



Ministério da Educação – Brasil
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM
Minas Gerais – Brasil
Revista Vozes dos Vales: Publicações Acadêmicas
Reg.: 120.2.095 – 2011 – UFVJM
ISSN: 2238-6424
QUALIS/CAPES – LATINDEX
Nº. 06 – Ano III – 10/2014
<http://www.ufvjm.edu.br/vozes>

Gustavo Romanov Salvini e as primeiras preocupações com a adaptabilidade da Língua Portuguesa ao Canto lírico: Breve périplo pela História da Ópera em Portugal do séc. XVIII ao séc. XIX

Prof^ª. Dra^ª. Tânia Sofia Gomes Valente
Investigadora no Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa - Portugal
Investigadora na UniMeM (Unidade de Investigação em Música e Musicologia - Universidade de Évora – Portugal)
<http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/images/stories/Documentos/Centros/Teatro/Investigacoes/taniavalente.pdf>
E-mail: tvalente@letras.ulisboa.pt / taniavalente17@gmail.com

Resumo: Esta investigação partiu de um preconceito, generalizado entre a comunidade de cantores líricos, portugueses e estrangeiros, de que o português é uma língua difícil de cantar. Resolvemos tentar perceber de onde vinha este preconceito e se ele faria algum sentido em termos científicos. O ponto de partida e fio condutor para esta investigação foi Gustavo Romanov Salvini, um professor de canto do séc. XIX, pioneiro na preocupação com a questão do canto na Língua Portuguesa, numa época em que cantar ópera em italiano era uma prática quase instituída. Ao analisarmos o desenvolvimento do repertório vocal português até à publicação do “Romanceiro” de Salvini, podemos concluir que a origem do preconceito não estará provavelmente nas características fonéticas da língua portuguesa, tão bela para cantar o Fado, mas em fatores culturais e históricos.

Palavras-chave: Salvini. Música portuguesa. Ópera. Modinha.

Introdução

“Os *dilletanti* portugueses gostam de cantar em italiano, do qual às vezes não entendem palavra, e não só não têm remorsos d’abandonar a sua língua às cantigas do povo, mas não se aventurariam mesmo a cantar n’ella um romance nos nossos salões e concertos!

Ódio, amor, alegria, tristeza, - paixões pequenas e grandes, - a língua sabe-lhes exprimir tudo isto; mas para o canto?...nem palavra em tal! É pouco lógico”¹

Estas palavras são do compositor e professor de canto italo-russo Gustavo Romanov Salvini (1825-1894) e datam de 1865. Fazem parte do Prólogo do *Cancioneiro musical portuguez : Quarenta melodias na língua portugueza com acompanhamento de piano : Letra dos principaes poetas portuguezes*. Este prólogo é o ponto de partida desta investigação mas, para tal, é necessário entender primeiro o contexto em que foi escrito.

A História Música em Portugal pode ser dividida em 4 períodos. Assim temos, na Idade Média, o período Trovadoresco, dominado pela lírica trovadoresca, da qual nos chegaram exemplos através de Cancioneiros. No Renascimento o domínio musical passa para a esfera da Igreja, encontrando-se nos conventos Jesuítas os grandes centros de produção musical, onde se realizam mesmo eventos musicoteatrais (o chamado teatro neolatino), que em muito fariam lembrar aquilo que veio a ser a ópera. A partir do século XVIII, e praticamente até ao século XX, a música portuguesa viveu sob o domínio da ópera italiana. Quando Salvini edita as suas obras *Romanceiro/Cancioneiro*, a música portuguesa vivia neste último período. Porém, dos países Europeus, por onde o tenor polaco havia passado, até chegar a Portugal, emergiam correntes nacionalistas, que afetaram desde logo a produção literária portuguesa. Salvini encetou então esforços para que a música vocal pudesse apanhar a boleia do espírito patriótico do romantismo português, aliando-a ainda aos novos avanços científicos do século. Acabou por ser muito inovador para uma época e um público, que não lhe deram o devido valor. Para entendermos a importância do seu trabalho e o contexto em que foi escrito, vamos passar em revista a história da música portuguesa a partir do começo do domínio italiano até à edição de obras de Salvini, e analisar os seus escritos teóricos, contidos no Prólogo do “Cancioneiro Musical Português” e na obra “As minhas lições de Canto”.

¹ Salvini, Prologo, 2ªed,1884.

1. Ópera em Portugal até à chegada de Salvini:

Apesar de ter nascido por volta do ano de 1600, a ópera, ou (ou algo semelhante) só começa a ser executada em Portugal, com a chegada de D. Maria Ana da Áustria em 1708, para o seu casamento com D. João V. Por influência da rainha, operou-se na corte de D. João V um processo de renovação da vida musical portuguesa, que viria a culminar com o surgimento da ópera em Portugal.

Em 1713 D. João V criou a Escola de Música do Seminário da Patriarcal,- que seria a mais importante escola de música do país até ao início do séc. XIX - e enviou alguns jovens talentosos como bolseiros para estudar em Roma. Entre eles estavam João Rodrigues Esteves, António Teixeira e Francisco António de Almeida, sendo estes dois últimos os autores de algumas das óperas mais conhecidas do repertório português. Com a chegada de Domenico Scarlatti à corte portuguesa em 1719 foi introduzido nesta um novo entretenimento musical, as serenatas, um género semioperático italiano que era habitualmente cantado sem cenários nem guarda-roupa. Scarlatti será também o autor provável da música do primeiro espetáculo de cariz operático que se escutou em Lisboa no Carnaval de 1728: os 3 “intermezzi” a 6 vozes com o título *Il Don Chisciotte della Mancia*, representado num teatro improvisado montado para o efeito no Paço da Ribeira. Neste mesmo espaço e ainda em vida de D. João V, foram representadas 6 óperas, todas de género cómico, sendo *La pazienza di Socrate* de Francisco António de Almeida, sobre texto italiano de Alexandre de Gusmão, e estreada no Carnaval de 1733, apontada como “a primeira ópera de autor português”.² No entanto, o impacto destas e outras obras que se lhe seguiram na época foi diminuto, uma vez que “eram consideradas como um entretenimento privado” e a assistência contava apenas com a presença da rainha, dos criados e alguns fidalgos.

Entretanto, paralelamente à vida musical da Corte, realizavam-se saraus musicais em casas particulares de nobres abastados e aconteciam, na capital, representações musico-teatrais com inspiração na velha tradição vicentina, combinada com a influência das comédias castelhanas e da nova moda operatória italiana. No caso das diversões em casas particulares, destacam-se os saraus

² Branco,1959, p.106

musicais promovidos por um violinista da Capela Real, Alessandro Paghetti, com uma companhia de cantores italianos, da qual faziam parte as suas três filhas, conhecidas como as *Paquetas*.

No caso das diversões musico-teatrais de influência vicentina, destacam-se notoriamente as representações de espetáculos de marionetas, ou bonifrates, que, a partir de 1733 e até 1741 tiveram lugar numa sala pertencente ao Conde de Soure, que ficaria conhecida como o Teatro do Bairro Alto. Este teatro assume especial importância na história da música portuguesa:

... em Outubro de 1733, se representou a que, de algum modo, pode dizer-se a primeira ópera em Língua Portuguesa: *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança*, texto literário de António José da Silva, música de autor ou autores desconhecidos, que não chegou até nós, constando de abertura orquestral e muitos números de canto com acompanhamento instrumental.³

As óperas em Língua Portuguesa (LP) do Teatro de Bairro Alto (TBA) eram dirigidas a um “público de extração maioritariamente burguesa, naturalmente mais avesso ao uso da língua italiana e mais sensível à sátira social e às graças por vezes um pouco brejeiras dos textos do Judeu.”⁴ Uma entrada nos Diários de Évora de 12 de Novembro de 1737 diz mesmo que o público procurava estes espetáculos porque se sentia “aborrecido” com os espetáculos em italiano.⁵ Os temas destas óperas, com exceção de “Vida de Dom Quixote” e “Guerras do Alecrim e Manjerona”, eram, segundo Manuel Carlos de Brito, quase sempre mitológicos e tratados como uma mistura barroca de estilos sérios e cómicos, na medida em que os personagens sérios falavam de maneira pedante, cheios de metáforas, enquanto os seus criados troçavam deles, por vezes de forma muito contundente⁶. A música destas óperas era na maioria da autoria de António Teixeira. Destas óperas chegaram até nós a música de *Guerras do Alecrim e da Manjerona*, *As variedades de Proteu e Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, todas da autoria de António Teixeira.

A ida ao teatro nesta época era um acontecimento simultaneamente social e cultural, e Júlio Dantas descreve-nos desta forma o que se passava nesta época, referindo-se aos Teatros dos Condes, Trindade e Bairro Alto:

³ Freitas Branco, 1959, p.7

⁴ Castro/Nery, 1991 p.94

⁵ Adaptado Brito, 1986, p.21

⁶ Adaptado Brito, 1986, p.20

No séc. XVIII, quinta-feira era para os corros de comédias de Lisboa o dia da moda. Era às quintas-feiras que o Pátio das Arcadas dava comédias novas; era às quintas-feiras que no corro dos Condes bailavam as francesas de M. Dandem; era às quintas-feiras ainda que a garganta de ouro das Paghetti chilreava nas óperas italianas da Trindade; era finalmente às quintas-feiras que o António Antunes e o Tortinho da Sé – duas glórias do teatro português de 1740 – iam bailar os bonecos ao Pátio da Mouraria e cantar em falsete, nas óperas de bonifrates, o *Duo da Vassourinha* e a *Ária do Balalão*.⁷

Após a morte de António José da Silva, condenado pela Inquisição, não surgiram continuadores da tradição teatral por ele iniciada no TBA. Mesmo depois da reconstrução do Teatro após o terramoto de 1755, não houve esforços para retomar a criação de um teatro musical português, ficando este espaço rendido à moda italiana, intercalado com peças de teatro declamado.

Com a subida ao poder do filho de D. João V, D. José I, instalou-se na corte um entusiasmo pela ópera, que tocava “as raias da loucura”⁸. O culminar deste entusiasmo foi a construção, nos Paços da Ribeira, da fabulosa «Ópera do Tejo», um teatro grandioso, onde o rei sonhava ver “atuar em espetáculos luxuosos e sensacionais os mais caros castrados, músicos e cenógrafos de Itália.” A inauguração deste teatro sumptuoso foi a 31 de Março de 1755, na comemoração do aniversário da rainha, com a ópera *Alessandro nell’Indie* de David Perez. Mas todo este luxo viria a ruir 7 meses após a sua construção, com o terramoto de 1 de Novembro de 1755. No entanto, o gosto pela ópera italiana não desapareceu nem com o terramoto, nem com a destruição da Ópera do Tejo, e os gastos com cantores e aparato cénico continuaram a ser avultados nos teatros da corte.

