

UMA HISTÓRIA SOCIAL DO PIANO

EMERGÊNCIA E DECLÍNIO DO PIANO
NA VIDA QUOTIDIANA MADEIRENSE (1821-1930)

Paulo Esteireiro

UMA HISTÓRIA SOCIAL DO PIANO
EMERGÊNCIA E DECLÍNIO DO PIANO
NA VIDA QUOTIDIANA MADEIRENSE (1821-1930)

Edições Colibri

•

Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Biblioteca Nacional de Portugal
– *Catálogo na Publicação*

ESTEIREIRO, Paulo, 1975-

Uma história social do piano : emergência e declínio do piano na vida
quotidiana madeirense (1821-1930). – 1.ª ed. – (Estudos musicológicos ; 17)
ISBN 978-989-689-565-5

CDU 786

Título: Uma História Social do Piano.
Emergência e Declínio do Piano na Vida Quotidiana Madeirense
(1821-1930)

Autor: Paulo Esteireiro

Edição: Edições Colibri / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
Universidade Nova de Lisboa

Capa: Raquel Ferreira

Fotografia da capa: Rui Camacho
(piano pertencente à Casa-Museu Frederico de Freitas)

Depósito legal n.º 405 178/16

Lisboa, Março de 2016

À Raquel
À Alexandra
Ao Manuel
Aos meus pais

ÍNDICE

Prefácio	11
Introdução	13
I Revisão da literatura, procedimentos metodológicos e fontes	19
Os conceitos de vida quotidiana, lógica situacional e cultura musical	19
Literatura: vida quotidiana e cultura musical em redor do piano	21
Literatura: composição e análise musical	35
Componentes da construção melódica	36
Carácter dos temas musicais	46
Tipos de acompanhamentos	52
Procedimentos metodológicos e fontes	54
II O início da era da prática musical doméstica ao piano	63
Invenção e difusão do piano na Europa	63
Difusão do piano em Lisboa e na Madeira	67
III O piano nos convívios sociais e domésticos	81
O piano na vida doméstica	81
O Piano nos convívios sociais fora do espaço doméstico	90
Sociedades e Clubes	90
Saraus de beneficência	96
Locais públicos para concertos	101
Músicos virtuosos	110

IV O ensino do piano no Funchal	117
Professor de piano: a emergência de uma nova profissão	117
O piano no ensino feminino	127
Métodos utilizados na aprendizagem do piano	135
V Repertório musical cultivado ao piano	141
Renovação do repertório musical	141
Danças	146
Valsas	149
Quadrilhas	174
Cotilhões	182
Polcas, Mazurcas e Polcas-Mazurcas	188
One-Step e Fox-trot	204
A música para canto e piano	209
Lied	220
Cançonetas	225
Fados	234
Peças de carácter	239
Grandes mestres clássicos e virtuosos	248
VI Comércio e manutenção dos pianos	261
Comércio de pianos: venda e aluguer	261
Manutenção de pianos: a profissão de afinador	271
VII Decadência da prática musical doméstica ao piano	275
Conclusão	285
Bibliografia	301
Lista de Quadros	315
Lista de Exemplos Musicais	318
Lista de Figuras	325

ÍNDICE DE APÊNDICES E ANEXOS (CD-ROM)

Apêndices

A – Tipologia de períodos musicais	2
B – Figurações de acompanhamento	10
C – Tópicos musicais	18

Anexos

I – Documentos em Fac-simile.....	26
II – Partituras	38

PREFÁCIO

Por uma questão de princípio, nunca gosto de assumir responsabilidade por um projeto de investigação quando já está numa fase já mais avançada. Por um lado, não se tem qualquer controlo sobre a escolha da temática exacta ou a abordagem a adoptar, ambas as quais poderiam ser bastante diferentes do que se aconselharia começando com tábua rasa. Por outro lado, pegar num projeto assim, a meio caminho, implica intrinsecamente ter falhado qualquer coisa anteriormente – uma ruptura, independentemente do seu motivo – o que exige ao novo orientador muito mais do que apenas nortear: também avaliar o que já foi feito para poder propor rumos alternativos, caso sejam necessários, para além de animar um investigador eventualmente desmotivado. Adicionalmente, se este procurou originalmente o orientador mais adequado para o tema, quase inevitavelmente o seu substituto não terá os mesmos conhecimentos especializados, o que dificulta ainda mais a tarefa de dar orientações apropriadas. A nova orientação só pode funcionar se o orientando tem disponibilidade para aceitar críticas ao que já fez, novas propostas de abordagem e conselhos sobre a sua realização.

O presente livro serve de testemunho do sucesso desta aventura arriscada. Se posso admitir ter feito a minha parte, esse sucesso também se deve bastante a mais duas pessoas: ao coorientador, o meu colega Paulo Ferreira de Castro, que aceitou dar um apoio nos aspetos mais analíticos do repertório, mas sobretudo ao autor, que devido à distância física da ilha da Madeira de Portugal continental, teve de trabalhar de uma forma mais autónoma do que a ideal, ainda por cima enquanto muito empenhado igualmente no seu trabalho no Secretariado Regional da Educação e Cultura.

O que me levou a aceitar o desafio foi, sem dúvida, uma combinação de dois factores: o tema escolhido, que me parecia bastante válido como objeto de estudo, e a determinação de Paulo Esteireiro em concretizar o projeto proposto. Fiquei intrigado em saber até que ponto uma ilha atlântica localizada entre Portugal e o Brasil iria espelhar fenómenos mais generalizados nos dois países ou até que ponto evidenciaria características locais. E que influência teria o bem conhecido comércio com Inglaterra? Como seria de esperar, alguns aspetos eram mais ou menos previsíveis; outros não tanto. Aos curiosos de saber não vou revelar nada. Pelo contrário, recomendo ler este livro.

David Cranmer
Outubro de 2014

INTRODUÇÃO

O projecto inicial deste livro consistia num estudo sobre a história das tendências musicais na ilha da Madeira nos séculos XIX e XX. Este projeto foi motivado principalmente pela elevada quantidade de músicos e composições de autores relacionados com a Madeira, quase completamente desconhecidos ao nível nacional no domínio da musicologia histórica.

Após um período exploratório de recolha de dados – principalmente dados biográficos de músicos em dicionários especializados, investigações em periódicos regionais madeirenses e pesquisas de partituras junto de famílias de compositores –, começou a tornar-se evidente que talvez fosse possível delimitar o objecto de estudo e fazer uma investigação reveladora sobre a música para piano na Madeira, num período então ainda não completamente definido, mas que seria certamente mais reduzido que o do projecto inicial. Para essa conclusão muito contribuiu a oferta da família de Luiz Peter Clode, através da sua filha Inês Clode Freitas, da sua colecção pessoal de partituras musicais à biblioteca da instituição em que trabalho – a Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia –, entre a qual se encontravam várias partituras relevantes de compositores para piano activos na Madeira ao longo dos séculos XIX e XX. Luiz Peter Clode, engenheiro de profissão, estudou piano e compôs várias peças para este instrumento, tendo sido uma personalidade com enorme influência na vida musical madeirense, principalmente no plano institucional. Por exemplo, foi um dos fundadores na década de 1940 da *Sociedade de Concertos da Madeira* e da Academia de Música da Madeira, (actual Conservatório – Escola das Artes *Luiz Peter Clode*), tendo feito parte das direcções destas instituições; foi igualmente um dos fundadores do Posto Emissor no Funchal, estação radiofónica importantíssima na cidade do Funchal; e fundou o importante periódico cultural *Das Artes e da História da Madeira* (Barros 2005).

Na colecção oferecida pela família Clode encontravam-se as partituras para piano de Luiz Peter Clode, mas também as de outros compositores muito influentes na Madeira tais como Nuno Graceliano Lino, Salvador Dário Florez, Francisco Vila y Dalmau, Edmundo da Conceição Lomelino e Sheila Power. Às obras destes seis compositores para piano juntavam-se outras peças encontradas em arquivos diversos, entre as quais se destacam:

algumas *quadrilhas* de Duarte Joaquim dos Santos, na Biblioteca Nacional de Portugal; as peças de Ricardo Porfírio d'Afonseca e de António José Bernes recolhidas nos Arquivos da Associação Musical e Cultural Xarabanda e da Associação Recreio Musical União da Mocidade; e uma suite de *valsas* de Nuno Graceliano Lino oferecida à rainha D. Amélia em 1901, que se encontrava na Biblioteca do Palácio de Vila Viçosa. Posteriormente, ao longo da investigação surgiram muitas outras composições, mas este primeiro grupo de peças foi o ponto de partida para a definição do novo objecto de estudo da investigação: a música para piano na Madeira no período de 1820-1950. Este período viria ainda a ser mais reduzido, para 1820-1930, por razões que ficarão evidentes ao longo do trabalho, principalmente no capítulo dedicado à decadência do piano na prática musical doméstica.

A decisão final e definitiva de seleccionar a música para piano na Madeira como objecto de estudo seria tomada pouco tempo depois, quando foi possível confirmar a existência de literatura suficiente para enquadrar historicamente as partituras encontradas. Para a tomada dessa decisão, em muito contribuiu a biblioteca digital *Nesos* do Centro de Estudos de História do Atlântico, riquíssima em bibliografia de visitantes estrangeiros do século XIX e de autores madeirenses que indirectamente abordaram a prática do piano no Funchal. A existência deste relevante arquivo permitiu acreditar que, com estes dados, juntamente com informações a recolher em pesquisas nos vários periódicos funchalenses do século XIX, seria possível a realização de uma contribuição inovadora e original para o progresso do conhecimento no domínio da musicologia histórica.

Neste contexto, as problemáticas da investigação centraram-se em duas vertentes. A primeira focou-se na origem e nas consequências da entrada do piano na cultura madeirense e pode ser colocada da seguinte maneira:

Problemática 1 – Como entrou o piano na vida quotidiana madeirense e que efeitos teve na cultura musical funchalense?

A segunda vertente focou-se na caracterização do repertório original para piano composto por autores a residir na Madeira durante o período em estudo:

Problemática 2 – Qual foi o tipo de repertório musical cultivado pelos principais compositores para piano na Madeira?

Tendo em consideração as duas problemáticas centrais deste estudo, os objectivos principais definidos para esta investigação foram (1) explicar como e porquê foi introduzida a música para piano na Madeira, realçando os efeitos da introdução deste instrumento na vida quotidiana madeirense e tendo como perspectiva a acção dos músicos que se destacaram no desenvolvimento da prática musical ao piano no Funchal; e (2) identificar o tipo

de repertório tocado na Madeira no período em estudo, procurando explicar os motivos que levaram os músicos a escolher determinados repertórios.

Para tentar responder a estas duas questões, após a revisão da literatura principal sobre estas duas problemáticas, formularam-se as cinco seguintes hipóteses centrais, que foram influenciadas por modelos de investigação variados, conforme se explica juntamente em cada hipótese:

Hipótese 1 – A generalização da prática do piano na cultura musical madeirense ocorreu no primeiro quartel do século XIX e deveu-se a um conjunto de factores sociais que permitiram a sua aceitação e integração na vida quotidiana do Funchal: o processo de revolução industrial e consequente redução do preço do piano, tornando-o uma tecnologia acessível às classes média e alta madeirenses; fortes relações comerciais da Madeira com Inglaterra, o maior produtor de pianos do mundo no primeiro quartel do século XIX, que permitiram uma fácil importação destes instrumentos; estabelecimento do Funchal como uma cidade de reconhecidas qualidades para o turismo terapêutico, o que permitiu um aumento exponencial da procura de pianos no Funchal por parte de uma crescente comunidade estrangeira aristocrática; a necessidade de ocupar o muito tempo livre da mulher residente no espaço urbano, no contexto da aristocracia; as potencialidades do piano que permitiam a sua adaptação a diferentes géneros musicais; a influência de pianistas vindos de Lisboa no período em que a corte foi para o Brasil. Este primeiro modelo explicativo foi construído a partir de um modelo de investigação elaborado pelo musicólogo norte-americano James Parakilas, o qual foi utilizado para explicar o processo de aceitação e generalização do piano na primeira metade do século XIX no mundo ocidental (Parakilas 2002). Deste modo, procurou-se testar se o modelo proposto por Parakilas para o restante mundo ocidental se aplicava também na região da Madeira.

Hipótese 2 – A entrada do piano na vida quotidiana funchalense teve um conjunto de efeitos na cultura musical madeirense: influenciou o tipo de entretenimentos em espaço doméstico e os convívios sociais; passou a integrar o modelo de educação feminina e possibilitou a criação da profissão de professor de piano; aumentou o mercado na área musical, com novas lojas de vendas de pianos e de partituras, e incentivou o aparecimento da profissão de afinador de pianos; alargou o tipo de repertório musical cultivado, devido à grande necessidade de renovação constante do repertório para as muitas actividades com piano. Este modelo explicativo foi criado com base num modelo rudimentar que temos utilizado noutras investigações e que tem em consideração quatro elementos situacionais em redor dos actores musicais: (1) *local* em que se desenvolve a actividade musical (no caso específico a prática ao piano); (2) modo como os actores musicais se *educam* nesta

actividade; (3) influência no *comércio* relacionado com a música; (4) influências no *repertório* cultivado. Este tipo de modelo é simples mas muito útil para ajudar a compreender as acções dos músicos em estudo, bem como os efeitos da sua acção e da introdução do piano na cultura musical madeirense.

Hipótese 3 – O repertório musical original da Madeira divide-se em três grupos: (1) danças, maioritariamente *valsas*, *polcas* e *quadrilhas*; (2) música para canto e piano, onde se destacam as cançonetas, a canção erudita e os fados; e (3) estudos e peças de cariz virtuoso. Esta hipótese foi criada originalmente com base nos modelos de classificação presentes nos anúncios de venda de repertório nos periódicos madeirenses.

Hipótese 4 – Tendo em consideração o cariz amador ou semiprofissional da generalidade dos compositores em estudo, o repertório original criado no Funchal é caracterizado por: textura homofónica, com divisão clara entre melodia e parte de acompanhamento; melodias cantáveis simétricas com estrutura periódica bem definida; acompanhamentos ligeiros em figurações harmónicas simples, que não obscurecem a melodia principal, e com progressões harmónicas centradas nos principais graus tonais. Para construir o modelo de análise, compararam-se os modelos propostos nos tratados e manuais de composição do século XIX.

Hipótese 5 – A prática doméstica em redor do piano entrou em declínio na década de 1930 devido ao aparecimento de novas tecnologias concorrentes como a telefonia e os gramofones, que não exigiam uma aprendizagem diária exigente, e ao gradual processo de emancipação da mulher.

Para testar as hipóteses acima enunciadas os procedimentos escolhidos foram os seguintes:

- a) levantamento sistemático de dados cronológicos sobre música, com especial realce para o piano, nos periódicos do Funchal entre 1821 e 1933, e criação de uma cronologia sobre a música para piano na Madeira;
- b) levantamento das descrições sobre a actividade musical no Funchal nos livros de visitantes estrangeiros que passaram na Madeira ao longo do período em estudo (1820-1930);
- c) levantamento de dados relativos à prática musical no período em estudo nos livros de autores residentes na Madeira;
- d) compilação e edição em software especializado de peças para piano de autores activos no Funchal, recolhidas junto de familiares descendentes e nos arquivos com repertório musical;

- e) caracterização da estrutura das melodias e dos tipos de acompanhamento do repertório seleccionado.

Para apresentar os resultados obtidos ao longo desta investigação, estruturou-se esta monografia nos seguintes capítulos. No capítulo 1, faz-se uma revisão crítica da literatura, de modo a mostrar os conhecimentos existentes nesta área anteriormente a esta investigação, e apresenta-se em pormenor os procedimentos metodológicos e as fontes consultadas. No capítulo 2, explica-se pormenorizadamente os factores sociais que permitiram a difusão massiva do piano no Funchal no primeiro quartel do século XIX. Nos capítulos 3 ao 6, mostram-se os efeitos da entrada do piano na cultura musical madeirense e efectua-se uma descrição estilística do repertório original encontrado. Finalmente, no capítulo 7, mostram-se as causas que conduziram à decadência da prática do piano no espaço doméstico.

Finalmente, apesar de uma monografia ser um trabalho maioritariamente individual e solitário, há um conjunto alargado de pessoas que possibilitaram a conclusão desta investigação e sem as quais este projecto teria sido impossível. Assim, agradeço: à Inês Clode Freitas por ter confiado à guarda da instituição em que trabalho o espólio musical do seu pai Luiz Peter Clode, acto que deu um grande impulso a esta investigação; ao maestro Eurico Martins da Associação Recreio Musical União da Mocidade, pelo apoio dado na angariação de partituras; ao Sílvio Fernandes, por ter facilitado o acesso, sem quaisquer reservas, à colecção de música para piano da sua avó, Maria Adelaide de Meneses, professora de piano da primeira metade do século XX; à Lúcia Brazão, por ter partilhado comigo as partituras do seu tio, Fernando Clairouin; à família Croner de Vasconcelos, por ter facilitado a consulta das partituras da compositora madeirense Matilde Sauvayre da Câmara; à directora da Casa-Museu Frederico de Freitas, Ana Margarida Araújo Camacho, por permitir fotografar os pianos da instituição que dirige; ao Alberto Vieira, presidente do Centro de Estudos de História do Atlântico, pelo apoio dado na consulta da biblioteca digital *Nesos* e pelos conselhos ao nível bibliográfico; ao Rui Camacho, presidente da Associação Xarabanda e fotógrafo da Direcção Regional dos Assuntos Culturais, pelo apoio ao nível iconográfico e no processo de angariação de partituras; ao Manuel Morais, pelo constante apoio e por ter sido a primeira pessoa a incentivar a realização deste estudo sobre o piano; ao Rui Magno Pinto, pelas várias revisões, conversas e conselhos que permitiram a melhoria deste trabalho; ao Filipe dos Santos, pelas revisões e conselhos sobre metodologias em história; ao meu director Carlos Gonçalves, pelo forte incentivo à realização deste trabalho; à Manuela Silva e à Néli Silva pelo constante apoio; à Nancy Lee Harper, à Maria José Artiaga, ao Mário Vieira de Carvalho, à Ana Maria Liberal e à Elisa Lessa pelas críticas e sugestões de melhoria; ao meu co-

-orientador Paulo Ferreira de Castro, pelas leituras aconselhadas no domínio da análise musical e sugestões de melhoria; ao meu orientador David Cranmer, por ter aceitado ser meu orientador a meio da investigação e pela postura pragmática e positiva; ao CESEM por apoiar a edição em livro; aos meus pais por terem sempre acreditado em mim; e, finalmente, à minha mulher Raquel e aos meus filhos Alexandra e Manuel, pela muita paciência!

CAPÍTULO I

REVISÃO DA LITERATURA, PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS E FONTES

Os conceitos de *vida quotidiana*, *lógica situacional* e *cultura musical*

Tendo em consideração a sua centralidade neste trabalho, é necessário fazer uns breves comentários sobre alguns conceitos fundamentais aqui utilizados, tais como *vida quotidiana*, *lógica situacional* e *cultura musical*. Começando pelo conceito de *vida quotidiana*, este termo é normalmente entendido nas Ciências Sociais como o estudo das pequenas coisas da vida, aparentemente banais e insignificantes, ou seja, o estudo da vida comum – de certo modo em oposição ao estudo dos grandes acontecimentos. O rótulo de vida quotidiana aparece no âmbito da Sociologia desde pelo menos o início do século XX, em trabalhos de alguns investigadores e tem como um dos seus principais representantes o sociólogo francês Henry Lefebvre, que lançou os fundamentos da Sociologia da *vida quotidiana*, propondo problemas como a análise dos ritmos de vida ou as formas de sociabilidade urbana (Dortier 2006).

Neste contexto, a utilização do conceito de *vida quotidiana* surge com o propósito de salientar a importância da vertente social na prática do piano no Funchal oitocentista. Tendo em consideração que, entre os objectos de estudo habituais da sociologia da *vida quotidiana* encontram-se normalmente o modo como se emprega o tempo em actividades de lazer, é natural a relação deste conceito com o objecto de estudo deste trabalho: a prática do piano nas actividades de lazer no Funchal ou utilizando este conceito, a prática do piano na *vida quotidiana* madeirense.

O termo *vida quotidiana* surge assim como um conceito advindo da sociologia, mas sem necessariamente se utilizarem os modelos conceptuais típicos deste domínio, como é possível encontrar em trabalhos de Norbert Elias (Elias 1993) ou Erving Goffman (Goffman 1993). De qualquer modo, apesar de metodologicamente este estudo não se enquadrar nos conceitos da sociologia da *vida quotidiana*, pretendeu-se neste trabalho estudar a vertente

social em redor do piano – as pequenas actividades em redor deste instrumento –, e não apenas a história dos pianistas e das obras para piano na Madeira. De forma mais concreta, procurou-se compreender os factores sociais que permitiram a aceitação do piano nas actividades de lazer do Funchal, bem como compreender as consequências da entrada deste instrumento na cultura musical madeirense.

O termo *cultura musical* é outro conceito importante pela sua centralidade neste estudo. O conceito de cultura é aqui entendido numa perspectiva de *lógica situacional*, tal como entendido pelo filósofo austríaco Karl Popper. Segundo Popper, nas Ciências Sociais a melhor metodologia para a resolução dos problemas científicos é a construção de um modelo com todos os elementos importantes do objecto de estudo. Na prática, este filósofo defende que todos os actores sociais agem logicamente de acordo com o modo como vêem e analisam a situação que os rodeia¹. Assim, conclui este autor, cabe às Ciências Sociais tentar compreender os elementos que levaram determinado indivíduo a agir da forma como agiu, de modo a explicar os seus actos. Quanto melhor e pormenorizado for o modelo, melhor se consegue explicar as acções dos indivíduos e inclusivamente prever os seus actos numa determinada situação:

[As ciências sociais] operam quase sempre pelo método de construir situações ou condições *típicas* – isto é, pelo método de construir modelos. [...] O problema fundamental quer das ciências sociais teóricas quer das históricas é *explicar e perceber acontecimentos em termos de acções humanas e de situações sociais*. O termo chave aqui é “situação social”.

A descrição de uma *situação social* histórica concreta é o que em ciências sociais corresponde a uma afirmação de *condições iniciais* nas ciências naturais. E os “modelos” das ciências sociais teóricas consistem essencialmente em descrições ou reconstruções de *situações sociais típicas*. [...] Em minha opinião, a ideia de uma *situação social* é a categoria fundamental da metodologia das ciências sociais. Sinto-me mesmo inclinado a dizer que quase todo o tipo de problemas de explicação nas ciências sociais requer uma análise de uma situação social (Popper 1999: 202-203).

¹ Por exemplo, segundo Popper, os actos irracionais poderiam assim ser explicados pelo facto do actor social em causa não ter visto a situação no seu todo, mas apenas parcialmente, o que o leva a agir de forma inadequada. Para compreender os actos irracionais tem de se tentar reconstruir uma perspectiva de situação mais abrangente do que estes actores (Popper 1999: 216-217).

No caso do estudo do piano na Madeira, por exemplo, a *acção humana* é a prática do piano, considerando-se entre os elementos da *situação social* categorias como os *saraus*, *espaço doméstico*, a *educação*, o *comércio do instrumento* ou o *repertório*. A todos os elementos importantes ou actuantes directamente nas actividades musicais madeirenses ao longo do período em estudo, entende-se aqui por *cultura musical*. Ou seja, sempre que for utilizado o conceito *cultura musical* em redor do piano, estaremos a referir o conjunto de elementos que influenciam directamente a prática musical ao piano na Madeira: a possibilidade de comprar instrumentos e ter acesso a partituras; a possibilidade de ter professores para aprender; a possibilidade de ter espaço para actuar perante os outros; etc.

No domínio da história, esta *lógica situacional* encontra paralelo na metodologia da «reconstituição da experiência passada» proposta pelo filósofo e historiador britânico Robin Collingwood. Segundo este autor, o método da história deve consistir na procura de reconstituir a experiência passada, no próprio espírito do historiador, cabendo-lhe recriar a situação problemática, com o máximo de pormenor, tal como as personalidades que está a estudar viveram. Collingwood exemplifica esta ideia com o caso de um historiador que queira compreender o Código de Teodósio e que tem diante de si um certo édito do imperador:

[O historiador] tem de examinar a situação que o imperador procurou resolver, devendo examiná-la como esse imperador a examinou. Então, tem de ver, por si próprio – como se fosse sua a situação em que se encontrava o imperador – como é que uma situação poderia ser resolvida. Tem de ver as alternativas possíveis e as razões que o levam a escolher uma, em detrimento de outra (Collingwood 2001: 288-289).

Literatura: vida quotidiana e cultura musical em redor do piano

Tendo em consideração este entendimento do conceito de vida quotidiana e de cultura musical, bem como a abordagem histórica situacional aqui proposta como metodologia, o conceito de *literatura relevante* e que serve de base a esta investigação torna-se necessariamente mais alargado, sendo importante neste momento fazer um ponto da situação dos conhecimentos sobre este assunto na actualidade. Assim, a literatura consultada para enquadrar e resolver o problema da entrada do piano e os seus efeitos no Funchal divide-se em várias áreas: escritos que abordam directamente a história da música no Funchal; escritos que abordam indirectamente a história da música na Madeira; e escritos de musicólogos nacionais e internacionais que abordam a história do piano no período aqui em estudo e que permitem pon-

tos de comparação com a prática musical madeirense, de modo a enquadrar a prática funchalense no contexto da música ocidental e a tentar esclarecer questões num plano mais conceptual, específico da musicologia, onde as fontes regionais se demonstram naturalmente insuficientes.

Numa perspectiva global, é importante realçar que o ponto de partida desta investigação parecia ser pouco promissor relativamente à quantidade de conhecimentos existentes sobre o estudo dos factores da entrada do piano na Madeira e os seus efeitos na vida quotidiana do Funchal. É certo que havia indicações de que, no período aqui em estudo, o Funchal havia sido uma cidade musicalmente dinâmica, tendo tido diversos teatros e sociedades de concertos em funcionamento, várias orquestras e grupos musicais, como iremos demonstrar ao longo desta dissertação. Além disso, devido à sua localização geográfica e riqueza financeira, por esta cidade haviam passado várias companhias líricas e artistas virtuosos, propositadamente para actuar no Funchal ou de passagem a caminho do Brasil e de outros pontos do globo.

No entanto, apesar desta aparente riqueza musical, não existia ainda nenhum estudo sistemático sobre o fenómeno musical na Ilha da Madeira. Desconheciam-se as biografias de muitos dos principais músicos activos nos séculos XIX e XX, bem como o tipo de repertório que cultivaram e até o nome das suas obras principais. Na prática, tinha-se um conjunto relevante de peças para piano, mas que pertenciam a autores sobre os quais pouco ou nada havia sido escrito, sabendo-se por vezes apenas o nome.

No domínio dos escritos que abordam directamente a historiografia musical madeirense é de realçar que existem bastantes estudos relevantes, alguns dos quais surpreendentes pela sua antiguidade. O mais antigo é o estudo do aristocrata russo Platon von Waxel realizado no século XIX e que foi publicado no periódico a *Gazeta da Madeira* em 1869, com o título de *Alguns traços da história da música na Madeira* (Vakcel 1948). Waxel residiu na Madeira a partir de 1861, tendo vindo para a Madeira para acompanhar uma irmã tuberculosa. Era «de nobres famílias, doutor em filosofia pela Universidade de Leipzig, escritor, músico, membro do Instituto de Coimbra e da Sociedade de Geografia de Lisboa» (Vakcel 1948: 33) e participou activamente na vida musical funchalense no período em que residiu nesta cidade, encontrando-se notícias de saraus musicais em que participa como cantor².

² Por exemplo, num sarau de beneficência de 1866, o aristocrata russo participa activamente cantando em cinco números deste evento. Os números cantados foram os seguintes: «Il Sogno de Mercadante, duo para violino e canto, pelos srs. Martins e Vaxel [...], Aria da opera Martha, do Flotow [...], Aria final de Lucia Lamermoor, de Donizetti, Romanza de Shubert e Air suisse, cantadas pelo sr. Vaxel» (*A Gazeta da Madeira* 1-2-1866: 4).

Apesar da antiguidade, este estudo de Waxel é o mais importante sobre a história da música na Madeira, tendo sido a fonte principal sobre a vida musical madeirense durante mais de 100 anos. Por exemplo, em 1921, aquando da publicação, de cunho enciclopédico, de *O Elucidário Madeirense*, a entrada sobre «Música» desta edição foi quase completamente retirada do estudo de Waxel, tendo apenas algumas actualizações sobre a música realizada após os escritos do aristocrata russo (Silva e Meneses 1978).

O estudo de Waxel é principalmente sobre a música sacra na Madeira, o que parece indicar que as fontes consultadas se encontravam em algum arquivo religioso, possivelmente o cabido da Sé³, mas também apresenta alguns breves dados referentes à prática de piano no Funchal no período das décadas de 1850 e 1860, principalmente sobre o ensino deste instrumento:

Os melhores mestres de piano nestes últimos tempos forão Duarte Joaquim dos Sanctos, discípulo em Portugal do padre Gallão e do grande Hummel, em Londres; e o Sr. António José Bernes, que estudou musica em Viena e Napoles, e cuja melhor discipula é a Ex.ma sr.^a D. Maria Paula K. Rego. Hoje em dia um professor estrangeiro, o dr. Sattler transmite a muitos alumnos um methodo de tocar piano infinitamente superior ao que até hoje se ensinava na Madeira (Vakcel 1948: 35)⁴.

No domínio do repertório para piano, Waxel aborda ainda brevemente as composições de Ricardo Porfírio da Fonseca e de António José Bernes. Este é o único caso de um texto sobre música na Madeira que aborda estilisticamente composições musicais, se bem que muito superficialmente e indicando apenas algumas influências e questões de construção melódica⁵. De qualquer modo, são referências que demonstram ser uma personalidade com conhecimentos musicais muito bons⁶.

³ Waxel refere por exemplo que (o itálico é do autor) «a musica que se cantava na sé do Funchal devia ser a melhor que então havia no reino. *Acha-se no cabido da mesma sé* um livro de missas, impresso em Antuerpia, no anno de 1639, da composição do celebre Duarte Lobo» (Vakcel 1948: 34).

⁴ Optou-se por manter a ortografia original em todas as transcrições por se considerar ser fácil a sua leitura. Além disso, no caso em que os termos da época possam ser de interpretação ambígua, permite-se assim ao leitor o acesso à fonte tal como no original.

⁵ Os comentários de Waxel sobre as obras destes dois pianistas estão referidos nos capítulos próprios sobre as obras destes compositores.

⁶ A este respeito, convém salientar que no domínio musical Waxel também realizou um estudo sobre a história da música em Portugal (Wakcel 1949) intitulado de *A Música em Portugal: Apontamentos para a História da Música em Portugal* e escreveu um dicionário biográfico de músicos com 1000 entradas, cuja versão manuscrita se

Como já foi referido, outro texto importante sobre a história da música na Madeira foi publicado no *Elucidário Madeirense*, uma edição coordenada pelo padre Fernando Augusto da Silva. A entrada sobre música é na sua maioria uma repetição do texto de Waxel, mas tem algumas actualizações relativas ao período pós-1869. Os autores do texto realizam uma actualização dos nomes dos principais cantores e compositores de música sacra do período pós-Platon von Waxel; acrescentam referências sobre as bandas filarmónicas existentes em 1921; fazem igualmente um comentário sobre os grupos de amadores, dando destaque ao Grupo de Bandolins do Dr. Passos Freitas; destacam uma edição de cariz musicológico do intelectual madeirense João dos Reis Gomes, intitulada *A Música e o Teatro*, onde se encontra compilado um conjunto de reflexões sobre música deste autor⁷; e fazem ainda algumas notas sobre duas escolas de canto coral criadas no final do século XIX e no primeiro quartel do século XX (Silva e Meneses 1978 II: 396-401).

No domínio do piano, o texto do *Elucidário Madeirense* acrescenta pouco, valendo principalmente pela lista de pianistas apresentada. Entre os homens, além dos referenciados por Vakcel, são ainda apresentados Nuno Graceliano Lino, Alfredo Lino, pianista, António Vieira de Castro e o «capitão Edmundo da Conceição Lomelino, pianista e autor duma valsa intitulada Desalento» (Silva e Meneses 1978 II: 398). Sobre a prática do piano, talvez o aspecto mais interessante seja a longa lista de senhoras pianistas apresentada, que demonstra bem a importância do piano no ensino feminino na Madeira:

D. Elisa Drumond Carregal, D. Maria Adelaide de Meneses, D. Floripes Gomes, D. Elisa Gorção Caires, D. Maria Amália Colares Mendes Rocha de Gouveia, D. Maria da Conceição de Meneses Santos Pereira, D. Angelina Pereira Freitas, D. Palmira Pereira, D. Leonor Ferraz Leça e D. Maria Helena Portugal Azevedo Ramos, pianistas (Silva e Meneses 1978 II: 398).

O texto sobre música do *Elucidário* apresenta ainda alguns excertos de uma palestra de Luiz de Freitas Branco realizada na Emissora Nacional, a 24

encontra na posse de descendentes da família do pianista José Sarmento. A família de Waxel ficou hospedada na Quinta Sarmento durante a sua estadia no Funchal e, segundo informações dos descendentes, ofereceu este manuscrito por amizade ao pianista madeirense.

⁷ *A Música e o Teatro* (Gomes 1919) é uma edição que compila as reflexões que o intelectual madeirense João dos Reis Gomes realiza principalmente em redor da música de Wagner.

de Maio de 1937. No entanto, o compositor acrescenta poucas informações aos dados de Vakcel e dos autores do *Elucidário*, sendo de realçar apenas quatro ou cinco nomes de personalidades que acrescenta serem madeirenses e que tiveram destaque em Portugal continental e no estrangeiro (Silva e Meneses 1978 II: 399).

Um outro esforço para realizar um artigo sobre a história da música na Madeira, apesar de igualmente breve, é realizado na década de 1940 pelo intelectual madeirense Alberto Artur Sarmento, personalidade que deixou uma vastíssima obra em vários domínios, entre os quais também a música. Alberto Artur Sarmento tinha conhecimentos musicais de bom nível, tendo inclusivamente aprendido a tocar piano com o seu tio José Sarmento, personalidade sobre a qual se dizia ter estudado com Liszt (Clode 1983: 431-433; Esteireiro 2008a: 42). Alberto Sarmento realizou um texto sintético sobre a história da música na Madeira desde o início da colonização até 1844, o qual foi publicado inicialmente em 1947 e depois reeditado em 1965 no periódico *Das Artes e da História da Madeira*. No entanto, este texto apesar de apresentar algumas informações novas que não se encontram nos textos acima referidos, não apresenta qualquer referência sobre a prática de piano, destacando-se principalmente: uma descrição pormenorizada que faz de uma festa em honra de Santa Cecília, baseada no jornal *O Imparcial* de 29 de Novembro de 1844, onde participa o pianista Duarte Joaquim dos Santos, compondo uma novena; informações sobre a introdução de novos instrumentos de sopro na década de 1830, bem como a primeira banda militar na Madeira; ou a importância da *Sala da Escola Lancasteriana* a partir da década de 1820, no culto a virtuosos estrangeiros e na organização de saraus de beneficência. Ao nível do piano, não há qualquer novidade.

A primeira banda militar foi constituída na organização de 1834, pertencendo ao regimento de infantaria n.º 5 com sede no Funchal.

Vieram depois em 1838 os novos instrumentos metálicos que causaram sensação, não só pelo tamanho mas pela forma bizarra como eram executados.

[...] Nas salas da Escola Lencasteriana, fundada em 1821, se exibiram os principais artistas estrangeiros que visitaram a Madeira a seu provento, sendo também socorrida a pobreza envergonhada (Sarmento 1965: 29-30).

Em tempos mais recentes, têm sido publicados estudos mais aprofundados, relativamente aos anteriormente citados sobre a arte musical na Madeira, embora nenhum com as pretensões de realizar uma história musical da Madeira sistemática e sobre um período alargado de tempo. Entre estes destacam-se os estudos de João Rufino Silva sobre a música sacra da Madei-

ra, em que este autor traz informações muito relevantes principalmente sobre o século XX (Silva 2006: 4-34), não tendo no entanto quaisquer referências novas sobre a prática do piano; os textos inéditos de Rui Magno Pinto, entre os quais se destaca o estudo efectuado sobre uma sociedade de concertos na Madeira, que esteve activa na década de 1840 – a *Sociedade Philharmonica* (Pinto 2006; 2007); os artigos sobre grupos musicais madeirenses, escritos por Manuel Pedro Freitas – trabalhos de cariz descritivo que apresentam uma extensa lista de grupos musicais, desde principalmente o último quartel do século XIX até à actualidade, e onde é possível encontrar-se o nome de alguns pianistas (Freitas 2006; 2008); as notas biográficas presentes no livro *50 Histórias de Músicos na Madeira*, publicado pela Secretaria Regional de Educação e Cultura, onde se encontram informações sobre alguns pianistas influentes na Madeira (Esteireiro 2008a); os trabalhos de Manuel Morais sobre o repertório erudito para Machete (instrumento musical muito similar ao cavaquinho), que também trazem informações sobre o repertório tocado nos salões madeirenses (Morais 2003); a edição *A Madeira e a Música*, igualmente coordenada por Manuel Morais, e que constitui a obra mais completa até à actualidade publicada sobre a história da música na Madeira, onde estão reunidos textos sobre os cordofones dedilhados utilizados na Madeira, sobre iconografia madeirense, sobre a prática musical nos hotéis, entre outros textos originais (Morais 2008). Esta edição reúne um conjunto de textos variados sobre a música na Madeira, embora apresente um carácter algo fragmentário e com poucas informações novas na área do piano. Também é pouco inovador no sentido de uma periodização da história da música na Madeira, visto que traz poucas novidades neste domínio.

Apesar de menos relevantes para o estudo do piano merecem também algum destaque os trabalhos de cunho etnográfico, na área da música, realizados desde a década de 1930, visto que contribuem para uma melhor compreensão do fenómeno musical na Madeira. Neste campo, salientam-se os estudos do jornalista Carlos Maria dos Santos, principalmente focados nos instrumentos, na música e nas danças de cariz tradicional (Santos 1938; 1942); os ensaios de cariz mais romântico do Visconde do Porto da Cruz, também sobre os mesmos temas e que apresenta mais devaneios e menos informação original (Porto da Cruz 1954; 1959); e o estudo do maestro Francisco Lacerda, sobre o folclore da Madeira e do Porto Santo, no período em que residiu no arquipélago (Lacerda 1994). Mais recentemente, merecem destaque os trabalhos de Danilo Fernandes, maioritariamente sobre o traje e as danças tradicionais, e que têm uma forte componente de investigação em periódicos dos séculos XIX e XX (Fernandes 1999; 2001); os estudos da Associação Musical e Cultural Xarabanda, principalmente através da sua revista *Xarabanda*, coordenada por Jorge Torres e Rui Camacho, onde é possível encontrar vários artigos sobre as tradições musicais madeirenses; e

os estudos de Rui Camacho e Vítor Sardinha, em co-autoria, dedicados às bandas filarmónicas e à música praticada nos hotéis da Madeira, entre as décadas de 40 e 80 do século XX (Sardinha e Camacho 2001; 2006).

No domínio dos estudos que abordam indirectamente a história da música na Madeira, a lista de autores é maior, embora nem todos sejam naturalmente relevantes, visto que vários deles repetem as ideias investigadas pelos autores acima referenciados. Entre os estudos que merecem maior relevo pelo facto de trazerem informações originais destacam-se os trabalhos genealógicos realizados por Luiz Peter Clode – principalmente o *Registo Bio-Bibliográfico de Madeirenses, sécs. XIX e XX*, editado em 1983 –, nos quais é possível encontrar várias biografias de músicos madeirenses dos séculos XIX e XX, alguns deles pianistas (Clode 1952; 1983); os escritos do intelectual madeirense Horácio Bento Gouveia, um apaixonado por música que, na sua obra *O homem, a música e o ambiente*, descreve bem o auge da prática musical amadora na Madeira e a sua queda após a introdução da telefonia e dos discos, sendo uma das fontes que confirma a década de 1930 como uma etapa crucial de mudança, na história cultural da Madeira (Gouveia 1953); a pequena crónica sobre o piano de Alberto Figueira Jardim⁸, em que este autor demonstra o valor atribuído ao piano no primeiro quartel do século XX, bem como o declínio deste instrumento após o surgimento das novas tecnologias – telefonia, gramofones e cinema (Jardim 1968); a investigação sobre os 100 anos do *Teatro Municipal «Baltazar Dias»*, publicado pelos historiadores Rui Carita e Luís de Sousa Mello, onde existem dezenas de referências sobre a prática musical (Carita e Mello 1988); o estudo de António Marques da Silva, *Apontamentos sobre o Quotidiano Madeirense*, que contém algumas referências sobre as práticas musicais madeirenses (Silva 1994); o caso de Eduardo C. Pereira, que dedicou, no seu livro de referência sobre a história da Madeira – *Ilhas de Zargo* –, um capítulo à música na Madeira (Pereira 1989), embora tenha informações inéditas principalmente no domínio da música sacra, fundamentadas na sua própria experiência enquanto músico religioso⁹; numa vertente mais moderna, os textos do historiador Alberto Vieira sobre o quotidiano madeirense incluem também informações de interesse para esta monografia, principalmente sobre

⁸ Alberto Figueira Jardim foi uma das figuras mais destacadas da sociedade madeirense em meados do século XX. Era advogado e ocupou vários cargos políticos madeirenses de relevo, tendo igualmente uma vertente literária muito forte, visto que chegou a ser eleito em 1965 sócio-correspondente da Academia das Ciências de Lisboa (Clode 1983: 264).

⁹ O próprio autor refere que vai buscar as informações para o capítulo sobre música aos escritos de Waxel e Carlos Maria dos Santos.

o contexto histórico e a influência do turismo oitocentista nas práticas artísticas do Funchal (Vieira 2001); e, mais recentemente, o livro *Luiz Peter Clode e o Espólio Legado ao Arquivo Regional da Madeira*, editado pelo Arquivo Regional da Madeira e coordenado pela Dr.^a Fátima Barros, onde é possível encontrar informações essenciais sobre a criação da *Sociedade de Concertos da Madeira* e da Academia de Música na década de 1940, bem como acerca da forte mudança cultural ocorrida na década de 1930 (Barros 2005).

A juntar a estas fontes, incluem-se os relatos dos estrangeiros que visitaram a Madeira ao longo do século XIX e princípio do século seguinte. Durante este período, foi bastante frequente existirem visitantes estrangeiros, na sua esmagadora maioria britânicos, que escreveram livros de viagens onde descrevem pormenorizadamente as sociedades por onde passam, sendo as ilhas do Atlântico temas habituais. No caso concreto da Madeira, existem dezenas de livros de visitantes estrangeiros, onde felizmente é possível encontrar algumas passagens com relatos sobre a prática musical no Funchal e, em alguns casos, referências explícitas sobre o piano. Estas referências trazem uma perspectiva muito rica e são extremamente úteis na reconstituição da prática musical em redor do piano, mostrando também como os estrangeiros viam os entretenimentos musicais funchalenses.

Entre os relatos de estrangeiros que visitaram a Madeira e que abordam o piano destacam-se os da autoria do americano Fitch W. Taylor, que refere a prática do piano por mulheres na década de 1830, curiosamente dentro de uma Igreja (Taylor 1840); as referências nas décadas de 1840 e 1850 sobre a boa qualidade de alguns pianistas do Funchal, efectuadas pela britânica Lady Emmeline Stuart Wortley (Wortley 1854) e por Robert White (White 1850), que indiciam uma elevada qualidade musical neste período, confirmando dados sobre o bom nível dos professores de piano do Funchal na década de 1840¹⁰; o tipo de repertório cultivado nos convívios sociais, que é descrito por Isabella de França, também na década de 1850, muito centrado nas modernas danças de salão de então, tais como *quadrilhas*, *polcas* e *mazurcas* (França 1970); já na década de 1880, encontram-se ainda alguns relatos que informam sobre a possibilidade de alugar pianos no Funchal, bem como de ter aulas com professores madeirenses – com indicação de nomes de professores e até de preços por aula –, como são os casos dos livros *Madeira: Its Scenery, and how to see it* (Taylor 1882) e *Madeira Its Climate and Scenery: a Handbook for Invalid and Other Visitors* (Johnson 1885).

Finalmente, existem vários textos de musicólogos de referência, nos planos internacional e nacional, que abordam a cultura musical em redor do piano e que são igualmente imprescindíveis para tentar compreender e

¹⁰ Este tema será aprofundado no capítulo sobre o ensino do piano.

enquadrar a história do piano na Madeira. É importante salientar que, devido à enorme importância do piano para a história da música ocidental, esta é uma área de estudos em que existe uma vasta bibliografia. No entanto, a maioria desta bibliografia é destinada ao estudo dos grandes pianistas e à análise das suas principais obras, sendo por vezes difícil de aproximar as teses defendidas nestes estudos à perspectiva sobre a vida quotidiana madeirense, numa perspectiva mais social, que foi escolhida nesta dissertação. Assim, é curioso que, apesar da grande importância social do piano, tenha sido por vezes difícil encontrar estudos de fundo sobre o papel do piano na vida quotidiana. De qualquer modo, comparando com outras áreas de estudo e épocas, não deixa de ser verdade que o tema do piano na vida quotidiana ao longo do século XIX é uma área privilegiada e com vários estudos importantes, embora estes não sejam exclusivamente escritos por musicólogos profissionais, mas também por pianistas, professores e jornalistas, como se verá de seguida.

Um dos estudos mais importantes e pioneiros sobre a vertente social da prática do piano foi publicado em 1954 pelo pianista, professor de piano e musicólogo Arthur Loesser. Intitulado de *Men, Women and Pianos – A Social History* (Loesser 1990), este conhecido livro descreve de forma precursora e bastante pormenorizada vários aspectos sociais interessantes e até então pouco valorizados sobre a prática do piano. Loesser propõe um conjunto muito alargado de teses, embora nem todas sejam directamente úteis ao estudo do piano na Madeira. Entre aquelas mais interessantes e que simultaneamente contribuíram para melhor compreender a história do piano do Funchal salientam-se as seguintes. Primeiro, a importância da revolução industrial no aumento da produção do piano e na redução significativa do preço dos pianos, factor que permitiu um alargamento do mercado às classes médias europeias, situação que influenciou igualmente a Madeira. Como corolário desta, é interessante o realce que faz ao facto de os principais fabricantes de piano estarem centrados na Alemanha, Inglaterra e França, tendo os países do sul da Europa que importar maioritariamente os seus pianos a estes países. Segundo, a natural integração do piano nas prendas das meninas, visto que já desenvolviam um conjunto de outras actividades relacionadas com as artes, tais como bordar, desenhar, pintar e outras actividades musicais. Esta relação entre o piano e a vida quotidiana das mulheres é extremamente relevante para o estudo social do piano, também na Madeira. Terceiro, a decadência do piano a partir da difusão das lojas de gramofones e telefonias, que desaconselhavam a compra de pianos para venderem os seus produtos, factor essencial para delimitar a época de ouro da prática musical doméstica em redor do piano. Esta relação de competitividade entre o piano e os gramofones e telefonias é não só importante para compreender a redução da prática doméstica ao piano, mas simultaneamente para demonstrar a o

papel central do piano nos entretenimentos dos lares antes da invenção destas duas novas tecnologias, factor nem sempre devidamente valorizado em algumas histórias da música, habitualmente mais centradas nos grandes compositores e menos numa vertente social.

Um conjunto de estudos também extremamente relevante, mas menos focado numa vertente social, intitula-se sugestivamente *The Piano* e foi publicado na colecção *The New Grove Musical Instruments Series* da editora W. W. Norton (Ripin et al. 1988). Esta publicação compila os textos dos principais autores da entrada sobre o piano no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sendo muito focada na evolução dos aspectos tecnológicos do piano e no repertório. Por exemplo, o texto do musicólogo Edwin Ripin, um dos principais investigadores sobre a história do piano, centra-se mais na origem do instrumento, sendo especialmente relevante, no âmbito deste estudo, a sua tese de que, desde a segunda metade do século XVIII, o piano era já um instrumento regularmente utilizado nos divertimentos de alguma aristocracia europeia. Além de Ripin, outro autor que merece bastante relevo nesta publicação é o musicólogo Robert Winter, principalmente na definição da primeira metade do século XIX como o período em que o piano destrona por completo o cravo, definindo assim um ponto temporal de disseminação do piano, essencial na comparação com a realidade madeirense. Não se centrando igualmente na vertente social, Winter apresenta uma tese sobre o repertório cultivado ao piano, definindo as mortes de Beethoven e Schubert como marcos no abandono das formas sonata e concerto, o que também contribui para uma melhor compreensão do repertório cultivado no Funchal. Neste domínio, Winter refere ainda como factor de destaque o forte alargamento e ecletismo do repertório para piano que foi crescendo ao longo do período oitocentista, sendo que, no final do século XIX, quase todos os principais compositores haviam escrito para este instrumento, indo o repertório de Bach a Brahms (Winter 1988). Finalmente, ainda no âmbito desta publicação, merece especial relevo o musicólogo Harold C. Schonberg, pela referência que faz ao papel dos virtuosos na difusão e aumento das vendas do piano, bem como o destaque que dá a Liszt como o virtuoso que contribuiu para o culto dos grandes mestres e aumento do repertório para piano, pela inclusão de obras de Bach, Beethoven e Schubert nos programas dos seus concertos (Schonberg 1988).

Novamente numa vertente mais social, o estudo do reconhecido jornalista alemão Dieter Hildebrandt – *Piano Forte: A Social History of the Piano* – traz contributos essenciais para a compreensão da cultura musical em redor do piano. Por exemplo, Hildebrandt apresenta várias teses em que relaciona a mulher e a prática do piano, entre as quais se destacam: o conceito de *mulher ideal* nas novelas da época, nas quais a prática do piano é uma das

dimensões presentes, visto que é frequente existirem personagens femininas retratadas em situações ao piano; a relação entre casamento e capacidade de sedução da mulher ao piano, dando a entender que uma mulher feia poderia compensar esse facto com algum charme ao piano, demonstrativo de uma boa educação; ou a relação entre a queda da prática musical doméstica e a emancipação da mulher, referindo que o aumento de liberdade da mulher teve como consequência menos tempo para a prática de piano. Algumas destas teses são evidentemente de difícil generalização, mas sem dúvida que encontram fundamento em determinados contextos. Igualmente interessantes são as suas reflexões sobre as consequências da entrada do piano na vida social, destacando as mudanças no tipo de repertório cultivado, na educação típica da classe média, nos locais habituais de concertos e inclusivamente as mudanças no tipo de público que passou a assistir a estes espectáculos. Hildebrandt é também um dos poucos autores que salienta a importância do piano na passagem de uma música a funcionar como elemento decorativo, para uma nova situação musical de exigência de silêncio enquanto o pianista tocava, mesmo no contexto doméstico. Finalmente, o autor consegue também demonstrar de forma bastante elucidativa o auge do piano na transição do século XIX para o século XX, referindo, por exemplo, dados quantitativos impressionantes, relativamente ao número de fabricantes e de lojas de pianos em Paris, Londres e Nova Iorque, no ano de 1900. Este excesso de pianos, com o consequente problema de excesso de decibéis, levou a que fosse necessária regulamentação, como refere Hildebrandt, e a que se tenha decidido, em alguns casos, a proibição de tocar, por exemplo, junto a janelas (Hildebrandt 1999).

O livro *Piano Roles – A New History of the Piano*, coordenado pelo musicólogo americano James Parakilas, é outro dos estudos extremamente importantes sobre a história social do piano. Parakilas apresenta algumas teses originais, mas acima de tudo realiza uma compilação excelente de informações sobre o piano na vida quotidiana, sendo o estudo social mais completo sobre o piano. No campo da relação da mulher com o piano, além de referir as principais teses anteriormente apresentadas – instrumento aceite devido ao muito livre das mulheres; piano como elemento de sedução feminino ou como meio de manter jovens ocupadas dentro de casa –, destaca também a importância deste instrumento para o aumento da liberdade de acção e das competências sociais das mulheres, quer na organização de eventos, quer pelo facto de se ter tornado aceitável socialmente que as mulheres pudessem ser professoras de piano. No domínio da classificação do repertório para piano, Parakilas também defende uma divisão do repertório de acordo com o local para o qual a peça musical *transporta* o ouvinte¹¹,

¹¹ Por exemplo, segundo Parakilas as transcrições de óperas transportam para o interior

sendo igualmente interessante a importância que atribui às migrações dos géneros musicais que acompanham as fortes migrações humanas no século XIX, bem como ainda o destaque que dá ao grande crescimento do repertório pedagógico – distribuído parcialmente na imprensa periódica especializada – que veio possibilitar e facilitar a aprendizagem do piano. Finalmente, no domínio da difusão comercial do piano, Parakilas realça ainda a importância económica do mercado do piano, salientando o aparecimento de inúmeros fabricantes, do florescimento de editoras de música e de salas de concerto, bem como o surgimento de novas profissões como os afinadores de piano ou o gigantesco crescimento do número de professores deste instrumento (Parakilas 2002).

Outro estudo importante é da autoria de um dos musicólogos de referência da época romântica, Leon Plantinga, e intitula-se *The Piano and the Nineteenth Century*. Este estudo está inserido numa edição coordenada pelo musicólogo Larry Todd¹², destacando-se aqui a sua afirmação de que a música mais ouvida na Europa era indubitavelmente a música amadora tocada em casa à volta do piano. Entre as afirmações que efectua, destaca-se ainda o relevo que atribui ao nível de exigência que veio com o ensino do piano, mesmo ao nível amador, onde era comum um alto nível de estudo diário e de aprofundamento de mecanismos, situação tremendamente diferente da ocorrida na aprendizagem amadora de um instrumento no século XVIII. Uma última tese de Plantinga, bastante relacionada com a anterior, é a mudança, em poucas décadas, para uma prática musical instrumental a solo – em vez de em grupo –, muito incentivada pela figura do virtuoso (Plantinga 2004).

Na bibliografia musical portuguesa relacionada com o piano, existem igualmente vários autores que têm realizado investigações que contribuem significativamente para uma melhor compreensão da cultura musical na Madeira. Um primeiro autor a destacar é indubitavelmente Ernesto Vieira, incontornável no estudo do século XIX português, principalmente devido aos seus dois dicionários: o *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes* (Vieira 1900) e o *Diccionario Musical: ornado com gravuras e exemplos de musica* (Vieira 1899). No dicionário biográfico, encontram-se vários dados biográficos sobre pianistas que actuaram e residiram no Funchal, tais

de um Teatro de ópera; as peças de carácter transportam para o cenário poético aludido no título; as danças transportam para a atmosfera dos grandes bailes, etc. (Parakilas 2002: 158-171). Este modelo será mais aprofundado e colocado em comparação com a realidade madeirense, no capítulo sobre o repertório cultivado ao piano.

¹² (Todd 2004).

como Duarte Joaquim dos Santos ou João Fradesso Belo. Por sua vez, no dicionário de música encontram-se informações de grande relevância que permitem compreender uma perspectiva da época sobre os diferentes tipos de danças então cultivadas ao piano – *quadrilhas*, galopes, *polcas*, *mazurcas*, *valsas*, entre outras –, bem como entender questões de cariz mais teórico relacionadas por exemplo com a construção melódica na composição musical.

Os estudos de Jean-Paul Sarraute (1980) e de Gabriela Gomes da Cruz (1992), sobre as obras para piano de João Domingos Bomtempo, fornecem igualmente pontos de comparação com a realidade funchalense. Sarraute, num breve prefácio da edição *Obras para Piano de Bomtempo*, reforça a importância do ideário liberal no incentivo do espírito associativista e, conseqüentemente na promoção da música para piano, aspecto central igualmente no Funchal. Por sua vez, Gabriela Gomes da Cruz, num estudo mais aprofundado de dissertação de mestrado, analisa peças de cariz virtuoso de Bomtempo – *variações e fantasias* –, sendo a sua abordagem um bom modelo de referência no domínio da análise de composições para piano de larga escala.

As transcrições e estudos realizados por Gerhard Doderer na década de 1980 sobre as sonatas para cravo de Francisco Xavier Baptista (Doderer 1981) e sobre as modinhas (Doderer 1984) apresentam algumas informações para a história do piano em Portugal. Na área da construção de pianos, Doderer defende no estudo sobre as sonatas de Francisco Xavier Baptista que os construtores de cravos existentes em Portugal adaptaram-se facilmente a construir «cravos de martelos», demonstrando uma transição natural entre estes dois instrumentos numa perspectiva da construção. Ao nível do repertório, Doderer defende a grande importância e variedade estilística do repertório de *modinhas* em Portugal e no Brasil, demonstrando ser um género ao qual o piano facilmente se tornou indispensável, tal como a guitarra.

O estudo *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na Primeira Metade do Século XIX* da autoria de Manuel Carlos de Brito e David Cranmer (1990) é principalmente relevante por trazer uma das provas essenciais para a definição da década de 1810, como o período de difusão massiva da prática amadora ao piano em Lisboa. Segundo dados apontados neste estudo, nesta década passou-se de uma situação em que existiam cerca de 20 pianos em Lisboa para uma situação com mais de 500 pianos. Haja ou não algum exagero da fonte – o cronista do periódico musical alemão *Allgemeine Musikalische Zeitung* –, não deixa de ser uma prova de grande relevo na definição do período de aumento da prática musical amadora ao piano em Lisboa.

Os capítulos sobre a música portuguesa do século XIX, nas duas histórias da música em Portugal de referência (Cymbron e Brito 1992; Castro e

Nery 1991), apresentam alguns elementos fecundos para o objectivo da comparação entre os acontecimentos da capital portuguesa com os da cidade do Funchal, principalmente no que concerne ao nome dos principais pianistas da época e ao tipo de repertório cultivado. Luísa Cymbron, em relação ao piano, salienta o abandono dos géneros herdados do classicismo – concertos, sonatas, variações – na geração após Bomtempo e Frei Marques e Silva e a emergência de alguns construtores para piano em Lisboa, factor por exemplo inexistente no Funchal. Mais recentemente, Cymbron realizou também um breve estudo sobre os músicos virtuosos que visitaram os Açores e que aí incentivaram a prática musical amadora, sendo curioso comparar as duas realidades insulares neste campo (Cymbron 2006). Entre as teses apresentadas por Paulo Ferreira de Castro com relevo para o tema aqui em foco realçam-se as seguintes: ao nível do repertório, o gosto maioritário dos portugueses pelas canções sentimentais designadas em Portugal e Brasil de *modinhas* e, de forma estabilizada em meados do século XIX, pelo «*melo-dramma* italiano e o repertório mais *ligeiro* da ópera cómica», bem como pela peça virtuosística; ao nível dos locais de actuação, Ferreira de Castro realça ainda o «novo fervor associativo e o gosto pela música da classe média» que levam na cidade do Porto, por exemplo, à fundação de uma sociedade de concerto e à criação de uma academia musical destinada ao ensino popular; tal como Cymbron, Ferreira de Castro realça igualmente o aumento a partir de meados do século das visitas de virtuosos estrangeiros de renome e o impacto que tiveram em Portugal (Castro e Nery 1991: 127; 139-140).

Mário Vieira de Carvalho, no seu livro *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias* apresenta algumas perspectivas diferentes das anteriores. Para começar introduz uma perspectiva de *género* à análise social, realçando por exemplo as limitações sociais da mulher em espaços públicos no século XIX; por outro lado, confirma a generalização neste período da aprendizagem do canto e piano ao nível amador, na educação aristocrático-burguesa; finalmente, defende o papel social dos salões como forma de os amadores de música terem a ilusão de se realizarem como artistas distintos e salienta o cariz esporádico e inconstante das sociedades de concerto no período de oitocentos (Carvalho 1993: 74; 91; 166)

Finalmente, o estudo de Francesco Esposito (2001) sobre o sucesso de Verdi na música pianística de Lisboa apresenta alguns dados sobre o repertório e sobre o período de difusão da prática amadora. Sobre o repertório, Esposito defende a importância das diferentes composições inspiradas em melodias de ópera na cidade de Lisboa, tais como *divertimentos*, *transcrições*, *fantasias*, *pot-pourris*, etc.; por outro lado, coloca na década de 1840, o período de maior difusão da prática amadora.

Literatura: composição e análise musical

Apesar desta monografia não se focar no domínio da análise musical em si, a necessidade de caracterizar, mesmo que em traços elementares, o repertório musical original para piano composto na Madeira, tornou incontornável a necessidade de realizar uma revisão da literatura oitocentista no domínio da composição e da análise, bem como algumas obras recentes sobre análise musical do século XIX. Assim, procurou-se por um lado avaliar os modelos de composição e análise musical da época, de modo a ver aqueles que se adaptassem melhor ao *corpus* em estudo e, posteriormente, complementá-los com textos recentes de análise musical, que contribuíssem para um modelo de análise mais completo e adequado ao repertório de peças encontrado.

Um primeiro reparo é no entanto imprescindível. As peças musicais escolhidas para esta monografia foram seleccionadas, não por serem um *corpus* de peças para piano coeso e coerente entre si, mas exactamente pelo contrário: por ilustrarem os diferentes tipos de repertório que foram executados num longo período de cerca de 100 anos – em que o piano ocupou um lugar central nos entretenimentos domésticos madeirenses –, bem como a variedade de músicos que compuseram para este instrumento na Madeira. Assim, no decorrer da própria análise das peças, tornou-se evidente que o longo arco temporal entre as composições mais antigas e as mais recentes do *corpus* em estudo, juntamente com a diversidade das peças abordadas, obrigava necessariamente a uma caracterização mais rudimentar e de cariz formalista. Ou seja, estes dois limites – grande variância temporal e de compositores – tornaram claro que seria importante um modelo de análise simples e simultaneamente claro, que permitisse uma caracterização que contribuísse principalmente para uma melhor compreensão dos recursos composicionais dos autores para piano na Madeira. Na criação deste modelo de análise fez-se assim previamente uma pesquisa sobre os tratados e métodos de composição existentes durante o século XIX até ao final do primeiro quartel do século XX.

Uma das primeiras conclusões a destacar é, sem qualquer dúvida, a enorme quantidade e variedade de obras publicadas neste domínio, mesmo se não incluirmos neste grupo os tratados de orquestração. Não sendo objectivo deste estudo um levantamento exaustivo de todos os tratados existentes, procurou-se realçar todos aqueles que foram considerados úteis e que contribuiriam directa ou indirectamente para o modelo de análise definido.

Por uma questão de organização, dividir-se-á esta secção em várias partes: 1. Componentes da construção melódica; 2. Carácter dos temas musicais; 3. Tipos de acompanhamentos.

Componentes da construção melódica

Tendo em consideração uma primeira análise superficial das composições, intuitivamente se percebeu que as peças apresentam geralmente uma textura homofónica, com uma separação muito clara entre melodia principal e acompanhamento. Outro aspecto que se realça é igualmente o carácter *cantabile* e melódico de parte importante das composições, podendo-se concluir que a questão da construção melódica era naturalmente um dos problemas principais, tendo como problema secundário a construção de figurações ou padrões de acompanhamento de suporte harmónico da melodia. Finalmente, um outro problema estava relacionado com o desenvolvimento das composições, principalmente quanto aos meios de conseguir contrastes entre as melodias das diferentes secções, o que nos leva para um terceiro problema de explicação dos modos de solução de contrastes, quer no plano melódico, quer no acompanhamento.

No que diz respeito à construção da melodia, naturalmente que nem todos os tratados se dedicaram a esta questão de forma aprofundada ou com propostas interessantes e claras. Da leitura de vários tratados e manuais de composição consultados do século XIX e primeiro quartel do século XX, é possível concluir que o tema da melodia é praticamente sempre abordado – mesmo que de forma superficial –, embora nem sempre exista uma teorização sobre as partes constituintes da melodia e o modo como se relacionam. Outros temas muito habituais dos tratados são o estudo dos instrumentos e a orquestração (para diversos dispositivos orquestrais), os problemas da harmonia e a organização do sistema tonal ou até a polifonia contrapontística.

Apenas para dar alguns exemplos breves de tratados: o compositor francês Vincent D'Indy, por exemplo, no seu livro *Cours de Composition Musicale*, embora se dedique ao estudo do elemento melódico, a sua proposta de divisão da melodia não é das mais claras¹³, sendo mais rica a segunda parte do livro, onde se dedica ao estudo dos instrumentos e das formas orquestrais e de câmara (D'Indy 1912); do mesmo modo, o músico britânico Ralph Dunstan publica em 1909 um manual de composição muito direccionado para a música vocal religiosa intitulado *The Composer's Handbook: A Guide to the Principles of Musical Composition*, onde, apesar de ter um capítulo

¹³ Vincent d'Indy propõe uma divisão entre ritmos masculinos e femininos que se torna algo complexa comparada com outros sistemas de divisão da melodia. O próprio conceito de frase e de período em d'Indy é pouco usual, trocando até a relação hierárquica habitual entre estes dois termos musicais, passando a frase a ser hierarquicamente superior ao período. Por exemplo, o músico francês refere uma «frase binária composta por dois períodos» (D'Indy 1912: 41).

interessante dedicado à análise melódica, não aprofunda as questões relacionadas com os componentes da melodia, referindo apenas superficialmente, numa breve passagem, o arranjo musical das «frases, secções, sentenças, períodos» como elementos de pontuação musical (Dunstan 1909: 100); outro britânico, o organista e professor Charles Herbert Kitson, publica poucos anos depois, em 1914, o tratado *The Evolution of Harmony: a Treatise on the Material of Musical Composition, its Gradual Growth and Elementary Use*, mas como o próprio título sugere, o tema abordado é basicamente a harmonia, tendo um breve capítulo sobre formação de frases, mas muito centrado em questões de métrica e acentuação, sem entrar na divisão dos componentes da melodia (Kitson 1914).

Entre os tratados que se dedicaram de forma aprofundada à questão da construção melódica, o *Traité de Mélodie* de Antoine Reicha constitui um marco teórico importante. Publicado em 1814, esta edição aparece como uma espécie de alternativa aos tratados habituais de cariz mais harmónico, demonstrando uma preocupação com aquilo que se pode designar de fraseologia melódica, sendo ilustrado com um elevado número de exemplos musicais. Em traços gerais, neste tratado Reicha procura compreender e explicar o que se entende por uma boa melodia, centrando-se principalmente na questão da periodicidade e na análise dos componentes das frases e de como estas se combinam em formas maiores (Reicha 2000).

Segundo Reicha, uma melodia é composta por vários componentes principais, entre os quais destaca os seguintes (do mais pequeno para o maior): (1) figura melódica ou desenho; (2) membro ou ritmo de um período (composto por dois ou mais desenhos); (3) período, composto por diferentes figuras e membros, normalmente simétricos ritmicamente entre si (daí o conceito de *ritmo* ser equiparado ao de membro de um período). Para uma correcta identificação e separação de cada um destes componentes, Reicha propõe aquilo que é um dos aspectos mais interessantes e úteis da sua teoria melódica: o modo como define uma hierarquia de cadências melódicas que separam os componentes das frases. Assim, o autor propõe quatro tipos de cadências, hierarquicamente organizadas de acordo com o tempo de duração: 1/4 de cadência (respiração breve que separa duas figuras melódicas); meia-cadência (separa um membro ou um ritmo do seguinte); 3/4 de cadência (termina um período, num grau diferente da tónica); cadência perfeita (termina um período na tónica) (Reicha 2000: 33-34). Assim, além da questão da simetria entre membros do período, uma estratégia importante para delimitar os componentes da frase é a identificação das cadências que separam desenhos, membros e períodos, tarefa que nem sempre é inequívoca, de acordo com o estilo melódico de cada compositor.

Além destes componentes principais, Reicha ainda propõe outros, para casos mais específicos. Entre estes destacam-se: complemento (pequena

figura melódica que preenche o espaço entre membros); suposição (compasso contado como fazendo parte dos dois membros); *coda* (confirmação do fim da peça com cadências interrompidas e suposições) (Reicha 2000: 34).

Prova da influência de Reicha em Portugal encontra-se, por exemplo, na 2.^a edição do *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, publicado em 1899, mais de 80 anos depois da primeira edição do tratado. No dicionário de Vieira, uma simples leitura da entrada sobre *Melodia* torna esta influência evidente:

A Melodia compõe-se de diferentes partes ou *phrases* que se denominam *desenhos*, *rythmos* ou *membros do periodo*, e *periodos*; estas divisões distinguem-se e separam-se por meio das *cadencias*.

[...] Desenho é uma idêa simples, indivisível, composta de algumas notas e com o pequeno repouso denominado *quarto de cadencia*

[...] *Rythmo* ou *membro do periodo* é um grupo de dois ou mais desenhos terminando por um repouso mais accentuado que se chama *meia cadencia*

[...] *Periodo* é a série de desenhos agrupados em dois ou mais *rythmos*, formando uma phrase musical completa e terminando por um repouso forte chamado *cadencia perfeita*, repouso todavia pode ser substituído por outro incompleto denominado *cadencia interrompida*. O periodo, quando termina pela cadencia perfeita, pode ser a ultima phrase de uma melodia (Vieira 1899: 333-334)¹⁴.

Embora não entre em pormenores relativamente aos componentes de uma frase melódica, o pianista e compositor Carl Czerny, no seu livro *School of Practical Composition*, publicado em 1848, mantém a ideia da importância da simetria, para se atingir uma melodia inteligível e satisfatória ao ouvido. Assim, para Czerny, uma melodia ritmicamente equilibrada deve ter um número de compassos par, de modo a se poder dividir simetricamente:

A perfectly rhythmical melody must consist of an even number of bars, such as four, eight, ten, or sixteen. A melody which consisted of five, nine, or eleven bars, would be unrhythmical and, in general, unsatisfactory to the ear (Czerny 1848: 17).

¹⁴ A influência de Reicha que aqui fica evidente no plano das ideias é inclusivamente assumida pelo próprio Vieira, nesta mesma entrada, embora apenas quando refere os conceitos de “conducto” e “suposição”, afirmando que: «Reicha no *Tratado de Melodia*, chama conducto melodico ao complemento composto de um ou mais desenhos para ligar dois *rythmos*» (Vieira 1899: 335).

(Uma melodia perfeita ritmicamente deve consistir num número equilibrado de compassos, tais como quatro, oito, dez, ou dezasseis. Uma melodia que consista de cinco, nove, ou onze compassos, seria arritmica e, em geral, insatisfatória para o ouvido.)¹⁵

Esta questão da simetria é um aspecto transversal aos tratados da época, que concordam neste ponto, embora por vezes os conceitos atribuídos aos componentes das frases sejam diferentes. Um exemplo disso mesmo é o caso do compositor e teórico francês Emile Durand, autor que foi igualmente influente em Portugal¹⁶. Durand publicou em 1899 o seu *Traité de Composition Musicale*, obra muito bem organizada e onde é possível encontrar uma secção dedicada aos componentes estruturais da frase musical. Nesta secção, a divisão da frase musical proposta por Durand é semelhante à de Reicha, embora com algumas pequenas alterações, no que diz respeito aos nomes atribuídos. Esta situação de divergência conceptual é realmente muito comum nos tratados da época, como iremos ver seguidamente. Por exemplo, o termo desenho musical tal como definido por Durand é semelhante ao de Reicha, embora possa parecer um pouco mais abrangente, visto que o autor francês aplica este conceito quer a um fragmento musical, quer a uma frase¹⁷: «[desenho é o] contorno melódico de uma frase ou fragmento» (Durand 1899: 7)¹⁸. Por sua vez, o conceito de membro mantém-se sem a equiparação conceptual ao conceito de *ritmo*, mas juntamente com os termos *antecedente* (primeiro termo do pensamento musical) e *sequente* ou *consequente* (complemento lógico do pensamento inicial)¹⁹ (Durand 1899: 8). A principal diferença surge no facto de Durand defender que a junção de dois membros resulta numa frase em vez de num período, passando este último a ser constituído por um conjunto de frases.

¹⁵ Todas as traduções são da responsabilidade do autor da monografia. Sempre que se utilizou um texto em língua estrangeira, optou-se por colocar a tradução após o texto original.

¹⁶ Júlio Neuparth traduziu uma das obras teóricas de Durand para português, um tratado de harmonia: DURAND, Émile (1897). *Tratado Completo de Harmonia Theorica e Pratica*. Paris: Alphonse Leduc, Émile Leduc, P. Bertrand et Cie. Este livro está disponível na Biblioteca Nacional com a cota M.P. 678 V.

¹⁷ Em Reicha, um membro de um período também pode ser constituído por uma única figura (Reicha 2000: 34).

¹⁸ Para Durand, o conceito de “Motivo” está intimamente ligado com o conceito de “Desenho”, visto que define motivo como um desenho melódico predominante numa peça musical (Durand 1899: 7).

¹⁹ Reicha, por exemplo, não inclui ainda no seu sistema conceptual as designações de «antecedente» e «consequente».

Comparação de Conceitos relativos à Melodia em Reicha e Durand	
Componentes da Melodia em Reicha	Componentes da Melodia em Durand
Desenho ou figura melódica	Desenho ou motivo (no caso de ser um desenho predominante na peça)
Membro de período ou Ritmo	Membro de frase (antecedente ou consequente)
Período	Frase (constituída por membros)
Períodos com mais do que dois membros	Período (constituída por duas ou mais frases)

Quadro 1 – Comparação de conceitos relativos às componentes da melodia em Reicha (2000) e Durand (1899).

Esta diversidade de conceitos é possível de encontrar noutros autores do século XIX. Um bom exemplo disso é o caso do compositor e teórico norte-americano Isaac B. Woodbury (1819-1858), no seu tratado publicado em 1845, *Elements of Musical Composition and Thorough-Base together with Rules for Arranging Music for the Full Orchestra and Military Bands*. Woodbury, que estudou música primeiramente em Boston e depois em Paris e Londres, realiza nesta edição uma breve síntese de várias áreas da composição – orquestração, harmonia, canto, acompanhamento, teoria musical básica (intervalos, escalas, etc.) baixo-cifrado, notas de passagem, antecipações, síncopas –, tendo dedicado uma secção à questão da importância da simetria na construção melódica, intitulada *Musical Rythm*. A proposta de Woodbury inclui uma divisão da melodia em Períodos, Secções e Frases (Woodbury 1845: 71), sendo de destacar que este esquema teve seguidores ao longo do século XIX na América.

Por exemplo, é possível encontrar esta divisão da frase musical em *períodos-secções-frases*, na década de 1880, nos livros do professor e teórico americano Alfred John Goodrich – com várias obras publicadas no domínio da análise e da harmonia –, o qual apresenta um sistema conceptual parecido ao de Woodbury, tendo pormenorizado este modelo com uma nova subdivisão da frase em *semi-frases*. Para Goodrich, no seu livro *Complete Musical Analysis*, a melodia divide-se nos seguintes componentes principais: semi-frase (normalmente um compasso); frase (regra geral dois compassos); secção (constituída por uma frase antecedente e outra consequente, tendo normalmente 4 compassos cada); e finalmente o período (constituído por duas secções):

A complete musical sentence or Period is divided, firstly, into two equal parts called Sections, and, secondly, into subdivisions, called Phrases. [...] The period, therefore, contains two sections, four

phrases and eight (or sixteen) measures. These terms are generally understood in this sense, and, what is more important, they are perfectly proper and suggestive (Goodrich 1889: 46).

(Um período musical completo é dividido, primeiramente, em duas partes iguais chamadas de Secções, e, segundo, em subdivisões, chamadas Frases. [...] O período, assim, contém duas secções, quatro frases e oito (ou dezasseis) compassos. Estes termos são geralmente entendidos neste sentido, e, o que é mais importante, eles são perfeitamente apropriados e sugestivos.)

A subdivisão da categoria *frases* em *semi-frases* é realizada logo de seguida, servindo segundo Goodrich para explicar algumas situações que o sistema anterior não conseguia explicar:

We will make a still farther distinction, or subdivision, in this system. There are many instances in which the phrases are subdivided by the composer into two equal parts, and these are not to be ignored. We have, therefore, applied the term Semi-phrase to this smallest constituent part of a period (Goodrich 1889: 46-47).

(Faremos uma distinção ainda mais pormenorizada, ou subdivisão, neste sistema. Existem muitas situações em que as frases são subdivididas pelo compositor em duas partes iguais, e estas não se podem ignorar. Nós temos, assim, aplicado o termo Semi-frase a estas partes constituintes mais pequenas de um período.)

Por volta de 1880, John Stainer (1840-1901), compositor e organista britânico, publica um livro intitulado *Composition*, onde apresenta as suas propostas no domínio da harmonia, da construção de temas melódicos e de tipo de acompanhamentos. No caso específico da construção de temas melódicos, Stainer propõe ainda outro sistema conceptual, não utilizando nem o conceito de período, nem de frase, na definição dos componentes da melodia, preferindo conceitos como *secção*, *subsecção* e *sentença*, num sistema com quatro níveis hierárquicos:

The following table will perhaps be of use to the pupil, showing him how the extended opening of a complete movement known as a Theme or Motive is generally constructed. Of course a simple sentence of two sections constitutes the shortest form of a motive; a group of sentences the longest form. Some of the most splendid movements are constructed on short motives (Stainer s.d.: 44).

(A tabela seguinte irá talvez ser útil para o aluno, mostrando-lhe como a abertura inicial de um andamento completo conhecida como Tema ou Motivo é geralmente construída. É claro que uma simples sentença de duas secções constitui a forma mais breve de um motivo; um grupo de sentenças, a forma mais longa. Alguns dos mais esplêndidos andamentos são construídos com motivos curtos.)

Stainer complementa este modelo (ver a Figura 1), aconselhando o aluno de composição que queira compor um tema, a começar por fazer os componentes musicais mais curtos e a dominar as meias cadências (Stainer s. d.: 45), demonstrando assim a importância das unidades estruturais mais curtas e das respirações entre as partes.

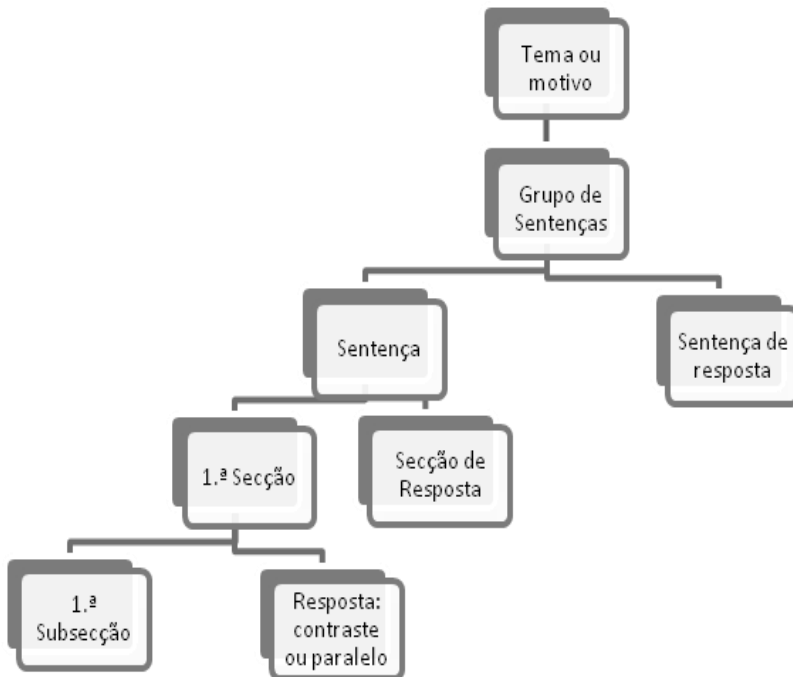


Figura 1 – Modelo de construção de um tema melódico segundo John Stainer (Stainer s. d.: 44)

Um último autor do século XIX essencial para concluir esta secção sobre os componentes da construção melódica é o teórico americano Percy Goetschius. Goetschius estudou na Alemanha, onde chegou a ser professor em Württemberg, e regressou posteriormente aos Estados Unidos, onde deixou

uma extensa obra teórica no domínio da composição e da análise musical. Entre as suas obras, o livro *The Homophonic Forms of Musical Composition*, publicado em 1898, é uma das edições mais pormenorizadas sobre o processo de construção melódica, juntamente com o tratado de Reicha, sendo ainda mais impressionante a qualidade da progressão pedagógica desta edição, começando desde a construção das unidades melódicas mais pequenas, até concluir numa composição de maior dimensão. Ao contrário dos anteriores autores, numa primeira fase do livro, Goetschius centra-se mais na definição da frase melódica, não fazendo depender esta da estrutura periódica. O modelo que propõe para a frase contém os seguintes componentes: Motivo ou Figura (no caso de ser muito breve); Frase-membro (equivalente a semi-frase); e Frase. Estes componentes são divididos por *cadências*, chegando Goetschius a aludir ao conceito de *quarto de cadência*, proposto por Reicha:

The Phrase (or, more exactly, the melody of the Phrase), will be found to consist of a certain number of sections, called Phrase-members or melodic Members, or Motives, or (if very brief) Figures. They are more or less distinctly separated from each other by slight interruptions—corresponding to the “Cadences” [...] (some writers call these spaces between the members “Quarter-cadences”) (Goetschius 1898: 12-13).

(A Frase (ou, mais exactamente, a melodia da frase), consiste num certo número de secções, designadas de Membros de frase ou Membros melódicos, ou Motivos, ou (se muito breves) Figuras. Eles estão mais ou menos separados de forma distinta entre si por ligeiras interrupções – correspondendo às “cadências” [...] (alguns autores chamam estes espaços entre os membros de “quartos de cadências”).

Assim, mais do que o período, a frase é considerada por Goetschius como a estrutura base fundamental da forma musical, considerando que o tamanho padrão da frase é quatro compassos, podendo ter dois compassos ou oito, consoante o andamento da composição. Ou seja, no caso das composições mais lentas, uma frase pode ter apenas dois compassos e, no caso de uma composição em andamento mais vivo, podem ocorrer frases de oito compassos. Frases com mais ou menos compassos do que os anteriormente indicados (3, 5, 7, 9 compassos) são consideradas frases irregulares (Goetschius 1898: 7).

Apesar de Goetschius considerar a frase como a estrutura base fundamental, este autor dedica uma extensa parte do já citado livro *The Homophonic Forms of Musical Composition* – cerca de 50 páginas – para explicar o que designa de forma-período e suas possibilidades de extensão. O conceito de

período é igual ao de Reicha, definindo-o como a união de duas frases – antecedente e conseqüente –, com o tamanho de oito compassos, nos casos constituídos por frases regulares padronizadas (quatro compassos) (Goetschius 1898: 62).

Na parte sobre a extensão da forma período, o autor mostra as várias possibilidades de desenvolver um período: desde a repetição da frase conseqüente no final do período, passando pela inclusão da frase antecedente antes do período, até outros tipos acrescentos, tais como o *período com grupo conseqüente*²⁰.

Neste grupo de extensões do período, um conceito importante para a compreensão do repertório oitocentista para piano na Madeira, é o de *Período Duplo*. Este tipo de período aparece em várias composições de autores no Funchal e ajuda a explicar algumas das construções melódicas encontradas no repertório em estudo. Segundo Goetschius, o período duplo consiste na união de dois períodos sendo descrito por este autor do seguinte modo:

The Double period consists in the union of TWO PERIODS, and embraces, consequently (when regular), four Phrases, so conceived and distributed that the Period-relation is apparent between Phrases I and 2, between Phrases 3 and 4, and also, on a broader scale, between these two pairs.

[...] The two Periods of a legitimate Double-period form are just as coherent, and just as closely dependent one upon the other, as the Antecedent and Consequent Phrases of the simple Period forms are. And, for this reason, the Cadence in the center (i. e., at the end of the 2nd Phrase) must be in the nature of a Semicadence, though almost unavoidably somewhat heavier than an ordinary light semicadence (Goetschius 1898: 101).

(O período Duplo consiste na união de DOIS PERÍODOS, e envolve, conseqüentemente (quando regular), quatro Frases, concebidas e distribuídas de modo a que aparente existir uma relação periódica entre as Frases 1 e 2, entre as Frases 3 e 4, e também, uma escala maior, entre estes dois pares.

[...] Os dois Períodos de uma forma de período duplo legítima são tão coerentes, e tão estreitamente dependentes entre si, como estão as

²⁰ Segundo Goetschius, «O termo “Grupo-Conseqüente” foi adoptado por si como um substituto para “Repetição-Conseqüente”, aplicando-se àquelas formas em que a reprodução da frase Conseqüente é bastante modificada em relação à original, e em que o epíteto “repetição” não é estritamente aceitável» (Goetschius 1898: 88) (tradução do autor).

Frases antecedente e conseqüente de um período simples. E, por esta razão, a Cadência no centro (isto é, no final da segunda frase) deve ter a natureza de uma meia-cadência, apesar de ter de ser quase inevitavelmente um pouco mais forte do que uma meia-cadência normal.)

Para além do período duplo, Goetschius propõe ainda um outro conceito para os casos em que três ou mais frases estejam relacionadas entre si, mas sem qualquer ligação de cariz periódico. Nestes casos, o autor propõe o conceito de *Grupo de Frases*, alargando a mesma lógica ao caso de vários períodos unidos sem uma relação tipo período duplo, onde aconselha a adaptação do conceito análogo de *Grupo de Períodos* (Goetschius 1898: 93-97).

Comparação de Conceitos relativos às Componentes da Melodia					
(Reicha, 1814)	(Woodbury, 1845)	(Stainer, c. 1880)	(Goodrich 1889)	Goetschius 1898)	(Durand 1899)
Desenho ou figura melódica	Frase	Subsecção	semi-frase	Motivo ou Figura (no caso de ser muito breve)	Desenho
			Frase	Membro de frase	
Membro de período ou Ritmo	Secção	Secção	Secção	Frase	Membro de frase (antecedente ou conseqüente)
Período	Período	Sentença	Período	Período e Grupo de Frases	Frase (constituída por membros)
Períodos com mais do que dois membros		Grupo de Sentenças ou Tema		Período Duplo e Grupo de Períodos	Período (constituída por duas ou mais frases)

Quadro 2 – Comparação de conceitos relativos às componentes da melodia: vários autores

Não sendo relevante talvez apresentar mais exemplos sobre possíveis divisões dos componentes de uma melodia, creio que será ainda pertinente apresentar as soluções de um autor do século XX, antes da realização de uma síntese final sobre esta questão. Um dos melhores exemplos de teóricos estruturalistas, que dá seguimento aos autores do século XIX acima citados, é o musicólogo americano Leon Stein. No seu livro *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*, Stein expõe as suas propostas de definição de *unidades da estrutura musical*, especificando na

área da melodia a seguinte divisão, da unidade mais pequena para a maior: Figura, Motivo, Semi-frase, frase, período (Stein 1979: 64). Segundo os exemplos analisados por Stein, a principal diferença em relação aos anteriores é a distinção entre *figura* e *motivo*, tornando a figura melódica como um elemento mais breve do que aquele entendido por Reicha. Assim, o conceito de *motivo* em Stein está mais próximo do conceito de *desenho* ou *figura* em Reicha.

Carácter dos temas musicais

A análise dos componentes estruturais da melodia, apesar de ser essencial para a compreensão de uma obra musical e até para ajudar no processo criativo de composição, pode cair numa análise fria e pouco interessante se desligada do conteúdo emocional da melodia. Assim, para resolver este problema, frequentemente os autores de tratados e manuais de composição propõem um conjunto de termos de cariz emocional para ajudar na descrição dos temas melódicos e evitar uma análise meramente formalista e desligada do conteúdo emotivo da composição. Evidentemente, o estudo do significado musical levanta questões de cariz bastante subjectivo e, num estudo com os objectivos deste, não se pretende naturalmente fazer uma síntese relevante dos últimos avanços da análise no domínio da designada área da análise de tópicos²¹. De qualquer modo, tendo em consideração que ao longo da caracterização do repertório que vai ser adiante realizada se vai utilizar alguns conceitos de cariz expressivo sobre as melodias, convém pelo menos defender aqui que essa caracterização emocional surge frequentemente nos tratados do período em estudo, embora de forma pouco central.

Esta ligação entre melodia e carácter emocional é abordada superficialmente por Reicha – em pouco mais de meia página do seu *Tratado de Melodia* –, que não avança com nenhuma ideia relevante nesta área. A sua preocupação é principalmente direccionada para a segmentação do período musical, referindo, apenas, em termos de conteúdo emocional, que melodias com características musicais semelhantes – métrica, andamento, entre outras – podem ter carácter oposto. A sua solução para o porquê deste carácter oposto é pouco desenvolvida, defendendo Reicha que o carácter emocional depende principalmente da escolha das figuras melódicas e pouco mais avança sobre esta questão, não realizando qualquer tipo de relação entre figuras e emoções específicas (Reicha 2000: 62).

²¹ Para uma síntese simples e rápida de compreender sobre os estudos mais recentes no domínio da análise de tópicos musicais, ver Agawu 2009: 41-50.

Czerny, por sua vez, no seu *School of Musical Composition*, também aborda a questão da necessidade de descrever emocionalmente um tema musical, embora avance pouco mais do que Reicha, fazendo apesar de tudo uma muito breve lista de possíveis caracteres de temas, que podem ajudar na descrição emocional da composição. Entre os termos sugeridos por Czerny para descrever temas melódicos encontram-se «sereno, alegre, delicado, terno, elegante, pensativo, triste, melancólico, simplesmente melodioso» (Czerny 1848: 20), não havendo nenhum conceito que possa ter qualquer tipo de relação padronizada com uma figura musical.

