

A Música Didáctica Setecentista na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa

Mário Marques Trilha (CESEM, Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
mariotrilha@gmail.com

Edite Rocha (INET-md, Universidade de Aveiro, Portugal)
editerocha@ua.pt

Resumo: Acervo musical da Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa foi catalogado por José Augusto Alegria (1989), que encontrou os fundos musicais agrupados em diversas secções. Este artigo centra-se especificamente na secção G-prática do catálogo de Alegria, referente à música didáctica destes fundos, dos séculos XVII e XVIII. É constituída por partimentos e solfejos a uma ou duas vozes acompanhados por baixo-contínuo de compositores napolitanos (como Carlo Cotumacci, Leonardo Leo e David Perez), e portugueses (Romão Mazza e Joaquim dos Santos). A revisão deste material didáctico permitiu identificar a autoria destas obras. Para melhor compreensão deste acervo é apresentada neste artigo uma síntese biográfica dos compositores, bem como um levantamento das correspondências e estudo comparativo das fontes, e a descrição dos modelos aplicados.

Palavras-chave: Métodos de acompanhamento com partimentos; Métodos de solfejos com acompanhamento de baixo contínuo; Música didáctica napolitana; Música didáctica portuguesa; Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

The Eighteenth-Century Didactic Music Works at the Vila Viçosa's Ducal Palace Library

Abstract: The music collection at the Ducal Palace Library, Vila Viçosa was catalogued by José Augusto Alegria (1989); he found the music sources grouped in a number of sections. The present article focuses on section G-didáctica of Alegria's catalogue, concerning the didactic musical works from the seventeen and eighteen centuries. It is made up of *partimenti* and one or two-voice *solfeggi* with thorough-bass accompaniment by Neapolitan composers (such as Carlo Cotumacci, Leonardo Leo and David Perez) and Portuguese composers (Romão Mazza and Joaquim dos Santos). A scrutiny of this didactic material has made it possible to identify the authorship of these works. For a better comprehension of this collection a short biography of the composers is included, as well as a comparative survey of the correspondences between the sources, and a description of the models applied.

Keywords: Partimenti methods of accompaniment, Solféges methods with through-bass accompaniment, Neapolitan didactical music, Portuguese didactical music, Vila Viçosa's Ducal Palace Library.

1. Introdução¹

A Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa possui um relevante acervo musical, nomeadamente dos séculos XVII e XVIII, no qual se encontram depositadas centenas de obras musicais de compositores portugueses ou activos em Portugal. Este espólio foi catalogado por José Augusto Alegria subdividido em quinze secções alfabéticas, das quais este artigo incide sobre a secção G, intitulada “Música Profana Manuscrita: didáctica e Prática”(ALEGRIA, 1989, p. 163-164).

A secção G do referido catálogo é constituída por nove obras setecentistas manuscritas, embora a última não se enquadre nesta designação por se tratar de uma compilação de cantatas a solo de Alessandro Scarlatti. As obras didácticas são constituídas por partimentos ou solfejos a duas vozes e/ou acompanhados por baixo-contínuo, de compositores napolitanos (como Carlo Cotumacci, Leonardo Leo e David Perez) e portugueses (como Romão Mazza e Joaquim dos Santos). Todas estas obras foram concebidas de acordo com o pensamento didáctico napolitano que estava bastante presente na cultura musical portuguesa.

Os primeiros conservatórios foram criados no séc. XVI em Itália, como instituições religiosas de caridade que inicialmente se caracterizavam por acolher órfãos e crianças carentes para a sua formação em vários domínios, como a aprendizagem da religião, latim, gramática, etiqueta, entre várias outras vertentes, das quais a aprendizagem da música se destacou gradualmente. No início do séc. XVIII, os administradores dos conservatórios na-

politanos perceberam que a música era uma actividade altamente rentável. Por conseguinte, com os rendimentos obtidos pelo desempenho dos alunos de música proporcionavam fundos suficientes para contratar os melhores professores de música nos respectivos conservatórios, desencadeando um processo de valorização do ensino e consequentes frutos que distinguiu essas instituições como pólos de atracção para estudantes e professores de toda a Europa. Assim, no contexto da italianização da vida artística, política, social e religiosa portuguesa levado a cabo por D. João V, particularmente no caso da música, a ligação com os conservatórios napolitanos tornou-se inevitável.