Sob o governo do Marquês de Pombal, os teatros públicos, incluindo a Ópera do Tejo, abriram-se à nova classe burguesa, que via nestes espaços um meio adequado ao desenvolvimento da sociabilidade e de ser integrada “no processo de promoção e nobilitação gradual.”⁹ Vários acontecimentos marcam esta época, sob o novo paradigma social, dos quais destacamos dois: a fundação, a 17 de Julho de 1771, da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Publicos da Corte*. O curto período de existência da Sociedade dos Teatros (1771 a 1774/5) foi o mais intenso em termos de produção operática nos teatros públicos de Lisboa na

⁷ Dantas, Júlio, *O amor em Portugal no séc. XVIII*, in Saraiva, 1983, vol.3, p.367

⁸ F. Branco, 1959, p.114

⁹ V. Carvalho, 1992, p.43-44

segunda metade do século e antes da inauguração do Teatro de S. Carlos; a inauguração, em 1760, do primeiro teatro público de ópera do Porto, o Teatro do Corpo da Guarda, com uma temporada de 4 óperas apresentadas por uma Companhia italiana.

O reinado da rainha “Piedosa”, que teve o seu início em 1777, após a morte do seu pai, D. José I, foi um reinado muito importante em termos de acontecimentos culturais relevantes, a saber: a fundação da Academia Real das Ciências, da Real Biblioteca Pública (hoje Biblioteca Nacional) e da Casa Pia; a inauguração de espaços dedicados ao ensino de artes, como a Academia Real da Fortificação, Artilharia e Desenho; a introdução da máquina a vapor e início da iluminação pública de Lisboa; a inauguração, em 1793, dos Teatros de São Carlos, em Lisboa, e São João, no Porto; a abolição da lei de Pombal, que proibia as mulheres de se apresentarem em palco.¹⁰

É no reinado de D. Maria I que surge a figura do Intendente Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805). Intendente-Geral da Polícia, Pina Manique usou o seu cargo para reprimir ideias oriundas da Revolução Francesa e proibir alguns livros e publicações. Mas foi graças ao seu discurso, de certo modo obscurantista, que se conseguiu a abertura do Teatro de São Carlos. Na base da fundação deste teatro estão quatro dos nomes que estiveram ligados à *Sociedade estabelecida para a subsistência dos Theatros Publicos da Corte*, entre os quais o Barão de Quintela (futuro Conde de Farrobo):

Vinte anos depois, estes negociantes usam “como testa-de-ferro o Intendente da Polícia Pina Manique (...) para fazer vingar o projeto de um teatro de ópera italiana. A hostilidade da corte é vencida com argumentos que tendem a justificar o novo teatro pela sua função representativa (...) e pela sua utilidade como obra de caridade, já que as receitas dos espetáculos deveriam reverter em benefício da Casa Pia.¹¹

Tal como a sua arquitetura, o modelo musical de ópera no S. Carlos era também italiano, e servia o virtuosismo vocal, privilegiando o *bel canto* e a *opera seria* ou melodrama. O único compositor português representado durante os seus 5 primeiros anos de funcionamento do teatro foi António Leal Moreira, o seu primeiro diretor musical. Dele estrearam-se em S. Carlos cinco óperas, duas em italiano (*Raollo*,

¹⁰ Adaptado de Cruz, 2008, p.29

¹¹ Carvalho, “Sob o signo da ópera italiana”, cerca de 1997, vol.1, p.350

1793, *L'eroína Lusitana*, 1795) e três em português, *A saloia enamorada ou o remédio é casar*, *Os voluntários do Tejo*, (ambas 1793) e *A Vingança da Cigana* (1794). Esta última, um drama joco-sério em um ato "... apresenta um curioso compromisso entre a forma e o estilo da ópera cómica italiana da época e uma veia popular de raiz nacional ou exótica, em que os diálogos declamados alternam com árias, duetos, recitativos e conjuntos vocais em estilo italiano, lado a lado com modinhas ou peças populares como a canção do negro Cazumba."¹²

A partir de 1799, e após uma carreira de sucesso em Itália, Marcos Portugal passa a ser bastante representado em S. Carlos, porém com óperas sempre em italiano, e a partir de 1800 assume mesmo a direção musical do teatro, substituindo o seu cunhado Leal Moreira (função onde permaneceu até partir para o Rio de Janeiro em 1810, para se juntar à família real). De 1793 a 1816, os compositores mais representados no S. Carlos foram Marcos Portugal, Paisiello, Guglielmi, Cimarosa, Fioravanti, e outros tantos de origem italiana. Pelo meio, em 1806, escutou-se uma ópera de Mozart, *La clemenza di Tito*. A hegemonia da ópera italiana não propiciava nem o desenvolvimento de uma ópera ou teatro musical nacional, nem sequer da música instrumental. Porém, não se pode falar de um processo de repressão do teatro musical em LP. Há códigos estéticos, nos quais a LP encaixa num momento ou noutro. Mas as elites portuguesas, pela situação periférica do país, tendiam a estar mais presas a modelos internacionais, e os compositores tinham que se adaptar ao contexto, para sobreviver. Uma crónica do *Allgemeine Musikalische Zeitung* de 30 de Junho de 1808 descreve-nos um pouco esta situação:

Em Lisboa o gosto pela *opera seria* ainda não arrefeceu tanto como em quase toda a parte, à exceção talvez da Paris. Neste género, contudo, as empresas escolhem muitas vezes obras estrangeiras, em especial italianas; e os próprios compositores nacionais preferem para este fim a língua italiana, mais cheia e musical, à portuguesa. É o que faz, por exemplo, o compositor presentemente mais apreciado neste género, Marcos Portugal, o qual é por essa razão, aliás, tomado quase sempre por um italiano, não só pelos estrangeiros como no seu próprio país.¹³

Em termos de teatro musicado em português, encontramos, paralelamente à atividade do São Carlos, representações em Lisboa durante o primeiro quartel do

¹² Brito/ Cymbron, 1992, p.130

¹³ Brito/Crammer, 1984, p.34

séc. XIX nos Teatros da Rua dos Condes, do Salitre e no novo Teatro do Bairro Alto, construído em 1814, como nos dá conta a mesma crónica do Jornal Alemão:

No entanto, aqui como em toda a parte, a ópera cómica e a opereta mais curta, popular, ou cómica, fazem decerto mais sucesso e atraem um público mais numeroso, embora não mais respeitável. Contudo, a primeira, em geral, e a segunda, sempre, são escritas na língua nacional, cuja pronúncia cantada se tenta aproximar o mais possível da italiana, fazendo com que se torne então bela e doce.¹⁴

Neste trecho chama-nos a atenção a prática de cantar em português, porém com uma “pronúncia italiana”. Quais as razões para esta prática? Podemos encontrar uma explicação nos seguintes trechos de críticas de óperas, publicadas em folhetos da época:

Sobre a representação de *Barcarola*: “Sobressaiu na parte de Gina a Sr.^a Persoli, já conhecida dos dilettanti de S. Carlos. A jovem cantora revelou uma notável tendência para a declamação, em que pode vir a ser eminente, modificando com o tempo o acento pátrio da sua pronúncia. Foi uma bela aquisição de que deve felicitar-se a empresa.”¹⁵

Sobre *O postilhão de Lonjumeau*, ópera-cómica: « A Sr.^a Drusilla desempenhou com graça e habilidade a parte que lhe coube, distinguindo-se também num papel cómico o Sr. Sargedas. (...)Recomendamos-lhe, sobretudo, algum cuidado na pronúncia das palavras, porque é realmente desagradável ouvir num teatro da capital *apausiguar*, *holocasto*, e outras incorrecções igualmente indesculpáveis.”¹⁶

Estas citações permitem-nos presumir que a razão pela qual a pronúncia portuguesa se aproximava da italiana era porque os cantores eram muitas vezes italianos, e não cantavam assim para tornar a língua mais “bela e doce”, mas apenas porque tinham dificuldade em adaptar-se à pronúncia portuguesa.

Sabemos que o público que frequentava estes teatros, socialmente, era muito diferente do que frequentava o TSC. Pode-se dizer que o teatro português era abandonado à pequena burguesia e classes mais baixas da sociedade.

Nas classes mais altas da sociedade lisboeta, todo aquele que possuía uma “educação esmerada” aprendia e cultivava a música.

¹⁴ Brito/Crammer, 1984, p.34

¹⁵ *Revista dos Espectáculos*, 01/08/1850, n.º 6, 1º vol., pp. 42-43

¹⁶ *Revista Popular*, 02/1851, n.º 8, vol. IV, p. 74

2. O Impacto das Revoluções Liberais na vida cultural

Nas vésperas da primeira Revolução Liberal, mais precisamente em 1816, os concertos públicos eram “extremamente raros em Lisboa”.¹⁷ A nível cultural, a eclosão da revolução de 1820 não se repercutiu numa reformulação do teatro ao serviço de fins educativos ou iluministas. Os deputados eleitos viam o TSC como um estabelecimento de luxo, cuja única função era entreter pessoas que, sem este divertimento, poderiam começar a embrenhar-se na problemática político-social e, com isso, perturbar a estabilidade da ordem burguesa. Consequentemente, o TSC, como “mercadoria” e “divertimento” que era, devia ser deixado às regras da economia de mercado, como qualquer outra atividade.

