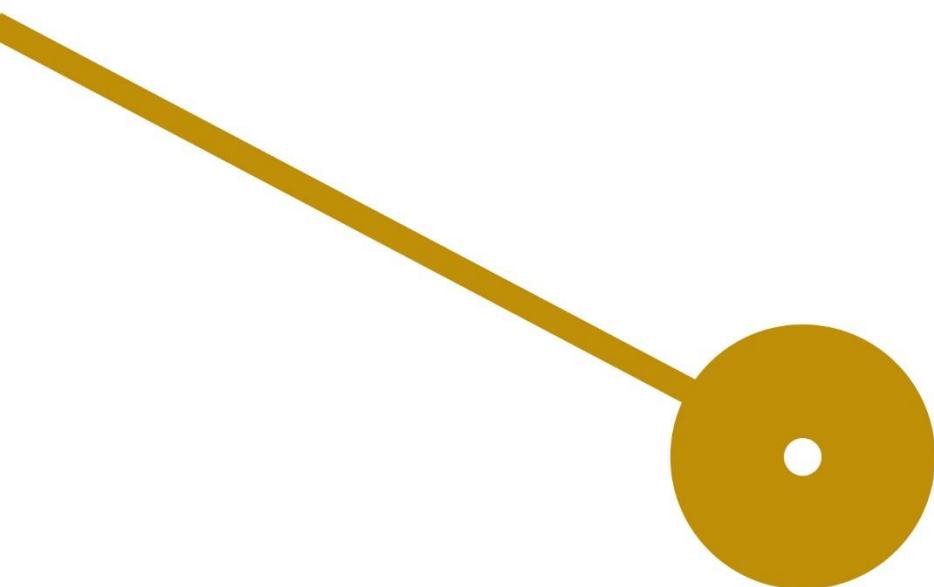


Recriar um concerto privado num salão burguês do Porto do final do século XVIII e início do século XIX

Daniela Maria Seixeira de Matos

01/2021





MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

Canto

Recriar um concerto privado num salão burguês do Porto do final do século XVIII e início do século XIX

Daniela Maria Seixeira de Matos

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.

Professora Orientadora
Professora Doutora Ana Maria Liberal

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora Professora Ana Maria Liberal por toda a ajuda, dedicação e paciência.

Agradeço à coordenadora do meu recital, Professora Magna Ferreira, e à Professora Catarina Costa e Silva pela resiliência na montagem do meu espetáculo, apesar das condições adversas devidas à pandemia Covid-19.

Agradeço a todos os colegas que participaram no meu projeto por toda a amizade e colaboração.

Resumo

O presente trabalho consiste na recriação de um concerto privado numa casa da burguesia abastada da cidade do Porto, no final do século XVIII e início do século XIX. É feita uma contextualização das práticas de música doméstica que aconteciam em várias cidades europeias e em Lisboa, com o objectivo de estabelecer padrões no que diz respeito a locais, contextos e repertório. Foi ainda efectuado um levantamento do repertório operático e instrumental que era ouvido e tocado na cidade do Porto, de forma a fazer uma recriação do evento tão filológica quanto possível.

Palavras-chave

Música doméstica; Porto; fim séc. XVIII; início séc. XIX; ópera; música instrumental; modinhas

Abstract

This paper is the recreation of a private concert held at the house of a rich bourgeoisie family from the city of Porto, in the end of the eighteenth century and beginning of the nineteenth century. It contains a contextualization of the practices of domestic music that were taking place in several European cities and in Lisbon, with the objective of establishing patterns concerning places, contexts and repertoire. A research was also conducted about the operatic and instrumental repertoire that was made in the city of Porto, in order to recreate the event in the most philological way possible.

Keywords

Domestic music; Porto; end of the eighteenth century; beginning of the nineteenth century; instrumental music; modinhas

Índice

Introdução	
1. Concertos privados na Europa e em Portugal no final do século XVIII e início do século XIX: contextualização histórica.....	4
2. Recriar um sarau doméstico numa casa burguesa do Porto.....	12
2.1. Ópera.....	13
2.1.1. Duas árias de Dircea da ópera Demofonte de David Perez.....	14
2.1.1.1. Padre Perdona.....	15
2.1.1.2. Che mai risponderti.....	16
2.1.2. Ária de Voadice da ópera Giulio Sabino do compositor Giuseppe Sarti.....	17
2.1.3. Ária de Madama Filinta da ópera Il Credulo do compositor Domenico Cimarosa.....	18
2.2. Modinhas.....	19
2.2.3. Tranquiliza doce amiga de Francisco Édolo.....	22
2.2.4. Três modinhas de António da Silva Leite.....	23
2.2.4.1. Tempo que breve passaste.....	24
2.2.4.2. Desprezar do mundo a glória.....	24
2.2.4.3. Por outro pastor Marília.....	25
2.3. Música Instrumental.....	25
2.3.1. Três minuetos e uma marcha de António da Silva Leite.....	26
2.3.2. Adágio para piano de Joseph Haydn.....	27
2.3.3. Tocata em Sol Maior de David Perez.....	27
Conclusões.....	29
Referências Bibliográficas.....	30
Anexo A – partituras	33
Ópera.....	34
Modinhas.....	71
Música instrumental.....	83
Anexo B – textos e traduções	99
Ópera	100
Modinhas	102

ESMAE

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

Este trabalho, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Interpretação Artística do Curso de Música Antiga da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, tem como principal objetivo recriar um sarau musical doméstico no Porto, na transição dos séculos XVIII para XIX. O propósito que presidiu à escolha deste tema foi o de compreender a realidade da música doméstica na cidade do Porto, em finais de setecentos e início de oitocentos e, deste modo, contribuir para um maior conhecimento da vida musical e cultural da sociedade portuense.

Na sequência de uma investigação preliminar focada nas óperas levadas à cena nos dois teatros do Porto em atividade neste período – o Teatro do Corpo da Guarda e o Real Teatro São João – surgiu a ideia de fazer um projeto artístico baseado nas personagens femininas das óperas interpretadas naqueles palcos. Esta ideia foi posta de parte quando, depois de selecionado todo o repertório operático passível de ser executado com os recursos disponíveis¹, se verificou que o conjunto de árias de ópera apurado era demasiado diverso, dificultando o estabelecimento de um fio condutor que pudesse constituir um objeto de estudo.

No entanto, a presença dominante do repertório operático na maioria das manifestações musicais na transição dos séculos XVIII para o XIX (fenómeno que se acentuaria durante toda a centúria de oitocentos), deu o mote para a ideia final e definitiva deste projeto artístico: recriar um sarau musical no seio de uma família da burguesia abastada do Porto de inícios do séc. XIX. Ou seja, simular o que teria sido a prática musical em ambiente doméstico na cidade do Porto entre 1780 e 1820. Este projeto artístico foi idealizado desde a sua génese para ser apresentado na Quinta da Macieirinha, um edifício construído em meados do

¹ Por recursos disponíveis entendem-se a disponibilidade da partitura e dos instrumentos nesta indicados.

séc. XVIII para servir como habitação de recreio de uma família burguesa portuense abastada², a família Pinto Basto, ser uma casa que terá albergado vários eventos desta natureza. Tendo em conta que a elaboração deste projeto artístico (documento escrito e recital) decorreu durante o confinamento e restrições impostas pela pandemia de Covid-19, foi impossível cumprir o que estava inicialmente planeado, quer quanto ao local de realização do recital, quer quanto ao número de instrumentistas presentes.

O presente projeto desenvolve-se em dois capítulos. No primeiro é efetuada uma contextualização histórica dos concertos privados em Portugal e na Europa, procurando demonstrar que esta realidade não era exclusiva do nosso país, antes estava presente na realidade musical e social da aristocracia e burguesia europeias de finais do séc. XVIII e início do séc. XIX. O segundo capítulo centra-se na apresentação do repertório que constitui o sarau, explicando os critérios que presidiram à sua seleção e analisando brevemente cada uma das obras.

Havendo uma grande escassez de literatura em português sobre a realidade dos concertos privados no Porto na época em estudo, foi necessário alargar a pesquisa à cidade de Lisboa, assumindo que, provavelmente, as duas cidades seriam semelhantes no que diz respeito aos passatempos musicais e culturais da burguesia e da aristocracia.

O livro de Manuel Carlos de Brito (1989), a dissertação de doutoramento de David Cranmer (1997) e a tese de mestrado de Paula Abrunhosa (1998) permitiram aceder a várias listagens e tabelas das óperas levadas à cena nos teatros do Corpo da Guarda e S. João. A dissertação de doutoramento de Vanda de Sá (2008) foi uma excelente fonte para estudar os concertos privados em Portugal de forma a entender em que consistiam, de que forma eram organizados e qual o repertório que lá era tocado. O relato do inglês William Beckford (2009), um

² Actualmente, o edifício alberga o Museu Romântico do Porto, conforme texto disponível em: <https://www.cm-porto.pt/cultura/museus-e-arquivos/museu-romantico-da-quinta-da-macieirinha> consultado a 15/05/2020

aristocrata que visitou Portugal e Espanha em 1787 - apesar de se referir, no caso de Portugal, apenas à zona de Lisboa - permitiu entender o que seria a vida diária da aristocracia e burguesia portuguesas no final do século XVIII, no que diz respeito aos seus passatempos, obrigações sociais e, especificamente, em que contextos sucediam os saraus, em que formato, e que tipo de repertório poderia ser esperado ouvir-se nestes momentos de convívio. O trabalho académico de Vanda de Sá é relevante, também, por fazer várias menções a concertos privados em Viena, a capital da Áustria.

No livro que Manuel Carlos de Brito e David Cranmer publicaram em 1989 foram também encontradas informações relevantes sobre a música doméstica em Lisboa no final do século XVIII e início do século XIX.

A contextualização histórica do género Modinha foi tratada de forma exemplar por Marcos Magalhães (2018) na sua dissertação de doutoramento, e o artigo de Paulo Castagna é bastante esclarecedor quanto às origens, influências e diferenças entre a Modinha e o Lundu.

A dissertação de doutoramento de Walter Luís Alves da Silva (2015) e o artigo de Nicholas Temperley (1959) foram de extrema importância para entender a realidade da música doméstica na Europa, mais concretamente na cidade suíça de Zurique e na Inglaterra da primeira metade do séc. XIX.

1. Concertos privados na Europa e em Portugal no final do século XVIII e início do século XIX: contextualização histórica

No final do século XVIII e início do século XIX, a palavra ‘concerto’ remetia a uma realidade um pouco distinta daquilo a que hoje damos a mesma denominação. A noção atual de uma grande sala de concertos, à qual o público se desloca exclusivamente com objetivo de ouvir uma ou várias obras musicais, era, no período que está aqui em estudo, algo muito pouco comum, sendo mais frequente a presença da música acompanhando outros eventos sociais. Mesmo os espetáculos operáticos eram sobretudo ocasiões de convívio, mais do que momentos de fruição cultural. (Lawson, 2002)

Segundo Vanda de Sá (2008), no final do século XVIII a cidade de Viena constituía um modelo de sociedade cosmopolita que seria reproduzido e imitado pelas classes altas de toda a Europa e onde estavam incluídas as práticas culturais e musicais.

O Duque de Lafões, D. João Carlos de Bragança, sobrinho do Rei D. João V, foi um aristocrata português que viajou por toda a Europa e travou amizade com algumas das personalidades mais relevantes do final do século XVIII, tais como a Imperatriz Maria Teresa da Áustria, Pietro Metastasio, Christoph W. Gluck e Wolfgang A. Mozart, que tinha habitação em Viena e organizava assembleias no seu salão, para as quais eram convidados vários elementos da aristocracia e alta burguesia³ (Costa & Monteiro, 2006). Apesar de poucas referências encontradas nos relatos do Duque sobre o repertório, era frequente interpretar-se nos seus salões música de Joseph Haydn, muito em voga na Áustria e em toda a Europa, e de Christoph W. Gluck, um dos participantes nestes saraus (Sá, 2008). A integração de árias de óperas italianas no programa musical destes eventos era aqui também uma realidade, uma vez que na própria corte austríaca era observada essa prática.

Na cidade suíça de Zurique, especialmente no início do século XIX, Luiz Alves da Silva descreve a existência de uma clara diferenciação entre *hausmusik* e música com espírito de salão. A primeira era definida como símbolo dos ideais nacionalistas germânicos, simples e pura, enquanto a segunda representava o cosmopolitismo, portanto impura e profana. Na *hausmusik*, profissionais e amadores reuniam-se para praticar e conhecer nova música apenas por amor a ela, preferivelmente num ambiente sem pessoas a conversar durante a execução das obras. Nestes eventos, conhecer e apreciar a música era o objetivo principal, não havendo outro tipo de atividades a acontecer no mesmo espaço. Na música com espírito de salão, tratando-se de um evento essencialmente de socialização, o repertório era

³ O Duque de Lafões foi também fundador da Academia das Ciências em 1780, tornada Real Academia das Ciências em 1783 por D. Maria I, concedendo-lhe a proteção real (Monteiro & Costa, 2006)

selecionado de forma a agradar ao maior número de pessoas presentes, que poderiam pertencer tanto à aristocracia como à classe média. Aqui a música estava quase sempre em segundo plano, no papel de mero entretenimento (Silva, 2015).