Outros autores da época em estudo apresentaram listas maiores de caracteres aplicados à música. O compositor e professor de música britânico Frederick Corder, no seu livro didático de composição *Modern Musical Composition: a Manual for Students*, vai mais além nesta relação entre temas musicais e significados emocionais ou pitorescos, propondo inclusivamente uma lista de 24 termos para descrever o carácter de um tema ou de uma peça. Além disso, explica depois detalhadamente, cada um destes termos individualmente, alguns com exemplos musicais, após a enunciação da lista seguinte:

1. Agitation. 2. Agony. 3. Dance music. 4. Despair. 5. Energy. 6. Exhilaration – Triumph. 7. Expectation. 8. Gloom. 9. Grotesqueness. 10. Humour. 11. Joy. 12. Love. 13. Mystery. 14. National element. 15. Pastoral music. 16. Pathos. 17. Patriotism – Martial ardour. 18. Peace – repose. 19. Rage. 20. Romance. 21. Sacred music. 22. Storm. 23. Terror. 24. Yearning – pleading (Corder 1900: 68).

- (1. Agitação. 2. Agonia. 3. Música de Dança. 4. Desespero. 5. Energia. 6. Exultação – Triunfo. 7. Expectativa. 8. Escuridão. 9. Grotesco. 10. Humor. 11. Alegria. 12. Amor. 13. Mistério. 14. Elemento Nacional. 15. Música Pastoral. 16. Pathos. 17. Patriotismo – fervor marcial. 18. Paz – repouso. 19. Fúria. 20. Romance. 21. Música sacra. 22. Tempestade. 23. Terror. 24. Desejo – Súplica.)

Se compararmos esta lista e a respectiva demonstração que Corder realiza no seu tratado, não deixa de ser algo desapontante observar que, décadas depois, um musicólogo como Jan LaRue proponha ainda uma lista de emoções ao estilo Czerny, para descrever o conteúdo emocional de temas musicais: feliz, vivo, apaixonado, agressivo; digno, reservado, pacífico, pastoral, sentimental; nostálgico, triste, vago (sonhador), instável, imprevisível, humorado, irónico (LaRue 2008: 220).

Numa direcção mais interessante, o músico francês Émile Durand também faz uma compilação de *caracteres* no seu *Traité de Composition Musicale*,

num capítulo sugestivamente intitulado de «Morceaux de genre et de caractère» («Músicas de género e de carácter»). Neste capítulo, Durand apresenta uma lista de exemplos designados de peças género e de carácter, explicando em cada um dos exemplos a origem, o padrão característico e a sugestão extra-musical relacionada. Nesta lista, o autor francês inclui os seguintes tipos de composições de carácter, os quais ilustra com exemplos musicais de autores: Barcarolle, Berceuse, Bolero, Impromptu, Marche, Mazurca, Nocturne, Polonaise, Romance sans Paroles, Tarantelle, e Valse. A estas peças de carácter Durand acrescenta ainda outros exemplos espalhados ao longo do tratado: Scherzo, Polca, Fantasia, Música Militar, Pastoral, Roda de Fiar, Caçador, Música Turca, Tempestade, Religioso (Durand 1899: 192-207).

Do mesmo modo, o já referenciado teórico norte-americano Alfred John Goodrich propõe uma lista de formas breves no seu livro *Complete Musical Analysis*, onde é evidente a semelhança com as listas apresentadas por Cor-der e Durand:

1. The Spinning Song (Spinnlied). 2. Hunting Song (The Chase). 3. Boat Song (Barcarolle or Gondonlied). 4. Cradle Song (Berceuse). 5. Bell Piece (Carillon). 6. Night Song (Serenade and Romance). 7. Bagatelle. 8. Invention. 9. Toccata. 10. Song Without Words. 11. The Pipers (I Pifferari). 12. Study (Etude). 13. Scherzo (Humoresque or Burlesque). 14. Idyl (Pastoral) (Goodrich 1889: 133-138).

- (1. *Canção de fiar (Spinnlied)*. 2. *Canção da Caça (A perseguição)*. 3. *Barcarola (Barcarolle ou Gondonlied)*. 4. *Canção de Embalar (Berceuse)*. 5. *Peça de Sinos (Carrilhão)*. 6. *Música Nocturna (Serenata e Romance)*. 7. *Bagatela*. 8. *Invenção*. 9. *Tocata*. 10. *Canção sem palavras*. 11. *Gaiteiros (I Pifferari)*. 12. *Estudo*. 13. *Scherzo (Humoresco ou Burlesco)*. 14. *Idílio (Pastoral)*)

Tais semelhanças entre tratados de países distintos – Inglaterra, França e Estados Unidos – permitem de certo modo concluir um conjunto de convenções aceites na época, sendo talvez útil o seguinte quadro-síntese com uma comparação entre estes três autores.

Para concluir este breve percurso sobre as listas de estilos e caracteres nos tratados do século XIX, importa ainda salientar um aspecto de relevo do capítulo «Morceaux de genre et de caractère» do tratado de Durand. Na breve introdução que realiza antes de passar a cada um dos exemplos musicais, o autor francês efectua umas «reflexões preliminares» onde refere que, se olharmos para as peças da música clássica é possível constatar que alguns temas – composições – são utilizados pelos compositores mais do que uma vez. Durand explica este fenómeno argumentando que o ouvinte nem

sempre gosta de uma peça à primeira audição e que precisa de ouvir as peças várias vezes até se habituar e até estas serem satisfatórias para o seu ouvido, sendo que esta utilização de padrões facilita a aceitação da música. Entre as peças que «se repetem», Durand refere as acima mencionadas, ilustrando depois pormenorizadamente com exemplos musicais a origem e o carácter de cada uma delas, mostrando de certo modo o que as tornou convencionais no meio musical (Durand 1899: 192).

Comparação de Carácteres Temáticos – Elementos em Comum		
Goodrich 1889	Durand 1899	Corder 1900
Canção de Fiar (Spinnlied)	Canção de fiar	Não tem
Canção da Caça (A Perseguição)	Caçador	Não tem
Barcarola (Barcarolle ou Gondonlied)	Barcarola	Não tem
Canção de Embalar (Berceuse)	Berceuse	Não tem
Estudo	Fantasia	Não tem
Canção sem Palavras	Canção sem Palavras	Não tem
Canção Nocturna (Serenata e Romance)	Nocturne	Romance
Scherzo (Humoresco ou Burlesco)	Scherzo	Humor
Idílio (Pastoral)	Pastoral	Música Pastoral
Não tem	Mazurca, Polonaise, Valsa	Música de Dança
Não tem	Música Militar	Patriotismo – Fervor Militar
Não tem	Religioso	Música Sacra
Não tem	Tempestade	Música de Tempestade
Não tem	Música Turca	Elemento Nacional

Quadro 3 – Comparação de carácteres temáticos: elementos em comum nos tratados de Goodrich, Durand e Corder

Ao ilustrar os elementos padrão de cada uma destas peças, e o seu lado convencional – de modo a que a música se tornasse satisfatória para o ouvinte –, Durand aproxima-se, de certo modo, do conceito de tópicos musicais, como veio a definir Ratner, o musicólogo precursor desta nova corrente da análise. Para Ratner, no século XVIII, os compositores desenvolveram uma espécie de tesouro de figuras características, que formaram um legado para as gerações seguintes. Algumas destas figuras estavam associadas

a várias emoções ou afectos; outras tinham um sabor pitoresco. Ratner designou estas figuras de *tópicos* – temas do discurso musical (Ratner 1980: 9).

As listas de emoções apresentadas por Czerny ou, por exemplo, por LaRue não constituem tópicos musicais. Uma emoção só por si não indica uma forte relação com uma figura musical, nem nenhum tipo de convenção aceite por um grupo de ouvintes. A palavra convenção tem bastante importância na definição dos tópicos musicais, como refere por exemplo o musicólogo Raymond Monelle no seu livro *The Sense of Music: Semiotic Essays*, ao distinguir entre *Leitmotivs* e tópicos. Segundo Monelle, os *Leitmotivs* da tetralogia do *Anel* de Wagner constituem um extraordinário inventário de tópicos musicais de todos os tipos. No entanto, Monelle realça que alguns *Leitmotivs* não são tópicos, pela simples razão «que não são convencionais» (Monelle, 2000: 41).

Neste contexto, o musicólogo Kofi Agawu realiza um ponto da situação dos estudos sobre tópicos musicais realizados desde sobretudo a década de 1990, fazendo um resumo e síntese dos principais resultados alcançados pelo que designa de movimento pós-estruturalista. Em cerca de dez páginas, Agawu faz um percurso que começa no universo de tópicos presente nos trabalhos de Ratner, Allanbrook, Hatten e Monelle dedicados ao repertório clássico, seleccionando o que considera ser a lista dos 61 tópicos mais comuns; passa posteriormente para o estudo de Janice Dickensheets sobre vários compositores românticos, enunciando a lista de 24 tópicos principais, onde coexistem aqueles vindos do classicismo, com novos estilos e *velhos* tópicos reutilizados com novos significados; e terminando nos trabalhos de Márta Grabócz sobre os tópicos em Lizst – onde enuncia um universo de 16 – e em Mahler, onde encontra uma utilização regular de 18 (Agawu 2009: 41-47).

Tendo em consideração a importância de Lizst na prática pianística do século XIX, e para exemplificar de algum modo o que foi dito no parágrafo anterior, reproduz-se aqui a lista dos 16 tópicos propostos por Márta Grabócz para o universo de tópicos deste compositor, tal como sintetizado por Agawu:

1. Appassionato, agitato; 2. March; 3. Heroic; 4. Scherzo; 5. Pastoral;
6. Religioso; 7. Folkloric; 8. Bel canto, singing; 9. Bel canto, declamatory; 10. Recitativo; 11. Lamenting, elegiac; 12. Citations; 13. The grandioso, triunfando (going back to the heroic theme); 14. The lugubrious type deriving at the same time from appassionato and lamentoso (lagrimoso); 15. The pathetic, which is the exalted form of bel canto; 16. The pantheistic, an amplified variant of either the pastoral theme or of the religious type (Agawu 2009: 46).

(1. Apaixonado, agitado; 2. Marcha; 3. Heróico; 4. Scherzo; 5. Pastoral; 6. Religioso; 7. Folclórico; 8. Bel Canto, aria; 9. Bel Canto,

declamação; 10. Recitativo; 11. Lamentando, elegíaco; 12. Citações; 13. O grandioso, triunfando, (voltando ao tema heróico); 14. O tipo lúgubre, decorrente, ao mesmo tempo do apaixonado e lamento (lacrimoso); 15. o patético, que é a forma exaltada do bel canto; 16. O panteísta, uma variante ampliada de um ou outro tema do pastoral ou do tipo religioso.)

No caso português, o recente estudo de Rui Magno Pinto sobre o repertório virtuosístico para instrumentário de sopro no período entre 1821 e 1870 aborda também de forma aprofundada os tópicos utilizados neste tipo de composições. Pinto conclui que ao nível da utilização de tópicos no repertório de cariz virtuosístico há um enfoque principalmente em quatro áreas: «figuração profusa (*style brillant*); lirismo melódico (*cantabile*); estilos militar e de caça; e danças». A predominância destes quatro casos deve-se a influências diferentes, destacando-se: a afirmação do individualismo, do mérito social e a valorização da excelência no conhecimento prático e interpretativo e a conseqüente necessidade e procura da demonstração de destreza técnica e capacidade expressiva pelos músicos virtuosos; a influência do estilo operático; as consagrações das principais figuras do Estado como heróis (Duque da Terceira, Saldanha, Palmela, Sá da Bandeira), o foco dos enredos dramáticos no herói; a então nova sonoridade das bandas e o fascínio pelas danças dos salões de baile (Pinto 2010: 120).

No caso em concreto da Madeira, a existência de um extenso repertório de salão para instrumentos de corda dedilhada, como a viola e o machete (AAVV c. 1880; Cabral c. 1850), em que muitas composições têm títulos sugestivos e alusivos a estilos musicais – *mazurcas, danças pastoris, arias*, entre outros – é igualmente um contributo útil no capítulo da identificação dos tópicos musicais das peças para piano. Tendo em consideração que muitas das peças para estes instrumentos foram compostas no período aqui em estudo, então é legítimo criar pontos de comparação ao nível do significado entre os repertórios destes instrumentos e o do piano.

Um último autor que merece destaque neste contexto é o musicólogo Robert Hatten. No seu livro *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, publicado em 2004, este autor propõe uma analogia na música com a teoria da marcação da linguística. Para Hatten, tal como nesta teoria da linguística se procura compreender as unidades linguísticas por oposições binárias²², também na análise musical é útil procurar

²² «Diz-se de uma unidade linguística que ela é *marcada* quando possuiu uma particularidade fonológica, morfológica, sintáctica ou semântica que a opõe às outras unidades de mesma natureza da mesma língua. Essa unidade marcada é, então, o caso

compreender as unidades ou estruturas musicais por comparação com os seus opostos, visto que os contrastes musicais sugerem por vezes significados que as unidades musicais não possuem individualmente. Por exemplo, o maior opõe-se ao menor, o agudo ao grave, o rápido ao lento, etc. Assim, Hatten propõe para a análise musical o que designa de uma metodologia dialéctica, em que procura estabelecer correlações entre oposições expressivas e oposições de estruturas musicais, de modo a compreender os significados musicais de uma composição. O caso mais simples de compreender é a correlação entre a oposição expressiva *alegre-triste versus maior-menor* (Hatten 2004: 29-30), embora outras estruturas musicais, inclusivamente em grupo, possam contribuir para construir estas correlações.

Hatten desenvolve esta ideia simples demonstrando algumas das oposições expressivas típicas no classicismo, romantismo e principalmente em Beethoven. Entre aquelas que Hatten explora encontram-se por exemplo oposições expressivas, tais como «angústia vs epifania», «heróico vs resignado» e também oposições entre estilos: «sagrado vs secular» ou «histórico vs estilo corrente (moda)» (Hatten 2004: 75-80). Assim, para este autor, uma das tarefas da análise musical é descobrir os detalhes invulgares de uma composição ou as unidades *marcadas* de modo a conseguir construir oposições expressivas que permitam compreender as intenções do compositor (Hatten 2004: 34-35) e ir além de uma análise meramente estruturalista.

Tipos de acompanhamentos

Na música homofónica, a melodia e o seu carácter emocional têm normalmente a primazia. Por esse motivo, nos livros teóricos, o elemento melódico é muito mais aprofundado do que as questões relacionadas com o acompanhamento. Apesar disso, existe também uma grande variedade de abordagens conceptuais no que diz respeito ao acompanhamento musical, sendo fundamental observar brevemente algumas das abordagens possíveis.

O músico britânico John Stainer, por exemplo, refere no seu livro *Composition* que é muito difícil encontrar uma base para classificar os diferentes tipos de acompanhamentos. De qualquer modo, a sua proposta de classificação é extremamente simples e prática, defendendo o autor humildemente que a divisão por si proposta talvez seja natural: 1. Repetições simples de um acorde completo; 2. Aordes arpejados sem notas de passagens; 3. Figuras contendo notas de passagens ou notas auxiliares (Stainer s.d.: 104).

Percy Goetschius vai um pouco mais além e aborda a questão dos dife-

marcado de uma oposição binária em que o termo oposto privado dessa particularidade, é chamado não marcado» (Dubois 2011: 401).

rentes números de vozes possíveis no acompanhamento – com consequência no tipo de efeito musical alcançado –, bem como da importância do acompanhamento como elemento de reforço e ênfase de conteúdos dramáticos. No caso do número de vozes de acompanhamento, Goetschius descreve as possibilidades de acompanhar uma melodia com uma, duas ou três vozes adicionais, fugindo um pouco à ideia única de acompanhamento sempre a quatro vozes. Por exemplo, sobre a melodia acompanhada por uma linha adicional, descreve que esta pode assumir um carácter melódico ou figurado; sobre a melodia acompanhada por duas linhas adicionais, defende que também podem funcionar como melodias em simultâneo com a principal – ao estilo vocal – ou fazerem partes figuradas, com a vantagem de agora poder haver duplicações melódicas a intervalos de terceira ou sexta; quanto ao estilo de acompanhamento a quatro vozes, refere naturalmente que é mais rico e cheio harmonicamente, podendo igualmente as linhas adicionais funcionarem como melodias ou partes figuradas. Finalmente, refere que a duplicação à oitava de qualquer uma das texturas descritas – para um registo grave ou mais agudo – aumentam o volume harmónico e permitem efeitos sonoros mais ricos, poderosos ou pomposos (Goetschius 1898: 19-22).

Goetschius defende ainda que, no caso das canções, é essencial não esquecer que o primeiro objectivo do acompanhamento é primeiramente suportar a parte vocal e só como segundo objectivo, complementar. Para este autor, um dos principais perigos na criação de acompanhamentos é este perturbar e sobrepor-se à melodia principal, devendo por isso serem evitados quaisquer excessos no acompanhamento (Goetschius 1898: 227).

Neste enquadramento, compreende-se que Goetschius proponha como acompanhamentos ideais: a «simple enunciação rítmica dos acordes», que defende ser um acompanhamento muito apropriado, apesar de poder ser considerado antiquado; o reforço de tempos a tempos da linha melódica, que considera mais artístico embora avise que não deva ocorrer ao longo de toda a composição; a realização de figurações harmónicas, devendo como regra ser este o acompanhamento preferencial; a criação de um acompanhamento *característico*, que reforce o carácter poético ou dramático do texto. Como consequência deste último tipo de acompanhamento, defende este autor, surgem naturalmente as secções de prelúdio, interlúdio e poslúdio (Goetschius 1898: 227).

O compositor Arnold Schoenberg propõe também um sistema de classificação para os diferentes tipos de acompanhamentos, na sua edição *Fundamentals of Musical Composition*. Neste livro, Schonberg dedica um capítulo aos estilos de acompanhamento, propondo uma classificação em quatro partes distintas, bastante pormenorizada e completa:

1. *Tipo Coral* – acompanhamento em que as vozes acompanham em simultâneo a melodia, tendo esta designação por ser mais utilizada na música coral.
2. *Figuração* – acompanhamento que utiliza acordes arpejados onde uma ou mais figuras harmónicas são utilizadas de forma sistemática; Schoenberg designa esta figura repetida como «motivo do acompanhamento». Dentro da «figuração», o compositor refere várias variantes:
 - a. Figuração com utilização de notas de passagem, auxiliares, apojeturas, etc., ao estilo do acompanhamento tipo 3 proposto por Stainer;
 - b. Figuração de acordes com posição aberta;
 - c. Figuração com dois motivos no acompanhamento, ou seja, utilização de duas figuras no acompanhamento;
 - d. Método de repetir acordes completos (figuração tipo 1 de Stainer);
 - e. Figuração a combinar a linha do baixo com uma repetição rítmica de acordes (exemplo das *valsas* e de parte importante dos acompanhamentos ao piano).
3. *Intermitente* – acompanhamento a aparecer esporadicamente e de forma irregular, muito comum no estilo recitativo.
4. *Complemento* – acompanhamento a complementar as partes livres da parte melódica (Schoenberg 1970: 82-84).

Procedimentos metodológicos e fontes

Tendo em consideração a revisão da literatura realizada definiram-se diferentes procedimentos metodológicos consoante o cariz das hipóteses a testar. Para as hipóteses relacionadas com a vertente social e o quotidiano madeirense optou-se por uma metodologia centrada na pesquisa documental: nos muitos periódicos existentes no Funchal, sendo esta informação complementada naturalmente com os já referidos relatos de viajantes estrangeiros; nos escritos de autores que se dedicaram ao estudo da história da música na Madeira, directa ou indirectamente; nas investigações paralelas realizadas por musicólogos de referência, sobre a introdução e consequências da entrada do piano noutras regiões.

Em relação aos periódicos funchalenses, optou-se por criar uma cronologia de referência que incluísse todas as informações encontradas sobre o piano e que servisse de base para a realização de diferentes tipos de sínteses importantes, de modo a testar as hipóteses propostas. Por exemplo, no caso em concreto do estudo dos efeitos da introdução do piano na cultura musical madeirense, procurou-se compilar as informações recolhidas nesta cronologia em quadros síntese sobre os seguintes elementos:

- notícias sobre situações sociais com actividades ao piano, divididas, por um lado, em espaços domésticos e, por outro lado, espaços de cariz social, tais como clubes, teatros, sociedades, entre outros;
- notícias sobre situações que relacionassem o piano com o ensino, incluindo-se aqui todas as referências a professores e colégios onde fosse possível aprender piano;
- notícias sobre o comércio de pianos ou de partituras (origens de importação e lojas existentes no Funchal);
- notícias sobre o tipo de repertório cultivado ao piano.

Como é possível observar, este tipo de recolha e sistematização de dados procurou testar os efeitos da introdução do piano no Funchal, com base no seguinte modelo explicativo, apresentado na introdução.

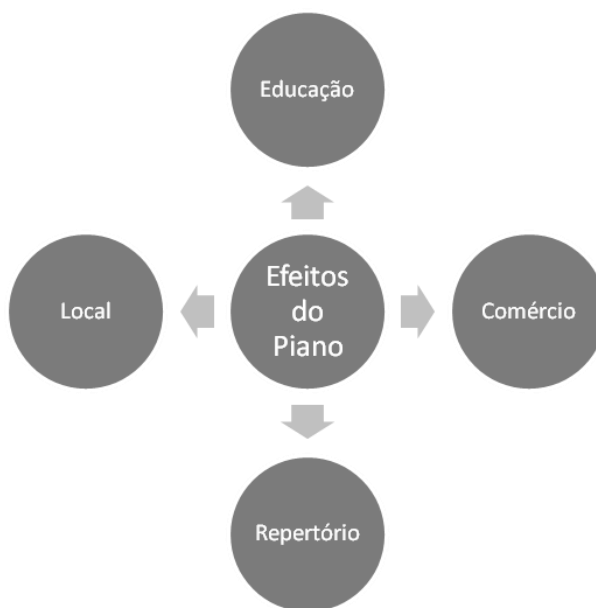


Figura 2 – Modelo com os elementos a observar no estudo dos efeitos da introdução do piano no Funchal

Este tipo de método de recolha de dados, centrado nos periódicos, tem alguns problemas no caso da Madeira. Primeiro, tendo em consideração o período de mais de 100 anos em análise, naturalmente que não foi possível consultar todos os periódicos existentes nem todos os anos. Apesar disso, no total, foram consultados 26 periódicos diferentes, salientando-se que apenas

em cinco deles não se encontrou quaisquer referências à prática do piano, o que não deixa de ser um factor muito positivo e demonstrativo da importância social do piano na época.

Segundo, nem todos os anos do período em estudo têm periódicos para consulta no Funchal. As décadas de 1820 e 1830, por exemplo, são problemáticas de reconstituir, visto que apresentam grandes interregnos de publicações periódicas, devido à conturbação política bem conhecida. A primeira publicação surge em 1821 – *O Patriota Funchalense* – durando até 1823, altura em que há um hiato até 1827. Este hiato volta depois entre 1828 até 1834. No entanto, como a publicação consultada em 1834 e 1835 – *A Flor do Oceano* – é de cariz pouco musical, tem poucas referências à prática de piano – por exemplo, em 1834 encontraram-se apenas duas referências musicais – e por isso o hiato vai na prática até 1835, altura em que voltamos a encontrar informação relevante. A partir da década de 1840, as publicações são mais regulares – destacam-se *O Defensor*, *O Madeirense* e o *Correio da Madeira* –, havendo apenas uma lacuna entre 1848 e 1849. A partir desta data, em todos os anos é possível consultar um periódico originário do Funchal, havendo naturalmente alguns que têm poucas notícias sobre música.

Finalmente, também é problemático descobrir situações passadas na vida doméstica pelos periódicos, visto que este tipo de saraus musicais privados não costumava ser noticiado nos jornais²³. Muitas vezes sabe-se indirectamente que existiam este tipo de actividades, pelas notícias de compra de pianos ou de partituras – não se venderiam pianos se não fosse para tocar em casa ou nos convívios sociais –, e, directamente, através dos relatos dos visitantes estrangeiros e de outros autores madeirenses da época.

As datas e os periódicos consultados nesta investigação estão incluídos no quadro seguinte, estando estas fontes disponíveis em formato digital no Arquivo Regional da Madeira e no Centro de Estudos de História do Atlântico, no Funchal.

No que respeita à parte da identificação do tipo de repertório cultivado no Funchal, os métodos escolhidos para testar as hipóteses apontadas foram dificultados por vários motivos. Primeiro, o acesso às fontes é bastante problemático, tendo o processo de selecção das peças sido bastante demorado devido ao facto das peças se encontrarem espalhadas por diferentes arquivos e espólios familiares. De qualquer modo, ao longo de vários contactos foi sendo possível constituir um *corpus* relativamente extenso e que

²³ É curioso que a partir da década de 1890 começam a encontrar-se com muito mais regularidade notícias de eventos domésticos com piano, tais como festas de aniversários, nos periódicos. Até esta altura temos também conhecimento deste tipo de actividades, mas principalmente nos relatos de estrangeiros.

Título do Periódico²⁴	Anos Consultados
O Patriota Funchalense	1821-1823
(O Regedor)	1823
O Funchalense Liberal	1827
O Defensor da Liberdade	1827-1828
A Flor do Oceano	1834-1835
A Chronica	1838
O Defensor	1840-1847
O Madeirense	1847-1848
Correio da Madeira	1849-1851
O Progressista	1851-1853
A Ordem	1852-1860
A Flor do Oceano	1860-1866
A Voz do Povo	1861-1875
A Gazeta da Madeira	1866
(A Onda)	1871
A Madeira Liberal	1872
Título do Periódico (cont.)	Anos Consultados (cont.)
(O Oriente do Funchal)	1873
O Popular	1874-1875
(Estrella Literaria)	1875
Diário de Notícias	1876, 1877, 1879, 1883, 1888, 1889, 1891, 1893, 1895-1899, 1902-1904, 1909-1914, 1917, 1918-1920, 1922, 1925-1933
Diário da Madeira	1916
A Verdade	1917-1918
O Madeirense	1918
A União	1918
Jornal da Madeira	1924, 1929, 1930
(Re-nhau-nhau)	1933

Quadro 4 – Títulos dos periódicos utilizados e indicação dos anos consultados

²⁴ Colocou-se entre parênteses os periódicos que não tinham referências à prática musical ao piano.

comprova a existência de peças originais nos três grupos principais: (1) danças; (2) música para canto e piano; (3) peças de cariz *brilhante* e *virtuoso*.

Inclusivamente, a um dado momento da investigação conseguiu-se compilar mais peças do que aquelas que seria possível caracterizar com algum pormenor mínimo. Assim, acabou-se por ter de fazer uma selecção entre as peças encontradas tendo-se seguido os seguintes critérios: variedade de compositores; escolha de peças que ilustrassem a variedade dentro das danças, da música para canto e piano e das peças de cariz virtuoso; escolhas de peças que abrangessem o período em estudo, grosso modo, entre 1820 e 1930.

Neste último critério, embora seja difícil conseguir demonstrar uma progressão estilística, procurou-se pelo menos dar exemplos de diferentes décadas, embora a datação das composições seja maioritariamente incerta. Uma das espécies de composição mais relevantes para mostrar esta progressão é a valsa, visto que foi cultivada ao longo de todo o período aqui em estudo. Assim, temos *valsas* desde o primeiro compositor para piano conhecido no Funchal, passando por todas as gerações intermédias, até ao último compositor em análise.

O seguinte quadro apresenta os arquivos e espólios familiares através dos quais se conseguiu ter acesso às fontes primárias, de modo a ilustrar a dispersão actual das partituras e os diferentes tipos de repertório cultivados pelos compositores na Madeira no período em estudo. Deste modo, o conjunto de peças, que seguidamente se refere, foi o escolhido para ser transcrito em edição moderna e servir de prova ao tipo de repertório composto por autores a residir na Madeira.

Apesar das limitações já referidas, derivadas da grande variância de compositores e período temporal das peças, construiu-se um modelo de análise simples para procurar reconstituir de modo rudimentar as estratégias de composição dos pianistas activos na Madeira, modelo esse que mistura influências de vários autores. O modelo centra-se em dois elementos, principalmente: a melodia; e o acompanhamento.

Relativamente à melodia procurou-se criar um modelo, inspirado na revisão de literatura realizada, que permitisse compreender as estratégias de composição melódica, quer no domínio dos componentes estruturais da melodia, quer no componente de significado. A tese central é a de que os compositores tinham conhecimento da composição melódica centrada na estrutura periódica, sendo o período o recurso de composição habitual, com os seus componentes habituais, tal como definidos por Reicha (2000) e dos quais Vieira (1899) fez eco em Portugal. Fez-se apenas uma pequena actualização, equiparando por vezes o conceito de membro a frase (antecedente ou conseqüente, consoante a localização no período), de acordo com o

Arquivo	Peças seleccionadas
Arquivo Recreio Musical União da Mocidade	– <i>Valsas 1 e 2</i> , Duarte Joaquim dos Santos – <i>Fantazia</i> , Ricardo Porfírio d’Afonseca – <i>Canzoncina Il Sogno Amoro</i> , António José Bernes – <i>Polca Boas Festas</i> , Nuno Lino
Biblioteca Nacional	– <i>Recordações de Cintra</i> , Amélia Augusta de Azevedo – <i>Alma Minha</i> , Amélia Augusta de Azevedo
Espólio Croner de Vasconcelos	– <i>Nuvens</i> , Mathilde Sauvayre da Câmara ²⁵
Biblioteca de Vila Viçosa	– <i>Maderoise</i> , Suite de <i>Valsas</i> , Nuno Graceliano Lino
Espólio Luiz Peter Clode (cedido à Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia)	– <i>Waltz</i> , João Fradesso Belo – <i>Polca-Mazurca La Constancia</i> , Francisco de Villa y Dalmau – <i>Vilancete</i> , Sheila Power – <i>Fado Saudades de Coimbra</i> , Dário Florez
Arquivo de Música Escrita da RTP	– <i>One Step A Little Kiss</i> , Edmundo da Conceição Lomelino
British Library	– <i>Madeira Quadrilles</i> , Duarte Joaquim dos Santos ²⁶
Arquivo da Associação Musical e Cultural Xarabanda	– <i>Madeira Cotillions</i> , Ricardo Porfírio d’Afonseca – <i>Fumadores</i> , Dário Florez
Espólio Maria Adelaide Meneses	– <i>Souvenir de Madere – Rapsódia de Canções Populares</i> , Philippe Fernandes Madeira
Colecção Lúcia Brazão	– <i>Fado do Desespero</i> , Fernando Clairouin

Quadro 5 – Peças com piano para análise e respectiva proveniência em arquivos ou espólios familiares

vocabulário (habitual) actual no domínio da análise periódica (Stein 1979). A esta análise estrutural baseada na divisão da melodia em membros e desenhos, acrescentou-se uma análise de significado inspirada na metodologia dialéctica de Hatten (2004), em que o significado deriva da oposição binária entre elementos expressivos opostos, correlacionados com estruturas musicais (tipo de desenhos melódicos, figurações de acompanhamento, planos tonais, etc.). Acrescentou-se também a análise de tópicos, embora nem sempre fosse possível identificá-los inequivocamente. De qualquer modo, é um elemento importante e que se considerou dever fazer parte do modelo, mesmo que nem sempre se conseguisse identificá-lo.

²⁵ O autor agradece à família Croner de Vasconcelos pela cedência desta partitura.

²⁶ O autor agradece a Rui Magno Pinto a cedência desta partitura.

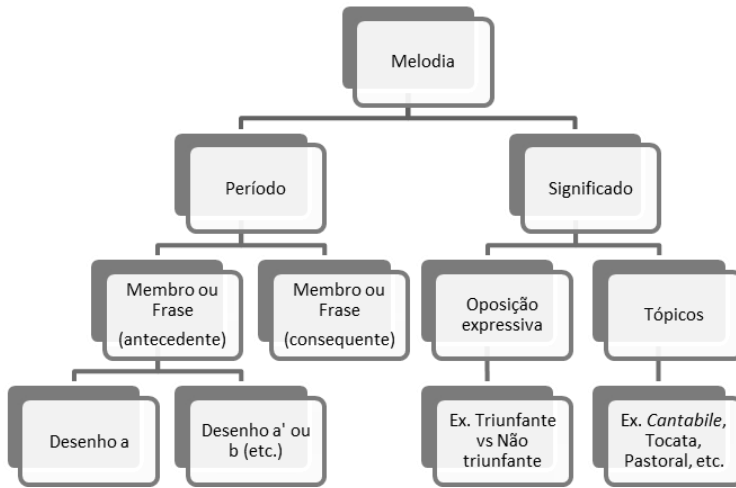


Figura 3 – Modelo de análise melodia: componentes estruturais e de significado

Este é um modelo de análise melódico rudimentar, mas flexível, ao qual se pode acrescentar livremente, na análise, outros elementos estruturais como *suposições*, *complementos* ou *períodos duplos*, ou ainda o vocabulário típico utilizado em métodos e outros livros de piano (Moscheles, 1900; Hanon, 1967).

Finalmente, no domínio do acompanhamento, o modelo de análise seguiu de perto o modelo proposto por Schoenberg (1970), dividido em quatro tipos principais: tipo-coral; figuração; intermitente; e complemento.

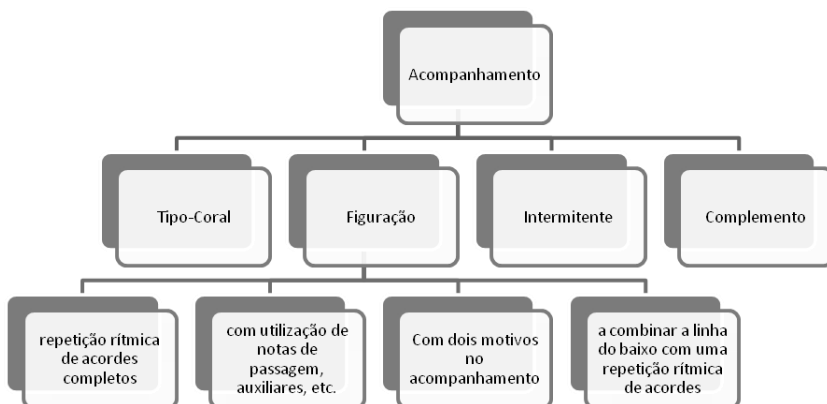


Figura 4 – Modelo de análise do acompanhamento (Schoenberg 1970: 82-84)

Com este modelo esperou-se alcançar resultados tais como os seguintes: tipos de desenhos utilizados pelos compositores; modo de encadeamento, repetição ou transposição de desenhos musicais; tipos de contrastes expressivos e estruturais entre períodos e partes; tipos de acompanhamentos habituais. Em certa medida, pretendeu-se criar um sistema de análise que permitisse depois reconstituir as etapas de composição dos compositores em estudo,

Ao nível da análise definiu-se ainda os seguintes procedimentos:

- utilização de letras minúsculas para identificar os *desenhos melódicos*, utilizando-se o apóstrofo para indicar pequenas variantes de um desenho ou transposição – ex. *a a' b c*;
- no início de cada período, o primeiro desenho foi sempre considerado o *a*, independentemente desta letra ter sido utilizada noutro período anterior para um desenho diferente;
- utilização das letras maiúsculas ou números para as Frases ou Membros – ex. Frase A e Frase B ou Membro 1 e Membro 2;
- em alternativa, utilização com igual significado dos conceitos *membro* ou *frase antecedente*, *membro* ou *frase consequente* ou ainda *membro* (antecedente) e *membro* (consequente);
- na contagem dos compassos, não se contou o compasso de anacruse, nem os compassos das segundas repetições, nas situações em que o final da repetição seja diferente da primeira vez;
- corrigiu-se todos os erros tácitos encontrados nas partituras;
- nos casos de dúvida deixou-se ficar como indicado na partitura.

CAPÍTULO II

O INÍCIO DA ERA DA PRÁTICA MUSICAL DOMÉSTICA AO PIANO

Invenção e difusão do piano na Europa

A difusão europeia do piano ao longo do século XIX é um fenómeno impressionante de aceitação de um produto cultural de forma massiva. Em poucas décadas, o piano tornou-se num instrumento obrigatório em praticamente todas as casas da aristocracia e da burguesia na Europa, sendo um símbolo de prestígio e de refinamento do lar.

Deste modo, é compreensível que vários musicólogos tenham procurado compreender os factores que permitiram o enorme sucesso social do piano neste período e que vários investigadores tenham tentado explicar os motivos que levaram à aquisição massiva de pianos, pelas famílias europeias deste período. Nas próximas páginas, será feita uma síntese das teses mais comuns sobre os motivos da difusão cultural do piano no século XIX, segundo alguns dos principais investigadores desta área de estudos. Esta síntese inicial é fundamental visto que nos permitirá, posteriormente, compreender melhor o fenómeno de difusão do piano na Madeira, bem como comparar os factores de aceitação deste instrumento no Funchal com os que desencadearam a sua propagação no plano europeu.

O piano moderno foi inventado na transição do século XVII para o XVIII em Itália, por Bartolomeo Cristofori, empregado da corte de Ferdinando de Médici em Florença. Apesar de haver quem aponte o ano de 1698, como o ano em que o italiano construiu o seu primeiro piano, é em 1700, num inventário da família Médici, que encontramos referências à existência de um instrumento de tecla com capacidade para tocar piano e forte (Ripin 1988: 3-8).

Apesar de ter sido criado no início do século XVIII e de já existir repertório para piano, pelo menos desde 1732, apenas na primeira metade do século XIX o piano destrona completamente o cravo, sendo a música para este instrumento praticamente banida a partir deste período (Winter 1988:

107). É certo que desde o terceiro quartel do século XVIII o piano ocupava um lugar especial na vida musical profissional e doméstica em alguns países europeus (Ripin 1988: 1). Por exemplo, algumas sonatas de Haydn para piano denotam que este instrumento já fazia parte dos entretenimentos domésticos de alguma aristocracia. A simplicidade de algumas destas obras musicais compostas entre 1750 e 1760 – escritas num estilo ligeiro, com pequena dimensão e nitidamente despretensiosas – parecem indicar claramente que eram destinadas à prática musical doméstica (Kimber 2004: 96).

No entanto, demorou cerca de 100 anos, desde as primeiras invenções de Cristofori, até o piano se tornar um elemento central do quotidiano das famílias da burguesia europeia. Foi principalmente ao longo do século XIX, que se verificou um enorme crescimento da parte da população que tinha capacidade para comprar um piano e simultaneamente a possibilidade de pagar para aprender a tocá-lo, num fenómeno de expansão do piano das classes mais abastadas para a classe média e em alguns países até para a classe operária (Parakilas 2002: 151). No período áureo do piano, sensivelmente entre 1870 e 1920, chegou-se a construir cerca de 600.000 pianos por ano, nos quatro principais países construtores deste instrumento – Inglaterra, Estados Unidos, França e Alemanha (Parakilas 2002: 224) –, número que demonstra bem a enorme procura e importância do piano na civilização ocidental.

Nos principais estudos realizados sobre o piano e a música do século XIX, são vários os factores apontados para este impressionante processo de difusão do piano. Um dos principais terá sido indubitavelmente as inovações tecnológicas realizadas ao longo da Revolução Industrial que permitiram, por um lado, a produção em massa de pianos – com a consequente redução drástica do preço deste instrumento – e, por outro lado, aumentar a riqueza e a capacidade de consumo da população urbana, criando assim um mercado de maiores dimensões (Todd 2004: VII). Por exemplo, uma das principais firmas de construção de pianos no final do século XVIII, a Broadwood, fruto de uma industrialização do processo de construção, por volta de 1790, conseguia construir 500 pianos por ano, dez vezes mais que as firmas concorrentes, ainda habituadas a métodos de construção mais artesanais (Parakilas 2002: 67).

Um segundo factor importante é consequência directa da referida prosperidade económica da classe média, nos meios urbanos. A posse e a aprendizagem do piano tornaram-se meios de afirmação social da burguesia, constituindo a execução talentosa deste instrumento um sinal de uma educação refinada²⁷. Assim, de forma gradual, o piano tornou-se parte integrante

²⁷ Em Portugal, esta generalização da aprendizagem do «canto e do piano como parte

da educação feminina, sendo importante quer na atribuição de requinte às jovens, através do estudo de um repertório musical e de uma estética clássica, quer no processo de sedução e enamoramento, havendo quem considerasse que uma rapariga que soubesse cantar e tocar piano tinha maiores probabilidades de casar (Rothstein 1990: VIII-IX). Assim, ao longo do século XIX, o piano ocupou um lugar central na educação feminina sendo uma das *prendas* femininas mais importantes, que além de proporcionar um entretenimento familiar de maior requinte, também dava mais prestígio às famílias nos convívios sociais.

Um terceiro factor decisivo para a difusão do piano está relacionado com as potencialidades musicais do próprio instrumento, que permitiram a sua adaptação a diferentes géneros musicais. Mais do que qualquer outro instrumento musical, o piano *conquistou* para o seu domínio todas as principais composições da literatura musical ocidental. No piano, o músico amador ou profissional podia acompanhar *arias* e executar transcrições a quatro mãos de óperas e sinfonias, interpretar as peças virtuosas de um repertório erudito ou simplesmente tocar uma dança para o entretenimento doméstico (Einstein 1947: 199). Esta flexibilidade do piano foi acompanhada por um grande crescimento de edições musicais de obras pedagógicas ou simples para piano, que tornavam ainda mais fácil a execução deste instrumento (Parakilas 2002: 69-70).

Outro factor importante e intimamente relacionado com o anterior foi o surgimento e propagação da imprensa periódica musical também neste período. Por exemplo, os vários jornais musicais então em voga, tal como o *Allgemeine Musikalische Zeitunge* fundado em 1798, continham muitos géneros musicais com piano, que permitiam facilmente e regularmente a renovação do repertório musical, a um baixo preço, tornando assim a prática do piano ainda mais variada e divertida (Parakilas 2002: 71).

Um quinto factor está relacionado com o papel da mulher no século XIX e com o muito tempo livre que as jovens e as senhoras tinham disponível. Assim, apesar de na sala de concertos o piano ser principalmente tocado por homens, no espaço doméstico a situação era bem diferente, cabendo a execução deste instrumento maioritariamente às mulheres, vendo as famílias na prática do piano uma forma educativa de ocupar o muito tempo livre feminino (Parakilas 2002: 77-78).

Finalmente, a figura do pianista virtuoso foi também essencial para a aceitação do piano. O carisma de virtuosos como Franz Liszt teve natural-

integrante da educação aristocrático-burguesa» é referida por Mário Vieira de Carvalho, no seu livro *Pensar é Morrer*, obra onde este autor confirma também que este tipo de ensino se generaliza no século XIX (Carvalho 1993: 91).

mente um grande impacto em toda a Europa, devido às novas tecnologias relacionadas com a Revolução Industrial. Por exemplo, o novo sistema ferroviário permitiu aumentar a difusão dos músicos de tournée tal como Liszt por toda a Europa, servindo os seus concertos para estimular o aumento das vendas dos pianos, e, por esse motivo, muitas tournées eram pagas por fabricantes, que em troca exigiam que os virtuosos tocassem em instrumentos da sua marca (Schonberg 1988: 90).



Figura 5 – Factores de difusão do piano entre as famílias europeias do século XIX

O piano entrou de forma massiva na vida quotidiana do século XIX e o seu crescimento da popularidade foi de tal ordem, que acabou por influenciar de forma decisiva os vários elementos da cultura musical ocidental. O novo poder económico dos fabricantes de pianos e das editoras musicais, cujos lucros vinham principalmente da venda de partituras para piano, permitiu a estas instituições influenciar o trabalho realizado pelos compositores, o ganho de fama dos intérpretes, as óperas produzidas, a educação musical, etc. Nenhuma área da cultura musical oitocentista parece ter ficado imune à força do piano (Parakilas 2002: 157).

Difusão do piano em Lisboa e na Madeira

Portugal está entre as primeiras cortes a receber o novo instrumento. A invenção do piano decorre num período de italianização da música portuguesa, no reinado de D. João V e de D. Maria Ana de Áustria, uma conceituada intérprete musical. Este monarca contratou em Itália diversos cantores e músicos, entre os quais Domenico Scarlatti, compositor da corte e professor de Maria Bárbara, considerada pela historiografia como uma grande intérprete de instrumentos de tecla. A primeira obra escrita especificamente para piano, que se conhece actualmente – as *Sonate da Cembalo di Piano e Forte* de Lodovico Giustini –, tem relações directas com Portugal e Brasil, tendo sido dedicadas por João de Seixas da Fonseca Borges, um eclesiástico nascido no Rio de Janeiro, ao Infante António de Bragança, irmão de D. João V e consagrado cravista, que esteve em Itália em 1714, data em que foram estabelecidos os contactos com Domenico Scarlatti para a sua fixação em Portugal (Doderer 2006: 9-10).

No entanto, o piano começou a sua difusão de forma massiva em Lisboa apenas no primeiro quartel do século XIX. Segundo um testemunho deste período, entre 1809 e 1821, a cidade de Lisboa passou de uma situação em que tinha cerca de 20 pianos para aproximadamente 500 (Brito e Cranmer 1990: 50), o que parece comprovar que foi na década de 1810 que este instrumento passou a integrar de forma generalizada a prática musical doméstica da capital portuguesa, embora o auge da sua difusão nas casas da classe média lisboeta deva ter acontecido apenas algumas décadas depois²⁸.

Este aparente sucesso do piano não permite concluir que este instrumento fez desaparecer os instrumentos então dominantes da vida musical doméstica, como o cravo ou a viola. Por exemplo, tal como no resto da Europa, em Lisboa o piano não destronou imediatamente o cravo, sendo muito normal encontrarmos ainda músicos portugueses a compor para este instrumento, na primeira metade do século XIX²⁹.

Outra prova de que o cravo não foi imediatamente substituído pelo piano encontra-se num dos maiores promotores do piano em Portugal: João

²⁸ Francesco Esposito refere num estudo intitulado *O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas*, que terá sido apenas nos finais da década de 40 do século XIX, que se regista «de facto em Portugal uma grande difusão da prática musical amadora» (Esposito 2001: 42), entre a qual se inclui naturalmente a prática ao piano.

²⁹ No catálogo da Biblioteca Nacional existem várias composições portuguesas para cravo ou com indicação de para «cravo ou piano forte», compostas na primeira metade do século XIX (www.bn.pt).

Domingos Bomtempo (1775-1842). No método para piano de Bomtempo, intitulado de *Elementos de Musica e Methodo de tocar o Piano-Forte*, publicado em 1816 na cidade de Londres, indicava-se que este documento era também adequado para cravo, o que igualmente confirma a coexistência dos dois instrumentos de teclado neste período (Bomtempo 1979). Apenas dez anos antes, em 1806, um compêndio de música do Frei Domingos Varella, que abordava «Lições de Acompanhamento em Orgão, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se póde obter regular harmonia», não fazia sequer referência ao piano (Varella 1806).

De qualquer modo, é muito provável que ao começar o segundo quartel do século XIX, o piano já fosse um instrumento bastante popular na capital portuguesa e que gradualmente se tornasse o instrumento hegemónico da prática musical doméstica. Por exemplo, a enorme procura social por este instrumento musical parece ter inclusivamente incentivado o surgimento entre 1825 e 1830 da Real Fábrica de Instrumentos Músicos de Teclado, o que indicia que a construção de pianos começava a ser um negócio atractivo e com grande procura em Lisboa. Igualmente, em imprensa especializada, o piano começa a ser tema destaque. Por exemplo, n' *O Recreio, Jornal das Famílias*, em 1836, é possível ver numa gravura figuras da sociedade lisboeta em redor do piano.

Outro indício que aponta para uma crescente difusão do piano neste período é o facto de vários importantes compositores então activos terem composto para este instrumento (Borges 2002: 482) – além do já referido João Domingos Bomtempo (1775-1842), há que salientar também Frei José Marques e Silva (1780-1837), do qual se pode ver uma extensa lista de obras que compôs para piano no quadro seguinte, e Manuel Inocêncio Liberato dos Santos (1805-1887). Por exemplo, João Domingos Bomtempo, o primeiro compositor importante para piano em Lisboa, começou a exercer uma influência mais sistemática na cultura musical portuguesa principalmente a partir de 1820, e de forma mais particular a partir de 1822, ano em que cria uma sociedade de concertos na capital portuguesa, a Sociedade Filarmónica. Entre 1801, ano em que o músico partiu para Paris, e o início da década de 20, o pianista alternou a sua residência entre a capital francesa, Londres e Lisboa (Cymbron e Brito 1992: 141), tendo provavelmente tido pouca influência na popularização do piano em Portugal antes de 1822.

Na Madeira, desconhece-se com exactidão quando terá entrado o piano no quotidiano das famílias madeirenses. O que se sabe é que no primeiro periódico madeirense, *O Patriota Funchalense* – jornal publicado a partir de 1821 –, é possível encontrar-se referências ao comércio de pianos no Funchal, o que demonstra que na década de 1820 já existiam pessoas a praticar piano na Madeira. A primeira referência concreta ao piano na cidade do

Lista de obras com piano de Frei José Marques e Silva (1770-1837)
<i>[Colectânea de] Modinhas Com acompanhamento De Piano Forte ou Guitarra Do Sr. Schiopetta e algumas de Ant.o Joze Soares, duas de Fr. Jozé Marques</i>
<i>Contradanças P.a Piano Forte</i>
<i>Hodie concepta est Solo de Baxo, cô Acompanham.to de Piano, ou Orgão</i>
<i>Hymno Dedicado a Sua Magestade Fidelissima O Senhor D. João 6o</i>
<i>Marcha Funebre Pa Piano Forte: Que na triste ocazião da infausta Morte De S.M.F. A Snra D. Maria 1.ª</i>
<i>Novo methodo para aprender fácil e solidamente a executar musica vocal e tocar piano forte</i>
<i>Sinfonia a 4 Mãos para o Piano Forte Sobre hum Motivo de M.r Rossini</i>
<i>Sinfonia para Forte-Piano</i>
<i>Sonata P.a Piano Forte</i>
<i>Thema, com Variaçoens Para Piano Forte, ou Forte Piano</i>
<i>Valsa com Variações para piano forte</i>
<i>Variaçoens para Piano Forte</i>
<i>Walz com Variaçoens, para Piano Forte</i>

Quadro 6 – Lista de obras com piano de Frei José Marques e Silva (1770-1837)³⁰

Funchal segundo os conhecimentos actuais é um anúncio colocado n’*O Patriota Funchalense* de 6 de Outubro de 1821, onde se noticiava que um «Piano novo, de oitava menor» estava à venda no recolhimento do Bom Jesus.

A existência de outras referências ao piano nos periódicos na década de 1820, indiciam que o período de difusão deste instrumento na prática musical doméstica funchalense possa ter ocorrido, tal como em Lisboa, no primeiro quartel do século XIX, período marcado por uma forte instabilidade política em Portugal, a qual se fez sentir igualmente na Madeira, mas também por um forte espírito associativista relacionado com a revolução Liberal³¹ (um reflexo musical dessa instabilidade encontra-se bem patente nos

³⁰ A lista de obras aqui indicada foi criada a partir de uma pesquisa realizada no catálogo online da Biblioteca Nacional em www.bn.pt (acedido em 5 de Maio de 2009).

³¹ A proclamação oficial do Liberalismo aconteceu na Madeira apenas em 28 de Janeiro de 1821 e concretizou-se devido a uma musculada intervenção de populares madeirenses que terão forçado o governador Sebastião Xavier Botelho a aderir à nova causa política. No entanto, tal como no resto do país, a revolução Liberal não conseguiu acalmar a situação política na Madeira por muito tempo e a reacção

hinos políticos, muito comuns neste período).³² No entanto, a inexistência de periódicos no Funchal antes de 1821, complica uma investigação mais aprofundada sobre a década de 1810.

A instabilidade política vivida parece não ter impedido a entrada do piano no Funchal nos primórdios do Liberalismo. Por exemplo, encontram-se outros anúncios publicados na década de 1820, os quais mostram que neste período já deveria haver uma procura relevante de pianos na Madeira. São exemplos disso *O Funchalense Liberal* e o já referido *O Patriota Funchalense*, o último dos quais apresenta mais um anúncio de venda de piano ainda em 1822 (*O Patriota Funchalense* 9-2-1822: 8). Após um breve interregno nas publicações periódicas devido à instabilidade política, em 1827, voltam os jornais e os anúncios de vendas de pianos. Primeiramente, o comerciante Daniel Putron avisava no periódico *O Funchalense Liberal* que tinha «para vender um magnifico piano-forte» entre outros produtos tais como «um relógio de ouro, de repetição, um grande bilhar com todos os seus pertences, e várias mercadorias de bom gosto, tudo por preços muito medíocres» (*O Funchalense Liberal* 24-02-1827: 4). Ainda nesse ano e no mesmo periódico, um anunciante anónimo colocava à venda, não apenas um instrumento, mas sim três pianos, o que parece igualmente comprovar uma actividade comercial já com alguma dinâmica, sendo curiosa a referência ao desejo de receber o pagamento em «vinho e dinheiro em partes iguais» (*O Funchalense Liberal* 10-3-1827: 4).

A utilização do vinho como meio de pagamento encontra-se também nesse mesmo ano num anúncio noutra periódico, *O Defensor da Liberdade*, onde o anunciante informava ter «um piano forte, novamente vindo de Inglaterra, com excellentes vóses. Aceitar-se-ha vinho sendo superfino» (*O Defensor da Liberdade* 13-10-1827: 4).

Além dos anúncios de vendas de pianos há outros elementos que contribuem para defender que, na década de 1820, o piano já estava a difundir-se na Madeira por um número mais alargado da população. Um desses elementos é a existência de um anúncio a oferecer o serviço de afinação de pianos, publicado num periódico do mesmo ano de 1827. Nesse aviso, Jozé Francisco de Souza propunha-se «a afinar pianos», facto que indicia começar

absolutista de 1823 trouxe um sério revés à causa do Liberalismo, tendo o segundo quartel do século XIX sido um período bastante instável politicamente, o qual viria apenas a ter fim com o golpe militar de 1851 (Vieira 2001: 259-265).

³² Na Madeira, por exemplo, um músico chega inclusivamente a ser constituído réu por ter cantado o hino constitucionalista, alegadamente de forma provocatória, e por se ter recusado a participar musicalmente numa acção de graças conduzida pelo bispo do Funchal (Freitas 1823).

a existir necessidade desse tipo de serviços (*O Defensor da Liberdade* 17-11-1827: 5). A juntar a estes dados, o facto de um violinista francês a residir no Funchal se propor a dar aulas igualmente de piano, é também uma referência importante de que o mercado do piano começava a desenvolver-se neste período (*O Defensor da Liberdade* 5-12-1827: 4) e que já deveria haver alguma procura de professores para ensinar e de afinadores para realizar a manutenção dos pianos adquiridos.

Assim, tendo em consideração, por um lado, o exemplo de Lisboa, onde o piano se difundiu na década de 1810 e, por outro lado, os anúncios de venda de pianos dos periódicos da década de 1820 e a existência de oferta de serviços de afinação e de aulas de piano, então é provável que na Madeira o piano também tenha começado a entrar nos entretenimentos familiares no primeiro quartel do século XIX ou pelo menos, de forma mais segura e precisa, desde a década de 1820. Este paralelismo entre o Funchal e Lisboa é igualmente confirmado por outras informações. Como comprovam os conhecimentos actuais sobre o Funchal, a música madeirense deste período era muito semelhante à realizada em Lisboa e Porto, sendo centrada principalmente na ópera e na música sacra. Desde 1777 que a Madeira tinha um Teatro destinado à realização de óperas – o *Teatro Grande* ou Casa de Ópera (Guerra 1992: 116) –, espaço onde inclusivamente ficou albergada, em 1808, parte da Companhia de Canto e Bailado do S. Carlos, aquando da fuga da Família Real e da Corte portuguesas para o Brasil. Há inclusivamente testemunhos que indicam que a Companhia chegou a actuar no Funchal (Carita e Mello 1988: 31 e 52) e, poucos anos depois, no início de 1811, terá actuado na Madeira ainda outra companhia de ópera – a companhia de ópera dos Panizza –, também no *Teatro Grande* do Funchal (Manso 1949: 49-53).

Na área da música sacra, a actividade também deveria ser intensa, tendo o bispo Ataíde, por exemplo, trazido de Lisboa para a Madeira, em 1812, dois músicos que foram bastante influentes na música madeirense do século XIX: João Fradesso Belo (1792-1860) e Joaquim de Oliveira Paixão (?-1833) (Vakcel 1948: 35), dos quais há referências de que compuseram várias obras musicais polifónicas de relevo na cidade do Funchal, algumas das quais foram cantadas nas Igrejas madeirenses até à primeira metade do século XX³³.

³³ Existem cópias de partituras de Joaquim Oliveira Paixão que foram realizadas na primeira metade do século XX. Na Biblioteca Online da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia (<http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>), por exemplo, existe uma partitura intitulada de *Responsórios de Sexta-feira Santa* de Oliveira Paixão (cota CDFD N° 710-Cx.8), cuja cópia foi realizada em 1923 (acedido em 6 de Maio de 2009), quase 100 anos depois da morte do compositor.

Esta situação alterou-se no segundo quartel do século XIX por vários motivos. Por um lado, a destruição por motivos militares do *Teatro Grande* do Funchal, onde alguns elementos da Companhia do São Carlos haviam actuado durante o período da estada da corte portuguesa no Brasil, deixou a cidade do Funchal durante algumas décadas sem espaço condigno para a produção operática (Guerra 1992: 139). Por outro lado, a perda de privilégios da Igreja com a Revolução Liberal possivelmente levou igualmente a uma queda na produção musical sacra.

A queda na música teatral e na música sacra parece ter sido compensada por um aumento da importância da música na vida privada e nas novas sociedades e clubes – onde as habilidades ao piano e em outros instrumentos eram apresentadas (Carita e Mello 1988: 39) –, surgidos do novo espírito associativista trazido pelos ideais liberais, que na Madeira tiveram uma forte influência estrangeira, em particular inglesa. Na primeira metade do século XIX, a cidade do Funchal tinha uma população urbana elevada no contexto português – cerca de 30000 pessoas³⁴ – e o seu porto era uma paragem obrigatória de várias rotas de comércio e migratórias do século XIX entre a Europa e o novo Mundo (América, do norte e do sul, e África). Na Madeira paravam barcos ingleses, holandeses, americanos, dinamarqueses, entre muitos outros, como comprovam os anúncios de navios entrados no Porto que eram publicados nos periódicos da época (*O Patriota Funchalense* 27-10-1821: 4)³⁵.

No entanto, o porto do Funchal não servia apenas de escala aos muitos estrangeiros que por lá passavam. Pelo menos desde a segunda metade do século XVIII, a Madeira começou a tornar-se uma importante estância turística na área da saúde, devido à crença na época de que o clima madeirense contribuía para a cura da tuberculose. A presença regular destes turistas, maioritariamente pertencentes à alta burguesia e aristocracia europeia, levou à criação de várias infra-estruturas de apoio de alojamento e no domínio da saúde, calculando-se que no período entre 1834 e 1852, o Funchal recebesse uma média de 300 a 400 doentes por ano, na sua maioria ingleses (Vieira 2001: 243).

³⁴ Saliente-se que no período entre 1820 e 1870, a população do Funchal rondou normalmente os 30000 habitantes (Sousa 2009: 534-536).

³⁵ Sobre este assunto é possível consultar ainda o livro de João José Abreu de Sousa *O Movimento do Porto do Funchal e a Conjuntura da Madeira de 1727 a 1810: alguns aspectos*, publicado pela Direcção Regional dos Assuntos Culturais em 1989 (Sousa 1989).

Navios entrados neste Porto.

Outubro 13. Escuna Inglesa Little William, Mestre António Tomasovichi, 8 dias de Teneriffe, carga 30 barris de mel de abelhas, e 50 fanegas de tranços, consignado a si mesmo (em quarentena.)

— Bergantim Hollandez Snelid, Mestre J. H. Poelman, 49 dias de Amsterdão, carga para Surinam, consignado a P. Page & C.

— Brige Escuna Portuguez Maria, Capitão o Tenente Effectivo Jeronymo Antonio Pussich, 4 dias de Lisboa, carga 36 milheiros de telha, e encomendas, consignado a si mesmo.

— Bergantim Inglez Leeds Packet, Mestre Hughe Hughes, 22 dias de Liverpool, 192 barris de manteiga, 350 sacas de trigo, e o resto mercadorias secas, consignado a S. L. Peafold & C.

15. Bergantim Escuna Americano Elmira, Mestre William Robinson, 49 dias de Alexandria, carga 1.360 barris de farinha, consignado a Gould & C. [em quarentena.]

16. A Fragata de S. M. B. Glasgow, Capitão Dogle, 8 dias de Falmouth, destinada para Ceilão, levando a seu Bordo Suas Excellencias Sir Edward Paget, e Reynell.

18. O Paquete de S. M. B. Lady Welleigton, Capitão Thomaz Laurence, 9 dias de Falmouth, destinado para o Rio.

— A Chalupa de S. M. B. Tyne, Capitão Charle White, 9 de Burdeos, destinada para a Jamaica.

19. Galera Inglesa George Home, Mestre J. A. Telfer, 9 dias de Portsmouth, carga para Bombay, consignado a A. Halley.

— Escuna Americana Mary, Mestre William Thomas, 43 dias de Bath [Estados Unidos] carga 33 milheiros de aduellas de pipa, e 1.700 pés de tabaco, a Negocio (em quarentena)

20. Galera Inglesa Henrh Porcher, Mestre Frederick Cunningham, 11 dias das Dunas carga para Madraste, e Bengala, consignada a M. Y. Wardrop & C.

— Galera Inglesa Jane, Mestre William M.º Clear, 10 dias de Jorbay, carga para Jamaica, consignada a Keirs & C.

— Chalupa de Guerra Dinamarqueza Diana, Commandante Antonius Gregor 34 dias de Copenhagen, destinada para St. Croix, levando em sua companhia o Brigue St. Jean, Commandante Thomaz Luthson.

Figura 6 – Navios entrados no Porto do Funchal em meados de Outubro de 1821

O turismo terapêutico parece ter tido um papel importante para a difusão da prática e do mercado do piano na Madeira. Os visitantes que vinham para o Funchal à procura de encontrar cura para a sua doença, ficavam longas temporadas na Ilha, por vezes até anos, e aqui alugavam casas, criados e pianos, dinamizando também o mercado de aluguer deste instrumento (Hutcheon 1928: 52). O quadro seguinte é demonstrativo da existência deste mercado de aluguer de pianos ao longo da década de 1840, certamente destinado maioritariamente a estrangeiros.

Estes anúncios de aluguer de pianos desaparecem dos periódicos nas décadas seguintes, mas voltam a aparecer no final do século XIX. Por exemplo, descendentes de uma família de músicos e afinadores de pianos do

Funchal – a família Lino –, orgulhavam-se de os seus antepassados terem tido cerca de 40 pianos para alugar aos turistas que permanecia na Madeira no final do século XIX e início do século XX³⁶.

Anúncio de Aluguer de Pianos (1841-1852)	Fonte
Vende-se um magnífico Piano! Tratar nesta Typografia. Aluga-se um Grão Piano! Tratar nesta Officina.	<i>O Defensor</i> 23-10-1841: 1
Excelente Piano para alugar. Tratar nesta Typografia. Dois excelentes Pianos Fortes recentemente chegados para alugar ou vender. Quem quiser dirija-se a Roberto Leal.	<i>O Defensor</i> 23-9-1843: 1
To Be Sold or Let, four Pianos Fortes. – J.H. Freitas, Rua da Carreira, n.º 57.	<i>O Defensor</i> 13-10-1843: 1
Dois Pianos Fortes para alugar. Tratar com A. Halley. A <i>Sociedade Philarmonica</i> dará concerto no próximo dia 24.	<i>O Defensor</i> 18-11-1843: 1
Para vender, trocar ou alugar, dois Pianos de mesa por Broadwood.	<i>O Defensor</i> 18-5-1844: 1
John Payne tem para alugar 3 pianos finos	<i>O Madeirense</i> 28-10-1848: 4
“Para vender ou alugar: Um Piano com boas vozes. – Quem o pretender dirija-se á casa n.º 24, Rua dos Pintos. (está traduzido para Inglês)	<i>Correio da Madeira</i> 22-9-1849: 4
Aluguer de piano – Antonio Joaquim Ribeiro, morador no sítio da Levada do Cavallo freguezia de Sannto Antonio, aluga um bom Piano por mui commodo preço.	<i>A Ordem</i> 16-10-1852: 4

Quadro 7 – Anúncios de aluguer de pianos em periódicos funchalenses (1841-1852)

Além de alugarem pianos para seu deleite doméstico, muito dos estrangeiros residentes no Funchal participavam activamente na vida quotidiana madeirense, nestas primeiras décadas em que o piano entrou na Madeira, factor que terá também contribuído para uma valorização do instrumento. Em notícias nos periódicos, aparecem alguns casos em que os articulistas fazem questão de referir a presença de estrangeiros a assistirem a concertos (o itálico é do autor), no período de 1820 a 1840:

³⁶ Informação oral gentilmente cedida pela sobrinha-neta de Nuno Graceliano Lino, D. Fernanda Pereira (1920).

O Theatro DO BOM GOSTO, Quarta feira no Beneficio do Professor de Rabeca M. Guigou do Conservatório de Paris. [...] esteve uma noite completa, tendo concorrido a favor do Beneficiado todos os Snrs. Muzicos ou de profissão, ou curiosos, e achando se *a Casa cheia de Estrangeiros*, e Nacionaes de ambos os sexos, que apresentavão um golpe de vista agradável (*O Defensor da Liberdade* 1-12-1827: 1)

O 1.º Concerto de Inverno, organizado pela *Sociedade Philharmonica*, realizou-se ontem dia 11. O Salão continha mais de 300 pessoas de ambos os sexos, *incluindo muitos estrangeiros...* (*O Defensor* 11-12-1841: 4).

A comunidade estrangeira participava ainda activamente nos eventos com música, havendo provas de que se misturava em actividades de lazer com a comunidade madeirense, tais como bailes, em organizações associativistas e até mesmo como músicos em concertos de beneficência. Por exemplo, na década de 1820, encontra-se referência a um baile em que cerca de «200 senhoras portuguesas e estrangeiras das classes abastadas chegavam de palanquim» (Silva 1994: 134). No final da década seguinte, em 1839, na fundação do clube madeirense mais importante do século XIX, o *Club Funchalense*, é sabido que participavam na sua sustentação «as principais casas da Ilha, nacionais e estrangeiras, onde se dançava, jogava e conversava», em bailes e *soirées*, marcadas de luxo e esplendor, e onde participavam pessoas ilustres (Carita e Mello 1988: 38). E, finalmente, na década de 1840, há notícias de que se conseguiram récitas beneméritas para o financiamento económico do Asylo de Mendicidade, com a colaboração de músicos nacionais e estrangeiros que se encontravam na Ilha (Pinto 2006: 30)

O facto de a maioria destes turistas ser de nacionalidade inglesa vem reforçar a tese de que o turismo terapêutico foi igualmente preponderante para a criação de uma cultura do piano no Funchal. A Inglaterra era o país que tinha na transição do século XVIII para o XIX a economia mais desenvolvida no mundo ocidental, sendo a nação que construía mais pianos e a que tinha o maior número de famílias capazes de fornecer lições de piano aos seus filhos (Parakilas 2002: 76).

Deste modo, o contacto por longas temporadas com turistas vindos do país pioneiro na criação da cultura do piano, dificilmente não terá influenciado a cultura musical funchalense. Até porque inicialmente muitos destes turistas possivelmente traziam consigo os seus pianos pessoais, para ajudar a ocupar o muito tempo livre que estes visitantes tinham para preencher. Uma história que parece comprovar esta conjectura é narrada por Ellen Taylor, uma turista inglesa, que nos seus escritos sobre a viagem que realizou à Madeira, no último quartel do século XIX, refere que trouxe um piano de

Inglaterra para o Funchal, o qual inclusivamente pretendia vender antes de regressar a casa (Taylor 1882: 190). Assim, à longa lista de influências inglesas na sociedade e economia da Madeira – comércio do vinho, bases do turismo madeirense, divulgação e estudo da fauna e flora do arquipélago, entre outras (Vieira 2001: 137-139) – devemos também acrescentar o seu contributo para o estabelecimento de uma sociabilidade e de uma cultura artística em redor do piano.

O facto de haver esta relação comercial e social com Inglaterra fez com que, pelo menos até à década de 1850, a grande maioria dos pianos fossem importados deste país. Embora os anúncios de vendas de pianos em jornais raramente referissem, na primeira metade do século XIX, o país do fabricante do instrumento, sempre que o faziam indicavam que o piano era fabricado em Inglaterra, não surgindo nunca a indicação de outra nacionalidade, como se pode ver no seguinte Quadro.

Anúncios de Vendas de Pianos no Funchal com Indicação de Fabricante Inglês (1827-1857)		
Marcas Anunciadas em Periódicos Madeirenses	País de Construção	Fonte
Sem indicação de marca: «Um piano forte, novamente vindo de Inglaterra»	Inglaterra	<i>O Defensor da Liberdade</i> 13-10-1827: 4
Sem indicação de marca: «[pianos] feitos por um dos melhores fabricantes de Inglaterra»	Inglaterra	<i>A Chronica</i> 27-10-1838: 4
Thomas D’Almaine & C. ^a	Inglaterra	<i>O Defensor</i> 22-10-1842: 1
Broadwood	Inglaterra	<i>O Defensor</i> 18-5-1844: 1
Collard [& Collard]	Inglaterra	<i>Correio da Madeira</i> 30-3-1850: 4
Sem indicação de marca: «Dois Pianos de construção inglesa»	Inglaterra	<i>A Ordem</i> 23-4-1857: 4

Quadro 8 – Anúncios de vendas de Pianos no Funchal com indicação de fabricante Inglês (1827-1857)

O facto de haver uma relação forte com Inglaterra não significa que os preços fossem baixos para a realidade portuguesa. No único piano em que se encontrou referência a preço na primeira metade do século XIX, mais precisamente em 1826, este era bastante elevado, sendo o instrumento avaliado em 156\$000 reis³⁷. Por exemplo, em 1849, mais de vinte anos depois, uma

³⁷ Arquivo Nacional Torre do Tombo, Provedoria e Junta da Real Fazenda do Funchal,

viola era colocada à venda num jornal por apenas 1\$000 reis (*Correio da Madeira* 15-12-1849: 4).

Apesar do elevado preço, em meados do século XIX, já era possível comprar um piano usado a metade do preço acima referido. Por exemplo, em 1857, na Quinta da Senhora Burnett anunciava-se a venda de um piano usado da marca inglesa D´Almaine por 80\$000 reis (*A Ordem* 5-2-1857: 4). Tendo em consideração este último valor, é possível admitir que o piano seria um bem de luxo, mas acessível às elites madeirenses da primeira metade do século XIX, existindo algumas centenas de pessoas que teriam possibilidade de adquirir este instrumento no Funchal³⁸.

Naturalmente que a influência inglesa não foi a única no estabelecimento desta nova sociabilidade centrada no piano. Da capital portuguesa vieram músicos que no Funchal promoveram a arte de tocar piano. João Fradesso Belo e Joaquim de Oliveira Paixão, os referidos músicos que vieram com o bispo Ataíde em 1812 para o Funchal, terão sido provavelmente músicos pioneiros na promoção de composições e da prática do piano. João Fradesso Belo, por exemplo, estudou em Lisboa com Frei José Marques e Silva – compositor que escreveu várias obras originais para piano –, e foi professor de música, na Madeira, de Ricardo Porfírio da Fonseca (Wakcel 1949: 205), que foi um dos promotores da arte de tocar piano na sociedade

Alfândega do Funchal, Contos da Alfândega, Direitos por entradas, 1689-1826, L.º 256: fl. 190 – Dezembro de 1826: «Lourenço Justiniano Soares, por Newton Gordon Murdok, da galera inglesa “Carolina” vindo de Bristol “hum pianno” – avaliado em 156\$000 rs, direitos a 15%» (referência gentilmente cedida pela Mestre Rita Rodrigues).

³⁸ Por exemplo, tendo em consideração o estudo aprofundado de Ana Madalena Trigo de Sousa sobre as elites municipais madeirenses no período de 1834 a 1878 (Sousa 2009), é possível ter uma noção de números aproximados de indivíduos de *médios* e *altos* rendimentos financeiros no Funchal e, conseqüentemente, do número de indivíduos que teriam possibilidade de comprar pianos, através das exigências impostas pela lei para se ser *eleitor* e *elegível* em eleições municipais. Neste estudo, Ana Sousa apresenta as principais legislações liberais sobre eleições nas décadas de 1830 e 1840, demonstrando que a partir do Código Administrativo de 1842, para se ser elegível a cargos políticos municipais no Funchal era necessário, grosso modo, ter rendimentos superiores a 400\$000 reis anuais, havendo vários exemplos de personalidades com rendimentos bastante superiores. Segundo dados apurados por Sousa, em 1846 havia 129 pessoas nesta situação e em 1877, este valor havia subido para 429, mais do triplo. Saliente-se que neste período, a população do Funchal, sem contar com os restantes municípios da Madeira, rondava perto de 30000 habitantes. Por sua vez, para ser eleitor exigia-se muito menos dinheiro, grosso modo, 100\$000 reis anuais, sendo o número de pessoas que cumpria este requisito muito superior: 1716 indivíduos em 1846; 2632 pessoas em 1877 (Sousa 2009: 534-536).

funchalense. Por sua vez, Joaquim de Oliveira Paixão também terá fomentado a prática do piano, visto que deixou um *Te Deum* «composto na cidade do Funchal», cujo acompanhamento era para «Órgão ou Piano Forte»³⁹ (ver Anexo I.1). Tendo em consideração que este músico veio para o Funchal em 1812 e morreu em 1833, é muito provável que esta obra tenha sido composta ainda no primeiro quartel do século XIX.

Outro exemplo de pianista e compositor português que actuou ainda na década de 1820 na cidade do Funchal é Duarte Joaquim dos Santos (1801-1855), o qual viria a estabelecer-se no Funchal possivelmente em meados da década de 40, tendo aqui residido até à sua morte em 1855 (Silva e Menezes 1978 II: 398). Durante a sua primeira estadia na Madeira em 1827, é noticiado que o músico tocou um Concerto para piano que agradou muito ao público madeirense (Carita e Mello 1988: 35), sendo a primeira notícia que se conhece de um pianista virtuoso a actuar no Funchal com sucesso. O êxito alcançado por Duarte Joaquim dos Santos é também exemplo da importância dos virtuosos na difusão do piano entre as famílias burguesas, visto que o seu sucesso incentivou naturalmente o estudo e a prática deste instrumento. Assim, estes pianistas foram muito procurados para lições particulares e para tocar em saraus, encontrando-se por exemplo, nas dedicatórias das composições impressas de Duarte Joaquim dos Santos, várias referências a senhoras madeirenses, as quais terão muito provavelmente sido algumas deste pianista ou anfitriãs de concertos nos seus salões privados⁴⁰.

É igualmente sabido, através do relato de estrangeiros, que inclusivamente existiam pianos nos espaços eclesiásticos na primeira metade do século XIX, o que parece indicar que a comunidade religiosa foi das primeiras a ter pianos no Funchal. Por exemplo, encontra-se uma referência à existência de um piano no interior de Igreja de Santa Clara, no final da década de 1830, altura em que o autor americano Fitch Taylor, no seu livro

³⁹ Esta composição encontra-se na Biblioteca do Seminário do Funchal, tendo sido digitalizada e disponibilizada online pela Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia na sua Biblioteca (<http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>), tendo a cota DEMP 158.

⁴⁰ É comum nas composições de Duarte dos Santos encontrar dedicatórias a jovens raparigas ou senhoras madeirenses. Por exemplo, na série de quadrilhas *Le Jour de la Noce – Set of Original Quadrilles – With a Brilliant Waltz* o autor dedica esta composição a M.^a de Freitas Lomelino Junr (of Madeira). Ainda outro exemplo, na composição *Les Souvenirs du Mont*, Set of Original Quadrilles, Duarte dos Santos dedica esta obra a Mts. Webster Gordon (of Madeira). Estas duas composições encontram-se ambas na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia, em versão policopiada cedida por Rui Magno Pinto, com as cotas MP 1216 – P27 e MP 1220 – P27, respectivamente.

The Flag Ship or a Voyage around the World in the United States Frigate Columbia, refere ter ouvido um momento musical protagonizado por uma mulher que não era freira:

A piano-forte also occupied a position near the altar; and the nuns, some of them were standing and others sitting upon the carpet [...]. A harp, also, stood at the end of the piano-forte; and now a lady in full and rather gaudy dress, but tasteful, advanced to the harp, and music was expected» (Taylor 1840: 72).

(Um piano-forte ocupava uma posição perto do altar; algumas freiras estavam em pé e outras sentada sobre um tapete [...]. Uma harpa estava ao pé do piano-forte; e, então, uma senhora com um vestido comprido, não de mau gosto, mas elegante, avançou para a harpa; a música estava prestes a iniciar.)

Não deixa de ser significativo que uma das primeiras referências descritivas sobre a prática do piano no Funchal tenha como instrumentista uma mulher. Mais do que os homens, as mulheres foram as protagonistas da história do piano na Madeira e o seu muito tempo livre terá contribuído para a integração deste instrumento na educação feminina e nos entretenimentos domésticos. Ao longo do século XIX, são várias as referências à execução feminina do piano no Funchal, quer a acompanhar o canto, quer como instrumento solista⁴¹.

No entanto, apesar desta importância da mulher na cultura musical em redor do piano, não é claro segundo os dados recolhidos que a expansão inicial do piano, nas décadas de 1820 e 1830, tenha acontecido no Funchal por causa do tempo livre das mulheres. Além da referência acima indicada de um acontecimento com uma mulher a tocar piano, apenas a partir de 1840 volta-se a encontrar referências à aprendizagem do piano por pessoas do sexo feminino, através de um anúncio de um professor, o Padre José Aleixo e Freitas, que fazia questão de salientar dar «aulas de Piano a pessoas de ambos os sexos» (*O Defensor* 19-9-1840: 1).

Na década de 1850, já aparecem os primeiros colégios de meninas onde se faz referência à possibilidade de aprender piano, como é o caso do colégio da estrangeira Jane H. Manly Tello, onde era possível a aprendizagem deste instrumento, embora num «ajuste» fora da mensalidade de 1\$000 reis combinada para as outras disciplinas (*A Ordem* 3-12-1853: 4). A ausência de

⁴¹ Estas referências serão aprofundadas no capítulo 2.2, dedicado à *Introdução do piano no ensino feminino*.

mais dados com referência à prática feminina ao piano no segundo quartel do século XIX, permite transportar a importância da mulher na expansão do piano para a segunda metade do século XIX, altura em que realmente o papel feminino passa a ser crucial na integração deste instrumento no quotidiano madeirense.

Estas são algumas das primeiras referências no Funchal a um instrumento que viria a transformar a cultura musical madeirense. Tal como no resto da Europa, onde a entrada do piano na vida quotidiana provocou importantes alterações na cultura musical ao longo do século XIX – géneros musicais cultivados, educação da classe média, locais de concertos e tipo de público (Hildebrandt 1999: 3) –, também na Madeira a inclusão do piano na cultura madeirense teve consequências a vários níveis.



Figura 7 – Difusão do Piano na vida doméstica madeirense

Assim, ao longo dos próximos capítulos será observado com maior profundidade o estabelecimento de uma cultura musical madeirense centrada no piano, procurando-se compreender as principais consequências da entrada deste instrumento nos espaços de sociabilidade cultural, nos géneros musicais cultivados, no comércio de instrumentos e no ensino musical.

CAPÍTULO III

O PIANO NOS CONVÍVIOS SOCIAIS E DOMÉSTICOS

O piano na vida doméstica

Ao longo do século XIX, o piano tornou-se um instrumento central na cultura musical europeia, adaptando-se perfeitamente quer à música mais íntima dos salões privados, quer à música mais brilhante dos virtuosos nas salas de concertos (Einstein 1947: 200). Estes eram os dois espaços privilegiados da acção de um pianista oitocentista. Por exemplo, um articulista do *Diário de Notícias* da Madeira, em 1895, ao salientar os êxitos do pianista português Vianna da Motta em Paris, salientava os seus sucessos nas «sociedades de concertos e salões privados de Paris» (*Diário de Notícias* 20-2-1895: 2)

No plano doméstico, as famílias reuniam-se à noite em redor do piano, para ouvir peças instrumentais ou músicas para canto e, por vezes, estes entretenimentos privados eram alargados a convidados, organizando as famílias saraus musicais em que convidavam amigos para participarem nestas *soirées*, uma das formas mais populares de recreação na época (Palmer e Halford, 1978: 4). Este tipo de entretenimentos musicais domésticos era de tal modo popular que, segundo o musicólogo Leon Plantinga, a música mais ouvida pelos europeus no século XIX era indubitavelmente a música amadora tocada em casa à volta do piano (Plantinga 2004: 4).

Este novo tipo de sociabilidade urbana, de convívios musicais em salões privados, começa a surgir em Portugal pelo menos desde a segunda metade do século XVIII, como uma moda importada de França. A emergência de um grande repertório de modinhas neste período, por exemplo, é resultado desta nova sociabilidade, em que cabia principalmente à mulher a função do entretenimento doméstico através do canto, do piano e de instrumentos de corda dedilhada (Morais 2003: 81-82).

Na Madeira, verificou-se também este ganho de importância do piano, sendo vários os documentos que confirmam a presença deste instrumento no

quotidiano doméstico e a sua boa execução pelos madeirenses. Por volta de 1850, a britânica Lady Emmeline Stuart Wortley, ao passear pelas ruas do Funchal fica impressionada com a música para piano tocada numa casa, referindo que os habitantes tocavam de forma «muito bela» (Wortley 1854: 257). Este bom nível de execução de alguns pianistas funchalenses é confirmado também por outro visitante, o americano Robert White, que escrevendo também em meados do século XIX, refere existirem vários executantes admiráveis de piano na Madeira, entre os quais salienta um compositor que deverá muito provavelmente ser ou Ricardo Porfírio d’Afonseca (1802-1858) ou Duarte Joaquim dos Santos (1801-1855):

There are several excellent performers on the piano in the city; among others, a private gentleman of the highest musical taste and genius, who not only executes admirably, but has written a number of pieces which would do honor to almost any composer, and on which the inhabitants justly pride themselves (White 1850: 73).

(Existem excelentes executantes de piano na cidade; entre estes, destaca-se um cavalheiro com um excelente gosto musical e génio, que não só executa admiravelmente, mas que também compõe uma série de peças que honraria quase qualquer compositor, e do qual os próprios habitantes madeirenses têm orgulho.)

Algumas das famílias madeirenses ficaram inclusivamente conhecidas pelos serões requintados que organizavam nos seus salões familiares, onde entre «contradances, *polcas* e as walses se chegava às tantas da manhã». São exemplos disso mesmo a casa da «ilustre família Gordon» e o teatro de D. António da Câmara Leme, no seu palácio (Carita e Mello 1988: 42).

Estes saraus musicais no Funchal eram também promovidos por visitantes estrangeiros. Em 1853, por exemplo, a visitante Isabella de França descreve, no seu livro *Jornal de uma Visita à Madeira e a Portugal 1853-1854*, um convívio organizado por uma família alemã, em que foi «um verdadeiro regalo ouvir» a anfitriã cantar uma *aria* «com o marido a acompanhá-la ao piano». No referido sarau participavam pessoas de várias nacionalidades, o que demonstra bem a importância destes convívios para os estrangeiros que ficavam longas temporadas na Madeira, sendo curiosa a referência que Isabella de França faz ao excesso de barulho provocado pela sobreposição de línguas diferentes, num volume bastante sonoro:

Cada qual esforçava-se para se fazer entender, gritando sempre mais alto, como se dessa forma o inglês se traduzisse em alemão e o francês em português. Todas essas vozes misturadas formavam tal babel que

eu cheguei a crer que se alguém disparasse um tiro ninguém se assustaria com o facto (França 1970: 170-1).

Outro exemplo de sarau musical que contou com a participação de pessoas de várias nacionalidades é descrito, em 1860, pela Arquiduquesa Maria Carlota, da Bélgica. Desta vez, a organização é portuguesa e a referida Arquiduquesa relata que ouve nesse convívio o Governador acompanhar ao piano uma jovem cantora que interpretou várias *arias* (Nascimento 1951: 99).

As referências à prática do piano nas casas madeirenses continuam ao longo da segunda metade do século XIX. O britânico Dennis Dembleton refere que o som de piano se ouve nas casas das famílias mais respeitadas do Funchal na década de 80 (Dembleton 1882:42) e poucos anos depois, em 1891, o visitante lisboeta João Augusto Martins refere que as senhoras madeirenses «sabem falar as línguas e sabem dedilhar ao piano como qualquer das nossas burguesas da Baixa [de Lisboa]» (Martins 1891: 68), o que comprova que a prática do piano era levada muito a sério na Madeira e era uma fonte de estatuto, diferenciação e de notabilização social para as famílias.

Apesar da questão do estatuto ser importante para o sucesso do piano entre as classes mais abastadas, o piano era acima de tudo uma fonte de animação e de divertimento familiar. Uma prova disso mesmo encontramos num texto do conceituado autor madeirense Alberto Artur Sarmiento que, ao descrever as suas recordações de festas de Natal familiares na sua infância, afirma que se tocava piano a quatro mãos e se dançava ao som deste instrumento.

Jogava-se, recitava-se, tocava-se. O piano, por vezes matracado a solo ou a 4 mãos e mais um pé esquecido no pedal, espargia sobrepostas ondas em harmonias de fanfarra campestre e uma melodia engasgada. Bravos, aplausos, palmas, mais saudações....

Depois, dansar, bailar. A mobília era empurrada contra as paredes, donde muitos retratos em cartão, amarelecidos e sem aro, se despenhavam da saliência do alizar, naquela confusão preparatória. Os velhotes e velhotas dansavam nesse dia, apenas, a abertura duma contradansa cerimoniosa, evocadora duma mocidade que se escoou [...]. A mocidade toma logo conta da sala, na efervescente turbulência da valsa a 2 tempos, em rodopio; da polca pulada, saltitante; da mazurca varredora, espanejando o pé (Sarmiento 1951: 1).

A entrada do piano na cultura madeirense teve também consequências nas divisões internas das casas. Ao longo do século XIX, as casas acompanharam as mudanças de costumes, causadas por este novo tipo de sociabilidade urbana, e começaram a surgir novas divisões como salões de música, que eram destinados a festas e saraus dançantes, em que os tectos em estuque

eram decorados com motivos musicais (Vieira 2001: 100) (ver Anexo I.2).

Os novos espaços para os entretenimentos musicais, designados também de «Salões Nobres», eram o «lugar próprio» do piano, como comprova o erudito madeirense Alberto Figueira Jardim, num texto intitulado *O Piano*. Neste artigo auto-biográfico, o autor descreve um episódio da sua infância em que testemunhou o transporte de um piano da cidade para uma Quinta no meio rural. Num determinado momento da descrição, o narrador refere que «era preciso meter o piano dentro de casa e no *lugar próprio*, no *salão nobre*» (o itálico é do autor) (Jardim 1968: 8). Aliás, o piano era considerado uma mobília típica das salas das casas oitocentistas. Num livro com vocabulário em inglês para visitantes ingleses, editado na Madeira em 1884, o termo *piano* aparecer como um dos vocábulos integrados na secção de vocábulos da *sala*, juntamente com a restante mobília típica deste espaço da casa (A. J. D. D. & M. R. de M. 1854: 52).

Em Lisboa, o fenómeno de integração do piano entre a mobília imprescindível das casas ocorreu de forma semelhante. O aumento da população urbana na primeira metade do século XIX, juntamente com a redução dos preços das mobílias, favorecido pela generalização das máquinas, levou a um aumento do mercado de objectos para as casas, entre os quais o piano. Como refere o historiador Luís Madureira no seu estudo *A Casa Urbana em Lisboa e o seu Mobiliário (1740-1830)*, «os pianos eram instrumentos quase indispensáveis em qualquer sala das classes possidentes» (Marques 2002: 515).

Alguns dos salões madeirenses tinham condições excelentes para os convívios musicais domésticos, estando ao nível dos melhores salões privados europeus, como testemunham os próprios relatos de visitantes estrangeiros da época. Por exemplo, em meados do século XIX, uma das aristocratas que visitou a Madeira, ao descrever um salão de uma casa, onde decorria um baile, referia que este «rivalizava com os de Paris e Londres, tendo mesmo uma galeria para a Orquestra» (Nascimento 1951: 98).

A dinamização musical dos salões privados através da execução de peças musicais ao piano era principalmente função das mulheres. Numa época em que estas estavam praticamente limitadas ao espaço doméstico, um dos maiores desafios de então era a ocupação dos tempos livres femininos. O espaço doméstico era o lugar próprio das mulheres e o local de segurança onde se deviam manter, não devendo estas sequer realizar viagens sozinhas sem a companhia de um homem das suas famílias e estando as suas saídas normais limitadas a visitas a outras casas. Deste modo, as famílias viam no piano uma forma de ocupar o muito tempo livre das mulheres de uma forma prestigiosa e educativa (Parakilas 2002: 77-78). Assim, o piano além de ser uma forma de entretenimento familiar, da responsabilidade da mulher, tinha também a função importante de ocupar o ócio das mulheres.

O piano não serviu apenas para ocupar o muito tempo livre das mulheres. Muitos homens das classes mais abastadas também tinham na época bastante tempo por ocupar, e por isso encontramos também relatos de homens a tocar piano para se entreterem nos seus momentos de solidão. Por exemplo, um visitante estrangeiro na Madeira descreve no seu Diário pessoal ter tocado quatro *valsas* de Strauss como forma de ocupar o seu tempo durante a estadia na Ilha (Mantegazza 1882: 150).