Foi também em 1820 que se iniciou a construção em Lisboa de um importante e luxuoso Teatro privado: o Teatro das Laranjeiras. O seu dono era Joaquim Pedro de Quintella, filho de um dos co-fundadores da *Sociedade para a subsistência dos Theatros Públicos da Corte*. O Conde de Farrobo, como ficaria conhecido para a História, procurou prosseguir com as tradições teatrais da família, construindo este teatro privado, que viria a ser frequentado pela própria família real. Neste teatro o Conde de Farrobo, mais do que o anfitrião, era também o “herói da festa”, desempenhando papéis cómicos ou de *buffo*, e tendo ainda a seu cargo a direção cénica, figurinos e adereços. Eram representadas óperas francesas e na língua original “como sinal da cultura dos que receberam educação elevada relativamente à *praxis* italiana do TSC”.¹⁸ Mas o papel do Conde de Farrobo na ópera em Portugal foi muito além da fundação de um simples teatro privado. De 1838 a 1840 foi diretor do TSC, e conduziu este “teatro a um dos mais brilhantes períodos da sua história.”¹⁹ Sensivelmente na mesma época, Farrobo dirigiu também o Teatro da Rua dos Condes. Neste palco, “impulsionou a difusão do repertório francês de ópera cómica e vaudeville (obras de Auber, Hérold e outros, em versões portuguesas – como também *O barbeiro de Sevilha* de Rossini), abrindo caminho às operetas de Offenbach, recebidas a partir de 1868 com estrondoso sucesso.”²⁰ Por fim, em 1848, Farrobo foi nomeado Inspetor-Geral dos Teatros e, por inerência do cargo, tornou-se também diretor do recém fundado Conservatório.

¹⁷ Brito/Crammer, 1984, p.39

¹⁸ V. Carvalho, 1992, p.69

¹⁹ Brito/ Cymbron, 1992, p.131

²⁰ Castro/ Nery, 1991, p.138

Entretanto eclodiu um movimento contrarrevolucionário, liderado pelo Príncipe D. Miguel, e que visava restaurar uma monarquia de cariz absolutista. Entre 1832 e 1834 o país esteve mesmo mergulhado numa violenta guerra civil, que destruiu “o que ainda resta(va) das antigas estruturas” e conduziu à instalação definitiva (até à instauração da República) de uma monarquia liberal em Portugal.²¹ Devido às lutas miguelistas, o TSC esteve de portas fechadas entre 1829 e 1834. Neste ano, após a vitória das forças liberais, reabriu com a ópera *Anna Bolena* de Donizetti.

Uma das medidas musicais do liberalismo foi a laicização da formação musical através do encerramento das escolas de música ligadas à Igreja, como o Seminário da Patriarcal. Foi neste contexto que foi fundada uma nova Escola de Música, da qual João Domingos Bomtempo foi feito diretor em 1835. O liberalismo e a fundação desta nova escola abriram caminho para a famosa reforma do Teatro de Almeida Garrett.

Garrett entendia que o teatro necessitava de uma reestruturação que abrangesse todos os sectores, desde a criação literária até à construção de um edifício com condições condignas para se representarem os dramas nacionais, passando pela formação dos atores e do próprio público. Nesta reforma, para além de ter sido criada a Inspeção Geral dos Teatros e um Conservatório de Arte Dramática, foram instituídos prémios para autores dramáticos e lançadas as bases para a construção de um teatro nacional, dedicado exclusivamente ao teatro declamado, e que viria a ser o Teatro D. Maria II, inaugurado em 1846. Porém, o Teatro de São Carlos e o repertório de ópera representado ali e noutros espaços, foram deixados de fora da Reforma Garrettiana.

Mas, apesar da sua situação de “teatro italiano”, o S. Carlos “mantinha uma estreita ligação com o meio que o envolvia” através de uma “produção operática associada a um ideário nacional, contemporânea dos esforços de Almeida Garrett para renovar o teatro português.”²² Garrett apelava mesmo ao uso de temas nacionais na música dramática, apelo a que vários compositores portugueses responderam, mas escrevendo óperas sobre libretos na língua italiana. O não envolvimento de Garrett numa questão ligada ao emprego do italiano, em vez do português, na ópera, tem o seu quê de estranho, dado o facto do escritor ser um grande defensor da LP.

²¹ Adaptado Saraiva, 1983, vol.3, p.429

²² Cymbron, 2013, p.37-38

O facto é que o pouco emprego da língua portuguesa em ópera durante o longo período de dominação italiana, fez com que a música neste idioma não tivesse desenvolvido traços verdadeiramente portugueses, exceto quando recorre a elementos populares. João de Freitas Branco vai mais longe, dizendo que “a utilização sistemática de determinado idioma na música para canto processa na própria música uma caracterização que a diferencia. E não só na música vocal, senão também, por um fenómeno de contágio, na puramente instrumental”,²³ e dá-nos o exemplo do alemão, com a sua acentuação tónica na primeira sílaba, e do francês, sem acentuação tónica propriamente dita, ambas características que se refletem naquilo que reconhecemos como música caracteristicamente germânica ou francesa.

Para além de comporem muitas vezes sobre libretos italianos, mesmo quando compõem sobre libretos em português os compositores nacionais adotam as convenções musicais e o estilo italiano, pelo que a utilização na LP não tem qualquer programa estético associado.

A música portuguesa não assume assim uma autonomia ou características próprias, e Eça de Queirós, numa obra de juventude com contornos políticos radicais (*As Farpas*), aponta-nos, em tom irónico, uma razão: “Opera cómica nacional, essa, não a temos; o nosso cérebro é impotente para a criação musical; a raça ficou esgotada com o esforço violento que fez inventando o *lundum da Figueira*. As nossas óperas são os hinos.”²⁴

Porém, à margem da ópera italiana, desenvolviam-se outros géneros de música vocal. Ao longo da segunda metade do séc. XVIII assistiu-se, em toda a Europa e, por contágio, também em Portugal, ao desenvolvimento da canção como “forma de expressão musical urbana”.²⁵ As classes médias, pelo seu crescente poder económico, procuravam agora aumentar, a todos os níveis o seu grau de instrução, o que permitiu o desenvolvimento da edição literária e musical e o “fomento na prática artística e doméstica.”²⁶ Este desenvolvimento sociocultural é acompanhado pela “redescoberta e valorização da Cultura popular como elemento identitário das nações, propostos pelas correntes filosóficas iluministas”. É neste contexto que

²³ Branco, 1959, p.143

²⁴ Queirós/Ortigão, 2004 (1871, 1ªed.), p.303

²⁵ Adaptado Nery, prefácio M. Morais, 2000, p. 9

²⁶ Nery, prefácio M. Morais, 2000, p.9

vamos encontrar o único gênero musical português que se desenvolve à margem da ópera, e bem assim com alguma influência da ópera italiana, que é a **Modinha**, “canção de câmara originalíssima, criação típica da área cultural luso-brasileira, entusiasticamente praticada em todas as camadas sociais.”²⁷ Não se trata de um gênero equivalente à *ballad* inglesa, à *canzonetta* italiana ou à *arietta* francesa. Trata-se antes de uma canção escrita para uma ou duas vozes solistas, com acompanhamento instrumental, que, embora junte “a frescura da canção popular tradicional” com “recursos técnicos de escrita erudita (designadamente com os da romanza ou da cavatina da Ópera italiana...)”, tem como elemento original uma “natureza multiétnica, multicultural e eminentemente mestiça de que se revestem todos os aspetos do quotidiano das grandes cidades luso-brasileiras de então”.²⁸ Pelos cambiantes próprios, e pelo seu carácter sensual, a modinha cativava os estrangeiros que visitavam Portugal, como William Beckford: “Aqueles que nunca ouviram modinhas terão de permanecer e permanecerão na ignorância da Música mais voluptuosa e mais enfeitiçadora que já existiu desde o tempo dos sibaritas.”²⁹ A Modinha setecentista pode ser vista como uma forma de “resistência” à hegemonia musical italiana do séc. XVIII:

Marcado pela hegemonia musical italiana em toda a Europa, o século XVIII não deixa de ser atravessado por fortes resistências a essa hegemonia, e é a formas musicais para voz e instrumento acompanhador (guitarra, cravo...), tal como às do teatro ligeiro, que sobretudo se acolhem essas tendências nacionalistas, para assim as designar. A utilização da língua local contra o cosmopolita italiano parece exprimir essa tendência...³⁰

Porém, a Modinha não operou “a conversão das formas vocais com instrumento acompanhador que lhe estavam adstritas na moderna forma de canção com piano em língua portuguesa.”³¹ Muito menos foi capaz de constituir a “base de um verdadeiro teatro nacional português”, como sugeria em 1827 William Kinsey na obra *Portugal Illustrated*:

²⁷ Cruz, 2008, p.44

²⁸ Nery, prefácio M. Morais, 2000, p.11

²⁹ Beckford, William, *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain, 1787-1788*, Londres: Rupert Hart-Davis, 1954, p.229, citado e traduzido por Nery, prefácio M. Morais, 2000, p.14

³⁰ Câmara, 1999, p.6

³¹ Câmara, 1999, p.7

Falando de ópera, é-se naturalmente levado a notar o carácter de Música nacional, chamada modinha (...) que se distingue por traços peculiares, na sua modulação, das melodias populares de todas as restantes nações. Estas árias portuguesas, e especialmente as modinhas brasileiras [...] são singularmente belas e simples, exprimindo em geral qualquer sentimento amoroso, terno ou melancólico cujo efeito, desde que bem acompanhado pela voz e guitarra, provoca frequentemente as lágrimas nos ouvintes. Seria bom que os portugueses se confinassem a esta harmonia natural, em vez de tentarem aplicar o estilo italiano.³²

A par da modinha, desenvolve-se um subgénero musical, mais voltado para a dança de pares, que é o *lundum*. Neste género é evidente uma componente intercultural luso-africana mais forte que na modinha. Apesar de até ter um carácter sexual mais explícito, com a sua dança sensual, o *lundum* podia ser escutado “tanto numa festa de negros em plena rua” , como “nos grandes salões da boa sociedade urbana”, passando pelos “teatros ligeiros nos palcos portugueses e brasileiros”.³³

No séc. XIX, a Modinha conhece a sua derradeira fase de desenvolvimento, que ditou a sua extinção:

...o género tendeu a perder muita da sua especificidade, convertendo-se cada vez mais num subproduto da ópera italiana (e, em menor grau, da francesa) que se representava nos teatros de Portugal e do Brasil. Chegamos mesmo a encontrar uma considerável percentagem de modinhas que mais não são do que simples contrafacturas de árias de Rossini, Bellini ou Donizetti, em que o texto italiano original foi substituído por uma versão livre em português, e um número ainda maior de outras que se baseiam literalmente (...) em temas melódicos característicos de outras tantas árias desses mesmos compositores. Esta perda crescente de originalidade redundará no abandono do género, embora a modinha se prolongue em inúmeras filiações no quadro da canção popular urbana portuguesa e brasileira, nomeadamente, no caso português, na que conduz ao fado ou neste se incorpora.³⁴

