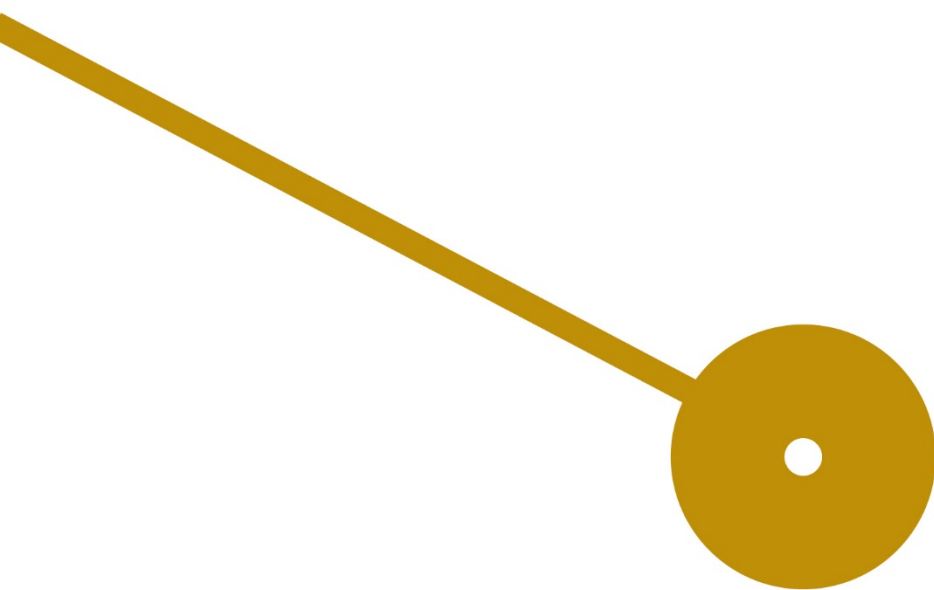




Árias de ópera para soprano
escritas por compositores
portugueses do século XIX
Beatriz Alves de Barros do Patrocínio

10/2025





MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

Árias de ópera para soprano escritas por compositores portugueses do século XIX

Beatriz Alves de Barros do Patrocínio

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização Canto.

Professor Orientador
Professor Doutor António Salgado

10/2025

Ao Lucas, o apoio incondicional em todas as etapas da minha vida.

Agradecimentos

À minha família e amigos mais próximos,

Ao professor António Salgado pela orientação ao longo destes 5 anos na ESMAE,

Ao Ángel Gonzalez, o meu pianista acompanhador, que foi determinante em todo o processo. Pela prontidão e ajuda desde o primeiro dia de aulas, por cada ensaio marcado fora de horas, por cada palavra de incentivo, que não esqueço e levarei comigo até ao fim,

À Universidade Católica Portuguesa – Centro Regional do Porto, na pessoa da Teresa Lago, responsável pelo Espólio do compositor Manuel Ivo Cruz existente na Biblioteca do Paraíso, que sempre se prontificou a enviar todos os documentos que necessitei para a realização da presente dissertação.

Resumo

O presente trabalho tem como principal objetivo reunir, estudar e divulgar um conjunto de árias de compositores portugueses cuja produção operática permanece, ainda hoje, desconhecida e esquecida tanto no meio académico como no meio performativo. Através da seleção e análise dessas árias de ópera para soprano, procurei dar voz a um repertório raramente abordado pelos intérpretes contemporâneos, contribuindo, assim, para a valorização e reabilitação de um património musical que é parte integrante da história da cultura musical portuguesa, mas que, pela escassez ou ausência da sua apresentação na programação atual nos palcos portugueses, permanece, assim, distante e desconhecida do público em geral. Neste estudo não se investigou, apenas, as árias em questão com vista à sua apresentação, mas pretendeu-se, igualmente, compreender a singularidade do contributo destes compositores para a ópera portuguesa, procurando por isso saber mais acerca da sua vida e da sua obra, e do contexto musical e social em que a sua obra foi criada e apresentada. Nesse sentido, procurei apresentar uma contextualização do lugar que a ópera ocupava em Portugal no século XIX, período em que coexistiam o entusiasmo pelo repertório franco-italiano e as tentativas de afirmação de uma identidade operática nacional. Desta forma, a presente dissertação não pretende apenas resgatar do desconhecimento coletivo as árias de ópera selecionadas para soprano, mas contribuir para um processo mais amplo de valorização da memória musical portuguesa. Assim, este trabalho pretende assumir-se como um contributo não só para o conhecimento da ópera em Portugal, mas também para o enriquecimento da prática interpretativa contemporânea, convidando intérpretes, investigadores e público a redescobrir um património esquecido que merece, sem dúvida, na minha opinião, ser ouvido e celebrado.

Palavras-chave

Árias de ópera; soprano; compositores portugueses; século XIX

Abstract

The main objective of this work is to gather, study and disseminate a set of arias by portuguese composers whose operatic production remains, even today, unknown and forgotten both in academic circles and in the performing arts. Through the selection and analysis of these opera arias for soprano, I sought to give voice to a repertoire rarely addressed by contemporary performers, thus contributing to the appreciation and rehabilitation of a musical heritage that is an integral part of the history of portuguese musical culture but which, due to its scarcity or absence from current programming on portuguese stages, remains distant and unknown to the general public. This study did not merely investigate the arias in question with a view to their presentation, but also sought to understand the uniqueness of these composers' contribution to portuguese opera, seeking to learn more about their lives and work, and the musical and social context in which their work was created and presented. In this sense, I sought to present a contextualisation of the place that opera occupied in portugal in the 19th century, a period in which enthusiasm for the Franco-Italian repertoire coexisted with attempts to assert a national operatic identity. Thus, this dissertation aims not only to rescue the selected opera arias for soprano from collective oblivion, but also to contribute to a broader process of valuing portuguese musical memory. This work therefore aims to contribute not only to the knowledge of opera in Portugal, but also to the enrichment of contemporary interpretative practice, inviting performers, researchers and audiences to rediscover a forgotten heritage that, in my opinion, undoubtedly deserves to be heard and celebrated.

Keywords

Opera arias; soprano; portuguese composers; 19th century

Índice

<i>Agradecimentos</i>	<i>iv</i>
<i>Resumo</i>	<i>v</i>
<i>Abstract</i>	<i>vii</i>
<i>Introdução</i>	<i>1</i>
<i>Objetivos</i>	<i>1</i>
<i>Contextualização Histórica e Cultural</i>	<i>2</i>
<i>Dos primórdios da ópera à sua renovação em Portugal</i>	<i>2</i>
Teatro Nacional São Carlos	<i>3</i>
Teatro São João.....	<i>4</i>
<i>Augusto de Oliveira Machado (1845-1924)</i>	<i>8</i>
<i>Lauriane, grand opéra em 4 atos</i>	<i>10</i>
Personagens.....	<i>11</i>
Libreto.....	<i>11</i>
*Ária de Lauriane: <i>En vain pour dissiper l'angoisse</i>	<i>12</i>
(ária interpretada no recital final)	<i>12</i>
Análise da ária.....	<i>13</i>
Machado e a Grand Opéra francesa	<i>15</i>
<i>Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)</i>	<i>17</i>
<i>Eurico, o Presbytero de Carteia</i>	<i>20</i>
Contextos de composição.....	<i>20</i>
Personagens.....	<i>22</i>
Libreto.....	<i>22</i>
*Ária de Hermengarda – <i>Deh stendi l'ali candide</i>	<i>23</i>
(ária interpretada no recital final)	<i>23</i>
Análise da ária.....	<i>23</i>
<i>Francisco de Sá Noronha (1820 – 1881)</i>	<i>25</i>
Contributo de Noronha para a Ópera Nacional.....	<i>28</i>
<i>O Arco de Sant' Ana, drama lírico em 4 atos</i>	<i>29</i>
Personagens.....	<i>30</i>

Libreto.....	30
* Ária de Aninhas – <i>Una sol voce amica qui non s'ode!</i>	32
(ária interpretada no recital final)	32
Análise da ária.....	32
Conclusão	34
Bibliografia.....	35
Fontes adicionais	36
Anexos	37

Introdução

A dificuldade em encontrar óperas escritas por compositores portugueses do período romântico foi algo que sempre me suscitou curiosidade e alguma perplexidade desde que iniciei o meu percurso de estudos na ESMAE. Por norma, quando é exigido ao aluno que interprete algo em português ou escrito por compositores portugueses, este automaticamente pensa na canção em língua portuguesa, optando normalmente por cantar uma ária de um compositor estrangeiro. Isto acontece porque parece ser de facto muito reduzido o número de óperas escritas por compositores nacionais cujas partituras estejam editadas e em bom estado de conservação, sendo que as poucas que obedecem a estes critérios estão esquecidas em bibliotecas de difícil acesso. Tendo eu um particular gosto pela ópera do período romântico, e tendo sido este período em específico um dos mais profícuos e virtuosos no que toca ao repertório operático na sua generalidade, considereei que fazia todo o sentido debruçar-me sobre o mesmo, a partir de uma investigação académica sobre a temática referida.

A vontade em investigar mais acerca desta temática adensou-se quando em 2022 tive a oportunidade de fazer parte do elenco da opereta “Os Noivos” de Francisco de Sá Noronha (1820 – 1881), uma obra que apenas tinha sido levada a cena no dia de estreia, em outubro de 1880, e depois ficou esquecida.

Objetivos

O foco desta investigação reside no alargamento do conhecimento do repertório operático nacional do século XIX, particularmente nas árias para soprano uma vez que é esse o meu registo vocal.

A partir desta investigação, espero poder contribuir para que mais cantores tenham interesse neste tipo de investigação e, assim, poderem ter a oportunidade de somar ao seu repertório obras inéditas e nunca interpretadas, como também explorar novas possibilidades interpretativas dentro do repertório redescoberto. Por conseguinte, proponho-me a adotar uma abordagem interpretativa destas árias a partir do material encontrado, esperando assim poder trazer benefícios não só para os intérpretes portugueses, como também para professores de canto e investigadores, ao promover a partilha de novos conhecimentos e experiências.

Contextualização Histórica e Cultural

Dos primórdios da ópera à sua renovação em Portugal

A primeira composição geralmente reconhecida como ópera é *Dafne*, um *dramma per musica* de Jacopo Peri, estreada em Florença, em 1598. Concebida no seio da *Camerata Fiorentina*, um grupo de músicos e poetas interessados em recuperar o espírito da tragédia grega, a obra representou um ensaio experimental do novo género. Embora a sua música se tenha perdido, a importância de *Dafne* reside em abrir caminho para o primeiro grande triunfo da ópera: *L'Orfeo* de Claudio Monteverdi, estreada em Mântua, em 1607, que, com maior riqueza musical, diversidade instrumental e profundidade dramática, consolidou definitivamente a ópera como uma forma artística autónoma.

A subida ao trono de D. João V em 1707 marca o início da renovação da vida musical portuguesa. É fundado o Real Seminário de Música da Patriarcal em 1713, instituição destinada ao ensino especializado da música, para a qual foram contratados prestigiados músicos estrangeiros, como Domenico Scarlatti, e criadas bolsas que permitiam a alguns alunos completar a sua formação em Roma. Destacam-se António Teixeira (1707–1774), autor de óperas populares em língua portuguesa, representadas sobretudo no Teatro do Bairro Alto, entre as quais se destaca *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737); e Francisco António de Almeida (1702–1754), compositor de ópera palaciana, cuja obra mais célebre é *La Spinalba* (1739). Note-se que até à primeira metade do século XVIII, a produção musical em Portugal estava sobretudo orientada para os atos litúrgicos, enquanto a ópera dava ainda os seus primeiros passos, apresentada de forma ocasional nos salões do Paço da Ribeira, geralmente associada a grandes celebrações da corte, como casamentos ou aniversários régios. Só a partir de meados do século começaram a surgir espaços específicos para a sua representação, como o Teatro do Bairro Alto, inaugurado em 1733. Já no reinado de D. José I, em abril de 1755, foi inaugurada a Real Ópera do Tejo, que prometia tornar-se no espaço central da ópera em Lisboa, um palco digno das grandes produções europeias. Infelizmente, foi destruído poucos meses depois devido ao terramoto do dia 1 de novembro daquele ano.

Alguns teatros menores conseguiram sobreviver ao terramoto e foram rapidamente restaurados, permitindo que a vida musical continuasse, embora de forma mais modesta. É o caso do Teatro da Rua dos Condes (1738), que se tornou no principal espaço de ópera e teatro em Lisboa durante o período de reconstrução da cidade. Em 1782 foi inaugurado o Teatro do Salitre, onde se faziam maioritariamente espetáculos de teatros declamado e comédias.