Na Madeira, esta restrição da mulher às tarefas domésticas⁴², entre as quais a música e o piano, é bem clara num folheto publicado num periódico, em 1877. Nesse texto, é apresentado de forma clara o lugar da mulher neste período, enunciando o autor as tarefas típicas da mulher à data e a sua relação de subalternidade em relação ao marido. Apesar de este folheto ter um propósito pedagógico – o autor tenta ensinar os leitores a relacionarem-se com as suas mulheres –, também tem bastante interesse neste contexto, visto que torna ainda mais elucidativo a restrição da mulher ao espaço doméstico (*Diário de Notícias* 2-10-1877: 1).

Em o marido se fazendo amar de sua mulher, amará ella tambem o jugo do dever que a subjeita o ninho domestico. A’ mulher uma só coisa prende: “o amor”. Quando o marido nota os cuidados que ella tem em casa; quando a alenta e anima com uma doce palavra dita a tempo; quando a recompensa com um elogio delicado a boa ordem de tudo, o bom serviço da mesa, quando se cumpre de ouvil-a tocar piano, em contemplar os seus desenhos, em admirar as suas habilidades, a mulher affeição-se à casa, e tudo lhe parece gelado e vão, fora d’alli.

Como pode o homem queixar-se da mulher, se é elle o senhor absoluto do destino d’ella?

Embora inicialmente o piano fosse mais um instrumento que visasse ocupar e reter a mulher no espaço doméstico, simultaneamente acabou por permitir também um aumento da liberdade de acção das mulheres (Parakilas 2002: 78). Por exemplo, na Madeira, o piano serviu de pretexto para alargar o espaço de acção das mulheres, quer através de lições de piano fora de casa, quer através da organização de saraus de beneficência em que o piano era o entretenimento principal, ou mesmo através da aquisição de novas partituras nas lojas.

A dinamização da vida musical familiar consistia, na prática, na animação das noites familiares com canções e peças instrumentais para piano ou

⁴² Naturalmente que aqui se refere à mulher do meio urbano e pertencente às classes da burguesia ou elite.

mesmo com música para dançar, no caso de não haver um baile para ir (Parakilas 2002: 78). Por esse motivo, rapidamente o piano se tornou o instrumento musical mais importante de um ponto de vista comercial, neste período. Nos catálogos de edições musicais do século XIX, cujas obras musicais eram principalmente destinadas ao mercado da música doméstica, a grande maioria das peças era para piano ou necessitava da participação deste instrumento (Plantinga 2004: 4).

Em resposta a esta procura de um repertório musical variado, surgem em Portugal várias edições destinadas ao entretenimento musical doméstico das senhoras. Um exemplo deste tipo de publicações é a *Collecção de novas modinhas para honesto recreio das Madamas e do apaixonado armoniozo canto* publicada em 1836, na cidade de Lisboa (Borges 2002: 491).

Na Madeira, confirma-se em várias fontes este papel da mulher como dinamizadora dos salões nobres, sendo costume as senhoras organizarem festas nos seus salões privados, em que quer as anfitriãs, quer as convidadas presentes, demonstravam os seus dotes cantando ou tocando piano. Apesar de serem eventos privados, algumas dessas festas são inclusivamente divulgadas na imprensa periódica do Funchal, que nalguns casos considerava pertinente divulgar estes eventos domésticos.

Nas descrições que faziam destas festas, os jornalistas destacavam habitualmente a amabilidade dos anfitriões, a arte e o sentimento das senhoras e senhores que participavam musicalmente e a reacção, quase sempre calorosa, de quem assistia. Um bom exemplo disso é a notícia seguinte sobre uma «Soirée» realizada na casa dos viscondes de Monte Bello, onde participaram algumas personalidades da época, tal como a cantora e compositora madeirense Matilde Sauvayre da Câmara:

Soirée – Foi esplendida e manteve-se sempre animada a soirée que se verificou antehontem em casa dos snrs. viscondes de Monte Bello, os quaes foram incansaveis em prodigalizar aos seus convidados todas as atencções e amabilidades. Abrilhantaram também esta linda festa a ex-ma snr.^a D. Mathilde Sauvayre da Camara que cantou deliciosamente acompanhada ao piano por Madame Ten Brock; a ex.ma snr.^a D. Eugenia Cannavial, que tocou violoncello com bastante arte e sentimento, acompanhada ao piano pela ex.ma snr.^a Viscondessa do Ribeiro Real; e o sr. Von Hafe, que tocou muito bem violino, acompanhado ao piano a quatro mãos por Madame Ten Brock e pela ex.ma snr.^a D. Maria da Dores Sauvayre, sendo todos os executantes enthu-siasticamente applaudidos. (*Diário de Notícias* 2-2-1893: 2)

Algumas das notícias destes eventos domésticos serviam para realçar o prestígio dos anfitriões, principalmente no plano financeiro, bem como ao

nível da educação e requinte. Por exemplo, no dia 19 de Novembro de 1895, o Diário de Notícias do Funchal relatava que a ilustre D. Josephina Leitão, mulher de «abastado capitalista», havia realizado a sua festa de aniversário na sua casa, tendo cantado alguns trechos de música para os convidados. O articulista realçava ainda a «educação esmerada» da dona de que algumas das senhoras presentes também haviam tocado piano e que na festa se tinha dançado:

Jantar – No sabbado, 16 do corrente, fez anos a ex.ma sr.^a D. Josephina Leitão, esposa do nosso amigo e abastado capitalista, o sr. Antonio Placido Leitão. [...] Depois do jantar, a dona da casa, senhora de esmerada educação, cantou alguns trechos de musicas escolhidas, e outras muitas das senhoras presentes tocaram piano, dançando-se depois até uma hora da manhã, approximadamente. Foi uma noite passada agradavelmente em familia, sahindo os convidados penhorados pela amabilidade dos donos da casa, a quem felicitamos (*Diário de Notícias* 19-11-1895: 1).

Este tipo de convívios domésticos aparece na década de 1890 com uma relativa regularidade nos periódicos da época, sendo as mulheres quase sempre retratadas como responsáveis pelo entretenimento⁴³. No mesmo ano, outra senhora de sociedade, D. Helena d'Ornellas aparecia a organizar uma «soirée íntima», onde havia presenteado os convidados com a recitação de poemas em francês e onde uma das pianistas madeirenses mais importantes da época, D. Leonor Ferraz, tocou algumas músicas ao piano (*Diário de Notícias* 12-1-1895: 2).

Alguns destes convívios domésticos funcionavam como pequenos concertos, em que participavam várias pianistas, normalmente alunos da anfitriã. Por este motivo, numa das notícias encontradas, o jornalista chega ao ponto de enunciar a lista das obras tocadas e o nome dos pianistas que participaram no sarau:

⁴³ É curioso realçar que na primeira metade do século XIX, há referência a um evento em que a anfitriã realiza os convites, sendo responsável pela organização de um baile privado, mas no qual ainda não tem aparentemente a responsabilidade de entretenimento. Como se pode ver na descrição seguinte, a execução ao piano e até da parte vocal é realizada por homens: «Á noite concorrerão por convite d'a Snr.^a D. Anna Mascarenhas algumas das principaes familias d'a terra; que apoz o chá, entretiverão a noite em lusido baile, agradavelmente variado por excellentes peças de musica, primorosamente executadas pelo Snr. Duartes d'os Santos, e per diversas arias, doêtos, e romances, cantados ao piano pelos Snrs. Albuquerque e Doutor Sá, que fasem parte d'a Comitiva do Ex.mo Governador d'a Angola» (*A Flor do Oceano* 18-10-1835: 4)

“Sarau musical – No domingo 8 do corrente mês, na sua casa aos Arrifes, a distinta professora de piano a exma Sr. D. Elisa Amália Drummond Carregal dirigiu um excelente sarau musical, em que tomaram parte algumas das suas alunas, assistindo várias donas e cavalheiros desta cidade.

O sarau constou de 2 partes. 1.^a Parte: 1 – Mauntain days, Valsa à 6 mains por E.T Rimbault – por mademoiselles. D. Albertina de Bianchi Valle Paraiso e D. Joana de Bianchi Valle Paraiso e a Professora; 2 – Sonatina n.º 6 de Clementi – por D. Aida Santos Rodrigues; 3 – Deux mélodies Rubinstein – Valse Chopin – Por D. Maria Carmelita Rodrigues; 4-Sonatine n.º 2 de T.Kuláu – Por D. Emma Machado; 5 – Dans les Mantagnes Serenade espagnole por Oscar de la Cinna – por D. Elmina Machado Conty; 6 – Les Careses du Printemps por A.Calvini – por D. Ermelineta Henriques. 2.^aParte: 1 – The Peri Waltzes á 4 mains por Ch.d’Albert – por D. Emma Machado Lemos e D. Elmina Machado Conty; 2 – Gavotte d’Antan por Justin Clérie – Por D. Maria Gulhermina d’Araujo; 3 – Sonatine à 4 mains por Fritz Spindler – por D. Elisa Maria d’Ornelas e Mello e a professora; 4 – Serenade dès Anges por O Kinchel – por D. Eulalia Gomes; 5 – Les Bergers, Watteau, air de danse, Style Louis V. por Louis Greech – por D. Albertina de Bianchi Valle Paraiso; 6 – Nocturno por D. Zabalza – por D. Aida Santos Rodrigues; 7 – I Puritam por J. Leibach – por D. Ida Pacheco [...] (*Diário Popular* 10-1-1899: 1).

A tradição dos convívios musicais em redor do piano manteve-se na Madeira ainda na primeira metade do século XX. Os vários relatos encontrados na comunicação social demonstram que o culto da música instrumental dos grandes mestres e as *arias* de óperas continuam a ser o repertório predilecto nestes serões privados:

No último sábado (20 de Abril), realizou-se uma soirée musical em casa do sr. Dr. Lomelino, que constituiu uma verdadeira festa artística. Mme. Lomelino interpretou ao piano com encantadora mestria trechos de Massenet, Chopin e Beethoven e o sr. José de Amaral, distinto cantor portuense, cantou com eloquente sentimento as *arias* os Palhaços, Tosca, Boheme, Andrea Chenier, Gioconda e Lohengrin (*Diário de Notícias* 23-5-1911: 2)

Finalmente, já na década de 1930, Sheila Power (1903-1971), uma madeirense de ascendência irlandesa, ainda organizava concertos domésticos na sua Quinta no Funchal, onde por vezes participavam músicos de fora da ilha – o famoso pianista português Óscar da Silva chegou a participar num destes concertos; a casa do melómano madeirense Alberto da Veiga Pestana

(1890-1962), na rua das Hortas, era também um espaço onde habitualmente se realizavam concertos privados no Funchal (Clode 1983: 489).

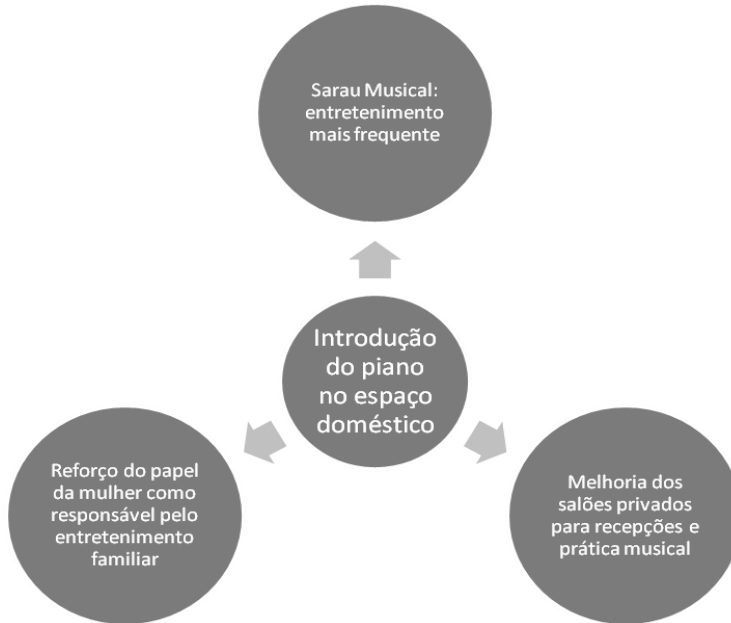


Figura 8 – Efeitos da introdução do piano no espaço doméstico

A importância do piano nestes entretenimentos doméstico era de tal ordem que, quando as famílias madeirenses mais abastadas iam passar os verões nas suas quintas fora da cidade do Funchal, levavam consigo este instrumento musical. Alberto Figueira Jardim, no seu já citado texto *O Piano*, afirma que o piano era um instrumento imprescindível nas férias de verão passadas nas quintas campestres e que por isso, mesmo sendo difícil o seu transporte, por não haver ainda camiões, este instrumento era mudado da casa da cidade para a casa de campo (Jardim 1968: 8):

Nada dará melhor ideia dos costumes a que acabamos de nos referir do que o facto de se incluir um piano na bagagem com a qual certa família se mudava da cidade para uma quinta campestre onde ia veranejar. Não havia camiões e o objecto tinha de ser transportado num “andor” aos ombros de carregadores, divididos em duas equipas que se revezavam pelo caminho. Era um acontecimento na pacata vida da aldeia forçosamente atravessada antes de se chegar à quinta.

[...] A mentalidade, as ideias eram bem diversas das actuais. Não havia pressas. Não se desejava viajar. A morosidade dos meios de transporte desaconselhava--o, sem falar no que tinham de incómodo e até precário.

[...] Quanto ao caso do piano, só podemos dizer que então ainda não fora inventada a reprodução mecânica da música e que os caminhos entre povoações só se prestavam a transportes dorsais.

O Piano nos convívios sociais fora do espaço doméstico

Sociedades e Clubes

Mas o piano também *saiu* das portas das casas madeirenses. Frequentemente, este instrumento era utilizado nos convívios sociais havendo referências à sua utilização nos espectáculos promovidos nos Salões dos clubes e sociedades de concertos, em saraus de beneficência organizados por comissões de senhoras ou mesmo em salas de concertos, protagonizados por músicos mais virtuosos mas também por amadores⁴⁴.

Este foi um fenómeno não só madeirense mas também europeu, tendo o próprio desenvolvimento do piano coincidido com o aumento das sociedades de concertos e do concerto público burguês. Em poucas décadas, o piano tornou-se no principal instrumento que era tocado frequentemente a solo perante um público (Plantinga 2004: 4).

O novo ideário liberal oitocentista incentivou o espírito associativista, tendo sido criadas várias sociedades em Portugal neste período, entre as quais algumas sociedades de concertos de amadores. Em Lisboa, logo em 1822, um dos músicos mais próximos dos ideais liberais, João Domingos Bomtempo (1775-1842), fundou a *Sociedade Philarmónica*, seguindo o modelo da sociedade congénere londrina fundada em 1813, tendo a instituição portuguesa sobrevivido até 1828 (Sarraute, 1980: XV). Vários outros exemplos comprovam o incremento do associativismo entre os músicos oitocentistas, sendo um bom exemplo disso o caso de João Alberto Rodrigues da Costa (1798-1870), que fundou em 1834 o Montepio Filarmónico e em 1842 impulsionou a Associação de Música 24 de Junho (Borges 2002: 480 e 490).

O novo modelo de sociedades de concertos começado em Inglaterra e copiado por Bomtempo em Lisboa foi igualmente seguido no Funchal. Alguma da elite madeirense foi também influenciada por este novo ideário,

⁴⁴ Como refere de forma algo caricatural Mário Vieira de Carvalho, em relação à sociedade lisboeta, nestes eventos sociais os amadores «procuravam criar nos salões a ilusão da sua própria realização como artistas distintos» (Carvalho 1993: 91)

tendo surgido no século XIX um significativo conjunto de sociedades e instituições privadas com o propósito de promover a organização de concertos ou entretenimentos com a participação de músicos, tal como por exemplo bailes. A primeira sociedade a ser fundada no espírito liberal, segundo os conhecimentos actuais foi a Sociedade Funchalense de Amigos das Ciências e das Artes em 1822 (*O Patriota Funchalense* 30-3-1822: 1-2), que é referida como uma das instituições que entre outras atribuições também promovia espectáculos, embora não se tenha conseguido encontrar nos periódicos na década de 1820, qualquer referência a concertos organizados por esta sociedade. De qualquer modo, é curioso salientar a preocupação liberal e anti-aristocrática destas novas sociedades. Por exemplo, em 1822, esta instituição foi acusada de ser «aristocrática» por um membro correspondente de Lisboa, crítica que um dos membros efectivos do Funchal, indignado, rebateu de forma contundente no periódico *O Patriota Funchalense* (*O Patriota Funchalense* 11-9-1822: 1).

Na década de 1820, mais precisamente em 1823, aparece ainda uma associação de cariz filantrópico a organizar eventos musicais. Neste ano, segundo *O Patriota Funchalense* a Philantropica Associação Funchalense da Escola Lancasteriana realizava «comemorações com concerto de muzica e baile promovido» (*O Patriota Funchalense* 1-2-1823: 1).

Após o período de alguma instabilidade política vivida na década de 1820, na década seguinte são constituídos pelo menos três clubes e uma sociedade. Em 1836, há conhecimento da fundação do Clube União – o qual terá tido curta duração, havendo poucos dados sobre a sua actividade – e do Clube Inglês, que teve uma vida mais longínqua, estando ainda em actividade na década de 1850, altura em que há indicações de que ainda organizava bailes (Silva 1994: 135). Dois anos depois, em 1838, surgiu a *Sociedade Harmonia*, que se destinava à prática e fruição musical (Pinto 2007: 23), que encontramos neste ano a realizar uma récita no *Teatro do Bom Gosto* (*A Chronica* 17-3-1838: 4), e em 1839 foi fundado um dos clubes madeirenses mais importantes do século XIX e o que teve a vida mais longínqua, o *Club Funchalense*. Este clube era suportado por algumas das principais famílias nacionais e estrangeiras a residir na Madeira e tinha como um dos principais propósitos promover alguns concertos de música vocal e instrumental (Carita e Mello 1988: 38), embora tenhamos encontrado este clube principalmente a organizar bailes.

Durante a década de 1840, o *Club Funchalense* e a *Sociedade Philarmónica*⁴⁵, sociedade de concertos fundada por António Frutuoso da Silva em 1840 e que se terá mantido em actividade até 1848, são as duas instituições

⁴⁵ Para mais informações sobre o funcionamento desta sociedade de concertos, ver o estudo de Rui Magno Pinto intitulado *Subsídios para a história da música na Madeira* (Pinto 2007).

que mais frequentemente aparecem a promover concertos ou bailes nos periódicos madeirenses. O *Club Funchalense*, como já foi referido anteriormente, aparece principalmente a promover bailes, não se tendo encontrado referências à organização de concertos musicais nesta instituição. De qualquer modo, é provável que neste clube houvesse momentos musicais mais informais, principalmente em redor do piano, visto que um dos seus primeiros presidentes foi o pianista Ricardo Porfírio d’Afonseca (1802-1858), cujas composições para piano chegaram a ser editadas em Nova Iorque.

A própria origem anglo-saxónica do nome desta colectividade indicia que o *Club Funchalense* era influenciado pela acção de alguns estrangeiros residentes na Madeira, principalmente ingleses. Uma evidente prova desta influência são alguns dos anúncios dos bailes do clube publicado no periódico *O Defensor*, onde alguns dos nomes dos organizadores são estrangeiros. Por exemplo, no dia 15 de Dezembro de 1841, o responsável pelo baile era o britânico Jose Phelps e no dia 17 de Janeiro de 1842, a organização estava a cargo de Thomas H. Edwards (*O Defensor* 11-12-1841: 1).

Esta influência britânica parece comprovar igualmente a proximidade do *Club Funchalense* aos ideais liberais, ideia que é reforçada pelo facto da família de Ricardo Porfírio d’Afonseca ser uma das mais prestigiadas entre a facção liberal do Funchal. Inclusivamente, o pianista chega a compor um hino para piano dedicado à Rainha D. Maria II, em que faz questão de referir na capa da partitura que está era a «Legítima Rainha de Portugal»⁴⁶. O próprio *Club* comemora em 1841, o dia de anos da Rainha, organizando um baile em sua veneração (*O Defensor* 10-4-1841: 1).

Por sua vez, a *Sociedade Philarmónica* era uma verdadeira sociedade de concertos de amadores. Fundada por António Maria Frutuoso da Silva, antigo cantor da Sé Patriarcal de Lisboa, o músico terá chegado à Madeira em 1837, tendo-se assumido como docente na cidade do Funchal, no ensino de «piano, rabeça e cantoria» (Pinto 2007: 24). Na fundação da *Sociedade Philarmónica* anunciava-se que se pretendia, por um lado, formar novos músicos e, por outro lado, promover espectáculos musicais em «Serões Beneficientes, Festejos Patrióticos e a acompanhar músicos distintos como o violinista Agostinho Robbio, o machetista Candido Drummond de Vasconcellos, o clarinetista Caetano Domingos Drolha e o pianista Ricardo Porfírio d’Afonseca» (Carita e Mello 1988: 39).

Na segunda metade do século XIX, continuam a proliferar sociedades de concertos e clubes que promoviam a prática musical. Em 1850, é conhe-

⁴⁶ Uma versão digitalizada deste hino encontra-se disponível na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia com a cota DEMP 325 (<http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

cida a existência da Sociedade Aglaia, que promovia a realização de bailes, visto que é sabido que o músico, pianista e compositor Duarte Joaquim dos Santos compôs uma polca para piano dedicada a esta sociedade cujo título era o próprio nome da colectividade: *Aglaia* (Carita e Mello 1988: 41)⁴⁷. Iguamente na década de 1850, há referências à fundação do Clube Recreativo, mais especificamente em 1855, embora nada se saiba sobre o seu funcionamento (Freitas 2006: 75).

A próxima sociedade de concertos da qual se tem conhecimento surge no ano de 1871: a Sociedade Recreio Literário dos Artistas Funchalenses. Esta sociedade foi fundada a 30 de Março daquele ano e tinha uma orquestra que começou a funcionar em finais de Abril, princípios de Maio «com instrumentos de fôlego e cordas» (Freitas 2008: 413).

Um dos músicos mais empreendedores na organização de colectividades neste período foi o violinista e maestro Agostinho Martins (1841-1909). Ao longo da sua vida musical, este artista funchalense fundou várias instituições, entre as quais se conhecem actualmente a Academia Marcos Portugal, a Sociedade de Concertos Funchalenses e a Filarmónica Restauração de Portugal (Clode 1983: 302).

A Sociedade de Concertos Funchalenses, instalada na Travessa do Surdo, foi fundada em 1871 e realizou o seu primeiro concerto a 17 de Janeiro de 1872. A Sociedade tinha uma orquestra e tinha como um dos propósitos principais o de permitir a alguns artistas locais tocar com mais regularidade, quer na orquestra, quer como solistas. Os músicos mais destacados nesta Sociedade foram Augusto José Miguéis (Saxofone), José Maria Fortunato da Silva (Flauta), o próprio Agostinho Martins e Eduardo Gomes da Silva (violinista). Actuam também com esta Sociedade artistas estrangeiros tais como Ernesto Mascheck e as suas alunas, o violoncelista César Augusto Cazella e Me. Mendelssohn e Carlo Orlandini, que dão uma série de concertos no Funchal (Melo 1992: 18-19).

Por sua vez, a Academia Marcos Portugal organizou alguns concertos durante a década de 1890, principalmente no *Teatro D. Maria Pia*. Esta sociedade de concertos tinha também uma orquestra própria, mas era frequente nos seus espectáculos participarem vários pianistas que residiam no Funchal, como comprovam alguns programas de concerto que nos foi possí-

⁴⁷ Conseguiu-se localizar uma versão incompleta desta partitura no Arquivo da Associação Recreio Musical União da Mocidade de São Roque. Esta Associação tem o Arquivo Musical de maior dimensão da Madeira, estando esta partitura de Duarte Joaquim dos Santos, no seio de uma Coleção de Música Manuscrita que pertenceu à família de Ricardo Porfírio d'Afonseca. Uma versão fac-simile encontra-se disponível na Biblioteca Online da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia (<http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>), com a cota DEMP 128.

vel observar. Entre os pianistas que colaboraram com a Academia Marcos Portugal destacam-se D. Leonor Ferraz, D. Maria Helena Portugal da Silveira, José Sarmiento (principalmente ao harmónio) e o maestro Francisco Vila y Dalmau (*Diário de Notícias* 9-3-1895: 1). Fundada em 1893, a Academia de Amadores de Música Marcos de Portugal ou Academia Marcos de Portugal foi fundada como uma escola e um agrupamento musical por Agostinho Martins. Apesar de realizar alguns concertos no *Teatro D. Maria Pia*, a Academia tinha um espaço para a realização de concertos na sua sede à Rua do Esmeraldo, 26 (Freitas 2008: 416).

Em 1887, há notícias de outra sociedade intitulada de Sociedade Artístico Musical. Esta sociedade, também conhecida como Sociedade 25 de Janeiro de 1887, deu o primeiro Concerto no dia 26 de Maio de 1887 no Palácio de S. Lourenço tendo sido dirigida por Francisco Vila Y Dalmau e tocado uma obra musical do compositor, pianista e professor Nuno Graceliano Lino. Poucos meses depois, a 23 de Julho a Sociedade deu um segundo Concerto no *Teatro Esperança*, desta feita em benefício do artista Fausto Molla (Freitas 2008: 415).

A partir da fundação do *Teatro D. Maria Pia*, em 1888, em alguns destes clubes e sociedades participavam cantores e instrumentistas que estavam ligadas às companhias que actuavam neste teatro. Um bom exemplo disso é o caso do Club União, do qual se encontram notícias a partir de 1888, e onde se pode confirmar a participação de cantores a interpretar trechos de ópera e zarzuelas, acompanhados por pequenas orquestra e onde o piano era um dos instrumentos utilizados:

Realisou-se na segunda-feira passada no Club União, uma festa a que concorreram [...] vários artistas amadores, tenor Battle, maestro Martin e mais dois artistas da companhia zarzuela. A orchestra composta de alguns dos nossos melhores artistas, executou com perfeição vários trechos de música que foram muito applaudidos. O snr. D. Miguel Martin tocou também ao piano (*Diário de Notícias* 17-5-1888: 1)

Uma notícia na década de 1890 demonstra bem que estes clubes tinham pianos pertencentes à própria colectividade, para utilização nas suas actividades de entretenimento. Prova disso mesmo, cinco anos depois da festa acima descrita, o Club União foi encerrado e entre o material levada a leilão, no acto de liquidação do clube, fazia parte «um magnifico piano de um dos melhores fabricantes allemãs» (*Diário de Notícias* 3-11-1893: 2)

Há ainda notícias de outra colectividade com o propósito de promover eventos musicais no último quartel do século XIX, o Clube Recreativo Musical. Este clube terá sido fundado por volta de 1888 e a sua actividade manteve-se pelo menos até 1903 (Silva e Meneses 1978 I: 269).

Segue-se um Quadro com uma lista não exaustiva de sociedades e clubes madeirenses com actividades musicais, em que o piano era provavelmente utilizado. Não se incluiu nesta lista as várias bandas filarmónicas, visto que eram sociedades onde o piano não era um instrumento normalmente utilizado.

Associações, Sociedades e Clubes funchalenses no século XIX com actividades musicais em que o piano provavelmente participava	Ano de fundação ou florescimento ⁴⁸	Fonte
Philantropica Associação Funchalense da Escola Lancasteriana	1823	<i>O Patriota Funchalense</i> 1-2-1823:1
Clube União	1836	Silva 1994: 135
Clube Inglês	1836	Silva 1994: 135
<i>Sociedade Harmonia</i>	1838	<i>A Chronica</i> 17-3-1838: 4
<i>Club Funchalense</i>	1839	Silva 1994: 135
<i>Sociedade Philharmonica</i>	1840	<i>O Defensor</i> 4-7-1840: 3
Sociedade Aglaia	1850	<i>Correio da Madeira</i> 4-1-1851: 2
Clube Recreativo	1855	Freitas 2008: 408
Sociedade Dramática Tália e Marte	1858	Carita e Mello 1988: 17
Sociedade de Concertos Funchalense	1871	Freitas 2008: 413
Sociedade Recreio Literário dos Artistas Funchalenses	1871	Freitas 2008: 413
Sociedade Artístico Musical	1887	Freitas 2008: 415
Clube Recreativo Musical	1888	Freitas 2008: 414
Club União	1888	<i>Diário de Notícias</i> 10-02-1888: 2
Academia Marcos Portugal	1893	<i>Diário de Notícias</i> 11-6-1893: 2

Quadro 9 – Sociedades e clubes madeirenses do século XIX com actividades musicais

⁴⁸ O Clube ou sociedade estava em funcionamento nesta data, embora tal não signifique que este seja o ano de fundação da mesma.

Saraus de beneficência

Apesar das sociedades e clubes acima indicados serem as colectividades que mais terão contribuído para o entretenimento musical funchalense, nem todos os convívios sociais com piano eram organizados por estas instituições. Ao longo do século XIX, os eventos sociais com música mais típicos no Funchal foram sem dúvida os bailes e saraus de beneficência, os quais poderiam ou não ser organizados pelos clubes ou sociedades.

No caso dos saraus de beneficência, em que o piano se tornou gradualmente um instrumento quase obrigatório, a iniciativa partia muitas vezes de comissões de senhoras, que aproveitavam o seu imenso tempo livre para se dedicarem a objectivos de caridade. Numa época em que espaços públicos como o teatro eram considerados na Madeira pouco próprios moralmente para as senhoras (*O Patriota Funchalense* 13-10-1821: 3-4), os saraus de beneficência constituíam assim uma das poucas oportunidades sociais para as senhoras apresentarem os seus talentos musicais em público.

Os espectáculos de beneficência têm uma longa tradição no Funchal, encontrando-se relatos sobre este tipo de eventos logo no primeiro periódico madeirense, *O Patriota Funchalense*. Os motivos de beneficência eram variados como se pode comprovar nas notícias. Enquanto na década de 1820, por exemplo, os primeiros eventos deste tipo encontrados são realizados em benefício de artistas (*O Patriota Funchalense* 21-11:1821:4; 12-1-1822: 4; 15-6-1822: 4; 7-9-1822: 4), a partir da década de 1830 encontram-se espectáculos de beneficência cujas receitas eram arrecadadas em proveito do hospital e dos enfermos (*A Chronica* 8-3-1838: 5; 17-3-1838: 4). Além do apoio a artistas e a doentes, encontram-se também concertos de beneficência em proveito dos «atormentados pela fome» (Carita e Mello 1988: 40) ou do «Asylo da Infância desvalida» (*Eco do Funchal* 7-11-1846: 4). A importância deste tipo de eventos era de tal ordem que quando foi criada a *Sociedade Philharmonica*, em 1840, referia-se nos estatutos que um dos principais objectivos era actuar em serões beneficentes actuar (Carita e Mello 1988: 39).

Deste modo, é normal que na década de 1840, se encontrem várias notícias de concertos de beneficência no Funchal, nos vários periódicos em actividade nesta época (*O Defensor*; *Eco do Funchal*; *O Madeirense*), sendo provável que nesta década o piano já fosse um instrumento central neste evento social. Por exemplo, numa publicação de 1849, encontra-se a referência à disponibilidade de uma senhora madeirense em emprestar o seu piano para um concerto de beneficência, afirmando-se no texto que a «A Illm.^a Senhora D. Justina Araujo offereceu igualmente o seu piano para servir no concerto» de beneficência, que deveria ser protagonizado pela «Orchestra da *Sociedade Philharmonica*, e alguns muzicos estrangeiros, que se achao na ilha» (Menezes 1849: 523-524).

Poucos anos depois, na década de 1850, há notícias de vários saraus de beneficência onde o piano ocupa um lugar central, encontrando-se inclusive algumas descrições pormenorizadas de saraus de beneficência, as quais nos permitem saber como decorria um evento deste tipo na época. Um bom exemplo disso, são os saraus organizados no Funchal pela grande cantora madeirense Júlia de França Netto, entre 1854 e 1861, que foram descritos com grande destaque na imprensa periódica da época. Neste período, Júlia de Atouguia de França Neto realizou 10 concertos de beneficência, os quais se destinavam a suprir as necessidades dos pobres e desfavorecidos (Pinto 2008: 10):

Concerto a beneficio dos pobres – No dia 28 do corrente tem logar na salla da eschola Lancasteriana, um concerto de musica vocal, promovido pela Exm.^a Sr.^a D. Julia de França Netto, a beneficio dos pobres da Cidade. Segundo nos informão, s. Exc.^a dispõe-se a cantar algumas *arias* escolhidas a seu gosto, que muito hão de agradar, pelo estilo e grandeza da voz, que excede a quantas temos ouvido na Madeira. S. Exc.^a que tanto se tem esforçado para levar á execução este piedoso intento, consta-nos que convidára algumas senhoras para a acompanharem neste acto de caridade; e coadjuvada por vários cantores e pela *Sociedade Philarmonica*, devemos esperar que uma concorrência numerosa, venha coroar os desejos desta illustre senhora; que tanto se interessa pela sorte dos desgraçados (*A Ordem* 16-12-1854: 3)

Beneficiários dos Concertos de Beneficência ao longo da década de 1850	Fonte
Asilos de Mendicidade e Infância desvalida	<i>A Ordem</i> 25-11-1854: 2
Artistas	<i>O Progressista</i> 24-3-1853: 3
Pobres	<i>A Ordem</i> 6-12-1854: 4
Santa Casa da Misericórdia	<i>A Ordem</i> 30-9-1855: 4
Cabo Verde	<i>A Ordem</i> 21-11-1855: 2
Instituto de Caridade	<i>A Ordem</i> 20-2-1856: 2
Vítimas da Febre Amarela em Lisboa	Pinto 2008: 11
Estabelecimentos pios	<i>A Ordem</i> 9-1-1858: 3
Habitantes Vila de Setúbal vítimas Terramoto	<i>A Ordem</i> 29-1-1859: 3
Orfãos de alguém recentemente falecido	<i>A Ordem</i> 19-9-1859: 2

Quadro 10 – Beneficiários dos concertos de beneficência ao longo da década de 1850

Os beneficiários dos concertos não eram apenas os residentes na Madeira, que passassem por dificuldades. Numa análise aos beneficiários de concertos ao longo da década de 1850, é possível concluir que os habitantes do Funchal eram também solidários com as dificuldades passadas noutros locais, tais como as vítimas do terramoto em Setúbal, ou ainda as vítimas da febre-amarela em Lisboa, ou mesmo os necessitados de ilhas próximas como Cabo Verde.

Estes saraus intensificam-se na década de 1860, altura em que uma das principais promotoras destes convívios musicais é a pianista Maria Paula Rego. Segue-se a descrição de um desses saraus, decorrido no dia 17 de Março de 1866, onde é possível observar quer a presença do piano como o instrumento central nestes eventos, quer outras características destes eventos tais como o tipo de repertório interpretado e a participação das mulheres como intérpretes⁴⁹:

Começou o concerto pela sinfonia da opera de Miró, o Marquez, que em parte, cremos, ser urna imitação da Norma [...].

Cantou depois o Sr. Platão Waxel uma canção popularissima da Russia, escrita por Klinovski. Mostrou mais uma vez o sr. Waxel o volume da sua voz brilhante e maleavel. Acompanhava-o o sr. José Sarmiento com tamanha segurança que o sr, Waxel confessára depois que nem nele pensava pela confiança que depositava na maneira de executar do simpático pianista.

Executou depois o sr. Sattler no piano um preludio e aria variada de Haendel e outro de Bach. Foi sobre motivos deste ultimo que Gounnod, o celebre autor do Fausto, fez a meditação para violino, órgão e piano, que ha anos nos deu o sr. Agostinho Martins Junior, em um concerto. O sr. Sattler interpretou com suavidade a musica dulcissima de melodias destes dois grandes génios musicais, mormente a de Bach que é admiravel de sentimento e de magestade.

Tivemos depois o Sonho de Mercadante, o soberbo imitador de Rossini. Foi executado este trecho pela Ex.ma Sra D. Maria Paula K Rego, Platão Waxel e Agostinho Martins. Esta musica que foi escrita pelo baritono, não era favorável ás forças vocais do sr. Waxel, que,

⁴⁹ Esta possibilidade de participação social activa das mulheres através da música é bastante relevante nesta época, principalmente se tivermos em consideração algumas das restrições sociais da mulher neste período. Por exemplo, Mário Vieira de Carvalho refere uma informação simbólica neste contexto, ao referir que «só a partir dos anos setenta do século XIX começou a haver muitas mulheres» na plateia do São Carlos (Carvalho 1993: 74).

todavia, a cantou com extremo gosto. O sr. Martins foi feliz no violino. Crêmos sêr esta una das composições que mais o cativam.

Seguiram-se dois coros [...] Concluiu esta primeira parte a sinfonia de Guilherme Tell, obra prima de Rossini. Merece esta composição musical urna menção particular. A sinfonia de Guilherme Tell é por certo a obra instrumental mais bela que saiu da pena do grande maestro de Pesaro. Esta sinfonia executada em dois pianos a oito mãos pela Ex.ma Senhora D. Maria Paula Rego e Srs. Berezowski, Bernes e Sattler, é um dos trechos mais notaveis que até hoje se tem ouvido no Funchal, até por ser rarissimo ver reunidos tantos talentos distintos. A E.x.ma Sr.a D. Maria Paula Rego e o sr. Berezowski executaram as partes principais. Começaram a peça por um admiravel adagio, cuja melodia teve o maior relevo da parte do sr Berezowski. Seguiram-se-lhe um ensemble e um presto, que, quanto à execução nada deixaram a desejar. O trecho mais notavel desta sinfonia é o duo que se dá entre a srna D. Maria Paula Rego e Berezowski. É uma melodia suissa do maximo enlevo e magistralmente variada. A Exma sr. D. Maria Paula Rego tocou esta melodia com verdadeira justeza de expressão e de graça, ao passo que o sr. Berezowski executava as variações que na orquestra pertencem á flauta, com precisão e delicadeza maravilhosas. A dificuldade desta parte da sinfonia, arranjada para piano, iguala a de um concerto, e os dois Virtuoses mostraram-se em verdade à altura do assunto [...]. Cabe notar aqui que temos este ano tres hospedes russos que tomam parte nos concertos que se tem dado ultimamente em beneficio dos pobres: os srs. B. Berezowski, G Komn, que tem excelente voz de baixo, e Platão Waxel, talento musical de subido merito, e que já por vezes temos apreciado nesta folha. E' para admirar que entre o numero consideravel de outros estrangeiros que ora estão nesta ilha, haja somente o Dr. Sattler que se haja prestado a estas festas musicais.

A segunda parte deste concerto foi deveras digna de registo, pois abriu com um trio a 6 mãos, sobre motivos do Trovador, graciosamente pelas Ex.mas Sr.s D. Julia, D. Margarida e D. Sara Araujo de Ornelas.

Tivemos então uma aria da *Martha* primorosamente cantada pelo Sr. Waxel.

[...] Deu-nos depois o Sr. Sattler uma mazurca e uma walsa de Chopin. Não se pode avaliar por estas duas peças o valor musical deste grande compositor-pianista.

Seguiu-se o dueto de Rossini A Serenata. Esta composição pertence ás Soirees musicais do eminente maestro, e faz parte da colecção de doze romanzas que publicou ha quase vinte anos. Cantaram este trecho a

Ex.^a Sr.a D. Carlota Dias de Almeida e o Sr. Platão de Waxel, que foram bastante aplaudidos.

Ouvimos em seguida a *Charidade*, duo de Rossini, arranjado para violino, piano e *quatuor*. E' esta a mesma peça que nos deu Robbio o eminente violinista, que promete vir visitar-nos d'aqui a três mezes. Compreende-se a dificuldade que teve o Sr. Agostinho Martins, escolhendo este trecho musical depois de o haver executado aquele grande artista duas vezes neste inverno. Mas o Sr. Martins soube sair triunfante de tamanho empreendimento, que tinha seus ares de temeridade. Robbio dá força e magestade este coro admiravel, Agostinho Martins compreende-o de outra fôrma. Da-lhe um tom mavioso, uma expressão affectuosa que é por momentos perfeita, A Snr.a D. Maria Paula Rego acompanhou-o em todas as modulações mais delicadas, penetrando perfeitamente o sentimento musical que animava o violinista madeirense, e embelezando este formoso trecho de musica com talento de execução superior ás dificuldades que exige na parte de piano [...].

Concluiu a segunda parte do concerto a famosa *Preghiera* da opera Moises, de Rossini (*Das Artes e da História da Madeira* 23-7-1949: 8).

A participação de estrangeiros nestes saraus deveria ser muito habitual, apesar do articulista anterior ter referido que haviam participado poucos visitantes no sarau acima descrito. Inclusivamente, encontram-se na imprensa periódica algumas notícias de saraus que são organizados conjuntamente por senhoras inglesas e portuguesas e onde o piano também entra, naturalmente. Por exemplo, em 1895, era divulgado no *Diário de Notícias*, em inglês e em português, que se iria organizar um sarau para angariar fundos para escolas e orfanatos, no qual iriam ser tocadas obras para piano, canto e Machete (*Diário de Notícias* 24-2-1895: 1).

Estas descrições de saraus de beneficência mantêm-se ao longo da segunda metade do século XIX e início do século XX, encontrando-se várias referências a estes eventos nas fontes da época. Por exemplo, em 1888, descrevia-se no livro *Observações sobre a Situação Económica da Madeira e sobre Reformas Agrarias* a importância de concertos musicais de beneficência, nos quais participavam madeirenses e estrangeiros (Heredia 1888: 40).

Não foram, no entanto, apenas as senhoras a organizar concertos de beneficência no Funchal. Por exemplo, o pianista e professor de piano José Sarmiento (1842-1905) promoveu vários concertos de beneficência na sua Quinta de Santa Luzia, onde inclusivamente recebeu vários músicos que visitavam a Madeira, os quais acompanhava ao piano ou ao harmónio (Clode 1983: 433).

Já em pleno século XX, esta tradição mantém-se continuando os saraus de beneficência a ser uma das poucas oportunidades de actuação fora do espaço doméstico para as meninas que aprendiam piano, sendo costume algumas professoras de piano apresentarem as suas alunas nestes eventos (*Almanach de Lembranças Madeirense*, 1909: 199).

Em pleno século XX estes saraus mantiveram-se e eram realizados igualmente por diversos motivos. Por exemplo, no dia 17 de Fevereiro, anunciava-se na imprensa periódica que uma comissão de senhoras organizava um serão de beneficência para ajudar a «Cruzada das Mulheres Portuguesas» (*A Verdade* 17-12-1917); pouco tempo depois, em 1920, vários pianistas promovem um sarau de beneficência para angariar fundos para o Hospital de Santa Isabel (Sarmiento 1966: 92), e em 1930, é organizado um concerto de beneficência para recolher fundos destinados a auxiliar as vítimas da «vaga da morte» em Câmara de Lobos (Rosa e Fernandes 1930: 47-48).

Locais públicos para concertos

As sociedades, os clubes e as comissões de senhoras tinham por vezes salões próprios para o desenvolvimento das suas actividades, os quais se adaptavam bem a espectáculos de menores dimensões. Apesar disso, foram construídos vários teatros no Funchal ao longo dos séculos XVIII e XIX, os quais eram os espaços privilegiados para a organização de concertos públicos. Entre os muitos espaços existentes no Funchal destacam-se o *Teatro Grande*, o *Teatro do Bom Gosto*, o *Teatro Prazer Regenerado*, o *Teatro da Concórdia*, o *Teatro “Tália e Marte”*, o *Teatro Esperança* e o *Teatro D. Maria Pia* (Carita e Mello 1988).

O primeiro espaço de espectáculos públicos importante do Funchal foi o *Teatro Grande*, construído em 1777, que era considerado na época a maior casa de espectáculos de Portugal depois do S. Carlos, tendo sido demolido por razões militares por ordem do Governador absolutista Álvaro de Sousa Macedo, em 1833 (Guerra 1992: 139). Nas notícias de actividades deste teatro encontram-se principalmente óperas, representações cómicas, danças e entremezes (*O Patriota Funchalense* 10-11-1821: 4), não se conhecendo, no entanto, qualquer referência à prática do piano neste espaço.

No primeiro quartel do século XIX, refira-se, há inclusivamente várias notícias a discutir a moralidade das récitas protagonizadas neste teatro do Funchal, considerando-se mesmo que era um espaço pouco próprio para levar senhoras (*O Patriota Funchalense* 13 e 20-10-1821: 3-4 e 5-6), situação que se mantém e alarga a outros teatros ao longo do século XIX, havendo, por exemplo, notícias em meados do século de que o *Teatro Concórdia* era «foco da imoralidade e das offensas villãs» (Carita e Mello 1988: 41)

Após a demolição do *Teatro Grande* continuou a funcionar no Funchal o *Teatro do Bom Gosto*, até 1838 – onde actuou pela primeira vez no Funchal o pianista Duarte Joaquim dos Santos (Pinto 2008: 2) –, tendo-se seguido um período em que a Madeira ficou desprovida de um teatro público de qualidade. A *Sociedade Philharmonica*, por exemplo, enfrentou algumas dificuldades para arranjar local para os seus concertos, tendo recorrido em 1841 à *Sala da Escola de Infância*, enquanto não estava preparado o seu Salão na Rua da Carreira (*O Defensor* 27-2-1841: 1).

Esta necessidade de um espaço condigno para concertos públicos é expressa por um articulista no periódico *O Defensor*, que apresenta em 1843 um projecto de construção de um novo teatro:

Trata-se de construir um Theatro, que suppra a falta que faz aquelle, que D. Alvaro n'um momento de vandalismo mandou arrasar. A maneira porque se pretende levar a effeito obra tão importante é por meio de accionistas, e as acções serão suavemente satisfeitas. Ainda não se tem assentado sobre o local. Uns querem que seja no actual mercado de S. João, e outros no local do antigo Chafariz. Este ultimo parece-nos o mais bem escolhido» (*O Defensor* 8-4-1843: 2).

Tal não significa que não houvesse teatros e espaços para realização de actuações musicais na década de 1840, visto que se conhecem espaços disponíveis para actuação musical neste período, tais como a *Sala da Escola Lancasteriana*, o *Teatro Concórdia* e o já citado *Salão da Sociedade Philharmonica*, na rua da Carreira. A questão central era que a qualidade destes espaços deveria estar longe da que tinha o recentemente demolido *Teatro Grande*. De qualquer modo, os espaços existentes nesta década foram palco de espectáculos de músicos virtuosos.

A *Sala da Escola Lancasteriana* foi uma das principais salas de concertos do Funchal até meados do século XIX, havendo algumas notícias de actuações musicais com participação de piano. Por exemplo, o violoncelista virtuoso César Augusto Cazella, que se apresentava como «violoncelista particular do rei da Sardenha» actuou na *Sala da Escola Lancasteriana* entre Dezembro de 1850 e Janeiro de 1851, quase sempre acompanhado ao piano por Duarte Joaquim dos Santos. Esta sala terá sido um dos lugares de actuação privilegiado dos virtuosos que visitavam a Madeira visto que, o violonista Agostinho Robbio – que se apresentava como «discípulo distinto do Immortal Paganini, por quem foi premiado com a sua própria rabeça e Medalha d'Honra» – também actuou neste espaço entre Fevereiro e Maio de 1850 (Carita e Mello 1988: 42).

Foi também na Escola Lancasteriana que a conceituada intérprete madeirense Júlia de Atouguia de França Neto realizou a 28 de Dezembro de 1854 o

primeiro concerto em benefício dos pobres, de uma série de espectáculos de beneficência que decorreram ao longo desta década. A intérprete foi acompanhada ao piano também por Duarte Joaquim dos Santos (Pinto 2008: 10).

Até ao ano de 1873, altura em que se deixa de encontrar notícias sobre actividade concertística nesta sala, aparecem ainda mais pianistas a actuar neste espaço, embora muitas vezes no papel de pianistas acompanhadores: António Bernes (*O Progressista* 24-12-1852: 4), João Fradesso Bello (*A Ordem* 5-3-1856: 4), e ainda um jovem pianista brasileiro, Hermenegildo Liguori, que tocou como solista (*A Voz do Povo* 1-12-1870: 3) e que dias mais tarde tinha a seguinte crítica num periódico, a qual ilustra bem o tipo de repertório executado, bem como a existência de uma orquestra com músicos madeirenses a acompanhar:

O ultimo concerto dado nesta cidade pelo jovem pianista brasileiro Hermenegildo Liguori, cujo producto foi dividido em duas partes – uma para este distinto artista, a outra em beneficio dos asylados. Tomaram parte, é muito importante, nesta festa de caridade e em obsequio ao jovem pianista, os srs. Anselmo B. de Freitas Serrão Júnior, Artur Sarmiento, Augusto Migueis e Simões. O programma não foi completamente preenchido, pois faltou a Romansa cantada pelo sr. Liguori, pai, e o divertimento para flauta da opera “Puritano” foi substituído por interessantes trechos da Norma. A orchestra executou as symphonias prometidas, especialmente a segunda e a terceira com muito gosto. O sr. Liguori, filho, é, como já dissemos, um pianista distinto, e neste concerto tornou-se admirável na Phantasia da Lúcia e no Miserere executado só com a mão esquerda (*A Voz do Povo* 1-12-1870: 3).

No seguinte quadro, é possível observar alguns dados interessantes sobre os concertos realizados nesta Sala entre 1847 e 1873, visto que exemplificam o tipo de repertório virtuosístico aqui tocado, bem como os preços dos concertos e os músicos envolvidos.

Um terceiro espaço de concertos importante na década de 1840 foi o teatro da *Sociedade Dramática Concórdia* construído em 1843. Tratava-se de um pequeno teatro localizado na Rua do Monteiro, no Funchal, onde se apresentou igualmente em público o violinista Agostinho Robbio. O teatro terá funcionado até 1853, altura em fecha para ser demolido (Carita e Mello 1988: 40 e 43).

Finalmente, há ainda que mencionar o *Teatro Prazer Regenerado*. Inaugurado a 20 de Dezembro 1840, o seu nome é influenciado pelos ideais do liberalismo e consta que comportava cerca de 500 pessoas (Carita e Mello 1988: 17 e 37).

Concertos na <i>Sala da Escola Lancasteriana</i> (1847-1873)				
Artista principal	Preço	Repertório	Músicos que colaboram	Fonte
Theodoro Xavier da Costa	Sem dados	Concerto Instrumental; várias peças favoritas	melhores artistas desta ilha e alguns curiosos	<i>O Madeirense</i> 27-11-1847: 4
Agostinho Robbio (Rabequista)	600 Reis	Sem dados	Sem dados	<i>Correio da Madeira</i> 16-2-1850: 4
Cezar Augusto Cazella [violoncelista]	Sem dados	Sem dados	curiosos que compõem a philharmonica desta Ilha, e o Ilm.º Snr. Duarte Joaquim dos Santos	<i>Correio da Madeira</i> 18-1-1851: 4
Daniel Imbert (flautista)	600 Reis	Fantasia sobre motivos de Opera [...] Dueto brilhante para Piano e Flauta [...] Potpurri [...] Terceto de Piano, Rabeca e Flauta	coadjuvado pela <i>Sociedade Philharmonica</i> ; Snrs. Frederico Drolhe; Antonio Bernes, José Antonio de Miranda	<i>A Ordem</i> 14-8-1852: 4; <i>O Progressista</i> 4-9-1852: 4; <i>O Progressista</i> 24-12-1852: 4
Mr. Emon (Cantor)	Sem dados	bella Selecção de musica dos compositores mais populares.	sua senhora e de duas enteadas [...] e auxiliado pela <i>Sociedade Philharmonica</i> ,	<i>O Progressista</i> 3-3-1853: 4
D. Julia de França Netto (cantora)	Sem dados	algumas <i>arias</i> escolhidas a seu gosto	algumas senhoras para a acompanharem neste acto de caridade; e coadjuvada por vários cantores e pela <i>Sociedade Philharmonica</i>	<i>A Ordem</i> 16-12-1854: 3
Charles Elliot, (Rabequista)	600 Reis	Variações; Aria, com Variações; Andante, Aria e variações barleslescas	alguns senhores, tanto artistas como curiosos; O sr. João Fradeço Bello presidira no Piano-forte	<i>A Ordem</i> 5-3-1856: 4
Arthur F. Reimhardt (contrabaixo).	600 Reis	Sem dados	Sem dados	<i>A Voz do Povo</i> 25-2-1869: 4

Hermenegildo Liguori (Pianista)		Phantasia da Lúcia; Miserere executado só com a mão esquerda	Anselmo B. de Freitas Serrão Júnior, Artur Sarmiento, Augusto Migueis e Simões	<i>A Voz do Povo</i> 17-11-1870: 4
Nelida Martinon (cantora)	Sem dados	variações de Rode, Juanita e rondo da Sonambula		<i>A Voz do Povo</i> 1-12-1870: 3
Sr. Ernesto Mascheck [Violinista]	Sem dados		grande número de seus discípulos	<i>A Voz do Povo</i> 24-10-1872
Maria da Gloria de Nobrega Soares.	Sem dados		coadjuvada pelo eminente violinista, mr.Ernesto Mascheck, e outros distintos artistas e amadores	<i>A Madeira Liberal</i> , 23- -11-1872: 4
IRMÃOS CRONER A. Croner (Flauta) R. Croner (Saxofone e Clarinete).	720 reis.	Symphonia; Concerto, à moderna; Phantasia para saxophone; Phantasia para clarinete; Thema e variações; Grande duetto para flauta e clarinete		<i>A Voz do Povo</i> 13-2-1873: 4

Quadro 11 – Concertos públicos na *Sala da Escola Lancasteriana*
(1847-1873)

Apesar da oferta variada de espaços de concerto, a qualidade dos mesmos voltou a ser motivo de crítica. Numa carta de 26 de Janeiro de 1850, o Governador Conselheiro José Silvestre Ribeiro queixou-se à Câmara Municipal da falta de um edifício condigno para espectáculos, lacuna que havia sido apontada por um «grande número de illustres estrangeiros» os quais sentiam «a muito sensível falta do interessantíssimo recreio [...] que o Theatro procura» (Carita e Mello 1988: 43).

De qualquer modo, este problema continuou sem a solução ideal e, por exemplo, em 1855, no segundo concerto de beneficência organizado por Júlia de França Neto, o espaço de actuação foi novamente a sala de uma escola, desta feita o *Salão da Escola Central*. Três anos mais tarde, a 2 de Fevereiro de 1858, a cantora voltou a organizar um concerto benemérito, em benefício das vítimas da febre-amarela de Lisboa, que decorreu na *Sala Grande do Palácio de São Lourenço* (Pinto 2008: 11)

No final da década de 1850, seriam criados mais dois novos espaços no Funchal. Em 1858, é fundada a sociedade dramática denominada *Tália*, onde participam vários militares e que veio a designar-se posteriormente de *Tália e Marte*, em homenagem à classe militar (Carita e Mello 1988: 17). Por exemplo, no teatro desta sociedade organizaram-se várias peças em que participaram músicos madeirenses e alguns da banda militar. A sociedade durou pouco tempo e terá desaparecido por volta de 1864 (Carita e Mello 1988: 19).

O espaço mais importante fundado no final desta década foi o *Teatro Esperança*. Fundado no dia 10 de Março de 1859, este espaço foi o local de concertos mais importante do Funchal até ao aparecimento do *Teatro D. Maria Pia* em 1888, tendo recebido músicos virtuosos do panorama internacional como a cantora Anna Bishop, que ali realizou alguns concertos acompanhada pelo pianista e vocalista Charles Lescelles (*Diário de Notícias* 15-12-1876: 3), e companhias operáticas como a *Companhia Dramática Italiana*. Esta última trouxe à Madeira as cantoras Dejean e Sauzin e o tenor Verdini. O director de orquestra era D. Francisco Vila y Dalmau (Carita e Mello 1988: 53), que veio mais tarde a instalar-se permanentemente na Madeira e que viria a ser o maestro mais importante no Funchal no último quartel do século XIX. Esta companhia de cantores terá produzido no *Teatro Esperança* várias óperas italianas famosas na íntegra (Melo, 1992: 19). A Empresa que dirige o *Teatro Esperança* sobreviveu até 1883, altura em que vende o teatro ao Conde Canavial, que o adapta e transforma num teatro familiar (Carita e Mello 1988: 53).

Em 1888, fundou-se o *Teatro D. Maria Pia*, espaço que entretanto já recebeu vários nomes – *Teatro Dr. Manuel Arriaga* e *Teatro Baltazar Dias* – e que ainda hoje se encontra activo no Funchal. As obras de construção terão sido concluídas em 1887, altura em que a Orquestra da Associação Musical 25 de Janeiro deu um concerto para experimentar as condições acústicas da nova sala. No início de 1888, mais especificamente no dia 11 de Março, o Teatro é inaugurado oficialmente por uma companhia espanhola, contratada pelo negociante espanhol D. José Zamorano, estabelecido no Funchal. A primeira peça a ser representada foi a zarzuela «Las dos Princesas» (Carita e Mello 1988: 63).

Em pleno século XX, os espaços de actuação para os músicos começam a alterar-se gradualmente. Enquanto no período de 1820-1880 há poucos espaços públicos a contratar músicos para actuarem regularmente, no final do século XIX são construídos cafés, teatros, cinemas, casinos, hotéis e outras instituições que necessitam de músicos para entretenimento de madeirenses e de turistas. Passamos de uma situação em que os músicos eram solicitados maioritariamente para dinamizar bailes esporádicos em clubes ou

para actuações fortuitas nos teatros, para uma situação em que existem vários espaços em simultâneo a necessitar de actividades musicais, por vezes diárias.

Nestes espaços, além dos grupos de músicos residentes, também actuavam cantores e pianistas que vinham de fora da Madeira, sendo notório a grande variedade de eventos promovidos. Ao nível do canto, no Salão Central Cinematographo Gaumont, por exemplo, há notícia de «duas soberbas

Espaços do Funchal onde se realizaram concertos públicos com piano ou outras actividades musicais importantes (século XIX)		
Local	Período de Actividade	Fonte
<i>Teatro Grande</i>	1777-1833	Guerra, 2002
<i>Teatro do Bom Gosto</i>	ca. 1820-1838	Carita e Mello 1988; <i>O Defensor da Liberdade</i> , 1-12-1827; 1
<i>Sala da Escola Lancasteriana</i>	ca. 1840-ca.1873	Carita e Mello 1988; <i>A Voz do Povo</i> 20-02-1873
<i>Teatro Prazer Regenerado</i>	1840-?	Carita e Mello 1988
<i>Sala da Escola da Infancia (Sociedade Philharmonica)</i>	1841	<i>O Defensor</i> 27-02-1841
Salão da <i>Sociedade Philharmonica</i> (ou Sala da Casa da Rua da Carreira – lotação para mais de 300 pessoas)	1841-1845	<i>O Defensor</i> 11-12-1841; Pinto 2006
<i>Teatro Concórdia</i>	1843 – 1853	<i>O Defensor</i> 22-07-1843; Carita e Mello 1988
<i>Sala da Escola Central</i>	1855 ⁵⁰	Pinto 2008
<i>Sala Grande do Palácio de São Lourenço</i>	1858	<i>A Ordem</i> 13-02-1858; Pinto 2008
<i>Teatro Tália e Marte</i>	1858-ca. 1864	Carita e Mello 1988
<i>Paço Episcopal</i>	1859	<i>A Ordem</i> 29-10-1859
<i>Teatro Esperança</i>	1859-1883	Carita e Mello 1988
<i>Teatro D. Maria Pia</i>	1888 à Actualidade	Carita e Mello 1988
<i>Quinta Vigia</i>	1888	<i>Diário de Notícias</i> 4-2-1888

Quadro 12 – Espaços do Funchal onde se realizaram concertos públicos no século XIX

⁵⁰ Neste ano há notícias de estar em actividade, desconhecendo-se a data de inauguração e a data em que deixou de estar activa para concertos.

sessões, onde para além da Overture pelo Quartetto João de Deus, cantou o baritono Ricardo Ossorio acompanhado pela pianista Codina» (*Diário de Notícias* 19-6-1911: 3). Ainda neste ano, no *Salão Ideal*, organizava-se um evento com uma companhia infantil de variedades «composta por cinco engraçadíssimas creanças dos 4 aos 11 anos, acompanhadas pelo distinctissimo actor canconetista Antonio Tavares e d’um hábil professor de musica

Ano (com grupo musical a actuar)	Espaço Público com Grupo Musical a actuar (Lista não exaustiva)	Referência à prática musical com piano	Fonte
1905	Quinta Santana	Sem dados	Freitas 2008: 420
1906	Monte Stranger Club	Sem dados	Freitas 2008: 419
1906	Ateneu Comercial	Sim	Freitas 2008: 419; <i>Diário de Notícias</i> : 7-12-1926: 1
1907	Club dos Estrangeiros (Casino da Quinta Pavão)	Sim	Carita e Mello 1988: 73; <i>Diário de Notícias</i> 18-2-1922: 4
1909	Hotel Belo-Monte	Sem dados	Freitas 2008: 420
1910	Pavilhão Paris	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 17-12-1910: 3
1910	Novo Club Restauração	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 17-4-1910: 1; <i>Diário de Notícias</i> 13-2-1920: 3
1911	Hotel Bella Vista	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 23-1-1911: 1
1911	Salão Ideal	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 22-6-1911: 3
1911	Salão Central Cinematographo Gaumont	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 19-6-1911: 3
1912	Teatro Circo	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 2-2-1912: 3; <i>Diário da Madeira</i> 2-4-1916: 2
1913	Hotel Savoy	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 12-1-1913: 2; <i>Diário de Notícias</i> 10-3-1929: 5
1919	Casino “Vitoria”	Sim	<i>Diário de Notícias</i> 26-10-1919: 2

Quadro 13 – Espaços públicos com grupos musicais a actuar
(1905-1919)

que acompanhará ao piano o bello quartetto “Nascimento”» (*Diário de Notícias*: 22-6-1911: 3). Outro exemplo, no Pavilhão Paris, encontra-se em 1914 uma referência a um espectáculo em que toma «parte a distincta professora de piano do Conservatório de Madrid, Srt.^a Virginia Rico de Medarde, que executará várias e escolhidas peças do repertorio moderno (*Diário de Notícias* 6-4-1914: 2).

Prova de que o piano era um instrumento importante nestes espaços, é o facto da administração do Casino Vitória considerar relevante publicar anúncios durante três dias num periódico do Funchal, que iria adquirir um piano da marca francesa Érard (o itálico é do autor):

“Casino Vitória” – de ora ávante haverá neste casino “matinéés” ás segundas e quintasfeiras, pelas 20 horas, havendo grande entusiasmo por estas diversões. Pelo “San Miguel” *chegou de Lisboa, para o “Vitoria” um magnífico piano “Erard”*, sendo esperado brevemente da capital um terceto composto de distintos artistas que presentemente está trabalhando no “Casino Peninsular”, da Figueira da Foz (*Diário de Notícias*: 26, 28 e 29-10-1919: 1 e 2).

Este novo contexto comercial trouxe grandes alterações ao tipo de agrupamentos musicais existentes. Em poucos anos, surgem vários grupos profissionais de pequena dimensão, normalmente designados de sextetos, quintetos ou quartetos e onde o pianista ou o violinista era normalmente o líder do grupo. Assim, e principalmente a partir da década de 1890, acentuando-se a partir do início do século XX, são criados muitos grupos de músicos profissionais para actuar nos espaços referidos no quadro anterior.

Este é um fenómeno pioneiro na Madeira de proliferação de grupos profissionais que se viria a acentuar ainda mais a partir das décadas de 1940, principalmente devido ao elevado aumento dos hotéis e da oferta turística madeirense, que fez aumentar bastante o número de grupos musicais (Sardinha e Camacho, 2006). Assim, assistimos neste período, grosso modo de 1890 a 1930, a uma primeira fase de profissionalização da classe dos músicos como está bem evidente na lista apresentada no quadro seguinte.

Entre estes espaços todos acima citados, o mais importante no período de 1888 a 1930 foi indubitavelmente o *Teatro D. Maria Pia*. Desde a sua fundação até à data de 1932 – ano em que este teatro passa a funcionar principalmente como sala de cinema (Carita e Mello 1988: 115) –, este foi o espaço privilegiado do Funchal para concertos públicos, tendo nele actuado várias companhias de *ópera*, de *revista*, de *zarzuelas* e muitos músicos virtuosos, entre os quais vários pianistas, alguns estabelecidos na Madeira. Estas apresentações em público de pianistas virtuosos, quer sejam profissionais, quer amadores, foi igualmente uma das causas importantes da promo-

Ano	Grupos de Músicos Profissionais (1890-1922) Lista não exaustiva
1897	Sexteto de Evaristo Guedes
1900	Sexteto dos Srs. Nunos
1905	Sexteto Espanhol da Quinta Santana
1906	Sexteto Agostinho Martins
1906	Sexteto António de Aguiar
1909	Sexteto Espanhol da Quinta Pavão
1909	Sexteto de Nuno Graciliano Lino (mais tarde Quarteto)
1909	O Sexteto Nascimento (mais tarde Quarteto e Quinteto)
1909	Orquestra Belo-Monte
1911	Quarteto João de Deus
1916	Sexteto Joaquim Casimiro
1919	Sexteto Cesar Magliano
1920	Sexteto Passos Freitas
1920	Quarteto Acacio Santos
1922	Quarteto do Hotel Savoy

Quadro 14 – Lista de grupos musicais profissionais (1897-1922)

ção do piano no século XIX. No capítulo sobre a emergência do virtuosismo, que se segue, são apresentados alguns dos músicos virtuosos que actuaram na Madeira.

Músicos virtuosos

A popularidade da música para piano solo foi incentivada pela figura do pianista virtuoso de concerto (Plantinga 2004: 4). O músico virtuoso que apresentava os seus dotes em público e alcançava a admiração social foi um dos elementos que contribuiu para que o piano fosse um instrumento ao qual os jovens acreditassem valer a pena dedicar horas de estudo nos seus tempos livres.

Apercebendo-se dessa importância dos pianistas virtuosos no aumento da prática do piano e, conseqüentemente, das vendas, os construtores de piano promoveram inclusivamente ligações entre as suas marcas e os instrumentistas de melhor qualidade. Em 1830, a construtora Pleyel abre uma sala de concertos em Paris para que o público pudesse ouvir os grandes intérpretes nos

seus pianos e, pouco tempo depois, o seu exemplo foi seguido pelo fabricante Erard. Além das salas de concertos, as construtoras começaram também a organizar tournées internacionais de modo a abrir novos mercados para os seus instrumentos. Por exemplo, Liszt esteve ligado à marca Erard e Kalkbrenner à Pleyel, organizando estes fabricantes circuitos de concertos internacionais, em que estes pianistas tinham de actuar com pianos da marca respectiva (Parakilas 2002: 153-154). O próprio pianista português Viana da Mota, quando veio à Madeira em 1895, para actuar com o violinista portuense Bernardo Moreira de Sá, deveria ter actuado com um piano da marca Erard, visto que o *Diário de Notícias* do Funchal anunciava que «o piano do concerto é um Erard que veio expressamente de Paris» (*Diário de Notícias* 10-4-1895: 2). Tal não chegou a acontecer – provavelmente o envio do piano sofreu um atraso –, porque no dia 17 de Abril, no anúncio da 2.ª actuação de Viana da Mota no mesmo periódico, os promotores agradeciam ao Sr. Vasco da S. Pereira, pelo empréstimo de um piano para o concerto.

Na Madeira, há uma longa lista de músicos virtuosos, maioritariamente pianistas, que se apresentaram em público nas salas de concerto e que incentivaram a prática deste instrumento. Os primeiros que se conhecem são o pianista Duarte Joaquim dos Santos e o músico francês Carlos Guigou (violinista, compositor e pianista), em 1827. Neste ano, há notícia de que Duarte Joaquim dos Santos interpretou um concerto para piano num concerto em *benefício* de Carlos Guigou, realizado no *Teatro do Bom Gosto* em 28 de Novembro deste ano (Pinto 2008: 2). Neste concerto, ambos os instrumentistas actuam e causam grande admiração, como se pode confirmar na seguinte notícia sobre o concerto:

O Theatro DO BOM GOSTO, Quarta feira, no Beneficio do Professor de Rabeca M. Guigou do Conservatório de Paris, pareceu acordar do seu longo adormecimento. Com efeito não he fácil exceder o Beneficiado no seu Instrumento. Não sabemos que admirar mais nele, se a execução, se o conhecimento e bom gosto das Peças, ou se a firmeza com que manejava o arco sem que a sua phisionomia sofresse a menor alteração. He confessado pelos conhecedores da Arte, o seu excessivo merito na idade talvez de 26 annos. A Symphonia do Sr. Duarte Joaquim dos Santos, pela primeira vez tocada, faz grande honra ao seu Author, e se não fosse parecer importunas, muitas pessoas vimos nós com grandes desejos de a ver repetida. O Concerto do mesmo Sr. no Piano mereceo-lhe os mais bem devidos applauzos (*O Defensor da Liberdade*, 1-12-1827: 1).

Este parece ter sido um caso relativamente precoce no Funchal, visto que a maioria das notícias sobre músicos virtuosos a actuar em concerto na

Madeira surgem principalmente na década de 1840, tal como acontece igualmente em Lisboa, cidade que a partir de meados desta década começa a integrar o circuito de concertos dos grandes virtuosos. Por exemplo, em 1845, Liszt actua em Lisboa; passado poucos anos, em 1849, é a vez do pianista russo Antonio Kontsky; e em 1850, é a vez do pianista Oscar Pfeiffer (Borges 2002: 488), o qual também veio a actuar no Funchal pouco tempo depois.

Na Madeira, ainda antes de em 1843 se iniciarem as visitas de alguns dos grandes virtuosos do panorama musical nacional e internacional, um dos músicos que mais terá promovido a prática do piano em público foi o madeirense Ricardo Porfírio da Fonseca. Prova disso, aquando da criação da Sociedade Philarmónica um dos propósitos assumidos desta colectividade era «acompanhar músicos distintos» entre os quais se destacava o pianista Ricardo Porfírio da Fonseca (Carita e Mello 1988: 39).

No entanto, o primeiro grande virtuoso a visitar a Madeira nesta década não foi um pianista, mas novamente um violinista: Agostinho Robbio, que, como já se referiu, apresentava-se como violinista discípulo do imortal Paganini (Carita e Mello 1988: 17 e 40)⁵¹. Robbio foi um dos músicos que mais sucesso alcançou no Funchal, tendo actuado nesta cidade por diversas vezes. A primeira actuação conhecida ocorre em 1843 no Teatro Concórdia (*O Defensor* 22-7-1843: 1) e a última por volta de 1866 (*A Gazeta da Madeira* 1-2-1866: 3).

Seguiu-se o violoncelista Cesar Casella, que depois de actuar em Lisboa, viajou também para o Funchal, tendo aqui actuado com acompanhamento de Duarte Joaquim dos Santos ao Piano, em Dezembro de 1850 (Pinto 2008: 3). No início de 1851, devido à circunstância de se encontrar também o violinista Robbio no Funchal, ambos os virtuosos realizam um espectáculo em conjunto, a pedido de várias personalidades do Funchal:

Os dois artistas Cesar Augusto Casella e Agostinho Robbio, cedendo ao desejo de vários Cavalheiros mostrarão de os ouvir em um Concerto, em que se fizerem entender juntos, antes da proxima e saudosa retirada desta Ilha, ainda benevolamente coadjuvados pelos Ilm.^{os} Snrs. que cumpõem a Orchestra, anunciarão este extraordinário Concerto (como consta dos programmas) para o dia 3 de Março na Salla da Scholla Lancasteriana. Entrada ás 7 e meia horas. Preço do bilhete 600 reis (*Correio da Madeira* 1-3-1851: 4).

⁵¹ Agostinho Robbio terá sido um dos melhores discípulos de Camillo Sivori, violinista que Paganini considerava ser o único que poderia afirmar-se como seu discípulo (Noguera s. d.). Neste contexto, compreende-se que Robbio se assumisse como fazendo parte da linhagem de Paganini.

Em Março de 1852, a comunicação social madeirense anunciava a chegada do pianista austríaco Óscar Pfeiffer, que era apresentado como um virtuoso do piano, que tocava com a «mão esquerda o que duas ou mais mãos dificilmente executavão» (Carita e Mello 1988: 43)⁵².

Ao longo da década de 1850 e de 1860, principalmente nas notícias dos saraus de beneficência surgem outros pianistas a actuar em público a mostrar os seus dotes. Destacam-se os já referidos Dr. Sattler, o madeirense António Bernes, a pianista Maria Paula Rego, entre outros.

Na década de 1870, uma das mais elogiadas actuações no Funchal terá sido a protagonizada pela prestigiada cantora inglesa Anna Bishop, que actuou no Funchal acompanhada pelo pianista Charles Lascelles (*Diário de Notícias* 13-12-1876: 1). Além dos naturais elogios à famosa cantora, um articulista funchalense elogiava o pianista por «tocar tudo de memória, ter sangue frio e não se enganar». O culto da figura do virtuoso era ainda aprofundado no *Diário de Notícias*, através da publicação das biografias dos dois músicos, onde se destacavam os grandes feitos (*Diário de Notícias* 19-12-1876: 2).

Tal como nas décadas anteriores, encontra-se também no último quartel do século XIX alguns músicos estrangeiros, que passam longas estadas na Madeira, a actuar em público enquanto residem no Funchal. Exemplo disso mesmo encontra-se no dia 31 de Dezembro de 1883, altura em que é organizada uma *soirée* no Palácio de S. Pedro por três turistas, que se encontravam hospedados no Hotel Sheffield. A referida *soirée* alternava entre uma vertente de baile e outra de demonstração de virtuosismo instrumental, como era comum na época. Assim, nas interrupções das danças, o estrangeiro E. Mascheck tocou peças para violino as quais foram acompanhadas ao piano por W. Ten. Brock e G. Sarmiento (*Diário de Notícias*: 3-1-1883: 1).

Na década de 1890, o piano continua a ser um dos instrumentos em destaque nas apresentações públicas funchalenses, destacando-se neste período a vinda do pianista virtuoso Viana da Mota, em duo com o violinista Bernardo Moreira de Sá. A reacção ao pianista português em 1895 é bem demonstrativa da influência e impacto dos pianistas virtuosos na comunicação social. Além de terem saído várias notícias a divulgar e elogiar os sucessos do afamado pianista português antes da sua chegada à Madeira, após o segundo concerto de Viana da Mota um jornalista madeirense exclamava da

⁵² É curioso realçar o paralelo existente entre a Madeira e o arquipélago dos Açores. Os virtuosos aqui referenciados que visitaram o Funchal – Robbio, Pfeiffer e Casella, apenas para citar alguns – também visitaram os Açores durante a década de 1850 (Cymbron 2006), comprovando que a história dos dois arquipélagos têm bastantes elementos em comum.

seguinte maneira a sua admiração: «Nunca ouvimos nada assim» (*Diário de Notícias* 19-4-1895: 2).

Outros pianistas apresentaram-se em público neste período e receberam boas críticas na comunicação social: o portuense Moreira de Sá, antes de tocar em duo com Viana da Mota, acompanhou no Funchal ao piano a cantora Madalena Xabregas em 1890; Em 1892, a pianista madeirense D. Deolinda Rosa e Silva, que em 1895 prossegue estudos na Alemanha (*Diário de Notícias* 3-8-1895: 1), executa uma peça da sua autoria neste espaço, no mesmo concerto em que o espanhol estabelecido no Funchal Francisco Vila y Dalmau também toca ao piano (Carita e Mello 1988: 64-65); para terminar, ainda em 1895, a harpista D. Rachel Loisello organiza neste teatro um concerto em que participam outras duas pianistas madeirenses, D. Leonor Ferraz e D. Maria Helena Portugal da Silveira (*Diário de Notícias* 9-3-1895: 1).

Ao longo do primeiro quartel do século XX, este culto do pianista virtuoso e da apresentação ao piano em público mantém-se regularmente, apesar de ser um período conturbado politicamente. Um dado curioso, está relacionado com o aparente aumento de mulheres a apresentar-se em público, fora do contexto dos saraus de beneficência.

Em 1904, as jovens pianistas madeirenses Olga de Freitas e Cora Cunha – melhores discípulas de Maria Capitolina Crawford do Nascimento Figueira (*Almanach de Lembranças* 1909: 199) – participam num concerto no Teatro, organizado pelo tenor lírico português Joaquim Tavares. Poucos anos mais tarde, em 1911, uma mulher aparece inclusivamente a realizar alguns concertos de piano a solo no Teatro Municipal. Finalmente, em 1920, noutra concerto realizado no Teatro, com a participação de vários pianistas madeirenses, fica bem evidente o aumento do protagonismo das mulheres nos concertos públicos com piano, como se pode facilmente deduzir da seguinte lista de protagonistas nesta apresentação: D. Maria Amália Rocha de Gouveia, D. Maria Alice Conceição Rodrigues, D. Maria e D. Henriqueta Duarte, D. Vera Rebelo, D. Maria Bela Araújo e Carlos Mendes Rocha de Gouveia (Carita e Mello 1988: 72, 84 e 98).

Na década de 1920, o Funchal continuou a receber a visita de vários pianistas virtuosos vindos de fora da Ilha. Em 1922, o pianista português Óscar da Silva tocou no Casino Pavão e realizou também uma palestra sobre Chopin, onde interpretou algumas obras do compositor romântico. No mesmo ano, a pianista portuense Maria Antonieta Aussenac, discípula de Viana da Mota, faz escala no Funchal, vinda da América do Sul, e realiza um concerto no Teatro Municipal; em 1923, é a vez do pianista Alexandre Kovaski apresentar-se em público a solo, também no Teatro Municipal; e, finalmente, também em 1923, a cantora madeirense D. Gabriela Jardim

Straus apresenta um concerto em que é acompanhada pelo pianista húngaro, Bohm Wilmes (Carita e Mello 1988: 100-102), o qual encontramos a residir no Funchal ainda em 1925, altura em que actua num trio de cordas com piano constituído por Wilbraham (violino), Nuno Lino (violoncelo), João Lino (contrabaixo) e o próprio Bohm (piano) (*Diário de Notícias* 8-1-1925: 1).

No início da década de 1930, os concertos com piano solo ou em duo com outros instrumentos, parecem começar a desaparecer, tendo inclusivamente o *Teatro Municipal* passado a ser acima de tudo um espaço para cinema (Carita e Mello 1988: 115). Outros entretenimentos concorrentes como o referido cinema, a rádio, o futebol e a música jazz começam a tirar espaço ao músico virtuoso, tendência que só viria a ser contrariada no Funchal, em 1943, com a criação da *Sociedade de Concertos da Madeira* pelos irmãos Luiz Peter Clode e William Clode que reúnem um conjunto de intelectuais e artistas portugueses e estrangeiros, com o fim de dar ao público, audições de música clássica, entre as quais vários pianistas virtuosos (Barros 2005).

Assim, o piano manteve o seu lugar central nos divertimentos domésticos e sociais madeirenses pelo menos até à década de 30 do século XX, altura em que a difusão de um conjunto de novas tecnologias – rádio, gramofone e o cinema – esteve perto de banir o piano da educação e dos entretenimentos familiares. O declínio do culto da música de piano devido a estes novos concorrentes de respeito na área do entretenimento encontra-se bem explícito num texto de Luiz Peter Clode, escrito em 1949, onde o autor descreve as motivações para a fundação da *Sociedade de Concertos da Madeira* seis anos antes:

De 1930 a 1943, posso dizer, sem errar, que aos rapazes e raparigas dos 15 aos 18 anos pouco interessava a Política do Espírito. A sua máxima preocupação era o aperfeiçoamento dos gramofones, as actrizes e os actores de cinema, rádiotelefonía, o “jazz” e o gosto exagerado pelo futebol. Era infelizmente esta a mentalidade daquela época, embora na Madeira, no tempo dos nossos avós existisse o verdadeiro sentido da arte, cultivando-se a música, com grande entusiasmo (Clode 1949: 1).

Houve uma resistência cultural que permitiu a sobrevivência da prática do piano, sendo a fundação da Academia de Música, poucos anos depois da Sociedade de Concerto, em 1946, a maior tentativa de combater o abandono da aprendizagem musical na Madeira. Devido à intervenção atempada desta escola de música, o piano sobreviveu às novas tecnologias do início do século XX na Madeira e manteve-se parte integrante da educação de muitos jovens madeirenses, de forma algo epigonista. Apesar disso, a época dourada do piano como principal fonte de divertimento familiar tinha chegado ao fim.

CAPÍTULO IV

O ENSINO DO PIANO NO FUNCHAL

Professor de piano: a emergência de uma nova profissão

Sendo o piano um instrumento de alguma complexidade de execução para ser aprendido de forma exclusivamente autodidacta, um dos factores preponderantes para o estabelecimento do piano e da difusão da sua prática por um elevado número de pessoas é a existência de professores, para orientar a aprendizagem deste instrumento musical. Assim, ao longo do século XIX, um dos efeitos da introdução do piano na Madeira foi o surgimento de uma nova profissão, a de professor de piano.

Actualmente, o conhecimento existente sobre a aprendizagem do piano antes da criação da Academia de Música da Madeira em 1946 – primeira instituição musical madeirense que possibilitou o ensino de piano em contexto escolar – encontra-se relativamente disperso. Neste contexto destaca-se o texto do aristocrata russo Platon von Waxel sobre a música na Madeira que apresenta os nomes de alguns pianistas e mestres de piano (Vakcel 1948: 34); realça-se ainda alguns textos de estrangeiros que visitaram a Madeira e que indicam a existência de professores de piano a pedido no hotel, bem como o custo das respectivas aulas; Luiz Peter Clode, no seu livro *Registo bio-bibliográfico de madeirenses* também apresenta algumas biografias que contêm algumas referências ao ensino do piano (Clode 1983); o livro *50 histórias de músicos na Madeira* (Esteireiro 2008a), recentemente publicado, também tem muitas referências importantes para o estudo da história do piano no Funchal; e, finalmente, existem alguns textos dispersos em almanaques, em anuários de turismo, nos jornais e nas revistas, que indirectamente abordam a aprendizagem do piano. A partir destas fontes, realiza-se aqui um breve esboço cronológico dos principais professores de piano no Funchal, tentando organizá-los por gerações.

A primeira referência a aulas de piano no Funchal remonta ao ano de 1827. Segundo dados da época, Carlos Guigou [y Poujol (1799-1851)], músico que se intitulava de professor do Conservatório de Paris, dava aulas

de rabeça e de piano na rua da Alfândega (Carita e Mello 1988: 35; *O Defensor da Liberdade* 5-12-1827: 4). Este compositor francês viria a estabelecer-se em 1828 em Tenerife, onde ficou até à sua morte na década de 50, tendo sido o impulsionador da primeira orquestra sinfónica de Santa Cruz de Tenerife e autor de obras sinfónicas originais, repertório que era pouco comum na primeira metade do século XIX em Espanha (*La Creación Musical en Canarias* s.d.). Possivelmente, o músico não teria no Funchal um conjunto de alunos que lhe proporcionasse uma situação económica estável financeiramente, nem o *Teatro Grande* teria uma situação segura devido à instabilidade política vivida na década de 1820. Assim, é natural que o músico tenha optado por viajar para Canárias, onde aparentemente encontrou melhores oportunidades musicais.

Antes de Guigou, é possível que outros músicos tenham dado aulas de piano no Funchal, embora não tenhamos conhecimento de referências escritas. Se é sabido que a ilha da Boavista em Cabo Verde já tinha um mestre de piano vindo de Lisboa em 1823 para ensinar as crianças (Bowdich 1825: 183), é também provável que o Funchal já tivesse professores de piano desde o primeiro quartel do século XIX. Por exemplo, é possível que o músico João Fradesso Bello, discípulo de Frei José Marques – último mestre de capela do *Seminário Patriarcal* e um dos pioneiros em Portugal na composição de peças para piano –, tenha dado aulas de piano no Funchal, desde a sua chegada à Madeira em 1812. O músico veio para a Madeira, por intermédio do bispo Ataíde, tendo sido mestre de capela da Sé, organista e professor de música do seminário (Vakcel 1948: 33). Assim, tendo em consideração que está referenciado como professor de música do pianista Ricardo Porfírio d'Afonseca, que era organista, que estudou com Frei José Marques e que deixou uma composição para piano da sua autoria⁵³, é muito possível que tenha sido dos primeiros músicos a leccionar piano no Funchal (Wakcel 1949: 205).

Outro músico que pode ter leccionado piano também durante o primeiro quartel do século XIX foi o mestre de capela João Pedro Correia (?-1840) (Silva e Meneses 1978 II: 398), que também anunciava na imprensa, em 1827 ou 1828, oferecer «lições de cantar e tocar, de uma hora ou duas» (Carita e Mello 1988: 35; *O Defensor da Liberdade* 12-1-1828: 4). No entanto, não se sabe se as lições de tocar eram ao piano ou em outro instrumento musical, como se pode confirmar no anúncio:

João Pedro Correa, Mestre de Capella tendo obtido algum restabelecimento da moléstia, que o affectava, propõe-se de novo a ensinar a

⁵³ Referimo-nos à *Waltz* para piano de João Fradesso Belo que é analisada nesta monografia.

cantar e tocar. Não julgando sufficiente uma hora para lição elle se presta por duas horas, e por preço commodo. A elle se dirigirão as pessoas que o quizerem para seu Mestre.

Com rigor e certeza, o primeiro professor de piano, natural no Funchal, do qual temos conhecimento objectivo de discípulos pianistas foi Ricardo Porfírio d'Afonseca (1802-1858), músico que era uma figura ilustre da sociedade funchalense no segundo quartel do século XIX e que chegou a presidir ao elitista *Club Funchalense*. No campo musical foi, como anteriormente referido, discípulo do organista João Fradesso Bello, não se conhecendo se teve outros mestres. Porfírio d'Afonseca foi um dos músicos madeirenses pioneiros na composição de peças para piano – as suas peças são as composições para piano mais antigas que conhecemos de um autor madeirense – e sabe-se que também terá dado aulas deste instrumento, visto que é referenciado por Waxel como o primeiro mestre do pianista António José Bernes (?-1880), músico que terá estudado posteriormente em Viena e Nápoles (Vakcel 1948: 33).

O prestígio musical de Ricardo Afonseca na sociedade funchalense era elevado, sendo reconhecido como um músico distinto – provavelmente era o instrumentista mais destacado no domínio do piano, antes do estabelecimento definitivo na Madeira de Duarte Joaquim dos Santos, possivelmente em meados da década de 1840. Prova disso mesmo, quando foi criada a *Sociedade Philarmónica* em 1840, os principais propósitos declarados eram «actuar em Serões Benefecientes, festejos patrióticos e a acompanhar músicos distintos como o violinista Agostinho Robbio, o machetista Candido Drummond de Vasconcellos, o clarinetista Caetano Domingos Drolha e o pianista Ricardo Porfírio da Fonseca» (Carita e Mello 1988: 39).

Em meados da década de 1830, surge um aviso de António Constantino Martins, no qual propõe lições de piano, informando o horário em que se disponibiliza a ensinar piano: «das 8 até às 11 horas da manhã, e às 2 até às 5 da tarde, na Casa N.2 Rua dos Mercadores quasi ao atravessar para a ponte da praça» (*A Flor do Oceano* 21-2-1836: 4). Este é a única referência encontrada sobre este músico, desconhecendo-se mais informações sobre a sua actividade e influência no Funchal.

Uma prova de que já existiam vários professores de piano nesta década e, inclusivamente, alguns mal-entendidos derivados da concorrência encontra-se num anúncio do Padre António Francisco Drummond e Vasconcellos, no qual o músico se propõe (o itálico é do autor) «de novo ensinar música de cantoria e piano, em sua casa, ou nas dos discipulos, por preço commodo; declarando que não aceita discipulos que já estejam a cargo d'outro Professor, salvo se este não quizer, ou não poder continuar» (*A Flor do Oceano* 12-6-1836: 4).

É igualmente nesta década que surge o primeiro anúncio de uma escola, na qual se ensina «Pianno forte». Nesse aviso, informava-se que a escola seria dirigida pelo Cónego Thomaz Tolentino da Silva e que se ensinaria a «ler, escrever, contar, Grammatica Portugueza, Geographia, e tambem a língua Ingleza – Pianno forte, musica vocal, Guitarra Franceza, e Desenho» (*A Flor do Oceano* 8-1-1837: 4).

Outro professor de piano activo no Funchal desde o final da década de 30 foi António Maria Frutuoso da Silva (?-1874) (Silva e Meneses 1978 II: 398), cantor da Sé Patriacal. O músico chegou à Madeira pouco antes de 8 de Janeiro de 1837, existindo notícias de que assumiu uma vida de docência na cidade do Funchal, no ensino de «piano, rabeca e cantoria» na sua residência (Pinto 2006: 24; *A Flor do Oceano* 8-1-1837: 4).

O professor de maior relevo que se segue é Duarte Joaquim dos Santos (1801-1855). Contemporâneo de Ricardo Porfírio d’Afonseca e de António Frutuoso da Silva, Duarte Joaquim dos Santos terá nascido em Olivença (Pinto 2008: 1), no ano em que esta localidade foi invadida pelos espanhóis, sendo referenciado por Platon von Waxel em 1869, como um dos «melhores mestres de piano nestes últimos tempos» na Madeira, acrescentando o autor russo que Santos foi discípulo «em Portugal do Padre Gallão e do grande Hummel, em Londres» (Vakcel 1948: 33).