A consolidação dos modelos italianos na produção musical barroca em Portugal teve lugar nas primeiras décadas do século XVIII, e pode ser constatada por vários indícios: 1) a romanização do ritual e do repertório da Patriarcal; 2) a exclusão dos vilancicos da liturgia da Capela Real em 1715-16 (ALVARENGA, 2002, p. 186) considerados no período joanino de carácter excessivamente secular e que vêm a ser substituídos por obras do Barroco “colossal” romano cuja monumentalidade e austeridade estavam muito mais em consonância com a estética musical da Cúria Papal; 3) o abandono do canto chão local (1718-19) (ALVARENGA, 2002, p. 182), como por exemplo, do *Liber Processionum et stationum Ecclesiae Olysiptonensis* compilado por Duarte Lobo e publicado no ano de 1607 em prol do *Rituale Romanum Pauli Quinti*; 4) a presença dos *castrati* em Lisboa (DODERER, 1993) (a partir de 1719); 5) os músicos portugueses enviados para Roma ou Nápoles por D. João V e D. Mariana de Áustria à custa das rendas da Sé Patriarcal, com a finalidade de se aperfeiçoarem na arte da composição (como é o caso de António Teixeira em 1716-1717, João Rodrigues Esteves em 1719, Francisco António de Almeida pelo menos a partir de 1722 (BRITO, 1989c) e Romão Mazza em 1733 (MAZZA, 1944-45, p. 391); 6) a grande atividade musical patrocinada pelos Encarregados de Negócios e Embaixadores portugueses à Santa Sé; 7) a execução de *serenatas* italianas a partir de 1719 (BRITO, 1989b); 8) o interesse da alta nobreza pela música, nomeadamente italiana ou de carácter italiano, como podem atestar as dedicatórias das edições musicais de grande relevo dirigidas aos membros da família real, como é o caso da belíssima edição dos *Essercizi* de Domenico Scarlatti publicado em Londres (1738) dedicada ao próprio D João V, ou Té y Sagau que dedicou a primeira parte das suas *cantatas humanas a solo* (Lisboa 1723), à Rainha D. Mariana e a segunda parte da mesma ao Infante D. António, irmão de D. João V, e da filha do Rei, D. Maria Barbara, cravista e aluna dilecta de Domenico Scarlatti, que foi honrada com a dedicatória do Padre Martini no primeiro volume da sua *Storia della Musica* (Bolonha, 1757); 9) as contratações emblemáticas de Domenico Scarlatti (1719) e Giovanni Giorgi (1725); 10) a organização, por parte de estrangeiros residentes em Lisboa, dos primeiros concertos em casas particulares (CHAVES, 1983); 11) a partir de 1728, a substituição das *Zarzuelas* pela ópera, inicialmente em português e italiano e, posteriormente só em italiano (BRITO, 1989a) e, finalmente, 12) a internacionalização dos instrumentistas e cantores da Capela Real Portuguesa.

Neste panorama, também a didáctica musical de origem ou inspiração italiana floresceu em Portugal, nomeadamente através da obra de Francesco Gasparini, *L'Armonico Practico* (Veneza, 1708), que foi amplamente difundida, e da qual vários aspectos foram reproduzidos em diversas outras obras de teóricos portugueses coevos, como Manuel de Moraes Pedroso no seu *Compendio Musico* (Porto, 1751), Alberto Gomes da Silva nas suas *Regras de Acompanhar* (Lisboa, 1758) e Francisco Inácio Solano sobretudo na sua obra *Novo Tratado* (Lisboa, 1779), entre outros. Entretanto, o fenómeno da repercussão directa da escola napolitana floresceu especificamente em duas escolas: no Seminário da Patriarcal (Lisboa) e no Colégio dos Reis de Vila Viçosa, que emularam o modelo napolitano de Conservatório.

2. Música didáctica

A Música Didáctica consistia numa compilação de regras e exercícios organizados de forma metódica para a aprendizagem da música, utilizando frequentemente os instrumentos de tecla, e abarcando todo um percurso que envolvia a aprendizagem da gramática que servia de base à composição, improvisação, acompanhamento de outros instrumentos e da interpretação. O domínio desse material era, assim, *conditio sine qua non* para a aprendizagem da música.

Esta pedagogia napolitana é constituída por exercícios práticos e uma parte teórica muito sucinta ou inexistente dado que se baseava na transmissão oral de professor para discípulo, ao contrário da tradição alemã e francesa que enfatizavam os extensos tratados teóricos, tais como: *Der Generalbass in der Komposition* (HEINICHEN, 1728), e *Grosse General-Baß-Schule* (MATTHESON, 1731) na Alemanha, e *Principes de l'Accompagnement du Clavecin* (DANDRIEU, 1719), e *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments* (SAINT LAMBERT, 1707) na França.

Neste sistema napolitano de instrução, o início da aprendizagem consiste em exercícios de canto (solfejos) inicialmente a solo e duos que poderiam ter um acompanhamento de um baixo, com ou sem indicações específicas da cifra, e que permitia o desenvolvimento da prática do baixo-contínuo acompanhado. Paralelamente, desenvolvia-se a prática dos partimentos, que consistiam em exercícios para tecla de baixo-contínuo solo, que se destinavam a aprimorar esta arte depois da aprendizagem da cifra. Este domínio do baixo-contínuo, e conseqüentemente dos partimentos, propiciava não só a aprendizagem da arte do acompanhamento, mas também dos padrões de improvisação.

Os manuais napolitanos de ensino do baixo-contínuo são muito sucintos ou prescindem frequentemente do texto explicativo, limitando-se normalmente a exercícios de baixo cifrado que consistiam em linhas da parte do baixo para respectiva realização e cujos manuais foram designados de *Partimenti* (partimentos) ou, como frequentemente designados em Portugal, “Solfejos de Acompanhar”. Assim, o partimento, cuja definição se pode restringir a uma linha de baixo (usualmente cifrado) ao qual se devia adicionar outras vozes, poderia, contudo, constituir uma peça solo para tecla onde se poderia encontrar indicada a entrada de determinadas vozes para prosseguimento e improvisação. Algumas peças encontradas nestas colecções, quer pelo grau de dificuldade técnica, quer pelo interesse musical intrínseco, constituem, assim, obras passíveis de serem interpretadas como repertório solo. Esta metodologia desenvolve conjuntamente a aprendizagem do baixo-contínuo, da improvisação, aplicação da técnica digital e o contraponto imitativo que se tornou o método mais completo e exigente concebido para a didáctica do baixo-contínuo.