Teatro Nacional São Carlos

Segundo Benevides (1883, p.19) o teatro da rua dos condes era “(...) *um edifício verdadeiramente vergonhoso e mal cheiroso, no qual se ouvia mal, via mal e se estava encommodado, correndo-se o risco de se morrer assado ou esmagado, se a fatalidade acendesse um fogo (...) e que lamberia de certo o misero barracão em pouco tempo.*” Percebe-se, por isso, a necessidade quase que “urgente” em criar um espaço grande e amplo, que contrastasse com a pobreza e irregular qualidade dos pequenos teatros então existentes.

Em junho de 1793 é finalmente inaugurado o Teatro Nacional São Carlos. Inspirado no *La Scala* de Milão, este imponente teatro público era subsidiado pelo Estado, embora a sua exploração estivesse confiada a empresários, na sua maioria italianos. Conseqüentemente, a temporada lírica seguia o repertório italiano e era constituída predominantemente por cantores desta nacionalidade.



Figura 1 - Retirada do livro "O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à atualidade" de Francisco da Fonseca Benevides (1883)

Nos primeiros anos de atividade, o repertório era essencialmente dedicado a Rossini. A partir de 1834, ano em que o teatro reabriu após seis anos de inatividade devido à Guerra Civil, passaram a cantar-se obras de Bellini e Donizetti. Em 1834 chega o repertório verdiano, que o público muito apreciou e se manteve no teatro durante cerca de quatro décadas. Junta-se na

década de sessenta a influência da *grand opéra* francesa, com compositores como Meyerbeer e Gounod. Na segunda metade do século representaram-se obras de Wagner, Puccini e Mascagni.

Desde a sua inauguração, o Teatro Nacional São Carlos contou com a participação de compositores portugueses, tendo António Leal Moreira (1758-1819) como primeiro diretor artístico. Seguem-se nomes como Marcos Portugal (1762-1830), António Luís Miró (1815-1853), Xavier Migone (1811-1861) e Manuel Inocêncio dos Santos (1802-1887). Estes dois últimos compositores, porém, por não terem tido oportunidade de desenvolver uma carreira no estrangeiro, compunham as suas obras em condições pouco favoráveis e sem grande domínio técnico.

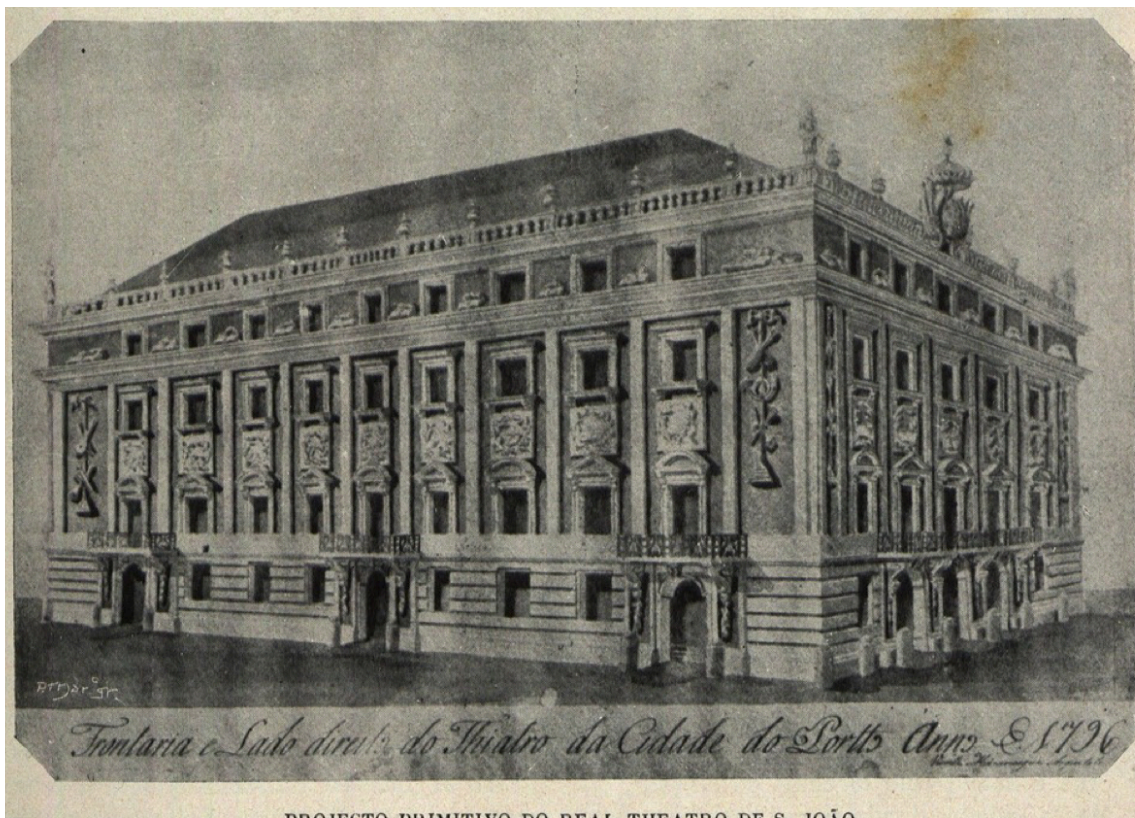
Teatro São João

O Teatro do Corpo da Guarda, inaugurado a 15 de agosto de 1760, foi o primeiro teatro estável da cidade do Porto. Apesar da sua relevância, funcionava em condições limitadas e depressa se revelou insuficiente para as necessidades culturais de uma cidade em franco crescimento. Havia, portanto, a ambição de construir uma sala de espetáculos mais ampla, moderna e condigna.

Essa aspiração concretizou-se a 13 de maio de 1798, com a inauguração do Teatro de S. João. Idealizado e financiado em grande parte pelo juiz e provedor da comarca do Porto, Francisco d'Almada Mendonça, o novo teatro nasceu para substituir o antigo Corpo da Guarda e afirmou-se como o principal espaço teatral da cidade ao longo de todo o século XIX. Pela sua dimensão e qualidade, foi considerado, no momento da abertura, o mais importante teatro português a seguir ao Teatro de S. Carlos, em Lisboa.

Nos primeiros 30 anos da sua existência, o Teatro de S. João foi o único espaço de espetáculos públicos do Porto, acolhendo todos os géneros — ópera, teatro declamado, dança, música e entretenimento variado. Porém, segundo Cranmer (2020, p. 149) “(...) *as fontes de informação disponíveis são esparsas e bastante diversificadas nas suas tipologias (...)*. Assim, a cronologia deste teatro tem várias lacunas sendo que qualquer reconstituição da sua atividade durante este período é dificultada pela escassez e dispersão das fontes. Ao contrário do Teatro de S. Carlos, em Lisboa, onde os libretos eram regularmente impressos, no S. João encontram-se argumentos ou libretos com data e elenco apenas a partir da década de 1820.

Ainda na primeira temporada (1798–1799), Cranmer aponta para uma companhia italiana que representou óperas de grande circulação na Europa, entre as quais *Le trame deluse* de Domenico Cimarosa, *Il disertor francese* de Giuseppe Gazzaniga, *Nina pazza per amore* de Giovanni Paisiello, *Il furbo malaccorto* de Valentino Fioravanti, entre outras. Um caso especial foi a estreia absoluta de *Didone* de Settimio Marino, diretor musical da companhia. Cranmer destaca o equilíbrio existente entre *opera seria* e *opera buffa*, distinguindo-se de outros teatros que privilegiavam o repertório cómico por razões económicas.



PROJECTO PRIMITIVO DO REAL THEATRO DE S. JOÃO

Figura 2 – Teatro São João, 1786 (retirada de Revista Serões, Revista Mensal Ilustrada, 2ª série, vol.VII, nº 37 (1908, p. 21) https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/periodicos/seroes/1908/N037/N037_master/SeroesN1908N37.PDF

Nos anos seguintes, a programação incluiu igualmente produções locais e farsas portuguesas com música, possivelmente compostas por António da Silva Leite (1759-1833) como *O alardo na aldêa* e *As agoas ferreas*, bem como composições de outros músicos portuenses como Alexandre José Pires (1768 – 1814) e António Joaquim Nunes (1762 – 1830).

Entre 1805 e 1807, a presença da ópera italiana manteve-se, com espetáculos como *La donna di genio volubile* em 1805 de Marcos Portugal, *La Griselda* em 1806 de Ferdinando Paer, *L'orgoglio avvilito* em 1806 de Fioravanti e *La morte di Cleopatra* em 1807 de

Sebastiano Nasolini. Também nesta fase se representaram bailados sérios como *Jason e Medea* (1807), com música do portuense João Machado de Paiva (1770-1818).

A partir de 1808, registam-se escassos testemunhos de atividade no Teatro S. João. Não há notícia da presença de companhias italianas e, segundo Cranmer (2020, p. 160), é igualmente improvável que a companhia nacional tenha conseguido funcionar regularmente, devido às invasões francesas que então assolavam a cidade. De acordo com Cymbron (1994, p. 150), o Teatro de São João manteve-se sempre em atividade, desde a sua inauguração até ao incêndio que o destruiu em 1908, sendo sustentado exclusivamente por capitais privados, sem que haja registo de qualquer interesse do Estado em adquirir o edifício. O teatro foi explorado em simultâneo por companhias de teatro declamado e de teatro lírico, o que originou tensões entre estas duas classes. A isto somava-se a precária situação financeira dos empresários, que condicionava a programação. Em suma, as temporadas líricas realizavam-se de forma bastante irregular.

É apenas a partir da década de 1850 que a situação se torna mais estável. Para reduzir despesas, o Teatro de S. João recorria com frequência ao aluguer de partituras e de materiais cenográficos ao Teatro de S. Carlos, apresentando por isso repertório idêntico ou semelhante ao que ali se ouvia. Assim, obras como *Attila e Rigoletto* de Verdi ou *Lucrezia Borgia* de Donizetti subiram ao palco portuense. Contudo, esta prática começou a cansar o público, que pressionava os empresários a diversificar a programação. Paralelamente, como supõe Cymbron (p. 164), os elevados custos de transporte tornavam dispendiosa a contratação direta de cantores, instrumentistas e coristas em Itália. A este problema somava-se a baixa remuneração oferecida aos músicos — fator que, segundo a mesma autora (p. 159), ajuda a explicar a ausência de profissionais de qualidade no São João.

Importa, contudo, destacar que o palco do Teatro de S. João também acolheu a estreia de várias óperas de compositores portugueses, numa altura em que o Porto se afirmava como espaço privilegiado para esse repertório. Em Lisboa, o público revelava uma clara preferência pelo género italiano e por obras que já tivessem triunfado em Itália, relegando para segundo plano a produção nacional. Assim, obras como *Beatrice di Portogallo* (1863), *L'arco di Sant'Anna* (1867) e *Tagir* (1876), de Francisco de Sá Noronha, encontraram no Porto condições para serem apresentadas. O mesmo sucedeu com *Eurico* (1874), de Miguel Ângelo Pereira, recebida com entusiasmo na cidade depois de um insucesso em Lisboa. O teatro abriu ainda espaço a outros compositores ativos em Portugal: em 1846, o músico militar José Francisco Arroyo (1818-1886), de origem basca, apresentou a ópera *Bianca di Mauleon*, e, já nas décadas

seguintes, o galego António Reparaz fez estreiar quatro das suas criações — *Gonzalo di Cordova* e *Don Pedro il Cruel* (1857), *Malek Adel* (1859) e *A Renegada* (1874).

Como mencionado anteriormente, em abril de 1908 um trágico incêndio destruiu completamente o Teatro de São João. Embora tenha havido desde logo uma forte vontade de reconstruir o espaço, tal só se concretizou em 1920, devido a uma série de acontecimentos que retardaram o projeto: a instabilidade provocada pela guerra civil, a epidemia de 1916, a queda da monarquia e as consequentes dificuldades económicas e políticas do país.

