponto final).

Ainda assim o público instintivamente premeia as fadigas do Sr. Ribas, professor de transcendente gosto e talento, e o mais digno regente do país – aqui o escrevemos sem rebuço, nem sacrifício de convicções. O seu solo de rabeça autoriza-nos este elogio, e impomos o preceito de nos serem aqueles que o ouviram. Foi geralmente aplaudido: o público solveu uma dívida.

Sobre Arroyo, na *Revista do Porto*, publicada no Nacional de 4 de Fevereiro de 1850:

A beneficiada cantou uma ária cuja letra e música era portuguesa. A música é do Sr. Arroyo, e devemos dizer que tem tudo de original, muito de boa e alguma coisa de entusiástica. [...] A letra é do Sr. Teixeira de Macedo; assim o diz o cartaz.

Crónica Teatral, publicada no Nacional de 26 de Outubro de 1857:

Não negamos louvores a todos para acumulá-los num só; é todavia certo que muito se deve aos Srs. Arroyo e Dubini, directores e organizadores simultaneamente, ambos artistas de inteligência, que é coisa muito diversa de artistas exclusivamente de ouvido. Os negócios da orquestra estiveram tão enredados e embrulhados em mesquinhas intrigas, que foi necessária toda a energia, e dedicação mais que utilitária, do Sr. Arroyo para que o teatro lírico se não ressentisse de pequices mofinas, que tiveram na imprensa um vergonhoso eco. Está tudo excelentemente remediado.

Crónica, publicada no Nacional de 31 de Maio de 1858:

As comédias com que se estreia a Companhia são confiadas a quem habilmente as desempenha.

O cenário é todo, ou quase todo novo, porque a empresa fez acertada escolha do hábil pincel do Sr. Pinto da Costa. A música está a cargo do Sr. Arroyo, nome que já dispensa a recomendação.

Em 1857, o alfaiate portuense António Pereira que, depois de várias estadias no estrangeiro, acrescentara ao seu nome o de Baquet, decidiu construir um teatro junto à sua loja de pronto-a-vestir, a primeira casa comercial do ramo fundada no Porto que se situava na rua de S. António. As obras começaram a 22 de Fevereiro de 1858 e a inauguração deu-se a 13 de Fevereiro do ano seguinte com um baile de máscaras carnavalesco. No entanto, o primeiro espectáculo apenas aconteceu em 16 de Julho, com a peça *O segredo duma família*, do tão notável quanto esquecido José Carlos dos Santos (Lisboa, 13.1.1833 – Lisboa, 8.2.1886), mais conhecido por Santos Pitorra, interpretada pela Companhia de Ginásio de Lisboa.



Teatro Baquet

Este teatro tinha duas fachadas, a principal até 1887, em S. António, situada no exacto local onde hoje está o edifício da Caixa Geral dos Depósitos, e a outra em Sá da Bandeira. O projecto da fachada de S. António foi encomendado ao Prof. Guilherme Correia, das Belas-Artes, e o interior foi projectado pelo proprietário, que era o próprio alfaiate, tendo sido entregue a realização da obra ornamental e talha dourada aos especialistas Faria Teves e Rossi.

Na madrugada de 21 de Março de 1888, perto do fim do espectáculo, o cenário incendiou-se provocando uma das maiores tragédias da história do Porto. Do programa desta última récita, em que era beneficiado o actor António Firmino da Rosa (Porto, 25.9.1844 – Porto, 28.1.1908), faziam parte a ópera-cómica em três actos *Dragões de Villars* (23), de Louis-Aimé Maillart (Montpellier, 24.3.1817 – Moulins sur Allier, 26.3.1871), estreada com enorme sucesso no Teatro Lírico de Paris, em 19 de Setembro de 1856, e a revista em um acto e cinco cenas - *A Grã Via* (24), de Federico Chueca (Madrid, 5.5.1846 – Madrid, 20.6.1908) e Joaquín Valverde (Badajoz, 27.2.1846 – Madrid, 17.3.1910), que fora estreada em Madrid, no Teatro Filipe, em 2 de Julho de 1886. Dirigia o espectáculo o respeitadíssimo chefe de orquestra e compositor Domingos Ciriaco Cardoso (Porto, 8.8.1846 – Lisboa, 16.11.1900), que na altura era também o arrendatário e director do Teatro.