3. A Revolução literária e científica

Voltando ao ensino de música em Portugal, em 1835 o novo governo liberalista extinguiu as escolas de música ligadas à Igreja (Capela Real-Patriarcal e, por extensão, Seminário da Patriarcal), e foi criada uma nova escola, que teve João Domingos Bomtempo como primeiro diretor. Bomtempo “trazia consigo um modelo de formação avançada que conhecera bem – o do Conservatório de Paris,

³² Kinsey, William Morgan, *Portugal Illustrated*, Londres: Treutel, Würtz & Richter, 1829, p.68, citado e traduzido por Nery, prefácio M. Morais, 2000, p.17

³³ Adaptado Nery, prefácio M. Morais, 2000, p.17

³⁴ Nery, prefácio M. Morais, 2000, p.22

caracterizado por um ensino laico, virado para todos os géneros musicais e não apenas para o litúrgico ou o operático.”³⁵ Esta instituição poderia ter sido o embrião de uma possível “Escola de Criação” de índole nacional, mas tal, aparentemente, não aconteceu, pelo menos no imediato: “A fundação do Conservatório, devida à iniciativa de Garrett, por muito importante que haja sido sob o ponto de vista do ensino da música, nada nos trouxe no domínio que sobremodo importava: o da criação.”³⁶ A primeira razão deve-se ao já falado domínio da estética italiana, particularmente sobre a ópera, o género mais escutado. Nesta época, ainda não existia o hábito de assistir a concertos de música instrumental, nem existiam “sociedades de concertos e as associações promotoras de agrupamentos sinfónicos ou corais permanentes, apesar das tentativas esporádicas que nesse sentido viriam a surgir ocasionalmente, todas elas de reduzido alcance e de curta duração (...)” Assim sendo, “na prática o acesso dos compositores portugueses aos géneros musicais orquestrais ou coral-sinfónicos ficou assim em grande parte vedado,”³⁷ por isso, para sobreviverem os compositores tinham que se virar para os géneros e estilos mais comerciais. A própria música de Bomtempo não era muito bem apreciada em Portugal, apesar de o ser no estrangeiro.

A segunda razão para o não desenvolvimento de uma escola de criação nacional prende-se com o nível sociocultural dos alunos que frequentavam esta escola. A maior parte deles eram filhos de operários, artistas profissionais, funcionários subalternos e, portanto, membros das camadas mais baixas da sociedade, pelo que não eram bem vindos no espaço privilegiado das classes elevadas, como era o TSC ou os grandes salões das famílias aristocrático-burguesas. Não obstante, muitas destas famílias apostavam em dar aos filhos uma formação musical ou vocal em casa, com professores particulares. No entanto, o objetivo aqui nunca era a profissionalização, mas sim a formação de um público frequentador dos camarotes do TSC ou, quando muito, de um artista amador, capaz de prestar entretenimento em salões e récitas em teatros privados – como fazia o Conde de Farrobo – e impressionar quem o ouvisse, conseguindo muitas vezes com isso privilégios sociais.

³⁵ Nery, Sons da República, manuscrito, p.16

³⁶ Lopes-Graça, “A música portuguesa nas suas relações com a cultura nacional”, 11/1944, 1989:p.18

³⁷ Nery, “Os sons da República”, manuscrito, p.12

A terceira razão prende-se com o falhanço da burguesia portuguesa, “empenhada na tarefa de a todo o custo laicizar a sociedade portuguesa”, em “encontrar substituto institucional que cumprisse as funções musicais – ou, mas globalmente, as funções culturais – asseguradas na sociedade portuguesa por igrejas e conventos, cujo poderio achou por dever debelar.”³⁸

De um ponto de vista de evolução e produção científica, o princípio do século XIX não foi de todo o mais propício a esta matéria, devido, primeiro, às invasões napoleónicas, e depois às lutas entre liberais e absolutistas, que “inutilizaram qualquer esforço para que, pelo menos, a Reforma de Pombal, de 1772, desse alguns frutos.”³⁹ Não obstante, o século XIX foi “o século da Ciência” e da Revolução Industrial.

Em Portugal, este foi o século da criação de instituições, que visavam “constituir a base dum estabelecimento científico viável”⁴⁰, como foi o Laboratório da Casa da Moeda em 1801, a Escola Politécnica de Lisboa e a Academia Politécnica do Porto, ambas em 1837. No entanto, apesar das aparências, a ciência em Portugal não evoluía tanto quanto seria desejável, tal como a situação cultural.

No domínio literário estamos na época do Romantismo, termo utilizado para designar uma nova escola de pensamento, que, entre outras coisas, defendia o estudo das “raízes históricas, literárias e culturais, em oposição aos movimentos anteriores, que descaracterizam os bens próprios para valorizarem os alheios.”⁴¹

Garrett iniciou no primeiro quartel de oitocentos uma poética romântica, cuja impetuosidade dominou o chamado 1º Romantismo, onde se enquadram também as figuras de Herculano e Castilho. Garrett, como já vimos, teve um papel importante na reforma do teatro e do ensino das artes em Portugal, no entanto o seu ideário literário e reformista não se estendeu à música. Já Júlio Castilho, poeta romântico contemporâneo de Garrett, aflorou a questão da ligação da música à poesia na obra *O Presbitério da Montanha* (1846):

Rossinem, Bellinem, e Donizetem (...) façam-n-o a frouxo e a granel por essas comedias e farsas(...) Mas uma vez ou outra (...), deixem-nos ouvir em boccas patricias coisa que nos alembre das cantilenas de nossas

³⁸ Câmara, 1999, p.5

³⁹ Baptista, 1996, p.52

⁴⁰ Baptista, 1996, p. 53

⁴¹ Carvalho, João Soares, “O Romanceiro tradicional: uma Idade Média para os nossos dias”, in *História da Literatura Portuguesa*, vol.1, 2001, p.

amas,(...)Para a Poesia nacional, antiga e popular já alguns olhos se têm voltado; e viu-se proveito. Na Musica há-se ser o mesmo, querendo Deus; mas quando? Sabe-o Ele.”⁴²

A 2ª fase do Romantismo (o chamado Ultrarromantismo) tem como figura de destaque Soares de Passos. A 3ª fase do Romantismo é marcada pela viragem para o Realismo, movimento de “inspiração hegeliana, positivista e socialista”,⁴³ que encontrava nestas filosofias o “verdadeiro conteúdo ideológico para a sua época”⁴⁴, fruto do desencanto em que vivem os escritores desta época.

E, em Portugal, o líder do realismo literário foi Eça de Queirós. Seguindo o objetivo de retratar, e em grande detalhe, o real, os romances de Eça de Queirós são um importante testemunho dos comportamentos sociais desta época, nomeadamente da forma como as pessoas se relacionavam com a música, um elemento que surge com regularidade nos seus romances. Tomemos por exemplo *Os Maias*. As incursões dos personagens ao Teatro de São Carlos, acompanhadas muitas vezes pelo célebre Cruges, mostram como o espaço deste teatro era usado mais para a sociabilidade do que para se escutar música de facto:

“Vestiu-se, foi ao S. Carlos. Ao sentar-se, porém, à boca da frisa, (...) em lugar dos cabelos crespos e ruivos, avistou a carapinha retinta de um preto de doze anos, trombudo e luzidio(...), ao lado outro preto mais pequeno, com o mesmo uniforme de colégio (...). A pessoa que os acompanhava, escondida para o fundo, parecia ter um catarro ascoroso.

Dava-se a “Lúcia” em benefício, com a segunda dama. Os Cohens não tinham vindo – nem o Ega. Muitos camarotes estavam desertos, em toda a tristeza do seu velho papel vermelho. (...) Edgardo e Lúcia desafinavam; o gás dormia, e os arcos das rabecas, sobre as cordas, pareciam ir adormecendo também.

-Isto está lúgubre – disse Carlos ao amigo Cruges, que ocupava o escuro da frisa.”⁴⁵

Na época de Eça, receber um artista italiano de S. Carlos em casa, nomeadamente num sarau em que se reuniam, sob o mesmo teto, público e artistas de várias áreas, era um sinal de prestígio e contribuía para a promoção dos chamados artistas ilusórios. Na *Tragédia da Rua das Flores* encontramos um exemplo perfeito de um desses momentos, quando Madame de Molineux promove um sarau na sua casa, para se apresentar à sociedade lisboeta, e recebe um *primo uomo* do TSC, Sarrotini.

⁴² Castilho, 1905, XVIII, p.75

⁴³ Carvalho, João Soares, “Eça de Queirós”, in vários, 2001, vol. 4, p.462

⁴⁴ Carvalho, João Soares, “Eça de Queirós”, in vários, 2001, vol. 4, p.462

⁴⁵ Queirós, 2011 (1ª 1888), p.140

O cantor interpreta árias das óperas *Lucrecia Borgia* e *Dinora* e, após os aplausos, pede à dona da casa para também ela própria cantar:

-Eu não sei de cor senão a balada de «Ofélia», da ópera de Ambroise Thomas, «Hamlet». Se lhes serve... (...)
Mas a voz de Madame de Molineux elevou-se forte, vibrante, como um cristal, justa, um pouco frouxa nos tons baixos; cantou:
Pâle et blonde..⁴⁶

O mesmo Eça de Queirós, numa obra de 1850 resultante das Conferências do Casino – *As Farpas* - erguia a sua voz contra o patrocínio estatal da ópera italiana no TSC, em detrimento do apoio ao teatro nacional:

“(...)qual é a atitude do Estado, respetivamente aos teatros?

É esta:

O Governo não dá nada aos teatros nacionais;

E dá 25 contos a S. Carlos!

Ora que o Governo nos responda: – «É o Governo obrigado a auxiliar e a subsidiar a arte teatral?»

– Não. – Então para que dá subsídio a S. Carlos?

– É. – Então para que deixa sem subsídio o teatro nacional?

Se o Governo entende que deve abandonar à indústria, à iniciativa particular, à concorrência, à espontânea acção das vocações, a arte dramática – para que faz uma excepção ao teatro italiano, protegendo-o?

Se o Governo entende que deve auxiliar a arte teatral, como um elemento poderoso de civilização e de cultura moral – então para que faz uma excepção ao teatro português, desamparando-o?