Augusto de Oliveira Machado (1845-1924)

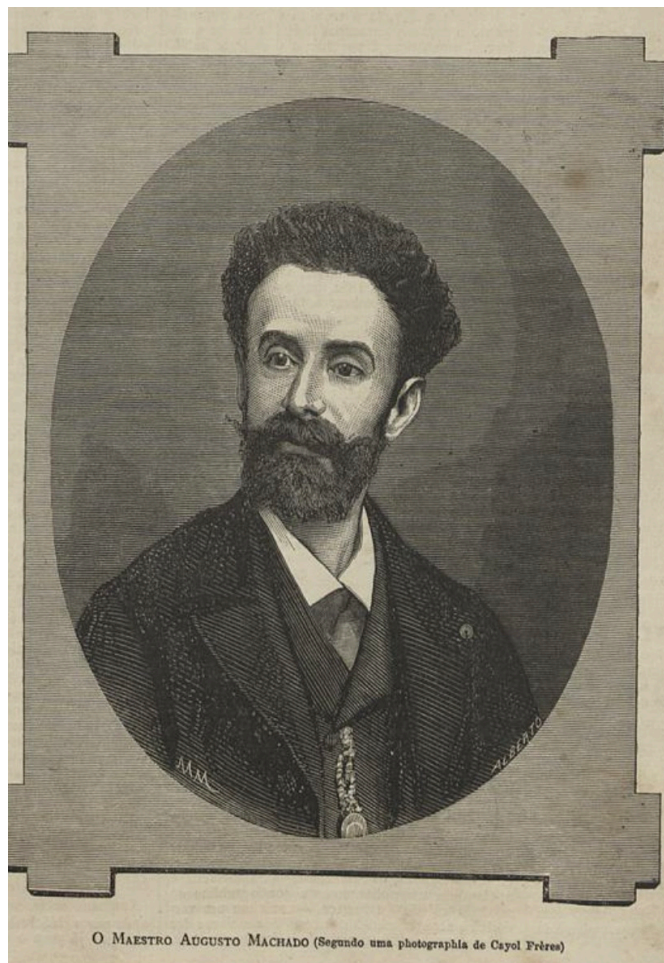


Figura 3 – Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1883/N148/N148_master/N148.pdf

Augusto de Oliveira Machado nasceu em Lisboa, a 27 de Dezembro de 1845. Descendente de uma abastada família de mercadores, recebeu as primeiras lições de piano aos 7 anos de idade sob orientação de um músico apelidado de Ostronol, membro de uma família de músicos muito conhecida na cidade. Porém, é com Joaquim Casimiro que inicia os estudos de harmonia, sendo este considerado a sua primeira grande influência. Casimiro era filho de um músico copista do Teatro Nacional de S. Carlos e considerado como “(...) *a maior alma de artista que a arte musical tem produzido no nosso paiz. Nenhum outro dos tempos modernos o igualou no genio, nenhum dos seus contemporâneos lhe pode sofrer a comparação*”. (Vieira, 1900, vol. 1, p.239).

Posteriormente, Machado estudou piano com Emilio Lami e João Guilherme Daddi. É de salientar a qualidade dos professores que Machado teve desde cedo. Daddi foi um virtuoso

pianista e compositor que, em 1845, durante a curta passagem de Franz Liszt por Lisboa, foi convidado pelo próprio para subirem juntos ao palco do Teatro Nacional de S. Carlos.

Em 1867, Machado parte para Paris, onde teve aulas com Albert Lavignac. A passagem por esta cidade contribuiu significativamente para a renovação das suas ideias e perspetivas artísticas.

De volta a Portugal, o jovem Machado decide investir na formação como compositor. Assim, ingressou no Conservatório Nacional em Lisboa, onde teve aulas de harmonia, fuga e contraponto com Monteiro de Almeida. Foi também durante esta época que pertenceu ao *Cenáculo*, um grupo de intelectuais que se reuniam em casa do diplomata Jaime Batalha Reis para discutirem sobre os mais variados temas; literatura, política, arte, etc. De entre os membros destacam-se Eça de Queiroz, Antero de Quental e Guerra Junqueiro, que desta forma ensaiavam já o espírito crítico e reformador que culminaria nas célebres *Conferências Democráticas do Casino*, em 1871. Machado chegou a compor uma opereta intitulada *A Morte do Diabo* a partir de textos de Eça de Queiroz e Batalha Reis. Porém, o projeto foi abandonado pouco depois e nunca chegou a ser concluído.

Em 1870 Augusto Machado volta a Paris, determinado a desenvolver as suas técnicas de composição. Para além de aprender com Adolphe Danhauser e se reencontrar com Lavignac, frequentou os círculos mais bem-conceituados da cultura musical francesa, onde se tornou amigo de Saint-Saëns e Massenet. Este último viria a ser uma das suas maiores referências no estilo operático. Não se sabe ao certo a data, mas tudo indica que se terá casado com Constance Lambré, com quem teve dois filhos, Jorge e António. Em 1873 estreia a sua segunda opereta - *A Cruz de Ouro* - no Teatro da Trindade em Lisboa. Mais operetas se estrearam no mesmo teatro, entre elas *O Degelo* (1875), *Os Frutos de Ouro* (1876), *A Guitarra* (1878) e *Maria da Fonte* (1879). A partir desta época, Machado decide aplicar os conhecimentos adquiridos durante a sua formação em Paris, sentindo-se finalmente preparado para se afastar da opereta ligeira e aventurar-se em géneros musicais mais exigentes e sofisticados, como a ópera. Em 1881, estreia uma primeira obra coral-sinfónica, *Ode Sinfónica a Camões e os Lusíadas*, que talvez tenha representado o primeiro passo decisivo rumo à composição da sua primeira ópera, *Lauriane*.

Depois do grande sucesso de *Lauriane*, estreia em 1887 no Teatro Nacional S. Carlos *I Doria*, com libreto de Ghislanzoni, o mesmo de *Aida* de Verdi. Numa crónica publicada a 21 de fevereiro de 1887 na revista *O Occidente*, a propósito da estreia de *I Doria*, Bartolomeu

Sesinando Ribeiro¹ descreve-a como “*um triumpho completo, um triumpho em toda a linha (...) para o público, que, victoriando com uma ovação excepcional, se desfez muito com uma aphoteose(...)*”.²

Em 1893 torna-se professor de canto do Conservatório Nacional, enquanto estreia novas operetas e prepara a sua terceira ópera, *Mario Wetter*, com libreto de Leoncavallo, que estreia em 1898 no Teatro Nacional S. Carlos.

Foi diretor do Conservatório Nacional de 1901 a 1910 e ainda Diretor do Teatro Nacional S. Carlos. A sua última ópera, *La Borghesina*, foi estreada em 1909 neste Teatro. Para além do trabalho como compositor e professor, publicou diversos artigos pedagógicos e vários textos para a Revista do Conservatório Nacional, da qual era editor chefe.

Faleceu a 26 de março de 1924.

Lauriane, grand opéra em 4 atos

Estreia: 9 de janeiro de 1883, Grand Theatre de Marselha

Libreto: Da autoria de Jean-Jacques Mague e A. Guiou, baseado no romance *Les Deux Messieurs de Bois Doré* de George Sand e Paul Meurice.

Acerca da estreia em Portugal

A 1 de março de 1884, Augusto Machado estreou *Lauriane* no Teatro Nacional São Carlos, dedicando a apresentação ao rei D. Luís I. Contudo, o monarca, que se encontrava de luto pela morte da irmã, a infanta D. Maria Ana - falecida cerca de um mês antes, vítima de tuberculose - não pôde comparecer.

Foi então que o engenheiro Danvers, da companhia telefónica Edison Gower Bell - a primeira concessionária das redes telefónicas de Lisboa e Porto - teve uma ideia ousada: transmitir a ópera por via telefónica, do teatro até ao Palácio Real, permitindo que o rei a escutasse à distância. Para tal, instalaram-se 32 microfones no palco do São Carlos e 8 telefones na sala de concertos do palácio. D. Luís, grande apreciador de ópera, ficou tão grato pela iniciativa que distinguiu o engenheiro com a Ordem Militar de Cristo.

O êxito da experiência levou a companhia a disponibilizar ao público o serviço de “assinaturas telefónicas para a temporada da ópera” — tendo o próprio rei aderido como assinante.

¹ (1851-1910) Serviu como militar no Exército português e destacou-se como entusiasta das artes, tendo assinado inúmeras crónicas na revista *O Occidente* com o pseudónimo “R.”

² https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/obras/ocidente/1887/N294/N294_master/N294.pdf

Personagens

- Marquez de Bois-Doré (barítono)
- Lauriane (soprano) - nobre marquesa
- Jovelin (tenor) - protetor de Mário, menestrel (musico/poeta ambulante)
- Mário (mezzo-soprano) jovem pobre
- Conde d'Almivar (baixo)
- Guilherme d'Ars (tenor) - primo do Marquez

Libreto

ATO I

Nos jardins do Castelo do Marquez de Bois-Doré, prepara-se uma festa em honra da “Rainha da Beleza”, Lauriane, que escolherá um esposo. Chega o Conde de Almivar, determinado a conquistar a jovem, interessado apenas no poder e honras que dessa eventual união possam surgir. O jovem Mário, desconfiado, promete vigiá-lo. Quando o Conde o ameaça, surge Jovelin em sua defesa. O Conde insulta-o, dizendo que um homem da sua classe não deve ser insultado por um mendigo. Jovelin cala-se, e Mário promete que o céu o vingará. O Marquez conta ao Conde que naquele castelo perdeu o rei, a mãe e o irmão, mas espera que o dia seja alegre, pois Lauriane escolherá o amor dela. Lauriane aparece, encantada com a festa, e apresenta Mário ao Marquez, pedindo que o acolha. Jovelin demonstra sentimentos por Lauriane, mas tenta escondê-los. Lauriane, confusa, não sabe quem amar. Inicia-se a festa.

ATO II:

No gabinete, o Marquez confessa ao criado que Mário lhe lembra o seu irmão falecido. Lauriane canta, elogiando o castelo e agradecendo a hospitalidade. Mário, que afirma ter “poderes de feiticeiro”, promete revelar o futuro: a Guilherme d'Ars anuncia desilusão e ventura; ao Marquez, que em três dias será pai e que surgirá uma vingança; a Lauriane, que corre perigo. O Conde recusa-se a ouvir o seu destino, mas é forçado a ouvi-lo, e Mário profetiza-lhe castigo. Furioso, o Conde tenta atacar Mário. O Marquez intervém e, ao ouvir a história de Mário, que lhe conta como o seu pai morreu, percebe que ele é seu sobrinho: - *Apresento-vos meu sobrinho Mário, Conde de Bois-Doré!*. O Conde enfurece-se com esta situação inesperada.

ATO III:

Sozinha, no seu quarto, Lauriane confessa amar Jovelin, mas teme não ser correspondida*. O Conde pressiona-a a escolher logo um esposo. Lembra-lhe que o Marquez é

velho, e Mário apenas uma criança, Guilherme d'Ars inapto, e assim ele, o Conde, seria, portanto, o único pretendente plausível. Lauriane, porém, recusa-o com firmeza. Surge então Jovelin, que se declara a Lauriane e desafia o Conde para um duelo de espadas. O Conde ri-se da figura de Jovelin, dizendo: - *E desde quando um menestrel usa espada?* É aí que Jovelin lhe responde: - *Quando se é nobre e de antiga descendência (...) Sou Jovelin, conde de Provença.* Mário manifesta-se logo a favor de Jovelin e apoia-o, dizendo que trará reforços para o defender.

ATO IV:

Na Sala d'Armas, o Conde aguarda Jovelin. O Marquez, aí presente, mostra-lhe o punhal que teria usado para assassinar o seu irmão. O Conde confessa o crime, justificando-o com o facto de o pai de Mário ser huguenote (protestante). A espada do Conde parte-se sozinha e ele, então, rende-se, afirmando: *Matai-me!*

***Ária de Lauriane:** *En vain pour dissiper l'angoisse*

(ária interpretada no recital final)

En vain pour dissiper l'angoisse
qui m' assiège
Seigneur, já crié jusqu'à vous
Dans l'ombre, autor de moi, je sens
toujours le piège
Et sous un vague effroi, fléchissent
mês genoux,
Hélas!
Pour affermir mon âme.
Que n'est-tu près de moi, généreux
inconnu
Dont l'obscur dévouement a toujours
soutenu
La malheureuse et faible femme!

Em vão, para dissipar a angústia
que me assola
Senhor, oro a ti
Na sombra, à minha volta, sinto
sempre o engano
E sob um vago temor, sinto vergar
os joelhos
Ai de mim!
Porque não estás junto de mim
Para sossegar a minha alma, generoso
desconhecido?
Cuja devoção inabalável sempre
manteve, apoiando
Esta fraca e pobre mulher

Pourquoi faut-il qu'une fatale loi,
T'empêchant d'élever tes regards
jusqu'à moi,
T'ait plongé dans la nuit
lorsque je suis au faîte?
J'aurais pu t'aimer, ô poète.
Que dis-je...j'aurais pu...je t'aime...
C'est en vain

Que je voudrais le cacher
à moi-même:
Je t'aime, Jovelin, je t'aime!

Ami, la fortune marâtre
Ne sourit pas à ton berceau
Pour toi j'ai senti mon couer battre
Car Dieu t'avait fait grande et beau
D'autres in la richesse unie
À la puissance, un nom, de l'or
Ta richesse à toi, ton trésor,
C'est ton âme, c'est ton génie
Je sais que la douleur
Ta fait le front palle et la lèvre blême:
Mais ta beauté c'est ton malheur
Et c'est pour cela que je t'aime

Porque é que uma lei fatal
Te impede de elevar para mim os teus
olhos?
Porque também o destino te fez
infeliz?
Eu poderia ter-te amado, ó poeta,
Que digo...poderia...se eu te amo já...
E é em vão

Que pretendo ocultar a mim mesma
este amor:
Eu amo-te Jovelin. Eu amo-te!