A programação do Teatro Baquet era semelhante à do S. João, também tinha orquestra própria e os espectáculos que nele se realizavam obedeciam a critérios de qualidade especialmente exigentes, daí o seu grande sucesso.

António Pereira Baquet faleceu em 1869 e está sepultado no Cemitério do Prado do Repouso, num curioso jazigo em forma de gruta encimado pelo seu busto.

Na década de trinta do século dezanove, depois do cerco do Porto, começou a funcionar o Teatro Camões, no edifício do antigo convento das Carmelitas, situado na Rua das Carmelitas e posteriormente demolido pelo conde de Vizela. Ao ser transferido para um grande edifício na Trindade, na então chamada Rua de Liceiras, de cujo traçado faz parte a actual Alferes Malheiro, passou a ser conhecido por Teatro de Liceiras. É dado como decrépito na época em que foi fundado o Baquet, mudou então de nome para Teatro das Variedades e faliu meia dúzia de anos depois, por falta de público.

A propósito desta sala de espectáculos, escreveu Camilo nos *Serões de S. Miguel de Seide*:

Tinha eu nesse tempo um camarote de assinatura no teatro nacional de Liceiras; mas nunca ia assistir àquele garrote da arte e da vernaculidade.

E no Folhetim da Aurora do Lima de 30 de Junho de 1858:

Eu de mim confesso com a minha habitual ingenuidade que, tendo visto muita coisa, ainda não vi alguma das quatro famosas dançarinas que te citei, e levo a minha sinceridade até ao vergonhoso extremo de te asseverar que ainda não vi a Pitteri, cuja mesquinha sorte a trouxe a dançar nas tábuas do teatro de Camões! Quem assistiu em Lisboa ao delirante entusiasmo com que o público inteligente acolheu a sílfide; quem a não viu volitar no palco de S. Carlos como uma borboleta destas borboletas atrás das quais andam as crianças maiores de vinte e cinco anos, porque não é possível filá-las se se não está emancipado; quem, finalmente, viu a elegante e mimosa filha de Terpsícore noutra qualquer parte, não quer estragar a impressão agradável vendo-a agora saltar acanhada como uma pomba de voadouros cortados no mesquinho palco do Teatro das Variedades que deveria antes chamar-se das Veleidades.

[...] O certo é que o empresário, em vez de escriturar por 600\$ réis uma dama e um galã com que atraísse ao Teatro das Variedades a difícil concorrência nesta estação, empregou os 600\$000 rs. em ajustar a companhia de baile, por não sei se dez ou doze récitas. Esperavam os crentes que o teatro transbordasse de gente, e as algibeiras empresárias de libras. A decepção tem sido mais amarga do que era de esperar. A concorrência é tal que a empresa perde por certo três partes dos ordenados, e inabilita-se talvez para poder continuar com a companhia nacional.

Por que motivo o público não frequenta o Teatro das Variedades e transpira agradavelmente no Teatro de S. João, isso não sei eu. Posso, todavia, asseverar-te que as peças representadas pela companhia do Ginásio são realmente inferiores ao talento dos artistas. Afora os Mistérios Sociais do Correia de Lacerda, drama sem novidade, mas não obstante digno de ser visto e aplaudido, as demais peças são menos de mediócras, e até certo ponto acanham e arriscam a habilidade dos actores.