Que o Governo pois se decida:

Ou se declara indiferente e desinteressado em questões de teatro – e então fecha igualmente os seus cofres aos galãs e aos tenores;

Ou se declara responsável pelo desenvolvimento deste progresso intelectual – e então dá um subsídio ao teatro nacional.”⁴⁷

Assim em meados do século XIX a ópera italiana era a prática corrente e praticamente incontestada - que se terá agudizado, com a estreia, em 1843 no TSC da ópera *Nabuco* de Verdi- , e os artistas que se associavam à montagem de uma ópera, dos cantores aos cenógrafos e figurinistas, tinham que ser igualmente importados de Itália. Até a ópera germânica não tinha lugar no TSC, pois ao Teatro de S. Carlos foi atribuído o exclusivo de representações de ópera italiana e Grande ópera francesa:

... porque sendo uma das condições da nova empresa de Real Teatro de S. Carlos que em nenhum caso noutros teatros se possam cantar óperas

⁴⁶ Queirós, 1980, p.39

⁴⁷ Queirós/Ortigão, 2004 (1871, 1ªed.), p.306-307

italianas durante a época de abertura do teatro, conceder-se a licença sem esta restrição podia (...) dar origem a reclamações que necessariamente apareceriam se acaso em algum dos concertos para que se solicita a licença se compreendesse canto de óperas italianas ou de repertório italiano ou de grandes óperas francesas.⁴⁸

Porém, existiam outros teatros lisboetas onde de facto se ouvia ópera em português, traduzida ou de autores nacionais. Por exemplo, no Teatro de D. Fernando, um teatro privado fundado em 1849, o 1º Alvará concedido ao seu director artístico, Emilio Doux, dava-lhe o direito de “dar representações dramáticas, cómicas e líricas, isto é, ópera cómica”, “exclusivamente em português”.⁴⁹ A representação de óperas em português oferecia possibilidades de trabalho aos artistas nacionais, como foi invocado num requerimento da Sociedade estabelecida no Teatro D. Fernando à Inspeção Geral dos Teatros:

“A Sociedade do Teatro de D. Fernando tem feito todos os esforços para nacionalizar o género misto de canto e declamação, vulgarmente chamado ópera-cómica, género que se tem tornado um dos importantes ramos da arte em todas as capitais cultas, género que favorece o futuro dos artistas portugueses que se dedicam ao canto, dando-lhes um estabelecimento, (...) abrindo assim aos alunos do Conservatório Real uma carreira que doutro modo não poderia facilmente encontrar.”⁵⁰

A partir de 1868 começam a ser escutadas no Teatro da Trindade, Ginásio e outros teatros populares de Lisboa operetas de Offenbach, adaptadas à Língua Portuguesa. O seu sucesso foi imediato, e transversal a várias classes sociais.

Apesar de estas óperas, cantadas em português, oferecerem oportunidades aos cantores nacionais, formados pelo Conservatório, Eça de Queirós critica a forma como se cantava: “...o repertório estrangeiro é feito pelas boas vozes, educadas, criadas nos conservatórios, formadas pelo gosto e pela tradição dos teatros especiais.”⁵¹ Eça refere-se à formação que os cantores estrangeiros tiveram nas suas escolas de canto e países de origem, a qual seria a adequada para cantar o seu repertório nacional. Como em Portugal não existia a tradição de cantar em português – porque, como já vimos, até á data, pouco repertório se compôs em

⁴⁸ Resposta do Inspector Geral dos Teatros, Conde de Farrobo, ao Requerimento do Teatro. D. Fernando de 1852, que pedia licença para apresentar “canto e concertos instrumentais e vocais”, Ministério Real 48 (in Henriques, 2013, p.89)

⁴⁹ Henriques, 2013, p. 63 e p. 77

⁵⁰ Henriques, 2013, p.74

⁵¹ Queirós/Ortigão, 2004 (1871, 1ªed.), p. 303

português e o repertório em língua italiana era hegemónico - era necessário, segundo Eça:

“...escolher *operetas* que possam facilmente atravessar as estreitas gargantas nacionais; e no vasto repertório estrangeiro tem de preferir as *operetas* fáceis, as «de meia garganta», as *operetas* constipadas. Fica assim reduzido o número a cinco ou seis *imbrógljos* espanhóis, debilmente instrumentados, a que a Trindade se vai amparando como a muletas provisórias.”⁵²

Além disso, muitas destas óperas eram interpretadas não por cantores, mas por atores de teatro, sem preparação vocal adequada. “...ora das gargantas dos nossos cantores – donde saem decerto palavras sérias, nem sempre saem notas justas”.⁵³ Esta desqualificação artística dos intérpretes, enquanto cantores, contribuía para a “desvalorização cultural dos espetáculos”⁵⁴ e da própria língua portuguesa enquanto língua para o canto. Como nos diz Eça: “Grande arte – ou seja, bel canto – era o privilégio exclusivo do TSC: aqui *cantava-se* em italiano, nos outros palcos musicais *gania-se* em português.”⁵⁵ Os próprios artistas, que “ganiam” em português, eram pessoas pobres e com um aspeto que diferia muito das artistas de toilettes luxuosas do S. Carlos, como se pode ver neste excerto da *Tragédia da Rua das Flores*:

“No entanto, no palco, cinco mulheres enxovalhadas, de cabelos ignobilmente riçados, com decotes lassos que descobriam clavículas necessitadas, cantavam em linha, com tons agudos, num ritmo pulante.

Mortas desta cova

Surgi pa-ra a vida

Pa-ra a vida, pa-ra a vida!...(...)

E as cinco magricelas, em fila, retomando o quinteto, ganiam..”⁵⁶

No entanto, crónicas do séc. XIX, a propósito de espetáculos no teatro do Ginásio, mostram que o panorama do canto em português não era assim tão mau. Neste teatro ouviram-se muitas óperas cómicas e farsas líricas, interpretadas por cantores que, sem grande preparação vocal e “talvez alguns ignorando até as notas de música”, conseguiram, segundo críticos da época, cantar peças que só se deviam “exigir a bons artistas de canto”,⁵⁷ e em português! Estas opiniões contradizem as

⁵² Queirós/Ortigão, 2004 (1871, 1ªed.), p.303

⁵³ Queirós/Ortigão, 2004 (1871, 1ªed.), p. 303

⁵⁴ V. Carvalho, 1992, p.122

⁵⁵ Eça de Queirós, “A Capital!”, 1877/78, pp.48 e 55 in V. Carvalho, 1992, p.122

⁵⁶ Queirós, 1980, p.13

⁵⁷ Magalhães, 2008, p. 66-67

de Eça de Queirós. Ainda assim, o facto de a LP nem sempre ter recebido o melhor tratamento vocal e musical, pelo menos nas adaptações de óperas estrangeiras ao português (imaginamos que, de um ponto de vista prosódico, talvez as adaptações não fossem as mais perfeitas), poderá ter sido um dos fatores que contribuiu, direta ou indiretamente, para um certo preconceito em relação ao canto lírico em LP.

Voltando ao campo do desenvolvimento cultural e científico em Portugal, em meados do séc. XIX temos então uma “burguesia insuficientemente culta, ou por de mais afeita à rotina de modelos musicais cosmopolitas estabelecidos” que não permitiu que a língua portuguesa desenvolvesse uma “expressão musical que contribuísse para definir-lhe uma identidade, que ao nível do canto lhe desdobrasse potencialidades sonoras contidas na própria língua falada”⁵⁸, e uma sociedade “que nunca possuiu os mecanismos de amplificação necessários para transformar o bater de asas das borboletas dos pioneiros científicos em movimentos que transformassem radicalmente a atmosfera cultural do país”⁵⁹. E é neste contexto que surge então a figura de Gustavo Romanov Salvini.

4. Gustavo Romanov Salvini

Nasceu em Prauss, na Polónia Prussiana a 25 de Março de 1825. “Acossado por perseguições políticas”, fugiu do seu país, estudou canto em Itália e entrou “pela primeira vez para a ópera, como tenor, em Reggio de Parma, em 1849”.⁶⁰ Fez uma carreira artística em teatros italianos e franceses, e chegou a Portugal em 1858, para trabalhar no Real Teatro de São João, no Porto. Porém, não chegou a cantar no teatro, pois num ensaio da ópera “Beatriz” de Bellini perdeu subitamente a voz. A partir daqui dedicou-se ao ensino do canto na cidade do Porto, onde estabeleceu uma escola “que durou alguns anos e teve muita reputação.”⁶¹

Como já vimos, Salvini chegou a Portugal em plena época do domínio da ópera italiana, sendo ele próprio um dos muitos cantores que o nosso país importou para cantar nos seus teatros de ópera. Também já vimos que, paralelamente à hegemonia da ópera italiana, a única forma musical em LP que subsistia era a “Modinha”. Ao tornar-se professor de canto no nosso país, Salvini não foi um

⁵⁸ Câmara, 1999, p.7

⁵⁹ Baptista, 1997, p.57

⁶⁰ Salvini (neto), Prefácio “As minhas lições de canto”, 1931, p.6

⁶¹ Vários, Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, 1945, vol. 26, p.834

professor de canto comum. Para começar, ele procurou desenvolver um método de ensino próprio, com uma base científica, e que surge documentado nas obras de pedagogia vocal e composições musicais que nos deixou. Mais importante, apesar de ser estrangeiro e de ter formação na Escola de Canto Italiana, Salvini queria um método de ensino voltado para os alunos de canto portugueses. O seu ideário pedagógico é muito bem expresso por estas palavras do seu neto, Anselmo Gustavo M. S. R. Salvini:

“Conseguir que os portugueses cantem na sua língua, língua que, pela sua beleza e suavidade, consegui fascinar por tal forma aquela alma de artista que, desde que dela tomou conhecimento, fez consistir todo o seu ideário artístico em provar a sua adaptabilidade ao canto. E a esta ideia dedica desde então todo o seu vibrante entusiasmo, todos os seus sonhos de glória; e quiçá nele busca lenitivo e conforto para a fatalidade que lhe havia cortado abrupta, dolorosa e irremediavelmente a sua carreira lírica...”⁶²

Para alcançar o seu objetivo, Salvini recorre a explicações teóricas e a demonstrações práticas, através de composições musicais da sua autoria, sobre versos de autores portugueses:

“E num esforço admirável, contínuo e persistente, nunca mais cessa de batalhar pelo seu ideal, quer pela palavra, quer pelas suas composições, quer ainda pelo exemplo, pois muitos foram os discípulos que apresentou, que cantam as suas obras em público e em saraus particulares, as quais merecem da imprensa de então os mais rasgados elogios.”⁶³