No caso específico do acervo de música didáctica da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, encontram-se obras de compositores napolitanos - Carlo Cotumacci, Leonardo Leo e David Perez - e compositores portugueses inseridos nesta tradição, Romão Mazza e José Joaquim dos Santos.

2.1 Romão Mazza (1719-1747)

De acordo com José Mazza (1944-45, p. 39), Romão Mazza nasceu em Lisboa em 1719, e antes dos catorze anos de idade, graças à intervenção da rainha D. Mariana, foi estudar em Nápoles. Romão Mazza foi um dos primeiros bolseiros régios portugueses a ingressarem num conservatório napolitano, visto que anteriormente músicos como João

Rodrigues Esteves, Francisco António de Almeida e António Teixeira tinham sido mandados para Roma a fim de aperfeiçoarem a sua formação musical. Infelizmente não se pode precisar em que conservatório Romão Mazza esteve inscrito. Da produção deste compositor, José Mazza destacou como obras mais relevantes: *Salve Regina* a quatro vezes em dó menor, concertos para orquestra de cordas *a cinque* e *a sei*, Missas e Salmos e as *regras para acompanhar no cravo*. Sobre estas *regras* José Mazza observou que ainda eram extremamente apreciadas e estudadas na última década do século XVIII. Romão Mazza granjeou, para além do reconhecimento como compositor, uma grande reputação como homem de vasta cultura e virtuoso de violino. Foi Cavaleiro Fidalgo da Casa Real, iria receber em 1747 o hábito de Cristo conferido por D. João V, mas faleceu antes da concessão desta honraria, aos vinte e oito anos de idade.

O primeiro livro catalogado como Música Didáctica intitula-se *Livro de Solfejos de acompanhar do Sr. Cotumacci para o real Semir^o de Villa Viçosa*². No entanto, apesar do autor estar tão claramente designado, esta obra não é de Cotumacci, mas trata-se indubitavelmente das *Regras para Acompanhar a Cravo* de Romão Mazza, da qual subsistem dois exemplares completos e uma cópia novecentista incompleta na Biblioteca Nacional (BN) em Lisboa. Todo o manuscrito calipolense corresponde, assim, à obra de Mazza sem o texto introdutório das *Regras de Acompanhar*.

Neste contexto, confere-se a Romão Mazza a autoria do primeiro método português concebido no esquema de Regras de Acompanhar e Partimentos (1740-47).

2.2 Carlo Cotumacci (1709-1785)

O compositor e pedagogo napolitano, aluno de Alessandro Scarlatti, serviu em várias Igrejas napolitanas e foi Mestre no *Conservatório Santo Onofrio a porta Capuana*, onde teve como discípulo, entre outros, o célebre compositor natural de Estremoz, João de Sousa Carvalho (1745-c.1800), que estudou anteriormente no Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa.

O segundo livro desta secção encontra-se catalogado como *Regole, e principi di sonare e lezione di partimenti com tutte le sue regole spiegate del Sig^r Carlos Cotumacci*³ Contudo, à semelhança dos dois exemplares novecentistas deste manuscrito que se encontram na Biblioteca Nacional, embora seja mencionado na respectiva capa que se trata de uma obra com todas as regras explicadas, estas não se encontram integralmente transcritas neste manuscrito, como nas versões da Biblioteca do *Conservatorio de Música San Pietro a Majella*. Além das versões napolitanas que se encontram depositadas no Conservatório de origem, as três versões portuguesas são as únicas cópias coevas deste manuscrito que comprovam o trânsito, fluxo e materiais entre o sistema de instrução do eixo da Patriarcal/Vila Viçosa e Nápoles.

Este manuscrito apresenta oito partimentos a menos que o original napolitano, constituído por 75 partimentos. Considerando a data da composição desses exercícios (1751), permite inferir que eles possam ter sido introduzidos em Portugal por Sousa Carvalho na década seguinte, período esse em que o compositor e pedagogo regressa a Portugal.

2.3 David Perez (1711-1778)

David Perez foi inquestionavelmente o músico italiano mais importante radicado em Portugal na segunda metade do século XVIII. Nascido em Nápoles, ingressou aos onze anos no *Conservatorio di Santa Maria di Loreto*, tendo permanecido nesta instituição até

1733. Foi aluno de Francesco Mancini (contraponto), Giogio Veneziano (canto e instrumentos de tecla) e Fracesco Barbella (violino). Serviu como maestro na Real Capela Palatina de Palermo até 1748, tendo obtido nos anos seguintes um enorme sucesso em toda a Itália e na Áustria enquanto compositor de ópera. Em 1752, foi convidado por D. José I para Lisboa. Além da sua grande actividade como compositor, director de música, e professor de música das infantas, Perez teve um papel fulcral no ensino do contraponto, solfejo, partimento e baixo-contínuo em Portugal.



Figura 1: "David Perez Neapolitanus", gravura de Francesco Bartolozzi (1728-1815), Londres, 1774.

O terceiro manuscrito no espólio de música didáctica não contém qualquer identificação ou designação, uma vez que a capa do manuscrito se perdeu, o que levou José Augusto Alegria a designar como obra de autor anónimo, e incluir no seu catálogo a descrição de: “Caderno sem rosto que contém baixo cifrado para exercícios de composição [...] Tem sinais de muito uso”⁴. Contudo, trata-se de uma cópia dos partimentos de David Perez que se encontram na obra *Regras de Acompanhar* (c. 1760)⁵, cujas restantes cópias manuscritas conhecidas se encontram actualmente depositadas na Biblioteca Nacional de Lisboa e Biblioteca de Évora.