Luís Alves da Silva (2015) descreve três práticas musicais domésticas que faziam parte do quotidiano da família Däniker-Haller:

- a) momentos musicais espontâneos em círculo íntimo que consistiam em reuniões não planeadas, onde era interpretado repertório para piano ou repertório para canto, ou para um instrumento solista com acompanhamento de piano;
- b) momentos de música de câmara onde um grupo de amigos e/ou familiares interpretava repertório previamente combinado e estudado. A escolha do repertório dependia do instrumento que cada um tocasse;
- c) concertos – resultariam, frequentemente, do anterior em que um conjunto de amigos apresentava, no contexto de uma festa ou convívio doméstico, a uma assembleia de amigos e/ou convidados a música ensaiada previamente.

Estas práticas da família Däniker-Haller são, curiosamente, muito semelhantes a algumas das práticas adotadas pela família Mendelssohn Bartholdy, em Leipzig:

A mãe Lea, a filha Fanny e o filho Felix tocavam primorosamente piano, e a filha mais nova Rebecca também foi assim educada; Felix tocava, além disso, violino e viola, e o filho mais novo, Paul tocava violoncelo; todos cantavam e, aparentemente, era Rebecca que tinha a melhor voz. Uma espécie de concertos domésticos eram assim chamadas *Sonntagsmusiken* – músicas dominicais, que ocorreram a partir de 1821. [...] Muitas vezes, o repertório a ser executado era discutido e decidido antecipadamente, mas sempre havia espaço para improvisações e apresentações de eventuais visitas inesperadas. (Silva, 2015, pp. 24-25)

Ainda sobre a música em ambiente doméstico na Suíça⁴, Silva afirma que a prática de música em ambiente familiar nos países católicos e protestantes tinha algumas características distintas. Nos países protestantes, até ao final do século XVIII, a música doméstica restringia-se quase somente à prática de Hinos religiosos e salmos. A partir do séc. XIX intensifica-se a

⁴ A ausência de uma corte e de uma aristocracia na Suíça que favorecesse a prática de música privada e que servisse de referência cultural para o resto da sociedade contribuiu para o facto de a música praticada em ambientes domésticos até finais do século XVIII fosse essencialmente música sacra. (Silva, 2015)

prática de canções tradicionais e música folclórica. Como consequência, o órgão positivo tornou-se o instrumento mais comum (Silva, 2015).

No artigo que publicou em 1959, Nicholas Temperley estuda a situação da música doméstica nas principais cidades de Inglaterra, nos primeiros sessenta anos do séc. XIX, maioritariamente pela análise do repertório que sobreviveu. Temperley observa que neste período, os concertos públicos em Inglaterra eram quase exclusivamente *Grand Miscellaneous Selections* ou Miscelâneas. Isto é, eram eventos públicos que consistiam na apresentação de um conjunto de peças de géneros variados e de diferentes países. Estes concertos, à semelhança da *música de salão* germânica, eram frequentados por pessoas de diferentes classes sociais e com gostos musicais distintos. O repertório variava entre árias e aberturas de ópera, peças instrumentais, andamentos de sinfonias, concertos, cantatas e até música sacra (Temperley, 1959). Nesta época surgiu, ainda, uma grande quantidade de novo repertório para ser tocado em salas e salões domésticos, tais como canções, música a solo para instrumentos de tecla e música para pequenos ensembles, música totalmente original ou arranjos de obras conhecidas do público da época (música de concerto ou ópera) arranjadas neste período para instrumentações ou *ensembles* mais reduzidos:

Every work that gained popularity in concerto or theatre was speedily reproduced in arrangements for piano solo or duet, and for combinations of piano or harp with flute, violin, 'cello and guitar. Operatic songs were published with piano accompaniment. (Idem, 1959, p. 34)

Música de Haydn e Mozart (assim como, mais tarde, Beethoven), à semelhança do exemplo Austríaco - nomeadamente os quartetos de cordas - era frequente, assim como música sinfónica e operática que era adaptada aos recursos domésticos através de reduções para piano ou para pequenos ensembles. Dentro da música operática, Inglaterra não é exceção na preferência pelo repertório italiano, existindo até registos da contratação de cantores profissionais italianos para o entretenimento dos convidados. Além do repertório já descrito, em Inglaterra era comum também a prática de música vocal como *glees*⁵ e *part-songs*⁶, canções em inglês, baladas e hinos. A prática dos *glees*, *part-songs*, canções em inglês e baladas era transversal a todas as classes sociais, desde a burguesia e aristocracia até à nova classe trabalhadora. A única diferença residia apenas no acompanhamento instrumental: nas classes mais altas a música era acompanhada ao piano, enquanto nas

⁵ Peças vocais a várias vozes, normalmente sem acompanhamento instrumental, que foram populares em Inglaterra entre o final do Barroco e o início do Romantismo. (Maclean, 1906)

⁶ Canções para pelo menos duas vozes e sem acompanhamento instrumental. (Frost, 1906)

classes mais baixas o acompanhamento era feito por instrumentos menos dispendiosos, como por exemplo guitarras. Já a prática dos hinos estava associada essencialmente à classe trabalhadora. Na prática musical amadora havia uma rígida distinção de género entre os vários instrumentos: o piano, a guitarra e a harpa eram essencialmente tocados por mulheres; o violino, a flauta e o violoncelo eram instrumentos destinados aos homens. Esta era uma prática seguida com alguma rigidez pelas classes média e alta na educação dos seus filhos, havendo até vários relatos de críticas severas a concertos e apresentações, em que um homem ou uma mulher não estaria a tocar o instrumento que lhe é destinado pelo seu sexo.

Segundo Vanda de Sá (2008), em Portugal, e em particular em Lisboa, os concertos privados - também designados por saraus – realizados nas casas da burguesia e da aristocracia, podem distinguir-se entre dois géneros: os de carácter espontâneo e as assembleias organizadas.

A prática musical privada de carácter espontâneo acontecia quase sempre como consequência de um outro evento social. Por exemplo, após um jantar, um passeio ou uma ida à missa, um pequeno grupo de familiares e amigos decidiam reunir-se numa sala ou num salão de uma casa privada que podia, ou não, ser a habitação de um dos elementos do grupo, para um momento de convívio. Enquanto alguns dos participantes cantavam e tocavam, outros passavam o seu tempo a ler, a declamar poesia, a jogar, a desenhar e a conversar. A componente musical deste género de saraus estava condicionada por vários fatores, como a disponibilidade de instrumentos, a disponibilidade de convivas que soubessem tocar esses instrumentos e a disponibilidade de repertório impresso, apesar de muita música ser executada de memória. Estes condicionalismos vão também, naturalmente, variar conforme a classe social que promove o sarau, dado que a disponibilidade de recursos, nomeadamente instrumentos, seria tanto maior quanto mais abastado fosse o anfitrião. No caso de um sarau num salão da classe alta, era por vezes possível contar também com a presença de músicos profissionais que poderiam tocar a solo ou em conjunto com os músicos amadores:

Claro que tudo conspirava para fascinar e inflamar uma imaginação juvenil – a elegância e o esplendor das instalações, espelhos que sobem do chão, como pórticos de quiméricas mansões, refletindo flutuantes e ligeiras figuras juvenis, o perfume das rosas e a deliciosa música de Haydn, executada por Rumi, Palomino e mais dois executantes, primeiros músicos de Lisboa e talvez da Europa. Gelati, Joaquim de Oliveira e Policarpo, que acabava de chegar das Caldas, cantaram uma série de árias com uma delicadeza extraordinária. Os meus convidados não começaram a retirar antes das onze, e tenho razões para acreditar que todos eles partiram muito satisfeitos com a noite que passaram. (Beckford, 2009, p.63-64)

Entre os músicos profissionais convidados para tocar em eventos privados, como os acima citados Pedro Rumi e José Palomino, os cantores não seriam uma exceção, sobretudo em casas de famílias da classe alta, apesar de a participação destes, segundo Sá, muitas vezes se supor gratuita. Além dos cantores profissionais, não era raro que elementos da família anfitriã ou convidados cantassem, sendo aqui também a execução de árias de ópera uma prática com grande popularidade. Neste caso o repertório seria frequentemente escolhido, tal como mencionado anteriormente, consoante aquilo que os convidados tivessem ouvido recentemente, normalmente nos teatros de ópera assim como tendo em conta o tipo de exigência técnica – já que estes convidados não eram cantores profissionais. (Sá, 2008)

Tratando-se de um sarau num salão de classe média, os participantes eram quase exclusivamente músicos amadores e os instrumentos disponíveis seriam também mais reduzidos:

O instrumentário circunscrito a um violino ou bandolim, sem recurso à contratação de músicos profissionais, é descrito em vários entremezes que nos remetem para assembleias de reduzido investimento musical, em contexto doméstico de classe média. (Sá, 2008, p. 211)

As assembleias organizadas eram festas, bailes ou eventos em que o anfitrião convidava familiares e amigos para disfrutarem de um momento de convívio que incluía quase obrigatoriamente música. Para além de serem momentos de socialização, estas assembleias organizadas serviam também para exibir o poderio económico do anfitrião. Quanto mais abastado fosse o promotor da festa, mais requintadas eram as refeições, maiores eram os salões de baile e a variedade de jogos disponíveis, e mais elevada era a qualidade dos músicos. Com efeito, para além da prática musical amadora que era protagonizada pelos convivas que soubessem cantar ou tocar um instrumento, nos eventos das classes sociais mais abastadas tomavam parte vários ensembles formados por músicos profissionais, nalguns casos até orquestras (Sá, 2008). A seguinte citação do *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* ilustra bem essa sumptuosidade:

Pela descrição que ele [grão-prior] me fez da festa, deve ter sido muito romântica e sumptuosa. A casa, bem como os jardins, cobertos de flores, escondem-se no meio de uma mata com grandes árvores, laranjais e imensas murtas. Pelas moitas havia orquestras e os brilhantes pavilhões, todos iluminados no meio da escuridão da espessa folhagem, eram como edifícios feéricos. Os Portugueses, quando a oportunidade se lhes oferece, perdem a cabeça com divertimentos. (Beckford, 2009, p. 84)

Naturalmente, a corte portuguesa de D. Maria I desempenhou um papel intensivo na promoção musical dentro do espaço interior e privado da Família Real, onde eram realizadas festas, bailes, serenatas, saraus e vários tipos de entretenimento musical, ou que contava com a participação de vários músicos. Apesar de o foco deste projeto não ser a música feita na corte, é importante referi-la pois constituía o modelo para as praticas que aconteceriam nas casas privadas da alta e média sociedade de Lisboa e, provavelmente, do Porto (Sá, 2008). Os músicos que pertenciam à Real Câmara eram frequentemente convidados para participar em eventos privados das principais famílias da aristocracia e burguesia lisboetas.

Para além de Lisboa, Ernesto Vieira, na entrada sobre o organista e compositor José Maurício (1752-1818), que publicou no seu *Diccionario Biographico de musicos portuguezes*, menciona os saraus que ele organizava na sua casa em Coimbra:

José Mauricio tinha pela sua arte um amor desvelado; por isso costumava reunir em casa os melhores artistas e amadores residentes em Coimbra, e ali se executava boa musica de camara, tal como os quartettos [sic] de Haydn, Mozart e outros. Elle mesmo tocava um pouco todos os instrumentos de arco, seu irmão, Francisco Mauricio, tocava violino e trompa, suas sobrinhas cantavam. Os saraus musicas em casa de José Mauricio tiveram notoriedade e deixaram memoria em Coimbra. (Vieira, 1900, vol2, pp. 75-76)

No caso da cidade do Porto, apesar da ausência da aristocracia que protagonizou o cenário da música privada em Lisboa (Sá, 2008) é, no entanto, possível assumir que seriam observados padrões semelhantes aos da capital no que diz respeito ao comportamento das classes sociais média e alta, na promoção de assembleias e bailes e na participação de músicos profissionais e amadores em eventos privados. O repertório tocado nos saraus domésticos em Portugal não diferia muito do que era feito no resto da Europa. William Beckford menciona obras para piano de Joseph Haydn e compositores de ópera, sobretudo italianos, mas também os portugueses João de Sousa Carvalho⁷ e Jerónimo Francisco de Lima⁸.

Para a noite, o vento começou a soprar, frio e chuvoso, fazendo rodopiar as folhas nas varandas e martelando as vidraças. Aconcheguei-me em almofadas no canto do divã, enquanto Franchi tocava um adaggio [sic] de Haydn e o abade tomava rapé

⁷ Compositor português, autor de várias óperas, e que sucedeu a David Perez em 1779 como mestre de música da Família Real. Faleceu em 1798.

⁸ (1741-1822), compositor português conhecido pelas suas óperas e composições religiosas.

com tristeza e abatimento. (...) refugiei-me ao cravo e cantei Pietoso Enea e mais duas ou três árias de Lima e de João de Sousa (...) (Beckford, 2009, pp.140-141)

No caso das assembleias organizadas, a música instrumental desempenhava um papel importante, uma vez que cumpria funções práticas além das de entretenimento. A crónica de 26 de Junho de 1816 transcrita por Brito e Cranmer em *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX* (1989) mostra a existência nestes eventos de uma estrutura, relativamente ao tipo de obras musicais e a ordem em que deveriam ser apresentadas⁹.