Disseram-me alguns chefes de família que não frequentam o teatro das variedades porque não querem que suas filhas presenciem o espectáculo do baile. Concordo com os ditos pais de família, seja a família qual for; concordo, porque também eu lá não vou, e sinceramente digo que não vou porque quero evitar certos assaltos ao meu pudor.

[...] Ora eu creio que as dançarinas do Teatro das Variedades estão todas destemperadas e sem juízo.

Uma sala de espectáculos importante, sobretudo depois do incêndio do Baquet, foi o Teatro Príncipe Real, que passou a chamar-se Sá da Bandeira uma semana após a implantação da República. A ocupação do local por edificio destinado à realização de espectáculos remonta à década de cinquenta do século XIX, no entanto, o edificio actual só foi construído no final da década de setenta do mesmo século. Esta sala era considerada a melhor sala de teatro da cidade e estava equipada com luz eléctrica, por isso, a partir de 1896, passou a ser utilizada também para a projecção de cinema.

O reportório que nela foi apresentado e os artistas que passaram pelo seu palco documentam o elevado estatuto que esta sala chegou a ter nos primórdios da sua actividade.

Tomemos por exemplo a apresentação, em Novembro de 1895, de *A dama das camélias* (25), de Alexandre Dumas Filho, que teve a mítica actriz francesa Sarah Bernhardt no papel principal. Outro actor que passou por esta sala foi o célebre Actor Dias, de seu nome António Guilhermino Dias (Porto, 8.3.1840 – Porto, 25.11.1893), falecido em palco durante uma apresentação da ópera-cómica em três actos *O solar dos Barrigas*, de Ciríaco Cardoso.



Ciríaco Cardoso

Exemplo significativo da capacidade de utilização do Teatro Príncipe Real foi o ensaio geral do hino composto por Alfredo Keil (Lisboa, 3.7.1850 – Hamburgo, 4.10.1907) para as comemorações henriquinas de 1894. A direcção esteve a cargo do violinista, compositor e chefe de orquestra António Estanislau Delgado Canedo (Porto, 8.12.1839 – Porto, 11.4.1899). Vejamos notícias da época.

No *Primeiro de Janeiro* de 1 de Março:

No meio de toda aquela massa musical destacavam-se as vozes das crianças, por vezes vibrantes como clarins. No final da primeira audição, uma salva enorme de palmas coroou o trabalho de Keil e Canedo.

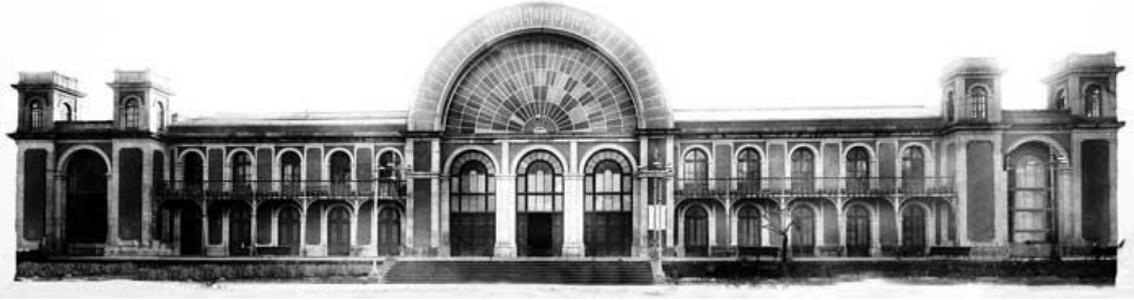
O *Primeiro de Janeiro* de 4 de Março, dia seguinte ao da cerimónia:

Principiou a execução do hino. Não se calcula a intensidade de efeito alcançada pela composição de Alfredo Keil. Embora muito se confiasse na direcção do professor António Canedo, embora o ensaio tivesse prevenido para uma realização brilhante, as impressões realizadas tiveram muito de inesperado, de entusiasmada surpresa. [...] O entusiasmo foi até ao delírio. A multidão rompeu em bravos e palmas, e por minutos no ar reboou a clamorosíssima aclamação.