Salvini considera a língua portuguesa bastante próxima da italiana e da espanhola em termos de qualidades fónicas para o canto. Não tendo a intenção de se erigir em “pedagogo e fazer um paralelo das duas línguas”, cita como justificação, no primeiro Prólogo de 1865, a opinião de um eminente especialista de fonética do século XIX, Marc Colombat d’Isère:

“Unido ao sábio Colombat d’Isère digo, que os idiomas do meio dia da Europa, taes com as línguas italianas, portugueza hespenhola, a que as inflexões da voz e a frequência das vogaes dão uma acentuação mais meiga, são mais favoráveis à musica do que a línguas do norte, cuja palavra é muito mais refractaria ao canto.”⁶⁴

⁶² Salvini (neto), Prefácio “As minhas lições de canto”, 1931, p.6

⁶³ Salvini (neto), Prefácio “As minhas lições de canto”, 1931, p.6

⁶⁴ Salvini, Prólogo da 1ª edição, 1866, p. VI

Colombat d'Isère (1797-1851) foi um médico francês, especialista nos problemas da voz e da palavra – nomeadamente da gaguez - e inventor do termo **ortofonia**. É autor de dois tratados importantes sobre a fonética e os distúrbios da fala. Continuando a servir-se da argumentação deste eminente “sábio” e especialista, Salvini diz-nos:

“Diz ainda o mesmo sábio (e podemos acreditá-lo sem reserva) que uma mesma phrase musical, cantada nas principaes línguas da Europa, daria para o ouvido enormes diferenças d'harmonia e de doçura. A italiana e a hollandeza, tomadas como extremos de comparação, seguiriam uma marcha progressiva na ordem seguinte: italiana, portugueza, hespanhola, franceza, alemã, ingleza, hollandeza.”⁶⁵

Este excerto sugere que, se escutarmos uma mesma frase musical nas várias línguas da Europa, encontraremos diferenças de “harmonia e doçura”, isto é, reconhece que cada língua tem uma musicalidade característica, e que a portuguesa fica muito próximo da italiana. Salvini justifica de seguida esta proximidade com a origem etimológica de ambas as línguas – o latim – mas também com as semelhanças geográficas entre os dois países.

Não obstante, no ato do canto, Salvini sugere modificações à fonética da LP. O pedagogo explica que “o francez como o italiano modificam” não cantam como falam, isto é, no caso italiano, o cantor “fecha mais ou menos o timbre aberto das vogaes, a que o orador dá sempre uma entoação cheia e sonora”. Em linguagem de técnica vocal, o cantor italiano “cobre” as vogais, escurecendo-as. Assim, se nas outras línguas do canto os cantores líricos fazem modificações, também o cantor português poderia fazer, se “se desse ao trabalho d'apurar um pouco o estudo da sua língua”. Prossegue então com uma série de exemplos de modificações:

“Por exemplo: abriria mais o seu «a» que muitas vezes pronuncia «ê» muito guturalmente; carregaria menos os seus «s» que soam como «ch», não pronunciaria o «l» com a raiz, mas com a parte anterior da língua, etc.; advirta-se que estes defeitos são mais defeitos de dialectos, que da língua pura, e que uma vocalização e uma syllabação exacta e clara (de que por ora nem noções se tem) aplanaria os obstáculos que nos tolhem de cantar em bom portuguez...”⁶⁶

⁶⁵ Salvini, Prólogo 1ª edição, 1866, p. VI

⁶⁶ Salvini, Prologo ,1865, VII

Chama-nos aqui a atenção este ponto: os defeitos de dialetos. No entender de Salvini a LP pura não tem, em si, “defeitos”. As dificuldades fônicas, que tantas vezes lhe são atribuídas, adviriam do uso menos correto que os portugueses dão à língua enquanto falantes, e que não modificam enquanto cantores, até porque “nem noções se tem” de como isso deveria ser feito. Sendo assim, Salvini prediz que aquele que elaborar “um methodo ‘articulação, vocalização e syllabação para uso dos portugueses” fará um incalculável serviço” à arte do canto em Portugal”.⁶⁷ Este pensamento de Salvini contém reminiscências dos tratados de Marc Colombat, que também afirmava que os problemas fonéticos advêm muitas vezes de defeitos de dialetos e maus vícios linguísticos que as pessoas desenvolvem enquanto falantes. No entanto, a partir desta afirmação, não é Colombat que Salvini cita, numa nota de rodapé, mas sim Manuel Garcia (1805-1906) barítono e pedagogo espanhol:

“Aponto o tratado de pronuncia considerada na sua referencia ao canto (...) do Sr. Manuel Garcia – professor de canto em Paris. Baseia-se elle sobre o conhecimento anatómico e physiologico dos órgãos da voz e reduz a arte do canto a uma verdadeira sciencia. Estes modos de proceder que os mais célebres cantores as mais das vezes só acharam por um tal ou qual instinto da artes – encontram-se alli analysados e decompostos com tanta precisão que se transformam n’um systema ao alcance de todas as pessoas d’uma boa organização musical. É nosso propósito fazer seguir o nosso *Romanceiro* d’um resumo d’estas considerações sobre a palavra unida à musica para assim encher *ad interium* a lacuna acima mencionada.”⁶⁸

A obra de Garcia a que Salvini faz referência será, muito possivelmente, *Nouveau traité complet de l’art du chant*, de Manuel García. Consideramos ser de elevadíssima importância para a compreensão do trabalho de Salvini enquanto pedagogo as referências, tanto a Garcia, como a Colombat.

Manuel Garcia foi um reputado pedagogo do Conservatório de Paris e da *Royal Academy of Music* de Londres. Formou vários cantores, que fizeram carreira, e escreveu tratados sobre canto, mas a sua invenção de maior importância, não só para o canto, mas sobretudo para a Medicina, foi o laringoscópio em 1854. Garcia foi a primeira pessoa a observar a laringe e o funcionamento das cordas vocais, o que muito contribuiu para avanços científicos no campo da otorrinolaringologia e, é claro, no campo da pedagogia vocal. Até à invenção de Garcia, o ensino da canto era feito através de sensações físicas:

⁶⁷ Salvini, Prologo, 1865, VII

⁶⁸ Salvini, Prologo, 1865, p. VII

In «The Golden Age of Song» teachers knew little of the physics of music. The bel canto that they taught was based on the experienced sensations of the singers.(...) they spoke of «opening the throat», «loosening the neck» and «singing the tone forward at the lips». Such concepts relate to the shaping of the resonators. They foreshadow the «scientific school». (...) Garcia was the first great scientific teacher. ⁶⁹

O facto de conhecer a obra de Garcia e de querer associá-lo à sua própria pedagogia mostra que Salvini pretendia dar uma base científica ao seu trabalho. Mostra também que estava a par dos desenvolvimentos mais recentes à sua época no campo da ciência da voz (na obra “Notas ao Vaccai para uso dos portugueses” mostra mesmo figuras anatómicas do diafragma e das cordas vocais). Esta vertente científica constitui mais um dos aspetos inovadores na pedagogia do tenor polaco. Supõe-se que à época (e considerando que, mesmo nos dias de hoje, muitos professores de canto não possuem conhecimentos científicos aprofundados da voz humana) seriam muitos raros em Portugal os professores que lecionavam Canto com uma base científica, e mais raros ainda os que o faziam com vista a colocar os alunos a cantar em LP. Salvini terá sido o primeiro a abordar a questão da arte vocal em LP, e com a mais valia de uma vertente científica.

A importância de dar uma fundamentação científica ao trabalho que escreve poderá estar relacionada com a conjectura científica do século XIX, que é, por excelência, o século das grandes invenções, da Revolução Industrial e da obra “A origem das espécies” de Darwin. Num mundo assim, o canto não podia ser mais uma disciplina puramente assente em princípios empíricos.

Voltando ao *Cancioneiro Musical Português*, uma compilação de canções em LP da autoria de Salvini sobre textos de poetas portugueses, encontramos, após os Prólogos da 1ª e da 2ª Edição um curioso texto, intitulado “Reflexões sobre a Arte do Canto”, com o subtítulo “O mecanismo da pronúncia”. Este texto não surge na 1ª edição do *Romanceiro*, apenas na reedição de 1884, já com o título de *Cancioneiro* e não tem data de quando foi escrito. Nele Salvini faz uma breve dissertação sobre a pronúncia das vogais, das consoantes, da importância do mecanismo articulador coordenado com o fonético e das acentuações. É um texto interessante e conciso,

⁶⁹ Vennard, 1967, p.17

porém não se trata, como descobrimos, de um texto 100% original. Olhemos para ele. No 3º parágrafo, Salvini fala da pronúncia das vogais. Considera-a “fácil”, contudo tem que se observar as diferentes acentuações “que lhe modifica a expressão. Do outro lado ellas podem ser pronunciadas no timbre claro e escuro, segundo o sentido a dar à frase musical.”⁷⁰ Encontramos um parágrafo no mesmo sentido da obra de Manuel Garcia *Nouveau Traité Sommaire de l'art du chant* (1870): «*Dés qu'une passion quelconque vient animer celui qui parle, les voyelles subissent l'influence involontaire de cette émotion, et frappent notre oreille par leur nuance plus claire ou plus couvert, par leur timbre plus brillant ou plus sombre .*»⁷¹

De seguida, Salvini, a propósito do « timbre escuro » sugere aproximar /a/ de /o/ (“tendo o cuidado de não cair no abuso desta mistura”), o /e/ [ɛ] do /ê/ [e] e depois do /eu/ [ø] francês, o /i/ do /u/ francês e o /o/[ɔ] do /ou/ [u], também francês. Estas são exatamente as alterações que Garcia sugere para a vogais, mas a propósito da igualização das vogais: “*Pour que l'oreille apprécie l'égalité de la voix, le chanteur, par un jeu habile de l'instrument vocal, doit modifier insensiblement la voyelle.*”⁷²

No parágrafo seguinte, Salvini volta a olhar para a língua italiana, mas desta vez ele traduz mesmo uma frase de Garcia:

Les Italiens ne reconnaissent ordinairement que sept voyelles, savoir : a, e, é, i, o, ó, u. On devrait cependant en admettre au moins neuf, car dans les notes élevées des deux registres, on ne peut se dispenser des voyelles françaises e et u.