O músico passou pela primeira vez na Madeira em 1827, mas apenas terá ficado um curto espaço de tempo. Duarte Joaquim dos Santos foi igualmente professor em Londres, desde a segunda metade da década de 20, tendo-se dirigido a esta cidade com uma carta de recomendação de João Domingos Bomtempo. Na capital britânica, é sabido que o músico chegou a dar aulas de piano à rainha D. Maria II (Pinto 2008: 1). Volta-se a encontrar referências suas a actuar no Funchal em 1835 (*A Flor do Oceano* 18-10-1835: 4), antes de se estabelecer definitivamente nesta cidade, possivelmente na primeira metade da década de 40 (Sarmiento 1965: 30).

Assim, quando veio para a Madeira, terra onde terá vivido mais de uma década e onde inclusivamente deixou descendência (Clode 1952: 289), o músico já tinha experiência de ensino em Inglaterra, desconhecendo-se, no entanto, o nome de qualquer discípulo directo de Duarte Joaquim dos Santos na Madeira, o que não nos permite afirmar com certeza absoluta, que o músico tenha sido professor de piano no Funchal⁵⁴, apesar da referência de Waxel apontar nessa direcção.

⁵⁴ Segundo Rui Magno Pinto, o facto de algumas das obras para 4 mãos serem datadas, ainda que cautelosamente, pela British Library (onde se encontram em depósito várias das suas obras) após a década de 1840 é indicativo de que Duarte Joaquim dos Santos pode ter continuado como professor no Funchal (Pinto 2008: 1-2).

O professor e compositor de maior destaque na geração seguinte terá sido António José Bernes (?-1880). Tendo estudado com Porfírio d'Afonseca e posteriormente na Áustria e na Itália, o músico madeirense terá tido uma boa formação musical, visto que foi descrito por Platon von Waxel como sendo – no período em que este autor russo viveu no Funchal (1861-1869) – «o unico compositor que merece, até certo ponto, este nome» na Madeira (Vakcel 1948: 33). O seu prestígio musical no Funchal era elevado visto que, quando o virtuoso violinista Agostinho Robio actuou no Funchal pela segunda vez, em 1852, foi acompanhado por uma orquestra dirigida por António José Bernes, e foi na altura noticiado que o músico madeirense era um «talento que muito honrava a sua Pátria» (Carita e Mello 1988: 42).

António Bernes terá sido um professor de piano bastante requisitado, sendo o primeiro mestre do qual há indícios de que teve vários discípulos. Segundo Waxel, a «melhor discípula [de Bernes] é a Ex.m Sr.^a D. Maria Paula K. Rego» (Vakcel 1948: 35), pianista que já em meados da década de 50 se apresentou em concertos de beneficência organizados por Júlia de França Neto (Pinto 2008: 10), o que indicia que António Bernes terá começado a leccionar pelo menos desde o início da década de 50, ou possivelmente ainda um pouco antes, tendo-se mantido em actividade no Funchal durante a década de 60, altura em que há notícias de ter participado num sarau musical organizado pela sua discípula Maria Paula Rego (em 1866). O *Elucidário Madeirense* refere que Bernes morreu «em Portugal por 1880», entendendo-se aqui «Portugal» como sinónimo de «Portugal continental», não se sabendo no entanto quando é que o músico se ausentou da ilha (Silva e Meneses 1978 II: 398).

Na geração a seguir a António José Bernes, já na década de 60, destacam-se no ensino a sua ex-aluna Maria Paula Rego, bem como dois professores de piano estrangeiros – a princesa de Waxel e o alemão George Friedrich Sattler (1838-1910?) –, que viveram longos períodos no Funchal. A princesa de Waxel, aristocrata de nacionalidade russa, viveu no Funchal entre 1861 e 1869, tendo como único discípulo referenciado o pianista José Sarmiento (1842-1905), músico madeirense que viajou posteriormente pela Europa para aprofundar estudos musicais e que chegou a conviver com Liszt (Clode 1983: 433). No entanto, apesar de só lhe conhecermos um discípulo, este foi uma figura destacada na música madeirense ao longo da segunda metade do século XIX, que é de realçar o papel da princesa de Waxel.

Por sua vez, o advogado germânico George Friedrich Sattler, conhecido no Funchal como Dr. Sattler, chegou à Madeira em 1864, tendo aqui vivido provavelmente até 1910, ano em que deixa de ser cônsul honorário da Alemanha para a Madeira, cargo que ocupava desde 1876. Foi um comerciante ilustre da sociedade madeirense e ocupou os cargos de vice-presidente e

presidente da Associação Comercial do Funchal. Era um apaixonado pela arte musical, tendo sido professor de música e organista da Igreja inglesa desta cidade (Clode 1983: 434). Na década de 60, quando chegou à Madeira, o Dr. Sattler terá dado aulas de piano a um número elevado de alunos e introduzido um novo método de ensino, que segundo o russo Platon von Waxel era «infinitamente superior ao que até hoje [1869] se ensinava na Madeira» (Vakcel 1948: 35). Curiosamente, Waxel refere que Sattler tinha muitos alunos (por volta de 1869), mas não salienta nenhum discípulo, sendo difícil de saber o real impacto do seu método inovador na época.

Finalmente, a pianista Maria Paula Rego, que já se apresentava em saraus musicais desde a década de 50, começou a ganhar protagonismo como organizadora de eventos musicais, quer na sua casa, quer nos Teatros a partir de pelo menos meados da década de 60. Estes saraus era frequentados por «finas personalidades desse tempo» e eram protagonizados pela «ilustre e saudosa Senhora D. Maria Paula Rego, acercada pelas mais distintas damas funchalenses» (F. M. 1949: 284), o que parece indiciar que a pianista também teria seguidoras na arte de tocar piano. Realce-se que, curiosamente, o ensino de piano era das poucas fontes de rendimento que uma mulher poderia ter sem influenciar negativamente o seu estatuto social, no século XIX. Nesta época, o simples facto de uma mulher trabalhar fora de casa poderia significar colocar a sua reputação em risco. No entanto, aceitar aulas de piano era bem aceite socialmente, até porque a mulher poderia inclusivamente receber os alunos sem sair de casa (Burns 2002: 134). No caso madeirense, é até muito provável que as primeiras professoras de piano conhecidas como a princesa de Waxel ou a pianista Maria Paula Rego, não recebessem inclusivamente dinheiro dos alunos que ensinaram, devido ao seu estatuto social elevado.

Um dos músicos e professores de piano mais influentes na segunda metade do século XIX no Funchal foi José Sarmiento (1842-1905), que começou a destacar-se nos saraus organizados por Maria Paula Rego, onde acompanhou ao piano Platon von Waxel, na interpretação de uma canção russa, decorria o ano de 1866. Após estudar com a princesa Waxel e realizando uma viagem pela Europa para melhorar os seus estudos musicais, Sarmiento foi professor de piano no Funchal e convidado pelo bispo D. Manuel Agostinho Barreto para dar aulas no seminário diocesano, para ser organista e mestre de capela da Sé. Promoveu ainda vários concertos de beneficência e audições reservadas na sua Quinta de Santa Luzia, para as quais convidava os músicos que passavam pela Madeira, acompanhando-os ao piano ou ao harmónio. No domínio didáctico, imprimiu a obra *Rudimentos Musicais*, destinados aos seus alunos no seminário, edição que não terá chegado a concluir (Clode 1983: 433), havendo ainda referências a outros escritos

pedagógicos tais como *Elementos de Música e Princípios de Canto*⁵⁵, dos quais se desconhece o actual paradeiro. Entre os seus alunos de piano, conhecem-se várias pianistas, que executavam repertório de grande virtuosismo, tais como D. Eulália Victor Macedo, D. Emilia Sarsfield e D. Maria José Henriques de Freitas⁵⁶, e o seu sobrinho Alberto Artur Sarmento, mas que apenas se terá dedicado ao piano durante a sua juventude, altura em que chegou a substituir José Sarmento como organista da Sé do Funchal (Clode 1983: 431).

Na década de 1870, surgem referências a outros professores de piano: Eduardo Maria [Frutuoso da Silva] (?-1878) e João Inocêncio Camacho (1852-1883). Eduardo Maria Frutuoso da Silva foi mestre de capela da Sé e, segundo *O Elucidário Madeirense*, possuía uma das melhores vozes do Funchal, tendo deixado algumas composições sacras. A única referência conhecida de que foi professor de piano é um anúncio no *Diário de Notícias* do Funchal, datado de dois de Setembro de 1877, onde um músico de nome Eduardo Maria, que muito provavelmente será o mestre de capela da Sé, avisa «dar aulas de piano e canto» (*Diário de Notícias* 2-9-1877: 3). Desconhecem-se alunos seus e igualmente se foi professor durante muito tempo, visto que Eduardo Maria Frutuoso da Silva faleceu a 4 de Novembro de 1878 (Silva e Meneses 1978 II: 398).

Por sua vez, João Inocêncio Camacho aparece igualmente a propor lições de piano no *Diário de Notícias*, onde se apresenta como «organista da Sé e ex-professor de música no Seminário desta cidade» (*Diário de Notícias* 31-10-1876: 2). É possível que não tenha tido muita influência como professor de piano, visto que morreu muito novo, com provavelmente 31 anos, e dedicou-se simultaneamente a outras áreas como a política e o jornalismo (Clode 1983: 93).

Na década de 80, em alguns relatos de estrangeiros que visitaram a Madeira, é referida a possibilidade dos visitantes terem aulas de piano durante a estadia na Ilha, com professores residentes. Estes relatos revelam que o mercado do ensino do piano abrangia, além dos madeirenses, também os muitos turistas que aqui ficavam longas temporadas, o que deve ter permitido serviços suficientes para a profissão de professor de piano. Por exemplo, Ellen Taylor, no seu guia turístico *Madeira: its Scenery, and how to see it*, publicado em 1882, afirma que por 700 réis por hora é possível ter aulas de

⁵⁵ “A Música Sacra na Madeira” 1951: 32-33.

⁵⁶ Através de uma notícia de jornal sabe-se que estas alunas de piano tocariam peças como *La Source*, de Blumenthal, a *Phantasia Dramatica*, *Pardon de Ploermel*, de A.Goria, a grande *Phantasia A Muda de Portici*, de Thalberg, e a Grande *Phantasia Reminiscencias da Opera Norma* de Liszt (*O Popular* 11-12-1875: 4)

piano, um valor mais elevado que as aulas de francês, português ou de machete, que custavam 600 réis, também por hora (Taylor 1882: 28). A indicação de Taylor é confirmada pelo zoólogo James Johnson, que no seu livro editado poucos anos depois, em 1885, e intitulado *Madeira its climate and scenery*, refere ser possível ter professores de violino, piano e machete, bem como de português, francês e alemão, bastando para isso perguntar no hotel (Johnson 1885: xxix).

Apesar de não haver nestes guias turísticos indicações dos nomes de professores activos no Funchal no último quartel do século XIX, são conhecidos, além dos já citados José Sarmiento e Maria Paula Rego, uma nova geração de professores, onde se destacam Maria Capitolina Crawford do Nascimento Figueira (1863-1909) e Nuno Graceliano Lino (1859-1929).

Nuno Graceliano Lino, além de professor de piano, regeu a maior parte das orquestras sacras e dos salões aristocráticos no Funchal, tendo sido igualmente um exímio violinista e organista da Sé catedral. Entre os episódios de destaque da sua vida conta-se a suite de *valsas* para piano intitulada *Maderoise* que compôs para a rainha D. Amélia aquando da sua visita ao Funchal, em 1901, e que foi tocada na recepção de gala aos reis no *Teatro D. Maria Pia*. Desconhecem-se no entanto quaisquer discípulos importantes de piano, embora se saiba que o seu filho João Graceliano Lino (1885-1963) foi afinador de pianos e contrabaixista e que provavelmente um dos seus outros filhos, também chamado de Nuno Graceliano Lino (Clode 1983: 285), aparece citado no *Anuário Turístico da Madeira* de 1939-1940 como um dos professores de piano e violino que é possível contratar no Funchal (*Anuário Turístico da Madeira* 1939: 116).

Nuno Graceliano Lino é um dos músicos que terá dado inclusivamente aulas de piano a estrangeiros. Conhecem-se uns folhetos manuscritos da sua autoria intitulados de *Rudiments of Music* (ver Anexo I.3), onde Nuno Lino apresenta em inglês os princípios básicos da música, o que é mais uma prova de que os professores de piano do Funchal tinham também alunos estrangeiros. O pianista madeirense colocou também anúncios no *Diário de Notícias* do Funchal, em 1895, oferecendo-se para dar aulas de piano, rabeça e violoncelo, informando no anúncio que dava lições «tanto em sua casa á rua de São Francisco n.º 19 como em casa dos alumnos» (*Diário de Notícias* 17-3-1895: 3).

Quanto a Maria Capitolina Crawford do Nascimento Figueira, não se conhece se teve algum dos anteriores professores de piano como mestre no Funchal. Segundo Luiz Peter Clode, a pianista teve «por mestres, para seu aperfeiçoamento e interpretação, os melhores pianistas de fama internacional que naquela época, passavam pela Madeira» (Clode 1983: 189). No que diz respeito a discípulos, a pianista teve duas alunas que se tornaram professoras

respeitadas na sociedade funchalense, Olga de Freitas e Cora Cunha, que segundo relatos de 1909, ensinavam «as meninas da nossa primeira sociedade». Cora Cunha, por exemplo, é referida num anúncio publicitário do Colégio para raparigas *João de Deus* como professora de piano desta instituição, onde as alunas podiam ter «aulas especiais de canto, piano e dança» (*Almanach de Lembranças Madeirense* 1909: 289). Há indícios de que as duas discípulas de Maria Capitolina participavam em concertos de beneficência e de que deveriam participar em outros concertos públicos no Funchal, havendo pelo menos uma referência a um concerto no Teatro do tenor lírico português Joaquim Tavares, em que o cantor contou com a cooperação das duas pianistas madeirenses (Carita e Mello 1988: 72).

No início do século XX, além das citadas professoras de piano, encontramos ainda referências a outros músicos a darem aulas deste instrumento. Em 1907, um professor estrangeiro, que se apresentava com o nome Zavala, anuncia na comunicação social que «acede a dar aulas de piano» durante o período em que reside no Funchal (Carita e Mello 1988: 73). Por volta da mesma altura, D. Angélique de Beer Lomelino, segundo *O Elucidário Madeirense*, também terá dirigido no Funchal cursos particulares, de canto e piano, antes de ocupar o cargo de professora de piano do Conservatório de Lisboa, cargo que exerceu até 1921 (Silva e Meneses 1978 II: 400). As aulas desta professora terão acontecido provavelmente por volta de 1911, ano em que a encontramos a realizar alguns concertos no Funchal (Carita e Mello 1988: 84).

Durante a primeira guerra mundial, há ainda referência a outro professor de piano estrangeiro a dar aulas no Funchal: Domingo Bosch Barbará. Pouco se sabe sobre a sua pessoa, conhecendo-se apenas uma referência no periódico funchalense *A Verdade*, onde aparece em 1917 o anúncio de um concerto seu na Quinta Pavão «em que tomarão parte vários dos seus alunos». O periódico elogia «a competência do mestre» Domingo Bosch e informa que o concerto será pago, havendo bilhetes à venda no Bazar do Povo (*A Verdade* 9-6-1917: 2).

Nas décadas de 20 e de 30, poucos anos antes da criação da Academia de Música da Madeira, sabemos da existência de um número bastante elevado de pianistas no Funchal. Em 1921, segundo o *Elucidário Madeirense*, destacavam-se os seguintes pianistas na sociedade madeirense:

Nuno Graciliano Lino, violinista e pianista [...], Alfredo Lino, pianista, [...] Antonio Vieira de Castro, pianista, capitão Edmundo da Conceição Lomelino, pianista e autor duma valsa intitulada Desalento, e D. Elisa Drumond Carregal, D. Maria Adelaide de Meneses, D. Floripes Gomes, D. Elisa Gorjão Caires, D. Maria Amalia Colares Mendes Rocha de Gouveia, D. Maria da Conceição de Meneses San-

tos Pereira, D. Angelina Pereira Freitas, D. Palmira Pereira, D. Leonor Ferraz Leça e D. Maria Helena Portugal Azevedo Ramos (Silva e Meneses 1978 II: 398).



Figura 9 – Professora de Piano Palmira Lomelino Pereira com os seus alunos, Colecção particular de Lígia Brazão

Da lista acima indicada, é provável que parte significativa desse lições de piano particulares. Por exemplo, cinco dos nomes apontados na lista do *Elucidário Madeirense* eram igualmente apresentados quase vinte anos depois, em 1939, como professores de piano, num *Anuário de Turismo* dedicado à Madeira: Angelina P. Henrique de Freitas, Elisa Drummond Carregal, Maria Adelaide de Meneses, Palmira Lomelino Pereira e Nuno Graceliano Lino. A estes nomes, acrescentava-se ainda o do músico Gustavo Coelho (*Anuário do Turismo* 1939: 116).

Em 1946, com a fundação da Academia de Música da Madeira, o ensino do piano passou a ser ministrado em regime escolar, o que terá normalmente conduzido a uma diminuição das lições domésticas deste instrumento. As primeiras professoras de piano da Academia foram Maria Campina e Lizeta Zarone, que deixaram um conjunto de discípulos de enorme valor.

Devido à influência da Academia de Música e ao surgimento do gramofone, da rádio e do cinema, a tradição com mais de um século de realização de aulas particulares de piano entrou naturalmente em declínio, apesar de ainda actualmente subsistir esporadicamente.

O piano no ensino feminino

Um dos aspectos mais curiosos e significativos foi a emancipação da mulher profissionalmente através da música. Enquanto noutras áreas era considerado pouco apropriado a mulher da classe média assumir uma profissão, no caso da música a mulher começa regularmente a aparecer como professora, principalmente nas áreas de canto e do piano. Dois quadros exemplificam bem esta mudança. Enquanto no período entre 1812 e 1880 aparecem poucas mulheres a leccionar piano e praticamente apenas na década de 1870 – realça-se ainda que algumas das que aparecem são de classes sociais muito altas e dão aulas apenas por motivos não económicos –, no período de 1880 a 1927 inverte-se a esta tendência. Aparecem regularmente mulheres a leccionar música como profissão remunerada, desaparecendo quase por completo os homens como professores de piano.

À longa lista de mulheres a seguir apresentada há ainda que acrescentar outras que se mantinham anónimas nos anúncios. Por exemplo, encontram-se anúncios em que se indicava apenas a nacionalidade «francesa» da professora (*Diário de Notícias* 17-2-1910: 1) ou os «preços cómodos» praticados por uma professora de piano sobre a qual apenas se informava ser um «menina habilitada» (*Diário de Notícias* 22-6-1914: 3).

Tendo em consideração que não existiam escolas de música no Funchal neste período, é natural que a questão do estatuto fosse importante para se poder ter alunos. Um caso curioso acontece na década de 1870, altura em que uma senhora do Funchal publica um texto num jornal, defendendo-se de críticas à sua habilitação para leccionar, não se sabendo se essas apreciações foram realizadas devido às suas fracas competências ao piano ou pelo facto de ser uma das primeiras mulheres a dar aulas de piano de forma remunerada:

Maria da Glória de Sequeira Gomes, faz publico que se propoz a dar lições de pianno em sua casa na rua da Boa Viagem ou em casa de suas discipulas.

E porque alguém tenha dicto que a annunciante não se acha habilitada para leccionar por não ter devido conhecimentos de muzicas, declara que o seu professor foi durante muito tempo o exc.mo snr. António José Bernes, e que está por elle authorisada para ensinar pianno.

Funchal 20 de Fevereiro de 1873 (*A Voz do Povo* 27-2-1873: 3).

Professores de Piano no Funchal (1812-1880) (nomes de mulheres em relevo a negrito)	
Nome do Professor	Início de actividade no Funchal (Aprox.) ⁵⁷
João Fradesso Belo (?-1860)	1812
Carlos Guigou [y Poujol (1799-1851)]	1827
João Pedro Correia (?-1840)	?-1840
Ricardo Porfírio d’Afonseca (1802-1858)	1822
António Constantino Martins	1836
Padre António Francisco Drummond e Vasconcellos	1836
António Maria Frutuoso da Silva (?-1874)	1838
Padre José Aleixo e Freitas	1840
Duarte Joaquim dos Santos (1801-1855)	1844
António José Bernes (?-1880)	1850
Carlos Joze de Couto (fl. 1852-?)	1852
Luis Rakemann	1856
Maria Augusta de Souza	1857
Felisberta Amelia Costa	1857
Eduardo Maria Fructuoso da Silva	1857
Princesa de Waxel	1861
Maria Augusta de Freitas	1866
George Friedrich Sattler (1838-1910?)	1866
Maria Paula K. Rego	1860
José Sarmento (1842-1905)	1866
João Inocêncio Camacho (1852-1883)	1872
Maria da Glória de Sequeira Gomes	1873
Elisa Amelia da Costa	1874
Christina Santos d’Oliveira	1879
Francisco Vila y Dalmau	1879

Quadro 15 – Professores de piano no Funchal (1812-1880)

⁵⁷ As datas de início de actividade incluídas nos quadros *Professores de Piano no Funchal* correspondem à primeira notícia encontrada sobre cada professor a anunciar aulas de piano. Nos casos em que não se encontrou notícias na imprensa, convencionou-se a idade de 20 anos como aquela em que o pianista iniciou possivelmente a actividade de professor.

Professores de Piano no Funchal (1880-1927) (nomes de mulheres em relevo a negrito)	
Nome do Professor	Início de actividade no Funchal (Aprox.)
Nuno Graceliano Lino (1859-1929)	1880
Maria Capitolina C. N. Figueira (1863-1909)	1883
Leonor Esther Ferraz	1891
Alfredo Saturnino Lino	1893
Amadeo Taborda	1903
[Cleto] Zavala (1847-1912)	1907
Angélique de Beer Lomelino	1907
Olga de Freitas	1909
Cora Cunha	1909
Alfredo A. Graça	1910
Elisa Drummond Carregal	1910
Rosa Gyte	1916
Suzane Deriaz	1916
Graça Rego	1916
Domingo Bosch Barbará	1917
Palmira Lomelino Pereira	1917
Floripes Gomes	1918
Amalia Colares Mendes Rocha de Gouveia	1919
Angelina P. Henrique de Freitas	1919
Maria Adelaide de Meneses	1921
Serafina Figueira Reis	1922
Gustavo Coelho	1922
Francisco Betoret	1927
Raimundo de Macedo ⁵⁸	1927

Quadro 16 – Professores de piano no Funchal (1880-1927)

⁵⁸ O célebre pianista ficou na Madeira em 1927 durante um período de três meses e disponibilizou-se para dar aulas de piano no *Salão do Casino Pavão* (*Diário de Notícias* 31-8-1927: 1).

De qualquer modo, a integração do piano no ensino feminino – ao nível das elites e alta burguesia – é um fenómeno que ocorre em praticamente todo o mundo ocidental. Um dos principais motivos para a integração do piano na educação das jovens raparigas foi o substancial tempo livre que estas tinham disponível no seu quotidiano. Por exemplo, no século XVIII, ainda antes da difusão do piano na Europa, a ociosidade das jovens raparigas já era normalmente ocupada com um conjunto de ocupações triviais relacionadas com as artes, tais como bordados, desenhar ou pintar e actividades musicais (Loesser 1990: 267-268). A educação na arte musical era mesmo considerada essencial para uma rapariga, caso contrário, como refere em 1801 o famoso romancista Stendhal, podia-se pensar que ela era pouco educada (Plantinga 2004: 2-3). A inclusão da música como um atributo essencial da *mulher ideal* encontra-se, por exemplo, em várias novelas do século XIX, onde as personagens femininas principais tocavam sempre algo ao piano (Hildebrandt 1999: 173). Num dos romances mais conhecidos do século XIX, *Pride and Prejudice*, publicado em 1813, a personagem Charles Bingley a determinado momento realiza a seguinte descrição da jovem ideal como tendo as seguintes características: «A woman must have a thorough knowledge of music, singing, drawing, dancing, and the modern languages» (*Uma mulher deve ter um conhecimento profundo de música, canto, desenho, dança, e das línguas modernas*) (Parakilas 2002: 75).

Assim, quando o piano começou a ser um instrumento produzido em grandes quantidades, foi naturalmente integrado junto destas actividades artísticas femininas, acabando por se tornar uma actividade de *género*, típica das mulheres. Por um exemplo, um músico como Carl Czerny considerava nos seus escritos *Letters to a Young Lady*, que a aprendizagem do piano era adequada a todas as pessoas, mas principalmente às jovens raparigas e às senhoras:

You know that pianoforte playing, though suitable to everyone, is yet more particularly one of the most charming and honorable accomplishments for young ladies, and, indeed, for the female sex in general (Parakilas 2002: 119).

(Você sabe que tocar piano, apesar de ser adequado para todos, é ainda particularmente uma das “prendas” mais charmosas e dignas para jovens raparigas, e, na verdade, para o sexo feminino em geral.)

Deste modo, em meados do século XIX, o piano já era no plano europeu, um instrumento comum na educação das jovens de famílias da burguesia. Se as famílias queriam que as suas filhas fizessem parte do grupo das jovens educadas tinham de proporcionar-lhes aulas de piano.

Mas o piano não era apenas visto como uma actividade para ocupar o ócio das jovens. Aprender a tocar piano tinha outras vantagens e por isso era visto como um investimento para o futuro. Por exemplo, acreditava-se permitir às raparigas casar mais facilmente do que aquelas que não dominavam a arte do piano ou do canto (Hildebrandt 1999: 123-125).

Assim, o piano foi também utilizado neste período simultaneamente como um instrumento musical e um instrumento de sedução feminina. Como refere o musicólogo James Parakilas, uma rapariga mais feia podia compensar esse obstáculo na sedução do homem certo, através de algum talento ao piano e com alguma dinâmica no entretenimento da casa (Parakilas 2002: 79).

Um outro motivo que facilitou a integração do piano no ensino feminino era o facto de as aulas poderem ser dadas na própria casa da jovem rapariga. Esta era uma das causas que fazia com que a aprendizagem do piano fosse bem vista pelos pais, visto que as horas passadas diariamente ao piano com exercícios e peças de graus de dificuldade elevados mantinham as jovens ocupadas dentro de casa (Parakilas 2002: 121). Assim, os próprios professores tinham muitas vezes de ensinar na casa das alunas, de modo a que a jovem rapariga não se ausentasse do espaço doméstico. Por exemplo, o professor de piano madeirense Nuno Graceliano Lino informava num anúncio de oferta de aulas de piano, colocado no *Diário de Notícias*, que leccionava na sua casa na Rua de São Francisco ou «na casa dos alunos» (*Diário de Notícias* 17-3-1895: 3).

Esta preocupação em salientar que dava aulas na casa dos próprios alunos, parece comprovar que este factor era nitidamente relevante para angariar mais alunos, especialmente do sexo feminino. Provavelmente, em alguns casos, os pais teriam mais dificuldade em aceder que as suas filhas tivessem lições fora de casa.



Figura 10 – Factores que contribuíram para aceitação do piano na educação feminina

Na Madeira, assistiu-se ao mesmo fenómeno de introdução do piano na *educação ideal* das mulheres, embora não seja fácil determinar com rigor quando é que passou a ser considerado um elemento central nas famílias madeirenses. Na década de 1820, as referências conhecidas de escolas de meninas parecem não integrar ainda a prática do piano. Por exemplo, a estrangeira Mrs Stepple anuncia, em 1822, no periódico *O Patriota Funchalense*, que tem um escola para meninas em sua casa onde ensina a «ler, escrever, contar, cozer e língua ingleza», mas não faz qualquer referência ao ensino de piano ou mesmo de música (*O Patriota Funchalense* 22-5-1822: 4). Poucos meses depois, em Julho de 1822, outra professora, Faustina Maria de Jesus, propunha igualmente ensinar algumas competências a «meninas», confirmando-se também que nem a música nem o piano faziam ainda parte da oferta de ensino destas aulas particulares (*O Patriota Funchalense* 20-7-1822: 4):

Faustina Maria de Jesus, moradora na Rua do Castanheiro participa ás Senhoras, que tem Meninas, que ella se propõe ensinar a ler, escrever, contar, assim como a cozer, e bordar Casas, Filós, e igualmente a bordar tanto em Fazendas de lâ, como em sedas, ou seja com fio de ouro, prata, ou retroz. As senhoras, que tiverem Meninas a educar, poderão confiar no seu adiantamento.

É de salientar que a escola de Mrs Stepple não é um caso isolado no Funchal, havendo mais elementos da comunidade estrangeira a dar aulas diversas ao longo da primeira metade do século XIX, sendo prova disso o caso da família Phelps, que na década de 1820 cria uma escola onde educam as meninas pobres ou órfãs da Madeira, com o designado sistema de Lancaster (*O Patriota Funchalense* 19-12-1821: 4). Ainda outro exemplo encontra-se numa notícia do periódico *O Defensor*, onde a estrangeira Mrs Cave informa que «continua a dar aulas», embora não refira que tipo de matérias ensina (*O Defensor* 31-12-1842: 2).

A comunidade estrangeira no Funchal, vinda de países mais liberais como os Estados Unidos e a Inglaterra, parece assim ter impulsionado o ensino feminino, muito débil neste período em Portugal, e ainda mais na Madeira. Estima-se que em meados do século XIX a taxa de analfabetismo rondasse os 90%, havendo uma enorme escassez de escolas, de professores e um grande absentismo entre os alunos que frequentavam os estabelecimentos de ensino. Nas ilhas, a situação do ensino era igualmente fraca, tendo o então distrito do Funchal apenas 14 escolas primárias, no ano lectivo de 1844-1845. Nestas instituições, a participação feminina era extremamente reduzida como comprovam os números seguintes: no total de 69 aulas existentes nas 14 escolas, apenas 4 eram do ensino feminino (Marques 2002: 373-376).

A comunidade estrangeira parece ter também contribuído para o ganho de importância do ensino da música entre as jovens raparigas madeirenses. Na década de 1840, mais especificamente em 1842, encontra-se a presumivelmente americana Mrs Jane Tello a ensinar «damas em música» no consulado dos Estados Unidos (*O Defensor* 15-10-1842: 1). Desconhece-se o tipo de aulas de música que a senhora ministrava, mas deveriam ser lições de piano ou de canto. Pouco tempo mais tarde, é anunciado no mesmo periódico que Jane Tello funda uma escola para instrução de meninas que funcionava na Casa n.º 3 da Rua das Mercês, tendo a referida professora provavelmente alargado o âmbito de ensino para além da música (*O Defensor* 5-11-1842: 1). Em 1848, outro estrangeiro, Charles F. Exner, coloca um anúncio no periódico *O Madeirense* a oferecer-se para dar aulas de «musica theorica e pratica», embora não especifique igualmente o tipo de instrumento leccionado e se ensina ambos os sexos ou apenas raparigas (*O Madeirense* 11-11-1848: 4).

É também na década de 1840 que são conhecidos os primeiros nomes de mulheres madeirenses a estudar piano, inclusivamente até fora da Ilha. Em 1846, a madeirense Júlia de Atouguia da França Neto obteve os primeiros prémios nas disciplinas de Piano e Canto no Conservatório de Genebra. Outro exemplo de mulheres a estudar piano ocorre por volta de 1847, altura em que é publicada em Londres a obra para piano a quatro mãos de Duarte Joaquim dos Santos intitulada *Madeira Quadrilles*, que foi dedicada a personalidades da sociedade madeirense, que possivelmente eram alunas do pianista e compositor durante a sua permanência no Funchal ou talvez anfitriãs de saraus domésticos com piano: Miss Terro Garcez, Miss e Mrs. Ellicott e Mrs. Rego Sant'Ana (Pinto 2008: 3 e 9).

Na década de 1850, encontram-se várias referências a mulheres a estudar piano. O aristocrata russo Platon von Waxel refere-se por exemplo a Maria Paula Rego, a qual aponta como a «melhor discípula» de Bernes (Vakcel 1948: 35). Outro exemplo é a pianista Carlota Cabral que participa em 28 de Dezembro de 1854 no primeiro dos dez concertos de beneficência organizados por Júlia de França Neto (Pinto 2008: 10).

Apesar dos primeiros nomes de mulheres a estudarem piano, que se conhecem actualmente, pertencerem às décadas de 1840 e 1850, existe uma referência em 1838, que descreve um episódio musical na Igreja de Santa Clara, onde uma jovem toca uma quadrilha num piano que se encontra junto ao altar, sendo acompanhada pela sua mãe na harpa (Taylor 1840: 72). Esta referência faz-nos crer que o ensino do piano como parte integrante da educação feminina já deveria acontecer em alguns casos esporádicos desde a década de 30 ou mesmo da década de 20.

De qualquer modo, a grande difusão da aprendizagem do piano pelas jovens da classe média na Madeira deve ter acontecido principalmente a

partir da segunda metade do século XIX, devendo o seu período áureo se situar entre as datas de 1870 e 1925, altura em que se regista um decréscimo do custo do instrumento no plano europeu, facilitando a sua aquisição por um maior número de pessoas, e um aumento do número de mulheres e colégios a ensinar piano no Funchal⁵⁹.

Em anúncios de colégios femininos publicados em periódicos madeirenses do século XIX, é possível confirmar a presença das aulas de piano como uma disciplina integrada no ensino para as jovens raparigas.

Jane H. Manly Tello actualmente moradôra na casa n.º 3 da Rua da Mouraria, Freguezia de S. Pedro, faz publico que vai abrir o seu Collegio para ensinar meninas a ler, escrever, contar, Geographia, e costura pelo commodo preço de 1\$000 reis mensal, entrando no dito ensino, o Inglez ou Francez. – Tambem ensina o Desenho, e Piano, cujo pagamento não entrará nos referidos 1\$000 reis, pois que será outro ajuste (*A Ordem* 3-12-1853: 4).

COLLEGIO PARA MENINAS – D. Christina Adelaide Gomes participa que no dia 20 do corrente mez abre um collegio em que ensina portuguez, inglez, francez, piano, canto, machete, viola e dança, assim como obras de lã, papel, cartão, tapeçaria, de escama e espelho e muitas outras que lhe sejam pedidas. Tambem aceita meninas pensionistas. – RUA DIREITA N.º 31 (*Diário de Notícias* 17-11-1895: 1).

Na transição do século XIX para o XX, qualquer novo estabelecimento de ensino vocacionado para mulheres que fosse criado no Funchal teria mesmo de incluir quase obrigatoriamente a disciplina de piano, embora de forma opcional, por ser uma disciplina leccionada em regime de aulas individuais. Por exemplo, além do já referido anúncio do Colégio para meninas de D. Christina Adelaide Gomes, em que no currículo faziam parte as disciplinas de Inglês, Francês, Português, Piano, Machete, Canto, Viola e Dança (*Diário de Notícias* 17-11-1895: 1), em 1909, o Colégio para raparigas *João de Deus* informava que as suas alunas podiam ter «aulas especiais de canto, piano e dança» com a professora Cora Cunha, discípula de Maria Capitolina Crawford do Nascimento Figueira (*Almanach de Lembranças Madeirense*

⁵⁹ Uma prova do grande crescimento da prática musical ao piano na segunda metade do século XIX encontra-se no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* de Ernesto Vieira. Ao comentar a reforma do Conservatório em Lisboa proposta por Antonio Kontski, Vieira afirmava que o projecto seria viável em meados do século XIX, quando foi proposto, mas não era exequível passados cinquenta anos, porque o Conservatório se tinha «tornado um simples viveiro de pianistas» (Vieira 1900, II: 7).

1909: 289). Poucos anos mais tarde, por volta de 1912, foi criada no *Convento de Santa Clara* a *Escola de Utilidades e Belas Artes*, que se destinava a raparigas, e que incluía no seu currículo também as áreas de música e de dança, incluindo igualmente o ensino de piano em aulas individuais de forma opcional (Silva e Meneses 1978 I: 381), como é possível confirmar nas folhas de avaliação trimestrais desta Escola (ver Anexo I.4).

Ainda na primeira metade do século XX, há outros exemplos de escolas privadas, em que a disciplina de música fazia parte do currículo, tal como a Escola de Santa Cecília, fundada por José Ezequiel Veloza (1888-1958), personalidade madeirense que esteve ligada ao desenvolvimento de orfeões no Funchal (Clode 1983: 490).

Na própria literatura da época, encontram-se referências ao piano como uma das duas *prendas* importantes das meninas. Por exemplo, o escritor e intelectual madeirense Alberto Artur Sarmiento, na sua colectânea de contos literários intitulada *Migalhas*, publicada em 1912, descreve num conto sobre a vila de Machico ao Domingo, que as «senhoras fallam nas prendas das meninas – no piano e no francez» (Sarmiento 1949: 261).

Métodos utilizados na aprendizagem do piano

Nos métodos para piano elaborados no início do século XIX, surgem novas preocupações pedagógicas, diferentes das existentes nos métodos para teclados precedentes. Por exemplo, no método de Louis Adam, adoptado no Conservatório de Paris, o autor dedica 50 páginas a questões pedagógicas relacionadas com a dedilhação e com um novo recurso pedagógico central neste período: o exercício (Blasius 2005: 11).

O enorme mercado do ensino do piano, para jovens intérpretes amadores e para alunos com ambições de carreira, incentivou a produção de mais de 100 métodos dedicados ao piano ao longo da primeira metade do século XIX, centrados na sua maioria em estudos e exercícios, criados para ajudar os alunos a ultrapassar os muitos obstáculos técnicos das peças virtuosas compostas para piano neste período. Cramer publica os seus estudos progressivos; Czerny fica famoso pelos seus exercícios e dedilhações de velocidade; Clementi compilou a famosa colecção de estudos *Gradus ad Parnasum*; Kalkbrenner reuniu numa publicação um conjunto de mecanismos pedagógicos; Hummel criou um método gigantesco com cerca de 1800 exercícios contendo dedilhações várias (Blasius 2005: 11-12).

Assim, com a difusão social do piano, o ensino musical alterou-se bastante, recomendando-se agora, nos múltiplos novos métodos surgidos do século XIX, horas diárias de prática, mesmos às jovens intérpretes amadoras sem quaisquer ambições de serem concertistas. Estas alunas recebiam agora

escalas intermináveis e estudos para praticar diariamente, antes de poderem tocar peças musicalmente interessantes, numa nova pedagogia de perfeição em que as jovens tinham de praticar inúmeros padrões de dedilhações até à exaustão (Parakilas 2002: 115-117).

Era reconhecido pelos próprios pianistas de concerto, que tocar as peças virtuosas do século XIX exigia um estudo aprofundado de mecanismos. Por exemplo, Liszt referia em 1832 que, para tocar as suas obras, precisava de estudar 4 a 5 horas diárias de trilos, sextas, oitavas, trémolos, notas repetidas, cadenzas e coisas similares (Plantinga 2004: 6).

Na Madeira, desconhece-se com rigor o tipo de métodos utilizados pelos professores de piano no Funchal. João Fradesso Belo, por exemplo, um dos primeiros músicos que terá ensinado piano no Funchal, poderá ter utilizado uma sequência pedagógica similar à que encontramos no método para piano editado pelo seu professor em Lisboa, Frei José Marques e Silva (1780-1837).⁶⁰ Assim, é plausível que os primeiros pianistas madeirenses como Ricardo Porfírio d'Afonseca tenham aprendido seguindo os ensinamentos vindos de Frei José Marques e Silva, através de João Fradesso Belo.

Duarte Joaquim dos Santos é outro exemplo do qual se desconhece o tipo de métodos utilizados. No entanto, a sua ligação a Bomtempo, que lhe escreveu uma carta de referência quando seguiu para Londres em 1826 (Vieira 1900 I: 273), indicia que possivelmente teria alguma ligação ao pianista de Lisboa e que conheceria o seu método, publicado alguns anos antes. Tal não significa naturalmente que o utilizasse, mas numa época em que existiam ainda tão poucos métodos para piano, não é uma hipótese improvável.

Uma das primeiras referências a métodos para este instrumento surge na década de 1860 e é realizada por Platon von Waxel que ao falar do professor de piano alemão Dr. George Sattler refere que este introduziu um novo método de ensino que era «infinitamente superior ao que até hoje [1869] se ensinava na Madeira» (Vakcel 1948: 35), não especificando no entanto o autor russo, o tipo de método utilizado.

Apesar disso, é possível ter uma ideia de alguns métodos para piano utilizados na Madeira, principalmente a partir do último quartel do século XIX, através de uma coleção de música manuscrita – Coleção Luiz Peter Clode – que se encontra na Biblioteca da Direção de Serviços de Educação

⁶⁰ Frei José Marques e Silva dedicou-se ao ensino de piano tendo um discípulo seu editado, em Lisboa, no ano de 1836, uma publicação intitulada *Novo método para aprender fácil e solidamente a executar música vocal e tocar piano*. É possível que este método resuma os ensinamentos ministrados pelo compositor lisboeta e que alguns dos seus conteúdos fossem também aplicados na Madeira por Fradesso Belo.

Artística e Multimédia. Nesta colecção, constituída por cerca de 150 obras musicais, maioritariamente para piano, encontram-se por exemplo dois métodos de exercícios e dedilhações para piano de Czerny, editados no século XIX: *40 Daily Studies: Studies & Exercises for the Piano*, Op. 337, numa edição londrina da Augener's Edition, que foi publicada provavelmente em 1880; e dois exemplares de *Die Kunst der Fingerfertigkeit: L'Art de d'eliev les doigts*: Op.740. e Op.699, publicados pela Edition Peters, também no século XIX.

Além dos exercícios de mecanismos, a aprendizagem de piano era também provavelmente centrada na execução de estudos musicais, criados com propósitos pedagógicos para ultrapassar dificuldades técnicas. Por exemplo, muitos dos problemas técnicos que os pianistas tinham de ultrapassar na aprendizagem do piano encontram-se sistematizados nos Estudos de Chopin: arpejos, passagens de escalas; passagens de escalas cromáticas, escalas em terceiras e sextas, interpretações de acordes em legato, acordes acompanhados por figurações rápidas, sincopas e outros problemas rítmicos, oitavas, melodia na mão esquerda, etc. (Kimber 2004: 191).

Aliás, a partir de meados do século XIX, parece haver uma reacção contra a visão mecanicista do piano e contra a ausência de musicalidade dos *exercícios*, que terá sido uma das principais causas da redução drástica de criação de manuais para piano neste período (Blasius 2005: 19). Na Madeira, na referida Colecção Luiz Peter Clode, encontram-se várias edições de estudos e peças fáceis para piano editadas no século XIX, que comprovam a existência desta aprendizagem musical centrada na execução de estudos e peças. Entre os encontrados nesta Colecção salientam-se os estudos de Busoni – *Stücke für Pianoforte*, Opus 33bm No 4-6 [1896] –, de Bertini – *24 Études: introduction à celles de Cramer pour Piano*, Op.29 [18--] – e de Grieg – *Klavierstücke nach eigenen Liedern: Frau Nadine Helbig in Rom freundschaftlichst gewidmet*, Opus 41 [1888].

A interpretação de obras a quatro mãos também parece ter sido uma metodologia comum, encontrando-se peças com este tipo de textura. Duarte Joaquim dos Santos, por exemplo, compôs inclusivamente muitas peças para 4 mãos, algumas das quais dedicou a jovens e senhoras madeirenses e na Colecção Luiz Peter Clode encontram-se vários arranjos de composições musicais para piano a 4 mãos.

O nível de exigência de alguns professores na Madeira deveria ser elevado, tendo em consideração os comentários nos jornais da época, dos estrangeiros que visitavam a Madeira, bem como o repertório que sabemos ter sido tocado. Por exemplo, no caso da imprensa, na década de 1850, já a pianista Maria Paula Rego, que estudou com António José Bernes, era considerada uma virtuosa, que tocava transcrições a 4 e 8 mãos com pianis-

Arranjos para piano (4 mãos) Colecção Luiz Peter Clode	
Quintette zu 4 Händen [Música Impressa]: Duos, Trios, Quartette, Quintette, Octett und Symphonien für pianoforte zu vier Händen: Opus 114 und 163	SCHUBERT, Franz
Symphonien zu 4 Händen für Pianoforte-Band III No. 13-18 [Música Impressa]	ULRICH, Hugo
Requiem [Música Impressa]: Klavier=Auszug von F. Brissler	MOZART, W.A.
Symphonien für Pianoforte zu 4 Händen [Música Impressa]	HAYDN, J.
Symphonien für Pianoforte zu 4 Händen Band IV. No. 19-24 [Música Impressa]	HAYDN, J.
Rondino über einem Walzer von Joh. Strauss [Música Impressa]: für Pianoforte zu 4 Händen – Op.609	CZERNY, Carl
Symphonien für Pianoforte zu vier Gänden [Música Impressa]	MOZART, W. A.
Stabat Mater [Música Impressa]: riduzione per Pianoforte a quattro mani di C.Czerny	ROSSINI, G.

Quadro 17 – Arranjos para piano a 4 mãos na Colecção Luiz Peter Clode, Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia

tas virtuosos que fixavam residência na Madeira durante temporadas relativamente longas (*Das Artes e da História da Madeira 23-7-1949*: 8). Os próprios estrangeiros confirmavam nos seus escritos esta qualidade de execução dos pianistas madeirenses, como comprova a seguinte afirmação do americano Robert White: «There are several excellent performers on the piano in the city» («Existem excelentes executantes de piano na cidade») (White 1850: 73). Ainda outro exemplo, na notícia da morte da pianista e professora de piano Maria Capitolina Carwford do Nascimento (1863-1909) afirmava-se que ela tocava os principais mestres de música e virtuosos do piano: «Beethoven, Chopin, Schumann, Mozart, Bach, todos os grandes e inspirados compositores, tiveram n'ella a mais fiel interprete» (*Almanach de Lembranças da Madeira 1909*: 198).

As próprias notícias de saraus musicais com alunos – nas poucas que indicam o repertório interpretado – confirmam a execução de composições de nível elevado, da autoria de pianistas virtuosos como Thalberg, Chopin ou Liszt. Por exemplo, num anúncio de um concerto em benefício do músico madeirense Cândido Drumond de Vasconcelos, organizado pelo pianista José Sarmiento e com participação de alunas deste professor, é possível observar a inclusão de repertório virtuoso (o itálico é do autor):

O Sr. José Sarmento, mancebo tão inteligente illustrado, como distinto professor de piano, promoveu e realisou, nos dias 2 e 6 do corrente, em sua casa, um excellente concerto de música a beneficio do sr. Candido Drummond e Vasconcellos, nosso estimável patricio, que tantas vezes concorreu também para beneficiar o Asylo de Mendicidade, tomando parte nos concertos em favor dos infelizes que se albergam naquelle estabelecimento de caridade. *Tomaram parte no concerto septe discípulas do sr. Sarmento*, algumas delas de muita pouca idade, que todas desempenharam perfeitamente as peças de música que tocaram, distinguindo-se principalmente as exm.as snr.as D. Eulália Victor Macedo, D. Emilia Sarsfield e D. Maria José Henriques de Freitas, que tocaram primorosamente e com muita correcção – *La Source*, de Blumenthal, a *Phantasia Dramatica*, *Pardon* de Ploermel, de A. Gorla, a grande *Phantasia A Muda de Portici*, de Thalberg, e a *Grande Phantasia Reminiscencias da Opera Norma* de Liszt. O gosto e suavidade que revelaram na execução fazem muita honra ao seu digno professor, que se esmera em adiantar e aperfeiçoar as suas discípulas (*O Popular* 11-12-1875: 4).

Os anúncios das lojas que vendiam repertório musical também realçavam vender obras virtuosas tais como «Estudos progressivos, Variações e Fantazias de grande e pequena força sobre motivos de operas favoritas» da autoria ou transcritas pelos «celebres pianistas – Thalberg, Prudent, Dolher, Schulhoff, Godefroid, Ascher, Beyer, Hunten, Rosellen, Ravina, Lami, Arthur Napoleão, Duvernoy, etc.» (*A Flor do Oceano* 26-5-1866: 4)

Este culto do virtuosismo explica por exemplo que aparecessem na imprensa funchalense curiosidades sobre a metodologia do ensino do piano, referentes a acontecimentos no estrangeiro. No periódico o *Diário de Notícias*, por exemplo, divulgava-se em 1895 um método de ensino de piano norte-americano em que se prometia que o aprendiz ficava um virtuoso em apenas 12 meses:

Há a registar uma nova invenção, que parece ter sido acolhida com transportes de entusiasmo por toda a America, chegando um jornal de New York a mencioná-la como uma das mais importantes conquistas do progresso artístico. Trata-se de um novo methodo de ensinar piano, methodo engenhoso, pratico, verdadeira novidade, que tem por principio fundamental a separação do som e da technica. Nos numerosos institutos de New York e dos Estados Unidos em que já se adoptou este methodo, o discípulo fica um *virtuose* consumado em doze mezes de lições (*Diário de Notícias* 17-9-1877: 2).

Tal como no resto da Europa, nem sempre o ensino do piano era necessariamente voltado para o virtuosismo no Funchal. Por exemplo, em muitos casos, as raparigas não recebiam o mesmo ensino que os rapazes ao piano. Enquanto as raparigas eram muitas vezes ensinadas para proporcionar um divertimento digno e apropriado, no seio familiar, os rapazes eram incentivados a preparar-se para actuar em palco, situação impensável para a maioria das raparigas (Parakilas 2002: 120). Talvez por este motivo, encontrem-se muitas danças, obras para canto e peças de carácter na Coleção Luiz Peter Clode e menos edições com exercícios e estudos. Provavelmente o ensino feminino seria também muito baseado numa aprendizagem musical voltada para a animação das festas familiares, em que a execução de danças e obras vocais ocuparia um papel tão ou mais importante como a exibição de virtuosismo.

De qualquer modo, é curioso constatar que houve muitos madeirenses a continuar estudos de piano fora da ilha, o que comprova que em muitos casos a aprendizagem deste instrumento era levada muito a sério. Outro dado curioso é o facto de se encontrar tantas mulheres madeirenses a estudar piano fora da Madeira como homens. Na parte das mulheres, tem-se conhecimento de Júlia de França Neto, que em 1846 encontrava-se a estudar as disciplinas de Piano e Canto no Conservatório de Genebra (Pinto 2008: 9); Amélia Augusta de Azevedo, que a 4 de Julho de 1873, era aluna externa no Conservatório Nacional de Lisboa (Pinto 2008: 15); e Deolinda Rosa e Silva, sobre a qual se noticiava em 1895 que havia realizado um «brilhante exame» no Conservatório de Colónia na Alemanha (*Diário de Notícias* 3-8-1895: 1):

A nossa patricia, a ex.ma sr.^a D. Deolinda Rosa e Silva, distinctissima pianista e compositora, actualmente alumna do conservatorio Cöln (Allemanha) acaba de fazer um brilhante exame, como não era menos d'esperar do seu verdadeiro talento e aptidão para a musica.

[...] É realmente muito honroso para a Madeira estar tão bem representada no Conservatorio de Cöln devido ao raro talento da nossa gentil patricia; e d'aqui lhe enviamos Sinceros parabens pelo optimo exito obtido no seu primeiro anno escolar.

Entre os homens, destacaram-se no século XIX os nomes de António José Bernes, que terá estudado em Viena e Nápoles (Vakcel 1948: 35) e, alguns anos mais tarde, José Sarmento, que se dirigiu ao estrangeiro para aprofundar os seus conhecimentos musicais, sendo referido que chegou a conviver com Liszt (Clode 1983: 433). Já em pleno século XX, destacaram-se outros dois pianistas madeirenses que continuaram estudos fora da ilha com o pianista Viana da Mota: Joaquim dos Santos Freitas (1908-1980) e José Procópio de Freitas (1913-1979) (Clode 1983: 210).

CAPÍTULO V

REPERTÓRIO MUSICAL CULTIVADO AO PIANO

Renovação do repertório musical

O enorme sucesso do piano na vida quotidiana contribuiu para o aumento e renovação do repertório musical para este instrumento. Assim, ao longo do século XIX foi sendo criado um repertório musical para piano extremamente abrangente, de modo a responder às exigências do mercado de obras musicais originais. No final do século XIX, este repertório vastíssimo já ia de Bach a Brahms e todos os principais compositores e intérpretes do período, dominando a sua literatura musical os divertimentos dos salões (Winter 1988: 133).

Esta procura constituiu uma excelente oportunidade para o florescimento das editoras musicais. Nos catálogos da segunda metade do século XIX, o piano era o instrumento mais importante em vendas e representatividade, aparecendo em várias categorias tais como: canções acompanhadas de piano, música coral, música de dança, transcrições de ópera para piano solo ou a quatro mãos, entre outras. A importância do piano era de tal ordem que as editoras incluíam este instrumento em géneros musicais onde o piano normalmente nem aparecia, como em quartetos vocais ou óperas (Parakilas 2002: 155).

Na Madeira, existem relatos da segunda metade do século XIX, principalmente as descrições dos saraus de beneficência, que comprovam a grande variedade de obras musicais e de compositores que eram tocados ao piano. Num único concerto, por exemplo, poderiam ser tocadas no mesmo programa obras barrocas de Handel e de Bach, juntamente com *arias* de ópera e canções tradicionais acompanhadas de piano, até danças estilizadas de Chopin e transcrições de ópera a oito e seis mãos (*A Gazeta da Madeira* 22-03-1866: 1-2).

A preocupação com a renovação e a qualidade do repertório musical aparece de forma mais sistemática a partir da década de 1850, como comprovam os vários anúncios de lojas a vender peças para piano nos jornais,

tais como (o itálico é do autor): a loja de José Alberto Spinola, que argumentava ter «grande sortimento de *Musica moderna*» (*O Progressista* 15-1-1853: 3); a loja da Viúva Maria Oliveira Sarmiento, que reforçava disponibilizar «*novo Sortimento de Musica para Piano*» (*A Ordem* 6-5-1854: 4); ou ainda a loja de Antonio José d'Araújo que defendia ter os «melhores auctores» (*A Ordem* 16-6-1855: 4).

Esta renovação do repertório musical era feita muitas vezes directamente a partir de Lisboa, que tinha livrarias e editoras de periódicos a vender directamente no Funchal. Por exemplo, a Livraria de J. J. Bordalo de Lisboa anunciava na imprensa madeirense que enviava livros, alguns com partituras, para «as ilhas a quem enviar o seu importe em estampilhas do correio de Lisboa ou vale do correio» (*Diário de Notícias* 13-6-1877: 4).

As novas partituras musicais chegavam também de Lisboa inseridas em jornais para senhoras, cujas assinaturas também podiam ser solicitadas na Madeira. Um exemplo desses jornais dedicados a senhoras era a *Gazeta das Salas* que era anunciada da seguinte maneira na imprensa do Funchal (o itálico é do autor):

Com este titulo publica-se em Lisboa um interessante jornal redigido por senhoras e collaboradoras por distinctos escriptores, contendo 8 paginas, illustradas com magazins artigos de modas, *muzica, para piano*, romances, poesias, noticiario, e annuncios. Esta festejada publicação sae duas vezes por mês e custa apenas para as ilhas 240 reis por cada trimestre (*Diário de Notícias* 25-9-1877: 4).

Naturalmente que não era preciso esperar pelas livrarias e jornais de Lisboa para adquirir partituras na Madeira. Muitas das lojas que vendiam pianos no Funchal também tinham obras musicais para este instrumento à venda. Por exemplo, em 1908, o Bazar do Povo, anunciava que no seu «Grande Salão de Pianos», no 2.º andar, não só vendia, trocava e alugava pianos, como também tinha «grande sortimento de musicas e instrumentos em todos os generos» (Sarmiento, 1908: [IV]).

Este grande «sortimento de músicas [...] em todos os generos», no início do século XX, era muito diferente dos géneros cultivados na primeira metade do século XIX, assistindo-se ao longo do século a uma enorme renovação dos géneros musicais. Enquanto no primeiro quartel do século XIX, os géneros principais ainda eram o *concerto*, a *sonata*, as *variações*, as *fantasias* e algumas *valsas*, a partir do segundo quartel do século assiste-se a uma mudança dos géneros musicais cultivados. Há inclusivamente quem defina as datas da morte de Beethoven (1827) e de Schubert (1828), como o momento de transição, visto que depois do desaparecimento destes dois grandes compositores o importante género *sonata* do período clássico entrou

em forte declínio, apesar de manter algum do seu prestígio. Para um compositor da geração seguinte, como Chopin, as formas *concerto*, *sonata* e *música de câmara* já eram quase consideradas formas académicas (Winter 1988: 123-125), dando o compositor polaco preferência aos géneros *valsa*, *mazurca*, *nocturno*, *improvisos*, etc.

Em Portugal também se assiste a este fenómeno de renovação dos géneros cultivados ao longo do século XIX, sendo Bomtempo (1775-1842) e Frei Marques e Silva (1780-1837) bons exemplos de compositores pivô entre o classicismo e o romantismo.⁶¹ Por exemplo, enquanto a geração de Bomtempo e de Frei Marques e Silva ainda se dedicava aos géneros herdados do classicismo tais como os concertos, as *sonatas*, as *fantasias*, as *variações* (Cymbron e Brito 1992: 141; Borges 2002: 487), e simultaneamente eram pioneiros no género *valsa*, no final do século XIX o género *sonata* já é praticamente inexistente, sendo os géneros agora em moda muito variados: um grande número de danças de salão para piano, destinadas a um público amador – entre as quais se destacam a *valsa*, a *mazurca* e a *polca*; obras de cariz virtuoso, tais como *fantasias* e *variações* sobre temas de óperas; *peças de carácter* sobre cenários poéticos (*nocturnos*, *impromptus*, *romances*, *barcarolas*, etc.); obras para canto e piano, maioritariamente *modinhas* e *arias* de ópera; e o crescimento da interpretação da música dos grandes mestres do passado (Bach, Mozart, Beethoven, etc.).

Na Madeira, assistimos aparentemente à mesma renovação, sendo o pianista Ricardo Porfírio d’Afonseca (1802-1858) um exemplo de compositor pivô. Assim, enquanto Ricardo Porfírio d’Afonseca, ainda cultivava no início do século XIX o género *sonata* (Wakcel 1949: 205) – embora fosse simultaneamente pioneiro na composição de *valsas* e *cotilhões* para piano –, os músicos madeirenses da segunda metade do século XIX, compõem principalmente danças de salão, maioritariamente com sugestões poéticas nos títulos, como se pode observar na seguinte lista de obras da autoria de Nuno Graceliano Lino (1859-1929), um dos mais destacados músicos na Madeira na transição do século XIX para o XX.

Um indicador interessante do modo como em meados do século XIX era entendida a classificação das peças para piano são os anúncios de vendas de partituras na imprensa da época. Apesar de serem em muito menor número que os anúncios de vendas de pianos, aparecem algumas lojas a divulgar nos jornais a venda de partituras para piano. Em alguns desses anúncios os lojistas dividem em grupos as peças musicais que têm à venda, sendo inte-

⁶¹ Embora Bomtempo fosse um compositor pivô entre o período clássico e romântico, encontrava-se mais próximo do classicismo do que do romantismo (Sarraute 1980: XII-XIV), tal como o próprio Frei Marques e Silva.

Obras Musicais com Piano de Nuno Graceliano Lino (1859-1929)	
Título	Classificação
<i>Saudades d'Amor</i>	Gavotte
<i>Berbines</i>	Kreuz – Polca
<i>Marcha Triunfante do Glorioso S. João de Deus</i>	Marcha
<i>Amarelã</i>	Passo Doble
<i>O Voluntário</i>	Passo Doble
<i>Florula</i>	Valsa
<i>Geniza</i>	Valsa
<i>Maderoise Suite de Valses</i>	Valsa
<i>Merry Christmas</i>	Valsa
<i>Mimosa</i>	Valsa
<i>Parla!</i>	Valsa
<i>Love Thoughts</i>	Valsa
<i>The Moon</i>	Valsa

Quadro 18 – Lista de obras musicais com piano de Nuno Graceliano Lino conhecidas actualmente⁶²

ressante notar que em décadas diferentes a lógica é semelhante, como se pode constatar nos seguintes avisos da década de 1850 e 1860 (o negrito e a numeração é do autor):

Musica – Na Loja de José Alberto Spinola, na Rua dos Ferreiros N.º 10 B – há para vender um grande sortimento de Musica moderna, e dos melhores Auctores, por preços muito moderados; contendo [1] Fantasias, Variações e Capricios para Piano a 2 e 4 mãos; [2] *Quadri-lhas, Valsas, Redowas, Polcas e Mazurcas* para Piano ou Orchestra; [3] Arias, Duettos e Romances para Cantoria; Principios de Musica, Solfejos, Manuel General de Musique, no qual se dá conhecimento das escolhas das escallas e extensão de todos os instrumentos de Musica. Recebem-se encommendas de Musica Cordas, e Instrumentos; assim como de quaesquer objectos lithografados (*O Progressista* 15-1-1853: 3).

⁶² Ver <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt> (acedido em 20 de Novembro de 2008).

Musica – João José de Macedo acaba de receber uma grande collecção de peças de musica para piano e canto, extraídas das melhores operas e mais afamadas. Para piano se encontrarão – [1] Methodos, Exercicios, Estudos progressivos, Variações e Fantazias de grande e pequena força sobre motivos de operas favoritas, e de algumas bem modernas taes como L´Africaine, Faust, Martha, etc, [2] Potpourris, Tangos, Valsas, Polcas, Mazurcas, *Quadrilhas*, musicas para 4 mãos etc. etc. [3] Para piano e canto – Methodos, Solfejos, Cavatinas, Romances italianos, Canções hespanholas, etc. etc. (*A Flor do Oceano* 2-6-1866: 4).

Uma simples análise dos dois anúncios acima apresentados permite concluir que se classificavam as peças para piano em três grandes grupos: Estudos, exercícios e peças virtuosas; danças várias; e obras para canto e piano.



Figura 11 – Classificação do repertório para piano em anúncios (*O Progressista* 15-1-1853: 3; *A Flor do Oceano* 2-6-1866: 4)

Uma classificação mais abrangente é a proposta pelo musicólogo James Parakilas, que sistematiza os géneros musicais para piano, deste período, de acordo com o local para o qual a música transporta os ouvintes: transcrições de óperas (transportam para o interior de um Teatro de ópera); peças de carácter (transportam para o cenário poético aludido no título); danças (transportam para a atmosfera dos grandes bailes); grandes compositores clássicos (transportam para o passado); *arias* de ópera (transportam para o interior de um teatro de ópera, mas agora na versão vocal).



Figura 12 – Géneros musicais cultivados ao piano no espaço doméstico – modelo de Parakilas (2002: 158-171)

Tendo em consideração as divisões acima apresentadas, optou-se por utilizar a classificação realizada nos periódicos funchalenses (danças; música para canto e piano; estudos, exercícios e peças virtuosas). Acrescentou-se apenas a esta classificação um quarto grupo, *peças de carácter*, por se considerar importante abordar igualmente este tipo de repertório.

Danças

Existiam no século XIX dois tipos de dança: uma destinada à sala de concertos e que exigia do público uma atitude passiva, de mero ouvinte; outra destinada ao espaço doméstico e que era utilizada para dançar, como se os ouvintes estivessem num salão de baile. Um exemplo do primeiro tipo de dança encontra-se em algumas *valsas*, *polonaises* e *mazurcas* de Chopin, que foram compostas como danças *concerto*, ou seja, como danças estilizadas para se ouvir. Um exemplo do segundo tipo de dança é bem demonstrado nas *valsas* de Schubert, muitas delas com indicações dos próprios passos e que enquadraram-se nas músicas criadas para se dançar (Parakilas 2002: 168-169).

Apesar de actualmente serem mais conhecidas as danças de concerto dos compositores mais virtuosos, como Chopin ou Liszt, no século XIX as danças eram maioritariamente compostas para utilização no espaço doméstico. Prova disso mesmo é o facto de ter chegado aos nossos dias um vasto repertório de danças domésticas oitocentistas, parecendo que quase todas as melodias em voga – operáticas, baladas, danças populares, etc. – foram adaptadas a *quadrilhas* e *valsas* (Parakilas 2002: 168).

Conhecem-se várias referências que descrevem este entretenimento oitocentista de dançar ao som do piano. Nos Açores, por exemplo, testemunhos de visitantes estrangeiros de meados do século XIX referem uma cena festiva em que se praticam várias danças ao piano – *lundum*, *boleros* e *quadrilhas* (Avezac 1848: 56). Nos próprios barcos com visitantes estrangeiros que faziam escala nas ilhas atlânticas, há relatos de danças acompanhadas de piano, que serviam para ocupar os tempos livres durante as longas viagens marítimas. Num dos livros de viagens oitocentistas, encontra-se inclusivamente um desenho deste popular tipo de entretenimento, onde se visualizam passageiros parisienses e pescadores a dançar em conjunto acompanhados de um piano (Lemay 1881: 249).

Na Madeira, há também referências a este tipo de entretenimento nos salões nobres das casas, onde se tocava piano e se dançava «até às tantas da manhã», como foi já anteriormente descrito (Sarmiento 1951: 1; Carita e Mello 1988: 42). A dança fazia provavelmente parte da educação das classes madeirenses mais elevadas desde pelo menos a primeira metade do século XIX, sendo prova disso mesmo o relato do visitante inglês Alfred Lyall que, em 1826, comentava nos seus escritos que «os madeirenses dançavam extraordinariamente bem» (Silva 1994: 134).

A importância da dança nos convívios privados e sociais do século XIX deveria ser bastante elevada existindo inclusivamente manuais disponíveis para quem quisesse aprender. Por exemplo, em 1877, um anúncio no *Diário de Notícias* do Funchal promovia um «methodo fácil para aprender a dançar sem auxilio de mestre todas as [danças] modernas usadas nos bailes» (*Diário de Notícias* 13-6-1877: 4). Inclusivamente, em revistas vindas de Lisboa, como a *Ilustração Portuguesa*, era possível no início do século XX visualizar em fotografias os passos das novas danças de salão e assim acompanhar as novas modas (*Ilustração Portuguesa*, 19-1-1914: 93).

No Funchal, entre as danças mais comuns cultivadas ao piano, no período em estudo, encontram-se primeiramente as *valsas* e as *quadrilhas* – desde pelo menos a década de 1830 – e, posteriormente, a partir da década de 1850, as *polcas* e as *mazurcas*. As *quadrilhas* parece que são abandonadas mais precocemente que as restantes danças, ou pelo menos passam para um segundo plano a partir do último quartel do século XIX, apesar de ainda



Figura 13 – Barco *Junon*: passageiros parisienses e pescadores a dançar em conjunto acompanhados de um piano (Lemay 1881: 249)

aparecerem algo esporadicamente depois desse período. No primeiro quartel do século XX, as *polcas* e as *mazurcas* são progressivamente substituídas pelas novas danças de influência americana tais como os *one steps* e os *fox-trots*.



1. A menina Julia Neves Cortinho e o menino Marlo d'Oliveira, executando o «corte»—2. D. Hilda Sandemann Bechl Pedroso e o sr. Magalhães Pedroso no «corte»—3. «A marcha de costado» feita pela sr.ª D. Nina Martin e pelo sr. Jaime Castro Guedes.

Figura 14 – Excerto da revista *Ilustração Portuguesa* (19-1-1914: 93) que demonstra a importância da dança

O quadro seguinte representa os principais tipos de danças cultivados no Funchal ao longo do século XIX, salientando-se com um fundo cinzento os períodos em que as danças referidas foram, grosso modo, cultivadas pelos madeirenses. Os anos indicados no quadro referem as primeiras e últimas datas em que se encontraram notícias sobre a respectiva dança.

	1820-1839	1840-1859	1860-1879	1880-1899	1900-1919	1920-1933
Quadrilha	1834- ⁶³			-1897 ⁶⁴		
Valsa	1834- ⁶⁵					
Polca		1851- ⁶⁶				-1922 ⁶⁷
Mazurca ⁶⁸		1853- ⁶⁹				-1922 ⁷⁰
One Step ⁷¹						1922- ⁷²

Quadro 19 – Danças cultivadas no Funchal (1820-1930)

Valsas

Entre as espécies de danças oitocentistas mais cultivadas nestes entretenimentos, a valsa foi provavelmente a mais importante. Emergindo no início do século XIX, com o advento do *Liberalismo* e a queda do *Antigo Regime*, a valsa começou a substituir o aristocrático minueto como a dança mais em moda na Europa desde o primeiro quartel do século XIX (Palmer e Halford 1978: 8). Assim, com a queda do *Antigo Regime*, em 1789, as práticas sociais como as danças sofreram também algumas mudanças profundas. As novas danças do século XIX, como as *valsas* e as *polcas*, foram as primeiras a ser dançadas por pares individuais de forma livre, abandonando-se assim uma tradição de séculos, em que os vários pares dançavam em conjunto, de forma articulada. As novas danças eram livres e afastadas das formalidades

⁶³ *A Flor do Oceano* 21-12-1834: 1.

⁶⁴ *Diário de Notícias* 8-12-1897: 2.

⁶⁵ *A Flor do Oceano* 21-12-1834: 1.

⁶⁶ *Correio da Madeira* 4-1-1851: 2.

⁶⁷ *Diário de Notícias* 18-11-1922: 1.

⁶⁸ Inclui a variante polca-mazurca.

⁶⁹ *O Progressista* 15-1-1853: 3.

⁷⁰ *Diário de Notícias* 16-12-1922: 1.

⁷¹ Inclui-se neste grupo o *fox-trot*.

⁷² *Diário de Notícias* 9-3-1922: 1.

das suas antepassadas, sendo de origem popular – como é o caso da *valsa* – e de cariz nacionalista bem vincado. Era sabido que a *polca* era da Boémia, a *mazurca* provinha da Polónia, o *bolero* era original de Espanha, etc. (Michels 2003: 155).

O enorme sucesso da valsa neste período foi precedido de alguma polémica. Ao contrário das danças do século XVIII, em que os parceiros dançavam segurando os braços um do outro, na valsa os pares abraçavam-se enquanto rodopiavam, numa movimentação e num abraço considerados pouco decentes por parte de alguma sociedade europeia do início do século XIX. Como refere o historiador da dança, Richard Powers, «após séculos a dançar agarrados aos braços do parceiro, muita da alta sociedade não estava preparada para aceitar o abraço apertado da valsa» e, por isso, nos primeiros tempos, «a valsa foi mais discutida do que dançada» (Powers s.d).

Na Madeira, por exemplo, quase todos os compositores oitocentistas se dedicaram à composição de *valsas*, tendo a maior parte escrito as suas danças para piano, conforme se pode comprovar na tabela seguinte.

Além de ser a dança mais cultivada entre os compositores, a valsa era também a que provavelmente dominava as festas. No repertório das orquestras de baile funchalenses oitocentistas, a maior parte das músicas que sobreviveram foram *valsas*, como comprova o repertório conhecido actualmente da orquestra de Augusto Miguéis, um dos principais músicos na Madeira nos últimos 30 anos do século XIX. Das 16 danças que chegaram aos nossos dias, catorze são *valsas* e as outras duas eram uma quadrilha e um galope (Esteireiro, 2008b: 524).

Algumas notícias nos jornais funchalenses do século XIX, demonstram igualmente a importância da valsa. Por exemplo, em periódicos diferentes, os articulistas referem-se aos participantes num baile como os «valsistas»:

Madame Ouchkoff deu no domingo 12 do corrente uma brilhante soirée na quinta Davies no caminho do Monte, aonde está passando o verão com a sua família. [...] Uma magnífica orchestra tocava harmoniosas e convidativas *quadrilhas* e *valsas* que eram o enlevo dos valsistas (*Diário de Notícias* 14-08-1888: 1).

Baile – Foi esplendido o baile dado na quarta-feira passada nas salas do *Club Funchalense* em benefício do nosso asylo de Mendicidade e Orphãos [...] Uma bella orchestra regida pelo habil artista Sr. Nuno Graceliano Lino entusiasmou os valsistas com execução de um escolhido reportório de excellente música de baile (*O Direito* 21-1-1893: 1).

Além de ser provavelmente a dança mais popular, era também a mais prestigiada aos olhos dos compositores madeirenses. Por exemplo, o compo-

Músicos na Madeira que se dedicaram à composição de <i>valsas</i>	
Nome	Instrumento(s)
João Fradesso Belo	Piano
Duarte Joaquim dos Santos	Piano
Ricardo Porfírio d’Afonseca	Piano
Cândido Drumond de Vasconcelos	Machete
António José Bernes	Piano
Paula Rego	Piano
Júlio da Silva Carvalho	Orquestrófone ⁷³
Augusto Miguéis	Orquestra (baile) e piano
Amélia Augusta de Azevedo	Piano
Anselmo Serrão	Orquestra (baile)
Nuno Graceliano Lino	Orquestra (baile) e Piano
Ângelo Álvares de Freitas	Orquestra (baile e banda)
Edmundo Conceição Lomelino	Piano

Quadro 20 – Músicos na Madeira que se dedicaram à composição de *valsas*⁷⁴

o sitor Nuno Graceliano Lino, aquando a visita dos reis de Portugal à Madeira em 1901, escolhe compor uma suite de *valsas* para oferecer à rainha D. Amélia durante a sua visita. O músico teve a oportunidade de tocar esta suite para os reis, numa das cerimónias realizadas no *Teatro D. Maria Pia*, contando os seus descendentes que os reis o chamaram depois ao seu camarote para elogiar os seus dotes ao piano.⁷⁵

Esta hegemonia da valsa é confirmada por algumas descrições de bailes da época. Por exemplo, num baile realizado em 1888, ficava claro que a variedade musical não vinha do contraste entre tipos de danças diferentes, mas entre diferentes tipos de *valsas*:

⁷³ O compositor madeirense Júlio da Silva Carvalho (1821-1903) é referenciado por Luíz Peter Clode como sendo violinista e tendo composto várias *valsas*, *quadrilhas* e *polcas* (Clode 1983: 113). Conhece-se actualmente apenas uma obra sua, a valsa *Saudade*, que não se encontra escrita em partitura, mas sim num cartão perfurado para orquestrófone (Clara 2008: 178). É provável que o músico não tenha escrito esta composição originalmente para este instrumento, mas sim para o efectivo instrumental típico das orquestras de baile, tendo posteriormente sido adaptado para o orquestrófone.

⁷⁴ Composições disponíveis em <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>.

⁷⁵ Informação cedida pela D. Fernanda Pereira, sobrinha-neta de Nuno Graceliano Lino.

[...] à valsa inglesa candenciada e methodica como um pêndulo de relógio, dançada com a gravidade que se põe no cumprimento de um dever sério, oppunha-se o rodopio da valsa franceza, accelerada no seu movimento por este amor de hyperbole que todos os portugueses possuem (Silva 1994: 142).

Walz de João Fradesso Belo (1792-1861)

Entre as obras de João Fradesso Belo, o primeiro compositor para piano actualmente conhecido na Madeira, encontra-se uma valsa. Este músico nasceu possivelmente, em 1792, em Vila Viçosa, (Vakcel 1948: 35) e terá vindo em 1812 para a Madeira, juntamente com um número indeterminado de músicos, por intermédio do bispo Ataíde, tendo aqui residido até ao final da sua vida no Funchal (Silva e Meneses 1978 I e II: 48 e 397). É sabido que constituiu família no Funchal e que casou com Claudina Maria Rosa Fradesso, natural de São Jorge, de quem teve um filho: João Fradesso Belo Júnior⁷⁶.

Fradesso Belo é ainda referenciado como discípulo de Frei José Marques em Lisboa (Silva e Meneses 1978 I e II: 48 e 397) e Ernesto Vieira refere ainda que o músico terá estudado no seminário patriarcal (Vieira 1900 I: 238). Ao longo da sua vida na capital madeirense, João Fradesso Belo tornou-se um músico reconhecido, sendo mestre de capela da Sé do Funchal e professor no seminário desta cidade. Para além disso, refere-se que terá escrito «muita música sacra de grande qualidade» (Freitas 2006: 34). O músico terá ainda participado em concertos de beneficência (Pinto 2008: 10) e acompanhado músicos virtuosos estrangeiros no Funchal. Por exemplo, um periódico da época anunciava que, em 8 de Março de 1856, Fradesso participaria num concerto do conceituado rabequista Charles Elliot, na Escola Lancasteriana, acompanhando-o «primorosamente, ao Piano Forte». Entre as obras executadas nesse concerto, contavam-se «Variações Brilhantes, dedicadas a Paganini; A Quinta *Aria* com Variações *De Beriot* e variações sobre uma *Aria* Inglesa dedicada a *N. Mori E. Perry e Carnaval de Veneza*» (*A Ordem* 8-3-1856: 4).

Além de pianista, o músico também foi possivelmente maestro. A 2 de Fevereiro de 1858, por exemplo, é referido como maestro do coro presente na *Sala Grande do Palácio de São Lourenço*, onde Júlia de França Neto terá realizado um concerto em benefício das vítimas da febre-amarela em Lisboa (Pinto 2008: 10).

⁷⁶ Freitas, M. P. (s.d.) *Câmara de Lobos – Dicionário Corográfico*, <http://www.concelho-decamaradelobos.com/dicionario/serraomanuelrodrigues.html> (acedido em 17 de Janeiro de 2011).

João Fradesso Belo faleceu a 15 de Maio de 1861. Segundo o *Elucidário Madeirense* deixou produções musicais «consideradas de grande valor pelos seus contemporâneos e que foram muito populares na sua época» (Silva e Meneses 1978: 48). Infelizmente, a obra de Fradesso e de outros que se lhe seguiram, não chegou a ser publicada, sendo possível que algumas delas estejam em casas particulares no Funchal. Entre as suas obras para piano, chegou até aos nossos dias apenas a referida valsa, em dois manuscritos, não datados. Num dos manuscritos não há qualquer referência ao autor e no outro a obra está claramente identificada como *Waltz* de João Fradesso⁷⁷.

A valsa de Fradesso Belo enquadra-se no modelo formal das danças tal como descrito no tratado de análise de Alfred Goodrich (1889: 81).

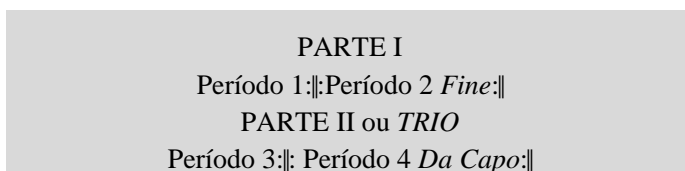


Figura 15 – Modelo formal das danças segundo o teórico norte-americano Alfred Goodrich (Goodrich 1889: 81).

Fradesso organizou formalmente a valsa em duas partes principais, sendo cada uma das partes constituídas por dois períodos de oito compassos. Na repetição de cada período, o último compasso é sempre alterado por Fradesso, fazendo com que todos os períodos acabem por ser assim constituídos por nove compassos, embora só contemos oito⁷⁸. Os períodos da primeira parte encontram-se em Láb Maior, escolhendo o compositor a tonalidade da relativa menor (Fá menor), para os períodos da segunda parte, como é possível observar no quadro seguinte.

O compositor não cria qualquer espécie de introdução, nem secções de transição entre os temas principais ou tem uma seção de *coda* conclusiva. Como habitualmente na forma de dança da época (Goodrich 1889: 81), a obra após concluir a parte 2, regressa ao início concluindo no segundo período da parte 1.

⁷⁷ Um dos manuscritos encontra-se na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia (Funchal), com a cota CLPC N.º 10 – Cx. 1, proveniente da família de Luiz Peter Clode, e o outro na posse de descendentes de Jorge Croner de Vasconcelos, em Lisboa, tendo sido possível o seu conhecimento através do Dr. Rui Magno Pinto, que nos permitiu a consulta de algumas das composições desta Coleção.

⁷⁸ Ver procedimentos de análise, no final do capítulo I.4.

Waltz de João Fradesso Belo				
Partes	Parte 1		Trio Parte 2 <i>Da Capo</i>	
Período	Período 1	Período 2	Período 3	Período 4
Desenhos	<i>a b c a b' c'</i>	<i>a b c a d</i>	<i>a b c a d d'</i>	<i>a b c a d</i>
Tamanho	8 c.	8 c.	8 c.	8 c.
Compassos	c. 1 – c. 8	c.9 – c. 16	c. 17 – c. 24	c.25 – c.32
Tonalidades	Láb M		Fá m	

Quadro 21 – Esquema formal da *Waltz* de João Fradesso Belo

No plano melódico, Fradesso optou por uma estrutura periódica bem definida de oito compassos, divididos em dois membros de quatro compassos bem demarcados. Este procedimento é seguido rigidamente nos quatro períodos que constituem esta valsa. Ao analisar-se o primeiro período, é possível observar que a harmonia é bastante simples e elegante, sendo centrada no primeiro membro no I e V grau e, no segundo membro, o compositor realiza uma progressão direccionada a uma cadência ao V grau, com a transformação do II grau de menor para maior.

A divisão dos membros em desenhos melódicos é um pouco mais ambígua porque estes estão interligados sem uma separação bem demarcada ritmicamente. Assim, tendo em consideração o ritmo *contínuo* deste primeiro período – e não muito *cantabile* –, optou-se por dividir os membros do primeiro período em três desenhos melódicos, embora sejam porventura aceitáveis outras soluções: um desenho melódico de arpejo, que termina numa apojatura dissonante em trítone que resolve ascendentemente (a), um desenho descendente com cromatismos (b) e um desenho de cariz conclusivo (c). No segundo membro, Fradesso aproveita os mesmos desenhos, fazendo apenas ligeiras mudanças nos desenhos *b* e *c*, de modo a dar um carácter ainda mais conclusivo (ver exemplo musical 1). É de salientar que Fradesso Belo não explora a transposição de desenhos musicais, optando sempre por construir novos desenhos.

Tendo em consideração a indicação de andamento *Moderato*, a melodia apresenta um carácter sereno e gracioso no período 1, o qual se mantém ao longo do segundo período. O contraste entre os dois primeiros períodos é conseguido através da mudança do tipo de desenhos melódicos – utilização de notas pedais, sequências melódicas e escalas em segundas com notas repetidas, ao estilo *tocata* (ver exemplo musical 4) – e da progressão harmónica que começa agora no V grau, não fugindo no entanto à tonalidade original de Láb Maior.

Musical score for Exemplo Musical 4, showing a piano accompaniment for a waltz. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (F minor). The score is divided into two measures, 'a' and 'd', with first and second endings. Chord symbols V, I, V7, and I are indicated below the bass staff.

Exemplo Musical 4 – *Waltz* de João Fradesso:
 membro 2 do Período 2 (c. 14-17)

Ao carácter sereno e elegante da parte 1, Fradesso contrasta no *trio* – parte 2 – com dois períodos de carácter mais dramático e trágico na relativa menor (Fá menor). Além da mudança tonal, o compositor altera o padrão de acompanhamento para uma figuração rítmica que quebra com o padrão repetitivo do acompanhamento típico da valsa e substituído por uma figuração baseada na repetição rítmica de acordes completos. No plano melódico, Fradesso volta a optar por criar uma apojatura dissonante em trítono, que resolve ascendentemente, tal como no primeiro período, embora aqui o músico dê maior destaque à dissonância, visto que a mantém por um tempo inteiro.

Musical score for Exemplo Musical 5, showing a piano accompaniment for a phrase. The score is in 3/4 time and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The key signature is one flat (F minor). The score is divided into two measures, 'Fá menor' and 'Apojatura (trítono)', with first and second endings. Chord symbols i, V7, and i are indicated below the bass staff.

Exemplo Musical 5 – Frase antecedente: membro 1 do período 3
 – mudança do padrão de acompanhamento (c. 19-22)

O clímax dramático é alcançado no período 4, quando o pianista opta por uma figuração rítmica de acordes na mão direita, num registo mais agudo, e coloca a melodia em oitavas na mão esquerda.

Figuração rítmica acordes mão direita

Melodia cromática em oitavas na mão esquerda

Exemplo Musical 6 – Frase antecedente: membro 1 do período 4
 – figuração rítmica na mão direita e melodia em oitavas
 na mão esquerda (c. 28-31)

Apesar do carácter mais dramático da parte 2, Fradesso segue uma lógica harmónica simples centrada apenas nos graus principais da tonalidade de Fá menor (i, V e iv), tal como na parte 1 em LáB Maior, não ocorrendo qualquer espécie de instabilidade tonal nesta secção como poderia ser de esperar. Assim, a oposição expressiva entre as duas partes é conseguida principalmente pela mudança de tonalidade, pelo carácter mais dramático dos desenhos melódicos (reforçado pelo clímax da figuração de acordes rítmica na mão direita) e pela alteração no tipo de padrão de acompanhamento, o qual é reforçado no clímax pela passagem temporária da melodia para a mão esquerda.

Carácter sereno e gracioso (Não trágico)	Carácter dramático (Trágico)
Tonalidade maior (Láb Maior)	Tonalidade menor (Fá menor)
Padrão de acompanhamento típico da valsa em semínimas	Padrão de acompanhamento mais dinâmico com figuração baseada na repetição rítmica de acordes completos em colcheias
Melodia sempre na mão direita	Na parte do clímax melodia é colocada na mão esquerda e mão direita faz figuração rítmica de acordes completos

Quadro 22 – Oposição expressiva entre as duas partes principais da valsa de Fradesso Belo

Duas *Vallssas* de Duarte Joaquim dos Santos

Duarte Joaquim dos Santos (1801-1855) foi um dos pianistas mais importantes no Funchal do 2.º quartel do Século XIX, tendo residido provavelmente nesta cidade durante a década de 1840 até à sua morte em 24 de Maio de 1855, com 54 anos de idade (Silva e Meneses 1978: 398).

Natural de Olivença, antes de residir definitivamente no Funchal, leccionou num colégio feminino em Londres, tendo-se dirigido a esta cidade com uma carta de recomendação de João Domingos Bomtempo (Pinto 2008: 1; Vieira 1900 I: 273).

Segundo Rui Magno Pinto, em Londres, Santos afirmou-se como compositor prolífico, tendo publicado em editoras como Payne & Hopkins, R. Cocks & Co., Jeffreys & Co., sendo conhecidas cerca de 60 das suas peças, nos catálogos publicados. Entre as suas obras publicadas encontram-se na British Library obras para piano a 2 e 4 mãos – *quadrilhas*, *valsas*, *divertimentos* – bem como transcrições de *arias* de ópera para piano, e uma peça sacra – *Alma [redemptoris mater]* – para coro e órgão (Pinto 2008: 1). Encontram-se também algumas *quadrilhas* da sua autoria na Biblioteca Nacional, que foram publicadas em Portugal na *Lithografia Armazem de Musica da Casa Real*⁷⁹.

Na Madeira, as primeiras notícias sobre a actividade de Joaquim dos Santos datam de 1827 (Carita e Mello 1988: 16), numa primeira passagem do músico pelo Funchal, antes de aqui se estabelecer na década de 1840, altura em que há várias referências à sua presença: desde a compor uma *Novena a Santa Cecília*, para as festividades da padroeira dos músicos em 1844 (Sarmiento 1965: 30), passando pela autoria, em 1847, de um Hino ao Governador, dedicado a José Silvestre Ribeiro, para um *Prólogo* ao drama *Trinta Anos ou A Vida d'um Jogador* representado no *Teatro Concórdia* (Carita e Mello 1988: 46), até à sua participação em 1850 num baile da *Sociedade Aglaia*, com uma *polca* com o nome da própria sociedade, entre várias outras notícias em que aparece a participar a acompanhar músicos virtuosos ou a tocar em concertos de beneficência:

“BAILE DA SOCIEDADE AGLAIA” Foi uma bela e interessante noite de 30 de Dezembro ultimo, em que se realisou o primoroso baile dado pela Sociedade Aglaia, na Quinta das Angustias, uma noite que deixou uma recordação em todos os que concorrerão a tão complexo sarau.

⁷⁹ As *quadrilhas* referidas têm a cota M.P. 1301//6 V., M.P. 1301//11 V., M.P. 1301//12 V. e M.P. 1301//13 V.

Depois das nove horas rompeu a dança pela polca “AGLAIA”, bela musica composta especialmente esta noite pelo Snr. Duarte Santos. O baile acabou por volta das quatro horas da madrugada (*Correio da Madeira* 4-1-1851: 2).

Na segunda feira 27 de Janeiro pelas 8 horas da tarde terá lugar o ultimo concerto de Cezar Augusto Casella na Salla Lancasteriana, cujo programma é d’este modo anunciado: 1.^a Parte-1.^o Symphonia pela orquestra; 2.^o Capricho pelo violoncello composto e executado por C.A.Casella. 2.^a Parte-3.^o Symphonia; 4.^o Final da opera Lucia de Lamermoor executado por C.A.Casella. 3.^a Parte-5.^o – Symphonia; 6.^o Recordações de Napoles (Scena phantastica) compostas por C.A. Casella. (O Snr. Duarte Joaquim dos Santos prestou-se ainda com a natural bonhomia de um grande Professor a acompanhar no piano a Cesar Augusto Casella). Os bilhetes estão á venda na loja do Snr. Wilkinson, e na porta da Salla a cima mencionada na noite do Concerto” (*Correio da Madeira* 25-1-1851: 4).

O músico dedicou-se também à composição de *valsas*, encontrando-se alguns manuscritos da sua autoria que, pelo menor grau de dificuldade comparativamente a outras obras suas, podem indiciar que são resultado da sua prática de professor de piano no Funchal. Estas composições encontram-se no Arquivo da Associação Recreio Musical União da Mocidade, numa coleção de música que pertencia à família do visconde de canavial, personalidade que era descendente do músico e pianista Ricardo Porfírio d’Afonseca (1802-1858).

Os esquemas formais destas duas valsas são curiosamente variados, tendo uma divisão formal um pouco mais ambígua, do que a anterior valsa de João Fradesso. No entanto, é possível facilmente encaixar as duas valsas no modelo de forma ternária habitual das danças, embora com pequenas alterações no que diz respeito ao número de períodos por parte.