A particularidade desta cópia datada de 1859 deste acervo é que, conjuntamente com o exemplar da Biblioteca Nacional, é o único que contém a totalidade dos 41 partimentos, embora essa obra tenha sido copiada até 100 anos depois da sua composição. Nas cópias posteriores, os exercícios mais difíceis foram ao longo do tempo omitidos, pois no final deste processo, o último exemplar contém apenas 25 partimentos.



Figura 2: David Perez, “Partimento I”, *Regras de Acompanhar*, P-Ln 209.

Uma parte significativa da obra didáctica de Perez utilizada em Portugal é consagrada ao estudo do baixo-contínuo e do partimento que se encontram representadas na obra *Regras de acompanhar*, que contém uma introdução com texto e teoria elementar do acompanhamento, seguidos de exercícios de partimentos ordenados progressivamente por grau de dificuldade.

Este material foi utilizado no Seminário da Patriarcal, Colégio dos Santos Reis de Vila Viçosa e, possivelmente, em Coimbra⁶. Provavelmente, as *Regras de acompanhar* foram redigidas já durante o período lisboeta de Perez, pois o texto encontra-se em português, presumivelmente traduzido por algum discípulo na Patriarcal, dado que na sua correspondência utilizava a língua natal, como atesta a sua carta, redigida em italiano, incluída no prefácio da *Nova Instrução Musical* de Francisco Inácio Solano em 1764.

O quinto e sexto manuscritos deste espólio de música didáctica são igualmente da autoria de David Perez. O quinto, classificado por Alegria como “Solfejos de Soprano / Para uzo do Seminario / do Sr.:/ Seminario R. de Villa Viçosa // Cartonato com 96 folhas. Todos os números têm o baixo escrito. O nome do autor não consta, mas, ou é de David Peres ou Leonardo Leo”⁷. Num estudo comparativo das fontes musicais pôde-se, contudo, constatar a equivalência de vários destes solfejos de soprano com o manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, em que se encontram claramente identificados como “estes que se seguem são de David Perez”⁸.

O sexto manuscrito desta colecção é único em que consta claramente o nome deste autor: “Solfejos / A duo Soprani / del Sig.ro/ David Perez / Semr.º Real deVilla Viçosa”⁹ e destaca-se muito particularmente por conter material didáctico único que não se encontra impresso nem copiado noutras fontes manuscritas: quatro exercícios preparatórios a 2 vozes e doze “Capricio di due voci difidi com diversi pensieri sopra uníssonu bassi”.

Este manuscrito é constituído igualmente por doze Duetos (subdivididos em 3 andamentos), cujas cópias encontram-se em Bibliotecas e colecções particulares em Hamburgo, Bergamo e Roma¹⁰, e foram impressos na conhecida e muito difundida compilação didáctica de solfejos com acompanhamento de baixo-contínuo: *Solfèges d'Italie avec la basse chifrée, composés par Leo, Durante, Scarlatti, Hasse, Porpora, Mazzoni, Caffaro, David Perez, &c.* (Paris, 1768)¹¹. Este conjunto de 12 duetos de David Perez constituem a quarta e última parte desta obra, que teve várias reedições até ao século XIX, e são o culminar dos *Solfèges d'Italie*, quer pelo facto de serem os únicos exercícios desta colecção a duas vozes, quer pelo grau de dificuldade apresentado.

The image shows a page from a musical manuscript. At the top, it is titled "IV. PARTIE." followed by "Solfeggi à due Voci, del Signore DAVID PEREZ." There is a circular library stamp on the right side. The music is arranged in three systems. The first system is labeled "DUETTO I. Largo." and consists of two vocal staves (treble and alto clefs) and a figured bass staff (bass clef). The second system continues the vocal parts and the figured bass. The third system also continues the vocal parts and the figured bass. The figured bass staff contains numbers and symbols (like #, tr) indicating the notes for the basso continuo. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Figura 3: Solfejo a duas vozes e baixo-contínuo de David Perez, *Solfège d'Italie*.

2.4 José Joaquim dos Santos (1747-1801)

José Joaquim entrou para o Real Seminário de Música da Patriarcal a 24 de Junho de 1754 com apenas 6 anos de idade. Em 1763 concluiu a sua formação de músico, tendo sido convidado para Mestre de Solfa no Real Seminário de Música da Patriarcal e, em 1768, foi admitido na Irmandade de Santa Cecília. A entrada para esta Irmandade permitiu que José Joaquim dos Santos trabalhasse não só para a Igreja Patriarcal ou para a Corte, mas também pudesse cooperar em festas ou cargos exteriores, exercendo a função de Cantor ou Organista. Após a morte de David Perez, em 1778, José Joaquim dos Santos tornou-se um dos mais influentes compositores portugueses.

O quarto manuscrito da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa encontra-se sem a respectiva capa, cuja descrição no catálogo designa de “caderno sem rosto”¹². Contudo, pôde-se corresponder esta obra com os *Solfejos de acompanhar 1ª e 2ª Parte/ feitos por Joze Joaquim dos Sanctos* (entre 1770 e 1800)¹³ e o *Livro de acompanhamentos composto por Joze Joaq.m dos Sanctos Pertence a Justiniano Henrique d’Oliveira* (entre 1770 e 1800)¹⁴, permitindo identificar o respectivo autor.