Amigo, a sorte madrasta
Não te sorriu à nascença
Por ti senti bater o meu coração
Porque Deus te fez grande e belo
Uns unem a riqueza
Ao poder e ao nome.
A tua riqueza, o teu tesouro,
É a tua alma, o teu génio
Sei que a dor
Te empalidece a fronte e os lábios
Mas a tua beleza é o teu infortúnio
E é por isso que te amo

Análise da ária

Esta é a segunda e última ária da protagonista que dá nome à ópera, *Lauriane*. Tal como referido anteriormente, Lauriane interpreta esta ária em solidão, no recato do seu quarto — um espaço íntimo que serve de espelho ao seu estado emocional. Aqui, a personagem mergulha em sentimentos profundos de angústia, incerteza e desespero, conferindo à ária uma intensidade dramática particularmente marcante.

O recitativo inicial conta com um acompanhamento harmónico reduzido, constituído maioritariamente por acordes isolados, criando uma atmosfera introspetiva. O efeito é de maior solidão e fragilidade, o que intensifica a expressividade vocal e revela a profundidade emocional da personagem, potenciada ainda pelo texto, que se destaca com maior intensidade dramática. A linha vocal oscila entre passagens contidas e outras mais expansivas, numa oscilação que traduz a luta interna de Lauriane entre o medo, a esperança e a resignação.

A partir do compasso 4/4 da página 2 (ver abaixo, figura 4), o piano/orquestra introduz um acompanhamento com recurso ao trémulo, cuja tensão rítmica e harmónica acentua a perturbação emocional da personagem. As harmonias densas, em tonalidade menor e com recurso a alterações cromáticas, prolongam a instabilidade e reforçam a dramaticidade do texto, em especial na evocação referida pelo texto – *La malheureuse et faible femme!* (a infeliz e frágil mulher).



Figura 4 - Nota: Imagem retirada da própria partitura

A ária propriamente dita, que se inicia num compasso 9/8, no terceiro sistema da terceira página, surge como uma continuação natural do recitativo que a precede, mantendo a fluidez expressiva e o encadeamento dramático. À medida que a ária progride, o acompanhamento adquire um carácter mais denso. Destaca-se a secção que se inicia no primeiro sistema da página 239, onde a escrita pianística revela uma energia crescente através do uso contínuo de colcheias, intensificando progressivamente a tensão dramática.



Figura 5 - Nota: Imagem retirada da própria partitura

A linha vocal destaca-se sobretudo pelo uso de cromatismos e notas agudas, elementos que intensificam a angústia emocional de Lauriane. Os agudos, em particular, funcionam como pontos de clímax expressivo, revelando a vulnerabilidade e a angústia da personagem.

Machado e a Grand Opéra francesa

A *Grand Opéra* francesa distinguia-se por produções de grande escala cénica, com enredos históricos ou pseudo-históricos, cenários e figurinos elaborados, a presença de balés e de numerosos figurantes, criando um espetáculo operístico de forte impacto visual e dramático.³ Dado que Augusto Machado estudou em Paris e manteve contactos com compositores franceses, é plausível ler a ária *En vain pour dissiper l'angoisse* à luz desta tradição — a sonoridade e o uso orquestral aproximam-se claramente do modelo parisiense, conforme se pode observar nas secções do artigo a que tive acesso.

Ao ouvir a ária, percebe-se uma sonoridade que remete de imediato para o universo da ópera francesa oitocentista. A escrita vocal apresenta longas linhas melódicas, repletas de lirismo e tensão dramática, interrompidas por momentos de maior declamação que acentuam o estado psicológico da personagem. A orquestra, longe de se limitar a acompanhar, participa ativamente, reforçando os contrastes emocionais através de timbres, dinâmicas e intervenções quase sinfónicas — um recurso central na tradição da *Grand Opéra*.

Embora não existam provas documentais diretas que confirmem a adoção explícita de modelos franceses nesta ária, a proximidade estilística é evidente. Considerando ainda que Machado estudou em Paris e conviveu com figuras como Saint-Saëns e Massenet, é plausível pensar que essa convivência deixou marcas na sua linguagem composicional. Em *Lauriane*, e

³ "(...) an international style of large-scale operatic spectacle employing historical or pseudohistorical librettos and filling the stage with elaborate scenery and costumes, ballets (...)" <https://www.britannica.com/art/opera-music/Italy-in-the-first-half-of-the-19th-century-ref1111442>

particularmente nesta ária, ouvem-se ressonâncias claras de Massenet e Gounod: o equilíbrio entre canto lírico e declamação expressiva, o papel dramático da orquestra e a construção de uma cena musical que vai além do mero número solista, aspirando antes a uma verdadeira integração entre teatro e música. Assim, mesmo sem fontes que confirmem de forma explícita essa intenção, a sonoridade de *En vain pour dissiper l'angoisse* sugere que Machado não só conheceu de perto os modelos da *Grand Opéra* francesa, como procurou adaptá-los à sua própria escrita, deixando transparecer no seu trabalho o cosmopolitismo e a modernidade adquiridos durante os anos em França.

Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)

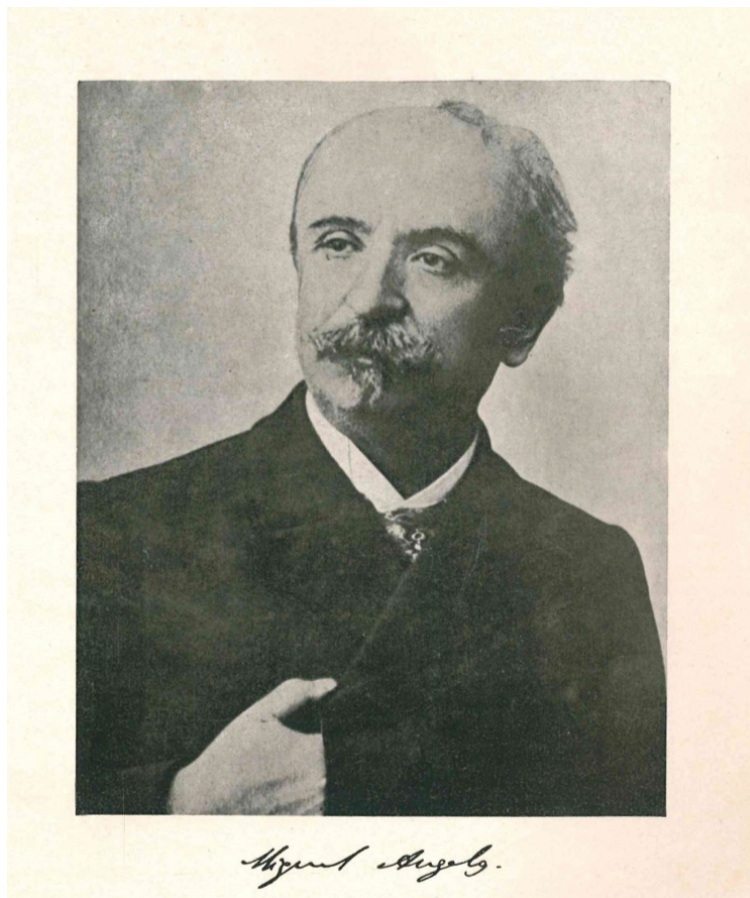


Figura 6 - Retirada do livro "A propósito do compositor Miguel Ângelo Pereira" de Bertino Daciano Guimarães (1943)

Miguel Ângelo Pereira nasceu a 24 de Janeiro de 1843 na localidade de Barcelinhos, município de Barcelos. Porém, partiu para o Porto ainda recém-nascido, tendo sido batizado na igreja da Cedofeita. O seu pai, Bento de Araújo Pereira, era músico de profissão e foi o primeiro a introduzir-lhe alguns conceitos musicais. Porém, pouco tempo depois partiu para o Brasil por motivos políticos, deixando o filho aos cuidados da mãe.

Aos 7 anos, embora, segundo Fonseca (2006, p.114) não seja possível apontar com exatidão esta idade, iniciou os seus estudos musicais no Colégio da Lapa. Aos 10 anos parte com a sua mãe para o Brasil, para junto do pai.

No Conservatório do Rio de Janeiro foi aluno de Francisco Manuel da Silva⁴ e de Segismundo Thalberg, virtuoso pianista suíço. Com apenas 15 anos, Miguel Ângelo era já um

⁴ A título de curiosidade, Francisco Manuel da Silva é o compositor do Hino do Brasil, que data de 1824 e se mantém até aos dias de hoje

pianista apreciado nos mais importantes salões do Rio de Janeiro, tendo conquistado o impressionante cargo de organista particular do Imperador D. Pedro II.

Para além disso, o seu espírito solidário era apreciado, já que colaborava em muitos espetáculos a favor dos mais desfavorecidos e a associações portuguesas do Rio de Janeiro. Moreira (1956, p.11) refere que o compositor era duplamente admirado: “*pelo seu raro talento de pianista exímio e pela nobreza da sua alma exuberantemente generosa.*”

Regressado a Portugal em 1864, realiza o seu primeiro concerto em terras lusas, no mesmo ano, no Teatro de S. João. Esta apresentação valeu-lhe um reconhecimento muito grande por parte do público, o que lhe permitiu não só realizar mais concertos nesta cidade como também conviver com grandes nomes da época, como Artur Napoleão, Carlos Dubini, António Maria Soller, Pedro de Lima, entre outros.

Citando Moreira (1956, p.16) “*(...) em plena mocidade, o talentoso artista “portuense” via-se aureolado pela justa fama de exímio pianista; mas ele sentia no crânio o constante latejar do génio, e não podia limitar-se apenas à glória de executante.*”

A edição nº 12 do *Jornal do Porto*, datada de 15 de Janeiro de 1865, anuncia a escrita daquela que viria a ser a primeira e única ópera de Miguel Ângelo. Nasciam assim os primeiros esboços de *Eurico*.

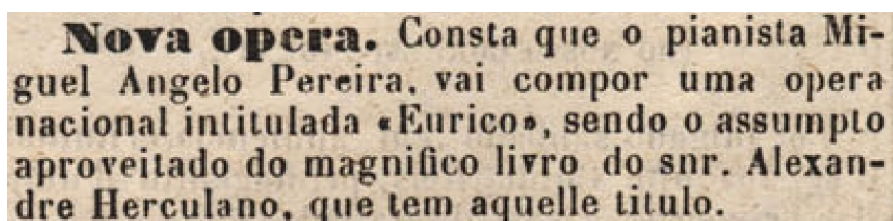


Figura 7 - Fonte: https://purl.pt/14338/1/j-822-q_1865-01-15/j-822-q_1865-01-15_item2/j-822-q_1865-01-15_PDF/j-822-q_1865-01-15_PDF_24-C-R0150/j-822-q_1865-01-15_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf

Ainda em 1865, Miguel Ângelo viveu uma fase de grande atividade profissional, marcada por uma intensa agenda de concertos. Moreira (1956, p.17) destaca a partida do compositor a Coimbra, em Março, a convite do virtuoso violista, e também compositor, Francisco de Sá Noronha, com quem realizou diversos concertos. O mesmo autor menciona ainda a partida de Miguel Ângelo para várias cidades da Europa, numa viagem que teve início em Agosto e só terminou em finais de Dezembro. Citando-o (p. 19), “*Miguel Ângelo viu então, chegado o momento de converter em realidade o sonho que o acalentava quando saíu do Rio de Janeiro: percorrer a Europa e estudar com os grandes mestres.*” Conclui-se, por isso, que

empreendeu esta viagem já com a conceção de *Eurico* em mente, procurando inspirar-se nos grandes mestres e refinar a sua escrita musical.

Depois de obter reconhecimento como pianista e afirmar-se na cidade como um músico virtuoso, decidiu dedicar-se ao ensino e à composição. Veja-se este excerto do *Jornal do Porto*, publicado a 20 de abril de 1866, certamente a pedido do próprio:



Figura 8 - Fonte: https://purl.pt/14338/1/j-822-q_1866-04-20/j-822-q_1866-04-20_item2/j-822-q_1866-04-20_PDF/j-822-q_1866-04-20_PDF_24-C-R0150/j-822-q_1866-04-20_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf

Destacam-se as suas obras *TeDeum Laudamus*⁵, *O Progredior* (uma marcha dedicada à cidade do Porto) e um *Stabat Mater*, as duas estreadas em dezembro de 1867.

Miguel Ângelo forma, em 1874, a Sociedade de Quartetos, juntamente com Bernardo Moreira de Sá, Nicolau Medinas, Augusto Marques Pinto e Joaquim Casella. Este grupo musical teve um papel pioneiro na divulgação da música de câmara em Portugal, bem como dos grandes compositores como Mozart, Beethoven e Haydn, que até então não eram conhecidos pelo público.

Em 1878 parte para o Brasil, com o objetivo de apresentar nesse país a sua ópera, e conseguiu-o no dia 6 de novembro desse ano “(...) saindo Miguel Ângelo do teatro aos ombros do público e sob uma chuva de flores!...” (Moreira, 1956, p. 53). "A ópera voltaria a ser apresentada em mais duas ocasiões, mas, infelizmente, a receção foi pouco entusiasta. Miguel Ângelo ressentiu-se com a falta de reconhecimento, lamentando até ao fim da vida que a sua obra não tivesse sido devidamente valorizada pela crítica nem pelo público.