Revista *Amphion*, número 6, de 16 de Março:

Foi verdadeiramente excepcional a interpretação que mais de mil executantes deram ao famoso hino, quando recolhido o cortejo cívico o povo se aglomerou no Campo de Santo Ovídio, para executar a inspirada obra de Alfredo Keil. O burburinho de milhares de pessoas, ansiosas para mais proximamente ouvir a esplêndida composição, cessou de súbito ao atacarem-se as primeiras notas. O hino, proficientemente dirigido pelo maestro António Canedo, foi ouvido em silêncio e as palavras patrióticas, magistralmente tratadas por Alfredo Keil, escutadas numa concentração de entusiasmo.

O Campo de Santo Ovídio, onde aconteceu esta cerimónia nacional, chamava-se, já desde 28 de Outubro de 1835, Campo da Regeneração, em memória da revolta liberal de 24 de Agosto de 1820 que aí tivera o seu início. Hoje em dia é a Praça da República.



Palácio de Cristal

Um outro espaço de grande importância musical foi o Palácio de Cristal, inaugurado em 1865 e demolido em 1951. Tinha uma sala de concertos de grandes dimensões, equipada com o maior órgão que até então havia sido instalado em Portugal e que se supõe tenha desaparecido nos anos quarenta do século XX. Para o concerto inaugural foi contratado o grande organista e compositor Charles-Marie Widor (Lyon, 21.2.1844 – Paris, 12.3.1937) à volta do qual se reuniram os músicos residentes no Porto, o que deu como resultado uma renovação do entusiasmo musical que então se vivia, quer no que respeitava aos concertos sinfónicos, quer à actividade dos quartetos de cordas e às tentativas bem intencionadas mas inconsequentes de fundar um conservatório. Com o passar do tempo este impulso inicial não esmoreceu e a acção de Bernardo Valentim Moreira de Sá (Guimarães, 14.2.1853 – Porto, 2.4.1924) marcou fortemente o fim do século XIX e o início do seguinte. É significativo que, em 21 de Maio de 1897, tenha realizado a estreia orquestral da sinfonia *À Pátria* de José Viana da Mota (S. Tomé, 22.4.1868 – Lisboa, 31.5.1948) e que, já no século XX, tenha finalmente fundado o Conservatório de Música do Porto.

Outros espaços de vivência musical eram os clubes, todos equipados com excelentes salas de música, particularmente adequadas aos bailes e à música de câmara, e as igrejas, onde a prática musical litúrgica ganhou importância à medida que o século se aproximava do fim, como demonstram os órgãos ingleses que então chegaram ao Porto e que se caracterizam por uma capacidade musical muito superior à dos instrumentos que até à época aqui existiam. É de notar que os Reitores das Ordens Terceiras sempre foram especialmente fortes em matéria musical e que a Ordem da Trindade chegou a ter um Conservatório de Música.

Importa referir que o Conservatório Real de Lisboa (26), instituído por decreto de 15 de Novembro de 1836 com preponderância da Arte Dramática, na década de quarenta do século XIX já se caracterizava por uma maior actividade e frequência da Escola de Música do que das outras Escolas: atente-se no título do Regulamento para a Eschola de Musica do Conservatorio Geral da Arte Dramatica. Lê-se em relatório datado de 11 de Março de 1848:

As escholas do Conservatorio não foram n'este anno lectivo tão frequentadas como nos annos anteriores. Todavia o nº de alumnos

matriculados chegou a 117, pertencendo a quasi totalidade à escola de musica, que se deve considerar como a base do Instituto. Esta escola merece protecção e fomento; é assaz frequentada, e os professores, em geral, são assíduos no desempenho de suas obrigações: cabendo-me fazer particular menção do seu habil e zeloso director, a quem se deve o estado regular a que ella tem chegado.