Nas cidades principais, mas sobretudo Lisboa, é de bom-tom, quando se tem convidados, começar o serão com um pequeno concerto. Estes concertos têm normalmente as seguintes características. A orquestra é constituída por dois violinos, viola e violoncelo, a que se junta por vezes uma flauta. Começa-se por um assim chamado quarteto concertante de Pleyel, Boccherini, Gyrowetz ou outro semelhante. Em seguida canta-se habitualmente uma ária de ópera italiana. Depois segue-se um concerto ou solo para flauta; a seguir um outro para forte-piano, e por fim os membros do quarteto terminam com uma abertura italiana arranjada para os seus instrumentos, o mais ruidosa e jovial possível. (Brito, Cranmer, 1989, pp.38-39)

Uma característica que distingue a prática musical doméstica em Portugal dos restantes países da Europa é a inclusão de modinhas¹⁰:

Passei a noite em casa de Mr. Horne, deliciado a ouvir D. Luísa de Almeida e o seu mestre de música, cantando modinhas brasileiras. Tratava-se de uma espécie original de música, diferente de quanta tenho ouvido, a mais sedutora, a mais voluptuosa que imaginar se pode, a mais calculada para fazer perder a cabeça dos santos e para inspirar delírios profanos. (Beckford, 2009, p. 54)

Este tipo de canção erudita com influências brasileiras e africanas assim como da ópera italiana, foi o resultado de uma mistura de povos e culturas que conviviam em espaço cosmopolita português neste período. Podendo ser cantada a solo, a duas ou três vozes com

⁹ Apesar do exemplo acima ser datado de 26 de Junho de 1816, ou seja, já em pleno século XIX, é provável que não se observem diferenças significativas relativamente à prática no final do século XVIII.

¹⁰ No capítulo 2.2 a temática das Modinhas será alvo de um estudo mais aprofundado.

acompanhamento instrumental, normalmente de cravo, pianoforte ou guitarra, reúne um conjunto de influências que passam pela *romanza* ou pela *cavatina* napolitana do final do século XVIII, assim como pela música instrumental vienense, inglesa e francesa do classicismo. Apesar disto, a modinha manteve características que permitem distingui-la como inconfundivelmente portuguesa, como a inclinação para as tonalidades menores e tendência para melodias melancólicas e fatalistas (Nery, 1994).

2. Recriar um sarau doméstico numa casa burguesa do Porto

Como referido, a literatura relativa à prática musical em circuitos privados na cidade do Porto em finais do séc. XVIII e inícios do séc. XIX é bastante escassa. Como tal, toda a construção/planificação do programa do sarau doméstico que vai ser apresentado de seguida é uma emulação do que se passava em Lisboa e na Europa na mesma época no seio da alta burguesia portuense, uma vez que, ao não ser a capital, a cidade do Porto não tinha praticamente aristocracia.

Numa primeira fase de pesquisa, foi feito o levantamento de todo o repertório operático realizado nos dois teatros de que há conhecimento hoje em dia, através do trabalho de musicólogos como Manuel Carlos de Brito (1989), David Cranmer (1997) e Paula Abrunhosa (1998). Entre todos os títulos de óperas encontrados, foi imediatamente possível excluir uma parte significativa tendo em conta a impossibilidade de encontrar a partitura, seja editada, seja em manuscrito, online ou em lugares físicos dentro da possibilidade de acesso. Após esta fase, encontraram-se no IMSLP (Petrucci Music Library) oito óperas completas em *facsimile* dos compositores Domenico Cimarosa, David Peres, Giuseppe Sarti, Francesco Bianchi e Giovanni Paisiello. Foi necessário, seguidamente, analisar individualmente cada um dos *facsimile*, avaliar a sua legibilidade e selecionar as árias de ópera para serem interpretadas no recital. Este processo de pré-seleção revelou um total de 36 árias de ópera. Ainda com objetivo de realizar um recital final focado exclusivamente no repertório operático, foi feita uma segunda seleção de nove árias que se incluíam nos seguintes critérios: para uma voz (ou personagem) feminina, que se adequassem ao meu instrumento do ponto de vista do registo e também do tipo de escrita melódica – neste período não era feita distinção entre os vários tipos de voz de soprano, ou mesmo entre soprano e mezzo-soprano, pelo que foi necessário considerar o próprio registo de cada uma das obras; que contassem com uma instrumentação possível de ser executada utilizando os recursos à minha disposição no Curso de Música Antiga da ESMAE – muitas árias de ópera contam com vários instrumentos de sopro aos quais não seria possível aceder.

Com o repertório reduzido a nove árias de ópera que cumpriam os requisitos mínimos necessários para a sua realização, partiu-se para uma análise de cada uma das personagens e enredo das próprias óperas, de forma a procurar pontos em comum que justificassem a sua execução no mesmo recital. Procurou-se fazer um estudo sobre as personagens femininas, seguindo o trabalho de algumas das cantoras que as representaram na cidade do Porto, no entanto foi impossível estabelecer fatores transversais a todas as peças - já que apenas algumas eram óperas sérias, sendo outras óperas cómicas; algumas das personagens eram

protagonistas, sendo outras personagens secundárias - o que inviabilizou a possibilidade de um estudo comparativo entre as várias árias.

Assim, por sugestão da minha orientadora, Professora Ana Maria Liberal, optou-se por explorar as práticas de um tipo de evento o qual, além de possibilitar a utilização de algum do repertório operático, oferecia a possibilidade de estudar outro repertório que era feito no Porto contemporaneamente. A sugestão de fazer a recriação de um sarau, ou concerto privado, revelou-se ideal já que ofereceria uma pequena janela para imaginar e recriar o ambiente e a realidade musical, de forma mais abrangente, das classes média e alta portuenses no final do século XVIII e início do século XIX.

Esta investigação principiou pelo *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* dos anos 1787 e 1788. Aqui foi possível encontrar várias referências a concertos em contexto privado: momentos espontâneos de convivência entre Beckford e amigos, que envolviam frequentemente música, e algumas assembleias organizadas, ou festas, que apesar de referidas com menos frequência, incluíram muitas vezes comentários relativamente à componente musical. Foi possível observar que, em quase todos estes momentos privados de convivência, a música tocada e cantada era bastante diversificada, contando com momentos operáticos em que, no caso das reuniões espontâneas, eram frequentemente cantadas pelos participantes e, no caso das assembleias organizadas, podia contar com cantores profissionais ou eventualmente um convidado (Silva, 2015). A música instrumental estava presente em abundância e tinha um lugar de destaque - no caso das festas aristocráticas - já cumpria funções práticas além das de entretenimento. Especialmente no caso de Portugal é mencionada frequentemente, e com muito apreço da parte de Beckford, a prática de cantar modinhas.

Após este primeiro contacto com a prática dos concertos privados, tomou-se a opção de simular um evento desta natureza que integrasse estas três realidades musicais tendo o cuidado de seleccionar compositores do Porto - ou de alguma forma conectados à cidade - ou, nalguns casos, integrar compositores que são referidos diretamente por Beckford na sua estadia em Lisboa, podendo assumir que, sendo as práticas aristocráticas em Lisboa e no Porto semelhantes, a possibilidade de escolha e acessibilidade do repertório não seriam muito distintas nas duas cidades.

2.1. Ópera

As árias de ópera integravam os saraus de várias formas. No caso das assembleias organizadas, havia habitualmente uma ordem na forma como toda a música era apresentada

cumprindo, como já referido, uma função de entretenimento - divertindo os convidados durante o convívio, baile ou refeição - mas também uma função prática - atraindo os convidados para uma divisão diferente à medida que o momento de convívio se desenvolvia e, por exemplo, era terminada a refeição principal e a assembleia se deslocava para outro local da casa. O momento em que era esperado ouvir-se uma ária de ópera italiana seria após o quarteto de cordas que dava início à assembleia e imediatamente antes das intervenções de solistas (Brito, Cranmer, 1989). Nestes casos a ária de ópera poderia ser interpretada pela anfitriã, por um convidado ou por um cantor profissional (Silva, 2015). Nas assembleias espontâneas eram interpretadas árias de ópera conhecidas dos participantes que tinham sido recentemente ouvidas nos teatros públicos e que estavam publicadas.

Para este projeto artístico foram selecionadas óperas levadas à cena no Porto, nos teatros do Corpo da Guarda e São João, entre 1772 e 1788. São elas: *Il Demofonte* de David Perez; *Giulio Sabino* de Giuseppe Sarti e *Il Credulo* de Domenico Cimarosa.

Através dos relatos de William Beckford, sabe-se que David Perez e Domenico Cimarosa eram compositores interpretados nos saraus privados da aristocracia lisboeta:

A filha do dono da casa deleitou-me com as suas graciosas maneiras e expressivas feições. Mas quando cantou algumas arias compostas por [David] Perez e João de Sousa, fiquei deslumbrado. (Beckford, 2009, p.56)

Faltavam-me, porém, a voz e a força para cantar. Franchi trouxe-me uma admirável aria de Cimarosa, mas não tive nem voz nem força para a cantar. (Idem, p. 92)

As quatro árias das personagens femininas das óperas acima referidas contêm originalmente recitativos ou cenas anteriores que introduzem o estado de espírito expressado nestas. A intenção original era incluí-los no recital, mas as restrições impostas pela pandemia expostas na Introdução impediram a sua inclusão. No entanto, os textos e traduções das árias e dos recitativos encontram-se integralmente reproduzidos no anexo II.

2.1.1. Duas árias de Dircea da ópera *Demofonte* de David Perez

David Perez nasceu em Nápoles em 1711 e no ano de 1718 ingressou no Conservatório de Santa Maria di Loreto onde estudou violino e contraponto. Em 1752 foi convidado para vir para Lisboa, onde compôs a sua ópera *Demofonte* que foi estreada em 1759 no Teatro do Forte (paço da Ribeira). Esta ópera teve um grande sucesso e o Rei de Portugal, D. José I, concedeu ao compositor o lugar de Mestre da Capella Real. (Jackson,

1980). *Il Demofonte* foi levada à cena no Porto em 1772, no Teatro do Corpo da Guarda, tendo a personagem *Dircea* sido interpretada por Luisa Todi¹¹. (Abrunhosa, 1998)

Nesta ópera o rei Trácio, Demofonte, pergunta a um oráculo por quanto tempo irá continuar a tradição do sacrifício anual de uma jovem virgem. O oráculo responde “Enquanto o usurpador inocente se sentar no trono”. O nobre Matusio tenta proteger a sua filha, Dircea, de ser executada no sacrifício, desconhecendo, assim como Demofonte, que ela se casou secretamente com Timante, filho de Demofonte e herdeiro do trono. Demofonte quer que o seu filho Timante case com Creusa, uma princesa Frígia. O irmão mais novo de Timante, Cherinto, acompanha Creusa ao reino da Trácia e apaixona-se por ela. Quando Timante conhece Creusa, admite não poder casar-se com ela, mas sem confessar que se havia casado já com Dircea.

Dircea sabe que será sacrificada e tenta fugir, mas é presa e Demofonte ordena imediatamente a sua execução. Timante tenta libertá-la sem sucesso e é preso também. Creusa pede a Demofonte que poupe e liberte os prisioneiros, ao que o rei acede, e Timante decide abdicar do trono em favor do seu irmão mais novo, Cherinto.

Surge, então, uma carta a revelar que Dircea é filha de Demofonte, o que faz com que ela seja irmã de Timante. Este, desesperado, tenta evitar a irmã. No entanto, aparece uma outra carta que revela que Timante é filho de Matusio e, por isso, legaliza o casamento de Dircea e Timante. Ao ser o único filho de Demofonte, Cherinto torna-se o herdeiro legal do trono e pode, então, casar com Creusa. Mais nenhuma virgem será sacrificada uma vez que Timante já não será o “usurpador inocente que se senta no trono”.¹²

As duas árias desta ópera que preenchem o programa do recital pertencem a Dircea.

2.1.1.1. *Padre Perdona*

A aria *Padre Perdona* é a penúltima ária do primeiro ato da ópera. Dircea é a escolhida para ser sacrificada no ritual e pede ao seu pai que poupe a sua vida.

Tem uma estrutura *Da Capo* ou ABA e, apesar de constituir um momento operático com alguma tensão, *Padre Perdona* foi composta num ambiente pouco dramático, na tonalidade de Mi bemol Maior - facto que pode adivinhar a futura salvação da personagem.

¹¹ Luisa Rosa de Aguiar Todi (1753-1833) natural de Setúbal, foi uma cantora lírica portuguesa célebre em toda a Europa tanto em teatros de ópera como em casas da aristocracia e burguesia (Vieira, 1900)

¹² Sinopse elaborada a partir do libreto de Pietro Metastasio disponível em: <http://www.progettometastasio.it/public/testo/testo/codice/DEMOFOON%7CB%7C001> consultado a 17/02/2020

No entanto, é possível observar uma prevalência de movimentos melódicos descendentes ao longo de toda a ária, o que, neste período histórico, era um recurso frequentemente usado para simbolizar estados de espírito de tristeza ou sofrimento. A segunda secção da ária, a secção B, está na tonalidade de dó menor e é composta por duas frases nas quais Dircea se lamenta pelo seu destino e pela falta de intervenção dos Deuses: *Misera in che pecai? Come son giunta mai de' numi a questo sdegno a meritar?*. Aqui, a escrita musical torna-se um pouco mais lânguida, mantendo, todavia, a abundância de movimentos descendentes.