A primeira *Vallssa* é a menos ambígua formalmente. Santos segue claramente o padrão formal de divisão em duas partes, cada uma subdividida em dois períodos distintos, apenas com uma pequena modificação. Em vez de utilizar dois períodos em cada uma das partes, na primeira repete o período 1 após o período 2 (ver quadro de análise seguinte) e no *trio* utiliza o mesmo recurso repetindo também o período 3 no final, embora apenas os 8 primeiros compassos.

Na parte 1, Santos optou pelas tonalidades de Fá M e da respectiva dominante (Dó M). Na parte 2, o compositor optou por um contraste tonal utilizando a subdominante, em Sib M, e construiu um período de 16 compassos em vez de apenas 8, como havia feito na parte 1. O compositor optou por

não realizar qualquer introdução ou secção de passagem entre as partes principais, não tendo igualmente uma secção de *coda*, concluindo a dança no final da parte 1.

Valsa 1 de Duarte J. dos Santos						
Partes	Parte 1			Parte 2 ou <i>Trio</i> seguido <i>Da Capo</i>		
Períodos	Período 1	Período 2	Período 1	Período 3 (período duplo)	Período 4	Período 5 (primeiros 8 compassos período 3)
					Alternativa de análise: Período 4 (duplo)	
Desenhos Melódicos	<i>a a' a a''</i>	<i>a a' a b</i>	<i>a a' a a''</i>	<i>a a' a'' b</i>	<i>a b a b</i>	<i>a a'</i>
Tamanho	8 c.	8 c.	8 c.	16 c.	8 c.	8 c.
					16 c.	
Compasso	1-8	9-16	17-24	25-40	41-56	
Tonalidades	Fá M	Dó M	Fá M	Sib M	Sib M	Sib M
Dinâmicas	Sem indicações	<i>pp cresc. f ff</i>	Sem indicações	Sem indicações	Sem indicações	Sem Indicações

Quadro 23 – Esquema formal da *Valsa 1* de Duarte Joaquim dos Santos

As melodias seguem uma estrutura periódica regular. Na primeira parte, o pianista divide os períodos de 8 compassos em dois membros de quatro compassos; na segunda parte, a interpretação pode ser ligeiramente mais ambígua. O período 3 é constituído por 16 compassos em vez de 8, tendo a estrutura típica de um período duplo (Goetschius 1904: 80-82), constituído por quatro frases com a seguinte estrutura: frase antecedente 1 – frase consequente 1 – frase antecedente 1 – frase consequente 2. Os períodos 4 e 5 poderiam igualmente ser interpretados como um período duplo, embora não sigam a estrutura anterior, estando organizados de acordo com as regras habituais dos períodos de 8 compassos.

Ao nível dos esquemas melódicos, Santos distancia-se bastante da valsa analisada de Fradesso Belo. Enquanto Fradesso constrói dois e três desenhos diferentes num único membro de um período, Santos opta por reutilizar recorrentemente o mesmo desenho musical (desenho *a*), através do recurso à transposição e pequenas mudanças melódicas, como se pode ver no seguinte

exemplo. O tema do período 1 é de cariz *cantabile* com desenhos bem demarcados, ao contrário, por exemplo, dos temas de Fradesso Belo, cujos desenhos eram mais idiomáticos de uma escrita para teclado do que para canto e estavam menos demarcados entre si, numa escrita mais contínua.

Membro 1

Membro 2

apojatura

F4 M

I ii V7 I ii V7 I

Exemplo Musical 7 – Período 1 da *Vallssa 1* de Duarte Joaquim dos Santos (esquema melódico *a a' a a''*) com acentuação típica da *mazurca*

No plano harmónico, como se pode ver no exemplo musical anterior, Santos opta por uma progressão harmónica simples I-ii-V7-I, utilizando uma primeira inversão no ii grau. A mesma progressão é repetida nos dois membros do período e o padrão de acompanhamento escolhido é o típico da valsa, o qual é utilizado de forma algo monótona ao longo de toda a composição.

Membro 1

Membro 2

pp cresc. f ff

D4 M

V I V7 I V I

Exemplo Musical 8 – Período 2 da *Valssa 1* de Duarte Santos (esquema melódico *a a' a b*) com acentuação e ritmo típicos da *mazurca* (Michels 2003: 154-155)

Santos segue a mesma lógica de construção melódica no período 2 (c. 9-16), desenvolvendo este tema a partir de um desenho melódico cromático (desenho *a*) – com acentuação e ritmo típicos da *mazurca* (Michels 2003: 154-155) –, o qual cria um contraste forte com o período 1, baseado num desenho de arpejo ascendente. O compositor acentua o contraste com a mudança para a tonalidade da dominante (Dó M) e com o recurso a um jogo

de dinâmicas em crescendo (o único período em que faz referência a dinâmicas), que inicia em pianíssimo no primeiro membro e conclui em fortíssimo no segundo, sendo esta dinâmica reforçada com a duplicação da melodia à oitava no segundo membro. Harmonicamente, o autor mantém a mesma simplicidade do período 1, baseando a harmonia neste período apenas no V e no I grau de Dó M.

Na parte 2, o contraste é conseguido pela mudança de tonalidade para a subdominante (Sib M), pelo aumento do tamanho do período 3 (para 16 compassos) e pela duplicação da melodia à oitava de forma recorrente. Esta duplicação à oitava da melodia contribui para a criação de um carácter mais expansivo na parte 2, em oposição ao carácter mais intimista da parte 1.

Um aspecto curioso da parte 2, é o efeito de surpresa que o compositor cria no final do período 3, modulando inesperadamente e de forma abrupta durante três compassos a Sol m, como se pode ver no exemplo seguinte. Tendo em consideração que o período 3 é constituído por 16 compassos, naturalmente que cada membro passa a ter também 8 compassos, em vez de 4. Tal como nos períodos anteriores, o tema musical é construído basicamente num único desenho musical, com excepção dos compassos em que Santos faz a modulação surpresa a Sol m, onde o compositor cria um desenho novo (desenho *b*).

The image displays a musical score for two members of a period.
Membro 1: Labeled 'Membro 1' at the top. It consists of two phrases, 'a' and 'a'', each marked 'com 8va'. The melody is in D major (Dó M). The harmonic accompaniment in the bass clef consists of chords: I (D major) for the first phrase, V (A major) for the second phrase, and I (D major) for the third phrase.
Membro 2: Labeled 'Membro 2' at the top. It consists of two phrases, 'a"' and 'b'. Phrase 'a"' is marked 'com 8va' and is in B-flat major (Sib M). Phrase 'b' is marked 'loco' and features a modulation to G minor (Sol m) for three measures. The harmonic accompaniment in the bass clef consists of chords: I (Sib M) for the first phrase, V (Sol m) for the first measure of the second phrase, i (G minor) for the second measure, and V (Sol m) for the third measure.

Exemplo Musical 9 – Período 3 da *Vallssa* 1 de Duarte Santos
(esquema melódico *a a' a'' b*) com ritmo típico da *valsa*

Caráter intimista (Não triunfante)	Caráter triunfante
------------------------------------	--------------------

←————→

Tonalidade maior (Fá Maior)	Modulação à Subdominante (Sib Maior)
Melodia sem notas duplicadas, baseada em arpejos e motivo cromático	Melodia <i>cantabile</i> em graus conjuntos duplicada à oitava
Períodos de 8 compassos	Período com 16 compassos
Ritmo da melodia inspirado na <i>mazurca</i>	Ritmo da melodia inspirado na <i>valsa</i>

Quadro 24 – Oposição expressiva na *Vallssa 1* de Duarte dos Santos

A *Vallssa 2* é aparentemente mais complexa de encaixar na forma habitual ternária das danças, até aqui observada. A valsa está escrita em 3/8 e apresenta sete períodos de 8 compassos, bem demarcados por barras de compasso duplas. De qualquer modo, após uma observação mais pormenorizada, é possível concluir que a forma é bastante parecida à da Valsa 1, apesar de algumas pequenas diferenças. Entre as semelhanças, salienta-se que a primeira parte é constituída por dois períodos de 8 compassos (embora sem a repetição do período 1 após o período 2, como na *Vallssa 1*) e a segunda parte é igualmente constituída por 32 compassos como na *Vallssa 1* (4 períodos de 8 compassos). O sétimo período escrito por Santos é igual ao período 1, sendo de certa forma dispensável a sua escrita, visto que o compositor coloca uma indicação no final para saltar para o período 2. Ou seja, uma indicação *Da Capo* no final do 6.º período teria o mesmo efeito e tornaria mais clara a forma ternária da dança.

Vallssa 2 de Duarte J. dos Santos							
	Parte 1		Trio ou Parte 2				Parte 1
Períodos	Período 1	Período 2 %	Período 3	Período 4	Período 3	Período 5	Período 1 Para o %
Desenhos Melódicos	<i>a a' a b</i>	<i>a a' b a' b' c</i>	<i>a a' a'' b</i>	<i>a b a' c</i>	<i>a a' a'' b</i>	<i>a a' a b</i>	<i>a a' a b</i>
Tamanho	8 c.	8 c.	8 c.	8 c.	8 c.	8 c.	8 c.
Compasso	1-8	9-17	18-26	27-35	36-44	45-53	54-62
Expressão	<i>mazurca</i>	<i>mazurca- trágico</i>	<i>pastoral</i>	<i>trágico</i>	<i>pastoral</i>	<i>aria</i> (lírico)	<i>pastoral</i>
Tonalidades	Sol M	Instável Mi m – Lá m – Sol M	Sol M	Sol m	Sol M	Sol M	Sol M
Dinâmicas	<i>p</i>	Sem indicações	Indicação <i>dolce</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	Sem indicações	Sem indicações

Quadro 25 – Esquema formal da *Vallssa 2* de Duarte Joaquim dos Santos

Como se pode observar neste quadro, Santos opta por não realizar qualquer tipo de introdução ou secção de *coda*, mantendo sempre secções centradas em estruturas periódicas de 8 compassos, separadas entre si com pausas de colcheias. Os contrastes entre secções são bem demarcados, utilizando o compositor vários recursos:

- contraste de tonalidades – nos períodos 2 e 4, Santos foge à tonalidade central da valsa em Sol M, ora criando instabilidade tonal, através de várias cadências perfeitas a Mi m e a Lá m (período 2), ora modulando para Sol m (período 4);
- padrões de acompanhamento – os períodos 1 e 3 utilizam o padrão de acompanhamento típico das *valsas* em contraste com os períodos 2, 4 e 5, onde o compositor opta por padrões de acompanhamento diferentes;

 <p>Exemplo Musical 10 – Figuração de Acompanhamento para atribuir intensidade dramática (c. 28-29)</p>	 <p>Exemplo Musical 11 – Acompanhamento com recorrência a notas duplas em terceiras (c. 46-47)</p>
--	--

- dinâmicas – a maioria dos períodos tem indicação de piano (*p*) ou *dolce*. O único período em que Santos opta por um contraste dinâmico assumido é o período 4, em sol menor, em que além da melodia com oitavas duplicadas, já anteriormente referido, o compositor opta por colocar a indicação de forte (*f*) para salientar ainda o contraste dramático desta secção com as restantes;
- utilização de desenhos melódicos contrastantes – os dois primeiros períodos são muito centrados no ritmo semicolcheia com ponto seguida de fusa (com acentuação típica da *mazurca*), contrastando com os períodos 3 e 5, centrados numa textura melódica em terceiras dobradas e sem elementos rítmicos pontuados; o período 4, em sol menor, tem o carácter dramático reforçado pelo compositor com desenhos melódicos em oitavas na mão direita; finalmente, o período 6 é centrado em tercinas de semicolcheias e tem um carácter lírico-heróico.

Tal como na *Vallssa 1*, Santos utiliza nesta composição preferencialmente um encadeamento de figuras melódicas numa estrutura *a a' a b*, na

generalidade dos períodos, sendo *b* uma figura melódica de cariz conclusivo. Este modelo é por exemplo bem visível no período 1, que foi composto em estilo de *mazurca*.

Exemplo Musical 12 – Período 1 da *Vallssa 2* de Duarte dos Santos em estilo de *mazurca* (esquema melódico a a' a b – c. 1-8)

O ritmo do tema melódico acima apresentado é característico da *mazurca*, como se pode concluir a partir de uma simples comparação com o exemplo musical seguinte, pertencente a um livro de música manuscrita de meados do século XIX, encontrado no Funchal recentemente⁸⁰. Trata-se de uma composição para viola intitulada de *Mazurka* e onde as semelhanças rítmicas com a valsa de Duarte dos Santos são evidentes.

Exemplo Musical 13 – *Mazurka* para viola incluída num livro de música manuscrita encontrado no Funchal (c. 1-8) (AAVV c. 1880)

No plano harmónico, Santos utiliza apenas o I e o V graus de Sol M, sendo de salientar a utilização de nota pedal sob o V grau, no quarto compasso do período 1. É igualmente interessante a cadência final deste período que consegue um efeito surpresa pelo facto de o compositor optar por fazer uma inesperada cadência perfeita em Si m, uma espécie de prenúncio negativo em relação ao período 2, de cariz mais trágico. Esta cadência a Si m

⁸⁰ Este livro de música manuscrita para viola está actualmente na posse de Manuel Morais que teve a gentileza de nos emprestar um fac-simile do manuscrito e que o datou como pertencente ao período entre 1860 e 1880.

serve igualmente para preparar a modulação à relativa menor de Sol M (Mi m), visto que o período 2 começa logo em Si de 7.^a, a dominante de Mi m.

O período 2 mantém o ritmo típico da mazurca mas tem um carácter muito mais instável e dramático, o qual é parcialmente explicado pela instabilidade tonal escolhida pelo compositor. Esta instabilidade é acompanhada no plano das figuras melódicas, onde as duas principais figuras (*a* e *b*) alternam, acompanhando as mudanças de acordes e a transposições tonais. Este esquema de encadeamento de figuras foge às usuais fórmulas de Santos para as danças, não seguindo também o pianista a habitual estrutura periódica regular.

The musical score for Exemplo Musical 14 is presented in a grand staff with treble and bass clefs. Above the staff, melodic figures are labeled 'a', 'a'', 'b', 'a'', 'b'', and 'c'. The bass line features chords labeled V7, i, V7, i, V7, i, V7, I. Below the staff, the tonic keys are indicated as Mi m, Lá m, and Sol M.

Exemplo Musical 14 – Período 2 da *Vallssa 2* de Duarte dos Santos
(esquema melódico *a a' b a' b' c* – c. 9-17)

A estabilidade tonal e o regresso a uma construção periódica mais regular volta no período seguinte, o qual é inspirado em figuras melódicas com terceiras dobradas, muito comuns em secções de *trio*, como é o caso. No plano do encadeamento melódico, o compositor realiza uma pequena variante (*a a' a'' b*) ao seu esquema habitual.

The musical score for Exemplo Musical 15 is presented in a grand staff with treble and bass clefs. Above the staff, melodic figures are labeled 'a', 'a'', 'a''', and 'b'. The bass line features chords labeled I, 17, IV, I, V7, I. Below the staff, the tonic keys are indicated as Sol M and Apojatura Dupla. The word 'dolce' is written in the left hand.

Exemplo Musical 15 – Período 3 da *Vallssa 2* de Duarte dos Santos
(esquema melódico *a a' a'' b* – c. 18-27)

No período 4, o compositor volta a optar por uma secção mais dramática novamente, tendo para isso escolhido a tonalidade de Sol menor. Confir-

ma-se assim uma alternância entre períodos líricos e de cariz pastoral – com estrutura periódica regular – e períodos de cariz episódico e trágico, com estrutura periódica irregular.

Assim, tal como no período 2, Santos evita uma lógica periódica rígida: o padrão de acompanhamento do membro 1 é diferente do acompanhamento do membro 2; a figura melódica que inicia o segundo membro é diferente da figura melódica do primeiro, apesar de ser nitidamente uma pequena variante desta. No plano harmónico há pouco a realçar, sendo a progressão centrada apenas na tónica e na dominante, apenas com um ligeiro destaque para o acorde de nona que é construído de modo a criar maior dramatismo.

Membro 1

Membro 2

a b a' c

V V7 i V V9 i V

Sol m

Exemplo Musical 16 – Período 4 da *Vallssa 2* de Duarte dos Santos
(esquema melódico *a b a' c – c.* 27-35)

Finalmente, o compositor volta a criar no período 5 uma secção estável em Sol Maior, em estilo de *aria* com um cariz *heróico*, utilizando o seu esquema melódico mais comum neste tipo de *valsas*: *a a' a b*. Após várias alternâncias entre secções pastorais e secções trágicas, o compositor parece querer concluir com algum optimismo, terminando com um tema lírico e heróico.

Santos apresenta a figura melódica inicial, que neste período contrasta com os anteriores por ser inspirado em tercinas de semicolcheia; depois transpõe essa figura; repete a figura melódica inicial no começo do membro 2; e termina o período com uma figura melódica de cariz conclusivo.

Membro 1

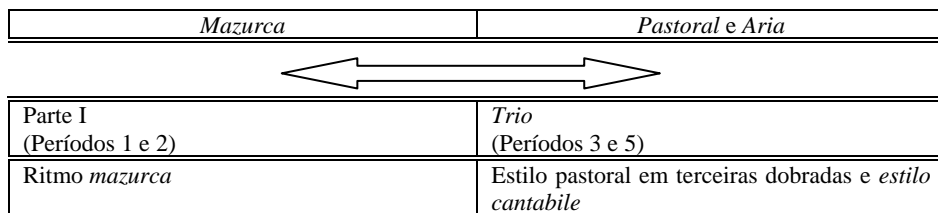
Membro 2

a a' a b

I V7 I V7 I V I V7 I IV V7 I

Sol M

Exemplo Musical 17 – Período 5 da *Vallssa 2* de Duarte dos Santos
em estilo de *aria* (esquema melódico *a a' a b – c.* 45-53)



Quadro 26 – Oposições expressivas na *Vallssa 2* de Duarte dos Santos

Suite de valsa *Maderoise* de Nuno Graceliano Lino (1859–1929)

Nuno Graceliano Lino foi uma personalidade que se destacou na música madeirense, principalmente na transição do século XIX para o século XX, embora existam poucas referências sobre este músico. Os principais dados biográficos que actualmente conhecemos têm origem no Diário de Notícias da Madeira de 16 de Fevereiro de 1929, na notícia do seu falecimento. Aqui é referido que Nuno Graceliano Lino foi «um músico distinto e conceituado professor de piano e regente de orquestras». Ainda segundo o mesmo autor da notícia, este músico madeirense, «além de ser apreciado como compositor», foi «organizador de quase todas as orquestras que se faziam ouvir nos salões aristocráticos e nas grandes solenidades da diocese» do Funchal (*Diário de Notícias* 16-2-1929: 3).

No âmbito da música profana, um dos momentos mais importantes da vida musical de Nuno Lino aconteceu aquando da visita do rei D. Carlos I e da rainha D. Amélia ao arquipélago da Madeira em 1901. Nesta visita real, coube a Nuno Lino a honra de dirigir a orquestra que tocou num dos momentos mais importantes da estada dos reis portugueses: o baile de gala da *Quinta Vigia*. A escolha do músico para dirigir a orquestra deste baile comprova o prestígio que o músico deveria gozar então na Madeira. Neste baile, segundo uma descrição da época, o músico teve um desempenho distinto, como se pode confirmar de seguida:

O baile de recepção que prosseguiu até às quatro horas da madrugada, sempre animado e brilhante, ao som de uma magnífica orquestra regida distintamente pelo Sr. Nuno Graceliano Lino, deixando em todos os convidados recordações gratíssimas que lhe ficarão gravadas, por muito tempo, no espírito como as d'um sonho delicioso, até, então, nunca sonhado (Nóbrega 1901: 81).

O músico deixou ainda algum repertório de música para piano, entre o qual se destaca a suite de *valsas Maderoise*, que ofereceu à rainha

D. Amélia, durante a sua visita à Madeira, em 1901 (Nóbrega 1901). *Maderoise* foi estreada aquando da visita dos reis D. Carlos e D. Amélia à Madeira num dos espectáculos realizados no actual *Teatro Municipal* Baltazar Dias. Antes do espectáculo, Nuno Graceliano Lino tocou a suite no momento em que os reis entraram no Teatro, como uma peça de pompa, tendo no final sido convidado pelos monarcas a ir ao camarote real para receber felicitações, altura em que o músico terá oferecido à Rainha a versão original, a qual se encontra actualmente na Biblioteca do Palácio de Vila Viçosa⁸¹.

Formalmente, a suite *Maderoise* apresenta uma estrutura típica das suites de *valsas* de concerto⁸², tal como é possível encontrar na *Suite des Valses* (1872) do compositor francês Emmanuel Chabrier, sendo constituída por uma introdução, três *valsas* e uma *coda*.

Estrutura	Introdução	Valsa 1		Valsa 2		Valsa 3		<i>Coda</i>
Compassos	c. 1-19	20-68		69-120		121-176		177-231
Expressão	<i>Marcha – Marcial</i>	<i>Canto amoroso</i>		<i>Scherzo</i>		<i>Mazurca – Polca</i>		<i>Canto amoroso</i>
Período	Tema marcial e figuração brilhante	Período1	Período2	Período3	Período4	Período5	Período6	Período1 Figuras conclusivas
Tonalidades	Lá M	Lá M		Ré M		Sol M	Sol M – Ré M	Lá M

Quadro 27 – Estrutura formal da suite de *valsas Maderoise* de Nuno Lino

A introdução é a única secção em compasso quaternário da suite, tendo o pianista madeirense optado por uma marcha. O seu carácter marcial é plausivelmente uma alusão à nobreza real, identificada no desenho melódico *a*, pelo ritmo da marcha e por arpejos de cariz militar. Nuno Lino complementa o desenho inicial com um motivo contrastante *b*, o qual tem um carácter triunfante realçado musicalmente pela figura de acordes completos na mão direita. Após a apresentação deste tema introdutório em Lá Maior, o compositor repete o mesmo encadeamento na relativa menor (Fá# menor), criando um encadeamento *a b a' b'*, como se pode observar no exemplo musical seguinte, onde são apresentados os primeiros 8 compassos de *Maderoise*.

⁸¹ Informação cedida pela sobrinha-neta do compositor, D. Fernanda Pereira (1920).

⁸² Andrew Lamb, no artigo “Waltz” do *Grove Music Online*, por exemplo, refere que no final do século XIX vários músicos compunham valsas com uma introdução seguida de três valsas (Lamb s.d.).

Andante Maestoso

Exemplo Musical 18 – Introdução da suite *Maderoise* marcada por uma marcha de cariz marcial (c. 1-8)

Uma simples comparação ao nível rítmico entre o desenho *a*, anteriormente apresentado, e o seguinte excerto de uma marcha de Mozart, permite confirmar a tese da marcha na introdução de *Maderoise*.

Maestoso **Mozart**

Exemplo Musical 19 – Excerto de uma marcha de Mozart retirado do tratado *School of Pratical Composition* de Czerny (1848: 112)

Nas três *valsas* que constituem a suite, Nuno Lino optou por utilizar sempre a mesma forma musical, distinguindo-se as *valsas* entre si principalmente no carácter melódico. Todas têm duas secções e cada uma é constituída por apenas um período, o qual pode ser de 16 ou de 32 compassos. Nesta suite, o período padronizado é de 16 compassos e o duplo é, deste modo, constituído por 32 compassos. As *valsas* 2 e 3 têm ainda breves introduções de quatro compassos.

Um período duplo de 32 compassos é possível observar-se no primeiro tema da *valsa n.º 1*. Este tema é extremamente *cantabile* podendo ser interpretado como uma espécie de canto amoroso, devido à figuração rítmica muito lenta e cantável da parte melódica.

Valsa n.º 1

Membro 1 (antecedente)

Expressivo

a

a'

Membro 2 (consequente)

a'''

b

Exemplo Musical 20 – Período antecedente da *Valsa*
n.º 1 de *Maderoise* (c. 20-35)

O período consequente começa com uma pequena modificação do desenho musical do início do período antecedente, tendo o pianista optado por reduzir ligeiramente o tamanho dos desenhos para criar mais movimento no tema melódico.

Membro 3 (antecedente)

a'''

a'''

b

Membro 4 (consequente)

a'''

a

1.

2.

Repete em 8.

Exemplo Musical 21 – Período consequente da *Valsa*
n.º 1 de *Maderoise* (c. 36-51)

O tema da segunda parte (ou trio) da *valsa n.º 1* é bastante contrastante com o *cantabile* da primeira parte. Nuno Lino opta por criar um tema constituído por dois desenhos melódicos opostos no plano expressivo: um desenho *a* de cariz triunfante, marcado por uma figuração de acordes completos repetidos na mão direita, com indicação de *fortíssimo*; um desenho *b*, nova-

mente mais *cantabile* e de cariz intimista, caracterizado por uma figura em colcheias circular e com indicação de *piano*.

Exemplo Musical 22 – Frase antecedente do período 2 da *valsa* n.º 1 de *Maderoise* (c. 36-43)

Este tipo de contraste na secção de *trio* entre um desenho triunfante e outro intimista é possível encontrar alguns anos antes, em 1879, na mazurca *La Constancia* de outro compositor influente na vida musical madeirense, Francisco Vila y Dalmau⁸³. Repare-se como o segundo desenho (não triunfante) do *trio* de Dalmau é praticamente igual ao desenho *b* do *trio* da valsa de Nuno Graceliano Lino, sendo plausível que este último tenha sido inspirado pela referida mazurca de Dalmau.

Exemplo Musical 23 – Oposição expressiva no *Trio* de *La Constancia* de Francisco Dalmau (c. 51-66)

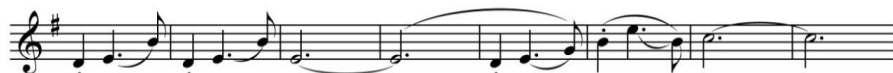
⁸³ Ver análise mais aprofundada desta composição no capítulo III.3.2.4 *Polcas, Mazurcas e Polcas-Mazurcas*.

Os temas principais das *valsas* dois e três são bastante distintos do carácter da *valsa n.º 1*. A *valsa n.º 2* é assumidamente um *scherzo*, como o próprio Nuno Lino indica na partitura.



Exemplo Musical 24 – Tema principal da *valsa n.º 2* de Maderoise em estilo de *scherzo* (c. 36-4)

O tema principal da *valsa n.º 3* é um período duplo de 32 compassos, marcado por uma acentuação no segundo tempo ao estilo de mazurca e com saltos melódicos ao estilo de uma polca.



Exemplo Musical 25 – Excerto do tema principal da *valsa n.º 3*, com acentuação no segundo tempo (c. 125-132)

Na secção de *coda*, Nuno Lino volta a reaproveitar o tema principal da *valsa n.º 1*, terminando a suite com figuras conclusivas. Ao nível das figuras de acompanhamento, é utilizado em praticamente toda a suite o padrão de acompanhamento típico da valsa. Assim, aplica-se bem a ideia defendida por Ernesto Vieira no seu dicionário de música, onde refere que (o itálico é do autor) «a valsa moderna, como ella se dança freneticamente nos salões, é em andamento muito vivo, com os três tempos do compasso sempre accentuados por um *acompanhamento tão uniforme que se torna monótono*» (Vieira 1899: 519).



Exemplo Musical 26 – Acompanhamento dominante em *Maderoise*, em estilo de valsa (c. 20-26)

De forma mais esporádica aparecem ainda outro tipo de figurações de acompanhamento:



Exemplo Musical 27 – *Maderoise* – Linha melódica adicional duplicada à oitava (c. 36-41)



Exemplo Musical 28 – Figuração de acompanhamento baseado numa repetição rítmica de acordes completos (c. 215-221)

Quadrilhas

As *quadrilhas* eram das danças mais usadas no século XIX (Vieira 1899: 169) e eram tocadas quer ao piano nas festas familiares, quer nos salões de bailes. No *Grove Music Online*, o musicólogo Andrew Lamb define a quadrilha como sendo constituída por temas rítmicos e vivos de 8 ou 16 compassos, os quais são frequentemente adaptados de canções populares ou teatrais. Ainda segundo o mesmo autor, a quadrilha é normalmente organizada numa sequência de figuras de dança, dividindo-se em cinco partes ou figuras:

The quadrille usually consisted of five distinct parts or figures, which, even when new music was provided, retained the names of the contredanses that originally made up the standard quadrille: Le pantalon (adapted from a song which began ‘Le pantalon-De Madelon-N’a pas de fond’), L’été (a contredanse popular in 1800), La poule (1802), La pastourelle (based on a ballad by the cornet player Collinet) and a lively ‘Finale’. La pastourelle was often replaced by a further figure, La Trénis (named after the dancer Trenitz), but in the Viennese quadrille both were danced, as fourth and fifth figures respectively in a total of six⁸⁴.

⁸⁴ (Lamb s.d.).

(A quadrilha consiste usualmente em cinco figures ou partes distintas, as quais, mesmo quando uma nova música era providenciada, retinham os nomes das contradanças originalmente criadas na quadrilha padrão: *Le pantalon* (adaptado de uma canção que começava “*Le pantalon-De Madelon-N’a pás de fond*”), *L’été* (a contradança popular em 1800), *La poule* (1802), *La pastourelle* (baseada numa balada de um tocador de corneta, Collinet) e um *Finale* bastante dinâmico. *La pastourelle* era frequentemente substituída por outra figura, *La Trénis* (nomeada depois do dançarino Trenitz) mas na quadrilha vienense as ambas eram dançadas, como quarta e quinta figuras, respectivamente, num total de seis.)

Em Portugal, Ernesto Vieira não contempla a existência de *quadrilhas* compostas por seis figuras, delimitando esta dança apenas a cinco números. No seu dicionário de música, por exemplo, define *quadrilha* como sendo o equivalente à *contradança*, e descrevendo-a como sendo constituída por apenas cinco partes:

Uma das dansas mais usadas actualmente. Compõe-se de cinco números de musica, todos em compasso binario, andamento allegretto; cada numero consta de dois ou tres períodos e repete-se quatro vezes, excepto o n.º 5, que se executa oito vezes (Vieira 1899: 169)

Na Madeira, a quadrilha foi uma das primeiras espécies de danças a ser tocada ao piano. Na década de 1830, um visitante americano afirma ter ouvido uma quadrilha ao piano, na Igreja de Santa Clara, naquela que é uma das mais primeiras descrições de alguém a tocar piano na Madeira e que comprova a prática desta dança desde muito cedo no Funchal (Taylor 1840: 72).

No decorrer do século, os compositores para piano na Madeira parecem abandonar este género musical, ganhando progressivamente a *quadrilha* uma espécie de estatuto de dança formal e de prestígio. Por exemplo, Isabella de França refere que nos bailes de meados do século XIX se tocava «uma ou outra quadrilha por mera formalidade» (França 1970: 173), facto que parece ser comprovado pelo repertório de duas orquestras de baile do terceiro quartel do século XIX, que apesar de serem constituídos esmagadoramente por *valsas*, tinham pelo menos uma *quadrilha* no seu repertório (Esteireiro 2008b).

No início do século XX, encontram-se ainda referências à utilização da *quadrilha*, quer ao piano no ambiente familiar, quer num baile de requinte, e novamente com o estatuto de dança formal. No ambiente familiar, a *quadrilha* aparece como dança dos mais idosos – «os velhotes e velhotas dansavam nesse dia, apenas, a abertura duma contradansa cerimoniosa, evocadora

duma mocidade que se escoou» –, enquanto os jovens dançavam «a valsa a 2 tempos, em rodopio; a polca pulada, saltitante; a mazurca varredora, espanejando o pé» (Sarmiento 1951: 1). No baile de requinte, as *quadrilhas* eram utilizadas nas formalidades de abertura. Por exemplo, quando os reis D. Carlos e D. Amélia visitaram a Madeira em 1901, abriram o baile, que foi realizado em sua homenagem na *Quinta Vigia*, exactamente com uma quadrilha, o que parece comprovar a utilização deste género musical como uma dança formal e demonstrativa de requinte (Nóbrega 1901: 81).

Ao piano, é sabido que os primeiros compositores para este instrumento na Madeira já compunham *quadrilhas*. Entre essas *quadrilhas* originais para piano, com ligação ao Funchal, encontraram-se neste estudo duas intituladas *Madeira*: uma incompleta, da autoria de um compositor desconhecido, Gaspar Oudinôt; a outra, completa, é composta por cinco figuras, sendo da autoria de Duarte Joaquim dos Santos.

***Madeira, A New Set of Original Quadrilles* de Duarte Joaquim dos Santos**

A composição *Madeira, A New Set of Original Quadrilles*, de Duarte Joaquim dos Santos, foi publicada pela editora londrina *R. Cocks & Co*, encontrando-se actualmente um exemplar na *British Library*, que propõe o ano de 1847, como a data de publicação⁸⁵. É uma composição para piano a *quatro mãos*, tendo Santos dedicado esta quadrilha a Mrs. and Mils Ellicott of Madeira.

No plano formal, Duarte dos Santos estrutura esta quadrilha em cinco números seguindo a sequência padronizada original da quadrilha, anteriormente apresentada por Andrew Lamb, ou seja, sem inclusão da dança *Trénis: Pantalon, Été, Poule, Pastourelle* e *Finale*⁸⁶. Por ser pertinente neste contexto, seguidamente apresenta-se um quadro com a descrição pormenorizada de cada uma destas figuras, segundo o compositor e pianista Carl Czerny, no seu tratado de composição. Carl Czerny divide igualmente a quadrilha em cinco danças diferentes, descrevendo depois a estrutura formal habitual de cada uma das figuras que compõem a quadrilha. No quadro seguinte, colocamos na coluna da esquerda a versão de Czerny e na coluna da direita a nossa análise das *quadrilhas* de Duarte dos Santos.

⁸⁵ Ver <http://catalogue.bl.uk> (acedido em 10 de Setembro de 2009).

⁸⁶ Este mesmo modelo de quadrilha composta por cinco figuras – *Pantalon, Été, Poule, Pastourelle* e *Galop* ou *Final* – aparece por exemplo no tratado de composição musical de Durand (1899: 223).

Como é possível de observar no quadro seguinte, Duarte dos Santos segue quase completamente o modelo de *quadrilhas* tal como descrito por Czerny, o que demonstra que o compositor estava por dentro dos cânones da época. As poucas diferenças acontecem ao nível da subdivisão do tempo na escolha dos compassos (embora ambos apenas utilizem compassos binários); na ordenação de temas na 4.^a figura (embora o número de compassos seja igual); e na última figura, Duarte dos Santos faz um *Finale* ligeiramente maior, com mais dois períodos (16 compassos) do que o modelo de Czerny.

Modelo de Czerny (Czerny 1848: 103-104)	Análise de <i>Madeira</i> de Santos (diferenças a sublinhado)
<p>1.^a Figura. <i>Le Pantalon</i> 6-8 <i>Allegro</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tema, 8 compassos, conclusão tónica 2. Segunda parte, 8 compassos 3. Primeira parte <i>Da Capo</i>, 8 compassos 4. Uma nova segunda parte⁸⁷, 8 compassos 5. Outra vez primeira parte <i>Da Capo</i> 8 c. <p>No total, 40 compassos</p>	<p>1.^a Figura. <i>Pantalon</i> <u>2-4</u> <i>sem indicação andamento</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tema, 8 compassos, conclusão tónica 2. Segunda parte, 8 compassos 3. Primeira parte <i>Da Capo</i>, 8 compassos 4. Uma nova segunda parte, 8 compassos 5. Outra vez primeira parte <i>Da Capo</i> 8 c. <p>No total, 40 compassos</p>
<p>2.^a Figura. <i>L'Été</i>. 2-4 <i>Allegretto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Primeira parte, 8 c., conclusão tónica 2. Segunda parte, com cadência imperfeita⁸⁸ (8 c.) 3. Terceira parte, 8 compassos 4. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 compassos <p>No total, 32 compassos</p>	<p>2.^a Figura. <i>Été</i>. <u>6-8</u> <i>sem indicação andamento</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Primeira parte, 8 c., conclusão tónica 2. Segunda parte, com cadência imperfeita (8 c.) 3. Terceira parte, 8 compassos 4. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 compassos <p>No total, 32 compassos</p>
<p>3.^a Figura. <i>La Poule</i>. 6-8 <i>Allegretto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tema, 8 compassos, conclusão tónica 2. Segunda parte – 8 compassos 3. Repetição da primeira parte – 8 compassos 4. Uma nova segunda parte – 8 compassos 5. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 compassos <p>No total, 40 compassos</p>	<p>3.^a Figura. <i>Poule</i>. 6-8 <i>sem indicação andamento</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Tema, 8 compassos, conclusão tónica 2. Segunda parte – 8 compassos 3. Repetição da primeira parte – 8 compassos 4. Uma nova segunda parte – 8 compassos 5. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 compassos <p>No total, 40 compassos</p>

⁸⁷ Entendeu-se aqui «uma nova segunda parte» como uma terceira parte.

⁸⁸ Entendeu-se aqui «cadência imperfeita» como uma cadência perfeita noutra tonalidade que não a tónica principal, tal como a cadência de 3/4 de Reicha (Reicha, 2000: 33-34).

<p>4.^a Figura. <i>La Trénis</i>. 2-4 <i>Allegretto</i> [Czerny refere que a quadrilha é composta unicamente por 5 figuras, mas apresenta as seis danças habituais, entre as quais <i>La Trénis</i>]</p>	<p>Duarte dos Santos não inclui esta figura, seguindo o modelo de cinco figuras mais padronizado de <i>Quadrilhas</i>.</p>
<p>5.^a Figura. <i>La Pastourelle</i>. 2-4 <i>Allegretto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Primeira parte, 8 compassos, conclusão tónica 2. Segunda parte, com cadência imperfeita (8 c.) 3. A continuação da segunda parte – 8 c. 4. Outra continuação da segunda parte – 8 c. 5. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 c. <p>No total, 40 compassos</p>	<p>4.^a Figura. <i>Pastourelle</i>. 2-4 <i>sem andamento</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Primeira parte, 8 compassos, conclusão tónica 2. Segunda parte, com cadência <u>perfeita</u> (8 c.) 3. <u>Primeira parte</u> – 8 c. 4. <u>Uma nova segunda parte</u> – 8 c. 5. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 c. <p>No total, 40 compassos</p>
<p>6.^a Figura. <i>Le Finale</i>. 6-8 <i>Allegro molto</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Primeira parte, 8 c., conclusão tónica 2. Segunda parte, com cadência imperfeita (8 c.) 3. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 c. <p>No total, 24 compassos</p>	<p>5.^a Figura. <i>Finale</i>. 2-4 <i>sem indicação andamento</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Primeira parte, 8 c., conclusão tónica (primeira vez que se toca, repete) 2. Segunda parte, cadência <u>perfeita</u> (8 c.) 3. <u>Terceira parte</u> (8c.) 4. <u>Quarta parte</u> (8c.) 5. Primeira parte <i>Da Capo</i> – 8 c. <p>No total, <u>40</u> compassos</p>

Quadro 28 – Comparação entre modelo de *quadrilhas* de Czerny e o plano formal das *quadrilhas Madeira* de Duarte dos Santos (as diferenças encontram-se a sublinhado)

No plano da construção melódica, Santos constrói três períodos diferentes em todas as cinco figuras. A única exceção ocorre na última figura, a *Finale*, em que Santos utiliza mais um período do que nas restantes figuras, totalizando assim quatro períodos distintos.

Como habitualmente, Duarte dos Santos opta por fazer estruturas periódicas completamente simétricas em que o primeiro desenho da frase consequente é completamente igual ao primeiro da frase antecedente.

The image shows a musical score for a piano piece. It features a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The music is divided into two main sections, 'Membro 1' and 'Membro 2', each indicated by a bracket above the staff. A dashed line labeled '8va' spans across both members, indicating an octave shift. Below the staff, four phrases are labeled 'a', 'b', 'a', and 'b''. Phrases 'a' and 'b' are grouped under 'Membro 1', while 'a' and 'b'' are grouped under 'Membro 2'. The notation includes chords, single notes, and rests, illustrating a symmetrical melodic structure.

Exemplo Musical 29 – Período 2 de *Pantolon*: estrutura simétrica com encadeamento de desenhos *a b a b'* (c. 9-16)

Dos 16 períodos existentes nestas *quadrilhas*, apenas quatro não seguem esta regra de reutilização do desenho *a* no início do membro 2. No entanto, quando o primeiro desenho da frase consequente não é absolutamente *igual*, é habitual Santos realizar uma *variante* desse desenho – transposição do desenho ou ligeiras modificações rítmicas e melódicas –, mantendo-se assim sempre uma relação de grande proximidade entre o início das duas frases do período, como é possível de observar no exemplo musical seguinte.

Exemplo Musical 30 – período 3 de *Pastourelle* – estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a b a' c* (c. 25-32)

Apenas num dos 16 períodos, o primeiro desenho da frase consequente é completamente diferente do desenho inicial da antecedente, como se pode confirmar no exemplo musical seguinte, inspirada aparentemente na dança *Siciliana*.

Exemplo Musical 31 – Período 3 de *Été* – estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a a b b c* (c. 17-24)

Exemplo Musical 32 – Excerto de uma *Siciliana* no *School of Pratical Composition* de Czerny (1848)

Este último caso, de uma estrutura periódica com membros a iniciar com desenhos diferentes, é bastante raro nesta composição, como se pode facilmente observar no quadro seguinte.

Relação entre desenhos iniciais de membros de um mesmo Período: Igualdade, Variante e Diferença	Figura da Quadrilha	Compassos	Encadeamento Desenhos
1.º desenho da frase consequente é <u>igual</u> ao 1.º desenho da antecedente	<i>Pantolon</i>	1-8 9-16 25-32	<i>a b a c</i> <i>a b a b'</i> <i>a b a b'</i>
	<i>Été</i>	1-8 9-16	<i>a a' a b</i> <i>a b a b'</i>
	<i>Poule</i>	1-8 9-17 25-32	<i>a a' a a''</i> <i>a a' b a a' b'</i> <i>a a' b c a a' b' c'</i>
	<i>Pastourelle</i>	1-8 9-16	<i>a b a b'</i> <i>a a' a b</i>
	<i>Finale</i>	17-24 25-32	<i>a b a c</i> <i>a a b b' a a' b' c</i>
1.º desenho da frase consequente é uma <u>variante</u> do 1.º desenho da antecedente	<i>Pastourelle</i>	25-32	<i>a b a' c</i>
	<i>Finale</i>	1-8 33-40	<i>a b a' b'</i> <i>a a' a'' b c</i>
1.º desenho da frase consequente é <u>diferente</u> do 1.º desenho da antecedente	<i>Été</i>	17-24	<i>a a b b c</i>

Quadro 29 – Relações entre desenhos iniciais das frases antecedente e consequente na composição *Madeira*

Relativamente ao acompanhamento, tendo em consideração tratar-se de uma composição a quatro mãos, é natural que este seja colocado no executante que toca na parte mais grave do piano. Santos utiliza o acompanhamento como um dos principais recursos para criar contrastes entre períodos e utiliza, nesta composição, uma grande variedade de acompanhamentos:

- a. Duplicação da melodia na mão direita e oitavas quebradas na mão esquerda.

Duplicação melodia principal

uma linha adicional de acompanhamento duplicada em oitavas

Duplicação melodia principal

Oitavas quebradas

Exemplo Musical 33 – *Pantolon*, Período 1, acompanhamento (c. 1-6), em estilo de *scherzo*

b. Tipo coral, em que as vozes acompanham a melodia em simultâneo

Exemplo Musical 34 – *Pantolon*, acompanhamento tipo coral (c. 9-14)

c. Figuração a combinar a linha do baixo com uma repetição rítmica de acordes

Exemplo Musical 35 – *Pantolon*, acompanhamento a combinar linha do baixo com uma repetição rítmica de acordes (c. 25-32)

O simples contraste entre os acompanhamentos acima referidos contribui para compreender melhor os contrastes expressivos presentes nesta primeira figura, *Pantolon*, a qual é de certo modo semelhante às restantes figuras. No caso a), os *staccatos* do primeiro período, juntamente com o cariz algo misterioso do tema melódico indiciam um *scherzo*; no caso b), o acompanhamento tipo coral em acordes completos remetem para um cariz *triumfante* ou *heróico*; e, finalmente, no caso c), o acompanhamento simples, quer na figuração, quer na progressão harmónica, e a melodia em terceiras paralelas remetem para um cariz idílico e *pastoral*, que é facilmente comprovado quando observamos esta parte juntamente com a do executante da parte melódica nos agudos. Repare-se na simplicidade da progressão harmónica, que é aliás partilhada com os restantes períodos.

8va

D.C.

D.C.

Fá M

I V7 I V7 I

Exemplo Musical 36 – *Pantolon*, carácter pastoral (c. 25-32)

Madeira de Duarte dos Santos – Figura 1 <i>Pantolon</i>				
Compassos	1-8	9-16	17-24	25-32
Períodos	Período 1	Período 2	Período 1	Período 3
Desenhos Melódicos	<i>a b a c</i>	<i>a b a b'</i>	<i>a b a c</i>	<i>a b a b'</i>
Expressão	<i>Scherzo</i>	<i>Heróico, triunfante</i>	<i>Scherzo</i>	<i>Pastoral</i>
Tonalidades	Fá m	Láb M	Fá m	Fá M

Quadro 30 – Plano formal da figura 1, *Pantolon*, de *Madeira Quadrilles* de Duarte dos Santos

Cotilhões

Uma dança muito típica nos bailes madeirenses em meados do século XIX era o cotilhão. Entre os compositores que se dedicaram a este género no Funchal conta-se o pianista Ricardo Porfírio d'Afonseca que compôs para piano uma colectânea de cotilhões intitulada de *Madeira Cotillions*, a qual foi inclusivamente publicada em Nova Iorque (ver Anexo I.5).

Este tipo de dança encerrava normalmente os bailes e, pelo testemunho de uma visitante estrangeira em meados do século XIX – Isabella de França –, era um dos entretenimentos mais apreciados pelos madeirenses (França 1970: 173-174):

Muitos bailes, especialmente se a maioria da assistência for de portugueses, acabam com o que chamam cotilhão. Senta-se uma senhora

numa cadeira, a meio da sala, e um cavalheiro, que faz de mestre de cerimónias, acompanha até ela os outros cavalheiros, um de cada vez. A dama rejeita-os consecutivamente com um abanar desdenhoso de cabeça, até que, chegando o preferido, ela se põe de pé e dá, com ele, uma volta de valsa pela sala. Todos os outros pares os seguem, e, quando o número termina, vai outra senhora ocupar a cadeira e o jogo repete-se até haverem todas tido a sua vez. Depois vem outra forma de escolher o par, e assim se continua até perfeita exaustão de toda a gente. As vezes a senhora segura na mão um espelho, no qual se reflecte o cavalheiro, que se aproxima por trás. Outras, a dama pega numa almofada e dirige-se, pelo braço do mestre de cerimónias, a cada um dos homens; estes tentam ajoelhar, mas o coxim é logo puxado com toda a força, o que provoca desastrosos trambolhões. Outras vezes ainda, a senhora empunha um chapéu e agita-o por cima de todas as cabeças até o encaixar numa – e o cavalheiro escolhido dança com ela, de chapéu na cabeça. Há muitas outras travessuras deste género.

Tendo em consideração o testemunho anterior, um *cotilhão* é mais um jogo dançado do que uma forma ou uma dança musical específica. Esta ideia é corroborada, por exemplo, por Ernesto Vieira que refere no seu *Dicionário de Música* que o cotilhão «não tem musica especial; dança-se ao som de uma polca ou de uma valsa» (Vieira 1899: 192).

***Madeira Cotillions* de Ricardo Porfírio d’Afonseca**

Madeira Cotillions foi publicada em 1830, em Nova Iorque, pelo editor E. Riley. No total, esta edição é constituída por um conjunto de seis danças, às quais Porfírio d’Afonseca atribuiu o nome de mulheres, sendo a única excepção a dança n.º 5: 1. *L’Augusta*; 2. *La Carolina*; 3. *L’Izabel*; 4. *L’Emilia*; 5. *La do Monte*; 6. *La Julia*.

A designação de nomes de mulheres aos títulos pode estar relacionada com a descrição anteriormente apresentada de Isabella de França. Assim, possivelmente estas peças foram compostas propositadamente para serem tocadas nos jogos de cotilhões que se faziam no Funchal na época, correspondendo os nomes das peças à música que se tocava quando a senhora do título se sentava na «cadeira a meio da sala». Tendo em consideração que este conjunto de cotilhões é dedicado a Mrs. Caroline M. Smith, também é possível que a visada da dedicatória seja a *Carolina* da segunda dança.

Todas as peças têm uma breve descrição no final, indicando a figura da dança, onde se explica o modo como os pares se devem organizar. As descrições das figuras parecem de certo modo contradizer a ideia do jogo

«da cadeira», visto que não fazem qualquer referência a essa «travessura». Apesar disso, é possível que a figura descrita fosse pensada para dançar em conjunto e se realizasse no final da escolha de cada senhora, tal como explicado no texto de Isabella de França.

No plano formal, Porfírio d’Afonseca escolheu o mesmo plano para as seis danças, sendo todas constituídas por três períodos – cada um com oito compassos –, que podem ser representados da seguinte maneira.

Parte I	
Período 1:	: Período 2 <i>Fine</i> :
Trio	
Período 3 <i>Da Capo</i> :	

Figura 16 – Modelo formal das danças presentes em *Madeira Cotillions*

No plano da construção melódica, a maior parte dos períodos apresentam uma estrutura periódica simétrica, em que o desenho inicial da frase antecedente é igual à da consequente, ao exemplo do que acontece nas *quadrilhas* de Duarte dos Santos analisadas. Tal como em Santos, d’Afonseca optou por construir períodos com esquemas de encadeamentos de desenhos um pouco mais irregulares, em alguns dos casos. Um bom exemplo disso é o cotilhão n.º 3, *L’Izabel*, onde os membros consequentes nunca começam com o desenho inicial do período, chegando a ter um caso em que todos os desenhos são diferentes entre si.



Exemplo Musical 37 – período 1 de *L’Izabel* – estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a b c d* (c. 1-8)

Noutros casos, d’Afonseca opta por períodos mais equilibrados e mais simétricos. Um bom exemplo disso é a figura número dois, *La Carolina*, em que todos os períodos são constituídos por apenas quatro desenhos, sendo o desenho inicial do membro consequente, sempre igual ao do início do período.



Exemplo Musical 38 – período 1 de *La Carolina* – estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a b a c* (c. 1-8), em estilo *cantabile*

Os esquemas de encadeamentos encontrados nos seis cotilhões pode ser observado no seguinte quadro síntese.

Relação entre desenhos iniciais de membros de um mesmo Período: Igual, Variante e Diferente	Cotilhão	Compassos	Encadeamento Desenhos
1.º desenho da frase consequente é <u>igual</u> ao 1.º desenho da antecedente	N.º 1 <i>L'Augusta</i>	1-8 9-16 17-24	<i>a a' b c a a' b' c'</i> <i>a a' b a a' b'</i> <i>a b a b'</i>
	N.º 2 <i>La Carolina</i>	1-8 9-16 17-24	<i>a b a c</i> <i>a a' a b</i> <i>a b a b'</i>
	N.º 4 <i>L'Emilia</i>	9-16 17-24	<i>a a' b a a' b'</i> <i>a b a c</i>
	N.º 5 <i>La do Monte</i>	1-8 9-16 17-24	<i>a a' b a'' a a' b'</i> <i>a a' a b</i> <i>a a' a b</i>
	N.º 6 <i>La Julia</i>	1-8	<i>a b a c</i>
1.º desenho da frase consequente é uma <u>variante</u> do 1.º desenho da antecedente	<i>Nenhum caso identificado</i>		
1.º desenho da frase consequente é <u>diferente</u> do 1.º desenho da antecedente	N.º 3 <i>L'Izabel</i>	1-8 9-16 17-24	<i>a b c d</i> <i>a a' b c d</i> <i>a a' b b' c</i>
	N.º 4 <i>L'Emilia</i>	1-8	<i>a a' b b' b''</i>
	N.º 6 <i>La Julia</i>	9-16 17-24	<i>a a' b c</i> <i>a a' b b' c</i>

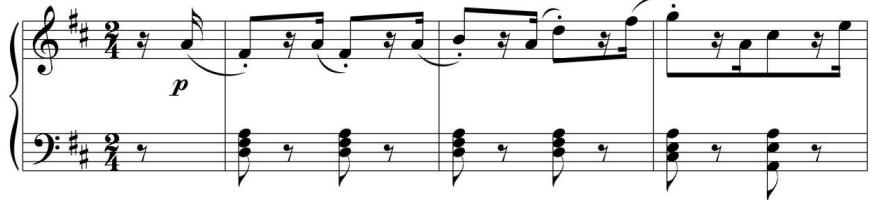
Quadro 31 – Relações entre desenhos iniciais das frases antecedente e consequente na composição *Madeira Cotillions*

No plano dos acompanhamentos, Porfírio d’Afonseca utiliza vários tipos de acompanhamento, mas utilizando sempre figurações de acordes em posição cerrada:

a. Figuração de acordes completos repetidos ao estilo de *galope*



Exemplo Musical 39 – *L’Augusta*, figuração de acordes completos repetidos no acompanhamento (c. 1-4)



Exemplo Musical 40 – Excerto de um *galope* de Strauss retirado de *School of Pratical Composition* (Czerny 1848: 101)

b. Figuração de acordes em arpejo



V7 I V7 I V7 I

Exemplo Musical 41 – *L’Augusta*, figuração de acordes em arpejo no acompanhamento (c. 9-13)

- c. Figuração a combinar a linha do baixo com uma repetição rítmica de acordes

VI ii V I

Exemplo Musical 42 – *L'Isabel*, figuração a combinar linha do baixo com repetição rítmica de acordes (c. 17-20)

- d. Figuração ao estilo de *valsas*

VI ii V7 I

Exemplo Musical 43 – *La Julia*, figuração ao estilo de valsa (c. 17-20)

- e. Figuração de acordes em arpejo ao estilo de romance

I V7 I V7 I

Exemplo Musical 44 – *La Carolina*, figuração em arpejo ao estilo de romance (c. 1-4)

Apesar de Porfírio utilizar recorrentemente nos cotilhões mudanças no motivo de figuração do acompanhamento, para criar contraste entre secções, no caso de *La Carolina* o compositor mantém o motivo do acompanhamento praticamente inalterável ao longo da composição. A solução de Porfírio para conseguir contraste passa por mudanças tonais fortes entre secções, como se pode observar no quadro seguinte.

<i>Madeira Cotillions</i> de Ricardo Porfírio d'Afonseca – Figura 2 <i>La Carolina</i>			
Compassos	1-8	9-16	17-24
Períodos	Período 1	Período 2	Período 3 (<i>Trio</i>)
Desenhos Melódicos	<i>a b a c</i>	<i>a a' a b</i>	<i>a b a b'</i>
Tópicos-Estilo	<i>Cantabile – aria</i>		
Tonalidades	Ré M	Ré m	Si m

Quadro 32 – Estrutura formal de *La Carolina*, de Duarte dos Santos

Polcas, Mazurcas e Polcas-Mazurcas

As *polcas* e as *mazurcas* são danças cujas partituras parecem não ter sobrevivido até aos nossos dias em tanta quantidade, na Madeira, como por exemplo as *valsas*. Por exemplo, ao nível do piano, conhecem-se actualmente apenas duas *polcas* originais compostas na Madeira: uma de Duarte Joaquim dos Santos intitulada *Aglaiá*, a qual se encontra incompleta; e outra de Nuno Graceliano Lino, designada de *A Boas Festas*.

Polca *A Boas Festas* de Nuno Lino

A primeira notícia actualmente conhecida sobre a polca na Madeira surge em 1850, pouco tempo depois desta dança se ter tornado um sucesso na Europa, na década de 1840⁸⁹. Esta notícia faz curiosamente referência à primeira polca que se sabe ter sido composta no Funchal – a polca anteriormente citada da autoria de Duarte Joaquim dos Santos –, a qual foi feita para um baile da *Sociedade Aglaia*, nesse mesmo ano, tendo por isso sido baptizada com o nome desta sociedade (Carita e Mello 1988: 46-47). Em meados do século, encontramos ainda outros compositores a dedicar-se a este tipo de dança, tais como o machetista Cândido Drumond de Vasconcelos (Morais 2003) e o violinista Júlio da Silva Carvalho (Clode 1983).

⁸⁹ Polca – «Dansa originaria da Bohemia, que se vulgarizou extraordinariamente na Europa desde 1840. Foi n'este anno que a polca appareceu pela primeira vez em Paris, apresentada no theatro Odeon por um dansarino bohemio chamado Raab. A moda apoderou-se então d'ella furiosamente e transportou-a para os salões onde foi por alguns annos a dansa favorita» (Vieira 1899: 421). Esta informação referida por Ernesto Vieira é igualmente confirmada no *Grove Music Online* (ČERNUŠÁK Gracian et al s.d).

Aliás, em anúncios publicados em periódicos funchalenses, das décadas de 1850 e 1860, as *polcas* e as *mazurcas* fazem parte das listas de composições divulgadas. Por exemplo, no periódico *O Progressista*, de 15 de Janeiro de 1853, um anunciante dizia ter para vender «*Polcas e Mazurcas para Piano ou Orchestra*»; na década seguinte, noutro jornal, um lojista informava que tinha recebido «*Tangos, Valsas, Polcas, Mazurcas, Quadrilhas*» (*A Flor do Oceano* 26-5-1866: 4). Já no final da década de 1870, surge outra referência a este tipo de dança, num aviso colocado no periódico funchalense *Diário de Notícias*, onde se anunciava a venda de uma *Polca* composta por Nuno Lino, a qual estava disponível ao público na Rua Nova de São Pedro (*Diário de Notícias* 1-1-1879).

É muito provável que a polca anunciada por Nuno Lino na comunicação social fosse a polca *Boas Festas* (Anexo I.6). Tendo em consideração que o anúncio é publicado no dia 1 de Janeiro, é plausível que as «boas festas» do título se refiram às festas de ano novo. Por outro lado, na capa da partitura, o pianista colocou a sua fotografia, a qual demonstra que o músico teria na altura pouco mais de vinte anos. Tendo igualmente em consideração que Lino nasceu em 1859, logo, em 1879 o pianista teria cerca de 20 anos, o que também contribui para confirmar esta datação da peça *A Boas Festas* neste ano. O propósito original de Nuno Lino, ao compor esta polca, foi provavelmente a venda para o mercado de amadores do Funchal.

No plano formal, Nuno Lino optou por uma estrutura muito próxima da proposta por Carl Czerny, no seu tratado de composição, onde o pianista descreve que a polca tem uma estrutura de duas partes, cada uma com oito compassos, seguida de trio e *da capo*:

Polka – Bohemian national dance in 2-4 time and in a tolerably quick degree of movement. It consists of two parts, each of which contains eight bars, and is repeated. Then follows a *Trio*, the first part of which contains eight, and the second sixteen bars. To this succeeds the Polca, *da capo*, with a few bars as a *coda* (Czerny 1848: 107).

(*Dança nacional da Boémia em compasso 2-4 e num andamento rápido razoável. Consiste em duas partes, cada uma das quais contém oito compassos, os quais se repetem. Depois segue-se um Trio, em que a primeira parte contém oito compassos, e a segunda dezasseis. Sucede-se depois a Polca, da capo, com uns poucos compassos como coda.*)

Em relação à forma descrita por Czerny, Nuno Lino apresenta algumas soluções ligeiramente diferentes, embora a estrutura geral seja muito parecida. Entre as diferenças, salientam-se as seguintes: Lino cria uma breve

introdução de quatro compassos antes de apresentar o tema; na primeira parte, em vez de ter dois períodos de oito compassos, tem um período duplo composto por 16 compassos e outro de oito; acrescenta ainda um interlúdio entre a primeira parte e o *trio*; finalmente, no *trio* cria apenas um período de oito compassos, em vez de dois períodos, tal como descrito em Czerny.

Na secção de *Coda*, Lino opta por repetir a introdução e o primeiro período quase na íntegra, fazendo apenas uma pequena modificação no final, com uma espécie de breve *cadenza*. No quadro seguinte é possível ver uma síntese da estrutura formal da peça *Boas Festas*.

Estrutura Formal da Polca <i>A Boas Festas</i> de Nuno Graceliano Lino						
Partes	Introdução	Parte I		Interlúdio- Introdução o ao <i>Trio</i>	Parte II <i>Trio</i> <i>da capo</i>	<i>Coda</i>
Compassos	1-4	5-20	21-28	29-30	31-46	47-65
Períodos		Período1 (duplo)	Período2		Período3 (duplo)	Introdução e Período antecedente do Período 1 mais desenho conclusivo
Desenhos Melódicos	$a b$	$a b a' c$ $a b d d' d''$	$a a' b b'$ $a a' c$	a	$a a' b c$ $a a' d d' e$	$a b // a b a' c$ $a a' d e$
Tonalidades	Ré M			Sol M		Ré M

Quadro 33 – Estrutura Formal da Polca *A Boas Festas* de Nuno Graceliano Lino

Como é possível observar no quadro anterior, Nuno Lino utiliza uma construção melódica centrada em estruturas periódicas, sempre com membros simétricos e com uma especial ênfase em períodos duplos. Por exemplo, no caso do período duplo 1 – um tema melódico bastante vivo e energético, em constante alternância de desenhos –, Lino utiliza o seguinte encadeamento de frases e desenhos melódicos: frase antecedente 1 ($a b$) – frase consequente 1 ($a' c$) – frase antecedente 1 ($a b$) – frase consequente 2 ($d d' d''$). Ao nível do encadeamento de desenhos, Nuno Lino opta por alternar principalmente dois tipos de desenhos: o desenho melódico a , baseado numa figura de semicolcheias bastante energética; figuras melódicas duplicadas à oitava (ver desenhos b e c). Para concluir, o pianista utiliza uma sequência com um desenho de acordes completos repetidos ritmicamente (d). Este esquema é talvez mais facilmente observável nos seguintes exemplos musicais

Periodo Antecedente

Membro 1 ou Frase Antecedente

Membro 2 ou Frase Consequente

sfz

a b a' c

Exemplo Musical 45 – período antecedente 1 de *A Boas Festas* – estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a b a' c* (c. 31-38)

Periodo Consequente

Membro 1 ou Frase Antecedente

Membro 2 ou Frase Consequente

sfz

a b d d' d''

Exemplo Musical 46 – período consequente 1 de *A Boas Festas*: estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a b d d' d''* (c. 13-20)

Após um segundo período, constituído por oito compassos e desenhos melódicos muito curtos – todos com apenas um compasso –, segue-se o *trio*, onde Lino faz uma modulação à subdominante e volta a optar por construir a melodia utilizando a forma de período duplo. Lino constrói um tema melódico em que contrasta um carácter mais triunfante, marcado com uma dinâmica de *f* (forte) – desenhos *a* e *a'* –, com uma expressão mais temerosa, nos desenhos *b* e *c*. Assim, ao nível dos desenhos, o contraste é conseguido agora alternando figuras baseadas em acordes (desenhos *a*) com figuras mais melódicas (desenhos *b*, *d* e *e*) ou rítmicas (desenho *c*).

Periodo Antecedente

Membro 1 ou Frase Antecedente

Membro 2 ou Frase Consequente

f

a a' b c

Suposição

Exemplo Musical 47 – período antecedente do *Trio* de *A Boas Festas*: estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a a' b c* (c. 31-38)

Periodo Consequente

Membro 1 ou Frase Antecedente

Membro 2 ou Frase Consequente

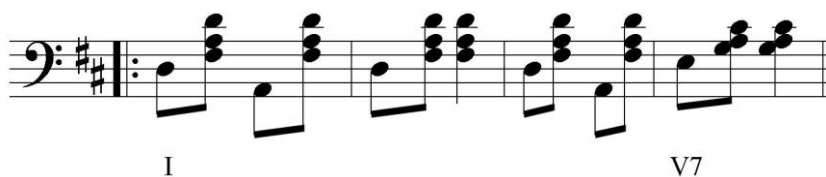
f

a a' d d' e

Exemplo Musical 48 – período consequente do *Trio* de *A Boas Festas* – estrutura periódica com encadeamento de desenhos *a a' d d' e* (c. 31-38)

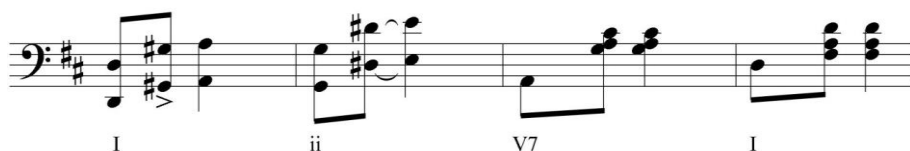
Ao nível das figurações de acompanhamento, Nuno Lino utiliza diferentes fórmulas para cada um dos três períodos, embora apenas o segundo período (c. 21-28), apresente um acompanhamento mais interessante devido à acentuação de dissonâncias feita pelo pianista:

- a. acompanhamento típico da polca a combinar linha do baixo com uma repetição rítmica de acordes, sendo o mais utilizado ao longo da música



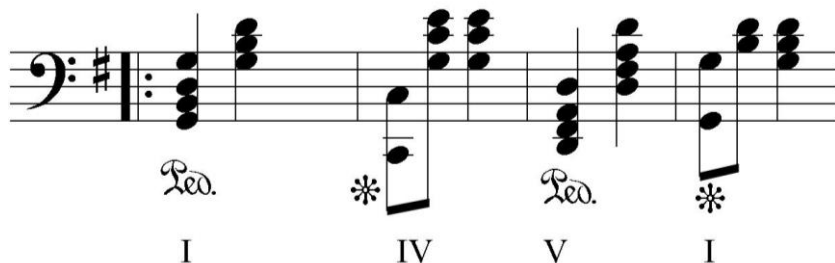
Exemplo Musical 49 – *A Boas Festas*, figuração de acordes no acompanhamento (c. 5-8)

- b. Linha melódica duplicada à oitava, com acentuações em dissonâncias



Exemplo Musical 50 – *A Boas Festas*, linha melódica duplicada à oitava como acompanhamento (c. 21-24)

- c. Acordes completos em saltos de oitava



Exemplo Musical 51 – *A Boas Festas*, acompanhamento com acordes a alternar de oitava (c. 31-34)

Quanto às *mazurcas*, conhecem-se igualmente apenas duas composições originais para piano: uma composição do pianista e maestro espanhol Francisco Vila y Dalmau, que fixou residência na Madeira durante mais de 20 anos, e que compôs uma mazurca intitulada *La Constancia* – a qual dedicou à professora de piano funchalense Maria Capitolina Crawford Nascimento em 1879 (Anexo I.7); e uma variante simplificada deste tipo de dança, uma polca-mazurca, da autoria de Amélia Augusta de Azevedo com o título *Recordações de Cintra*.

Mazurca *La Constancia* de Francisco Vila y Dalmau

Francisco Vila y Dalmau (? – 1900) foi um dos músicos mais distintos e influentes no Funchal, no último quartel do século XIX. Apesar de ser possivelmente natural de Espanha, residiu na Madeira durante cerca de 20 anos, tendo desenvolvido a sua actividade musical em áreas tão variadas como a direcção de orquestra, a composição, o canto coral, a ópera, a música sacra e o ensino (piano, violino, solfejo e harmonia) (Esteireiro, 2008: 21).

As suas primeiras actividades musicais na Madeira terão ocorrido no domínio da ópera. Em Julho de 1879, o *Diário de Notícias* informava que um conjunto de cantores de origem italiana e francesa, intitulada de Companhia lírica de Verdi e Dejean, realizavam concertos vocais e instrumentais no Funchal, juntamente com o maestro Francisco Vila. O maestro terá aproveitado a sua estadia no Funchal para dar aulas particulares de música, visto que o mesmo periódico noticiava que o músico leccionava solfejo, piano, rabeça e harmonia (*Diário de Notícias* 13-07-1879: 1).

Além da actividade de maestro, Francisco Vila y Dalmau também actuou em alguns concertos ao piano, no Funchal, ao longo das décadas de 1880 e 1890. Por exemplo, quando a «insigne violinista da corte d’Austria sr.^a Gabriella Amann Nesser, artista de verdadeira reputação europêa», actuou no Funchal, um periódico madeirense anunciava que esta seria «acompanhada ao piano por especial obsequio do distinto maestro D. Francisco de Vila Y Dalmau» (*Diário de Notícias* 8-12-1888: 2).

Já na década de 1890, outra notícia comprova que o músico teria bons alunos de piano e que também ocuparia então o cargo de mestre de capela da Sé do Funchal. Em, 1892, no *Diário de Notícias*, um articulista anunciava que a «distinta pianista» D. Deolinda Rosa Silva havia composto «doze novas composições», informando nesta mesma notícia que Francisco Vila y Dalmau era seu professor. Seguidamente, o autor do artigo cita uma notícia do «importante jornal de música *O Amphion*», onde refere uma visita do pianista espanhol à redacção deste jornal:

Recebemos n'esta redacção a visita do sr. Francisco de Vila y Dalmau, considerado mestre de capella da Sé do Funchal. De passagem para Madrid, onde se demora alguns dias, o sr. Dalmau aproveitou o ensejo da sua passagem por Lisboa para nos vir trazer doze composições ineditas da sua talentosa discipula, a sra.^a D. Deolinda Rosa Silva, auctora do Movimento contínuo, que ha pouco foi distribuído aos assignantes do Amphion. As doze novas composições da distincta pianista tem os seguintes títulos: Op. 3 – Douleurs intimes, nocturne; Op. 13 – Les batteurs, caprice de concer; Op. 15 – Dance pensée, caprice de salon; Op. 16 – Prés de toi, polca de Salon [...] (*Diário de Notícias* 15-9-1893: 2).

Infelizmente, conhecem-se poucas obras originais da autoria de Francisco Vila y Dalmau. A peça aqui em análise foi composta durante o seu primeiro contacto com a sociedade funchalense, em 1879, altura em que Francisco Vila cultivou as primeiras relações de amizade com personalidades madeirenses, algumas das quais ligadas à música. Exemplo disso é o caso da conceituada professora de piano madeirense Maria Capitolina Crawford do Nascimento, à qual o músico dedicou a composição intitulada *La Constancia*, uma mazurca para piano, datada de Agosto de 1879. Além desta obra, apenas temos conhecimento de mais uma obra original de Dalmau, mas que foi composta para o culto religioso e não para piano: uma *Ladainha*, que se encontra no Arquivo da Banda Municipal do Funchal. Esta peça tem especial importância, principalmente devido ao facto de Francisco Vila y Dalmau ter sido uma das personalidades musicais de maior destaque durante as duas últimas décadas do século XIX. Além disso, a própria composição teve algum destaque na época, encontrando-se inclusivamente uma notícia num jornal a vender esta peça de Francisco Vila: «João Rodrigues, músico de caçadores 12, vende cópias da mazurca que ultimamente compos o sr. Francisco Vila (La Constancia – Mazurca para piano)» (*Diário de Notícias* 1-8-1879: 3).

A escolha de uma *mazurca* por Dalmau ter-se-á devido, possivelmente, devido à grande popularidade desta dança na segunda metade do século XIX. Na época, as mais de 50 *Mazurcas* de Chopin tornaram esta dança – tradicional da sua terra natal – célebre nos salões de Paris e posteriormente pela Europa e Estados Unidos (Downes, 2009)⁹⁰. Na Madeira, Chopin também era um compositor idolatrado, tendo-se encontrado inclusivamente uma

⁹⁰ A execução de mazurcas era comum em Portugal pelo menos desde a década de 1850. Numa pesquisa no catálogo da PORBASE, com as palavras-chave *mazurca*, *piano* e *séc. 19* surgem 101 resultados, alguns datados de 1850, facto que demonstra a popularidade desta dança entre nós na segunda metade do século XIX (ver catálogo PORBASE em www.bn.pt – pesquisa realizada em 31 de Dezembro de 2009).

biografia sua num periódico funchalense, onde o autor do artigo biográfico salientava a inspiração do pianista polaco, «não sujeita a regras, nem a preceitos que não fossem seus» ou ainda um «sentimento essencialmente romântico, individual, de si próprio» (*Diário de Notícias* 31-7-1877: 1).

Relativamente à mazurca de Dalmau, é possível observar que o músico segue algumas das características apontadas como distintas desta dança, sendo *La Constancia* uma dança estilizada e não uma peça trivial destinada a ser dançada: a escolha do compasso ternário com acentuação principalmente no segundo tempo (uma das principais características da *mazurca* que a distingue da *valsa*); a utilização de inflexões melódicas cromáticas, para dar cariz exótico, ao estilo do folclore polaco; o uso de bordões na mão esquerda (na secção de introdução); ou ainda o uso frequente de padrões de pergunta e resposta, numa construção musical marcada por períodos de 8 compassos, com a quadratura de frase antecedente-consequente (Downes s.d.).

Na Introdução (c. 1-10), Dalmau utiliza várias características que marcam logo desde o início a mazurca: a já referida técnica do bordão na mão esquerda; um ritmo que favorece a acentuação do segundo tempo; a inflexão cromática constante na melodia. No plano harmónico, realça-se na modulação ao V grau, que prepara a entrada da *aria*, a utilização do acorde de sétima com a quinta diminuta no segundo grau. No plano da construção melódica, Dalmau utiliza um emparelhamento de desenhos *a b a b'* – numa estrutura periódica bem definida de oito compassos, que será seguida em toda a peça –, terminando a introdução com um desenho *c*, de carácter conclusivo.

Introdução

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5, and the second system contains measures 6 through 10. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (D major), and a 3/4 time signature. Dynamics such as *pp*, *mf*, and *ff* are indicated. The score is annotated with letters 'a', 'b', 'a', 'b'', 'c', and 'c'' above the measures, indicating the structure of the melodic phrases. The left hand plays a steady bass line, while the right hand carries the melodic line.

Exemplo Musical 52 – Introdução da mazurca *La Constancia* (c. 1-10)

A expressão geral da obra é certamente marcada pelo próprio título escrito em espanhol, *La Constancia*, o qual pode ser traduzido para português como *A perseverança*. O tema principal da Mazurca (c. 11-26) apresenta um estilo *cantabile* numa espécie de *aria*, onde se opõem figuras musicais distintas: Na frase 1, a frase antecedente do período 1, Dalmau apresenta duas vezes um desenho musical marcado por um *staccato* pianíssimo (*pp*) e um âmbito musical contido, que pode ser entendido como uma expressão de dúvida (ver desenho *a*, exemplo 1, c. 1-2), ao qual se opõe uma escala ascendente em oitavas na mão direita com indicação de dinâmica forte (*f*), cuja força parece indicar a necessidade de *persistir* apesar das dúvidas (ver desenho *b*, exemplo 2). Esta oposição no plano das dinâmicas entre desenhos em *pp* e *ff* parece inclusivamente ser central para Dalmau, ocorrendo ao longo de toda a peça, numa espécie de luta emocional interna entre, por um lado, a referida *persistência* ou *coragem* e, por outro lado, a *dúvida* ou a *cautela*.

Membro 1 ou Frase Antecedente

Exemplo Musical 53 – 1.º Membro do período 1 de *La Constancia*:
encadeamento de desenhos *a a b* (c. 11-15)

No membro 2 ou consequente, Dalmau utiliza novamente o desenho *a*, por duas vezes, mas com uma ligeira variação, visto que acrescenta acordes na mão direita e o transpõe uma 4.^a e uma 2.^a acima.

Membro 2 ou frase consequente

Exemplo Musical 54 – Frase consequente do tema principal
da Mazurca com duas modificações no desenho *a* (c. 15-18)

Nos compassos 19-26, Dalmau constrói um período consequente relativamente ao primeiro, formando um período duplo de 16 compassos (c. 11-26). Assim, o pianista repete a frase antecedente do período 1 e muda apenas a frase consequente, utilizando desenhos musicais descendentes, em jeito conclusivo.

Exemplo Musical 55 – Período consequente do tema principal da Mazurca com encadeamento de desenhos *a a b c d* (c. 19-26)

Na perspectiva dos tópicos musicais, este tema principal (c. 11-26) pode ser entendido como uma *aria*, não só pelo seu carácter cantabile como até pelo facto da introdução que o precede ser nitidamente uma introdução ao estilo de uma *abertura* de ópera, uma espécie de *abertura do pano* antes da entrada do cantor. Aliás, no plano formal, esta mazurca parece ter como oposição central uma relação entre *aria solo* cantabile versus *orquestra*, podendo ser entendida como uma *aria* instrumental.

	Introdução	Mazurca PARTE 1			TRIO	CODA
	(c. 1-10)	Período 1 (C. 11-26)	Período 2 (c. 27-34)	Período 1 (c. 35-50)	Período 3 (c. 51-66)	(c. 67-74)
Tópico	Orquestra	Cantabile	Orquestra	Cantabile	Orquestra vs Canta- bile	Orquestra
Plano Tonal	LáM – MiM	LáM	MiM	LáM	RéM	LáM

Quadro 34 – Oposição central da peça entre *Orquestra e Aria*

A secção seguinte, o período 2 (c. 27-34), é aqui entendida como um interlúdio orquestral, tendo em consideração que Dalmau evita no plano melódico o estilo cantabile que marca a primeira secção da Mazurca. Ao contrário da primeira secção que é constituída por dois períodos de 8 compassos que formam um período duplo, este interlúdio contém apenas um período, igualmente de 8 compassos, cujos membros são marcados por dois desenhos musicais distintos e completamente contrastantes, quer melodicamente, quer no plano da dinâmica. O primeiro desenho é uma escala ascendente numa tessitura bastante aguda em *ff* (desenho *a*) enquanto que o

segundo desenho é marcado *pp* numa tessitura média, sendo constituída por uma escrita cordal (desenho *b*).

Com 8^{va} ----- a ----- b ----- Com 8^{va} -----

ff *pp* *ff*

1. *pp* 2. *pp* dim.

Exemplo Musical 56 – Período 2: [Interlúdio Orquestral] (c. 27-34)

Finalmente, após a repetição integral da secção A (c. 35-50) e o *Trio* (c. 51-66) vem confirmar a oposição no plano expressivo entre, por um lado a *persistência* ou a *coragem* (cariz triunfante) e, por outro lado, a *dúvida* ou *cautela* (não triunfante). É curioso reparar, no plano rítmico, que os motivos relacionados com o cariz triunfante começam em toda a peça no tempo forte e se encontram bem marcados, enquanto que os motivos de cariz não triunfante, iniciam sempre na subdivisão fraca do primeiro tempo.

Triunfante

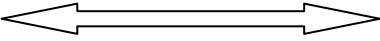
54 *ff staccato*

Não Triunfante (doce, receoso)

58 *legato pp*

Exemplo Musical 57 – Oposição expressiva no *Trio* (c. 51-66)

Assim, é possível interpretar esta mazurca no plano expressivo como uma peça marcada pela oposição entre um sentimento *triumfante* versus uma expressão mais contida, receosa, doce e melancólica, como expressa o quadro seguinte. Esta oposição expressiva encontra algumas correlações no plano musical que ajudam a fundamentar este significado expressivo, como foi acima descrito.

Triunfante	Não triunfante (receoso, melancólico)
	
ff	pp
Registo agudo	Registo médio
Melodia maioritariamente em oitavas	Melodia maioritariamente a uma voz
Efeito de tutti orquestral ou dançado (não cantabile)	Estilo lírico
Motivos rítmicos a iniciar na subdivisão forte do tempo	Motivos rítmicos a iniciar na subdivisão fraca do tempo

Quadro 35 – Oposição expressiva e respectivas correlações musicais em *La Constancia*

Polca-Mazurca *Recordações de Cintra* de Amélia Augusta de Azevedo

Amélia Augusta de Azevedo nasceu em 1840 e foi uma das mulheres pioneiras no domínio da composição musical na Madeira. Estudou no Conservatório de Música de Lisboa e, segundo Rui Magno Pinto, «possivelmente no Conservatoire National de Musique et de declamation em Paris (ou alguma das suas sucursais)». Entre as suas composições, contam-se *Alma Minha* (sobre poema de Camões), *Le Regret, Paris Russophile* e a polca-mazurca *Recordações de Cintra* (Pinto 2008: 9), impressa pela Lithographia da Imprensa Nacional em data incerta.

A polca-mazurca é uma espécie de «imitação simplificada» da mazurca, como descreve Ernesto Vieira no seu *Dicionário de Música*:

Mazurca – Dansa nacional da Polónia, em compasso ternario, movimento moderado e caracter gracioso. Uma imitação simplificada d’esta dansa foi, há cerca de cincoenta annos, admittida nos salões de Paris com o titulo de *polca-mazurca* ou simplesmente *mazurca*, vulgarisando-se depois em todos os paizes onde as modas parisienses são adoptadas. As celebres *mazurcas* de Chopin nada teem de commum com a trivial polca-mazurca senão o compasso ternario» (Vieira 1899: 331).

No plano formal, a estrutura escolhida pela compositora madeirense é praticamente igual à composição *La Constancia* de Francisco Vila. No plano geral, a forma é a mesma, tendo ambas uma secção de Introdução, seguida de Mazurca, *Trio* com *D. C.*, e finalmente *coda*.


<i>La Constancia</i>	Introdução (c. 1-10)	Mazurca PARTE 1			<i>TRIO</i> D. C.				CODA (c. 67-74)	
		Período 1 (C. 11-26) Duplo	Período 2 (c. 27-34) Duplo ⁹¹	Período 1 (c. 35-50) Salta para o <i>coda</i> após <i>D. C.</i>	Período 3 <i>D. C.</i> (c. 51-66) Duplo					
Desenhos	<i>abab'</i> <i>cc'</i>	<i>abaa''</i> <i>abcd</i>	<i>abab'</i> <i>abaa'</i>	<i>abaa''</i> <i>abcd</i>	<i>aa'bcc'c'</i> <i>aa'dd'd''</i>				<i>d'd''</i> do período 1	
<i>Recordações de Cintra</i>	Introdução (c. 1-7)	Mazurca PARTE 1				<i>TRIO</i>				Final (c. 80-100)
		Período 1 (c. 8-16)	Período 2 (c. 17-25)	Período 3 (c. 26-34)	Período 1 (c.35-43)	Período 4 (c.44-52)	Período 5 (c.53-61)	Período 6 (c.62-70)	Período 4 (c.71-79)	
Desenhos	<i>abab'</i> <i>cc'c''</i>	<i>aaa'a''</i>	<i>aba'b'</i>	<i>abab'</i>	<i>aaa'a''</i>	<i>abab'</i>	<i>aaa'a'</i> <i>aaa''</i>	<i>aaa'a''a''</i> <i>bb'b''</i>	<i>abab'</i>	Período 1 e desenhos cadenciais

Quadro 36 – Comparação formal entre *La Constancia* de Dalmau e *Recordações de Cintra* de Azevedo

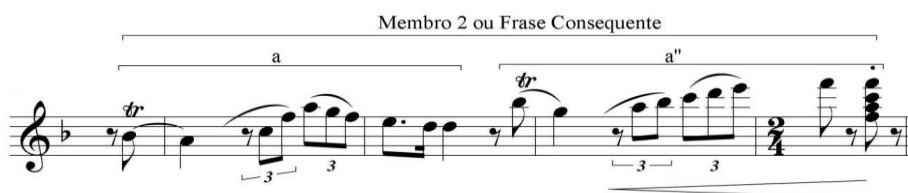
Como se pode observar no quadro anterior, no plano da construção periódica existem algumas diferenças entre as duas composições. Dalmau opta por incluir em cada parte menos períodos – dois na mazurca e um no *trio* –, mas compõe sempre períodos duplos, incluindo em alguns destes quatro tipos de desenhos diferentes. Por sua vez, Amélia Azevedo utiliza mais períodos em cada parte – três na mazurca e três no *trio* –, mas constrói apenas períodos simples de oito compassos, a maior parte apenas com dois desenhos diferentes. Em dois períodos, Azevedo utiliza inclusivamente apenas um único desenho melódico no período completo, repetindo o desenho na íntegra ou realizando pequenas modificações e transposições simples, como é o caso seguinte.

⁹¹ O período pode ser considerado duplo apesar de ter apenas 8 compassos. Tendo em consideração que o membro conseqüente é diferente na repetição do período e que o final da primeira vez tem carácter pouco conclusivo, esta secção funciona como um período duplo.

Membro 1 ou Frase Antecedente



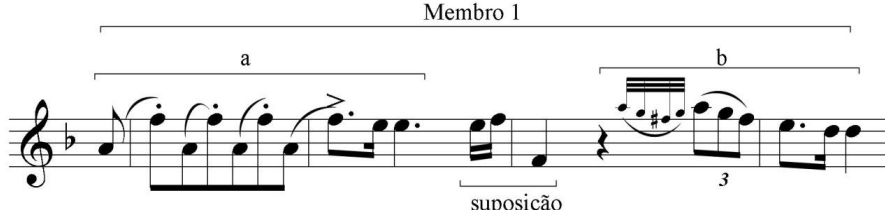
Membro 2 ou Frase Consequente




Exemplo Musical 58 – Período 1 de *Recordações de Cintra*
com encadeamento de desenhos *a a' a a''* (c. 8-16)

Após esta melodia bastante fluente e cantabile em Fá Maior, Amélia Azevedo opta por modular no 2.º período a Ré menor, utilizando uma mistura entre um desenho baseado em saltos melódicos (mais ao estilo da polca) com um desenho inspirado em tercinas, mais próximo dos motivos do tema apresentado no período 1. Ao nível do encadeamento de desenhos melódicos, neste segundo período a pianista opta por um modelo mais comum *a b a' b'*, como se pode ver de seguida.

Membro 1



Membro 2



Exemplo Musical 59 – Período 2 de *Recordações de Cintra*
com encadeamento *a b a' b'* (c. 17-25)

Na parte do *trio*, a compositora realiza a modulação habitual à subdominante (Sib Maior) – esta modulação à subdominante no *trio* é igualmente utilizada por Nuno Lino e Francisco Vila, lembre-se –, utilizando no período 4 (c. 44-52) uma oposição muito característica entre um *cantabile não triunfante*, mais intimista (desenho *a*), e um *cantabile mais triunfante* em oitavas duplicadas na mão direita (desenhos *b* e *b'*).

Exemplo Musical 60 – Trio (c. 44-52), oposição entre desenho *a* intimista e desenho *b* triunfante com oitavas duplicadas

Esta oposição entre um *cantabile* mais intimista e um *cantabile* triunfante em oitavas é realizada a um nível mais abrangente, entre os períodos 5 e 6. Enquanto o período 5 é inspirado num único desenho, mais intimista e ornamentado, que é tocado sete vezes, na íntegra ou com pequenas modificações, por sua vez, no período 6, a compositora inspira-se numa melodia, duplicada sempre à oitava, e num estilo majestoso e triunfante.

Exemplo Musical 61 – Período 5, *Trio*, desenho *a* num estilo exótico, repetido 7 vezes (c. 53-61)



Exemplo Musical 62 – Período 6, *Trio*, melodia duplicada à oitava com carácter triunfante (c. 62-70)

Ao nível do acompanhamento, a figuração é sempre a mesma, quer na parte da *mazkurza*, quer no *trio*, situação que partilha com a mazurca *La Constancia* de Dalmau. Nestas duas secções centrais, Amélia Azevedo utiliza a figuração típica da valsa e da mazurca, onde se alterna o baixo com uma repetição rítmica de acordes em compasso ternário. No plano da harmonia, Azevedo segue as habituais progressões harmónicas tonais muito centradas nos graus principais – I, ii ou IV e V –, como se pode observar no exemplo seguinte.



Exemplo Musical 63 – Figuração do acompanhamento utilizado ao longo de *Recordações de Cintra* (c. 8-15)

Os únicos momentos em que a pianista não segue esta figuração de acompanhamento acontecem:

- a. Na introdução, onde utiliza um acompanhamento de cariz fragmentário e intermitente, simulando efeitos de *tuttis* orquestrais (desenho a);

Introdução

Exemplo Musical 64 – Acompanhamento de cariz fragmentário na introdução de *Recordações de Cintra* (c. 1-7)

- b. Na secção *Finale* ou *coda*, onde a pianista utiliza figuração brilhante em fusas para criar tensão e reforçar a conclusão.



Exemplo Musical 65 – Figuração brilhante com repetição rítmica de oitavas quebradas (c. 96-100)

One-Step e Fox-trot

As danças oitocentistas parecem ter sobrevivido até ao início do segundo quartel do século XX, altura em que a melhoria de transportes e o aumento de comunicação entre o continente americano e a Europa revolucionou a música europeia. As enormes migrações populacionais entre o *novo* e o *velho* mundo, verificadas neste período, fizeram com que houvesse um *boom* do mercado do piano em países como os Estados Unidos ou a Argentina e, conseqüentemente, junto com estas correntes migratórias, viajaram géneros musicais como o *ragtime* ou o *tango*, agora também adaptados ao piano (Parakilas 2002: 228).

Assim, progressivamente, as danças dos salões da *velha Europa*, tais como as *polcas*, as *mazurcas* e as *quadrilhas*, passam a dar lugar aos novos ritmos de dança vindos da América (do norte e da latina), e nas noites musicais europeias começa a ouvir-se o *tango*, a *rumba*, o *one step*, o *slow fox*, o *quick step*, entre outras danças. Das velhas danças europeias, apenas a *valsa*, nas suas diferentes variantes (inglesa, francesa e austríaca), parece ter conseguido sobreviver bem e competir com as danças do *novo mundo* (Michels 2003: 155; Powers s.d.).

