

Revista Música Hodie, Goiânia - V.13, 362p., n.1, 2013

ARTIGOS CIENTÍFICOS

Marcos Portugal: mestre de música de suas altezas reais

David Cranmer (FCSH/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal)
cranmer@netcabo.pt

Resumo: Em 1807 Marcos Portugal foi nomeado Mestre de Música de Suas Altezas Reais, tendo sido este o seu cargo principal nos anos passados no Rio de Janeiro, de 1811 a 1830. Foi conservado um corpo substancial de material pedagógico produzido pelo compositor: solfejos, trechos de ópera (em redução para canto e fortepiano), *canzonette* e *ariette* (com textos de Metastasio), e peças para fortepiano solo: duas aberturas e dez “motivos”. Este texto procura expor a natureza deste repertório, avaliar a sua importância e chegar a algumas conclusões acerca das exigências do Mestre no que respeita aos alunos reais.

Palavras-chave: Marcos Portugal; Mestre de música de suas altezas reais; Solfejos de Marcos Portugal; Trechos de ópera de Marcos Portugal; Motivos na música de Marcos Portugal; Pedagogia musical.

Marcos Portugal: master of music to their royal highnesses

abstract: In 1807 Marcos Portugal was appointed Master of Music to Their Royal Highnesses, and this was his principal position during the years spent in Rio de Janeiro, from 1811 to 1830. A substantial body of pedagogic material produced by the composer has survived: solfeggi, opera excerpts (reduced for voice and fortepiano accompaniment), canzonette and ariette (with texts by Metastasio), and pieces for solo pianoforte: two overtures and ten “motives”. This text attempts to describe the nature of this repertoire, to assess its importance and to reach certain conclusions concerning the demands that the Master made of his royal pupils.

Keywords: Marcos Portugal; Master of music to their royal highnesses; Solfeggi by Marcos Portugal; Opera excerpts by Marcos Portugal; Motives in music by Marcos Portugal; Musical pedagogy.

Apesar de constituir uma figura emblemática na história da música luso-brasileira, Marcos António¹ da Fonseca Portugal (1762-1830) continua a ser pouco valorizado fora dos meios especializados, em ambos os lados do Oceano Atlântico, sujeito a mitos de várias ordens e, sobretudo, a um desconhecimento geral da sua música, assim como de aspetos fundamentais da sua vida e carreira. Os textos clássicos sobre ele – sobretudo os verbetes nos dicionários de JOAQUIM DE VASCONCELLOS (1870) e ERNESTO VIEIRA (1800), as monografias de MANOEL CARVALHAES (1910/1916) e de JEAN-PAUL SARRAUTTE (1979), para além de uma obra tão recente como *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo* (DAVID CRANMER (ed.), 2010) – focam sobretudo a sua produção como compositor de óperas (em especial) e de música sacra. Raramente referida, ou apenas de passagem, é outra faceta central à sua atividade profissional: a pedagogia e a produção a ela associada.

No entanto, Marcos Portugal a 17 de setembro de 1800, poucas semanas após o seu regresso definitivo de Itália, onde, entre 1792 e 1800, o seu sucesso extraordinário como compositor de ópera italiana lhe granjeou fama internacional², foi nomeado Mestre de Solfa do Real Seminário Patriarcal, em Lisboa (MARQUES, 2012b, p. 71), a única instituição de instrução musical na capital portuguesa de então, e onde ele próprio recebera a sua formação. Desde esta data até à sua partida rumo ao Brasil, em março de 1811, terá dado aulas a uma sucessão de alunos, ganhando assim uma experiência pedagógica significativa.

A 18 de janeiro de 1807, o compositor foi condecorado pelo Príncipe Regente, D. João, com o título de “Mestre, e Compositor da Sua Real Camara, permitindo-lhe usar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes”³. No cargo de Compositor da Real Câmara e Mestre de Suas Altezas Reais (abreviadas habitualmente como SS.AA. RR.), teve uma série de ilustres antecessores: Domenico Scarlatti (1685-1757), David Perez

(1711-1778) e João de Sousa Carvalho (1745-1798). É de sublinhar igualmente que, tal como estes, Marcos Portugal, nunca foi nomeado Mestre da Capela Real, nem em Portugal, nem no Brasil, sendo o seu envolvimento nesta instituição sempre pontual e sobretudo como compositor. O motivo pela sua nomeação nesta conjuntura não está claro, pois ainda vivia Giuseppe Totti (*fl.* 1779-1832/33), que já ocupava o cargo de Mestre de SS. AA. RR.. Contudo, mesmo que Marcos Portugal tenha começado, de facto, a exercer funções em 1807, terá sido por poucos meses, dada a partida da Família Real para o Brasil a 29 de novembro, como resultado da I Invasão Francesa a Portugal e da transferência da capital portuguesa para o Rio de Janeiro.

O compositor não viajou com a Família Real, mas foi chamado pelo Príncipe Regente numa fase posterior, um de uma lista de “criados” por este convocados, datada de 3 de agosto de 1810. Esta missiva foi seguida por uma carta individual mais insistente datada de 7 de janeiro de 2011⁴. Marcos Portugal viajou com a sua mulher, Maria Joana, e mais quatro pessoas, na Fragata Princesa Carlota, partindo de Lisboa a 16 ou 17 de março e chegando ao Rio de Janeiro a 11 de junho (MARQUES, 2012b, p. 94). No dia 23 deste mesmo mês foi confirmado na sua posição de Mestre de Música de Suas Altezas Reais⁵, sendo este o cargo principal que o compositor ocupou ao longo dos quase 20 anos passados no Brasil⁶.

É concebível, como conjecturado por ANTÓNIO JORGE MARQUES (2012b, p. 106), que Marcos Portugal tenha elaborado o seu *Breve, e facil rezumo / Dos principios da Muzica. // Solfejos. / Que para uso de SS. AA. RR. / Compôz. / Marcos Antonio Portugal / No anno de 1811*, durante os quase três meses da travessia do Atlântico. Caso não, terá sido nas primeiras semanas após a sua chegada ao Brasil. Neste manual, conservado unicamente numa cópia em manuscrito que pertencia originalmente à Casa Real⁷, pode ser observado o fruto da sua experiência como professor do Real Seminário Patriarcal.