As cópias manuscritas conhecidas dos partimentos de José Joaquim dos Santos actualmente encontram-se depositadas na Biblioteca Nacional de Lisboa e Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa.

Os três manuscritos dos *Solfejos de acompanhar* ou *Acompanhamentos* de José Joaquim dos Santos não integram, como seria usual, o respectivo texto das regras de acompanhar. Esta ausência permite aventar duas hipóteses: a primeira, que este compositor tenha originalmente concebido um texto de regras de acompanhar introdutório ao estudo destes partimentos, e que nestas fontes o texto não tenha sido transcrito, dado que em nenhum destes manuscritos a caligrafia do copista corresponde à do José Joaquim dos Santos. À semelhança do ocorrido com os partimentos de Carlo Cotumacci em Portugal, estes foram copiados sem o texto das regras presente nas cópias napolitanas desta obra¹⁵, como atesta o manuscrito calipolense que ostenta no título *Regole e Principi di suonare/ e lezioni di Partimenti com tutte le sue regole spiegate/ del Sigr/ Carlo Cotumacci/ Para uso do R.Semº de Villa Viçosa*. A segunda hipótese é que Joaquim dos Santos tenha realmente concebido esta obra sem texto introdutório, pois no âmbito do Seminário da Patriarcal e do Real Seminário de Vila Viçosa, instituições onde estes partimentos foram estudados, os alunos contavam com textos de regras de acompanhar de outros autores, como David Perez e Euletério Leal Franco¹⁶ e podiam obter os esclarecimentos através dos respectivos professores por transmissão oral.

Os manuscritos *P-Ln C.N 200* da Biblioteca Nacional e o manuscrito de Vila Viçosa (*P-VV 4.G*) contêm cento e cinco partimentos, subdivididos em duas partes: a primeira com sessenta e cinco partimentos fáceis e de nível intermediário, e a segunda com quarenta partimentos de grande complexidade. Embora não tendo identificado o autor, o padre José Augusto Alegria registou no catálogo da Biblioteca de Vila Viçosa a seguinte avaliação sobre a qualidade desta obra: “Trata-se de exercícios metódicos que apontam todas as dificuldades da arte”. De facto, a acurada organização didáctica dos partimentos de J. Joaquim dos Santos é extremamente bem conseguida, aliando os propósitos do ensino a um elevado nível artístico.

O manuscrito *P-Ln MM 4832*, comparado às outras duas fontes, encontra-se menos completo: não está subdividido em duas partes, estando numerado de um a setenta e nove. Os partimentos correspondentes à primeira parte dos *P-Ln C.N 200* e *P-Vv 4.G* são praticamente idênticos, perfazendo um total de sessenta e quatro partimentos. Apenas o número dezassete das outras fontes não foi copiado. Os partimentos correspondentes à segunda parte das outras fontes é substancialmente menor, pois contém apenas catorze exercícios, sendo um deles de autoria de David Perez.

Os *Solfejos de acompanhar* de José Joaquim dos Santos, graças ao seu elaborado aprimoramento didático e formal, abordagem integral do vocabulário harmónico coevo, diversidade (*stile antico* e estilo galante) e exigência técnica, são um dos melhores e mais completos métodos de partimentos produzidos na segunda metade do século XVIII.

2.5 Leonardo Leo (1694-1744)

Compositor e professor italiano, Leonardo Leo estudou no *Conservatorio della Pietà dei Turchini* com Nicola Fago e possivelmente com Alessandro Scarlatti, tornando-se um dos músicos mais importantes em Nápoles do séc. XVIII, especialmente no que concerne à ópera e música sacra, cuja obra se encontra maioritariamente no *Conservatorio Majella*, na Biblioteca do Vaticano e na *British Library*.

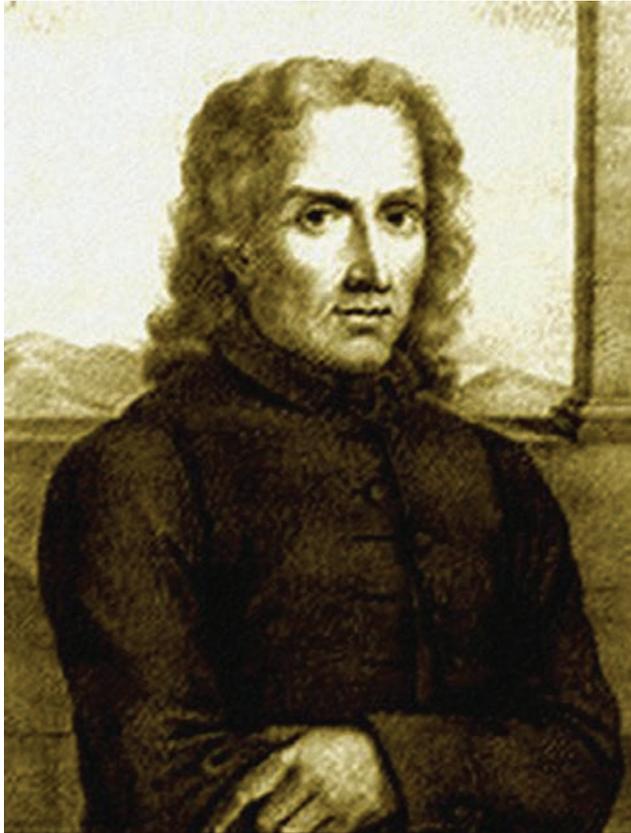


Figura 4: Leonardo Leo.