O fundamento social que levou a este desajuste da realidade em relação ao projecto orientador da organização institucional, é bem perceptível no Porto.

Conclui-se, portanto, que a importância social e artística da música no Porto da segunda metade do século XIX foi muito considerável e que o dia a dia dos portuenses, fosse qual fosse o estrato social, era acompanhado de actividades relacionadas com a prática musical vivida de um modo por vezes acalorado.

O carácter apaixonado que reflectem muitas das batalhas verbais que foram acontecendo, é revelador do empenho pessoal na polémica e do gosto pelo exercício da crítica, o que parece afastar a ideia de que o público poderia ser generalizadamente caracterizado por uma tendência, mais ou menos marcada, para a indiferença crítica e para uma preponderância do social e do lúdico sobre aspectos especificamente artísticos. A falência do Teatro das Variedades e o sucesso do Teatro Baquet apontam não só para a existência de bons resultados como consequência de qualidade administrativa e de viabilidade empresarial, mas também apontam para uma vitória da fruição estética resultante da qualidade artística sobre a facilidade superficial de realizações que emocionam mas não criam emoção.

Ao serviço do interesse dos cidadãos pela música estava o profissionalismo de uns e o amadorismo daqueles que executavam somente porque amavam, prestando-se mutuamente o serviço maior que é a promoção de qualidade de vida.

BIBLIOGRAFIA

(por ordem aproximada de referência no texto)

BLOCH, Ernst – Gesamtausgabe. Frankfurt do Meno: Suhrkamp, 1959-1965.

BLOCH, Ernst – Zur Philosophie der Musik. Frankfurt do Meno: Suhrkamp, 1974.

MIGLIACCIO, Carlo – Musica e utopia: la filosofia della musica di Ernst Bloch . Milão: Guerini e Associati, 1995.

INGARDEN, Roman – Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenz-gebiet der Ontologie, Logik und Literaturwissenschaft. Halle: Max Niemeyer, 1931.

INGARDEN, Roman – Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937-1967 . Tübingen: Max Niemeyer, 1969.

INGARDEN, Roman – Untersuchungen zur Ontologie der Kunst: Musikwerk. Bild. Architektur. Film. Tübingen: Max Niemeyer, 1962.

INGARDEN, Roman – Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen: Max Niemeyer, 1968.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir – De la musique au silence. Paris: Plon, 1974.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir – La musique et les heures. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir – La musique et l'ineffable. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir – La présence lointaine. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

MIGLIACCIO, Carlo – L'odissea musicale nella filosofia di Vladimir Jankélévitch . Milão: CUEM, 2000.

ANSERMET, Ernest – Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits . Paris: Robert Laffont, 1989.

FORMAGGIO, Dino – Fenomenologia della tecnica artistica. Milão: Nuvoletti, 1953.

FORMAGGIO, Dino – Filosofia dell'arte del Novecento. Milão: Guerini e Associati, 1996.

FORMAGGIO, Dino – I giorni dell'arte. Milão: F. Angeli, 1991.

FORMAGGIO, Dino – La morte dell'arte e l'estetica. Bolonha: Il Mulino, 1983.

FORMAGGIO, Dino – L'arte come idea e come esperienza . Milão: A. Mondadori, 1990.

FORMAGGIO, Dino – L'idea di artisticità: dalla morte dell'arte al ricominciamento dell'estetica filosofica. Milão: Ceschina, 1962.

FORMAGGIO, Dino – Problemi di estetica. Palermo: Aesthetica, 1991.

FORMAGGIO, Dino – Studi di estetica. Milão: Renon, 1962.

FRANZINI, Elio – Arte e mondi possibili: estetica e interpretazione da Leibniz a Klee . Milão: Guerini e Associati, 1994.

FRANZINI, Elio – Estetica e filosofia dell'arte. Milão: Guerini e Associati, 1999.