Após uma secção introdutória em que o autor expõe os princípios mais básicos da música, continua apresentando um método de canto (“solfejos”), com acompanhamento, na tradição napolitana de Leonardo Leo (1694-1744) e David Perez, entre outros, e dos portugueses que seguiram esta mesma tradição: Francisco Inácio Solano (1720-1800), João Pedro de Almeida Mota (1744-1817) e José António da Silva Policarpo (1745?-1803) (Trilha 2012, p. 423). Dos seus 40 exercícios, os 27 primeiros são mais simples, todos em dó maior: “Os primeiros solfejos abordam questões elementares da teoria musical, como os valores das notas e fórmulas de compasso, alguns são mais exemplos da escrita musical, que exercícios de canto ou acompanhamento” (*idem*, p. 425). Os restantes, em oito tonalidades diferentes, são mais variados e complexos, quer melódica quer ritmicamente, incluindo cromatismos e ornamentos vocais. Os acompanhamentos são igualmente variados, não só no seu grau de dificuldade, mas também relativamente à questão de se são baixos cifrados (a realizarem-se pelo executante) ou *obbligati* (inteiramente escritos), ou parcialmente um e parcialmente outro.

A dedicatória genérica “para uso de SS. AA. RR.” não nos permite saber exatamente quais de Suas Altezas Reais terão usado este manual, mas seria razoável supor que passou pelas mãos dos quatro Infantes aos quais o compositor dedicou outras obras para se executarem: (por ordem de nascimento) a infanta D. Maria Isabel (futura rainha de Espanha), o príncipe real D. Pedro de Alcântara (futuro Imperador do Brasil e subsequentemente rei de Portugal), a infanta D. Maria Francisca de Assis (futura esposa do infante espanhol, Carlos de Bourbon) e a infanta D. Isabel Maria (futura regente de Portugal). Em junho de 1811, tinham respetivamente 14, 13, 11 e 10 anos de idade. De um modo semelhante, só podemos conjecturar se esta obra foi usada apenas para aulas de canto, ou igualmente para aulas de

acompanhamento ao fortepiano (o instrumento que possuíam para as aulas), ou se as aulas de canto foram acompanhadas pelo Mestre, um dos alunos reais ou até do próprio cantor – uma questão a que voltaremos adiante.

Não querendo diminuir a importância deste método assumidamente didático, o corpo principal de obras musicais destinadas às aulas de SS. AA. RR. é constituído essencialmente por peças que Marcos Portugal compôs ou arranjou para execução pelo Príncipe e pelas Infantas: 47 trechos (solos, duetos e dois tercetos) e duas aberturas das suas óperas, reduzidos, conforme o caso, para canto e fortepiano ou fortepiano solo, oito *canzonette* ou *ariette* compostas para canto e fortepiano, e dez “motivos”, breves peças para fortepiano solo.

Antes de caracterizar mais exatamente estes repertórios, seria importante focar um pouco a localização atual das fontes (na sua esmagadora maioria, manuscritos autógrafos), assim como a maneira como nos chegaram. Estes manuscritos encontram-se no Museu Imperial, em Petrópolis, na Biblioteca do Palácio Real, em Madrid, e sobretudo em dois fundos da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP): no Fundo do Conservatório Nacional e no Fundo Conde de Redondo. À exceção do álbum em Madrid, que terá sido levado diretamente pela infanta D. Maria Isabel, quando se casou, todos estes manuscritos terão sido recolhidos pela infanta mais nova, D. Isabel Maria⁸, levadas por esta para Lisboa quando a Família Real regressou a Portugal, em 1821, permanecendo na sua posse até o falecimento, em 1876. Foram vendidos num leilão que se realizou a 10 de março do ano seguinte, quando foram adquiridos pelo 16.º conde de Redondo, Fernando Luiz de Souza Coutinho Menezes (1835-1928). Este, por sua vez, terá oferecido os três conjuntos de manuscritos que estavam encadernados em álbuns: um que, ao que parece, havia pertencido a D. Maria Isabel, atualmente em Petrópolis (*BR-PETm 780.262P852c R*)⁹, e dois que tinham pertencido respetivamente a D. Maria Francisca de Assis (*P-Ln C.N.198*) e a D. Isabel Maria (*P-Ln C.N. 271*), oferecidos ao Conservatório Nacional de Lisboa, hoje em dia depositados na BNP.

Os restantes – manuscritos avulsos (incluindo as aberturas, os motivos e um conjunto de três *canzonette* dedicadas à infanta D. Isabel Maria) – foram retidos na biblioteca particular do Conde de Redondo, adquirida pelo Instituto Português do Património Cultural, em inícios da década de 1980, tendo sido entretanto depositados igualmente na BNP (Fundo Conde de Redondo, entre os manuscritos de Marcos Portugal no maço F.C.R.168). Vale a pena referir ainda o facto de vários destes manuscritos separados (sempre de duetos e tercetos) terem sido recolhidos originalmente num outro álbum, pertencente a D. Maria Isabel, mas cuja encadernação entretanto se desfez desapareceu (deixando solta cada peça que continha). Duas destas peças (*P-Ln F. C. R. 168//67 e 77*) possuem adicionalmente uma folha de guarda colada, com a marca de água inglesa “MOLINEUX JOHNSTON / & A LEE / 1803”, igual à do álbum de Petrópolis, enquanto outras têm vestígios de cola na lombada, traíndo o facto de terem sido previamente encadernadas¹⁰. Este álbum terá feito par originalmente com a fonte brasileira¹¹.

Por último, em relação às fontes, deve-se destacar a encadernação luxuosa dos álbuns de D. Maria Isabel, em Madrid, e de D. Isabel Maria, no Fundo Conservatório Nacional da BNP, em pele encarnada com decoração dourada, e com as iniciais dos respetivos donos: J. D. M. J. (Infanta Dona Maria Isabel) ou J. D. J. M. (Infanta Dona Isabel Maria) – no primeiro caso, adicionalmente com o brasão da coroa portuguesa. São claramente volumes de apresentação, contendo manuscritos que são em todos os casos cópias limpas, encadernados em conformidade com os padrões habituais dos livros pertencentes à Biblioteca Real.



Figura n.1: Encadernação luxuosa do álbum da Infanta Dona Isabel Maria (J. D. J. M.) na Biblioteca Nacional de Portugal (C.N. 271).

Em termos dos repertórios representados, no que diz respeito ao corpo maior – os excertos de ópera italiana – verifica-se que provêm de grande parte da carreira do compositor, desde *Zulima* e *La donna di genio volubile* (óperas estreadas respetivamente em Florença e Veneza, em 1796) até à segunda versão de *Demofonte* e *Adriano in Siria* (estreadas respetivamente em Lisboa, em 1808, e em Pádua, em 1809, esta última na ausência do compositor (CRANMER, 2012, p. 283-285)). Visto que todos estes arranjos terão sido feitos no Rio de Janeiro, a partir de 1811, não deve surpreender, por um lado, uma preferência para as óperas compostas em Lisboa (cerca de dois terços do total), por serem mais recentes e, portanto, “atualizadas” em termos estilísticos. A distribuição por ópera encontra-se a seguir, na Tabela 1.