...e Salvini traduz esta frase para :

Os italianos não reconhecem ordinariamente mais do que sete vogaes : a, e, i, ó, é, ô, u. Devia-se porém admitir pelo menos nove, porque nas notas agudas não se pode dispensar as vogaes eu, u, francezes.⁷³

Porém Salvini não se atreve a ir tão longe quanto Garcia, que diz que o número de sons vocálicos possíveis é ilimitado, em qualquer língua, devido às nuances que lhes podemos dar e às diferentes formas que o aparelho buco-faríngeo pode tomar: “*The mouth being formed of elastic and movable organs, has an unlimited*

⁷⁰ Salvini, p. XIII

⁷¹ Garcia, 1870, p.80

⁷² Garcia, p.81

⁷³ Salvini, p. XIV

*power of modifying its shape and capacity, and each change is a mould whereby particular vowel is formed.*⁷⁴

Acabando esta explicação sobre vogais italianas, Salvini avança com uma frase, aparentemente inspirada: “A consoante exprime a força do sentimento como a vogal exprime a sua natureza”.⁷⁵ Porém esta frase faz muito lembrar, mais uma vez, uma afirmação igualmente inspirada de Manuel Garcia, que nos diz que: “*La consone exprime la force du sentiment, comme le voyelle en exprime la nature.*”⁷⁶

Os dois parágrafos seguintes, sobre a natureza das consoantes e a sua forma de emissão, são também traduções literais de Garcia (1870, p.82). No parágrafo sobre consoantes duplas – repetidas, como as *doppias* italianas, ou diferentes - Salvini não faz uma tradução literal de Garcia sobre o mesmo tema (1870, p.87-88) , mas faz uma adaptação, na qual, nos exemplos de palavras, em vez de usar apenas palavras italianas, como Garcia, faz uma mistura de palavras italianas e portuguesas. Compare - se “Bella, troppo, contento, sempre, risplendere” (Garcia) com “bella, inocente, sempre, cântico, responder, ventura” (Salvini).

No parágrafo seguinte, Salvini afasta-se de Garcia, para acusar de “barbarismo” os compositores que escreviam sem dar importância à prosódia da língua, “pecando assim contra as leis da declamação e metendo o acento musical em contradicção com o acento gramatical”. Esta seria, do seu ponto de vista, uma das razões, pela qual existiam “acusações contra o nosso idioma que os seus detractores affectam considerar como pouco melodioso para ser cantado”.⁷⁷

Porém, no parágrafo sobre as vantagens de o cantante “saber funcionar os dois mecanismos (o fonético e o articulador” e às consequências que pode ter para a voz o não conseguir fazê-lo (“a voz sae falsa, desigual e viciosa de qualidade, a pronuncia defeituosa e por vezes ininteligível, diz-se então que o cantante não tem methodo”)⁷⁸, Salvini volta a fazer uma tradução literal de Garcia (1870, p.89).

Concluí esta reflexão com um parágrafo aparentemente escrito por si, em que resume todos os princípios da união da palavra à música (titulo do capítulo de

⁷⁴ Garcia, 1894, p.45

⁷⁵ Salvini, p,XIV

⁷⁶ Garcia, 1870, p.88

⁷⁷ Salvini, p. XIV

⁷⁸ Salvini, p. XV

Garcia, de onde andou a traduzir frases) e uma frase interessante: “Isto é sciencia unida à natureza d’um hymeneu que as divinisa a uma e a outra”.⁷⁹

Sem menosprezar o trabalho de Salvini, concluimos por estas observações que o tenor polaco, numa tentativa de dar “ciência” aos seus ensinamentos, recorreu à obra daquele que foi considerado o primeiro professor de canto cientista. Não fez porém nenhuma menção bibliográfica à obra que cita neste texto das “Reflexões sobre a arte do canto”. A única referência à obra de Garcia surge numa nota de rodapé do prólogo da 1ª edição do “Romanceiro Musical Português”, onde diz que irá editar um resumo das considerações de Garcia sobre “A palavra unida à música” para complementar o *Romanceiro*.

Na obra *As minhas lições de Canto* surge também uma nota final, que faz referência a Garcia, sobre quem seria inspirada uma 2ª parte desta obra, que nunca chegou a ser publicada. Esta 1ª parte parece ser inspirada no *Traité de tous les vices de la parole, et en particulier du Bégaiement, Cap. VI, Histoire métaphysique e physiologique de la parole*, do mesmo Colombat de L’Isère, a quem Salvini já fizera referência como um “sábio” no Prólogo do *Romanceiro*. Um exemplo dessa inspiração está nesta frase :“ Os povos do meio-dia gostam muito das vozes agudas; os das regiões temperadas preferem as médias e, finalmente, os habitantes do norte parecem dar preferência às vozes baixas”. Salvini também partilha com Colombat as preocupações com o vestiário, o consumo de bebidas alcoólicas, cantar ao ar livre ou em sítios húmidos. No fundo, as considerações de Salvini, sem cair plágios diretos, acabam por ser um resumo das recomendações de Colombat.

Independentemente dos plágios, a inclusão de Garcia e de Colombat na sua metodologia de canto mostra que Salvini não queria ser mais um professor que seguia a via empírica, e o seu “Cancioneiro” pode ser encarado como uma verdadeira experiência científica, através de composições musicais, que visavam demonstrar que era possível cantar em LP sem constrangimentos, desde que as leis da prosódia e da acentuação das palavras conjugadas com a música fossem respeitadas (como Salvini julgava estar a fazer) e que se fizessem as “modificações” sugeridas no Prólogo pelo autor.

⁷⁹ Salvini, p. XV

5. Significado histórico-literário de “Cancioneiro” e o “Kunstlied” português

Em termos literários, “Cancioneiro” era o termo usado para definir uma compilação de poesia trovadoresca, escrita entre os séculos XII a XVI, que podia ter um carácter épico, lírico ou satírico. As compilações mais importantes são o “Cancioneiro da Ajuda”, o “Cancioneiro da Vaticana”, o “Cancioneiro da Biblioteca Nacional” e o “Cancioneiro Geral” de Garcia de Resende. Ao alterar o nome da sua obra de *Romanceiro Musical* para *Cancioneiro Musical Portuguez*, acrescido do subtítulo *Quarenta melodias na lingua portugueza com acompanhamento de piano : Letra dos principaes poetas portuguezes*, Salvini teria porventura intenção de aproximar-se da concepção de um livro de música nacional, através do legado histórico dos primórdios da literatura portuguesa, preconizado pelos *Cancioneiros*, as primeiras obras literárias a serem escritas em português, como língua independente do galego e do castelhano. O facto de os *Cancioneiros* conterem o primeiro conjunto de canções da História em LP fazia deles o terreno ideal para o novo objectivo que Salvini enceta nesta edição, que era a criação de um *Kunst-lied* português:

“O CACIONEIRO abre aos talentosos compositores nacionais um novo campo de exploração para a romanza e cria a forma do *kunst-lied*, isto é, da canção que não se baseia n’uma frívola e vulgar melodia, mas n’uma cantilena elaborada com preceito, arte e inspiração, n’uma phrase clara, correcta, que na sua essência aprofunda, amplia e elucida o valor poético da concepção litteraria e lhe augmenta a sua intensidade.”⁸⁰

No Prólogo da 2ª Edição, Salvini faz referência ao sucesso da obra e clama para si os louros de ter lançado as sementes para a criação de um *Kunst-lied* português:

“Por isso o CACIONEIRO, longe de ser uma selecta de cantos populares, que no caso presente não podiam ter foros de salão, encerra uma nova forma artistica da *romanza*, da *ballada*, da *canzonetta*, forma que dever ser entre nós o prototypo d’este género de composições, que na Allemanha chamam o *Kunst-lied* e em Itália a *Romanza*; em fim da musica de salão, musica intima.”⁸¹

É interessante Salvini demarcar-se do facto da sua obra não ser uma coleção de cantos populares, uma vez que “o título da obrinha” provocou, no 1º redator do artigo sobre música popular portuguesa na *Grove’s Dictionary of Music and Musicians* uma

⁸⁰ Salvini, Prólogo 2ª edição, 1884, p. X

⁸¹ Salvini, Prólogo 1884, p. IX

confusão, que o levou a tê-la tomado “na sua boa fé...por uma autêntica coletânea de cantos populares”⁸², pelo que acabou incluída na Bibliografia deste artigo. Só Fernando Lopes-Graça, em 1954, quando lhe solicitaram uma atualização deste artigo, faria esta correção. O mesmo Lopes-Graça, num artigo intitulado “Mexendo numa Antigualha Musical”, fala da qualidade das canções incluídas no Cancioneiro e da pretensão de Salvini de elas serem o gérmen da canção erudita portuguesa:

“...o Cancioneiro não passa de uma colectânea de melodias ou romanzas no pior gosto do chamado «estilo de salão» em voga nos meados do século passado. (...) Parece-nos que, mau grado todas as suas ingénuas ou habilidosas pretensões, seria exigir demasiado de um tenor polaco e professor de canto (que, aliás, de mistura com muitos disparates diz algumas coisas acertadas sobre a sua arte e sobre a arte vocal portuguesa, então, como ainda hoje, a bem dizer na infância), seria exigir demasiado desse homem, dizíamos, que fosse o músico, o compositor capaz de criar o *Lied* português.”⁸³

O compositor Lopes-Graça não reconhece em Salvini capacidade ou habilidade técnica para criar algo tão elevado, como seria o “Lied português”. De um ponto de vista musical reconhece apenas que é correto na harmonia e que, em termos prosódicos, não fica atrás da maioria dos compositores portugueses. Para Graça, os grandes feitos de Salvini estão em ter colocado em música poemas de autores portugueses e de ter levantado a problemática, então inédita e até ao tempo de Graça pouco desenvolvida, da arte vocal em língua portuguesa. Infelizmente, e à semelhança de outros compositores portugueses, não associou uma estética especificamente portuguesa à língua, resultando a música em algo de carácter híbrido: “Se ele se aventurou a pôr em música poetas portugueses (...), feito raro na época, o certo é a sua música nada ter de especificamente português, concebida como é num estilo amorfo, cosmopolita, quando não revela a influência nítida do romantismo alemão, - bastante emasculado, já de deixa ver.”⁸⁴