FRANZINI, Elio – Estetica, teoria dell'arte e scienze dell'uomo: un itinerario nell'estetica con-temporanea . Milão: Signorelli, 1985.

PIANA, Giovanni – Filosofia della musica. Milão: Guerini e Associati, 1991.

CHAILLEY, Jacques – Éléments de philologie musicale. Paris: Alphonse Leduc, 1985.

CHAILLEY, Jacques – L'imbroglio des modes. Paris: Alphonse Leduc, 1977.

CHAILLEY, Jacques – Traité historique d'analyse harmonique. Paris : Alphonse Leduc, 199.

DEUTSCH, Diana (dir.) – The psychology of music. Nova Iorque: Academic Press, 1982.

McADAMS, Stephen; DELIÈGE, Irène (dir.) – La musique et les sciences cognitives . Liège/Bruxelas: Pierre Mardaga, [1988].

ROLAND-MANUEL, Alexis (dir.) – Histoire de la musique. Paris: Gallimard, 1960.

FINSCHER, Ludwig (dir.) – Die Musik in Geschichte und Gegenwart . Kassel : Bärenreiter, 2002.

SADIE, Stanley; TYRRELL, John (dir.) – The new Grove dictionary of music and musicians. Londres: Oxford University Press, 2001.

BAILLY, Anatole – Dictionnaire Grec-Français . Paris: Hachette, 1999.

LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert – A Greek-English lexicon . Oxford: Clarendon Press, 1996.

PEREIRA, Isidro – Dicionário Grego-Português e Português-Grego. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

BOTTRIGARI, Ercole – Il Desiderio overo, De' Concerti di uarij Strumenti Musicali . Veneza: Ricciardo Amadino, 1594.

FRANZINI, Elio – Il mito di Leonardo: sulla fenomenologia della creazione artistica . Milão: Unicopli, 1987.

FRANZINI, Elio – L'estetica francese del '900: analisi delle teorie. Milão: Unicopli, 1984.

FRANZINI, Elio – Le leggi del cielo: arte, estetica, passioni. Milão: Guerini e Associati, 1990.

FRANZINI, Elio – Oltre l'Europa: dialogo e differenze nello spirito europeo . Milão: Edizioni dell'Arco, 1992.

FRANZINI, Elio; MAZZOCUT-MIS, Maddalena – Estetica: i nomi, i concetti, le correnti. Milão: Bruno Mondadori, 1996.

FUBINI, Enrico – Estetica della musica. Bolonha: Il Mulino, [1995].

FUBINI, Enrico – L'estetica musicale dal Settecento a oggi. Turim: G. Einaudi, 1968.

GALLI, Amintore – Estetica della musica ossia del bello nella musica sacra, teatrale e da concerto in ordine alla sua storia. Turim: Fratelli Bocca, 1900.

ZAMACOIS, Joaquín – Temas de Estética y de Historia de la Música. Barcelona: Idea Books, [2003].

VASCONCELLOS, Joaquim de – Os musicos portugueses: biographia – bibliographia. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870.

VIEIRA, Ernesto – Dicionario biographico de musicos portugueses: historia e bibliographia da musica em Portugal. Lisboa: Lambertini, 1900.

CRUZ, Ivo – O que fiz e o que não fiz. Lisboa: [s. n.], 1985.

CRUZ, Ivo – O renascimento musical. Carcavelos: Renascimento Musical, 1991.

Revista Portuguesa de Musicologia. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Ciências Musicais, 1990-.

DIAS, Marina Tavares; MARQUES, Mário Morais – Porto desaparecido. [S. l.]: Quimera, 2002.

REFERÊNCIAS

(1) Geist der Utopie.

(2) Das Prinzip Hoffnung.

(3) Les Fondements de la Musique dans la Conscience Humaine .

(4) Spazio Filosofico. <http://www.lettere.unimi.it/Spazio_Filosofico>

(5) De Musica. <<http://users.unimi.it/%7Egpiana/demus.htm>>

(6) «canto figurato ed intabulature d'organo e di liuto».