Tabela n.1: Distribuição por ópera dos trechos arrançados para Suas Altezas Reais.

| Opera | Ano, cidade e teatro | Número de trechos |
|-----------------------------------|----------------------------------|-------------------|
| <i>Zulima</i> | 1796 Florença, Teatro Pallacorda | 1 |
| <i>La donna di genio volubile</i> | 1796 Veneza, Teatro S. Moisè | 3 |
| <i>L'amore industrioso</i> | [ca. 1797]? | 1 |
| <i>Il ritorno di Serse</i> | 1797 Florença, Teatro Pallacorda | 3 |
| <i>Le donne cambiate</i> | 1797 Veneza, Teatro S. Moisè | 2 |
| <i>La maschera fortunata</i> | 1798 Veneza, Teatro S. Moisè | 1 |
| <i>Alceste</i> | 1798 Veneza, Teatro La Fenice | 3 |
| <i>Gli Orazi e i Curiazi</i> | 1798 Ferrara, Teatro Nuovo | 1 |
| <i>La madre virtuosa</i> | 1798 Veneza, Teatro S. Moisè | 1 |
| <i>La morte di Semiramide</i> | 1801 Lisboa, Teatro S. Carlos | 1 |

| Opera | Ano, cidade e teatro | Número de trechos |
|-------------------------------|-------------------------------|-------------------|
| <i>Zaira</i> | 1802 Lisboa, Teatro S. Carlos | 2 |
| <i>Il trionfo di Clelia</i> | 1802 Lisboa, Teatro S. Carlos | 4 |
| <i>Merope</i> | 1804 Lisboa, Teatro S. Carlos | 1 |
| <i>L'oro non compra amore</i> | 1804 Lisboa, Teatro S. Carlos | 8 |
| <i>Fernando nel Messico</i> | 1805 Lisboa, Teatro S. Carlos | 1 |
| <i>Ginevra di Scozia</i> | 1805 Lisboa, Teatro S. Carlos | 4 |
| <i>La morte di Mitridate</i> | 1806 Lisboa, Teatro S. Carlos | 3 |
| <i>Artaserse</i> | 1806 Lisboa, Teatro S. Carlos | 5 |
| <i>Demofonte</i> | 1808 Lisboa, Teatro S. Carlos | 2 |
| <i>Adriano in Siria</i> | 1809 Pádua, Teatro Nuovo | 1 |

Há vários aspetos a salientar em relação à seleção dos excertos, em especial, a escolha destes e não outros, a distribuição das dedicatórias entre SS. AA. RR. e o que se pode deduzir acerca das suas vozes, e, por último, a natureza das adaptações efetuadas nos arranjos.

Vários critérios terão influenciado o compositor na sua escolha de trechos, sendo alguns mais óbvios do que outros. A cavatina “Per amar abbiamo il core”, de *La donna di genio volubile*, por exemplo, foi a ária mais popular de todas as do compositor, existindo em numerosas cópias manuscritas, para além de duas edições impressas (Paris: Florido Timeoni, 1797, e Paris: De Momigny, no *Journal des troubadours*, s.d.). Em muitos outros casos também, são números que gozaram de uma popularidade generalizada, a julgar pelos manuscritos existentes. Há outros, contudo, onde o contrário é o caso. A este respeito, destacam-se, por exemplo, os excertos de *Il trionfo di Clelia* e de *Ginevra di Scozia*, para as quais nenhuma partitura completa foi conservada. Vários dos arranjos para as SS. AA. RR. constituem a única fonte conhecida dos números em questão.

Manuscritos autógrafos de duas outras óperas são igualmente de grande importância. Na chamada *Relação Autógrafa*, uma lista que o compositor elaborou das suas obras, em 1809 e atualizada até 1816 (PORTO-ALEGRE, 1859)¹², não se encontra qualquer referência às óperas *L'amor industrioso* e *Adriano in Siria*. No entanto, a *canzonetta* “Con la dolcezza” (P-Ln F.C.R. 168//66), identificada como pertencente à primeira, existe igualmente em várias bibliotecas italianas, com atribuição sempre a Marcos Portugal, mas sem referência à ópera que integra. Por outro lado, o texto do dueto “Non ti moro allato”, com indicação de que pertence à segunda (P-Ln C. N. 198 (2)), encontra-se na edição do libreto referente à produção de *Adriano in Siria*, de Marcos Portugal, em Como, em 1813, onde se encontra no Final do segundo ato¹³. O arranjo do compositor constitui a única fonte do único trecho desta ópera que nos chegou.

Já se referiu a preferência para as óperas lisboetas entre os excertos selecionados. Destacam-se duas óperas em particular: *L'oro non compra amore* (8 trechos, para além da abertura) e *Artaserse* (5 trechos). Certamente não será coincidência o facto de estas óperas terem sido representadas no Rio de Janeiro, no Teatro Régio, a 17 de dezembro (os anos da rainha D. Maria I) respetivamente de 1811 e 1812, em princípio, sob a direção do próprio compositor. Até que ponto o Príncipe e as Infantas possam ter pedido para cantar nas aulas de canto números “favoritos” destas óperas, que terão presenciado, e até que ponto o Mestre os propôs é impossível saber.

Por último, respeitante à escolha, é de salientar a ausência quase completa de números compostos para o célebre soprano Angelica Catalani, apesar de esta ter sido a *prima donna* em sete das vinte óperas representadas nesta seleção. O motivo é óbvio – que as vozes dos alunos reais não tinham nem a extensão, nem a agilidade da desta. No entanto, como veremos de seguida, foi esta uma das poucas concessões técnicas que o Mestre lhes admitiu.

À exceção dos dois tercetos, “Pace, pace, cara Ghitta”, de *La donna di genio volubile* (P-Ln F.C.R. 168//100), e “Oh come in questi amplessi”, de *La Zaira* (P-Ln F.C.R. 168//81, com cópia E-Mp), dedicados a “SS. AA. RR.” e do dueto “Per pietà, deh non lascarmi calma”, de *Ginevra di Scozia* (P-Ln F.C.R. 168//76), que carece de qualquer indicação, todos os trechos de ópera têm dedicatória a uma ou duas de SS. AA. RR.. No caso dos duetos, verifica-se que o par é sempre D. Maria Isabel com D. Pedro de Alcântara (antes da mudança de voz) ou D. Maria Francisca de Assis com D. Isabel Maria. Enquanto as dedicatórias a D. Maria Isabel e a D. Isabel Maria são frequentes (respetivamente 19 e 21), a D. Pedro de Alcântara e a D. Maria Francisca de Assis são relativamente escassas (respetivamente 5 e 7). Pode-se deduzir, todavia, que as vozes destes últimos eram as mais agudas (sobem ambos até sib⁴, de passagem no caso de D. Pedro, mais sustentado no caso de D. Maria Francisca), que a voz de D. Isabel Maria era a mais grave (de sib² até ré⁴) e a de D. Maria Isabel entre estes extremos: em termos latos, dois sopranos, um contralto e um meio-soprano, embora seja importante salientar, no caso das Infantas, que eram bastante novas ainda, com vozes ainda por desenvolver, especialmente no que diz respeito às notas mais agudas e graves da extensão. A falta de datação dos manuscritos dificulta uma avaliação de como estas vozes poderiam ter evoluído ao longo dos anos que duraram as aulas de canto.