Já regressado a Portugal, estreia mais uma obra, no dia 10 de Junho de 1880, intitulada *Cantata a Luís de Camões*, por ocasião do tricentenário do poeta.

Moreira (1956, p.58) refere que por esta altura Miguel Ângelo estava casado com D. Elvira Vidigal de Resende Pereira. Segundo um excerto da revista *O Tripeiro*⁶, ano X, o

⁵ Escrita para a inauguração da estátua a D. Pedro V, a 3 de fevereiro de 1866, em memória do monarca falecido em 1861

⁶ Cedido gentilmente pela Biblioteca da Universidade Católica Portuguesa pela responsável do Espólio do Maestro Manuel Ivo Cruz, Teresa Lago, a 08/08/2025

compositor teve 5 filhos, todos eles músicos: Vergílio Ângelo, Américo Ângelo, Artur Ângelo, Raúl Ângelo e Rafael Ângelo.

Segundo Fonseca (2006), Rafael foi professor de piano, compositor e editor musical; Já Artur “*dedicou praticamente toda a sua vida profissional ao ensino*” (p. 202) assim como Raúl, que dava aulas de canto e piano. Américo e Virgílio foram pianistas e compositores.

O último trabalho de Miguel Ângelo que se conhece tem como título *Marcha do Ódio*, versos do poeta Guerra Junqueiro musicados. A partir de 1890, segundo Moreira (1956, p. 66) “(...) *nada mais produziu*”. Fonseca (2006, p. 271) menciona a última viagem ao Brasil que Miguel Ângelo realizou, juntamente com a esposa, para realizar dois concertos no salão Steinway, em S. Paulo, em novembro de 1897. Os últimos anos da sua vida foram muito difíceis, marcados por problemas de saúde e de ordem financeira.

Miguel Ângelo Pereira veio a falecer no dia 3 de fevereiro de 1901, ao quarto dia de internamento numa clínica psiquiátrica no Porto.

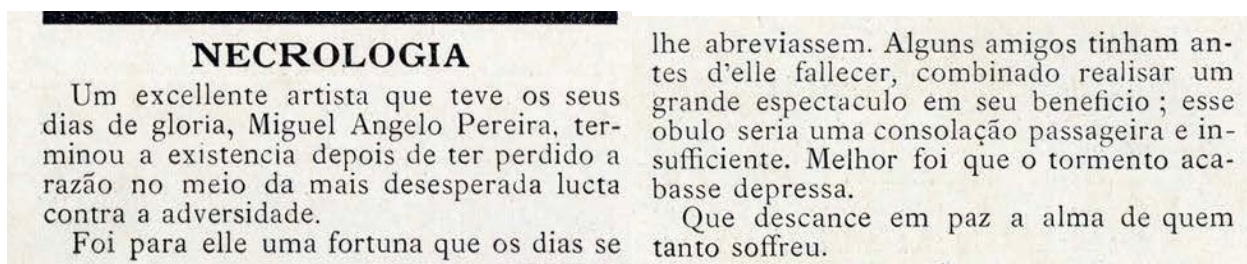


Figura 9 – Fonte: https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1901/N51/N51_master/ArteMusical_A3_N51_15Fev1901.pdf

Eurico, o Presbytero de Carteia

Inspirado no romance de Alexandre Herculano (1810-1877) com o mesmo nome, teve o seu o libreto adaptado pelo poeta Pedro de Lima (1842-1883), que dele extraiu os elementos centrais para a construção dramática da ópera. Estreou no Teatro Nacional de S. Carlos em fevereiro de 1870.

Contextos de composição

De acordo com Luísa Cymbron, “*A ambiência e o enredo de Eurico, o presbítero – fundamentais na perspectiva de uma transformação em ópera – encaixam perfeitamente nos estereótipos e ambientes que interessavam aos compositores líricos de meados do século XIX.*” (2014, p. 3). É precisamente a partir desta época que se intensificam as tentativas de construção de uma ópera nacional em Portugal — esforços fortemente influenciados pela chegada de

Francisco de Sá Noronha ao país, em 1850. Tendo crescido no Brasil, onde o ideal de uma ópera nacional já se encontrava enraizado, Sá Noronha trouxe consigo essa sensibilidade; é por isso muito natural que, tendo este compositor feito parte de vários concertos na companhia de Miguel Ângelo (como foi referido anteriormente), os dois tenham discutido acerca deste assunto e que este último se tenha inspirado nestes ideais.

Segundo as fontes da época, a reação do público foi marcada por desagrado e alguma incompreensão. De acordo com Vieira (1900), o compositor estava confiante com o resultado da sua obra, igualando-a às melhores produções de Wagner. Face ao sucesso que o nome do compositor já tinha e perante os elogios que o próprio fazia ao seu trabalho, é natural que a assistência esperasse, talvez, a obra-prima do ano. No entanto, *Eurico* surgiu num contexto desfavorável: o libretista, Pedro de Lima, não tinha experiência na escrita dramática, e o próprio compositor estreava-se no género.

*“Quanto ao Eurico pouco me admira que caísse, combinando o que me escrevem com o que leio nos jornais. Concluo de tudo que o que o rapaz pode vir a fazer alguma coisa, e que as causas da queda foram duas: 1.ª inexperiência do teatro no compositor e no libretista: 2.ª má execução dos artistas.”*⁷

*“O resultado foi (...) uma desconsoladora decepção. A música do «Eurico» pareceu a toda a gente que a ouviu uma longa monotonia, sem originalidade alguma. Toda a opera foi ouvida no meio ao mais frio e completo silencio, apenas cortado por alguns applausos concedidos a uma pequena canção moirisca.”*⁸

Face às circunstâncias, Miguel Ângelo decide reescrever a sua obra, condensando-a em três atos, estando esta inicialmente escrita para quatro.

Finalmente, a 17 de janeiro de 1874 é estreada a nova versão de *Eurico* no Teatro S. João que, desta vez, constituiu um grande sucesso por parte do público. Seguiram-se 5 récitas. A última, a 24 de Janeiro foi, segundo Moreira (1956, p. 42) *“(...) a apoteose de Miguel Ângelo: aplausos delirantes, dezenas de valiosos presentes – e muitas poesias enaltecendo o genial compositor!...”*

⁷ Excerto de uma carta enviada por Alexandre Herculano ao poeta e amigo Raimundo Bolhão Pato (1828-1912), a propósito da estreia de *Eurico* (Moreira, 1956, p. 32)

⁸ Vieira (1900) 2ª edição, p. 463

Personagens⁹

- Eurico - o cavaleiro negro
- Hermengarda - irmã de
- Pelagio, duque de Cantabria
- Abdul-Azis, emir
- Abdallah, cheick
- Opas, bispo
- Conde Juliano
- Astrimiro e Gudesteu, cavaleiros
- Velido, centenário
- Gutislo, soldado

Libreto

Ambientado na Península Ibérica durante o século VIII, quando os mouros invadem o reino visigodo, o romance mistura ficção, história e reflexão religiosa, abordando temas como o amor impossível, honra, fé e decadência política.

Eurico é um nobre visigodo culto e valente, apaixonado por Hermengarda, filha do duque Fávila. Apesar de amado por ela, é rejeitado pelo pai dela por não ter um título suficientemente elevado. Em profunda dor, Eurico abandona a vida secular e torna-se presbítero (sacerdote cristão). Apesar de ser padre, quando os mouros invadem a península, Eurico assume secretamente a identidade de Cavaleiro Negro e torna-se um herói militar, combatendo com bravura os invasores. Ninguém sabe que o misterioso cavaleiro é, na verdade, o presbítero Eurico.

Hermengarda é sequestrada pelos mouros e levada ao harém de um emir. * Eurico, como Cavaleiro Negro, arrisca a vida e resgata-a, mas ela está profundamente traumatizada. Ao reencontrá-lo, já como padre, percebe que o amor deles está irremediavelmente perdido. Eurico, dominado por um sentimento de perda, desilusão e culpa, abandona tudo e retira-se para um mosteiro, dedicando o resto da vida à penitência e à oração. O romance termina com uma profunda nota de melancolia e resignação cristã.

⁹ Vasconcelos, J. *Eurico, Analyse* (1874)

https://archive.org/details/eurico00vasc/page/10/mode/2up?ref=ol&_autoReadAloud=show&view=theater

Ária de Hermengarda – *Deh stendi l'ali candide

(ária interpretada no recital final)

Dove son io? Ludibrio d'esser parmi	Onde estou eu? Ludibrio d'algum sonho
D'un nero sogno!	São meus pobres sentidos!...
Questa tenda...Certo	Esta tenda...
Del mio tiranno é dessa – Ben indesi	Do tirano será talvez o abrigo.
I canti e delle danze il suono. Anelo	Ouvi o som dos cânticos malditos
La morte oppur fuggir...Ma come, o cielo?!	D'essas danças infames!...ei-lo! Ó céus!
Deh stendi l'ali candide	Anjo da minha guarda
Bell'angelo del cielo!	Estende as asas cândidas;
Da te lo spirto anelo	Minha alma ansiada aguarda
L'ausilio spera ancor.	O vosso auxílio, ó céus!
Il fior tra l'ombre gelide	Às flores, no inverno, lânguidas,
Declina in suollo stello,	Dais o calor da aurora,
Ma alfin s'indora il cielo,	A mim, também, n'esta hora,
E il fior s'avviva ancor.	Dai-me vigor, meu deus
Raggio solar benéfico	Raio de luz benéfica
Fa ache me pure avviva;	Dá à minh'alma alento;
Gran Dio, non far che priva	Faz que o meu tormento,
Io resti di vigor!	Ó Deus, acabe aqui!

Análise da ária

Antes de proceder à análise da ária, importa referir que não se conserva a partitura completa da obra no seu todo, o que, como observa Cymbron (2014, p. 4), “*dificulta significativamente um conhecimento das alterações introduzidas pelo compositor (...)*” no processo de redução de quatro para três atos. Assim, ao abordar a obra, referir-me-ei sempre à versão com três atos, desconsiderando a inicial de quatro.

A ária *Deh stendi l'ali candide* insere-se no segundo ato, surgindo como uma *preghiera* (oração) cantada por Hermengarda, que está presa na tenda do emir e suplica pela salvação.

O início em *Agitato*, com a escrita pianística marcada por tercinas rápidas, estabelece de imediato uma atmosfera de inquietação. A personagem começa por cantar *A capella*

(compasso 9), o que reforça a solidão e perturbação da mesma e sublinha o seu estado de confusão e abandono antes da oração propriamente dita.

The image shows a musical score for Figure 10. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Do-ve son i - o? Lu-di-briod'es-ser par-mi d'unne-ro so - gno!". The piano accompaniment is written in two staves, with a treble and bass clef, and a key signature of one flat. The music starts at measure 9, indicated by a '9' above the first staff.

Figura 10 - Nota: Imagem retirada da própria partitura

Por outro lado, a secção central “*Deh stendi l’ali candide*” (compasso 32) apresenta uma melodia mais ampla, apoiada numa harmonia relativamente estável. A construção musical evoca um gesto de elevação espiritual, reforçando o carácter suplicante das palavras. O clímax ocorre nas passagens em que a personagem implora a intervenção divina “*Buon Dio!...Deh!*” (compasso 69), onde a intensidade dinâmica aumenta significativamente.

Esta ária articula momentos de grande tensão com episódios mais líricos, num contínuo diálogo entre música e texto. Através do contraste formal e do desenho melódico, Pereira consegue traduzir a dualidade entre desespero e esperança, aproximando esta *Preghiera* de uma cena operática de forte intensidade emocional.

The image shows a musical score for Figure 11. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are: "Buon Di - o! Buon Di - o! Deh! pro - te - ggi a". The piano accompaniment is written in two staves, with a treble and bass clef, and a key signature of one flat. The music starts at measure 69, indicated by a '69' above the first staff.

Figura 11 - Nota: Imagem retirada da própria partitura

Francisco de Sá Noronha (1820 – 1881)



Figura 12 -Desenho a lápis de Francisco de Sá Noronha, retirado do livro "Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes de Ernesto Vieira

Francisco de Sá Noronha nasceu a 24 de fevereiro de 1820 em Viana do Castelo. Porém, partiu ainda bebé para Guimarães, cidade natal da “mãe”. A origem e o nascimento do compositor permanecem envoltos em controvérsia. Algumas fontes indicam que seria filho de José António, músico do exército, e de Maria Luísa dos Anjos. No entanto, essas mesmas fontes mencionam a hipótese de Noronha ter sido fruto de um relacionamento ilegítimo entre um padre e uma aristocrata, sendo posteriormente entregue ao referido casal.