O sétimo e oitavo manuscritos do espólio calipolense de música didáctica encontram-se claramente atribuídos a este compositor: *Solfejos / de Soprano / Do Sr. / Leonardo Leo / Para o Semr.º R. de Villa Viçosa*//¹⁷ e *Solfejos / de Contralto / Do Sr. / Leonardo Leo / P. o Real Semr.º R. de Villa Viçosa*//¹⁸. À semelhança dos manuscritos anteriores, estas obras contêm solfejos, embora o baixo se encontre sem cifra, destinados à voz de soprano ou contralto, que na época foram extremamente difundidos em toda a Europa, particularmente devido à integração na compilação do já mencionado *Solfège d'Italie*. Actualmente, encontram-se manuscritos setecentistas destes Solfejos na Áustria, Alemanha, Itália e Portugal.

2.6 Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Alessandro Scarlatti nasceu na Sicília, tendo estudado posteriormente em Roma e Nápoles, onde se estabeleceu como um dos mais conceituados compositores da sua época. Nomeado membro da *Accademia dell'Arcadia* pela sua reconhecida cultura, este título foi posteriormente também obtido por D. João V, que viria a contratar o seu filho, Domenico Scarlatti (1685-1757) como músico da Capela Real e da Corte portuguesa, além da responsa-

bilidade da instrução musical da Infanta Maria Bárbara. Alessandro Scarlatti destacou-se particularmente na composição de óperas e de cantatas de câmara, sendo considerado como um dos fundadores da escola musical napolitana.

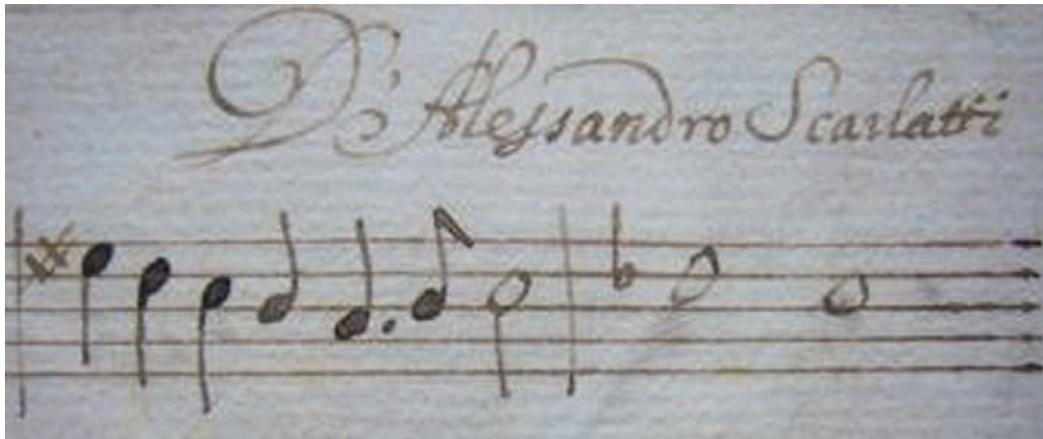


Figura. 5: Excerto de uma cantata de Alessandro Scarlatti.

O nono e último manuscrito catalogado na secção da música didáctica da Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa, *Livro de Cantatas a Solo / Do Sr./ Alexandre Scarlate / Semr^o de Villa Viçosa / 1807.*¹⁹ não se enquadra nesta categoria por se tratar de música prática, constituído por 32 cantatas para voz solista com baixo-contínuo²⁰.

Uma das particularidades deste manuscrito prende-se à data da cópia do mesmo (1807), que é bastante invulgar, dado que estas cantatas à época datavam de mais de um século, e cuja prática musical desse período, de copiar e interpretar música tão anterior, não era usual.

Embora as datas específicas de cada cantata deste livro não se encontre discriminada nesta fonte, esta cópia cobre espectro de tempo bastante abrangente da produção musical deste compositor. Por exemplo, a cantata XIV deste manuscrito, intitulada “Chiude apresso d’un fonte di le luci”, data de 1 de Julho de 1690 e a cantata VII “Ecco che a voi ritorno un tempo liete” data de 1722, apenas três anos antes da morte de Alessandro Scarlatti (PAGANO, 2010). Trata-se de uma cópia muito acurada e da qual não se conhece a proveniência exacta. Na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa, encontra-se depositado um manuscrito²¹ de conteúdo idêntico a este, com as mesmas 32 cantatas apresentadas na mesma ordem. A fonte lisboeta não está datada mas o papel, proveniente da Itália, é do início do século XIX²².

Considerações finais

A colecção calipolense de manuscritos de música didáctica setecentista é um sucinto mas excelente retrato da prática e metodologia musical implementada em Portugal, particularmente ao longo do séc. XVIII. O resultado deste processo de ensino produziu um nível de excelência dos músicos portugueses que foi testemunhada por relatos de estrangeiros, que viveram ou passaram por Lisboa, como o Marquês de Bombelles e William Beckford.