Quanto a D. Pedro de Alcântara, a mudança de voz permite conjecturar mais. Todas as suas dedicatórias dizem respeito ao período antes da mudança, incluindo o único solo, a extensa e difícil ária “Per quel paterno amplesso”, de *Artaserse* (BR-PETm), da qual só se pode concluir que terá possuído uma voz de soprano poderosa e resistente. Por vários motivos, contudo, pode-se propor adicionalmente que, após a mudança, lhe estava destinado o papel de Ariodante, escrito na clave de fá, no referido dueto sem dedicatória, “Per pietà, deh non lascarmi calma”, de *Ginevra di Scozia*. A combinação de um âmbito relativamente reduzido, de baixo, de sib¹ até ré³, com uma nota alternativa proposta, uma oitava mais grave, a única vez que sobe para mib³ (compasso 115), em conjunto com uma linha melódica com algumas dificuldades técnicas, apontam uma voz ainda por se desenvolver de um dono tecnicamente experiente. Vale a pena comparar, por exemplo, o dueto “Vo’ cantar d’una certa contessa”, de *Le donne cambiate* (P-Ln F.C.R. 168//74), dedicada a D. Maria Francisca de Assis, em que há várias passagens para o papel de Contessa Ernesta com alternativas uma oitava mais grave (incluindo dó⁵ quatro vezes, com alternativa de dó⁴), ou seja, para a voz da aluna há alternativas mais fáceis propostas. Pelo contrário, o papel do sapateiro Biagio, escrito na clave de fá, é bem diferente do de Ariodante, com uma tessitura bastante mais aguda (com um número elevado de mib³ e vários fá³ de passagem) e sem alternativas. O cantor foi nitidamente outro, profissional (sem necessidade de alternativas), muito plausivelmente o notável baixo-barítono João dos Reis Pereira (1782-1853), convocado para prestar este serviço.

Os arranjos dos trechos de ópera variam no grau de modificação introduzido em comparação com as suas versões originais, sendo algumas das alterações criteriosas, mas outras mais “caprichosas”. Obviamente o acompanhamento, sendo uma redução de uma textura orquestral toma bastantes liberdades na sua acomodação para duas mãos num fortepiano. As linhas vocais, contudo, permanecem, em grande parte, fieis às originais.

Uma ária que exemplifica características comuns a muitos outros excertos é a de Biagio, “Mie care donnette”, de *Le donne cambiate*, adaptada para a voz de D. Maria Isabel (BR-PETm). Em primeiro lugar, a linha vocal é transposta uma oitava para cima, da clave de fá (papel masculino) para a clave de sol (intérprete feminina). Em segundo lugar, a ornamentação está mais explícita: no arranjo, por um lado, passagens com notas repetidas (for-

te-frac) foram alteradas para que a primeira esteja escrita um grau mais agudo (compassos 48-52, 88-92 e 128-132), ou seja, cantada como se fosse uma *appoggiatura*, uma prática que um cantor profissional experiente da época seguiria automaticamente, por convenção do contexto, mesmo na ausência de qualquer *appoggiatura* escrita, mas, ao mesmo tempo, uma prática da qual uma amadora, como a infanta D. Maria Isabel, não teria o mesmo conhecimento; por outro lado, mas pelo mesmo motivo, a ornamentação na fermata do compasso 46 (repetida exatamente nas passagens idênticas dos cc. 86 e 126) está escrita por extenso em vez de ser deixada para a intervenção do intérprete (Exemplos 1a e 1b). Neste mesmo exemplo, depara-se igualmente numa pequena alteração rítmica e mudança de altura da última nota nos compassos 44 e 45.

The image displays two musical examples, labeled 'Biagio', comparing the original version (a) and an arrangement for the infanta D. Maria Isabel (b). Both examples show vocal lines and piano accompaniment for the phrase 'la fic - ca - te, la fic - ca - - te.' Example (a) is in bass clef, and example (b) is in treble clef. Example (b) includes piano markings 'cresc.' and 'f'.

Exemplo n.1: “Mie care donnette”, de *Le donne cambiate*, compassos 44 a 47: a) (esquerdo) na versão original da ópera¹⁴, e b) (direito) no arranjo do compositor para a infanta D. Maria Isabel.

Mais caprichosas, no sentido de que envolvem um grau de recomposição e não uma mera adaptação, são precisamente certas passagens em que a figuração melódica ou rítmica está alterada ou em que uma frase foi prolongada ou encurtada. Nos compassos 44 e 45, a modificação foi muito ligeira, mas, por exemplo, nos compassos 56 e 57, a intervenção foi mais profunda: uma simples escala descendente em colcheias, na versão original, foi substituída por grupos descendentes de três semicolcheias em tercinas, com o texto alterado de “la ra la | la ra la” para “tingoli mingoli tanghele | tunghele tinghele tanghele” – sílabas completamente sem sentido mas mais “engraçadas” (Exemplos 2a e 2b).

Biagio

La la la ra la ra la la la ra la la la ra la la ra la la ra la ra

Biagio

La la la la ra la ra, La ra La la la, tin-go-li min-go-li tan-ghe-le tun-ghe-le tin-ghe-li tan-ghe-le La la ra la la la ra.

Exemplo n.2: “Mie care donnette”, de *Le donne cambiate*, compassos 53 a 59: a) (em cima) na versão original da ópera, e b) (em baixo) no arranjo do compositor para a infanta D. Maria Isabel.

Os últimos compassos da ária foram igualmente reformulados. A figura descendente final é cantada uma sexta mais aguda e repetida duas vezes (uma prolongação desta frase), enquanto a conclusão orquestral foi encurtada de cinco para dois compassos (Exemplos 3a e 3b), uma modificação que, no seu todo, pode ser vista como tendo um efeito mais enfático e conclusivo.

Biagio

La ra la la, la ra, la ra, la ra, la ra, la la la la la

Biagio

ra.

Biagio

La ra la la, La ra la la, La ra la la, La la ra la



Exemplo n.3: “Mie care donnette”, de *Le donne cambiate*, compasso 157 até ao fim: a) (em cima) na versão original da ópera, e b) (em baixo) no arranjo do compositor para a Infanta D. Maria Isabel.