(7) Harmonice Musices Odhecaton A . Odecáton: ? d? (canto) + ? ?at?? (cem).

(8) Intabulatura de Lauto [Intavolatura di Liuto].

(9) rue de la Harpe. Assim denominada por causa de uma tabuleta: vicus Reginaldi Citharatoris (1247), vicus Reginaldi dicti le Harpeur (1265), vicus Harpe (1270).

(10) Il Desiderio overo De' Concerti di uarij Strumenti Musicali . Diálogo entre Gratoso Desiderio, o discí-pulo, e Alemanno Benelli, o mestre, «nel quale anco si ragiona della participatione di essi Strumenti, & di molte altre cose pertinenti alla Musica».

(11) «il frequente, & quasi dirò continuo conuersare cantando, & sonando insieme de' Cantori, & Sonatori fa grandemente perfettare quella unione, ò per forse dir meglio, scemare, & minuire quella molta imperfettione del mescolamento di tante uarie specie di strumenti insieme, che è necessaria alla deriuatione, & nascimento della ricercata Armonia; per la qual uengono ueramente gli animi delle genti ascoltatrici à godere dell'aspettato piacere, & diletto».

(12) «Tenete adunque per massima, & firmissima conchiusionem, che niuna cosa sia piu atta, & piu efficace à scemare, & minuire, come hò detto, la grande imperfettione di tai Concerti, & per conseguente à produrre l'aspettato piacere, & diletto, che la frequente, & concorde conuersatione de' cantori, & de' sonatori in-sieme».

(13) Il cicalamento delle donne al bucato.

(14) Le Concert Spirituel.

(15) Mercure de France.

(16) «Le Roi ayant permis au sieur Philidor, ordinaire de la Musique de la Chapelle de S. M. de donner dans son château des Tuileries des concerts composés de musique spirituelle, on a destiné le Grand salon ou Salle des Suisses, qui est la première pièce qu'on trouve avant que d'entrer dans les appartements, pour faire exécuter ces concerts, lesquels sont composés de motets à grands chœurs et de symphonies françaises et italiennes des meilleurs auteurs. Ce salon a été décoré par les soins du sieur Philidor d'une manière très convenable; on a construit pour placer les symphonistes et ceux qui doivent chanter une espèce de tribune qui est du côté des appartements [...]. Cette tribune où l'on monte par un petit perron et qui peut contenir au moins soixante personnes est fermée par une balustrade rehaussée d'or dont les balustres, en forme de lyre, sont posés sur un socle peint en marbre».

(17) Principes d'acoustique et de musique, ou système général des intervalles des sons, et de son application à tous les systèmes et à tous les instruments de musique .

(18) Application des sons harmoniques à la composition des jeux d'orgues .

(19) Aesthetica.

(20) Oscar Pfeiffer (*Montevidéo, 1824 † Buenos Aires, 4.8.1906) – Brillhante pianista e compositor uruguaio que deu poderoso impulso à evoluçãõ da música no seu país. Na temporada de 1857-1858, colaborou com Artur Napoleão em recitais no Teatro Solís de Montevidéo.

(21) Cesare Casella – Violoncelista napolitano de grande craveira internacional que fez parte da orquestra do Real Teatro de S. João do Porto de 1849 a 1852, durante este período também tocou a solo com enorme sucesso. Voltou ao Porto em 1865 e novamente em 1873, sempre com o maior sucesso.

(22) Artur Napoleão [dos Santos] (*Porto, 6.3.1843 † 12.3.1925). Não é certo que tenha falecido em Março, pode ter sido em Maio.

(23) Dragons de Villars.

(24) La Gran Vía.

(25) La dame aux camélias.

(26) Este Conservatório foi organizado em três escolas, a de Declamação, a de Música e a de Dança, e pela Associação de Literatos e Artistas.