Esta influência americana, e também inglesa, chegou à Madeira na década de 1920, encontrando-se nesta altura danças como o *one step* e o *fox-trot* em entretenimentos do Funchal. Por exemplo, numa festa dada pelo Cônsul de Itália num hotel madeirense, em 1922, o programa continha alguns números de óperas italianas, naturalmente, combinados com quatro *fox-trots*, dois *one steps* e ainda um fado (os itálicos são do autor):

Programa. 1 – F. Schoenberger, *Wispering*, *Fox Trot*. 2 – Byron Gay, *Sand Dunes*, *One Step oriental*. 3 – M. Figueiredo, toada singela, fado

(Per l'egregio artista tenore Armando Portugal). 4 – Rob. Stolz, *Salomé, Orient Fox Trot*. 5 – R. Leoncavallo, *Mattinata* (per il sig. Armando Portugal). 6 – Catalani, *Reconto dell' Opera La Wally* (per l'esimia artista signorina Maria Pires Marinho soprano lirico). 7 – Francis Popy, *Sphinx Valse*. 8 – E. Toselli, *serenata*. 9 – G. Gabetti, *Marcia Reale Italiana*. A. Keil, *Inno Portoghese*. A. Olivieri, *Inno di Garibaldi*. M. Novaro, *Inno di Mameli*. 10 – M. Ivaliu, *Billet Doux, Fox Trot*. 11 – A. Leoncavallo, *Cavatina di Cani dell' Opera I Paggiacci* (per il sig. Armando Portugal). 12 – Glacomo Puccini, “Vissi d'arte..” dell'Opera *Tosca* (per la signorina Maria Pires Marinho). 13 – F. Bodewald Lampe, *Camouflage, One-Step*. 14 – G. Puccini, *Valse di Musetta dell'Opera La Boheme* (per la signorina Maria Pires Marinho). 15 – Al. Folson A. V. Rose, *Avalon, Fox Trot* (*Diário de Notícias* 4-6-1922: 1).

Estas novas danças foram muito do agrado dos muitos grupos de músicos amadores – bandas filarmónicas, tunas e grupos de bandolins – que havia no Funchal ao longo das décadas de 1920 a 1940. Por exemplo, encontram-se, no catálogo da Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia, 41 *one steps* em versões para conjuntos de bandolins ou filarmónicas, cujas datas variam entre 1921 e 1940 e cujas partituras faziam parte de espólios de Associações de Bandolins ou de Bandas Filarmónicas⁹².

Também na música para piano se encontram músicos do Funchal a compor neste novo tipo de repertório. Por exemplo o pianista Raul de Abreu compõe em 1936 uma peça intitulada *Kit Cat, Fox-trot* (Anexo I.8), impressa em Lisboa na Litografia Castro, na qual o estilo *ragtime* é bastante claro. Outro músico madeirense pioneiro nestas novas danças foi Edmundo da Conceição Lomelino, que chegou a editar pela Valentim de Carvalho um *one-step* para piano intitulado *A Little Kiss*, em data incerta – entre 1920 e 1940. Prova de que estes compositores representam uma nova geração de músicos é o facto de abandonarem por completo as *quadrilhas*, as *mazurcas*, as *polcas* e até as *valsas* ao estilo oitocentista. Por exemplo, Edmundo Lomelino compõe ainda uma valsa intitulada de *Desalento*, mas esta vem com a designação de «valsa lenta», um novo tipo de *valsas* que apenas começou a tornar-se popular nos salões de baile, num plano internacional, após 1910⁹³.

⁹² Ver <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>

⁹³ (Lamb s.d.).

***A Little Kiss, American Intermezzo* de Edmundo Conceição Lomelino**

Edmundo da Conceição Lomelino (1886-1962) foi uma das principais personalidades musicais mais influentes na Madeira, principalmente no segundo quartel do século XIX, devido ao elevado número de revistas que compôs, tendo sido um dos maiores promotores de revistas inspiradas em situações madeirenses (Esteireiro, 2008: 52). Apesar de em 1905, o seu nome já aparecer como pianista na Tuna Académica dos alunos do Liceu do Funchal (Clara 2008: 26), apenas a partir da década de 1920 Edmundo Lomelino aparece mais activamente na vida musical madeirense, participando, por exemplo, com composições da sua autoria numa récita no *Teatro Municipal* do Funchal (*Diário de Notícias* 12-8-1928: 1).

O pianista dedicou-se principalmente a composições de música ligeira para piano e para revistas (Clode 1983: 287), sendo *A Little Kiss* a sua única peça para piano que se sabe, segundo os conhecimentos actuais, ter sido editada em versão impressa. O subtítulo desta composição – *American Intermezzo* – e a classificação atribuída de *one step*, indiciam claramente a influência americana.

No *Grove Music Online*, o *one step* é definido como uma dança bastante rápida de salão, ao estilo de uma marcha em 2/4 ou 6/8, com cerca de 60 compassos por minuto. Foi uma dança que se tornou popular em Nova York e em Inglaterra por volta de 1910 e que se difundiu pela Europa ao longo da primeira grande guerra, tendo depois a sua designação sido absorvida nas danças da esfera do *fox-trot*⁹⁴.

A grande rapidez e energia destas novas danças é um das possíveis explicações para que Edmundo Lomelino tenha escolhido compor períodos de 16 compassos em vez dos tradicionais oito. Consequentemente, como Lomelino utiliza a forma de períodos-duplos, estes passam a ser constituídos por 32 compassos, em vez dos tradicionais 16. O pianista afasta-se também aparentemente da tradicional forma das danças oitocentistas, centrada numa parte I seguida de *Trio*, cultivando uma forma tipo *rondo* em *A Little Kiss*, em que o tema principal (tema A) alterna com dois episódios (temas B e C): A-B-A-C-A. No quadro seguinte, é possível observar a forma *rondo* deste *one step*, embora tenhamos colocado igualmente a possibilidade de interpretação alternativa, a forma tradicional – parte I, seguida de *trio* –, tendo em consideração que o tema C modula à subdominante, uma das características habituais do *trio*. O tema principal é um período de 16 compassos e o

⁹⁴“One-step”. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20350> (acedido em 10 de Junho de 2010).

temas B é um período duplo de 32 compassos. Finalmente o tema C é constituído por um período de 16 compassos que é repetido.

Forma Dança	Introdução	Parte I			Trio	D. C.
Forma Rondo	Introdução	Tema A Período 1	Tema B Período2	Tema A Período1	Tema C Período3 tocado 2x	Tema A Período1
Compassos	c. 1-4	c. 5-20	c. 21-52	c. 53-68	69-100	c. 101-116
Desenhos	<i>a b</i>	<i>a a' b b' a''</i> <i>a a' b b' b''</i>	<i>a a' b c c'</i> <i>a a' b b' b''</i> <i>a a' b c c'</i> <i>a a' b b'</i>	<i>a a' b b' a''</i> <i>a a' b b' b''</i>	<i>a a' b</i> <i>a' a'' b'</i>	<i>a a' b b' a''</i> <i>a a' b b' b''</i>
Tonalidade	Sol M	Sol M	Sol M	Sol M	Dó M	Sol M

Quadro 37 – Estrutura formal de *A Little Kiss*

Ao nível dos desenhos, Edmundo Lomelino segue a forma mais simplificada de construção periódica, utilizando sempre os desenhos iniciais do membro antecedente no início da frase conseqüente. A principal diferença entre os dois membros é o último desenho conclusivo, como se pode confirmar no exemplo musical seguinte.

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Membro 1' and contains five phrases: 'a', 'a'', 'b', 'b'', and 'a'''. The second staff is labeled 'Membro 2' and contains five phrases: 'a', 'a'', 'b', 'b'', and 'b'''. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with 'A' above them.

Exemplo Musical 66 – Período 1 de *A Little Kiss*: estrutura simétrica com dois membros a começar com os mesmos desenhos (c. 5-20)

O carácter musical da composição é extremamente enérgico e vivo, sendo o contraste conseguido principalmente no carácter rítmico dos temas, mais do que nos contornos melódicos. Este contraste rítmico é facilmente observável nos seguintes exemplos musicais.



Exemplo Musical 67 – Carácter rítmico do tema A, marcado por semicolcheias (c. 5-10)



Exemplo Musical 68 – Carácter rítmico do tema B, marcado por figuração rítmica pontuada (c. 20-24)



Exemplo Musical 69 – Carácter rítmico do tema C, marcado por figuras sincopadas (c. 69-76)

Ao nível do acompanhamento, o *one step* é caracterizado por uma figuração muito próxima à da polca, como é possível de observar no exemplo musical seguinte, sendo também uma espécie de parente próximo do *ragtime*.



Exemplo Musical 70 – Figuração de acompanhamento de *A Little Kiss* (c. 5-10), com semelhanças a uma polca

Na geração seguinte, a partir principalmente da década de 1930, com as novas tecnologias como o gramofone e a rádio, o piano começa a decair nos entretenimentos familiares, mantendo-se principalmente fora do espaço doméstico, em hotéis e *pubs*, onde pianistas madeirenses tocavam as danças

musicais em voga, com origem americana⁹⁵. Nos salões de dança, a era da hegemonia das *valsas*, *polcas*, *quadrilhas* e *mazurcas*, nas quais o piano assumiu um papel preponderante, chegava ao fim.

A música para canto e piano

Juntamente com as danças, as composições para canto e piano foram o tipo de música mais praticado ao longo do século XIX, sendo o piano o instrumento preferido para acompanhar a voz. Inclusivamente, um dos principais motivos que levavam as pessoas a ter pianos ou a querer aprender a tocar este instrumento, era para acompanhar o canto, quer o seu quer o de outros. A forte ligação entre piano e o canto foi uma das causas que tornou a aprendizagem do piano essencial na educação feminina (Parakilas 2002: 165).

O sucesso do piano, quando aliado ao canto como elemento de sedução, está bem patente num poema publicado no *Almanach Insulano para Açores e Madeira*, para o ano de 1874, em que um açoriano de nome José Sampaio expressa o enorme prazer de ouvir a voz e a execução ao piano de uma senhora pela qual está enamorado (*Almanach Insulano para Açores e Madeira* 1873: 243):

Que voz a tua!	Inclinada a medo
Que delirio o meu!	No piano teu,
Que loucura d'alma!	Cantavas trovas
Que encanto o teu!	Que ensinou-t'ó ceu!
Os olhos meigos	Que noite aquella!
A fallar d'amor,	Que infinito amor!
Nas faces lindas	Que belleza a tua,
Divinal rubor.	Pudibunda flor!
Que harmonia grata!	Que noite aquella!
Que cantar do ceu!	Que tão linda lua !
Que enlevo bello!	Que delirio o meu!
Que devaneio o teu!	Que voz a tua!

⁹⁵ Um bom exemplo disso é o pianista Tony Amaral cuja composição mais famosas, a canção *Noites da Madeira*, foi classificada pelo autor no manuscrito, como sendo um *slow fox* (partitura encontra-se na biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia: <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

Neste período, surgiram vários bons cantores no Funchal, sendo frequente as senhoras da sociedade funchalense de maiores posses cultivarem a prática musical, em especial o canto. Um bom exemplo disso mesmo é o caso da 1.^a Viscondessa das Nogueiras (1805-1885), escritora e poetisa madeirense de nome completo D. Matilde de Santa Ana e Vasconcelos Moniz de Bettencourt, que ficou conhecida como amadora do canto e da música (Clode 1983: 335).

Na geração a seguir a Matilde Santa Ana surge a primeira grande cantora madeirense que obteve sucesso fora de Portugal, segundo os conhecimentos actuais, Júlia de França Neto (1825-1903). Aos onze anos de idade, Júlia Neto já estudava canto em Roma, tendo posteriormente estudado piano, canto e harmonia no Conservatório de Genebra, cidade onde se havia fixado com toda a sua família em 1840. A cantora madeirense apresentou-se em diversos salões da classe alta parisiense e recebeu críticas elogiosas na imprensa da época que salientavam a sua voz notável. A intérprete teve bastante influência no Funchal, principalmente a partir da década de 1850, altura em que realiza vários concertos de beneficência, onde canta várias *arias* de ópera, tendo sido acompanhada ao piano por excelentes executantes da época, tal como Duarte Joaquim dos Santos (Pinto 2008: 9-10). No entanto, não se conhecem quaisquer obras originais desta importante intérprete madeirense.

Entre as cantoras a destacar, salienta-se ainda Mautilde Sauvayre da Câmara (1871-1957), que teve grande influência na vida musical madeirense na transição do século XIX para o XX. Na visita que os reis D. Carlos e D. Amélia fizeram à Madeira em 1901 – um dos maiores acontecimentos da época no Funchal –, a cantora e compositora foi a responsável pela organização de uma *récita de gala*, no *Teatro Municipal* do Funchal, o evento de maior destaque desta visita, tendo sido bastante elogiada. Por exemplo, o Secretário do Rei, o conde d'Arnos, descrevia da seguinte maneira Matilde Sauvayre, no *Diário de Notícias* do Funchal, em 24 de Junho de 1901: «a mesma gentil senhora [Matilde Sauvayre da Câmara] cantou com a mais espirituosa intenção uma deliciosa cançoneta intitulada *L'averse*, encantando-nos com as atitudes mais elegantes e engraçadas» (Esteireiro 2008a: 37).

Nem só as mulheres se dedicavam ao canto nesta época no Funchal. Em algumas famílias era também aceite os homens aprenderem a cantar, tal como é um bom exemplo o caso de Artur Sarmiento (1851-1916). O músico madeirense, segundo Luiz Peter Clode, possuía uma bela voz de barítono, a qual terá desenvolvido tecnicamente em algumas aulas de canto, que recebeu do aristocrata russo Platon von Waxel, na década de 1860 (Clode 1983: 433).

Finalmente, um último cantor que merece destaque no período em estudo é o tenor lírico Nuno Lomelino Silva (1893-1967). Nascido no Funchal no final do século XIX, este tenor começou a sua actividade de cantor como amador numa opereta na Madeira e, após realizar estudos em Itália, acabaria por realizar uma carreira internacional muito relevante na primeira metade do século XX – com digressões pela Europa, América do Norte, Brasil, Ásia, etc. –, tendo actuado no Funchal por diversas vezes, acompanhado por excelentes pianistas. Entre estes, conhecem-se os nomes de Jacinto C. Baptista Santos, o maestro Jacobs Pierre, Pedro Guevara e Regina Cascais (Mendonça 2008: 232-302).

O percurso do cantor era acompanhado com interesse na comunicação social madeirense da época, que anunciava os locais por onde Nuno Lomelino ia actuando:

LOMELINO SILVA Este distinto tenor madeirense está fazendo uma tournée na América do Norte numa companhia de ópera italiana, tendo cantado com o maior sucesso o Rigoletto, Tosca, Bohème, Fausto e Lucia, ao lado de artistas como Titta Ruf (*Diário de Notícias* 23-03-1927: 1).

Comparativamente com as danças, a música para canto e piano foi aparentemente menos cultivada pelos músicos do Funchal. Apesar disso, encontram-se composições originais influenciadas pela música vocal italiana, composições ao estilo do *Lied* germânico, canções e fados, como se verá de seguida⁹⁶.

No quadro seguinte, encontram-se os principais tipos de música para canto e piano cultivados no Funchal. A cor cinzenta colocou-se os períodos em que os diferentes tipos de música para canto e piano tiveram, grosso modo, em utilização frequente na Madeira.

⁹⁶ Também se encontraram alguns hinos originais, mas infelizmente nenhum deles com indicação de letra. Por exemplo, uma das primeiras obras madeirenses que se conhece para canto e piano é da autoria de Ricardo Porfírio d’Afonseca. Trata-se de uma versão manuscrita de um *Hymno* que o pianista funchalense dedicou à rainha D. Maria II, e no qual consta a anotação de que esta era a «verdadeira rainha de Portugal», facto que denota bem os ideais liberais do compositor (ver referência a esta composição na Biblioteca Online da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia em <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

	1820-1839	1840-1859	1860-1879	1880-1899	1900-1919	1920-1933
Romance	1835- ⁹⁷		-1866 ⁹⁸			
<i>Aria</i> , Dueto	1835- ⁹⁹					
Cançoneta				1888- ¹⁰⁰		-1922 ¹⁰¹
<i>Lied</i>				c. 1880?		c. 1930?
Fado			1877- ¹⁰²			

Quadro 38 – Música para canto e piano cultivada no Funchal (1835-1930)

Aria Italiana e Modinhas

Na música para canto e piano, naturalmente que nesta época a prática de *arias* de ópera, era uma das formas de entretenimento mais habituais. Apesar da cidade do Funchal ter ficado sem um teatro lírico de grandes dimensões na década de 1830, a prática deste tipo de repertório de influência operática ter-se-á mantido ao longo de todo o século XIX, sendo vários os testemunhos que comprovam esta afirmação. Por exemplo, em 1835, numa recepção ao futuro Governador das «Possessões Inglesas na India», encontram-se referências à execução de «arias, doêtos, e romances» acompanhados ao piano por Duarte dos Santos:

Á noite concorrerão por convite d'a Snr.^a D. Anna Mascarenhas algumas das principaes familias d'a terra; que apoz o chá, entretiverão a noite em lusido baile, agradavelmente variado por excellentes peças de musica, primorosamente executadas pelo Snr. Duartes d'os Santos, e per diversas arias, doêtos, e romances, cantados ao piano pelos Snrs. Albuquerque e Doutor Sá, que fasem parte d'a Comitiva do Ex.mo Governador d'a Angola [...] (*A Flor do Oceano* 18-10-1835: 4).

⁹⁷ *A Flor do Oceano* 18-10-1835: 4.

⁹⁸ *A Flor do Oceano* 2-6-1866: 4.

⁹⁹ *A Flor do Oceano* 18-10-1835: 4.

¹⁰⁰ *Diário de Notícias* 27-3-1888: 2.

¹⁰¹ *Diário de Notícias* 29-9-1922: 1.

¹⁰² *Diário de Notícias* 19-1-1877: 2.

Nas décadas seguintes, nos próprios anúncios de vendas de partituras, encontram-se várias referências a músicas para canto e piano. Na década de 1850, anunciava-se a oferta de «Arias, Duets e Romances para Cantoria» (*O Progressista* 15-1-1853: 3) e, na década seguinte, o destaque já ia para «Cavatinas, Romances italianos, Canções hespanholas, etc. etc.» (*A Flor do Oceano* 26-5-1866: 4).

Os próprios testemunhos de estrangeiros que visitavam a Madeira referiam a prática deste repertório de influência italiana. Por exemplo, há um relato de um jantar social, em 1860, onde se indica que o então governador da Madeira terá acompanhado ao piano uma jovem que cantou uma *aria* de ópera¹⁰³, testemunho que confirma a execução deste género operático nas festas funchalenses, bem como a escolha do piano como o instrumento preferido para acompanhar o canto.

Apesar disso, salienta-se que comparativamente com os diferentes tipos de danças, o termos *aria*, *romance* e mesmo *modinha* raramente aparecem na comunicação social madeirense analisada. O caso da modinha é ainda mais relevante, pelo facto de se ter apenas encontrado uma referência em todos os periódicos observados, o que não deixou de ser uma surpresa, ainda mais por ser uma referência muito pouco elogiosa para este tipo de repertório¹⁰⁴.

De qualquer modo, há outras fontes que comprovam a existência da prática de modinhas no Funchal. Por exemplo, numa colectânea de peças manuscritas para machete do século XIX, da autoria de Manuel Joaquim Monteiro Cabral, encontra-se algum repertório para canto e piano, onde aparecem modinhas (ver Anexo I.9), embora não se tenha encontrado referências a obras originais de autores madeirenses em versões para canto e piano. Por exemplo, é sabido através de um manuscrito de modinhas encontrado recentemente no Funchal, que o piano era um dos instrumentos preferidos para acompanhar as partes de canto – embora fosse também usual o acompanhamento à viola –, mas o manuscrito é de origem brasileira¹⁰⁵.

A tese da predominância das modinhas e das *arias* de ópera no Funchal é também incentivada pelos conhecimentos actuais sobre a vida musical lisboeta. Na capital portuguesa, esta canção sentimental (do tipo romança),

¹⁰³ (“A Arquiduquesa Carlota e as suas impressões de viagem” 1951).

¹⁰⁴ A referência é uma crónica no *Diário de Notícias* do Funchal onde um autor anónimo fala indirectamente da modinha para criticar a ópera. O autor critica os «amigos da ópera», os que «cantam modinhas» e sabem os «apelidos dos maestros de cor» (*Diário de Notícias* 20-12-1876: 1-2)

¹⁰⁵ Este manuscrito encontra-se actualmente na posse do Dr. Manuel Morais, que teve a gentileza de nos enviar uma digitalização de algumas modinhas presentes no mesmo.

em português, juntamente com a ópera, eram os géneros musicais mais praticados, sendo a modinha normalmente acompanhada ao piano, à viola dedilhada ou ainda à guitarra portuguesa (Borges 2002: 478; Castro e Nery 1991: 127).

A prática da música para canto e piano no Funchal, em particular a execução de óperas, é descrita também em textos de cariz literário do último quartel do século XIX. Mariana Xavier da Silva, por exemplo, senhora que viveu na Madeira durante alguns anos, escreve em 1883 um livro intitulado *Oferendas*, onde descreve os «usos, costumes, tradições, e linguagem» que vivenciou no Funchal. Entre as situações que descreve, há um episódio musical em que uma das jovens ora «recitava os versos que o papa lhe recitara, ora cantarolava o trecho de uma opera italiana que ouvira, a mama tocar no piano», sendo mais uma prova da execução de *arias* de ópera ao piano, no espaço doméstico (Silva 1883: 215).

No entanto, apesar de a ópera ser o repertório mais digno no século XIX e de ter muitos admiradores no Funchal, nem toda a sociedade funchalense era adepta desta forma de entretenimento. Em Dezembro de 1876, um articulista no Diário de Notícias do Funchal realiza uma crítica irónica em estilo literário ao género ópera, a qual dedica ao músico José Sarmiento. Neste texto, o autor critica os «gritos» dos cantores e define a ópera como «a cena familiar elevada a 4.^a potência do ridículo, com acompanhamento da esma família, em posições académicas, gritando desmesuradamente e fazendo o maior barulho possível» (*Diário de Notícias* 20-12-1876: 1-2).

De qualquer modo, poucos anos depois, há notícias de uma companhia de ópera ter um enorme sucesso no Funchal, o que indicia que provavelmente tinha mais adeptos do que críticos na Madeira. Em Julho de 1879, o Diário de Notícias informava que um conjunto de cantores de origem italiana e francesa, intitulado de *Companhia lírica de Verdini e Dejean*, realizava concertos vocais e instrumentais no Funchal, juntamente com o maestro Francisco Vila y Dalmau (?-1900) (Mello 1992: 19), que era também pianista.

Não deixa de ser curioso que esta companhia tenha sido aconselhada num periódico a não representar as óperas em versão integral. Para o articulista, o ideal seria a apresentação de números operáticos isolados, devendo ser seleccionados apenas os mais populares, de modo a evitar despesas e a agradar mais ao público:

Dizem-nos que a companhia lyrica que se acha no Theatro Esperança pretende repetir algumas das melhores operas do seu repertório, em vez de apresentar, como prometera, trecho e actos avulsos. Cabe-nos aconselhar à companhia que seria preferível, talvez, apresentar, em vez de operas completas, os trecho ou actos mais apreciáveis como se

faz actualmente em toda a parte. Evitam-se assim grandes despesas, é efectivo o agrado, não só pela selecção fácil, como pelo gosto do público. Assim: 2 ou 3 actos de grande opera, 2 ou 3 actos de opera comica, em uma noite. (*Diário de Notícias* 21-11-1879: 1).

A partir de 1888, com a inauguração do *Teatro Municipal* do Funchal, o teatro lírico de influência italiana começou a ser mais frequente – com uma forte concorrência da zarzuela espanhola, como se verá no subcapítulo sobre canções –, embora o tipo de espectáculo mais comum tenha sido a realização de saraus ou récitas com uma mistura de *arias* das óperas mais famosas de então – como o sugerido na notícia anterior. Um exemplo desse tipo de espectáculo encontra-se em 1904, ano em que um conjunto de cantores líricos com formação italiana actua no Teatro Municipal: o barítono Maurício Bensaúde (*Teatro alla Scala* de Milão); a mezzo-soprano Paola Moretti (*La Fenice* de Veneza); e o tenor Ivo Zaccari (*Teatro Carlo Felice* de Genova), que apresentam um repertório com êxitos das óperas mais populares (Carita e Mello 1988: 72). De qualquer modo, a *aria* italiana tinha agora um novo repertório concorrente, que era a *cançoneta* associada ao teatro ligeiro.

Talvez por esse motivo, e apesar desta grande influência italiana, não se tenham encontrado composições originais de autores madeirenses, ao estilo italiano a não ser uma *canzoncina* de António José Bernes (?-1880) intitulada de *Il Sogno Amoroso a Nice*. A nova preferência pela *cançoneta* no final do século, terá feito com que as *arias* continuassem a existir no Funchal, no final do século XIX e no primeiro quartel do século XX, mas principalmente cantadas por músicos profissionais e no contexto de teatro.

Canzoncina *Il sogno amoroso – a Nice* de António José Bernes

António José Bernes foi um conceituado compositor, professor de piano e maestro do Funchal do século XIX. Existem poucas referências quanto à sua formação mas provavelmente terá estudado primeiramente no Funchal com Ricardo Porfírio d’Afonseca e mais tarde em Viena e Nápoles, como aponta o aristocrata russo Platon de Waxel. Segundo este mesmo autor, as composições de Bernes eram mais originais que as de Ricardo d’Afonseca, embora as peças de maiores dimensões tivessem «falta de equilíbrio entre as partes», factor que o pianista compensava com a «novidade dos pensamentos e a variedade das modulações que se encontram em algumas das suas peças». Waxel termina a referência a António Bernes defendendo que este era, na época, «o único compositor que merecia, até certo ponto, este nome na Madeira» (Vackel 1948: 35).

Bernes foi também um professor de piano influente no Funchal. Entre as suas alunas de destaque, realça-se por exemplo Maria Paula K. Rego, que foi uma das pianistas funchalenses mais activas, na segunda metade do século XIX, em saraus de beneficência. Ainda relativamente ao ensino do piano, um caso curioso que demonstra o prestígio de António Bernes, no Funchal, é um episódio passado com uma aluna sua, Maria da Glória de Sequeira Gomes. Segundo uma notícia em 1873, esta aluna terá sido criticada por não ter habilitação para o ensino e decidiu responder num jornal, defendendo estar autorizada pelo próprio António Bernes (*A Voz do Povo* 27-2-1873: 3).

António José Bernes terá participado também em alguns concertos que decorreram no Funchal da época, quer como maestro, quer como pianista. Como regente, em 1852, Bernes, terá dirigido a orquestra que acompanhou o violinista virtuoso Agostinho Robio, numa actuação no Funchal (Carita e Mello 1988: 42). Enquanto pianista, há notícias que indicam que participou num concerto no dia 30 de Dezembro de 1852, realizado na Sala Lencasteriana, tocando juntamente o flautista virtuoso Daniel Imbert e o violinista José António de Miranda, na execução de um «grande terceto de piano, rabeça e flauta, sobre motivos da ópera *Giovanna d'Arco*» (*O Progressista* 24-12-1852: 4).

Do seu repertório chegou até aos nossos dias uma valsa incompleta (*Le Diamond*) e *Il Sogno Amoroso a Nice*, cantada em italiano¹⁰⁶ e com um poema sobre os enganos do amor. O termo *canzoncina* não é muito frequente, sendo provavelmente um diminutivo de *Canzone*, e uma espécie de sinónimo de *canzonetta*. No meio operático, este termo é normalmente aplicado às composições em estilo estrófico apresentadas fora da acção dramática principal, tendo sido aplicado por compositores como Verdi, Rossini ou Mozart¹⁰⁷.

A forma desta composição é relativamente simples. O poema, possivelmente da autoria do próprio Bernes, é constituído por três estrofes de 10 versos em que os últimos dois são uma espécie de refrão. Assim, o pianista cria uma forma *A B* seguida de um refrão *couplet*. A parte *A* e a parte *B* são constituídas cada uma delas por um período de dezasseis compassos, a que corresponde quatro versos da estrofe, como se pode ver no seguinte quadro.

¹⁰⁶ O autor agradece a Francesco Esposito pela transcrição da letra em italiano desta composição.

¹⁰⁷ “Canzone.” In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusic.com/online.com/subscriber/article/grove/music/04805> (acedido em 5 de Janeiro de 2011).

Compassos	c. 1-7	c. 8-23	c. 24-39	c. 40-45	c. 46-60	61-64	c. 65-70
Estrutura	Introdução	Tema A	Tema B	<i>Cadenza</i>	Refrão <i>Couplet</i>	Interlúdio Cadência interrompida	<i>Coda</i>
Períodos		Período 1	Período 2	Melisma no final do verso 8	Período 3 No último couplet sala para c.65	D. C al Signal	
Desenhos		<i>a b a c</i>	<i>a b a c</i>	não periódico	<i>a b a c</i>		
Versos		1-2, 3-4	5-6, 7-8	8 (metade do verso)	9-10, 9-10		
Tonalidade	Sib M (I)	Sib M	Fá M (V) RéM (iii)	FáM (V)	Sib M (I)	Sib M (I)	Sib M (I)

Quadro 39 – Estrutura formal de *Il Sogno Amoroso a Nice*

Ao nível melódico, Bernes segue uma estrutura periódica simétrica nos três temas musicais que compõem esta *canzoncina*, correspondendo a cada membro de período dois versos do poema. Os desenhos melódicos são mais longos do que o habitual nas danças, correspondendo a cada desenho a um verso do poema.

Membro I ou Antecedente

a b

Pio A - mor che sem - pre in - vo - co Che mi bur - la qua - si o - gnor

Sib M

I ii7 V7 I

Exemplo Musical 71 – Membro antecedente do Período 1 de *Il Sogno Amoroso a Nice* (c. 7-15)

No segundo membro do período, Bernes utiliza uma estrutura simétrica começando novamente com o desenho melódico *a* que havia iniciado o primeiro membro. A melodia é agora reforçada no acompanhamento, duplicando a mão direita a melodia da parte vocal, como se pode ver no seguinte exemplo musical.

Membro 2 ou Consequente

Già di me si pren - de gio - co Nel _ tran - quil - lo so - no an - cor.

Acompanhamento a duplicar a melodia

I IV I IV I IV I VI7 ii V7 I

Exemplo Musical 72 – Membro 2 do Período 1 com acompanhamento a duplicar parte vocal (c. 16-23).

Esta mesma estratégia de duplicar a melodia apenas no segundo membro do período é utilizada novamente no membro consequente do período 2 (c. 28-31). Bernes procura assim criar interesse no acompanhamento alternando entre secções com meras figurações harmónicas e outras em que a mão direita do acompanhamento duplica a parte vocal, reforçando e intensificando a melodia principal. No final do segundo tema destaca-se a decoração da cadência feita sobre o oitavo verso do poema. Esta *cadenza* quebra com a simetria do período, embora sem consequências para o equilíbrio da melodia, visto que o objectivo do compositor é dar ênfase ao refrão couplet, que se segue, e, simultaneamente, ao «suspiro amoroso» vindo do coração, referido no poema.

ve - ni - an *p* dal cor. *rit.*

Exemplo Musical 73 – Decoração da cadência no final do período 2 (c. 40-45).

Finalmente, no refrão *couplet*, Bernes volta a optar pelo encadeamento melódico *a b a c*. O desenho *a* é acompanhado por uma mera figuração de acordes em que o baixo alterna com uma repetição rítmica de acordes ao estilo de valsa, enquanto nos desenhos *b* e *c* o pianista opta por duplicar a parte vocal com o piano de modo a criar maior contraste no acompanhamento. Este último desenho melódico é de cariz brilhante, cantado em semicolcheias com duplicação do piano, acabando Bernes o refrão em clímax, com a mensagem dramática de que foi tudo um «engano do amor», como se pode ver no próximo exemplo musical, que apresenta o membro consequente do refrão *couplet*.

The musical score consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line has lyrics: "Ma fu so - gno men - ti - tor Un in - gan - no dell' a". The piano accompaniment features a rhythmic bass line with chords. The score is divided into three sections: 'a' (measures 1-4), 'b' (measures 5-6), and 'c' (measures 7-8). Section 'c' is marked 'cresc.' and features a more complex, rhythmic piano accompaniment. Chord symbols are provided below the piano part: I, III7, vi, III, ii, I ou V6/4, V, V7.

Exemplo Musical 74 – Membro consequente do refrão *couplet* com figuração brilhante na voz, duplicada no piano (desenho *c*) (c. 53-60).

No final de cada refrão, Bernes opta por fazer uma cadência interrompida ao *vi* grau (c. 61) e inicia um breve interlúdio de 4 compassos (c. 61-64), o qual serve de introdução para regressar ao início da parte vocal. Após a conclusão de todas as estrofes, o pianista salta para um *coda* (c. 65-70), onde finalmente conclui na tónica.

Trata-se de uma composição de cariz periódico (bem equilibrado) e estrófico, em que o acompanhamento alterna entre a mera figuração harmónica e a duplicação da parte vocal. Apesar de ser maioritariamente silábica, a parte vocal tem alguns momentos melismáticos e de cariz mais brilhante em que o cantor pode demonstrar virtuosismo vocal. No plano tonal, a composição modula no tema B à dominante e à sua relativa menor, salientando-se ainda a progressão harmónica no refrão *couplet* – I-III7-vii-III, ii-I6-4-V-I –, que foge um pouco às tradicionais progressões tonais centradas quase exclusivamente nos três graus principais – I, IV ou ii e V. O carácter geral da peça é bastante sentimental e melancólico, típico de um amor não correspondido e sofrido.

Lied

O vocábulo *Lied* não aparece nas composições de autores madeirenses, nem relacionado a pianistas da Madeira. As duas únicas referências que se encontraram na imprensa foram relativas a concertos de músicos vindos de fora da Madeira, já na primeira metade do século XX. Assim, a primeira notícia com referência ao género *Lied* surge apenas em 1922¹⁰⁸ num anúncio a dois concertos do pianista e maestro Rui Coelho, que chegou a ser apelidado de criador do *Lied* nacional (Esteireiro, 2008d: 76). Os concertos do pianista terão decorrido no Casino Pavão e Rui Coelho incluiu no programa obras de Beethoven, Chopin, Liszt e algumas da sua autoria, entre as quais a composição *Melodia de amôr* (dos “Lieder” “*Canções de saudade e Amôr*”») (*Diário de Notícias* 20-1-1922: 1).

A outra referência sobre o *Lied* encontrou-se apenas na década seguinte, em 1933, num concerto do tenor russo Constantin Sadko, «festejado pela crítica e aplaudido nas principais plateias da Europa». O concerto realizou-se no Teatro Circo, sendo o programa do concerto «quase inteiramente no género *Lieder*, hoje muito em voga nos serões de arta. A reacção do público parece ter sido positiva visto que o articulista referiu que «foi um óptimo ensejo para os madeirenses» e que «a Assistência aplaudiu calorosamente todos os trechos» (*Diário de Notícias* 2-6-1933: 1).

Apesar de o *Lied* ser um tipo de repertório vocal que aparentemente não foi muito cultivado pelos músicos na Madeira, encontraram-se duas composições para canto e piano que podem ser classificadas como *Lied*: *Alma Minha*, de Amélia Augusta de Azevedo, sobre o conhecido poema de Camões e que constitui uma espécie de composição *pivot* entre o romance e o *Lied*; e o *Vilancete A shepherd's Song*, de Sheila Power, uma das décadas de 1920 ou de 1930, e que se enquadra bem dentro das características do *Lied* mais tardio, da primeira metade do século XX.

¹⁰⁸ O facto de existirem poucas referências ao género *Lied* na Madeira e de estas terem surgido apenas na primeira metade do século XX não é uma situação estranha, comparativamente ao todo nacional. Inclusivamente, é uma situação de certo modo similar à acontecida em Lisboa, cidade onde o *Lied* também se impôs principalmente neste período (Esteireiro 2008d).

Ao nível do acompanhamento, Amélia de Azevedo também opta por uma figuração harmónica clara e leve, igualmente ao estilo de *romance*, não tendo qualquer alusão especial extra-musical – apenas com a excepção dos quatro compassos de introdução, que criam o ambiente de *lamentação* da composição –, outro elemento normalmente central no *Lied*. Na prática, a pianista alterna, tal como António Bernes em *Il Sogno Amoro*, entre uma figuração de mero suporte harmónico (quadra 1 e terceto 1 do soneto – c. 6-27; c. 49-65) e um acompanhamento igualmente ligeiro, mas com duplicação da melodia da parte vocal na mão direita (quadra 2 e terceto 2).

Al - ma mi - nha gen - til, que te par - tis - te Tão cedo d'es - ta vi - da des - con - ten - te,

i V7 i I iv

Exemplo Musical 76 – Acompanhamento musical como mero suporte harmónico (c. 7-14)

a tempo Se lá no assen-toe - the-reo, on-de su - bis - te Me - mo - ria d'esta vi - da se con - sen - te,

F#m V7 I Lá M V7 I

Exemplo Musical 77 – Mão direita do acompanhamento a dobrar a melodia da parte vocal (c. 27-34)

Ao nível da forma, é de salientar o cariz estrófico da composição, visto que a música da 1.^a quadra é repetida sobre o primeiro terceto do soneto. Do mesmo modo, a música da 2.^a quadra repete-se sobre o 2.^o terceto. Na prática, estas duas secções musicais representam também a oposição central desta

composição. O tema A apresentam um carácter mais estável musicalmente, principalmente no plano tonal, e o tema B tem um cariz mais instável, que encontra representação na harmonia, como se pode ver no quadro seguinte. Esta é mais uma prova de que esta composição é *metade-Lied*, *metade-romance*, visto que a oposição central da composição é inspirada primeiramente na música e não no texto.

	c. 1-5	c. 6-27	c. 27-42	c. 43-48	c.49-65	c. 66-83
Estrutura	Introdução com <i>Cadenza</i> (c. 5)	Tema A	Tema B	Interludio e <i>Cadenza</i>	Tema A	Tema B
Desenhos		<i>a b c d</i>	<i>a b c d</i>		<i>a b c d</i>	<i>a b c d</i>
Versos		1-4	5-8		9-11, 11	12, 12-14
Tonalidade	Ré m	Ré m	Instável Fá M – Lá M – Sol m – Ré m	Ré m	Ré m	Instável Fá M – Lá M – Sol m – Ré m
Acompanhamento		Suporte harmónico	Duplicação melodia		Suporte harmónico	Duplicação melodia

Quadro 40 – Estrutura formal de *Alma Minha* de Amélia Augusta de Azevedo

***Vilancete A Sheperd's Song* de Sheila Power (1903-1871)**

Sheila Power foi uma pianista que deixou uma obra muito vasta e era, segundo palavras de Luiz Peter Clode, «uma compositora de extraordinário talento!» (Clode 1983: 389). Entre a suas composições encontram-se obras sacras de grande dimensão (destacam-se alguns *Te Deum*)¹⁰⁹ e principalmente composições para canto e piano, onde se realça o *Lied* sobre um poema de Gil Vicente – *Vilancete* – e algumas canções sobre textos ingleses, escritos por Marion Shanks – *A Song Winter* –, Margaret Mines Walker – *Nocturne* – e pela própria Sheila Power – *Oh, Incredible Beauty*.

No Funchal, a actividade musical de Sheila Power foi mais intensa principalmente na década de 1930. Nesse período, a pianista organizou vários concertos de música na sua Quinta (Quinta Deão), tendo trazido ao Funchal artistas estrangeiros e nacionais, entre os quais Luiz Peter Clode destaca o pianista Óscar da Silva e a cantora Estela Tavares (Clode 1983: 388).

¹⁰⁹ Algumas das suas obras sacras encontram-se arquivadas na Biblioteca do Seminário do Funchal e na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia.

O vilancete *A Sheperd's Song* de Sheila Power apresenta todas as características do *Lied*, embora a parte da prosódia musical tenha uma veia por vezes mais lírica do que recitada. De qualquer modo, a cada linha do poema corresponde uma linha melódica única, abandonando a compositora a forma estrófica por completo. Seguem-se as quatro características que no nosso entender classificam esta composição como um *Lied*:

1. Escolha de um poema de um poeta consagrado (Gil Vicente)
2. Linha melódica declamada com base na prosódia do verso e com sugestões em *wordpainting* (tradução musical da palavra).

Ri - beir - as _____ cre - ci - das, lou - vai nas al - tur - as
ye quick flow - ing riv - ers, oh praise the Al - migh - ty.

Exemplo Musical 78 – Linha melódica de cariz declamado (c. 21-25)

nes-tas ver-dur-as o Deus _____ das al - tur - as!
in these _____ pastures, the Lord _____ God _____ Al - migh - ty!

Exemplo Musical 79 – *Wordpainting* na palavra *Deus* que recebe um longo melisma (c. 40-43)

3. Acompanhamento a sugerir ideias extra-musicais e a sugerir elementos do poema;

mf legato

Exemplo Musical 80 – Acompanhamento tipo pastoral com quintas na mão esquerda a dar um efeito simultaneamente moderno e arcaico (c. 1-4)

Exemplo Musical 81 – Mudança de acompanhamento para figura de quíãlteras para possivelmente tentar recriar o elemento *ribeiras* sugerido no poema (c. 21-24)

4. Forma musical de acordo com unidades poéticas sugeridas no poema.

Compassos	c. 1-20	c. 21-33	c. 34-43
Estrutura musical	A	B	C
Estrutura do poema	Natureza estática (montanhas, desertos, etc.)	Natureza dinâmica (Ribeiras)	Deus (louvado seja)
Versos	1-3, 4-7	8-10, 11-13	14-17

Quadro 41 – Relação entre estrutura musical e estrutura do poema

O quadro acima apresentado permite concluir que Sheila Power não segue musicalmente a divisão do poema, em um mote (versos 1 a 3) e duas estrofes de sete versos cada (4-10 e 11-17). De qualquer modo, a pianista abandona por completo a forma estrófica e cria uma forma musical A – B – C, possivelmente inspirada nos elementos acima referidos, tendo em consideração os momentos do poema escolhidos por Sheila para dividir as secções musicais.

Cançonetas

No final do século XIX, as cançonetas ligeiras começam a ganhar a preferência de alguma elite madeirense, ocupando o espaço deixado livre pelos romances (desaparecido das notícias da imprensa desde a década de 1870) e fazendo concorrência às *arias* de ópera de influência italiana. O termo cançoneta começa a aparecer de forma frequente apenas a partir de 1888, ano em que é fundado o *Teatro D. Maria Pia*, actual *Teatro Municipal* do Funchal. O surgimento deste teatro viria a constituir um marco na vida artística

madeirense e a produção teatral aumentou imenso após a sua fundação (Carita e Mello 1988).

Por exemplo, apesar de ter sido inaugurado a 11 de Março, já perto do final do 1.º trimestre, ao longo de 1888 são apresentadas 69 espectáculos – referentes a 34 zarzuelas – no referido Teatro (Camacho, 2010), mantendo-se esta influência ao longo do período aqui em estudo, como se pode comprovar no seguinte quadro.

Ano	Zarzuelas no Funchal Lista não exaustiva
1890	Plácido Stichini apresenta no teatro uma <i>zarzuela</i>
1893	É representada no teatro uma <i>zarzuela</i> dirigida por José Barcia e Boão Redondo
1896	É apresentada uma <i>zarzuela</i> de Ramon Novarro e Tomás Caelita
1897	É apresentada uma <i>zarzuela</i> pela companhia de André Abade com artistas liliputianos
1902	Apresenta-se a <i>Companhia de Opereta e Zarzuela</i> espanhola de D. Pablo L. Lopez
1912	Apresenta-se a <i>Companhia de Zarzuela Ópera e Opereta</i> , do actor Ramon Santiago
1914	<i>Companhia de Ópera e Zarzuela</i> , dirigida pelo maestro Ricardo Sender.

Quadro 42 – Zarzuelas no Teatro Municipal: lista não exaustiva

Neste contexto, as *cançonetas* aparecem ligadas aos espectáculos teatrais de vários modos. Primeiramente, como números dentro de um espectáculo de variedades, sendo um dos números típicos entre *duetos*, *tercetos*, *fados* e outros números musicais e artísticos variados. Segundo, como forma de entretenimento no intervalo ou final de um espectáculo dramático (*Diário de Notícias* 30-10-1888: 2), sendo depois executados em saraus domésticos (*Diário de Notícias* 27-03-1888: 2), no caso de serem composições de sucesso. Por exemplo, após a apresentação com grande êxito da revista *A Madeira na Berlinda*, surgiu um anúncio num jornal a informar que já se encontrava «á venda alguns números de musica para piano e canto da revista *A Madeira na berlinda*, na “loja do povo” á rua dos ferreiros» (*Diário da Madeira* 13-2-1916: 2), o que demonstra bem essa ligação entre as peças musicais executadas no teatro e nos saraus domésticos.

As cançonetas eram cantadas maioritariamente por actores e não por cantores líricos e tinham frequentemente objectivos cómicos, que eram inclusivamente divulgados nos anúncios dos jornais. Por exemplo, um articulista referia que a cançoneta *De Pernas Para o Ar*, quando interpre-

tada pelo actor Santos fazia «a gente morrer de riso» (*Diário de Notícias* 21-10-1888: 1). Outra cançoneta, pouco tempo depois, teria o mesmo efeito sendo descrita de igual modo como «a engraçadíssima cançoneta: *Sol, lá, si, dó* que é d'uma pessoa morrer de riso» (*Diário de Notícias* 13-11-1888: 1).

O termo cançoneta acabaria por ter uma abrangência muito grande sendo aplicado na prática a qualquer tipo de composição vocal estrófica com refrão, que poderia ser cantada em português, francês, italiano, espanhol e até inglês. As cançonetas poderiam ser constituídas por padrões de *boleros*, *habaneras*, entre outros. No fundo, era uma composição de entretenimento que acabou por ter um grande sucesso, por poder ser cantada por cantores amadores com um âmbito vocal não muito extenso e acompanhada por pianistas, igualmente amadores, mesmo que tivessem conhecimentos pouco aprofundados musicalmente.

Matilde Sauvayre da Câmara (1871-1957), figura feminina destacada da sociedade funchalense, na transição do século XIX para o XX (Clode 1983: 102), é um modelo de cantora madeirense que alcançou relevo a compor e a cantar cançonetas. O caso desta cantora exemplifica bem a mudança que se viria a sentir no início do novo século, onde a preferência por um estilo musical teatral mais ligeiro, em detrimento das *arias* de ópera, se veio a confirmar.

A cantora madeirense aparece a cantar com sucesso em saraus domésticos desde 1893, em Salões nobres das casas de personalidades do Funchal, tais como o médico Adriano Augusto Larica ou os Viscondes de Monte Bello (*Diário de Notícias* 27-01-1893: 2; 02-02-1893: 2), e no final do século, em 1897, o seu nome surge como protagonista de números dramáticos no *Teatro D. Maria Pia*, onde também interpreta algumas cançonetas integrada num espectáculo de beneficência:

CONCERTO – Damos hoje o escolhido programma do grande concerto musical que no proximo sabbado se realisa no palco do theatro D. Maria Pia a baneficio da Casa dos Pobres Desamparados e Associação dos Estudantes Pobres. Como já dissemos, esta festa artística que promette ser brilhante, é devida á iniciativa da illustre esposa de sua ex.a o sr. Governador civil. Eis o programma: [...] 2.^a Parte VI – Acanhamento, monologo e cançonetas pela ex.ma sr.a D. Mathilde Sauvayre da Camara [...] X – Parais á la Fenêtre – serenada pela ex.ma sr.a D. Mathilde Sauvayre da Camara [...] (*Diário de Notícias* 18-11-1897: 1).

Um dos episódios que confirmam esta preferência de Sauvayre da Câmara pelas cançonetas e o elevado prestígio deste tipo de repertório vocal,

no início do século XX, é o facto de ter escolhido compor e interpretar uma cançoneta para os reis D. Carlos e D. Amélia, em 1901, durante a sua visita à Madeira, como comprova a seguinte notícia, publicada no *Diário de Notícias* de 24 de Junho de 1901: «a mesma gentil senhora [Matilde Sauvayre da Câmara] cantou com a mais espirituosa intenção uma deliciosa cançoneta intitulada “L’averse”, encantando-nos com as atitudes mais elegantes e engraçadas».

Além de *L’averse* conhecem-se várias cançonetas para canto e piano desta compositora, entre as quais tem-se conhecimento do paradeiro das seguintes: *Balada*, *As últimas flores*, *Canção da Serra*, *Serenada (Folhas das rosas caídas)* e *Nuvens*, uma composição em estilo bolero que vamos observar em mais pormenor seguidamente.

Cançoneta *Nuvens* de Mathilde Sauvayre da Câmara

A cançoneta *Nuvens* foi possivelmente composta para um dos saraus domésticos ou para um dos números musicais que Matilde Sauvayre da Câmara realizou no *Teatro D. Maria Pia*. É uma composição que exemplifica bem as cançonetas típicas e a sua oposição a um estilo mais erudito como é o caso do *Lied*.

Uma das primeiras características importantes é o facto de a letra ser provavelmente feita pela própria compositora, visto que não tem qualquer indicação de autor, e não por um poeta consagrado. O poema aborda aspectos relativos à beleza da natureza, tais como estrelas ou o sol, sobre os quais por vezes aparecem nuvens que os estragam. No final, a autora transporta o poema do tema da natureza para a alma, realizando uma metáfora com a ideia das *nuvens da alma*. Na estrutura do poema, a autora segue sempre a seguinte estrutura: uma estrofe positiva a salientar um aspecto belo da natureza, seguida de uma estrofe negativa com referência a algo que obscurece essa virtude.

Esta oposição entre estrofes positivas e negativas não tem correspondência musical, utilizando Sauvayre da Câmara uma forma estrófica, típica das cançonetas. Por exemplo, as duas primeiras estrofes, que têm expressões opostas, têm a mesma melodia A.

No plano global, a cantora compõe uma secção A e uma Secção B, com a seguinte sequência: A A B. Esta estrutura é repetida três vezes, utilizando assim a autora a melodia da primeira secção para seis estrofes diferentes e a melodia da secção B para três estrofes, como se pode ver no seguinte quadro.

Compassos	c. 1-14	c. 15-27	c. 28-45	
Estrutura	Secção A	Secção A	Secção B	
Desenhos	<i>a b c d e</i>	<i>a b c d e</i>	<i>a b a b b' b' c a'</i>	
Parte vocal	Solista	Solista	Solista alterna com Coro	
Versos	1-6	7-12	13, 13, 14, 14,	15-18
	19-24	25-30	31 (13), 31 (13), 32, 32	33-36
	37-42	43-48	49 (13), 49 (13), 50, 50	51-54
Tonalidade	Sol M	Sol M	Sol M	Sim – Sol M
Acompanhamento	Figuração Bolero			Mão direita reforça parte vocal Repetição rítmica de acordes completos em colcheias

Quadro 43 – Estrutura formal de *Nuvens* de Matilde Sauvayre da Câmara

Ao nível da construção melódica, Sauvayre também apenas utiliza a estrutura periódica na secção B, a qual funciona como uma espécie de refrão. Na secção A, a compositora utiliza quatro desenhos melódicos diferentes num encadeamento *a a b c d*. Na secção B, Sauvayre opta por um estilo responsorial de alternância entre solista e coro – a duas vezes diferentes, embora uma delas faça uma nota pedal –, acabando por resultar numa estrutura periódica, com encadeamento *a b a b*, devido a esta alternância na parte vocal.

The image shows a musical score for a vocal line. The first part is the soloist's part, with the lyrics "U - ma nu - vem que pas - sou...". The second part is the chorus, marked "Coro", which enters with the same lyrics "U - ma nu - vem que pas - sou...". The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

Exemplo Musical 82 – Alternância entre solista e coro na secção B (c. 28-31)

Ao nível do acompanhamento, a pianista optou por utilizar a figuração típica do *bolero* ao longo de praticamente toda a cançoneta, não parecendo ter um simbolismo relevante a escolha deste acompanhamento.

Exemplo Musical 83 – Acompanhamento ao estilo *Bolero* em *Nuvens* de Matilde Sauvayre da Câmara (c. 1-4)

Esta figuração rítmica do *bolero* já aparece no tratado de composição de Czerny, como se pode observar no seguinte exemplo retirado de *School of Practical Composition*.

Exemplo Musical 84 – Figuração rítmica do *bolero* em *School of Practical Composition* (Czerny 1848: 108)

O único momento em que a autora cria um acompanhamento contrastante é nos últimos quatro versos da secção B. Nesta parte final, Matilde Sauvayre opta por reforçar a parte vocal duplicando a linha melódica na mão direita do piano e criando uma figuração de acompanhamento contrastante, baseada numa repetição rítmica de acordes completos.

Exemplo Musical 85 – Figuração de acompanhamento contrastante com o resto da composição ao estilo *bolero* (c. 36-39).

Fumadoras de Dario Florez

Uma das novidades de maior relevo neste período, na área da música para teatro, é sem dúvida a emergência de um repertório original de criação regional, embora com influência lisboeta e espanhola – a *revista* –, se tivermos em consideração os vários números inspirados em *fados*, *boleros*, *habaneras*, entre outros. A *revista* madeirense foi provavelmente influenciada pela congénere de Lisboa, por acção dos músicos militares que vieram do continente, como por exemplo Manuel Ribeiro, e pela *zarzuela* espanhola, através da acção das várias companhias de zarzuela que actuaram no Funchal neste período.

Esta é uma área ainda pouco estudada, mas é possível defender que, entre 1909 e a década de 1940, foram produzidas no Funchal dezenas de *revistas* originais, em espectáculos criativos que misturavam libretistas, compositores e coreógrafos regionais. Ao longo de cerca de 40 anos foi produzido um repertório de *revistas* extenso através da acção de músicos como Augusto Graça, dos já citados Manuel Ribeiro e Dário Florez, e ainda do Capitão Edmundo Conceição Lomelino (este último já no período do *Estado Novo*). No domínio dos libretos, a variedade de autores é maior, destacando-se nomes como Alberto Artur Sarmiento, Adão Nunes e mais tarde Teodoro Silva (também já no período do *Estado Novo*), entre muitos outros, como se pode constatar no quadro seguinte.

Ano	Revista e Operetas Madeirenses – Lista não exaustiva ¹¹⁰
1909	A primeira <i>revista</i> madeirense que conhecemos surge em 1909: <i>No país da chuchulândia</i> , original de Nunes da Silveira.
1909	É representada a <i>revista</i> <i>Sciencia Nova</i> , original de Sousa Brasão e Gabriel Camacho, com música de Augusto Graça, da banda do regimento de Infantaria n.º 27.
1915	É levada à cena a <i>revista</i> <i>A Madeira por dentro</i> , com música de Manuel Ribeiro, e textos de Júlio do Amaral e Elmano Vieira.
1916	É levada à cena a <i>revista</i> <i>A Madeira na Berlinda</i> , igualmente com música de Manuel Ribeiro e textos de Luís Pinheiro e Francisco Bento de Gouveia.
1916	É apresentada a <i>revista</i> <i>Miúdos</i> com música de Dário Florez e texto de Pedro de Oliveira Castro, revista que terá tido grande impacto no Funchal.
1917	Estreia no <i>Teatro Municipal</i> a opereta regional «Primeiros afectos» com texto de Alberto Artur Sarmiento e música de Manuel Ribeiro.
1917	É apresentada a revista <i>Semilha e Alface</i> , com letra de Adão Nunes e música de Dário Florez.
1922	É apresentada a revista madeirense <i>Água-vai</i> igualmente com música de Dário Florez e texto de Adão Nunes.

Quadro 44 – Lista não exaustiva de *revistas* e *operetas* madeirenses

¹¹⁰ Dados retirados de CARITA, Rui e MELO, Luís Francisco de Sousa (1988). *100 Anos do Teatro Municipal “Baltazar Dias”*. Funchal: Câmara Municipal.

Tendo em consideração que os vários números musicais que compunham estas revistas eram normalmente pequenas canções de cariz estrófico com âmbitos vocais reduzidos e cantadas por cantores não-líricos, é possível encaixar estes números na classificação mais abrangente de *cançoneta*. Neste contexto, um outro compositor importante no domínio da composição de *cançonetas* foi Salvador Dário Florez de Pando (1879-1951), que assinava as obras como Dário Florez. Natural de Espanha, radicou-se no Funchal no primeiro quartel do século XX, tendo-se naturalizado português. No campo da música, Dário Florez teve enorme protagonismo na sociedade funchalense, tendo dirigido, durante cerca de três décadas, muitos concertos e orquestras, além de ter composto várias músicas de revista, repertório em que foi um dos músicos pioneiros no Funchal (Esteireiro 2008a: 44). Entre as revistas da sua autoria, destaca-se em 1916 a revista *Miúdos* com texto de Pedro de Oliveira Castro, tendo o cônsul espanhol, D. José Campanela, homenageado o músico com o prémio *batuta de hipopótamo*, na 3.^a vez que esta peça foi levada a cena (Freitas 2008: 421).

A revista *Miúdos* deve ter obtido uma boa reacção do público, porque no ano seguinte, em 1917, Dário Florez voltou a compor a música de uma nova revista, desta vez com letra de Adão Nunes e um título bem madeirense: *Semilha e Alface* (Carita e Mello 1988: 87). Tem-se ainda conhecimento de mais revistas compostas pelo músico espanhol na Madeira: a revista *Água-vai*, também com texto de Adão Nunes, que foi representada em 1922 (Freitas 2008: 421); a revista madeirense *d'Arromba*, estreada em 1932 (*Diário de Notícias* 15-03-1932: 2); e a revista em um acto, *Ilha de Sonho*, representada em 1948 (Barros 2005: 16).

A cançoneta *Fumadoras* é o número musical 25 da primeira revista que Dário Florez fez na Madeira, a revista *Miúdos*. Estreada a 30 de Abril de 1916 (*Diário de Notícias* 29-4-1916: 2), este número da revista demonstra bem o carácter ligeiro, quer ao nível dos textos, quer ao nível da música.

Ao nível do texto não há muita poesia, descrevendo o autor o prazer e as imagens doiradas que o acto de fumar lhe dá, como se pode ler de seguida:

Um cigarrinho a arder	Assim o fumo	Suas aspirais	Visões doiradas
Que gosto dá,	É um barquinho	Noites d'amor,	Vemos passar
É singular prazer,	Que segue o rumo	Virgens que se	Entre a fumaça
Milhor não há	Devagarinho	despenham	Que sobe ao ar
		No estertor.	

Por sua vez, ao nível musical, o tema do fumo sugerido pelo poema fez lembrar a Dário Florez, provavelmente, a famosa *habanera* da Carmen, tendo o compositor espanhol optado pela figuração de acompanhamento

típica desta dança, para a cançoneta *fumadoras*, como é visível no próximo exemplo. Esta figuração é utilizada ao longo de toda a cançoneta.

i V7 i 17 iv

Exemplo Musical 86 – Acompanhamento musical inspirado na dança *habanera* (c. 9-13)

Dário Florez criou uma estrutura formal, para este número musical, próximo do *rondo*, com uma variante pouco vulgar em que opta por não regressar ao tema A depois do C: Introdução-A-B-A-C-Coda (com *coda* igual à introdução). O tema A e a introdução encontram-se em modo menor (Dó m), enquanto nos episódios B e C, Dário Florez optou por tonalidades maiores para contrastar (Mib M, no tema B; e Dó M, no tema C).

	c. 1-8	c. 9-24	c. 25-37	c. 38-51	c. 52-68	c. 69-75
Estrutura formal	Introdução	Tema A	Tema B	Tema A	Tema C	<i>Coda</i> (igual introdução)
Período		Sem estrutura periódica	Período simples 8 compassos seguido breve interlúdio	Sem estrutura periódica	Período duplo de 16 compassos	
Desenhos		<i>a b b c d d'</i>	<i>a b b' a c c'</i>	<i>a b b c d d'</i>	<i>a a' b b'</i> <i>a a' b'' b'''</i>	
Tonalidade	Dó m	Dó m	Mib M	Dó m	Dó M	Dó m
Acompanhamento	Figuração da <i>habanera</i>					

Quadro 45 – Estrutura formal de *Fumadoras* de Dário Florez

Ao nível melódico, a partitura não permite saber com exactidão onde o compositor colocou a letra. De qualquer modo, nas três partes em que a melo-

dia aparentemente pertence à parte vocal, duas delas têm construção periódica: no episódio *B*, Florez constrói um período simples de 8 compassos, enquanto no *C*, opta por um período maior de 16 compassos. Segue-se um exemplo do episódio *B* em Mib Maior com o pormenor de uma cadência frígia (IV-III) para recrear uma atmosfera espanhola, possivelmente.

The musical score is written for piano in F# major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 8 measures. The first four measures are labeled 'Membro 1 (antecedente)' and contain patterns 'a', 'b', and 'b'' with chords V7, I, V7, and I. The last four measures are labeled 'Membro 2 (consequente)' and contain patterns 'a', 'c', and 'c'' with chords V7, I, IV, and III. The score includes a treble clef, a bass clef, and a 'Mib M' marking. Triplet markings are present in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7.

Exemplo Musical 87 – Período de 8 compassos em *Fumadoras* com encadeamento de desenhos *a b b' a c c'* (c. 24-32)

Fados

Um dos aspectos curiosos que decorreu na cultura musical madeirense, no primeiro quartel do século XX, foi a grande profusão de *fados* em versões para canto e piano, destinados aos salões e saraus domésticos. Um fenómeno semelhante acontece um pouco por todo o mundo ocidental, na transição do século XIX para o XX, altura em que alguns géneros ligeiros, não associados ao repertório clássico ou artístico, começam a apresentar algumas características em comum com este último. Por exemplo, o *ragtime*, apesar de ser entendido como um género ligeiro, neste período passou a ser composto em vez de improvisado; a ser tocado nos salões; a circular em versões impressas (Kimber 2004: 271).

O mesmo aconteceu na Madeira com o fado. Este género popular que era inicialmente improvisado e estava mais relacionado com a vida boémia, começa a surgir, pelo menos desde o final da década de 1870, como um género musical cujo canto também poderia ser acompanhado ao piano. No Funchal, em 1877, aparecem os primeiros anúncios a vender uma *Nova Coleção de Cantigas do Fado*, «escriptas delicadamente para se cantarem ao piano e à guitarra» (*Diário de Notícias* 13-6-1877: 4).

Uma prova interessante deste fenómeno é a existência de alguma resistência a esta metamorfose do *fado*, de género vadio e boémio para um género respeitável de salão. Ou seja, por ser um género muito associado aos

homens e à vida boémia, não era bem visto por todos a sua prática nos salões, onde o entretenimento era dominado pelas mulheres. Assim, no mesmo ano, em 1877, é publicado um longo poema dedicado à guitarra, onde o autor, anónimo, defende que o piano não é bem-vindo ao fado (*Diário de Notícias* 19-1-1877: 2):

Para o fado só guitarra;
 Sim, isso lá... com certeza;
 Se querem tocar piano,
 Pois toquem a Gran-Duquesa;¹¹¹
 Mas o fado? não consinto;
 O fado da meia noite
 No piano é ... é absintho.

O autor destes versos deve ter ficado desapontado porque, algumas décadas depois, no primeiro quartel do século XX, multiplicam-se versões de fados para piano no Funchal, existindo uma grande difusão deste tipo de repertório, embora nem sempre em versões para piano. Por exemplo, uma das referências mais antigas à prática de fados, no século XX, vem da banda regimental de infantaria nº27, que incluía, em 1902, uma versão para banda do fado de Rey Colaço no seu programa (*Diário de Notícias* 19-1-1902: 1).

Prova da grande difusão do *fado*, neste período, é o facto de em todas as principais salas de espectáculos da Madeira encontrar-se artistas a tocar fados. No Pavilhão Paris, por exemplo, era possível ouvir o actor Horácio Campos a cantar fados, antes de um dueto da *Viuva Alegre* (*Diário de Notícias* 8-8-1912: 3), enquanto no *Teatro-Circo*, Duarte Valerio apresentava «canções e fados» (*Diário de Notícias* 9-2-1914: 3); por sua vez, no *Casino Vitória*, um anúncio referia a estreia de um artista português Silva Sanches, «artista distinto» que apresentava um «repertório fino, de que fazem parte, além de vários números de operetas, lindos fados e canções internacionais» (*Diário de Notícias* 30-12-1919: 1); finalmente, no *Teatro Municipal*, produzia-se uma opereta intitulada *Tiro ao alvo com as suas canções, fados e derrugadas*, da qual se dizia ser «uma opereta com imensa graça» (*Jornal da Madeira* 10-1-1929: 3).

Uma outra prova importante da erudicização do *fado* é o facto de vários cantores líricos passarem também a incluir regularmente fados no seu reper-

¹¹¹ A *Grã-Duquesa de Gérolstein*, de Jacque Offenbach, foi uma ópera popular em Portugal em meados da década de 1870. A ópera foi levada à cena em Lisboa em 1873 (Carvalho 1993). A referência a esta ópera como apropriada ao piano demonstra bem a distinção entre um repertório erudito apropriado à mulher e um repertório boémio exclusivo para os homens.

tório de concerto, junto com repertório clássico. Por exemplo, o tenor lírico Ernesto Silva anunciava que iria cantar «novos fados» junto com uma canção napolitana (*Diário da Madeira* 9-2-1916: 2). Outro exemplo, a cantora Helena Robini que sabia «com mestria interpretar os melhores clássicos», cantava também «grande numero de fados e canções» (*Diário de Notícias* 27-04-1917: 2). Finalmente, Júlio Câmara, tenor lírico que esteve radicado na Madeira durante alguns anos, incluía no seu repertório um «lindo Fado sentimental» (*Diário de Notícias* 5-2-1918: 2).

Nem as crianças escapavam ao fado, encontrando-se anúncios em que estas eram as protagonistas na parte do canto. Assim, no *Salão Ideal*, anunciava-se que para além da «habitual presença do “quartetto” Nascimento, a actriz Luiza Durão de 11 anos, cantará um lindo fado [...], com letra e musica, original do sr. Machado Bonança, distinto professor do lyceu d’esta cidade» (*Diário de Notícias* 4-6-1911: 1). Esta pequena actriz não foi caso único, encontrando-se também uma criança ainda mais jovem, «o menino Fernando Barreto, de 9 anos», a actuar na Quinta das Cruzes, onde cantou fados e canções portuguesas e do qual se dizia «ser possuidor de uma grande voz» (*Diário de Notícias* 13-9-1931: 1).

Naturalmente que, com tanta actividade relacionada com o *fado* nos principais locais de espectáculos funchalenses, a prática musical doméstica tinha de ser influenciada por este fenómeno. Assim, ao longo da primeira metade do século XX encontramos vários fados para canto e piano de autores madeirenses ou a residir na Madeira. Por exemplo, um anúncio de jornal, em 1909, referia que estava à venda um «maravilhoso fado para piano» intitulado *Aureos Sonhos*, «no quiosque da Praça da Constituição, Bazar do Povo e Café do Rio», embora não indicasse o nome do autor (*Diário de Notícias* 7-11-1909: 2).

Entre os autores identificados, além do já citado Dário Florez, com o fado *Saudades de Coimbra*, conhecem-se em versões para piano: um fado de Gustavo Coelho (1890-1965) intitulado de *Oh! Quem me dera*; o *Fado do Desespero*, do músico amador Fernando Clairouin (1897-1962); vários fados da autoria de Luiz Peter Clode (1904-1990) – *Fado da Feira*, *Fado “Maria das Dores”*, *Fado dos Olivais*, *Fado do Vale* e o *Fado dos Laranjais*; e um designado «fado slow» *Adeus Funchal* do pianista Tony Amaral (1910-1975)¹¹². Não se conhecem mulheres a compor fados no Funchal nesta época.

¹¹² Estas composições encontram-se na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia.

***Saudades de Coimbra* de Dário Florez**

No fado *Saudades de Coimbra*, Dário Florez segue a estrutura formal habitual do fado, dividida em duas partes: uma primeira parte em modo menor, de cariz mais trágico (Lá m); uma segunda parte em modo maior, mais alegre, a que corresponde o refrão (Lá M). Este tipo de estrutura aproxima-se do «molde primitivo» do fado, tal como definido por Ernesto Vieira: «um período de oito compassos em 2/4, dividido em dois membros eguaes e symetricos, de dois desenhos cada um; preferencia do modo menor, embora muitas vezes passe para o maior com a mesma melodia ou com outra» (Vieira 1899: 238). Além da mudança de compasso de 2/4 para 4/4, no fado de Dário Florez, a única diferença significativa ocorre na parte menor, onde o compositor opta por criar dois períodos em vez de apenas um, seguindo-se apenas então a passagem para o modo maior com outra melodia. A cada um dos períodos corresponde, como se pode ver no quadro seguinte, uma quadra da letra.

	Introdução	Parte 1		Parte 2 (Refrão)
Compassos	c. 1-8	9-16	17-24	25-32
Períodos		Período 1	Período 2	Período 3
Desenhos	<i>a a' a'' b</i> <i>a a' a''</i>	<i>a b a b</i>	<i>a a' a'' a'''</i>	<i>a b b' a b''</i>
Tópicos-Expressão	Guitarra portuguesa	<i>Cantabile</i> (lamento)		<i>Cantabile</i> Alegria
Versos		1-4	5-8	9-14
Tonalidade	Lá M	Lá m	Lá m – Lá M	Lá M

Quadro 46 – Estrutura formal de *Saudades de Coimbra* de Dário Florez

Ao nível dos desenhos melódicos, os períodos têm dois membros simétricos com dois desenhos cada, como referido por Vieira, com apenas uma exceção no refrão, onde o primeiro membro é constituído por três desenhos (*a b b'*), embora o terceiro seja uma variante do segundo.

Membro 1 (Antecedente)

Exemplo Musical 88 – Membro antecedente do Período 3 de *Saudades de Coimbra* com encadeamento de desenhos *a b b'* (c. (5-28))

Um último aspecto interessante dos fados para piano é a tentativa de recriação da guitarra portuguesa que é feita na introdução instrumental, antes da parte cantada, e nos interlúdios. Apesar da apropriação do género pelos pianistas, o *fado* genuíno continuava a ser visto como aquele tocado com acompanhamento à guitarra, o qual continuava a subsistir em paralelo. Por exemplo, num sarau de beneficência em 1916, o «sr. Raul Dória», que dirigia a estudantina, iria cantar «um fado, á guitarra» (*Diário da Madeira* 21-03-1916: 2), sendo natural que este instrumento continuasse sempre a povoar o imaginário do fado, mesmo nas versões ao piano.

Assim, percebe-se melhor o porquê de se encontrar, quase sempre, na introdução dos fados para piano, uma procura de transpor para este instrumento alguns elementos idiomáticos das melodias tocadas pela guitarra portuguesa. Entre os elementos que se procuram recriar encontram-se determinados ornamentos e arpejos da guitarra, bem como a figuração de acompanhamento habitual da viola de fado, como se pode observar no exemplo seguinte.

The musical score is for the introduction of 'Saudades de Coimbra'. It is written for piano in G major (one sharp) and 4/4 time. The piece is divided into four measures. Above the staff, a bracket labeled 'Membro 1 (Antecedente)' spans the first three measures. Within this bracket, sub-brackets label the first measure as 'a', the second as 'a'', and the third as 'a'''. The fourth measure is labeled 'b'. A double bar line with a repeat sign is placed before the first measure. The first measure contains an ornament labeled 'ornamento típico guitarra portuguesa'. The second measure contains an ascending arpeggio labeled 'arpejo ascendente típico da guitarara'. The third measure contains a typical viola de fado figuration labeled 'figuração típica da viola de fado'. The bass line consists of chords: I in the first measure, VI7 in the second, ii in the third, and V7 in the fourth. The final measure has a chord of I, with 'IV' and 'I' written below it, possibly indicating a sequence or a specific voicing.

Exemplo Musical 89 – Introdução instrumental de *Saudades de Coimbra* com elementos da guitarra e da viola de fado transpostos para o piano (c. 1-4)

A conjugação destes três elementos musicais – ornamentos típicos da guitarra, seguidos normalmente de arpejo ascendente, com figuração de acompanhamento da viola – aparece noutros fados para piano, sendo convencionalmente reconhecidos como recriações dos dois instrumentos habituais nas introduções do fado: a guitarra portuguesa e a viola. Os elementos acima descritos aparecem, por exemplo, num fado do músico amador madeirense Fernando Clairouin, comprovando que esta recriação musical funcionava como uma espécie de *tópico musical* de cariz português.

Ornamentos típicos guitarra

arpejo típico guitarra

mf

mf

Acompanhamento típico viola de fado

rit.

Exemplo Musical 90 – Tópico da guitarra portuguesa e da viola no *Fado do Desespero* de Fernando Clairouin (c. 1-4)

Peças de carácter

Apesar de ser uma crença não originária do Romantismo, tornou-se muito popular no século XIX a convicção de que a arte musical poderia expressar de forma directa as emoções humanas mais subtis ou poderosas. Por esse motivo, a música foi frequentemente utilizada neste período como o veículo ideal para expressar ideias extra-musicais (Kirby 1995: 137), passando a ser comum juntar títulos poéticos sugestivos em algumas composições. Foi provavelmente esta crença que conduziu à nova preferência pelas designadas *peças de carácter* em detrimento do género *sonata*, que havia predominado até à morte Beethoven.

A peça de carácter era uma obra pequena, em que os compositores atribuíam um título descritivo ou expressivo que indicava o carácter ou emoção que a peça pretendia expressar ou então que associações deveriam ser feitas pelo ouvinte (Kirby 1995: 138), tais como ambientes pastorais, serenos, agitados, etc., sem o apoio de um texto, programa ou referências teatrais (Temperley s.d.). Os títulos atribuídos deveriam ter preferencialmente uma forte carga emocional ou pelo menos transportar o ouvinte para um determinado contexto: *Bring me home to die* (*Levem-me a casa para morrer*) ou *Convent Bells* (*Sinos do Convento*) (Hildebrandt 1999: 122).

Exemplo deste tipo de composições encontramos na pianista Fanny Mendelssohn (mais tarde Fanny Hensel), irmã de Felix Mendelssohn, que compôs várias músicas com associações extra-musicais, onde evocava temas como caçadas, recordações de outras nações ou mesmo cenas pastorais. Por exemplo, numa viagem que Fanny Mendelssohn realizou à Itália, a pianista compôs várias peças breves às quais deu o nome dos seus lugares favoritos, que mais tarde deveriam servir de agradável lembrança (Kimber 2004: 337).

Como se pode observar no quadro seguinte, este tipo de *composições-lembrança* encontram-se no repertório de vários compositores para piano na Madeira, onde o termo *souvenir* ou *recordações* comprova o propósito das peças servirem como uma agradável lembrança de um determinado local.

Composições-Lembrança na Madeira	
Título	Compositor
<i>Les Souvenirs du Mont</i> , Set of Original Quadrilles for two performers on the Piano Forte, with and Accompaniment for the Harp (ad. lib.)	Duarte Joaquim dos Santos
<i>Souvenir de Madère – Trois Valses pour Piano</i>	Ricardo Porfírio d’Afonseca
<i>Recordações de Cintra</i> : Polca Mazurca	Amélia Augusta de Azevedo
<i>Saudades de Coimbra</i>	Dário Florez
<i>Souvenir de Madere – Rapsódia de Canções Populaire</i>	Filipe Fernandes Madeira

Quadro 47 – Exemplos de composições-lebrança na Madeira¹¹³

Alguns dos títulos atribuídos às peças de carácter tornaram-se muito populares, entre os pianistas. A sua utilização por vários compositores levou a que inclusivamente se transformassem quase em géneros autónomos, sendo um bom exemplo disso alguns dos títulos presentes na seguinte lista: *Impromptu*, *Fantasia*, *Nocturno*, *Humoresque*, *Canção sem palavras*, *Intermezzo*, *Prelude*, *Scherzo* e *Caprice* (Kimber 2004: 139).

Na Madeira, além das já designadas composições-lebrança, existem várias peças com títulos que sugerem emoções ou ainda outro tipo de associações extra-musicais. Desde a descrição de um determinado evento ao piano – *Le Jour de la Noce (O dia do casamento)* –, passando pela expressão de um sentimento – *Le regret (O arrependimento)* ou *Love Thoughts (Pensamentos de Amor)* –, até à recriação de um ambiente nocturno ou fantástico – *The Moon (A Lua)* ou *El Sueño (O Sonho)* –, encontra-se uma panóplia de sugestões extra-musicais nas composições para piano do Funchal, como se pode observar no quadro seguinte.

Composições para piano com sugestões extra-musicais no Funchal	
Título	Compositor
<i>Le Jour de la Noce (O dia do Casamento)</i>	Duarte Joaquim dos Santos
<i>Les Deux Soeurs (As duas irmãs)</i>	Duarte Joaquim dos Santos
<i>Le regret (O arrependimento)</i>	Amélia Augusta de Azevedo
<i>La Constancia (A perseverança)</i>	Francisco Vila y Dalmau
<i>Saudades d’Amor</i>	Nuno Graceliano Lino
<i>The Moon (A Lua)</i>	Nuno Graceliano Lino
<i>Love Thoughts (Pensamentos de Amor)</i>	Nuno Graceliano Lino
<i>El sueño (O Sonho)</i>	Nuno Graceliano Lino
<i>O Soldado</i>	Nuno Graceliano Lino

Quadro 48 – Exemplos de composições para piano com sugestões literárias extra-musicais no Funchal

¹¹³ As partituras referidas encontram-se na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia (<http://bibliotecadaseam.madeira-edu.pt>).

As peças de carácter eram mais frequentemente destinadas ao ambiente familiar do que às salas de concerto, visto que nem sempre o mais importante era o aspecto virtuoso. Por exemplo, Clara Schumann, apesar de ter composto várias peças de carácter, raramente as incluiu nos seus concertos (Kimber 2004: 320). Na Madeira, num dos já referidos saraus de beneficência, em que participaram os melhores músicos madeirenses activos na década de 1860 (em conjunto com vários músicos estrangeiros), não fazia parte do repertório peças de carácter, o qual era centrado em *arias*, coros e transcrições de ópera e uma ou outra peça de compositores distintos como J. S. Bach e Handel (*Das Artes e da História da Madeira* 23-7-1949: 8).

Apesar disso, encontram-se também programas de concerto no Funchal em que eram incluídas peças de carácter, principalmente a partir do final do século XIX. Num dos concertos organizados pela *Academia Marcos Portugal* no *Teatro D. Maria Pia*, o programa do concerto era constituído por várias peças de carácter para piano, tais como *barcarolas*, *fantasias*, *serenatas* e *impromptus*, principalmente na primeira parte (*Diário de Notícias* 13-3-1895: 2).

Já no início do século XX, é comum encontrar-se este tipo de repertório nos programas de recitais de piano em que as professoras apresentam os seus alunos, podendo-se concluir que as peças de carácter eram um dos repertórios dominantes no ensino. Por exemplo, em 1919, «as alunas da classe de piano, da sr.^a D. Elisa Drummond Carregal, reuniram-se numa das salas do *Colegio Lisbonense*, dando um sarau musical em que as mesmas alunas deram as provas do seu aproveitamento e executaram o seguinte programa»:

Frasquita, bolero a 4 mãos – Streabbog [...] *Le Lac de Côme*, nocturne – Gallos [...] *De Fleur en Fleur*, valse – Gandolfo [...] *Juanita* – Schmoll [...] *Clochetes argentines* – Wachs [...] *La Premiere Fleur*, valse – Battman [...] *Rêve d'un Ange*, nocturne – Orso [...] *Mazurca n.º 4* – Godard [...] *Capricante*, marcha a 4 mãos – Wachs (*Diário de Notícias* 17-7-1919: 2).

Poucos anos depois, em 1922, outra professora de piano, Palmira Lomelino Pereira, deu um concerto musical, igualmente para apresentar as suas alunas, em que «obsequiou todos os seus convidados com um esplêndido serviço de chá e um baile animadíssimo, que se prolongou até de madrugada». O programa, muito mais extenso que o da professora Elisa Carregal, era igualmente preenchido com muitas peças de carácter:

La bal des Infantigables – Streabbong [...] *L'Herondelle*, melodia – Burgmuller [...] *Eco des Montagnes de la Suisse*, melodia – Carl

Heins [...] *Au Bord du lac*, caprice – G. Luduvic [...] *Dolce April*, barcarolle – C. de Crescenzo [...] *Ramage d'oiseaux* – B. Missler [...] *El Canto del Pescatore Napolitano* – C. Dr Crescenzo [...] *L'Hari e des Anges* – Franz Behr [...] *Bolero* fantasia – P. Wachs [...] *Chant des Anges, rêverie* – Gobaerte [...] *Le Lac de Côme* – C. Galos [...] *Farandole* – Gobbaerts [...] *Confidences*, gavotte ancien – Thullier [...] *Orientale* – Albeniz [...] *Tarentelle* – Sydney Smith [...] *Les Cloches du Monastère* – Léfébure Wely [...] *Le Juif Errant*, grande valse brillante – J. Bargmuller [...] *Sourise Amiable*, caprice graciuse – Paolo Froutini [...] Mlle. Ariette Ferraz [...] *Bolero*, fantasia espanhola – Favarger [...] (*Diário de Notícias*: 16-12-1922: 1).

Como é possível de observar pelos exemplos acima referidos, as peças de carácter são maioritariamente influenciadas pela área da literatura. No entanto, houve igualmente influências de cariz patriótico importantes, que inspiraram os compositores a evocar na música elementos nacionais e étnicos (Temperley s.d.). Na Madeira, no princípio do século XX, encontram-se alguns reflexos destas tendências nacionalistas, adaptadas à região, tendo alguns compositores criado peças instrumentais inspiradas em canções populares madeirenses. Um bom exemplo disso é o caso do maestro militar Manuel Ribeiro que, possivelmente no período em que residiu na Madeira, na década de 1910, compôs a *Rapsódia N.º 1 sobre Cantos Populares da Ilha da Madeira*¹¹⁴ em que incluía os seguintes números: *Oitavado*, *Bailinho*, *Charambinha*, *Mourisca* e *Bailinho do Porto Santo*.

É neste contexto que, poucos anos antes, em 1905, o compositor madeirense Filipe Fernandes Madeira (1864-1912) compôs uma obra para piano intitulada *Souvenir de Madere – Rapsodia de Canções Populaire*, constituída por um conjunto de números musicais que aludiam a situações do quotidiano da Madeira, em domínios variados: uma canção religiosa popular de Natal; uma valsa de *estudiantina* relacionada com o meio académico; um *bolero*; um *charambinha*; entre outros. Este tipo de junção de peças de carácter numa suite ou sob um título colectivo era muito comum na época (Temperley s.d.), tendo neste caso o título unificador um cariz regionalista.

¹¹⁴ Esta composição encontra-se na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia com a cota MP 1231 (ver <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

***Souvenir de Madere – Rapsódia de Canções Populaire*¹¹⁵ de Filipe Fernandes Madeira (1864-1912)**

Filipe Fernandes Madeira nasceu no Funchal a 10 de Março de 1864 e faleceu em Lisboa no dia 2 de Março de 1912. Foi músico militar tendo sido mestre de música da banda do Regimento de infantaria 27, no Funchal (Clode 1983: 298). No período em que serviu nesta banda militar, compôs a *Rapsódia de Canções Populaire*, que está datada de 26 de Janeiro de 1905, na partitura manuscrita. Tendo em consideração que se conhece apenas a versão para piano, não se sabe se o compositor terá realizado uma versão para banda, apesar de ser plausível a sua existência.

A inspiração para esta composição talvez tenha surgido poucos anos antes, em 1902. Neste ano a Banda do Regimento de Infantaria N.º 27 alcançou um grande sucesso com um programa de versões para banda de composições inspiradas em cantos populares portugueses, como se pode confirmar no seguinte anúncio, publicado no *Diário de Notícias* do Funchal e onde é inclusivamente referido que a regência da banda se encontrava «confiada ao digno Filipe Fernandes Madeira»:

Musica – O fado do Rey Colaço, Rapsódia (cantigas ao desfile no Minho) e outras peças inspiradas, vibrantes de poesia e sentimentos que relevam os cantos populares portugueses serão desempenhados pela excelente banda da infantaria n.º 27 cuja regência confiada ao digno Filipe Fernandes Madeira (*Diário de Notícias* 08-01-1902: 2).

A partitura manuscrita da rapsódia indica que se trata da «primeira parte» sendo por isso muito provável que exista uma segunda parte desta composição, embora não tenha sido possível encontrar o seu paradeiro. A primeira parte é constituída por oito números musicais e todos os números são peças muito breves e formalmente simples, sendo constituídos por apenas um ou dois períodos no máximo.

¹¹⁵ Esta composição encontra-se na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia com a cota DEMAM 55 (ver <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

Número da Rapsódia	Sugestão extra-musical
N.º 1 Presto Assai	Alude a um Charambinha
N.º 2 Moderato	Jogo de Roda (possivelmente)
N.º 3 Allº nom Troppo	Mourisca
N.º 4 Allegreto	Bolero
N.º 5 Allegro Moderato	Polca
N.º 6 Allegro poco	Canção: <i>Olhos da Marianita</i>
N.º 7 And. Religioso Oração ao Menino Jesus	Canção popular religiosa de Natal: <i>Meu Deus que alegria</i>
N.º 8 Marcha Valsa Estudantina	Valsa académica, Serenata

Quadro 49 – Números musicais que constituem a primeira parte da *Rapsódia sobre Canções Populaire da Madeira*

Ao contrário da rapsódia de Manuel Ribeiro em que o compositor atribui títulos relacionados com a tradição popular madeirense, no caso de Filipe Fernandes Madeira, o compositor opta por manter na maioria dos casos a indicação de andamento em italiano – fugindo um pouco ao que seria habitual nas peças de carácter –, com a excepção dos últimos dois números musicais, onde claramente o título alude a um cariz religioso – *N.º 7 And. Religioso Oração ao Menino Jesus* – e ao meio académico – *N.º 8 Marcha Valsa Estudantina*.

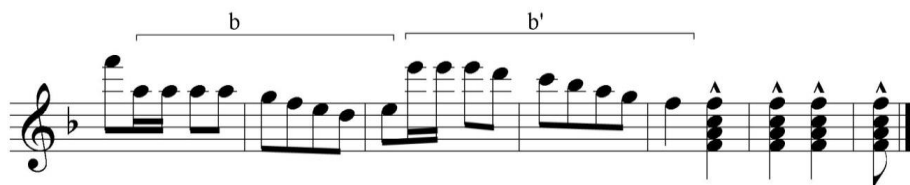
Apesar disso, os primeiros seis números musicais podem igualmente ser entendidos como peças de carácter, por realizarem alusões bastante directas a canções e danças muito utilizadas, quer no meio rural, quer no contexto urbano. Ou seja, o objectivo do compositor era suscitar no ouvinte da época uma imagem dos diferentes contextos populares, para o qual cada um nos números remetia.

Por exemplo, o *N.º 1 Presto Assai* remete claramente para um motivo musical que alude ao tradicional *charambinha* da Madeira. Segue-se um exemplo musical com os primeiros compassos deste número, onde o compositor procura imitar as melodias normalmente executadas pela viola de arame antes da parte cantada.



Exemplo Musical 91 – Introdução de *N.º 1 Presto Assai* que alude ao tradicional *charambinha* da Madeira (c. 1-6)

O motivo *b* da introdução é depois repetido no final do *charambinha*, como que encerrando a parte vocal.



Exemplo Musical 92 – *Codetta* de N.º 1 Presto Assai com repetição do motivo da introdução (c. 17-23)

Repare-se na semelhança, quer ao nível rítmico, quer melódico, entre o tema apresentado por Filipe Madeira e o seguinte tema apresentado alguns anos mais tarde, por Manuel Ribeiro, na sua *Rapsódia*, no andamento que designou de *Charambinha*.



Exemplo Musical 93 – Tema melódico do andamento *Charambinha* na *Rapsódia* de Manuel Ribeiro (c. 12-16)

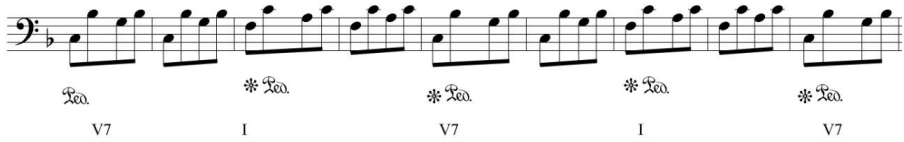
Após uma breve introdução, o tema principal (e único) na rapsódia de Filipe Madeira é igualmente curto, sendo constituído por um único desenho melódico. Este desenho é repetido quatro vezes com pequenas modificações e é inspirado nos motivos da introdução, embora com um cariz ligeiramente mais *cantabile*.



Exemplo Musical 94 – Tema principal constituída por um único desenho melódico transformado 3 vezes (c. 7-15)

Ao nível do acompanhamento, Filipe Madeira opta por criar uma figuração simples em *baixo de Alberti*, pouco relacionada com a canção popular

madeirense, mas com uma progressão harmónica centrada exclusivamente na alternância entre o I e V grau, bem ao estilo do *charambinha*.



nos compassos 5 a 8. Ou seja, os dois membros do período são exactamente iguais.

No acompanhamento, Filipe Madeira opta na *mourisca* por uma figuração típica da valsa, com uma progressão harmónica simples centrada apenas no I e no V grau.



De qualquer modo, no plano da construção melódica, tendo em consideração que as melodias são adaptadas da música popular madeirense, realça-se que é muito comum nesta rapsódia a utilização de períodos com dois membros completamente iguais com encadeamentos melódicos *a b a b*. Note-se os seguintes exemplos retirados dos andamentos 4 e 6 da rapsódia.