Os tipos demodificação que se verificam nesta ária encontram-se frequentemente nos restantes trechos. A transposição é relativamente frequente, às vezes resultando em pequenas alterações melódicas, mas sempre de modo a conservar a linha dentro do âmbito da voz que a cantará e não com vista a facilitar. O Mestre acrescenta ornamentação sempre que considera útil para os alunos. Alterações pontuais em determinadas passagens, porque o compositor assim entendeu por motivos artísticos, também são comuns, sendo que podem ser vistas habitualmente como melhoramentos em termos composicionais (por serem mais incisivos e terem mais impacto). No entanto, uma importante conclusão a que se chega, e de uma forma absolutamente constante, é que as alterações que Marcos Portugal introduziu nas linhas vocais para SS. AA. RR. não resultaram de maneira alguma na sua simplificação, o que implica uma exigência técnica muito elevada, visto que as óperas foram compostas originalmente para profissionais de alto nível.

Deve-se referir aqui, de passagem, um pequeno corpo de seis trechos de ópera, até agora não mencionados, com dedicatórias a uma ou outra das três Infantas, mas com acompanhamento orquestral em vez de redução para fortepiano. São os seguintes:

Tabela n.2: Trechos de ópera com dedicatórias às Infantas, mas com acompanhamento orquestral (por ordem cronológica de composição).

| Ópera | Ária | Dedicatória |
|-------------------------------|--|-----------------------------|
| <i>La madre virtuosa</i> | “Consolatevi carino” | [D. Maria Isabel] |
| <i>Alceste</i> | “Grazie vi rendo, oh Dio” | D. Isabel Maria |
| <i>La Zaira</i> | “Povero cor ti sento” | D. Maria Isabel |
| <i>L’oro non compra amore</i> | Recitativo e ária: “Se al mio duol non vi movete” | D. Isabel Maria |
| <i>Ginevra di Scozia</i> | Recitativo e ária: “Per pietà, deh, non lasciarmi” | D. Maria Isabel |
| <i>Ginevra di Scozia</i> | “La fiera gelosia” | D. Maria Francisca de Assis |

Com este acompanhamento, não poderiam ter sido usados nas aulas habituais, mas para ensaios e concertos privados no Paço da Quinta da Boa Vista. Os três destinados à infanta D. Maria Isabel são cópias, enquanto os restantes (no Fundo do Conde de Redondo, da BNP) são autógrafos. No entanto, o trecho de *La madre virtuosa* (BR-PETm), em dois dos seus compassos, quase no fim, tem um acrescento, aparentemente autógrafo do compositor, baixando ligeiramente a altura da nota mais aguda e modificando a ornamentação para a voz da intérprete. (Embora careça de dedicatória explícita, a sua inclusão no álbum de Petrópolis, um volume inteiramente de peças dedicadas a esta Infanta, não deixa dúvidas acerca da sua destinatária.)

No caso da ária de *La Zaira*, no mesmo álbum, difere ligeiramente do exemplar da partitura completa de 1804¹⁵, em que está transposta de Sib maior para Lá maior, não tem oboés (sendo os solos para este instrumento redistribuídos para flauta ou para clarinete) e não possui uma parte explícita para os fagotes (que terão dobrado o baixo), com a perda sub-

sequente dos solos originalmente destinados a este instrumento. Infelizmente, não existe a partitura da versão original desta ópera, de 1802, para comparação direta, mas visto que o Teatro de S. Carlos possuía oboés sistematicamente por esta altura, não nos parece concebível o compositor não ter incluído este instrumento se os usou em 1804; enquanto no Brasil, na segunda década de oitocentos, observa-se um declínio generalizado no uso de oboés a favor de clarinetes. Sendo assim, a versão do álbum de Petrópolis terá sido adaptada, em princípio pelo compositor, no Rio de Janeiro. Mais uma vez os trechos de *Ginevra di Scozia* assumem uma importância especial, na ausência de uma partitura completa para esta ópera, sobretudo por fornecerem uma versão com orquestra, tratando-se, no caso de “La fiera gelosia”, de uma partitura autógrafa (P-Ln F.C.R. 168//56).

Passando para as oito *ariette* e *canzonette*, diferem fundamentalmente dos trechos de ópera no sentido em que são novas composições escritas especialmente para as Infantas: duas para D. Maria Isabel (álbum de Petrópolis), três para D. Maria Francisca de Assis (álbum BNP Fundo Conservatório Nacional) e três para D. Isabel Maria (BNP Fundo Conde de Redondo (F.C.R. 168//22)), sendo todas as oito partituras autógrafas. Caracterizam-se pela sua simplicidade musical, o que as torna especialmente agradáveis em termos auditivos, mas não necessariamente fáceis do ponto de vista técnico.

Tabela n.3: Ariette e canzonette com indicação da dedicatória e autor do texto

| Título | Dedicatória | Autor do texto |
|--|------------------------------------|---|
| <i>Arietta</i> (“Assai m’inganasti”) | Maria Isabel | Desconhecido |
| <i>Palinodia a Nice / Canzonetta a voce sola</i> (“Placa gli sdegni tuoi”) | Maria Isabel | Metastasio, Canzonetta 4, estrofes 1, 7 e 8 |
| “Ma tornerai fra poco” | Isabel Maria | Metastasio, Cantata IX |
| “La sorte mia tiranna” | Isabel Maria | Metastasio, <i>Siroeato</i> I cena 13 |
| “Già viede primavera” | Isabel Maria | Metastasio, Canzonetta 1 <i>Primavera</i> , estrofe 1 |
| “È la fede degli amanti” | M. ^a Francisca de Assis | Metastasio, <i>Demetrio</i> ato II cena 3, (tb. Da Ponte, <i>Così</i>) |
| “Sol puo dir che sia contento” | M. ^a Francisca de Assis | Metastasio, <i>Attilio Regolo</i> , ato I cena 6 |
| <i>La partenza</i> (“Ecco quel fiero istante”) | M. ^a Francisca de Assis | Metastasio, Canzonetta 5 |

É de realçar que o autor dos textos é sempre Pietro Metastasio, com exceção da *arietta* dedicada a D. Maria Isabel (*BR-PETm*), cujo autor não foi possível identificar. Em alguns casos provêm de árias de libretos de ópera, ou, num caso, de uma cantata; noutros são originalmente mesmo textos de *canzonette*. Até que ponto o uso de textos metastasianos reflete uma predileção por este autor ou simplesmente uma necessidade pragmática – que os textos se dispunham – é de difícil verificação. Observa-se, porém, que o compositor se encontrou obrigado a ter recurso a uma panóplia de textos deste autor na elaboração do libreto da serenata *Augurio di felicità* (PACHECO, 2012a).