O Marquês de Bombelles, que desempenhou as funções de embaixador de França em Portugal entre 1786 e 1788, testemunhou no seu *Journal d’un ambassadeur de France au Portugal*, a excelência da música instrumental praticada, tendo mesmo afirmado nunca ter ouvido música concertante tão bem tocada como em Lisboa:

Le vicomte de Ponte de Lima, beau-frère du Marquis de Penalva [...] Le Marquis de Lavradio, de Castelo Melhor et le comte de Vimiero; chacun de ceux-ci était accompagné de sa femme et de ses enfants, ce que faisait dans l'ensemble une société brillante. Il y a eu un fort où les comtesses de Redondo, d'Avintes et la marquise de Valença ont très bien chanté de beaux airs italiens [...] La musique de Gluck, Piccini, de Sacchini, et de Grétry chantée par Madame de Bombelles fait grand plaisir aux Portugais; leurs accompagnateurs sont excellents et je n'ai jamais entendu nulle part la musique concertante mieux exécutée qu'à Lisbonne (BOMBELLES, 1979, p. 72).

William Beckford (1760-1844), escritor, político, milionário, mecenas e músico amador, actualmente mais conhecido no mundo anglo-saxónico por ter escrito a novela gótica *Vathek* (1796), foi também um grande interessado pela música, tendo sido, ainda que por um breve período de tempo, discípulo de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). A primeira passagem de Beckford por Portugal em 1787 (25 de Maio até 27 de Novembro) ficou registada num livro intitulado *Italy; with Sketeches of Spain and Portugal*. Esta obra, escrita como um diário, encontra-se repleta de informações sobre a vida social, política, religiosa, cultural e musical do reinado de D. Maria I:

A orquestra da capela da rainha de Portugal ainda é a primeira da Europa; em excelência de vozes e instrumentos nenhuma outra corporação deste género, nem mesmo a do papa, se pode gabar de ter reunido tão admiráveis músicos como estes. Para onde Sua Majestade vai, eles acompanha-na, seja a uma caçada de altanaria em Salvaterra, seja a caçar a saúde nos banhos das Caldas. No meio destes rochedos e montes agrestes, aqui mesmo ela está rodeada de um rancho de mimosos cantores, tão gordos como as cordonizes, tão gorjeadores e melodiosos como os rouxinóis. Os violinos e os violoncelos de Sua Majestade são todos de primeira ordem, e em flautas e oboés a sua ménagerie musical não tem rival (*apud* BECKFORD, 2007, p. 82).²³

Neste contexto, a música didáctica utilizada no Seminário da Patriarcal em Lisboa e no Colégio dos Reis em Vila Viçosa, que constituíam, de facto, uma extensão lusitana do modelo do conservatório napolitano, contribuiu em muito para o desenvolvimento deste acentuado padrão de qualidade atingido em Portugal ao longo do séc. XVIII e inícios do séc. XIX. Este fenómeno possibilitou aos compositores e intérpretes portugueses atingirem o mais elevado nível internacional, cujo espólio, malgrado sua importância didáctica, metodológica e prática, carece ainda de estudos musicológicos que permitam valorizar a excelência da prática musical portuguesa no contexto europeu setecentista.

Notas

- ¹ Este trabalho integra-se no âmbito de investigação apoiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia através do Programa Operacional Potencial Humano (POPH) do QREN e Fundo Social Europeu (FSE).
- ² Cota A. M. G-1.(D), (*cf.* ALEGRIA, 1989, p. 163).
- ³ Cota A. M. G-2.(D), (*cf.* ALEGRIA, 1989, p. 163).
- ⁴ Cota A. M. G-3.(D), (*cf.* ALEGRIA, 1989, p. 163).
- ⁵ P-Ln CN 209.
- ⁶ SOLANO, Francisco e PEREZ David. *Solfejos de Soprano*. MM. 488 BGUC.
- ⁷ Cota A. M. G-5.(D), (*cf.* ALEGRIA, 1989, p. 163).
- ⁸ *Solfejos de Soprano do Sr. Francisco Ignacio Solano e do Sr. David Peres*, MM. 488 P-CUG, f. 6v.
- ⁹ Cota A. M. G-6.(D), (*cf.* ALEGRIA, 1989, p. 163).
- ¹⁰ *Staats und Universitätsbibliothek*, Hamburgo; *Biblioteca Civica Angelo Mai*, Bergamo; Giancarlo Rostirolla (coleção privada).