Exemplo Musical 101 – Período com dois membros iguais e encadeamento melódico *abab*, N.º 4 *Allegretto* (c. 2-10)



Exemplo Musical 102 – Período com dois membros iguais e encadeamento melódico *abab*, N.º 6 *Allegro poco* (c. 8-16)

Ao nível do acompanhamento, as figurações são maioritariamente escolhidas dentro dos padrões habituais das danças de salão comuns na época, tais como a valsa (N.º 3 *Allº nom Troppo*), a polca (N.º 5 *Allegro Moderato*) ou o bolero (N.º 4 *Allegretto*).



Exemplo Musical 103 – Figuração de Acompanhamento ao estilo de *bolero*, N.º 4 *Allegretto* (c. 1-6)

Grandes mestres clássicos e virtuosos

Ao longo do século XIX, a música doméstica passou de um elemento decorativo, de entretenimento, para uma arte em que a audiência deveria ouvir num silêncio respeitador. Assim, enquanto no passado os músicos faziam muita música ambiente, no século XIX, enquanto o pianista tocava exigia-se silêncio dos ouvintes (Hildebrandt 1999: 9).

Esta nova exigência de silêncio para a música instrumental ao piano está relacionada com o aumento do prestígio conquistado pela figura do pianista virtuoso. Enquanto até ao primeiro quartel do século XIX, um concerto sem cantores seria por exemplo impossível em França, a partir da década de 1830, começam a surgir os concertos protagonizados unicamente por pianistas, onde era apresentado o seu brilhantismo ao piano (Loesser 1990: 348).

O aumento do prestígio da música instrumental está bem patente em dois tipos de música ligados ao piano. Por um lado, o novo culto da música do passado e a alusão aos compositores antigos como «grandes mestres», onde se enquadravam músicos como J. S. Bach, Handel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, entre outros. Por outro lado, o repertório virtuosíssimo, em particular as transcrições de óperas, em que se procurava adaptar ao piano os efeitos e texturas da orquestra ou os virtuosismos do canto e do violino.

Em Lisboa este tipo de gosto musical pela peça virtuosística para piano, ou para outros instrumentos, desenvolve-se também neste período, juntamente com a já referida «romança sentimental a uma ou mais vozes com acompanhamento de piano ou guitarra». Este tipo de gosto pelo virtuosismo terá também sido reforçado com as visitas mais frequentes de concertistas estrangeiros de renome, tais como Liszt (1845) ou Thalberg (1856), a partir de meados do século XIX (Castro e Nery 1991: 140).

Na Madeira, desconhece-se actualmente se os compositores para piano criaram regularmente transcrições de óperas originais, como forma de demonstrar as suas habilidades ao piano. No repertório virtuosístico conhecido, apenas o pianista Duarte Joaquim dos Santos parece ter-se dedicado a este género musical, tendo criado dois *divertimentos* e um capricho sobre *arias* de óperas de Weber, um dos quais terá sido provavelmente composto na Madeira – a julgar pela dedicatória¹¹⁶ –, enquanto o outro parece ter sido composto em Londres¹¹⁷. Por sua vez, Ricardo Porfírio d'Afonseca compôs uma *Fantazia* para piano de cariz bastante virtuoso e que demonstra um elevado nível técnico.

¹¹⁶ *Divertimento, on favorite Airs from Weber's Preciosa, as a Piano Forte Duet: Composed and Dedicated to the Milses Teerro Barrez, of Madeira* (ver <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

¹¹⁷ *Divertimento Euryanthino of Brilliant Duet for two Performers on the Piano Forte on two Airs from the finale to the first Act Weber's Opera Auryanthe: Composed e Dedicated to Mlil's Wood & Mlil's Fanbore* (ver <http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

O facto de apenas se encontrar repertório de cariz virtuoso em compositores activos no Funchal da primeira metade do século XIX pode ser um dado meramente circunstancial – derivado das dificuldades conhecidas de acesso a fontes musicais na Madeira, que se encontram dispersas ou se perderam para sempre¹¹⁸ – ou então ter um significado mais relevante sobre uma transição ocorrida no campo do repertório. Tendo em consideração que na primeira metade do século XIX havia pouco repertório acessível, então é possível que os pianistas nesta primeira fase tenham sentido uma maior necessidade de criarem as suas próprias obras originais de cariz virtuoso; enquanto na segunda metade do século XIX, o maior número de peças virtuosas disponíveis, no agora grandioso mercado de partituras, pode ter levado a um acréscimo de interesse pela execução de peças dos pianistas europeus virtuosos e uma menor necessidade de criação de repertório original próprio.

Existem ainda outras explicações, talvez igualmente pertinentes. Por um lado, este tipo de repertório virtuoso era normalmente mais cultivado pelos homens do que pelas mulheres. Como muitas das composições da segunda metade pertencem a mulheres, isso explica em parte este desaparecimento do repertório original virtuoso. Por outro lado, os pianistas de melhor qualidade da segunda metade, como Nuno Graceliano Lino, compunham maioritariamente para o mercado dos bailes e para o dispositivo de orquestras sacras, que eram fontes de rendimentos importantes.

De qualquer modo, embora não se tenha encontrado repertório original de compositores a residir na Madeira, é sabido que a prática deste repertório virtuoso, através de transcrições de outros compositores, deveria ser comum no Funchal, neste período, principalmente em execuções a quatro, seis e até oito mãos. Por exemplo, no já referido sarau de beneficência organizado por D. Maria Paula Rego, na década de 1860, a maior parte do programa era constituído por *arias* acompanhadas ao piano e transcrições de óperas para este instrumento. Na parte das transcrições, há referências a ter-se tocado a abertura de *Guilherme Tell* de Rossini num arranjo para oito mãos, um trio a seis mãos sobre motivos do *Trovador* de Verdi e a abertura da ópera *O Marquez*, de Miró (*Das Artes e da História da Madeira* 23-7-1949: 8).

Este tipo de transcrições de óperas fazia inclusivamente parte do ensino de piano, encontrando-se por exemplo referências à execução de fantasias de Thalberg ou Liszt por alunas de piano no Funchal em concertos de benefi-

¹¹⁸ Um bom exemplo disso é o caso do pianista José Sarmiento que, como já se indicou, chegou a ter contacto com Liszt e que deveria ter composto algum repertório de cariz virtuoso. No entanto, a família refere que não chegaram obras da sua autoria aos nossos dias.

cência. Um dos professores que cultivava este tipo de repertório com as suas alunas era José Sarmento, havendo notícias de um concerto que organizou em benefício do músico madeirense Candido Drummond de Vasconcellos, onde participaram sete alunas suas, tendo algumas interpretado repertório de grande virtuosismo.

O Snr. José Sarmento, mancebo tão inteligente illustrado, como distinto professor de piano, promoveu e realisou, nos dias 2 e 6 do corrente, em sua casa, um excellent concerto de música a beneficio do sr. Candido Drummond de Vasconcellos, nosso estimável patrício, que tantas vezes concorreu também para beneficiar o Asylo de Mendicidade, tomando parte nos concertos em favor dos infelizes que se albergam naquelle estabelecimento de caridade.

Tomaram parte no concerto septe discípulas do sr. Sarmento, algumas delas de muita pouca idade, que todas desempenharam perfeitamente as peças de música que tocaram, distinguindo-se principalmente as exm.as snr.as D. Eulália Victor Macedo, D. Emilia Sarsfield e D. Maria José Henriques de Freitas, que tocaram primorosamente e com muita correccção – *La Source*, de Blumenthal, a Phantasia Dramática, *Pardon de Ploermel*, de A. Gorla, a grande Phantasia *A Muda de Portici*, de Thalberg, e a Grande Phantasia *Reminiscencias da Opera Norma* de Liszt. O gosto e suavidade que revelaram na execução fazem muita honra ao seu digno professor, que se esmera em adiantar e aperfeiçoar as suas discípulas [...] (*O Popular* 11-12-1875: 4).

Aliás, esta é uma situação que é muito semelhante à que acontecia na mesma altura em Lisboa, cidade onde os arranjos e as transcrições a partir de temas de óperas conhecidas eram uma prática comum. Francesco Esposito, num estudo que efectuou sobre o sucesso das óperas de Verdi na música pianística em Lisboa, demonstra bem a importância que o repertório operático tinha na prática musical ao piano lisboeta, defendendo que «entre os indícios da popularidade de qualquer composição oitocentista de ópera podemos sem dúvida incluir a utilização das suas melodias como base ou pretexto para a composição de peças musicais principalmente para piano» (Esposito, 2001: 41)¹¹⁹.

¹¹⁹ Relativamente ao gosto musical burguês em Lisboa e Porto, Paulo Ferreira de Castro defende igualmente esta ideia afirmando que o gosto estabiliza em meados do século XIX «sob a influência conjunta do melodramma italiano, e do repertório mais “ligeiro” da ópera cómica», sendo «alimentado pelos progressos da edição musical (casas Canongia, Neuparth, Sasseti e outras), e reflectindo-se, no âmbito doméstico, nos inúmeros arranjos, fantasias e pot-pourris para piano a duas e quatro mãos sobre os trechos líricos mais populares» (Castro 1991: 139).

Por sua vez, o culto dos *grandes mestres* parece ter sido mais comum no repertório da música doméstica na Madeira, talvez por a tradição operática ter sido muito intermitente ao longo do século XIX¹²⁰. Esta tendência de incluir os músicos do passado no repertório musical parece ter começado no plano europeu, de forma mais consistente, com Liszt, nos seus recitais. O pianista húngaro incluía um repertório historicamente abrangente em alguns dos seus programas, que podiam ir desde Bach (*Variações Goldberg*), passar por Beethoven (*Sonatas*) ou Schubert e terminar em Schumann, Mendelssohn e Chopin (Schonberg 1988: 90). A prática de Liszt foi seguida por muitos intérpretes, passando a ser habitual na segunda metade do século XIX tocar ao piano as músicas de gerações anteriores, utilizando-as como clássicos no repertório, em vez de as descartar como haviam feito as gerações anteriores com as obras musicais dos seus antecessores (Parakilas 2002: 169-170).

Assim, é natural que se encontrem várias referências à prática no Funchal de grandes compositores do passado, na vida quotidiana madeirense. Por exemplo, o visitante estrangeiro Alan Lethbridge, afirmava que havia ouvido numa rua do Funchal alguém a tocar muito bem piano numa casa, obras que lhe soavam a Brahms e Beethoven (Lethbridge 1924: 168). Outra referência encontra-se num texto do Visconde do Porto da Cruz, o qual ao fazer um esboço biográfico do seu tio João de Freitas Branco, importante crítico literário que havia estudado no século XIX com o músico Ernest Maschek no Funchal, afirmava que este interpretava «os grandes mestres da música para piano» (Porto da Cruz 1951: 87). Ou ainda a notícia da morte da professora de piano Maria Capitolina Crawford do Nascimento, onde se referia que a pianista funchalense tocava as peças «de difícil execução dos grandes mestres» tais como «Beethoven, Chopin, Schumann, Mozart e Bach» (*Almanach de Lembranças da Madeira* 1909: 198).

Parte importante deste repertório de *grandes mestres* do passado era executada em versões a quatro mãos. Por exemplo, na já referida Coleção Luiz Peter Clode, encontram-se várias transcrições e arranjos para piano a quatro mãos, o que comprova igualmente a prática deste tipo de repertório no Funchal.

Este repertório estava para o século XIX como o gramofone esteve para a primeira metade do século XX, como menciona o musicólogo James Parakilas. As transcrições permitiam às pessoas ouvir repetidamente a música tocada nas salas de concerto, de uma forma muito mais acessível, visto que havia poucas oportunidades de ouvir uma abertura ou sinfonia de Mozart tocada por uma orquestra (Parakilas 2002: 161).

¹²⁰ Esposito defende que um dos motivos do sucesso das composições baseadas em temas de óperas na cidade de Lisboa, se devia a «hábitos de audição» com forte tradição teatral (Esposito 2001: 41).

Transcrições para piano a quatro mãos Colecção Luiz Peter Clode ¹²¹	
Título	Compositor
<i>Quintette zu 4 Händen: Duos, Trios, Quartette, Quintette, Octett und Symphonien für pianoforte zu vier Händen: Opus 114 und 163</i>	<u>SCHUBERT, Franz</u>
<i>Symphonien zu 4 Händen für Pianoforte – Band III No. 13-18</i>	<u>ULRICH, Hugo</u>
<i>Requiem: Klavier=Auszug von F. Brissler</i>	<u>MOZART, W.A.</u>
<i>Symphonien für Pianoforte zu 4 Händen</i>	<u>HAYDN, J.</u>
<i>Symphonien für Pianoforte zu 4 Händen – Band IV. No. 19-24</i>	<u>HAYDN, J.</u>
<i>Rondino über einem Walzer von Joh. Strauss: für Pianoforte zu 4 Händen – Op. 609</i>	<u>CZERNY, Carl</u>
<i>Symphonien für Pianoforte zu vier Händen</i>	<u>MOZART, W. A.</u>
<i>Stabat Mater: riduzione per Pianoforte a quattro mani di C.Czerny</i>	ROSSINI, G.
<i>Sonatinas a 4 Mains: op. 24, 54, 58, 60</i>	<u>DIABELLI, A.</u>

Quadro 50 – Transcrições para piano a quatro mãos na Colecção Luiz Peter Clode

Um aspecto muito curioso é o facto de, na década de 1870, se encontrar este culto dos *grandes mestres* também com os dois pianistas da Madeira mais importantes da primeira metade do século XIX: Duarte Joaquim dos Santos e Ricardo Porfírio d’Afonseca. Num concerto organizado em 1871, pelas senhoras Maria Paula K. Rego e D. Maria Telles, no Palácio de São Lourenço, no programa encontravam-se composições destes dois pianistas, entre um repertório constituído por obras de *grandes mestres*, tais como Weber, Thalberg e Beethoven (o itálico é do autor):

Foi brilhantíssima a repetição d’esta festa de harmonias dada no Palacio de S. Lourenço na manhã do dia 21 do corrente, festa que os madeirenses devem à caridosa solicitude das Exm.as Snr.as D. Maria Paula Klingelhöfer Rego e D. Maria Telles da Gama, assim como todas as distintas senhoras e cavalheiros que n’ella tomarão uma nobre parte. [...] As interessantes meninas D. Maria Amelia da Camara e D. Izabel Lampreia tocarão admiravelmente. A menina D. Maria Amelia da Camara tocou a *brilhante Fantasia de seu avô Ricardo P. da Fonseca*

¹²¹ Colecção disponível na Biblioteca da Direcção de Serviços de Educação Artística e Multimédia com a cota CLPC (<http://bibliotecadseam.madeira-edu.pt>).

que excitou geral admiração e aplausos, e a menina D. Izabel Lampreia um lindo dueto de Duarte Joaquim dos Santos no qual revelou um gosto e expressão superiores a tão tenra idade [...] (*A Voz do Povo* 2-3-1871: 2).

Fantazia de Ricardo Porfírio d’Afonseca

A peça mais importante de estilo brilhante que se encontrou nesta investigação foi uma *Fantazia* de Ricardo Porfírio d’Afonseca, que será provavelmente a composição acima referida na notícia do concerto do Palácio de São Lourenço. Esta composição foi descoberta no Arquivo do Recreio Musical União da Mocidade, não estando infelizmente datada e sendo muito provavelmente uma cópia não realizada pelo autor, visto que o copista escreve o nome do pianista com uma grafia invulgar: «Ricardo Profirio d’Affonceca». Esta grafia não aparece em mais nenhuma obra manuscrita deste pianista madeirense, sendo por isso muito plausível a ideia de que esta versão encontrada terá sido transcrita por um copista e não pelo autor.

A *fantasia* é normalmente um tipo de repertório de cariz livre, não tendo normalmente uma forma predefinida. Esta afirmação é, por exemplo, confirmada por Ernesto Vieira no seu *Dicionário Musical*, que define fantasia como uma «composição em estylo livre, não sujeita aos modelos clássicos» (Vieira 1899: 414), como por exemplo a sonata. Apesar disso, ao longo do século XIX, a fantasia cresceu em tamanho e ambição, passando a ser uma composição de grandes dimensões dividida em vários andamentos (Drabkin s.d.).

Por esse motivo, era comum nos tratados de composição do século XIX, como os de Czerny (1848) e de Durand (1899), encontrar-se um capítulo sobre a fantasia onde se indicava os seus andamentos mais habituais. Por exemplo, para Durand, os andamentos típicos numa fantasia eram: 1. *Allegro*; 2. *Andante*, *Adagio* ou *Largo* (*Andante com variazoni*); 3. *Minuetto* ou *Scherzo*; 4. *Allegro* ou *Presto* (Durand 1899: 128).

Outra prova de que as fantasias não tinham um cânone rígido, é o facto de Czerny propor uma classificação do género em quatro tipos principais de fantasias (Czerny 1848: 82), cada uma delas com diferentes combinações de andamentos:

1. Fantasia sobre um único tema;
2. Fantasia sobre vários temas;
3. Fantasia sobre demasiados temas, que deveria ser considerado mais propriamente como um pot-pourri;
4. Capriccio.

No caso da fantasia de Ricardo d’Afonseca, esta encaixa-se claramente no segundo grupo, o das fantasias sobre vários temas. Em relação a este tipo fantasias, Czerny refere que um bom exemplo é a *Fantasia* em Mib, op. 18, composta por Hummel, sobre a qual faz uma breve análise, sendo útil comparar a sua análise com a *Fantasia* do pianista madeirense.

<i>Fantasia</i> em Mib, op. 18 de Hummel Czerny 1848: 83	<i>Fantazia</i> de Ricardo Porfírio d’Afonseca 387 compassos
<i>Introduzione</i> (Lento) [com 15 compassos]	<i>Introdução Lento e ad libit</i> : 16 compassos em 2-4
<i>Andante</i> (tema repetido várias vezes com harmonias e modulações e finaliza com um prelúdio ao andamento seguinte <i>Allegro com fuoco</i>)	<i>And. e Sostenuto</i> (com espressione): tema cantabile em estilo de romance, com compasso 6-8, em forma ABA: 1.ª vez Tema (17-32); Episódio na Dominante (33-49); Repetição do tema principal (c. 49-66); figuras conclusivas (c. 67-74); cadenza de preparação para <i>All.º con fuoco</i> (c. 74-75)
<i>Allegro com fuoco</i> (tema apresentado nas duas mãos, acompanhado com passagens brilhantes em fusas – cerca de 40 compassos –, segue-se um tema tranquilo na tonalidade da dominante) – a segunda parte do <i>Allegro com fuoco</i> começa com o tema principal novamente, durando 100 compassos, num andamento apaixonado, com modulações espirituosas, e gradualmente vai ficando tranquilo e volta à introdução, até surgir uma nova ideia (o novo andamento)	<i>All.º con fuoco</i> em 2-4: breve andamento que serve quase apenas de transição para o andamento final. Primeiro tema (c. 76-92) baseado em figuras circulares de semicolcheias; segundo tema (c. 93-116) inspirado ritmicamente em acentuações sincopadas, que se mantém na mão direita sem acompanhamento de mão esquerda, numa espécie de ponte (c. 116-121) para preparar o andamento seguinte.
(cont.) <i>Fantasia</i> em Mib, op. 18 de Hummel Czerny 1848: 83	(cont.) <i>Fantazia</i> de Ricardo Porfírio d’Afonseca 387 compassos
<i>Larghetto cantabile</i> (construído como o andante de uma sonata e prossegue com ornamentações de bom gosto e uma condução harmónica, durante 99 compassos)	Ricardo Porfírio d’Afonseca não opta por este andamento.
<i>Allegro assai (Finale)</i> – figura impetuosa num sol menor inesperado – construção parcialmente de um rondo livre, parcialmente de um capriccio or uma toccata; tem um tema no meio em Mib e conclui com um brilhante presto em Sol menor.	<i>All.º non molto</i> : A (c. 122-145) Tema principal <i>scherzato</i> bastante <i>cantabile</i> em Fá M; Desenvolvimento (c. 146-210) em estilo Brilhante na tónica e depois dominante; Tema B (c. 211-230) em Láb M seguindo-se figuras conclusivas (c. 230-262); Ponte ou episódio em 6-8 (c. 244-262) para regressar ao tema principal em <i>Scherzo</i> ; Scherzo novamente 2-4 (c. 263-302); figuras conclusivas (302-344); <i>Coda</i> (344-387)

Quadro 51 – Comparação entre *Fantasia* em Mib, op. 18 de Hummel e *Fantazia* de Ricardo Porfírio d’Afonseca

Como é possível de observar no quadro anterior, ao nível dos títulos dos andamentos as duas fantasias são bastante parecidas, embora a estrutura formal interna de cada andamento seja bastante diferente, com excepção da introdução, que é basicamente do mesmo tamanho.

A *Fantasia* de Afonseca alterna constantemente entre um discurso cantabile, mais aproximado de uma estrutura periódica, e secções em estilo brilhante, de cariz mais livre e improvisatório. Por exemplo, na introdução, o pianista opta por criar uma secção bastante brilhante marcada por arpejos em semifusas sobre vários acordes e desenhos circulares de escalas em desenhos de quiálteras repetidos em sequência, sem quaisquer preocupações de simetrias entre membros melódicos.

Exemplo Musical 104 – Figuração brilhante na introdução da *Fantasia* de Ricardo d’Afonseca (c. 9-11)

O tema principal do 2.º andamento, *And. e Sostenuto*, tem um carácter *cantabile* bem contrastante com o estilo *brilhante* da introdução. O pianista cria uma melodia ritmicamente simples sobre um acompanhamento arpejado ao estilo de um romance, numa estrutura próxima da periódica (encadeamento melódico *a a' a'' b c*). Segue-se um exemplo com os primeiros oito compassos do tema.

Exemplo Musical 105 – Primeira parte do tema principal do *And. e Sostenuto* de Ricardo d’Afonseca, com cariz lírico sobre figuração ao estilo de *romance* (c. 17-25)

A segunda parte do tema encerra com um segundo membro cujo primeiro desenho é uma modificação do desenho inicial do tema.

Exemplo Musical 106 – Segunda parte do tema principal do *And.*
e *Sostenuto* de Ricardo d’Afonseca (c. 26-33)

No resto do andamento, quer o tema B ou episódio contrastante (c. 33-49), quer as ideias conclusivas (c. 67-74) compostas em estilo brilhante pelo pianista, após a repetição do tema principal (c. 49-66), afastam-se da estrutura periódica comum.

Exemplo Musical 107 – Figurações conclusivas *And.*
e *Sostenuto* (c. 70-74)

O tema principal do andamento seguinte, *All.º con fuoco*, é centrado numa oposição entre figuras circulares em semicolcheias e uma melodia duplicada à oitava com cariz sincopado, como se pode ver no exemplo seguinte.

Exemplo Musical 108 – Tema principal de *All.º con fuoco* (c. 76-83)

Ricardo d’Afonseca repete na íntegra o tema acima apresentado, sendo possível interpretar essa repetição como uma opção do compositor por um período musical de 16 compassos com dois membros absolutamente iguais. A figuração escolhida para esta secção é uma repetição rítmica de acordes completos, com uma nota pedal na tónica sob o acorde da dominante.



Exemplo Musical 109 – Figuração de acompanhamento baseada na repetição rítmica de acordes completos, com uma nota pedal na tónica sob o acorde da dominante. (c. 76-82)

Após a apresentação deste tema, o pianista inicia uma secção caracterizada por melodias sincopadas que serve de episódio ou ponte entre o tema principal do *Allegro con fuoco* e o início do último andamento da fantasia, *All.º non molto*. Este último andamento tem como tema principal uma melodia em estilo *scherzato*, sendo um tema que tem a estrutura formal de um período duplo bem definido e equilibrado simetricamente.

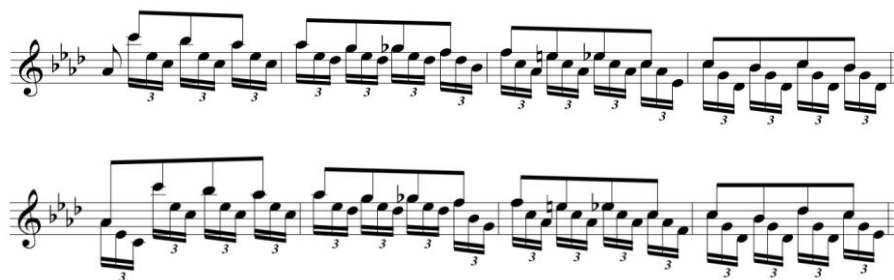
Exemplo Musical 110 – Tema principal, em estilo *scherzo*, do último andamento da fantasia (c. 122-137)

Após a apresentação do tema principal *scherzato* segue-se uma secção tipo desenvolvimento voltando o pianista a um estilo brilhante, marcada por arpejos ascendentes e escalas descendentes.



Exemplo Musical 111 – Passagens em estilo brilhante, marcadas por arpejos ascendentes e escalas descendentes (c. 155-160; 189-193)

Antes de terminar a fantasia em estilo *brilhante*, Ricardo d’Afonseca cria ainda um tema de cariz cromático, em Láb maior, no meio deste andamento.



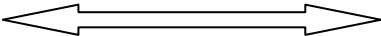
Exemplo Musical 112 – Tema secundário no meio de *All.º non molto* (c. 211-218)

No final do andamento, o pianista repete ainda o tema principal *scherzado*, concluindo depois com figuras conclusivas, de cariz virtuoso.



Exemplo Musical 113 – Figuras melódicas conclusivas (c. 312-316; 344-347)

Tendo em consideração a breve descrição feita dos principais temas musicais e de alguns excertos de passagem entre estes temas, é possível concluir que esta composição tem uma oposição central entre secções de cariz virtuoso em estilo brilhante e secções mais melódicas em estilo *cantabile*.

<i>Estilo Brilhante</i>	<i>Estilo Cantabile</i>
	
<i>Arpejos, escalas em figuras rítmicas rápidas (fusas e semifusas)</i>	Figuras rítmicas mais lentas
Estilo toccata e capricio, cariz improvisado	Estilo Scherzado, <i>Estilo romance</i>
períodos irregulares	estrutura periódica regular

Quadro 52 – Oposição entre estilo brilhante e estilo *cantabile* em *Fantazia* de Ricardo d’Afonseca

CAPÍTULO VI

COMÉRCIO E MANUTENÇÃO DOS PIANOS

Comércio de pianos: venda e aluguer

A revolução industrial veio permitir um aumento exponencial na produção de pianos, o qual permitiu uma redução significativa do preço deste instrumento (Loesser 1990: 234). Assim, enquanto no início do século XIX, o piano ainda era considerado uma novidade na maior parte dos países europeus, em 1847 a situação já era bem distinta, sendo os números de produção de pianos em Inglaterra nesta data bastante esclarecedores: no total, existiam 300 firmas de construção de pianos, as quais calcula-se que construiriam cerca de 20 000 pianos por ano (Rothstein 1990: VIII).

No entanto, na segunda metade do século XIX, a produção de pianos ainda iria aumentar bastante, calculando-se que o auge desta indústria tenha ocorrido entre 1870 e 1920, antes da difusão de gramofones e da rádio. Por exemplo, em 1870, estima-se que as quatro nações mais importantes desta indústria – Inglaterra, EUA, França e Alemanha – construía perto de 85 000 pianos por ano, número que continuou a crescer até atingir o valor máximo de 600 000 unidades por ano em 1920 (Parakilas 2002: 224).

Fabricantes e Lojas de Piano em Londres, Paris e Nova Iorque (1900)		
Cidade	Número de Fabricantes	Número de Lojas- -Armazéns
Londres	175	500
Paris	50	250
Nova Iorque	130	200

Quadro 53 – Número de fabricantes e de lojas de piano em Londres, Paris e Nova Iorque em 1900 (Hildebrandt 1999: 180)

Sejam rigorosos ou não os números, certo é que na transição do século XIX para o XX, o mundo ocidental estava repleto de pianos e a indústria do piano era gigantesca. Em 1900, o mercado estava de tal modo saturado que

em algumas localidades se chegou a proibir tocar piano junto a uma janela aberta (Hildebrandt 1999: 179).

Na Madeira, uma simples comparação entre os anúncios de pianos encontrados nos periódicos da década de 1840, com um único ano da década de 1890 (1897), permite concluir que, tal como nas principais cidades do mundo ocidental acima referidas, o mercado de venda de pianos também terá crescido bastante no Funchal ao longo destes cerca de 50 anos.

Anúncios de vendas de pianos (1841-1849)	
Quem tiver um PIANO usado para vender, dirija-se à Roque Caetano d'Araújo.	<i>O Defensor</i> 20-03-1841: 4
Vende-se um magnífico Piano! Tratar nesta Typografia. Aluga-se um Grão Piano! Tratar nesta Officina.	<i>O Defensor</i> 23-10-1841: 1
Vende-se um magnífico Piano Forte na Rua do Pinheiro, n.º 4.	<i>O Defensor</i> 16-04-1842: 1
Sortimento dos melhores Pianos Fortes de Thomas D'Almaine & C. ^a para venda a preços cómodos na Casa n.º 7, Rua do Perú	<i>O Defensor</i> 22-10-1842: 1
Excelente Piano para alugar. Tratar nesta Typografia. Dois excelentes Pianos Fortes recentemente chegados para alugar ou vender. Quem quiser dirija-se a Roberto Leal.	<i>O Defensor</i> 23-09-1843: 1
To Be Sold or Let, four Pianos Fortes. – J.H. Freitas, Rua da Carreira, n.º 57.	<i>O Defensor</i> 13-10-1843: 1
Dois Pianos Fortes para alugar. Tratar com A. Halley. A <i>Sociedade Philharmonica</i> dará concerto no próximo dia 24.	<i>O Defensor</i> 18-11-1843: 1
Vende-se Gram Piano por preço cómodo. Dirigir-se a esta oficina.	<i>O Defensor</i> 20-01-1844: 1
R. C. de Araujo faz saber que a 22 do corrente, na Sala n.º 18 da Rua da Alfandega, haverá um leilão de dois excelentes Pianos.	<i>O Defensor</i> 20-04-1844: 4
Para vender, trocar ou alugar, dois Pianos de mesa por Broadwood.	<i>O Defensor</i> 18-05-1844: 1
Troca-se um Grão Piano por Vinho. Quem o pretender dirija-se a esta oficina.	<i>O Defensor</i> 01-06-1844: 1
Vende-se ou troca-se por Vinho um magnífico Piano. Tratar com F.A. Mendes, Beco do Surdo, n.º 12.	<i>O Defensor</i> 28-12-1844: 4
Vende-se um excelente Piano Forte feito por Broadwood & C. ^a de Londres. Pode experimentar directamente na Quinta do Sr. Sarmiento, Santa Luzia	<i>O Defensor</i> 19-04-1845: 1
Vende-se um Piano Forte da fábrica Broadwood. Tratar com W. & J. Wilkinson	<i>O Defensor</i> 18-05-1847: 4
John Payne tem para alugar 3 pianos finos	<i>O Madeirense</i> 28-10-1848: 4
Para vender ou alugar: Um Piano com boas vozes. – Quem o pretender dirija-se á casa n.º 24, Rua dos Pintos. (está traduzido para Inglês)	<i>Correio da Madeira</i> 22-09-1849: 4
FOUR good PIANOS FORTES. Apply to Mr. Payne. Opposite the Custon House.	<i>Correio da Madeira</i> 03-11-1849: 4

Quadro 54 – Anúncios de vendas de pianos (1841-1849)

Repare-se que em apenas um ano existem muitos mais anúncios de pianos no periódico *Diário de Notícias* do Funchal, do que na totalidade da década de 1840. É certo que tem de se relativizar esta comparação, principalmente se tivermos em consideração que muitos dos periódicos da década

Anúncios de vendas de pianos em 1897	
PIANO – Vende-se um.	<i>Diário de Notícias</i> 12-01-1897 <i>Diário de Notícias</i> 13-01-1897
PIANOS – Vende-se um magnifico piano novo; e aluga-se um em bom uso. Quem pretender dirija-se á rua da Carreira nº 12.	<i>Diário de Notícias</i> 23-03-1897 <i>Diário de Notícias</i> 24-03-1897 <i>Diário de Notícias</i> 25-03-1897 <i>Diário de Notícias</i> 27-03-1897 <i>Diário de Notícias</i> 28-03-1897 <i>Diário de Notícias</i> 31-03-1897
PIANO – Vende-se um novo e já experimentado. Neste escriptorio de diz.	<i>Diário de Notícias</i> 29-04-1897 <i>Diário de Notícias</i> 01-05-1897 <i>Diário de Notícias</i> 04-05-1897
VENDE-SE – Um piano francez novo. Quem pretender dirija-se á rua da Carreira nº 12.	<i>Diário de Notícias</i> 30-04-1897 <i>Diário de Notícias</i> 04-05-1897 <i>Diário de Notícias</i> 06-05-1897 <i>Diário de Notícias</i> 09-05-1897
PIANO – Vende-se um magnifico para estudos. Trata-se ao Campo da Barca nº 8.	<i>Diário de Notícias</i> 12-05-1897 <i>Diário de Notícias</i> 13-05-1897
VENDE-SE – Um piano. Quem pretender dirija-se á ourivesaria Roza.	<i>Diário de Notícias</i> 12-06-1897
PIANO – Venda de Pianos a prestações desde 5\$000 reis mensaes. Representante da empreza n’esta cidade J. Figueira de Sousa, rua dos Ferreiros nº 74, Funchal	<i>Diário de Notícias</i> 01-09-1897 <i>Diário de Notícias</i> 05-09-1897 <i>Diário de Notícias</i> 18-09-1897
PIANO – Vende-se um de meza, muito bom para estudo. Neste escriptorio se diz.	<i>Diário de Notícias</i> 17-09-1897
Venda de Pianos a prestações desde 6\$000 reis mensaes. Representante da empreza n’esta cidade J. Figueira de Sousa, rua dos Ferreiros nº 74, Funchal.	<i>Diário de Notícias</i> 26-09-1897 <i>Diário de Notícias</i> 03-10-1897 <i>Diário de Notícias</i> 08-10-1897 <i>Diário de Notícias</i> 17-10-1897 <i>Diário de Notícias</i> 23-10-1897 <i>Diário de Notícias</i> 24-10-1897 <i>Diário de Notícias</i> 31-10-1897
RICO PIANO DE CONCERTO – Vende-se um de cauda do auctor PLEYEL quasi novo. Rua da Conceição n.º 59	<i>Diário de Notícias</i> 04-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 05-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 07-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 08-12-1897
VENDE-SE – Um bom piano de gabinete. Quem pretender pode-se dirigir á Rua das Mercês nº 34	<i>Diário de Notícias</i> 18-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 19-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 21-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 23-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 24-12-1897 <i>Diário de Notícias</i> 25-12-1897

Quadro 55 – Anúncios de vendas de pianos em 1897

de 1840 foram consultados de forma parcelar¹²² e que não eram publicados diariamente. Apesar disso, a comparação não deixa de ser significativa.

Ao contrário de Lisboa, onde a emergência do piano foi acompanhada do surgimento de alguns construtores (Cymbron e Brito 1992: 149)¹²³, na Madeira, não se conhece a existência de qualquer fabricante de pianos de relevo no século XIX¹²⁴. No entanto, a ilha contou com uma indústria de construção de instrumentos relativamente importante, no domínio dos cordofones dedilhados, a qual fez com que o piano tivesse provavelmente alguma dificuldade de ser um instrumento hegemónico na Madeira, por ser muito mais caro que um Machete ou uma viola:¹²⁵ em meados do século XIX, uma viola usada poderia ser comprada por 1\$000 reis (*Correio da Madeira* 15-

¹²² Alguns dos periódicos da década de 1840 encontram-se incompletos, não sendo possível consultar todos os números publicados.

¹²³ Luísa Cymbron destaca dois construtores de piano: em 1817, o francês Bartolomeu Thibeau estabelece-se em Lisboa; em 1836, é a vez do fabricante de pianos bolonhês Luís Joaquim Lambertini (1790-1864) (Cymbron 1992: 149).

¹²⁴ Encontraram-se dois anúncios nas décadas de 1830 e 1840 que podem eventualmente ser interpretados como sendo de fabricantes de instrumentos, entre os quais o piano, e que residiram por breves períodos no Funchal. Por exemplo, em 1835, «Vicente Torre y Facte» informa que (o itálico é do autor) «faz e concerta Piannos de toda a qualidade» (*A Flor do Oceano* 9-8-1835: 4). Na década seguinte, «Carlos Arrigotti e seu mano» anunciam que «fabricam e concertam Realejos de todas as qualidades, Pianos fortes e fortes Pianos, Cravos, Caixas de música, Harpas, Rabecas, Violas francesas (*O Defensor* 5-2-1842: 1).

¹²⁵ Por exemplo, é comum encontrar-se notícias de saraus musicais no século XIX em que o instrumento tocado não é o piano mas sim o Machete. Um testemunho disso mesmo é dado pela visitante Isabella de França que ao descrever um serão passado no Funchal na casa de um médico português, em 1854, refere que «depois do chá, houve música nacional, para nossa distracção: machete primorosamente tocado, viola e cavaquinho [...]. Estes instrumentos foram todos bem tangidos e harmonizaram-se na perfeição em músicas que lhes são próprias. Gostei bastante» (França 1970: 182). A mesma Isabella de França conta outro episódio em que entrou num quarto de uma senhora madeirense para descansar e depois de elogiar o «bonito quarto, bem mobilado», refere que numa «mesa ao fundo, [...] havia um machete e cadernos de música» (França 1970: 197). Outras notícias indiciam que a prática de Machete se manteve como um entretenimento concorrente ao piano ao longo do século XIX: há notícias de uma professora que se propõe a dar aulas de piano ou machete (*A Ordem* 23-4-1857: 4); o machete aparece integrado nos saraus musicais com piano na década de 1860 e 1870 (*A Gazeta da Madeira* 1-2-1866: 4), onde pianistas como Amélia Augusta de Azevedo e Maria Paula K. Rego aparecem também a tocar este instrumento (*A Voz do Povo* 23-2-1871: 1); e no final do século XIX, em 1895, ainda surgem colégios de meninas onde é possível optar pela aprendizagem quer de piano, quer de Machete (*Diário de Notícias* 17-11-1895: 1).

-12-1849:4) enquanto um piano igualmente usado podia custar 80\$000 reis (*A Ordem* 5-2-1857: 4).

Inclusivamente, em meados do século XIX, a construção de instrumentos musicais – machetes e «violas francezas» – era apontada num estudo económico sobre a Madeira, como um dos «grupos industriaes em que a Madeira poderá talvez apresentar produtos e artefactos de algum merecimento» (Menezes 1850: 305), participando inclusivamente os construtores em exposições de produtos regionais. Os instrumentos terão continuado a ser valorizados na segunda metade do século XIX, havendo quem aponte um crescimento das encomendas destes instrumentos neste período (Sarmiento 1941).

Não existindo fabricantes de pianos no Funchal, a solução para adquirir este instrumento era a importação. Assim, tal como nos restantes países do sul da Europa, menos industrializados, onde a classe média tinha de importar os seus instrumentos da Alemanha, França e Inglaterra (Loesser 1990: 591), o mesmo aconteceu no Funchal, cidade que importou pianos de todos os países acima referenciados.

Apesar da concorrência do machete, de custo mais baixo e com mais tradição no Funchal, este instrumento não conseguiu impedir o estabelecimento do piano nos entretenimentos das famílias do Funchal. Ao longo do século XIX, o piano tornou-se progressivamente uma fonte de enorme divertimento nas casas e nos convívios sociais madeirenses, bem como um símbolo de estatuto para as famílias que tinham capacidade para os adquirir. Esta relação entre a posse de pianos e o prestígio social terá naturalmente conduzido ao aumento da procura de pianos, uma situação que criou novas oportunidades de negócio, tendo surgido no Funchal vários espaços a vender ou mesmo a alugar pianos.

A primeira referência que se conhece à venda de um piano na Madeira surge como já se referiu anteriormente no ano de 1821. Trata-se de um anúncio colocado no primeiro periódico madeirense – *O Patriota Funchalense* – e refere que se encontra à venda no Recolhimento do Bom Jesus «um piano novo com oitava menor» (*O Patriota Funchalense* 1821: 8). Há mais notícias isoladas de vendas de piano no Funchal, na década de 1820, indiciando este facto que nos primeiros tempos as vendas de piano eram naturalmente muito casuísticas e realizadas principalmente entre particulares.

Segundo os conhecimentos actuais, encontram-se avisos de vendas de vários pianos num único anúncio, indiciando uma actividade comercial mais desenvolvida, já nas décadas de 1820 e 1830. Em 1827, um anunciante refere ter três «pianos do feitio de commoda» para vender (*O Funchalense Liberal* 10-3-1827: 4) e no final da década de 1830, um aviso colocado por

A. Hally¹²⁶, em 1838, no periódico *A Chronica*, anunciava a venda de quatro pianos na Alfândega do Funchal, referindo-se ainda que os pianos eram de fabrico inglês: três «quadrados» e um de «bofete» (*A Chronica* 27-10-1838: 4).

De qualquer modo, os dados encontrados parecem indicar que, numa primeira fase, a compra e venda de pianos era feita principalmente entre particulares, ou de forma pontual por negociantes, como parecem comprovar alguns anúncios nos periódicos do início da década de 1840. Por exemplo, encontramos em 1841 várias referências a negócios isolados de pianos, quer de oferta para venda, quer de procura para comprar. Em 20 de Março, o Sr. Roque Caetano Araújo procura «quem tiver um piano para vender»; poucos meses depois, a 8 de Maio, dá-se a situação inversa e um anunciante coloca «para vender um bom Piano» (*O Defensor* 1841).

No mesmo ano, encontramos outra modalidade de negócio que viria a ser predominante na segunda metade do século XIX, principalmente para os turistas que se fixavam na Madeira por longas temporadas: o aluguer de pianos. Assim, em Outubro de 1841, aparece um anúncio para vender um piano e um outro «para alugar» um «Grão Piano» (*O Defensor* 23-10-1841: 1).

Ao longo da década de 1840, o mercado do piano parece ter começado a tornar-se relativamente dinâmico. Por exemplo, em 22 e 29 de Outubro de 1842 encontramos várias ofertas de pianos, para vender e alugar, havendo alguns anúncios que disponibilizam mais do que um piano, o que indicia um aumento da importância económica deste negócio: na «Casa n.º 7, Rua do Peru» anunciam que há «Pianos-forte»; «H. Freitas – Rua da Carreira» tem à venda um piano; por sua vez, a empresa «A. Halley [Hally] Office, Rua dos Mercadores» tem também um piano-forte, embora para alugar (*O Defensor* 22-10-1842; 29-10-1842).

No ano seguinte, começam a surgir os primeiros anúncios de venda ou aluguer de pianos em língua inglesa no mesmo periódico, o que parece claramente indiciar o aumento de procura por estes instrumentos pela comunidade britânica. Saliente-se que não terá sido apenas a comunidade britânica a única comunidade estrangeira que terá começado a procurar pianos para alugar ou comprar na Madeira. O aumento do mercado de compra e aluguer destes instrumentos na Madeira terá provavelmente sido possível devido às várias comunidades estrangeiras que, desde meados do século XIX, começaram a residir no Funchal, durante longas temporadas – meses e por vezes até anos –, por motivos de saúde. Este turismo do século XIX, constituído principalmente por pessoas abastadas que tinham muito tempo para lazer no

¹²⁶ É provável que A. Hally fosse o escocês Alexander Hally (1786-1847), cônsul da Sardenha no Funchal desde 1831 (ver <http://chrisknight.info/genealogy/showmedia.php?mediaID=267&medialinkID=352> – aceso em 13-4-2009).

Funchal, terá certamente conduzido a uma maior procura destes instrumentos, como comprovam vários documentos da época.

Por exemplo, a britânica Ellen Taylor, no seu livro *Madeira, Its Scenery and How to See it*, diz que a sua família trouxe um piano de Inglaterra, mas que ficou arrependida de o ter trazido porque, no Funchal, Mr. Clairouin alugava bons pianos franceses por um bom preço. Assim, esta turista afirmava que pretendia vender o piano antes de voltar para Inglaterra (Taylor 1882: 190). Por sua vez, o zoólogo James Johnson, no seu livro *Madeira its climate and scenery*, editado em 1885, também considera pertinente referir o nome de Cândido Henrique de Freitas como pessoa que aluga pianos na Rua das Murças (Johnson 1885: xxviii), dois casos que indiciam que a possibilidade de aluguer de pianos era considerada uma informação importante para os visitantes estrangeiros da Madeira.

Aliás, no final do século XIX, há ainda outros testemunhos que indicam que o aluguer de pianos era um negócio com muita procura. Por exemplo, a família Lino, constituída por vários músicos – pianistas, regentes, afinadores, professores de música, etc. – terá chegado a ter 40 pianos para alugar na transição do século XIX para o século XX, devido à enorme procura da comunidade estrangeira¹²⁷.

Uma outra forma habitual de venda de pianos na Madeira era o leilão, encontrando-se várias referências a esta forma de transacção no final do século XIX, com diferentes motivações. Por exemplo, alguns leilões eram feitos por comerciantes, como o já citado Roque Caetano Araújo: «R. C. de Araujo faz saber que a 22 do corrente, na Sala n.º 18 da Rua da Alfandega, haverá um leilão de dois excelentes Pianos» (*O Defensor* 20-4-1844: 4).

Uma outra motivação para os leilões estava relacionada com o fim da estadia de alguns estrangeiros na Madeira. Assim, há referências a leilões que foram realizados por pessoas que se ausentaram definitivamente da Madeira e que procuravam ganhar algum dinheiro com a venda de objectos de maior valor e que fossem mais difíceis de transportar:

Na quinta feira 14 do corrente pelas 11 horas da manhã na quinta Lambert ás Angústias vender-se hão todos os objectos abaixo mencionados pertencentes ao ex.mo sr. W. Keene, dignissimo ex-consul inglez que se auzenta: um bonito piano inglez de cauda muito curta [...], cadeiras estufadas, uma secretária, biombos muito bonitos, quadros, louças para almoço e jantar [...] e muitos outros objectos que estarão presentes» (*Diário de Notícias* 8-3-1895: 3).

¹²⁷ Informação gentilmente cedida pela sobrinha-neto de Nuno Graceliano Lino, a D. Fernanda Pereira (1920).

Finalmente, um outro motivo para a realização dos leilões era também a viuvez, que muitas vezes tinha como consequência, na época, a necessidade de *fazer* dinheiro com os bens mais valiosos e menos imprescindíveis para a sobrevivência, como era o caso do piano. Por exemplo, no *Diário de Notícias* de 18 de Outubro de 1895, anunciava-se a venda de um piano de Gabinete, pertencente à viúva do sr. João Roiz da Silva Sobrinho (*Diário de Notícias* 18-10-1895: 3).

Um caso curioso é a utilização de músicos conceituados, por um negociante, para conseguir vender um piano. Por exemplo o Escritório ABC Sampaio apresenta como prova de grande qualidade, do piano que anunciava no *Diário de Notícias*, o testemunho dos conceituados músicos estrangeiros a residir no Funchal E. Mascheck e F. Villa [y Dalmau], os quais, assegurava o anunciante, já tinham «visto e examinado o piano» (*Diário de Notícias* 3-1-1883: 4). Esta relação entre músicos prestigiados e as vendas de pianos foi comum na Europa ao longo do século XIX, sendo comum encontrar pianistas a representar determinadas marcas, tais como Liszt, Thalberg, entre outros. Por exemplo, quando o próprio pianista português Vianna da Motta veio actuar no Funchal em 1895, anunciou-se que iria tocar com um piano Érard vindo «expressamente de Paris», devendo-se esta publicidade possivelmente a um acordo entre o músico e a marca de pianos francesa (*Diário de Notícias* 10-4-1895: 2), como era habitual na época com os pianistas mais conceituados no plano europeu.

Apesar de os primeiros pianos comercializados no Funchal parecerem ter sido importados preferencialmente de Inglaterra, no final do século XIX, o mercado alemão tornou-se aparentemente mais forte. Esta ideia é fundamentada na observação dos anúncios de vendas de pianos na comunicação social madeirense, ao longo do século XIX e primeiro quartel do século XX, embora apenas uma parte pouco significativa indique o nome do construtor ou o país de fabrico.

Se tivermos em consideração apenas os anúncios que indicam a nacionalidade do construtor, a influência inglesa é indiscutivelmente a principal nas primeiras décadas do século XIX – encontram-se referências a marcas como a Broadwood & Sons, Thomas D'Almaine & C.^a, a Collard & Collard, entre outras.

A partir do final do século XIX, as marcas alemãs começam a ter também predominância nos anúncios de vendas de pianos observados. Uma prova deste domínio alemão é a grande variedade de marcas de pianos desta nacionalidade que se sabe terem estado à venda nos periódicos funchalenses de 1883 a 1933: Kaps, Lubitz, Rönisch, Blüthner, Ritter, H. Kohl, Robert Westphal, F. L. Neuman, Zimmerman, F.L. Riedell e Hermann.

Anúncios de Vendas de Pianos no Funchal com Indicação da Nacionalidade do Construtor – 1827-1877		
Marcas Anunciadas em Periódicos Madeirenses	País de Construção	Fonte
Sem indicação de marca: « Um piano forte, novamente vindo de Inglaterra»	Inglaterra	<i>O Defensor da Liberdade</i> 13-10-1827: 4
Sem indicação de marca: «[pianos] feitos por um dos melhores fabricantes de Inglaterra»	Inglaterra	<i>A Chronica</i> 27-10-1838: 4
Thomas D’Almaine & C. ^a	Inglaterra	<i>O Defensor</i> 22-10-1842: 1
Broadwood	Inglaterra	<i>O Defensor</i> 18-5-1844: 1
Collard [& Collard]	Inglaterra	<i>Correio da Madeira</i> 30-3-1850: 4
Sem indicação de marca: «Dois Pianos de construção inglesa»	Inglaterra	<i>A Ordem</i> 23-4-1857: 4
Sem indicação de marca: «Um piano inglez quasi novo»	Inglaterra	<i>Diário de Notícias</i> 14-4-1877: 3

Quadro 56 – Anúncios de vendas de pianos no Funchal com indicação da nacionalidade do construtor

Apesar da forte concorrência alemã, os fabricantes ingleses continuam a conseguir ter uma parcela do mercado de venda de pianos na Madeira. No entanto, no período seguinte (1883-1933), não se encontra nenhuma das marcas acima apresentadas nos periódicos do Funchal. No total, apenas duas marcas inglesas são referenciadas – Chappell e Brindsmead – apesar de existirem certamente outras, visto que se encontraram anúncios que mencionavam à origem inglesa dos pianos, mas sem qualquer indicação do fabricante específico.

Por sua vez, os pianos de fabrico francês também aparecem esporadicamente, mas também em menor importância que os alemães. Apenas três marcas foram encontradas na investigação realizada nos periódicos – Boisselot, Pleyel e Erard –, um número mesmo assim superior ao dos fabricantes ingleses.

Como é possível observar no quadro anterior, no início do século XX, os pianos eram ainda responsáveis por um mercado forte, o que parece confirmar relatos da época. Por exemplo, segundo uma contagem realizada pelo Visconde do Porto da Cruz, no seu livro *Aspectos Agrícolas e Industriais da Madeira*, era possível comprar estes instrumentos em pelo menos

Anúncios de Vendas de Pianos no Funchal com Indicação da Nacionalidade do Construtor – 1883-1933		
Marcas Anunciadas em Periódicos	País de Construção	Fonte
[Ernst] Kaps	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 03-01-1883: 4)
Bechstein e Erard	Alemanha e França	(<i>Diário de Notícias</i> 06-10-1893: 3)
Sem indicação de marca: «piano de um dos melhores fabricantes alemães»	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 03-11-1893: 2)
Sem indicação de marca: «piano inglez de cauda muito curta»	Inglaterra	(<i>Diário de Notícias</i> 08-03-1895: 3)
Chappell	Inglaterra	(<i>Diário de Notícias</i> 27-07-1895: 1)
Sem indicação de marca: «piano vindo da Alemanha»	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 14-09-1895: 1)
Sem indicação de marca: «piano alemão quase novo»	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 15-12-1895: 1)
Boisselot	França	(<i>Diário de Notícias</i> 29-12-1895: 3)
Sem indicação de marca: «Um piano francez novo»	França	(<i>Diário de Notícias</i> 30-04-1897: 1)
Pleyel	França	(<i>Diário de Notícias</i> 04-12-1897: 1)
Sem indicação de marca: «pianos das mais acreditadas fábricas alemães»	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 17-04-1903: 1)
Sem indicação de marca: «pianos vindos da fábrica de Berlim»	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 07-06-1903: 2)
H. Lubitz	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 17-07-1910: 1)
Sem indicação de marca: «um bom piano inglez»	Inglaterra	(<i>Diário de Notícias</i> 16-11-1910: 1)
Rönisch, Pleyel, Blüthner e Ritter	Alemanha e França	(<i>Diário de Notícias</i> 08-04-1911: 1)
Sem indicação de marca: «um magnífico piano ingles»	Inglaterra	(<i>Diário de Notícias</i> 08-04-1911: 1)
Brindsmead	Inglaterra	(<i>Diário de Notícias</i> 01-06-1911: 1)
Sem indicação de marca: «um bom piano Inglez»	Inglaterra	(<i>Diário de Notícias</i> 15-07-1911: 1)
Depósito de pianos Alemães e Francezes	Alemanha e França	(<i>Diário de Notícias</i> 03-01-1912: 2)
H. Kohl	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 21-01-1912: 1)
Robert Westphal	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 25-05-1914: 2)
Sem indicação de marca: «Piano – Vende-se um dos melhores fabricantes alemães»	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 01-07-1917: 2)
F. L. Neuman	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 03-12-1919: 2)
Zimmerman e Roenish	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 07-02-1932: 2)
Sem indicação de marca: «piano de gabinete alemão»	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 11-02-1920: 2)
F.L. Riedell	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 12-04-1932: 4)
Hermann	Alemanha	(<i>Diário de Notícias</i> 18-03-1933: 2)

Quadro 57 – Anúncios de Vendas de Pianos no Funchal com Indicação da Nacionalidade do Construtor (1883-1933)

nove Armazéns de Vendas de Piano no Funchal (Porto da Cruz 1930: 83). Estes Armazéns além de pianos deveriam também vender partituras e outros tipos de instrumentos, como encontramos num anúncio de 1908 do Armazém Bazar do Povo, onde também facilitavam a compra de pianos a prestações ou ainda permitiam o regime de aluguer deste instrumento (Sarmiento, 1908: [IV]):

A partir dos anos trinta e quarenta do século XX, o mercado do piano entrou em declínio no plano europeu. As lojas que vendiam os rádios e os gramofones começaram a desencorajar as famílias da prática de piano em casa, defendendo as vantagens destas novas tecnologias (Loesser 1990: 608). O piano manteve-se até aos nossos dias, mas o seu lugar no centro das casas foi substituído primeiramente pelos rádios e gramofones, e actualmente pela televisão e pelas modernas aparelhagens de som.

Manutenção de pianos: a profissão de afinador

Ao longo do século XIX, a afinação de pianos tornou-se gradualmente uma profissão. Conforme o instrumento se foi desenvolvendo, com cada vez maior tensão nas cordas e com a maior dificuldade de manter a afinação, esta começou a requerer pessoas especializadas. Existem algumas provas que demonstram a emergência da afinação de pianos como uma nova área especializada. Por exemplo, em 1840 é editada em Inglaterra uma publicação intitulada *The Tuner's Guide (O guia do Afinador)* e, por volta de 1870, já existiam cursos de formação especializada para ensinar a afinar pianos (Parakilas 2002: 157). Em Lisboa, conhece-se também um tratado sobre afinação de pianos da autoria de Luiz Dalhunty, publicado em 1901 pela editora Olympio Filgueiras, e cujo título é bastante sugestivo: *Tratado theorico do temperamento do piano ou guia do afinador de pianos*¹²⁸.

Assim, é também natural que com o aumento do número de pianos no Funchal tenha também emergido na sociedade madeirense uma nova profissão: o afinador de pianos. Se tivermos em consideração que os pianos actuais, construídos com tecnologias mais avançadas, necessitam constantemente de manutenção, então é fácil de concluir que os pianos de meados do século XIX precisavam de uma conservação ainda mais cuidada, para poderem ser regularmente utilizados. No caso particular da Madeira, a situação de manutenção dos pianos era agravada pela humidade elevada da ilha que fazia com

¹²⁸ Este tratado está disponível no catálogo da Biblioteca Nacional (www.bn.pt) em <http://porbase.bnportugal.pt/ipac20ipac.jsp?uri=full=3100024%7E%21429463%7E%210&ri=3&aspect=basic&menu=search&source=%7E%21bnp&profile=porbase> (acedido em 8 de Julho de 2008).

que os pianos enferrujassem mais rapidamente e que requeressem frequentemente afinação, como é possível confirmar em relatos da época:

pianofortes frequently require tuning; and the screws of various other instruments, as violins, guitars, etc., become so tight as to be almost immovable (Bloxom, 1855: 45).

(os pianos frequentemente requerem afinação, e os parafusos de vários outros instrumentos, como violinos, guitarras, etc., tornam-se tão apertados que quase já não se conseguem mover.)

Assim, tendo em consideração o grave problema de humidade e o enorme crescimento do número de pianos no Funchal, é natural que, desde muito cedo, tivessem surgido afinadores na Madeira. Em 1827, o professor «Joze Francisco de Souza, querendo aproveitar as horas vagas da sua Aula» propunha-se a afinar pianos» (O Defensor da Liberdade: 17-11-1827: 5) e, poucos anos depois, em 1835, «Vicente Torre y Facte El Barba da Companhia Comica» informava que fazia e concertava «Piannos de toda a qualidade» (*A Flor do Oceano* 9-8-1835: 4).

Na década de 1840, volta-se a encontrar referência a esta profissão. Na acta da Sessão de 11 de Dezembro de 1846 do «Conselho de Direcção da Sociedade que mantem a Sala d'Asylo» agradece-se ao «Snr. Drolha [que] afinou gratuitamente o piano que servio no concerto» de beneficência para melhorar as instalações da citada escola (Menezes 1849: 528-529). O Sr. Drolha era muito provavelmente o clarinetista Caetano Domingos Drolha, músico militar na década de 1820 em Lisboa, e um dos músicos virtuosos no Funchal que estava ligado à *Sociedade Philharmonica* criada em 1840 (Carita e Mello 1988: 39).

A profissão de afinador aparecia também nos guias estrangeiros sobre a Madeira. Ellen Taylor, no seu guia sobre a Madeira acima citado, achava não apenas relevante apontar no seu livro uma pessoa que alugava pianos, como também o nome de um afinador de pianos madeirense, com a respectiva morada: «Nuno Rodriguez, 53, Rua Nova de São Pedro» (Taylor 1882: 28).

Um descendente de Nuno Rodriguez, Guilherme Honorato Lino, também parece ter-se dedicado à manutenção de instrumentos. Entre 1923 e 1924, há notícias de que este músico se dedicou ao restauro do órgão da Igreja de Santa Clara, em conjunto com o músico César Rodrigues do Nascimento, o que parece comprovar que esta profissão se manteve na mesma família de geração em geração (Silva e Meneses 1978 III: 19).

Um irmão de Guilherme Honorato Lino, o pianista e maestro Nuno Graceliano Lino, autor da suite de *valsas Maderoise*, também era afinador de pianos. Em anúncios de jornais informa que «lecciona piano, violino, vio-

loncello» e que simultaneamente «afina, conserta pianos, órgãos, harmónios», entre outras actividades tais como «organizar e reger orquestras, sextettos para bailes» (*Diário de Notícias* 23-1-1910: 1).

Outra prova da passagem da profissão dentro desta família é o facto do próximo nome de afinador de pianos, já em pleno século XX, ser também pertença a esta família. Trata-se de João Graceliano Lino (1885-1963), um descendente de Nuno Rodriguez e de Nuno Graceliano Lino. Além de afinador, João Graceliano Lino era também contrabaixista, sendo referenciado por Luiz Peter Clode como «um exímio afinador de pianos, [que era] o afinador da Sociedade de Concertos da Madeira, tendo sido elogiado por vários pianistas de fama internacional que passaram pela Madeira» (Clode 1983: 285).

É muito provável que as lojas que vendiam pianos também fornecessem os serviços de afinação. Por exemplo, *O Bazar do Povo* informava que tinha «um Grande Salão no 2.º andar de pianos e instrumentos musicais de todos os géneros; para além de músicas, cordas e vários acessórios.» O anúncio terminava com a menção ao serviço de afinação de pianos e com uma curiosa referência de que os pianos eram fabricados com uma «construção especial para o clima da Madeira» (*Diário de Notícias* 7-4-1911: 2). Um outro exemplo aparece no ano seguinte, existindo a alusão a uma loja de «pianos Alemães e Francezes» que além de facilitar o pagamento «a prestações ou a pronto pagamento com grandes descontos», informava que «afinam-se, concertam-se, alugam-se e fazem-se trocas» de pianos (*Diário de Notícias* 3-1-1912: 2).

Os afinadores vinham também possivelmente de fora da ilha, quer de Lisboa, quer de outros países. Vindo da capital portuguesa, encontrou-se a notícia de um afinador da «Casa Sueca de Lisboa» que se encarregava «de qualquer trabalho no seu género» (*Diário de Notícias* 13-2-1920:2). Do estrangeiro, há notícias sobre afinadores a oferecerem os seus serviços aos madeirenses vindos da Alemanha ou de Inglaterra:

Um afamado afinador de pianos que tencionava vir da Alemanha ao Funchal não pode realizar o seu desejo visto ter adoecido. No entanto, se houver muitos pianos para concertar ou afinar encarregará desses serviços um também muito afamado afinador inglês que poderá chegar à Madeira em Fevereiro próximo (*Diário de Notícias* 21-1-1912: 1).

CAPÍTULO VII

DECADÊNCIA DA PRÁTICA MUSICAL DOMÉSTICA AO PIANO

«[O Piano,] lembrando-se dos seus tempos sente consôlo nas recordações, em vêr a mocidade bailar, divertir-se, embora imóvel, em traste, a um canto da sala» (Sarmento, 1943: 15)

Na primeira metade do século XX, o piano começou gradualmente a sair do centro do entretenimento doméstico das famílias. Entre as principais causas para o declínio da prática musical doméstica encontram-se, por um lado, o surgimento do gramofone e da rádio, como formas de animação concorrentes mais atractivas e baratas; por outro lado, a lenta emancipação da mulher neste período, a qual também conduziu à perda de importância do estudo do piano em detrimento de outras disciplinas, agora também disponíveis para a educação feminina.

No plano internacional, a concorrência de formas de entretenimento domésticas mais baratas e mais modernas como o fonógrafo ou a rádio¹²⁹ teve consequências visíveis na indústria do piano, principalmente a partir do final da Primeira Grande Guerra. Se, em 1910, a produção de pianos somente nos Estados Unidos rondava as 370 000 unidades, em 1923, a construção de pianolas neste país já ultrapassava em número a dos pianos normais e, em 1930, a produção anual de pianos já se ficava pelas 120 000 unidades, número que viria a piorar ainda em 1935, ano em que foram construídos poucos mais de 60 000 pianos. Assim, em 25 anos, a produção de pianos nos Estados Unidos caiu 310 000 unidades (Chanan 2002: 311).

Naturalmente que esta queda na produção de pianos significou também um enorme conjunto de falências nesta indústria. Assim, dos 295 construto-

¹²⁹ Nos Estados Unidos, as próprias agências que vendiam rádios e gramofones desencorajavam naturalmente as famílias da prática do piano em caso, de modo a aumentar as vendas dos seus produtos (Loesser 1990: 608)

Apesar de Luiz Peter Clode apontar para a década de 1930, o germen do declínio do piano no espaço doméstico encontra-se alguns anos antes. As revistas de senhoras que chegavam à Madeira no primeiro quartel do século XX, entre os vários adereços de moda que apresentavam como os chapéus, os vestidos, entre outros, traziam também a novidade dos gramofones. Por exemplo, num catálogo de 1914 dos *Grandes Armazéns HERMINIOS*, apresentava-se um grande anúncio onde se promoviam «as melhores marcas [de phonographs], aos mais baratos preços» bem como «grande sortido [de discos] em todos os géneros» (*Catálogo Geral da Estação de Verão* 1914: 33).

Assim, um dos fortes concorrentes do piano na prática musical doméstica começa a surgir pelo menos desde o início da década de 1910, iniciando-se aqui a progressiva decadência da prática musical amadora ao piano no espaço doméstico. É nesta altura que começam a surgir os primeiros anúncios de vendas de fonógrafos, então designados de «Pathéphone – machinas fallantes» (*Diário de Notícias* 19-7-1910: 3). Estes anúncios eram colocados ao longo de várias semanas¹³⁰, o que indicia que o negócio devia ser rentável. Outro indício da procura desta tecnologia era o facto de ser então possível comprar-se fonógrafos em diferentes lojas, tal como por exemplo na «Travessa de João d'Oliveira n.º3», que era um local indicado para «as pessoas que tencionam comprar um “Pathéphone”» (*Diário de Notícias* 17-5-1910: 1).

A nova tecnologia era então apresentada com grande euforia nos jornais. Por exemplo, afirmava-se que «a descoberta das machinas falantes para discos sem agulha produziu uma revolução no mundo artístico e musical» (*Diário de Notícias* 21-11-1910: 3), o que de facto veio a confirmar-se ao longo das décadas seguintes.

Assim, nas décadas seguintes encontram-se outros anúncios a vender *pathéfones*, mesmo que com outras designações. Na década de 1920, por exemplo, surge a «Empresa Arsenio José Froes & C.ª Inc.» que «vende “Phonographs” da marca Sonora, na rua do Dr. Vieira, 63» (*Diário de Notícias* 4-1-1925: 1). Na década de 1930, já aparece a designação «gramofone», num anúncio que informava que «gramofones de origem alemã» podiam ser adquiridos na «Rua do comércio, 166 a 168» (*Diário de Notícias* 31-1-1932: 6)

Até nos espaços comerciais destinados a estrangeiros, começaram a surgir casos em que os proprietários preferiam colocar gramofones em vez de músicos a tocar. Por exemplo, num anúncio em inglês, a *Majestic House* informava que colocava todos os dias discos a tocar no seu “gramophone”,

¹³⁰ Por exemplo, o anúncio «Pathéphone – machinas fallantes» aparece em quase todas as semanas ao longo de dois meses: *Diário de Notícias* 19-7-1910; 6-08-1910; 15-8-1910; 17-8-1910; 29-8-1910; 31-8-1910; 1-9-1910; 4-9-1910; 10-9-1910; 17-9-1910.

dando especial destaque aos melhores «fadados portugueses» (*Diário de Notícias* 26-01-1932: 6).

Na literatura madeirense, aparece também de forma indirecta o tema da decadência do piano, num texto do intelectual madeirense, Alberto Artur Sarmiento. Este autor descreve num conto literário, escrito em 1943, – *O Piano Velho* –, o estado de abandono de um piano que há «vinte anos», animava uma «classe manhosa de dança, dirigida por duas velhotas, uma ao piano e outra de chibata, enquanto ensinava os primeiros passos [...]. [O Piano,] lembrando-se dos seus tempos sente consôlo nas recordações, em vêr a mocidade bailar, divertir-se, embora imóvel, em traste, a um canto da sala» (Sarmiento 1943: 15).

Ainda neste contexto, é igualmente curiosa a descrição realizada pelo autor Alberto Figueira Jardim sobre o transporte de um piano da cidade para uma Quinta, ocorrido provavelmente no primeiro quartel do século XX. Segundo este autor, este complicado e árduo processo de transporte, todo realizado à força de braços e sem qualquer recurso a animais ou automóveis, apenas era possível de explicar racionalmente com o argumento que no início do século XX «ainda não fora inventada a reprodução mecânica da música» (Jardim 1968: 8). Esta opinião comprova igualmente a importância do gramofone na desvalorização do piano no contexto doméstico, visto que Alberto Figueira Jardim defendeu claramente que se houvesse «reprodução mecânica da música», provavelmente ninguém se teria dado ao árduo trabalho de transportar um piano da cidade para a casa de campo, por caminhos «longos e íngremes».

No entanto, não foi só o piano a sofrer com a emergência do gramofone e da rádio. A queda da prática musical amadora abrangia também os instrumentos tradicionais como o rajão, como confirma um texto do escritor madeirense Horácio Bento Gouveia. Segundo este autor, a «telefonía matou o rajão», acrescentando ainda este autor que «muitas das suas memórias musicais estavam em queda devido às “novas tecnologias”» (Gouveia 1966).

A queda da prática instrumental causada pela telefonía é também apontada por outro autor madeirense. Fernando Góis, no seu livro *Aspectos Económico-Sociais do Meio Rural Madeirense*, defende igualmente a tese de que o desaparecimento da aprendizagem dos instrumentos musicais se deve à telefonía: «nos tempos modernos [o folclore] vai sendo substituído pelas músicas de telefonía» (Góis 1977: 111).

A telefonía começou a chegar à Madeira a partir do Verão de 1927, altura em que surgem os primeiros anúncios para a venda de material de telefonía da Marconi e Sterling. No entanto, será a partir principalmente da década de 1930 que a telefonía se começa a generalizar entre a população madeirense (Vieira 1995: 21), tornando-se naturalmente num concorrente feroz do piano no entretenimento doméstico.

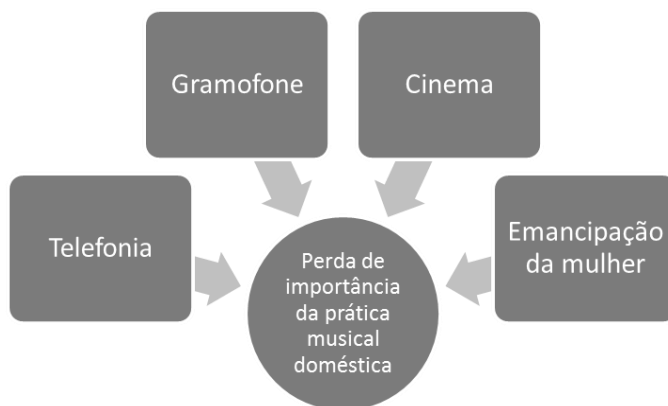


Figura 18 – Causas da perda de importância da prática musical doméstica

Além dos concorrentes domésticos, rádio e gramofone, o piano também começava a ter entretenimentos concorrentes fora do contexto familiar. O cinema, por exemplo, foi gradualmente ganhando espaço como um dos principais entretenimentos no Funchal, sendo, no segundo quartel do século XX, provavelmente a principal forma de entretenimento madeirense, ultrapassando inclusivamente o teatro.

A primeira apresentação do animatógrafo ocorreu no Funchal já no final do século XIX, em 1897, e progressivamente esta nova arte foi ganhando a adesão do público, tendo em 1907 ocorrido o lançamento do cinema em termos comerciais (Vieira 2002). Na década de 1910, o cinema já era um entretenimento que, segundo alguma imprensa, atraía muito público e cujas sessões «agradavam bastante» (*A Verdade* 5-11-1917: 2). Naturalmente que o cinema não destronou imediatamente as outras formas de entretenimento social. Por exemplo, em 1929, a Orquestra do Teatro Dr. Manuel de Arriaga, ainda teria como função o acompanhamento quer dos espectáculos cinematográficos, quer dos teatrais (Freitas 2008: 439). No entanto, o crescente sucesso do cinema no Funchal neste período fez com que poucos anos depois, em 1932, este teatro já funcionasse principalmente como sala de cinema (Carita e Mello 1988: 115).

Além das novas tecnologias, a emancipação da mulher terá sido também outro factor que contribuiu para a queda da prática musical doméstica. É no entanto provável que na Madeira a emancipação da mulher tenha sido menor na primeira metade do século XX do que noutros países europeus como a Alemanha, onde já desde meados do século XIX se conheciam algumas reacções negativas ao ganho de protagonismo do piano entre as

funções femininas. Por exemplo, a germânica Johana Kinkel achava incompreensível a importância da música para piano em meados do século XIX, criticando inclusivamente as interrupções de conversas protagonizadas por momentos ao piano (Hildebrandt 1999: 135). Apesar disso, se no século XIX esta reacção adversa ao piano ainda deveria ser uma excepção, em meados do século XX já era a regra.

Na Madeira, também se conhecem algumas posições críticas ao papel do piano na educação feminina, algumas vindo desde o final do século XIX, bem como a outras *prendas* tradicionais das mulheres. Por exemplo, num folhetim do *Diário de Notícias* publicado em 1883, criticavam-se abertamente algumas actividades femininas, entre as quais a prática do piano, por se considerarem banais para a sociedade (*Diário de Notícias* 10-1-1883: 1).

No primeiro quartel do século XX, estas críticas mantêm-se em alguns autores, encontrando-se vestígios de reacções negativas à execução feminina do piano até na poesia. Num poema madeirense intitulado *Beatrice*, o autor elogiava a rapariga celebrada poeticamente, por fugir à «vulgaridade feminina», principalmente centrada em «reuniões banais», «debates sobre roupas» e, claro, «cantigas ao piano» (Reis 1913: 28).

Os novos modelos de mulher ideal vinham também pelo teatro e pelo cinema. No teatro, por exemplo, no primeiro quartel do século XX apareciam agora espectáculos em que os títulos já demonstravam a nova mudança que estava a decorrer no papel social da mulher, de que é um bom exemplo a opereta *Mulher Moderna* (*Diário de Notícias* 13-6-1919: 1). Mas seria o cinema a trazer os modelos de mulher mais avançados socialmente até ao Funchal. Na transição da década de 1920 para 1930, por exemplo, torna-se cada vez mais comum no cinema atribuir a intriga da história a questões relacionadas com o papel da mulher – nem que fosse como reacção para a ridicularizar –, como se pode confirmar no seguinte quadro, em que constam alguns dos títulos de filmes apresentados nesta altura no Teatro Circo do Funchal.

Notícia com Título de Filme	Fonte
Teatro-Circo: Estreia da alta comédia “Uma Mulher de Acção”	<i>Diário de Notícias</i> 21-2-1929: 4
Teatro-Circo: Estreia de “A Mulher na Guerra”	<i>Diário de Notícias</i> 14-12-1930: 4
Teatro-Circo: Hoje “A Mulher na Lua”.	<i>Diário de Notícias</i> 03-7-1931: 2
Teatro-Circo: Hoje “A Mulher Nua”	<i>Diário de Notícias</i> 22-11-1931: 2
Estreia hoje “Glorificação de Beleza”. [...] Uma verdadeira apoteose à mulher Americana.	<i>Diário de Notícias</i> 04-8-1933: 3

Quadro 58 – Títulos de filmes em que a mulher é o centro da intriga

Apesar dos novos fortes concorrentes tecnológicos no domínio dos entretenimentos familiares, fora do espaço doméstico, o piano continuou a ser extremamente importante entre os músicos, tendo-se adaptado como instrumento central dos grupos que actuavam nos hotéis, casinos e cafés ou bares funchalenses. A introdução do piano nestes espaços de divertimentos sociais públicos tem início já no século XIX, altura em que se encontram notícias da prática deste instrumento, por exemplo, na abertura do *Café Águia D'Ouro*, em 1895, onde por 200 réis se podia ouvir piano, rabeca e uma ex-cantora do Teatro São Carlos (*Diário de Notícias* 26-10-1895: 3).

Esta tendência acentuou-se na primeira metade do século XX, sendo o piano um instrumento obrigatório nos grupos musicais da noite madeirense, tendo aparecido neste contexto muitos pianistas importantes, tais como Tony Amaral na década de 1940 ou Helder Martins, na década seguinte, a compor obras musicais para piano, algumas com nítida influência americana (Sardinha e Camacho 2006).

Esta americanização da música de dança e da música em geral continuou no Funchal ao longo da primeira metade do século XX, havendo vários indícios dessa nova aculturação, principalmente ao longo da década de 30, embora tenha início sensivelmente a partir de 1927 (*Diário de Notícias* 30-7-1927: 2). Neste período, ocorre um *boom* de orquestras auto-intituladas de jazz, no Funchal, que marcam a ruptura definitiva com os géneros musicais dos salões oitocentistas.

Assim, já na década de 20 encontram-se as primeiras notícias com referências à prática de jazz principalmente ligadas ao cinema e à dança:

TEATRO-CIRCO Também se estreia um jazz band, que doravante passa a tocar em todos os espectáculos deste cinema, constituindo assim mais um atractivo para o público, género de música este muito em uso em todas as partes da Europa (*Diário de Notícias* 30-7-1927: 2).

CASINO VICTORIA Strangers Club. Quinta-feira, 29 de Dezembro de 1927, abertura da estação de 1928. Às 4 horas da tarde concerto pelo excelente quinteto sob a direcção do exímio violinista Remartinez. Às 6 horas dança com acompanhamento do Jazz-Band do Club. (*Diário de Notícias* 29-12-1927: 3).

Durante a década de 30, estas referências multiplicam-se, surgindo muitas orquestras de Jazz a tocarem em cafés, hotéis, clubes ou no Casino Vitória: *Orquestra Jazz de Manuel Freitas* (1932), *Orquestra Jazz Café Ritz* (1932), *Orquestra Jazz Oceânia* (1933), *Orquestra Jazz Amaral* (1933), *Abreu's Dancing Orchestra* (1933); *Jazz Band de Jacinto Baptista Santos* (1935), *Orquestra Jazz Senhor Silva* (1935), *Orquestra de Jazz da Academia*

Musical Instrução e Recreio (1936), *Orquestra Jazz Vanize Meireles* (1937), entre muitas outras. Estas orquestras já incluíam outro tipo de instrumentos, tais como bateria (muitas vezes designadas de simplesmente de *jazz*), viola (francesa), piano, *bandoneon* e saxofone, que em alguns casos continuavam a coexistir com o violino, o clarinete e o trompete (Freitas 2006: 93-95). Assim, as primeiras notícias de grupos de jazz com piano na Madeira surgem pelo menos desde a década de 1930, o que comprova também a supracitada afirmação de Luiz Peter Clode, que apontava a emergência deste género musical no Funchal também nesta década.

De qualquer modo, apesar das concorrências das novas tecnologias do início do século XX e da emergência de movimentos feministas, a prática musical doméstica não foi completamente removida da educação feminina de um dia para o outro. Juntamente com os relatos de desvalorização da prática musical doméstica, há também testemunhos de que o piano continuou a ser uma *prenda* feminina na Madeira, embora muito provavelmente com uma importância mais ornamental do que com a função de entretenimento doméstico, tal como no passado. Por exemplo, num texto de Alberto Artur Sarmiento sobre o Domingo em Machico, na década de 1940, o autor refere que as conversas das mães giravam em redor das *prendas* das meninas, entre as quais se destacava o piano (Sarmiento 1948: 259-261).

Este episódio, juntamente com outras provas de continuidade de valorização da aprendizagem do piano, parece indiciar que mesmo com a sua perda de importância como instrumento acompanhador do canto e da dança – papel ocupado agora pelo gramofone e pela rádio no espaço doméstico –, a prática do piano manteve-se esporadicamente na educação como factor de requinte. Para isso, muito terá contribuído a *Academia de Música da Madeira*, instituição que permitiu a sobrevivência da aprendizagem do piano, principalmente de um repertório erudito. O ensino ministrado nesta escola de música deveria ser muito mais voltado para a execução de obras virtuosas de concerto do que para um repertório mais ligeiro, centrado nas danças e nas canções ou *arias* famosas acompanhadas ao piano, como demonstram os programas das audições realizadas nesta escola de música. Assim, em 1955, por exemplo, a aluna de piano Ângela Gouveia apresentava-se em público a tocar um repertório virtuoso e pouco adaptado ao entretenimento doméstico centrado na música ligeira¹³¹.

Além da Academia de Música, o ensino privado de piano voltado principalmente para as jovens raparigas também se manteve na Madeira ao longo do século XX. Por exemplo, a professora Serafina Reis Neves ainda dava

¹³¹ “O Recital de Ângela Gouveia” in *Das Artes e da História da Madeira*, Ano 1955, Vol. IV, N.º 19 e 20. Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira, pp. 93-94.

aulas particulares de piano na década de 1970, tendo quase exclusivamente discípulas, como comprova uma fotografia que tirou com os seus alunos numa audição de final de ano (ver Anexo I.10).

De qualquer modo, o tempo áureo do piano como instrumento central do entretenimento doméstico e *rei* dos saraus familiares, acompanhador de danças e *arias*, terminou por volta da década de 1930. Dois exemplos simbólicos deste fenómeno encontram-se na Casa-Museu Frederico de Freitas, no Funchal, onde é possível observar dois pianos que foram adaptados aos *novos tempos*: um foi transformado numa estante para pratos (ver Figura 19) e o outro em secretária para guardar jóias (ver Anexo I.11).

Tal não significou, como é sabido, o desaparecimento deste instrumento e da prática musical ao teclado¹³². O piano continua a ser um instrumento muito importante na actualidade, como é fácil de comprovar pela realidade à nossa volta ou até mesmo numa pesquisa na internet onde, por exemplo, ainda existem actualmente milhares de sites sobre este instrumento em diferentes vertentes: ensino (escolas, lições online, etc.), lojas a vender instrumentos, casas de partituras, afinadores, transportes de pianos, entre outros.

¹³² Apesar de haver mais pessoas a tocar teclado do que em qualquer outra época, a preferência actual vai para o sintetizador, que apesar de ser uma transformação do piano, não deixa de ser um novo instrumento (Chanan 2002: 312).



Figura 19 – Piano transformado em estante para pratos, Casa-Museu Frederico de Freitas (Funchal). Fotografia de Rui Camacho.

CONCLUSÃO

Confirmou-se que ao longo de cerca de 100 anos, grosso modo entre 1820 e 1930, o piano foi uma presença constante nos entretenimentos da vida quotidiana madeirense. Desde o primeiro quartel do século XIX que se encontra um conjunto muito alargado de referências a este instrumento, que comprova a existência de uma cultura musical em redor do piano constituída por: saraus privados e concertos públicos em que a prática ao piano era o motivo de entretenimento principal; um ensino musical exigente com necessidade de recurso a professores de piano, para orientarem a aprendizagem; um repertório centrado na música para canto e piano, em danças e algumas peças de cariz *brilhante* ou virtuoso; um comércio de importação de pianos que permitiu o acesso a estes instrumentos e que teve como apoio a nova profissão de afinador de pianos que permitia a sua manutenção.

De modo a compreender-se melhor o percurso realizado nesta monografia e as diferenças entre as hipóteses colocadas e os resultados alcançados, estruturou-se este capítulo final em três secções, correspondendo cada uma delas a um capítulo central deste trabalho: factores que permitiram a integração do piano na vida quotidiana do Funchal; efeitos da introdução do piano na cultura musical madeirense; e causas da decadência do piano na prática musical doméstica.

Introdução do Piano no Funchal

Apesar do cariz algo fragmentário do conjunto de dados recolhidos nas décadas de 1820 e 1830, encontraram-se provas relevantes, em periódicos da época, que confirmam a hipótese da expansão do piano a partir, sensivelmente, de 1820. Nesta década aparecem vários anúncios de vendas de piano, existindo até um caso de um comerciante a vender três pianos num só anúncio, facto que indicia um crescimento da procura deste instrumento no Funchal neste período. Estes dados referentes a vendas de piano permitem apenas uma confirmação parcial da hipótese levantada sobre a introdução do piano no primeiro quartel do século XIX, visto que, infelizmente, os jornais deste período tiveram uma periodicidade muito irregular, devido à grande instabilidade política vivida nas décadas de 1820 e 1830. Por exemplo, entre

1823 e 1827 não há publicação de jornais, e entre 1828 e 1834 também não, realçando-se que os que existem têm um carácter muito panfletário e assumidamente político. Esta limitação dificulta a possibilidade de uma resposta mais precisa à questão da definição do período em que o piano começou a se difundir de forma sistemática por uma maior parcela da população do Funchal. No entanto, o facto de se terem encontrado várias referências à venda nos jornais da década de 1820, constitui um indício forte de expansão nesta época; principalmente se tivermos em consideração que a maior parte dos pianos deveriam ser vendidos na época sem o recurso a anúncios nos periódicos, pelo simples facto de estes não existirem durante largos períodos ou por haver formas alternativas de divulgação. Além disso, se juntarmos a estas referências, sobre vendas de instrumentos, outras encontradas no mesmo período sobre oferta de aulas, serviços de afinação de pianos e realização de concertos com participação do piano, é possível defender que nesta década este instrumento já começava a fazer parte progressivamente da vida quotidiana de alguns funchalenses e que se iniciou aqui a construção de uma cultura musical em redor do piano.

A dificuldade de definição com rigor do período de introdução e expansão do piano no Funchal estende-se também à explicação das causas que permitiram a integração do piano na vida quotidiana madeirense. No que concerne às hipóteses do modelo explicativo apresentado no capítulo de introdução, para a aceitação do piano no Funchal e conseqüente início de uma cultura musical em redor do piano, nem todas foram possíveis de confirmar totalmente.

Em primeiro lugar, a hipótese usualmente aceite na história do piano de que o aumento da capacidade de construção de pianos das principais fábricas inglesas, como por exemplo a Broadwood, permitiu baixar o preço dos instrumentos desde a primeira metade do século XIX e, conseqüentemente, fazer chegá-los a preços mais acessíveis à classe média europeia, não foi fácil de verificar no caso madeirense. A explicação é simples. Nos mais de 100 pianos encontrados à venda nos jornais, apenas uma parte pequena tinha indicação de preço, sendo mesmo nesses casos, difícil de comparar valores, devido a variáveis como diversidade das marcas, o tipo de piano (de mesa, vertical ou de cauda) ou o estado dos instrumentos (novo ou usado), bem como aos problemas relacionados com a inflação entre os anos em estudo. De qualquer modo, é possível concluir que havia pianos para vários preços e bolsas. Por exemplo, já em meados do século XIX, mais precisamente em 1857, era possível comprar um piano novo Collard a 240\$000 réis ou, a um terço do preço, 80\$000 réis, um piano usado da D'Almaine (*A Ordem* 5-2-1857: 4). Valores mais baixos talvez se encontrassem nos frequentes leilões de pianos, mas não se encontrou naturalmente qualquer referência quantita-

tiva aos preços realizados neste tipo de vendas. Por sua vez, o sistema de venda de pianos a prestações só ocorreu no final do século XIX, em 1897 (*Diário de Notícias* 1-9-1897: 1), factor que veio facilitar a aquisição deste instrumento por parte da classe média, mas numa fase já muito tardia. De qualquer modo, se tivermos em consideração o valor de 80\$000 réis, e com base no estudo da investigadora Ana Madalena Trigo de Sousa, sobre as elites municipais do Funchal, Ponta do Sol e Porto Santo, é possível confirmar que, na capital da Madeira, estes valores estariam acessíveis a uma pequena elite, que variou entre 126 indivíduos, em 1846, e 429, no ano de 1876, que auferiam rendimentos superiores a 400\$000 réis anuais¹³³. Como é fácil de calcular, mesmo alguns indivíduos desta pequena elite poderiam ter dificuldade de comprar um piano a estes preços, principalmente se recebessem pouco mais do que os 400\$000 réis anualmente.

Em segundo lugar, a hipótese que adiantava que o forte relacionamento comercial entre a Madeira e a Inglaterra – o maior produtor de pianos do mundo no primeiro quartel do século XIX – constituiria um dos factores que facilitou a introdução do piano no Funchal tem vários dados a confirmá-la. Apesar de, tal como em relação aos preços, os anúncios de vendas de pianos pouco informarem sobre as marcas e as nacionalidades dos construtores, esta relação entre Inglaterra e a difusão do piano no Funchal ficou visível nos dados recolhidos sobre vendas de pianos. Por exemplo, até cerca de 1880 o mercado exportador de pianos mais preponderante no Funchal foi indubitavelmente o inglês, não se tendo encontrado fabricantes de outras nacionalidades nos anúncios dos periódicos, como ficou demonstrado. Curiosamente, ao testar esta hipótese foi possível concluir que a partir de 1880, sensivelmente, até à primeira Grande Guerra, o forte relacionamento entre a Inglaterra e a Madeira ao nível do comércio dos pianos, sofreu um revés e esta tendência do mercado inverteu-se, tendo as marcas alemãs passado a ter a maior parcela do mercado de vendas de pianos no Funchal. A compra de pianos a construtores franceses também foi comum no final do século XIX, embora com menor relevância relativamente ao mercado alemão.

Em terceiro lugar, a hipótese sobre a importância do turismo terapêutico na promoção de uma sociabilidade em torno do piano confirmou-se totalmente, sendo visível esta influência, por exemplo, no crescimento do mercado de aluguer de pianos, ao longo da década de 1840, principalmente. O facto de entre 1830 e 1850, sensivelmente, todos os anos residirem no Funchal uma comunidade de cerca de 300 a 400 estrangeiros, maioritariamente

¹³³ O cálculo da dimensão das elites é aqui realizado com base no critério eleitoral de indivíduo *elegível*, nas eleições liberais pós-Código Administrativo de 1842 (Sousa 2009: 534-536)

ingleses e alemães da classe aristocrática, à procura de cura para problemas de saúde, incentivou o crescimento do mercado musical em redor do piano na Madeira, através: da procura de pianos para alugar ou comprar; da procura de eventos musicais para distração nos longos períodos de ócio; da procura de professores para aprendizagem do instrumento; e até na participação na organização de eventos e associações voltadas para o lazer, como foi o caso do *Club Funchalense*.