Chama-se a atenção igualmente para a indicação na folha de rosto do conjunto de três *canzonette* dedicadas a D. Isabel Maria: “Cançonettas / Com o acompanhant.^o de forte piano, / Que p.^a cantar, e acompanhar-se a si mesma / A Serenissima Snr.^a Infanta D. Izabel Maria / compôz Marcos Portugal”. A Infanta cantava e tocava ao mesmo tempo, sendo esta a única fonte com esta indicação. Voltaremos, no entanto, à questão de quem acompanhava na conclusão do presente texto.

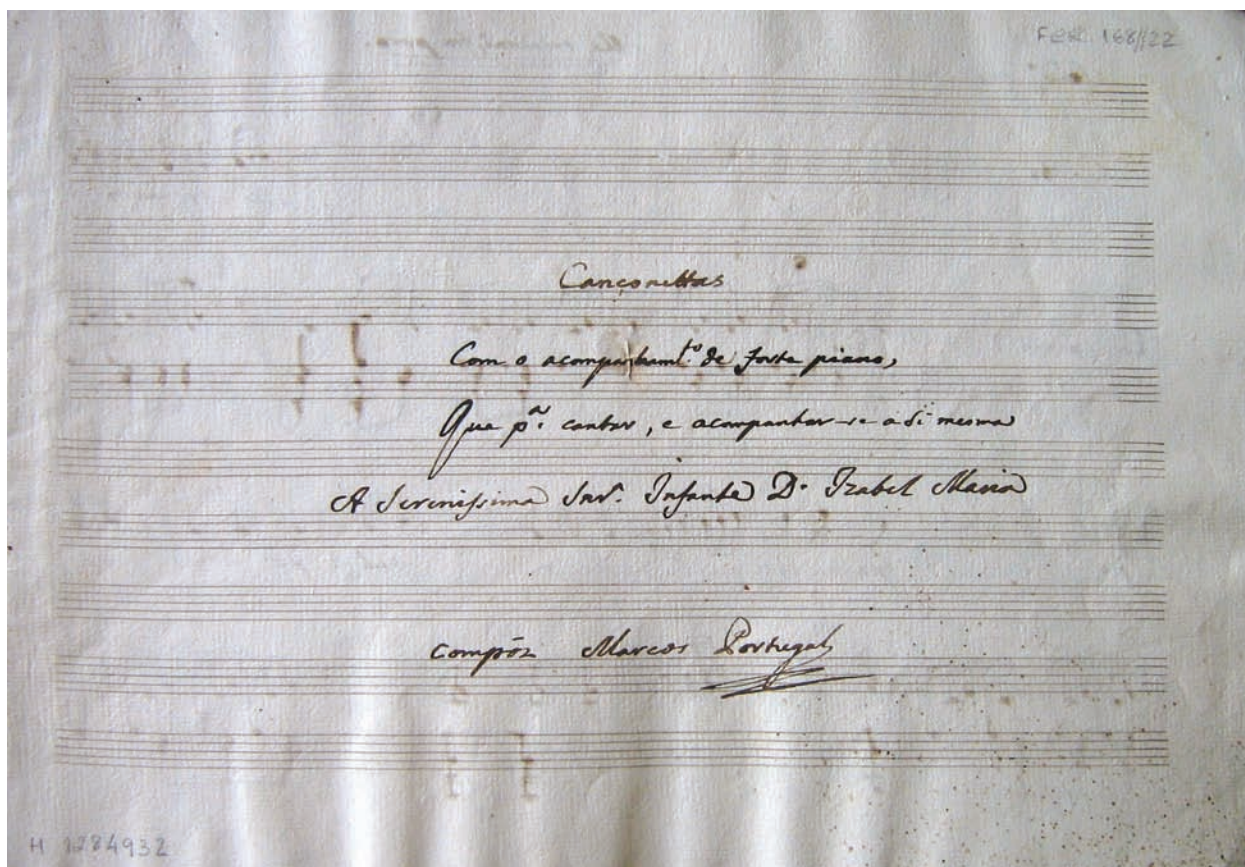


Figura n.2: Folha de rosto das três *canzonette* dedicadas à infanta D. Isabel Maria.

Existem duas aberturas em reduções para uso de Suas Altezas Reais: a de *La maschera fortunata* (P-Ln F. C. R. 168//17) e a de *L'oro non compra amore* (P-Ln F. C. R. 168//18). A primeira é uma cópia destinada originalmente à infanta D. Maria Isabel, mas com o segundo nome riscado e substituído por “Francisca”, o que pode implicar que depois de ter sido usada pela primeira, passou para uso da irmã mais nova. Embora, na página de rosto, conste a indicação “[...] *La maschera fortunata*; representada em Veneza / no Carnaval [sic] de 1798 [...]”, o texto musical difere significativamente do da única partitura da ópera completa, conservada no Real Conservatorio Superior de Madrid (*E-Mc A. R. A. Leg. 196 (197)*). Para além da mudança de tonalidade, de Mib maior para Ré, a introdução, na partitura completa, é de apenas cinco compassos de acordes, que servem meramente para estabelecer a tonalidade, enquanto a versão para fortepiano possui uma secção substancial de 31 compassos, com material temático próprio. Na secção principal, apesar de se basearem nos mesmos temas e de manterem a mesma estrutura de fundo, as ideias musicais são substancialmente retrabalhadas, de uma forma paralela com o que se verifica em muitas outras peças revistas por Marcos Portugal. O mais provável, portanto, apesar da referência a Veneza e ao ano de 1798, é que a redução seja a de uma revisão do compositor, elaborada para a produção realizada, conforme a *Relação Autógrafa*, em Lisboa, no Teatro da Rua dos Condes, em 1802, com o título *A máscara*.

A abertura de *L'oro non compra amore*, foi arranjada para uso da infanta D. Maria Isabel e é um manuscrito autógrafa. Em termos do conteúdo, as alterações comparadas com a versão orquestral são mínimas (ligeiras variantes melódicas ou rítmicas), embora com uma prolongação de três compassos nos acordes da conclusão. De algum interesse, especialmente visto que o manuscrito é autógrafa, são algumas dedilhações que o compositor acrescentou para a mão direita. De destacar é o uso do terceiro dedo repeti-

damente, no segundo compasso da secção principal, de modo a garantir uma articulação de *staccato*.