Neste contexto, as ornamentações da secção *Da Capo* – escritas pela intérprete – foram elaboradas com o objetivo de realçar mais a tristeza e o medo da personagem utilizando ritmos mais rápidos, mas preservando a predominância dos movimentos descendentes.

2.1.1.2. *Che mai risponderti*

A segunda ária de Dircea pertence ao terceiro ato da ópera, ao momento após o aparecimento da carta que revela que Timante, esposo de Dircea, é, na verdade seu irmão. Timante reage a esta notícia afastando-se e evitando Dircea que, então, canta a ária *Che mai risponderti*. Esta ária é uma resposta ao recitativo cantado por Creusa, a princesa Frígia, onde esta tenta convencer Dircea a agir e procurar falar com o seu esposo. O trecho tem a estrutura *Da capo* e está na tonalidade de Sol Maior.

Podemos entender a oscilação dos sentimentos de Dircea através de alguns elementos composicionais. Por um lado são claros os sentimentos de tristeza, impotência e letargia, através da abundância de suspensões e pausas, como no caso das primeiras três frases da ária - *Che mai risponderti? Che dir potrei? Che dir potrei?* – que são separadas por pausas com suspensão na parte instrumental. À semelhança do que acontece na primeira ária, *Padre Perdona*, também aqui prevalecem os movimentos descendentes.

Por outro lado, em contraste, observa-se a presença de elementos mais enérgicos que representam os momentos em que Dircea recupera alguma raiva e motivação para agir. São exemplos da fúria de Dircea as subidas melódicas rápidas, na parte instrumental, que complementam a frase *Nè so qual fulmine mi fá tremar* e as várias subidas de tessitura na voz que, ao longo das repetições desta mesma frase, vão atingindo notas cada vez mais altas até atingir um si bemol agudo no final da secção A.

Na secção *Da Capo* optou-se por destacar principalmente a raiva e força interior de Dircea, acrescentando ritmos mais rápidos às frases ritmicamente mais lentas, fazendo ornamentações mais agudas e dinâmicas mais fortes.

2.1.2. Ária de Voadice da ópera *Giulio Sabino* de Giuseppe Sarti

Giuseppe Sarti, compositor de música sacra e mais de 50 óperas, nasceu em Faenza, em Itália, no ano de 1729. Filho de um joalheiro que tocava violino, Sarti aprendeu música desde cedo e estudou composição.

A ópera *Giulio Sabino*, com libreto de Pietro Giovannini, foi composta em 1781, num período considerado pelos biógrafos de Sarti como o mais brilhante e frutífero da sua vida, durante a sua estadia em Itália (1775-1784) depois de retornar de São Petersburgo, onde compôs muito repertório operático (DiChiera, 1980).

Giulio Sabino foi estreada a 3 de Janeiro de 1781, no *Teatro San Benedetto*, em Veneza. Em Portugal, a obra foi levada à cena no Teatro São Carlos, em Lisboa, na temporada 1788-89, e no teatro São João, no Porto, na temporada de 1798-99.

O enredo desenvolve-se em 3 atos e começa depois de um ataque ao castelo do protagonista, Sabino, na Gália pelo exército romano. Sabino finge a sua morte e planeia contra-ataque com o seu fiel companheiro, Arminio. Epponina, mulher de Sabino, foi raptada e é mantida prisioneira por Tito, filho do imperador romano Vespasiano, e Annio, seu oficial. Epponina implora que a libertem e Tito, que se apaixonou por ela, fica sensibilizado pelo seu sofrimento, mas é dissuadido por Annio. Sabino acredita nos rumores de que Epponina está apaixonada por Tito. Deixando o seu esconderijo decide ir procurá-la e acusa-a de traição. Tito encontra o casal e pergunta quem é o seu visitante ao que Epponina responde dando um nome falso. Tito, impressionado com a coragem de Orgontes, contrata-o para servir no seu exército e, sensibilizado pelo sofrimento de Epponina, decide libertá-la. Annio avisa Tito de que há rumores de que Sabino ainda está vivo e Tito apressa-se a reunir o seu exército com o objetivo de o surpreender com um ataque. Epponina, em liberdade, vai ter com Sabino e avisa-o do perigo eminente. Sabino e Arminio preparam-se para atacar o exército Romano enquanto Tito e Annio dirigem o seu exército ao castelo de Sabino. Aqui encontram Sabino com a sua mulher Epponina e os seus filhos no seu esconderijo. Depois de descobrirem que Orgontes era, na realidade, Sabino disfarçado, Tito e Annio levam-no para a prisão para ser executado. Voadice, amiga de Epponina, tenta convencer Tito a não executar Sabino. Tito, sensibilizado, acede, na condição de Sabino se submeter ao poder de Roma. Sabino concorda e os seus filhos são devolvidos a Epponina.¹³

Quell'ira che in vano é uma ária do segundo ato cantada por Voadice, a amiga de Epponina, após o disfarce de Sabino como Orgontes ser desmascarado e este ser feito

¹³ Sinopse elaborada a partir do libreto disponível em:

<https://www.loc.gov/resource/musschatz.16839.0/?sp=5&r=0.151,0.092,0.981,0.402,0>. Consultado a 17/02/2020.

prisioneiro. Voadice pede misericórdia a Tito apelando ao seu coração romano e à justiça característica do seu povo. Um diálogo em recitativo entre Voadice e Tito precede a ária.

Está escrita na tonalidade de Lá Maior, com estrutura ABA e com uma pequena introdução instrumental. A secção A com o texto *Quell'ira che in vano celar tu pretendi/non é il pregio d'un core romano* tem uma escrita bastante melódica e lírica, em que Voadice tenta convencer Tito a controlar a sua ira. Esta abordagem a Tito com mais delicadeza e humildade contrasta com a secção B em que Voadice põe em causa a dignidade dos atos de Tito - *È degno un Sovrano È allora del Regno/ Che frena lo sdegno che accorda mercè* – e canta uma linha melódica menos fluída e com mais saltos, o que pode sugerir alguma agressividade além de instabilidade e nervosismo.

2.1.3. Ária de Madama Filinta da ópera *Il Credulo* de Domenico Cimarosa

O compositor Domenico Cimarosa nasceu no ano 1749 em Aversa, Nápoles, e foi um dos principais compositores italianos de óperas cómicas. Começou os seus estudos de música no Conservatório de Sta. Maria di Loreto, em 1761, onde permaneceu por 11 anos. A ópera *Il Credulo*, com libreto de Giuseppe Maria Diodati, foi estreada em 1786 no Teatro Nuovo, em Nápoles. Esta obra foi escrita entre 1780 e 1787, imediatamente antes de Cimarosa ter sido convidado para ir para São Petersburgo como compositor, para a corte da Imperatriz Catarina II da Rússia, também chamada de Catarina, a Grande (Johnson, 1980). Em Portugal, esta ópera foi apresentada na temporada de 1787-88 tanto em Lisboa, no Teatro São Carlos, como no Teatro do Corpo da Guarda, no Porto. Foi novamente cantada em Lisboa, em 1808. (Abrunhosa, 1998)

Il Credulo é uma ópera cómica em dois atos que conta uma história de amor e ciúme centrada no triângulo amoroso Don Catapazio – Norina – Tiburno. No dia do casamento de Don Catapazio e Norina, Tiburno, amante não correspondido de Norina, tenta sabotar o enlace indo falar com o noivo e dizendo-lhe que Norina sofre de uma doença cuja única cura seria tirar-lhe um pouco de sangue, para o que lhe dá uma lâmina. Don Catapazio acredita e, quando se encontra sozinho com Norina, tenta cortá-la, ao que esta se assusta e foge. Entretanto, Tiburno vai falar com Astrolabio, pai de Norina, para lhe dizer que o noivo da sua filha sofre de uma doença que o enlouqueceu. Depois de ponderarem ambos levar Catapazio para um manicómio, Tiburno sugere que chamem um médico chinês, seu conhecido, que é muito caro mas que irá curar Don Catapazio. Quando finalmente o médico chega, Don

Catapazio recusa-se a ser curado e consegue expor a farsa de Tiburno e reconquistar a sua noiva.¹⁴

A ária *In tutti i matrimoni*, escrita na tonalidade de Lá Maior, pertence ao primeiro ato. É cantada por Madama Filinta, uma personagem encarregue de organizar o casamento de Norina e Don Catapazio. É uma ária de carácter leve em que a personagem fala de forma irónica sobre as alegrias e prazeres constantes do casamento.

Nesta ária predominam figuras rítmicas de curta duração – sobretudo colcheias – e a melodia contém bastantes saltos. Quanto à forma, Cimarosa opta por escrever um conjunto de variações sobre as várias frases melódicas apresentadas e que consistem em ornamentações, apogiaturas e notas de passagem.

O recurso à repetição (seja do mesmo texto, seja de variações do mesmo tema musical) permite ao intérprete uma maior liberdade para explorar recursos vocais e expressivos. Do ponto de vista interpretativo optou-se por enfatizar a ironia, criando um contraste entre o texto e a música – ambos de carácter leve e simples - e a vocalidade e expressividade abordadas de forma mais enérgica e dramática.

2.2. Modinhas

São frequentes as referências à prática das modinhas, não só em livros e partituras sobre o tema, que afirmam a grande popularidade deste género em Portugal e Brasil nos séculos XVIII, XIX e, no caso do Brasil, primeira metade do século XX. Mas, analisando algumas fontes escritas por participantes dos saraus no século XVIII, é possível constatar a sua popularidade pela frequência com que eram executadas, assim como o efeito que surtiram nos autores. Sendo, provavelmente, um dos testemunhos mais importantes que existem sobre a vida da aristocracia em Lisboa no final do século XVIII, eis a opinião de William Beckford sobre modinhas:

Quem nunca ouviu cantar modinhas ignora as mais voluptuosas e feiticeiras melodias que jamais existiram desde o tempo dos Sibaritas. São lânguidos e interrompidos compassos, como se o fôlego nos faltasse por excesso de enlevo e a alma anelasse despedir-se-nos do corpo para se unir àquilo a que mais queremos. Pueril e descuidadamente ganham-nos, sorradeiras, a alma antes que tenhamos tempo de a defendermos contra a sua enervante influência. Supomos estar a ingerir leite e estamos a ingerir veneno. Por mim, confesso, sou escravo das modinhas, e

¹⁴ Sinopse elaborada a partir do libreto disponível em: <https://www.loc.gov/resource/musschatz.15007.0/?sp=1>. Consultado a 17/02/2020

quando me lembro delas não posso com a ideia de abandonar Portugal. (Beckford, 2009, p.147)

Durante a segunda metade do século XVIII deu-se, um pouco por toda a Europa, um crescimento da popularidade da canção como forma de expressão musical urbana. Deu-se, também, um crescimento económico das classes médias que lhes permitiu o acesso a uma melhor educação assim como a práticas sociais que anteriormente estavam apenas associadas à aristocracia (Magalhães, 2018). Em Portugal as cidades registaram um grande crescimento com população vinda de regiões rurais que trouxe os seus hábitos culturais. Aconteceu, então, um cruzamento de práticas culturais entre os diversos estratos sociais. No caso específico de Portugal e do Brasil esse cruzamento foi, ainda, potenciado pela presença de negros, alguns escravos, outros já homens livres, que aportaram também as suas referências culturais. No caso das duas principais cidades do país – Lisboa e Porto – a maior circulação de pessoas vindas da Europa levou a uma maior circulação de costumes europeus (Nery, 2000).

A crescer ao que acaba de ser descrito, verificou-se, também, em Portugal, durante o século XVIII, uma modificação do papel da mulher, facto que contribuiu para a popularidade e a relevância social do género modinha. Antes do terramoto de Lisboa de 1755, o papel da mulher na sociedade portuguesa¹⁵ estava confinado a casa:

[...] a sua sorte é triste; por tal forma vive enclausurada que é vulgar haver simples mercadores com capela em casa e missa privada, a fim de não darem a suas mulheres e filhas o único pretexto que podem ter para pôr o pé na rua. Quanto a conversações com homens, as mulheres portuguesas só podem falar com frades e com padres e quanto a recreações não lhes é permitida outra, que não seja a de espreitar, através das rótulas das janelas, quem passa ao alcance da vista. (Description de la ville de Lisbonne où l'on traite de la cour de Portugal de la langue portugaise et des moeurs de habitants du gouvernement, 1737 apud Magalhães, 2018, p.65)

Depois de 1755 a mulher passa a ser parte integrante da vida social e cultural da cidade, participando em festas, assembleias e saraus. Dado que as modinhas eram interpretadas essencialmente por mulheres nos eventos organizados pelas classes abastadas, serviam, por isso, para que elas pudessem expressar o seu lado mais feminino e sensual. (Cruz, 1991)

¹⁵ A fonte consultada, Magalhães, 2018, refere-se maioritariamente à cidade de Lisboa.