Em quarto lugar, a hipótese que defendia haver uma relação entre a necessidade de ocupar o substancial tempo livre da mulher residente no espaço urbano e a facilidade de integração do piano no quotidiano madeirense também foi confirmada parcialmente, embora com dados muito fragmentários e com algumas reservas. Por um lado, é possível concluir que desde muito cedo, na década de 1830, já havia senhoras no Funchal a praticar piano, inclusivamente através de relatos de autores estrangeiros. No entanto, apenas a partir de 1840 aparecem alusões a professores a ensinar alunos de ambos os sexos, sendo a maior parte dos pianistas referenciados nos periódicos e nas composições encontradas, do sexo masculino. Assim, afirmar que o tempo livre da mulher contribuiu para a aceitação e integração do piano no quotidiano é uma afirmação pouco verosímil, visto que a importância da mulher para a expansão da prática do piano parece ter ocorrido, no caso do Funchal, principalmente na segunda metade do século XIX, como se verá mais à frente, e não tanto nas primeiras décadas em que este instrumento se popularizou no Funchal. Em suma, os primeiros professores são unicamente homens e nos concertos e nos convívios privados encontrou-se maioritariamente referência a homens a tocar piano, e até a cantar com piano, e não mulheres.

Em quinto lugar, a hipótese que relacionava a introdução da prática ao piano com as potencialidades deste instrumento, ao nível da sua adaptação a diferentes géneros musicais, confirmou-se parcialmente. A importância do piano e da sua capacidade de tocar um repertório variado ficou confirmada ao longo do século XIX, mas não se encontraram dados relevantes que fizessem referência a esta relação na primeira metade do século XIX. No entanto, o facto do primeiro anúncio a vender partituras num periódico funchalense ter surgido em 1853 (*O Progressista* 15-1-1853: 3) e fazer referência exclusivamente a composições em que o piano era parte integrante, demonstra bem como certamente esta adaptabilidade do piano foi um factor relevante na introdução do piano na vida quotidiana madeirense.

Finalmente, a influência de pianistas vindos de Lisboa na promoção do piano no Funchal foi confirmada completamente. As primeiras grandes referências de pianistas no Funchal são de músicos vindos de Lisboa e não de Inglaterra ou de outra região. Nomes como João Fradesso Belo ou Duarte

Joaquim dos Santos foram importantíssimos na promoção inicial do piano na Madeira, comprovando-se que, no começo da prática deste instrumento, foram estes conhecimentos vindos de Lisboa que permitiram a implementação do piano na cultura musical madeirense. O virtuosismo de um pianista como Duarte Joaquim dos Santos, confirmado nas suas composições e nos testemunhos da época, permitiu também, desde a década de 1820, o início de um processo de heroificação da figura do pianista e do músico virtuoso, que contribuiu parcialmente para a aceitação do piano nos entretenimentos do quotidiano. Este virtuosismo foi seguido pelo pianista madeirense Ricardo Porfírio d'Afonseca, que se terá afirmado como virtuoso ao longo da década de 1830. Assim, é natural que, aquando da fundação da *Sociedade Philharmonica*, em 1840, se referisse que um dos objectivos era (o itálico é do autor) «acompanhar músicos distintos como o violinista Agostinho Robbio, o machetista Candido Drummond de Vasconcellos, o clarinetista Caetano Domingos Drolha e o pianista Ricardo Porfírio d'Afonseca» (Carita e Mello 1988: 39).

Efeitos da Introdução do Piano no Funchal

Após a integração do piano no Funchal, este instrumento acabou por influenciar vários aspectos da cultura musical madeirense. Segue-se uma síntese das principais conclusões relacionadas com os efeitos que a introdução deste instrumento musical teve nos seguintes elementos observados: situações em que o piano era utilizado (vida privada e pública); educação para a prática do piano; tipo de repertório cultivado; comércio relacionado com o instrumento.

Primeiro, ao nível das situações sociais com piano, confirmou-se parcialmente a hipótese de que o piano influenciou o tipo de entretenimentos em espaço doméstico e nos convívios sociais. No *domínio da música privada*, encontraram-se várias referências sobre a utilização do piano como fonte de divertimento familiar, havendo provas de que o piano serviu para acompanhar o canto, danças e para exhibir o virtuosismo de alguns intérpretes. Apesar destes eventos domésticos não serem naturalmente motivo regular de notícia nos periódicos, encontraram-se algumas descrições de saraus domésticos nos jornais e nos relatos dos visitantes estrangeiros, que confirmam a existência desta prática no Funchal ao longo do século XIX, quer organizados por madeirenses, quer por elementos de comunidades estrangeiras. Uma fonte indirecta que também contribui para a defesa da regularidade destes entretenimentos privados com piano é o elevado número de professores deste instrumento no Funchal, no decorrer de todo o período em estudo, cujos alunos tinham como objectivo principal, provavelmente, dinamizar os divertimentos domésticos e não seguir uma carreira como pianista.

Neste domínio, um facto que se tornou evidente é o reforço progressivo do papel da mulher como responsável pelo entretenimento familiar nestes saraus privados. Nas primeiras referências conhecidas sobre saraus domésticos ainda aparecem homens a tocar piano e a cantar, situação que se vai gradualmente invertendo, havendo muitas referências, principalmente a partir da segunda metade do século XIX, a mulheres como responsáveis dos entretenimentos familiares ao piano e no canto. Assim, progressivamente, a mulher torna-se a personagem principal da história do piano também na Madeira.

Um outro efeito a destacar da entrada do piano e do aumento da regularidade dos entretenimentos domésticos musicais é a melhoria dos salões privados para recepções e prática musical, existindo inclusivamente como se demonstrou, casos em que os salões privados funchalenses rivalizavam com os de Paris ou Londres. Na arquitectura das casas surgiu a sala de música ou o salão nobre, destinado a saraus dançantes, normalmente decorado com motivos musicais.

Nos *convívios sociais fora do espaço privado*, foi mais fácil confirmar totalmente que o piano foi uma presença constante nos entretenimentos públicos, por ser muito mais frequente a divulgação destes eventos nos periódicos da época, tendo-se encontrado a prática deste instrumento regularmente:

(1) nas várias associações, clubes e sociedades de concertos, incentivadas pelos ideais liberais, que promoveram actividades musicais, entre as quais se destacam a *Sociedade Harmonia*, o *Club Funchalense*, a *Sociedade Philharmonica*, a *Sociedade Aglaia*, a *Sociedade de Concertos Funchalense*, o *Club União* e a *Academia Marcos Portugal*, aquelas sobre as quais há referências sobre a prática musical ao piano, embora tenham existido possivelmente outras em que este instrumento era provavelmente também utilizado;

(2) nos saraus de beneficência, organizados maioritariamente por comissões de senhoras – com destaque para a cantora Júlia de França Netto e, mais tarde, Maria Paula Rego –, que existiram ao longo de todo o período em estudo e onde o piano foi um dos instrumentos sempre ligado a estas actividades, com referências desde a década de 1840 até 1930;

(3) nos espaços que foram mais utilizados como salas de concerto no Funchal oitocentista, entre os quais se destacaram primeiramente o *Teatro do Bom Gosto*, depois a *Sala da Escola Lancasteriana* e o *Salão da Sociedade Philharmonica*, e já no final do século XIX o *Teatro Esperança* e principalmente o *Teatro D. Maria Pia*, que passou a ser, a partir de 1888, a principal sala de concertos até ao final do período aqui em estudo;

(4) nos espaços com música do século XX, de cariz mais acentuadamente comercial, tais como hotéis, casinos, salões de cinema, entre outros, onde o piano, além de fazer parte nos concertos de virtuosos e cantores,

passou a estar incluído em pequenos grupos de músicos profissionais residentes (quartetos, quintetos ou sextetos), entre os quais se salientam o *Casino da Quinta Pavão*, o *Hotel Bella Vista*, o *Salão Ideal*, o *Salão Central Cinematographo Gaumont*, o *Pavilhão Paris*, o *Ateneu Comercial*, o *Casino "Vitoria"*, o *Teatro Circo*, o *Novo Club Restauração* e o *Hotel Savoy*.

Segundo, ao nível da *educação*, confirmou-se que o piano influenciou o ensino da música no período em estudo. A introdução do piano levou, por exemplo, ao surgimento de uma nova profissão, a de professor de piano, actividade profissional que passou a ser muito comum na Madeira, tendo-se encontrado uma longa lista de professores que souberam aproveitar o novo mercado de ensino emergente. Entre 1820 e 1930, encontraram-se 49 nomes de professores de piano que leccionaram este instrumento no Funchal, embora um número reduzido destes fossem pianistas que residiam na Madeira apenas por temporadas de poucos meses. A esta lista, há que acrescentar vários professores de piano que anunciavam aulas nos periódicos funchalenses, mas que não indicavam o respectivo nome. Assim, o número de indivíduos que leccionaram este instrumento musical será certamente superior ao acima indicado. Em suma, é possível concluir que a entrada do piano estimulou de forma significativa o mercado de ensino musical, particularmente através da emergência da profissão de professor de piano.

Uma outra conclusão está relacionada com o crescente papel da mulher no ensino do piano. Enquanto no período 1820-1880, grosso modo, a maior parte dos professores de piano eram homens, havendo algumas mulheres que leccionavam mas apenas esporadicamente, nos cinquenta anos seguintes (1880-1930) a situação inverteu-se, sendo do sexo feminino a maior parte dos professores de piano no Funchal. Assim, é possível concluir que a partir do último quartel do século XIX, o piano começou a contribuir para a emancipação profissional de algumas mulheres que tinham através deste instrumento uma hipótese de exercer uma profissão. Não deixa de ser um facto relevante que, numa altura em que a mulher do meio urbano tinha várias restrições, o piano tenha contribuído para a aceitação social de que a mulher pudesse ter um trabalho remunerado.

É igualmente possível concluir que o nível de ensino de alguns professores de piano no Funchal era muito elevado, através de relatos de visitantes estrangeiros e do próprio repertório executado. Por exemplo, existem vários testemunhos de visitantes que indicavam que o nível de execução deste instrumento no Funchal era de bom nível, e, em alguns programas de concertos e de saraus musicais com alunos, anunciados nos jornais, foi possível confirmar a elevada exigência técnica do repertório executado, onde se incluíam fantasias sobre temas de óperas, temas e variações, etc., da autoria de pianistas virtuosos como Thalberg, Chopin ou Liszt.

A conclusão anterior remete-nos para o domínio do repertório cultivado pelos pianistas na Madeira. Outra das hipóteses formuladas, relativa aos efeitos da introdução do piano no Funchal, apontava que este instrumento contribuiu para alargar o tipo de repertório musical cultivado na Madeira, devido à grande necessidade de renovação constante de obras musicais, decorrente das muitas actividades com piano. Neste domínio, é possível concluir que o aumento da prática musical ao piano em contexto doméstico levou a que se procurasse mais frequentemente novo repertório e de qualidade, o que conduziu naturalmente a um alargamento do repertório. Um efeito que resulta deste aumento de procura será certamente a emergência de vários anúncios de vendas de partituras para piano nos periódicos funchalenses, a partir da década de 1850, nos quais os lojistas afirmavam ter um «novo» ou «moderno» repertório dos «melhores auctores».

Confirmou-se, nestes anúncios e em outras fontes consultadas, que o principal repertório para piano se dividia em três grandes grupos:

- (1) danças, primeiramente as *valsas* e as *quadrilhas*, às quais se juntam na década de 1850, as *polcas* e as *mazurkas*, sendo que no primeiro quartel do século XX se abandonam progressivamente estas composições – a *quadrilha* cai em desuso ainda mais cedo, no final do século XIX – para dar lugar às novas danças vindas da América, tais como os *one-step* e os *fox-trots*, sobrevivendo apenas as *valsas* das antigas danças de salão;
- (2) música para canto e piano, onde se destacam primeiramente as *arias*, *duetos*, *romances*¹³⁴ – os *romances* ocorrem apenas até à década de 1870, sensivelmente, caindo depois aparentemente em desuso –, surgindo na transição do século XIX para o XX as *cançonetas* e os *fados*, e de forma muito mais esporádica o *Lied* ou a canção erudita;
- (3) estudos e peças de cariz virtuoso, *Estudos* progressivos, *Variações* e *Fantásias* de «grande e pequena força» sobre motivos de operas favoritas.

Entre os grupos acima referidos, foi possível concluir que os compositores a residir na Madeira parecem ter dado uma clara preferência à composição de danças, encontrando-se muitas *valsas*, algumas *polcas*, *quadrilhas* e *mazurkas* ao longo do século XIX. No princípio do século XX, a partir da

¹³⁴ É de realçar que o termo modinha aparece apenas uma única vez em todos os periódicos consultados, sendo o conceito de romance o mais utilizado para as canções de cariz sentimental.

década de 1920, e principalmente da de 1930, os *one step* e os *fox-trots* entram nas preferências dos compositores.

Entre os compositores que compuseram danças originais na Madeira destacaram-se, no período de 1820 a 1860, João Fradesso Belo (1792-1861), Duarte Joaquim dos Santos (1801-1855) e Ricardo Porfírio d'Afonseca (1802-1858), que se dedicaram principalmente à composição de *valsas*, *quadrilhas* e *cotilhões*. No período de 1860 a 1920, destacaram-se Amélia Augusta de Azevedo (1840-?), Maria Paula K. Rego (?-1922), Nuno Graceiano Lino (1859-1929) e Francisco de Villa y Dalmau (?-1900), que se dedicaram igualmente às *valsas*, mas também às *polcas*, *mazurcas* e *polcas-mazurcas*. Finalmente, provavelmente ainda no primeiro quartel do século XX, Edmundo Conceição Lomelino (1886-1962) dedicou-se a uma espécie de dança de influência americana, o *one step*.

Nestas composições, confirmou-se que a estrutura periódica foi um elemento musical central ao longo de todo o período em estudo. Com algumas exceções pontuais, em secções onde o compositor pretendia criar algum efeito dramático, na maior parte das danças observadas os compositores apresentam como principal estratégia de composição melódica, a estrutura periódica simétrica. Também ao nível da forma das composições observadas, encontrou-se regularmente a forma de dança dividida em duas partes principais: parte I seguida de *trio* (parte II), onde os pianistas normalmente modulam para a relativa menor – principalmente nas composições de Fradesso Belo, Porfírio d'Afonseca e de Duarte Santos –, ou para a subdominante, como é habitual nas danças da segunda metade do século XIX e do princípio do século XX, da autoria de Francisco Dalmau, Amélia Azevedo, Nuno Lino ou Edmundo Lomelino. O tamanho padronizado do período era 8 compassos, principalmente nas composições do período 1820-1860, tais como os *cotilhões* de Porfírio d'Afonseca, as *quadrilhas* de Duarte dos Santos e a *valsa* de Fradesso Belo. Nas danças da segunda metade do século XIX, os pianistas madeirenses optaram frequentemente por períodos simples e duplos de 16 compassos, sendo mais raros os de 8 compassos, como é possível observar na *mazurca* de Francisco Dalmau ou na *suite de valsas* de Nuno Lino, onde este compositor chega a criar períodos de 32 compassos (ver Apêndice A).

O estilo de cada dança é caracterizado também pelo tipo de figuração de acompanhamento, apesar de algumas das danças terem estilos de acompanhamento muito próximos. Por exemplo, a *valsa* e a *mazurca* apresentam padrões ternários semelhantes distinguindo-se principalmente pelo tipo de acentuação. Enquanto a *valsa* é acentuada no primeiro tempo, a *mazurca* tem tendência para se acentuar no segundo tempo. Outro exemplo de proximidade é o caso das figurações de acompanhamento da *polca* e do *one step*, que

são igualmente muito próximas, tendo ambas compasso binário e uma figuração em que uma linha melódica de baixo alterna com acordes. Outras figurações de dança encontradas foram: o *galope*, num *cotilhão* de Ricardo d'Afonseca; a *marcha*, na introdução de *Maderoise* de Nuno Lino; e o *bolero*, numa peça de carácter de Filipe Fernandes Madeira e numa *cançoneta* de Matilde Sauvayre. Encontrou-se também muitas secções em que o acompanhamento consistia numa linha melódica adicional, complementar à melodia principal, quase sempre duplicada à oitava (ver Apêndice B).

Por sua vez, no domínio da música vocal encontraram-se poucas composições originais oitocentistas compostas na Madeira. A maior parte da música vocal encontrada pertence ao período de transição do século XIX para o XX e é dominada pelas *cançonetas* e *fados*, repertório muito impulsionado pelas *operetas*, *espectáculos de variedades* e *revistas*. De qualquer modo, o facto de se ter encontrado pouco repertório de influência italiana – apenas uma *canzoncina* do compositor madeirense António José Bernes (?-1880) – não permite naturalmente concluir que não se compuseram obras originais para canto e piano no Funchal, devido ao grande problema de acesso às fontes do século XIX na Madeira, muito espalhadas porventura pelas próprias famílias dos músicos.

Além de António José Bernes, compuseram obras musicais para canto e piano Amélia Augusta de Azevedo e, numa geração mais tardia, Sheila Power (1903-1971), as quais se dedicaram a composições próximas do estilo *Lied*. Num estilo mais ligeiro, merecem realce Mathilde Sauvayre da Câmara (1871-1957), Dário Florez (?-1951) e Fernando Clairouin (1897-1962), os quais compuseram *cançonetas* e *fados* inspirados nos *espectáculos de variedades*, *operetas* e *revistas* muito em voga no Funchal na transição do século XIX para o XX.

Nestas músicas para canto e piano, a estrutura periódica simétrica é praticamente abandonada, seguindo os compositores uma estrutura melódica dependente das estrofes das letras, mas não necessariamente simétrica. Com excepção da *canzoncina Il sogno amoroso* de António Bernes, onde a estrutura periódica simétrica ainda é a base da composição melódica, as restantes peças para canto e piano seguem encadeamentos livres de desenhos melódicos. Assim, nas *cançonetas* e *fados* de Matilde Sauvayre e Dário Florez, bem como na composição *Alma Minha* de Amélia Azevedo, a lógica formal seguida é a estrófica (mesma melodia para várias estrofes) com secção de refrão. O tamanho das frases melódicas é aparentemente livre de acordo com o tamanho dos próprios versos. Finalmente, o *vilancete* de Sheila Power é a única composição para canto e piano analisada que se enquadra nas características típicas do *Lied*. Por esse motivo, esta composição apresenta secções da parte vocal em estilo próximo ao declamado, em que cada verso recebe

uma melodia diferente, afastando-se assim completamente do estilo periódico ou estrófico.

As figurações de acompanhamento utilizadas nas músicas para canto e piano estudadas foram extremamente variadas. Desde arpejos ao estilo de *romance*, passando por padrões de *boleros*, até ao estilo de *valsa* ou ao acompanhamento típico do *fado*, encontraram-se figurações diversas nas músicas observadas (ver Apêndice B).

No grupo das peças virtuosas encontraram-se poucas composições originais da Madeira, aplicando-se também aqui as mesmas reservas realizadas relativamente ao repertório vocal de influência italiana. De qualquer modo, é possível concluir, também com as necessárias cautelas, que o excesso de repertório virtuosístico de autores consagrados como Thalberg, Chopin ou Liszt, que começou a estar à disposição no mercado de partituras, a partir de meados do século XIX, talvez tenha contribuído para diminuir a necessidade de compor repertório brilhante próprio, tal como aconteceu na primeira metade do século XIX com pianistas como Duarte dos Santos e Ricardo Porfírio d'Afonseca, que cultivaram *fantasias* e *divertimentos* de cariz brilhante, alguns dos quais sobre temas de óperas. Assim, a maior oferta de repertório disponível e o culto dos *grandes mestres* do passado tornaram-se possivelmente fortes competidores e inibidores da criação de composições originais. Os próprios Duarte dos Santos e Ricardo d'Afonseca, falecidos na década de 1850, tiveram composições suas tocadas em saraus musicais do Funchal cerca de 20 anos após a sua morte, atingindo assim também um estatuto especial entre os pianistas da Madeira. Alguns pianistas identificados como virtuosos na segunda metade do século XIX, tais como José Sarmiento ou Alfredo Saturnino Lino, terão possivelmente composto também obras de cariz brilhante, mas não se conseguiu encontrar obras originais da sua autoria, apesar de o seu talento ser reconhecido nos periódicos da época.

Apesar do grande arco temporal das obras e dos compositores em estudo, bem como da diversidade de repertório seleccionado, ao nível dos tópicos musicais encontraram-se vários dos tópicos usualmente mais referidos, mas também alguns que poderemos designar de cunho folclórico ou étnico portugueses¹³⁵, tais como o *charambinha* (típico da Madeira) e a *guitarra de fado*. Segue-se uma lista de tópicos encontrados (ver Apêndice C): 1. pasto-

¹³⁵ Partindo da sistematização de Márta Grabócz, que inclui o conceito de *folclórico* no universo de tópicos de *Liszt* (Agawu 2009: 46), adaptou-se aqui este conceito aos casos em que os compositores procuraram dar um cunho regional ou nacional nas suas composições, através da utilização de motivos reconhecidos como sendo regionais – caso do *charamabinha* – ou identificativos de um elemento marcadamente português, como o *fado*.

ral ou idílico; 2. humor ou *scherzo*; 3. *Bel Canto*, *aria*; 4. Danças (mazurca, bolero, galope, habanera, siciliana); 5. religioso; 6. Folclore ou étnico (charambinha e guitarra de fado); 7. Estilo brilhante.

Finalmente, ainda neste domínio dos efeitos do piano, uma última hipótese formulada referia que este instrumento teria influenciado o comércio na área musical. Esta hipótese confirmou-se completamente, tendo sido possível observar o surgimento e implantação de um mercado de vendas de pianos ao longo de todo o período em estudo. Desde a década de 1820 que se encontraram vários anúncios de vendas de pianos, situação que se manteve ao longo das décadas de 1830 e 1840, tendo atingido o seu clímax nas décadas de 1890 e 1900. Esta é uma situação que encontra paralelo com cidades como Paris, Londres e Nova Iorque onde o apogeu do piano no espaço doméstico acontece por volta de 1900.

No Funchal, ao nível comercial, o piano teve um concorrente importante que foi o machete. Os instrumentos de corda como a viola francesa e o machete eram construídos por fabricantes madeirenses, sendo muito comum a sua prática por jovens raparigas desde, pelo menos, a década de 1840. O facto de serem instrumentos mais baratos, de permitirem a execução do repertório de salão e de serem admirados pelos visitantes estrangeiros, fez com que durante algumas décadas a viola e o Machete fossem instrumentos muito executados pelas senhoras do Funchal, em alternativa ao piano. Por exemplo, senhoras de relevo da sociedade funchalense como Amélia Augusta de Azevedo e Maria Paula K. Rego são referidas como pianistas mas também como machetistas nos saraus musicais em que participam. Inclusivamente, alguns dos colégios oitocentistas e professores que anunciavam aulas de piano também incluíam por vezes o ensino do Machete.

De qualquer modo, alguns dados permitem concluir que o piano teve maior aceitação do que o machete ao longo de todo o período em estudo. Por exemplo, existem frequentes anúncios de vendas de pianos desde a década de 1820, e de partituras para este instrumento nos periódicos oitocentistas, desde 1850, mas nunca surgem anúncios de venda de machetes ou a divulgar repertório para este instrumento nos jornais da época. Além disso, os anúncios de professores de piano são extremamente frequentes nos periódicos, enquanto que os avisos de aulas de Machete são raríssimos.

O principal problema do piano, em relação ao Machete, era o preço e o facto de não existirem construtores de piano de relevo na Madeira. Deste modo, a importação de pianos era a única solução para a aquisição deste instrumento no Funchal, a qual foi facilitada inicialmente, como já se viu, pelas fortes relações comerciais com Inglaterra. Inclusivamente, foi possível concluir que, até à década de 1870, o mercado inglês parece dominar a venda de pianos para o Funchal. Esta situação mudou drasticamente no período

entre 1880 e 1930, altura em que os fabricantes alemães destronam os ingleses nas preferências dos madeirenses, aparecendo uma grande variedade de marcas germânicas nos anúncios dos periódicos: Kaps, Lubitz, Rönisch, Blüthner, Ritter, H. Kohl, Robert Westphal, F. L. Neuman, Zimmerman, F.L. Riedell e Hermann.

Apesar dos preços elevados deste instrumento, como confirmam os poucos anúncios com indicação do custo, havia alternativas para quem não quisesse comprar um piano novo. Confirmou-se a existência de um mercado de pianos usados, tendo-se encontrado vários anúncios a pianos considerados em bom estado de uso, os quais eram vendidos a preços naturalmente mais baixos. Um tipo de negócio muito comum e que também deveria ser mais acessível era a aquisição de um piano em leilão. Confirmou-se igualmente que este tipo de negócio foi extremamente frequente no Funchal, até devido às contingências habituais da insularidade e do turismo terapêutico que levavam a que várias famílias ficassem na Madeira apenas por temporadas de alguns meses. Quando abandonavam definitivamente a Ilha, tentavam vender os objectos de grande porte, entre os quais o piano, instrumento que fazia parte de muitos leilões de objectos das personalidades que se ausentavam da Madeira. Um outro tipo de negócio comum era o aluguer de pianos. Esta era uma alternativa mais barata certamente e que, apesar de ser destinada principalmente aos turistas que visitavam a Madeira, também estava acessível aos funchalenses. Finalmente, no final do século XIX, começou a surgir uma outra modalidade comercial que foi a venda de pianos a prestações. Este tipo de modalidade, que apareceu frequentemente na década de 1890, facilitou naturalmente a aquisição de pianos a um maior conjunto de famílias.

O elevado número de pianos e a humidade da ilha fizeram aparecer uma outra profissão até então inexistente: o afinador de pianos. Foi possível confirmar que existiram vários afinadores de pianos no Funchal, embora quase sempre foram indivíduos que exercia outra profissão em simultâneo, normalmente a de pianista ou professor de piano. No final do século XIX, os anúncios de afinadores começam a aparecer nas próprias lojas que vendiam os pianos, as quais procuravam assim garantir a possibilidade de manutenção dos instrumentos aos seus clientes.

Decadência do piano

Apesar de inicialmente se ter apontado a década de 1950 como aquela em que se iniciou a decadência da prática musical doméstica, ao longo da investigação começou a tornar-se mais plausível que este declínio tivesse ocorrido a partir da década de 1930. Entre as referências que levaram, na formulação das hipóteses iniciais, a este adiantamento de mais de 20 anos,

encontram-se os estudos de Arthur Loesser (Loesser 1990) e de Michael Chanan (Chanan 2002), nos quais estes autores apontam a década de 1920 como sendo a que define o início do declínio da música amadora em casa. Por outro lado, e seguindo fontes mais directamente relacionadas com a Madeira, foram decisivos os escritos de vários intelectuais madeirenses, tais como Luiz Peter Clode e Horácio Bento Gouveia, que defenderam ter sido na década de 1930 que elementos como o gramofone e a telefonia destronaram a prática instrumental amadora, entre a qual a do piano no âmbito doméstico.

Nos dados observados nos periódicos, foi possível pormenorizar melhor as causas para este declínio. Por exemplo, foi possível concluir que os discos e a venda de gramofones começaram a surgir regularmente desde 1910, sendo já bastante comuns os anúncios na década de 1930. Por sua vez, a telefonia começou também a ser uma tecnologia conhecida e difundida na Madeira a partir da década de 1930, como comprova o estudo *A Companhia Portuguesa Radio Marconi na Madeira (1922-1995)*, do historiador madeirense Alberto Vieira. O facto destas duas novas tecnologias não necessitarem de horas diárias de estudo, como o piano, foi certamente decisivo para se tornarem o novo centro dos entretenimentos domésticos, retirando desse lugar, pela primeira vez em cerca de um século, o piano.

A estes factores, juntaram-se outros relevantes como o cinema e aquilo a que poderemos talvez designar de processo gradual de emancipação da mulher, os quais, em conjunto, foram também golpes fortes na prática musical doméstica ao piano. Por exemplo, tendo em consideração que entre os factores que permitiram a grande aceitação do piano se encontravam a restrição da mulher ao espaço doméstico e o substancial tempo livre que tinha, então, o gradual processo de emancipação da mulher contribuiu também para que o piano começasse a ser substituído por entretenimentos fora de casa mais modernos, como o cinema. Nos anúncios observados que divulgavam os filmes apresentados no Funchal, confirmou-se que a figura feminina passou a ser constantemente o centro da intriga das películas apresentadas.

Assim, o cinema também teve um papel crucial na queda do piano, se bem que de forma mais indirecta. Nos teatros e salas de espectáculos, as *operetas*, os *espectáculos de variedades* e a apresentação de músicos virtuosos, que eram depois reproduzidos na música doméstica ao piano, foram igualmente desaparecendo ao longo da década de 1930, devido à forte concorrência do cinema. Prova deste grande crescimento da sétima arte no Funchal – o qual começa muito cedo no século XX, pelo menos desde 1911 –, é o facto da principal sala de espectáculos da Madeira, o *Teatro Municipal*, se ter tornado a partir de 1932 uma sala quase exclusivamente dedicada

ao cinema. Assim, os modelos musicais apresentados em espaços teatrais, que depois eram reproduzidos na vida privada, dão lugar a um modelo dominado pelo cinema, onde o canto e o piano são menos relevantes.

Neste contexto dominado pelas novas tecnologias, encontraram-se vários testemunhos de que a prática do piano começou a ser ridicularizada como uma prenda banal e desnecessária para a educação feminina. A era dominada pelas «reuniões banais», pelos «debates sobre roupas» e pelas «cantigas ao piano» (Reis 1913: 28), iniciava o seu fim.

Assim, após mais de 100 anos vitoriosos em que o piano se tornou na tecnologia central dos entretenimentos da vida privada, este instrumento musical não resistiu à concorrência e foi destronado do seu lugar de destaque. A sua sobrevivência foi, no entanto, garantida pelo ensino na *Academia de Música da Madeira*, fundada em 1946, e por algumas professoras de piano que continuaram a dar aulas privadas. Apesar disso, os objectivos do ensino deste instrumento alteraram-se e, na vida quotidiana, os gramofones, a telefonia e o cinema ocuparam o lugar da prática musical ao piano, que se manteve de forma residual como lembrança de uma conservadora e requintada educação.

BIBLIOGRAFIA

- 1913 – *Almanach Illustrado do Diario da Madeira* (1912). Funchal: Diario da Madeira
- A. J. D. D. & M. R. de M. (1854). *Coloquial Portuguese, or the words & phrases of every day life, compiled from dictation and conversation, for the use of English visitors in Madeira*. Funchal: Typographia da Ordem.
- “A Arquiduquesa Carlota e as suas impressões de viagem”. In *Arquivo Histórico da Madeira*, João Cabral do Nascimento (Coord.) (1951), Vol 9.º, N.º 1. Funchal: Câmara Municipal, pp. 88-101.
- “A Música Sacra na Madeira”. In *Das Artes e da História da Madeira*, Vol. I N.º 6 (Março-Abril de 1951). Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira, pp. 32-33.
- AAVV (c. 1880). [Compilação de Peças para a Viola de Diversos Autores]. [Funchal], Ms., coleção particular de Manuel Morais.
- AGAWU, Kofi (2009). *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford university Press.
- Almanach de Lembranças Madeirense* (1909). Lisboa: Typ Mendonça.
- Almanach Insulano para Açores e Madeira para o anno de 1874* (1873). Angra do Heroísmo: Typ. de A Terceira.
- Anuário Turístico da Madeira* (1939). Lisboa: Empresa do Anuário Comercial.
- ARAGAO, António (1987). *Para a História do Funchal*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura.
- AVEZAC, M. (1848). *L’Univers, Histoire et Description de Tous le Peuples. Iles de L’Afrique*. Paris: Firmin Didot Frères.
- BARRAL, F.A. (1854). *Noticia sobre o Clima do Funchal e sua influencia no Tratamento da Tísica Pulmonar*. Arquivo Regional da Madeira
- BARROS, Fátima, coord. (2005). *Luiz Peter Clode e o Espólio Legado ao Arquivo Regional da Madeira*. Funchal: Arquivo Regional da Madeira.
- BENT, Ian, ed. (2005). *Music theory in the age of Romanticism*. New York: Cambridge University Press.
- BENT, Ian, ed. (2004). *Music Analysis in the Nineteenth Century, Volume I. Fugue, Form and Style*. New York: Columbia University.
- BLASIUS, Leslie David (2005). “The Mechanics of Sensation and the Construction of the Romantic Musical” Experience”. In *Music theory in the age of Romanticism*, Ian Bent (coord.). New York: Cambridge University Press.
- BLOXAM, James Mackenzie (1855). *The Climate of the Island of Madeira*. London: T. Richards.

- BOMTEMPO, João Domingos (1979). *Elementos de musica e methodo de tocar piano forte*. Lisboa: Dir.-Geral do Património Cultural.
- BORGES, Maria José (2002). “A cultura literária, artística e musical”. In *Nova História de Portugal*, direcção de Joel Serrão e A. H. de Oliveira Marques, Vol. IV, *Portugal e a regeneração*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 392-410.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopes (1962). *Dicionário de Musica: ilustrado*, 2 vols. Lisboa: Cosmos.
- BOWDICH, Thomas Edward (1825). *Excursions in Madeira and Porto Santo, During the Autumn of 1823*. London, George B. Whittaker.
- BRANCO, Luís de Freitas (1963). “Músicos Madeirenses”. In *Das Artes e da História da Madeira*, Nº 33, pp. 48-49.
- BRITO, Manuel Carlos de e CRANMER, David (1990). *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- BURNS, Martha Dennis (2002). “The Piano Lesson”. In *Piano Roles: A New History of the Piano*, James Parakilas (coord.). Yale: Nota Bene, pp. 110-149.
- CABRAL, Manuel Joaquim Monteiro (c. 1850). [Colectânea de Peças para Machete]. [Funchal], Ms., colecção particular de Manuel Morais.
- CALDEIRA, Abel Marques (1964). *O Funchal no primeiro quartel do século XX: 1900-1925*. Funchal: [s.n.].
- CAMACHO, Liliana (2010). *Espaços de Divertimento no Funchal em 1888*, inédito. Câmara Municipal do Funchal (1954). *Orçamento Ordinário da Receita e Despesa para o Ano Económico de 1954*. Funchal. Tipografia Esperança.
- “Canzone.” In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04805> (acedido em 5 de Janeiro de 2011).
- CARDOSO, Agostinho (1964). *A Madeira e o Turismo Nacional*. Funchal. Arquivo Regional da Madeira.
- CARITA, Rui e MELLO, Luís de Sousa (1988). *100 Anos do Teatro Municipal Baltazar Dias*. Funchal: Câmara Municipal.
- CARVALHO, Mário Vieira de (1993). *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistema sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- CASTRO, Paulo Ferreira de e NERY, Rui Vieira (1991). *História da Música*. Lisboa: Commissariado para a Europália 91: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Catalogo Geral da Estação de Verão* (1914). Porto: Grandes Armazens Hermínios.
- ČERNUŠÁK, Gracian et al (s.d). “Polka.” In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22020> (acedido em 5 de Setembro de 2009).
- Clarissas na Madeira – Uma presença de 500 anos* (2000). Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico.
- CHANAN, Michael (2002). “The Piano in the Plugged-In World”. In *Piano Roles – A New History of the Piano*, James Parakilas (coord.). Yale: Nota Bene, pp. 311-320.

- CHASE, Gilbert (1992). *America's Music: From the Pilgrims to the Present*. University of Illinois Press.
- CHUA, Daniel (1999). *Absolute Music and the Construction of Meaning*. Cambridge: University Press.
- CLARA, Isabel Santa (2008). “Olhar a Música. Uma Perspectiva sobre a Iconografia Musical na Madeira”. In *A Madeira e a Música: Estudos (c. 1508-c. 1974)*, Manuel Morais, (coord.). Funchal: Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, pp. 131-186.
- CLODE, Luiz Peter (1983). *Registo Bio-Bibliográfico de Madeirenses, sécs. XIX e XX*. Funchal: Caixa Económica.
- CLODE, Luiz Peter (1952). *Registo genealógico de famílias que passaram à Madeira*. Funchal: Tipografia Comercial.
- CLODE, Luís Peter (1949). “A Verdadeira História da Sociedade de Concertos da Madeira”. In *Das Artes e da História da Madeira*, Suplemento ao n.º 4995 de “O Jornal” (6 de Março de 1949).
- CLODE, João José Edward (2000). *Contribuição para uma biografia de William Edward Clode*. Funchal.
- COLLINGWOOD, Robin G. (2001). *A Ideia de História*. Lisboa: Editorial Presença.
- COOK, Nicholas (1987). *A Guide to Musical Analysis*. New York: G. Braziller.
- CRUZ, Gabriela Gomes da (1992). *The piano variations and fantasias of João Domingos Bomtempo*, dissertação de mestrado apresentada à Universidade do Texas. Austin: The University of Texas.
- CYMBRON, Luísa (2006). “À descoberta das ilhas: os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista”. In *Insulana*. Órgão do Instituto Cultural de Ponta Delgada, 62, pp. 107-122.
- CYMBRON, Luísa e BRITO, Manuel Carlos de (1992). *História da Música Portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- CZERNY, Carl (1848). *School of Pratical Composition*. London: Messrs Robert Cocks & Co.
- D'INDY, Vincent (1912). *Cours de Composition Musicale*. Paris: Durand Éditeurs.
- DAMSCHRODER, David (2008). *Thinking About Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. USA: Cambridge University Press.
- DEMBLETON, Dennis (1882). *A Visit to Madeira in the Winter 1880-81*. London: J. & A. Churchill.
- DODERER, Gerhard, ed. (2006). *Sonate da Címbalo di Piano e Forte – Lodovico Giustini di Pistoia*, fac-simile da edição de 1732. Academia Brasileira de Música.
- DODERER, Gerhard, ed. (1984). *Modinhas luso-brasileiras*. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian.
- DODERER, Gerhard, ed. (1981). *12 sonatas para cravo*. Lisboa: Fundacao Calouste Gulbenkian.
- DORTIER, Jean-François, coord. (2006). *Dicionário das Ciências Humanas*. Lisboa: Climepsi Editores.

- DOWNES, Stephen. "Mazurka." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18193> (acedido em 31 de Dezembro de 2009).
- DRABKIN, William (s.d.). "Fantasia" In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40048> (acedido em 5 de Janeiro de 2011).
- DUBOIS, Jean et al. (2011). *Dicionário de Lingüística*. São Paulo. Editora Pensamento-Cultrix.
- DUBY, Georges e ARIÈS, Philippe (1990). *História da Vida Privada: Da Revolução à Grande Guerra*. Porto: Edições Afrontamento.
- DUNSTAN, Ralph (1909). *The Composer's Handbook: A Guide to the Principles of Musical Composition*. London: J. CURWEN & SONS, Ltd.
- DURAND, Émile (1899). *Traité de composition musicale*. Paris: Alphonse Leduc.
- DURAND, Émile (1897). *Tratado Completo de Harmonia Theorica e Practica*. Paris: Alphonse Leduc, Émile Leduc, P. Bertrand et Cie.
- EINSTEIN, Alfred (1947). *Music In The Romantic Era: A History of Musical Thought in the 19 th Century*. New York: W.W.Norton & Company. Inc.
- ELIAS, Norbert (1993). *A sociedade dos indivíduos*. Lisboa: Dom Quixote.
- ESPOSITO, Francesco (2001). "O sucesso de Verdi na música pianística: as edições musicais lisboetas do século XIX". In *Verdi em Portugal, 1843-2001: exposição comemorativa do centenário da morte do compositor: catálogo*. Lisboa: Biblioteca Nacional; Teatro Nacional de São Carlos, pp. 41-58.
- ESTEIREIRO, Paulo, coord. (2008a). *50 Histórias de Músicos na Madeira*. Funchal: Associação de Amigos do GCEA.
- ESTEIREIRO, Paulo (2008b). "O repertório dos bailes funchalenses na 2.ª metade do século XIX: As composições e orquestrações de Anselmo Serrão e Augusto Miguéis". In *A Madeira e a Música*, Manuel Morais (coord.). Funchal: 500 Anos, pp. 509-531.
- ESTEIREIRO, Paulo, coord. (2008c). *A Música para Piano na Madeira = The Music for Piano in Madeira*, CD-Rom+Áudio. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais e Gabinete Coordenador de Educação Artística.
- ESTEIREIRO, Paulo (2008d). *Músicos Interpretam Camões: Canções sobre poemas de Camões na primeira metade do século XX*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Fundação Calouste Gulbenkian.
- ESTEIREIRO, Paulo (2007). "Sinfonias religiosas madeirenses: O processo de recuperação de quatro sinfonias dedicadas a Santa Cecília". In *Revista Xarabanda*. Funchal: Associação Musical e Cultural Xarabanda.
- ESTEIREIRO, Paulo, coord. (2006). *A Regionalização do Currículo de Educação Musical no 2.º Ciclo do Ensino Básico*. Funchal: Secretaria Regional de Educação.
- F.S.M. (1855). *Aclamação: O Snr. D. Pedro V*. Funchal: Tipografia da Ordem.
- FERNANDES, Danilo (2001). *Danças e bailados no folclore madeirense: origens e mitos*. Funchal: Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova.
- FERNANDES, Danilo José (1999). *O Folclore em Eventos Sociais entre 1850 e 1948*. Funchal: Grupo de Folclore e Etnográfico da Boa Nova.

- F.M. (1949). “Um Sarau Musical, em 1866, no Funchal”. In *Das Artes e da História da Madeira*, Suplemento ao N.º 5106 de “O Jornal” (23 de Julho de 1949).
- FRANÇA, Isabella de (1970). *Jornal de Uma Visita à Madeira e a Portugal (1853-1854)*. Funchal, Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal.
- FREITAS, António Aragão de e VIEIRA, Gilda França (1984). *Madeira Investigação Bibliográfica – Catálogo por Assuntos II*. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- FREITAS, Manuel Pedro S. (2008). “Grupos Musicais Madeirenses entre 1850 e 1974”. In *A Madeira e a Música: Estudos [c. 1508-c. 1974]*, Manuel Morais (coord.). Funchal: Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, pp. 394-505.
- FREITAS, Manuel Pedro S. (2006). “Notas [Musicais] Soltas”. In *Girão*, Vol II, N.º 3 (2.º semestre de 2006). Câmara de Lobos: Câmara Municipal, pp. 73-116.
- FREITAS, Tertuliano Toribio de (1823). *Sentença*. Lisboa. Regia.
- GOETSCHUIS, Percy (1882). *The Material Used in Musical Composition*. New York: G. Schirmer.
- GOETSCHUIS, Percy (1898). *The Homophonic Forms of Musical Composition*. New York: G. Schirmer.
- GOETSCHUIS, Percy (1904). *Lessons in Musical Form*. Boston: Oliver Ditson.
- GOFFMAN, Erving (1993). *A apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio d’Água.
- GOIS, Fernando L. (1977). *Aspectos Económico-Sociais do Meio Rural Madeirense. Funchal*. Arquivo Regional da Madeira.
- GOMES, João dos Reis (1919). *A Música e o Teatro*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A M. Teixeira.
- GOODRICH, A. J. (1889). *Complete Musical Analysis*. The John Church Co.
- GOODRICH, A. J. (1893). *Goodrich’s Analytical Harmony: a Theory of Musical Composition from the Composers Standpoint*. The John Church Co.
- GOUVEIA, Horácio Bento de (1953). *O homem, a música e o ambiente*. Funchal: Tip. Esperança.
- GOUVEIA, Horácio Bento de (1966). *Canhenhos da Ilha*. Funchal. Arquivo Regional da Madeira.
- GRAÇA, Fernando Lopes (1984). “Pequena História da Música de Piano”. In *Opúsculos*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 213-293.
- GUERRA, Jorge Valdemar (2002). “A Casa da Ópera do Funchal: Breve Memória”. In *Islenha*, N.º 11 (Jul.-Dez. 1992). Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- HANON, C. L. (1967). *Le Pianiste Virtuose en 60 exercices*. Bruxelles, (s.n.).
- HATTEN, Robert S. (2004). *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana University Press.
- HEREDIA, A. C. (1888). *Observações sobre a Situação Económica da Madeira e sobre Reformas Agrárias*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira.
- HILDEBRANDT, Dieter (1999). *Piano Forte – A Social History of the Piano*. New York: George Braziller.
- HUTCHEON, J. Edith (1928). *Things seen in Madeira*. London: Seeley, Service & Co. Limited.

- JARDIM, Alberto Figueira (1968). “O Piano”. In *Das Artes e da História da Madeira*, ANO XVIII, VOL. VIII, N.º 38. Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira, pp.7-9.
- JARDIM, Alberto Figueira (1960). *As Artes Novas e o Conceito do Belo*. Funchal: [s. n.].
- JOHNSON, James Yate (1885). *Madeira Its Climate and Scenery: a Handbook for Invalid and Other Visitors*. London: Dulau & Co.
- KIMBER, Marian Wilson (2004). “From the Concert Hall to the Salon: The Piano Music of Clara Wieck Schumann and Fanny Mendelssohn Hensel”. In *Nineteenth-Century: Piano Music*, Larry Todd (coord.). New York; London: Routledge Studies, pp. 316-355.
- KIRBY, F.E. (1995). *Music for Piano – A Short History*. América: Amadeus Press, LLC.
- KITSON, Charles Herbert (1914). *The Evolution of Harmony: a Treatise on the Material of Musical Composition, its Gradual Growth and Elementary Use*. Oxford: Clarendon Press.
- KRAMER, Lawrence (2002). *Musical Meaning: Toward a Critical History*. Berkeley: University of California Press.
- La Creación Musical en Canarias*, CD-10: Sinfonias de Carlos Guigou (s.d.). <http://www.elmuseocanario.com/site/publicaciones/rals/contenitrals.php> (accedido em 31/10/2008).
- LACERDA, Francisco de (1994). *Folclore da Madeira e Porto Santo*. Lisboa: Edições Colibri.
- LAMB, Andrew (s.d.). “Quadrille”. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22622> (accedido em 28 de Dezembro de 2008).
- LAMB, Andrew (s.d.). “Waltz (i).” In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29881> (accedido em 23 de Dezembro de 2008)
- LARUE, Jan (2008). *Guidelines for Style Analysis*. Michigan: Harmonie Park Press.
- LEMAY, Gaston (1881). *A Bord de la Junon*. Paris: G. Charpentier.
- LETHBRIDGE, Alan (1924). *Madeira. Impressions and Associations*. London: Methuen & Co. Ltd.
- LOESSER, Arthur (1990). *Men, Women and Pianos – A Social History*. New York: Dover Publications, Inc. (Original work published 1954).
- MANTEGAZZA, P. (1882). *Une Journée a Madère*. Paris: C. Reinwald.
- MARTINS, João Augusto (1891). “Madeira, Cabo Verde e Guiné. O Desembarque. Mulheres da Madeira”. In *Arquivo Histórico da Madeira*, João Cabral do Nascimento (coord.) (1950). Funchal: Câmara Municipal, pp. 66-68.
- MELLO, Luís de Sousa (1992). “E os líricos vieram...”. In *Isleña*, N.º 11 (Jul.-Dez. 1992). Funchal: Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Direção Regional dos Assuntos Culturais, pp. 16-20.
- MENDONÇA, Duarte Miguel Barcelos (2008). “O Tenor Madeirense Lomelino Silva (1892-1967). Os anos dourados de uma carreira ímpar no mundo do canto

- lírico”. *A Madeira e a Música: Estudos (c. 1508-c. 1974)*, Manuel Morais (coord.). Funchal: Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, pp. 227-346.
- MENEZES, Servulo Drummond de (1849). *Uma Época Administrativa da Madeira e Porto Santo*. Funchal: Typ. Nacional.
- MENEZES, Servulo Drummond de (1850). *Uma Época Administrativa da Madeira e Porto Santo*. Funchal. Typ: Nacional.
- MICHELS, Ulrich (2007). *Atlas de Música II*. Lisboa: Gradiva
- MICHELS, Ulrich (2003). *Atlas de Música I*. Lisboa: Gradiva
- MONELLE, Raymond (2006). *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.
- MONELLE, Raymond (2000). *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- MORAIS, Manuel, coord. (2008). *A Madeira e a Música: Estudos [c. 1508-c. 1974]*. Funchal: Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”.
- MORAIS, Manuel, ed. (2003). *Cândido Drummond de Vasconcelos: Coleção de peças para Machete (1846)*, estudo e rev. Manuel Morais. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- MORAIS, Manuel, ed. (2000). *Modinhas, Lunduns e Cançonetas com Acompanhamento de Viola e Guitarra Inglesa (sécs. XVIII-XIX)*, Seleção, revisão e notas de Manuel Morais. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- MORAIS, Manuel (1997). “Notas sobre os instrumentos populares madeirenses: Machete, Rajão, Viola de arame e Viola Francesa”. In *Revista Xarabanda*, nº 12 (2º semestre 1997), pp. 11-3.
- MOSCHELES, Ignaz (s.d.). *Studien für Klavier – zu zwei Händen*, Op. 70. Leipzig: Edition Peters.
- NASCIMENTO, João Cabral do, coord. (1951). *Arquivo Histórico da Madeira*, Vol 9.º, N.º 1. Funchal: Câmara Municipal
- NASCIMENTO, João Cabral do, coord. (1950). *Arquivo Histórico da Madeira*, Vol. VIII. Funchal: Câmara Municipal.
- NASCIMENTO, João Cabral, coord. (1949). *Arquivo Histórico da Madeira*. Funchal: Câmara Municipal.
- NÓBREGA, Cyriaco de Brito (1901). *A Visita de Suas Majestades os Reis de Portugal ao archipelago madeirense: narração das festas*. Funchal: Typ. “Esperança”.
- NOGUERA, Flavio M. (s.d.). “Sivori, Camillo”. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/25909> (acedido em 5 de Janeiro de 2011).
- Novo methodo para aprender fácil, e solidamente a executar musica vocal, e tocar piano forte: oferecido a Mocidade Portuguesa por hum amante da dicta arte, discipulo do senhor Padre Mestre José Marques E. Silva* (1836). Lisboa: Officina D’Antonio Rebello.
- “O Recital de Ângela Gouveia”. In *Das Artes e da História da Madeira*, Ano 1955, Vol. IV, N.º 19 e 20. Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira, pp. 93-94.

- OLIVEIRA, A. Lopes de (1969). *Arquipélago da Madeira, Epopeia Humana*. Braga: Editora Pax.
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de (1982). *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- “One-step”. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/20350> (acedido em 10 de Junho, 2010).
- PALMER, H. R. (1876). *Theory of Music: Being a Practical Guide to the Study of Thorough-Bass, Harmony, Musical Composition and Form*. Cincinnati: The John Church CO.
- PALMER, W. & Halford, M. (1978). *The Romantic Era: An Introduction to the Piano Music*. The United States: Alfred Publishing.
- PARAKILAS, James (2002). *Piano Roles – A New History of the Piano*. Yale: Nota Bene.
- PEREIRA, Eduardo C.N. (1989). *Ilhas de Zargo*, 2 vols. Funchal: Câmara Municipal.
- PINTO, Rui Magno (2010). *Virtuosismo para Instrumentário de Sopra em Lisboa (1821-1870)*. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- PINTO, Rui Magno (2008). “Duarte Joaquim dos Santos”, “Júlia de França Neto”, “Amélia Augusta de Azevedo”. In *50 Histórias de Músicos na Madeira*. Funchal: Associação de Amigos do Gabinete Coordenador de Educação Artística.
- PINTO, Rui Magno (2007). *Subsídios para a história da música na Madeira*, inédito.
- PINTO, Rui Magno (2006). *Sociedade Philarmónica: um olhar sobre a prática musical da cidade do Funchal*, (inédito).
- PLANTINGA, Leon (2004). “The Piano and the Nineteenth Century”. In *Nineteenth-Century: Piano Music*, Larry Todd (coord.). New York; London: Routledge Studies, pp. 1-15.
- POPPER, Karl (1999). *O mito do contexto: em defesa da ciência e da racionalidade*. Lisboa: Edições 70.
- PORTO DA CRUZ, Visconde do (1959). *As danças e as músicas madeirenses*. Aveiro: [s. n.].
- PORTO DA CRUZ, Visconde (1954). *Trovas e cantigas madeirenses*. Funchal: Edição de Autor.
- PORTO DA CRUZ, Visconde (1951). *Notas & Comentários para a História Literária da Madeira. II Volume. 2.º Período – 1820-1910*. Funchal: Câmara Municipal.
- PORTO DA CRUZ, Visconde de (1930). *Aspectos Agrícolas e Industriais da Madeira*. Funchal: Tip. “Diário da Madeira”.
- QUARRY, Edmund (1920). *Dictionary of Musical Compositions and Composer*. London: George Routledge & Sons; New York: E. P. Dutton & CO.
- RATNER, Leonard Gilbert (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- REICHA, Anton (2000). *Treatise on Melody*. Hillsdale, Ny: Pendragon Press. (Original work published 1814).
- REIS, M. Pestana (1913). *Canções de Tristes*. Funchal: Typ. do “Diário da Madeira”.

- RIBEIRO, Orlando (1985). *A ilha da Madeira até meados do século XX*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- RIPIN, Edwin M. (1988). "History of the Piano". In *The Piano*. New York: W. W. Norton.
- RODRIGUES, RH, (1955). *Questões Económicas, 2º Tomo, A Madeira no Plano da Economia Nacional*. Funchal-Madeira. Biblioteca Municipal do Funchal
- ROSA, J. Fernandes e FERNANDES, J. Pulquerio (1930). *Catástrofe de Câmara de Lobos "A Vaga da Morte"*. Funchal. Tipografia do Diário da Madeira.
- ROSEN, Charles (1995). *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- ROTHSTEIN, Edward (1990). "Foreword". In *Men, Women and Pianos: A Social History*. New York: Dover.
- RUA, Maria Amélia Machado (2010). *O Orfeão Madeirense: das origens a 1957*. Coimbra: Dissertação de mestrado em Estudos Artísticos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- SAMSON, Jim (2007). *The Cambridge Companion to Chopin*. New York: Cambridge University Press
- SAMSON, Jim (1992). *Chopin: The Four Ballades*. USA: Cambridge University Press.
- SANTOS, Carlos M. (1942). *Trovas e Bailados da Ilha da Madeira*. Funchal: Edição da Delegação de Turismo do Funchal.
- SANTOS, Carlos M. (1938). *Tocares e Cantares da Ilha*. Funchal: Edição de Autor.
- SARDINHA, Vítor e CAMACHO, Rui, (2006). *Noites da Madeira*. Funchal: Diário de Notícias da Madeira.
- SARDINHA, Vítor e CAMACHO, Rui, (2001). *Rostos e Traços das Bandas Filarmónicas Madeirenses*. Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- SARMENTO, Alberto Artur (1966). "Teatros Antigos na Madeira". In *Das Artes e da História da Madeira*, 1966, Vol. VII, N.º 37. Funchal: Sociedades de Concertos da Madeira, pp. 81-94.
- SARMENTO, Alberto Artur (1965). "Santa Cecília: Protectora da música da Madeira em 1844". In *Das Artes e da História da Madeira*, (n.º 35). Funchal: Sociedades de Concertos da Madeira, pp. 29-30.
- SARMENTO, Alberto Artur (1951). "O Natal na Madeira quando eu era estudante". In *Das Artes e da História da Madeira*, Vol. II, N.º 9 (Novembro-Dezembro de 1951). Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira, pp. 1-3.
- SARMENTO, Alberto Artur (1948). "O Domingo na Vila em Machico". In *Das Artes e da História da Madeira*, 3 de Julho de 1949. Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira, pp. 259-261.
- SARMENTO, Alberto Artur (1943). "O Piano Velho". In *Redemoinho de Folhas*. Funchal: Tipografia "Eco do Funchal", pp. 13-18.
- SARMENTO, Alberto Arthur (1941). *As pequenas indústrias da Madeira*. Funchal. Diário de Notícias.
- SARMENTO, Alberto Arthur (1941). "Imperatriz Isabel da Áustria". In *As pequenas indústrias da Madeira*. Funchal. Diário de Notícias.

- SARMENTO, Alberto Arthur (1908). *O Funchal: Quadricentenário da Elevação do Funchal á Cathegoria de Cidade 1508-1908*. Funchal: Typ. do “Heraldo da Madeira”.
- SARRAUTE, Jean-Paul, pref. (1980). *Obras para Piano* de João Domingos Bomtempo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- SCHONBERG, Arnold (1970). *Fundamentals of Musical Composition*. London, Boston: Faber and Faber.
- SCHONBERG, Harold C. (1988). “Pianists”. In *The New Grove – The Piano: The New Grove Musical Instruments Series*. New York: W.W.Norton & Company.
- SERRÃO, Joel (2002). *Portugal e a Instauração do Liberalismo*, Coord. A. H. de Oliveira Marques, (Colecção: Nova História de Portugal; N° 9). Lisboa: Editorial Presença.
- SILVA, António Ribeiro Marques da (1994). *Apontamentos sobre o quotidiano madeirense*. Lisboa: Caminho.
- SILVA, Fernando Augusto da (1946). *Subsídios para a História da Diocese do Funchal*. Funchal. Tip. De “O Jornal”.
- SILVA, João Arnaldo Rufino da (2006). “Um Século de Música Religiosa na Madeira”. In *Isleña*, n.º 39. Funchal: DRAC, pp. 4-34.
- SILVA, João Arnaldo Rufino da (2005). “Anselmo Baptista de Freitas Serrão”. In *Girão*. Câmara de Lobos: Câmara Municipal. Vol II, n.º 1 (1.º semestre de 2005), pp. 33-38.
- SILVA, João Arnaldo Rufino da (1998). *Cânticos Religiosos do Natal Madeirense*. Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- SILVA, Marianna Xavier da (1883). *Na Madeira – Oferendas*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- SILVA, Padre Fernando Augusto da e MENESES, Carlos Azevedo (1978). *Elucidário Madeirense*, 3 vols. Funchal: Secretaria Regional de Educação e Cultura.
- SOUSA, Álvaro Manso de (1949). “Os Comicos Panizza”. In NASCIMENTO, João Cabral do (Coord.). *Arquivo Histórico da Madeira, Vol. VII*. Funchal: Câmara Municipal.
- SOUSA, Ana Madalena Trigo de (2009). “A Elite Municipal do Funchal, Ponta do Sol e Porto Santo: Identificação e Perfil Sócio-Económico (1834-1878)”. In *Anuário 2009*, coordenação de Alberto Vieira. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico, pp. 515-657.
- SOUSA, João José Abreu de (1989). *O Movimento do Porto do Funchal e a Conjuntura da Madeira de 1727 a 1810: alguns aspectos*. Funchal: Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração – Direcção Regional dos Assuntos Culturais.
- STEIN, Leon (1979). *Structure & Style: The Study and Analysis of Musical Forms*. United States: Summy-Birchard Inc.
- TAYLOR, Ellen M. (1882). *Madeira: Its Scenery, and how to see it*. London: Edward Stanford, 55, Charing Cross, S.W.
- TAYLOR, Fitch W. (1840). *The Flagship: a voyage around the world, in the United States Frigate Columbia*. New York: D. Appleton & Co.

- TEMPERLEY, Nicholas (s.d.). "Character piece." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1302> (acedido em 5 de Janeiro de 2011)
- TODD, Larry (2004). *Nineteenth-Century: Piano Music*. New York; London: Routledge Studies.
- TORRES, Jorge (1995). *Para uma Bibliografia Madeirense – Cultura Tradicional*. Funchal: Secretaria Regional de Educação.
- TROTTER, T. H. Yorke (1911). *Constructive Harmony: Together with a Book on Form*. London: Bosworth.
- VAKCEL, Platão de (1948). "Alguns traços da história da música na Madeira". In *Das Artes e da História da Madeira*, Suplemento ao n.º 4918 de "O Jornal" (28 de Novembro de 1948), pp. 33-36.
- VARELLA, Fr. Domingos de S. José (1806). *Compendio de Musica, Theorica, e Pratica, que contem Breve Instrucção para tirar Musica, Lições de Acompanhamento em Orgao, Cravo, Guitarra, ou qualquer outro instrumento, em que se pôde obter regular harmonia*. Porto: Typ. Antonio Alvarez Ribeiro.
- VASCONCELOS, Joaquim de (1870). *Os Músicos Portuguezes: biographia-bibliographia*. Porto: Imprensa Portuguesa.
- VIEIRA, Alberto (2002), *Notas Soltas. O Quotidiano Madeirense*, Funchal, CEHA-Biblioteca Digital, disponível em: <http://www.madeira-edu.pt/Portals/31/CEHA/bdigital/avieira/2002-quotidiano.pdf> (Acedido em 15 de Setembro de 2009).
- VIEIRA, Alberto, coord. (2001). *História da Madeira*. Funchal: Secretaria Regional de Educação.
- VIEIRA, Alberto (1995). *A Companhia Portuguesa Radio Marconi Na Madeira. 1922-1995*. Funchal: CPRM.
- VIEIRA, Ernesto (1900). *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- VIEIRA, Ernesto (1899). *Diccionario Musical: ornado com gravuras e exemplos de musica*. 2.ª ed. Lisboa: Lambertini.
- VILHENA, Maria da Conceição (1992). "Estrangeiros na Madeira: Platon de Waxel, um russo apaixonado pela cultura portuguesa". In *Islenha*, n.º 11 (Jul.-Dez. 1992). Funchal: Direcção Regional dos Assuntos Culturais, pp. 5-15.
- WAKCEL, P. (1949). "A Música em Portugal: Apontamentos para a História da Música em Portugal, Segunda Parte". In *Das Artes e da História da Madeira*, Suplemento ao n.º 5046 de "O Jornal" (8 de Maio de 1949). Funchal: Sociedade de Concertos da Madeira: 204-205.
- WESTRUP, Jack et al (s.d.). "Aria." In *Grove Music Online*. Oxford Music Online, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43315> (acedido em 5 de Janeiro de 2011).
- WINTER, Robert (1988). "Piano Music". In *The Piano*. New York: W. W. Norton.
- WHITE, Robert (1850). *Madeira, its climate and scenery, containing medical and general information for invalid and visitors; a tour of the island, etc; and na appendix*. London: Cradock & Co. Paternoster Row; and F. Wilkinson & Co. Madeira.
- WORTLEY, Lady Emmeline Stuart (1854). *A Visit to Portugal and Madeira*. London: Chapman da Hall.

Imprensa periódica

Boletim Eclesiástico da Madeira

(A) *Chronica*

(O) *Clamor Publico*

Correio da Madeira

(O) *Defensor da Liberdade*

(O) *Defensor*

Diário da Madeira

Diário de Notícias

Estrella Literaria

(A) *Flor do Oceano*

(O) *Funchalense Liberal*

(A) *Gazeta da Madeira*

Girão

Illustração portugueza

Islenha

Jornal da Madeira

(A) *Madeira Liberal*

(O) *Madeirense*

(A) *Onda*

(A) *Ordem*

(O) *Oriente do Funchal*

(O) *Patriota Funchalense*

(O) *Popular*

(O) *Progressista*

Re-nhau-nhau

(O) *Regedor*

Quinzena Religiosa da Ilha da Madeira

(A) *União*

(A) *Verdade*

(A) *Voz do Povo*

Xarabanda

Partituras

Arquivo da Associação Musical e Cultural Xarabanda.

Madeira Cotillions, Ricardo Porfírio d'Afonseca; *Fumadores*, Dário Florez

Arquivo de Música Escrita da RTP.

A Little Kiss: One Step, Edmundo da Conceição Lomelino

Arquivo Recreio Musical União da Mocidade.

Vallsas 1 e 2, Duarte Joaquim dos Santos; *Valsa*, Ricardo Porfírio d'Afonseca;

Fantazia, Ricardo Porfírio d'Afonseca; *Canzoncina Il Sogno Amoro*, António

José Bernes; Polca *Boas Festas*, Nuno Lino.

Biblioteca de Vila Viçosa.

Maderoise, Suite de *Valsas*, Nuno Graceliano Lino.

Biblioteca da Direção de Serviços de Educação Artística e Multimédia.

Waltz, João Fradesso Belo; Polca-Mazurca *La Constancia*, Francisco de Villa y Dalmau; *Vilancete*, Sheila Power; Fado *Saudades de Coimbra*, Dário Florez.

Biblioteca Nacional.

Recordações de Cintra, Amélia Augusta de Azevedo; *Alma Minha*, Amélia Augusta de Azevedo

British Library.

Madeira Quadrilles, Duarte Joaquim dos Santos

Coleção Lúcia Brazão.

Fado do Desespero, Fernando Clairouin

Espólio Croner de Vasconcelos.

Nuvens, Mathilde Sauvayre da Câmara

Espólio Maria Adelaide Meneses.

Souvenir de Madere – Rapsódia de Canções Populaires, Philippe Fernandes Madeira

Lista de quadros

Quadro 1 – Comparação de conceitos sobre melodia: Reicha (2000) e Durand (1899)	40
Quadro 2 – Comparação de conceitos relativos às componentes da melodia	45
Quadro 3 – Comparação de caracteres temáticos: Goodrich, Durand e Corder	49
Quadro 4 – Títulos dos periódicos utilizados e indicação dos anos consultados	57
Quadro 5 – Peças com piano para análise e respectiva proveniência	59
Quadro 6 – Lista de obras com piano de Frei José Marques e Silva (1770-1837)	69
Quadro 7 – Anúncios de aluguer de pianos em periódicos funchalenses (1841-1852)	74
Quadro 8 – Anúncios de vendas de Pianos no Funchal (1827-1857)	76
Quadro 9 – Sociedades e clubes madeirenses do século XIX	95
Quadro 10 – Beneficiários dos concertos de beneficência: década de 1850	97
Quadro 11 – Concertos públicos na <i>Sala da Escola Lancasteriana</i> (1847-1873)	105
Quadro 12 – Espaços do Funchal onde se realizaram concertos públicos	107
Quadro 13 – Espaços públicos com grupos musicais a actuar (1905-1919)	108
Quadro 14 – Lista de grupos musicais profissionais (1897-1922)	110
Quadro 15 – Professores de piano no Funchal (1812-1880)	128
Quadro 16 – Professores de piano no Funchal (1880-1927)	129
Quadro 17 – Arranjos para piano a 4 mãos na Colecção Luiz Peter Clode	138
Quadro 18 – Lista de obras musicais com piano de Nuno Graceliano Lino	144
Quadro 19 – Danças cultivadas no Funchal (1820-1930)	149

Quadro 20 – Músicos na Madeira que se dedicaram à composição de valsas	151
Quadro 21 – Esquema formal da <i>Waltz</i> de João Fradesso Belo	154
Quadro 22 – Oposição expressiva: valsa de Fradesso Belo	157
Quadro 23 – Esquema formal da <i>Vallssa 1</i> de Duarte Joaquim dos Santos	160
Quadro 24 – Oposição expressiva na <i>Vallssa 1</i> de Duarte dos Santos	163
Quadro 25 – Esquema formal da <i>Vallssa 2</i> de Duarte Joaquim dos Santos	163
Quadro 26 – Oposições expressivas na <i>Vallssa 2</i> de Duarte dos Santos	168
Quadro 27 – Estrutura formal da suite de <i>valsas Maderoise</i> de Nuno Lino	169
Quadro 28 – Comparação entre modelo de quadrilhas	178
Quadro 29 – Relações entre desenhos melódicos iniciais	180
Quadro 30 – Plano formal da figura 1	182
Quadro 31 – Relações entre membros: composição <i>Madeira Cotillions</i>	185
Quadro 32– Estrutura formal de <i>La Carolina</i> , de Duarte dos Santos	188
Quadro 33 – Estrutura Formal da Polca <i>A Boas Festas</i> de Nuno Lino	190
Quadro 34 – Oposição central da peça entre <i>Orquestra</i> e <i>Aria</i>	197
Quadro 35 – Oposição expressiva e respectivas correlações musicais	199
Quadro 36 – Comparação formal: <i>La Constancia</i> e <i>Recordações</i> <i>de Cintra</i>	200
Quadro 37 – Estrutura formal de <i>A Little Kiss</i>	207
Quadro 38 – Música para canto e piano cultivada no Funchal (1835-1930) ...	212
Quadro 39 – Estrutura formal de <i>Il Sogno Amoroso a Nice</i>	217
Quadro 40 – Estrutura formal de <i>Alma Minha</i> de Amélia Augusta de Azevedo	223
Quadro 41 – Relação entre estrutura musical e estrutura do poema	225
Quadro 42 – Zarzuelas no Teatro Municipal: lista não exaustiva	226
Quadro 43 – Estrutura formal de <i>Nuvens</i> de Matilde Sauvayre da Câmara	229
Quadro 44 – Lista não exaustiva de <i>revistas</i> e <i>operetas</i> madeirenses	231
Quadro 45 – Estrutura formal de <i>Fumadoras</i> de Dário Florez	233
Quadro 46 – Estrutura formal de <i>Saudades de Coimbra</i> de Dário Florez	237
Quadro 47 – Exemplos de composições-lembrança na Madeira	240
Quadro 48 – Exemplos de composições: sugestões literárias extra-musicais no Funchal.....	240

Quadro 49 – Números musicais: <i>Rapsódia sobre Canções Populaire da Madeira</i>	244
Quadro 50 – Transcrições para piano a quatro mãos na Coleção Luiz Peter Clode	253
Quadro 51 – Comparação entre <i>Fantasia em Mib</i> , op. 18 de Hummel e <i>Fantazia</i> de Ricardo Porfírio d’Afonseca	255
Quadro 52 – Oposição entre estilo brilhante e estilo <i>cantabile</i>	260
Quadro 53 – Número de fabricantes: Londres, Paris e Nova Iorque	261
Quadro 54 – Anúncios de vendas de pianos (1841-1849)	262
Quadro 55 – Anúncios de vendas de pianos em 1897	263
Quadro 56 – Anúncios de vendas de pianos no Funchal com indicação da nacionalidade do construtor (1827-1877)	269
Quadro 57 – Anúncios de vendas de pianos com indicação da nacionalidade do construtor (1883-1933)	270
Quadro 58 – Títulos de filmes em que a mulher é o centro da intriga	280

Lista de exemplos musicais

Exemplo Musical 1 – <i>Waltz</i> de João Fradesso: membro 1 ou antecedente do Período 1 (c. 1-4)	155
Exemplo Musical 2 – <i>Waltz</i> de João Fradesso: membro 2 ou consequente do Período 1 (c. 5-8)	155
Exemplo Musical 3 – <i>Waltz</i> de João Fradesso: membro 1 do Período 2 (c. 10-13)	155
Exemplo Musical 4 – <i>Waltz</i> de João Fradesso: membro 2 do Período 2 (c. 14-17)	156
Exemplo Musical 5 – Frase antecedente: membro 1 do período 3: mudança do padrão de acompanhamento (c. 19-22)	156
Exemplo Musical 6 – Frase antecedente: membro 1 do período 4: figuração rítmica na mão direita e melodia em oitavas na mão esquerda (c. 28-31)	157
Exemplo Musical 7 – Período 1 da <i>Vallssa 1</i> de Duarte Joaquim dos Santos (esquema melódico a a' a'') com acentuação típica da <i>mazurca</i>	161
Exemplo Musical 8 – Período 2 da <i>Valssa 1</i> de Duarte Santos (esquema melódico a a' a b) com acentuação e ritmo típicos da <i>mazurca</i> (Michels 2003: 154-155)	161
Exemplo Musical 9 – Período 3 da <i>Vallssa 1</i> de Duarte Santos (esquema melódico a a' a'') b) com ritmo típico da <i>valsa</i>	162
Exemplo Musical 10 – Figuração de Acompanhamento para atribuir intensidade dramática (c. 28-29)	164
Exemplo Musical 11 – Acompanhamento com recorrência a notas duplas em terceiras (c. 46-47)	164
Exemplo Musical 12 – Período 1 da <i>Vallssa 2</i> de Duarte dos Santos em estilo de mazurca (esquema melódico a a' a b – c. 1-8)	165

Exemplo Musical 13 – <i>Mazurca</i> para viola incluída num livro de música manuscrita encontrado no Funchal (c. 1-8) (AAVV c. 1880)	165
Exemplo Musical 14 – Período 2 da <i>Vallssa 2</i> de Duarte dos Santos (esquema melódico a a' b a' b' c – c. 9-17)	166
Exemplo Musical 15 – Período 3 da <i>Vallssa 2</i> de Duarte dos Santos (esquema melódico a a' a'' b – c. 18-27)	166
Exemplo Musical 16 – Período 4 da <i>Vallssa 2</i> de Duarte dos Santos (esquema melódico a b a' c – c. 27-35)	167
Exemplo Musical 17 – Período 5 da <i>Vallssa 2</i> de Duarte dos Santos em estilo de <i>aria</i> (esquema melódico a a' a b – c. 45-53)	167
Exemplo Musical 18 – Introdução da suíte <i>Maderoise</i> marcada por uma marcha de cariz marcial (c. 1-8)	170
Exemplo Musical 19 – Excerto de uma marcha de Mozart retirado do tratado <i>School of Pratical Composition</i> de Czerny (1848: 112)	170
Exemplo Musical 20 – Período antecedente da <i>Valsa n.º 1</i> de <i>Maderoise</i> (c. 20-35)	171
Exemplo Musical 21 – Período consequente da <i>Valsa n.º 1</i> de <i>Maderoise</i> (c. 36-51)	171
Exemplo Musical 22 – Frase antecedente do período 2 da <i>Valsa n.º 1</i> de <i>Maderoise</i> (c. 36-43)	172
Exemplo Musical 23 – Oposição expressiva no <i>Trio de La Constancia</i> de Francisco Dalmau (c. 51-66)	172
Exemplo Musical 24 – Tema principal da <i>valsa n.º 2</i> de <i>Maderoise</i> em estilo de <i>scherzo</i> (c. 36-4)	173
Exemplo Musical 25 – Excerto do tema principal da <i>valsa n.º 3</i> , com acentuação no segundo tempo (c. 125-132)	173
Exemplo Musical 26 – Acompanhamento dominante em <i>Maderoise</i> , em estilo de valsa (c. 20-26)	173
Exemplo Musical 27 – <i>Maderoise</i> : linha melódica adicional duplicada à oitava (c. 36-41)	174
Exemplo Musical 28 – Figuração de acompanhamento baseado numa repetição rítmica de acordes completos (c. 215-221)	174

Exemplo Musical 29 – Período 2 de <i>Pantolon</i> : estrutura simétrica com encadeamento de desenhos a b a b' (c. 9-16)	178
Exemplo Musical 30 – Período 3 de <i>Pastourelle</i> – estrutura periódica com encadeamento de desenhos a b a' c (c. 25-32) ...	179
Exemplo Musical 31 – Período 3 de <i>Été</i> – estrutura periódica com encadeamento de desenhos a a b b c (c. 17-24)	179
Exemplo Musical 32 – Excerto de uma siciliana no <i>School of Pratical Composition</i> de Czerny (1848)	179
Exemplo Musical 33 – <i>Pantolon</i> , Período 1, acompanhamento (c. 1-6), em estilo de scherzo	180
Exemplo Musical 34 – <i>Pantolon</i> , acompanhamento tipo coral (c. 9-14)	181
Exemplo Musical 35 – <i>Pantolon</i> , acompanhamento a combinar linha do baixo com uma repetição rítmica de acordes (c. 25-32)	181
Exemplo Musical 36 – <i>Pantolon</i> , carácter pastoral (c. 25-32)	182
Exemplo Musical 37 – período 1 de <i>L'Ízabel</i> : estrutura periódica com encadeamento de desenhos a b c d (c. 1-8)	184
Exemplo Musical 38 – período 1 de <i>La Carolina</i> : estrutura periódica com encadeamento de desenhos a b a c (c. 1-8), em estilo cantabile	185
Exemplo Musical 39 – <i>L'Augusta</i> , figuração de acordes completos repetidos no acompanhamento (c. 1-4)	186
Exemplo Musical 40 – Excerto de um galope de Strauss retirado de <i>School of Pratical Composition</i> (Czerny 1848: 101)	186
Exemplo Musical 41 – <i>L'Augusta</i> , figuração de acordes em arpejo no acompanhamento (c. 9-13)	186
Exemplo Musical 42 – <i>L'Ízabel</i> , figuração a combinar linha do baixo com repetição rítmica de acordes (c. 17-20)	187
Exemplo Musical 43 – <i>La Julia</i> , figuração ao estilo de valsa (c. 17-20)	187
Exemplo Musical 44 – <i>La Carolina</i> , figuração em arpejo ao estilo de romance (c. 1-4)	187
Exemplo Musical 45 – período antecedente 1 de <i>A Boas Festas</i> : estrutura periódica com encadeamento de desenhos a b a' c (c. 31-38)	191
Exemplo Musical 46 – período consequente 1 de <i>A Boas Festas</i> – estrutura periódica com encadeamento de desenhos a b d d' d'' (c. 13-20)	191

Exemplo Musical 47 – período antecedente do trio de <i>A Boas Festas</i> – estrutura periódica com encadeamento de desenhos a a' b c (c. 31-38)	191
Exemplo Musical 48 – período consequente do trio de <i>A Boas Festas</i> : estrutura periódica com encadeamento de desenhos a a' d d' e (c. 31-38)	191
Exemplo Musical 49 – <i>A Boas Festas</i> , figuração de acordes no acompanhamento (c. 5-8)	192
Exemplo Musical 50 – <i>A Boas Festas</i> , linha melódica duplicada à oitava como acompanhamento (c. 21-24)	192
Exemplo Musical 51 – <i>A Boas Festas</i> , acompanhamento com acordes a alternar de oitava (c. 31-34)	192
Exemplo Musical 52 – Introdução da mazurca <i>La Constancia</i> (c. 1-10)	195
Exemplo Musical 53 – 1.º Membro do período 1 de <i>La Constancia</i> , encadeamento de desenhos a a b (c. 11-15)	196
Exemplo Musical 54 – Frase consequente do tema principal da Mazurca com duas modificações no desenho a (c. 15-18)	196
Exemplo Musical 55 – Período consequente do tema principal da mazurca com encadeamento desenhos a a b c d (c. 19-26)	197
Exemplo Musical 56 – Período 2, <i>Interlúdio Orquestral</i> (c. 27-34)	198
Exemplo Musical 57 – Oposição expressiva no <i>Trio</i> (c. 51-66)	198
Exemplo Musical 58 – Período 1 de <i>Recordações de Cintra</i> com encadeamento de desenhos a a' a a'' (c. 8-16)	201
Exemplo Musical 59 – Período 2 de <i>Recordações de Cintra</i> com encadeamento a b a' b' (c. 17-25)	201
Exemplo Musical 60 – Trio (c. 44-52), oposição entre desenho <i>a</i> intimista e desenho <i>b</i> triunfante com oitavas duplicadas	202
Exemplo Musical 61 – Período 5, <i>Trio</i> , desenho <i>a</i> num estilo exótico, repetido 7 vezes (c. 53-61)	202
Exemplo Musical 62 – Período 6, <i>Trio</i> , melodia duplicada à oitava com carácter triunfante (c. 62-70)	203
Exemplo Musical 63 – Figuração do acompanhamento utilizado ao longo de <i>Recordações de Cintra</i> (c. 8-15)	203
Exemplo Musical 64 – Acompanhamento de cariz fragmentário na introdução de <i>Recordações de Cintra</i> (c. 1-7)	203

Exemplo Musical 65 – Figuração brilhante com repetição rítmica de oitavas quebradas (c. 96-100)	204
Exemplo Musical 66 – Período 1 de <i>A Little Kiss</i> , estrutura simétrica com dois membros a começar com os mesmos desenhos (c. 5-20)	207
Exemplo Musical 67 – Carácter rítmico do tema A, marcado por semicolcheias (c. 5-10)	208
Exemplo Musical 68 – Carácter rítmico do tema B, marcado por figuração rítmica pontuada (c. 20-24)	208
Exemplo Musical 69 – Carácter rítmico do tema C, marcado por figuras sincopadas (c. 69-76)	208
Exemplo Musical 70 – Figuração de acompanhamento de <i>A Little Kiss</i> (c. 5-10), com semelhanças a uma polca	208
Exemplo Musical 71 – Membro antecedente do Período 1 de <i>Il Sogno Amoro a Nice</i> (c. 7-15)	217
Exemplo Musical 72 – Membro 2 do Período 1 com acompanhamento a duplicar parte vocal (c. 16-23)	218
Exemplo Musical 73 – Decoração da cadência no final do período 2 (c. 40-45)	218
Exemplo Musical 74 – Membro conseqüente do refrão <i>couplet</i> com figuração brilhante na voz, duplicada no piano (desenho c) (c. 53-60)	219
Exemplo Musical 75 – Desenhos melódicos diferentes mas com a mesma figura rítmica (c. 50-65)	221
Exemplo Musical 76 – Acompanhamento musical como mero suporte harmónico (c. 7-14)	222
Exemplo Musical 77 – Mão direita do acompanhamento a dobrar a melodia da parte vocal (c. 27-34)	222
Exemplo Musical 78 – Linha melódica de cariz declamado (c. 21-25)	224
Exemplo Musical 79 – <i>Wordpainting</i> na palavra <i>Deus</i> que recebe um longo melisma (c. 40-43)	224
Exemplo Musical 80 – Acompanhamento tipo pastoral com quintas na mão esquerda a dar um efeito simultaneamente moderno e arcaico (c. 1-4)	224
Exemplo Musical 81 – Mudança de acompanhamento para figura de quiálteras para possivelmente tentar recriar o elemento <i>ribeiras</i> sugerido no poema (c. 21-24)	225

Exemplo Musical 82 – Alternância entre solista e coro na secção B (c. 28-31)	229
Exemplo Musical 83 – Acompanhamento ao estilo <i>Bolero</i> em <i>Nuvens</i> de Matilde Sauvayre da Câmara (c. 1-4)	230
Exemplo Musical 84 – Figuração rítmica do <i>bolero</i> em <i>School of Pratical</i> <i>Composition</i> (Czerny 1848: 108)	230
Exemplo Musical 85 – Figuração de acompanhamento contrastante com o resto da composição ao estilo bolero (c. 36-39)	230
Exemplo Musical 86 – Acompanhamento musical inspirado na dança <i>habanera</i> (c. 9-13)	233
Exemplo Musical 87 – Período de 8 compassos em <i>Fumadoras</i> com encadeamento de desenhos a b b' a c c' (c. 24-32)	234
Exemplo Musical 88 – Membro antecedente do Período 3 de <i>Saudades</i> <i>de Coimbra</i> com encadeamento de desenhos a b b' (c. (5-28)	237
Exemplo Musical 89 – Introdução instrumental de <i>Saudades de Coimbra</i> com elementos da guitarra e da viola de fado transpostos para o piano (c. 1-4)	238
Exemplo Musical 90 – Tópico da guitarra portuguesa e da viola no <i>Fado</i> <i>do Desespero</i> de Fernando Clairouin (c. 1-4)	239
Exemplo Musical 91 – Introdução de N.º 1 <i>Presto Assai</i> que alude ao tradicional <i>charambinha</i> da Madeira (c. 1-6)	244
Exemplo Musical 92 – <i>Codetta</i> de N.º 1 <i>Presto Assai</i> com repetição do motivo da introdução (c. 17-23)	245
Exemplo Musical 93 – Tema melódico do andamento <i>Charambinha</i> na <i>Rapsódia</i> de Manuel Ribeiro (c. 12-16)	245
Exemplo Musical 94 – Tema principal constituída por um único desenho melódico transformado 3 vezes (c. 7-15)	245
Exemplo Musical 95 – Figuração de acompanhamento em <i>baixo de Alberti</i> : alternância de I e V grau (c. 1-9)	246
Exemplo Musical 96 – Melodia de Filipe Madeira inspirada na dança popular madeirense <i>mourisca</i> (c. 1-4)	246
Exemplo Musical 97 – Melodia de Manuel Ribeiro inspirada na dança popular madeirense <i>mourisca</i> (c. 1-11)	246
Exemplo Musical 98 – <i>Mourisca</i> com figuração de acompanhamento ao estilo de valsa (c. 1-6)	247

Exemplo Musical 99 – Melodia adaptada por Filipe Madeira: N.º 7 <i>And. Religioso</i>	247
Exemplo Musical 100 – Melodia de <i>Meu Deus que alegria</i> transcrita por Monsenhor Paiva (Silva 1998: 106)	247
Exemplo Musical 101 – Período com dois membros iguais e encadeamento melódico abab, N.º 4 <i>Allegretto</i> (c. 2-10)	248
Exemplo Musical 102 – Período com dois membros iguais e encadeamento melódico a b a b: N.º 6 <i>Allegro poco</i> (c. 8-16)	248
Exemplo Musical 103 – Figuração de Acompanhamento ao estilo de bolero N.º 4 <i>Allegretto</i> (c. 1-6)	248
Exemplo Musical 104 – Figuração brilhante na introdução da <i>Fantazia</i> de Ricardo d’Afonseca (c. 9-11)	256
Exemplo Musical 105 – Primeira parte do tema principal do <i>And. e Sostenuto</i> de Ricardo d’Afonseca, com cariz lírico (c. 17-25)	256
Exemplo Musical 106 – Segunda parte do tema principal do <i>And. e Sostenuto</i> de Ricardo d’Afonseca (c. 26-33)	257
Exemplo Musical 107 – Figurações conclusivas: <i>And. e Sostenuto</i> (c. 70-74)	257
Exemplo Musical 108 – Tema principal de <i>All.º con fuoco</i> (c. 76-83)	257
Exemplo Musical 109 – Figuração de acompanhamento baseada na repetição rítmica de acordes completos (c. 76-82)	258
Exemplo Musical 110 – Tema principal, em estilo scherzo, do último andamento da fantasia (c. 122-137)	258
Exemplo Musical 111 – Passagens em estilo brilhante, marcadas por arpejos ascendentes e escalas descendentes (c. 155-160; 189-193)	259
Exemplo Musical 112 – Tema secundário no meio de <i>All.º non molto</i> (c. 211-218)	259
Exemplo Musical 113 – Figuras melódicas conclusivas (c. 312-316; 344-347)	259

Lista de figuras

Figura 1 – Modelo de construção de um tema melódico segundo John Stainer	42
Figura 2 – Modelo: efeitos da introdução do piano no Funchal	55
Figura 3 – Modelo de análise melodia: componentes estruturais e de significado	60
Figura 4 – Modelo de análise do acompanhamento (Schoenberg 1970: 82-84)	60
Figura 5 – Factores de difusão do piano entre as famílias europeias do século XIX	66
Figura 6 – Navios entrados no Porto do Funchal em meados de Outubro de 1821	73
Figura 7 – Difusão do Piano na vida doméstica madeirense	80
Figura 8 – Efeitos da introdução do piano no espaço doméstico	89
Figura 9 – Professora de Piano Palmira Lomelino Pereira com os seus alunos	126
Figura 10 – Factores que contribuíram para a aceitação do piano na educação feminina	131
Figura 11 – Classificação do repertório para piano em anúncios	145
Figura 12 – Géneros musicais cultivados ao piano no espaço doméstico	146
Figura 13 – Barco <i>Junon</i> : passageiros parisienses e pescadores a dançar	148
Figura 14 – Excerto da revista <i>Ilustração Portuguesa</i>	148
Figura 15 – Modelo formal das danças segundo Alfred Goodrich.	153
Figura 16 – Modelo formal das danças presentes em Madeira Cotillions	184
Figura 17 – <i>Phonographos</i> à venda num catálogo de 1914	276
Figura 18 – Causas da perda de importância da prática musical doméstica	279
Figura 19 – Piano transformado em estante para pratos	284

Colecção: **ESTUDOS MUSICOLÓGICOS**

Coordenação: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical
(C.E.S.E.M.) da Faculdade de Ciências Sociais
e Humanas – Universidade Nova de Lisboa

Direcção: Prof. Doutor Manuel Pedro Ferreira

1. *Música, Estética e Sociedade nos Escritos de Jorge Peixinho*
Cristina dos Anjos Raminhos Delgado Teixeira
2. *Constança Capdeville – Entre o Teatro e a Música*
Maria João Serrão
3. *Interpretação Musical: Teoria e Praxis*
Coordenação de Francisco Monteiro e Ângelo Martingo
4. *Investigação em Psicologia da Música – Estudos Críticos*
Coordenação de Helena Rodrigues e Christopher Johnson
5. *Medieval Sacred Chant: from Japan to Portugal*
/ Canto sacro medieval: do Japão a Portugal
Coordenação de Manuel Pedro Ferreira
6. *Expression, Truth and Authenticity:*
On Adorno's Theory of Music and Musical Performance
Edited by Mário Vieira de Carvalho
7. *Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo /*
Mozart, Marcos Portugal and their time
Coordenação de / Edited by David Cranmer
8. *Ópera & Caricatura. O Teatro de S. Carlos*
na obra de Rafael Bordalo Pinheiro (vol. I e II)
Luzia Rocha
9. *Mémoires... Miroirs*
Conferências do Simpósio Internacional Jorge Peixinho
Coordenação de Paulo de Assis
10. *Marcos Portugal – uma reavaliação*
Coordenação de David Cranmer
11. *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX:*
ópera, virtuosismo e música doméstica
Luísa Cymbron
12. *Escutar a Literatura. Universos sonoros da escrita*
Mário Vieira de Carvalho

13. *Arte de ser Professor. O projecto musical e formativo*
Grande Bichofonia
Helena Rodrigues, Paulo Maria Rodrigues (Coordenação)
14. *Joaquim Simões da Hora – Intérprete, Pedagogo e Divulgador*
Tiago Manuel da Hora
15. *Cantate Dominun – Música e Espiritualidade no Azulejo Barroco*
Luzia Aurora Rocha
16. *“Um movimento musical como nunca houve em Portugal”:
associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal
(1822-1853)*
Francesco Esposito
17. *Uma História Social do Piano. Emergência e Declínio
do Piano na Vida Quotidiana Madeirense (1821-1930)*
Paulo Esteireiro

COLIBRI – ARTES GRÁFICAS

APARTADO 42 001 – 1601-801 LISBOA

TELEFONE | (+351) **21 931 74 99**

www.edi-colibri.pt | colibri@edi-colibri.pt