- ¹¹ Compilado por Levesque & Bêche, respectivamente mestre e sub-mestre de música dos pajens da Capela de Luis XV.
- ¹² Cota A. M. G-4.(D), (cf. ALEGRIA, 1989, p. 163).
- ¹³ P-Ln CN. 200.
- ¹⁴ P-Ln MM. 4832.
- ¹⁵ Como por exemplo no manuscrito *Principi e Regole di Partimenti di Cotumacci* I-Nc, Rari 1.9.14/1.
- ¹⁶ *Relação dos Solfejos e Muzica q. faltam. Real Seminário da Patriarcal*, P-Ln MM. 4987.
- ¹⁷ Cota A. M. G-7.(D), (cf. ALEGRIA, 1989, p. 163).
- ¹⁸ De salientar que na catalogação desta obra por José Augusto Alegria, foi adicionada a descrição de “32 cantatas com texto italiano sobre o baixo cifrado” que na verdade se refere à descrição seguinte sobre as cantatas de Alessandro Scarlatti: Cota A. M. G-8.(D), (cf. ALEGRIA, 1989, p. 164).
- ¹⁹ Cota A. M. G-9.(D), (cf. ALEGRIA, 1989, p. 164).
- ²⁰ 1. Dopo lungo penar. - 2. Lumi, dolenti lumi. - 3. Cruda Irene superba [outra cópia em fólhos soltos]. - 4. Queste torbide e meste onde. - 5. Per un vago desire. - 6. Dormono l'aure estive. - 7. Ecco che a voi ritorno. - 8. Ogni core innamorato. - 9. O di fere e d'augelli. - 10. Piagge fiorite, ameni prati. - 11. Ardo d'amore è impaziente bramo. - 12. Ardo ma non ardisco. - 13. Filli adorata e cara. - 14. Chiude apresso d'un fonte. - 15. Entro romito speco. - 16. Il timido mio core. - 17. Ah ben lo vedi ò core. - 18. Pensier ch'in ogni parte. - 19. Ah Mitilde vezzosa. - 20. E pur odo e non moro. - 21. Questa e la selva. - 22. Della spietata Irene. - 23. Qual'or miro la bella. - 24. Qui dove al fin m'assido. - 25. O voi di quete selve abitatrice. - 26. Le luce del mio sole. - 27. Raggion mi sgrida. - 28. Amor, Mitilde è morta. - 29. Andate o miei sospiri. - 30. Alme, voi che provaste. - 31. Piange tua sventura. - 32. Amo, peno, gioisco, soffro.
- ²¹ *Cantatas a Solo dal Sigre Alessandro Scarlatti*. P-Ln C.N. 204.
- ²² Agradecemos à Silvia Sequeira da Área de Música da Biblioteca Nacional pela informação da datação do papel deste manuscrito.
- ²³ Registo de “26 de Agosto de 1787”.

Referências

- ALEGRIA, José Augusto. *Biblioteca do Palácio Real de Vila Viçosa: Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989. 466p.
- ALVARENGA, João Pedro d'. “Domenico Scarlatti: O período português (1719-1729)”. In: ALVARENGA, João Pedro d'. *Estudos de Musicologia*. Lisboa: Colibri, 2002. 188p.
- BOMBELLES, Marquis de. *Journal d'un ambassadeur de France au Portugal (1786-88)*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979. 398p.
- BRITO, Manuel Carlos de. “O Papel da ópera na luta entre o iluminismo e o obscurantismo em Portugal (1731-1742)”. In: BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989a. p. 95-104.
- BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989b. 257p.
- BRITO, Manuel Carlos de. “Um retrato inédito do compositor Francisco António de Almeida”, In: BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989c. p. 123-126.
- BECKFORD, William. *A corte da Rainha D. Maria I: Correspondência de William Beckford (1787)*. Lisboa: Frenesi, 2007. 191p.
- CHAVES, Castelo Branco. *O Portugal de D. João V visto por três forasteiros*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983. 281p.
- DANDRIEU, Jean-François. *Principes de l'Accompagnement du Clavecin*. Paris: N. Guérard, 1719. 173p.

DODERER, Gerhard e FERNANDES, Cremilde. “A Música na sociedade joanina nos relatórios da Nunciatura Apostólica em Lisboa (1706-1750)”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.3, p. 69-146, 1993.

HEINICHEN, Johann David. *Der Generalbass in der Komposition*. Dresden: Heinrichen, 1728. 110p.

MATTHESON, Johann. *Grosse General-Baß-Schule Oder: Der exemplarischen Organisten Probe*. Hamburgo: Johann Christoph Rissners Buchladen, 1731. 529p.

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, Lda., 1944-1945. 104p.

PAGANO, Roberto, et al. “Scarlatti.” *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/24708pg1>>. Acesso em: 1 out 2010.

SAINT LAMBERT, Michel de. *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instruments*. Paris: Estienne Rogers Marchand Libraire, 1707. 354p.

SCARLATTI, Domenico. *Essercizi per Gravicembalo*. Londres: B. Fortier, 1738. 110p.

SOLANO, Francisco Inácio. *Nova Instrução Musical ou Theorica Practica da Musica Rytimica*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764. 456p.

Mário Marques Trilha - Cravista, graduado em música na Universidade de Rio de Janeiro (UNIRIO), prosseguiu os seus estudos nos Conservatoire de Rueil-Malmaison e Claude Debussy (Paris), Escola Superior de Música de Karlsruhe (mestrado em cravo), *Schola Cantorum Basiliensis* (mestrado em teoria da música antiga) e concluiu em 2011 o seu doutoramento em Música na Universidade de Aveiro sobre a *Teoria e Prática do Baixo-Contínuo em Portugal*, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Atualmente é Investigador Integrado pós-doutorado no CESEM/ Universidade Nova de Lisboa com apoio da FCT, e é membro do conselho científico do núcleo de estudos da história da música luso-brasileira Caravelas.

Edite Rocha - Organista, licenciou-se em Ensino de Música na Universidade de Aveiro, prosseguiu os seus estudos nos Conservatoire de Musique de Perpignan e Claude Debussy (XVI^e) em Paris, *Schola Cantorum Basiliensis (Diplom für Alte Musik)*, concluiu em 2010 o seu doutoramento em Música na Universidade de Aveiro sobre a obra de Manuel Rodrigues Coelho, *Problemas de Interpretação*, com o apoio da FCT. Atualmente realiza um pós-doutoramento no INET-md/UA com o apoio da FCT e lecciona órgão na Universidade de Aveiro.