Nos momentos de lazer das classes média e alta, as mulheres tendiam a assumir um papel protagonista ficando a cargo delas não só a organização dos eventos, como também serem as principais intervenientes na dança e na música (canto ou música instrumental. (Magalhães, 2018)

A introdução das Modinhas em Portugal aconteceu também através dos *entremez*, peças em um ato apresentadas nos intervalos ou finais de peças maiores, normalmente peças de teatro (drama ou comédias). (Magalhães, 2018). Segundo David Cranmer (2017), a primeira referência a uma modinha cantada num *entremez* aparece em *A scisma do velho poeta*, impresso em 1778. Trifónio, o protagonista, pede a Beatriz, sua filha: “Cantai aquela modinha que vos ensinou o mestre de Cravo” ao que se segue a didascália “canta o que quer”, não referindo nenhuma modinha ou texto em particular. Nestas pequenas peças teatrais são descritos vários contextos em que eram cantadas modinhas como convívios e festas, aulas com professores, momentos de improviso de um novo texto para a melodia de uma modinha já existente, a dança do *lundum* e momentos em que se dança o *lundum* também cantado. (Magalhães, 2018)

Assim, com este novo género de canção, as modinhas, temos o resultado de um contexto cultural muito particular que é uma canção normalmente escrita para uma ou duas vozes solistas e um acompanhamento instrumental simples em que a canção popular se cruza com características da escrita erudita – a *romanza*, *cavatina*, a ópera italiana, assim como os andamentos lentos dos géneros instrumentais de câmara. Esta simbiose de estilos fez também com que a modinha se tornasse apelativa para um amplo público cidadão.

Segundo Gerarg Doderer (1984) é possível estabelecer três fases no que diz respeito ao aspeto musical e ao significado sociológico das modinhas:

1ª fase – até ao final do século XVIII a modinha desenvolve-se como a canção de língua portuguesa que, influenciada pelo estilo italiano, predominava nos salões da aristocracia assim como nos teatros de ópera como canção intermédia. As modinhas, nesta primeira fase, são marcadas por um tratamento melódico característico do canto italiano e são muitas vezes compostas como duetos acompanhados por guitarra ou cravo. Muitas destas modinhas circulavam de forma manuscrita ou impressa. Entre as coleções impressas mais importantes estava o *Jornal de Modinhas*, de Lisboa, que publicava uma modinha quinzenalmente, entre 1792 e 1796 (Albuquerque, 1996).

2ª fase – no final do século XVIII surge um novo tipo de modinha que vai ser muito influenciada pela cultura da alta burguesia transformando-se, assim, numa canção de sala a uma voz com acompanhamento de piano. Aqui, a linha do canto passa a apresentar mais contrastes melódicos e rítmicos, um uso frequente da dicotomia modal menor-maior, e uma alteração frequente dos tempos fortes. Relativamente aos poemas, continuam as temáticas de índole sentimental, nomeadamente os sofrimentos amorosos, o que de certa forma reflete

uma realidade muito operática. É também de destacar o uso de melodias famosas do repertório operático, às quais se aplica um texto em português, uma prática que gera um grande entusiasmo na burguesia.

3ª fase – na primeira metade do século XIX, especialmente no Brasil, a modinha torna-se a forma mais popular de canção, facto que se pode constatar através do grande número de coletâneas de modinhas publicadas.

Além destes três períodos, Paulo Castagna (2014), baseando-se nos termos que designam as canções no *Jornal de Modinhas*, apresenta uma lista de 31 diferentes estilos desta canção que podem ser encontrados ao longo de todo o período de popularização da modinha em Portugal e no Brasil.

2.2.1. Tranquiliza doce amiga de José Francisco Edolo

Apesar de haver muito pouca informação sobre a vida deste compositor, foi possível verificar que José Francisco Edolo pertenceu a uma família de músicos que viveu no Porto nos finais do século XVIII e inícios do século XIX. José Francisco Edolo terá sido o elemento desta família com maior notoriedade. Nascido entre 1790 e 1792, foi primeiro violino e chefe de orquestra do Teatro Nacional de São João a partir do ano 1820. Para além de instrumentista e compositor, suas ocupações, também se dedicou à gravação de música. Há uma edição da abertura da ópera *Otello* de Rossini, feita no Porto no ano 1819, que tem a seguinte indicação 'J.F. Edolo, esculpiu. Anno 1819'. (Vieira, 1900)

Ernesto Vieira relata várias atuações suas como violinista, juntamente com o seu irmão João Gaspar Edolo a tocar viola de arco, em Lisboa, com 10 e 12 anos de idade, respetivamente, retiradas de *A Gazeta de Lisboa* de 13 de Julho de 1802:

Achão-se de passagem n'esta Capital os dous Meninos Edolos, da Cidade do Porto, os quaes hum de idade de 10 annos toca singularmente Rabeca, e Violeta o outro de idade de 12. Tiverão elles a honra de tocar com grande applauso em presença das Pessoas Reaes d'esta Corte; e no dia 5 deste mez houve hum beneficio em seu favor no Real Theatro de S. Carlos, onde tocárão cada hum o seu Concerto a solo, e receberão do mais respeitável Publico os maiores applausos, de que só se fazem dignos os engenhos mais insignes. No dia 14 do corrente tornão os mesmos Meninos a tocar no referido Theatro por segunda e ultima vez outros solos differentes dos que alli tocárão já. (Ernesto Vieira, 1900, vol1, p.422)

A modinha *Tranquiliza Doce Amiga* foi publicada originalmente na *Colecção de Modinhas e Cançonetas de diferentes Autores dedicada à Ex.ma Snr.a D. Theresa Benedita de Brito e Cunha por Ignacio José Schlegel*, no Porto, em 1830. Terá sido composta entre 1802 e 1820 e a dedicada foi uma cantora amadora portuense, cujo nome não é referido na partitura (Morais, 2000). A edição utilizada neste projeto artístico foi retirada do livro *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa*, com seleção, revisão e notas de Manuel Morais.

Esta modinha foi originalmente escrita para uma voz média-aguda a solo com acompanhamento de *viola*¹⁶ na tonalidade de sol Maior. Tem uma estrutura estrófica com três textos distintos para serem cantados sob a mesma melodia e estando a canção dividida em duas partes, cada verso é repetido uma vez numa estrutura AAB|CCDD. A escrita melódica é fluida com alguma ornamentação, especialmente na segunda metade da canção, contando com um acompanhamento simples que alterna maioritariamente acordes na tónica Sol Maior e na dominante Ré Maior. Indo ao encontro daquilo que estava em voga nesta época, esta é uma canção sobre desamor e esperança em que o intérprete se dirige a uma segunda pessoa, um(a) ‘amigo(a)’, e lhe vai desvendando, ao longo da canção, o seu interesse amoroso.

É de destacar a presença no primeiro texto - *Tranquiliza doce amiga/ Tranquiliza a tua dor/Firma o selo da prudência/Sobre o mistério de amor* – de uma pausa de semicolcheia a meio das palavras ‘prudência’ e ‘sobre’. Na interpretação desta modinha, foi assim procurado reforçar estas pausas com respirações sonoras que assemelhem suspiros. Procurou-se, também, criar uma atmosfera lânguida e sensual semelhante à que é referida por Beckford:

São lânguidos e interrompidos compassos, como se o fôlego nos faltasse por excesso de enlevo (...) (Beckford, 2009, p.147)

2.2.2. Três modinhas de António da Silva Leite

António da Silva Leite nasceu no Porto no dia 23 de Maio de 1759 numa família da média burguesia e faleceu na mesma cidade a 10 de Janeiro de 1833. Seguiu a carreira eclesiástica que interrompeu quando era clérigo menor – *in minoribus* – e passou a seguir uma carreira musical. Além de compositor era guitarrista, teórico e foi, além de diretor artístico do Teatro São João, mestre de capela da Sé do Porto a partir do ano 1814. Como compositor, além de modinhas, escreveu muita música religiosa que era utilizada em cerimónias por todo

¹⁶ É a denominação dada ao instrumento na própria partitura, mas será o que chamamos hoje de guitarra.

o país. Da sua autoria é a importante obra portuguesa *Estudo de Guitarra, em que se expõem o meio mais fácil para aprender a tocar este instrumento [...]*, que escreveu para auxiliar os seus discípulos. (Bessa,2018)

As três modinhas de António da Silva Leite incluídas neste projeto artístico foram retiradas do livro *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa* com seleção, revisão e notas de Manuel Morais.

2.2.2.1. Tempo que breve passaste

Esta *Moda a Solo* (Castagna, 2014, p. 6) foi publicada originalmente no *Jornal de Modinhas*, de 15 de Março de 1793, com o número 18 (Morais, 2000, p. 51). É um dos poucos exemplos de modinhas para uma voz publicadas naquele periódico, uma vez que predominavam as modinhas a duo ou a três vozes, e é a única modinha com acompanhamento de guitarra inglesa. Escrita na tonalidade de Fá menor, tem duas secções contrastantes. Uma parte inicial num ambiente mais lânguido e melancólico, em que se observa uma escrita onde abundam pausas e suspensões, que sugerem uma atmosfera meditativa e cheia de suspiros. Nesta secção A, o poema fala-nos de um tempo que já passou e que não voltará onde discurso vocal é muito fluído e flexível do ponto de vista melódico e rítmico e há uma alternância entre notas longas e sustentadas, e ritmos curtos e com grande movimento. Na secção B encontramos uma escrita mais operática com menos contrastes melódicos e rítmicos, mas com um ambiente mais enérgico onde se observam mais saltos e um registo vocal mais agudo. Ao longo de toda a peça, tal como se observa frequentemente neste género de canção, o acompanhamento de guitarra consiste em arpejos maioritariamente na tónica e na dominante.

2.2.2.2. Desprezar do mundo a glória

Este *Duo* (Castanha, 2014, pg.6) foi publicado originalmente no *Jornal de Modinhas*, de 1795, com o número 21 (Morais, 2000, p. 51). Está na tonalidade de Mi bemol Maior, e é para dois sopranos acompanhados por um baixo que alterna, como é característico deste estilo, entre a tónica e a dominante. Tanto a parte vocal como o acompanhamento contêm abundantes pausas e suspensões, o que denuncia a intenção do compositor de retratar musicalmente suspiros e respirações expressivas. Neste duo também é possível encontrar algumas linhas melódicas que lembram trechos de ópera pela sua tessitura mais aguda.

Também os movimentos melódicos rápidos injetam um elemento dramático e teatral nesta modinha.

2.2.2.3. *Por outro pastor Marília*

Este *Duo* (Castanha, 2014, pg.6) foi publicado originalmente no *Jornal de Modinhas*, de 1796 (Morais, 2000, p. 51). Está na tonalidade de Fá Maior e é dividida em três partes, sendo que as duas primeiras têm repetições. A primeira secção, em Fá Maior, de carácter simples, introduz a temática da modinha: traição e engano. Na secção B encontramos elementos musicais que podem ser considerados altamente ilustrativos do poema. Toda esta secção é escrita sobre o verso “*mas essa tua inconstância mesmo te há-de castigar*”, mas o tratamento melódico vai sofrendo alterações à medida que o texto vai sendo repetido. Começa com uma frase em Fá menor; retoma, logo de seguida, a tonalidade de Fá Maior, onde é destacada a palavra ‘inconstância’ através da presença do Dó sustenido (nota estranha à tonalidade), tema que repete na frase seguinte com pequenas variações melódicas. A terceira secção da modinha, a secção C, é mais lírica. Silva Leite inclui figuras rítmicas de maior duração e alguns ornamentos no registo mais agudo das vozes que vão ao encontro do estilo da escrita operática italiana. Também a cadência – onde é repetida várias vezes a mesma frase conclusiva com pequenas variações – nos remete claramente para o final de uma ária de ópera.

2.3. Música instrumental

William Beckford (2009) e Vanda de Sá (2008) dão conta da importância e do papel fundamental que a música instrumental tinha na música doméstica em Portugal. No caso dos saraus espontâneos, a música instrumental que era tocada dependia sempre dos instrumentos disponíveis e dos instrumentistas presentes no sarau. As famílias mais abastadas dispunham de um cravo ou um pianoforte e são frequentes também as referências a música para violino ou guitarra.

As assembleias organizadas eram eventos sociais, tais como bailes ou festas, onde, contrariamente aos eventos espontâneos, a apresentação das obras musicais seguia habitualmente uma estrutura pré-estabelecida¹⁷.

No presente projeto artístico procurou incluir-se repertório mencionado nos relatos de Beckford (2009) e Sá (2008) bem como obras de compositores portugueses da época que

¹⁷ Ver Capítulo 1.

seguramente seriam interpretados nos saraus musicais domésticos da burguesia abastada do Porto.

2.3.1. Três *minuetos* e uma marcha de António da Silva Leite

Conforme foi mencionado a propósito das modinhas¹⁸, para além de música sacra, óperas e modinhas, António da Silva Leite foi autor de várias obras instrumentais. As quatro que integram o presente projeto artístico são: *Minuete 71j* em Dó Maior; *Minuete 72j* em Dó Maior; *Minuete 84j* em Dó Maior e *Marcha 77j* em Dó Maior (Carvalho, 1994). Nenhuma destas obras apresenta qualquer indicação de instrumentação. A escrita é para dois instrumentos melódicos em clave de sol, o que, tendo em conta o contexto social e musical do próprio compositor, sugere que pode ser interpretada por dois violinos ou duas flautas. No recital deste projeto, as obras foram interpretadas por um violino (voz inferior) e uma flauta traverso (voz superior).

Os *Minuetos 71j* e *72j*, ambos em Dó Maior, têm uma estrutura muito semelhante – AABB – ou seja, duas frases musicais curtas que se repetem. No *Minuete 72j* podemos, no entanto, observar que a frase B está escrita como uma resposta à frase A, assemelhando-se a esta no seu desenho rítmico.