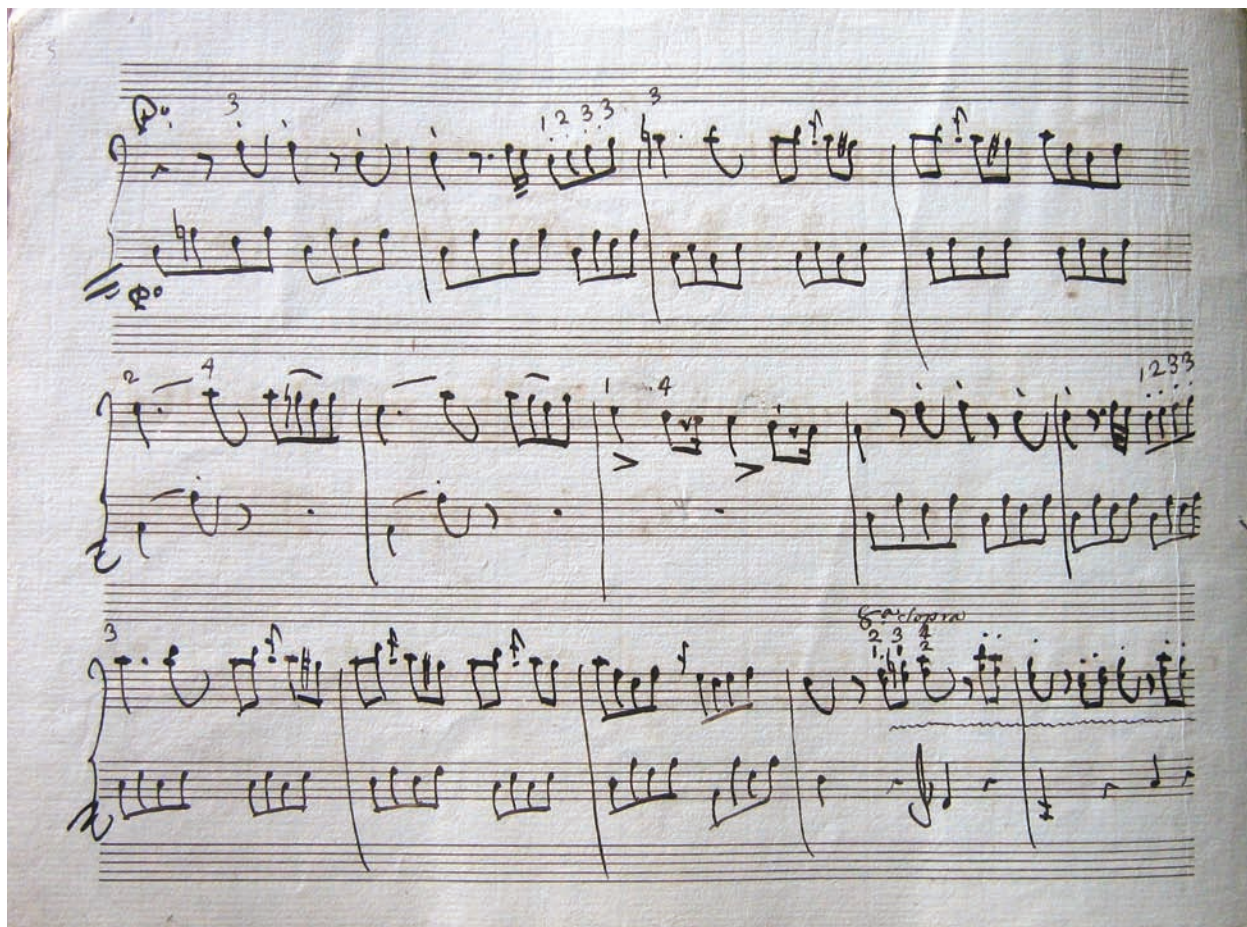


Figura n.3: Início da secção principal da abertura de *L'oro non compra amore* (manuscrito autógrafo, P-Ln F. C. R. 168//18, f. 2r), com dedilhações na mão direita.

A inserção de dedilhação encontra-se igualmente num dos motivos para fortepiano (em sol maior). Estas dezpeças, todas elas conservadas em manuscritos autógrafos integrados no Fundo Conde de Redondo da BNP (P-Ln F. C. R. 168//42 a 51), constituem o corpo mais extenso e variado da produção de música para tecla do compositor¹⁶. Simples na sua estrutura (com uma forma binária, ternária ou rondò) e encantadores em termos melódicos, os motivos não deixam, por isso, de apresentar desafios técnicos, desde escalas, saltos, passagens em oitavas ou terceiras paralelas, até dificuldades em termos de articulação, sendo que estas características estão sempre bem integradas na textura musical, nunca se tornando meros exercícios. À exceção de um para D. Maria Francisca e dois para D. Isabel Maria, todos foram compostos para uso da infanta D. Maria Isabel. Embora não se encontre explicação óbvia, é de reparar que os três motivos em Sib maior e dois dos três em Fá maior foram compostos para D. Maria Isabel. Será que gostava especialmente de tocar nestas tonalidades com bemóis – ou as evitava e assim foi obrigada a tocar nelas por um Mestre zeloso?

É de reparar igualmente a ausência de motivos ou outras composições para fortepiano dedicados a D. Pedro de Alcântara, embora se suponha que, como compositor, e aluno de composição de Marcos Portugal, o Príncipe Real tenha tido alguma competência em instrumentos de tecla¹⁷. De facto, o que se sabe, para além de noções bastante genéricas, sobre a formação musical do futuro Imperador do Brasil é bastante escasso.

No caso das infantas D. Maria Isabel e Maria Francisca de Assis, as aulas de canto e de piano terão terminado, quando estas partiram do Rio de Janeiro para se casarem, num duplo casamento, respetivamente com Ferdinando VII de Espanha (1784-1833) e o seu irmão D. Carlos de Bourbon (1788-1855), celebrado em pessoa, em Madrid, a 29 de setembro de 1816. A partir desta data, parece provável que apenas a infanta D. Isabel Maria tenha continuado a receber aulas de música de forma regular, sendo por isso que chegou a recolher as partituras preparadas originalmente para os irmãos mais velhos. Se não antes, com o regresso da Família Real portuguesa a Lisboa, em 1821, terão terminado estas aulas também.

No dia 1 de janeiro de 1825, Marcos Portugal foi confirmado como Mestre de Música da Família Imperial, assumindo a formação musical das filhas do Imperador D. Pedro: D. Maria da Glória e D. Januária Maria, respetivamente com 5 e 2 anos de idade. Desconhecemos até que ponto, nos cinco anos de vida que ainda lhe restavam, continuou a dar aulas de música ou se o título foi mais honorífico do que real, permitindo a continuação do seu direito de receber o ordenado correspondente. Em termos de produção pedagógica nestes anos, nada nos chegou.

Para concluir, voltamos à questão de quem acompanhava ao fortepiano quando o Príncipe ou uma ou outra Infanta cantava. Verificámos o caso da infanta D. Isabel se acompanhar. Sabe-se que D. Maria Isabel e D. Maria Francisco de Assis também tocavam, e parte-se do pressuposto de que D. Pedro de Alcântara também possuía esta capacidade. No entanto, excetuando o caso de D. Isabel Maria no conjunto de três *canzonette*, não há qualquer evidência explícita de que se acompanhavam a si próprios ou que os irmãos se acompanhavam entre si. Fora da abertura de *La maschera fortunata* e o motivo em Sol maior, nenhuma peça ou solfejo tem dedilhação – cuja presença teria constituído um sinal inequívoco do seu uso por uma ou outra de Suas Altezas Reais. Sendo assim, o candidato mais natural para a realização do acompanhamento é o próprio compositor, Marcos Portugal. O Mestre de Música é, afinal, nada mais do que um criado, e não é esse o dever de qualquer criado: acompanhar o seu amo?