Numa nota biográfica do artista, escrita pela sua esposa, Juana Manso, em 1846, esta refere que ele estaria *destinado ao claustro desde o berço*¹⁰. Associando esta informação a outras fontes, nomeadamente à do Jornal *O Tripeiro*¹¹ (p. 9), que refere que Noronha iniciou os estudos em solfejo e violino aos 8 anos sob a tutela de um Mestre Capela da Colegiada de Guimarães, de seu nome Bruno, percebe-se que terá sido, muito provavelmente, aluno desta instituição. Em

¹⁰ Destinado al claustro desde la cuna

<https://drive.google.com/file/d/1O4nZAbayCksltypCEL1LUbkpnFblqnPc/view>

¹¹ https://bibliotecacasadoinfante.cm-porto.pt/sh_tripeiro/online/trip/t19306.pdf

apenas 1 ano, o jovem Noronha já revelava os primeiros sinais de *criança prodígio* (Cymbron, 2019, p. 54), tocando regularmente nas casas das grandes famílias da cidade.

Aos 18 anos parte para o Brasil, em busca de oportunidades de trabalho que não estava a ter no seu país, tendo-lhe sido inclusive recusado um lugar na orquestra do Teatro de S. João (Cymbron, 2019, p. 54). No Rio de Janeiro iniciou a sua carreira como violinista profissional, dedicando-se igualmente à composição de música teatral.

Ainda segundo Cymbron, (2019, p. 95) Noronha procurava afirmar-se como um *virtuoso* do violino — conceito que remontava ao século XVII e se caracterizava pela superação constante das dificuldades técnicas e pela exploração máxima das capacidades do instrumento. O repertório do *virtuoso*, muitas vezes composto pelo próprio e recorrendo a processos conhecidos como *estilo brilhante* - marcado pela melodia cantabile, ornamentação elaborada e pelo uso de variações - obedecia a esses princípios.

É no Brasil que Noronha encontra um ambiente musical ativo e diversificado, onde atuavam artistas locais e estrangeiros, incluindo violinistas italianos que divulgavam este *estilo brilhante*, muito associado à maior referência do instrumento, Paganini. De acordo com o Jornal *O Tripeiro*¹², (p.9) Noronha “*chegou a penetrar no Peru sem garfo nem faca*”, onde escreveu uma das suas obras mais célebres cuja partitura se perdeu. Intitulada *Los tristes del Perú*, é uma fantasia para violino e piano, supostamente inspirada num costume peculiar do país no qual as pessoas retiravam os ossos aos familiares falecidos e os transformavam em flautas.

Em 1845 casa-se com Juana Manso (1819-1875), escritora argentina e figura histórica deste país, considerada a primeira grande feminista da Argentina. Juntos tiveram duas filhas, Eulália e Hermínia. O casal parte um ano depois para os Estados Unidos, tendo Noronha realizado concertos em Nova York, Washington e Filadélfia. Não se sabe exatamente o porquê desta viagem: de acordo com Cymbron, (2019, p. 116), “*Noronha tinha quase seguramente uma personalidade aventureira*” e é fácil perceber o porquê. Ora, a ideia de o compositor ir para os Estados Unidos não parece ter sido premeditada já que não tinha uma estratégia de carreira pensada, parecendo que só o fez porque muitos músicos da época o faziam também, já que estas cidades se distinguiam por terem uma vida cultural mais rica e dinâmica.

Em 1847 Juana Manso escreveu, *Manuscrito de la madre*, um diário dedicado à sua filha Eulália, onde aborda o contexto do seu nascimento, numa época de incerteza e pobreza. Destaca-se o seguinte:¹³:

¹² https://bibliotecacasadoinfante.cm-porto.pt/sh_tripeiro/online/trip/t19306.pdf

¹³ Disponível publicamente no website dedicado à escritora <https://juanamanso.org/vida-de-juana-manso/>

*“Viemos para os Estados Unidos impulsionados pelos conselhos perniciosos de um homem que, sem dúvida, não tinha outro objetivo senão roubar o dinheiro da nossa passagem; e nós, com aquela imprudência confiante da juventude inexperiente, lançámo-nos com poucos recursos para tentar a sorte num país tão estranho e distante. No entanto, não deixávamos de saber que a nossa posição era perigosa e que o mais leve contratempo poderia trazer-nos graves consequências: e nunca a criatura pensa mais e reflete mais na sua vida do que quando dá um passo em falso ou comete uma imprudência; mas essa sensatez só vem depois da loucura consumada”.*¹⁴

No dia 5 de maio de 1846 realizou-se o primeiro concerto de Noronha em Nova Iorque, que acabou por se revelar numa má experiência.

Lott afirma no seu livro *From Paris to Peoria* (2003, p.42) que “o público de Nova Iorque tinha a maior relutância em aventurar-se a ir a concertos de um artista que não estava na moda.” (as cited in Cymbron, 2019, p. 117 e 118) Como tal, a promoção de um concerto de apresentação, principalmente de um artista estrangeiro, deveria ter sido pensada ao pormenor, com, por exemplo, envio de bilhetes à imprensa e às figuras importantes da cidade, o que não aconteceu. Assim, o espetáculo contou com apenas cem pessoas no público, tendo sido vendidos apenas onze bilhetes. Para além disso, os músicos de orquestra e solistas negaram-se a participar, temendo não serem pagos.

Após esta breve estadia em Nova Iorque, Noronha permaneceu algum tempo em Filadélfia onde realizou alguns concertos, desta vez com maior êxito. Em 1847 partem para Cuba, onde Noronha realiza concertos com sucesso, o que lhes permitem bons rendimentos. No ano seguinte nasce Hermínia, a segunda filha do casal.

Em 1853, Noronha e Juana Manso separam-se. Segue-se a passagem do músico por Londres em 1854, tendo voltado a Portugal no mesmo ano.

Citando Cymbron (2019, p. 129) “*Como português vindo de fora, encontrava-se numa posição estranha e pouco comum: não era um dos músicos locais, mas também não era um estrangeiro.*” Esta situação fez com que Noronha fosse rapidamente integrado no espaço

¹⁴ “*Nosotros veníamos a los Estados Unidos impulsados por los consejos perniciosos de un hombre que no tuvo más objeto sin duda que agarrarnos el dinero del pasaje; y nosotros, com esa confiada imprudencia de la mocedad inexperada, nos arrojamos com escasos médios a probar fortuna em país tan extraño y distante. Sin embargo no dejábamos de conocer que nuestra posición era peligrosa ya que el más leve contratempo podía acarreararnos graves consecuencias: y nunca la criatura piensa mas y reflexiona em su vida que cuando dá un paso falso o comete uma imprudencia; pero esta cordura sólo viene después del disparate consumado.*” (Manuscrito de la madre, 3 de abril de 1846)

público de debates culturais, embora sem neles intervir de forma direta. Este afastamento das estruturas musicais de Lisboa e Porto colocava-o na condição de *outsider*, sujeito a comparações com virtuosos internacionais que atuavam em Portugal e, por vezes, prejudicado por críticas vindas do exterior. Para se afirmar em Lisboa, Noronha enfrentou as mesmas dificuldades dos artistas estrangeiros; o acesso ao Teatro S. Carlos era difícil, por isso, a alternativa mais viável foi recorrer a uma sala ligada ao teatro declamado, como era o caso do Teatro do Ginásio, no Chiado, então em ascensão graças ao sucesso dos seus atores cómicos

Nos dois anos posteriores à sua chegada a Portugal, o violinista dividiu-se entre Lisboa e Porto, passando longos períodos nesta última cidade. À semelhança do que acontecera noutros lugares por onde passara, inseriu-se na vida musical portuense e expandiu a sua atividade artística a localidades vizinhas, como Guimarães — então recentemente elevada a cidade e onde havia passado a infância —, Braga e Coimbra.

Contributo de Noronha para a Ópera Nacional

É plausível considerar que o contacto próximo de Francisco de Sá Noronha com os meios literários e musicais portugueses durante a sua estadia neste país, tenha exercido uma influência decisiva na sua produção artística subsequente. Ao tocar quase sempre nos intervalos de espetáculos dramáticos e ao manifestar publicamente a sua estima por figuras literárias de relevo, como Camilo Castelo Branco, Noronha pôde familiarizar-se de forma direta com o panorama cultural lisboeta, compreendendo as expectativas do público e a valorização que este atribuía à produção estrangeira, sobretudo italiana. Sabendo das dificuldades que um compositor português enfrentava para afirmar-se no Teatro S. Carlos, onde se registava uma notória preferência pelo repertório italiano, Noronha parece ter sido impulsionado a explorar um caminho distinto, que combinasse a sua formação europeia com elementos da cultura musical nacional. Neste sentido, não é descabido sugerir que esta experiência tenha constituído um estímulo para a criação de uma ópera de carácter português, um projeto que lhe permitisse afirmar a sua identidade artística junto do público lisboeta e participar na construção de um repertório operístico nacional. Surge assim, já no Brasil, para onde regressa em 1856, a sua primeira ópera, *Beatriz de Portugal*, com libreto em português de Reinaldo Carlos Montoro, inspirada em *Um auto de Gil Vicente* de Almeida Garret. Esta ópera é bastante particular, já que se distingue por uma mudança significativa na abordagem aos libretos, em comparação com a prática habitual entre os compositores portugueses da época.

Segundo Cymbron (2019, p. 231) até então, as estreias nos teatros São Carlos ou São João exigiam que a ópera fosse cantada em italiano, e os libretos publicados refletiam esse carácter instrumental e acessório: o texto original era colocado à esquerda, acompanhado por uma tradução portuguesa à direita, que podia assumir a forma de verso, de prosa ou de pequenas sínteses de cada cena. Nessa tradição, o tradutor raramente era mencionado, sublinhando o papel secundário da versão portuguesa. Com *Beatriz*, porém, surge uma novidade: fala-se de “poesia” e de uma “versão italiana”, conferindo tanto ao texto português quanto ao italiano um estatuto literário claramente definido e valorizado.

O início de 1858 corresponde a um período de relativa ausência de exposição pública para Noronha, durante o qual, não há registo de concertos. Assim, presume-se que a partir desta época, o violinista foi-se aos poucos desvinculando desta condição de *virtuoso*, apostando cada vez mais na composição de óperas, sobretudo com libreto em português. De regresso a Portugal em 1859, onde se fixa durante quase vinte anos, estreia a sua primeira ópera no Teatro S. João em 1863 e compõe mais duas: *O Arco de Sant’Ana* (1867) e *Tagir* (1876).

Em 1878, Noronha regressa ao Rio de Janeiro, procurando reinserir-se no panorama musical e teatral da cidade, apostando, mais uma vez, na composição e não no violino. Agora, pretende escrever operetas, óperas cómicas, um género com imenso sucesso no Brasil. Para isso, colabora com o dramaturgo Artur Azevedo; juntos escrevem *A princesa dos cajueiros*, *Os Noivos* (1880) e *O Califa da Rua do Sabão*, composto 1 mês antes da sua morte, que se deu a 23 Janeiro de 1881.

O Arco de Sant’ Ana, drama lírico em 4 atos

Esta é a segunda ópera da autoria de Noronha. Foi estreada a 5 de janeiro de 1867 no Teatro S. João e gerou enorme expectativa: a procura de bilhetes foi tão intensa que logo na primeira récita já se faziam reservas para as seguintes. No entanto, as condições de apresentação foram difíceis, já que alguns cantores estavam doentes e tiveram de reduzir as suas presenças em palco ao máximo. A crítica da imprensa local fez-se, obviamente, sentir:

*O desempenho foi regular apesar de se achar reconhecidamente incomodado o tenor Prudenza, o qual, segundo nos consta, se levantou da cama para ir cantar (...) A peça está bem vestida, mas muito mal montada(...)*¹⁵

¹⁵ *O Jornal do Porto*, nº 5 (1887, p.29) https://purl.pt/14338/1/j-822-g_1867-01-06/j-822-g_1867-01-06_item2/j-822-g_1867-01-06_PDF/j-822-g_1867-01-06_PDF_24-C-R0150/j-822-g_1867-01-06_0000_1-4_t24-C-R0150.pdf

O libreto é da autoria de António Correia e Ernesto Pinto de Almeida, baseado no romance *O Arco de Sant'Ana* de Almeida Garret.

Personagens

- Aninhas (soprano)
- Vasco (tenor) – estudante, apaixonado de Aninhas
- D. Afonso (barítono) – bispo do Porto
- Guiomar (mezzo-soprano) – feiticeira de Gaia, mãe de Vasco
- D. Pedro I (baixo) – rei de Portugal
- Guterres (barítono) - arcediogo
- Pêro Cão (baixo) – familiar do bispo

Libreto

O 1º ato inicia-se de noite, numa ruela próxima do Arco de Sant'Ana, com o rapto de Aninhas a mando do bispo. Vasco, impotente, presencia o sucedido. No 2º quadro, a cena muda para uma taberna fora dos muros da cidade, e, no meio de uma rude tempestade, surge a Bruxa de Gaia. É lá que Vasco se vai refugiar. Num longo diálogo, Guiomar faz-lhe a revelação da sua maternidade, explica-lhe que o rei tem conhecimento dos abusos do bispo, e incita-o a chefiar uma rebelião. O jovem, porém, como protegido do prelado, hesita. Mas eis que chega o próprio rei e Vasco, já mais confiante, lhe pede que liberte a cidade. Num pequeno terceto, as três personagens fazem a apologia da liberdade e do amor entre um rei e o seu povo.