O *Minuete 84j*, também em Dó Maior, mais extenso do que os anteriores, apresenta a mesma estrutura AABB. À semelhança do *Minuete 72j*, também a segunda frase está escrita como uma resposta à primeira, assemelhando-se a esta no seu desenho rítmico, mas com algumas transformações e desenvolvimentos do tema inicial. À semelhança das restantes obras de Silva Leite aqui referidas, trata-se de uma linguagem simples do ponto de vista musical e técnico com uma atmosfera leve e alegre. Este *Minuete* correspondeu, no recital, a um momento dançado de forma a retratar as diferentes atividades que aconteciam nestes eventos.

A *Marcha 77j*, também em dó Maior, apresenta a mesma estrutura AABB dos *Minuetes*. A primeira frase, com ritmos pontuados, tem um carácter mais viril. A terminação na dominante funciona como espécie de pergunta que será respondida pela segunda frase, mais melodiosa e delicada. Esta marcha contrasta com as anteriores peças instrumentais por sugerir uma atmosfera um pouco mais séria e menos juvenil. Foi colocada no programa do recital em penúltimo lugar, antes da ária de ópera, de forma a introduzir o carácter mais pesado e dramático da peça que encerra o sarau.

¹⁸ Ver capítulo 2.2.

2.3.2. *Adágio* para piano de Joseph Haydn

A literatura relativa à música doméstica em Lisboa – Beckford (2009) e Sá (2008) – é farta em referências à inclusão de obras instrumentais de Joseph Haydn. Segundo Vanda de Sá (2008), no final do século XVIII observou-se uma grande circulação da música de Haydn através da sua impressão e exportação por vários países da Europa, inclusive Portugal. É exemplo o seguinte anúncio da casa comercial de João Baptista Waltmann:

O Armazem de João Baptista Waltmann (...), recebeo novamente hum grande sortimento de Musica, em que entrão as ultimas obras de Haydn, Pleyel, e toda a colecção das de Girowetz, tudo para Piano-forte, com as de muitos outros Authores modernos. (GL 28: 1800/07/15 apud Vanda de Sá, 2008, p.247)

Ora, se as obras do compositor austríaco chegaram a Lisboa, também chegaram ao Porto. Para além do estabelecimento de Waltmann, também o Fundo do Conde de Redondo contém várias cópias manuscritas de obras de Haydn para tecla, entre elas o livro *Six sonates pour le clavecin ou le Piano forte composés par Giuseppe Haydn*, que contém as Sonatas Hob XVI: nº 37 (Ré Maior), Hob XVI: nº 39 (Sol Maior), Hob XVI: nº 38 (Mi b Maior), Hob XVI: nº 35 (Dó Maior), Hob XVI: nº 36 (Dó # menor) e Hob XVI: nº 20 (Dó menor).

Para o presente projeto artístico foi escolhido o 2.º andamento, *Adágio*, da Sonata Hob XVI: nº 38 (Mi b Maior), por estar numa tonalidade próxima (dó menor) das outras obras que integram o programa do recital, facilitando a transição entre estas.

Esta sonata integra um conjunto de seis sonatas para tecla publicadas em 1780 e dedicadas a Katharina e Marianna Auenbrugger. É constituída por três andamentos: *Allegro moderato*, *Adagio* e *Finale: Allegro*. O segundo andamento tem a forma de tema e variações. É um trecho pleno de grandiosidade e elegância, bem ao estilo do ambiente aristocrático vienense onde a música de Haydn era tão apreciada.

2.3.3. Tocata em Sol Maior de David Perez

De forma a ter a música instrumental para tecla representada de uma forma mais abrangente, já que era um género muito recorrente dentro dos concertos privados, incluiu-se uma segunda obra para tecla. Estava previsto inicialmente transcrever o manuscrito de uma obra para tecla de António da Silva Leite, que se encontra na Biblioteca Pública do Porto, num

volume de obras deste compositor de música para tecla. Os condicionamentos provocados pela pandemia impediram a concretização desse plano. Deste modo, e mantendo a intenção de incluir no recital obras de compositores ligados ao Porto, ou obras que tenham sido tocadas nesta cidade, foi escolhida a Tocata de David Perez, composta em Lisboa e dedicada ao Rei D. José I.

Esta tocata é constituída por dois andamentos: *Adagio Arpeggiatto* e *Allegro*. O primeiro andamento é constituído por uma sequência harmónica de 14 compassos, sobre os quais o instrumentista de tecla tem que improvisar. O *Allegro* tem uma estrutura mais complexa, AABABA. Nesta tocata é visível o dramatismo operático de Perez em aspetos como o preenchimento harmónico e o fraseado rápido e enérgico. Tal como no andamento da sonata de Haydn, também esta tocata transmite uma certa atmosfera aristocrática que nos remete para os salões dos palácios onde foi certamente interpretada.

Conclusões

Apesar de todas as contingências provocadas pela pandemia, o objetivo deste projeto artístico foi plenamente conseguido: recriar um sarau musical doméstico no Porto, na transição dos séculos XVIII para XIX.

A escassez de bibliografia sobre esta prática musical na cidade do Porto foi um obstáculo que se procurou contornar com o levantamento de fontes relativas a concertos domésticos em Lisboa e com a escolha de repertório de músicos portuenses e árias de óperas levadas à cena nos Teatros do Corpo da Guarda e de S. João.

Um dos méritos deste projeto foi o de ter conseguido divulgar obras que são praticamente desconhecidas, como por exemplo as modinhas de António da Silva Leite - cujas partituras se encontram apenas disponíveis na versão original que foi publicada no *Jornal de Modinhas* - e as óperas de David Perez, Giuseppe Sarti e Domenico Cimarosa.

Num futuro próximo, pretende-se continuar a pesquisar, a estudar e a divulgar, numa perspetiva performativa, a música que se fez no Porto nos finais do séc. XVIII e início do séc. XIX, trazendo à luz práticas musicais historicamente inspiradas e procurando compreender a sociedade portuense deste período de uma forma mais ampla, para uma melhor representação destas práticas musicais.

Referências Bibliográficas

- Abrunhosa, P. (1998). *Ópera Italiana nos Teatros do Porto (1760-1820) Memórias de um tempo e de uma cidade* (Master's thesis). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Albuquerque, M.J. (1996). Introdução. In M. Albuquerque (Ed.), *Jornal de Modinhas: Ano I* (pp. IX-X). Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do livro.
- Beckford, W. (2009). *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha* (J.G. Simões, Trad.). 3.^a edição. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal
- Bessa, R. (2008). *António da Silva Leite criatividade e “moda” da música romântica portuense* (doctoral dissertation). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Brito, M.C. (1989). *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brito, M.C., Cranmer, D. (1989). *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Castagna, P. (2014). A modinha e o Lundu nos séculos XVIII e XIX. *História da Música Brasileira*, volume 9.
- Costa, F. D., & Monteiro, N. G. (2006). *D. João Carlos de Bragança, 2º Duque de Lafões*. Sintra: Edições Inapa
- Cranmer, D. (1997). *Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread* (doctoral dissertation). University of London, London.
- Cranmer, D. (2017). *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*. Lisboa: Edições Colibri
- Cruz, G.G. (1991). A modinha, o quotidiano e a tradição musical portuguesa em finais do século XVIII. *Revista Portuguesa de Musicologia*, Volume 1, páginas 67-74

DiChiera, D. (1989). Giuseppe Sarti. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 16*. London: Macmillan Publishers Limited.

Doderer, G. (1984). *Modinhas Luso-Brasileiras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Frost, H. F. (1906). Part-song. In J. A. F. Maitland (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol 3* (pp.632-634). London: Macmillan Publishers Limited

Jackson, J. P. (1989). David Perez. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 14* (pp.366,367). Londres: Macmillan Publishers Limited.

Johnson, J. E. (1980). Domenico Cimarosa. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol. 4* (pp. 398-403). London: Macmillan Publishers Limited

Lawson, C. (2002). Performing through history. In J. Rink (Ed.), *Musical Performance. A guide to understanding* (pp. 3-16). Cambridge: University Press

Macleon, C. (1906). Glee. In J. A. F. Maitland (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol 2* (pp.177,178). Londres: Macmillan & Co., Ltd.

Magalhães, M. (2018). *A modinha e géneros relacionados desde as suas origens até 1833* (doctoral dissertation). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa: Lisboa.

Morais, M. (2000). *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com acompanhamento de viola e guitarra inglesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda

Nery, R.V. (2000). Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinha Luso-Brasileira. In M. Moraes (Ed.), *Modinhas, Lunduns e Cançonetas* (pp. 9-22). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Nery, R.V. (2013). A música instrumental no Portugal do Antigo Regime: Práticas de Sociabilidade e Estratégias de Distingão. In F. Ferro (Ed.), *Música Instrumental no Final do Antigo Regime* (pp. 17-35). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

Sá, V. (2008). *Circuitos de Produção e Circulação da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820* (doctoral dissertation). Universidade de Évora, Évora.

Silva, W. L. A. (2015). Heinrich e Cécile Däniker-Haller – *A música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX* (doctoral dissertation). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Temperley, N. (1959). Domestic Music in England 1800-1860. In Taylor & Francis (Ed.), *Proceedings of the Royal Music Association* (pp. 31-47)

Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. 2 volumes. Lisboa: Lambertini

Anexo A - partituras

Ópera

Ária *Padre Perdona* da ópera *Il Demofonte* de David Perez

The image displays a handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation is in a historical style, likely from the late 18th or early 19th century. The score is divided into sections by performance directions: *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, *Andante*, *Allegro*, *Andante*, and *Allegro*. The music is written in a single system, with various clefs and time signatures. The lyrics "Gloria in excelsis Deo" are written below the staves. The score includes dynamic markings such as *ppia* and *ppia*, and a section labeled "Padre per". The handwriting is in a cursive style, and the paper shows signs of age and wear.



Handwritten musical score on ten staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The lyrics are written in Italian. The score features various musical markings such as *for*, *pia*, *mf*, and *for*. The lyrics are: *già che morir deggio / potrei almen parlar almen parlar / già che morir deggio / oh Dio già che morir deggio / Padre oh pene oh Dio già che morir deggio*. The handwriting is in a historical style, likely from the late 18th or early 19th century.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on ten staves, alternating between vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and appear to be a variation of the Portuguese version of 'The Rose Tree' (A Árvore do Rosal).

The lyrics are: *poteria almen parlar potes - si almen parlar potes -*

The score includes various musical notations such as clefs (Soprano, Alto, Tenor, Bass), time signatures, and dynamic markings like *for* and *pia*.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a historical style, likely from the late 18th or early 19th century. The lyrics are written in Italian and are interspersed between the staves. The lyrics include: "piae", "Padre perdona perdona o pene", "piae", "piae", "pene", "pene rammenta rammenta oh Dio oh Dio", and "piae". The music is written in a single system, with each staff containing a line of music and a line of lyrics. The lyrics are written in a cursive hand, and the music is written in a similar style. The paper is aged and yellowed.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in a historical style, likely from the late 18th or early 19th century. The music is written in a single system across the staves. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The lyrics are: "Deh pene oh Dio già che morir deggio morir deggio potest a", "Non parlar potest si non parlar potest si non parlar almen potest". The score includes various musical markings such as "pia", "f", "fio", and "for". The paper is aged and shows some staining.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in a historical style, likely from the late 18th or early 19th century. The lyrics are written in Italian and are interspersed with the musical notes. The lyrics include: "Domi.", "lar almen parlar.", "Misera in che peccat", and "Misera in che peccat". There are also some markings like "poco" and "poco" written below the notes. The paper is aged and shows some staining.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It consists of ten staves of music. The first three staves are for a vocal line, with lyrics written below them. The lyrics are in Italian and include the words "in che peccai", "come sonqiantasmai de' Numi a questo", "Noi", "per", "per", "per", "per", "per", "per", "per", "per". The fourth staff is for a keyboard instrument, with a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff is for a string instrument, with a bass clef and a key signature of one flat. The sixth staff is for a string instrument, with a bass clef and a key signature of one flat. The seventh staff is for a string instrument, with a bass clef and a key signature of one flat. The eighth staff is for a string instrument, with a bass clef and a key signature of one flat. The ninth staff is for a string instrument, with a bass clef and a key signature of one flat. The tenth staff is for a string instrument, with a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The handwriting is in a cursive style typical of the late 18th or early 19th century.

Handwritten musical score on aged paper, featuring multiple staves with musical notation and lyrics. The text includes:

- Dal Segno*
- Maur.*
- Dim.*
- Scena XIV*
- Mauricio e Manuio*
- Solo! ne'en sulmine punisce tanta empietà tanta iniqui:*

Ária *Che mai risponderti* da ópera *Il Demofonte* de David Perez

Segue l'Aria Ditea.

Sei
pondi,

Ditea
Mediato

Che mai risponderà
che dir potrai, che dir potrai var:

per pia
per pia
per pia
per pia
per pia
per pia

Handwritten musical score on ten staves. The notation is in brown ink on aged paper. The lyrics are in Italian and include the words: *pia*, *Opia.*, *all.*, *rei*, *disfendermi*, *Suggir Vorrei*, *Suggir Vorrei*, *Suggir Vorrei*, *Suggir Vorrei*, *Suggir Vorrei*, *Suggir Vorrei*.