⁸² Lopes-Graça, “Mexendo numa antigualha Musical”, 1956, p.143

⁸³ Lopes-Graça, “Mexendo numa antigualha Musical”, 1956, p.144

⁸⁴ Lopes-Graça, “Mexendo numa antigualha Musical”, 1956, p.144

Conclusão

A música vocal portuguesa, até à época de Salvini, foi de tal forma marcada pelo domínio da ópera italiana, que poucas hipóteses teve de se desenvolver. As únicas exceções foram alguma ópera em LP, que se fazia em teatros populares (embora muitas fossem traduções de óperas estrangeiras), e a Modinha, talvez o género que se aproxima mais do conceito de uma estética portuguesa, embora ela própria seja o resultado da génese de várias influências. Porém, a Modinha não deu origem ao que poderia ter sido a canção erudita portuguesa. O final do século XIX é marcado pela influência dos movimentos nacionalistas Europeus, que teve repercussão na música que se escrevia em Portugal. Não tendo grandes hipóteses ou interesse de entrar num teatro de ópera, compositores nacionais, como Vianna Da Motta e o próprio Salvini, encontraram na canção de câmara o campo ideal para o desenvolvimento de uma estética de canto em LP. Porém, é muito difícil atribuir a criação de um *Kunst-lied* português a um só compositor. O desenvolvimento da música de câmara portuguesa, ainda que tardio, foi um desenvolvimento natural e esteticamente integrado nas linhas de pensamento das grandes correntes nacionalistas europeias. Tal como na ópera, nem o uso da LP como idioma, nem o recurso a material de raiz folclórica ou inspirado em modelos populares levou à composição de uma canção puramente portuguesa, mas antes a modelos híbridos, onde o idioma e alguma inspiração folclórica se combinava com as influências cosmopolitas, que os compositores desta época receberam. Consideramos que, independentemente da qualidade musical, a grande mais valia do trabalho de Salvini e dos compositores que se lhe seguiram (V. Motta, Francisco de Lacerda, Alfredo Keil, Luís de Freitas Branco, F. Lopes-Graça) está no carácter experimental das suas composições de música em LP. Ao compor sobre o idioma português, todos estes compositores estavam a fazer experimentações científico-musicais e a contribuir, consciente ou inconscientemente, para o objetivo de “demonstrar que a língua portuguesa não é tão pobre de qualidades fonéticas como *a priori* nol-o querem persuadir.”⁸⁵ Por isso, concluímos que a LP não é, à partida, uma língua difícil para o canto. É antes uma língua que foi pouco estudada e pouco usada musicalmente, devido a fatores históricos e culturais, o que terá gerado um certo “preconceito”.

⁸⁵ Salvini, Prólogo 2^aed,1884.

É preciso por isso lutar contra este preconceito, cantando e honrando a bela língua de Camões, dando a conhecer o que já foi escrito e arriscando a continuar a escrever música vocal em LP.

Abstract: This research started from a prejudice, widespread among the community of lyrical singers, both Portuguese and foreigners, that Portuguese is a difficult language to sing. We decided to try to understand where this prejudice came from and if it made any sense scientifically. The starting point and guideline for this research was Romanov Gustavo Salvini, a singing teacher from the 19th century, pioneer in the concern with the issue of singing in Portuguese, at a time when singing opera in Italian was an almost established practice. By analyzing the development of the Portuguese vocal repertoire until the publication of Salvini's "Cancioneiro", we concluded that the origin of the prejudice is not likely to be in the phonetic characteristics of the Portuguese language, so beautiful to sing Fado, but in cultural and historical factors.

Keywords: Salvini. Portuguese Music. Opera. Modinha.

REFERÊNCIAS:

Artigo de periódico:

Revista dos Espectáculos, n.º 6, 1º vol., pp. 42-43, 01/08/1850.

Revista Popular, n.º 8, vol. IV, p. 74, 02/1851.

Monografias e literatura: .

Baptista, António Manuel, *A primeira idade da ciência : a ciência no século XIX e tempo de D. Carlos I (1863-1908)*, 1ªed, Lisboa: Gradiva, 1996.

Benevides, Francisco da Fonseca, *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa*. Lisboa: Castro Irmão & Ricardo de Sousa Sales, Vol. I/1883, Vol. II/1902.

Borba, Tomás & Lopes-Graça, Fernando, *Dicionário de Música*. Lisboa: Cosmos, 1956; 2ª ed./Lisboa: Mário Figueirinhas Editor, 1996, 2 vol.

Branco, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Edições Europa-América, 1959.

Brito, Manuel Carlos; Cymbron, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa : Universidade Aberta, 1992.

Brito, Manuel Carlos; Cranmer, David, *Crónicas da vida musical portuguesa na 1ª metade do século XIX*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990

Brito, Manuel Carlos, *Opera in Portugal in the 18th Century*: Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Câmara, José Manuel Bettencourt da, *O essencial sobre a música portuguesa para canto e piano*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1999

Câmara Júnior, Joaquim Mattoso, *História e estrutura da língua portuguesa* , Rio de Janeiro: Padrão,1976.

Carvalho, Mário Vieira de, *Pensar é Morrer ou o Teatro de São Carlos na mudança dos sistemas sociocomunicativos desde o séc. XVII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Abril de 1992.

Colombat d'Isère, Marc, *Du bégaiement et de tous les autres vices de la parole : traités par de nouvelles méthodes*, Paris : Mansut Fils editeur, 1831

Colombat d'Isère, Marc, *Traité médico-chirurgical des maladies des organes de la voix, ou recherches théoriques et pratiques sur la physiologie, la pathologie, la thérapeutique et l'hygiène de l'appareil vocal*, Paris : Mansut fils, 1834.

Cruz, Manuel Ivo, *O essencial sobre A ÓPERA EM PORTUGAL*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, Maio de 2008.

Cymbron, Luisa, *Olhares sobre a música em Portugal no séc. XIX: Ópera, virtuosismo e música doméstica*, Lisboa: Edições Colibri, 2013.

Daciano, Bertino, *A língua portuguesa e a música e a música na sua relação filológica: com uma análise à fonética da língua portuguesa*, Famalicão: Minerva, 1928.

Daciano, Bertino, *Bibliografia de Gustavo Romanoff Ruzitschka (G. R. Salvini) (1825-1894)*, Lisboa: Serenata da Arte Musical, 30 de Agosto de 1933.

Garcia, Manuel Patricio Rodriguez, *Hints on Singing*, (translated by Beata Garcia), New York, E. Shuberth & Co., 1894.

Garcia, Manuel Patricio Rodriguez, *Nouveau traité sommaire de l'art du chant*, Mayence : Fils de B. Schott (entre 1870 e 1890).

Garrett, João Baptista de Almeida, *Romanceiro*, vol.1, Lisboa: Editorial Estampa, 1983.

Henriques, Bruno, *Teatro Dom Fernando, um teatro de curto prazo*, Tese de mestrado em Estudos de Teatro, Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2014.

Lopes-Graça, Fernando , "Mexendo numa Antigalha Musical", *A música portuguesa e os seus problemas II*, Compilação de escritos publicados em várias revistas e jornais entre 1944 e 1957., Lisboa, Edição do Autor, 1959, reeditado na coleção Obras literárias, com o n.º 7, Caminho, 1989.

Magalhães, Paula, *Os dias Alegres do ginásio: memórias de um teatro de comédia*, Tese de mestrado em Estudos de Teatro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

Morais, Manuel, *Modinhas, lunduns e cançonetas [Música impressa] : com acompanhamento de viola e guitarra inglesa : séculos XVIII - XIX*, prefácio de Rui Vieira Nery, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, imp. 2000.

Nery, Rui Vieira, Castro, Paulo Ferreira de, *História da Música Portuguesa*, Lisboa : comissariado para a Europália 91 : Imp. Nac. Casa da Moeda, 1991.

Nery, Rui Vieira, *Os sons da República*, manuscrito, 2012.

Proença a Velha, 2ª Condessa de, *Eccos do passado*, Lisboa: A. Editora, 1904.

Queirós, Eça; Ortigão, Ramalho, *As Farpas* , volume I, São João do Estoril: Principia ed., Outubro de 2004.

Queirós, Eça, *Os Maias*, Lisboa: Livros do Brasil, 2011.

Queirós, Eça, *A Tragédia da Rua das Flores*, edição ilustrada, Lisboa: Edições Branco e Negro, 1980.

Resende, Garcia de, *Cancioneiro Geral*, Tomo 1, Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973

Salvini, G.R., *Cancioneiro musical portuguez : Quarenta melodias na lingua portugueza com acompanhamento de piano : Letra dos principaes poetas portuguezes*, Lisboa : David Corazzi, 1866 (1ª ed.) Leipzig : Imp. Breitkopf e Hartel, ,2ªed,1884.

Salvini, G.R, *As minhas lições de canto : notas ao "Vaccai" : para uso dos portugueses*, Porto : Edição dos Herdeiros do autor, 1931.

Saraiva, José Hermano (direcção), *História de Portugal; 1640 – Actualidade*, Lisboa: Publicações Alfa, 1983.

Sousa, Cruz e (pseudónimo compilador), *A arte do bel-canto: escola italiana*, Castelo-Branco, [s.n., D.L. 1960]

Vaccai, Nicola; *Metodo pratico di canto*, Milano : Ricordi, cop. 1990.

Vennard, William, *Singing – The mechanism and technic*, New York: Carl Fisher, 1967.

Enciclopédias:

Vários, *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa e Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Lda., volumes 7 e 26, 1945

Vários, *História da Literatura Portuguesa*, volumes I e IV, artigos “O Romanceiro tradicional: uma Idade Média para os nossos dias” e “Eça de Queirós” (João Soares Carvalho), Lisboa: Publicações Alfa, 2001.

Vários, *Portugal Contemporâneo*, volume 2, artigo “Sob o signo de ópera Italiana” (Mário Vieira de Carvalho), Lisboa: Círculo de Leitores, s.d.

Sites:

Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Digital, Disponível em <http://purl.pt/index/geral/PT/index.html>

Bases de Dados do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa: , disponível em CET-base e CET-http online, <http://www.tmp.letras.ulisboa.pt/cet>

Texto científico recebido em: 05/09/2014

Processo de Avaliação por Pares: (*Blind Review* - Análise do Texto Anónimo)

Publicado na Revista Vozes dos Vales - www.ufvjm.edu.br/vozes em: 31/10/2014

Revista Científica Vozes dos Vales - Ufvjm - Minas Gerais - Brasil

www.ufvjm.edu.br/vozes

www.facebook.com/revistavozesdosvales

UFVJM: 120.2.095-2011 - QUALIS/CAPES - LATINDEX: 22524 - ISSN: 2238-6424

Periódico Científico Eletrónico divulgado nos programas brasileiros *Stricto Sensu*

(Mestrados e Doutorados) e em universidades de 38 países,

em diversas áreas do conhecimento.