No 2º ato, Aninhas está só e prisioneira num dos cárceres no paço episcopal* mas é consolada pelo arcediogo Paio Guterres. Ambos são espiados por Pêro Cão. Na tasca, em Gaia, reúnem-se Vasco e outros habitantes da cidade. Guiomar incita-os de novo à rebelião e todos bebem e brindam à conquista da liberdade. O rei entra no final, a tempo de manifestar a sua vontade de vergar o tirano. Paralelamente, no palácio do bispo, este janta com a sua entourage e celebra a nova conquista feminina. Vasco chega e mostra o seu desconforto. O bispo pressente que algo de estranho se passa e questiona-se sobre se terá o jovem descoberto a sua origem.

O 3º ato vê finalmente o confronto a sós entre o bispo e Aninhas. Num longo dueto D. Afonso tenta seduzir a jovem. Quando perante a resistência desta se decide a violá-la, é interrompido e impedido por Guterres. Companheiro de juventude de D. Afonso, o arcediogo tenta chamá-lo à razão e o bispo finge anuir. Quando os dois saem, Aninhas cai junto da cruz.

É neste estado de prostração que será encontrada por Guiomar e Vasco que, entretanto, tinham conseguido infiltrar-se no paço. Os dois apaixonados reafirmam o seu amor e Vasco apresenta Aninhas a sua mãe. Guiomar promete libertá-la.

No largo da Sé, no início do 4º ato, juntam-se o povo e os habitantes das imediações do Arco de Sant'Ana, armados de caldeiras, martelos e outros utensílios. Vasco chega e assume o seu papel de chefe da revolta. Dão-se vivas ao rei. Guiomar dá ordem a Vasco para avançar. No interior da catedral, o bispo está reunido com todo o seu cabido, o povo e os caldeireiros ocupam a vasta nave do templo. Numa última tentativa, Guterres tenta chamar o bispo ao cumprimento do seu dever de pastor. Mas D. Afonso, insensível, ordena que o prendam. Nesse momento, o povo avança e tem início a verdadeira revolta. Esta será suspensa pela voz autoritária do rei que destitui o bispo. Guiomar revela então a Vasco quem é o seu pai. O bispo confessa a violação de Ester, no passado, e diz merecer a morte. O rei ordena-lhe, porém, que viva para espiar as suas culpas.¹⁶

¹⁶ Cymbron, L. *Francisco de Sá Noronha (1829-1881) Um Músico Português no Espaço Atlântico (2019, pp. 273-274)*

***Ária de Aninhas** – *Una sol voce amica qui non s'ode!*
(ária interpretada no recital final)

Una sol voce amica qui non s'ode!
Tenebra é tutto ch'al terror mi tragge!
Perchè mai cade frai crude artigli del l'astore
La casta tortorella? Ah vien mio Vasco
E da quest'orrido antro alfin mi toglì
Buon Dio, sarà mai quest'il mio sepolcro?
Avran fine così gli giorni miei?

Del sacerdote reprobò
Colpito il duro core.
Togliete mi dal carcere
Mio dio, mio Salvatore!
Salgano le mie lacrime
Al vostro eccelso tronno,
Or che me tutte o misera,
Lasciaro in abbandono

Ma la mia vita estinguisi
Fugge la luce a me...
Giá sento aprirsi il tumulo
Di questa...croce...al pié...

Nem uma voz amiga aqui se escuta!
Tudo são trevas que ao terror me levam!
Porque é que a pomba casta cai
Nas garras rudes do açor? Vem, meu Vasco
Desta horrível prisão quebrar os ferros
Será este, meu Deus, o meu sepulcro?
Acabará assim os meus tristes dias?

Do sacerdote reprovò,
O coração tocai
Tirai-me deste cárcere,
Senhor, vós que sois pai!
Que as minhas lágrimas subam
Ao vosso excelso trono
Já que sem norte,
A mísera deixaram ao abandono

A minha vida extingue-se
Vai-me fugindo a luz...
Já vejo abrir-se o túmulo
Aos pés...da vossa...cruz

Análise da ária

Esta ária inicia o segundo ato sendo, tal como mencionado anteriormente, cantada por Aninhas, que está presa. Encontramo-nos, por isso, perante uma cena tradicional de cárcere, que se desenvolve numa forma poético-musical recorrente: a *Preghiera*.

A ária propriamente dita tem início no compasso 42, precedida por um recitativo de carácter declamatório e expressivo, que permite perceber de imediato o estado de espírito da personagem. Aninhas encontra-se nervosa e desesperada para sair da prisão, sentimento que se manifesta de forma evidente através das “hesitações” rítmicas: tanto no uso da colcheia com

ponto seguida de semicolcheia, como na sucessão de várias semicolcheias numa única nota (no caso, o si natural).

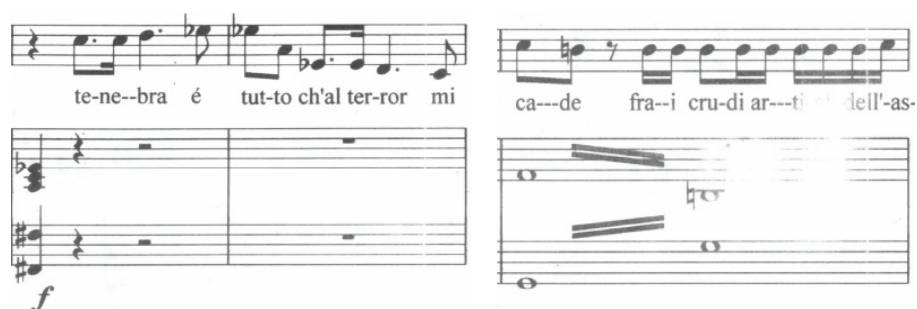


Figura 13 - Nota: Imagem retirada da própria partitura

Na Preghiera, que se inicia no compasso 42, Noronha dá continuidade ao carácter expressivo já presente no recitativo. Para tal, desenvolve uma melodia fluida, que permite à cantora explorar diversas nuances expressivas. Algumas passagens ornamentadas reforçam a emoção, mas sem recorrer a excessos virtuosísticos, mantendo o foco no sentimento da personagem. O acompanhamento mantém-se harmoniosamente simples, oferecendo suporte à voz e permitindo-lhe destacar-se com clareza.

A transformação mais significativa do carácter ocorre a partir do compasso 67, quando a personagem começa gradualmente a fraquejar. O compositor retrata este instante de forma muito expressiva, recorrendo a pequenas pausas inseridas num ritmo já de si agitado, predominantemente formado por semicolcheias no acompanhamento orquestral.



Figura 14 - Nota: Imagem retirada da própria partitura

Esta ária traduz de forma clara aquele que, na minha opinião, é o sentimento predominante em Aninhas neste momento da ópera; a vulnerabilidade. A personagem não se revela como muito dramática, caracterizando-se antes pela simplicidade e autenticidade dos seus afetos. Noronha conseguiu, ainda assim, criar um momento dramático, porém cuidadosamente adaptado às particularidades de Aninhas, recorrendo a linhas melódicas simples e a um acompanhamento delicado, com alguns destaques que sublinham a intensidade do momento sem comprometer a delicadeza da personagem.

Conclusão

Enquanto intérprete portuguesa, considero que esta investigação foi fundamental para o meu crescimento artístico e académico. Apesar de não ser possível alargar o estudo a um maior número de compositores, uma vez que se tornaria demasiado exaustivo no que toca a uma dissertação deste âmbito, este trabalho permitiu-me lançar as bases para que outros possam interessar-se pelo tema e dar continuidade à valorização do património musical português.

Ao mergulhar na vida e obra de compositores portugueses do século XIX, compreendi melhor o contexto histórico, estético e cultural em que estas obras nasceram. Poderá, numa primeira leitura, parecer que este trabalho é mais histórico do que interpretativo; porém, desde que iniciei os meus estudos em canto que nunca dispensei esta vertente. Sempre que estou em palco tenho na minha cabeça as imagens que crio a partir da investigação histórica que faço previamente o que, para além de sempre ter sido algo que eu particularmente goste de fazer, considero essencial para me tornar numa intérprete mais informada, e conseqüentemente, mais autêntica e próxima ao público, que só assim compreende o que ouve e vê.

Este trabalho não se revelou apenas num ganho pessoal, já que poderá oferecer aos colegas cantores, investigadores, professores e público uma oportunidade de (re)descobrir compositores e obras que permanecem muitas vezes no silêncio das bibliotecas e arquivos.

Através desta pesquisa pude, igualmente, refletir e questionar-me sobre o porquê da subvalorização do repertório português e da escolha do caminho “mais fácil”, ou seja, apresentar obras que, apesar do seu inegável valor, já consagradas e repetidas tantas vezes. Será por receio de que o público não aceite o “novo”? Será por preguiça de investir no estudo e reconstrução de obras que exigem maior investigação? Seja qual for a razão, acredito que cabe a nós, intérpretes e estudiosos, a responsabilidade de desafiar essas barreiras. A música portuguesa tem tanto a oferecer ao público como qualquer outro repertório italiano, francês, inglês, etc.

Gostei verdadeiramente de realizar esta investigação, que espero que abra caminho a novas descobertas e a uma melhor compreensão do nosso património musical.

Bibliografia

- Benevides, F. (1883). *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*, Lisboa, Tipografia Castro Irmão.
- Cranmer, D. (2020). Da inauguração aos alvares do Miguelismo: actividades teatrais e repertórios do Teatro de S. João (1798-1827) In L. Cymbron & A. Vasconcelos (Eds.), *O velho Teatro de S. João (1798-1908): teatro e música no Porto ao longo do século XIX* (147-175). Edições Afrontamento, Lda.
https://run.unl.pt/bitstream/10362/166267/1/Velho_Teatro_Sao_Joao_Luisa_Cymbron.pdf
- Cymbron, L. (1994). O Teatro de S. João do Porto: Novos dados sobre o seu funcionamento (1834-1876). *Revista Portuguesa De Musicologia*, 4, 147–166. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/article/view/151/153>
- Cymbron, L. (2014). Na sombra de Herculano: Miguel Ângelo Pereira e os desafios de compor ópera no Portugal dos anos 1860-70. *Arbor*, 190 (766), 1-15.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2004>
- Cymbron, L. (2019). Francisco de Sá Noronha (1820-1881) Um Músico Português no Espaço Atlântico (1ª ed.) Humus.
- Fonseca, A. (2006). *A vida musical no Porto na segunda metade do séc. XIX: O Pianista e Compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)* [Unpublished doctoral dissertation]. Universidade de Santiago de Compostela.
- Moreira, A. (1956). *Miguel Ângelo, Esboço biográfico do talentoso maestro e compositor «portuense»*, Porto, [Edição do autor].
- Vieira, E. (1900). *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, Lisboa, (Vols 1-2) Tipografia Matos, Moreira & Pinheiro.

Fontes adicionais

Cymbron, L. (2012). *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*. (1ª edição). Colibri <https://doi.org/10.34619/msaf-nuk1>

Fialho, I. (2014). A Morte Do Diabo e a Primeira Vida De Carlos Fradique Mendes, Poeta Satânico Português.

https://www.academia.edu/87137903/_A_Morte_Do_Diabo_e_a_Primeira_Vida_De_Carlos_Fradique_Mendes_Poeta_Satânico_Português

Liberal, A. Miguel Ângelo Pereira, “organista particular da capela de S. M. o Imperador do Brasil”. Actas Do Congresso A Música No Espaço Luso-Brasileiro: Um Panorama Histórico, Lisboa, Caravelas - CESEM - FCSH, 2013, Pp. 112-122.

https://www.academia.edu/8066412/Miguel_Ângelo_Pereira_organista_particular_da_capela_de_S_M_o_Imperador_do_Brasil

Lourenco, A. J. (2005). *Augusto Machado's “La Borghesina”: A Study and Critical Edition* [Doctoral dissertation, University of Cincinnati]. OhioLINK Electronic Theses and Dissertations Center. http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=ucin1123839643

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/teatro-nacional-de-sao-carlos/>

<https://educast.fccn.pt/vod/clips/1e1iuyi8i9/html5.html?locale=pt>

<https://arquivos.rtp.pt/conteudos/d-joao-v-e-a-musicologia-portuguesa/>

Anexos

1. *En vain pour dissiper l'angoise* – Lauriane de Augusto Machado

256

RÉCIT ET CANTABLE

Nº 18

Andante (♩ = 52)

LAURIANE

PIANO

un poco stentito

a Tempo

Récit.

rail

En vain pour dis-si-per l'an-

3

affrettando

-goisse qui m'assiège, Sei-gneur, j'ai crié jusqu'à vous. Dans l'ombre, autour de

tranquillo

p

moi, je sens toujours le piè-ge Et sous un vague effroi fléchissent mes ge-

cresc.