75

So qual fulmine
mi, fá tremar ne So qual fulmine
So qual fulmine
mi, fá tre — mar mi, fá me —

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in brown ink on aged paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music consists of various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings such as *ppia* and *pp*. The lyrics are written in Latin and are interspersed between the staves. The handwriting is elegant and characteristic of the late 18th or early 19th century. The page number '75' is written in the top left corner.

A page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in a historical style, likely from the late 18th or early 19th century. The music is written in a single system across the staves. The lyrics are in Italian and are written below the staves. The lyrics include: "mar... mi fa... remar.", "pian.", "pian.", "B.", "Che mai che mai risponderii", and "pian.". The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, *rit.*, and *rit.*. There are also some markings like "rit." and "rit." written above the staves. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The lyrics are in Italian and appear to be a vocal line. The text is: "Dir che dir potrei che mai risponderii che dir che dir potrei che risponderii che dir che dir potrei". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The word "Adagio" is written above the final staff, and "Sferma" is written below the fifth staff. The paper shows signs of age, including yellowing and some staining.

Dir che dir potrei che mai risponderii che dir che
dir potrei che risponderii che dir che dir potrei

Adagio

Sferma

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves. The score includes vocal lines with lyrics in Italian and Portuguese, and instrumental accompaniment. The lyrics are: "A trei vorrei difendermi fuggir vorrei" and "A rei difendermi fuggir vorrei". Performance markings include "pica", "Allo.", "rinf.", "fug.", and "fugger. fug.".

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in brown ink and consists of ten staves. The first two staves are instrumental, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The third staff is empty. The fourth staff begins with a vocal line in treble clef, with the lyrics "gir vorrei fuggir vorrei" written below it. The fifth staff continues the vocal line with the lyrics "né só qual". The sixth staff is instrumental in treble clef, with the word "poca" written below it. The seventh staff is instrumental in bass clef. The eighth staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "tíf . . .". The ninth staff is instrumental in treble clef with the lyrics "fulmine" written below it. The tenth staff is a vocal line in treble clef with the lyrics "tíf . . .". The lyrics are written in a cursive, handwritten style. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Andante
più

Allegro

Fulmine
qual fulmine mi sa tremar mi

Andante

Sa tremar mi sa tremar mi sa tremar mi sa tre:

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It features several staves of music. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The lyrics are written in Italian and are interspersed with the musical staves. The handwriting is in a cursive style typical of the late 18th or early 19th century. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.



The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in brown ink and consists of several staves. The lyrics are written in Italian and are interspersed with the musical notation. The lyrics include: "lacrime non d'piu voce non posso piangere e non so parlar", "non so parlar non so parlar.", and "che mai respondermi". The notation includes various note values, rests, and clefs. The handwriting is elegant and characteristic of the late 18th or early 19th century.

Ária *Quell'ira che in vano* da ópera *Giulio Sabino* de Giuseppe Sarti

473

Voadice

Scena XI

E. Tito avrà tal core, d'incrudelir contro i tuoi, che vinto fu dalla spode, e di volerlo estinto! quest'on non fu il costume del

Voadice e Tito

Tito

Popolo Ro: man. A te non rendo ragioni del mio voler, e sempre giusto il castigo deol' empì. Intendo, intendo. Negando a lui difesa, tu vendichi te

stesso non la ragion del Trono, e Roma os fissa.

Segue Aria Voadice.

Violini.

Voadice

Viola col Basso

Allegro

176

p *f* *f.c.*

continuo

con Viol.

d'un core Romano il pregio non è il pregio non è il pregio non è il pre — gio il pregio non è d'im

f

Scena XII.

Tito
Tito, poi
Epponnia,
poi Voadice

Si che vive Sabini non è sicuro il

Eppo:
Trovo e sarà Tito infelice in amor Si

91

Ária *In tutti i matrimoni* da ópera *Il Credulo* de Domenico Cimarosa

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in a cursive style and includes the following parts:

- Violini:** The first staff, featuring a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation is dense with many sixteenth and thirty-second notes.
- Viola:** The second staff, also with a treble clef, one sharp, and common time. It contains fewer notes, often in pairs.
- Organ:** The third staff, with a treble clef, one sharp, and common time. It consists of a few long horizontal lines, indicating sustained notes or rests.
- Alto e basso:** The fourth staff, with a bass clef, one sharp, and common time. It contains several notes, including some with slurs.

The bottom half of the page features a large, complex musical structure with multiple staves. The notation is highly detailed, with many notes and rests. There are dynamic markings such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) scattered throughout. The overall appearance is that of a historical manuscript, possibly a composer's sketch or a working draft.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in a cursive hand and consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo) are used throughout. The second system begins with the text *Se tutti maestroni in tutti ma di-* written above the staff. The third system contains the lyrics *monj e che cora ci vedete che cosa ci vedete* written below the staff. The fourth system continues with the lyrics *uni allegria con*. The notation includes various musical symbols such as beams, slurs, and repeat signs, indicating a complex and expressive piece of music.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of staves. The first system contains a vocal line with lyrics: *rimua un misto di piacer in allegria continua un misto di piacer un*. The second system contains a piano accompaniment with lyrics: *misto di piacer. si ballo in galeggia, si ride si moteggia, e vanno o*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f*, *ff*, *f. p.*, and *f. p. f.*.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of music. The first system consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a bass clef. The third and fourth staves are for a vocal line, with lyrics written below them. The lyrics are: *vanno in bando le noje de pensier* (first line), *si balla e s'ammoreggia si ride e si mor:* (second line). The second system also consists of four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff has a bass clef. The third and fourth staves are for a vocal line, with lyrics: *regia e vanno in bando* (first line), *le noje del pensier, e vanno tutte in* (second line). The manuscript includes various musical notations such as notes, rests, clefs, and dynamic markings like *p.* and *f.*

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written in a cursive hand and consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: *bande le noje del pensier*. The second system continues the vocal line with lyrics: *le noje del pensier*. The third system features a piano accompaniment with lyrics: *in tutti i massimo = Ue in tutti i massimo = Ue che cosa ce ve = de se*. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *f.* and *p.*. The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the upper staff contains a vocal line with lyrics in Italian, and the lower staff contains a piano accompaniment. The lyrics are: "cosa vivete e si balla e s'amoreggia, si ride e si motteggia, e vanno fritte in ban-". The second system also has two staves: the upper staff contains a vocal line with lyrics in French, and the lower staff contains a piano accompaniment. The lyrics are: "Do le roje del pensier", "si balla e s'amoreggia", and "si ride e si motteggia". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *p.* and *f.*.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. It consists of two systems of staves. Each system has a vocal line with lyrics and a piano accompaniment line. The lyrics are in Portuguese and Latin. The first system includes the lyrics "e vão - tudo in ban - do" and "quia". The second system includes "noje do pensier" and "e vão - tudo in ban - do". The handwriting is in an old cursive style, and there are some ink blots and corrections on the page.

Handwritten musical score on aged paper, featuring two systems of staves. The lyrics are in Portuguese and Latin, including phrases like "e vão - tudo in ban - do" and "noje do pensier". The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *f*.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in a cursive hand and consists of several staves. The lyrics are written below the notes in both Portuguese and French. The Portuguese lyrics are: "no-je Del penzier e vano fute inbandole noje del pensier". The French lyrics are: "no-je Del pensier e vanou fute inbandole noje del pensier". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like "ff" (fortissimo) and "f" (forte). The paper shows signs of age, including some staining and discoloration.

Modinhas

Modinha *Tranquiliza doce amiga* de José Francisco Édolo

19. Tranquiliza doce amiga (Modinha)

José Francisco Edolo
(fl. 1802-1820)

Sostenuto

Tran - qui - li - za do - ce a - mi ga, tran - qui -

li - za a tu - a dor. tran - qui - li - za do - ce a -

mi - ga, tran - qui - li - za a tu - a dor.

Fir - ma o se - lo da pru - dên - cia so - bre o

mis - té - rio de a - mor. fir - ma o se - lo da pru -

dên - cia so - bre o mis - té - rio de a - mor

2. Ainda verás renascer
Da fortuna o meigo viso,
Mas não forte da tormenta
Ceder à força é preciso.

3. Doce vapor me alumia
Que exala terna esperança;
Ao negrume da borrasca,
Sucede sim a bonança.

Modinha *Tempo que breve passaste* de António da Silva Leite

N^o 18 *Moda a Solo del S. Ant. da S.^a Leite M.^o de Capela no Porto.*

Adagio
com expressão
Guitarra

Tem po que bre. ve pas. sas. . . te que
bre. ve pas. . . sas. te tarde ou. . . nun. ca ou
nunca tor. . . na rás. tarde ou. . . nun. ca ou
nunca tor. . . na rás. tor. . . na rás. tor. . . na rás. . .

All.^o
Quem com la grima spo. de ra q^{ua} com la grima spo. de ra sa
zer te tornar a traz a traz tor. nar tornar a traz sa zer te tornar a
traz. sa. . . zer te tornar a traz.
sa. . . zer te tornar a traz a traz tornar tornar. . . a traz. . .

Modinha *Desprezar do mundo a glória* de António da Silva Leite

59

N.º XXI

ANDANTE

Duo, de Antonio da S.ª Teó. M. de Capella do Porto

Desprezar do mundo aglo...ria

nao fazer ca... da su... ma es... que cerse de se

pro...prio são ef...feitos são ef...feitos

são ef...feitos de quem a ma são ef...

feitos são ef...feitos são ef...feitos

60

...tos de quem ama des. pre zar. do mundo a

glo. ria não fi. zer. ca. so da su. ma es. que...

cer se de si mesmo são ef. sei...

...tos de quem a. ma são ef. sei...

...tos de q^m ama de q^m ama de q^m ama.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, stained paper. The page is numbered '60' in the top right corner. It contains five systems of musical staves, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in a cursive hand below the vocal lines. The text includes phrases such as '...tos de quem ama des. pre zar. do mundo a', 'glo. ria não fi. zer. ca. so da su. ma es. que...', 'cer se de si mesmo são ef. sei...', and '...tos de quem a. ma são ef. sei...'. The final system ends with '...tos de q^m ama de q^m ama de q^m ama.' There is a circular stamp or seal in the bottom right corner of the page.

Modinha *Por outro pastor Marília* de António da Silva Leite

53 *N^o 18* Duo de Antonio da Silva Leite M^o de Capella no Porto.

Moderato

Por outro Pastor Ma ri... ha por outro Pastor Ma ri... ha me qu
reste a bando nar me qui... este a bando nar
mais esstau unconsta e mes
not haderast gar mas esstau unconsta gar mas esstau unconsta
ci... a mesmo se haderast gar mes not haderast gar