Nota do autor

As fotografias neste artigo são reproduzidas por autorização da Biblioteca Nacional de Portugal. O autor agradece esta cedência.

Notas

- ¹ Este artigo foi elaborado em conformidade com o Acordo Ortográfico de 1990, na sua variante de português europeu.
- ² Chegou a Itália no outono de 1792. A sua primeira ópera encenada foi *Le confusioni della somiglianza, o sia i due gobbì*, na temporada de Primavera de 1793, no Teatro degl' Intrepidi della Pallacorda, de Florença, com sucesso imediato.
- ³ *Livro Terceiro dos Assentamentos das Mercês* [...], *P-Lant*, Arquivo da Casa Real, ACRL.º 933, f. 156 v, apud ANTÓNIO JORGE MARQUES (2012a, p. 34; 2012b, p. 105).
- ⁴ [5.º Livro que serve de Registo de Cartas, pertencentes á Thezouraria do Particular.], *P-Lant* ACR, L.º. 2979, respetivamente f. 57rv e 64r, apud MARQUES (2012a, p. 45; 2012b, p. 93-94)
- ⁵ *Livro 4.º da Corte (1811-12)*, *BR-Ran* Série Interior – Gabinete do Ministro, IJJ¹186, f. 19v, apud MARQUES (2012a, p. 47; 2012b, p. 96-97).
- ⁶ Continuou a compor para a Capela Real e assumiu a inspeção, escolha e direção das obras levadas à cena nos teatros públicos na presença do Príncipe Regente. No entanto, nos teatros públicos do Rio de Janeiro, à semelhança da situação na Capela Real, nunca ocupou um cargo formal. As ocasiões em que atuou como dirigente,

quer no Teatro Régio, quer no Teatro de São João(a partir de 1813), terão sido escassas, e as duas obras dramáticas que compôs no Rio de Janeiro (a farça *A saloia enamorada*, em 1812, e a serenata *Augurio di felicità*, em 1817) destinavam-se ao Paço Real da Quinta da Boa Vista.

⁷ Manuscrito, *P-Ln* F. C. N 270.

⁸ Independentemente da sua dedicatória original, grande parte destas obras tem a assinatura de D. Isabel Maria, que as terá adquirido subsequentemente.

⁹ Agradecemos à Prof. Dra. Rosana Lanzelotte por nos ter chamado a atenção para esta fonte.

¹⁰ *P-Ln* F.C.R. 168//29, 30, 78, 81 e 100, todos manuscritos autógrafos. Na maioria dos casos, existe igualmente uma cópia no álbum da infanta D. Maria Isabel, em Madrid.

¹¹ Para detalhes sobre os conteúdos dos álbuns, assim como das peças avulsas, em termos das suas dedicatórias, veja-se OLIVEIRA (2012).

¹² Reproduzido em MARQUES (2012c, p. 59-80) e disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/textos_breves_Porto_Alegre_1859.pdf>. Data do acesso: 08/03/2012.

¹³ Para uma discussão detalhada destas duas óperas e a questão da atribuição, ver CRANMER (2012b) In: CRANMER (2012a).

¹⁴ Aqui e nos outros exemplos a), redução para piano do presente autor, preparada para a produção da versão portuguesa desta ópera, *As damas trocadas*, no âmbito da Lisboa, Capital Europeia da Cultura, 1994.

¹⁵ Lisboa, Biblioteca da Ajuda, *P-La* 48-II-31 a 32.

¹⁶ Para além dos motivos e duas aberturas, foram encontradas apenas uma sonata para órgão (numa coleção particular), um conjunto de três peças soltas (sonata, minuete e variações, na Library of Congress, em Washington) e dois minuetes, um a quatro mãos e outro a duas (na BNP). Veja-se CRANMER (2012c).

¹⁷ Sobre D. Pedro como músico, ver o verbete de Alberto Pacheco, no *Dicionário Biográfico Caravelas* (PACHECO, 2012b).

Referências bibliográficas

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua musica dramatica: Historicas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910, Suplemento, 1916.

CRANMER, David (ed.). *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo / and their time*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2010.

_____. (ed.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012a.

_____. As óperas italianas: pastichese e atribuições problemáticas. In: CRANMER, David (ed.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012b, Cap. XIII.

_____. A música para tecla. In: CRANMER, David (ed.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012c, Cap. XXV.

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012a.

_____. Marcos António Portugal (1762-1830): estudo biográfico. In: CRANMER, David (ed.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012b, Cap. I.

_____. (ed.). *Marcos Portugal (1762-1830): 250 anos do nascimento*. Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012c.

OLIVEIRA, Manuela Morilleau de. Os álbuns de Suas Altezas Reais: fontes, conteúdos e particularidades. In: CRANMER, David (ed.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012, Cap. XXIII.

PACHECO, Alberto José Vieira. O libreto de *Augurio di felicità, o sia il trionfo d'Amore* de Marcos Portugal: um *pastiche* literário. *Revista Música Hodie*. v.12, n.1, p. 104-116, 2012a.

_____. Reis, João Pereira dos. In *Dicionário Biográfico Caravelas*, 2012b. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html>. Data do acesso: 08/03/2013.

PORTO-ALEGRE, Manoel de Araújo. Marcos e José Mauricio: Catalogo de suas composições musicas. *Revista do Instituto Historico Geographico e Ethnographico do Brasil*, Tomo XXII, p. 487-506, 1859.

SARRAUTTE, Jean-Paul. *Marcos Portugal: Ensaio*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

TRILHA, Mário. Os Solfejos para uso de Suas Altezas Reais. In: CRANMER, David (ed.). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2012, Cap. XXIV.

VASCONCELLOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes: Biographia-Bibliographia*. Porto: Imprensa Portugueza, 1870. 2v.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lisboa: Lambertini, 1900. 2v.

VILLALOBOS FILIPE, Bárbara Maria Conceição Silva. Marcos Portugal revisitado: *La Zaira* – Estudo histórico-dramatúrgico. Dissertação de mestrado. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2004. 3 v.

David Cranmer - Docente da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa. É doutorado da Universidade de Londres, sendo atualmente investigador responsável pelo projeto Marcos Portugal, assim como pelo Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. É autor de vários livros e numerosos artigos, assim como editor das coleções de ensaios: *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo/and their time* (2010) e *Marcos Portugal: uma reavaliação* (2012).