257

1. noux. Hélas! pour affermir mon âme Que n'es-tu près de moi, généreux inconnu? Dont l'obscur dévouement a toujours soutenu La malheureuse et faible femme! Pourquoi faut-il qu'une fatale loi, l'empêchant d'élever tes regards jusqu'à moi Tait plongé dans la nuit lorsque je suis au faite? J'aurais pu t'aimer, ô po-

278

Un poco agitato *Agitato ma in tempo*

L. *è - te, que dis-je? j'aurais pu... je t'ai - me... et c'est en vain Que je vou -*

L. *drais le cachier à moi mê - me: Je t'aime Jovelin, Je t'ai - me!*

Andantino (♩ = 52) *p*

L. *A - mi, la for - tu - ne ma -*

L. *- ra - tre Ne sou - rit pas à ton - ber - ceau.*

239

Poco stentato

1. *releau*
Pourtant j'ai sen-ti mon cœur bat - tre, Car

p *suivrez*

1. Dieu l'avait fait grand et beau. D'autres ont la ri-chesse u-ni-e A

mf

1. *a Tempo*
la puis-san - ce, un nom, de l'or. Ta ri-chesse à

bien rythmé

1. *(avec passion)*
toi, ton trésor, C'est ton â-me, c'est ton gé - ni - e.

mf

240

C'est ton â - me, c'est ton gé - ni e.

Je sais que ta dou - leur Ta fait le front pâle et la lè - vre

blê - me, Mais ta beau - té c'est ton mal - heur, oui ta beau -

té ta beauté c'est ton mal - heur, Et c'est pour ce - la que je t'ai -

- me. A - ni, la for - tu - ne ma

241

L. *poco stentato* *retenu*
- ra - tre Ne sou - rit pas à ton ler - ceau.

L. *suivez.*
Pourtant j'ai sen - ti mon cœur bat - tre, Car

L. *mf*
Dieu'avait fait grand et beau. D'autres ont la ri - ches - seu - ni - e

L. *avec passion*
la puis - san - ce, un nom, de l'or. Ta - richesse à toi, ton trésor, C'est ton bien rhymé.

L. *rall.* *ff*
âme, c'est ton gé - ni - e, Qui c'est ton âme et ton gé - ni - e.

2740.

2. *Deh stendil l'ali candide* - Miguel Ângelo Pereira¹⁷

Preghiera 'Deh stendi l'ali candide'

Transcr. Ana Maria Liberal Miguel Ângelo Pereira
(1843-1901)

Agitato

Soprano

Piano

S

Score

pn.

S

Score

pn.

¹⁷ NOTA: Como indicado na partitura, a transcrição da ária é da autoria de Ana Maria Liberal, a quem agradeço o gentil envio da mesma.

The image displays a musical score for soprano (S) and piano (piano, pn.). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

System 1: The vocal line begins with a fermata. The piano accompaniment features a complex texture with triplets in both hands. The key signature is one flat (B-flat).

System 2: The vocal line starts with a fermata, followed by the lyrics: "Do-ve son i - o? Lu-di-brid'es-ser par-mi d'unne-ro so - gno!". The tempo marking "Moderato" is placed above the vocal line. The piano accompaniment is mostly silent, with some triplets in the bass line at the end of the system. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat).

System 3: The vocal line starts with a fermata, followed by the lyrics: "Ques-ta ten-da Cer-to del mio ti-ran-noe". The piano accompaniment includes triplets in both hands and the instruction "col canto" (with voice) in the bass line. The key signature changes to two sharps (F-sharp and C-sharp).

The image displays a musical score for soprano (S) and piano (pn.). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 19, marked *a tempo*. The lyrics are "des - - - sa Ben in - te-si I can-tie del-le". The piano accompaniment features a *fz* dynamic. The second system starts at measure 22, marked *lento* and *Allegro*. The lyrics are "dan-ze, il suo - no. A-nel-lo la mor-te Op-pur fug - gir". The piano accompaniment includes a *f* dynamic. The third system starts at measure 26, marked *(s'inginocchia)*. The lyrics are "Ma co-meoh cie - lo?! co-me?". The piano accompaniment includes *p*, *f*, and *dim.* dynamics. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature.

The image displays a musical score for soprano (S) and piano (pn.). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Portuguese.

System 1 (Measures 32-38):
Soprano: Deh sten - di l'a - li can - di - de Bel - l'an - ge -
Piano: *p*

System 2 (Measures 39-45):
Soprano: lo del cie - lo - Da te lo spr - toa - ne - llo l'au -
Piano: *f*

System 3 (Measures 46-52):
Soprano: si - lio spe - ra an - cor Da te lo spir - toa - nel -
Piano: *p string.*

53 *poco meno*
S lo l'au - si - lio, l'au - si - lio spe - r'an - cor

53
Score
pn.

58 *legatissimo*
S Il fior tra l'om-bre ge - li-de De-cli-na_in-sul-lo

58
Score
pn.

62
S ste - lo Ma_al-fin s'in-do-ra_il cie - lo e_il fior s'av-vi-v'an - cor Ah si_de-cli-na_in-sul-lo

62
Score
pn.

Detailed description: The image shows a musical score for soprano (S) and piano (pn.). It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system starts at measure 53 and includes the instruction 'poco meno'. The second system starts at measure 58 and includes the instruction 'legatissimo'. The third system starts at measure 62. The lyrics are in Italian and describe a scene of hope and despair. The piano accompaniment features intricate melodic lines and harmonic support for the vocal parts.

The image displays a musical score for a soprano (S) and piano (pnl.) across three systems of music, measures 66 to 72. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 66-68):
Soprano: *cresc.* ste - lo Ma alfin d'in - do-ra il cie - lo *smorz.* È il fior s'av - vi-v'an - cor *poco più*
Piano: Accompanying piano accompaniment with arpeggiated figures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

System 2 (Measures 69-71):
Soprano: Buon Di - o! Buon Di - o! Deh! pro - te - ggi a
Piano: Accompanying piano accompaniment with arpeggiated figures in the right hand and a steady bass line in the left hand.

System 3 (Measures 72):
Soprano: me!
Piano: Accompanying piano accompaniment with arpeggiated figures in the right hand and a steady bass line in the left hand. A trill (*tr*) is marked on the piano part in measure 72.

The image displays a musical score for soprano (S) and piano (pn.) across three systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Italian.

System 1 (Measures 76-80):
Soprano: Deh' sten - di l'a li can - di - de Bel -
Piano: Accompaniment with chords and moving bass lines.

System 2 (Measures 81-85):
Soprano: l'an - ge - lo del cie lo Da te lo
Piano: Accompaniment with chords and moving bass lines.

System 3 (Measures 86-90):
Soprano: spir - to_a - nel - lo l'au - si - lio spe - r'an - cor l'au - si - lio spe - r'an -
Piano: Accompaniment with chords and moving bass lines, ending with a double bar line.

91

S

cor

Score

pn.

94

S

Rag-gio so-lar be - ne - fi co - Fa che me pu-re av-

Score

pn.

97

S

vi - va Gran Dio non far che pri - va io res-ti di vi - gor

Score

pn.

Detailed description: This image shows a page of a musical score for soprano (S) and piano (pn.). The score is divided into three systems, each starting with a measure number (91, 94, and 97). The first system (measures 91-93) shows the soprano part with a rest and the word 'cor' below it, and the piano accompaniment. The second system (measures 94-96) shows the soprano part with the lyrics 'Rag-gio so-lar be - ne - fi co - Fa che me pu-re av-' and the piano accompaniment. The third system (measures 97-100) shows the soprano part with the lyrics 'vi - va Gran Dio non far che pri - va io res-ti di vi - gor' and the piano accompaniment. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamics.

The image displays a musical score for a soprano (S) and piano (pn.). The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 100-103):
The vocal line begins at measure 100 with a rest, followed by a melodic phrase. A dynamic marking of *[stanca]* is placed above the final notes. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: "Ah! Ahi-me! GranDiononfar che pri - va io res-ti di-vi - gor Ah! io res-ti di vi-

System 2 (Measures 104-105):
The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment is mostly rests, with a few notes in the bass line. The lyrics are: "Ahi - me Gran Di-o Si-gno-re Non far che pri-va io res - ti di vi-

System 3 (Measures 106-108):
The vocal line consists of rests. The piano accompaniment continues with a rhythmic pattern. The lyrics are: "gor". A dynamic marking of *dim.* is placed above the piano part in measure 107.

The image shows a musical score for Soprano (S) and Piano (pn.) starting at measure 109. The key signature is one sharp (F#). The Soprano part consists of two measures with whole rests. The Piano accompaniment features a 'rall.' (rallentando) marking. The right hand of the piano plays a series of chords in the first measure, followed by a melodic line in the second measure. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes in the first measure, which then transitions into a more complex melodic line in the second measure. The score concludes with a double bar line.

3. Recitativo e Ária de Annina (*Una sol voce amica qui non s'ode!*) O Arco de Sant'Ana de Francisco de Sá Noronha

"O Arco de Sant'Ana"
Introdução, Recitativo e Ária de
ANNINA
Revisão: Jairo Grossi
Francisco de Sá Noronha
(1820-1881)

Allegretto

Annina (soprano)

PIANO

4

8

12

15

CPL 0010

2

18

U---na sol vo---ce a---mi---ca qui non

22

s'o-de! te-ne-bra é tut-to ch'al ter-ror mi

26

trag-ge! Per-chè mai ca---de fra--i cru-di ar---ti dell'-as

29

-to-re la cas-ta tor---to---rel-la? Ah vien mio Vas---co e da quest'or-rido an-troal-fin ni

33

to-gli bon Di-----o, sa--rá mai quest'il mio se-pol--co? a-vran fi---ne co--si li gior--ni

CPL 0010

38

miei?

42

Del sa-cer-do-te re-pro-bo col-pi-to ho il du-ro

45

co-re: to-glie-te-mi-dal car-ce-re mio Di-

48

o mio sal-va-to-rè! Sal-ga-no le mi-e

51

la-cri-me al vos-tro ec-cel-so tro-no!

4

54

Or che me tut-te o mí-se-ra las scia ro in ab-ban-

57

do-no Sal-ga-no le mie la-cri-me al

60

vos-tro ec-cel-so tro no, or che me tut-ti o

63

mí-se-ra las-cia-ro in ab-ban-do-

66

no! ma la mia vi-ta es tin-gui-si|

acell.....

CPL 0010

69

fug-ge la luce a me! a me!... já sen-to aprirsi il tu-----mu-lo!

73

di questa! croce! al piè! já sen-----to a---- prir-----se il

76

tu-----mu---lo di questa croce! al piè!

79

di ques-----ta cro-----ce !.. al

81

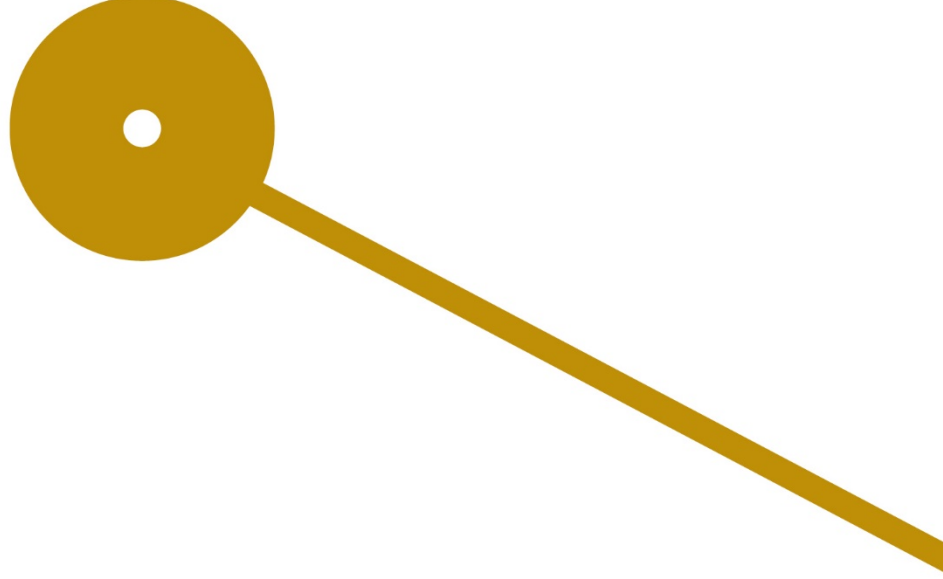
pie!

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO Artística
CANTO



**Árias de ópera para soprano escritas por
compositores portugueses do século XIX**
Beatriz Alves de Barros do Patrocínio