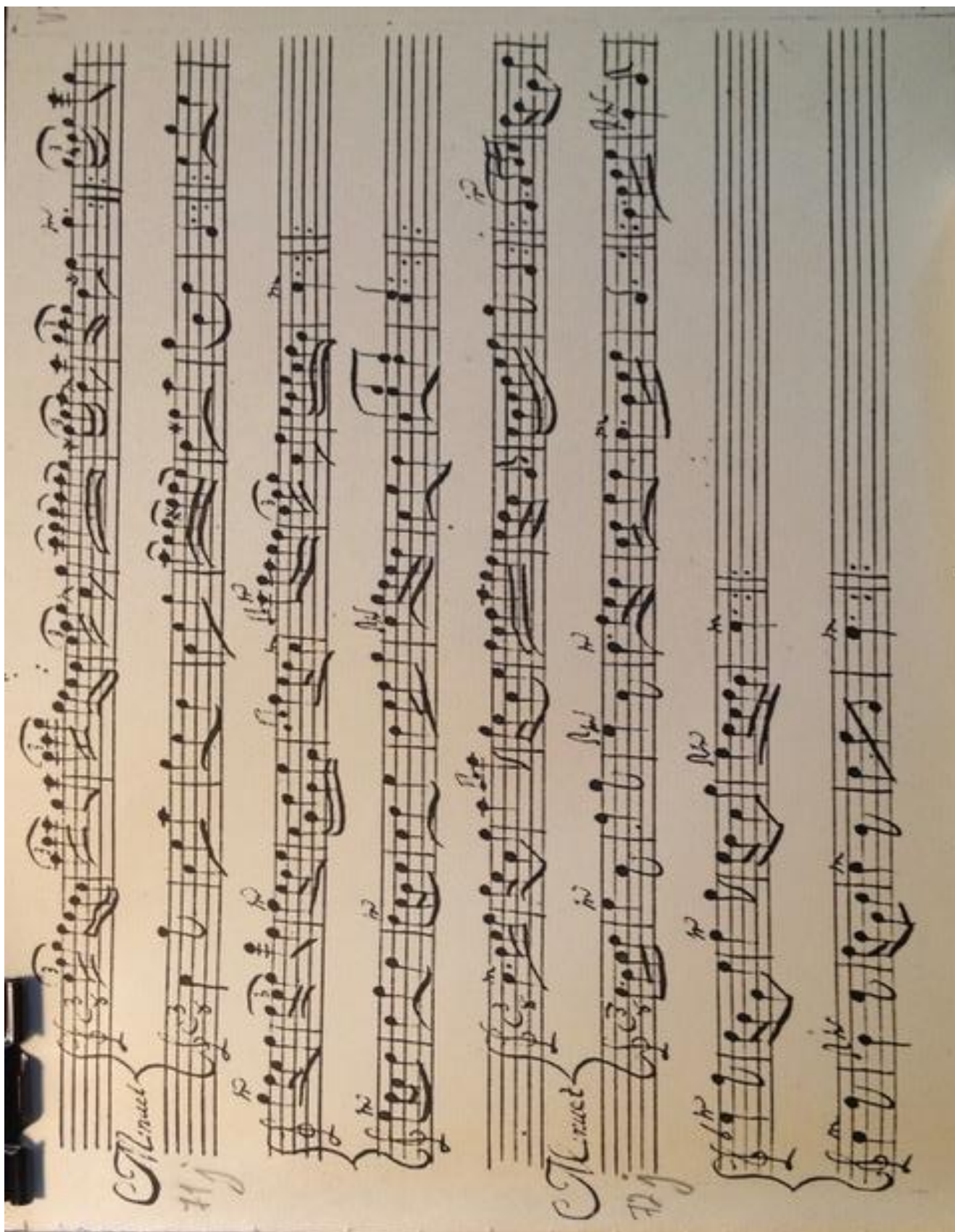
54

Allegro
Mozzissimo cru... a

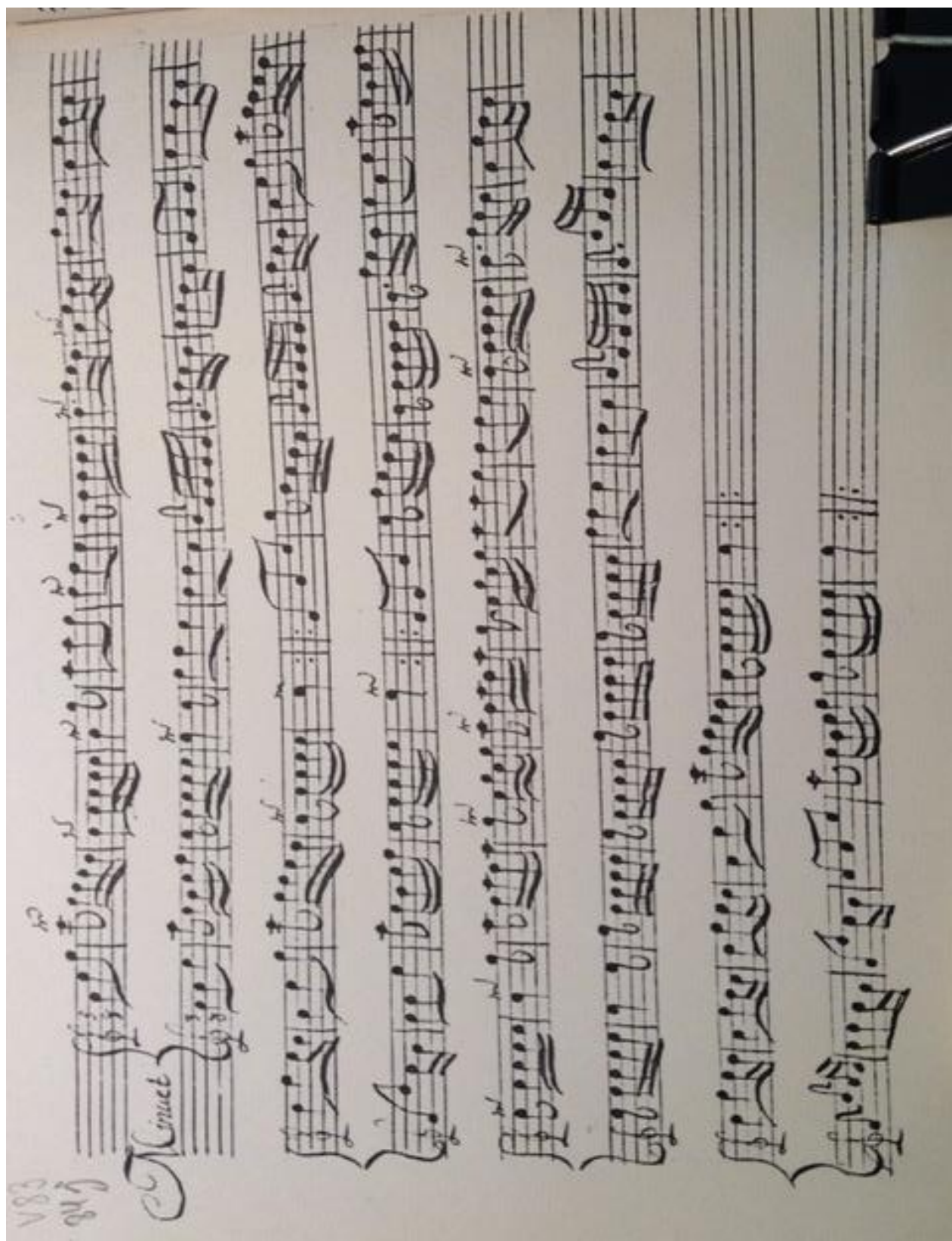
masdeia es... tar quehadevir tem... po de me vin.
gar... quehadevir tem... po de me vin. gar
quehadevir tem... po de me vin. gar de me vin. gar de
me vin. gar de me vin. gar de me vin. gar de me vin. gar.

Música Instrumental

Minuetes 71j e 72j de António da Silva Leite



Minueto 84j de António da Silva Leite



Marcha 77j de António da Silva Leite



Adágio para piano de Joseph Haydn

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system includes dynamics *p* and *pp*, and the instruction *smorz.*. The second system includes *f*. The third system includes *mf*, *f*, and *ff*. The fourth system is marked *Adagio* and includes *p* and *poco f*. The fifth system includes *p*, *f*, and *legato*. The sixth system includes *f*, *ff*, *pp*, and *p*. The score features various musical notations such as slurs, trills, and fingerings.

a) Original: *pf*

Edition Peters

11304

20

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical elements such as dynamics, articulation, and fingerings.

- System 1:** Starts with a treble clef and a bass clef. Dynamics include *pp*, *mp*, *pp*, *mf*, and *poco f*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. There are also asterisks and a 'v' marking.
- System 2:** Continues the melodic line in the treble clef with various articulations and fingerings.
- System 3:** Features a *p* dynamic, followed by *cresc.* and *f*. Includes triplets and slurs.
- System 4:** Starts with *dim.* and *p*, followed by *legato* and *f*. Includes a 5/5 time signature change in the bass line.
- System 5:** Features a *ff* dynamic and includes a 5/5 time signature change in the bass line.
- System 6:** Starts with *pp* and *p*, followed by *f*. Includes various fingerings and articulations.

a) Original: *pf*

Edition Peters

11304

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, cresc., dim.), articulation (legato), and performance instructions (attacca subito). Fingerings and ornaments are also indicated.

System 1: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *p*. Fingerings: 3, 4, 5, 5, 5. Ornaments: \wedge .

System 2: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *cresc.*. Fingerings: 4, 3, 3, 3, 3, 3, 4, 4, 4, 1, 3, 4, 1, 3.

System 3: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *f*, *p*. Fingerings: 1, 4, 2, 4, 3, 1, 4, 3, 5, 5. Ornaments: \wedge , \wedge .

System 4: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *f*, *legato*. Fingerings: 5, 2, 4. Ornaments: \wedge . Performance instruction: *a)*.

System 5: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *p*. Fingerings: 5, 3, 4, 4, 4, 2. Ornaments: \wedge .

System 6: Treble clef, 3/4 time. Dynamics: *dim.*. Performance instruction: *trattacato subito*. Fingerings: 2, 1, 3, 4. Ornaments: \wedge .

Footnote: *a)*

Tocata em Sol Maior de David Perez

Tocata em Sol Maior

De: Sonatas para instrumentos de tecla do Século XVIII

Digitado por Henrique Amândio

David Pérez

Adagio Arpeggiatto

15 *Allegro*

18 *tr*

21 *tr*

24

27 *tr*

30

Musical score system 1, measures 30-32. Treble clef, G major. Right hand: eighth-note runs. Left hand: chords and eighth notes.

33

Musical score system 2, measures 33-35. Treble clef, G major. Right hand: eighth-note runs. Left hand: chords and eighth notes.

36

Musical score system 3, measures 36-38. Treble clef, G major. Right hand: eighth-note runs. Left hand: chords and eighth notes.

39

Musical score system 4, measures 39-41. Treble clef, G major. Right hand: eighth-note runs with trills. Left hand: chords and eighth notes.

43

Musical score system 5, measures 43-45. Treble clef, G major. Right hand: eighth-note runs. Left hand: chords and eighth notes.

46

Musical score system 6, measures 46-48. Treble clef, G major. Right hand: eighth-note runs. Left hand: chords and eighth notes.

System 1: Measures 49-50. The right hand features a continuous sixteenth-note pattern, while the left hand provides a steady accompaniment of chords.

System 2: Measures 51-53. The right hand continues with sixteenth-note runs, and the left hand maintains a consistent chordal accompaniment.

System 3: Measures 54-56. The right hand shows more complex sixteenth-note passages, and the left hand continues with chordal accompaniment.

System 4: Measures 57-59. The right hand features intricate sixteenth-note patterns, and the left hand provides a steady accompaniment.

System 5: Measures 60-62. The right hand continues with sixteenth-note runs, and the left hand maintains a consistent chordal accompaniment.

System 6: Measures 63-65. The right hand features sixteenth-note passages, and the left hand provides a steady accompaniment.

66

Musical score for measures 66-68. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features a melodic line with eighth notes and some slurs, while the bass staff continues the accompaniment.

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff includes trills (tr) and slurs over the melodic line. The bass staff provides a steady accompaniment.

77

Musical score for measures 77-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff features trills (tr) and a melodic line with eighth notes. The bass staff continues the accompaniment.

80

Musical score for measures 80-82. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with eighth notes and a final cadence. The bass staff provides the accompaniment.

Anexo B – textos e traduções

Ópera

Duas árias de Dircea da ópera *Il Demofonte* de David Perez

Padre Perdona

*Padre perdona... Oh pene!
 Prence rammenta... Oh dio!
 (Già che morir degg'io,
 potessi almen parlar!)
 Misera in che peccai?
 Come son giunta mai
 de' numi a questo segno
 lo sdegno a meritare?*

Pai, perdoa... ai sofrimento!
 Príncipe, lembra-te... oh Deus!
 (Já que devo morrer,
 Pudesse ao menos falar!)
 Miserável, em que pequei?
 Como cheguei a este ponto
 De merecer
 O desdém dos Deuses?

Che mai risponderti

*Aria (Dircea)
 Che mai risponderti, che dir potrei?
 Vorrei difendermi, fugir vorrei:
 Nè so qual fulmine me fa tremar.
 Diveni stupida nel colpo atroce
 Non ho più lagrime, non ho più
 voce:
 Non posso piangere: non so
 parlar.*

Aria (Dircea)
 Que mais te responder, que posso dizer?
 Quero defender-me, quero fugir:
 Nem sei o que raio me faz tremer.
 Tornar-me estúpida perante o terrível golpe
 Não tenho mais lágrimas, não tenho mais
 voz:
 Não posso chorar: não sei falar.

Ária Voadice da ópera *Giulio Sabino* do compositor Giuseppe Sarti

Quell'ira che in vano

*Aria (Voadice):
 Quell'ira che in vano
 Cessar tu pretendi
 D'un core Romano
 Il pregio non è.
 Allora in sovrano
 É degno del regno
 Che frena lo sdegno
 Che accorda mercè.*

Aria (Voadice):
 Aquela ira que, em vão,
 Pretendes cessar,
 Não é mérito
 De um coração Romano.
 Então o soberano
 É digno de um reino
 Que contém o seu desdém
 Que concede misericórdia.

Ária de Madama Filinta da ópera *Il Credulo* do compositor Domenico Cimarosa

In tutti i matrimoni

In tutti i matrimoni

Che cosa ci vedete?

Una allegria continua

Un massimo piacer.

Si balla, si festeggia,

Si ride, si motteggia

E vanno tutte in bando

Le noje dal pensier.

Em todos os casamentos

O que é que vêem?

Uma alegria contínua

Um máximo prazer.

Dança-se, festeja-se

Ri-se, brinca-se

E todos se afastam

Dos aborrecimentos.

Modinhas

Modinha *Tranquiliza doce amiga* de José Francisco Edolo

*Tranquiliza doce amiga
Tranquiliza a tua dor
Firma o selo da prudência
Sobre o mistério de amor*

*Ainda verás renascer
Da fortuna o meigo viso
Mas no forte da tormenta
Ceder à força é preciso*

*Doce vapor me alumia
Que exala terna esperança
Ao negrume da borrasca
Sucede, sim, a bonança.*

Três modinhas de António da Silva Leite

Tempo que breve passaste

*Tempo que breve passaste
Tarde ou nunca tornarás
Quem com lágrimas pudera
Fazer-te tornar atrás.*

Desprezar do mundo a glória

*Desprezar do mundo a glória
Não fazer caso da fama
Esquecer-se de si próprio
São efeitos de quem ama.*

Por outro pastor Marília

*Por outro pastor Marília
Me quiseste abandonar
Mas essa tua inconstância
Mesmo te há de castigar
És muito crua mas deixa estar
Que há de vir tempo de me vingar.*

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA

Canto

Recriar um concerto privado num salão burguês do Porto do
final do século XVIII e início do século XIX

Daniela Maria Seixeira de Matos

